خیال، گونه‌ای آوازی در شمال هند

گلاله هنری *

چکیده

سبک آوازی خیال، یکی از سبک‌های آوازی شمال هند است که امروزه نیز در شکل و هیئت جدیدی به حیات خود ادامه می‌دهد. دربارهٔ مبدع این گونهٔ آوازی میان محققان اختلافاتی وجود دارد، اما نقطهٔ اشتراک آنان اعتقاد به التقاطی بودن این سبک است. درواقع همهٔ محققان، خیال را زاییدهٔ امتزاج فرهنگ موسیقیایی هندی با فرهنگ موسیقی ایرانی می‌دانند؛ به‌خصوص موسیقی رایج میان صوفیان خراسان ایران که به قوالی شهرت دارد. گروهی بر آن‌اند که پایه‌گذار این نوع آواز، امیر خسرو دهلوی است.

کلیدواژه‌ها: خیال، امیر خسرو دهلوی، موسیقی شمال هند.

*. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

مقدمه

موسیقی هند به دو بخش شمال و جنوب تقسیم می‌شود؛ بخش جنوبی کارناتیک[۱] سنگیت[۲] و بخش شمالی هندوستانی سنگیت نامیده می‌شود. این تقسیم‌بندی به معنی آن نیست که هند دارای دو نوع موسیقی است بلکه یک نوع موسیقی وجود دارد که به دو روش جلوه کرده است (خالقی، ش ۱، ص ۲۵).

موسیقی شمال هند سنت موسیقیایی غنی دارد و بسیار تحت تأثیر موسیقی ایرانی قرار گرفته است (همان‌جا؛ شهریار نقوی، ص ۵۳). نوازندگان و موسیقی‌دانانی که به‌ویژه از دورهٔ حکومت صفوی به بعد از ایران به هند مهاجرت کردند با خود سنت موسیقی ایرانی را به این کشور بردند. شمال هند به عنوان دروازهٔ ورود به شبه قاره، بیشتر تحت تأثیر فرهنگ مهاجر قرار گرفت (حکمت، ص ۱۳۱).

به غیر از نوازندگانی که به سبب محیط دربار صفوی به هند رهسپار شدند، عامل دیگر انتشار موسیقی ایرانی در شمال هند، مراسم وجد و سماع دراویش به‌خصوص دراویش سلسلهٔ چشتیه در هند بود که با خود سنّت موسیقی عرفانیشان را به هند کوچانیدند (همو، ص ۱۲۹). سلسلهٔ چشتیه که توسط خواجه معین‌الدین حسن چشتی (وفات: ۶۳۳ق/۱۲۳۶م) به هند آمد در این سرزمین تبدیل به سلسله‌ای منسجم و قدرتمند شد و با توجه به رویکرد مسالمت‌آمیز و مداراجویانهٔ خواجه معین‌الدین در میان اهالی دهلی، لاهور و راجستان مقبولیت بسیار یافت (آریا، ج۱۹، ص ۳۰۱).

مشایخ چشتیه با خود نوعی عبادت و ذکر همراه با کلام موزون را وارد شبه‌قاره کردند و چون قائل به سماع بودند در محیط هند توجه مجالس سماعشان به موسیقی بیشتر شد، در نهایت نوعی از عبادت آمیخته با موسیقی در محافلشان شکل گرفت. این نوع موسیقی را که به قوالی[۳] شهرت دارد سازهای طبلا، دف ، رباب و جز آنها همراهی می‌کند. کلام این مراسم اشعار عرفانی یا ابیاتی در ستایش بزرگان است (شهریارنقوی، ص ۵۴؛ کلانتری، ص ۶۴).

---

۱. موسیقی جنوب هند را کارناتیک می‌گویند.
۲. سنگیت Sangeet به موسیقی کلاسیک هند گفته می‌شود.
۳. سبکی که در آن اشعار فارسی به صورت آواز خوانده می‌شود (نک: خالقی، ش۱، ص ۲۷)

برگزاری مراسم سماع در میان دراویش چشتیه بسیار متداول بود و پس از استقرار این سلسله در هند این مراسم، با شکوهی خاص ترتیب می‌یافت (شهریار نقوی، همان‌جا). جالب توجه اینکه خواجه قطب‌الدین بختیار کاکی (وفات: ۶۳۴ق/۱۲۳۶م)، خلیفهٔ خواجه معین‌الدین، در مجلس سماع درگذشت (آریا، ج۱۹، ص ۳۰۴). از نظام‌الدین اولیا نیز نقل است که مکرر بیان می‌کرد: «ما در روز میثاق ندای الست بربکم در آهنگ پوربی[1] شنیدیم» (شاهنوازخان، ص ۵۴۰). به این ترتیب سماع با توجه پیران چشتی و بستر مناسب، در هند رونق بسیار یافت. برخورد این موسیقی با موسیقی شمال هند، محیط مناسبی برای ترکیب این دو موسیقی فراهم کرد. به هر روی، تحت تأثیر این عوامل سنگیت تغییرات قابل توجهی پیدا کرد و سبک‌های جدیدی در موسیقی سازی و آوازی هند به وجود آمد. امیرخسرو دهلوی از مؤثرترین افراد در پیدایش این تغییرات بود. وی به دربار سلطان علاءالدین رفت و آمد داشت و مرید نظام الدین اولیا (وفات: ۷۲۹ق/ ۱۳۲۹م) از مشایخ بزرگ چشتیه نیز بود، همچنین با دانش ادبی و موسیقیایی که داشت توانست نقش پلی را میان دربار دهلی و خانقاه نظام الدین اولیا ایفا کند (Brown, p. 161).

گروهی از محققان ورود سازهای طبلا و سه‌تار را به هند توسط امیرخسرو و گروهی وی را مبدع آنها می‌دانند (نک: خالقی، ش۱، شهریار نقوی، حکمت، همان‌جاها). همچنین او را مبدع سبک آوازی خیال، قول، ترانه و در نهایت پدر قوالی به شیوهٔ رایج آن دوره نیز دانسته‌اند (میرزاخان، ج ۱، ص ۳۵۳؛ Brown, p. 161; Gautam, p. 43). تأثیر امیر خسرو و قدرت او در تحول این موسیقی به تسلط بسیارش بر موسیقی هر دو سرزمین ایران و هند و نیز آشنایی او با موسیقی قوالی و درباری بر می‌گردد (شهریار نقوی، ص ۵۳؛ Kumar, p.5).

موسیقی تلفیقی که در این دوره شکل گرفت، سبک‌های جدیدی را عرضه کرد؛ یکی از آنها چنانکه گفته شد آواز خیال بود. خاستگاه این آواز به درستی مشخص نیست، در ادامه به ویژگی‌های این نوع آواز و پیشینهٔ آن خواهیم پرداخت.

---

۱. در *مرآت آفتاب‌نما* در تعریف خیال آمده است: دوم خیال و آن مشتمل بر دو تک یعنی استای و انتر است بیشتر به زبان خیرآباد می‌باشد و اکثر در زبان پنجابی و اگر یک تک داشته باشد آن را جنکلا نامند و قسمی از آن دو تکی است به زبان پوربی آن را بردی گویند (شاهنوازخان، ص ۵۴۵). با توجه به این اطلاعات می‌توان احتمال داد که منظور نظام‌الدین آواز خیال بوده باشد.

ویژگی‌های خیال

این نوع آواز به صورت بداهه اجرا می‌شود و به اجراکنندهٔ خود مجال نمایش میزان مهارتش در موسیقی را می‌دهد. خیال ویژگی‌هایی دارد که در تمام اجراهای آن رعایت می‌شود و تمایز آن از سایر رپرتوارهای موسیقی بسیار وابسته به اجراکنندهٔ آن است. این نوع موسیقی از سنت‌هایی تشکیل شده است که همراه با خلاقیت فردی اجراکنندهٔ آن، هر خیال را تبدیل به اثری منحصر به فرد می‌کند (Wade, p.11). ویژگی‌هایی که خیال را از دیگر گونه‌ها متمایز می‌کند عبارت‌اند از:

۱. مواد موسیقیایی که برای ساخت هر رپرتوار موسیقی به کار می‌رود: راگ[۱] (همان مقام یا لحن در موسیقی ایرانی)، تالا[۲] (وزن یا ریتم) و سیز[۳] (ترکیب‌بندی) (ibid). ترکیب‌بندی را در موسیقی هند بندیش[۴] می‌گوید اما در گونهٔ خیال به طور خاص اصطلاح سیز به کار برده می‌شود. سیز را راگ مشخص و تالای معلومی تشکیل می‌دهد و معمولاً دو بخش دارد؛ استهی[۵] و انترا[۶] که درواقع بخش کلامی خیال را تشکیل می‌دهند. اگر سیز دارای بخش سومی باشد آن را انترای اضافی می‌خوانند که دارای یک یا دو بیت اضافه است. انترا به نوعی پایان‌بندی این ترکیب محسوب می‌شود (Gautman, p. 56, Wade, p. 14). در *مرآت آفتاب‌نما* (تألیف در ۱۲۱۸ق) در شرح خیال آمده است: خیال مشتمل بر دو تک (بخش) یعنی استای و انترا است (شاهنوازخان، ص ۵۴۵؛ نیز نک: میرزا خان، همان‌جا).

هر بخش معمولاً شامل یک، دو یا سه دور از تالا است. بنابراین، سیز یک ترکیب کوتاه است، اما با وجود کوتاه بودن مجال کافی برای ارائهٔ تمام امکانات بدیهه‌پردازی خیال را دارد. این دو بخش در سه دامنهٔ صوتی پایین، متوسط و بالا اجرا می‌شود؛ استهی در دامنهٔ صوتی پایین و نیمهٔ پایین دامنهٔ متوسط و انترا در نیمهٔ بالایی و بخش بالایی دامنهٔ صوتی (Wade, p. 14). در ادامه نمونه‌ای از سیز برای روشن شدن مطلب آورده شده است:

استهی: آدرنگ[۷] در مورد حقیقت صحبت می‌کند، زندگی مانند قایقی است و

1. Rāg.
2. Tālā.
3. Cīz.
4. Bandīsh.
5. sthaī.
6. antrā.
۷. نام شخص.

رودخانه جامعه.

انترا: چه کسی می‌آید و چه کسی می‌رود به خانه همه کس. تو خواهی خورد و خواهی نوشید؛ چراکه در تقدیر تو است انجام دادن آن. همه این را می‌گویند (id, p. 21).

بیشترین بار غنایی خیال بر دوش بخش سیز است؛ چرا که در این بخش کلام وجود دارد. کلام مضامین گوناگونی دارد از جمله سخن مرید به مراد، عشق الهی یا عشق انسانی، بیان غم فراق و لذت وصال معشوق. کلام خیال همچنین از نظر غنای تصاویر و استفاده از نمادپردازی اهمیت دارد (ibid).

۲. انتخاب نوع بدیهه‌پردازی که در حدود خیال قابل قبول است.

۳. چیدمان تمام این موارد در یک چهارچوب متعادل و زیبا (id, p. 11).

به نظر می‌رسد ویژگی بدیهه‌پردازی خیال که در شماره‌های ۲ و ۳ بیشتر خود را نشان می‌دهد از دیگر خصوصیات آن بارزتر باشد. البته با در نظر گرفتن خاستگاه آن که موسیقی قوالی است این مسأله عجیب به نظر نمی‌رسد؛ چراکه قوالی وابستگی بسیاری به وجد و حال مجلس دارد و در چنان فضایی اهمیت بدیهه‌پردازی آشکار است.

سرچشمه‌های خیال

برای مبدع خیال سرچشمه‌های مختلف ذکر کرده‌اند. گروهی امیر خسرو دهلوی را پدیدآورندهٔ این گونهٔ آوازی و زمان پدید آمدن آن را ۸ق/۱۴م می‌دانند؛ گروهی نیز سلطان حسین شرقی را مبدع خیال می‌دانند در قرن ۹ق/۱۵م؛ دسته‌ای دیگر نیامت خان سادرنگ را در قرن ۱۲ق/۱۸م ایجادکنندهٔ خیال دانسته‌اند (نک: Brown, p. 159, Gautam, 43, Kumar, p. 6).

در مورد اینکه امیرخسرو دهلوی آواز خیال را ابداع کرده است به سبب تأثیر بسیار او بر موسیقی شمال هند نمی‌توان نظر قاطعی داد. آنچه مسلم است امیر خسرو خود در نوشته‌هایی که از او به جا مانده از واژهٔ خیال استفاده نکرده است (Brown, p. 161). همچنین این واژه در آثار معاصران او نیز به چشم نمی‌خورد (Gautam, p.43). این در حالی است که ارتباط امیر خسرو با موسیقی قوالی دراویش چشتیه غیر قابل چشم‌پوشی است؛ چرا که حتی امروزه نیز متن آوازهایی که از او به جا مانده است توسط جامعهٔ

محدود قوالان اجرا می‌شود (Brown, ibid). جالب است بدانیم واژهٔ قوالی خیلی بعدتر از خیال در اثری به نام *شمس الاصوات* در ۱۹۶۸م ذکر شده است (id, p. 162)، این امر خود می‌تواند نشان‌دهندهٔ این باشد که خیال اگر قدیمی‌تر از قوالی نباشد دست کم همزمان با قوالی رایج بوده است. در *مرآت آفتاب‌نما* آمده است امیر خسرو موسیقی کرناتیک را که در شمال هند درک نمی‌شد به گونه‌های مختلف قول، ترانه و خیال درآورد و راجه مان و سلطان حسین شرقی بعد از او خیال‌ها تصنیف کردند (شاهنوازخان، ص ۵۱۹).

محققانی که امیرخسرو را مبدع خیال می‌دانند بر آن‌اند که وی این نوع موسیقی را تحت تأثیر موسیقی قوالی به وجود آورده است (Kumar, p.6-8). روح الله خالقی بر این باور است که سرچشمهٔ هر دو سبک قوالی و خیال را باید در ایران جست و جو کرد (خالقی، ش۳، ص ۴۵).

شخص دیگری که او را در پیدایش خیال دخیل می‌دانند سلطان حسین شرقی شاه جونپور (وفات: ۹۰۵ق/۱۴۹۹م) است. گروهی او را مبدع خیال از روی سبک موسیقی کوتکلا[1] که نوعی موسیقی درباری بود می‌دانند و گروهی با توجه به وضعیت فرهنگی جونپور در دورهٔ مورد بحث برای او نقش حمایتگری از موسیقی قائل‌اند که به شکوفایی موسیقی در دورهٔ او و رواج انواع آن از جمله خیال انجامیده است (میرزا خان، ج ۱، ص ۳۵۳؛ حکمت، ص۱۳۱؛ شهریار نقوی، ص۵۴؛ Wade, p. 1; Brown, p. 160). البته نباید این موضوع را از نظر دور داشت که جونپور در آن زمان مرکز چشتیه به حساب می‌آمد و احتمال دارد خیال که بیشترین سهم را از قوالی گرفته است تحت تأثیر مرکزیت قوالان در جونپور اگر توسط حسین شرقی ابداع شده باشد، باز هم متأثر از موسیقی دراویش باشد (Kumar, p. 8).

دستهٔ سوم پدیدآورندهٔ خیال را شخصی به نام نیامت خان سادرنگ می‌دانند که در اوایل قرن ۱۸ میلادی می‌زیسته است و گفته شده که او خیال را از ترکیب دهرپد و موسیقی کلاسیک هند به وجود آورده است (Brown, p. 160-161). دهرپد که آن هم از

۱. Cutkula در *مرآت آفتاب‌نما* آمده است اگر خیال یک بخش داشته باشد آن را جنکلا می‌نامند که با واژهٔ کوتکلا شبیه می‌نماید.

گونه‌های قدیم موسیقی آوازی کلاسیک در شمال هند است مانند خیال بر پایهٔ بداهه شکل می‌گیرد و بر اساس اصولش غایت این موسیقی عبادت و یاد خداست و آن را بیشتر عملی عابدانه می‌دانستند، البته بعدها این موسیقی به دربار راه پیدا کرد (کلانتری، ص ۶۵-۶۶؛ خالقی، ش۳، ص۴۵). از سدهٔ ۱۶ م خوانندگان دهرپد بالاترین جایگاه اجتماعی را در میان موسیقی‌دان‌های شمال هند داشتند (همان، ص ۶۹). با توجه به ویژگی‌های گفته‌شده احتمال تأثیر آن بر خیال یا برعکس غیر محتمل نمی‌نماید.

ردّ پای تأثیرات خیال پس از قرن ۱۸م همچنان به چشم می‌خورد؛ چنانکه سبحان خان، موسیقی‌دان دربار اکبر گورکانی را نیز سلف خاندانی از موسیقی‌دان‌های آگرا دانسته‌اند که در اوایل قرن ۱۳ق/ ۱۹م گونهٔ خیال را جانشین سنت دهرپد خوانی خود کردند (Wade, p. 81-82).

محقق شناخته‌شدهٔ هندی، رای کرشناداس،[1] نظریهٔ دیگری را نیز ارائه داده است. او لغت خیال (khyal) را انحرافی از لغت سنسکریت کلی (keli) می‌داند (Gautam, p. 43؛ نیز نک: *The oxford*..., vol. 2 p. 556). همچنین نجما پروین احمد گزارش داده است در متون قدیمی سنسکریت، برخی فرم‌های موسیقیایی توصیف شده‌اند که ساختارشان بسیار به خیال شبیه است (به نقل از: کلانتری، ص ۶۹).

نتیجه‌گیری

خیال فرم موسیقی پیچیده‌ای است که از سنت‌های گوناگون موسیقی تأثیرات مختلفی گرفته است؛ از موسیقی ایرانی گرفته تا موسیقی کلاسیک هند، از موسیقی درباری تا موسیقی اجرا شده در خانقاه. به نظر می‌رسد این نوع موسیقی منحصراً توسط یک شخص خاص به وجود نیامده باشد بلکه در طول زمان از هر آنچه با آن شباهت یا سازگاری داشته چیزی برگرفته است. هیچ‌یک از افرادی که به عنوان مبدع این موسیقی نام برده شدند را نمی‌توان با قاطعیت به عنوان خالق آن در نظر گرفت بلکه با توجه به مراتب گفته شده باید ذکر کنیم که خیال در طول زمان به وجود آمده و رشد کرده

1. Rai Krishnadasa.

است گاهی مانند دورهٔ سلاطین جونپور مقبولیت بیشتری داشته و گاهی فرم‌های دیگری مثل دهرپد جای آن را گرفته است. نقطهٔ اشتراک تمام این موارد، منشأ عبادی این نوع موسیقی است. از بین سه نفری که به عنوان مبدعان خیال نام برده شده‌اند، امیرخسرو به صورت مستقیم و شاه حسین شرقی نیز با واسطه با صوفیان چشتی در ارتباط بودند و چنانکه گفته شد سادرنگ نیز تحت تأثیر دهرپد که نوعی موسیقی عبادی بوده قرار داشته است.

با این اوصاف خیال به احتمال زیاد ردّی در موسیقی بومی هند داشته و امیر خسرو با تأثیر از آن و موسیقی قوالی، نوعی دیگر از آن به وجود آورده و به همین شکل سلطان جونپور آن را با موسیقی درباری آمیخته و نیز سادرنگ از ترکیب آن با دهرپد گونه‌ای جدید پدید آورده است. خیال در طول زمان دگردیسی بزرگی را از سر گذرانده تا به صورت فعلی به ما رسیده است. می‌توان بارزترین خصوصیت آن را وجه عرفانی‌اش دانست و احتمالاً نقطهٔ مشترک سرچشمه‌های مختلفش را در آن جست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آریا، غلامعلی، «چشتیه»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۹۰.

حکمت، علی‌اصغر، *سرزمین هند*، تهران، ۱۳۳۷.

خالقی، روح الله، « موسیقی هند»، *مجلهٔ موسیقی*، تهران، ۱۳۳۵، ش۱ و ش۳.

شاهنوازخان دهلوی، عبدالرحمان، *مرآت آفتاب‌نما*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ مولانا آزاد، دانشگاه اسلامی علیگره هند، ش11 per.paper ، میکروفیلم ش ۳۴۰/۱، مرکز میکروفیلم نور.

شهریارنقوی، سید حیدر، «تجلیات زبان و فرهنگ ایران در هند و پاکستان»، *هنر و مردم*، فروردین و مهر ۱۳۵۳، ش۱۴۴.

کلانتری، سارا، «حیات موسیقیایی در دربار گورکانی»، *ماهور*، تهران، سال ۹، ۱۳۸۶، ش۳۵.

میرزا خان، *تحفةالهند*، به کوشش نورالحسن انصاری، تهران، ۱۳۵۴.

Brown, K.B., “The Origins and Early Development of Khyal”, *Hindustani Music* (Thirteenth to Twentieth Centuries), ed. J. Bor an etal, Manohar, 2010,

Gautam, M.R., *The Musical Heritage of India*, New Delhi, 2001;

Kumar, N., “Early Indo-Persian syncretism: the development of Khyal”, 2014, http://www.nilaykumar.com/expository/khayal.pdf.

The oxford Encyclopaedia of the Music of India, ed. Late Pandit Nikhil Ghosh, Oxford, 2011,

Wade, B.C., *Khyal: Creativity within North Indias Classical Music Tradition*, Cambridge, 1984.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی