

*Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,*  
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)  
Monthly Journal, Vol. 20, No. 2, Spring 2020, 355-375  
Doi: 10.30465/crtls.2019.5280

## **A Study of the Cultural and Musical Structure of Indian Classic Music for Critical Rereading of the Book “*The Music of Northern India*”<sup>1</sup>**

**Navid Vaziri\***

### **Abstract**

This paper has attempted to reread the book *The Music of Northern India* from the collections of the musical experiments as a symbol of culture collection, and the aim of this research is to criticize the mentioned book considering the musical-technical dual discussions and the musical-social issues. Regarding that, this paper mentions the details for discovering the totals, the executive logic behind the paper is comparative, and its aims are analytical, descriptive, and comparative. Analyzing the technical-musical data of the mentioned book is in line with comparing some concepts of Iranian classical music. The role of the non-words and improvising elements in the creation of Indian classical music is the main issue of the criticism. The role of music in the mental life of India, social changes and, of course its influences on Indian music is another issue for discussion in this paper. Considering the text of the book and analyzing the text, we can understand that globalization not only has influenced the social life of the Indian music but also has been influential on musical sound and inter-social relations. It seems that the sound content of the Ragas in Indian music lacks any clear definition, and we face a series of definitions that reading and mental record of the musician, in line with performance atmosphere, have played an important role in the formation of the music. Tala, which is related to the musical timing of Indian music, is like a chain whose rings are formed by the verbal syllables and

---

\* MA Student of Ethnomusicology at Art University of Tehran, Music Faculty, Tehran University of Art, Tehran, Iran, vaziri.navid@gmail.com

Date received: 2019-08-21, Date of acceptance: 2020-02-08

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

the art of the melodic instrument players, percussions, and the dancers relate them to each other.

**Keywords:** Indian Classical Music, Hindustani Music, Indian Classical dance, Musical Changes, Raga and Tala, Improvisation

## نگاهی به فرهنگ و ساختار موسیقی کلاسیک هندوستانی

### به‌بهانه بازخوانی انتقادی کتاب موسیقی شمال هند

نوید وزیری\*

#### چکیده

این نوشتار کتاب موسیقی شمال هند از مجموعه کتاب‌های تجربه موسیقی؛ بازنمود فرهنگ را بازخوانی کرده است و هدف آن نقد کتاب مدنظر با توجه به دوگانه مباحث فنی - موسیقایی و اجتماعی - موسیقایی بوده است. نظر به این که این مقاله با ذکر جزئیات کلیات را کشف می‌کند، منطق اجرایی آن قیاسی و اهداف آن تحلیلی، توصیفی، و تطبیقی است. تحلیل داده‌های فنی - موسیقایی کتاب فوق با تطبیق برخی مفاهیم موسیقی کلاسیک ایرانی هم‌راه است. نقش ناواژه‌ها و عنصر بداهه‌پردازی در روند آفرینش موسیقی کلاسیک هندوستانی از موضوعات موردبررسی و نقد است. جایگاه موسیقی در حیات معنوی هند، تغییرات اجتماعی، و البته تأثیرات آن در موسیقی هند و تأثرات آن از موسیقی هندوستانی دیگر مبحث این مقاله است. باعنایت به متن کتاب و واکاوی آن می‌توان دریافت که مقوله جهانی‌شدگی نه فقط بر حیات اجتماعی موسیقی هندوستانی، بلکه در خود صوت موسیقایی و مناسبات درون‌صنعتی تأثیر داشته است. به نظر می‌رسد محتویات صوتی راگاها در موسیقی هندوستانی فاقد تعریف قطعی و با طیفی از تعاریف مواجه است که قرائت و سابقه ذهنی موسیقی‌دان، به‌انضمام اتمسفر اجرا، در شکل‌گیری آن تعیین‌کننده است. تالا، مرتبط با مقوله زمان‌بندی موسیقی هندوستانی، زنجیری است که حلقه‌های آن را هجاهای کلامی می‌سازند و صناعت نوازندگان سازهای نغمگی، سازهای کوبه‌ای، و رقصنده را به یک‌دیگر مرتبط می‌کند.

\* دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی)، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر تهران،  
vaziri.navid@gmail.com

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

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

## ۱. مقدمه

کشف و شناخت فرهنگ‌های ناآشنا همواره از موضوعات موردعلاقه بشر بوده است. زبان‌های گوناگون، باورها و آیین‌ها، سلسله‌مراتب اجتماعی، آداب و رسوم، و البته هنر و تنوع معیارهای زیبایی از موارد موجد بروز این علاقه‌مندی و کنجکاوی است. در این میان، از رمزآلودترین مناطق جهان، که همواره نظر کاشفان و گردش‌گران فرهنگی را به خود جلب کرده، شبه‌قاره هند است. سرزمینی با تنوع فرهنگی - هنری کم‌نظیر. از جمله موارد جلب‌نظر بسیاری از پژوهش‌گران فرهنگ و هنر به این ملک موسیقی هندی<sup>۱</sup> است. موسیقی‌ای با تاریخی ژرف و گویا با کارکردها و کاربردهای اجتماعی بسیار و البته موسیقی دانان صاحب‌سبک و جریان‌ساز. با نظر به اقبال جامعه جهانی، امروزه موسیقی هندی از مشهورترین و درخورتشخیص‌ترین انواع موسیقی شرقی در همه 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 چه معنایی دارند؟ چگونه موسیقی کلاسیک در باورها و روزمرگی مردمان هندوستان جاری است؟ مهارت‌های اجرایی بی‌بدیل موسیقی‌دانان هندی چگونه حاصل شده است؟ سؤالاتی از این دست سال‌هاست که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و هنوز هم تازه می‌نماید. همین میل به رمزگشایی از موسیقی کلاسیک هندی باعث شده که گاهی با نوعی بزرگ‌نمایی در بازنمودهای جهانی از موسیقی کلاسیک هند مواجه باشیم. به بیان ساده، افراط در بیان پیچیدگی‌ها و بیش از اندازه مبهم نشان‌دادن قواعد موسیقی کلاسیک هندی.

کتاب *موسیقی شمال هند*، از مجموعه کتاب‌های *تجربه موسیقی؛ بازنمود فرهنگ*، می‌کوشد تا بی‌واسطه و بی‌مبالغه مخاطب را با موسیقی کلاسیک هندی آشنا کند. این مجموعه از آثار وزین حوزه اتنوموزیکولوژی (مطالعات موسیقی ملل) هم‌سو با آموزه‌های این رشته تدوین شده است. مجموعه فوق را گروهی از نویسندگان چاپ کرده‌اند که هر یک درباب یکی از فرهنگ‌های موسیقی جهان فصلی را تصنیف کرده‌اند. به‌همت چند مترجم حوزه موسیقی، فصل‌هایی از این مجموعه به فارسی برگردانده و در مجلدهای

جداگانه منتشر شده است. نویسنده بخش شمال هند موسیقی دان آمریکایی جورج ای. راکرت است. وی علاوه بر تحصیل در حوزه موسیقی نظری و آهنگ سازی در رشته اتنوموزیکولوژی نیز تحصیل کرده و نوازندگی سارود و مبانی موسیقی هندی را در مکتب علی اکبرخان آموخته است.

نویسنده کتاب، بدون قضاوت و ارزش گذاری، انواع موسیقی رایج در هند امروز را مطالعه کرده است. موسیقی های مردم پسند و مردمی را در ردیف موسیقی کلاسیک معرفی می کند، اما سعی خود را به توضیح و رمزگشایی موسیقی کلاسیک معطوف می کند. تاریخ موسیقی هند را بدون تعلق خاطر می کاود و گزارش می دهد. وی در برابر توضیح مسئله تغییرات در هند نوین مقاومت نمی کند و ثبت در تاریخ را برابر با سند قطعی و معیار دائمی برای درک زیبایی نمی داند. هرچند نگرانی وی از بروز تغییرات فرهنگی و موسیقایی آشکار است. متأسفانه علاقه و دسترسی وی به استادان موسیقی کلاسیک هندی مقیم آمریکا محدود و مشهود است. در این کتاب بیش از هر شخص دیگری از علی اکبرخان (خان صاحب)، راوی شانکار، و ذکیر حسین نقل قول شده است؛ سه چهره اصلی که موسیقی کلاسیک هندی را به شکل جهانی<sup>۳</sup> معرفی کرده اند. چهره هایی که برای جامعه جهانی نماد موسیقی کلاسیک هندی اند و نقش به سزایی در تغییر ساختار موسیقی هندی از موسیقی آوازی به سوی موسیقی سازی داشته اند.

## ۲. ساختار کتاب

امروزه ترجمه باکیفیت نیاز مبرم جامعه موسیقی شناسی کشور است، زیرا در مقام عمل جامعه دانشگاهی هم چنان در مرحله وارد کردن (انتقال) دانش اتنوموزیکولوژی به ایران است و تقریباً تمامی آثار مرجع این رشته به زبان های خارجی نوشته شده است. پیش تر از ناشران موسیقی متونی در قالب مقاله ترجمه و منتشر شده بود که موجب ناامیدی بود. اما چندی است کتب باکیفیتی ترجمه و منتشر می شود. به آزموده تاریخ این رویه می تواند آستن روی دادهای علمی و جوشش نحله های فکری تازه باشد. در مورد این کتاب قبل از هر چیز می توان از کیفیت مناسب ترجمه سخن گفت. فارغ از وفاداری به متن که فقط در صورت مطابقت با نسخه زبان اصلی ممکن است، متن فارسی روان و مفاهیم رساست. جملات معنی افقی را به درستی منتقل می کند و محتوای عمودی در هر بند قابل تمییز است. عکس روی جلد از نسخه انگلیسی منتقل شده است، اما طرح جلد و مشخصاً صفحه آرایی

داخل کتاب درخور و زینده نیست. همین‌طور نمودارهای راه‌نمای صوتی یا تمرینات درک مفاهیم چندان دقیق و کارا چاپ نشده است.

نکته مهم این مجموعه انضمام لوحی فشرده حاوی نمونه‌های صوتی از موارد مورد بحث به کتاب است. به نظر می‌رسد نویسنده سعی کرده است تا انواع موسیقی رایج در شمال هند را در قالب لوحی فشرده معرفی کند. برای انتخاب این چند قطعه، از میان انباشت انواع موسیقی در شمال هند، می‌توان دو نوع معیار را به‌روشنی مشاهده کرد. در وهله اول نویسنده کوشیده است برای مطالب مندرج در کتاب شاهد صوتی ارائه کند تا خواننده به‌درستی منظور نویسنده را درک کند و دیگر آن‌که برای هریک از جریان‌های اصلی موسیقی در شمال هند یا انواع سازها و انواع سبک‌های آوازی دست‌کم یک نمونه صوتی مناسب در دسترس باشد. به نظر می‌رسد، نویسنده قصد دارد در این مجال کوتاه نشانه‌هایی برای راه‌نمایی مخاطب ایجاد کند که اگر خوانندگان کتاب عزم آن داشتند که به‌شکلی عمیق‌تر موسیقی کلاسیک شمال هند را مطالعه کنند، سره از ناسره بازشناسند.

ضمیمه دیگر کتاب واژه‌نامه است. این واژه‌نامه نه فقط برای درک اصطلاحات مندرج در متن موجود، بلکه برای هر نوع مطالعه موسیقی‌شناسانه در حوزه موسیقی کلاسیک هند لازم است. به دریافت نگارنده، از مهم‌ترین روش‌های تحقیقی که می‌تواند چشم‌اندازی از ساختار فرهنگ موسیقایی ارائه دهد، مطالعه اصطلاح‌شناسانه (terminological) آن فرهنگ است، زیرا جوامع انسانی برای آن‌چه بدان معرفت کامل دارند نام‌هایی مستقل انتخاب می‌کنند و اصطلاحات تخصصی و درون‌صنفی می‌تواند میزان توجه آن جامعه به جزئیات پدیده را تا اندازه زیادی عیان کند. معمولاً این رویه در مطالعه موسیقی‌های کلاسیک کاراتر است. آن‌چه در واژه‌نامه این کتاب آمده هم‌چون مترجمی برای برقراری ارتباط با موسیقی‌دان هندی عمل می‌کند و از طرفی دیگر تعدد اصطلاحات و عنایت موسیقی‌دانان هندی به انواع جزئیات و طبقه‌بندی دقیق 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 جست‌وجوی واژه در منابع غیرفارسی را در اختیار خواننده قرار دهد.

دیگر نکته جالب این کتاب روش‌های آوانگاری است. نویسنده هیچ توضیحی درباره خاستگاه این روش‌های آوانگاری نمی‌دهد یا این‌که این روش‌ها مرسوم یا ابداعی است. اما آن‌چه حاصل آمده، رسم‌الخطی آسان برای ثبت قسمت‌های مهم موسیقی کلاسیک هندی است (بنگرید به راکرت ۱۳۹۵: ۸۲). در این رسم‌الخط، که مشخصاً مختصر و تقطیع‌شده

synoptic است، عناصر مُد، نغمات، هجاهای شعر متناظر با ملودی، فرازهای ملودی، متر - 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 به‌مدد وجود نمونه صوتی منظور آوانگار منتقل و نیاز خواننده تا اندازه زیادی مرتفع شده است.

جنبش‌های متأخر جریان اتنوموزیکولوژی، به‌ویژه مکاتب آمریکایی، توصیه می‌کنند که محصول نهایی کار محقق (product) به‌تنهایی نمی‌تواند بیان‌گر باشد و بهتر است فرایند تحقیق (process) نیز در کنار محصول نهایی ارائه شود. این کتاب تا اندازه‌ای سعی کرده است به این ساختار نوین توجه کند، به‌ویژه این‌که فصل اول و آخر این کتاب در قالب سفرنامه مطالب را شرح می‌دهد. 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 فرهنگ مواجه شود و با تحلیل‌های صوتی منفک از فرهنگ احاطه نشود. پویایی و روندگی درخور مطالب نیز در همین بازنمود فرهنگ در تجربه موسیقایی نویسنده ریشه دارد.

ناگفته نماند، همین رویکرد در ارائه مطالب، از طرف برخی از منتقدان، از ارزش علمی و شاکله دانشگاهی تحقیق خواهد کاست. کتاب حاضر علاوه‌بر نکات بکر و دسته‌اول در نهایت در سطح راه‌نمایی اولیه برای شناخت موسیقی شمال هند باقی می‌ماند و جایگاه رساله‌ای جامع را ندارد. نویسنده هم در مقدمه به این مسئله معترف است و اساساً مجموعه فوق چنین رسالتی برای خود قائل نیست. به‌هرروی، وجود چنین کتاب‌هایی، مانند دفترچه‌های راه‌نمای گردش‌گران یا دیکشنری‌های کوچک مخصوص سفر، ضروری و کاراست و مخاطبانی که به‌دنبال آموزه‌های عمیق‌ترند به‌واسطه همین کتاب‌های ساده راه خود را خواهند یافت.

### ۳. محتوای کتاب

#### ۱.۳ هجاهای کلامی

واکاوای نسبت بین موسیقی و زبان از جذاب‌ترین موضوعات برای اتنوموزیکولوژیست‌هاست، زیرا وجوه اشتراک در این دو حوزه بسیار است و تأثیرات متقابل بسیاری در روند شکل‌گیری یک‌دیگر داشته‌اند. به همین دلیل، موسیقی هندی به دو حوزه شمالی و جنوبی<sup>۴</sup>

تقسیم می‌شود. اما این تقسیم‌بندی نه به دلایل جغرافیایی، بلکه به ریشه‌های زبانی این دو منطقه مربوط می‌شود. نویسنده در این باره می‌نویسد:

چند دسته‌بندی مهم در موسیقی هندی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها به زبان‌های شمال و جنوب هند مربوط می‌شود. زبان‌های موجود در حوزه زبانی وسیع شمال هند [...] بازمانده‌های زبان سنکسريت 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 قائل شویم (همان: ۲۲).

این دسته‌بندی‌ای مرسوم و به‌تمامی پذیرفته شده است، اما سؤالی که می‌تواند مطرح و موضوع تحقیقی مجزا باشد این که تاریخ دور و دراز چگونه مانع می‌شود تا این دو سبک به هم پیوند بخورند؟ مختصات و جوه اشتراک این دو 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<sup>۵</sup> با هجاهای کلامی نام‌گذاری و قابل تشخیص شده است (بنگرید به نلسون ۱۳۹۳: ۱۱-۲۱). به بیان دیگر، تمامی مواد خام برای آفرینش موسیقی کلاسیک هندی به واسطه هجاها موجود می‌شود. نویسنده در این باره آورده است:

[...] حضور این هجاها را در جای‌جای موسیقی هند می‌توان یافت: از نام‌گذاری درجات مختلف زیرویمی گرفته تا الگوی انتزاعی طبل و رقص و تفکیک کلام آواز در اجرا. [...] بدون شناخت عملکرد این هجاها نمی‌توان به دنیای طبل‌نوازی، رقص، و موسیقی سازی هندی راه یافت (راکرت ۱۳۹۵: ۲۵).

در نقل قول فوق نویسنده دو مرتبه از طبل و طبل‌نوازی یاد کرده است. این موضوع بی‌دلیل نیست. استفاده از هجاهای کلامی<sup>۶</sup> و ترکیب آن‌ها برای ساختن الگوهای ریتمیک و تلفظ سریع آن‌ها برای بسیاری از مستشرقان و هندپژوهان هم‌چون رازی سربه‌مهر می‌نماید. در توضیحی ساده هر هجا با یک ضرب<sup>۷</sup> قرین می‌شود و با تعدد هجاها الگوهای ریتمیک ساخته می‌شوند (برای اطلاعات بیشتر، بنگرید به نلسون ۱۳۹۳). مشابه این نظام راه، مشهور به تالا (Tala)، می‌توان در ابواب ایقاع حاضر در رسایل کهن موسیقی ایرانی و نظام



اتانین و افاعیل پیدا کرد (برای نمونه، بنگرید به ارموی ۱۳۸۰: ۷۲-۸۱). اما آنچه این فرایند را با اهمیت‌تر می‌کند استمرار و قوام‌یافتگی آن طی تاریخ است؛ جالب که این سنت در هند هم‌چنان زنده و مستعمل است. از طرف 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 به‌تمامی به توضیح این موضوع اختصاص یافته و نمودارها و آوانگاری‌های ساده‌ای برای درک چستی تالا ارائه شده است.

این نوع ادای هجاها از طریق 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 جای‌جای کتاب نقل می‌کند، تاریخ و کارگان آموزشی رقص و موسیقی در هنر کلاسیک هند به‌تمامی درهم تنیده شده است. یکی از ارکان این پیوند کم‌نظیر همین زبان هجاهای ریتمیک و قواعد مشترک زمان‌بندی میان رقصنده و موسیقی‌دان است. در نظامی قراردادی و نه‌چندان ساده هر یک از هجاها 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 نوازنده ساز کوبه‌ای و رقصنده دستورالعملی یک‌سان خواهند داشت. به بیان دیگر، دست‌مایه آفرینش هنری برای موسیقی‌دان و رقصنده مشترک است. جالب که نویسنده نمونه‌ای صوتی از ریتم‌خوانی، به شکل سؤال و جواب، میان یک نوازنده طبل و یک رقصنده را شاهدهی بر این مدعا در لوح فشرده گنجانده است. از طرف دیگر، خوانندگان و نوازندگان سازهای نغمگی نیز می‌توانند این هجاهای ریتمیک را در ذهن تکرار و براساس آن‌ها نغمه‌پردازی کنند. مشابه این فرایند را می‌توان در تلحین‌های موسیقی قدیم ایران نیز مشاهده کرد، البته با پیچیدگی‌ها و محاسبات به‌مراتب 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، و نی برای نامیدن درجات یک بستر صوتی (functions) استفاده می‌شود. پس، برخلاف آنچه نزد موسیقی‌شناسان برون‌فرهنگی مصطلح است، این هجاها لزوماً معادل دو، ر، می، فا، و... نیستند (حجاریان ۱۳۸۹: ۱۹۵)، بلکه به دیده تسامح می‌توان این هجاها را معادل تونیک، روتونیک، میانه، و... در موسیقی کلاسیک اروپایی دانست.<sup>۸</sup> نویسنده در این باره آورده است: «[...] سا مانند نظام 'کوک متغیّر' نسبی است؛ یعنی به زیرویمی خاص اطلاق نمی‌شود و می‌تواند از هر جای شروع شود» (راکرت ۱۳۹۵: ۲۷). سؤالی که در این جا مطرح می‌شود و نویسنده هم توضیحی برای آن

نداده این‌که در نظام موسیقی کلاسیک هندی برای همین زیروبمی خاص چه نام‌هایی وجود دارد؟ این زیروبمی خاص، که به یک بسامد مشخص مثلاً نغمه‌لا با فرکانس ۴۴۰ هرتز اشاره دارد، در موسیقی کلاسیک هندی چه نامیده می‌شود؟ آیا نغمات فارغ از نقش مُدالشان نام‌هایی دارند؟ همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، مطالعه اصطلاح‌شناسانه فرهنگ موسیقی می‌تواند چنین تفاوت‌ها یا ویژگی‌هایی را نمایان کند.

هجاهای کلامی در پیوند شعر و موسیقی نیز نقش اصلی را ایفا می‌کنند، این موضوعی مهم است. در سنت موسیقی کلاسیک هندی فرم‌ها یا قالب‌هایی برای آفرینش قطعات با کلام وجود دارد که اساساً موسیقایی است و شعر فقط ابزاری است که خواننده الحانی را اجرا کند. ممکن است یک نوبت کامل اجرای موسیقی کلاسیک به بیش از چهار یا پنج ساعت بینجامد و بندی 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 فقط موسیقی باقی می‌ماند. البته کار به این‌جا ختم نمی‌شود. نویسنده در فرازی از کتاب (همان: ۴۰) به یک قالب آفرینش به نام ویکریتی (Vikriti) اشاره دارد که در آن خواننده بنابر یک قاعده ریاضی هجاهای کلمات را جابه‌جا می‌کند. برای نمونه، مصرع توانا بود هر که دانا بود، بدین شکل اجرا خواهد شد. تَ وا، وا تَ، وا نا، نا وا، نا بَ، بَ نا، بَ ود، ود بَ، و...<sup>۹</sup> این آزادی عمل در استفاده از شعر، که در بازخوانی متون مذهبی نیز جایز است، چه پیامی دارد؟ آیا از نظر مردمان هند موسیقی بر محتوای شعر تقدم دارد؟ آیا این موسیقی است که در نیایش‌خوانی‌های روحانیون اهمیت پیدا می‌کند و شنونده فارغ از محتوای کلام متوجه آوای آن می‌شود؟ نویسنده در این مورد می‌نویسد:

می‌توان با استفاده از هجاهای آوازی ساخت که کلمات آن فاقد معنای ظاهری است. با این حال، به یاد داشته باشید که آوا خود یکی از تجلیات الهی است و هجاهای زبان سنسکریت نیز تلویحات ریشه‌شناختی مقدسی دارند. اگرچه برخی آواها فاقد معنایی هستند که در قالب جمالاتی منطقی قابل بیان باشد، اما آواهایشان اغلب از معنایی برتر و ماورایی برخوردارند. درک شور و حس و حال موسیقی آوازی همیشه به کلام معنادار آواز وابسته نیست (همان: ۴۲).

این توجه به هجاهای گسترش‌های ریتمیک باعث شده است که جایگاه نوازنده ساز کوبه‌ای و رقصنده در مناسبات اجتماعی هند بالا باشد و از طرف دیگر، بی‌توجهی به متن کلام باعث کم‌رنگ‌شدن نقش خواننده در مناسبات درون‌صنفي شده است. نویسنده در مورد

معنای کلام در موسیقی می‌نویسد: «مهارت هنرمند در ادای فی‌البداهه و یستار و تان [دو تکنیک اصلی برای گسترش تم]، مهم‌ترین بخش اجرا محسوب می‌شود و اغلب به آواز و معنای آن توجه چندانی نمی‌شود» (همان: ۹۴). بی‌تردید درک نظام هجاها و چگونگی چیدمان آن‌ها گام نخست و کلیدی برای درک بهتر و رمزگشایی از لایه‌های درونی و متعدد موسیقی کلاسیک هند است.

### ۲.۳ نقش موسیقی در حیات معنوی هند

موسیقی کلاسیک هندی جایگاهی عمیق در نظام باورهای مردمان هندوستان دارد. این پیوند تاحدی است که به‌سختی می‌توان حدفاصل این دو را تشخیص داد یا حدودی میان آن‌ها را تصور کرد. نویسنده به‌خاستگاه این موضوع اشاره‌ای دقیق دارد.

اکثر نوازندگان هندی - فارغ از دین و آیینی که دارند - بر این باورند که موسیقی تجلی الهی و هدیه‌ای از طرف خداست و همین منشأ الهی از دلایل اصلی تأثیرگذاری و شورانگیزی موسیقی است. هندوها این جنبه موسیقی را ناد - برهما می‌نامند که به‌معنی 'تجلی خدا در آوا' یا 'زبان خدا' است (همان: ۳۷).

گوش سپردن به *ودها* [کهن‌ترین کتاب مقدس مردمان هند] کرداری فرخنده و پربرکت به‌شمار می‌رفت و درک معانی ژرف فلسفی آن در درجه 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 گرایش‌های دینی - مذهبی، در روزمرگی مردمان هند نیز حضور دائمی داشته است. طبق سنت هریک از اوقات روز، ایام سال (فصل‌ها)، مراسم، و آیین‌های اجتماعی کارگان موسیقایی مخصوص به خود را داشته است. در این مورد از راوی شانکار نقل شده است:

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

با بازخوانی دو نقل قول فوق می‌توان نتیجه گرفت که نظام اعتقادی هند برای موسیقی، به معنای عام آن، اعتبار بسیار قائل است<sup>۱</sup> و نفس گوش سپردن به موسیقی را ارج می‌نهد.

مردمان یک فرهنگ برای شنیدن آموزش می‌بینند و از موسیقی کلاسیک حمایت می‌کنند. این گزاره در یک نگاه تطبیقی با دیگر حوزه‌های فرهنگی - اعتقادی آسیا نادر به نظر 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 درمقابل رونق جوامعی که موسیقی به رسمیت شناخته می‌شود، موسیقی‌های کلاسیک و ساختارمند رونق می‌گیرد؟ این مستند چه پیامی دارد؟ آیا این حد قائل بودن برای موسیقی از نیاز جامعه به خوراک شنیداری می‌کاهد یا این عمل فقط نوعی نقض غرض است؟ این یک واقعیت تاریخی است که با هر نوع ممانعت از حضور و سیر طبیعی موسیقی در جوامع فقط موسیقی کلاسیک است که آسیب می‌بیند و انواع موسیقی، که کاربردی غیر از خلق اثر هنری دارد، رشد فزاینده‌ای می‌کند. مقایسه جامعه هند با ملل هم‌جواری می‌تواند شاهد خوبی بر این واقعه باشد.

اختلاف میان فرقه‌های مذهبی گوناگون از رویارویی‌های خشونت‌آمیز و جنگ طلبانه تا تعاملات روزمره آمیخته با صبر و مدارا و درک متقابل در نوسان است. وجه اشتراک همه این فرقه‌ها [در جامعه هند] بیان پرحرارت احساسات مذهبی در قالب موسیقی است (همان: ۲۴).

### ۳.۳ راگا در حدفاصل موسیقی ساخته‌شده و بداهه

از پیچیده‌ترین مفاهیم در موسیقی کلاسیک هندی مفهوم راگا (Raga) است و درمقابل یکی از نقاط قوت این کتاب توضیح نسبتاً کافی و قابل درک از این پدیده انتزاعی است. در نگاهی کلی، راگا به حوزه الحان و نغمات مرتبط است، با این توضیح که هر راگی مشخصه‌های مخصوص به خود را دارد و همه راگ‌ها شاخصه‌های یکسانی ندارند. برای مثال، ممکن است یک راگ فقط یک بستر نغمگی باشد. درمقابل راگ دیگری علاوه بر بستر نغمگی یک سیر نغمگی مشخص نیز داشته باشد و یا در حرکات بالارونده - پایین‌رونده متغیرهای نغمگی معین داشته باشد که به زمان یا موقعیت اجتماعی / احساسی خاصی متعلق باشد و دیگر عواملی که همگی شرط لازم برای موجودشدن آن راگ خاص‌اند. نویسنده برای توضیح این مفهوم از دو نقل قول از علی‌اکبرخان 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 فقط می‌تواند شما را با

نگاهی به فرهنگ و ساختار موسیقی کلاسیک هندوستانی ... (نوبد وزیری) ۳۶۷

شبه‌ای از راگا آشنا کنند. یادگیری راگا به یک عمر زمان و گاه به زمانی طولانی‌تر از آن نیاز دارد (همان: ۲۴).

[...] تا وقتی راگایی را تمرین و اجرا نکنید، نمی‌توانید آن را بشناسید. حتی خود من هر بار که راگی را می‌نوازم، نکته‌های جدیدی درباره آن کشف می‌کنم (همان: ۸۱).

مثلی میان موسیقی دانان هندی رواج دارد که می‌گویند هیچ راگایی تا پیش از اجرا شدن وجود ندارد. این گفته از پیچیدگی و درعین حال انعطاف‌پذیری بالای مفهوم راگا نشان دارد. از موضوعاتی که موجب این پیچیدگی و انعطاف‌پذیری در اجرای راگا و اساساً در ساختار موسیقی کلاسیک هندی می‌شود، عنصر بداهه‌پردازی یا به‌طور دقیق مقدار بداهه‌پردازی است. در نگاهی اجمالی، موسیقی دانی در مرتبه بالاتری قرار دارد که بتواند هنگام اجرا بین قطعات ساخته‌شده‌ای که در ذهن دارد به‌شکل بداهه تناسب و هماهنگی به‌وجود آورد و درعین حال تمامی ویژگی‌های راگای موردنظر را حفظ کند و اثر منحصربه‌فرد خلق کند. به‌بیان‌دیگر، بداهه‌نوازی پل‌زدن بین انبوه داشته‌های ذهنی و ایده‌هایی است که به ذهن متبادر می‌شود.<sup>۱۱</sup> بی‌شک تعدد قطعات به‌خاطر سپرده‌شده و قدرت حافظه در یادآوری به‌موقع آن‌ها درجه اهمیت بالایی دارد. در توضیح این مهم آمده است:

همان‌طور که نوازندگان غربی سونات‌های موتسارت یا قطعه‌های کوتاه شوپن را مویه‌مو 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، اندک‌اندک از زمان‌بندی، آرایه‌بندی، و حتی از ترتیب عبارت‌هایی که از استاد آموخته‌اند پا را فراتر می‌گذارند و نوازندگان کارآموزده و متبحر این کار را با چنان آزادی و تسلطی انجام می‌دهند که نشان می‌دهد به بداهه‌نوازی کامل و پیاده‌کردن طرح‌هایی جدید بر الگوهای قدیمی دست یافته‌اند (همان: ۸۰).

### ۴.۳ تغییرات فرهنگی و موسیقایی

مسئله تغییرات فرهنگی و بازنمود آن در موسیقی از برجسته‌ترین موضوعاتی است که نویسنده در تمامی متن متوجه آن بوده و در جای‌جای متن بدان اشاره‌های مستقیم یا غیرمستقیم داشته است. در قانونی نانوشته، موسیقی از جمله عناصری است که معمولاً دیرتر با تغییرات فرهنگی هم‌سو و همراه می‌شود؛ به‌انضمام آن‌که جامعه هند به وفاداری به میراث فرهنگی و ثبات فرهنگی شهره است. به‌رغم این ثبات قدم، موسیقی کلاسیک هندی در قرن

اخیر تغییرات درخور ملاحظه‌ای داشته است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نویسنده با استفاده از ترفند تحریر خاطرات سفر به کلکته این امکان را ایجاد می‌کند تا به‌سهولت درباب هند نوین و مقایسه آن با هند قدیم توضیح دهد. هند قدیم توقع و تصور اولیه اکثر توریست‌هاست. او با این کار خواننده را با این واقعیت مواجه می‌کند که فرهنگ و موسیقی هند به‌شدت تحت تأثیر جهانی‌شدگی<sup>۱۲</sup> (globalization) است. هرچند این تغییرات در مقایسه با دیگر نقاط مشابه در جهان دیرتر رخ داده و کندتر و سطحی‌تر است.

در دنیای موسیقی هندی، امور تثبیت‌شده‌ای که تا چندی پیش تغییر آن به هیچ ذهنی خطور نمی‌کرد روبه‌دگرگونی است. فرهنگ عظیمی که غرق در رسم‌ورسوم سنتی بود و در آن نوازندگان جایگاه رفیعی در سلسله‌مراتب اجتماعی داشتند، اکنون متأثر از قدرت و سهولت دسترسی رسانه‌های قرن بیست‌ویکم شده است که در حال یک‌دست‌کردن جامعه طبقاتی هستند. تأثیر این پدیده بر موسیقی آن‌چنان بوده است که طی دو سه نسل مرزبندی‌های دنیای موسیقی را نه‌فقط به عقب رانده، که به‌کلی از میان برداشته است (همان: ۳۰).

تغییر مناسبات روابطی بین استاد و شاگرد<sup>۱۳</sup> از جمله مواردی است که نویسنده بدان اشاره دارد. در گذشته، استاد فقط 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 خانه‌زاد استاد بود و وظیفه داشت به‌تمامی تابع استاد باشد و این رابطه به‌واسطه پیمانی میان او و استادش منعقد و در مراسمی سنتی علنی می‌شد. به‌واسطه همین پیمان این نسبت مرید و مرادی مادام‌العمر بود و شاگرد همیشه به استاد وابسته باقی می‌ماند و حتی منبع درآمد و معاش او در گرو نظر استاد بود. درحالی‌که اکنون شاگرد این امکان را دارد تا انواع موسیقی‌ها را بشنود و به‌اختیار 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 به‌واسطه 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 نظام سیاسی مردم‌سالار کنونی، موسیقی‌دانان در دربار و نزد طبقه اشراف زندگی می‌کردند و به همین واسطه در حمایت ایشان قرار می‌گرفتند و تقریباً هیچ دغدغه‌ای به غیر از موسیقی نداشتند. این موضوع باعث شده بود که موسیقی به آیینی در خاندان اشرافی تبدیل شود و گاه به میراث خانوادگی بدل می‌شد و توده مردم از داشتن آن

محروم بود. تصور این موضوع در جامعه هند، با سابقه طولانی در نظام طبقاتی اجتماعی، کار چندان سختی نیست. بعد از فروپاشی دربار، موسیقی دانان مجبور شدند که برای امرار معاش به میان مردم بیایند و اولین کنسرت‌ها و آموزش‌های عمومی برپا شد. بی‌تردید دیگر از آن شنونده فهمیم و فرهیخته خبری نبود و موسیقی دانان به اجبار و برای رضایت عموم مردم ترفندهای بیش‌تری به کار بستند. در ظاهر این امر چندان مطلوب به نظر نمی‌رسد، اما ذکیر حسین، موسیقی‌دان هندی، در این باره می‌نویسد:

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 هرازگاهی در جشنواره‌های معدودی به اجرا درمی‌آمد، 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 ایجاد [ایجاد] کرده است. نوازنده امروز بسیار بیش‌تر از گذشته برای شنونده و زیبایی‌شناسی کار اهمیت قائل است؛ حوصله مخاطب را سر نمی‌برد و تنوع بیش‌تری پیش رویش می‌گذارد (همان: ۶۳).

به واسطه 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 راگ چندساعته را در چند دقیقه بگنجاند. به واسطه 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، به‌ویژه مخاطب غربی، جذابیت بیش‌تری داشت و به تدریج موسیقی‌سازی جای موسیقی آوازی را گرفت. ذکیر حسین در ادامه می‌نویسد: «موسیقی آوازی که قطعه اصلی هر کنسرتی بود، اکنون جای خود را به موسیقی سازی داده است». سبک‌های تلفیقی متأخر، موسیقی الکترونیک، و فناوری‌های دیجیتالی نیز هر یک به‌نوعی در موسیقی کلاسیک هند تأثیر گذاشته‌اند.

از دیگر مظاهر تغییر یافته در شمال هند صنعت - هنر ساخت سازهای موسیقی است. سازها نماد عینی و ابزار اجرایی هر نوع موسیقی‌اند و در هند حیاتی پویا دارند. نویسنده در پوشش خاطره‌ای که از نحوه سفارش یک ساز به یک استاد بزرگ نقل می‌کند به عدم قطعیت در ابعاد و مختصات صنعتی سازها اشاره دارد. در این باره آمده است:

در اوایل قرن بیست و یکم مفهوم ساز استاندارد آرام‌آرام در حال ورود به عرصه 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 داده است. در حدود قرن چهارم میلادی نظامی برای طبقه‌بندی سازها در هند مرسوم بود که در قرن بیستم دانشمندان اروپایی برای طبقه‌بندی انواع سازها در جهان به کار بردند.<sup>۱</sup> 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 است 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 جامعه موسیقی و میزان بهره‌گیری از آن ساز ملاک این طبقه‌بندی است. بنابراین سازهای نغمگی به سه گروه، ۱. سازهای واخوان مانند تمبورا و سورپیتی، ۲. سازهای ملودیک مانند سیتار و سارود، و ۳. دیگر سازهای ملودیک مانند ستور، سرنگی، بانسوری، و هارمونیم تقسیم می‌شوند. این نوع تقسیم شاید از منظر دانش سازشناسی اشکالاتی داشته باشد، اما برای درک فرهنگ و سلیقه صوتی جامعه و نقش هر ساز در کارگان موسیقی کلاسیک هند هوشمندانه است. هرچند ساز مهمی مانند شاه‌نای در این مجال از قلم افتاده است.

فصل آخر کتاب شرایط کنونی و پیش‌بینی آینده موسیقی کلاسیک هند را شرح داده است و هم‌چون فصول اول در قالب خاطره‌نویسی مطالب را منتقل می‌کند. در این فصل نویسنده از آینده نامعلوم و تغییرات ابراز نگرانی می‌کند و بیم آن دارد که چنین سنت عظیمی روبه زوال است. این روبه در قاموس دانش اتنوموزیکولوژی دیگر چندان مرسوم نیست و مقاومت در برابر تغییرات فرهنگی کاری نیست که در حوزه اختیارات اتنوموزیکولوژیست باشد. امروزه دانشمندان حوزه علوم انسانی / اجتماعی، به‌گواه تاریخ، دریافته‌اند که مقاومت در برابر آماج تغییرات از عهده نوع بشر ساخته نیست. در این باره از علی‌اکبر خان نقل شده است:

احساس من این است که موسیقی آرام‌آرام غروب می‌کند... اما نمی‌میرد... و یک روز دوباره سربلند می‌کند... همان‌طور که پیش از این هم در تاریخ تکرار شده است. موسیقی گاهی روبه زوال رفته و مردم به مسائلی توجه کرده‌اند که ارزشش را نداشته است. بعدها یک نفر به آن‌ها نشان داده است که اشکال کار کجاست (همان: ۱۱۹).

#### ۴. نتیجه‌گیری

در نگاهی کلی، مجموعه تجربه موسیقی؛ بازنمود فرهنگ به موسیقی ملل مختلف در دوران معاصر معطوف است و روی داده‌های تاریخی - فرهنگی را از منظر اکنون می‌بیند. کتاب



موسیقی شمال هند از مهم‌ترین مراجع برای خوانش و مطالعه اولیه موسیقی کلاسیک هند است، زیرا 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 ابتدایی با موسیقی کلاسیک هند دانست. از دیگر نکات حائز اهمیت این کتاب دیدگاه فرهنگ‌محور نویسنده است که در تمامی متن نمایان است. کیفیت ترجمه کافی و ضمائم کتاب کاراست. لوح فشرده هم‌راه کتاب سرشار از نمونه‌های صوتی منطبق با آموزه‌های کتاب است که برای درک برخی مفاهیم ضروری است.

از توضیحات آمده در کتاب می‌توان دریافت، هجاهای کلامی کوچک‌ترین واحدهای تشکیل‌دهنده ساختار موسیقی کلاسیک هند است و مانند خشت‌های یک عمارت کهن و عظیم می‌ماند. چیدمان هجاهای کلامی موجب ساخته‌شدن الگوهای ریتمیک می‌شود. درک این چیدمان‌ها برای درک مفهوم تالا ضروری است. هجا زبان مشترک و قراردادی موسیقی دان و رقصنده است. این موضوع یکی از دلایل آمیختگی عمیق رقص و موسیقی در تاریخ هنر هند است. هجاهای کلامی برای نامیدن نقش نغمات و تلفیق موسیقی و شعر کاربرد دارد. ویژگی مهم موسیقی هند جابه‌جایی هجاهای یک واژه است به نوعی که معنای واژگان به کلی از بین می‌رود. به نظر می‌رسد شنود موسیقی و درک هجاهای کلامی بر معنای واژگان و انتقال پیام (مفهوم) مقدم است.

در این کتاب، مفهوم راگا و قالب‌های اجرایی‌اش در موسیقی هند به تفصیل توضیح داده شده است. راگا مفهومی انتزاعی است که ساختار قطعی ندارد. تعداد و نوع شروط لازم برای موجودشدن هر راگا متفاوت است. بخشی از این انتزاع در حضور همیشگی موسیقی و پیوستگی آن با نظام باورهای مردمان هند ریشه دارد. هرچند به‌رغم استواری نظام‌های اعتقادی در هند، نمادهای تجدد و جهانی‌شدگی و مناسبات بازار و نفوذ رسانه‌ها تأثیرات درخور ملاحظه‌ای در ساختار فرهنگی و موسیقایی هند داشته است. به واسطه تغییر نظام حکومتی در هند، موسیقی دانان هم‌چون گذشته حمایت اشراف و دربار را ندارند و به‌منظور امرار معاش و در مواجهه با سلاقی جهان متجدد، به تدریج تغییراتی در قالب‌های اجرایی و نظام‌های آموزشی ایجاد کرده‌اند.

## پی‌نوشت‌ها

۱. این نوشتار مروری بر نسخه فارسی کتاب موسیقی شمال هند است (راکرت ۱۳۹۵).

۲. در این جا منظور انواع موسیقی رایج در هند است.
۳. بسیاری از منتقدان بر این باورند که نام‌برندگان موسیقی کلاسیک هندی را غربی‌پسند و نه لزوماً جهانی ارائه می‌کنند و شهرت ایشان تحت‌تأثیر مناسبات جشنواره‌ها و رسانه‌ها قرار دارد.
۴. در برخی گفتمان‌ها سبک شمالی به هندوستانی (Hindustani) و سبک جنوبی به کارناتاک (Carnatic) مشهور است.
۵. در این جا منظور طراحی یا اجرای رقص به معنای عام آن است.
۶. تا (ta)، کا (ka)، کی (ki)، دی (di)، و می (mi) از اصلی‌ترین هجاهای کلامی برای ساخت الگوهای ریتمیک است. در ادبیات موسیقی قدیم ایران به این دست از هجاها الفاظ نقرات گفته می‌شد. مترجم از عنوان ناواژه بهره برده است که ترجمه نسبتاً دقیقی به نظر می‌رسد.
۷. در این جا منظور از ضرب کوچک‌ترین واحد زمان است. در رسالات کهن موسیقی ایرانی از واژه نقره برای نامیدن این مفهوم استفاده شده است.
۸. این نوع نقش نغمات در موسیقی هندوستانی را نباید با نقش نغمات در موسیقی کلاسیک ایرانی، مانند شاهد، ایست، و خاتمه معادل دانست، زیرا اصطلاحات ایرانی به سیر نغمگی و ملودی مدل‌ها مربوط می‌شود و به‌مثابه یک دستور برای نغمه‌پردازی یا تحلیل است.
۹. این مثال را صاحب این قلم، براساس تمرین صفحه ۴۱ کتاب موسیقی شمال هند، برای درک بهتر و به زبان فارسی طراحی کرده است. این الگوی آفرینش، که هجاها را با نسبت دوتایی جابه‌جا می‌کند، «کراما» نامیده شده است.
۱۰. نظام‌های اعتقادی در جای‌جای جهان معمولاً از موسیقی برای تبلیغ و ترویج آموزه‌های خود بهره می‌برند و به‌نوعی از اعتبار اجتماعی و قدرت جذاب‌کنندگی آن وام گرفته‌اند یا می‌گیرند.
۱۱. در برخی فرهنگ‌های موسیقایی، مانند موسیقی‌های مردمی آفریقایی سیاه یا موسیقی جاز، تعریف از بداهه‌پردازی متفاوت است.
۱۲. به‌نظر می‌رسد مرز میان جهانی‌شدگی و غربی‌شدگی (westernization) در تغییرات فرهنگی هم‌چنان مخدوش و قابل‌بحث است.
۱۳. این فرهنگ به «گورو و شیشیا» معروف است که نوع خاصی از رابطه استاد و شاگرد است و در برخی مکاتب یوگا و آموزه‌های متأثر از آیین ودیک (ودایی) رواج دارد.
۱۴. این روش طبقه‌بندی در رساله ناتیا‌ساسترا مندرج است، اما بعدها با تغییراتی به‌نام دو اتنوموزیکولوژیست اروپایی به نام‌های اریک هورن‌بوستل (Erich Hornbostel) و کورت زاکس (Curt Sachs) معروف شده است (برای اطلاعات بیشتر، بنگرید به مسعودیه ۱۳۸۹: ۱۱-۱۸).

نگاهی به فرهنگ و ساختار موسیقی کلاسیک هندوستانی ... (نوبد وزیری) ۳۷۳

## کتابنامه

- ارموی، صفی‌الدین عبدالؤمن (۱۳۸۰)، *الأداری فی الموسیقی*، به‌اهتمام آریو رستمی، تهران: میراث مکتوب.
- حجاریان، محسن (۱۳۸۹)، *موسیقی جهان*، تهران: کتاب‌سرای نیک.
- راکرت، جورج (۱۳۹۵)، *موسیقی شمال هند؛ تجربه موسیقی، بازنمود فرهنگ*، ترجمه کبری ذوله، تهران: ماهور.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۹)، *سازشناسی؛ آشنایی علمی با انواع سازها و طبقه‌بندی آن‌ها*، تهران: سروش.
- نلسون، دیوید پل (۱۳۹۳)، *سُلکاتو: زبان ریتم‌خوانی موسیقی جنوب هند*، ترجمه پوریا پاکشیر، تهران: موسیقی عارف.

Ruckert, George (2016), *Music in North India: Experiencing Music, Expressing Culture*, Kobra Zoleh (trans.), Tehran: Mahoor.

## گزیده آثار فارسی برای مطالعه بیش تر موضوع فرهنگ، هنر، و موسیقی هند

- اسعدی، هومان و محمدرضا پورجعفر (۱۳۸۱)، «هم‌نهادی فرهنگ‌های موسیقایی ایران و هند در موسیقی کلاسیک کشمیر»، *ماهور*، س ۴، ش ۱۵.
- 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، مؤسسه تاریخ علم و فرهنگ.
- افراسیابی، نیما (۱۳۹۲)، «طرح‌واره‌ای برای معنویت و موسیقی کلاسیک هند»، *بخارا*، ش ۹۲.
- 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*، س ۶، ش ۲.
- بیلی، درک (۱۳۹۳)، «درآمدی بر شناخت موسیقی هند»، *ترجمه طینوش بهرامی*، *مجله انگار*.
- پاریخ، آرویند (۱۳۷۸)، «سیتار هندی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۱.
- پاکروان، مهسا (۱۳۸۲)، «نقش امیر خسرو دهلوی در تحول فرهنگ موسیقایی هند»، *ماهور*، س ۵، ش ۱۹.
- تاگور، رابیندرانات (۱۳۸۴)، *قلب خدا: نیایش‌های رابیندرانات تاگور*، انتخاب و ویرایش-هربرت اف وتر، ترجمه ماریه قلیچ‌خانی، تهران: نوز هنر.
- ترکمانی، احمد (۱۳۸۸)، «مرقع گلشن: نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۲۹.

- تیلوتسن، جایزه‌نری روپرت (۱۳۸۹)، *الگوهای معماری هند: فضا و زمان در طرح و تصویر*، ترجمه رمضانعلی روح‌اللهی، تهران: متن.
- ثمینی، نغمه و محمود طاووسی (۱۳۸۴)، «اسطوره و نمایش در هندوستان»، *هنرهای زیبا*، ش ۲۲.
- جانجی، رکا (۱۳۸۸)، *ارتباط زیبایی‌شناختی: نظرگاه هندی*، ترجمه نریمان افشاری، تهران: متن.
- جوادی، شهره (۱۳۹۲)، «باورهای هندی از توحید تا شرک»، *هنر و تمدن شرق*، س ۱، ش ۲.
- چادها، پینکی و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۲)، «نگاهی به تاریخچه رقص در اساطیر و تاریخ هند»، *تغش‌مایه*، س ۵، ش ۱۴.
- چراغی، پویان (۱۳۹۴)، *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» *ماه‌ور*، س ۶، ش ۲۱.
- خضرای، بابک و لیلا رضایی (۱۳۹۴)، «اشاره‌ای به احوال چند موسیقی‌دان و رساله‌ای در بیان موسیقی و نغمات اهل هند در تذکره *مرآة‌الخیال* (تألیف ۱۱۰۲ق)»، *ماه‌ور*، س ۱۷، ش ۶۷.
- دادور، ابوالقاسم، فهیمه دانشگر، و پینکی چادها (۱۳۹۶)، *رقص‌های آیینی هندی از منظر دینی و نمادین*، تهران: دانشگاه الزهرا (س)؛ مرکب سپید.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۴)، «شمایل‌نگاری در شبه‌قاره هند»، *نامه فرهنگستان*، ویژه‌نامه شبه‌قاره، ش ۴.
- دوتا، مادهومیتا (۱۳۸۹)، *تاریخ موسیقی در هند: اثر مادوماتی دت*، ترجمه نسیم کمپانی، تهران: بادبان.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۷)، *اسرار اساطیر هند*، تهران: فکروز.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۹۰)، *مبانی سنتی هنر و زندگی: تأملی در کتاب «رقص شیوا»ی آناندا کومارا سوامی*، تهران: متن.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۹۴)، *اسطوره‌شناسی و هنر هند*، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری؛ متن.
- رحمانی، جبار (۱۳۹۴)، *شکوفایی تمدن اسلامی در هند: تحلیلی بر فرایندها و سازوکار شکوفایی تمدن اسلامی - هندی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- رسولی، زهرا (۱۳۸۷)، «تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند در ادوار مختلف در سرزمین‌های شمال و دکن هند»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۱۸.
- روشه، دیوید (۱۳۸۱)، «موسیقی و خلسه در شبه‌قاره هند»، ترجمه فرزانه طاهری، *فصل‌نامه فرهنگستان هنر (خیال)*، ش ۲.
- زعفرانی، سمانه (۱۳۹۲)، *بررسی تطبیقی مد دستگاه چهارگاه موسیقی ایرانی و راگای بهایراو موسیقی هندوستانی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه هنر تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۲)، *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، ج ۱ و ۲، تهران: فرزانه‌روز.

نگاهی به فرهنگ و ساختار موسیقی کلاسیک هندوستانی ... (نوید وزیری) ۳۷۵

- فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، *موسیقی پنج قاره*، تهران: انجمن موسیقی ایران.
- کانا، بالراج و عزیز کورتها (۱۳۹۵)، *هنر معاصر هند*، ترجمه مریم یزدان‌پناه، تهران: نشر نظر.
- کرامت، دلارام (۱۳۹۳)، «چند نکته درباره روابط متقابل میان موسیقی هند و آسیای مرکزی»، *ماه‌هور*، س ۱۷، ش ۶۶.
- کراون، روی‌سی (۱۳۸۸)، *تاریخ مختصر هنر هند*، ترجمه فرزانه سجودی و کاوه سجودی، تهران: فرهنگستان هنر.
- کومارا سوآمی، آناندا (۱۳۷۷)، «وجوه اشتراک هنر هندی و چینی»، ترجمه مینا نوایی، *سوره اندیشه*، س ۱، ش ۷۳.
- کومارا سوآمی، آناندا (۱۳۸۱)، *مقدمه‌ای بر هنر هند*، ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: روزنه.
- گل‌محمدی، فریبا (۱۳۷۹)، «تاریخ اجمالی هنر هند»، *کتاب ماه هنر*، ۲۲.
- مبینی، مهتاب و ابوالقاسم دادور (۱۳۸۷)، «بررسی تطبیقی نقش گاو در اساطیر و هنر ایران و هند»، *مطالعات ایرانی*، س ۷، ش ۱۴.
- مجده، فوزیه (۱۳۸۰)، «ای گانالولا»، *ماه‌هور*، س ۳، ش ۱۱.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۹۰)، *مبانی اتنوموزیکولوژی؛ موسیقی‌شناسی تطبیقی*، تهران: سروش.
- منظمی، شهرام (۱۳۸۷)، «ریتم در موسیقی هند»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۱۶.
- میریان، میثم (۱۳۹۵)، «مفهوم راگا و راگینی در سنت موسیقی هند»، *هنر موسیقی*، س ۱۹، ش ۱۵۶.
- هالید، مادلن و هرمان گوتس (۱۳۸۴)، *هنر هند و ایرانی؛ هند و اسلامی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- ورنویت، استیون (۱۳۸۳)، *گرایش به غرب؛ در هنر قاجار، عثمانی و هند*، ترجمه پیام بهتاش، تهران: کارنگ.
- ویسواناتهان، تی و متیو هارپ آلن (۱۳۹۴)، *موسیقی جنوب هند؛ تجربه موسیقی، بازنمود فرهنگ*، ترجمه کبری ذوله، تهران: ماهور.
- یارو، رالف (۱۳۸۹)، *تئاتر هند؛ تئاتر سرآغاز، تئاتر آزادی*، تهران: متن.
- یثربی، چیستا (۱۳۸۸)، *پنج پری نیلوفری: افسانه‌های شفابخش از کشور چین و هند*، تهران: نشر قطره.