The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

نقد و یادداشت

نقدی بر مقاله «دوگانگیِ مذهبی و غیرمذهبی در موسیقیِ بودایی چین: یک پیش‌درآمد» نوشته لی وِی

مسعود پورقریب[1]

۱- دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت فایل: ۱۴۰۴/۰۹/۲۲
تاریخ پذیرش فایل: ۱۴۰۴/۱۰/۱۲
صفحات: ۱۴۷ - ۱۵۳

چکیده

مقاله «دوگانگیِ مذهبی و غیرمذهبی در موسیقیِ بودایی چین: یک پیش‌درآمد» در سالنامه موسیقی سنّتی، سال ۱۹۹۲ میلادی (شماره ۲۴) چاپ و توسط دانشگاه کمبریج منتشر شده‌است. «لی‌وِی» کارشناسِ ارشدِ رشته هنر و فلسفه دانشگاه کلمبیا، و مدرس دانشگاه رولینز فلوریداست. او در زمینه‌های مختلفی دست به پژوهش زده‌است؛ از جمله دستیاریِ تکنولوژی کامپیوتر در آموزش زبان چینی، ایدئولوژی زبان، جهانی‌سازی، موسیقی جهان و غیره. از دیگر مقالات او درباره موسیقی بودایی، «مراقبه و تغییر در سنت موسیقی بودایی: یک مقدمه[1]» است. رویکردِ اصلی این پژوهش، بررسی چراییِ برخورد دوگانه مذهب بودایی چین، با موسیقی است. به‌نحوی که اگر موسیقی در راستای مقاصد این سیستم مذهبی اجرا شود، مورد قبول و مشروع، و اگر هرگونه استفاده دیگری داشته باشد، حرام و عامل انحطاط بشر تلقی می‌شود. مؤلف در بخش‌های مختلف اثر، به‌منظور ارائه اسناد معتبر، ارجاعاتی به متون مذهبی بودایی انجام داده‌است و از برخی سنت‌ها و مراسم آئین بودایی یاد کرده‌است. لی‌وِی هدف خود را از نگارش این مقاله، این‌گونه بیان کرده‌است: «هدف این مقاله، بررسی معنی موسیقی در اصول بودیسم چینی، مفاهیم کاربردی آن، و نمایش چگونگی بازتفسیر قابل توجه اصول موسیقی، در عرف بودایی است» (Wei, ۱۹۹۲: ۸۱).

1 Introduction: Mindfulness and Change in Buddhist Musical Traditions (2004), Asian Music, Vol.35, No.2, pp. 1-6

1- Masoud.pourqarib@gmail.com

موسیقیِ قُدسی

اساساً مذاهب با رویکردِ خاصِ خود به هنر و به‌خصوص جنبه قُدسیِ آن نگریسته و باور دارند که «هنر قدسی با امر مقدس ارتباط دارد. هر آیین و دینی که بر امر مقدس تأکید ورزد، در صورت روی آوردن به هنر، هنرش مقدس خواهد بود» (عطارزاده، 1397: 13). با این تعریف، هر هنری که از منظر مذهب، قدسی تصور نشود، منحط است. فاطمی می‌نویسد: «موسیقی از این امر مستثنی نیست، تغییر ماهیت آن حتی بسیار شدیدتر است، به محض آنکه پا به جهانِ قدسی گذاشت، موسیقی دیگر موسیقی به‌حساب نمی‌آید، چیز دیگری می‌شود [...] در عین حال، ماهیت تازه؛ یعنی ماهیت قدسی آن مانع از آن می‌شود که در موقعیت‌های ناقدسی ارائه شود. حضور آن در هرجا به‌منظور تقدس بخشیدن است و جایی که چنین منظوری در کار نیست، اجرای آن توهین به مقدسات به‌حساب می‌آید» (فاطمی، 1378: 179-178). این رویکرد تقریباً در هر ایدئولوژیِ مذهبیِ بنیادگرایی دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، در مسیحیتِ قرون وسطی «کلیسا همان‌گونه که نگرش و اندیشه قرون وسطایی را در سیطره داشت، بر جریان زنده موسیقی نیز حاکم بود. برجسته‌ترین موسیقیدانان، کشیش‌های خدمتگزار کلیسا بودند [...] با این سیطره و حاکمیتِ کلیسا، جای شگفتی نیست که طی سده‌های متمادی از قرون وسطی، فقط موسیقی مذهبی تصنیف شده‌است» (کیمی‌ین،1380: 144).

مفاهیم موسیقی در چهارچوب اعتقادی بوداییچ نویسنده پس از مروری بر منابع مختلف درباره موسیقی بودایی چینی، تأکید می‌کند که موسیقی به‌طور گسترده و سیستماتیک، در مذهب بودایی مورد مطالعه قرار نمی‌گیرد؛ بلکه فقط در کتب احکام شرعی و سایر منابع مذهبی، به‌صورت جزئی و با روش استقرایی قابل جست‌وجو است. در اینجا مروری بر کلیتِ ساختار موسیقیِ چینی لازم به‌نظر می‌رسد. نظام گام موسیقی چین، پنتاتنیک است. «منابع مکتوب چینی نشان می‌دهند که چینی‌ها از دیرباز، و شاید پیش از هر ملت دیگری، گام متشکل از دوازده درجه و نظام هفت‌درجه‌ای (هپتاتنیک) را می‌شناخته‌اند و اینکه از نظام پنج درجه‌ای (پنتاتنیک) استفاده کرده‌اند، نه به علت عدم آگاهی از نظام هفت درجه‌ای؛ بلکه نوعی انتخاب زیباشناسانه بوده‌است» (فاطمی، ۱۳۹۳: ۴۸). اصطلاح عمومی موسیقی در چین «yue» است که هم به‌صورت اسم و هم به‌صورت فعل به‌کار می‌رود. نویسنده چنین استفاده‌ای از کلمات؛ یعنی در سطوح یکسان اما با کاربرد متضاد را در منابع موسیقی طبقه‌بندی‌شده اَره‌اَره‌ها نیز مشاهده کرده‌است: «در جنوب مالایتا [از جزایر سلیمان] قومی زندگی می‌کنند که از نظر موسیقایی توجه ویژه قوم‌موسیقی‌شناسان را به خود جلب کرده‌است. فرهنگ موسیقایی این قوم که اَره‌اَره نام دارد، از بسیاری جهات قابل توجه است [...] به‌ویژه داشتن یک تئوریِ موسیقیِ منسجم با اصطلاح‌شناسی یا تِرمینُلُژیِ غنی» (همان: ۷۴). نویسنده در تعریف موسیقیِ بودایی می‌نویسد: «واژه yue، هم می‌تواند نشان‌دهنده موسیقی بودایی، و هم غیر بودایی باشد [...] در شاخه بوداییyue ، موسیقیِ tiyanyu (موسیقیِ بهشتی) که فقط در بهشت بودایی وجود دارد [...] این موسیقی توسط صدها پرنده، مثل حواصیل، طاووس، طوطی [...] و یا دمیدنِ لطیفِ باد در درختان و پوشش گیاهی، اجرا می‌شود [...] این موسیقی به‌آرامی باعث نفوذ «پنج‌ریشه»[1] و «پنج‌عامل»[2] می‌شود، و شنوندگان پس از شنیدن آن، صاحبِ «خِرَدِ کامل»[3] می‌شوند و روی سرودن «نام‌های بودا»[4] تمرکز می‌کنند (Wei, 1992: 81). موسیقیِ دیگرِ زیرشاخه yue، آواز fanbei[5] (سرودهای بودایی) است. این موسیقی شامل آواز و سازهای کوبه‌ای است، و در مراسم و آیین‌های بودایی به‌عنوان پیشکش، به‌منظور تقدیم به بودا، اجرا می‌شود. راهب‌ها برای مراقبه نیز از آوازهای بودایی استفاده می‌کنند. «این دسته از کارکردهای مذهبی [...] به موسیقی نقش مهمی در خالی کردن ذهن، از تمام درهم‌وبرهمی‌های خودِ معمولی، و بالابردن سطح آگاهی از دنیای پدیداریِ بی‌شرمانه، می‌دهد» (Mabbett, 1994: 25). نویسنده به تفضیل درباره ممنوعیت موسیقیِ دنیوی در بین بودایی‌های روحانی، و حتی غیرروحانی شرح می‌دهد: بودیسم مردم را از هرگونه کسب لذت از طریق دیدن و شنیدن موسیقی و یا دیدن و انجام دادن رقص منع می‌کند، در ضمن موسیقیِ غیرمذهبی را جزوی از زندگی لوکس می‌داند که مخالف اصول ساده‌زیستی در مکتب بودایی است. موسیقی قرار نیست مردم را سرگرم کند؛ ولی به آموزش و اخلاق، خدمت می‌کند و کاربرد اجتماعی دارد. «بوداییسم ریشه در آموزه‌ها و درس‌های زندگانی «سیدارتا گوماتا»[6] دارد، فردی که به‌عنوان بودا یا فرد

---

۱ مربوط به پنج حس بدن: بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی، و لامسه. (Wei, 1992: 89)

۲ براساس باورهای بودایی، پنج عامل روحی، عبارتند از: ایمان، انرژی، حافظه، مراقبه رویایی و هوش. (ibid.)

۳ اشاره به هفت درجه بودایی: ۱- تشخیص خوب و بد ۲- تعصب ۳- شوق ۴- رهایی از همه ظلم‌ها ۵- قدرت به‌خاطر سپردن حالات مختلف که در اندیشیدن از آن گذشتند ۶- قدرت نگهداشتن ذهن در یک حوزه معین بدون انحراف ۷- رها شدن کامل. (ibid.)

۴ دارماها (نظام گیتی) و سانگ‌ها (جماعت مؤمنان که خود را وقف طریقت بودا کرده‌اند). (Wei, 1992: 82)

۵ آواز رهبانی. (ibid.)

۶ ۵۶۳ تا ۴۸۳ پیش از میلاد.

روشن‌بین تقدیس می‌شود [...] او شاهزاده بود و به ارث بردن شاهنشاهی پدرش در تقدیر وی قرار داشت [...] تفکر درباره پیری، بیماری و مرگ ناگزیر، وی را به این نتیجه رساند که تمام زندگی زجر است [...] درنهایت، شیوه خویشتن‌داری شدیدی از مسائل دنیوی را برگزید. این شیوه افراطی که با نام «نبرد عظیم» یاد می‌شود، بدن وی را به پوست و استخوان تقلیل داد» (داگلاس، ۱۳۹۴: ۴۵). لی‌وِی افسانه‌ای درباره بودیستاوا (رهبر جهان)، از یکی از کتاب‌های اصول شرعیِ بودیسم، به‌منظور نشان دادن شدت حساسیت مذهب بودا روی موسیقی غیرمذهبی، نقل می‌کند: «در آنجا شیطان (دیو) در قالب «ایندرا»[۷] به‌همراه دوازده هزار الهه در حال رقص و آواز، بر او ظاهر می‌شوند، بودیستاوا با اینکه نتوانسته بود شیطان را تشخیص بدهد، و در واقع تصور می‌کرد با ایندرای اصلی صحبت می‌کند، حتی به او که از خدایان است، درباره دوری از موسیقی، آواز و روابط جنسی تذکر جدی می‌دهد» (Wei, ۱۹۹۲: ۸۳). و نتیجه می‌گیرد: اصول اخلاقی بودیسم چینی، گوش دادن و اجرای موسیقی را در جهت کسب لذّات حسّی، غیرقابل تحمل می‌داند که از این نظر شبیه به دیدگاه‌های «کنفوسیوس»[۸] است. «نظریه‌های کهن ارتدوکسی[۹]-کنفوسیوسی، موسیقی را از دیدگاه تعلیم و تربیت مورد توجه قرار می‌داد. موسیقی از دو زاویه موسیقی متعالی (یایو) و موسیقی غیرمتعالی (سویو) تفسیر می‌شد» (حجاریان، ۱۳۸۹: ۱۵۵). لی‌وِی تکمیل می‌کند: «دو مکتب کلاسیک چینی [بودیسم و مکتب کنفسیوسی]، در طول شکل دادن به ایدئولوژی‌هایشان، یکدیگر را متاثر کرده‌اند» (Wei, ۱۹۹۲: ۸۴).

اختلاف بین آموزه‌های بودایی و عمل آن‌ها

نویسنده تأکید می‌کند زمانی‌که مسائل سیاسی، اجتماعی یا مذهبی صلاح بدانند، پیگیریِ سرسختانه‌ای برای تمایزگزاری بین موسیقی‌های مذهبی و غیرمذهبی در بودیسم چینی مشاهده نمی‌شود. برعکس، در این مواقع، رابطه متقابل بین موسیقی بودایی، غیربودایی و درباری را بسیار پویاتر می‌بینند. براساس مشاهدات لی‌وِی، یکی از این زمان‌ها، هنگام اقامه مراسم sujiang[۱۰] است. «در ابتدا، متون این مراسم که diben نام داشتند، از متون مذهبی بودیسم چینی استخراج می‌شدند؛ ولی بعدها برخی اساتید بودایی[۱۱]، خودشان شروع به ساختن متون مذهبی کردند. این نوع ادبیِ جدید که تلفیقی از تناوب نظم و نثر بود bianwen نام داشت، و در واقع راهی بود برای آمیختن داستان‌های مقدس، جملات قصار مذهبی و استعاره‌ها در قالب هنری، و شیوه‌ای غیرتشریفاتی» (Wei, ۱۹۹۲: ۸۴). براساسِ مطالعاتِ لی‌وِی، در دوران امپراطوری، موسیقی بودایی در دربار نیز اجرا می‌شد. «در دوره تانگ، بودیسم پذیرفته شده بود و به شکوفاییِ کامل خود رسیده بود» (Tatz, ۱۹۷۸: ۵). در سلسله تانگ، بیش از سی قطعه موسیقیِ بودایی به دولت معرفی و به بخشی از کارگان موسیقی استاندارد سلطنتی تبدیل شده بودند. بعدها تعداد زیادی از موسیقیدانان درباری اخراج شدند که به‌عنوان راهب، به صومعه‌ها پیوستند. با این اتفاق، بسیاری از موسیقی‌های درباری و محلی وارد کارگان موسیقی بودایی شدند.

صحنه جدید کاربرد موسیقی در بودیسم چینی

مؤلف، موسیقی بودایی را در سرزمین مادر (چین)، تایوان، هنگ‌کنگ و ایالات متحده بررسی کرده‌است، و به تغییراتی که در سنت بودایی، به‌علت تنوع فرهنگی، موقعیت‌های مختلف سیاسی-اجتماعی و درجات مختلف تأثیر غرب، رخ داده‌است، اشاره کرده‌است. داده‌رسان‌هایی[۱۲] که با وی گفت‌وگو داشته‌اند نیز نظرات متناقضی ارائه داده‌اند. برخی هرگز تصدیق نکرده‌اند که موسیقی جزو مراسم بودایی است. برخی دیگر، مثل یک راهبه جوان در نیویورک به لی‌وِی گفته است: «آن‌ها [معلم‌های ارتدکس] تلاش می‌کنند مردم را به لذت نبردن از این چیزها [موسیقی، رقص و ...] نصیحت کنند. درحالی‌که موسیقی در مراسم بودایی اجرا می‌شود؛ ولی آن‌ها آن را موسیقی نمی‌دانند» (Wei, ۱۹۹۲: ۸۵). داده‌رسان دیگری (یک راهبه) در نیویورک به لی‌وِی می‌گوید که خیلی زیاد به موسیقی کلاسیک غربی گوش می‌دهد و شیفته موسیقی بتهُون است. خود لی‌وِی هم در مسافرتش به چین، در مترو، یک کاهن را دیده بود که آواز پاپ می‌خوانده. همه این‌ها نشان از عدم موفقیت بودیسم در ممنوع دانستن موسیقی برای مردم و حتی در میان روحانیان پیرو خودش داشته است. لی‌وِی بر این باور است که رسانه‌های جمعی، مثل تلویزیون که تماشای آن در معابد بودایی، امروزه دیگر ممنوع نیست، نقش بسیار مهمی در این چرخش فرهنگی

---

۷ خدای جنگ‌آوری و طبقه‌ی جنگجو.

۸ مشهورترین فیلسوف، معلم و نظریه‌پرداز سیاسیِ چین باستان.

۹ به معنی باورهای دینی به اصول اعتقادی درست.

۱۰ در طول سلسله تانگ (۶۱۸تا۹۰۷) فرم جدیدی از موعظه ابداع شد که در آن مطالب کتاب مقدس بودایی، در یک اجرای قصه‌گونه، به‌همراه نمایش تصاویر مقدس ارائه می‌شد، اجرای این فرم در قرن ۱۳ تنزل کرد. (Wei, ۱۹۹۲: ۸۴)

۱۱ یکی از این افراد استاد shaokang بود و آنچه مطالعه می‌کرد، متونی بود که کنفوسیوس‌گرایان، آن را به‌عنوان متون زشت و اصوات مبتذل تحقیر می‌کردند و گوش نمی‌دادند (ibid.).

12 Informants

بازی کرده‌اند. در نیویورک، برخی معابد بودایی، از بعضی رسوم غربی مثل مطالعه دسته‌جمعی متون مذهبی الگوبرداری کرده‌اند و یا اجرای موسیقی‌هایی با اشعار بوداییِ کلاسیک و جدید را به‌صورت کُرال و یا با موسیقیِ هارمونیزه غربی[۱۳]، در مراسم آئینیِ خود بلامانع می‌دانند. البته این دگردیسی شاید برای بوداییان خیلی ساده هم نبوده‌است. در امتدادِ گفته لی‌وِی، گِرگُری از دریچه‌ای دیگر درباره تغییرات بودیسم چینی در آمریکا می‌نویسد: «بودیسم به‌راحتی نمی‌توانست بر ارزش‌های بومی [مثل ممنوعیت موسیقی غیرمذهبی] غلبه و آن‌ها را جایگزین کند، اقتدار نهایی همیشه در اختیار فرهنگ چین است که جهت‌گیری ایدئولوژیک آن به‌طور گسترده تحت تأثیر مکتب کنفوسیوس قرار دارد» (Gregory, ۲۰۰۱: ۲۴۹)؛ اما به‌هرحال بودیسم در آمریکا تغییر کرده‌است، مَکَچِک آن را این‌گونه روشن توضیح می‌دهد: «اگر قرار باشد یک سازمان بودایی در آمریکا، فراتر از نسل بنیان‌گذارانش زنده بماند، باید به خواسته‌های آمریکایی‌زاده‌هایش پاسخ دهد» (Machacek, ۲۰۰۱: ۷۱). لی‌وِی، مرزی که مذهبیونِ بودایی، بین قداست و غیرمذهبی بودن، در عملِ بودیسم چینی قائل شده‌اند را واهی می‌داند و می‌نویسد: «موسیقیِ بودیسم چینی، دیگر فقط در مراسم آیینی و یا تعداد کمی از رویدادهای غیرمذهبی نواخته نمی‌شود؛ بلکه از طریق رسانه‌های جمعی به حوزه عمومی چندبُعدی نفوذ می‌کند» (Wei, ۱۹۹۲: ۸۷). او از فروشگاه‌های بزرگ فروش موسیقی در چین، هنگ‌کنگ و تایوان صحبت می‌کند و اینکه یکی از صنایع بزرگ ضبط موسیقی در چین، مجموعه‌ای از ژانرهای اصلی آواز رهبانی مناطق مختلف کشور را منتشر کرده‌است. لی‌وِی به پدیده گسترش اجراهای زنده موسیقی بودایی در سالن‌های کنسرت، نه فقط در چین؛ بلکه در کشورهای مختلف نیز اشاره کرده‌است.

جمع‌بندی

بررسی مقاله فوق آشکار می‌سازد که تعریف دقیقی برای موسیقی بودیسم چینی وجود ندارد. مذهب بودایی موسیقی را به دو نوعِ موسیقی بهشتی که هرگز کسی آن را در این جهان نخواهد شنید و آواز رهبانی که توسط روحانیان بودایی اجرا می‌شود و هدیه‌ای به پیشگاه بودا هستند، تقسیم می‌کند. نوع سوم موسیقی‌ها که شامل همه انواع موسیقی‌های دیگر می‌شود برای مذهب بودایی قابل تحمل نبوده و باعث انحطاط بشر تلقی می‌شوند. فاطمی از «ژیلبر روژه[۱۴]» نقل می‌کند: «هیچ رازورمزی [در موسیقی] وجود ندارد» (فاطمی، ۱۳۷۸: ۱۹۴). بعد از پذیرش کارگان موسیقی بودایی در امپراطوری چین، برخی موسیقی‌های درباری و محلی، از طریق موسیقیدانانی که از دربار اخراج شده و به کاهن تبدیل شده بودند، به فضای معابد و صومعه‌ها وارد و تمایز بین موسیقی مذهبی و غیرمذهبی نسبت به گذشته کمتر شد. گسترش بودیسم در جهان و به‌خصوص ایالات متحده، باعث تأثیرپذیری آن از فرهنگ غربی و به‌نوعی مدرنیزه شدن آن شد که در پی آن بسیاری از حساسیت‌های غیرموجه مذهب بودایی به موسیقی کم‌رنگ شدند. «امروزه هنجارهای مدون موسیقی به‌طور قابل توجهی در عملِ بودایی بازتفسیر شده‌اند. موسیقی غیربودایی بسیار بیشتر از قبل قابل تحمل است و سرودهای بودایی با کمک رسانه‌های جمعی مدرن، مرزهای تقدس و سکولار را درنوردیده و وارد عرصه عمومی شده‌اند. بنابرین پیامدهای اجتماعی-فرهنگیِ این مفاهیم اصلاح شده، نگرش‌های لیبرال‌تر نسبت به موسیقیِ بودایی است. از سوی دیگر، ترویج عمومی موسیقی بودایی، اعم از صریح یا ضمنی، می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای ایجاد سنت‌های جدید در بیان دینی تلقی گردد» (Wei, ۱۹۹۲: ۸۸). یافته‌های نقدِ مقاله لی‌وی نشان می‌دهد که دوگانگی بنیادین در نسبت بودیسم چینی و موسیقی نه بر پایه «ماهیت» موسیقی؛ بلکه بر پایه «کارکرد» و «جایگاه در نظم قدسی» تعریف می‌شود. موسیقی، تا وقتی‌که در خدمت اهداف آیینی و سازوکار انتقالِ معنا و اخلاق بودایی باشد، صورت قدسی می‌یابد و مشروع تلقی می‌شود و به محض قرار گرفتن در قلمرو لذت، سرگرمی، یا امیال انسانی، به امری منحط، مزاحمِ مراقبه، و ضدّ سلوک بدل می‌گردد. لی‌وی به اتکای متون شرعی و روایات نشان می‌دهد که «عدم‌تساهلِ شنیداری» در سنت بودایی، مشابه با سنت‌های سنّت‌گرا در ادیان دیگر، نه ناشی از انزجار ذاتی از صوت یا موسیقی؛ بلکه ناشی از کنترل کارکرد نمادین موسیقی است: موسیقی یا ابزارِ ارتقای آگاهی است یا ابزارِ سقوط. با این حال، وقتی میدان‌های سیاسی-اجتماعی حکم کرده‌اند، این خطّ قدسی/ دنیوی عملاً دچار دگرگونی شده‌است. موسیقی‌های درباری و محلی به صومعه‌ها وارد شده، متون ادبیِ چینی برای آیین‌ها تولید شده و موسیقی بودایی به ارکستراسیون رسمیِ دربار تانگ راه یافته‌است. ساحت سومِ مقاله، نشان می‌دهد که جهانی‌شدن، تماس با غرب و حضور بوداییان در زمینه‌های نو، موجب بازتفسیر

۱۳ نمونه نت‌نگاری و هارمونیزه شده، از اجرای موسیقی بودایی مربوط به مراسم روز مادر (Wei, ۱۹۹۲: ۸۶).

۱۴ «متخصص موسیقی آفریقایی، و به تعبیری پدر اتنوموزیکولوژی فرانسه است. کتاب او la musique et la transe تبدیل به یک اثر کلاسیک در زمینه وجد و تسخیرشدگی و موضوعات مشابه شده‌است. هر اتنوموزیکولوگی باید آن را خوانده باشد، یا حداقل ادعا کند آن را خوانده است» (فاطمی، ۱۳۷۸: ۱۹۴).

عملیِ هنجارها و کمرنگ شدن مرز تقدس شده‌است. راهبه‌ای که بتهوون گوش می‌دهد، کاهنی که پاپ می‌خواند و معابدی که موسیقی هارمونیزه غربی را با متن بودایی ترکیب می‌کنند، همه شاهد ناتوانی بودیسم در تحمیل ممنوعیت شنیداری است. بدین‌سان لی‌وی اعلام می‌کند که آنچه در سطح آموزه به‌صورت مرز صُلب تعریف شده‌بود، در سطح عمل تَرَک برداشته‌است. موسیقی بودایی از حاشیه آیینی به متن حوزه عمومی و صنعت ضبط قدم گذاشته و مرز قدسی/ سکولار را فروکاسته است. پیامدِ این لغزش مرزی، شکل‌گیری نگرش‌های لیبرال‌تر نسبت به موسیقی، امکان تکوین سنت‌های جدید در بیان دینی و فروپاشی تصورِ ناب از یک موسیقیِ «خاصِ بودایی» است. آنچه بودیسم موسیقی می‌نامد، بیش از آنکه ذاتاً قدسی/ غیرقدسی باشد، برساخته موقعیت، کارکرد و رژیمِ معنابخشیِ زمانه است.

منابع

- حجاریان، محسن. (۱۳۸۶)، موسیقی جهان، تهران: کتاب‌سرای نیک.
- داگلاس، گوین. (۱۳۹۴)، موسیقیِ هندوچین، ترجمه شایا شهابی، تهران: ماهور.
- عطارزاده، مجتبی. (۱۳۹۷)، «بنیاد مشترک دین و هنر بر حقیقت‌گرایی»، نشریه شباک ۴ (۳۳): ۱-۲۰.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۷۸)، «موسیقی قدسی در گوواتی و سماع»، مجله هنر ۱۹ (۴۰): ۱۷۶-۱۹۵.
- ـــــــــ. (۱۳۹۳)، موسیقی پنج قاره، تهران: انجمن موسیقی ایران.
- کیمی‌ین، راجر. (۱۳۸۰)، درک و دریافت موسیقی، ترجمه حسین یاسینی. تهران: چشمه.
- Gregory , P. N. (2001). Describing the Elephant: Buddhism in America. Religion and American Culture: A Journal of Interpretation, Vol. 11, No. 2, pp. 233-263
- Mabbett, I. W. (1993-1994). Buddhism and Music. Asian Music, Vol. 25, No. ½, 25th Anniversary Double Issue (1993-1994), pp. 9-28
- Machacek, D. W. (2001). Immigrant Buddhism in America: A Model of Religious Change. Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions, Vol. 5, No.1, pp. 64-84
- Tatz, M. (1978). T'ang Dynasty Influences on the Early Spread of Buddhism in Tibet. The Tibet Journal, Vol. 3, No. 2, pp. 3-32
- Wei, l. (1992). The Duality of the sacred and the secular in Chinese Buddhist Music: AN Introduction. Yearbook for Traditional Music, Vol. 24, pp. 81-9.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).