تأثیر متقابل موسیقی غربی و آسیایی

عبدالرحیم حسن‌خان مکری

حتی اشارهٔ بسیار مختصر به تاریخ جهان موسیقی و دوره‌های مختلف آن، کتابی قطور خواهد شد و برای آن بایستی از محققین، تاریخ‌نویسان، باستان‌شناسان، فلاسفه، دانشمندان علوم طبیعی، قوم‌شناسان و دانشمندان رشته‌های بسیار دیگر یاری گرفت تا به‌طور نسبی حق جهان عظیم صوت ادا شود. دربارهٔ تأثیر موسیقی آسیا بر اروپا (یا غرب) نیز بسیار نوشته و گفته شده است و تلاش برای روشن‌ترشدن این تاریخ هنوز ادامه دارد. این‌جانب برحسب امکانات زمان، اشارهٔ مختصری به بدیهیاتی می‌کنم که ریشه در تاریخ جهان دارند.

به موسیقی و تأثیر آن می‌توان از دو جنبه نگریست:

۱ ـ موسیقی به‌عنوان یک پدیده مجزا و مستقل از نظر زیبایی و صدادهندگی.

۲ ـ موسیقی به‌عنوان چیزی بنیادی و ریشه‌گرفته در انسان.

جنبه اول فقط به بررسی جمله و علوم فنی موسیقایی و صدادهی آن می‌پردازد که اشاره به آن ارتباط چندانی با این مقاله ندارد. و جنبهٔ دوم به پی‌گیری ارتباط بین موسیقی و زبان، به‌عنوان عوامل بیان

احساس، برقرارکنندهٔ تفاهم و ارتباط بین انسان‌ها و انتقال اطلاعات می‌پردازد و در این جنبه است که اهمیت نقش مشترک پدیده‌های «فراموسیقایی» و «فرازبانی»، «موسیقی» و «زبان» روشن می‌شود. قبل از آنکه به ارتباط زبان و موسیقی اشاره شود، لازم است به دو عامل مهم در انتقال اطلاعات و برقرارکنندهٔ ارتباط و تفاهم در زبان اشاره شود که عبارتند از:

۱ ـ فرستنده (گوینده، نویسنده، علامت‌دهنده)، که اظهارات را با مفاهیم معیّنی در قالب زبانی معیّنی (آواها، خط، حرکات و نشانه‌ها) ادا می‌کند. این قالب‌ها بیان‌کنندهٔ واقعیت حقیقی و حقیقت آرمانی یا خیالی هستند.

۲ ـ گیرنده (شنونده، خواننده) که اظهارات فرستنده (امواج صوتی، آواها، علایم نوشتاری) را که به‌وسیلهٔ کانال‌های مختلف فرستاده شده، دریافت می‌کند و در درون خود به‌صورت مفاهیم به نظم درمی‌آورد.

در این‌جا «گیرنده» خود مجدداً می‌تواند نقش «فرستنده» را ایفا کند و علایم دریافتی را به گیرندهٔ دیگری منتقل نماید. در این هنگام مؤلفه‌های مختلفی که در وجود «فرستندهٔ جدید» است به پیام‌های خبر، رنگ و قالب جدیدی می‌بخشد. بنابراین «گرفتن» و «بازپس‌دادن» ممکن است دچار دگرگونی‌هایی شود که چهرهٔ خبر و اظهار را طرحی جدید ببخشد. و تأثیر متقابل در موسیقی نیز در ردیف زبان، با همین فاکتورها و فاکتورهای بیش‌تری روبه‌روست که بعداً به آن اشاره خواهد شد.

حرکت و تأثیر زبان شرق به غرب، سهم به‌سزایی در انتقال فرهنگ و تمدن آسیایی داشته و از این‌رو اشاره به زبان هند و اروپایی ضروری است.

در تاریخ زبان‌شناسی شکی نیست که در آغاز، قومی وجود داشته است که به زبان هند و اروپایی سخن می‌گفته و شکی نیست که این قوم بین دریای خزر و دریای شمال می‌زیسته است. این خانوادهٔ زبانی که بیش از یک میلیارد عضو دارد، در فضایی بین هندوستان و اروپا محدود می‌شود و پیشرو تمام گروه زبان‌های دنیاست. کتیبه‌هایی از قوم متمدن هند و اروپایی «هه ته تیک» در آسیای صغیر، ترکیه (بوغازکوی)، قرون چهاردهم و پانزدهم قبل از میلاد، کتیبه‌های یونانی «میکه نه»، سرودهای مذهبی «ودا» از زبان سانسکریت و کتیبه‌های فارسی کهن (۳۵۰-۵۲۰ قبل از میلاد) و نوشته‌های «اوستا» و زبان «توخاری» در شمال غربی چین، همه حداقل تا دو قرن قبل از میلاد مسیح گواه سیستم‌های واج‌شناسی و دستور زبان و لغات هند و اروپایی اولیه هستند و به این ترتیب محدودهٔ زمانی و مکانی آن‌ها مشخص شده است. «سر ویلیام جونز» (۱۷۹۴-۱۷۴۶)، در سال ۱۷۸۶ پس از یافتن رابطه‌ای بین زبان هندی باستان و زبان‌های اروپایی درباره خویشاوندی زبان سانسکریت، زبان مقدس کهن و ادبیات هندوستان و خویشاوندی آن با زبان‌های یونانی و لاتین می‌گوید: «هرچقدر هم که زبان سانسکریت کهن باشد، ساختاری شگفت‌انگیز دارد. ساختاری کامل‌تر از زبان یونانی، غنی‌تر از زبان لاتین و از نظر ظرافت بی‌نظیرش، بر هر دو پیشی دارد؛ با این‌حال از نظر ریشهٔ افعال و صورت‌های دستوری به دو زبان دیگر بسیار شبیه است، آن‌چنان‌که نمی‌تواند به‌طور اتفاقی باشد.»

۱ ـ تأثیر موسیقی مشرق‌زمین بر مغرب‌زمین

همان‌گونه که حرکت اقوام از شرق به غرب به اعضای خانوادهٔ زبان تعدد بخشید، به همان‌گونه انسان‌های شرق خصوصیات فردی، فرهنگی و اجتماعی خود را به اروپا منتقل کردند. نخستین سهم انتقال این خصوصیات به اروپا را «زبان عبادت» تشکیل می‌دهد. تاریخ موسیقی مذهبی در دوران‌های مختلف اروپا ارتباطی عمیق مانند عهد عتیق با مردم داشته است و علت آن این است که موسیقی را مانند زبان در خدمت نیروهای

برون‌موسیقایی می‌دانستند که نخستین آن «مذهب» است و از این‌رو موسیقی در خدمت نیایش خداوند بوده است.

کلام در موسیقی شرق یعنی زبان رویدادهای تاریخ، که نقشی برتر و ماندگار دارد، در فرهنگ شرق با موسیقی آمیخته است و این به دلیل داشتن تکیه‌های نسبتاً ثابت و تعیین‌کنندهٔ «ریتم» در موسیقی است. «ریتم» در موسیقی اقوام متمدن مشرق‌زمین خویشاوندی و شباهت بسیار با موسیقی اقوام ساکن کوه‌های آلپ دارد (آوازهای چهار مصرعی). ریتم در موسیقی ایران و عرب با وزن متن زبانی کاملاً پیوند خورده و جداناشدنی است و ملودی کاملاً از ریتم و آهنگ زبان ایجاد می‌شود، بنابراین بلندی و کوتاهی هجاها و ترکیبشان، بنیاد اصلی ریتمیک موسیقایی هستند. از ترکیب این عناصر بنیادین متریک ـ ریتمیک، طرح‌های اصلی ریتمیک نتیجه می‌شوند که منطبق با اندازهٔ بیت است و این کاملاً با نسبت‌هایی که در ریتم‌های یونان باستان وجود دارد، شبیه است و ریتم‌هایی که شباهت شگفت‌انگیزی با علم تناسب در موسیقی «منزورال» قرون وسطای مغرب‌زمین دارند. کلام برتر و وحدت موسیقی و زبان ابتدا در «لیتورگی»های مسیحیت نخستین دیده می‌شود. در این آداب پرستش، ساختار زبانی در قالب نثر است و تلاش می‌شود که کلام را وادار به طنین‌دارشدن نمایند. و در این جاست که ایده‌های موسیقایی در «تاریخ تفکر» شروع می‌شود و متن «لیتورگی»، نقطهٔ ورود مناسبی به تاریخ تفکر مسیحیت مغرب‌زمین تشخیص داده می‌شود. در این‌جا کشمکش دایمی موسیقی با کلام شروع می‌شود که پشتوانهٔ تاریخ موسیقی امروز مغرب‌زمین است. تلاش برای هارمونیزه‌کردن «لیتورگی»[1] موفق نیست و خط ملودی کلیسایی که از طریق تبدیل نثر به شعر آمده است، در برابر هارمونیزه‌کردن مقاومت می‌کند، زیرا تونالیته کلیسایی کاملاً ملودیک تعیین شده است و این بدین دلیل است که متن، تعیین‌کنندهٔ «ریتم» ملودی و مفهوم متن، نحو آن و علامت‌های زبان «وقف‌ها» و «زیر و بمی» را تعیین می‌کنند (مثال: کرال‌های گریگورین مربوط به «پالم ساندی» مربوط به سال ۱۷۹۴). موسیقی یونان نیز مانند موسیقی آسیا، بر اساس زیباشناسی، شنیدن و حس‌کردن متفاوتی نسبت به امروز بوده است و موسیقی به دلیل انتظارات ویژه‌ای که از این هنر می‌رفته و زبان نقش اصلی را در آن داشته است، چند صدایی نمی‌شود. برای یک انسان دوران عهد عتیق، همان‌گونه که امروزه در کشورهای جنوبی اروپاست، تأثیر حسی محض صدا و ریتم مهم‌تر از موسیقی محدودشده به علایم برای انسان متمدن امروز بوده است و این خود تأثیر شدید موسیقی خاور نزدیک را بر موسیقی مغرب‌زمین نشان می‌دهد، زیرا توانمندی ملودی فقط مربوط به مشرق‌زمین و هنوز از اهمیت زیادی برخوردار است.

نکتهٔ مهم دیگری که در کنار «ریتم»، زیربنای بخشی از انواع موسیقی اروپاست و تقریباً ریشه در تمام اقوام آسیا دارد، دکلمه‌کردن است که به‌ویژه در شیوهٔ اجرای ژاپنی‌ها به‌چشم می‌خورد.

«هربرت اسپنسر» در تز خود دربارهٔ ریشه موسیقی، از «آهنگ زبان» و «تکیه» سخن می‌گوید و در این منطقه اصل «دکلمه» را ملاک محقق قرار می‌دهد. در فضای فرهنگی آسیا، برای مثال هند و ایران، دکلمه نقش بزرگی را ایفا می‌کند. در سرودهای «برهمن» هند، ممیزهٔ دکلمه همیشه غالب است و در سوگواری‌های عبری و «پسالمودی» در مسیحیت کهن و ملودی‌های آوازهای کلیسای مسیحیت مشرق‌زمین (مانند سوریه، مصر، حبشه، مارونی و غیره) نیز که مانند سرودهای «برهمن» هند، زبان تعیین‌کننده ریتم است، مشخص می‌شود که موسیقی مقدس و موسیقی پرستش روحانیون فقط به‌صورت دکلمه بوده است. در این‌جا هم شباهت بسیار بین سرودهای یونانی و شیوهٔ دکلمهٔ برهمن وجود دارد.

با نگاهی کلی می‌بینیم که فرم‌های موسیقی مربوط به اقوام متمدن مشرق‌زمین و تکامل آن‌ها نمونه‌هایی را تشکیل می‌دهند، که در کرال‌های گریگورین، در sequence‌های قرون وسطی، ترانه‌های مردمی اروپایی، با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم که با ریشه شرقی، از قرن پنجم تا هفتم، اصل litany (مناجات و دعای دسته‌جمعی به‌صورت سؤال و جواب) محسوب می‌شوند. ویژگی این فرم در این است که یک موضوع ثابت از چند صدای محدود مرتباً با کلمات جدید متن تکرار می‌شود. این اصل در اقوام شمال غربی آسیا و برخی اقوام منطقهٔ قفقاز، تنها اصل ساختاری موسیقایی است. ادامهٔ سیر تحول و گسترش ظریفانه این اصل، اصل «مقام» در فرهنگ موسیقی ایرانی و عربی و تمام اقوامی است که در این ارتباط قرار می‌گیرند. تشابه "litany" و «مقام» در ماهیت آن‌ها نیست، بلکه فقط در گسترش، اندازه یا مقدار صداهای تکرارشده است.

یکی دیگر از موارد مهم موسیقی مشرق‌زمین در اصل واریاسیون و یافتن ملودی‌های جدید در لحظات خودآفرینی به‌وسیلهٔ نوازنده یا خواننده است که آثار آن در موسیقی کولی‌های اروپا دیده می‌شود. با اشاره به اصل فوق در «تکنیک اجرا» همراه با تزیینات که در موسیقی هند، عرب، ایران، ترکیه و غیره وجود دارد، به «روش اجرا» می‌رسیم:

برخلاف تعریف «موسیقی» اروپایی که آهنگ‌ساز تا جزئی‌ترین جزئیات را از نظر «تم» و «واریاسیون» بر کاغذ ثبت می‌کند و «اجرا» در واقع یک کار جنبی یا عینی محسوب می‌شود و در واقع پدیده‌یی است به‌اتمام‌رسیده «طرز اجرا» به‌صورت بداهه‌نوازی در موسیقی مشرق‌زمین کار اصلی محسوب می‌گردد و حتی مهم‌تر از خود فکر موسیقایی است. زیرا فکر اصلی، یعنی «موضوع» یا «ملودی»، برای اجرا فقط شالوده یا اساس را به اجراکننده می‌دهد و شکل‌گیری ملودی بر اساس نمونه‌های انتزاعی که قبل از اجرا فقط در تصور یا ذهن نوازنده یا خواننده وجود دارد، پس از عینیت‌یافتن، مدام و تا بی‌نهایت تغییر پیدا می‌کند. برخی وجود این نمونه‌ها را با ایدهٔ افلاطونی مترادف می‌دانند که: «همه چیز در پشت پرده پنهان است، همه چیز در خفاست، بدون آن‌که واقعیت داشته باشد.» در واقع «مفسر» است که با انواع کلوراتورها، ملیسم‌ها و تزیینات [elaboratio (گسترش، حواشی، شاخ و برگ)، decoratio (تزیین، آرایش)، inventio (ابداع، خلاقیت)] به آن جای می‌بخشد. مفهوم یک قطعهٔ موسیقایی در تجسم طنین آن است و اهمیت آهنگ در فرهنگ کهن آسیا، در زمان «حاضر» و در «وجود خود» بودن است و از این‌رو پدیدهٔ «صدا» در موسیقی مشرق‌زمین جلوهٔ زمان است، جلوهٔ «مفهوم درونی» است و با این‌که ممکن است محرک موسیقی، یک تجسم تاریخی صدا به‌وسیلهٔ «نت» باشد ولی مفهوم موسیقایی در نت‌های خاموش نیست، بلکه در آن، در حقیقت «من» و «زمان حال من» شنیده می‌شود و «من» مجموعه‌ای است از: «واقعیت‌های من»، «واقعیت‌های فرهنگ من» و «واقعیت‌های جامعه‌شناسی من» و در نهایت، صدا برای «من» با «من» ترکیب می‌شود و این «من»، یعنی وجود مفسر، با «متن» یا «شعر» ترکیب می‌شود. بنابراین مجدداً به ارتباط زبان و موسیقی می‌رسیم که کلام فقط به‌منزلهٔ «چیزی شنیده شده» است و نه به‌منزلهٔ نوشتار. (در دنیای تئاتر نیز تأثیر تئاتر مشرق را در آثار صحنه‌ای Commedia dell'arte می‌بینیم). در این‌جا مؤلفهٔ زمان نیز مطرح است. زمان از دیدگاه فلسفهٔ مشرق‌زمین از جمله عواملی است که بشر را، یعنی «من» را، برای نزدیک‌ترکردن به درجهٔ بالای عبودیت یاری می‌کند، و از این‌رو در «طرز اجرا»، زمان به «من» واگذار شده است تا به «من»، یعنی به «مفسر» از نظر خلاقیت دایمی امکان رشد و برخاستن را داده باشد. علاوه بر تأثیر این مؤلفه در کنار سایر مؤلفه‌ها بر موسیقی کهن یونان و

شباهت بسیار آن به موسیقی بیزانس و طبیعتاً به موسیقی مشرق‌زمین، تأثیر زمان و بداهه‌نوازی در تفسیر موسیقی آوانگارد و جاز و تا حدودی رهاشده از محدوده زمان به‌منزلهٔ عامل سلب‌کنندهٔ آزادی‌های درونی و معنوی، به‌وضوح نشان می‌دهد که بازگشت به خود مفهوم پیدا کرده است. این خود، تأثیرپذیری از موسیقی عرفانی مشرق‌زمین است (نگرشی به موسیقی استراوینسکی، کارل اورف و یا اشتوکهاوزن نشان می‌دهد که اجرا زمانی جان می‌گیرد که تفسیر در آن نقش ببدد). یکی دیگر از شواهد تأثیر موسیقی آسیا بر اروپا، تقسیم‌بندی موسیقی است. غالب تجسم‌هایی که از طبقه‌بندی موسیقی می‌شود، به زمان Boethius (وفات در حدود سال ۵۲۴) بازمی‌گردد. musica mundana (یا هارمونی کیهان)، musica humana (یا هارمونی عالم صغیر) و musica instrumentalis (یعنی موسیقی که به‌وسیله ساز و صدای انسان طنین‌انداز می‌شود)، افسانه‌های مربوط به ارفه، آریون، آمفیون و غیره، ارتباط سازها با خدایان، نجوم، سیارات، عالم حیوانات و نباتات، اعضای بدن، فصول سال و نظایر آن، همه به فلسفهٔ مشرق‌زمین برمی‌گردد که همواره در موسیقی و سایر هنرهای آسیا مفهوم و معنا دارد.

تقدم جان بر روان و بر معنویت و عقیده که در دهه‌های گذشته در اروپا به بن‌بست رسید، سبب شد تا در این مورد نیز اروپا مجدداً به مشرق‌زمین نظر افکند و از آن بهره بگیرد. تئوری Yin و Yang که در تمام فلسفهٔ جهان چینی وجود دارد، جلوه‌های فرهنگی، فلسفی، هنری، پزشکی، جنسی، نظام اخلاقی و فرهنگ حرکت هستند و جلوه‌های موسیقایی مغرب‌زمین، برگرفته از دوران رنسانس نیز، به‌صورت سمبول‌های صوتی: کوه، آسمان، درد، رنج، سکوت، مرگ، خطا، گناه، مکث، انتظار، به‌طور اعم از فرهنگ آسیایی گرفته شده‌اند.

یکی دیگر از مواردی که تأثیر مشرق‌زمین بر اروپا را ثابت می‌کند، بر اصل «فراموسیقایی» استوار است و بر اصول زیباشناسی (در ساختمان سازهای اولیه مانند فلوت)، محاسبات ریاضی و انگیزه‌های مذهبی، تفکر مربوط به پیدایش و خلقت کیهان و عالم وجود (برای مثال رعایت برخی اعداد «مقدس» مانند ۳، ۵، ۷ و نظایر آن برای اقوام متمدن چین، سیام، آنام، کامبوج و...) تکیه می‌کند. با کشف فلوتی با ۷ سوراخ، در کشور مصر، مربوط به سه هزار سال قبل و با ممیزهٔ گام پنتاتونیک بدون نیم‌پردهٔ موسیقی در مصر باستان، نشان می‌دهد که احتمالاً گام آن ۵ پرده (mi, sol, la, si, re) بوده و احتمال انتقال این‌نوع موسیقی به اروپا نیز مربوط به حدود سال ۱۶۵۰ در حمله طایفه Hyksos (از تباری مبهم) به شمال مصر بوده است.

گام کهن چین نیز از ۵ صدا در فاصله یک اکتاو و همانند مصر باستان به‌صورت گام پنتاتونیک بدون نیم پرده (fa, sol, la, do, re) بوده و مدت‌ها بعد گام ۷ پرده با صداهای mi و si (که نیم پرده‌ها را به مجموع ۵ تایی اضافه می‌کند) وارد می‌شود. (البته این دو صدا مدت‌ها قبل نیز در چین وجود داشته‌اند ــ در زمان پادشاهی Hoang - Ty، حدود ۲۷۰۰ پیش از میلاد). Ling - lun، خردمند چینی، ۱۲ صدا را در دو ردیف ۶تایی: ۶ صدای کامل «مردانه» و ۶ صدای ناقص «زنانه» در کنار هم قرار داده است که به‌طور تئوری، تمام گام کروماتیک در آن دیده می‌شود. شگفت‌انگیز این‌که وجود گام ۵ پردهٔ بدون نیم پردهٔ چینی، نه‌تنها در چین، بلکه در بیرونی‌ترین نقطهٔ شمال غربی اروپا، در اقوام سلتی، ایرلندی، اسکاتلندی، گلی، در ترانه‌های مردمی بخش «برتان» (در فرانسه) و در بیرونی‌ترین زاویهٔ جنوب شرقی اروپا، یعنی در یونان قدیم و آثار آن در موسیقی کرال گریگورین به اثبات رسیده است. در موسیقی ایبریای کهن و احتمالاً در آوازهای ژرمن باستان نیز آثار همین گام مفروض است. امروزه ثابت شده است که وجود این گام در کشورهای فوق‌الذکر

به‌طور اتفاقی نیست، زیرا همین گام زیربنای گام «فیثاغورث» قرار می‌گیرد. از سوی دیگر با دو کوک مختلف در ژاپن، تمام شمال آسیا تا کوه‌های اورال و آسیای میانه را دربر می‌گیرد.

گام هندی svaragrama یا septaka که امروزه نیز ملاک تونالیتهٔ موسیقی هند است و از زمان گردآوری اشعار «سانسکریت»، احتمالاً سدهٔ پنجم بعد از میلاد، حفظ شده است، از سه اکتاو و هر یک با ۷ نُت اصلی (svara) تشکیل شده است که هر یک با ۴ یا ۳ یا ۲ یک چهارم پرده به‌نام sruti از یکدیگر جدا شده‌اند. نت‌های اصلی بلااستثناء منطبق با سیستم ۱۲ پرده تامپره شده اروپایی هستند و از سوی دیگر با حذف و اضافه‌های مختلف، تصویر گام ماژور دیاتونیک اروپایی تضمین می‌شود. انطباق اکثر تونالیته‌های اصلی موسیقی هند با انواع اکتاوهای یونان باستان و یا تونالیته Vasanti با گام لا ـ ماژور امروز اروپایی و در بررسی موسیقی عرب و ایران، تشابه ساختار آن (استفاده از فواصل سوم بزرگ و هفتم کوچک) با گام هیپوفریژین یونان باستان و آثار موسیقی «مقام» ایران در موسیقی دوران و راهنمای خواندن برخی «پسالم»های انجیل به روش ملودی‌های مشرق‌زمین که در مدخل این نیایش‌ها ذکر شده است، همه مسیر تاریخی حرکت آداب و فرهنگ آسیا را به مغرب‌زمین ثابت می‌کنند.

در این‌جا اشاره مختصری به اختراع آلات موسیقی ضروری است. اقوام متمدن مشرق‌زمین صاحبان اولیه تقریباً همهٔ سازهایی هستند که امروز با تغییرات متعددی در آن، در میان آلات موسیقی مغرب‌زمین دیده می‌شوند و هیچ نوع آن، از موسیقی جدی، موسیقی روز و از سلیقهٔ متحول‌شدهٔ اروپایی و غربی قابل حذف نیست.

انواع سازهای کوبه‌ای که در بین تمام اقوام آسیا و تمدن‌های قدیمه از مهم‌ترین ابزار آگاهی‌دهنده بوده، برای مثال نقاره، سازهای بادی مانند انواع فلوت‌ها، تا به «فلوت کروی» که در تاریخ کهن چین دیده شده و در ایتالیا به‌نام «اوکارینا» مورد استفاده در کارناوال‌ها و کمی دورتر، در آمریکا در موسیقی سرگرم‌کننده (در ارکستر بینگ کرازبی ـ سال ۱۹۳۹) بوده است، ساز «ابوا» گونه Sorna یا "Zurna" از ایران، همراه با سازهای بادی بسیار دیگر، از جمله «نفیر» که با فتوحات اسلام به اروپا منتقل شده است، «نی انبان» که متعلق به خاورنزدیک است (در اسکندریه دیده شده) و قمیش آن که اصل تحول تمام قمیش‌های سازهای بادی است، ساز «چنگ» در فرم‌های مختلف آن سیصد سال در بین‌النهرین و مصر جزو سازهای حاکم بوده و سپس به‌سوی آسیا (از جمله برمه) رفته و در اشکال مختلف آن در آسیا دیده می‌شود.

ساز «لیر» در زمرهٔ سازهای ملی یونانیان بوده ولی آن‌ها نخستین کسانی نبوده‌اند که از آن استفاده می‌کرده‌اند. این ساز در سومین هزاره پیش از میلاد نزد سومریان و مدتی کوتاه بعد از آن در مصر و حتی در بین اقوام سیبریایی دیده شده است.

ساز «پسالته ریوم» که از ساز قانون گرفته شده، در زبان یونانی به‌نام «کانن»، و در روسیه به‌نام «گوسلی» است. در سدهٔ دهم بعد از میلاد از خاورنزدیک به‌سوی یونان رفته و امروزه در اطریش جزء لاینفک موسیقی مردمی این کشور است. ساز «سنتور» ایرانی که زیربنای ساز کلاوسن است و از یونان (به‌نام Santuri) تا رومانی، مجارستان، چک و اسلواک و تمام مشرق اروپا (به‌نام سیمبال) مشهور است. یکی از اشکال این ساز به‌نام «کوتو» در زمره سازهای ملی ژاپن محسوب می‌شود. ساز عود (la 'Ud) یا بربط که کهن‌ترین فرم آن در دورهٔ ساسانیان و حدود دو هزار سال قبل از میلاد در بین‌النهرین دیده شده و با کمی تغییر به اسپانیا رسیده است، ساز مورد علاقهٔ ایرانیان به‌نام «تنبور» که در یونان به‌نام «پاندورا» در اثر تأثیر فرهنگ اسلام به مغرب‌زمین نفوذ کرد. تصویر ساز ژاپنی «بی‌وا» در مجسمه‌های

کوچک یونانی در سدهٔ دوم پیش از میلاد که احتمالاً در ارتبط با فرهنگ موسیقایی هند نیز قرار می‌گیرد. از جمله اشکال مختلف سازهای «ویولن»گونهٔ موسیقی فرهنگ ایران و عرب به‌نام «رباب» که در سال ۹۵۰ بعد از میلاد، فارابی، دانشمند بزرگ در بغداد درباره‌اش سخن گفته و صوت آن را نزدیک‌ترین صوت به صدای انسان ذکر کرده است و در طی جنگ‌های صلیبی در قرن دوازدهم به‌وسیله «تروبادور»ها تحت نام «ربک» نواخته می‌شده است و بالاخره ساز ایرانی «کمانچه» که مانند «رباب» از شکل‌های اولیه ویلون است و ساز «فیدل» متأثر از آن است.

و سرانجام «درام موزیکال»های مشرق‌زمین که اصل جداناشدنی موسیقی و رقص در برگزاری مراسم مذهبی و دنیوی است که اهمیت موسیقی را در تئاتر نشان می‌دهد و این بالاترین هنر مشرق‌زمین، یونان و پس از آن جهان غرب را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهد.

«واگنر» آهنگ‌ساز بزرگ آلمان نیز مجدداً از این هنر در آثار صحنه‌ای خود استفاده کرده است. از آن‌جا که از ویژگی‌های یک هنر، تحقق در خویش نبوده، بلکه پیام‌آوری آن است، محتوای پیام موسیقی آسیا، افکار فلسفی، عرفانی و انسانی هزاران سال است.

۲ ـ تأثیر موسیقی مغرب‌زمین بر مشرق‌زمین

در ابتدای مقاله سخن از زبان و دو عامل مهم آن: «فرستنده» و «گیرنده» رفت. تا به این مرحله، آسیا به‌عنوان عامل ارسال اطلاعات، شامل فرهنگ موسیقایی اقوام مختلفش در تمام ابعاد و زیر تقسیمات و عوامل مؤثر در آن‌ها، و اروپا یا غرب، در نقش گیرندهٔ اطلاعات (شامل حقایق حقیقی و حقایق آرمانی) جهان موسیقی قرار گرفت.

همان‌گونه که در مقولهٔ زبان، «گیرنده» مجدداً در نقش «فرستنده جدید» قرار می‌گیرد و علایم دریافتی را همراه با مؤلفه‌های مختلفی که در وجود فرستندهٔ جدید است، به دیگری منتقل می‌کند، یونان باستان نیز در نقش فرستندهٔ جدید، آنچه را که کسب کرده است به‌همراه دگرگونی‌هایی که خود در آن باعث شده است، آن را در چهره‌ای جدید به دیگران منتقل می‌کند و در این‌جا «دوباره‌شنیدن» شنیده‌ها در قالبی جدید آغاز می‌شود. با این فرض برای اروپاییان که این روش، تعریف و تفکر، خود از ابتدا منبعی اصلی و مستقل و متعلق به آن‌ها بوده است.

همان‌گونه که تأثیر فرهنگی و هنری متقابل جوامع آسیایی، دگرگونی‌هایی را در همین جوامع سبب شد، رسیدن فرهنگ و تمدن مشرق‌زمین به جنوب اروپا نیز انگیزهٔ تحول را در آن‌جا بیدار کرد که نخستین گام آن در جهان موسیقی با تلاش برای یافتن تعابیری جدید و راهی نو از میان فرهنگ‌های دریافتی از شرق شروع شد. تئوری موسیقی فیثاغورث، اعتراض افلاطون به موسیقی جدید قرون چهارم و پنجم، تئوری جدید ارسطو، تعریف جدید زیباشناسی و تئوری جدید شاگرد فیثاغورث به‌نام آریستو کسه‌نوس، ایجاد خط «نُت» یونانی از قرن شش بعد از میلاد و سرانجام تحول در اشکال سازهای اقوام متمدن آسیایی، همه فاکتورهایی هستند که «گیرنده» در قالب «فرستنده جدید» یعنی تولیدکننده و خلق‌کنندهٔ جدید برای خود فراهم کرده و آمادهٔ انتقال می‌سازد و طبیعی است که همهٔ آن‌ها از طریق روابط انسان‌ها در چارچوب‌های دوستانه، ستیزجویانه و تجاری مجدداً به مصرف‌کننده و درک‌کنندهٔ جدید منتقل می‌شود.

همه چیز در موسیقی مغرب‌زمین شکلی نو می‌گیرد و اصرار بر این است که همه چیز در «اشکال» فهمیده شود. تمام فاکتورهای به طنین‌آوردن «عینیت» می‌یابد و به‌جای «تجسم»، «جسم» می‌شود. اجسام مجدداً به آسیا بازتابنده می‌شود و اشکال عینی موسیقی همراه با «نُت» و «تئوری جدید موسیقی»، آسیا را می‌پوشاند. همان‌گونه که در جهان زبان‌شناسی، پذیرش واژگان

بیگانه (به تعبیری) بر توانایی‌های زبان یک ملت وسعت می‌بخشند، پدیده‌های جدید موسیقی مغرب‌زمین به‌همین‌گونه، به‌عنوان عوامل غنی‌کننده و پُربارکننده در موسیقی مشرق‌زمین فهمیده و پذیرفته می‌شوند. هم‌رنگ‌شدن با فرهنگ‌های موسیقایی مغرب‌زمین به‌مانند «پیکتوگرام»ها، که در یک بُعد خاص اجتماعی، زبانی یکسان در جهان ارتباطات ایجاد می‌کنند، پیروی از روش‌های غربی به‌منزله «یکی‌شدن» و مثبت تلقی می‌شود. سنن و هویت‌های فرهنگی کم‌رنگ می‌شوند و پدیده‌های واردشده، جذابیت پیدا می‌کنند. سنفونی‌ها و موسیقی‌های مجلسی آسیایی در قالب و فرم‌های موسیقایی مغرب‌زمین خلق می‌شوند. نُت‌نویسی به تعریف «فرستنده جدید»، رواج پیدا می‌کند و روشی «نو» تلقی می‌شود. علوم موسیقایی، ارزش‌های جدید تلقی می‌شوند و با علم اروپایی «اتنوموزیکولوژی» تلاش می‌شود که به‌کمک «نُت» به منابع موسیقایی کهن و موجود دست یابند.

«عینیت»ها را ثبت می‌کنند، ولی فرایندها و مؤلفه‌های «فراموسیقایی» تمدن‌های کهن تا به امروز، جا می‌مانند. سازهای متحول‌شده و جدید اروپایی، به‌عنوان جلوه‌ای جدید و طنینی جدید ، داخل ترکیب سنتی و ملی گروه‌های موسیقایی نفوذ می‌کنند و ترکیبی را به‌نام «موسیقی روز» یا «موسیقی سرگرم‌کننده» با مشخصات دقیق موسیقی غرب به‌وجود می‌آورند. در انواع ترکیب‌های جدید موسیقایی، شعر و موسیقی مانند مغرب‌زمین از یکدیگر جدا می‌مانند در صورتی که در موسیقی مشرق‌زمین، زبان به‌عنوان یک حسّ پایدار و موسیقی به‌عنوان هنر، یک واحد را تشکیل می‌دهند. با وجود این‌که مؤلفهٔ «گذر زمان» به‌عنوان یکی از عوامل شکل‌گیری هر چیز در خلقت، در سده‌ها و هزاره‌های گذشته، هم‌چنان‌که امروزه هنوز این مؤلفه در فرهنگ‌های آسیایی از ارزش بالایی برخوردار است. بهتر از سیر «زمان» در مغرب‌زمین، سیر طبیعی خود را کرده و رسیدن به کمال را در یک پروسهٔ طبیعی امکان‌پذیر می‌سازد و از این‌رو نسبت «پایداری» و «تداوم» در هر زاویه از فرهنگ و تمدن مشرق‌زمین بالاتر است، انسان شتابزدهٔ مغرب‌زمین به‌دلیل اشتیاق به نوآوری، در همهٔ زمینه‌ها و بالاخص در زمینه‌های فرهنگی «زمان» را که قبلاً به آن به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های شرقی و عرفانی در موسیقی برای نزدیک‌ترشدن به درجات بالای عبودیت می‌نگریست و جهان «تفسیر» موسیقی به این مؤلفه شدیداً نیازمند است. شتابزده «زمان» را کوتاه کرده، از ارزش فاکتورهای «پایداری» و «تداوم» مورد نیاز فرهنگ‌ها، کاسته و عمر ارزش‌های فرهنگی را کوتاه کرده است. انسان «نوطلب» به‌سرعت اندوخته‌ها و تجربه‌های شکل‌گرفته در زمان را انکار کرده، در راه رسیدن به «چیزی دیگر بودن» و «چیزی دیگر شدن»، انکار تاریخ خود می‌کند و آن را که در درون ما و با ما زندگی می‌کند، نفی می‌کند و حتی تاریخ موسیقی اروپا که در تمدن یونان باستان نهفته است و ریشه‌های عمیق آن در موسیقی و فرهنگ مشرق‌زمین، بالاخص در خاور نزدیک، سومری‌ها، بابلی‌ها، آسوری‌ها و مصر است، در میان فرهنگ‌های دیگر اروپا، تنها می‌ماند.