موسیقی شرقی کاذب

ناتالی چوبینه

موسیقی شرقی کاذب (pseudo-oriental) نوعی موسیقی توصیفی، به‌خصوص در عرصهٔ اپرا و سایر فرم‌های موسیقایی /نمایشی، است که حال وهوای شرقی را القا می‌کند، بدون این که در ساختار آن از عناصر موسیقی شرق به طور مستقیم استفاده شده باشد. اکنون که مبحث موسیقی جهانی(world music) در گستره‌ای بین‌المللی مطرح شده، و این واقعیت که هر قوم و ملتی در کنار سایر عناصر فرهنگی دارای موسیقی خاص خود نیز هست‌و این موسیقی عناصر ساختاری متفاوتی با موسیقی کلاسیک غربی دارد دیگر برای کسی تردیدپذیر محسوب نمی‌شود، شاید مشکل بتوان تصور کردروزگاری موسیقی نزد بزرگان آن فقط در عناصر کلاسیک غربی خلاصه می‌شد و به چشم آنان این هنر شکل دیگری نداشت، یا اگر هم داشت ناهنجار وناخوشایند و «برای گوش نامناسب» به شمار می‌رفت.

موسیقی کلیسایی، که گاهوارهٔ پرورش اصول موسیقی کلاسیک غربی محسوب می‌شود، در آغاز مسیحیت بی‌اندازه وامدار موسیقی شرقی بود. روند تجزیهٔ امپراتوری روم در نهایت موجب تجزیهٔ کلیسای رم از کلیسای شرق شد، و کلیسای غربی با انتخاب زبان لاتین پیوند خود را با هر عنصرشرقی به کلی قطع کرد. بنابراین خاستگاه اصلی عناصر ساختاری موسیقی کلاسیک غربی از هرگونه تأثیرپذیری بنیانی از موسیقی شرق به دورماند. از سوی دیگر، شرق از دیرباز برای مردمان غرب جاذبه‌ای پر رمزوراز داشت. نبود امکان سفرهای دوردست برای همگان و دشواری فراوان این‌سفرها،

که هر یک را به ماجرایی غریب و پر خطر تبدیل می‌کرد، از سرزمین‌های شرقی افسانه‌ای

مه‌آلود و مبهم ساخته بود. در قرون وسطی تنها موسیقی‌غیراروپایی که در تماس با موسیقی مسیحیت قرار داشت، موسیقی اسلامی بود که ریشه‌های مشترکی با همهٔ موسیقی‌های خاورمیانه داشت. از آغاز جنگ‌های صلیبی در قرن یازدهم، تلاش برای بازپس‌گیری اسپانیا از مسلمانان و فتح اورشلیم، نجیب‌زادگانی که برای شرکت در این جنگ‌ها راه‌اورشلیم و اندلس را در پیش می‌گرفتند و سال‌ها در شرق می‌ماندند، در مقام تروبادور و تروور (نوازندگان دوره‌گردی که روی شعرهای خود آهنگ می‌ساختند و این ترانه‌ها را با همراهی سازشان می‌خواندند) حکایت‌های سفر خود را در قالب ترانه‌ها و منظومه‌هایی برای مردم به ارمغان می‌آوردند. این حکایت‌ها هم از افسانه‌های شرقی و هم از برداشت‌های غربی مایه می‌گرفتند، و با آفریده‌های تخیل خود این افراد و شرح گزافه‌گویانهٔ دلاوری‌های‌ایشان یا دوستان و همرزمان‌شان یا پادشاهان و فرماندهانِ خودی درآمیخته بودند. از موسیقی این ترانه‌ها، جزنمونه‌هایی انگشت‌شمار، کمتر نشانی‌باقی مانده است، چون سواد ثبت موسیقی را نداشتند، از این گذشته نت‌نویسی غربی نه فقط در روزگار اولیهٔ رشد خود، بلکه امروز هم وسیلهٔ مناسبی‌برای ثبت موسیقی غیر غربی به شمار نمی‌رود. اما از شواهد پیداست که موسیقی تروبادورها و تروورها بیشتر حالت بداهه‌نوازی داشته و ملودی‌های‌آن، به خاطر گسترهٔ کوچک صدای ساز و نیز تکراری بودن و ترجیع‌بندی‌بودن شعرها، هم از نظر تعداد و هم از نظر تنوع آوایی بسیار محدود بوده‌اند.الهام‌پذیری این موسیقی از موسیقی مردمان شرق امری بدیهی به نظر می‌رسد. به گوش آزاداندیش موسیقی‌دان دوره‌گرد، که هنوز تعصب‌زدهٔ فاصله‌های‌مطبوع غربی نبود، هر چیزی که بر جلوهٔ کار می‌افزود و پیچ و تاب و نقش و نگار زیبا به آن می‌بخشید و فراز وفرودهای داستان را بهتر بازتاب می‌داد،پذیرفتنی می‌نمود. بدین‌ترتیب دیسونانس‌های گوناگون در قرون وسطی به راحتی به موسیقی غربی، البته نوع غیر مذهبی آن که چندان قانونمند نبود،راه یافتند. این موسیقی را نمی‌شد شرقی‌ماب یا شرقی کاذب نامید، چون خود موسیقی غربی هنوز قالب و معنای نهایی خود را پیدا نکرده بود. هدف ازکاربرد دیسونانس‌ها هم ایجاد جلوهٔ شرقی یا حتی عجیب و غریب نبود، بلکه در راستای زیباترکردن اثر و بیان احساسات درونی نوازنده یا خواننده قرارداشت.

با نزدیک‌شدن به دوران رنسانس، که بارزترین نمود آن در موسیقی چندصدایی شدن موسیقی (پولی‌فونی) بود، ترانه‌های غیرمذهبی بیشتر و بیشتر به‌موسیقی رسمی و مذهبی نفوذ کردند، و البته دیسونانس‌های‌شان را هم با خود آوردند. کلیسا که تاب تحمل آواهای غریب را نداشت، به کمک‌آهنگسازان بزرگِ دوران **هنر نوینی (آرس نووا)**بنیان گذاشت تا هم به نیاز مردم، که خواستار شنیدن نغمه‌های محبوب و دلپسند بودند و سرودهای‌مذهبی را هم در این قالب بهتر به خاطر می‌سپردند، پاسخ گوید و هم کاربرد دیسونانس‌ها را، دست کم تا حدی، قانونمند کند. در این دوران کشورهای اروپای غربی با دستیابی به منابع غنی «دنیای جدید»، یعنی قارهٔ آمریکا، به ثروت و خودمختاری کامل رسیده بودند، و امپراتوری عثمانی در شرق راتهدیدی برای قدرت خود می‌دانستند. بنابراین رمز و راز گذشته اکنون رنگ و بوی دشمنی به خود می‌گرفت، و غرب جز در مقام دشمنی دور به شرق توجه نمی‌کرد. بدین‌ترتیب دنیای شعر و ادب نیز از تأثیرپذیری کم‌مایهٔ خود از شرق دست برداشت و این منبع برای الهام

بخشیدن به موسیقی کنارگذاشته شد.

در قرن هفدهم، با از میان‌رفتن اندیشهٔ مسطح بودن زمین و پیروی از الگوی کاشفان بزرگی همچون کریستف کلمب، سفرهای اکتشافی طولانی رواج‌بیشتری پیدا کرد. گرچه این سفرها معمولاً به خاطر وجود عثمانی‌ها کمتر رو به سوی شرق داشتند، اما افق دید غربی‌ها را وسعت بخشیدند و آنها را باجنبه‌های گوناگون عالم هستی آشنا کردند. انسان غربی متوجه شد قوم‌های دیگر هم فرهنگ‌های خاص و قانونمند خود را دارند که هر یک در جای‌خود می‌تواند ارزشمند باشد. هر چند این فرهنگ‌ها تا قرن‌ها پست و ناچیز شمرده می‌شدند و در مقابل واقعیت‌های علمی کوچک‌ترین ارزشی‌نداشتند، اما دست‌کم توانستند جایگاه پر رمز و راز خود را باز به دست آورند و دوباره به عالم شعر و ادب راه پیدا کنند. با آغاز عصر روشنگری در قرن هجدهم و نفوذ افکار دانشمندانی مثل گالیله و نیوتون، نویسندگان دانش‌دوستی همچون مونتسکیو **(نامه‌های ایرانی)**، دانیل دفو **(رابینسون کروزو)**، سیموئل جانسن **(پاملا)**، جاناتان سویفت **(سفرهای گالیور)**، ولتر **(کاندید)** و روسو **(الویز جدید)** رمان‌هایی تک قهرمانی پدید آوردند و قهرمانان‌خود را به سیر و سفر و تجربه‌اندوزی در سرزمین‌های عجایب فرستادند. با این حال در این سیر وسفرها هنوز به طرز محسوسی از شرق دوری می‌شد. **نامه‌های ایرانی** مونتسکیو (۱۷۲۱)، که از پرفروش‌ترین کتاب‌های قرن بود و طی یک سال ده بار تجدید چاپ شد، از شخصیت‌های ایرانی خود به‌عنوان شاهدان بیگانه و ناآشنای فرهنگ غربی استفاده می‌کرد تا جامعهٔ معاصر خود را به نقد بکشد، و می‌توان گفت این شخصیت‌ها می‌توانستند اهل هر سرزمین شرقی مهم دیگری نیز باشند. ابن سینا و رازی به خاطر علم‌گرایی این عصر به طور استثنایی به جامعه غرب معرفی شدند، اما فقط آثارشان ونه خودشان. حتی رابطه‌های تجاری با پادشاهان صفوی نیز علاقهٔ خاصی به فرهنگ ایرانی یا حتی شرقی ایجاد نکرد. غربی‌ها بیشتر به فکر ترویج فرهنگ و آیین خودشان بودند تا تأثیر پذیری از دیگران. بنابراین رشد موسیقی کلاسیک غربی کاملاً خارج از نفوذ هرگونه عنصر شرقی انجام شد، ودیسونانس‌های آن برای توصیف جلوهٔ شرقی به کار نمی‌رفتند.

دوران کلاسیک تاریخ موسیقی در قرن هجدهم، که دوران تثبیت نهایی فرم‌ها و عناصر موسیقی کلاسیک و کاربرد آنها محسوب می‌شد، زیر سلطهٔ موسیقی ایتالیایی قرار داشت، و موسیقی فرانسوی نیز با آن رقابت می‌کرد. پاریس را پایتخت هنر و ادب و روشنفکری می‌شناختند، اما هیچ کس نمی‌توانست از تأثیر موسیقی ایتالیایی برکنار بماند. اپرا، که از همان آغاز تولد خود در سال ۱۶۰۰ محبوب بود، اینک در قالب‌های گوناگون **اپرابوفا** (اپرای طنزآمیز)، **اپراسریا** (اپرای جدی)، و **اپرا کمیک** (اپرای همراه با گفتار کلامی) جلوه گری می‌کرد. دو قالب اول سراپا ایتالیایی بودند، و قالب سوم‌وامدار فرانسه محسوب می‌شد. حجم تولید آثار در این حوزه بسیار زیاد بود، طوری که می‌توان آن را با حجم تولید فیلم در روزگار کنونی مقایسه کرد. آهنگسازان برای پاسخ‌گویی به نیازهای بازار اغلب چاره‌ای جز تکرار خود نداشتند، زیرا اپرای ایتالیایی بی‌اندازه به موسیقی وابسته بود و عنصر درام ومتن نمایشی در آن اهمیت چندانی نداشت، طوری که یک متن خوب و مورد پسند ممکن بود بارها توسط آهنگسازان مختلف برای ساختن اپرا مورد استفاده قرار گیرد. بر عکس در اپرای فرانسوی به

متن خوب هم توجه می‌شد، و نویسندگان بزرگی مثل اوژن اسکریب در این عرصه قلم می‌زدند. این نویسندگان برای پدیدآوردن لیبرتوهای (متن‌های اپرایی) تازه نیازمند موضوع‌های بدیع و نو بودند، و برای یافتن چنین موضوع‌هایی به سراغ انواع واقسام منابع می‌رفتند: اساطیر، قصه‌های عامیانه، نمایشنامه‌های مشهور، و فرهنگ‌های بیگانه. همان‌طور که گفته شد، شناخت غربی‌ها از فرهنگ‌های بیگانه بی‌اندازه محدود، و آمیخته با برداشت‌های شخصی و اغلب تحقیرآمیز و پس‌زمینه‌های ذهنی گوناگون و عقاید خرافی رایج بود. شکی نیست که ملت‌های مغلوب سعی می‌کردند هر چه زودتر با فاتحان خود سازگاری پیدا کنند، ولی این سازگاری از راه نمایش‌دادن فرهنگ واقعی خودشان به دست‌نمی‌آمد، و حتی تا اوایل قرن بیستم در گزارش جهانگردان و گاهی قوم شناسان به مطالبی برمی‌خوریم که نشان می‌دهد اهالی بومی چگونه آداب ورسوم اصلی، و احتمالاً مقدس، خود را پنهان نگه می‌داشتند و نمونه‌هایی ساختگی و سرگرم کننده را به اسم هنر بومی به بیگانگان عرضه می‌کردند.بدین‌ترتیب در نخستین نمونه‌های موسیقی مثلاً شرقی یا همان شرقی کاذب، مثل اپرای **کاروان قاهره (۱۷۸۳)** ساختهٔ یک آهنگساز فرانسوی محبوب‌آن دوران به نام آندره گرتری (۱۸۱۳-۱۷۴۱)، جز مشتی اسامی هیچ عنصر شرقی دیگری یافت نمی‌شد.

در این دوران که فرانسه و انگلستان درگیر مسابقهٔ مستعمراتی خود بودند، کشورهای تازه وحدت‌یافته‌ای مثل اتریش می‌کوشیدند تا از لحاظ فرهنگی نیزدر اروپا امتیاز کسب کنند. دربار امپراتور یوزف اول از موسیقی، به‌خصوص سبک باب روز آن یعنی موسیقی ایتالیایی، به شدت حمایت می‌کرد وآهنگسازان خود را از میان ستارگان این عرصه برمی‌گزید. وین نه تنها به خاطر حضور استادانی مثل هایدن (۱۸۰۹-۱۷۳۲) و موتسارت (۹۱-۱۷۵۶)، بلکه به دلیل هجوم هنرمندانی از سراسر جهان مقام پایتخت موسیقی را به دست آورده بود. در این میان، در کنار سیل آثار ایتالیایی، به خواست امپراتوربرای نخستین بار به موسیقی ملی نیز توجه شد، و اتریش قدم در همان راهی گذاشت که فرانسه صد سال پیش وارد آن شده بود: ایجاد و ترویج موسیقی‌خاص ملیت خود، در رقابت با برتری موسیقایی ایتالیا. و طبیعی است که نخستین و مهمترین میدان این رقابت اپرا بود. فرانسه این کار را با **کمدی اباله**آغاز کرد، که آمیزه‌ای از اپرای ایتالیایی و حرکت موزون بود، و در نهایت به **اپراکمیک** رسید، که شکل اولیهٔ آن خیلی شبیه نمایش‌های موزیکال کنونی‌بود، یعنی ترکیبی از یک نمایشنامهٔ مردم‌پسند، ملودی‌های سادهٔ مردمی، صحنه‌های شاد و صحنه‌پردازی پرزرق و برق. اتریش، و پیش از همه‌آهنگسازان به نام یوهان آدام هیلر (۱۸۰۴-۱۷۲۸)، برای به‌وجود آوردن فرم اپرایی خاص و ملی خود یعنی **زینگ اشپیل** singspiel = نمایش آوازی)همان **اپراکمیک** را سرمشق اصلی و اولیهٔ خود قرار داد. فقط به جای ارها (air) یا ترانه‌های تک‌صدایی آن از **لید** (Lied = ترانه) آلمانی استفاده کرد. **زینگ اشپیل**های بعدی بیشتر و بیشتر به سمت **اپرابوفا** رفتند، تا این که درخشان‌ترین نمونهٔ این فرم، یعنی اپرای **فرار دادن از حرمسرا**(۱۷۸۲)اثرموتسارت به وجود آمد. لیبرتوی این اثر، که از روی لیبرتوی **زینگ اشپیل** دیگری به نام **بلمونت و کنستانتس** (۱۷۸۱) نوشته شده بود، سرگذشت‌گرفتار شدن نامزد یک اشراف‌زادهٔ ایتالیایی به دست ترکان عثمانی بود. تمام ماجرای اپرا در دربار ترک می‌گذشت. اما کوچک‌ترین نشانی از موسیقی شرقی یا حتی

شرقی‌ماب در آن یافت نمی‌شد. گذشته از دلایل معمول، موتسارت چنان دل‌مشغول برتری دادن فرم **زینگ اشپیل** بود که به اصل داستان یا محل وقوع آن توجهی نداشت. او سرانجام آن قدر در این راه پیش رفت که از **اپرابوفا** سر در آورد و بدین‌ترتیب روند کوتاه رشد این فرم تقریباً در همین‌نقطه به پایان رسید. اما با پیدایش این اثر اصطلاحی نیز البته بعدها، در تاریخ موسیقی به وجود آمد که همان «موسیقی شرقی کاذب» بود.

این نوع موسیقی در این مرحله هیچ ویژگی‌ای جز نامش نداشت. همین که اثری به یک مضمون شرقی می‌پرداخت کافی بود تا موسیقی آن را از نوع‌شرقی کاذب بدانند. خود موتسارت این روند را با یک **اپرابوفا** به نام **همهٔ زن‌ها همین کار را می‌کنند** (۱۷۹۰) ادامه داد، که بیشتر با عنوان ایتالیایی خودیعنی **کوزی فان توته** (Cosi fan tutte) شهرت دارد. در این اثر دو نجیب‌زادهٔ جوان ایتالیایی خود را به لباس ترکان عثمانی در می‌آورند تا وفاداری‌نامزدهای خود را امتحان کنند. موتسارت که در فرار دادن از **حرمسرا**، که تمام ماجرایش در ترکیه رخ می‌داد، به موسیقی شرقی توجهی نکرده بود، هیچ‌دلیلی نداشت برای چند صحنهٔ این اثر به سراغ موسیقی شرقی برود. اما در آخرین اپرای خود، **فلوت سحرآمیز** (۱۷۹۱)، کامل‌ترین و غنی‌ترین **زینگ‌اشپیل** ممکن، کوشید از حال و هوای اپراهای ایتالیایی فاصله بگیرد. موسیقی این اثر رنگ و بوی وینی / موتسارتی خاصی دارد، و دیگر مشکل‌می‌توان آن را نسخه بدل آثار ایتالیایی نامید. با این حال برای کُرال وردگونه‌ای که نگهبانان معبد زرتشت می‌خوانند از سرودهای قدیمی لوتری استفاده‌شده. این سرود حال و هوایی نیایشی و باستانی به صحنه می‌بخشد، و اینجاست که مفهوم واقعی موسیقی شرقی کاذب جلوه‌گر می‌شود : یعنی تدارک‌یک موسیقی متفاوت (با موسیقی کلاسیک غربی) برای القای حسی شرقی، بدون استفاده از عناصری مثل مُدهای غیر غربی، فاصله‌های کسرپرده‌ای، یاریتم‌های خاص و ترکیبی.

فرم **زینگ اشپیل** یکی دو دههٔ دیگر نیز به حیات کم‌سوی خود ادامه داد و چون مثل سایر فرم‌های مردم‌پسند از لحاظ موضوع آزادی بیشتری ارائه‌می‌کرد، نمونه‌های شرقی‌مابی هم در آن به وجود آمد که اپرای تک‌پرده‌ای **ابوحسن** (۱۸۱۱) اثر کارل ماریافون وبر (۱۸۲۶-۱۷۸۶) از آن جمله است. وبر بار دیگر نیز در اپرای نه چندان یک دست **اوبرون** به فرم **زینگ اشپیل پهلوانی** شرقی بازگشت. **زینگ اشپیل** پایهٔ اپرای ملی آلمان را گذاشت امادر آغاز قرن نوزدهم کمتر فرم اپرایی، حتی همان فرم ایتالیایی، یافت می‌شد که بتواند با **گراند اپرای** پاریسی رقابت کند.

ظهور جنبش رومانتیک توسط نویسندگان آلمانی نهضت **توفان و تنش**، گوته، و نیز برخی نویسندگان غیر آلمانی پیرو آنان، نویددهندهٔ یک دگرگونی‌کلی و همه‌جانبه محسوب می‌شد، که خود را در قالب دو جریان اصلی نشان می‌داد. از سویی هجوم ارتش ناپلئون به سراسر اروپا و شمال آفریقاواکنشی متقابل به صورت بروز حس ملی‌گرایی در ملت‌های مختلف در پی داشت، که موجب استقلال‌طلبی بسیاری کشورها و تمایل ملت‌های‌گوناگون به ایجاد فرهنگ و هنر ملی خودشان شد. برتری فرهنگی آلمان در آغاز دوران رومانتیک، که به‌خصوص در عرصهٔ موسیقی جانشین پرقدرت وفراگیری برای فرهنگ ایتالیایی محسوب می‌شد، به خاطر رشد طبقهٔ متوسط و کاهش نفوذ زائدالوصف اشراف و رواج تحصیل بین همهٔ قشرهای مردم‌و

نیز شکل‌های سریع‌تر اطلاع‌رسانی و سفر و مهم‌تر از همه انقلاب صنعتی، آن‌قدرها دوام نیاورد و جای خود را به نوعی ملی‌گرایی همه‌جانبه سپرد،بگذریم که کامل شدن این روند جانشینی چند دهه طول کشید و دامنهٔ آن به آغاز قرن بیستم رسید. از سوی دیگر اندیشهٔ اصلی و بنیادین خود جنبش‌رومانتیک هم آزادی و بیان احساسات فردی، حتی به بهای زیر پاگذاشتن اصول و قواعد و قرار دادها، را در بر داشت، تأثیر این اندیشه بر موسیقی به‌شکستن سنت‌های کلاسیک منجر شد و موسیقی مطلق قاعده مند جای خود را به موسیقی توصیفیِ قاعده شکن داد، که با هدف رساندن یک مفهوم‌ادبی یا فلسفی یا توصیف یک حالت یا منظره یا شعر به زبان موسیقی ساخته می‌شد. فرم‌های تازه‌ای به وجود آمدند، سازهای بیشتر و متنوع‌تری درارکستر به کار رفتند، و استفاده از مُدهای قدیمی، فاصله‌های «نامطبوع»، گام‌های ابداعی، و ریتم‌های ترکیبی و چندگانه رواج پیدا کرد. برای ساختن‌موسیقی شرقی کاذب از همهٔ این ابزارهای البته باز هم غربی استفاده می‌شد.

در ۱۸۲۱ فرانتس شوبرت (۱۸۲۸-۱۷۹۷) ترانه‌هایی روی اشعاری از **دیوان غربی - شرقی** گوته ساخت و در ۳-۱۸۲۲ نیز چند شعر از دیوان **رزهای‌شرقی** روکرت را به صورت ترانه در آورد. او در این آثار از هارمونی‌های تازه و بدیعی استفاده کرد تا شاعرانگی و اسرارآمیز بودن را یک جا القا کند. اماکوچک‌ترین تلاشی برای پنهان داشتن حالت شرقی کاذب این شعرها به خرج نداد. در ۱۸۳۸ یکی از بزرگترین استادان **گراندایرا** و آفرینندهٔ فرم **اپرای‌وحشت**، هاینریش مارشنر (۱۸۶۱-۱۷۹۵)، یک اپرای طنز نیمه شرقی به نام **ِپیو** ساخت. در همین دوران یک آهنگساز آلمانی طغیان‌گر و هنوز گمنام،ریشاردواگنر (۱۸۸۳-۱۸۱۳)، کار خود را با ساختن **گراندایرا** آغاز کرد اما خود بعدها موجی به وجود آورد که در جبههٔ مقابل این فرم قرار گرفت. واکنش‌استادان **گراندایرا به** موج فزایندهٔ واگنرگرایی، وارد کردن عناصر غریب‌تر و جذاب‌تر به اپراهای‌شان بود. بدین‌ترتیب آثار شرقی‌مابی همچون **لاله رخ**(۱۸۶۲) اثر فلیسین داوید (۷۶-۱۸۱۰)، **جمیله** (۱۸۷۲) اثر ژرژ بیزه (۷۵-۱۸۳۸)، و **سامسون و دلیله** (۱۸۷۷) اثر کامی سن - سانس(۱۹۲۱-۱۸۳۵) به وجود آمدند. فلیسین داوید خود شیفتهٔ قصه‌های شرقی بود و عناصر شرقی کاذب را در آثار پیانویی خود نیز وارد می‌کرد. بیزه چه‌صحنه‌اش شرق بود، چه اندلس و اسپانیا، و چه منطقهٔ آرله در بورگوندی فرانسه، انبوهی از فاصله‌های نیم‌پرده‌ای بالارونده و پایین‌رونده را با ریتم‌های‌پر تحرک ۶/۸ به کار می‌زد. اما سن - سانس برای ایجاد جلوهٔ شرقی در حرکت موزون با کانال اپرای **سامسون و دلیله** از فاصلهٔ دوم افزوده استفاده کرد،که از ناهنجارترین و شرقی‌ماب‌ترین عناصر در موسیقی کلاسیک به حساب می‌آمد:

این فاصله، که در موسیقی ایرانی کاربرد گسترده‌ای دارد، همواره از مهم‌ترین عناصر ساختاری موسیقی شرقی کاذب نزد آهنگسازان غربی به شمار می‌رفت.

اما اوج‌گیری موسیقی شرقی کاذب را در آثار آهنگسازان روس نیمهٔ دوم قرن نوزدهم می‌توان دید. فرهنگ روسیه خود تا حد زیادی، البته به شیوهٔ خاص خودش، شرقی بود. طبیعی است که وقتی میخاییل گلینکا (۱۸۵۷-۱۸۰۴) از نفوذ ایتالیایی‌گرایی معلمان خود و نیز موج فزایندهٔ رومانتیک گرایی دراروپا گریخت و دست به کار شد تا موسیقی ملی روسیه را پایه‌گذاری کند، نخستین گام در سازگارسازی عناصر ساختاری موسیقی شرقی با قواعدکلاسیک غربی برداشته شد. نفوذ نظامی کشورهای قفقاز نیز به پیدایش عنصری شرقی یا نیمه‌شرقی در موسیقی روسیه کمک کرد. گلینکا هنگام ساختن‌اپرای معروف خود، **روسلان ولیودمیلا** (۱۸۴۲)، اولین قراردادهای ساختاری این نوع موسیقی را تعیین کرد: برای تِم جادوگر داستان یک گام یک‌پرده‌ای پایین رونده ساخت، تلاش خود برای هارمونی‌دار کردن ملودی‌های شرقی را به اوج رساند، و سرانجام نوعی هارمونی ابداع کرد که از آکوردهای بی‌ارتباطی تشکیل می‌شد که بر محور یک نت (شاهد) گردش می‌کردند؛ کُرپارسی و حرکت لزگی این اپرا از دیگر نکات جالب آن به شمار می‌رفت.

تأثیر گلینکا بر آهنگسازان روسی نسل بعد عظیم و فراگیر بود، و موجب رشد سریع موسیقی ملی روسیه شد. همهٔ آهنگسازان بعدی به پیروی از اوبرخاستند و به تکمیل قراردادهای ساخت موسیقی روسی پرداختند. این کار، همان طور که گفته شد، شامل سازگار کردن نغمه‌ها و ملودی‌های محلی باهارمونی و درست کردن گام‌های القاکنندهٔ حال و هوای شرقی و استفاده از ریتم‌های سنتی به شکلی قاعده‌مند بود. به عبارتی همه تلاش می‌کردندموسیقی محلی را با موسیقی کلاسیک غربی تطبیق بدهند. به همین دلیل حاصل کار باز هم موسیقی شرقی کاذب محسوب می‌شد و نه موسیقی اصیل.چایکوفسکی (۹۳-۱۸۴۰) در اپرای قفقازی خود، **اوپریچنیک** (۱۸۷۴)، عملاً به تقلید مستقیم و رونوشت‌برداری از **روسلان و لیودمیلا** پرداخت، وروند استفاده از انواع تمهیدهای غریب و بیگانه (exotic) را در آثار دیگر خود، به‌خصوص باله‌ها، ادامه داد، که نمونهٔ بارز آن را می‌توان در قطعهٔ «حرکات‌موزون عرب» در بالهٔ **فندق شکن** (۹۲-۱۸۹۱) مشاهده کرد. در دههٔ ۱۸۷۰، پس از موفقیت اپرای **باریس گادونُف** (۱۸۷۴) اثر مُدست موسُرگسکی(۸۱-۱۸۳۹)، اپراهای روسی بزرگی با مضمون‌های محلی و گاهی شرقی‌مآب به وجود آمدند که سازندگان‌شان کمتر توان پیروی از سرمشق‌های گلینکارا داشتند. عنصر شرقی کاذب به موسیقی رومانتیک برای پیانو نیز راه یافت، که نمونهٔ بارز آن «فانتزی شرقی» **اسلامی** (۱۸۶۹) اثر میلی بالاکیرف(۱۹۱۰-۱۸۷۳) است؛ این قطعه نمایش ماهرانه‌ای از قدرت نوازندگی به شیوهٔ فرانتس لیست (۱۸۸۶-۱۸۱۱)به حساب می‌آید، که خود تلاش کرده‌بود ملودی‌های حرکات موزون مجار را کلاسیک کند. اما نقطهٔ اوج همهٔ این آثار سوییت سمفونیک **شهرزاد** (۱۸۸۸)اثر نیکالای ریمسکی - کرساکُف‌بود، که اصول گلینکارا نیز رشد داد. در این بازآفرینی قصه‌های هزارویک‌شب، برخلاف انتظار، هیچ داستانی به طور مستقیم به زبان موسیقی تعریف‌نمی‌شود. صحنه‌ای چهار موومانی داریم که شخصیت‌های گوناگون آن، به سبک موسیقی رومانتیک، هر کدام یک تِم مخصوص خود دارند؛

ویولن‌تک‌نواز تِم شهرزاد را اجرا می‌کند. این تِم‌ها به شیوهٔ هنر اسلامی در قالب نقش‌هایی زیبا و پیچ در پیچ در متن اثر تکرار می‌شوند:

نفوذ گلینکا تا قرن بعد نیز ادامه پیدا کرد و آهنگسازانی همچون ایگور استراوینسکی (۱۹۷۱-۱۸۸۲) طرح و نقش پارتیتورهای خود را با انواع و اقسام مُدها و نغمه‌ها پیچیده کردند. پیدایش موسیقی **آتنال** هارمونی کلاسیک غربی را کاملاً به هم ریخت و راه را برای ایجاد قواعد مخصوص ساخت‌موسیقی‌های مُدال چندصدایی و استفاده از کسرپرده‌ها (ربع پرده، ثلث پرده، و غیره) هموار کرد.

در این حال، از اواخر قرن نوزدهم، شاخه‌ای از علم موسیقی‌شناسی رشد خود را آغاز کرد که می‌رفت تا تبدیل به یکی از رشته‌های مستقل شود وتصویری حقیقی از موسیقی فرهنگ‌های دیگر را به غربی‌ها ارائه دهد. کاوش‌های علم موسیقی‌شناسی برای شناخت خاستگاه‌های موسیقی، درحقیقت نوعی باستان‌شناسی موسیقی، به ردیابی بازمانده‌های موسیقایی باستان و پیگیری نمودهای کنونی آن موسیقی‌ها بین مردمان شرق و سایرقوم‌های جهان منجر شد. توجه به موسیقی محلی و مردمی نیز ضرورت شناسایی ویژگی‌های فرهنگی خاص هر قوم و هر منطقه را به دنبال داشت. بابرقرار شدن تماس و ارتباط بیشتر بین ملت‌های مختلف، موسیقی‌دانان به مقایسهٔ این ویژگی‌ها پرداختند تا بتوانند از تأثیر متقابل آنها بهره‌برداری کنند ونیز علت برتری و فراگیری یک نوع موسیقی در یک قلمرو جغرافیایی را بیابند. بدین‌ترتیب نخستین پایه‌های **اتنوموزیکولوژی** یا **قوم‌موسیقی‌شناسی** گذاشته شد و مسئلهٔ موسیقی‌های مختلف سراسر جهان به میان آمد. مسائل سیاسی و استعماری نفوذ شدید خود را روی افکار و عقاید جامعهٔ‌دانش‌دوستان از دست دادند و پژوهش‌گران تصمیم گرفتند بیشتر به واقعیت‌ها توجه کنند و از برداشت شخصی بپرهیزند. با این حال باز هم ده‌ها سال‌طول کشید تا معلوم شود نظام نت‌نویسی غربی به طور کلی برای ثبت و ضبط موسیقی فرهنگ‌های دیگر مناسب نیست، و اختراع وسایل ضبط صدامثل فونوگراف و نوار صدا نیز آوای حقیقی موسیقی‌های غیر غربی را به گوش دیگران رساند. بایگانی‌های بزرگی انباشته از نغمه‌ها و ملودی‌های ضبط‌شدهٔ ملت‌های غیرغربی به وجود آمد، اما این همه نتوانست جریان ساخت موسیقی شرقی کاذب را از حرکت باز دارد، هر کجا آهنگسازان غربی به‌سراغ موسیقی شرق می‌رفتند باز هم نگرش خاص خود را در مورد آن اعمال می‌کردند.

با این همه دستاورد ملی‌گرایی و قوم‌موسیقی‌شناسی موجب اصالت کار برخی آهنگسازان نیز می‌شد. آنتونین دوُرژاک (۱۹۰۴-۱۸۴۱) با علاقهٔ زیادی که به وارد کردن ملودی‌های محلی و مردمی کشور خود به عرصهٔ موسیقی کلاسیک نشان می‌داد، پس از رفتن به آمریکا توجه مردم این کشور را به‌موسیقی اصیل سیاه‌پوستان و سرخ‌پوستان جلب کرد، و برای این که کاربری این موسیقی‌ها را نشان دهد سمفونی **دنیای نو** (۱۸۹۳) را ساخت. بلابارتوک (۱۹۴۵-۱۸۸۱) و زولتان کودای (۱۹۶۷-۱۸۸۲) هر دو سال‌ها در راه ثبت نغمه‌های محلی مجار تلاش کردند و حاصل تلاش خود را به کاربستند. اولی در آثار خود عناصر محلی را با مفاهیم ریاضی نسبت‌های تنال و ریتمیک ترکیب کرد، و دومی به کمک گام‌ها و ریتم‌های مجار، سبکی ملی‌به‌وجود آورد. در سال ۱۹۴۸ اُلیویه مسیان (۹۲-۱۹۰۸) در ساخت سمفونی ده‌موومانی **تورانگالی له** (ترکیب دو واژهٔ سانسکریت تورانگا = گذر زمان، ریتم، حرکت، و لی لا = عشق، جلوهٔ الهی) ترکیبی از راگاهای هندی و مُدهای ابداعی خودش را به کار برد. او با استفاده از گام آلتاتونیک یا هشت‌نتی‌تکرار متوالی فاصله‌های پک پرده‌ای یا نیم پرده‌ای را وارد ساختار اثر کرد و با این کار حس وجود نت مرجع یا پایه را کاملاً از میان برد. آوای بسیاری ازپرندگان را، که به دقت نت‌نویسی شده بود، به کار گرفت و ریتم‌های هندی را به صورت ایزوریتم هایی ظریف درآورد که به شکل «سلسله‌ای» (سریالی)تکرار می‌شدند. سازهای کوبشی هندی نیز در این اثر حضوری چشمگیر داشتند:

(بخش‌های مربوط به سازهای کوبشیِ فاقد نت و ویبرافون حذف شده‌اند.)

ساختهٔ مسیان بسیار راهگشا بود و به موسیقی شرقی کاذب درصدبالایی از اصالت بخشید. پیدایش صنعت سینما و ساخته‌شدن فیلم‌های افسانه‌ای وتاریخی فراوان، آهنگسازانی همچون میکلوش روژا و موریس ژار را بر آن داشت تا برای ساخت موسیقی فیلم‌هایی مثل **بن‌هور** (۱۹۵۹)، **ال سید** (۱۹۶۱)، **لارنس عربستان** (۱۹۶۲) و **عیسای ناصری** (۱۹۷۷) قدری بیشتر روی موسیقی شرق مطالعه کنند و به‌خصوص مُدها و سازهای‌فرهنگ‌های دیگر را برای جوسازی هر چه بهتر به کار گیرند، و اگر هم موسیقی شرقی کاذب می‌سازند کاری کنند که یکسره خالی از اصالت نباشد.

امروزه دیگر نه آهنگسازان خوب فقط در کشورهای اروپایی و آمریکایی تربیت می‌شوند، نه موسیقی در انحصار این سرزمین‌ها یا هر سرزمین خاص‌دیگر قرار دارد. همان طور که دیدیم، بهترین سازندهٔ موسیقی اصیل کسی است که نزدیک‌ترین ادراک را از فرهنگ یک ملت داشته باشد، و این شخص‌جز یکی از مردمان آن ملت نمی‌تواند باشد. هر چند وسایل الکترونیکی جدید تمام سازها و نغمه‌های جهان را بازسازی می‌کنند و آگاهی‌یافتن ازموسیقی یک منطقه برای دورترین فرد نسبت به آن هم غیرممکن نیست، بازآفرینی روح یک فرهنگ از هنرمند همان فرهنگ بر می‌آید. اکنون این‌پرسش پیش می‌آید که آیا موسیقی شرقی کاذب باید یکسره از میان برود؟ آیا برای ساختن موسیقی شرقی فقط و فقط باید از عناصر ساختاری شرقی استفاده کرد؟ آیا این کار تنها باید به دست شرقی‌ها انجام شود؟

با این‌که بهترین سازندهٔ موسیقی اصیل هر فرهنگ بی‌تردید یکی از اهالی همان فرهنگ خواهد بود، نباید فراموش کنیم که موسیقی شرقی کاذب یک موسیقی توصیفی است. بدین معنا که خود به عنوان یک اثر مجرد وجود ندارد، بلکه وجودش وابسته به معنا و مفهومی شرقی است. این معنا و مفهوم قالبی دیگر (ادبی و /یا نمایشی) دارد و موسیقی شرقی کاذب به توصیف و نمایش این قالب می‌پردازد. آثار ادبی و نمایشی نیز به نوبهٔ خود دست‌مایه‌ای همگانی هستند که مردمان ملت‌های دیگر آنها را هنگام دریافت از صافی ذهن خودشان می‌گذرانند و برداشتی که از این آثار ارائه می‌دهند رنگ و بویی از فرهنگ دیگر گرفته است. نمونهٔ این امر را نه تنها در سینمای کنونی غرب بلکه در آثاری مثل همان **دیوان غربی - شرقی** گوته نیزمی‌توان دید. اگر موسیقی ساخته شده برای چنین آثاری یکسره شرقی اصیل باشد، آشکارا مناسب و هماهنگ با اثر نخواهد بود. پس نمی‌توان موسیقی‌شرقی کاذب را از بنیان کنار گذاشت. اما می‌توان عناصر اصیل را بیشتر وارد آن کرد. تردیدی نیست که شرقی‌ها می‌توانند «هزارویک‌شب»ها و«شاهنامه»های موسیقایی اصیل‌تری به وجود آورند، ولی موسیقی‌دان غیرشرقی برای بیان احساس درونی خود از «هزار و یک شب» و «شاهنامه» نمی‌تواند فقط به یادگیری موسیقی سنتی شرقی اکتفا کند. چرا که در نهایت شاید آشنایی

عمیقی با این زبان حاصل شود، اما پایه‌های هم‌دلی و درک‌کامل یک فرهنگ از هنگام تولد شکل می گیرند، و تنها در گذر سال‌ها زندگی در متن آن فرهنگ و تنیده شدن تاروپود آن در جسم و جان است که‌می‌توان حرف دل را به زبان خاص و بی همتای آن بیان کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی