شهرام منظمی

ریتم در موسیقی هند

چکیده:

در تبیین ویژگی‌های آثار یک تمدن یا جامعه، توجه به معیارهای برآمده از جهان‌بینی و فرهنگ آن تمدن یا جامعه یکی از موضوعات لازم‌الرعایه و در عین حال مغفول است. این غفلت سبب می‌شود که تحولات و برنامه‌ریزی‌ها و طراحی‌هایی که برای این آثار انجام می‌شود دچار اختلاف و تفاوت‌هایی در سلایق وارثان این آثار شود. در یکی از سفرهایم به کشور هندوستان به جهت کنسرت در همایش زبان فارسی، اجرایی را در کنسرواتواری لاهوجان به همراه نوازنده‌ی برجسته شاه‌نای (راجندرا) داشتم. پس از گفت‌وگو با این هنرمند فرهیخته متوجه تفاوت نگرش موسیقیدانان هند با دیگران نسبت به شناخت ریتم شدم، یعنی در تغییر دور آهسته به تند هیچ قاعده‌ی دقیقی برای نسبت زمانی وجود ندارد. بنابراین بر آن شدم برای آشنایی با ریتم در موسیقی هند مطالعاتی به صورت علمی و عملی داشته باشم. مقاله‌ی حاضر گزیده‌ای مختصر از مجموع آن اطلاعات است.

واژگان کلیدی:

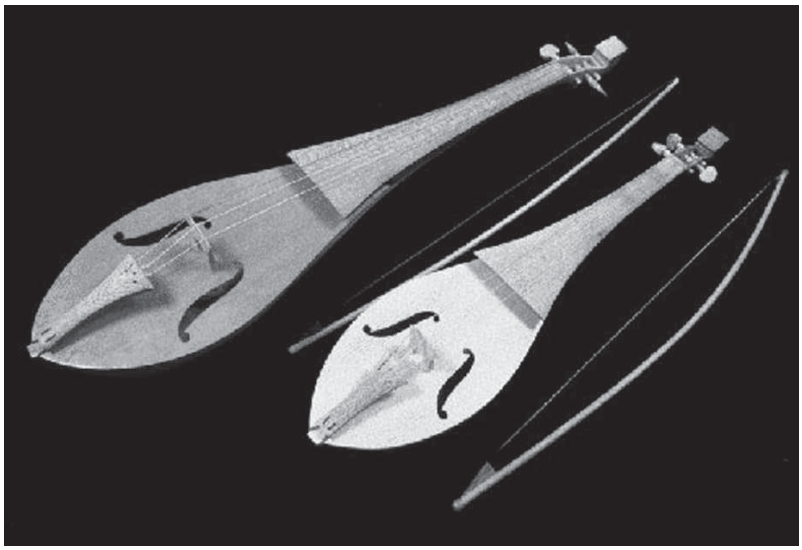
تالا، لایا، خاندا، لاهو، گاتی، نادای، کارناتاک، ماترا، سانا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه:

در موسیقی، الگوی زمان عموماً با واژه «ریتم» مشخص می‌شود. به هر حال ترتیب ردیفی ساده واحدهای زمانی، از نظر موزیکال ریتمیک نیست. ساده‌ترین ترتیب «غیر موزیکال» ترتیب صدای تیک تاک ساعت است. اما بعد از مدتی این صدا اغلب به یک حس ریتمیک ذهنی مبدل می‌شود. مانند صدای تلق تلق قطار که در ذهن یک مسافر تکرار می‌شود. این موارد نمونه‌هایی هستند از آنچه به آنها ریتم خطی اطلاق می‌شود. این حالت به طور ممتد ادامه پیدا می‌کند. اما وقتی که یک وضعیت ریتمیک به گونه‌ای تنظیم می‌شود که احساس «برگشت» به مبدا را القا می‌کند، ترتیب تکراری یا چرخه‌ای می‌شود؛ زیرا فقط در دایره است که برگشت به مبدا به شکلی یکنواخت وجود دارد. شباهت ساده‌ای بین این موضوع و روزهای هفته وجود دارد.

واضح است که زمان به گونه‌ای خطی «به سمت جلو» در حرکت است؛ اما روزهای هفته آن‌چنان از پی یکدیگر می‌آیند که می‌توان گفت یک الگوی چرخه‌ای دارند. همین مفهوم چرخه‌ی کامل است که شالوده‌ی ریتم هندی در فن موسیقی را بنا می‌نهد.



تالا ـ سیکل ریتمیک

از نظر تکنیکی دشوار است که بین ریتم فولک و تالا (چرخه‌ی ریتمیک) در موسیقی پیشرفته تمایز قائل شویم. تغییرات صدا کمابیش یکسان هستند. حتی ذوق هنری هم مشابه و متناظر است. اغلب این هنر آوانگاریست که زمان‌بندی در موسیقی فولک را از ریتم به گونه علمی متمایز می‌کند و این قواعد هستند که زمان موزیکال فالک و فن موزیکال تالا را تشخیص می‌دهند. واحدهای زمان که در لهجه‌ی کارناتاک (آکسارا) نامیده می‌شوند در لهجه هندو (ماترا) ، در قطعات تعریف شده‌ی معینی به نام خاندا، لاهو و.... جای دارند و در کنار هم یک تالا را می‌سازند؛ به هر حال در یک قطعه، ممکن است ترتیب به گونه‌ای گمراه‌کننده باشد که نتوان تشخیص داد کدام یک را به عنوان گاتی یا نادای در نظر بگیریم. به این مسئله خواهیم پرداخت.

سرعت یاتمپو، با واژه‌ی لایا مشخص شده که عموما ۳ درجه دارد: ویلامبیتا (LARGO) یا ویلامبا، مادهیا (MODERATO) و دروتا (ALEGRO) .

مورد اول آهسته است، دومی متوسط و سومی تند. البته می‌تواند خیلی آهسته (آنتی ویلامبیتا) و خیلی تند (آنتی دروتا) هم باشد. اینها به مدت استمرار واحد زمان (آکسارا یا ماترا) بستگی دارد: در ویلامبیتا لایا، ماترا طولانی است و در دروتا کوتاه است.

شخص باید به «حس لایاهای سنتی» دست پیدا کند. اما معیارهای

«سنتی» هم به مرور زمان تغییر می‌کنند: برای مثال، ریتم خیلی آهسته خوانندگان جدید شمالی (خیال) نه عملی بود و نه حتی از سوی اکثر موسیقیدانان نسل قدیم مورد تأیید قرار می‌گرفت. از طرف دیگر بعضی از کریتی‌ها (تصنیف‌ها) که چند دهه قبل در موسیقی کارناتاک در ویلامبا سروده شده‌اند اکنون در یک لایای تندتر اجرا می‌شوند. چنین تغییراتی در طول تاریخ رخ می‌دهند و همین امر به موسیقی رایج، ویژگی خاصی می‌بخشد.

در اینجا بین برخی از مفاهیم لایا در سیستم‌های هندو و کارناتاک تمایز وجود دارد. در سیستم هندو، در طی یک کنسرت، موسیقی‌دان عموماً از یک ویلامبیت شروع می‌کند و تا دروت ادامه می‌دهد، بدون اینکه اطلاع دقیقی در مورد زمان داشته باشد. یعنی در تغییر از دور آهسته به تند هیچ قاعده‌ی دقیقی برای نسبت زمانی وجود ندارد. اغلب؛ شخص می‌تواند برای دو ریتم، تصنیف‌های کاملاً متفاوتی بنوازد یا بسراید. اما در کارناتاک، معیارهای استمرار نسبی معین هستند: دروتا دو برابر مادهیا است و آن هم دو برابر ویلامبا.

ضمناً به محض اینکه ریتمی برای ارائه‌ی یک تصنیف انتخاب شود هیچ تغییری در لایای آن صورت نمی‌گیرد. چنین نظمی را می‌توان در دروپاد و مکاتب آگرا (خیال) در شمال هندوستان مشاهده کرد.

کوتاه‌ترین واحد زمانی سانا است که تحت عنوان یک «لحظه» ترجمه می‌شود. توصیف عجیبی در مورد این واحد زمانی شده است: این زمان به اندازه مدت زمانی است که برای سوراخ کردن صد برگ نیلوفر لازم است. آیا این معیار اندازه‌گیری شخصی نیست؟

از آنجایی که سانا یک استمرار زمانی ملموس نیست، برای اهداف موزیکی، کوچکترین فاصله‌ی زمانی تحت عنوان آنو دروتا یا آکسارا در نظر گرفته می‌شود که برابر ۱۶۳۸۴ سانا می‌باشد. همان‌طور که قبلاً ذکر شد این موقعیت بیشتر «احساسی» است تا فیزیکی، یعنی در اینجا از یک اندازه‌گیری فیزیکی دقیق استفاده نشده است. آکساراها در گروه‌های معینی (آنگا) منظم می‌شوند که نام‌ها و نشانه‌های خاصی دارند بنابراین:

ردیف	ANGA	تعداد آکساراها	نشانه‌ها
1	ANUDRUTA	1	0
2	DRUTA	2	0
3	LAGHU	3, 4, 5, 7 یا 9, 14, 15, 17 یا 13 ,19	

شایان توجه است که آنودروتا و دروتا معیارهای معینی دارند اما لاهو ۵ مقیاس متفاوت دارد. منوط به تعداد واحدها، یک لاهو پسوندهای وصفی می‌گیرد که نشان‌دهنده‌ی آکساراهای موجود در آن است: تیسرا لاهو (۳) ، کاتوراسالاهو (۴)) خاندا لاهو (۵) ، میسرا لاهو (۷) و سانکیرلا لاهو (۹).

آنگاها به طرق مختلفی اضافه می‌شوند تا تالاهای مختلفی را تولید کنند که هر یک نامی دارد. نکته‌ی مهم این است که تالایی که بدین گونه شکل گرفته باید یک ساختار چرخه‌ای داشته باشد. ما در اینجا دو سیکل داریم ـ که تحت عنوان آوارتا مشخص شده‌اند ـ برای مثال: یکی از آنها یک آوارتای (یک چرخه) ۱۶ ماترایی (واحدی) است که از ۴ آنگا ساخته شده و هر یک دارای ۴ ماترا هستند: ۱۶ = ۴+۴+۴+۴ نت‌نویسی برای چنین تالایی از این قرار است ۴/۴/۴/۴/. این چرخه تریتال یا تینتال موسیقی هندوستان است؛ هر چند، برخی آنها را دارای ۸ ماترا می‌دانند ۲+۲+۲+۲ . مورد دوم ادیتا لای جنوب است که ۸ آکسارا دارد و با نت‌نویسی ۴۰۰ و تقسیم‌بندی ۴+۲+۲ مشخص شده است.

در اینجا ترکیب جالبی از تالا وجود دارد. ممکن است چنین به نظر برسد که به واسطه‌ی تغییر ترکیب و تأکید ، مجموع مشابهی از نت‌ها می‌توانند راگاهای مختلفی تشکیل دهند.

از لحاظ قیاسی، موسیقی کارناتاک جامپاتالا و ماتیاتالا دارد، که هر دو ۱۰ آکسارا دارند؛ اما ترتیب قطعه‌ای اولی ۷+۱+۲ است و دومی ۴+۲+۲ . بنابراین الگوهای ذهنی از نظر موزیکال و زیباشناسی بسیار مهم است. این کار را می‌توان برای درجات ریزتر هم انجام داد، برای مثال در تین‌تال و تیلواداتال در سیستم هندوستان؛ هر دو به عنوان ماتراهای ۴+۴+۴+۴ در یک آوارتا ساخته شده‌اند. به هر حال ساختارهای ذهنی قطعه‌ها از نظر ضرباهنگ با هم فرق می‌کنند و از این رو یک تضاد موسیقایی حاصل می‌شود. متون قدیمی ۱۰۸ تالا را ذکر می‌کنند. اما پوراندارا داسا (قرن ۱۶ بعد از میلاد مسیح) ، که معمولاً پدر موسیقی کارناتاک نامیده می‌شود،

KARNATAK:				
1	ADITALA	---	4+2+2	400
2	JHAMPA TALT	---	7+1+2	700
3	ROOPAKA TALA	---	2+4	04
4	MISRA CHAPU TALA	---	3+4	این دو جایگاهی در فهرست ۳۵ تایی ندارند.
5	KHANDA CHAPU TALA	---	2+3	
HINDUSTANI:				
1	KEHARUVA	---	4	در موسیقی آرام استفاده می‌شوند
2	DADRA	---	3+3=6	
3	DEEPCHANDI	---	3+4+3+4=14	در دروپاد و دامار بکار می‌روند
4	CHAUTAL	---	2+2+2+2+2+2=12	
5	DHAMAR	---	5+2+3+4=14	
6	ROOPAK	---	3+2+2=7	
7	JHAPTAL	---	2+3+2+3= 10	
8	EKTAL	---	4+4+2+2=12	
9	JHUMRA	---	3+4+3+4= 14	
10	TRITAL	---	4+4+4+4= 16	
11	TILVADA	---	4+4+4+4= 16	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طبقه‌بندی ساده‌تری برای تالاها دارد و آنها را به ۳۵ نوع دسته‌بندی می‌کند که مبنای آن را نوع لاهو تعیین می‌کند؛ البته این فهرست در صورتی برای موسیقی کارناتاک به کار می‌رود که به طور دقیق دنبال شود. با این وجود حتی برخی تالاها مثل گونه‌هایی از چاپو وجود دارند که نمی‌توان آنها را در این مقوله گنجاند. موسیقی شناسان شمال هند بخش اعظم این تئوری متریکال را می‌پذیرند. در اجرای واقعی، هیچ طبقه‌بندی معقولی وجود ندارد. در حال حاضر متداول‌ترین تالاها از این قرارند:

نتیجه‌گیری:

جای سؤال دارد که بدانیم آیا یک اثر ریتمیک با تفکر هنرمند که از پیش در ذهن خود ساخته به وجود می‌آید یا تأثیر آن تصویر مبهم یا مکاشفه‌ای شهودگونه از اشراف هنرمند به اثر را ممکن می‌سازد؟ یا بهتر است بگوییم آیا آثار ریتمیک موسیقی هندی که به صورت دور یا ادواری نواخته می‌شود غالباً بداهه بوده یا غیر از این است؟ مسلماً چنین نیست چرا که اغلب قطعات ضربی در موسیقی هند برای موسیقی‌دان‌های آنجا تعریف شده است.

آنچه مهم است فعالیت هنرمند و ذهنیت اوست تا فرآیندهای ذهنی را با ارزش‌تر از آثار مادی بنگرد. برای درک بهتر شهود و سرنخ‌های معنا باید دریافت که مؤثرترین اثر هنری آن است که شیوه‌های هنجاری نگرش را مورد دست‌اندازی قرار داده و به نوعی تعصب‌زدایی کند و مخاطب را به خودآگاهی عمیق‌تری برساند و در گشودن راه خود در جهت اثر هنری چنان بنماید که گویی همه هنرها از یک دل و یک زبان برمی‌آیند.

پانوشت‌ها:

1- folk
2- tala
3- karnatak
4- aksara
5- matra
6- khanda
7- lagho
8- gati
9- nadai
10- laya
11- vilmbita
12- Madhya
13- Druta
14- Kheyal
15- Dhrupad
16- Agra
17- Anudruta
18- Anga
19- Tritala
20- Teentala
21- Jhampatala
22- Matyatala
23- Tilvadatala
24- Ksana
25- Purandaradasa

منابع:

۱ـ مقدمه‌ای بر تحقیق در موسیقی هند (انتشارات کتاب محل ۱۹۱۲)

۲ـ بنیادهای راگا و تالا با نظام نوین نت‌نویسی (آرون سانکی تالایا ـ بمبئی، ۱۹۶۸)

۳ـ تاریخچه موسیقی هند (اماکریستا دانتا، ۱۹۶۳)

۴ـ نگاهی اجمالی بر موسیقی هند (انتشارات کتاب محل، ۱۹۶۲)

۵ـ موسیقی هندوستان شمالی (هالکیون، ۱۹۵۴)

دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی
سال چهارم، شماره هفتم، پاییز ـ زمستان ۱۳۸۶

جدیدترین شماره‌ی دو فصلنامه‌ی مطالعات هنر اسلامی به چاپ رسید. در سرمقاله‌ی شماره‌ی ۷ این مجموعه، ضمن اشاره به بحث گردشگری و پرداختن به برخی از عوامل عدم استقبال توریست از کشورمان، به راهکارهایی اشاره می‌شود که بر پایه‌ی حقوق بین‌الملل می‌تواند ما را در توسعه‌ی صنعت توریسم یاری دهد.

در واقع مواردی چون رعایت حقوق و برقراری امنیت جانی و مالی گردشگران خارجی، گسترش فرهنگ جهانگردی و گردشگری در کشور، بازاریابی و تبلیغات برای بهبود تصویر مخدوش شده ایران در عرصه گردشگری، راه‌اندازی سایت‌های باستان‌شناسی و گردشگری در کشور، ارائه‌ی خدمات بانکی پیشرفته به جهانگردان، تبلیغات منظم و هماهنگ از سوی سازمان مربوطه و وزارت خارجه در دیگر کشورهای دنیا، تسریع در صدور روادید برای سازمان مربوطه و وزارت خارجه در دیگر کشورهای دنیا، تسریع در صدور روادید برای جهانگردان، پذیرش کارت اعتباری بین‌المللی که تاکنون اقداماتی در این زمینه انجام نگرفته است، راه‌اندازی و تقویت شبکه‌های ماهواره‌ای و رادیو و تلویزیونی، ضرورت حضور بخش خصوصی در صنعت گردشگری کشور از جمله مهم‌ترین عوامل رونق و گسترش این صنعت نوپا در کشور دانسته شده است.

در همین راستا مقالات این شماره تلاش کرده است با پژوهش در آثار معماری، صنایع دستی و نسخه‌های مصور ایرانی ـ اسلامی گامی در جهت شناساندن و معرفی بخشی از توانایی‌ها و قابلیت‌های فرهنگی کشور با هدف جذب توریسم فرهنگی برداشته باشد.

در این شماره می‌خوانیم:

ـ جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه تهماسبی/ دکتر مهناز شایسته‌فر

ـ پیامبران اولوالعزم در نگاره‌های قصص‌الانبیا ابواسحاق نیشابوری/ معصومه صداقت

ـ کاربرد نقوش انتزاعی فلزکاری دوران سلاجقه در طراحی مبلمان فضای سبز شهری / دکتر مهناز شایسته‌فر

ـ تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری/ دکتر حسن کریمیان/ مژگان جایز

ـ تزیینات کتیبه‌ای آستانه مقدسه قم/ زهرا شریعت

ـ بررسی تزیینات محراب‌های مسجد جامع ساوه/ سعید خودداری نایینی/ مهندس مهدی پاک نژاد

ـ تجلی طرح و نقش منسوجات چینی در هنرهای ایلخانی/ دکتر فریده طالب‌پور