پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۳۵۳–۳۷۲

نگاهی به فرهنگ و ساختار موسیقی کلاسیک هندوستانی

به بهانهٔ بازخوانی انتقادی کتاب «*موسیقیِ شمالِ هند*»*

نوید وزیری**

چکیده

این نوشتار کتاب *موسیقی شمال هند* از مجموعه کتاب‌های *تجربه‌ی موسیقی*، *بازنمود فرهنگ* را بازخوانی کرده است و هدف آن نقد کتابِ مدنظر با توجه به دوگانهٔ مباحث فنی‌ـموسیقایی و مباحث اجتماعی‌ـموسیقایی بوده است. نظر به اینکه این مقاله با ذکر جزئیات به کشف کلیات می‌پردازد، منطق اجرائی آن قیاسی و اهداف آن تحلیلی، توصیفی و تطبیقی است. تحلیل داده‌های فنی‌ـموسیقایی کتاب فوق با تطبیق برخی مفاهیم موسیقی کلاسیک ایرانی همراه است. نقش ناواژه‌ها و عنصر بداهه‌پردازی در روندِ آفرینش موسیقی کلاسیک هندوستانی از موضوعاتِ مورد بررسی و نقد است. جایگاه موسیقی در حیاتِ معنوی هند، تغییرات اجتماعی و البته تأثیرات آن از/بر موسیقی هندوستانی دیگر مبحث این مقاله است. با عنایت به متن کتاب و واکاوی آن می‌توان دریافت که مقولهٔ جهانی‌شدگی نه تنها بر حیاتِ اجتماعیِ موسیقی هندوستانی، بلکه بر خودِ صوتِ موسیقایی و مناسباتِ درون‌صنفی تأثیر داشته است. به نظر می‌رسد محتویات صوتی راگاها در موسیقی هندوستانیْ فاقد تعریف قطعی و با طیفی از تعاریف مواجه است که قرائت و سابقهٔ ذهنی فردِ موسیقی‌دان، به انضمام اتمسفر اجرا، در شکل‌گیری آن تعیین‌کننده است. تالا که به مقولهٔ زمان‌بندی موسیقی هندوستانی مرتبط است به مثابهٔ

* این نوشتار مروری بر نسخهٔ فارسی کتاب *موسیقی شمال هند* است (راکرت ۱۳۹۵).

** دانشجوی کارشناسی ارشد، رشتهٔ اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی)، دانشکدهٔ موسیقی، دانشگاه هنر تهران، ایران، vaziri.navid@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۹

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

زنجیری است که حلقه‌های آن را هجاهای کلامی می‌سازند و صناعتِ نوازندگان سازهای نغمگی، سازهای کوبه‌ای و رقصنده را به یکدیگر مرتبط می‌کند.

کلیدواژه‌ها: موسیقی کلاسیک هند، موسیقی هندوستانی، رقص کلاسیک هند، تغییرات موسیقایی، راگا و تالا، بداهه‌پردازی.

۱. مقدمه

کشف و شناخت فرهنگ‌های ناآشنا همواره یکی از موضوعات مورد علاقهٔ بشر بوده است. زبان‌های گوناگون، باورها و آیین‌ها، سلسله مراتب‌های اجتماعی، آداب و رسوم و البته هنر و تنوع معیارهای زیبایی از مواردی هستند که موجد بروز این علاقه‌مندی/کنجکاوی شده است. در این میان یکی از رمزآلودترین مناطق جهان که همواره نظر کاشفان یا گردشگران فرهنگی را به خود جلب کرده است، شبه قارهٔ هند است؛ سرزمینی با تنوع فرهنگی ـ هنری کم‌نظیر. از جمله مواردی که نظر بسیاری از پژوهشگران فرهنگ و هنر را به این مُلک جلب کرده است، موسیقی هندی[1] است. موسیقی‌ای با تاریخی ژرف و البته گویا، با کارکردها و کاربردهای اجتماعی بسیار و البته موسیقی‌دانان صاحب‌سبک و جریان‌ساز. با نظر به اقبال جامعهٔ جهانی می‌توان گفت امروزه موسیقی هندی یکی از مشهورترین و قابل تشخیص‌ترین انواع موسیقی شرقی در همهٔ جهان است.

در این میان شناخت موسیقی کلاسیک هندی و درک لایه‌های درونی آن برای پژوهشگران و موسیقی‌دانان غیرهندی مسئله‌ای سترگ بوده است. موسیقی کلاسیک هندی چه مختصاتی دارد؟ اصطلاحات *راگ* و *تال* دقیقاً به چه معنا هستند؟ چگونه موسیقی کلاسیک در باورها و روزمرگی مردمان هندوستان جاری است؟ مهارت‌های اجرائی بی‌بدیل موسیقی‌دانان هندی چگونه حاصل آمده است؟ سؤالاتی از این دست سال‌ها است که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و هنوز هم تازه می‌نماید. لازم به ذکر است که همین میل به رمزگشایی از موسیقی کلاسیک هندی باعث شده است که گاهی با نوعی بزرگ‌نمایی و اغراق در بازنمودهای جهانی از موسیقی کلاسیک هند مواجه باشیم. به بیان ساده افراط در بیان پیچیدگی‌ها و بیش از اندازه مبهم نشان دادن قواعد موسیقی کلاسیک هندی.

کتاب *موسیقیِ شمالِ هند*، از مجموعه کتاب‌های *تجربه‌ی موسیقی*، *بازنمود فرهنگ*، می‌کوشد بی‌واسطه و بی‌مبالغه مخاطب را با موسیقی کلاسیک هندی آشنا کند. این

مجموعه از جمله آثار وزین در حوزهٔ اتنوموزیکولوژی ـ مطالعات موسیقی ملل است که همسو با آموزه‌های این رشته تدوین شده است. مجموعهٔ فوق توسط گروهی از نویسندگان به طبع رسیده است که هر یک در باب یکی از فرهنگ‌های موسیقی جهان، فصلی را تصنیف کرده‌اند. به همت چند مترجم حوزهٔ موسیقی، فصل‌هایی از این مجموعه به زبان‌فارسی برگردانده و در مجلدهای جداگانه منتشر شده است. نویسندهٔ بخش شمال هند جورج ای. راکرت، موسیقی‌دان امریکایی است. وی علاوه بر تحصیل در حوزهٔ موسیقیِ نظری و آهنگسازی در رشتهٔ اتنوموزیکولوژی نیز تحصیل کرده است و نوازندگی سارود و مبانی موسیقی هندی را در مکتب علی‌اکبر خان آموخته است.

نویسندهٔ کتاب بدون هر نوع قضاوت و ارزش‌گذاری انواع موسیقی رایج در هندِ امروز را مورد مطالعه قرار می‌دهد. موسیقی‌های مردم‌پسند و مردمی را در ردیف موسیقی کلاسیک معرفی می‌کند، اما سعی خود را معطوف به توضیح و رمزگشایی موسیقی کلاسیک می‌کند. تاریخ موسیقی هند را بدون تعلق‌خاطر می‌کاود و گزارش می‌دهد. وی در برابر توضیح *مسئلهٔ تغییرات* در هند نوین مقاومت نمی‌کند و ثبت در تاریخ را برابر با سندِقطعی و معیارِ دائمی برای درک زیبایی نمی‌داند. هرچند نگرانی وی از بروز تغییرات فرهنگی و موسیقَایی آشکار است. متأسفانه علاقه/دسترسی وی به استادان موسیقی کلاسیک هندی مقیم امریکا محدود و مشهود است. در این کتاب بیش از هر شخص دیگری از علی‌اکبر خان (خان صاحب)، راوی شانکار و ذکیر حسین نقل قول شده است. سه چهرهٔ اصلی که موسیقی کلاسیک هندی را به شکل جهانی[۲] معرفی کرده‌اند. چهره‌هایی که برای جامعهٔ جهانی نماد موسیقی کلاسیک هندی هستند و البته نقش بسزایی در تغییر ساختار موسیقی هندی از موسیقی آوازی به سمت موسیقی سازی داشته‌اند.

۲. ساختار کتاب

امروزه ترجمهٔ با کیفیتْ نیاز مبرم جامعهٔ موسیقی‌شناسی کشور است. چراکه در مقامِ عملْ جامعهٔ دانشگاهی همچنان در مرحلهٔ وارد کردن/انتقال دادنِ دانش اتنوموزیکولوژی به ایران است و تقریباً تمامی آثار مرجع این رشته به زبان‌هایِ خارجی نوشته شده است. پیش‌تر از ناشرانِ موسیقی متونی در قالب مقالهْ ترجمه و منتشر شده بود که موجب ناامیدی بود. اما چندی است کتب با کیفیتی ترجمه و منتشر می‌شود. به آزمودهٔ تاریخْ این رَویه می‌تواند آبستن رویدادهای علمی و جوشش نحله‌های فکری تازه باشد. در مورد

کتاب مورد بحث، قبل از هرچیز می‌توان از کیفیت مناسب ترجمه سخن گفت. فارغ از وفاداری به متن، که تنها در صورت مطابقت با نسخهٔ زبانِ اصلی ممکن است، متن فارسیْ روان و مفاهیم رسا است. جملات معنی افقی را به درستی منتقل می‌کند و محتوای عمودی در هر بند قابل تمیز است. عکس روی جلد از نسخهٔ انگلیسی منتقل شده است اما طرح جلد و مشخصاً صفحه‌آرایی داخل کتاب به هیچ عنوان درخور و زیبنده نیست. همینطور نمودارهایی، که راهنمای صوتی یا تمریناتی برای درک مفاهیم هستند، چندان دقیق و کارا چاپ نشده است.

دیگر نکتهٔ حائز اهمیت این مجموعه انضمام یک لوح‌فشرده، حاوی نمونه‌های صوتی از موارد مورد بحث، به کتاب است. به نظر می‌رسد نویسنده سعی کرده است انواع موسیقی رایج در شمال هند را در قالب یک لوح‌فشرده معرفی کند. برای انتخاب این چند قطعه، از میان انباشت انواع موسیقی در شمال هند، می‌توان دو نوع معیار را به روشنی مشاهده کرد. در وهلهٔ اول نویسنده کوشیده است برای مطالب مندرج در کتابْ شاهدِ صوتی ارائه کند تا خواننده به درستی منظور نویسنده را درک کند؛ و دیگر آنکه برای هریک از جریان‌های اصلی موسیقی در شمال هند یا انواع سازها و انواع سبک‌های آوازیْ دست‌کم یک نمونهٔ صوتی مناسب در دسترس باشد. به نظر می‌رسد نویسنده قصد آن دارد تا در این مجالِ کوتاه نشانه‌هایی برای راهنمایی مخاطب ایجاد کند که اگر خوانندگان کتاب عزم آن داشتندَ که به شکلی عمیق‌تر موسیقی کلاسیک شمال هند را مطالعه کنند، سره از ناسره باز شناسند.

ضمیمهٔ دیگر کتاب قسمت واژه‌نامه است. این واژه‌نامه نه تنها برای درک اصطلاحات مندرج در متن موجود، بلکه برای هر نوع مطالعهٔ موسیقی‌شناسانه در حوزهٔ موسیقی کلاسیک هند لازم است. به دریافت نگارنده یکی از مهم‌ترین روش‌های تحقیقی که می‌تواند چشم‌اندازی از ساختار یک فرهنگ موسیقایی ارائه دهد، مطالعهٔ اصطلاح‌شناسانه Terminological آن فرهنگ است. چراکه جوامع انسانی برای آنچه که بدان معرفت کامل دارند نام‌هایی مستقل انتخاب می‌کنند و اصطلاحات تخصصی و درون‌صنفی می تواند میزان توجه آن جامعه به جزئیات یک پدیده را تا اندازهٔ زیادی عیان کند. معمولاً این رویه در مطالعهٔ موسیقی‌های کلاسیک کاراتر است. آنچه در واژه‌نامهٔ این کتاب آمده است همچون مترجمی برای برقراری ارتباط با یک موسیقی‌دان هندی عمل می‌کند و از طرفی دیگر تعدد اصطلاحات و عنایت موسیقی‌دانان هندی به انواع جزئیات و طبقه‌بندی دقیقِ عناصر موسیقایی می‌تواند هر موسیقی‌شناسی را شگفت‌زده کند.

متأسفانه برای تحریر هیچ‌یک از این واژه‌های هندی از حروف لاتین استفاده نشده است تا امکان تشخیص تلفظ صحیح و جستجوی واژه در منابع غیرفارسی را در اختیار خواننده قرار دهد.

دیگر نکتهٔ جالب این کتاب به روش‌های آوانگاری مربوط است. نویسنده هیچ توضیحی نمی‌دهد که خاستگاه این روش‌های آوانگاری کجاست و یا اصلاً این روش‌ها مرسوم است یا روش‌هایی ابداعی است. اما آنچه حاصل آمده است یک رسم‌الخط آسان برای ثبت قسمت‌های مهم موسیقی کلاسیک هندی است (نک. راکرت ۱۳۹۵، ۸۲). در این رسم‌الخط که مشخصاً مختصر و تقطیع شده Synoptic است، عناصر مُد، نغمات، هجاهای شعر متناظر با ملودی، فرازهای ملودی، متر ـ ریتم و هارمونی ثبت شده است. هرچند دگره‌های ریتمیک، تندا، واخوان‌ها، دینامیک (شدت و ضعف صدا)، تغییرات در ریزپرده‌ها، زینت‌ها و تحریرها ثبت نشده است. البته به مدد وجود نمونهٔ صوتی منظور آوانگار منتقل و نیاز خواننده تا اندازهٔ زیادی مرتفع شده است.

جنبش‌های متأخر جریان اتنوموزیکولوژی، به ویژه مکاتب امریکایی، توصیه می‌کنند که محصول نهایی کارِ محقق Product به تنهایی نمی‌تواند بیانگر باشد و بهتر است فرآیند تحقیق Process نیز در کنار محصول نهایی ارائه شود. این کتاب تا اندازه‌ای سعی کرده است به این ساختار نوین توجه کند، به ویژه اینکه فصل اول و آخر این کتاب در قالب سفرنامه به بیان مطالب می‌پردازد. سفری کوتاه که به حضور نویسنده در شهر کلکته و مشاهدات وی مربوط است. همین نوع گزارش/سفرنامه باعث می‌شود تا مخاطب با تمامی عناصر یک فرهنگ مواجه شود و با تحلیل‌های صوتیِ منفک از فرهنگْ احاطه نشود. پویایی و روندگی درخور مطالب نیز ریشه در همین *بازنمود فرهنگ در تجربهٔ موسیقایی* نویسنده دارد.

ناگفته نماند که همین رویکرد در ارائهٔ مطالب، از طرف برخی از منتقدان، از ارزش علمی و شاکلهٔ دانشگاهی یک تحقیق خواهد کاست. کتاب حاضر علاوه بر نکات بکر و دسته اول در نهایت در سطح یک راهنمای اولیه برای شناخت موسیقی شمال هند باقی می‌ماند و به هیچ عنوان جایگاه یک رسالهٔ جامع را ندارد. البته که نویسنده هم در مقدمه کتاب به این مسئله معترف است و اساساً مجموعهٔ فوق چنین رسالتی برای خود قائل نیست. به هر روی وجود چنین کتاب‌هایی، مانند دفترچه‌های راهنمای گردشگران یا دیکشنری‌های کوچک مخصوص سفر، ضروری و کارا است و مخاطبانی که به دنبال آموزه‌های عمیق‌تر هستند به واسطهٔ همین کتاب‌های ساده، راه خود را خواهند یافت.

۳. محتوای کتاب

۱,۳ هجاهای کلامی

واکاوی نسبت بین موسیقی و زبان یکی از جذاب‌ترین موضوعات برای اتنوموزیکولوژیست‌ها است. چراکه وجوه اشتراک در این‌دو حوزه بسیار است، و تأثیرات متقابلِ بسیاری در روند شکل‌گیری یکدیگر داشته‌اند. به همین دلیل است که موسیقی هندی به دو حوزهٔ شمالی و جنوبی[۳] تقسیم می‌شود. اما این تقسیم‌بندی نه به دلایل جغرافیایی بلکه به ریشه‌های زبانی این دو منطقه مربوط می‌شود. نویسنده دراین‌رابطه می‌نویسد:

> چند دسته‌بندی مهم در موسیقی هندی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها به زبان‌های شمال و جنوب هند مربوط می‌شود. زبان‌های موجود در حوزه‌ی زبانی وسیع شمال هند [...] بازمانده‌های زبان سنکسریت هستند. زبان‌های جنوب هند [...] نیز بازمانده‌های زبان دراویدی هستند.
>
> [...] تاریخ دور و دراز مناسبات این سبک‌ها [شمالی و جنوبی] مانع از آن می‌شود که بتوانیم مرز قاطعی میان آن‌ها قایل شویم. (همان ۲۲)

این یک دسته‌بندی مرسوم و به تمامی پذیرفته شده است. اما سؤالی که می‌تواند مطرح و موضوع تحقیقی مجزا باشد این است که: *تاریخ دور و دراز* چگونه مانع می‌شود تا این‌دو سبک به هم پیوند بخورند؟ و یا مختصاتِ وجوهِ اشتراک میان این‌دو سبک دقیقاً چیست که هر دو را *هندی* می‌نامیم؟ آن عنصر جادویی چیست که هر آوای هندی را از تمامی موسیقی‌های جهان مجزا و منحصر می‌کند؟

کاربرد عناصر کلامی، اعم از هجا، واژه و شعر، در موسیقی کلاسیک هند بسیار گسترده است. تقریباً تمامی نشانه‌ها برای زمان‌بندی، نغمه‌پردازی و حرکت‌پردازی[۴] با هجاهای کلامی نام‌گذاری و قابل تشخیص شده است (نک، نلسون ۱۳۹۳، ۱۱ـ۲۱). به بیان دیگر تمامی مواد خام برای آفرینش موسیقی کلاسیک هندی به واسطهٔ هجاها موجود می‌شود. نویسنده کتاب در این مورد آورده است:

> [...] حضور این هجاها را در جای جای موسیقی هند می‌توان یافت: از نامگذاری درجات مختلف زیروبمی گرفته تا الگوی انتزاعی طبل و رقص، و تفکیک کلام آواز

> در اجرا. [...] بدون شناخت عملکرد این هجاها نمی‌توان به دنیای طبل‌نوازی، رقص و موسیقیِ سازیِ هندی راه یافت. (راکرت ۱۳۹۵، ۲۵).

در نقل‌قول فوق نویسنده دو مرتبه از *طبل* و *طبل‌نوازی* یاد کرده است. این موضوع بی‌دلیل نیست. استفاده از هجاهای کلامی[۵] و ترکیب آنها برای ساختن الگوهای ریتمیک و تلفظ سریع آنها برای بسیاری از مستشرقین و هندپژوهان همچون یک راز سربه‌مهر می‌نماید. در یک توضیح ساده هر هجا با یک *ضرب*[۶] قرین می‌شود و با تعدد هجاها الگوهای ریتمیک ساخته می‌شوند (برای اطلاعات بیشتر، نک. نلسون ۱۳۹۳). مشابه این نظام را، که به *تالا Tala* مشهور است، می‌توان در ابواب ایقاع حاضر در رسائل کهن موسیقی ایرانی و نظام *اتانین و افاعیل* پیدا کرد (برای نمونه نک. ارموی ۱۳۸۰، ۷۲ــ۸۱). اما آنچه که این فرآیند را با اهمیت‌تر می‌کند استمرار و قوام‌یافتگی آن در طول تاریخ است؛ جالب که این سنت در هند همچنان زنده و مستعمل است. از طرفی دیگر استفاده از این هجاهای کلامی این امکان را برای موسیقی‌دان فراهم می‌کند تا انواع آفرینش ریتمیک را در ذهن یا با خواندن هجاها انجام دهد. فصل چهارم این کتاب به تمامی به توضیح این موضوع اختصاص یافته است و نمودارها و آوانگاری‌های ساده‌ای برای درک چیستی تالا ارائه شده است.

این نوع ادای هجاها به وسیلهٔ آواهای انسانی، بدون استفاده از ساز، این امکان را فراهم می‌آورد تا رقصندگان نیز بتوانند مبانی ریتم‌شناسی و چگونگی آفرینش قطعات ریتمیک را بیاموزند و درک درست‌تری از موسیقی کلاسیک داشته باشند. همانطور که نویسنده در جای جای کتاب نقل می‌کند، تاریخ و کارگان آموزشی رقص و موسیقی در هنر کلاسیک هند به تمامی در هم تنیده شده است. یکی از ارکان این پیوندِ کم‌نظیر همین زبانِ هجاهای ریتمیک و قواعد مشترک زمان‌بندی میان رقصنده و موسیقی‌دان است. در یک نظام قراردادی و نه چندان ساده هر یک از هجاها بر روی ساز کوبه‌ای دارای یک حرکت و صدای خاص است و همان هجا در رقص به یکی از حرکات بدنی اختصاص دارد. پس با ترکیب چند هجا و ساختن یک عبارت بلندتر، نوازندهٔ سازکوبه‌ای و رقصنده دستورالعملی یکسان خواهند داشت. به بیان دیگر دست‌مایهٔ آفرینش هنری برای موسیقی‌دان و رقصنده مشترک است. جالب که نویسنده نمونه‌ای صوتی از ریتم‌خوانی، به شکل سؤال و جواب، میان یک نوازندهٔ طبلا و یک رقصنده را به عنوان شاهدی بر این مدعا در لوح‌فشرده گنجانده است. از طرفی دیگر خوانندگان و نوازندگان سازهای نغمگی

نیز می‌توانند این هجاهای ریتمیک را در ذهن تکرار کنند و بر اساس آنها نغمه‌پردازی کنند. مشابه این فرآیند را می‌توان در تلحین‌های موسیقی قدیم ایران نیز مشاهده کرد؛ البته با پیچیدگی‌ها و محاسبات به مراتب کمتر.

دیگر حضور هجاهای کلامی در موسیقی کلاسیک هندی به نام‌گذاری *نقش نغمات* در یک *مُد* مربوط می‌شود. هجاهای *سا، ر، گا، ما، پا، دها، نی* برای نامیدن *درجات* یک بستر صوتی Functions استفاده می‌شود؛ پس بر خلاف آنچه نزد موسیقی‌شناسان برون‌فرهنگی مصطلح است، این هجاها لزوماً معادل دو، ر، می، فا و... نیستند (حجاریان ۱۳۸۹، ۱۹۵) بلکه به دیدهٔ تسامح می‌توان این هجاها را معادل تونیک، روتونیک، میانه و... در موسیقی کلاسیک اروپایی دانست[۷]. نویسنده در این رابطه آورده است: «[...] *سا مانند نظام "کوک متغیّر" نسبی است؛ یعنی به زیر و بمی خاصی اطلاق نمی‌شود و می‌تواند از هرجایی شروع شود.*» (راکرت ۱۳۹۵، ۲۷) سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود و نویسنده هم توضیحی برای آن نداده است، این است که: در نظام موسیقی کلاسیک هندی برای همین *زیروبمی خاص* چه نام‌هایی وجو دارد؟ این زیروبمی خاص که به یک بسامد مشخص، مثلاً نغمهٔ لا با فرکانس ٤٤٠ هرتز، اشاره دارد در موسیقی کلاسیک هندی چه نامیده می‌شود؟ آیا نغمات فارغ از نقش مُدال‌شان نام‌هایی دارند؟ همانطور که پیش‌تر اشاره شد مطالعهٔ اصطلاح‌شناسانهٔ یک فرهنگ موسیقی می‌تواند چنین تفاوت‌ها یا ویژگی‌هایی را نمایان کند.

هجاهای کلامی در پیوند شعر و موسیقی نیز نقش اصلی را ایفا می‌کنند؛ این یک موضوع مهم است. در سنت موسیقی کلاسیک هندی فرم‌هایی/قالب‌هایی برای آفرینش قطعات با کلام وجود دارد که اساساً موسیقایی است و شعر تنها ابزاری است که خواننده الحانی را اجرا کند. ممکن است یک نوبت کامل اجرای موسیقی کلاسیک به بیش از چهار یا پنج ساعت بیانجامد و یک بند کوتاه، که بیش از یک جمله نیست، در طول یک ساعت و ده‌ها مرتبه با الحان و زینت‌های متفاوت اجرا شود. تأکیدها، کشش‌ها و زیروبمی‌ها چنان متنوع است که دیگر معنای محتوایی یا حتی لغوی شعر فراموش می‌شود و تنها موسیقی باقی می‌ماند. البته کار به اینجا ختم نمی‌شود. نویسنده در فرازی از کتاب (همان ٤٠) به یک قالب آفرینش به نام ویکریتی Vikriti اشاره دارد که در آن خواننده بنابر یک قاعدهٔ ریاضی هجاهای کلمات را جابه‌جا می‌کند. برای نمونه: مصرع توانا بود هرکه دانا بود، بدین شکل اجرا خواهد شد. تَ وا، وا تَ، وا نا، نا وا، نا بُ، بُ نا، بُ ود،

ود بُ، و...[۸]. ایـن آزادی عمـل در اسـتفاده از شـعر، کـه در بـازخوانی متـون مـذهبی نیـز جایز است، چه پیامی دارد؟ آیا از نظر مردمان هند موسـیقی بـر محتـوای شـعر تقـدم دارد؟ آیا این موسیقی است که در نیایش‌خوانی‌هـای روحـانیون اهمیـت پیـدا مـی‌کنـد و شـنونده فارغ از محتوای کلام متوجه آوای آن می‌شود؟ نویسنده در این مورد می‌نویسد:

> می‌توان با استفاده از هجاها آوازی ساخت که کلمات آن فاقد "معنـای ظـاهری" اسـت. بااین حال، به یاد داشته باشید کـه آوا خـود، یکـی از تجلیـات الهـی اسـت و هجاهـای زبان سنسکریت نیز تلویحاتِ ریشه‌شناختیِ مقدسی دارند. اگرچـه برخـی آوازهـا فاقـد معنایی هستند که در قالب جملاتی منطقی قابل بیـان باشـد، امـا آواهـای‌شـان اغلـب از معنایی برتر و ماورایی برخوردارند. درک شور و حس و حال موسیقی آوازی همیشه به کلام معنادار آواز وابسته نیست (همان ٤٢)

این توجه به هجاها و گسترش‌هـای ریتمیـک باعـث شـده اسـت کـه جایگـاه نوازنـدهٔ سازکوبه‌ای و رقصنده در مناسبات اجتماعی هند بالا باشد و از طرفی دیگر عـدم عنایـت بـه متنِ کلام باعث کم‌رنگ شدن نقش خواننده در مناسبات درون‌صنفی شـده اسـت. نویسـنده در مورد معنای کلام در موسیقی می‌نویسد: «*مهارت هنرمند در ادای فـی‌البداهـه‌ی ویسـتار و تان* [دو تکنیک اصلی برای گسترش تِم]، *مهم‌ترین بخش اجرا محسوب مـی‌شـود و اغلـب به آواز و معنای آن توجه چندانی نمـی‌شـود.*» (همـان ۹٤) بـی‌تردیـد درک نظـام هجاهـا و چگونگی چیدمان آنها گام نخست و کلیدی برای درک بهتر و رمزگشایی از لایه‌های درونـی و متعدد موسیقی کلاسیک هند است.

۲,۳ نقش موسیقی در حیات معنوی هند

موسیقی کلاسیک هندی جایگاهی عمیـق در نظـام باورهـای مردمـان هندوسـتان دارد. ایـن پیوند تا حدی است که به سختی می‌توان حدفاصل ایـن‌دو را تشـخیص داد و یـا حـدودی میان آنها تصور کرد. نویسندهٔ کتاب اشاره‌ای دقیق به خاستگاه این موضوع دارد.

> اکثر نوازندگان هندی ـ فارغ از دین و آیینی که دارنـد ـ بـر ایـن باورنـد کـه موسـیقی، تجلی الهی و هدیه‌ای از طرف خداست و همین منشاء الهی از دلایل اصلی تأثیرگـذاری و شورانگیزی موسیقی است. هندوها این جنبه‌ی موسیقی را ناد ـ برهما می‌نامند کـه بـه معنی «تجلی خدا در آوا» یا «زبان خدا» است. (همان ۳۷)

> گوش سپردن به واداها [کهن‌ترین کتاب مقدس مردمان هند] کرداری فرخنده و پربرکت به شمار می‌رفت و درک معانی ژرف فلسفی آن در درجه‌ی اول اهمیت قرار نداشت. همین قداست عمل شنیدن بعدها به مبنایی برای آرمان موسیقایی هندی تبدیل شد. (همان ۳۸)

موسیقی علاوه بر حضور قطعی در انواع گرایشات دینی ـ مذهبی، در روزمرگی مردمان هند نیز حضور دائمی داشته و دارد. طبق سنتْ هر یک از اوقات روز، ایام سال (فصل‌ها)، مراسم و آیین‌های اجتماعی دارای کارگانِ موسیقایی مخصوص به خود بوده است. در این مورد از راوی شانکار نقل شده است:

> همه‌ی ماهاراجاها کاخ یا عمارتی کنار رودخانه داشتند و بسیاری از آنان نیز شاه‌نای‌نواز داشتند [...]. شاه‌نای‌نوازان هر روز پنج یا شش نوبت می‌نواختند (صبح زود، اواسط صبح، بعدازظهر، عصر، سرشب و شب). راگاهای زیبای هر نوبت همواره نواخته می‌شدند و روی هم موسیقی خاص خود را شکل می‌دادند. (همان ۵۳)

با بازخوانی دو نقل‌قول فوق می‌توان نتیجه گرفت که نظام اعتقادی هند برای *موسیقی*، به معنای عام آن، اعتبار بسیار قائل است[۹] و نفْسِ گوش سپردن به موسیقی را ارج می‌نهد. مردمان یک فرهنگ برای *شنیدنْ* آموزش می‌بینند و از موسیقی کلاسیک حمایت می‌کنند. این گزاره در یک نگاه تطبیقی با دیگر حوزه‌های فرهنگی ـ اعتقادی آسیا، نادر به‌نظر می‌رسد و سؤالاتی را به ذهن متبادر می‌کند؛ چگونه در جوامعی که موسیقی نهی و تکفیر شده است، انواع موسیقی ساده و سطحی رشد بیشتر و مخاطب کثیری دارد و در مقابل در جوامعی که موسیقی به رسمیت شناخته می‌شود، موسیقی‌های کلاسیک و ساختارمند رونق می‌گیرد؟ این مستند چه پیامی دارد؟ آیا این *حَدّ* قائل بودن برای موسیقی از نیاز جامعه به خوراک شنیداری می‌کاهد یا این عمل تنها نوعی نقضِ غرض است؟ این یک واقعیت تاریخی است که با هر نوع ممانعت از حضور و سیر طبیعی موسیقی در جوامع، تنها موسیقی کلاسیک است که آسیب می‌بیند و انواع موسیقی، که کاربردی غیر از خلق اثر هنری دارد، رشد فزاینده‌ای می‌کند. مقایسه جامعهٔ هند با ملل هم‌جوارش می‌تواند شاهد خوبی بر این واقعه باشد.

> اختلاف میان فرقه‌های مذهبی گوناگون از رویارویی‌های خشونت‌آمیز و جنگ‌طلبانه تا تعاملات روزمره‌ی آمیخته با صبر و مدارا و درک متقابل در نوسان است. وجه اشتراک

همه‌ی این فرقه‌ها [در جامعه هند] بیان پر حرارتِ احساسات مذهبی در قالب موسیقی است. (همان ٢٤)

۳,۳ *راگا* در حدفاصل موسیقیِ ساخته‌شده و بداهه

یکی از پیچیده‌ترین مفاهیم در موسیقی کلاسیک هندی مفهوم *راگا* *Raga* است و در مقابل یکی از نقاط قوت این کتاب توضیح نسبتاً کافی و قابل درک از این پدیدهٔ انتزاعی است. راگا در یک نگاه کلی به حوزهٔ الحان و نغمات مرتبط است با این توضیح که هر راگی دارای یک‌سری مشخصه‌های مخصوص به خود است و همهٔ راگ‌ها شاخصه‌های یکسانی ندارند. برای مثال ممکن است یک راگ تنها یک بستر نغمگی باشد. در مقابلْ راگ دیگری علاوه‌بر بستر نغمگی یک سیر نغمگی مشخص نیز داشته باشد؛ و یا در حرکات بالارونده ـ پایین‌رونده متغیرهای نغمگی معین داشته باشد؛ متعلق به زمان یا موقعیتِ اجتماعی/احساسی خاصی باشد و دیگر عواملی که همگی *شرط لازم* برای موجود شدن آن راگ خاص هستند. نویسنده برای توضیح این مفهوم از دو نقل‌قول از علی‌اکبر خان استفاده کرده است.

> پس از اینکه ترانه‌ها و قطعه‌های بسیاری را در یک راگ خاص یاد گرفتید، می‌توانید کم‌کم ساختار آن راگا را درک کنید. توضیحات مباحث نظری، تنها می‌توانند شما را با شمّه‌ای از راگا آشنا کنند. یادگیری راگا به یک عمر زمان و گاه به زمانی طولانی‌تر از آن نیاز دارد. (همان ٢٤) [...] تا وقتی راگایی را تمرین و اجرا نکنید، نمی‌توانید آن را بشناسید. حتی خود من هربار که راگی را می‌نوازم، نکته‌های جدیدی درباره‌ی آن کشف می‌کنم. (همان ٨١)

یک مَثَل در میان موسیقی‌دانان هندی رواج دارد که می‌گوید هیچ *راگایی تا قبل از آنکه اجرا شود وجود ندارد*؛ این گفته نشان از پیچیدگی و در عین حال انعطاف‌پذیری بالای مفهوم راگا دارد. یکی از موضوعاتی که موجب این پیچیدگی و انعطاف‌پذیری در اجرای راگا و اساساً در ساختار موسیقی کلاسیک هندی می‌شود، عنصر بداهه‌پردازی یا به طور دقیق مقدار بداهه‌پردازی است. در یک نگاه اجمالی موسیقی‌دانی در مرتبهٔ بالاتری قرار دارد که بتواند به هنگام اجرا بین قطعات ساخته‌شده‌ای که در ذهن دارد به شکل بداهه تناسب و هماهنگی به وجود آورد و در عین حال تمامی ویژگی‌های راگای مورد نظر را حفظ کند و

اثر منحصر به فرد *خلق* کند. به بیانی دیگر بداهه‌نوازی پل‌زدن بین انبوه داشته‌های ذهنی و ایده‌هایی است که فی‌الحال به ذهن متبادر می‌شود[۱۰]. بی‌شک تعدد قطعاتِ به خاطر سپرده شده و قدرت حافظه در یادآوری به موقع آنها از درجهٔ اهمیت بالایی برخوردار است. در توضیح این مهم آمده است:

> همانطور که نوازندگان غربی، سونات‌های موتسارت یا قطعه‌های کوتاه شوپن را موبه‌مو مانند موتسارت و شوپن می‌نوازند، نوازندگان نوپای هندی نیز راگ را دقیقاً مطابق با همان چیزی که از استاد آموخته‌اند می‌نوازند. نوازندگانی که قدری بیشتر شاگردی کرده‌اند، اندک اندک از زمان‌بندی، آرایه‌بندی و حتی از ترتیب عبارت‌هایی که از استاد آموخته‌اند پا را فراتر می‌گذارند و نوازندگان کار آزموده و متبحّر این کار را با چنان آزادی و تسلطی انجام می‌دهند که نشان می‌دهد به بداهه‌نوازی کامل و پیاده کردن طرح‌هایی جدید بر الگوهای قدیمی دست یافته‌اند. (همان ۸۰)

٤,۳ تغییرات فرهنگی و موسیقایی

مسئلهٔ تغییرات فرهنگی و بازنمود آن در موسیقی یکی از برجسته‌ترین موضوعاتی است که نویسنده در تمامی متن متوجه آن بوده است و در جای جای متن بدان اشاره‌های مستقیم یا غیرمستقیم داشته است. در یک قانون نانوشته موسیقی از جمله عناصری است که معمولاً دیرتر با تغییرات فرهنگی همسو و همراه می‌شود؛ به انضمام آنکه جامعهٔ هند به وفاداری به میراث‌فرهنگی و ثبات فرهنگی شهره است. اما به رغم این ثبات قدم، موسیقی کلاسیک هندی در قرن اخیر تغییرات قابل ملاحظه‌ای داشته است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نویسنده با استفاده از ترفند تحریر خاطرات سفر به شهر کلکته این امکان را ایجاد می‌کند تا به سهولت در باب *هند نوین* و مقایسه آن با هندِ قدیم توضیح دهد؛ هند قدیم که توقع و تصور اولیهٔ اکثر توریست‌ها است. او با این کار خواننده را با این واقعیت روبرو می‌کند که فرهنگ و موسیقی هند به شدت تحت تأثیر جهانی‌شدگی[۱۱] Globalization است. هرچند این تغییرات نسبت به دیگر نقاط مشابه در جهان دیرتر رخداده است و در عین حال کندتر و سطحی‌تر است.

> در دنیای موسیقی هندی، امور تثبیت شده‌ای که تا چندی پیش تغییر آن به هیچ ذهنی خطور نمی‌کرد رو به دگرگونی است. فرهنگ عظیمی که غرق در رسم و رسوم سنتی بود و در آن نوازندگان جایگاه رفیعی در سلسله مراتب اجتماعی داشتند، اکنون

متاثر از قدرت و سهولت دسترسی رسانه‌های قرن بیست و یکم شده است که در حال یکدست کردن جامعه‌ی طبقاتی هستند. تاثیر این پدیده بر موسیقی آنچنان بوده است که طی دو سه نسل، مرزبندی‌های دنیای موسیقی را نه تنها به عقب رانده، که به کلی ازمیان برداشته است. (همان ۳۰)

تغییر مناسبات روابطی بین *استاد و شاگرد*[۱۲] از جمله مواردی است که نویسنده بدان اشاره دارد. در گذشته استاد تنها راه رسیدن شاگرد به موسیقی بود و نواخته‌های استاد تمامی یا بخش مهمی از شنیده‌های شاگرد بود. از طرفی شاگرد در جایگاه مرید، خادم و البته محرم و خانه‌زادِ استاد بود و وظیفه داشت به تمامی تابع استاد باشد و این رابطه به واسطهٔ پیمانی میان او و استادش منعقد و در مراسمی سنتی علنی می‌شد. به واسطهٔ همین پیمان این نسبتِ مرید و مرادی مادام‌العمر بود و شاگرد همیشه وابسته به استاد باقی می‌ماند و حتی منبع درآمد و معاش او در گرو نظر استاد بود. در حالی که اکنون شاگرد این امکان را دارد تا انواع موسیقی‌ها را بشنود و به اختیار هریک را انتخاب کند؛ او حالا به ساعت‌ها موسیقی دسترسی دارد. می‌تواند در هر زمان و به هر اندازه‌ای که خواست از اساتید مختلف درس بگیرد و به واسطهٔ شهریه‌ای که پرداخت می‌کند امکان کنترل شرایط و مفاد آموزشی را دارد.

منبع درآمد و نوع معاش موسیقی‌دانان کلاسیک نیز بسیار تغییر کرده است. در گذشته و قبل از برآمدن نظامِ سیاسیِ مردم‌سالارِ کنونی موسیقی‌دانان در دربار و نزد طبقهٔ اشراف زندگی می‌کردند و به همین واسطه تحت حمایت ایشان قرار می‌گرفتند و تقریباً هیچ دغدغه‌ای به غیر از موسیقی نداشتند. این موضوع باعث شده بود که موسیقی به یک آیین در خاندان اشرافی تبدیل شود و گاه به میراث خانوادگی بدل می‌شد و تودهٔ مردم از داشتن آن محروم بود. تصور این موضوع در جامعهٔ هند، با سابقهٔ طولانی در نظام طبقاتیِ اجتماعی، کار چندان سختی نیست. بعد از فروپاشی دربار، موسیقی‌دانان مجبور شدند که برای امرار معاش به میان مردم بیایند و اولین کنسرت‌ها و آموزش‌های عمومی برپا شد. بی‌تردید دیگر از آن شنوندهٔ فهیم و فرهیخته خبری نبود و موسیقی‌دانان به اجبار، و برای رضایت عموم مردم، ترفندهای بیشتری به کار بستند. هرچند که در ظاهر این امر چندان مطلوب به نظر نمی‌رسد اما ذکیر حسین، موسیقی‌دان هندی در این رابطه چنین گفته است:

باید قبول کنیم که موسیقی کلاسیک چاره‌ای نداشت جز آنکه به هنری برای عموم مردم تبدیل شود. این موسیقی که در گذشته در دربار و هر از گاهی در جشنوارهای

> معدودی به اجرا در می‌آمد، در زمان ما به ابزاری برای تفریح و سرگرمی عموم تبدیل شده است و همین امر تغییراتی را در شکل و ظاهر و «بسته‌بندی» آن ایجاب [ایجاد] کرده است. نوازنده‌ی امروز بسیار بیشتر از گذشته برای شنونده و زیبایی‌شناسی کار اهمیت قایل است؛ حوصلهٔ مخاطب را سر نمی‌برد و تنوع بیشتری پیش‌رویش می‌گذارد. (همان۶۳)

به واسطهٔ آنچه رفت، ساحت اجرای موسیقی کلاسیک هندوستانی تغییر کرد. صفحات ضبط صدا و سپس نوارهای کاست قابلیت ضبط یک نوبت کامل از اجرای راگ را نداشتند و در عمل موسیقی‌دان مجبور بود راگ را بسیار خلاصه اجرا کند؛ و یک راگِ چند ساعته را در چند دقیقه بگنجاند. به واسطهٔ زمان اجرای کنسرت، که معمولاً شب است، تناظر هر راگا با یکی از اوقات روز ممکن نبود. دیگر آنکه موسیقی متریک با تندای بالا و دگره‌های ریتمیک پیچیده برای مخاطب، به ویژه مخاطب غربی، جذابیت بیشتری داشت و به تدریج موسیقی *سازی* جای موسیقی *آوازی* را گرفت. ذکیر حسین در ادامهٔ نقل‌قول فوق در این رابطه گفته است: «*موسیقی آوازی که قطعه‌ی اصلی هر کنسرتی بود، اکنون جای خود را به موسیقی سازی داده است.*» سبک‌های تلفیقی متأخر، موسیقی الکترونیک و فناوری‌های دیجیتالی نیز هریک به نوعی بر موسیقی کلاسیک هند تأثیر گذاشته‌اند.

یکی دیگر از مظاهر تغییر یافته در شمال هند صنعت ـ هنر ساخت سازهای موسیقی است. سازها که نماد عینی و ابزار اجرایی هر نوع موسیقی به حساب می‌آیند در هند دارای حیاتی پویا هستند. نویسنده در پوشش خاطره‌ای که از نحوهٔ سفارش یک ساز به یک استاد بزرگ نقل می‌کند به عدم قطعیت در ابعاد و مختصات صنعتی سازها اشاره دارد. در این رابطه آورده شده است: «*در اوایل قرن بیست و یکم، مفهوم ساز استاندارد آرام آرام در حال ورود به عرصه‌ی تولید سازهای هندی است. اما همچنان در اندازه، شکل، و صدای سازهایی که نام یکسانی دارند، گوناگونی بسیاری دیده می‌شود.*» *(همان ۹۵)*

نویسنده یک فصل کامل از کتاب را به شناخت سازها و طبقه‌بندی آنها اختصاص داده‌است. در حدود قرن چهارم میلادی نظامی برای طبقه‌بندی سازها در هند مرسوم بود که در قرن بیستم توسط دانشمندان اروپایی برای طبقه‌بندی انواع سازها در جهان مورد استفاده قرار گرفت[۱۳]. معیار آن روش برای طبقه‌بندی به چگونگی تولید صوت در یک ساز مربوط می‌شد که در زمان خود بسیار بدیع بود. اما نویسنده برای معرفی

سازهای امروزی هند به روش دیگری همت گماشته و اساس کار را بر نقش و جایگاه امروزی سازها در فرهنگ کنونی موسیقی کلاسیک هند بنا می‌کند. به بیان دیگر پذیرش یک ساز در جامعهٔ موسیقی و میزان بهره‌گیری از آن ساز ملاک این طبقه‌بندی است. بنابراین *سازهای نغمگی* به سه گروه تقسیم می‌شوند: ۱.سازهای واخوان مانند تمبورا و سورپیتی؛ ۲. سازهای ملودیک مانند سیتار و سارود؛ ۳. دیگر سازهای ملودیک مانند سنتور، سرنگی، بانسوری و هارمونیوم. این نوع تقسیم شاید از منظر دانش سازشناسی دارای اشکالاتی باشد اما برای درک فرهنگ و سلیقهٔ صوتی جامعهٔ و نقش هر ساز در کارگان موسیقی کلاسیک هندْ هوشمندانه به نظر می‌رسد. هرچند که ساز مهمی مانند شاه‌نای در این مجال از قلم افتاده است.

فصل آخر کتاب به شرایط کنونی و پیش‌بینی آیندهٔ موسیقی کلاسیک هند پرداخته است و همچون فصول اول در قالب خاطره‌نویسی مطالب را منتقل می‌کند. در این فصل نویسنده از آیندهٔ نامعلوم و تغییرات حاصل آمده ابراز نگرانی می‌کند و بیم آن دارد که *چنین سنت عظیمی رو به زوال است*. این رویه در قاموس دانش اتنوموزیکولوژی دیگر چندان مرسوم نیست و مقاومت در برابر *تغییرات فرهنگی* کاری نیست که در حوزهٔ اختیارات یک اتنوموزیکولوژیست باشد. امروزه دانشمندان حوزهٔ علوم انسانی/اجتماعی، به گواه تاریخ، دریافته‌اند که مقاومت در برابر آماج تغییرات از عهدهٔ نوع بشر ساخته نیست. در این مورد از علی‌اکبر خان نقل شده است:

> احساس من این است که موسیقی آرام آرام غروب می‌کند... اما نمی‌میرد... و یک روز دوباره سر بلند می‌کند... همان طور که پیش از این هم در تاریخ تکرار شده است. موسیقی گاهی رو به زوال رفته و مردم به مسایلی توجه کرده‌اند که ارزشش را نداشته است. بعدها یک نفر به آنها نشان داده است که اشکال کار کجاست. (همان ۱۱۹)

٤. نتیجه‌گیری

در نگاهی کلی مجموعهٔ *تجربه‌ی موسیقی*، *بازنمود فرهنگ* به موسیقی ملل مختلف، در دوران معاصر معطوف است و رویدادهای تاریخی ـ فرهنگی را از منظر *اکنون* می‌بینند. کتاب *موسیقیِ شمالِ هند* یکی از مهم‌ترین مراجع برای خوانش و مطالعهٔ اولیهٔ موسیقی

کلاسیک هند است. چراکه بسیاری از جوانب *موسیقی هندوستانی* را به زبان ساده و البته نه به شکل جامع *معرفی* کرده است. این کتاب را می‌توان راهنمایی برای آشنایی ابتدائی با موسیقی کلاسیک هند دانست. از دیگر نکات حائز اهمیت این کتاب دیدگاه فرهنگ محور نویسنده است که در تمامی متن نمایان است. کیفیت ترجمه کافی و ضمائم کتاب کارا است. لوح‌فشردهٔ همراه کتاب سرشار از نمونه‌های صوتیِ منطبق با آموزه‌های کتاب است که برای درک برخی مفاهیم ضروری است.

از توضیحات آمده در کتاب می‌توان دریافت که هجاهای کلامی کوچکترین واحدهای تشکیل دهندهٔ ساختار موسیقی کلاسیک هند است و مانند خشت‌های یک عمارتِ کهن و عظیم می‌مانند. چیدمان هجاهای کلامی موجب ساخته‌شدن الگوهای ریتمیک می‌شود. درک این چیدمان‌ها برای درک مفهوم *تالا* ضروری است. هجاها به نوعی زبان مشترک و قراردادی فی‌مابین موسیقی‌دان و رقصنده است. این موضوع یکی از دلایل آمیختگی عمیق رقص و موسیقی در تاریخ هنر هند است. هجاهای کلامی برای نامیدن نقش نغمات نیز کاربرد دارد و همین‌طور برای تلفیق موسیقی و شعر. یک ویژگی مهم موسیقی هند جابه‌جایی هجاهای یک واژه است به نوعی که معنای واژگان به کلی از بین می‌رود. به‌نظر می‌رسد شنود موسیقی و درک هجاهای کلامی بر معنای واژگان و انتقال پیام/مفهوم مقدم است.

در این کتاب مفهوم راگا و قالب‌های اجرای‌اش در موسیقی هند به تفصیل توضیح‌داده شده‌است. راگا یک مفهوم انتزاعی است که به هیچ عنوان ساختار قطعی ندارد. تعداد و نوع شروطِ لازم برای موجود شدن هر راگا متفاوت است. بخشی از این انتزاع ریشه در حضور همیشگی موسیقی و پیوستگی آن با نظام باورهای مردمان هند دارد. هرچند به‌رغم استواریِ نظام‌های اعتقادی در هند، نمادهای تجدد و جهانی‌شدگی، مناسبات بازار و نفوذ رسانه‌ها، تأثیرات قابل ملاحظه‌ای بر ساختار فرهنگی و موسیقایی هند داشته است. به واسطهٔ تغییر نظام حکومتی در هند، موسیقی‌دانان همچون گذشته از حمایت اشراف و دربار برخوردار نیستند و ایشان، به منظور امرار معاش و در مواجهه با سلایق جهانِ متجدد، به تدریج تغییراتی در قالب‌های اجرایی و سیستم‌های آموزشی ایجاد کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در اینجا منظور انواع موسیقی رایج در کشور هند است.

۲. بسیاری از منتقدان بر این باورند که نامبردگان موسیقی کلاسیک هندی را به شکل *غربی‌پسند* و نه لزوماً *جهانی* ارائه می‌کنند؛ و شهرت ایشان تحت تأثیر مناسبات فستیوال‌ها و رسانه‌ها قراردارد.

۳. در برخی گفتمان‌ها سبک شمالی به هندوستانی Hindustani و سبک جنوبی به کارناتاک Carnatic مشهور است.

٤. در اینجا منظور طراحی یا اجرای *رقص به* معنای عام آن است.

۵. تا ta، کا ka، کی ki، دی di، می mi از اصلی‌ترین هجاهای کلامی برای ساخت الگوهای ریتمیک هستند. در ادبیات موسیقی قدیم ایران به این‌دست از هجاها، *الفاظ نقرات* گفته می‌شد. مترجم از عنوان *ناواژه* بهره برده است که ترجمهٔ نسبتاً دقیقی به نظر می‌رسد.

٦. در اینجا منظور از *ضربْ* کوچک‌ترین واحد زمان است. در رسالات کهن موسیقی ایرانی از واژهٔ *نقره* برای نامیدن این مفهوم استفاده شده است.

۷. لازم به ذکر است که این نوع نقش نغمات در موسیقی هندوستانی را نباید با نقش نغمات در موسیقی کلاسیک ایرانی، مانند شاهد، ایست، خاتمه و... معادل دانست. چراکه اصطلاحات ایرانی به سیرِ نغمگی و ملودی مُدل‌ها مربوط می‌شود و به مثابهٔ یک *دستور* برای نغمه‌پردازی یا تحلیل است.

۸. این مثال توسط صاحب این قلم، بر اساس تمرین صفحهٔ ٤١ کتاب *موسیقی شمال هند*، برای درک بهتر و به زبان فارسی طراحی شده است. این الگوی آفرینش که هجاها را با نسبت دوتایی جابه‌جا می‌کند، *کراما* نامیده شده است.

۹. در اینجا این نکته قابل طرح است که نظام‌های اعتقادی در جای‌جای جهان معمولاً از موسیقی برای تبلیغ و ترویج آموزه‌های خود بهره می‌برند و به نوعی از اعتبار اجتماعی و قدرت جذاب‌کنندگی آن وام گرفته یا می‌گیرند.

۱۰. در برخی فرهنگ‌های موسیقایی، مانند موسیقی‌های مردمی آفریقای سیاه یا موسیقی جاز، تعریف از بداهه‌پردازی متفاوت است.

۱۱. به نظر می‌رسد مرز میان جهانی‌شدگی و غربی‌شدگی Westernization در تغییرا ت فرهنگی همچنان مخدوش و قابل بحث است.

۱۲. این فرهنگ به *گورو* و *شیشیا* معروف است که نوع خاصی از رابطهٔ استاد و شاگرد است؛ و در برخی مکاتب یوگا و آموزه‌های متأثر از آئین ودیک (ودائی) نیز رواج دارد.

۱۳. این روش طبقه‌بندی در رسالهٔ ناتیاساسترا مندرج است اما بعدها با تغییراتی به نام دو اتنوموزیکولوژیست اروپایی به نام‌های اریک هورن‌بوستل Erich Hornbostel و کورت زاکس Curt Sachs مشهور شده است. (برای اطلاعات بیشتر نک. مسعودیه ۱۳۸۹، ۱۱ـ۱۸)

کتاب‌نامه

ارموی، صفی‌الدین عبدالمؤمن. ۱۳۸۰. *الأدار فی الموسیقی*. به اهتمام آریو رستمی. تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.

حجاریان، محسن. ۱۳۸۹. *موسیقی جهان*. تهران: کتاب‌سرای نیک.

راکرت، جورج. ۱۳۹۵. *موسیقی شمال هند: تجربه‌ی موسیقی، بازنمود فرهنگ*. ترجمهٔ کبری ذوله. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی‌ـهنری ماهور.

مسعودیه، محمدتقی. ۱۳۸۹. *سازشناسی: آشنایی علمی با انواع سازها و طبقه‌بندی آن‌ها*. تهران: سروش.

نلسون، دیوید پل. ۱۳۹۳. *سُلکاتّو: زبان ریتم‌خوانی موسیقی جنوب هند*. ترجمهٔ پوریا پاکشیر. تهران: انتشارات موسیقی عارف.

گزیدهٔ آثار فارسی برای مطالعهٔ بیشتر موضوع فرهنگ، هنر و موسیقی هند

اسعدی، هومان، محمدرضا پورجعفر. ۱۳۸۱. «همنهادی فرهنگ‌های موسیقایی ایران و هند در موسیقی کلاسیک کشمیر.» فصلنامه‌ی موسیقی ماهور ٤ (۱۵): ۳۱ـ٤۷.

اعظم‌لطفی، فرزانه و سیدصادق حسینی اشکوری. ۱۳۹۳. *حلقه‌های هنر در ایران و هند: مجموعه مقالات اولین همایش بین‌المللی میراث مشترک ایران و هند*. قم: مجمع ذخایر اسلامی: موسسه تاریخ علم‌وفرهنگ.

افراسیابی، نیما. ۱۳۹۲. «طرحواره‌ای برای معنویت و موسیقی کلاسیک هند.» بخارا: ۹۲: ۳۷۸ـ۳۹۱.

افصحی، علی. ۱۳۸۳. *تاریخ سینمای هند*. تهران: کتاب همراه.

بُلخاری، حسن. ۱۳۸۹. «سادرشیا و میمسیس: بررسی تطبیقی حکمت هنر هندی و فلسفه هنر یونانی با تکیه بر آرای فلوطین.» *حکمت و فلسفه* ٦ (۲): ۳۵ـ٥٤.

بیلی، درک. ۱۳۹۳. «درآمدی برشناخت موسیقی هند.» ترجمهٔ طینوش بهرامی. *مجلهٔ گزارشی‌ـتحلیلی انگار*.

پاریخ، آرویند. ۱۳۷۸. «سیتار هندی.» کتاب ماه هنر. ۱۱: ۳٦ـ٤۱.

پاکروان، مهسا. ۱۳۸۲. «نقش امیرخسرو دهلوی در تحوّل فرهنگ موسیقایی هند.» فصلنامه‌ی موسیقی ماهور ۵ (۱۹): ۹۹ـ۱۱۸.

تاگور، رابیندرانات. ۱۳۸٤. *قلب خدا: نیایش‌های رابیندرانات تاگور*. انتخاب و ویرایش‌ـ هربرت‌اف وتر ترجمهٔ ماریه قلیچ‌خانی. تهران: نوروز هنر.

ترکمانی، احمد. ۱۳۸۸. «مرقع گلشن: نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند.» *کتاب ماه هنر* ۱۲۹: ٦٦ـ۷۱.

تیلوتسن، جایلزهنری روپرت. ۱۳۸۹. *الگوهای معماری هند: فضا و زمان در طرح و تصویر*. ترجمهٔ رمضانعلی روح‌اللهی. تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

ثمینی، نغمه، محمود طاووسی. ۱۳۸٤. «اسطوره و نمایش در هندوستان.» *نشریه هنرهای زیبا* ۲۲: ۹۹ـ۱۰٦.

جانجی، رکا. ۱۳۸۸. *ارتباط زیبایی شناختی: نظرگاه هندی*. ترجمهٔ نریمان افشاری. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

جوادی، شهره. ۱۳۹۲. «باورهای هندی ازتوحید تا شرک.» *فصلنامه هنر و تمدن شرق* ۱ (۲): ٦ـ۱۱.

چادها، پینکی، ابوالقاسم دادور. ۱۳۹۲. «نگاهی به تاریخچه رقص در اساطیر و تاریخ هند.» فصانامهٔ علمی ـ پژوهی هنرهای تجسمی نقش‌مایه ۵ (۱٤): ۱۳ـ۲۰.

چراغی، پویان. ۱۳۹٤. *جریان‌سازان اصلی نقاشی گورکانی هند با تبیین تبادلات فرهنگی ایران و هند از آغاز تا پایان عصر صفوی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

حجاریان، محسن. ۱۳۸۹. *موسیقی جهان*. تهران: کتاب‌سرای نیک.

خالقی، روح‌الله. ۱۳۸۲. «فعالیت‌های فرهنگی در هند.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ٦ (۲۱): ۱۷۳ـ۱۷۷.

خضرایی، بابک. لیلا رضایی. ۱۳۹٤. «اشاره‌ای به احوال چند موسیقیدان و رساله‌ای در بیان موسیقی و نغمات اهل هند در تذکره‌ی مرآه‌الخیال (تألیف ۱۱۰۲ق)». *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۷ (٦۷): ۸۵ـ۹۸.

دادور، ابوالقاسم، فهیمه دانشگر و پینکی چادها. ۱۳۹٦. *رقص‌های آیینی هندی از منظر دینی و نمادین*. تهران: دانشگاه الزهرا (س): مرکب سپید.

دل‌زنده، سیامک. ۱۳۹٤. «شمایل نگاری در شبه قارهٔ هند.» *نامهٔ فرهنگستان، ویژه‌نامهٔ شبه‌قاره* ٤: ۱۵۵ـ۱۷۰.

دوتا، مادهومیتا. ۱۳۸۹. *تاریخ موسیقی در هند: اثر مادوماتی دت*. ترجمهٔ نسیم کمپانی. تهران: بادبان.

ذکرگو، امیرحسین. ۱۳۷۷. *اسرار اساطیر هند*. تهران: انتشارات فکر روز.

ـــــــ ۱۳۹۰. *مبانی سنتی هنر و زندگی: تاملی در کتاب «رقص شیوا»ی آناندا کومارا سوامی*. تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

ـــــــ ۱۳۹٤. *اسطوره‌شناسی و هنر هند*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

رحمانی، جبار. ۱۳۹٤. *شکوفایی تمدن اسلامی در هند: تحلیلی بر فرایندها و ساز و کار شکوفایی تمدن اسلامی- هندی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات: پژوهشکده مطالعات فرهنگی‌واجتماعی.

رسولی، زهرا. ۱۳۸۷. «تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند در ادوار مختلف در سرزمین‌های شمال و دکن هند.» *کتاب ماه هنر* ۱۱۸: ۷۰ـ۷۵.

روشه، دیوید. ۱۳۸۱. «موسیقی و خلسه در شبه قاره هند.» ترجمهٔ فرزانه طاهری. *فصلنامهٔ فرهنگستان هنر (خیال)* ۲: ۸٦ـ۹۷.

زعفرانی، سمانه. ۱۳۹۲. «بررسی تطبیقی مد دستگاه چهارگاه موسیقی ایرانی و راگای بهایراو موسیقی هندوستانی.» پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر تهران.

شایگان، داریوش. ۱۳۹۲. *ادیان و مکتبهای فلسفی هند*. ج ۱و۲. تهران: نشر فرزان روز.

فاطمی، ساسان. ۱۳۹۳. *موسیقی پنج قاره*. تهران: انجمن موسیقی ایران.

کانا، بالراج و عزیز کورتها. ۱۳۹۵. *هنر معاصر هند*. ترجمهٔ مریم یزدان‌پناه. تهران: نظر.

کرامت، دلارام. ۱۳۹۳. «چند نکته دربارهٔ روابط متقابل میان موسیقی هند و آسیای مرکزی.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۱۷ (٦٦): ۹ـ۲۷.

کراون، روی‌سی. ۱۳۸۸. تاریخ مختصر هنر هند. ترجمهٔ فرزان سجودی، کاوه سجودی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

کومارا سوآمی، آناندا. ۱۳۷۷. «وجوه اشتراک هنر هندی و چینی.» ترجمهٔ مینا نوایی. *سوره اندیشه* ۱ (۷۳): ۹۱ـ۹۸.

ـــــــ ۱۳۸۱. *مقدمه‌ای بر هنر هند*. ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو. تهران: روزنه.

گل‌محمدی، فریبا. ۱۳۷۹. «تاریخ اجمالی هنر هند.» *کتاب ماه هنر* ۲۲: ١٤ـ١٨.

مبینی، مهتاب، ابوالقاسم دادور. ۱۳۸۷. «بررسی تطبیقی نقش گاو در اساطیر و هنر ایران و هند.» *مجلّه‌ی مطالعات ایرانی* ۷ (١٤): ۱۱۵ـ۱۳۰.

مجد، فوزیه. ۱۳۸۰. «ای گانالولا.» *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور* ۳ (۱۱): ٥ـ٣٤.

مسعودیه، محمدتقی. ۱۳۹۰. *مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی*. تهران: سروش.

منظمی، شهرام. ۱۳۸۷. «ریتم در موسیقی هند.» *کتاب ماه هنر* ١١٦: ١٠٦ـ١٠٩.

میریان، میثم. ۱۳۹۵. «مفهوم راگا و راگینی در سنت موسیقی هند.» *هنرموسیقی* ۱۹ (١٥٦): ٤٩ـ٥٤.

هالید، مادلن، هرمان گوتس. ۱۳۸٤. *هنر هند و ایرانی: هند و اسلامی*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.

ورنویت، استیون. ۱۳۸۳. گرایش‌ـ به غرب: (در هنر قاجار، عثمانی‌ـ و هند). ترجمهٔ پیام بهتاش. تهران: کارنگ.

ویسواناتهان، تی و متیو هارپ آلن. ۱۳۹٤. موسیقی جنوب هند: تجربه‌ی موسیقی، بازنمود فرهنگ. ترجمهٔ کبری ذوله. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی ـ هنری ماهور.

یارو، رالف. ۱۳۸۹. *تئاتر هند: تئاتر سرآغاز، تئاتر آزادی*. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

یثربی، چیستا. ۱۳۸۸. پنج پری نیلوفری: افسانه‌های شفابخش از کشور چین و هند. تهران: نشر قطره.

Ruckert, George. 2016. Music in North India: experiencing music, expressing culture. Translated by Kobra Zoleh. Tehran. Mahoor Institute of Culture and Arts.