

موسیقی هند

هنر موسیقی لااقل برای سه هزار سال در هندوستان رواج داشته است. سرود خوانی یکی از ارکان اساسی شعایر ودائی

و اشاراتی در نوشت های متأخر ودائی در کتب مقدس دین بودا نشان می دهد که موسیقی قبل از آغاز دوره مسیحیت ، به صورت یک هنر غیر دینی در هندوستان رونق داشته است. اوج ترقی آن را شاید بتوان به دوران پادشاهی گوپاتها (Gupats) از قرن چهارم تا ششم میلادی - نسبت داد. این دوره ، عصر طلایی ادبیات سانسکریت بود که با پیدایش نمایشنامه کالیداس (Kalidasa) به دوره اعتلای خود رسید ؛ و رساله عظیم و تاریخی بهارتا (Bahata) درباره نظریه موسیقی و داستان نویسی را به همین دوره نسبت داده اند .

هنر موسیقی در زمان حاضر ، زاده مستقیم این مکاتب قدیم است که شیوه ها و تعالیم آن با شرح و بسط ، در اصناف موسیقی دانان ، بطور ارثی بما رسیده است. کلمات یک ترانه ممکن است در هر عصر و زمانی سروده باشد ولی زمینه آهنگ آن ، بطور شفاهی و سینه به سینه از استاد به شاگرد انتقال یافته است و اساساً قدیمی است . هندوستان ، در اینجا هم مانند زندگی خود و هنرهای دیگر خود ، یک چشم انداز شگفت آور از یک آگاهی زنده و بیدار نسبت به دنیای قدیم ، با میدان وسیعی از احساسات و تجارب درونی برما عرضه می کند که به ندرت در دسترس کسانی است که در کارهای تولیدی و ماشینی راه افراط را پیموده اند و عدم تأمین اقتصادی ناپسامانی های نظام اجتماعی که مبتنی بر رقابت است آنها را به وحشت انداخته است. هنر موسیقی در هندوستان فقط در تحت حمایت و توجه دقیق و در جو و محیط خاص خود وجود دارد و با هر آنچه که در فرادش موسیقی اروپائی قدیمی تر و اصیل تر است برابری می کند. آن موسیقی بزمی و مجلسی یک جامعه اشراقی است که در آن حامی و مشوق موسیقی برای سرگرمی خود و برای سرور و شادمانی محفل دوستان خود ، از موسیقی دانان نگهداری می کند ؛ و یا آن موسیقی معابد و پرستش گاهها است که در آنجا موسیقی دان بنده پروردگار است. در هند ، کنسرت عمومی شناخته نیست و معاش شخص هنرمند متکی به استعداد و ارده برای سرگرم کردن توده مردم نیست. بعبارت دیگر موسیقی دان مورد توجه است و از او حمایت می شود. در این شرایط او هیچ داعیه و انگیزه ای جز موسیقی دانستن ندارد. تربیت او در کودکی آغاز می شود و هنر او به صورت یک حرفه ادامه می یابد. تمدنهای آسیا هرگز به شخص متفنن بی استعداد فرصت و مجال بروز و جلوه نبوغ را که در اروپا و آمریکا برای آن اهمیت زیادی قائل هستند ، نمی دهند. هنر هرگز به خاطر رسیدن به یک هدف اجتماعی آموخته نمی شود. از یک سو موسیقی دان حرفه ای است که در هنر سنتی تبحر و مهارت دارد و از سوی دیگر توده عوام. پرورش ذوق موسیقی در توده مردم عبارت است از نیست که ؟ همه کس موسیقی دان بشود. ؟ بلکه عبارت از پی بردن به قدر و ارزش ذاتی موسیقی و احترام نسبت به آن است .

من در واقع این اعتراض عجیب را بطور مکرر شنیده ام که می گویند که در موسیقی هندی برای آواز خوانی ، انسان باید حتماً هنرمند باشد. این اعتراض ظاهرآ منعکس کننده عدم موافقت جوامع غربی با هر دو گونه تفوق و برتری است. بلکه صحیح تر آن است که بگوییم که مستمع برای جوابگویی در برابر هنر موسیقی باید خود دارای هنر ذاتی باشد و این امر کاملاً با نظریات زیبایی شناسی هندی هم آهنگی دارد . موسیقی دان هندی دارای یک عده مستمع نمونه است که از حیث فن هنر بسیار نکته سنج و نقاد هستند ولی نسبت به تولید صدا چندان اهمیتی نمی دهند. مستمع هندی بیشتر به خود آهنگ گوش می کند تا به نحوه خواندن آن آهنگ. کسانی که دارای ذوق موسیقی هستند با نیروی تخیل و احساس و هیجان خود ، اجرای آهنگ را کامل می کنند. در این شرایط موسیقی واقعی بهتر شنیده می شود تا جایی که زیبایی حسی صدا را شرط

لازم و کافی قرار دهند. همانطور که بهترین پیکر تراشی آن است که اصولی تر است و نه آنکه صرفاً ملایم طبع ماست و ما استواری و اصالت را به زیبایی ظاهر ترجیح می دهیم؟ آن مثل فقر ظاهری خداوند است که بوسیله آن عظمت و جلال و کبریای او بطور آشکار تجلی می کند. با وجود این صدای خواننده هندی گهگاه دارای زیبایی درونی و عظمت ذاتی است و گاه با زیرکی و مهارت خاص مورد استفاده قرار می گیرد ولی برخلاف موسیقی اروپایی، در هند هیچ وقت صدا تنها معیار سنجش ارزش یک خواننده نیست.

از آنجا که موسیقی سنتی هند در کتاب ضبط نشده است و جز در مواردی نظری نمی توان آن را از کتاب آموخت تنها راه برای اینکه بیگانگان بتوانند آن را فراگیرند این است که بین خود و معلمین هندی آن ارتباط خاص استاد و شاگرد را که از ممیزات تعلیم و تربیت هند در تمام مراحل آن است، برقرار کنند. شاگرد باید به معنای درونی موسیقی راه برد و باید بسیاری از عادات و آداب و رسوم صوری زندگی هندی را فرا گیرد و مطالعه او باید آن قدر ادامه یابد تا بتواند آهنگها را در تحت شرایط موسیقی هندی که مورد قبول و دلخواه شنوندگان خیره و کارآموده باد، فی البداهه بنوازد. او نه تنها باید واجد قوه تخیل یک هنرمند باشد بلکه همین طور باید دارای حافظه ای قوی و روشن و گوش حساس در برابر نوسانات بسیار ظریف آهنگ باشد.

نظریه ردیف موسیقی همه جا تعمیمی از کیفیت آهنگهاست. ردیف موسیقی اروپایی، با ترکیب فاصله های نسبتاً مشابه به دوازده نت ثابت کاهش یافته است و همچنین طوری میزان شده است که تغییر مایه و مقام را آسان می کند. به عبارت دیگر، پیانو بنا به فرض خارج از مقام است. فقط این تسامح، که توسعه و گسترش هارمونی آنرا ایجاب کرده است، پیروزیهای ارکستر نوازی عصر جدید را امکان پذیر ساخته است. هنری که مبتنی بر ملودی محض است از حیث ظرافت و کمال کمتر از آن نباشد ولی لحن و مقام اصیل را حفظ می کند.

صرفنظر از آلات مضراب دار اروپایی عصر حاضر، بندرت ردیفی که مطلقاً ثابت باشد وجود دارد. به هر جهت در موسیقی هندی فقط در موسیقی هندی فقط تعداد از فاصله ها ثابت است و میزان دقیق ارتعاش و نوسان یک نت متکی به موقعیت و محل آن در یک تسلسل است و وابسته به نسبت آن با نت اصلی یا معرف مایه نیست. یک ردیف مرکب از بیست و دو نت بطور ساده مجموعه تمام تنهایی است که در تمام آهنگها به کار می رود.

ربع پرده پا شروتی (Shruti) فاصله میکروتون بین دو نت متوالی ردیف است ولی چون در زمینه موسیقی بندرت دو نت و هرگز سه نت ردیف بطور متوالی بکار نمی رود، بطور کلی فاصله میکروتون جز برای آرایش و زینت شایان توجه نیست.

هر آهنگ هندی در یک راگ یا راگینی خاص (Raga, Ragini) نواخته می شود. راگینی مونث راگ است و نمودار خلاصه و یا تعدیل و تغییر زمینه اصلی آهنگ است. راگ مانند مایه و مقام در موسیقی کلیسایی و یا در موسیقی یونان باستان عبارت از انتخاب پنج یا شش یا هفت نت است که در طول ردیف توزیع شده است ولی راگ مفصل تر اغز یک مقام است زیرا دارای تسلسلهای مخصوص به خود است و دارای یک نت اصلی است که خواننده بطور مداوم بدان بازگشت می کند. در هیچ یک از راگها بیش از هفت نت مستقل به کار نمی رود و در آن هیچ گونه تغییر مایه وجود ندارد. لحن خاص آهنگهای هندی نتیجه استفاده از فاصله های نامأنوس است و نتیجه به کاربردن نت های متوالی بسیار، با تقسیمات کوچک نیست. راگ را می توان به بهترین وجه، به قالب ملودی و یا طرح اصلی یا آهنگ تعریف کرد. این طرح اصلی را استاد قبل از هر چیز به شاگرد خود می آموزد و آواز عبارت از بداهه خوانی بر مبنای زمینه و طرح اصلی بنا به تعریف فوق است. تعداد ممکن راگها خیلی زیاد است ولی اکثر مکاتب موسیقی به سی و شش راگ قائل هستند یعنی شش راگ که هر یک دارای پنج راگینی است. اصل و منشأ راگها متفاوت است، برخی از آنها مانند پاهاری (Pahari) از ترانه های عامیانه محلی اقتباس شده است و راگهای دیگر مانند جگ (jog) از ترانه های مرتاضان دوره گرد گرفته شده است و برخی دیگر آفریده طبع موسیقی دانان بزرگی است که این راگها به نام آنها مشهور است. در واژه های تبتی و سانسکریت قرن هفتم پیش از شصت راگ با نامهایی چون با صدایی مانند رعد، مانند الهه ایندرا (Indra)، موجب نشاط دلذکر شده است. در زمره نامهای راگ که در حال حاضر از آنها استفاده می شود و می شود می توان از بهار، زیبایی شامگاهی، تاب و مستی نام برد.

از نقطه نظر روانی ، کلمه راگ که به معنای رنگ دادن و یا هیجان و تأثر است ، در گوش مستمع هندی تصور مقام را ایجاد می کند ؛ یعنی مقام موسیقی ، درست مثل یونان باستان دارای ویژگیات و مشخصات ذاتی است. مقصود از خواندن یک نغمه و نواختن یک آهنگ تکرار تشویق و اضطرابات زندگی روزمره نیست بلکه بیان و تحریک تأثرات و هیجانات خاص در جسم و روح و در انسان و طبیعت است. هر یک از راگها با یک ساعت روز یا شب همبستگی دارد که در آن زمان می توان آن را به بهترین وجه خواند و برخی از آنها با فصول خاص و یا اثرات جادویی خاص ارتباط دارد. بنابراین هنوز هم داستان معروف سلطان و موسیقی دان مورد اعتقاد عامه است و داستان از این قرار است که یکی از موسیقی دانان مورد توجه یکی از سلاطین بود و این سلطان از روی تحکم و اصرار از او خواست که آهنگی در راگ دیپاک (Dipak) که آتش ایجاد می کند بنوازد. موسیقی دان با کراهت امتثال فرمان او کرد ولی وقتی که آهنگ شروع شد، شعله های آتش زبانه کشید و برابری وجود او را فرا گرفت و اگر چه او در آبهای جامنا (Jamna) پرید ، شعله های آتش فرونمرد. به علت وجود این سحر و جادو و ارتباط راگها با عادات و آداب موزون زندگی روزانه ، طرح و اصول دقیق و روشن آنها را نباید با تغییر دادن مایه و مقام تیره ساخت. این امر به لسان رمز و تمثیل چنین بیان شده است که چون راگها به صورت پریان و فرشتگان موسیقی مجسم می شوند ، ؟ آواز خواندن خارج از راگ باعث شکستن دست و پای این فرشتگان موسیقی می شوند.؟ یک داستان نمونه در این زمینه از ناراد پیغمبر (Narada) ، زمانی که هنوز نوآموز بود ، نقل شده است. او گمان می کرد که در هنر موسیقی استاد شده ولی ویشنوی حکیم برای فرونشاندن غرور او ، در عالم خدایان ، بنای عظیم و با شکوهی را به او نشان داد که در آن مردان و زنانی که به دست ها و پاهای شکسته خود می گریستند ، خفته بودند و حکایت می کردند که حکیمی بنام ناراد (Narada) که موسیقی نمی دانست و در اجرای آن غیرماهر بود، برای آنها آوازی و نادرست و غلط خوانده بود و بنابراین چهره هایشان کج و معوج و دستها و پاهایشان شکسته شد و جز شنیدی آواز درست راه علاجی برای آنها وجود نداشت. با مشاهده این صحنه ناراد، تسلیم و فروتن شد و در مقابل ویشنو به زانو درآمد و نیایش کرد که او را هنر موسیقی بطور کامل فرا آموزند و به موقع ، خود او یکی از کاهنان بزرگ موسیقی خدایان شد .

موسیقی هندی یک هنر مبتنی بر ملودی محض است و جز صدای یکنواخت و بم نی ، خالی از هرگونه همنازی است در هنر جدید اروپایی ، معنای هر نت در زمینه آهنگ بوسیله نتهای موزونی که از آن شنیده می شود و حتی در ملودی های بدون ساز ، موسیقی دان یک هارمونی ضمنی را می شنود. آهنگهای عامیانه بدون ساز، گوش علاقه مندان به کنسرت را ارضاء نمی کند و مانند خالص فقط بوسیله دهقانان و متخصصین قابل فهم است. یکی از دلایل این امر آن است که آهنگهای عامیانه که بوسیله پیانو نواخته می شود و یا در خط حامل نوشته می شود. در واقع تحریف می شود و به صورت نادرست و غلط در می آید. ولی دلیل مهم تر آن است که در تحت شرایط موجود در هنر اروپایی ، ملودی دیگر دارای وجود مستقل نیست و موسیقی سازی بین آزادی ناشی از ملودی و جبر ناشی از هارمونی است. برای اینکه موسیقی هندی را مانند هندیان شنید ، باید حس و ذوق تلحین را باز یافت و باید تمام هارمونی های ضمنی را فراموش کرد. و این درست مانند کوششی است که باید بعمل آوریم تا برای اولین بار ، بعد از عادت کردن به هنر جدید ، بتوانیم لسان رمزی نقاشی های اولیه ایتالیایی و چینی را که در آنها با قلت و سانس ، تمام آن شدت تجربه درونی بیان شده است و اما امروزه عادت داریم فقط از طریق فنون پیچیده تر بهمیم و درک کنیم .

از خصوصیات دیگر آهنگهای هندی و همچنین تکنوازی سازها ، آوردن نتهای اضافه برای زیبایی و آرایش است. طبیعی است که در موسیقی اروپایی که چند نت با هم و در یک زمان شنیده می شود ، آرایش و زینت ، شینی زاند بنظر می رسد که به نت افزوده شده است و از عوامل اساسی و بنیادی موسیقی نیست ولی در موسیقی هندی نت و آرایشهای بسیار ظریف ، وحدت نزدیک تری دارند زیرا آرایش در تاریک و روشن کردن آهنگ درست همان سهمی را دارد که در موسیقی هارمونی فقط با تغییر دادن درجه شباهت صداها و همصدایی به دست می آید. آهنگ هندی بدون آرایش در گوش مستمع هندی همان قدر ساده و ناموزون است که آهنگ غربی بدون همنازی که از شرایط اولیه آن است .

از ویژگیات دیگر موسیقی هندی ، حرکت و لغزش سریع یا خفیف دست از پرده ای به پرده دیگر است. در هند ، فاصله ، به مراتب بیشتر از نت خوانده و یا نواخته می شود و در نتیجه در صدا یکنوع اتصال و هم پیوستگی شنیده می شود. آهنگ اروپایی برخلاف آن ، به علت اهمیت هارمونی و به علت خود طبیعت سازهای مضراب دار ، که با صدا شنیده می شود ،

گسسته و تقسیم شده است و برای مستمع هندی که به آن عادت ندارد؟ پر رخنه و خلل؟ است .

تمام آهنگها بجز الاپ ها (alaps) دارای اوزان دقیق است دنبال کردن این وزنها فقط در وهله اول قدری دشوار است زیرا که اوزان موسیقی هندی مانند علم عروض و وزن شناسی بر پایه اختلاف مدت زمانهای دراز و کوتاه مبتنی است در صورتی که وزنها موسیقی اروپایی ، مثل رقص و راه رفتن ، مبتنی بر تکیه و تأکید صداست . موسیقی دان هندی ابتداء خط میزان را با علامت تکیه مشخص نمی کند. واحد ثابت او یک قطعه یا چند خط میزان است که لزوماً شبیه و حال آنکه واحد ثابت در موسیقی اروپایی بطور مشخص خط میزان است که تعداد متغیری از آن یک قطعه را تشکیل می دهد. وزن اروپایی در ضریب دو یا سه و وزن هندی در مجموع های دو یا سه شمرده می شود. بعضی از این شمارش ها بسیار دقیق و کامل است. مثلاً اتاتالا (Ata tala) صورت پنج به اضافه پنج به اضافه دو شمرده می شود. استفاده مکرر از وزنها مقاطع شکل موسیقی را پیچیده می کند. موسیقی هندی از حیث زمان و ملودی مبتنی بر مقام است .

به خاطر عللی که برشمرديم ، شناخت و دریافت نقطه آغاز و پایان یک وزن دشوار است ولی این امر برای مستمعین هندی که به شعرخوانی موزون عادت دارند بسیار آسان می باشد. بهترین راه برای نزدیک شدن به وزن موسیقی هندی توجه به روش و طرز قرار گرفتن نتها و نادیده گرفتن ارتعاشات و نوسانات است .

آهنگهای اصیل هندی با صدای طبلها و یا با آلتی که به تنبور مشهور است و یا با هر دو ، همراه است. تنبور متعلق به خانواده سازهای عود است ولی دارای پرده نیست و چهار سیم دراز آن طوری میزان میشود که صدای نت اصلی را می دهد . تنبور را نباید یک ساز تنها ، و یا مانند همنازی پیانو در یک آهنگ غربی دارای اهمیت جداگانه تلقی کرد ، بلکه صدای آن مانند محیطی است که آهنگ در آن زندگی می کند ، حرکت می کند و وجود دارد. هندوستان علاوه بر تنبور دارای بسیاری از سازهای مخصوص تکنوازی است که مهمترین آنها وینا (Vina) است. این ساز قدیمی که هم ردیف ویولون در اروپا و کوتو (Koto) در ژاپن است و از حیث حساسیت صوتی فقط بعد از صدای انسان قرار دارد به علت داشتن پرده با تنبور اختلاف دارد. نت ها با دست چپ ساخته می شود و سیمها با دست راست به صدا در می آید. صوتهای بسیار ظریف که دارای آرایشهای میکروتن است بوسیله کشیدن سیمها به دست می آید و از این طریق قطعات کاملی فقط با حرکت جانبی دست چپ و بدون کشیدن مجدد سیمها نواخته می شود. تنها مشکل در نواختن تنبور حفظ یک وزن یکنواخت مستقل از آهنگ است ولی وینا تمام مشکلات فنی را که بتوان تصور کرد در بر دارد و مشهور است که لااقل دوازده سال برای بدست آوردن مهارت در نواختن وینا لازم است .

آوازخوان هندی شاعر است و شاعر هندی آوازخوان است. موضوع اصلی ترانه ها عشق انسانی یا الهی در تمام مظاهر آن و یا مدح و ستایش پروردگار است . کلمات آن صافی و بی غل و غش و پر از احساس و هیجان می باشد ولی اصولاً هرچه خواننده با موسیقی آشنا تر باشد ، به همان نسبت کلمات بیشتر به عنوان آلت و وسیله موسیقی تلقی می شود. در ترانه های اصیل ، کلمات همیشه کوتاه و حاکی از مقام آهنگ است و برای ساختن و پرداختن افسانه نیست و همیشه برای حفظ موسیقی ، با توجه اندک به منطق خود به کار می رود. در نوعی موسیقی به نام الاپ (Alap) که بداهه نوازی در زمینه راگ است ، اهمیت موسیقی به حدی است که فقط هجاهای بی معنا مورد استفاده قرار می گیرد . خود صدا یک آلت است و آهنگ ترانه یا آواز بیشتر از کلمات آن اهمیت دارد این نوع موسیقی مخصوصاً مورد توجه استادان فن هندی است که طبعاً تحقیر خاصی نسبت به کسانی که علاقه اولیه آنها به یک آهنگ به خاطر کلمات و نه به خاطر موسیقی آن است احساس می کنند. بنابراین صدا در موسیقی هندی مقامی والاتر از موسیقی اروپایی دارد زیرا موسیقی در حد ذات خود و بطور مستقل وجود دارد و صرفاً برای توضیح و تبیین کلمات نیست. رابیندرانات تاگور (Rabindranath Tagore) در این باره چنین نوشته است :

وقتی که من خیلی جوان بودم ، ترانهه (چه کسی تو را مثل بیگانگان پوشانید؟) را شنیدم. یکی از ابیات این ترانه چنان تصویر شگفت آوری در ذهن من به جای گذاشت که حتی اکنون هم در حافظه من نقش بسته است. یک بار من ، تحت تأثیر طلسم جادویی آن ، سعی کردم ، خود ترانه ای تصنیف کنم. وقتی که لحن ترانه را زمزمه می کردم اولین خط آنرا نوشتم :؟ ای بیگانه ترا می شناسم!؟ تمام معنای ترانه در لحن و آهنگ آن بود و اگر این ترانه لحنی نمی داشت هیچ معنا و مفهومی

در آن به جا نمی ماند. با نیروی سحرآمیز لحن آن ، چهره مرموز آن بیگانه در ذهن من بیدار شد، قلبم فغان و غوغا سر داد که :

بیگانه ای در این دنیای ما به پس و پیش می رود. ماوای او در کرانه های دور دست اقیانوس اسرار است. گاهی او را در پگاه خزان و گاهی در نیمه شب با شکوه می توان دید. گاهگاه در ژرفای قلب خود و اشاره ای از او دریافت می کنیم. هرگاه که من گوش خود فراسوی آسمان می دارم ، صدای او را می شنوم لحن و آهنگ ترانه من ، مرا تا خانه آن بیگانه که با ظهور خود ، عالم را به دام کشیده است ، رهنمون شد. به بان حال گفتم :

بعد از سرگردانی و آوارگی در دنیا

به سرزمین تو می آیم

ای بیگانه ، من مهمتن خانه تو هستم .

مدتی بعد از آن ، روزی یکنفر در کنار یک کوره راه چنین زمزمه می کرد :

چگونه آن پرنده گمنام به آشیان می رود و از آن دور می شود ؟ اگر می توانستم آن پرنده را بگیرم ، زنجیر فکر خود را دورپاهایش می نهادم .؟

دیدم که آن ترانه عامیانه نیز همین معنی و مقصود را بیان می کند. گاهی پرنده گمنام به قفس سر بسته می آید و کلمه ای از دنیای ناشناخته بی پایان بر زبان می راند. چه چیز جز لحن آهنگ آن ترانه می توانست آمدن و رفتن آن پرنده گمنام را بازگو کند ؟ به همین دلیل من همیشه هنگام انتشار یک کتاب ترانه ، دچار شک و تردید می شوم زیرا در چنین کتابی موضوع اصلی ترانه ها فراموش می شود .

موسیقی هندی اساساً غیرشخصی است ؛ و مبین حالت و احساس و تجربه ای است که عمیق تر، وسیع تر و قدیم تر از عقل و احساس هر فردی است دُغم آن بدون اشک ، و شادی آن فارغ از وجد و سرور است و پر از احساس و هیجان است بدون اینکه آرامش و سکون خود را از دست دهد و انسانی به معنای عمیق کلمه است. وقتی که پیامبر هندی از الهام صحبت می کند ، بدان معنی است که واداهای مقدس جاودانی است و شاعر با زهد و پارسایی و با صفای عقیدت می تواند حقیقت آن را با چشم ببیند و با گوش بشنود. ولی ساراشواتی (sarasvati) الهه سخن و بیان و معارف الهی و ناراد (Narada) که رسالت او انتشار علوم خفیه در صدای سیمهای وینا است و یا کریشنا (Krishna) که نی لبک او ما را همیشه به ترک ظواهر و تعلقات دنیوی و به پیروی از خود فرا می خواند ، همه در صدای آوازخوان با ما حرف می زنند و در حرکات موزون رقصنده تجلی می کنند .

و نیز می توان گفت که موسیقی هندی تقلید و محاکاتی از موسیقی آسمانی است. موسیقی دانهای استاد هند همیشه به صورت شاگردان یک خداوند ، که برای فراگرفتن موسیقی افلاک سفری معنوی به عالم سماوی کرده اند معرفی شده اند. این بدان معنی است که معرفت آنها از اصلی عمیق تر از سطح واقعیت تجربی شعور ، سرچشمه گرفته است. در این زمینه علت اینکه چرا هنر انسانی باید مورد مطالعه قرار گیرد و چرا نمی توان تقلیدی از رفتار روزمره ما باشد توجیه می شود. هنگامی که شیوا (Shiva) فن درام ا بهاراتا (Bharata) نویسنده مشهور کتاب ناتیا شاسترا (Natya Shasara) شرح می دهد ، بصراحت می گوید که هنر انسان باید تابع قاعده و قانون باشد زیرا در انسان حیات درون و برون هنوز در تعارض است. انسان هنوز خود را باز نیافته است بلکه تمام اعمال او حاصل عمل ذهن است و تمام فضیلت او خودبینی و ریاست. آنچه که ما زندگی می نامیم ناهم آهنگ است و خیلی باهم آهنگی هنر که ورای خیر و شر است فاصله دارد. کار خدایان را که حرکات و سکنات ایشان مستقیماً از تأثرات حیات درون حکایت می کند ، نمی توان از خود قیاس کرد. هنر تقلیدی از معنویت کامل و وحدت ذوق و بیان در کسانی که از عالم ملکوت ، که در درون ماست ، می باشند و به همین

جهت است که هنر از هر حقیقت دیگری به حیات و زندگی واقعی نزدیکتر است و آقای بیتز (Yeats) راست گفته است که موسیقی هندی گرچه از حیث نظر کامل و دقیق و از حیث فن پیچیده و کامل است ، هنر نیست بلکه خود زندگی و حیات است .

زیرا صدای خواننده واقعیت درونی اشیاء را منعکس می کند و نمایشگر تجربه جزئی و زودگذر نیست ، شانکارا چایار (Shankaracharya) گفته است که: کسانی که در اینجا آواز می خوانند.؟ و ویشنوپورانا (Vishnu Purana) اضافه می کند که : تمام آوازه‌ها جزئی از اوست و اوست که در لباس صدا ، جلوه‌گری می کند.؟ ما می توانیم از این امر یک تفسیر عرفانی و معنوی درباره فن موسیقی استنتاج کنیم. 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 می یابند. صدای تنبور که قبل از ترانه ، در ضمن ترانه ، و بعد از آن شنیده می شود ، نماینده وجود مطلق سرمدی است که همانطور که در ازل بود، 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 خویش بدن رجعت خواهد کرد. هم آهنگی زمینه واحد ، با شکل و قالب پیچیده اش همان وحدت روان و ماده است ما حال می توانیم ببینیم که چرا این موسیقی را نمی توان با هارمونی بدون از بین بردن اصول مایه و مقام امکان پذیر باشد ، زیرا در شکستن و تجزیه زمینه موسیقی به همنازی های مشخص و معین ما فقط ملودی دیگری را به وجود می آوریم ، یعنی عالم دیگری که با آزادی خود ترانه به رقابت برمی خیزد و بنابراین ما آرامش و سکونی را که پایه و مبنای آن است نابود می کنیم و این امر با غایت و غرض آوازخوان منافات خواهد داشت .

در این دار غرور ، ما در معرض مرگ و فنا هستیم و این مرگ و میر زندگی وهم و خیالی بیش نیست و تمام حقایق آن نسبی است. در برابر این جهان تجدد و صیروت و انفعال ، آن آرامش و سکون ازلی لامکان قرار دارد که آغاز و انجام تمام هستی و وجود ماست و به گفته بهمن? Behmen آن در شاهواری که در نظر عالمیان هیچ ولی نزد فرزندان خرد همه چیز است.؟ هر معلم دینی و هر مرشد معنوی سرچشمه آب حیات را بما می نمایاند. ولی راه آن پرخطر و طولانی است. ما را به ترک ضیاع و عقار، پدر و مادر و زن می گویند تا به غرض غایتی که در زبان ناقص ما فقط می توانیم نیستی و عدم بنامیم ، دست یابیم. بسیاری از ما دارای تملکات و ثروت فراوان هستیم ولی ترک و تسلیم اراده و خودی و انانیت از همه از همه چیز دشوارتر است. چگونه می توانیم اطمینان داشته باشیم که پاداش ما با گذشت و فداکاری ما متناسب خواهد بود .

عقیده و نظریه هندیان این است که در جذب عشق و هنر ما لمحہ و اشاره ای از آن رستگاری را دریافت می کنیم. این همان تجرید و تصفیه باطن Katharsis یونانیان است و در هنر اروپای عصر حاضر نیز یافت می شود چنانکه گوته می گوید :

زیرا زیبایی را در هر عصری جستجو کرده اند .

کسی که آن را مشاهده کرد از خویشتن رها می شود. ما از تفکر و تدبیر در تجربه هنر اطمینان حاصل می کنیم که بهشت واقعیت دارد .

به عبارت دیگر اثرات جادویی یک آهنگ و اعجازی که می آفریند به مراتب کمتر از اثرات آن در وجود درونی ماست. خواننده هنوز هم سحر می آفریند و آواز او هنوز هم از شعائر دینی و آیین مذهبی است. و این به مثابه ریاضتی است که منظور از آن متوقفکردن چرخ خیال و حس است که به تنهایی ما را از تماس با واقعیت باز می دارند ولی برای وصول به این غایت ، شنونده باید با تسلیم اراده و تمرکز فکر پراکنده و بیقرار خود ، با موسیقی دان همکاری کند. در اینجا کنجکاوی و تحسین بی مورد ، درست نیست. وضع و حالت ما نسبت به یک هنر ناشناخته نباید مبتنی بر احساسات و وهخم صرف باشد زیرا آن بر مکنونات ضمیر ما چیزی نمی افزاید. سکون و طمأنینه و آرامشی که پایه و اساس هنر است همه جا خواه در آسیا و خواه در اروپا ، یکسان است.

نویسنده: آناندا کومارا سوآمی
مترجم: لامرضا اعوانی