موسیقی و دین

نوشتهٔ: تر الینگسون Ter Ellingson

ترجمهٔ: مهرانگیز اوحدی

اصول، اسطوره و نمادپردازی

ارتباط نزدیک موسیقی و دین، سبب شده که در برخی از اسطوره‌ها یا افسانه‌ها، ادعا شود که آنها دارای اصل مشترکی هستند. از صدهٔ هجدهم تا اوایل قرن بیستم، پژوهشگران مکتب تکامل، در نظریه‌هایی بحث می‌کردند حاکی از اینکه اصول موسیقایی را باید در صدای پرندگان و حیوانات، فریادهای پر از عواطف سوگواران در مراسم به خاک سپاری، الحان زبانی، بازخوانی انشاگونهٔ متون مذهبی و پروای «جانمندانگارانه» داشتن از «صداهای» شنیده شده از اشیای طبیعی مانند صدف‌ها یا چوب‌های خیزران و نظایر آن، جستجو کرد. تمام فرضیه‌هایی از این دست را باید گونه‌ای از ذهنیات و مقاومتی در برابر پژوهش‌های عینی دانست که چیزی را بیش از جایگزینی اسطوره‌های سنتی ثابت نمی‌کنند، موضوعی که به تدریج رغبت و انگیزش علمی خود را از دست داده و اکنون در بررسی‌های موسیقایی، کاملاً نادیده انگاشته می‌شود. اما گویی به سبب عدم شجاعت در شکست برای ساختن اسطوره‌ای با ریشه‌های موسیقایی، این پژوهشگران، برای یافتن زمینه‌های سنتی اسطوره‌های مذهبی موسیقی، کوشش و کاوش چندانی از خود نشان ندادند؛ و امروز ما هنوز هم خود را در موقعیتی می‌یابیم که به گفتهٔ الن پی مریام(۱): «در شگفتیم که می‌بینیم ظاهراً هیچ‌گونه گزارش از باورهایی که دربارهٔ ریشه‌های اصیل موسیقی باشد، در دسترس ما نیست.»

اطلاعات قابل دسترس ما، هر چند برای تحلیل‌هایی منظم و تعمیم قوانینی کلی، کافی نیست آن‌قدر فراوان هست که نشان دهد که اسطوره‌های ریشهٔ موسیقی، همانند دیگر جنبه‌های آن، بسیار گوناگون است. از آنچه در «نادا ـ برهمن»(۲) آیین هندو آمده، یعنی «خدا ـ به‌سان ـ صدا»، می‌توان چنین پنداشت که موسیقی، در اصل در یک نیروی الهی ازلی وجود داشته است یا مرهون کوشش‌ها و اکتشافات مبتکرانی چون «جوبال»(۳) و پدرش «لامخ»(۴) بوده که به طور خلاصه در اخبار و احادیث یهودیان و مسلمانان بدان اشاره شده است (سِفر پیدایش، باب چهارم، آیهٔ ۲۱) یا از اکتشافات «فو ـ هی سی»(۵) و «هو آنگ ـ تی»(۶) بوده که در افسانه‌های چینی، موسیقی و پایه‌های ریاضی / کیهانی آن را بدیشان نسبت داده‌اند. موسیقی می‌تواند نقشی کیهان‌آفرینی نیز در آفرینش جهان یا نگهداری آن داشته باشد، همان چیزی که دربارهٔ نوازندگان طبل و رقص کیهانی ایزد هنود، «شیوا ناتاراژا»(۷)، گفته‌اند یا در داستان‌های همه جا گستردهٔ ایزدانی می‌خوانیم که با «آواز» خویش، خود را آفریدند و آفریدگان را پدید آوردند.

آفرینش یکایک قطعه‌های موسیقی و آلات موسیقایی احتمالاً مستلزم تماس با الوهیت بوده است. در پویش رازجویانهٔ سرخ‌پوستان امریکا، افراد، تنها و روزه‌دار، در بیابان‌ها در جستجوی گرفتن پیام‌های الهی می‌گردند و این پیام‌ها، ترانه‌هایی است که آنها با خود می‌آورند و در زندگی جامعهٔ مذهبی و موسیقایی خود، بر شدت و بر ارزش آن می‌افزایند. پی‌جویی یک شمن آسیایی برای یک طبل، ممکن است او را تا مرکز جهان و مبدأ زمان نیز بکشاند، همان‌گونه که رؤیای ترانه‌های اقوام بومی بدوی در استرالیا، می‌تواند برای آنان پیوندی با رؤیاهای ازلی بوده باشد. آفرینش موسیقایی ممکن است حتی در جهت عکس، یعنی از جهان انسان به جهان الوهیت، نیز اعمال شود، چنانکه در مورد آهنگساز اهل تبت «میلار اسپا»(۸)(۱۰۴۰ ـ ۱۱۲۳ م)، روی داد و گفته‌اند که ترانه‌های او به وسیلهٔ الهگان «میخا ـ گروما»(۹) به آسمان‌ها «فرود آمده» است و این الهگان، همانند دیگر همتایانشان در دیگر ادیان، آسمان‌های مردم تبت را با موسیقی خود آکنده‌اند.

این تصور که موسیقی، در اصل متعلق به «دیگر» جای‌ها، زمان‌ها، افراد یا موجودات بوده است، در بسیاری از اسطوره‌ها وجود دارد و گاه همراه با اشاراتی حاکی از زد و خورد و پیروزی بوده است، چنان‌که در افسانه‌های امریکای جنوبی و جزیرهٔ ملانزی آمده است که مردان دزد. نی‌لبک‌های مقدس را که در اصل متعلق به زنان بوده، دزدیده‌اند. به هر حال، کشف یا آفرینش موسیقی، در بیشتر موارد، تجربه‌ای سرگرم‌کننده یا نشاط‌آمیز بوده است، آن‌گونه که در بسیاری از قطعات سازها یا آوازها یا رقص‌های مذهبی تانترای آیین بودا، روی داده و رؤیاها یا مراقبه‌ها را، نمایش‌هایی آسمانی دانسته‌اند که بعداً به وسیلهٔ افراد متفکر و مراقبه‌کنندگان، برای اجرا در جهان انسان‌ها بازسازی شده است. گزارش هاندل(۱۰) که فراوان نقل قول می‌شود ـ چنین است که او، خدا و فرشتگان را به هنگام ساختن سرود دسته جمعی «هلیلویا»(۱۱) دیده است ـ حتی اگر از تجربهٔ مذهبی ادامهٔ سرود، مبنی بر احضار اجراکنندگان سرود به مراتب بالاتر چیزی نگوییم ـ این مطلب، حاکی از جاودانگی چنین تصورات در فرهنگهایی است که اعتقاد به آفرینش موسیقی توسط انسان را بر آفرینش الهی آن ترجیح می‌دهند و نیز حاکی از گرایش به ساختن مفاهیمی از «الهام» موسیقایی، به وسیلهٔ اصطلاحاتی غیردینی است.

عقاید ویژه‌ای که دربارهٔ موسیقی از سرزمینی دیگر یا موجوداتی دیگر به ما می‌رسد، احتمالاً موردی خاص از اعتقادی کلی‌تر به مغایر بودن، استثنایی بودن یا فوق‌العاده بودن طبیعتِ موسیقی در سطح تجربه‌های انسانی است. این گونه باورها، به ندرت در دریافت‌های صرف از شگفت‌بودن یا بیگانه بودن موسیقی است. بلکه بیشتر بر اساس شناخت زیبایی و قدرت موسیقی است. بنابراین هنگامی که در برخی سنت‌ها، موسیقی را محکوم می‌کنند درواقع بر جنبه‌هایی از آن می‌تازند که در سنت‌های دیگر مورد ستایش قرار گرفته است: موسیقی، جاذبه‌ای نیرومند بر انسان‌ها،

ارواح و «خدایان» دارد؛ موسیقی، توجه و تعلق حسی، جسمانی و ذهنی انسان را تحریک می‌کند و نظایر آن. آیا این قدرت موسیقی، برخاسته از احساس‌های جسمانی دمیدن‌ها، حرکت‌ها و ارتعاشات، از شناخت تناسب‌ها و توازن‌های غیرمنتظره و سراندیبی است که همانند نظام‌های هندسی طبیعت، در قلمرو شنوایی پدید می‌آید؟ یا بر اثر ایجاد تداعی‌ها و شرایط پرورشی یا فرهنگی است؟ آیا فقط یک توضیح یا یک توجیه در کار است؟ یا علل متفاوتی در مورد گونه‌های مختلف موسیقی و استنباط‌های مختلف وجود دارد؟

پاسخ هر چه باشد، موسیقی، دارای قدرتی مجذوب‌کننده و برانگیزاننده است و ـ در مواردی هم که ممکن است تحت تحلیل‌ها و بررسی‌های دقیق در نیاید، اما به هر حال، هم بر شرکت‌کنندگان و هم بر مستمعان موسیقی آشکار است ـ تقریباً هرگونه تجربه‌ای را می‌تواند به صورت احساس‌های دریافتنی درآورد که این دریافت‌ها، نه تنها ویژگی خود را حفظ کرده که گاه، بهتر نیز شده است. موسیقی، در این نیروی دگرگون کننده، درست شبیه خود دین است؛ و هنگامی که نیروهای موسیقی و دین، بر روی یک هدف، مبتنی بر انطباق نقش، متمرکز گردد، به قله‌ای می‌رسد که رسیدن به آن به وسیلهٔ هیچ یک از آن دو به تنهایی امکان‌پذیر نیست. از این رو «دیگر بودن» موسیقی، و «دیگر» ترازهای حقیقت و موجودات، که در دین با آن برخورد می‌کنیم، [illegible] یک ترکیب به اوج رسیده از تجربه‌ای دینی ـ موسیقایی، که هم [illegible] کان چنین تلفیقی، می‌تواند برای توضیح جنبه‌ای از موسیقی [illegible] آن را معمولاً نمادپردازی می‌خوانیم، کمک کند.

نمادپردازی، مفهومی [illegible] برانگیز هم در دین و هم در موسیقی است. همانند ایزدان و ارواحی که برای یک [illegible] ها یک دوربین عکاسی، غیرقابل دیدن هستند، معانی [illegible] موسیقی [illegible] آن از جهت نقش ویژهٔ خود، آن‌چه موزه تصرف [illegible] ان‌ها و [illegible] ت‌ها قرار نمی‌گیرد، می‌توانند در نظر یک بیگانه [illegible] نمادپردازی [illegible] بیابد و در عین حال و دست کم برای او، [illegible] ر واقعی [illegible] صداهای فیزیکی موسیقی برای یک آشنای آگاه [illegible] ، واقعی [illegible] از دیدگاه اقوام آزتک، ترانه‌ها در چگونگی [illegible] پرندگان [illegible] ر جنگاورانی هستند که به زمین فرآخوانده [illegible] یز آخنده [illegible] می‌پذیریم که یک ترانه، یک تصویر است [illegible] نماد روح است و اگر ما چیزو دیدگاهی [illegible] ه نمادین میان یک نماد و معنای متناظر محسوس/ غیرمحسوس و حقیقی/ غیرحقیقی را کاهش دهد، یعنی ارواح را به حال خود بگذاریم، شور هم نمی‌توان تصمیم گرفت که آیا ترانه‌ها، نماد گلها هستند یا برعکس، گلها نمادی از ترانه‌هایند. انسان احساس می‌کند که هر دو صورت قضیه [illegible] یکسان است، لیکن اگر هر دو صورت، از جهت امکان نمادها، قابل‌پذیرش هستند، چرا ارواح، پذیرفته نباشند؟

حتی اگر مراد ما از نمادپردازی موسیقایی، مسئله تعلیقی و فنی معانی باشد که به صداها و اشکال نسبت داده می‌شود، پرسش‌های دیگری مطرح می‌شود مانند این‌که: چگونه یک چنین پدیدهٔ انتزاعی و غیراستدلالی، می‌تواند به طور مؤثر چیزی را منتقل کند؟ یا تداعی‌هایی صرفاً دلخواهانه، به هنگامی که محتوای روشنی برای انتقال معانی بدون ابهام وجود نداشته باشد، برخی افراد صداهایی را وشیطانی می‌دانند که دیگران آن را تقدیس می‌کنند، بررسیهای همهٔ جانبهٔ فرهنگی دربارهٔ (حتی معمول‌ترین) توافقهایی که بر روی اهداف شناختی یا عاطفی موسیقی شده، بی‌نتیجه مانده است. حتی چنین به نظر می‌رسد که در کوشش برای بازخوانی یا استخراج معانی نمادین موسیقی، تناقض‌هایی وجود داشته است: ظاهراً نیروی زیبایی‌شناسی آن، مکان به استدلاله ساختن قالب‌های انتزاعی آن است؛ هر چند معرف یک فرهنگ یا یک سبک باشد، و این امر تا جایی است که قالب را اگر تحت انقیاد نظام معنایی و نقش‌هایی که از جهت بیرونی بر آن بار کرده‌اند، درآوریم، شاید از جهت اهداف، سبب تناقض‌هایی شده و از جهت موسیقایی نتایج کم‌ارزش‌تری را به بار آورد.

با وجود این، اگر نماد، چیزی است که ما به ازا و آشکارکننده چیزی، سوای خویش است، در سراسر جهان پذیرفته‌اند که موسیقی می‌تواند با موفقیت، جنبهٔ «دیگر» مذهب را نمادین سازد. بخشی از این توفیق، برخاسته از کیفیت‌های عموماً دریافت‌شدهٔ «دیگر بودن» و غیرقابل‌دیدن بودن آن، و شاید حتی درست به دلیل تجریدی بودن آن است که سبب رهایی آن از تداعی‌ها می‌شود. تداعی‌هایی بسیار باریک‌تر از آن که بتوان آنها را با اهداف و معانی مذهبی پیوند داد.

اما تأثیر نمادین، باید همچنین مستند بر پیوندهایی خاص‌تر از استعمال دلخواهانه معانی یا اهدافی باشد که اگرچه نقشی، همانند فوق، با هدف اعمال مذهبی دارند، احتمالاً هنوز هم جزو سرشت موسیقی به نظر می‌رسند. اگر چنین تداعی‌هایی برخاسته از محتوای صریح موسیقی نباشد، پس باید نتیجهٔ قالب‌های ویژه‌ای باشد که با دیگر اشکال با معنای دورهٔ مذهب هماهنگی داشته باشد. در این صورت، همشکلی قطعه‌های مذهبی و موسیقایی، همراه با کاربردهای مشترک آنها از جهت زمانی، می‌تواند سبب پدیدآوردن موسیقیی بشود که یک هدف مذهبی را تسهیل می‌کند، بدون آنکه کمال یا جاودانگی زیباشناسانهٔ موسیقی ـ به عنوان رسانه‌ای بر ساخته از قالب‌ها ـ به مخاطره بیفتد. اگر الهام مذهبی را مهم‌ترین عامل این فرایند بشمریم، این تلفیق، وقتی روی می‌دهد که شکل یکپارچهٔ عمل، تصور یا حُکم مذهبی، انگیزه آفرینش یک قالب موسیقایی مناسب و مؤثر در زمینهٔ نظام موسیقایی فرهنگ خاص یا سنت مذهبی آن باشد و با آن مطابقت کند.

بنابراین هنگامی که ساخت‌ها و هدف‌های موسیقایی و مذهبی با هم در یک زمان روی دهند نوعی توافق ضمنی وجود دارد که می‌گذارد معانی مذهبی، همهٔ وجوه موسیقی را، از ریشه‌های مغزوطی آن گرفته تا شکل یک یک سازها، ترانه‌ها و قطعات آن، فرا بگیرد و این فراگیری در تمامی سطوح معنایی، از مرکزی‌ترین تا دورترین نقطه از مرکز، از عمومی‌ترین تا خاص‌ترین آن را شامل می‌شود. ترکیب به دست آمده، ممکن است چنان کامل باشد که نتوان با اطمینان گفت کدام بخش، مذهب یا موسیقی، بر دیگری غلبه دارد و مسلماً سبب نفوذ آن در هر دو جهت خواهد شد. برای مثال، نه تنها اسطوره‌های موسیقی وجود دارد که موسیقی‌هایی از اسطوره‌ها نیز هست [illegible] وسیقی بر نظام اسطوره‌شناسی، به طور مسلم، فراگیرتر از نفوذ اسطوره بر موسیقی بوده است.

برخلاف دعای مشهور لوی اشتراوس، واگنر، نخستین کسی نبود که، حتی در سن پیوندی ـ مسیحی، از جهت ساختاری، اسطوره‌ها را از طریق موسیقی «تحلیل» کرد، زیرا پیشینیان اروپایی او، در قرون وسطی، از حکایت‌ها و پایه‌های اسطوره‌ای در ساختار موسیقایی خود استفاده کردند و نمونه‌هایی کهن‌تر از قرون وسطی نیز در دیگر بخشهای جهان وجود داشته است.

گستره این کار، از جهت پیچیدگی، از نمایشنامه‌های دراماتیک که از حیث مهارت موسیقایی قابل مقایسه با آثار باخ یا واگنر نیز هست (برای مثال، بسیاری از انواع نمایشهای حماسی آیین هندو مانند رامایانا و مهابارانا در جنوب و جنوب شرقی آسیا)، آغاز می‌شود و انواع قالب‌ها و ساخت‌های تغنی اسطوره‌ای تقریباً سراسر جهان را فرا می‌گیرد. اینان مجموعه‌ای از تقابل‌های دوگانهٔ اسطوره‌خوانی / گفتار معمولی بدون آواز، یا برجسته‌سازی ملودیک یا ایقاعی واژه‌ها و قطعاتی هستند که ساخت موسیقایی اثر را در یک حکایت اسطوره‌ای، ثبت می‌بخشند.

در سراسر تاریخ در بیشتر ادیان، اسطوره‌ها را نه تنها در ادبیات نوشتاری که در اجراهای موسیقایی تجسم بخشیده‌اند و این‌گونه اجراها فراهم‌آورندهٔ مشخص‌ترین پلها میان باورها و اعمال مذهبی و میان اسطوره و مناسک دینی بوده‌اند.

زمان، مکان، و آیین‌های مذهبی

موسیقی، به گونهٔ فراگیر، به منزلهٔ مرزنمای زمان و مکان آیینی [شعائری] است. در قرارگاههای سنتی در سراسر جهان، ممکن است کسی در اثنای اجرای آیینی مذهبی یا درست پیش از اجرای مراسم، وارد یک

جمع شود و او را همراه با نوای موسیقی که هر دم بلندتر و قوی‌تر می‌شود به سوی مرکز صحنه حرکت بدهند. در محل اجرای مراسم، گاه موسیقی درست از همان مرکز جایگاه بیرون می‌آید و گاه موسیقیدانان در کناره جایگاه اجرای مراسم قرار گرفته‌اند و حوزهٔ حاشیه‌مانندی را تشکیل داده‌اند که بیشترین انگیزش حسی را برای فردی (که از میان آنها می‌گذرد تا به جایگاه عبادت برسد)، ایجاد می‌کند. در هر دو صورت، فضای اجرای مراسم، آکنده از طنین موسیقی است که بیش از هر عامل دیگری، تمامی جایگاه مقدس را با نیرویی ملموس پر کرده و آشکار است که وضعیتی استثنایی پدید می‌آورد. گاهی از جهت جغرافیایی یا معماری، فضایی جداگانه را برای محبوس کردن صدا، در محل آیین عبادی اختصاص می‌دهند و موسیقی به صورت تجربه‌ای خصوصی یا اسرارآمیز درمی‌آید که صرفاً ویژهٔ شرکت‌کنندگان مناسب مذهبی است و همهٔ جمعیت نمی‌توانند آن را بشنوند. در زمینه‌های دیگر، تقابل‌های موسیقایی ممکن است مشخص‌کنندهٔ مرزهایی مقدس باشد. بدین ترتیب که با سبک‌های ویژه‌ای از اصوات، مرکز جایگاه را تقدس ببخشد و پیرامون آن را غیرمقدس نگه دارد: برای مثال، کلیساهای مسیحیت، در بیرون کلیسا، زنگ‌ها را به صدا درمی‌آورند و در درون کلیسا اُرگ می‌نوازند، یا در مراسم منصب‌گماری صومعه‌های بوداییان تراواداء در حالی که آوازهای دسته‌جمعی سلطنتی در بیرون صومعه خوانده می‌شوند، در درون صومعه گروه همسرایان سرودهای دسته جمعی (کُر) می‌خوانند.

موسیقی، برخلاف هنرهای بصری که با تمام جزئیاتشان به طور کامل در هر لحظهٔ مفروض وجود دارند، با گذشت زمان، آشکار می‌شود. از این رو، چارچوب زمانی را می‌سازند که می‌تواند با آیین‌های همزمان خود، از بسیاری جهات، مطابقت کند. در ساده‌ترین حالات، آغاز و انجام یک اجرای موسیقی، با آغاز و انجام اجرای یک آیین مذهبی، همزمان روی می‌دهد. موسیقی، گاه پیش از شروع آیین مذهبی آغاز می‌شود یا بعد از پایان آن، به پایان می‌رسد و بدین ترتیب اجرای مراسم را، در چارچوبی موقت قرار می‌دهد؛ و گاه نیز موسیقی، به صورت قطعاتی برگزیده، در لحظاتی از اوج مراسم عبادی اجرا می‌شود و بخش‌های مهم اعمال مذهبی را برجسته می‌نماید.

اما موسیقی، از جهت ساختن تجربه‌های زمانی، پیچیده‌تر عمل می‌کند. میزان سرعت صداهایی که سازندهٔ «رویدادهای» یک اثر موسیقایی هستند ممکن است به گونه‌ای قابل توجه تندتر یا کندتر از گام‌های رویدادهای روزانه باشد. گاه به صورت طرح‌هایی موقت و غیرمعمول با هم ترکیب شده‌اند. موسیقی، تعبیه‌های قراردادی مانند چرخش، تکرار، تقابل، تغییر شکل و گذر تکاملی از یک طرح سامان‌یافته به طرحی دیگر را به کار می‌گیرد. هر یک از این تعبیه‌ها یا تمامی آنها، می‌تواند به آفرینش برداشتی تصوری از کشیدگی یا به هم فشردگی لحظه‌های آزمون به زمانی درازتر یا کوتاه‌تر از حد معمول، بینجامد و یا سبب بازگشت به لحظه‌های گذشته، یا ساختمانی نیرومند، به سوی اوج و ظهور قالبی نو از جهت ساختار و تجربه، گردد.

تأثیر ساختار ساز موسیقی و هرگونه رسانهٔ اجرایی دیگر، هم از جهت زمان و هم از جهت مکان، می‌تواند در شیوه‌هایی کاملاً مشخص، نقش داشته باشد. آشکارترین شیوه به وسیلهٔ تقابل و مرزبندی میان زمان یا مکان مقدسی است که آکنده از موسیقی شده با زمان یا مکانی غیرمقدس و تهی از موسیقی. پیش‌درآمدها و پایان‌نوازی‌های موسیقایی که پیشتر یا پس از مراسم مذهبی مسیحیان اجرا می‌شود، یا نغمهٔ ترومپت‌های حلزونی که پیش یا بعد از بسیاری از آیین‌های مذهبی، غالباً از درِ معابد یا دروازه‌ها، در جنوب آسیا، به صدا درمی‌آید، نمونه‌هایی از وجوه مرزبندی موسیقایی است که برای برجسته‌سازی اعمال عبادی، از طریق آفرینش یک استخوان‌بندی آوایی، زمانی و مکانی در پیرامون آن، به کار رفته است.

شیوهٔ دیگر سازماندهی، هنگامی است که بیش از حاشیه‌ها، مراکز مکانی و زمانی اعمال عبادی، به وسیلهٔ موسیقی، به صورت کانون تمرکز درآید. این پدیده در سطحی مفهومی یا «نمادین»، هنگامی روی می‌دهد که موسیقی را به منزلهٔ محور زمین یعنی راه ارتباط با سرزمین‌های معنویت و زمان‌های ازلی، تلقی کنند. برای مثال، خواندن ترانه‌های «دودمان کوس» در مذهب «بن»(۱۲) تبتی، رسانندهٔ پیوندی با آغاز زمان و مرکز جهان است.

به گونه‌ای عینی‌تر، کانون‌های زمانی / مکانی وابسته به مرکز اعمال عبادی در جهان مادی، گاه به وسیلهٔ افزون‌سازی‌های موسیقایی برجسته می‌شود، در حالی که حرکت به سوی مرکز یا بازگشت از مرکز، به وسیلهٔ تغییر تدریجی شدت ـ نه با مرزبندی ناگهانی ـ مشخص می‌گردد. برای مثال، کانون مذهبی و موسیقایی آیین عبادی «کوهومبا کانکاریای»(۱۳) مردم سریلانکا، در طبل زدن، آواز خواندن و رقصیدن خود پیشوایان دینی است؛ صدای آنها، همچنان‌که افراد از میان صف‌های متحدالمرکز تماشاگران گردآمده در فضای روباز، به پیش حرکت می‌کنند یا از میان گذرگاه‌های دهکده یا از میان مزارع حومهٔ شهر، (که احتمالاً دورترین فضای خاص حوزهٔ اجرای مراسم است) می‌گذرند، آهسته‌تر به گوش می‌رسد.

در چنین مواردی، فضای خاص، نه با مرزی در حاشیهٔ آن، بلکه به وسیلهٔ ارتباط آن با اعمال مذهبی که در مرکز انجام می‌گیرد، تعریف می‌شود؛ و به تدریج از شدت صداهای موسیقی که از مرکز برمی‌خیزد، کاسته می‌شود که به خوبی تعیین حدود فضایی این شیوهٔ کانون مرکزی را نشان می‌دهد. شیوهٔ مشابه این تعیین حدود زمانی، ظاهراً، در آیین مذهبی «شونابر»(۱۴) است که «برلینر»(۱۵) توصیف کرده است، که در آن، موسیقیدانان «می‌بیرا»(۱۶)، اجرای خود را با نواختنی غیرناگهانی و غیرماهرانه آغاز می‌کنند و به تدریج، شنونده را با خود به اوج ـ تأثیر متقابل موسیقی و مذهب در یکدیگر ـ می‌رسانند. در این مرحلهٔ کانونی، هم نیروی موسیقایی آفرینش بدیهه‌ای و هم تجربه‌های مذهبی تسخیر روح، روی می‌دهد و هر دو، به تدریج، همچنان‌که به پایان مراسم مذهبی می‌رسیم، کاهش می‌یابند و به سطحی عادی باز می‌گردند. در عملکردهایی از این دست، موسیقی به منزلهٔ یک تعیین‌کنندهٔ مرز، یک تشدیدکننده یا یک همراه برای اعمال عبادی یا تجربه‌های مذهبی نیست: ساختمان موسیقایی و آیینی و محتوا، دارای پیوندهایی برجسته‌تر و حیاتی‌تر می‌شوند. اساسی‌ترین و گسترده‌ترین عامل ساختمانی زمانی موسیقایی و عبادی، تکرار است، که غالباً تا آنجا می‌کشد که برای یک بیننده خارجی، گیج‌کننده یا خستگی‌آور می‌شود. گاه، تکرار و حشو و زواید، در جهت رساندن احساس‌هایی چون پیوستگی، استوار و ایمنی است که به تمرکز حواس و فراهم آوردن نگهبانانی علیه پریشانی‌ها کمک می‌کنند و گاه صرفاً برای امتداد «حالت موسیقی» و افزودن بر شدت اجرای آداب عبادت، به کار می‌روند. دلیل، هر چه باشد به کارگیری تکرار، مطمئناً آنقدر گسترده هست که بتواند اهمیت این عامل ظاهری را که چندان تفهیم نشده، نشان دهد. به هر حال، در مواردی استثنایی، مانند «مانترا»ی جنوب آسیا و سروده‌های «نمبوتسو»(۱۷)ی ژاپنی‌ها و برخی از موسیقیهای همراه آیین‌های عبادی، که گاه دارای تکرارهای طولانی هستند، تقریباً همیشه، همهٔ تکرارهای موسیقایی، با تغییر شکل‌های مایهٔ موسیقی پیوستگی دارند

و هر یک از این دو به دیگری وابسته است.

برای مثال، می‌توان سه گونه امکان مقام موسیقایی را که در آغاز مراسم عشای ربانی مسیحیت به کار می‌رود «خدایا! رحمت فرما/ مسیحا! رحمت فرما/ خدای! رحمت فرما» را در نظر گرفت:

(۱): یک ملودی همسان، یک قالب موسیقایی و همه چیز دیگر به طور یکسان در این سه عبارت تکرار می‌شود. به نظر می‌رسد در این صورت تأثیر تغییر یافتن واژه‌های متن، یعنی: «خدایا...» / «مسیحا...» / «خدایا...» به حداقل می‌رسد و به سبب سه بار تکرار «رحمت فرما»، هم مشابهت موسیقایی پیوستگی متن پدید می‌آید و هم وحدت مفهوم درخواست بخشایش که در هر سه عبارت تکرار می‌شود، افزایش می‌یابد.

(۲): برای هر عبارت، ملودی یا قالب مجزایی ترتیب داده شود. در این صورت، مشابهت ظاهری، بیش از آنچه بر پیوستگی و تکرار باشد، بر تغییر واژه‌های آغازین است و احتمالاً تأثیر قابل شناخته برجستگی این آگاهی است که هر عبارت، نشان‌دهندهٔ حرکت تازه‌ای از درخواست بخشایش است، هرچند، تکرار عبارت در موارد اول و سوم، صورت می‌گیرد.

(۳): دو عبارت اول و سوم «خدایا...» دارای یک ملودی یا یک قالب و عبارت میانی «مسیحا...»، آهنگی متفاوت داشته باشد.

در این صورت، به کارگیری تغییر موسیقایی و تکرار، دقیقاً با تغییر و تکرار عبارات «خدایا...»/ «مسیحا...» / «خدایا» یکسان است؛ امتداد و وحدت مفهوم، با یکسان بودن نخستین و سومین عبارت، بیانی «ادواری» پیدا می‌کند، در حالی که عبارت میانی با داشتن وضعی جداگانه، از جهت موسیقایی، حالت ویژه‌ای می‌یابد. هم تکرار و هم تغییر مایهٔ موسیقی در این بافت، دارای معنایی متفاوت می‌شود با حالت(۱)، که تکرار سه‌گانه‌ای داشته و با حالت (۲) که هر عبارت دارای آهنگی جداگانه بود. احتمالاً اجراکنندگان و تماشاگران، مقام‌های فردی یا شخصی نیز به عبارت دوم داده‌اند، همان‌گونه که در لحظهٔ اوج یا خاص هر عبارت، شیوه‌ای که برای نخستین عبارت داشته‌اند، در عبارت سوم نیز تکرار شده است؛ و هر شرکت‌کننده‌ای ممکن است در درخواست بخشایش از حضرت مسیح، تأکید ویژه‌ای را روی عبارت میانی گذاشته، بدون آن‌که توجه او به نقش قالب موسیقایی آن جلب شده باشد. لیکن تفاوت‌های اصلی باقی می‌مانند: ۱) تکرار و احساس امتداد و کشیده شدن لحظه و عملی که پیشتر آغاز شده است، ۲) تأکید بر تغییر و تازگی، و ۳) ساختار تغییر و تکرار و احساس بازگشت به لحظهٔ پیشین، هنگامی که متن و موسیقی عبارت نخست، در بخش سوم تکرار می‌شود.

مواردی مشابه را در بسیاری از سنن دینی می‌توان پیدا کرد؛ برای مثال، در ساخت‌های «پناهگاه سه‌گانه» بوداییان، که دارای استدعایی به سه عبارت: بودا، دارما (آموزش) و سامگا (اجتماع مذهبی) است؛ به‌کارگیری واقعی موسیقایی، از طریق تکرار و تغییر، غالباً بسیار پیچیده‌تر است و هر سنتی، گرایش به گسترش آن، با سبک ویژهٔ خود دارد. برای مثال، بسیاری از ساخت‌های عشای ربانی مسیحیان، تکرارهای ممتدی از عبارت «خدایا! رحمت فرما»، می‌کنند و با تغییرات فراوان مایهٔ آهنگی آن را به قالب‌هایی تازه درمی‌آورند و شدت موسیقایی آن را به اوج می‌رسانند. از سوی دیگر ساخت‌های «پناهگاه سه‌گانه»(۱۸) بوداییان، تغییرات ملودیکی را که به کار می‌برد غالباً، با شیوه‌هایی محدودتر است و به جای آن، بر تکرارهای متن/ موسیقی، تمرکز می‌کند که تقدم و تأخرهایی از جهت ریاضی و نمودی می‌سازند مانند تکرارهای سه‌گانه از یک ساخت سه‌عبارتی، که نتیجهٔ آن در ساخت یک قالب ۳ به توان ۲ و شاید دارای معنای تکرار چرخشی صعودی برای رسیدن به حالتی کاملاً تجریدی باشد. به هر حال، چنین ساختارهایی در سنت‌های خود آنان احساس یا تفسیر می‌شود. همچنین آشکار است که آنان نیز کیفیت‌هایی را ـ به همین پیچیدگی و لیکن با ساختاری کاملاً متفاوت ـ مانند امتداد، تغییر و گسترش عناصر اصلی به سوی قالب‌هایی پیچیده‌تر، به کار می‌برند. و از آنجا که هر یک از این کیفیت‌ها در زمینهٔ خود، تنها بخش کوچکی از یک اجرای بلند مذهبی است، فرصت انتخاب ساختاری پیچیده از جهت زمان موسیقایی، طبعاً بسیار زیاد است. با وجود این، هر چند «زمان موسیقایی» در نظر ما مفهومی طبیعی بیاید، باید این موضوع را با احتیاط بررسی کنیم. احتمالاً غربیان تنها مردمی نیستند که تصورشان از موسیقی و ساخت‌های آن، اصطلاحات زمانی است. برای مثال، شاهزاده منکونگارای (۱۹) هفتم اهل جزیرهٔ جاوه (۱۹۵۷)، و دیگران، به وایانگ کولیت(۲۰)در نمایش سایه(۲۱) به همین گونه می‌نگرند. برای آنان، این نمایش طولانی شبانه و همهٔ مراتب زمانی آن شامل مقام‌های موسیقایی و تناوب‌های پیچیدهٔ تکرار بخش‌ها و پیشروی‌های تازه، تجربهٔ پیشرفت از طریق حالت طولانی مراقبهٔ سمادی و سراسر زندگی، از تولد تا کمال معنوی را می‌پوشاند. و جودیت بکر(۲۲)، در مجموعه‌ای از مقالات دلنشین، پیشنهاد می‌کند که موسیقی جاوه‌ای به مفاهیم زمانی بومی هندو / بودایی از چرخش تا همزمانی تقویم‌های منظم متفاوت، تجسم می‌بخشد.

الن پی مریام، به ما هشدار می‌دهد که ما اگر از موسیقی افریقاییان با اصطلاح «زمان موسیقایی» سخن بگوییم، اصطلاحی که در زبان‌های افریقایی معادل آن یافت نمی‌شود، در واقع، تعصب خود را بر آن تحمیل کرده‌ایم. با وجود این، در افریقا مناطقی هست که هم دارای همزمانی موسیقایی ضربه‌های ادواری با مدت زمان‌های متفاوت و هم همزمانی تقویمی از چرخش‌های هفتگی با مدت زمان‌های متفاوت است و به نظر می‌رسد توازی آنها دقیق‌تر و پیچیده‌تر از آن است که ارتباطی با هم نداشته باشند. شاید در بررسی یک فرهنگ یک راه حل، پذیرش دیدگاهی تطبیقی باشد که به «زمانِ موسیقایی»، همانند یکی از اساسی‌ترین حالات نگرش و سازماندهی زمان انسانی می‌نگرد، بدون توجه به این‌که آن فرهنگ، اصطلاحی که برای آن به کار می‌برد همان اصطلاحی باشد که برای زمان تقویمی یا رویدادهای دیگر استفاده می‌کند، درست به همان ترتیب که ما «موسیقی» و «مذهب» را در فرهنگ‌هایی که اصطلاحاتی معادل این دو اصطلاح ندارند، بررسی و شناسایی می‌کنیم. از آنجا که هر فرهنگ و هر مذهب مفهوم خاص خود را از زمان دارد، شاید چنین دیدگاه‌های ساختگی و بیطرف برای اندیشیدن درست به مسائل امتدادها و ساختارهای موسیقایی و مذهبی، لازم باشد، مسائلی که هم مرزهای فرهنگی و هم مذهبی را ارتقا می‌بخشد.■

■ برگرفته از: فرهنگ و دین. میرچاالیاده.
هیأت مترجمان، زیر نظر بهاءالدین خرمشاهی.
تهران، طرح نو، ۱۳۷۴، ۶۲۶ ص: ۴۳۲ ـ ۴۷۱.

۱. Alan. p. merriam ۲. Nada - brahman ۳. Jubal ۴. Lamech
۵. Fu- tlsi ۶. Huan - Ti ۷. Siva Nataraja ۸. Mi - La - Ras - pa
۹. Mlkha- gro - ma ۱۰. Handel ۱۱. Halle. Lujah
۱۲. Bon Religion ۱۳. Kohomba Kankariya ۱۴. Shona Bira
۱۵. Berliner ۱۶. Mibira ۱۷. Nembutsu ۱۸. Triple Refuge
۱۹. Mankungarg ۲۰. Wayang Kulit ۲۱. Shadow play
۲۲. Judith Becker