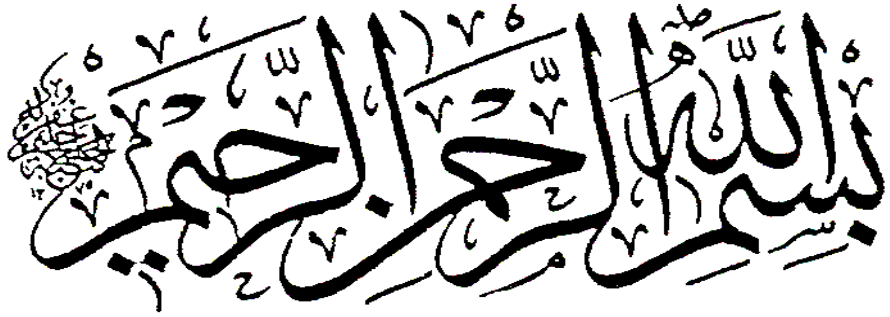
بسم الله الرحمن الرحيم

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده موسیقی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

رشته نوازندگی موسیقی ایرانی

بررسی تطبیقی مد دستگاه چهارگاه موسیقی ایرانی و راگای بهایراو موسیقی هندوستانی

استاد راهنما

هومان اسعدی

استاد راهنمای بخش عملی

محمد رضا لطفی

استاد مشاور

محمد رضا لطفی

نگارش و تحقیق

سمانه زعفرانی

ماه و سال شهریور ۹۲

تعهد نامه

اینجانب **.....** اعلام می دارم که تمام فصل‌های این پایان نامه و اجزاء مربوط به آن برای اولین بار (توسط اینجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته‌ها، کتب، پایان‌نامه‌ها ، اسناد، مدارک و تصاویر پژوهشگران حقیقی یا حقوقی (فارسی و غیرفارسی) با ذکر مآخذ کامل و به شیوه تحقیق علمی صورت گرفته است.

بدیهی است در صورتی که خلاف موارد فوق اثبات شود مسوؤلیت آن مستقیماً به عهده اینجانب خواهد بود.

امضاء تاریخ

پیشکش به وجودِ زلالِ خواهرانم که همواره گرمی دلم بوده اند و پدر و مادر روشنم.

چکیده:

اشتراکات موسیقایی ایران و هند، موضوعی است که اکثر موسیقی دان های ایرانی بر آن باور دارند، ولی همیشه با ابهام از آن یاد می کنند. چرا که هیچ گاه به این اشتراکات به صورت دقیق و جزئی نگریسته نشده است.

در این پژوهش بر این کوشش بوده ام که یکی از ابهامات موسیقیایی این دو فرهنگ را مورد بررسی قرار دهم وآن مقایسه ی مد درآمد چهارگاه ایرانی با راگای بهایراو از موسیقی شمال هندوستان است که دارای اشل صوتی شبیه به هم هستند.

دو نمونه ی صوتی معتبر از دو فرهنگ انتخاب شده است و پس از آوانگاری، به بررسی این دو از زاویه ی تحلیلی-تطبیقی پرداخته ام که در آن به مقایسه ی گام و بستر نغمگی و اهمییت و فونکسیون درجات درهر یک پرداخته ام.

همان طور که گمان می رفت، این دو- درآمد چهارگاه ایرانی و راگای بهایراو هندوستانی- به لحاظ اهمیت تونیک (دو) بسیار به هم شبیه هستند، با این تفاوت که بعد از تونیک در درآمد چهارگاه ،می و سپس لا کرن اهمیت دارند ولی در راگای بهایراو، سل از اهمیت بالایی برخوردار است.

کلمات کلیدی: دستگاه،مد،چهارگاه، راگا، بهایراو

فهرست مطالب

مقدمه.....۱

فصل اول: زمینه ی اشتراکاتِ تاریخیِ فرهنگ ایران و هند با نگاهی به موسیقی.....۴

– جنبه های مشترکِ فرهنگ ایران و هند.....۴

– نقشِ امیر خسرو دهلوی در تحولِ فرهنگِ موسیقایی هند.....۵

– ویژگی های موسیقی هند.....۶

– موسیقی و مذهب.....۷

– تاثیرِ ایران بر موسیقی هند.....۷

– تنوع در موسیقی هند.....۸

– ساز های هندی.....۸

فصل دوم: نگاهی به تئوریِ موسیقیِ هندوستانی و اهمیت سیستمِ راگایی و تئوری موسیقیِ ایرانی و سیستم دستگاهی.....۱۰

۱– زمینه های تاریخی و ساختار مدال راگا.....۱۰

– شروتی.....۱۱

– مفهوم راسا.....۱۱

– راگا.....۱۲

– مشخصه های تنال *راگا*.....*۱۴*

– رابطه *ی راگا* و *راسا* و زمانِ اجرای هر *راگا*.....۱۴

– معرفی ۱۰ تهات.....۱۶

– معرفی گامِ راگاها.....۱۷

– راگای بهایراو.....۲۲

۲ – زمینه های تاریخی و ساختار مدال دستگاه چهارگاه.....۲۴

– مد چهارگاه از دیدگاه کلنل علینقی وزیری.....۲۴

– مد چهارگاه از دیدگاه مجید کیانی.....۲۶

– مد چهارگاه از دیدگاه داریوش طلایی.....۲۷

فصل سوم: بررسی تحلیلی–تطبیقیِ دو نمونه آوانگاری از راگای بهایراو و درآمد چهارگاه.....۲۸

– بررسیِ تحلیلی راگای *بهایروا*.....۳۴

– بررسیِ تحلیلیِ درآمد چهارگاه.....۳۸

نتیجه گیری.....**۴۲**

مقدمه

پژوهشی که در این پایان نامه صورت می گیرد، کوشش می کند که دو نمونه موسیقایی از دو ساختار متفاوت، یکی درآمد چهارگاه ازموسیقی دستگاهی ایرانی و دیگری راگای بهایراو از موسیقی راگایی شمال هندوستان را از زاویه ی بررسی تطبیقی مورد توجه قرار دهد. هدف از این بررسی این است که بدانیم به طورکلی پایه های موسیقی ایرانی و موسیقی هندوستانی تا چه اندازه با یکدیگر تشابه دارند و یا تا چه حد از هم دورند.

از آنجا که زبان فارسی_زبان فارسی کهن، فارسی میانه و فارسی جدید_ ریشه در زبان قدیم تر هندوآریایی دارد وبخش هایی از پنداشت های دینی_اساطیریِ ایرانی با هند مشابه هستند و از طرفی طی هزار سال گذشته از زمان لشگرکشی های سلطان محمود به هندوستان و پس از آن تأسیس دولت گورکانیان هند به وسیله ی بابردر بیش از پانصد سال پیش و گسترش اسلام و فرهنگ و ادبیات ایرانی در شمال هند ، همگی گویای این هستند که عناصری از موسیقی ایرانی با موسیقی هندی تشابه و همگونی داشته باشد.

تا آنجا که می دانم در حوزه ی مطالعات تطبیقی موسیقی ایران و هند و از زاویه ی مقایسه ی تطبیقیِ راگا با دستگاه پژوهشی در ایران صورت نگرفته است. تنها مطالعه ی تطبیقی که در موسیقی شناسی غرب انجام شده است، از جانب هارولد پاورز بوده است تحت عنوان دو مقاله که دریکی راگای اساوری و سه گاه بین الملل (سه گاه در فرهنگ جهان اسلام) بررسی شده و در دیگری راگای کافی با مقام نوا.(۱)

با این که سیستم موسیقی ایرانی بر اساس دستگاه است و سیستم موسیقی هندوستانی بر اساس راگا و هر دو فرهنگ از سیستم متفاوتی استفاده می کنیم، این تشابه چندان دور از انتظار نیست . چرا که در دو فرهنگ همسایه هستیم و به طور کلی از فرهنگ آسیایی برخورداریم و بدون پیش داوری امکان این که فصل های مشترکی بین دو سیستم راگا و دستگاه وجود داشته باشد، محتمل است.

هدف از این پژوهش پیش رو علاقه ی شخصی نگارنده به فرهنگ هند به طور عام و بنا به حرفه ی شخصی ، کنجکاوی نسبت به موسیقی هند و یافتن ریشه های مشترک محتمل میان این دو فرهنگ است. قبل از شروع پژوهش، صاحبنظران همگی بر ریشه ها و یا تشابهات موردی بین ساختار مدال دستگاه در موسیقی ایرانی و

برخی راگاهای موسیقی هندوستانی تأکید می کردند. ولی این نظر عموما به شکل مبهم و ناواضح بیان می شد. به این دلیل بر آن شدم که یکی از این تشابهات مه آلود که وجود چهارگاه تعدیل شده در یکی از راگاهای هندوستانی است را پیگیری کنم.(۲)

با این که ابتدا در مطابقت راگای بهایراو و چهارگاه با شک و تردید برخورد کردم، اما درادامه ی کار به مقاله ای تحت عنوان« مفهوم مقام در رسالات و نسخ خطی فارسی موسیقی» نوشته ی دکتر

مسعودیه برخوردم که درآن وجود این تشابه را هر چند به صورت جزئی بیان کرده بود و این تأیید موجب دلگرمی من در کار این پژوهش شد.

نتیجه ی چنین پژوهشی از سویی می تواند می تواند انگیزه و مسیری برای دانشجویان دیگر باشد و از سویی دیگر شاید بتوان از این ریشه های مشترک و پیوند بین موسیقی این دو فرهنگ ، به فضای موسیقایی جدیدی دست یافت. ناگفته پیداست که چنین تلفیقی توسط برخی موزیسین ها صورت گرفته است و نتیجه ی کار، موسیقی و فضایی قابل درک و دلنشین برای شنونده ی ایرانی بوده است.(۳)

در این پایان نامه کوشش شده تا ابتدا نگاهی گذرا به تاریخ موسیقی هند و ردپا و تأثیرات فرهنگ ایرانی به خصوص شخص امیر خسرو دهلوی بر فرهنگ موسیقی هند بیندازیم و سپس تعریفی از راگا در موسیقی هندوستانی ارائه دهیم و گام های راگاها را در اشل مدون شده نشان دهیم. مهم ترین قسمت این پژوهش در فصل آخر است که با بررسی تطبیقی نمونه صوتی از یکی از اساتید مطرح و مورد تأیید هند، پاندیت ویشوا موهان بهات،با درآمد چهارگاه ازردیف سازی میرزاعبداله ، تشابهات و تفاوت های این دو را از منظر حرکت های ملودیک و فونکسیون درجات بررسی کنیم.در مقایسه ی راگای بهایراو هندوستانی وچهارگاه ایرانی از روش های کمی بهره گرفته می شود. به طوری که نمونه صوتی راگای بهایراو و درآمد چهارگاه آوانگاری و زیر هم نویسی شده است و با شیوه ی موسیقی شناسی تطبیقی ، ساختار فواصل و درجات، اهمیت نغمه ها و سیر نغمگی ، موتیف های عمده و فرودها با یکدیگر مطابقت داده شده است. در پایان نیز نتیجه ی این مقایسه از دیدگاه نگارنده بیان شده است.

لازم به ذکر است که در کنار این مطالعه، بیش از هر کتاب راهنمای ، از دیدگاه و راهنمایی های استاد محمد رضا لطفی در درک و تحلیل چهارگاه و به ویژه کنترل دقیق ایشان در آوانویسی راگای مذکور و راهنمایی در چگونگی مقایسه ی تطبیقی این دو نمونه ، بهره ی کافی برده ام.

بر خود واجب می دانم که از مشاوره و راهگشایی های دکترمحسن حجاریان که در طول این پژوهش بسیار موجب روشنی ذهن و گرمی دلم شده است، تشکر کنم.

و ازاستاد راهنمایم ، دکتر هومان اسعدی که علیرغم فرصت کوتاه، بی دریغ یاریم دادند صمیمانه سپاسگزارم.

پی نوشت:

۱) Powers, Harold/"An historical and comparative approach to the classification of ragas(with an appendix on ancient indian tunings).

۲)از خاطرات محمد رضا لطفی بیان شد که « امجد علی خان در یکی از کنسرت هایش در امریکا، به دلیل حضور استاد موسیقی ایرانی_محمد رضا لطفی_راگایی را اجرا کردند که بین فرهنگ موسیقی ایران و هند مشابه است.»بنا بر گفته استاد، امجد علی خان چهارگاهی با بیان هندی در این اجرا نواختند.

۳)مجموعه آثار شنیداری «غزل» که محصول مشترک کیهان کلهر-نماینده ی موسیقی دستگاهی ایران- و شجاعت حسین خان-نماینده ی موسیقی راگایی شمال هندوستان

.

فصل اول

زمینه ی اشتراکاتِ تاریخیِ فرهنگ ایران و هند با نگاهی به موسیقی

تمدن هند از لحاظِ قدمت با تمدن مصر ،بین النهرین ، ایران و چین باستان برابری می کند. تمدنِ دره ی رود سند، آن طور که از مکان های باستانیِ "هارلا" و "مونجو دارو" برمی آید، به چهارهزار سال قبل از میلاد باز می گردد و احتمالا از طریق دریا و خشکی با تمدن های سومر و بین النهرین و نیز مصرِ باستان در ارتباط بوده است. این تمدن با هجوم نژادِ هند و آریایی از جنوبِ روسیه در حدود هزار و سیصد سال قبل از میلاد نابود شد. مهاجمان، ساکنانِ دره ی رود سند یا دراویدی ها (قومی که قبل از اقوام هند و اروپایی در هند زندگی می کردند) را به نقاط پستِ جنوب هند راندند و فرهنگ جدیدی را بر اساسِ زبان و خطِ سانسکریت و نیز مجموعه ای از سرودها و اشعار مذهبی به نام وداها پایه گذاری کردند.

دوران ودایی که از سال ۱۰۰۰ تا ۵۰۰ قبل از میلاد ادامه داشت، اصول هندوییسم را به وجود آورد. آن چه که پس از آن پیش آمد، حمله ی یهون های آسیایی ، لشگر کشی اسلام ،استیلای پرتغالی ها ، فرانسوی ها و انگلیسی ها هیچ یک نتوانست جایگاهِ هندوییسم را نزد میلیون ها هندی تغییر دهد. این مذهب و هنرِ موسیقی همراهِ آن،امروز یکی از قدیمی ترین باورهای فرهنگی دنیاست.

(بلک وود، ماهور۴:۷۵)

جنبه های مشترکِ فرهنگ ایران و هند

پیش از هرچیزلازم می دانم به پیوندِ فرهنگِ ایران و هند اشاره کنم. درمیان خانواده ی زبان های مهمِ بشر، یکی خانواده ی زبانِ هند و اروپایی است. این خانواده بخش عظیمی از زبانِ تکلمی قاره ی آسیا ، اروپا و امریکا را در بر می گیرد. در این میان، یکی از شاخه های مهمِ زبان های هند و اروپایی، شاخه ی زبان هند و آریایی است. شاخه ی زبان هند و آریایی از دید گاهِ زبان شناسیِ تطبیقی، نشان از پیوندِ یکپارچه ی زبانِ ایران و هند

دارد. این نکته به ما می گوید که زبان شناسی ایرانی از ریشه ی کهن تر زبانِ هندی مشتق شده است. از این جهت پایه ای ترین فصلِ مشترک فرهنگ ایران و هند از زاویه ی اشتراکِ زبان صورت می گیرد.

وجود واژه های مشترکی در دو زبان ،در کتاب های *اوستا و ریگ ودا* و سایرِ کتب آیینی–اساطیری وجود دارد(مانند نام خدایان آب و آناهیتا) گویای یگانگیِ اولیه ی این دو زبان است . نام هند در اصل یک واژه ی ایرانی است. این کلمه را پیشتر، ایرانیان به این سرزمین اطلاق کرده اند و پیش از آن این کلمه را «*سِند*» تلفظ می کردند. این نام گذاری از زمان هخامنشیان به هند اطلاق شد.

در دورانِ پیش از اسلام نیز ، ساسانیان با هند مراوده داشته اند و به طور کلی درهای سیاسی ایران وهند ، مرزِ مشترک بوده است. اشتراکِ ادبیاتِ ایران و هند با بهره گیری از ترجمه ی کتاب *کلیله و دمنه* در زمان انوشیروان و نقش پراهمیت این کتاب بر ادبیات فارسی و عرب انکارناپذیر است. تحقیقاتِ مهمِ *ابوریحان بیرونی* در زمانِ *سلطان محمودِ غزنوی* (قرن چهارم هجری) در کتاب *مال الهند* که به پژوهش های هند شناسی پرداخته، نشان از محققانِ ایرانی در شناختِ فرهنگ هند دارد.

.

نقشِ امیر خسرو دهلوی در تحولِ فرهنگِ موسیقایی هند

در قرنِ هفتمِ هجری مهاجرت و با وجودِ شعرا و هنرمندان ایرانی *مانند امیر خسرو دهلوی*(وفات: ۷۲۵ هجری) که نقشِ مهمی در پایه گذاری ادبیات و موسیقی ایرانی در شمالِ هند ایفا نموده، قابل توجه است. اشعارِ امیر خسرو، نقشِ مهمی در فرمِ موسیقی قوالی در شمال هند و پاکستان کنونی ایفا نموده است. با روی کار آمدنِ سلسله ی گورکانیان در قرن۱۰ هجری و مهاجرتِ شعرا ، موسیقی دانان و هنرمندان ایرانی جایگاهِ مهمی در تبادلِ فرهنگیِ ایران و هند به وجود آوردند. مطالعاتِ مشترکی که بر روی عرفانِ ایرانی و رابطه ی آن با عرفای شبه قاره ی هند انجام شده و تأثیر اندیشه ی عرفانی، بر شعرای خراسانی انکار ناپزیر است.

پیش از ورود مسلمانان به شمالِ هندوستان ، موسیقی (سنگیت) مقوله ای پیشرفته و مورد توجه درباریان بود و سلاطین متعدد بسته به عمق و شدتِ تعصبات مذهبیِ خود، گاه موجب پیشرفت این هنر را پدید می آوردند

و گاه همچون سدّی مانع از آن می شدند. امیر خسرو در دربارِ بسیاری از سلاطین هند به مدحِ امرا می پرداخته از جمله *غیاث الدین بلبن*، *معز الدین کی قباد*، *جلال الدین خلجی*، *علاالدین خلجی و غیاث الدین تغلق*.

در تصوف و سلوک ، سلسله ی عرفانی امیر خسرو به خواجه عبو احمد ابدال چشتی، پایه گذارِ فرقه ی چشتیه ، منتهی می شود. این فرقه هم مورد توجه هندوان بود و هم در میانِ مسلمانان طرفدارِ بسیاری داشت و این مسئله به عامل مؤثری برای پیوند موسیقی هندی و ایرانی مبدل گردید.

تأثیرات *امیر خسرو دهلوی* در موسیقیِ هند را به پنج بخشِ عمده می توان تقسیم کرد:

(پاکروان،ماهور۱۹ :۱۰۱)

الف)سبکِ شعری و نگارشِ او و نقشِ وی در ادبِ هندی

ب)نقشِ وی در ایجادِ تغییراتی در سیستمِ مدالِ موسیقی هند و ابداعِ راگاهای جدید

ج) نقشِ وی در ایجادِ تغییراتی در سیستمِ متریک-ریتمیک موسیقی هند و ابداعِ تالاهای جدید

د) نقشِ وی در ایجادِ تغییراتی در فرم های موسیقی هند و ابداعِ فرم های جدید

ه) نقشِ وی در ایجادِ تغییراتی در ساختمان های سازهای هندی و ابداعِ سازهای جدید

ویژگی های موسیقی هند

تاریخِ طولانی موسیقیِ هند، تغییراتِ سریعِ سبک و فرمِ موسیقیِ غرب را ندارد. موسیقی دانانِ هندی به ندرت یک قطعه ی موسیقیِ منحصر به فرد و تازه ساخته اند. آنان هنرِ خود را در نوعی بداهه پردازی و یا بازسازیِ مستمر سامانه ای از ملودی ها و ریتم ها می بینند که در اصل بیش از هزار سال پیش پایه گذاری شده اند. آنها موسیقی را تقریبا با همان چشمی می بینند که مذهبِ هندو را.

وقتی برای اولین بار یک قطعه موسیقی هندی را می شنویم، ممکن است که یکنواخت به گوش برسد. اما وقتی رفته رفته به سبکِ آن عادت کنیم،قادر به درکِ الگوهای پیچیده ای از نت ها و ریتم هایی خواهیم بود که هرگز در دو قطعه ی موسیقی کاملا یکسان نیستند و در یک کل یا هماهنگیِ غایی به هم می پیوندند.

موسیقی و مذهب

بنا بر قوانینِ باستانی هند، موسیقی، شعر و رقص در یک طرحِ کلی دراماتیک یا فنِ نمایش جمع می آیند. آن ها تنها جنبه های مختلفی از یک وجود ملکوتی هستند و یکی از آن ها را نمی تواند بدون دیگری تصور شود. با این حال، موسیقی در این طرح در عین برابری با دیگر عوامل ، دارای اولویت است.

تاثیرِ ایران بر مویسقی هند

اگر بخواهیم از کشوری به عنوان چهارراهِ واقعیِ فرهنگ نام ببریم، باید به پارسِ باستان یا ایران امروز اشاره کنیم. سرزمین کوهستانی ایران از غرب به تمدنِ بین النهرین و از شرق و جنوب به شبه قاره ی هند متصل بوده است. زمانی ایران بزرگ ترین امپراتوریِ جهان را در اختیار داشته که از کرانه های نیل و سواحل یونان تا خود هند گسترده بوده است. زمانی دیگر این سرزمین توسط فاتحینی مانند اسکندر و چنگیز موردِ تاخت و تاز قرار گرفته است. اما همواره پلی بینِ فلسفه و هنر شرق و غرب بوده و در عین حال فرهنگِ شاخصی هم از آنِ خود داشته است. ارتباطِ این سرزمین با هند بسیار جالب توجه است.احتمالا گونه های باستانی چنگِ بین النهرین از طریق ایران به هند رسیده اند. شواهد قوی تری نیز وجود دارد که طبل های استوانه ای شکل و چوب هایشان و نیز برخی از انواع عود و فلوت از ایران به هند وارد شده اند.

دوران امپراتوریِ ساسانی که از قرن سوم تا هفتم پس از میلاد دوام یافت، عصری طلایی برای موسیقیِ ایران به شمار می رفت که با نفوذِ موسیقیِ بیگانه، بسیار جالب تر شده بود.تصاویرِ کتیبه های سنگی ، معرق کاری ها، دیواره نگارها و ظروف نقره ای تزیین شده ی ساسانی، اطلاعات روشنی از تنوعِ غنیِ سازهای این دوره به دست

می دهند که بسیاری از آنها از مصر و بین النهرین و یا مثل نی از چین آورده شده بودند. از طرف دیگر گروه های خواننده و رقصنده ی هندی نیز به این کشور می آمدند. از قرن هفتم پس از میلاد ، پیشروی های اسلام به سمت شرق موج تازه ای از موسیقی عربی را به هند آورد. (بلک وود،ماهور ۸۲:۴)

تنوع در موسیقی هند

جمعیتِ یک میلیاردیِ هند در کنار زبانِ رسمی هند، به ده ها زبان و گویشِ محلی نیز سخن می گویند. در همین حال نزدیک به هشتاد درصد این مردم در شهرها و روستاهای کوچک با بافت اجتماعیِ شدیدا فشرده زندگی می کنند. در نتیجه ، هم موسیقی هنری و هم موسیقیِ محلی هند در صدها فرم و شیوه ی محلی به حیات خود ادامه می دهند. *از کشمیر*در شمالِ هند گرفته تا *کرالا* در جنوب و از *گجرات* در غرب تا *آسام* در شرق، کتاب های کاملی به موسیقی ، آواز و رقص مناطق خاص اختصاص یافته اند. به طور کلی می توان گفت تفاوتِ آشکاری بین موسیقی جنوب و شمال هند وجود دارد . در این پژوهش نیز به موسیقی شمال هندوستان می پردازیم که به طور خاص میان هندی ها به *موسیقی هندوستانی* شناخته می شود که در مقابل موسیقی جنوب هند (*موسیقی کارناتیک*) است.

ساز های هندی

در آثار باستانی «مونجودارو» و «هارپا» مطالبِ زیادی درباره ی تمدن دره ی رود سند وجود دارد. اما متأسفانه این آثار درباره ی موسیقیِ مردم این ناحیه اطلاعات چندانی به ما نمی دهد. باستان شناسان یکی دو جغجغه و سوت سوتک و یک پوسته ی صدف یافتند که احتمالا پوسته ی صدف به عنوان نوعی کرنا به کار می رفته است.از دیگر کشفیات آن ها عروسکِ سفالیِ یک زن در حال نواختن نوعی طبل و نیز نمونه هایی از نسخِ خطیِ این تمدن با علامت هایی است که احتمالا نمایانگر نمونه های بدویِ چنگ هستند و در سومر نیز یافت شده اند. اگر چه این ها از دیگر شواهدی هستند که تمدنِ دره ی سند را به تمدن باستانیِ بین النهرین مربوط می کنند، اما

متأسفانه درباره ی خود سازها ، بر اطلاعات ما نمی افزایند. تقریبا تاریخِ همه ی سازهایی که مدتِ دوهزار سال به هندی ها خدمت کرده اند، به زمان سکونت آریایی ها و نفوذ آسیایی شان و یا پس از آن باز می گردد. نکته ی مهم درباره ی آن ها ارتباط شان با آواز یا صدایِ انسان بود. برای هندی ها صدایِ انسان اولین و مهم ترین ساز است که توسط خدایان بر انسان ارزانی شده است و سایر سازها باید به نحوی از آن تقلید و پیروی کنند.

فصل دوم

نگاهی به تئوریِ موسیقیِ هندوستانی و اهمیت سیستمِ راگایی و تئوری موسیقیِ ایرانی و سیستم دستگاهی

۱ – زمینه های تاریخی و ساختار مدال راگا

بسیاری از فرضیه ها و فلسفه های عرفانی موسیقی هندِ باستان در کتاب یا رساله ای به نام "ناتیاشاسترا" (=آموزه های فن نمایش نوشته ی بهاراتا) جمع آمده اند. نویسنده ی این اثر یک روحانیِ برهمن بوده که اطلاعات چندانی از او و زمانی که می زیسته است، در دست نیست. این زمان احتمالا قرن سوم بعد از میلاد بوده است.اما اثرِ ارزشمند او جنبه های عملی و علمی زیادی از هنرهای نمایشیِ هند ، به خصوص موسیقی آن را تشریح می کند. بهاراتا همانند افلاطون و ارسطو در یونانِ باستان و لائوتسو و کنفسیوس در چین معتقد بود که موسیقی تنها نباید منعکس کننده ی احساسات و سایر حالاتِ ذهنی باشد، بلکه باید آن ها را تحتِ تاثیر قرار دهد. او هشت حالت ذهنی یا احساس را در نظر گرفت و هر کدام را با یک رنگ و یک رب النوع مرتبط کرد: مانند ارتباطِ بین عشق، رنگِ سبز و خدای ویشنو؛ رنگِ نارنجی و خدای ایندرا و ارتباط بین حیرت، رنگِ زرد و برهما.

شروتی

در این کتاب واژه ی" شروتی" به کوچک ترین میزانِ محسوسِ افزایشِ زیر وبمی برای گوشِ انسان تعریف می شود. *بهاراتا* تعداد شروتی ها در یک اکتاو را، ۲۲ ذکر کرده است. هر چند که شروتی ها هم اندازه نیستند ، اما در تئوری این فواصل یکسان فرض می شود.

نام فواصلِ شروتی ها در موسیقیِ هند عبارتند از(مسعودیه۱۳۶۵:۷۱):

سا(*سادجا*) **ری**(*رسابها*) **گا**(*گاندهارا*) **ما**(*مادهیاما*) **پا**(*پانکاما*) **دها**(*دهائی واتا*) **نی**(*نیسادا*)

اندازه ی شروتی های این فواصل بدین گونه هستند: **سا**(چهار شروتی)،**ری**(سه شروتی)،**گا**(دو شروتی)، **ما**(چهار شروتی)، **پا**(چهار شروتی)،**دها**(سه شروتی)، **نی** (دو شروتی)

سا همان تنیک است و **پا** همیشه یک پنجمِ درست بالاتر از تنیک قرار می گیرد. نت های **ری** ، **گا**، **دها** و **نی** را می توان نیم پرده(کم تر یا بیشتر ، بسته به بستر) پایین برد و **ما** را نیز می توان نیم پرده بالاتر برد، تا ۱۲ مکان با فاصله های یکسان از نظر نت نویسی در اکتاو به وجود آید.

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲
سا			**ری**		**گا**		**ما**			**پا**					**دها**			**نی**			**سا**
دو			**ر**		**می**		**فا**			**سل**					**لا**			**سی**			**دو**

مفهوم راسا

در فرهنگ هند، هر یک از این ۲۲ شروتی به یک یا چند" *راسا*" مرتبط می شود. برداشتِ لغوی واژه ی *راسا* از سانسکریت به معنای "طعم و مزه" یا "حال و هوا"ست(حجاریان۱۳۸۶:۱۹۳). "*بهاراتا*" در کتاب "*ناتیاشاسترا*"

از هشت *راسا* را که در آن زمان بسیار شناخته شده بوده و بکار می رفته ، نام برده است: عشق، شادی،اندوه،خشم، حیرت،نفرت، انتقام، تلاش.(بعضی از ۹ یا ۱۰ *راسا* نام برده اند.)

بهاراتا در ادامه ی ۸ راسایی که معرفی می کند، ۳۲ حالت زودگذر(bhava) را از ترکیب ۸ راسا برمی شمارد. مانند: دلسردی، خستگی، دلهره و ...

۲۲ شروتی با راساهای مرتبط به آن به شرح ذیل می باشد (کافمن:۲۸۲):

۱ C(۰ cents) *kshobhini*-تحریک،مشکل،تردید

۲ C#(۹۰ cents) *Tivra*-زیرکی،بی پروایی،تشنج

۳ C#(۱۱۲ cents)*Kumudvati*-شادی،سادگی

۴ D(۱۸۲ cents) *Manda*-تنبلی، کندی

۵ D(۲۰۳ cents) *Chhandovati*-آرامش،قهرمانی

۶ D#(۲۹۴ cents) *Dayavati*-شفقت،لطافت،از خود گذشتگی

۷ D#(۳۱۶ cents) *Ranjani*-لذت

۸ E(۳۸۶ cents) Raktika-شادی ، شور

۹ E(۴۰۷ cents) *Raudri*-خشم،گرما،ترور،وجد

۱۰ F(۴۹۸ cents) *Krodha*-خشم،شدت،اصرار

۱۱ F(۵۱۹ cents) *Vajrika*-غرش، سختی، خشونت

۱۲ F#(۵۹۰ cents) *Prasarini*-گسترش،انتشار

۱۳ F#(۶۱۲ cents) *Pritih*-عشق،دوستی،مهربانی

۱۴ G(۷۰۲ cents) *Marjani*-تمسخر، پاکیزگی

۱۵ G#(۷۹۲ cents) *Kshitih*-فروپاشی،از دست دادن

۱۶ G#(۸۱۴ cents) *Rakta*-دلبستگی،شور،بازیگوشی

۱۷ A(۸۸۴ cents) *Sandipani*-آتش عشق، تحریک عشق

۱۸ A(۹۰۶ cents) *Alapini*-دوستی

۱۹ A#(۹۹۶ cents) *Madanti*-مسمومیت، شور

۲۰ A#(۱۰۱۷ cents) *Rohini*-بلوغ

۲۱ B(۱۰۸۸ cents) *Ramya*-تاریکی،استراحت، آرامش

۲۲ B(۱۱۱۰ cents) *Ugra*-ترس، شور، قدرت

راگا

چند سده بعد از *ناتیاشاسترا* در کتاب" *برهادشی*" که توسطِ "*ماتانگا* "تألیف شده، برای اولین بار کلمه ی *راگا* به کار برده شده است.

معنیِ لغوی کلمه ی *راگا* به معنای "رنگ" ،"عاطفه" و "حال و هوا" است. اما به لحاظِ فنی می توان *راگا* را چیزی بینابینِ یک گام و یک مد توصیف کرد. *راگا* در بیشتر موارد ،سلسله ای از موتیف هایِ ملودیک درونِ یک گام است.

راگا مفهومی است که دامنه ی عملیاتی آن بین دو حوزه ی «آهنگ» و «گام» قرار دارد. *راگا* آهنگ نیست ، چون یک *راگا* می تواند مبنای تعداد نامحدودی آهنگ باشد؛ گام هم نیست ، چون یک گام می تواند مبنای راگاهای متعددی باشد. یک *راگا* ، هم با یک گام فرق دارد و هم با سایرِ راگاهایی که بر مبنایِ آن گام ساخته