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.

قبل از هر چیز باید دانست که در فرهنگ آندی پارچه‌ها موجودات زنده به حساب می‌آیند. یکی از ویژگی‌های مهم پارچه‌های تولید شده توسط زنان، فقدان‌برش است به طوری که تمام پارچه یک تکه بافته می‌شود.

سرخپوستی، امروزه، همان‌قدر دو رگه است که دیگر پدیده‌های فرهنگی این اقوام بازمانده از تمدن اینکا، از جمله موسیقی آن‌ها که پنتاتنیسم گذشتگان را با مدهای مینور و ماژور آشتی داده و سازی همچون چارانگو[۴] را با فرهنگی موسیقایی سازگار کرده که تا قبل از آن هرگز ساز زهی به خود ندیده بوده است. با این حال، جای دادن این دو ماهیت وارداتی، "قدیس" و "شیطان"، در کیهان‌شناسی دوگانه گرای کهن نمی‌تواند بی معنی باشد.

سازماندهی اجتماعی سرخپوست‌ها نیز بازتاب تفکر دوگانه‌گراست. به گفته ژیرو (Girault, 1969: 14) "جامعه کچوآ[۵]ی دره‌های علیا، چه بزرگ باشند چه کوچک، همواره از دو نیمه یا *سایا* تشکیل شده‌اند: *خانان سایا* نیمه بالایی و *هورین سایا* نیمه پائینی [...]. در ضمن به هر نیمه بخشی از زمین قابل کشت و زرع تعلق دارد [...]". گذشته از آن، تقسیم نقش‌های مختلف اجتماعی - فرهنگی بر اساس زوج متضاد مرد / زن از ویژگی‌های مهم فرهنگ این اقوام به شمار می‌رود و این تقسیم با واسطه دو فعالیت فرهنگی عمده، یعنی پارچه بافی و موسیقی، با دوگانه کیهانیِ جهان‌های زیرین و زبرین ارتباط می‌یابد. قبل از پرداختن به موسیقی بد نیست کمی بر روی فعالیت پارچه بافی در جوامع سرخپوستی آند تأمل کنیم.

پارچه بافی و تفکر دوگانه گرا

پارچه‌های کوهستان‌های آند، محصول هنری دیرینه به قدمت چندین هزاره، ابزار مؤثر بیان برای یک جامعه فاقد خط است. آب و هوای خاص آند امکان حفظ نزدیک به پنج هزار سال سند در این زمینه را فراهم آورده است. استعمار نتوانست موجب خاموشی این هنر شود بلکه تنها تغییراتی در سنت کهنسال پارچه بافی پدید آورد. اسپانیایی‌ها، نگران از بیانگری فوق‌العاده پارچه‌ها، پوشیدن برخی از جامه‌ها را ممنوع کردند، چیزی که پارچه‌های آندی را به وسیله‌ای برای مقاومت فرهنگی تبدیل کرد. این پارچه‌ها نه تنها به این علت که محصول هنری سنتی‌اند بلکه نیز به این دلیل که بازتابنده نظام فکری آندی مبتنی بر دوگانه گرایی‌اند یک شاخص فرهنگی مهم به شمار می‌آیند.

تأثیر استعمار اسپانیا، گذشته از پاره‌ای تغییرات در انتخاب مواد اولیه (پشم گوسفند به جای پنبه) برخی پدیده‌های تازه وارد زندگی فرهنگی سرخپوستان کرد که ماندگاری آن‌ها تا امروز نتیجه تطبیق آن‌ها با نظام فکری بومی و تقسیم اجتماعی مبتنی بر بینش دوگانه‌گراست. از آن پس، مردان، با استفاده از ابزار نساجی اروپایی، جامه‌هایی با برش اسپانیایی تولید می‌کنند که در ضمن هنوز ویژگی‌های برش قرن‌های شانزدهم و هفدهم را حفظ کرده‌اند، و زنان، با ابزار نساجی سنتی، به تولید جامه به شیوه گذشتگان ادامه می‌دهند. به این ترتیب، تأثیر فرهنگ اسپانیایی در تأکید بر تقسیم وظایف اجتماعی میان مردان و زنان سهیم شده است.

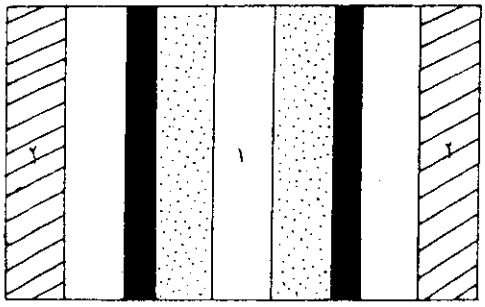
قبل از هر چیز باید دانست که در فرهنگ آندی پارچه‌ها موجودات زنده به حساب می‌آیند. یکی از ویژگی‌های مهم پارچه‌های تولید شده توسط زنان،

فقدان برش است به طوری که تمام پارچه یک تکه بافته می‌شود. حتی وقتی که نیاز به شکافی میان پارچه وجود دارد نساجی به نحوی صورت می‌گیرد که برش ضرورتی نداشته باشد. تعبیر ساده این است که یک پارچه بدون برش استقامت بیشتری دارد، اما تعبیرات دیگری، به ویژه از سوی زنان، وجود دارد که معنادارترند: پارچه یک موجود زنده است، بریدن آن یعنی کشتن آن. در نتیجه پارچه نوعی ارتباط با زندگی، یا به عبارت دقیق‌تر، با زایش و حاصلخیزی، با تداوم نسل به حساب می‌آید و اغلب با یک جانور این همانی می‌شود: یک ریسمان بافته شده یک مارمولک یا یک مار است.

بررسی عمیق کیسه‌های بافته شده در یکی از دهکده‌های آیمارا توسط سِرسِدا (Cereceda, 1978: 1026-1028) این بینش خاص سرخپوستی را به خوبی آشکار می‌کند. طرح عمومی کیسه‌های اِسلوگا (نام دهکده) از ترکیب نوارهای عمودی با رنگ‌های مختلف به وجود می‌آید و نام‌های اطلاق شده به تقسیمات مختلف طرح به قلب و دهان یک موجود زنده دلالت می‌کنند. در زیر نمونه ساده شده این طرح، بر گرفته از مقاله سِرسِدا، آمده است.

نوار مرکزی قلب و نوارهای حاشیه‌ای دهان به حساب می‌آیند. سِرسِدا (ibid)، برای توجیه وجود دو دهان در طرح، آن‌ها را با برخی نقاشی‌های تشریح شده توسط قوم شناس آمریکایی، بوآس، مقایسه می‌کند که در آن‌ها دو نیمه مشابه و کاملاً متقارن از یک خرس، پشت به پشت نقش شده است به طوری که دو نیمه دهان در دو حاشیه راست و چپ طرح قرار می‌گیرند. مؤلف تأکید می‌کند که این نوع طرح نزد چینی‌ها و مانوری‌ها (اقوام بومی زلاند نو) نیز رایج است، اما ویژگی کیسه‌های *اِسلوگا* این است که آن‌ها حقیقتاً حیوانات زنده‌اند و با دهانشان تکلم می‌کنند.

این زنده انگاری موجود غیر زنده تنها به عرصه



طرح کیسه‌های اِسلوگا ۱ ـ قلب، ۲ ـ دهان‌ها

پارچه محدود نمی‌شود. حتی فضای مسکونی نیز می‌تواند یک حیوان به حساب آید. مثلاً شهر کوزکو (پایتخت قدیمی اینکاها در پرو) یک پوما (پستاندار درنده قاره آمریکا) فرض می‌شود و محله‌های شهری دیگر نام اندام‌های یک موجود زنده را به خود می‌گیرند: شانه، پیشانی، ران و غیره (Cereceda, ibid: 1028). این بینش به عرصه موسیقی نیز گسترش یافته است و ما از آن در صفحات آینده سخن خواهیم گفت.

پارچه‌های آندی، چه به صورت مجرد در نظر گرفته شوند چه با توجه به رابطه‌شان با دو جنس مخالف، همواره بازتاب دهنده منطقی دوگانه‌گرایند. در حالت دوم، زوج متضاد مرد / زن بسیار معنادار جلوه می‌کند. دیدیم که مردان با استفاده از ابزار اروپایی پارچه‌های به سبک اسپانیایی تولید می‌کنند، در حالی که زنان با تولید پارچه‌های سنتی و به شیوه سنتی ضامن بقای فرهنگی قوم خود به حساب می‌آیند. گذشته از آن، جامه‌های مردانه نقطه مقابل جامه‌های زنانه‌اند. این تقابل، اگر عامل دیگری را که موقعیت جغرافیایی است در نظر بگیریم، دو چندان خواهد شد. مردمان سرزمین‌های مرتفع (فرهنگ مسلط) در مقابل ساکنین اراضی ساحلی (فرهنگی که امروزه به واسطه گسترش فرهنگ اولی خاموش شده است) قرار می‌گیرند. در اراضی مرتفع طرح‌های پارچه‌های مردانه بانخ‌های عمودی بافته می‌شوند و طرح‌های پارچه‌های زنانه با

نخ‌های افقی. این ترتیب برای پارچه‌های اراضی ساحلی درست عکس بوده است و ضمناً در این مناطق تضاد دیگری نیز پارچه‌های مردانه و زنانه را از هم متمایز می‌کرده است: یک شکاف عمودی در پارچه‌های نوع اول و یک شکاف افقی، به علاوه دو شکاف افقی دیگر برای بازوها در پارچه‌های نوع دوم.

دوگانگی مرد / زن در رابطه با پارچه از لحاظ بینشی نیز وجود دارد. مردان آیمارا در طرح کیسه‌های *ایسلوگا* نوعی سازماندهی فضایی می‌بینند: "این نیمه بالایی است"، "این نیمه پائینی است" (در مورد نوارهای حاشیه‌ای) و "این جایی است که همه ما جمع می‌شویم، دهکده *ایسلوگا*" (Cereceda, ibid: 1028). در حالی که زنان آن‌ها را به همان شکل تشریح می‌کنند که در بالا ذکر شد.

پارچه‌ها خود به تنهایی نیز عرصه ظهور دوگانگی‌هاست. برای مثال در کیسه‌های *ایسلوگا* تقارن کامل میان دو نیمه، که می‌توانند، همان گونه که ذکر شد، دو نیمه یک حیوان تخیلی به حساب آیند به نوعی با تفکر دوگانه‌گرا پیوند دارد. نیز رابطه‌ای دوگانه میان قلب و دهان‌ها برقرار است. هنگامی که قلب کمرنگ‌تر است (ضعیف‌تر است)، دهان‌ها پررنگ ترند (بسته ترند) و یک قلب پررنگ (قوی) با دهان‌های کمرنگ (باز) همراه می‌شود (ibid: 1022-1024).

موسیقی و تفکر دوگانه‌گرا

منطق دوگانه‌گرا در عرصه موسیقی نیز وجود دارد. قبل از هر چیز، تضاد مرد / زن نه تنها در درون این عرصه بلکه حتی به عنوان عاملی که این عرصه را به عرصه پارچه بافی پیوند می‌دهد و در همان حال از آن متمایزش می‌سازد عمل می‌کند. دنیای موسیقی اساساً متعلق به مردان و دنیای پارچه بافی اساساً متعلق به زنان است. با این حال، دیدیم که، در رابطه با نساجی، مردان با تولید جامه‌های غیر سنتی نقشی فرعی ایفا می‌کنند.

زنان نیز به نوبه خود نقشی فرعی در عرصه موسیقی دارند، چرا که آواز می‌خوانند، در حالی که مردان اساساً با موسیقیِ سازی سر و کار دارند، هرچند آواز خواندن برای آنان ممنوع نیست. "نیز این مردان هستند که به تولید ساز و تصنیف آهنگ می‌پردازند: موسیقی یک کار مردانه است. خالکاها [یک قوم کِچوآ] به این ترتیب بر نقش فرعی زنان در عرصه موسیقی تأکید می‌کنند که معتقدند هنگام اجرای *واینو* (آهنگ)، وقتی زنی می‌خواند و مردی چارانگو می‌نوازد [...]، مرد است که رهبری می‌کند و زن است که همراهی" (Martinez, 1991: 4). ممنوعیت نوازندگی زنان به ویژه نوازندگی سازهای بادی از ویژگی‌های فرهنگی همه اقوام آمریکای جنوبی است، "از *تپوش‌های* شیلی گرفته تا *تسلیش‌های* کلمبیا" (Beaudet, 1997: 148). این ممنوعیت، در پاره‌ای از فرهنگ‌ها، تا آنجا پیش می‌رود که حتی نگاه کردن به ساز بادی را نیز در بر می‌گیرد و زنی که چنین گناهی مرتکب شود به مجازات‌های سختی تن می‌دهد. به طور کلی می‌توان گفت که اساطیر اقوام مختلف سرخپوستی تقریباً متفق‌القولند که در گذشته‌های بسیار دور وضعیت درست برعکس بوده و این زنان بوده‌اند که ساز بادی می‌نواخته‌اند و چنین وضعیتی مردان را خوش نمی‌آمده است. اقوام غرب آمازونی معتقدند که زنان سازهای بادی را از مردان دزدیدند و با نواختن آن‌ها بر مردان مسلط شدند، به طوری که مردان چون زنان به کِشتِ مَنیک (نوعی گیاه با ریشه غده‌ای) می پرداختند. پس از مدتی مردان دوباره سازها را تصاحب کردند و وضعیت به حالت سابق بازگشت (ibid: 150).

با این حال استثناتی وجود دارد. زنان خالکا حق دارند *ارکه*، نوعی کلارینت، بنوازند. اما اینجا نیز تضاد مرد / زن بر اندازه *ارکه*‌ها و نواحی صوتی اعمال می‌شود: زنان *ارکه*‌های کوچکتری دارند و بخش زیر ملودی را می‌نوازند در حالی که مردان با *ارکه*‌های

بزرگ‌تر خود بخش بم را اجرا می‌کنند.

زوج‌های متضاد در خود موسیقی نیز، منتزع از زمینه‌های اجرا، قابل ردیابی‌اند. ملودی‌های "گرد" که "در درون یک چارچوب زمانی مشخص [...] رفت و برگشت‌های متعددی بر روی درجات گام انجام می‌دهند" در مقابل ملودی‌هایی که "مستقیم حرکت می‌کنند" قرار می‌گیرند (Martinez, 1991: 5). اصل نوازندگی به شکل زوج‌های مکمل توسط سه یا چهار گروه سیرَنکس (پان فلوت) با نواحی صوتی متفاوت، که بُمَن آن را "فرماسیونِ کُرال" می‌نامد (Baumann, 1982: 82) نیز بر تفکر دوگانه‌گرا استوار است. اصلی که، از یک سو، ملودی‌های شکل گرفته با روش "سکسکه" hoquet[6]، و، از سوی دیگر، یک پارالِلیسمِ سه صدایی (با فواصل چهارم و پنجم بین آن‌ها، و اکتاوِ بین دو صدای انتهایی) به وجود می‌آورد. روش سکسکه ناشی از اجرا روی یک زوج سیرنکس مکمل است، به طوری که هر کدام از سیرنکس‌ها قادرند فقط نیمی از درجات یک اِشِلِ هپتا یا پنتاتُنیک را به صورت یکی در میان اجرا کنند، یعنی مثلاً سی، می، سل دیز، سی برای یکی، و دو دیز، فا دیز، دو دیز برای دیگری[7]. اینجا نیز بر خلاف تصور، مثل مورد خواننده / نوازنده، سیرنکسی که یک لوله بیشتر دارد "دنبال می‌کند" و آن که لوله کمتری دارد "رهبری" (cf. Parejo, 1987: 9). سرانجام، تضاد بم / زیر، یا به قول سرخپوست‌ها کلفت / نازک، نیز معنادار است، همان گونه که در مورد *ارکه* دیدیم.

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. اکثر آهنگ‌ها توسط موجودات نیمه شیطانی این جهان، "جهان درون"، "جهان اعماق زمین"، یعنی *ساخراها* یا *سوپای* الهام می‌شوند. "موسیقیدان در جست و جوی موسیقی به پاره‌ای از مکان‌های اسرارآمیز مثل چشمه‌ها یا سنگ‌های سفید، جایی که این خدایان ظاهر می‌شوند می‌رود" (Martinez, 1991: 4)، موسیقی را می‌شنود، به خاطر می‌سپرد و سپس هنگامی که به دهکده باز می‌گردد آن را به دیگران انتقال می‌دهد و به این ترتیب، نقش واسطه میان انسان و ماوراءالطبیعه را بازی می‌کند (همان). دُنیا آگوئدا، زن خواننده‌ای متعلق به جامعه *تُیا* در شمال آرژانتین، نقل می‌کند که "در پای کوه هوآنکار چندین برکه کوچک وجود دارد. قدیمی‌ها می‌گویند که یک *کُپلرا* (خواننده) که می‌خواهد واقعاً *کُپلرا* شود باید تک و تنها به بزرگ‌ترین برکه برود. چیزی که به شهامت احتیاج دارد، چون باید شبانه به آنجا رفت. باید نترس بود چون در غیر این صورت بازگشتی وجود نخواهد داشت. قدیمی‌ها می‌گویند که شیطان از این برکه خارج می‌شود. بنابراین ممکن است آدم غش کند یا بمیرد. اما اگر قوی باشد، با شیطان صحبت می‌کند و هیچ اتفاقی نمی‌افتد. و از آن به بعد همه چیز [برای آواز] خود به خود می‌آید" (Parejo, 1998: 36).

موسیقی در جوامع آندی پیوندی نزدیک با زمان دارد. انواع رپرتوار موسیقایی زمان را نظم می‌بخشند و به تعبیری باعث به جریان افتادن صحیح آن می‌شوند. *آنیورُندو* (چرخش سالانه) رپرتواری همیشگی است که در تمام طول سال اجرا می‌شود، اما *ساپا تیمپو* رپرتواری است که سال را به دو بخش تقسیم می‌کند: از نوامبر تا فوریه موسیقی *کارناوال* اجرا می‌شود و از مارس تا اکتبر موسیقی *پاسکوآ*. هرچند هر دو موسیقی رپرتوار *ساپا تیمپو*، مثل هر موسیقی دیگری، متعلق به جهان زیرین اند، اما هر کدام با یکی از قطب‌های دوگانه جهان به صورت نمادین ارتباط می‌یابند. اگر *کارناوال* پیوند تنگاتنگی با جهان *سوپای* و *ساخرا* دارد، *پاسکوآ* نماینده جهان زبرین است. اولی مربوط به فصل بذرپاشی و بارندگی است و در طول دوره خود

ارزیابی بومی از کارکرد موسیقی است و اختلاف احتمالی آن‌ها با ارزیابی تحلیلی موسیقی شناس قومی فاصله این گفتمان‌ها را با انگاشت کارشناسانه نسل توجیه می‌کند. اما موارد متعددی نیز می‌توان ذکر کرد که در آن‌ها تحلیل موسیقی شناس قومی جنبه‌های اجتماعی کارکرد موسیقی در یک جامعه را به مراتب مهم‌تر از جنبه‌های مربوط به پیوند میان انسان و ماوراءالطبیعه به حساب می‌آورد. جان بلکینگ صراحتاً اعلام می‌کند که "[...]کارکرد موسیقی تقویت پاره‌ای از تجربیات که معنای خاصی در زندگی اجتماعی دارند یا تقویت اعتقاد و وابستگی افراد به این تجربیات است" (Blacking, 1980:111). این انگاشت از تحقیقات میدانی وی به ویژه بر روی موسیقی و زندگی موسیقایی وِنداها (قومی در جنوب آفریقا) سرچشمه می‌گیرد و تا آنجا پیش می‌رود که "ایجاد پیوندهایی میان ساختارهای سازماندهی بشری" (بگوئیم اجتماعی) و "ساختارهای صدا" (ibid: 41) را ضروری می‌شمارد و "تجزیه و تحلیل کارکردی ساختار موسیقایی" را از "تجزیه و تحلیل ساختاری کارکرد اجتماعی آن" غیرقابل تفکیک تلقی می‌کند (ibid: 39).

نمونه دیگر از کارکرد اجتماعی موسیقی را می‌توان نزد ووآیامپی‌های آمازونی سراغ کرد که به اعتقاد ژان میشل بُده (Beaudet, 1997: 38) "هر کدام از انواع موسیقی توسط [آن ها] به یکی از سطوح سازماندهی اجتماعی" ارتباط می‌یابد": قطعات تکنوازی به هسته خانواده، سوئیت‌های ارکستری به بخش‌های مختلف روستا مربوط به گروه‌های خویشاوندی مختلف، آوازهای بزرگ مخصوص رقص به کل روستا، برخی از آوازهای اخیر به مجموعه‌ای از روستاهای همسایه و آوازهای جنگ به تمامی قوم ووآیامپی. "اگر دو نوع موسیقی متمایز (مثلاً لالایی‌ها و آوازهای عاشقانه) می‌توانند به یک سطح اجتماعی واحد (در این موارد: هسته خانواده) اختصاص یابند، یک نوع موسیقی واحد هرگز نمی‌تواند به دو سطح اجتماعی متمایز مربوط شود. یک آواز عاشقانه هرگز به صورت جمعی و هنگام یک گردهم‌آیی شنیده نمی‌شود: اجرای آن محدود به هسته خانواده است" (ibid). تأکید بُده بر نقش اجتماعی موسیقی نزد ووآیامپی‌ها به ویژه از این رو قابل تأمل است که قوم مذکور نیز مثل اغلب سرخپوست‌های قاره (چه شمالی و چه جنوبی) سنت

قدیمی‌ها می‌گویند
که شیطان از این برکه خارج می‌شود.
بنابراین ممکن است
آدم غش کند یا بمیرد.
اما اگر قوی باشد، با شیطان صحبت
می‌کند و هیچ اتفاقی نمی‌افتد.
و از آن به بعد همه چیز [برای آواز]
خود به خود می‌آید"

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شَمَنی دیرینه‌ای دارد. با این حال، موسیقی شمنی و وآیامپی کمتر مورد توجه بُده قرار گرفته و نقش آن نیز در حیات فرهنگی این قوم تابعی از همان تقسیمات اجتماعی به حساب آمده است: اهمیت شمن (و به تبع آن آوازهای شمنی) هنگامی که از هسته خانواده به سمت تمامیت قوم وورآیامپی پیش می‌رویم تدریجاً افزایش می‌یابد.

[با این حال، اهمیت موسیقی در رابطهٔ میان انسان و ماوراءالطبیعه غیر قابل انکار است. گاه می‌توان این جنبه از کارکرد موسیقی را به روشنی در پاره‌ای از پدیده‌های فرهنگی ردیابی کرد. مراسم تسخیرشدگی و نیز شمنی در جوامعی که به این گونه ارتباط‌گیری با جهان ماوراء اعتقاد دارند بدون موسیقی شدنی نیست]. و این موسیقی است که در یکی موجب حضور روح آزارنده در جسم بیمار، و در دیگری، عامل تسهیل‌کننده عزیمت شمن به جهان ارواح می‌شود[2].

در موارد دیگر تنها به مدد تعمق در کیهان‌شناسی و اساطیر یک قوم است که می‌توان نقش موسیقی را در تنظیم رابطه میان انسان و جهان ماوراء تبیین کرد. قصد ما این است که در مقاله حاضر به این نقش در یکی از نمونه‌های بسیار جالب توجه از تفکر دوگانه‌گرا (دوآلیستی) یعنی در کیهان‌شناسی سرخپوست‌های آند یا بازماندگان اینکاها بپردازیم. با این حال، باید اعتراف کنیم که آن‌چه در پی می‌آید معرفی یک طرح کلی از مسئله و یک تعمق مقدماتی پیرامون آن است و مؤلف مدعی احاطه داشتن بر کیهان‌شناسی اقوام مورد بحث نیست.

پارچه‌های کوهستان‌های آند، محصول هنری دیرینه به قدمت چندین هزاره، ابزار مؤثر بیان برای یک جامعه فاقد خط است. آب و هوای خاص آند امکان حفظ نزدیک به پنج هزار سال سند در این زمینه را فراهم آورده است.

دوگانه گرایی سرخپوستان آند

هر دانشی با تمییز و طبقه بندی آغاز می‌شود. به محض این که کانو[3] به مرحله آزار دهنده رسید انسان به وجود آن آگاهی می‌یابد. آگاهی از کانو نیروی محرک هر شناختی است، انگیزه نخستین برای به نظم در آوردن همه چیز، برای پایان بخشیدن به بی نظمی.

در همه طبقه بندی‌ها، سهم زوج‌های متضاد چشمگیر است: از ملموس‌ترین پدیده‌های طبیعی چون شب / روز، گرم / سرد، مرد / زن گرفته تا انتزاعی‌ترین مفاهیم چون بالا / پائین، چپ / راست، قدسی / غیر قدسی، خوب / بد. به نظر می‌رسد که این نوع تمایز گذاری میان دو غایت دل‌مشغولی اصلی تفکر انسان، از زمان‌های بسیار دور در تاریخ بشریت تا امروز، از "تفکر وحشی" تا تفکر لوی‌استروسی بوده است. دوگانه گرایی همچون هسته اولیه دانش بشری ظاهر می‌شود.

[نزد سرخپوست‌های آند، زمین و زندگی زمینی (*کای پاچا*) جهان را به دو بخش تقسیم می‌کند: جهان زیرین (*خاناخ پاچا*) و جهان زیرین (*اوکهو پاچا*). ولی جایگاه خورشید، ماه و قدیسین است و دومی جایگاه *ساخرا* و *سوپای* خدایی با ماهیت شیطانی]. جهان بالا جهان نظم و خرد و آرامش است و جهان پائین، جهان نیروهای مهار ناشدنی، تخیل، خطر، خلاقیت، عشق، شور و نیز موسیقی. شک نیست که دو ماهیت "قدیس" و "شیطان" برگرفته از مسیحیتی است که اسپانیایی‌ها برای سرخپوستان به ارمغان آورده‌اند. مسیحیت

آئین‌هایی را در بر می‌گیرد که به حاصلخیزی و باروری ارتباط می‌یابند. آئین‌هایی مثل *سِنیالادا* (علامت گذاریِ سنتیِ حیوانات گله) که در طی آن به گفته دُنیا آگوئِدا "هرکس میش‌های خود یا لاماهای خود را علامت گذاری می‌کند. حیوان را می‌گیرند، یک تکه از گوشش را می‌برند و بعد هر کدام از گوش‌ها را با تکه‌های پشم چند رنگ تزئین می‌کنند [...]. آن تکه گوش بریده را در سوراخی که وسط محوطه حفر کرده‌اند زیر خاک می‌کنند. این سوراخ همان *پاچاماماست* (زمینِ مادر). بعد همه این طور دعا می‌کنند: "برای سال آینده، هزاران میش، هزاران بره..." [...] *سِنیالادا* ماه دسامبر برگزار می‌شود" (Parejo, 1998: 37). در پاره‌ای موقعیت‌ها نیز رپرتوار *کارناوال موسیقی‌ای* را ارائه می‌دهد که به معنی واقعی نماینده بی نظمی و کائوبی است که از ویژگی‌های اساسی *اوکهو پاچاست*: گروهی خواننده به همراه چندین نوازندهٔ *ارکه*، *تورومی* (نوعی نی لبک) و *هاتون چارانگو* (چارانگوی بزرگ) هر چه می‌خواهند، بدون دغدغه هماهنگی با یکدیگر، می‌خوانند و می‌نوازند و تا آنجا که می‌توانند می‌کوشند یک تصویر صوتی واقعی از بی نظمی ارائه دهند.

پاسکوآ، برعکس، موسیقیِ عقل و نظم و روشنی و آرامش است. ساز اصلی آن *جوشویی چارانگو* (چارانگوی کوچک) است، از فصل خشک و زمان برداشت محصول می‌گذرد و در طول دوره خود آئین‌های مربوط به قدیسین را در بر می‌گیرد. دوگانه *کارناوال / پاسکوآ* و ویژگی‌هایش می‌تواند به شکل زیر ارائه شود:

کارناوال	پاسکوآ
زمان‌های گذشته	زمان حاضر
وحشی	خانگی
باروری (بالقوه)	فراوانی (باروری بالفعل)
خلاقیت	خلاقیت کمتر
شور	شور کمتر
بی نظمی	نظم
خطر	ایمنی
هذیان زدگی	آرامش
بی خردی	خرد
ساخرا	خورشید/قدیسین[8]

کارناوال قدیمی‌ترین رپرتوار موسیقایی است و از دوره‌های اساطیری، زمانی که نیاکان انسان به صورت وحشی زندگی می‌کرده‌اند، به امروز رسیده است. خود موسیقی وحشی است و پرشور، خلاقانه و تب آلود. برعکس، *پاسکوآ*، موسیقی زمان حاضر است، خانگی است و آرام و خردمندانه. خود *پاسکوآ* به زوجی الهی اطلاق می‌شود که از خورشید آمده‌اند؛ زن و شوهری که با گوسفند و بز و خروس (حیوانات خانگی) و نیز با چارانگوی خود سر رسیده‌اند. خروس نماد دانش و نظم و خرد است. بر خلاف همه پرندگان دیگر خروس نمی‌گرید. او به مدرسه رفته است تا نظم بخشیدن به زمان را بیاموزد. قبل از "تحصیل" می‌گریسته است، اما پس از آن فقط می‌خواند.

موسیقی *کارناوال*، اما، با تحریک احساسات قصد گریاندن دارد. در ضمن همه سازها نیز، همچون پرندگان، می‌گریند. آن‌ها نیز مثل پارچه‌ها موجودات زنده‌اند: چشم دارند، بینی و دهان و طبیعتاً صدا دارند. علاوه بر آن، هنگامی که سازی خوش نواخته می‌شود می‌گویند که "خوش می‌گرید". نماد باروری نیز در این میان غایب نیست: زوج سیرنکس‌ها در یک گروه‌نوازی نام‌های معناداری چون مادربزرگ، مادر، دختربچه و غیره به خود می‌گیرند.

به این ترتیب موسیقی، از یک سو، با طبیعت و زمان ارتباط می‌یابد و، از سوی دیگر، با ماوراءالطبیعه و تقسیم کیهانی جهان. از یک سو، عامل تولید صدا، یعنی

ساز، یک موجود زنده است و به واسطه گریستن با پرندگان خویشاوندی می‌یابد و خود موسیقی، زمان را (همچون خروس، باز یک پرنده دیگر) تنظیم و سازماندهی می‌کند[9] و از سوی دیگر، جهان زیرین، جهان امیال نفسانی، شور و شهوت و عشق و بی نظمی و دیوانگی، و البته باروری، منشاء موسیقی قلمداد می‌شود. هرچند این یک، یعنی موسیقی، می‌تواند در عین حال به هر دو جهان خدمت کند. جایی نماینده ***خاناخ پاچا*** باشد و جایی نماینده ***اوکهو پاچا***. و مهم‌تر از همه رابطه انسان، انسان دوگانه، مرد / زن، است با این دو جهان که با واسطه رابطه او با پارچه بافی و موسیقی تنظیم می‌شود. همان گونه که موسیقی به جهان اعماق تعلق دارد پارچه بافی نیز به جهان زیرین، جهان خرد و نظم متعلق است. عموماً در جوامع آند، همه افراد هم موسیقی می‌آموزند و هم پارچه بافی، به این ترتیب که مردان در اولی نقش اصلی را دارند و زنان در دومی. با تقسیم نقش‌ها تعادلی میان خصوصیات بشری که ریشه در دو جهان دارند به وجود می‌آید. موسیقی چیزی نیست که بتوان آن را بدون خطر همواره در دسترس داشت. گذشته از آن با بالا رفتن سن خرد بر احساس چیره می‌شود. مردان پس از ازدواج کمتر به موسیقی می‌پردازند. و زنان هرگز نباید بدون آموختن پارچه بافی خواندن بیاموزند. زنی که پارچه بافی نمی‌داند اما می‌خواند یک *آریشاست*، زنی است که بهره‌ای از عقل نبرده و بی خردانه اغوا می‌کند[10].

موسیقی عامل ایجاد تعادل و موازنه

جهان دوگانه سرخپوستی از نظر ماهوی بازتاب زوج خرد / احساس است؛ یادآور دوگانه کهن دیونیزوسی / آپولونی؛ در ضمن، توازی‌هایی نیز با دو نیمکره راست و چپ مغز انسان و ویژگی‌های آن‌ها برقرار می‌کند. نیمکره چپ با قابلیت "ترجمه همه دریافت‌ها به نمادهای منطقی، معنادار و فونتیک از واقعیت و ارتباط‌گیری با جهان خارج بر پایه این کُدسازی‌های منطقی-تحلیلی از جهان پیرامونی" (Watzlawick, 1980:30) به ***خاناخ پاچا*** پیوند می‌خورد چرا که به عرصه‌های زبان و حساب و نوشتار و تفکر مربوط می‌شود (همان) و نیمکره راست با قابلیت همه نگری و زبان فشرده و پرمعنای خود که "زبان رویاها، افسانه‌های پریان، اساطیر، هیپنوز، هذیانات" و غیره است (ibid: 58) با ***اوکهو پاچا*** هم ماهیت می‌شود. اولی، نیمکره چپ، با تفکر و دریافت سر و کار دارد و زبان دیجیتالی یا زبان کُد و نشانه را به کار می‌گیرد و دومی، نیمکره راست، با احساس و شهود intuition سر و کار دارد و از زبان آنالُژیک یا زبان تمثیلی سود می‌جوید. و مهم‌تر از همه آن که قابلیت موسیقایی "تقریباً منحصر به نیمکره راست است" (ibid: 34)[11].

در کیهان‌شناسی هندو نیز به نوعی با این دوگانگی برخورد می‌کنیم. جهان از نظر این کیهان‌شناسی مادی نیست بلکه یک "رویای الهی" است. جهانْ نرژی و ارتعاش است و "ساده‌ترین بیان آن در پدیده صوتی ظاهر می‌شود [...] جهانْ تنها یک گفتار است، یک آواز الهی که توسط آن شکل‌گیری ایده‌های آفریننده بیان می‌شود" (Daniélou, 1991: 72). به همین دلیل وقتی به مرحله‌ای می‌رسیم که "فکر به کلام در می‌آید و از صدای موسیقایی شور زاده می‌شود می‌توانیم چیزی از نحوه خلقت جهان و زندگی درک کنیم" (همان). بنابراین دو زبان وجود دارد، این بار نه دیجیتالی و آنالوگ بلکه گفتاری و موسیقایی. اولی یعنی ***ساتترا*** به عقلانیت وابسته است و دومی یعنی ***شوارا*** به شور و احساس. این دو نوع دریافت توسط مجراهایی به دو نیمکره مغز ارتباط می‌یابند. مجرای چپ به جنبه زنانه شخصیت انسان که منشاء دریافت شهودی است و با زبان موسیقایی بیان می‌شود مربوط است و مجرای راست برعکس مردانه است، با عقلانیت پیوند

می‌خورد و با زبان گفتاری سر و کار دارد (ibid: 74). جهان ظاهری توسط جنبه زنانه یعنی انرژی آشکار شده است و از این رو "توسط آن چه که بیش از هر چیز به حالت ارتعاشی خالص نزدیک است یعنی از طریق موسیقی است که می‌توانیم چیزی از حالت الهی را درک کنیم" (همان). با این حال، زبان گفتاری و زبان موسیقایی مکمل یکدیگر و از هم جدایی ناپذیرند و هر دو، به اضافه یک زبان سوم که همان زبان حرکات است، به درک جهان کمک می‌کنند.

اما اگر هندو به مدد موسیقی (و نیز کلام) در چارچوب نوعی دوگانه‌گرایی که اجزای آن مکمل یکدیگرند به دنبال درک جهان است، برای سرخپوست، جهان از پیش درک شده است. هیچ ابهامی در تمایز میان ویژگی‌های *خاناخ پاچا* و *اوکهو پاچا* وجود ندارد. سرخپوست نه در پی کشف جهان که در پی تعادل بخشیدن به زندگی خود است، به دنبال ایجاد موازنه میان عقل و احساس، خردورزی و شوروزی. او توسط موسیقی با خدایان ارتباط می‌گیرد و این خدایانند که موسیقی را به او می‌دهند تا بتواند به وسیله آن زمان را تنظیم کند و نیز خصلت‌های فردی خود را تعادل بخشد؛ عشق را بیاموزد، تولید مثل کند و نیز با جهان زبرین، از طریق موسیقی *پاسکوآ*، مرتبط شود (هرچند نقش پارچه بافی در ارتباط با جهان زبرین مهم‌تر است). سرخپوست بیش از هر چیز به جنبه عملی تقسیم جهان و نیز موسیقی و پارچه بافی می‌اندیشد.

نزد سرخپوست نیز، همچون نزد هندو، هر دو جزء ترکیبات دوگانه در جهان یکدیگر را تکمیل می‌کنند. بر خلاف زرتشتی که برای نظم بخشیدن به اندیشه خود، برای خارج کردن کیهان از حالت کائوی اولیه، پانتئونی دو رو، یا به عبارت دقیق‌تر دو پانتئون، یکی ضد دیگری، خلق می‌کند و جهان آرمانی را جهانی فاقد تضاد، فاقد دوگانگی، جهانی که در آن یکی از قطب‌ها به نفع دیگری از میان رفته باشد می‌پندارد، سرخپوست با واقعیت موجود، همان گونه که هست، رو در رو می‌شود: اگر تضاد در طبیعت وجود دارد، باید با آن زندگی کرد. او همه چیز را می‌پذیرد، از جمله پدیده‌هایی که از *اوکهو پاچا* سرچشمه می‌گیرند و به جهان زیرین تعلق دارند. برای وی مهم رعایت اندازه‌هاست. جهان زیرین غیر قابل اجتناب است، از آن هم بالاتر، غیر قابل صرف نظر کردن است. تأثیرات این جهان نه تنها پرهیز کردنی نیستند بلکه حتی مطلوب‌اند. جهان زبرین بدون جهان زیرین لطفی ندارد و حتی شاید مخرب باشد. بنابراین باید، طبق دستورالعمل‌های دقیق، عوامل مختلف این دو جهان را با رعایت اندازه‌ها با هم ترکیب کرد، نه برای خنثی کردن تأثیرات این یا آن جهان، بلکه برای اجتناب از زیاده روی‌هایی که یکی از این دو جهان بدون دیگری ممکن است سبب شوند. جهان آرمانی جهانی است که میان قلمرو قدبسین و قلمرو *سوپای* تعادل برقرار کند. وحدت جهان از طریق ایجاد موازنه کامل میان عوامل متضاد به دست می‌آید و موسیقی یکی از عوامل مهم ایجاد این تعادل است.

پی نوشت‌ها:

۱- Merriam, *Ethnomusicology of the Flathead Indians, 1967*
به نقل از *Nettl, 1983*

۲- برای جزئیات بیشتر ر. ک. فاطمی، ۱۳۷۸.

۳- در هم ریختگی عمومی عوامل مادی قبل از آفرینش جهان و مجازاً به معنی در هم ریختگی و اغتشاش شدید.

۴- سازی زهی زخمه‌ای از خانواده لوت.

۵- قوم شناسان عموماً سرخپوستان آند را بر حسب زبان آن‌ها از هم متمایز می‌کنند. دو خانواده زبانی مهم قابل تشخیص است، یکی کچوآ و دیگری آیمارا. کچوآها (با جوامعی که به زبان کچوآ تکلم می‌کنند) پر شمارتر از آیماراها هستند و در ضمن بیش از قوم اخیر

فرهنگ خود را با فرهنگ اسپانیایی آمیخته‌اند.

۶- روشی که در آن هر کدام از صداهای یک ملودی به طور متناوب توسط دو یا چند نوازنده اجرا می‌شود.

۷- برای جزئیات بیشتر رجوع کنید به Girault, 1973, 1959 و d´Harcourt, 1952 و Baumann, 1982.

۸- همه این مطالب در مورد دوگانگی پاسکوآ و کارناوال از درس‌های ژرالیا مارتینز گرفته شده است. در ضمن می‌توان به Martinez, 1994 مراجعه کرد.

۹- کسی که موسیقی‌ای را خارج از زمانی که برای آن تعیین شده اجرا کند، زمان را می‌آشوبد.

۱۰- و نیز زنی که خارج می‌خواند یادآور کانوی نخستین است. زنی است که رفتار غیر اجتماعی دارد.

۱۱- در بحث فوق این که تمایز میان دو نیمکره مغز از نظر علمی کاملاً اثبات شده باشد کمتر اهمیت دارد تا واقعیت وجود این دو کیفیت متمایز در برخورد انسان با جهان خارج.

منابع و مآخذ:

فاطمی، س.

۱۳۷۸ "موسیقی قدسی در گواتی و سماع"، در فصلنامه هنر، شماره ۴۰، دوره جدید.

Baumann, M. P.

1982 *Music of the Indian in Bolivia 's Andean Highlands (Survey), in The World of Music, 2.*

Beavdet, J. M.

1997 *Le souffles d'Amazonie, Paris nanterre.*

Blacking, J.

1980 *Le sens musical, Traduit de l'anglais (How Musical is Man?, 1973, University of Washington Press) par Eric et Marika Blondel, Paris, Minuit.*

Cereceda, V.

1978 *Sémiologie des tissus andins, in Annales, Economies, Sociétés, Civilisations, no 5 et 6, sep_déc. Armand colin, Paris.*

Daniélou, A.

1991 *Mantra, les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue, in Cahier de musiques traditionnelles, no.4.*

Girault, L.

1969 *Textiles boliviens (Région de Charazani), Musée de l'Homme, Paris.*

1973 *La syrinx dans les régions andines de Bolivie, Diplôme de l'EPHE, VIème section, Paris.*

Harcourt, R. et M., d',

1952 *La musique des Incas et ses survivances, Paris.*

1959 *La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens d'après les enregistrements sonores de Louis Girault, Paris.*

Martinez, R.

1991 *Bolivie, musiques calendaires des vallées centrales, notice de disque, C.N.R.S., LDX 274938, Paris.*

1994 *Musique du désordre, musique de l'ordre : le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie), Thèse de doctorat (Nanterre, Université de Paris X).*

MERRIAM, Alan, P.

1964 *The Anthropology of Music, Evanston, Northwestern University Press,*

Nettl, B.

1983 *The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, London.*

Parejo, R.

1987 *Syrinx de Bolivie, Notice de disque, Unesco, D 8009.*

1998 *Des Andes au pays Basque, Discours de musiciens et chanteurs sur leur pratiques, in Cahier de musiques traditionnelles, no 11.*

Watzlawick, P.

1980 *Le langage du changement, Paris, Seuil.*