موسیقی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موسیقی؛ بازتاب صداهای کیهانی

محمود سنجری

اشاره:

در این نوشته، ضمن اشاراتی به اختصاصات عمومی هنرهای سنتی به عنوان پیش‌درآمد، شماری از تأویلات در باب حکمت ماوراءالطبیعی موسیقی اصیل بیان خواهد شد. بدیهی است این نوشته تنها به تأویلات کلی نظر دارد و تشریح جزئیات نشانه‌های قابل تأویل در انواع موسیقی اصیل احتیاج به تحقیقی جامع، کارشناسانه و در همان حال کاربردی دارد.

پیش‌درآمد

هنر سنتی، با ریشه کردن در آیین‌ها و رسوم اصیل و اخذ کسوت رمزی، در کنار کارکرد فطری زیبایی‌شناسانه که خود تذکاری در جهت پاسداشت صفات الهی و جمال و جلال بی چون است، تصویری آئینه‌گون از نوع بشر و تعلقش به بی‌کرانه‌ها را بازمی‌تاباند. در آینه هنر سنتی، مدارج و مراتب روح بشری همان‌گونه که مقتضای خلقت اوست، نشان داده می‌شود. علاوه بر آن، شأن هنر سنتی تأمل در پدیده‌ها به قصد کشف راز و رمز آن‌هاست. در مقام مقایسه، به نظر می‌رسد شتاب و تطور هولناک هنر به اصطلاح مدرن گاه‌گاه جز غفلتی بزرگ و بحران‌ساز از مصادیق حقیقی و روح حاکم بر جهان، چیزی دیگری نیست. سرشت هنر سنتی هماهنگی با نبض طبیعت است. در حالی که هنر مدرن با قائل شده تفاوت میان افراد بشر و جست و جوی لابیرنت‌های کاملاً فردی به بروز و گسترش شکاف میان روحیات انسان‌ها مدد می‌رساند. چه بخواهیم و چه نخواهیم امروزه هنر سنتی در میان جوامع مدرن و نیمه مدرن کارکردی صرفاً آرکئولوژیک یافته است. این نقاب موزه‌ای و نمایشگاهی بر چهرهٔ هنر سنتی مانع از آن می‌شود که انسان ضرورت بنیادین هنر را دریابد. باید تذکر داد که در چنین جوامعی هنر سنتی از فضای[1] خود به دور افتاده است. در واقع اختصاصات زمانی و مکانی بروز هنر سنتی از میان رفته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است.

به‌طور خلاصه باید گفت از نظر زمانی در عصر پست مدرنیسم به سر می‌بریم. هر چند در مکانی باشیم که سنت و تجدد در مجاورت هم به سر برند. در این عصر انسان به‌گونه‌ای موهوم و غیر قطعی به فاصلهٔ عظیم و دهشتناک میان خود و حقیقت وقوف یافته و دریافته که مدرنیسم با تمام زرق و برق‌اش چیزی جز غفلت تاریخی قدسی اسلاف نیست. نگاه پُست مدرنیستی در حیطه معماری، ادبیات، نقاشی و موسیقی، دوست دارد به گذشته، به حالتی رهیافتی و تحلیلی بنگرد. اما به دلیل خروج از فضای آفرینش هنرهای سنتی از جمله هنرهای آیینی، دینی و قدسی - که شامل تمام اجزای تمدن به میراث مانده از دوران مدرنیسم می‌شود، نمی‌تواند فراتر از نگاه آرکئولوژیک و تزئینی ره‌آوردی داشته باشد. به زبانی دیگر در عصر فعلی ما خواهیم توانست کارشناس، متخصص و تحلیل‌گر در زمینه‌های مختلف هنرهای سنتی تربیت کنیم، اما از تربیت هنرمند در زمینه‌های مزبور با ناکامی مواجه خواهیم شد. زیرا محمل، متناسب با شأن‌نزولی هنر سنتی نیست. برای تقریب به ذهن مثالی می‌آوریم: چنان که می‌دانیم سبک‌های هنری خود از دل سبک‌های پیشین ظهور می‌کنند، برای نمونه رومانتیسم دورهٔ دوم هنری بتهوون بر پایه کلاسیک دورهٔ اول قرار دارد. بنابر این منتقدی اگر بخواهد اثری همچون سمفونی نهم (کورال) را رمانتیک در نظر بگیرد، چاره‌ای ندارد که بن‌مایهٔ آن را نیز که ریشه در کلاسیسم دارد و آثاری همچون سمفونی سوم (ارونیکا) را شامل می‌شود، مورد التفات قرار دهد.[2] به همین نسبت نیز پُست مدرنیسم که فرزند نگاه و تلقی انتقادی مدرنیسم نسبت به خود است، خود بن‌مایه‌ای مدرن دارد که تحلیل آن به مدرنیسم رجوع می‌کند و بازگشت حقیقی آن به سنت و هنرهای سنتی قابل تردید است.

سردمداران هنر مدرن، بر سرشت تنوع‌طلبی و آینده جویی هنر مدرن تأکید می‌ورزند. این تنوع و طلب تمایز در بیان هنری، به‌طور گسترده‌ای خود را در مکاتب و سبک‌های هنری روز نشان می‌دهد. تا آنجاکه به نوعی فردیت دامن می‌زند در حالی که هنر سنتی اساساً غیر فردی و شخصی است. در این‌گونه هنر تجربهٔ حسی ارائه شده برتر و والاتر از تجربهٔ حسی فردی است. غم و شادی منشعب از تجربهٔ بشری در هنر سنتی، از حوزهٔ روزمرگی فراتر رفته و مراتب «قبض و بسط»[3] و «هیبت و انس»[4] را در برمی‌گیرد.

رجعت عناصر چون کلمه (در شعر) و صوت (در موسیقی) به عنوان مصالح کار هنری، به اصل وجودی خویش، ما را به سرچشمه‌ای روحانی می‌رساند. اما در نگاه پُست مدرنیسمی این رجعت تنها می‌تواند در حوزهٔ ذهن و تفکر رخ دهد و نه در حوزهٔ عمل. چنانکه سرشت تحلیل گذشته در آن حد نیست که به اصل قضایا رجوع کند و به زبانی به فلسفهٔ هنر بپردازد و حداکثر اگر با نگاهی شهودی و فارغ از پوزیتیویسم پیش برود به علت خارج بودن از فضای خلق آثار هنری سنتی، نمی‌تواند رهیافتی متناسب با حکمت قدسی هنر ارائه دهد، آنگاه به تصحیح افراط و تفریط هنر مدرن اکتفا می‌کند.

موسیقی؛ بازتاب صداهای کیهانی

هنر اصیل ریشه در محاکات دارد و محاکات بازآفرینی نمونه‌های ازلی است. چنین هنری، تقلیدی مطابق اصل از حیات کیهانی به شمار می‌رود. از این‌رو آفرینندهٔ هنر اصیل، کاری خدایی انجام می‌دهد. موسیقی اصیل نیز چون سایر هنرهای سنتی، سایه‌ای از هستی حقیقی و ضربان الهی کیهان است. محاکات در موسیقی اصیل یعنی بازآفرینی نمونه‌های ازلی و ابدی اصوات کیهانی. بنابراین، موسیقی اصیل بازتاب صداهای کیهانی است. صداهایی که از ازل در نهاد تک‌تک پدیده‌های عالم به ودیعت نهاده شده است. اما

امانت عشق که آفریننده غم غربت است، بر دوش انسان سنگینی می‌کند و این امانت سنگین، همانگونه که عهده‌دار بروز کلمات و نقش‌ها است، اصوات را هم در ذهن و زبان آدمی که دچار قبض ناشی از دوری از مبدأ فیض است، شکل می‌بخشد و در تقارنی ریشه‌دار، موسیقی آفریده می‌شود.

حکما گفته‌اند که انسان سازی در درون دارد. حتی قلب هم ضربان دارد و این ضربان، انسان را با ضربان کیهان هماهنگ می‌کند. با وجود آنکه تأثرات موسیقی درون بسیار فراتر از تأثرات موسیقی بیرون در کسوت موسیقی اصیل است، اما انسان احتیاج به سازی همنوا دارد تا به یاری این همنوایی و تقارن حاصله چرخ خیال و حس را متوقف کند و لحظاتی چند در آرامش بی‌زمان و مکان به سر برد.

سیدحسین نصر، می‌نویسد: «موسیقی سنتی ایران مانند هر هنر معنوی دیگری از سکوت برمی‌خیزد و آرامش و صلح آن، حقیقت سرمدی را که جاویدان و مافوق هرگونه تعیّن و تشخص است، در قالب اصوات که متعلق به عالم صورت و مظاهر است، متجلی می‌سازد.»[5] و باید گفت هر چند اصوات متعلق به عالم صورت و مظاهر است و نیز ریتم در موسیقی (معادل وزن در شعر) به فیزیک صورت مربوط می‌شود، با این‌حال مناسبات متافیزیکی (البته این مناسبات لزوماً و به معنای خاص قدسی Sacral نیست[6]. در صورتی که بخواهند از کسوت تجریدی خویش برون آیند و به وسیلهٔ حواس معمول دریافت شوند ناگزیر به کسب عاریت فیزیکی می‌باشند و این امر در جهت کسب کمال و مطابق حکمت الهی صورت می‌پذیرد. زیرا بعضی کمالات از کثرت برمی‌آید چنانکه در خلقت انسان نیز نزول از عالم مجردات به عالم محسوسات بدین سبب است که کمالاتی کسب کند که آن کمالات در تجرید به دست نمی‌آید. چنانکه آدمی را از فرشته که جزو مجردات است برتر شمرده‌اند.

صورت نیز به همین نسبت در عالم علوی حالتی تجریدی دارد که در نزول به عالم محسوسات، کسوت از کثرت می‌پوشد چنانکه بتوان شدت و ارتفاع و طنین و فرکانس آن را با ابزارهای سنجش‌گر فیزیکی سنجید. با این‌حال در همین صورت هم، این کمیت فیزیکی آیینه‌دار کیفیتی متافیزیکی است. همانگونه که کلمه در شعر کلاسیک چنین مقامی داراست. در عهد جدید آمده است: در آغاز کلمه بود و کلمه خدا بود.

ضرب یا ریتم در موسیقی اصیل با ضرباهنگ حیات کیهانی متناسب است. حتی در کالبد انسان ضربان قلب خود هماهنگ کننده حیات بشری است. در نتیجهٔ ضرب موسیقی، حیات بشری با حیات کیهانی متحد می‌شود و تقدس می‌یابد. در حقیقت عالم صغیر و کبیر اتحاد می‌یابند و درپی آیند این اتحاد روح انسان انبساط می‌یابد. همچنین در لحظاتی که تعیّن زمانی موسیقی از دست برود و موسیقی بر بستری آرام به نوای آرامش‌بخش خویش ادامه دهد. انسان نیز هماهنگ با این تعلیق، از زمان منقطع می‌شود و خود را در برابر ابدیت حس می‌کند.

در موسیقی اصیل که از بن‌مایه‌های شهودی سرچشمه می‌گیرد، نوای ساز و صدای خواننده (آوازه خوان) بر آن است که حقیقت وجودی اشیاء و پدیده‌ها را منعکس سازد و هرگز دربند بسط و انعکاس تجربه‌های زودگذر مشخصی نیست زیرا در آن‌ها مداومتی ازلی و ابدی نمی‌بیند. ویشنو پورانا (Vishnu Purana) می‌گوید: «تمام آوازها جزیی از «اوست» و اوست که در لباس صدا جلوه‌گری می‌کند.»[7] این دیدگاه در عصر تشخیص و تمایز سبک‌ها و پیچیده شدن روابط انسانی و غلبهٔ فردیت بر جوامع هنری شدیداً شعارگونه می‌نماید. با این‌حال می‌بایست به تأویلات تحلیل‌گران و پژوهشگران هنرهای قدسی ارج فراتری نهاد. در همین زمینه آناندا کوماراسوامی (Ananda coomaraswamy)

پژوهشگر هندی می‌نویسد: «در هر هنری ارکان و عناصر مهم و مشخص و عوامل فعلی و انفعالی وجود دارد که به وجه کامل با یکدیگر ترکیب و تلفیق می‌یابند. همان‌گونه که در ازل بوده،اکنون هست و تا ابد خواهد بود. از طرف دیگر خود ترانه وجود دارد که نمودار کثرات اشیاء و تنوع طبیعت است که از مبدأ خود پدید شده است و در انتهای دور کیهانی بدان رجعت خواهد کرد. هم‌آهنگی زمینهٔ واحد، با شکل و قالب پیچیده‌اش همان وحدت روان و ماده است.»[8]

ی پس از این تأویل، نکته ظریفی را بیان می‌کند که به عقیدهٔ او دلیل ترجیح ملودی (نغمه) بر هارمونی در موسیقی شرق است. می‌دانیم در موسیقی غرب (موسیقی کلاسیک اروپایی) هر نت در زمینهٔ آهنگ به وسیلهٔ نت‌های همراهی که شنیده می‌شود، خود را نشان می‌دهد. ملودی در این موسیقی هرگز همچون موسیقی‌های سنتی دارای شخصیت مستقل نیست. بلکه موسیقی کلاسیک اروپایی بر بستری میان جبر هارمونی و آزادی ملودی حرکت می‌کند. با این دیدگاه کوماراسوامی ادامه می‌دهد: «ما حال می‌توانیم ببینیم که چرا این موسیقی [موسیقی سنتی شرقی: در متن به موسیقی هندی اشاره دارد] را نمی‌توان با هارمونی بهتر ساخت، حتی اگر هارمونی بدون از بین بردن اصول مایه و مقام امکان‌پذیر باشد؛ زیرا در شکستن و تجزیهٔ زمینهٔ موسیقی به همنوازی‌های مشخص و معین، ما فقط ملودی دیگری پدید می‌آوریم، یعنی عالم دیگری که با آزادی خود ترانه به رقابت برمی‌خیزد و بنابر این ما آرامش و سکوتی را که مبنای آن است نابود می‌کنیم و این امر با غایت غرض آوازخوان منافات دارد.»[9]

قبض و بسط روح و موسیقی

موسیقی را هنر روح دانسته‌اند. نخستین گام موسیقی، دمیدن روح الهی در کالبد انسان بوده است و بدین‌سان دمیدن روح را مقدمهٔ موسیقی به شمار آورده‌اند. بنابر این شگفت نیست اگر موسیقی با گرفتگی و ابتهاج روحی انسان مناسبت داشته باشد.

بسیاری از عوام و خواص ـ با کمال تأسف ـ موسیقی سنتی ایران را به عنوان بخشی از جهان پهناور موسیقی اصیل، غم‌انگیز و محزون می‌شمارند. در جواب ایشان می‌گوییم، صفات و حالات مجرد ـ چنانکه پیشتر آمد ـ در نزول به عالم محسوسات، رنگ کثرت و کسوت ناسوتی می‌پوشند و چنین است حالات هیبت و انس که در فرود و نزول به قبض و بسط روحی و سپس غم شادی نفسانی محدود می‌شود. بنابر این هم در مورد نوازنده این عصر و هم شنونده، تنزل مراتب رخ می‌دهد و تنها در صورتی که نوازنده و شنونده قادر به بازتاب و درک مراتب قبض و بسط و هیبت و انس که در فرود و نزول به قبض و بسط روحی و سپس غم و شادی نفسانی محدود می‌شود. بنابر این هم در مورد نوازنده این عصر و هم شنونده، تنزل مراتب رخ می‌دهد و تنها در صورتی که نوازنده و شنونده قادر به بازتاب و درک مراتب قبض و بسط و هیبت و انس باشند، تجلی موسیقی حقیقی رخ می‌دهد. آنکه موسیقی سنتی را در محکمهٔ نفس خویش غم‌انگیز می‌پندارد در حقیقت سایه‌ای محدود از قبض را دریافت می‌کند. بدیهی است که قبض در مرحلهٔ بالاتر مربوط به جست و جوگری‌ست که توانسته باشد مرتبه‌ای از نفس خود را بمیراند که چنین مرگی با تجلی عدالت و جلال الهی همراه است. بی‌شک برای شنوندهٔ عادل ـ و نیز نوازنده ـ که ارتباطی با عالم قبض و تجلی عدالت و جلال پر هیبت الهی ندارد، تنها «غم» قابل دریافت است که آن هم به این عالم و محدودیات ناشی از آن، منحصر می‌شود. در مورد شادی و طرب‌انگیزی

موسیقی نیز وضعیت مشابه است، طرب‌انگیزی موسیقی سنتی که در ریتم‌های تند قابل دریافت است، تنها سایه‌ای از انبساط روح کیهانی است و بسط روح کیهانی همزمان با ابتهاج روح انسان هنگامی رخ می‌دهد که وجود انسان بتواند از حدود مألوف بگذرد و عالم را دربرگیرد و با عالم اتحاد یابد و این ابتهاج با تجلی صفات جمال و رحمت الهی توام می‌شود. اینک رسیدن به این معنا آسان است که برای عارفِ واصل که متجلی از جمال و جلال الهی‌ست، موسیقی یا هر هنر دیگری ـ در طی طریق ـ ضرورت به حساب نمی‌آید.

بدین‌سان موسیقی اصیل نقش واسطه‌ای را بازی می‌کند که می‌تواند شنونده را در کسب حالات و آنات یاری دهد، چنانکه به واسطه تکرار، حالات به مقامات تبدیل شود. فراتر از قبض و بسط نیز، هیبت و انس است و در آنجاست که قبض یا مرگ مرتبه‌ای از نفس خود سایه‌ای از هیبت الهی است و ابتهاج و بسط روحی بشر نیز از اُنس الهی حکایت دارد.

بدعت و موسیقی

موسیقی اصیل با در نظر گرفتن صفاتش (قبض و بسط و تقارن و ضربان و...) ذاتی انسانی دارد. این ذات منحصراً می‌تواند در فضایی تأمل برانگیز و در خلایی بروز دهندهٔ رازها، تجلی یابد. در حقیقت محمل بروز هر سیرتی ـ که صورت است ـ باید با سیرت متناسب باشد و ظهور موسیقی اصیل در عصر خودباختگی و سرگردانی انسان و در فضایی تهی از مناسبات گذشته از معماری و شعر و هنرهای دستی گرفته تا حکمت و فلسفه و ریاضیات و نجوم، حداکثر می‌تواند جنبه‌ای از نفس را بنمایاند که هنوز نتوانسته خود را بمیراند.

بنابر این هیاهوی بدعت و تحول در ساختار موسیقی اصیل نشان از عدم هماهنگی نفس انسان امروز با ضربان اصیل مندرج در موسیقی دارد. در اینجا برای تشریح مطلب لازم است بار دیگر از گفته‌های «کوماراسوامی» که بدعت را در موسیقی هندی نمی‌پذیرد، نمونه‌هایی نقل کنیم. وی ضمن اعتقاد به اینکه موسیقی هندی تقلید و محاکاتی از موسیقی آسمانی است، ادامه می‌دهد: «موسیقی‌دان‌های استاد هند همیشه به صورت شاگردانی، که برای فراگرفتن موسیقی افلاک سفری معنوی به عالم سماوی کرده‌اند، معرفی شده‌اند. این بدان معنی است که معرفت آنها از اصلی عمیق‌تر از سطح واقعیت تجربی شعور، سرچشمه گرفته است»[10] از دیدگاه موسیقی‌دان هندی موسیقی هندی به عنوان هنری اصیل با بن‌مایه‌ای متافیزیکی باید از دستبرد بدعت به دور ماند، چون بدعت ذات متقارن و متوازن موسیقی اصیل را دستخوش تغییر می‌کند. این خروج از تقارن و توازن به معنای عدم هم‌آهنگی با ضربان کیهانی، خروج از دایرهٔ آفرینش مدام و گمراهی در هیولای بی‌تعین و بی‌شکل است.

موسیقی هندی در مایه و مقامی به نام راگ یا راگینی (Rage, Ragini) نواخته می‌شود ولی «راگ مفصل‌تر و مشخص‌تر از یک مقام است زیرا دارای تسلسل‌های مخصوص به خود است و دارای یک نت اصلی است که خوانندهٔ مدام به آن بازگشت می‌کند... راگ را می‌توان به بهترین وجه، به قالب ملودی یا طرح اصلی یا آهنگ تعریف کرد.»[11] در مقام مقایسه در موسیقی ایرانی، ما با دستگاه و گوشه‌های آن روبه‌رو می‌شویم. حال با این تلقی از راگ و راگینی، کوماراسوامی همزادهای مجرد و اثیری این دو را معرفی می‌کند: «هر یک از راگ‌ها با یک ساعت روز یا شب همبستگی دارد که در آن زمان می‌توان آن را به بهترین وجه خواند و برخی از آن‌ها با فصول خاص و یا با اثرات جادویی خاص ارتباط دارد. بنابر این هنوز هم داستان معروف سلطان و موسیقی‌دان، مورد اعتقاد

عـامه است و داسـتان از ایـن قـرار است کـه یکـی از موسیقی‌دانان مورد توجه یکی از سلاطین بـود و ایـن سلطان از روی تحکم و اصرار از او خواست که آهنگی در راگِ دیپاک (Dipak) که آتش ایجاد می‌کند بنوازد. موسیقی‌دان با کراهت امتثال فرمان او کرد ولی وقتی که آهنگ شروع شد، شعله‌های آتش زبانه کشید و سراسر وجود او را فراگرفت و اگر چـه او در آب‌هـای جامنا (Jamna)[12] پرید، شعله‌های آتش فرو نمرد. به عـلت وجود این سحر و جادو و ارتباط راگ‌ها بـا عـادات و آداب موزون زندگی روزانـه طـرح و اصـول دقـیق و روشن آن‌هارا نـباید بـا تـغییر دادن مـایه و مـقام تـیره ساخت. این امر به لسان رمز و تمثیل چنین بیان شـده است که چون راگ‌ها بـه صـورت پـریان و فـرشتگان موسیقی مجسم می‌شوند، آواز خواندن خارج از راگ باعث شکستن دست و پـای ایـن فـرشتگان مـوسیقی می‌شود.»[13]

بنابراین، بدعت در موسیقی اصیل یعنی خـروج از بنیان‌هایی که موسیقی بر پایهٔ آن‌ها قرار دارد.[14] در این میان بسیاری معتقدند که می‌بایست موسیقی را آزادانه‌تر و با اختیارات بیشتر تصنیف و اجرا کرد و هرگز نباید آن را در بند تعصبات کهنه و محدودیت‌های گذشته قـرار داد. فریتیوف شوان، متفکر بزرگ معاصر، در پاسخ بـه این عده می‌گوید: «از آنجا که حس شعر و موسیقی یک نژاد یا جامعه سنتی را نمی‌توان تا ریشه‌ها و اعماق آن تغییر داد. بعضی سخن از آزاد کردن موسیقی از این یا آن تعصب یا آداب و رسوم یا محدودیت، می‌گویند. آنچه کـه ایـن افـراد واقـعاً انـجام می‌دهند آزاد کـردن موسیقی از طبیعت خود موسیقی است.»[15]

با توجه به شواهد نقل شـده ـ بـی‌آن کـه نگـارنده درصدد قبولاندن قطعی شواهد باشد ـ به نظر می‌رسد، ضروری است که آن سوی بدعت و نوگرایی در زمینه موسیقی اصیل مشاهده شود تـا شـاهد از مـیان رفـتن میراث‌های کهن نباشیم.

اگر در کنسرتی شاهد همنوازی سازهای ناهمگون باشیم باید به این حقیقت معترف شـویم کـه مـوسیقی اجرا شده به جـهت تـعلیق مـیان ذات‌هـای نـاهمگون سازهای به کار رفته هیچ مشخصه‌ای و بنابر این هـیچ برآیند حسـی و خـطی کـه راهـی بـه حکـمت عـلیای موسیقی ببرد، ندارد و تنها مجموعه‌ای از اصوات ناقض اتحاد و ضربان عوالم است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ فضا، مکانی‌ست که در زمان شکل می‌گیرد و تحقق می‌یابد.
۲ ـ بـعضی مـنتقدین بـه دورهٔ هـنری بـرای بـتهوون تـرسیم کرده‌اند ۱) دورهٔ تقلید از هـایدن ۲) دوره کـلاسیسم ۳) دورهٔ کمال هنری.
۳ـ گرفتگی و شکفتگی روحی عـارف را بـه تـرتیب قـبض و بسط گویند.
۴ـ تجلی صفات جلال و جمال الهی را گویند.
۵ ـ تصوف و تأثیر آن در موسیقی / سیدحسین نصر / فصلنامه موسیقی / شماره سوم / پاییز و زمستان ۱۳۷۷ / ص ۶۰
۶ ـ یعنی لزوماً تقدیس شدهٔ نیست اما ماورایی است.
۷ ـ موسیقی هـندی / آنـاندا کـومارا سـوامی / تـرجـمه دکـتر غلامرضا اعوانی / از مجموعه مبانی هنر معنوی / حوزه هنری / علی تاجدینی / ۱۳۷۲ / ص ۱۶۰
۸ ـ همان / ص ۱۶۰
۹ ـ همان / ص ۱۶۱
۱۰ ـ همان / صص ۱۶۰ و ۱۵۹
۱۱ ـ همان / ص ۱۵۴
۱۲ ـ رودی که در الله آباد (روبروی تاج‌محل) به گنگ می‌ریزد. جون جمنا هم می‌گویند.
۱۳ ـ همان / ۷ ص ۱۵۵
۱۴ ـ در مورد شعر سنتی، نیز نیمایوشیج چنین بدعتی نهاد.
۱۵ ـ اصول و معیارهای هنر جهانی / فریتیوف شوان / ترجمه دکتر سیدحسین نصر / از مجموعه مبانی هنر معنوی / علی تاجدینی / حوزه هنری / ۱۳۷۲ / صص ۱۲۴ و ۱۲۵

موسیقی و ماوراءالطبیعه

ساسان فاطمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برای تبیین تفاوت میان کاربرد و کارکرد موسیقی، برونو نتل (Nettl, 1983:157-159) مدلی هرمی ارائه می‌دهد که در آن هر چه از قاعده به سمت رأس می‌رویم از مفهوم کاربردهای ملموس موسیقی دورتر شده به مفهوم کارکردهای انتزاعی آن نزدیک‌تر می‌شویم. از طرفی، اگر در لایه‌های نزدیک به رأس، کارکرد موسیقی در یک جامعه معین، یا به عبارت دیگر تعبیر قوم شناسانه آن قرار دارد در خود رأس مفهوم انسان شناسانه آن یاکارکرد موسیقی در جامعه بشری جا می‌گیرد. نتل، نه چندان خشنود از رویکرد مریام به موضوع و با پس راندن کارکردهای ده گانه‌ای که وی برای موسیقی بر می‌شمرد (cf. Merriam, 1964:218-226) به لایه‌های پائینی هرم، سه کارکرد عمده برای موسیقی در جامعه بشری تشخیص می‌دهد، یکی "تنظیم رابطه میان بشر با ماوراءالطبیعه". دیگری ایفای نقش "واسطه میان انسان و دیگر موجودات" و سرانجام "حمایت از تمامیت گروه‌های اجتماعی منفرد" (Nettl, ibid:159). اما باید توجه داشت که این هر سه همواره به یک اندازه در تمام جوامع اهمیت نمی‌یابند. به عبارت دیگر، به محض این که از رأس هرم به طرف پائین حرکت می‌کنیم، در نخستین لایه، کارکرد موسیقی در جوامع منفرد همه موارد مربوط به رأس را به یک اندازه از نظر درجه اهمیت در بر نمی گیرد. بَسُنگیه‌ها (قومی در غرب آفریقای مرکزی) به گفته خودشان در وهله اول، موسیقی اجرا می‌کنند تا شاد باشند و پس از آن، بدون نادیده گرفتن امکان کسب درآمد با موسیقی به عنوان انگیزه دوم برای پرداختن به این فعالیت، معتقدند که گرایش آنان به موسیقی از آن جا ناشی می‌شود که اِفیله موکولو (یکی از خدایان) به آن‌ها گفته است که چنین کنند. سرخپوستان فلَت هِد، ظاهراً بدون اشاره به عوامل ماوراءالطبیعه معتقدند که موسیقی برای آن‌ها عاملی است که توسط آن می توانند "به خودشان کمک کنند": "در دوره من و دوره مادر من مردم آواز می‌خواندند چون فقیر بودند و آواز خواندن به آن‌ها کمک می‌کرد" (Merriam, ibid:82). گذشته از آن، و شاید مهم‌تر از همه، موسیقی "وسیله‌ای است برای بیان این واقعیت که آن‌ها علی‌رغم هر تغییری که در نحوه زندگی‌شان رخ دهد فلَت هد باقی خواهند ماند"[۱۰]

ممکن است گفته شود که موارد فوق متکی بر

اکنون می‌توانیم به مهم‌ترین جنبه دوگانگی در عرصه موسیقی که به بحث ما مربوط می‌شود، یعنی رابطه آن با دوگانگی کیهانی بپردازیم. همان‌طور که گفته شد، موسیقی اساساً به جهان زیرین، جهان شور و ناامنی و بی نظمی تعلق دارد.