

کمال مطلوب و هنر: واکاوی چستی سنت نقاشی - موسیقی در شرق^۱

مریم پیردهقان

چکیده: از دوران باستان همواره کسانی بوده‌اند که آرزوی تبدیل سطوح نامتجانس هستی به یکدیگر را جهت دستیابی به «جسم متعالی» یا «کمال مطلوب» در سر می‌پروراندند و از آنجاکه وادی هنر نیز از قرون نخستین پیوندی ناگسستنی با اعتقادات سنتی داشت این مسأله در آن به صورت یکی‌انگاری نقاشی و موسیقی پدیدار گشت. اما استخراج اصول بنیادین اندیشه‌ای که آثار ذاتاً متفاوت دیداری و شنیداری را در شرق به مثابه‌ی تجربه‌ی واحد در نظر می‌گیرد، به علت عدم وجود پیشینه‌ای مکتوب و مستقل به سهولت امکان‌پذیر نیست. از این رو نوشتار در راستای پاسخ به اینکه نظام‌های فکری مختلف شرقی چگونه چنین ارتباطی را تعریف کرده‌اند و به بازنمایی آن واکنش نشان داده‌اند، با بهره‌گیری از روش تطبیقی به این نتیجه می‌رسد که پیوند نقاشی و موسیقی در شرق علی‌رغم ریشه‌دوانیدن در اندیشه‌های باستانی و فلسفه‌ای کیهانی مبتنی بر بازنمایی هارمونی‌گرات و مفهوم وحدت، به سه طریق مختلف در ایران، هند و خاور دور دنبال می‌شود که آن‌ها هم‌ناشی از جهان‌بینی متفاوت و نوع تعبیر آنها از مفهوم وحدت بود.

واژگان کلیدی: موسیقی، نقاشی، شرق، وحدت، راگا، راگامالا.

مقدمه

هر کدام از هنرها بنا به ماهیت‌اش یعنی این که توسط کدام یک از حواس ره به تجربه می‌برد، مسیر تکاملی خاص خود را پیموده و در نتیجه دارای زیباشناسی و فلسفه‌ی منحصر به خود شده است به طوری که در فلسفه‌ی مدرن هنر، هنرها به واسطه‌ی ادراک از حس‌های مختلف، در ساحت‌های متفاوتی از هم تحلیل و هر کدام به نحوی جدا از دیگری در فهم و شعور ذاتی اثر دخیل دانسته می‌شوند. اما از گذشته‌های دور همواره کسانی بوده‌اند که با افکار و عقایدی خاص سعی در از بین بردن مرزها داشته‌اند و آرزوی تبدیل سطوح نامتجانس هستی به یکدیگر را جهت دستیابی به «جسم متعالی» یا «کمال مطلوب» در سر می‌پروراندند به نحوی که این تفکر در صورت نخستین خود آرزوی دانشی هم چون کیمیا را برای بشر به ارمغان آورد، و از آنجاکه وادی هنر نیز در قرون گذشته پیوندی ناگسستنی با اعتقادات سنتی داشت این پدیده در آن به واسطه‌ی نظریه‌ی هارمونی‌گرات فیثاغورس به صورت سنت «نقاشی - موسیقی» یا «رنگ - موسیقی» پدیدار گشت.

با این حال پاسخ قطعی به این که آیا به راستی می‌توان میان موسیقی و نقاشی (- و رنگ) ارتباط خاصی برقرار کرد یا نه، موجد دشواری‌هایی ست چرا که تاکنون ارتباط آن‌ها به ندرت به مثابه‌ی یک سنت هنری با پیشینه‌ای فکری در شرق مورد بررسی قرار گرفته و در نتیجه دارای مطالب منسجم و مستقل نبوده است و منابعی که بایست برای کشف مبانی نظری آن جست در زمینه‌های متفرق و بعید از هم به نگارش در آمده‌اند و در بسیاری از آن‌ها نیز چنین رابطه‌ای به صورت ضمنی به چشم می‌خورد که موضع‌گیری شفاف در قبال چنین اندیشه‌ای را قدری مشکل می‌سازد.

از این رو برای آن که بتوان به نحوی معنادار درباره‌ی این ارتباط سخن گفت، نوشتار پرسش‌هایی مطرح می‌سازد مبنی بر این که تجربه‌های ذاتاً متفاوت دیداری و شنیداری بر اساس چه اندیشه‌ای در شرق به تجربه‌ای واحد ناظر می‌آیند و آیا سنت‌های فکری مختلف شرقی بازنمایی‌کننده‌ی روش‌هایی متمایز از هم در واکنش به این ارتباطند؟

۱. این مقاله در کنفرانس بین‌المللی موسیقی و مطالعات فرهنگی مه ۲۰۱۵، دانشکده‌ی فنی استانبول ارائه شده است (برگزارکننده: مرکز تحقیقات آکادمیک مدیریت‌های شرقی). دسترسی به متن انگلیسی:

https://www.academia.edu/26724664/A_comparative_analytical_study_of_the_dominant_thoughts_over_the_eastern_painting_music_traditions_The_International_Conference_on_Music_and_Cultural_Studies_May_2015_Ist_anbul_Turkey

در این خصوص نیلز هاتچیسون (Niels Hutchison)، هنرمند استرالیایی در قسمتی از جمع آوری بزرگاش "رنگ-موسیقی" تا حد زیادی به ریشه یابی چنین ارتباطی پرداخته است؛ اگرچه در آن، هدف بر اساس هنر و ژوآل میوزیک در غرب پیش می رود و منابع هم در اکثر مواقع ذکر نشده اند. با این حال مقاله ی پیش رو در بخش نخست خود بسیار وام دار اطلاعات صرفاً جمع آوری شده ی او - البته با یافتن و مشخص نمودن منابع - است. هم چنین نویسندگان دوران میانه نیز مانند ماتانگا (Matanga) در اثرش بریده هاشی (Brihaddeshi)، باراتا در رساله ی ناتیا ساسترا، و رساله هایی هم چون ویشنودارموتارا، سیلپاراتنا و سانگیتا راتناکارا (Sangeeta Ratnakara) و نویسندگان معاصرمانند Habighorst در اثرش Moghul Ragamala چنین ارتباطی را در هند جستجو کرده اند. در ایران و عالم اسلامی نیز اشاراتی گذرا در آثار الکندی، اخوان الصفا و دیگر حکمای اسلامی در این مورد وجود دارد اما اوکیل خان ابراگیموف (Okilhan Ibragimov) به صورت موردی پژوهشی ارزنده را پیرامون آن بر اساس مینیاتورهای ایرانی انجام داده است؛ اگرچه این آثار به طور کلی دارای رویکردی موردی اند و بدان گونه مطرح نشده اند که در کنار هم موجد تفکری شفاف در زمینه ی نقاشی - موسیقی به عنوان سنتی فکری - هنری در شرق باشند.

روش تحقیق

یکی از مهمترین انواع شناخت، از طریق مقایسه صورت می گیرد که گاه بر اساس تفاوت ها و گاه بر اساس تشابهات انجام می شود. روش شناسی در مطالعات تطبیقی بر دو شیوه ی کمی و کیفی استوار است. با توجه به موضوع پژوهش در این نوشتار تأکید بر روش کیفی ست که در جستجوی شناسایی، فهم ویژگی ها و خصوصیات مشخصی ست و به ترتیب چهار هدف مقایسه را دنبال می کند: ۱. توصیف زمینه ای ۲. طبقه بندی و گونه بندی ۳. آزمون فرضیه و ایجاد نظریه ۴. پیش بینی. توصیف زمینه ای کمک می کند تا چستی و چگونگی مقوله ای درک شود. در واقع هدف توصیف زمینه ای بیش از هر چیزی نایل شدن به شناختی عمیق تر پیرامون مسأله است. این توصیف ها، خود داده هایی خام اند که در ادامه به طبقه بندی نگرش ها راه می برند و موجبات کاهش پیچیدگی مباحث مطروحه را فراهم می آورند و بر یافتن وجوه اشتراک و افتراق استوارند. هدف بعدی تطبیق، یعنی آزمون فرضیه به تحلیل توصیف های متفاوت و رقیب درباره ی موضوع، نقش آفرینان و ساختارهای مربوطه می پردازد تا نهایتاً مدد رساننده به تدوین نظریه ای عمومی شوند. در مرحله ی آخر مقایسه، تعمیم نتایج و تدوین نظریه این امکان را می دهد که درباره ی دیگر موضوعات مشابه پیش بینی صورت گیرد.

بدین ترتیب، مقاله با بهره گیری از روش تطبیقی و با تکیه بر هر دو رویکرد مطرح در آن به صورت توأمان یعنی الف) مطالعه ی تأثیر و تأثرها، ب) مطالعات موازی (مقایسه ای)، ابتدا سرچشمه و فلسفه ی این سنت که نام نقاشی - موسیقی بر آن نهاده شده را با کنار هم قرار دادن جزء های پراکنده از منابع مختلف در دنیای باستان کاویده و شاخه های مرتبط با آن را در شرق مشخص می کند، سپس روح کلی آثاری که در سنت های فکری مختلف با مرتبط کردن نقاشی و موسیقی خلق شده اند را بر اساس یافته ها، مورد تحلیل و تفسیر قرار می دهد تا در نتیجه ی آن بتوان به اندیشه ای جامع در این خصوص نائل آمد.

سنت رنگ-موسیقی در دنیای باستان

ارسطو در کتاب متافیزیکش در مورد فیثاغوریان می گوید:

(...) چون دیدند که خصوصیات و نسبت های گام های موسیقی در اعداد بیان پذیرند و همه ی چیزهای دیگر نیز در ماهیت کلی شان همان اعدادند (...) تصور کردند که عناصر اعداد، عناصر همه چیزاند، و همه ی کیهان یک هماهنگی از موسیقی و عدد است. (Aristotle: *Metaphysics* A5, 985 b 23)

این نظریه که بنابر آموخته های فیثاغورس در بین النهرین شکل گرفته بود مبنی بر الف) اختصاص اعداد به اجرام سماوی، ب) اهمیت ریاضی و هندسه در طبیعت و ج) اهمیت اعداد در موسیقی، توانست میان سیارات، ستارگان و موسیقی ارتباطی عرفانی و

علمی برقرار کند. (خراسانی، ۱۳۸۷: ۱۹۴-۲۰۶) همچنین با توجه به اینکه یونانیان با در نظر گرفتن الهیات به عنوان «فلسفه‌ی علیا»، ریاضیات به عنوان «فلسفه‌ی وسطا» و طبیعیات به عنوان «فلسفه‌ی سفلا»، موسیقی را در جایگاه ریاضیات به عنوان بخشی از فلسفه قرار دادند می‌توان به پیوند موسیقی و فلسفه نزد ایشان واقف شد. اما در ادامه این نظریه‌ی مبتنی بر فلسفه‌ی انتظام گیتی که اعتقاد به نظام موسیقایی هفت سیاره بود و راه را برای ارتباط بین کرات و نت‌ها می‌گشود در خلطی با افکار غیر فلسفی به انطباقِ نت‌ها با رنگ‌ها و روزهای هفته که خود در تمدن‌های باستانی معلولِ کُرَات دانسته می‌شدند انجامید.

نکته‌ای که در ابتدا به عنوان سرچشمه‌ی ارتباط این عناصر ناهمگون بیان می‌شود عدد هفت است. عددی که معروف‌ترین نمودش به عنوان پیش‌زمینه‌ی هفت سیاره‌ی فیثاغورس، هفت آسمان در اندیشه‌ی بابلی‌ست. در این مورد، شاید آن چیزی که بتواند نحوه‌ی نگرش به این عدد را در همان زمان مشخص کند نقل‌قولی‌ست از بقراط در قرن پنجم پیش از میلاد مبنی بر این که "عدد هفت، به دلیل خواص اسرارآمیز خود، گرایش به کامل کردن تمام چیزها دارد، ناظر بر زندگی و منشاء تمام تغییرات است زیرا ماه، خود، مراحلش را هر هفت روز تغییر می‌دهد و این عدد بر تمام هست‌مندهای این جهانی اثر می‌گذارد" (Blavatsky, 2009: vol 2, 312). هفت سیاره نیز به انواع این نظم‌های هفت‌تایی اعتباری کیهانی می‌دادند.

نظریه‌ی موسیقی سیارات فیثاغورس بعدها در رساله‌ی تیمائوس افلاطون بستر ساز روایتی اسطوره‌ای از آفرینش می‌شود و روح جهان که طبق اصول موسیقایی با یک هارمونی کیهانی به صورت نسبت‌های ریاضیاتی آفریده شده است (Plato, 2015: Timaeus). اگرچه ارسطو به این نگرش هم‌چون یاهوای فیثاغورثی می‌نگریست و بیان می‌کرد که در آسمان‌ها موسیقی کیهانی این چنینی را نمی‌توان شنید و ارتعاشات صدا از سیارات به قدری عظیم‌اند که می‌توانند صخره‌های روی زمین را قطعه‌قطعه کنند (Hoenen, 1997: 45) و شاگردش آریستوکسنوس نیز در کتابش «آرمونیکا استوئیخیا» به جای نسبت‌های ریاضی، تأکید را بر قضاوت گوش می‌گذارد (Aristoxenus, 1902: 248)، اما این طرح فیثاغورسی تقریباً بر افکار فلسفی-عرفانی سیطره‌ای تام می‌یابد. در قرن دوم پس از میلاد، بطلمیوس سیستمی نجومی که تا چهارده قرن سیستم غالب بود تأیید نمود و طبق نظر تاریخ‌دان قرن سوم دیوکاسیوس "از این نظام به علاوه‌ی روش موسیقایی برای ایجاد نام روزها استفاده شد." (Cassius, 1914: Book 37, section 18) در قرن سوم ق‌دیس هیپولیتوس فاصله‌های موجود تا سیارات را طبق



تصویر ۱: خدا جهان را با اصول هندسی می‌آفریند (سخنی از افلاطون)، دیباچه‌ی کتاب مقدس مورالیز، قرن سیزدهم. کتابخانه‌ی ملی اتریش (www.onb.ac.at)

نسبت‌های موسیقایی جهان موزون افلاطون محاسبه کرد و دنیایی بر ساخته از ملودی را آفرید و روزهای آفرینش را با چنگی هفت زهی نشان داد. (King, 2009: 239) از طرف دیگر باید در نظر داشت موضوع سیارات در متون هرمسی با رویکرد عرفانی تری بسط می‌یابد و بر اعتبار ناشی از سیارات، بر هر چه که بدان مرتبط است می‌افزاید و این مسئله با توجه به این که در بسیاری از تمدن‌های نخستین، از تمدن چین گرفته تا بابل و مصر بطلمیوسی، سیارات دارای رنگ بودند و طرح‌واره‌های رنگی آن‌ها در متونی که در مورد فلسفه‌ی طبیعت و ستاره‌شناسی بودند، فهرست می‌شد و در کیمیاگری، طبابت، جادوگری و هنر کاربرد داشت، بیشتر آشکار می‌شود. در این متون (هرمسی) که دربرگیرنده‌ی اسطوره‌ای از آفرینش‌اند و از یک نظام هستی‌نمادین بهره می‌برند، انسان توسط

یک ذهن (Mind) یا خرد برتر (Nous) آفریده شده است و خصوصیات هفت سیاره را به منظور کنترل سرنوشت خود بر روی زمین دریافت می‌کند. هبوط انسان با سقوط او به درون تاریکی و قلمرو مادی انجام می‌شود. این قلمرو، تابع نیروهای طبیعت است و به وسیله سرنوشتی اداره می‌شود که در ستارگان نوشته شده بود. انسان برای فرار از حلقه‌ی فانی مجبور بود به محیط سیارات نفوذ کند و تنها به وسیله تشخیص این مسأله که بخشی از خرد الهی در هر فرد گنجانده شده است، می‌شد تقدیر را تغییر داد و از رنج‌های یافت و جان غیرفانی را آزاد نمود. (Hermeticum, 1906: 1-19 the Corpus)

بعدها این خرد در عالم مسیحی، همچون تجربه‌ی حس‌آمیزی به عنوان نوئیس (noesis) یا خرد و بصیرت درون تعریف شد که در هفت مرحله‌ی انسانی خلاصه می‌شد که عالم کبیر را (با تطبیق سیارات) در خود جای داده است. در این اینجا مطالبی مرتبط به رنگ و موسیقی به صورت مستتر در سه مرحله از این هفت مرحله نمایان می‌شود: الف) قلب متناظر با خورشید، نوری دانسته می‌شود که سرچشمه‌ی طبیعت است با تمام ویژگی‌های حسی نظیر رنگ و صدا؛ ب) مرحله‌ای که به لوگوس، سخن و نفس خدا و آغاز تمامی چیزها تعلق داشت. در این مرحله، اثرات اشکال به وسیله ارتعاشات صدا از مرکوریوس تجلی یافتند. ج) مرحله‌ی آخر، قلمرو سوفیا یا خرد که تمام اثرات به صورت هماهنگی در می‌آمدند تا اثر خود الوهیت را خلق کنند. (Ghishtel, 1722)

از تعبیر گوناگون دانایان باستان در این مورد، آشکار می‌گردد که سخن آنان به بنیادی یگانه و معنوی باز می‌گردد که همه چیز در آن از «یک» پدید آمده است و پس از کثرت دوباره به «یک» مبدل می‌شوند. به طور مثال همان گونه که حس‌های آدمی گوناگون‌اند ولی همه‌ی آنها در خود او به یگانگی می‌رسند، یعنی با این که «دیدن»، «شنیدن» و «سخن گفتن» در ساحت‌های متفاوتی از هم قرار می‌گیرند ولی انسانی که می‌بیند همان انسانی است که می‌شنود و سخن می‌گوید، به همان سان جنبه‌های متفاوت حسی و عقلی جهان نیز در یک اصل درونی به یگانگی می‌رسند به طوری که این، آن می‌شود و آن، این و یا هر دو آن چیزی می‌شوند که دیگر هویت مستقل نخستین را ندارند "مانند اعتقادی مشابه در کیش بودایی به نام شش حس و پنج کاربرد که در آن اندامی جایگزین اندام دیگر می‌شود یا آنکه اندامی کار همه‌ی اندام‌ها را می‌کند." (Bodhi, 2000a: 288)

البته باید به موضوعی در رابطه با نقاشی (و رنگ) - موسیقی در دنیای باستان توجه داشت و آن این که غیر از این دیدگاه عرفانی که بی‌شک حاصل خلط افکار فیثاغورثی، هرمسی و بطلمیوسی است، دیدگاه دیگری نزد یونانیان باستان ملهم از نگرش ارسطو شکل گرفت که تئوری موسیقی‌ای مبتنی بر اصول ریاضی به عنوان مدلی برای تئوری‌های رنگ و پایه‌ای برای بنا نهادن توازن یا عدم توازن ترکیبات رنگی بود. در این مورد، ایشان نخستین کسانی بودند که رنگ‌های منقسم به هفت را طرح‌ریزی کردند که در آن همه‌ی رنگ‌ها از ترکیب سیاه و سفید مشتق می‌شدند و هماهنگی‌های فاصله‌های صوتی، به رنگ‌ها انتقال داده می‌شد (Aristotle, 439-442 a De sensu et sensibilibus). باید توجه داشت همین نظرگاه بر گرفته از اندیشه‌ی ارسطو، در ادوار بعدی خصوصاً پس از رنسانس، موجب جدایی دو نگرش شرقی و غربی در رابطه با رنگ و موسیقی و در نتیجه - علی‌رغم عدم امکان تفکیک قطعی و ترسیم مرزی مشخص - پایه‌ای برای طرح اندیشه‌های شبه‌علمی از قرن پانزدهم به بعد در غرب می‌شود، که اگرچه کاملاً از نگرش‌های عرفانی و کیهانی گسسته نشده اما از رویه‌ی سراسر عرفانی - فلسفی شرقی متمایز است و راهی جداگانه را در پیش می‌گیرد. درباره‌ی این مبحث در شرق، نخست باید خاطر نشان ساخت که همبستگی رنگ و صداها موسیقایی سنتی کهن در این منطقه است. به ویژه درک موسیقایی بسیاری از ملل در این ناحیه از مدت‌های مدید با درک رنگ ارتباط نزدیکی داشته به طوری که زمان‌ها پیش از این که روش تئوئیسی امروزی پدیدار شود، پاره‌ای از اقوام، اصوات موسیقی را با رنگ بازنمایی می‌کردند و به هر سازی رنگی خاص می‌بخشیدند مثلاً به سنج رنگ قرمز و به فلوت آبی را نسبت داده‌اند. فیلسوف عرب الکندی که به صراحت اذعان کرده است در «زمینه‌ی موسیقی نظری، از قدما یعنی یونانیان پیروی و هم چون ایشان درباره‌ی نظریه‌ی صوت، ابعاد، اجناس، جموع و انواع، لحن، طنینات، انتقال و تألیف بحث می‌کند» (Farmer, 1930: 326)، دلیل ارتباط نزدیک رنگ و صوت را در این ناحیه این طور توجیه می‌کند که میان برخی از رنگ‌ها و ملودی‌ها، با نظر به احساسات برانگیزاننده‌شان، تناظری معین وجود دارد. شاید چنان که ابراگیموف (2010: 1) در مقاله‌ی "رنگ و موسیقی در مینیاتور" معتقد است این همان چیزی باشد که استفاده‌ی

معمول از واژه‌ی «رنگ» توسط موسیقیدانان را به عنوان معادلی برای تفکرات موسیقایی نظیر زیر و بم صدا، هارمونی، طنین و گاهی اوقات تعیین هفت رنگ پایه با هفت صدای موسیقایی پایه توضیح می‌دهد. او معتقد است که رنگ، نقش مهمی در تاریخ موسیقی کلاسیک شرق ایفا می‌کند. به ویژه، واژه‌ی رنگ (rang) به کاربرد آکادمیک و رسالات موسیقی ادبای قرون میانه‌ی این سرزمین راه یافت و برای مشخص نمودن یک گروه هارمونی‌های جداگانه مورد استفاده قرار گرفت به طوری که امروزه نیز واژه‌ی رنگ را می‌توان در واژه‌شناسی دستگاه‌های موسیقی ایران، مقام آذربایجان و راگای هندی مشاهده کرد. این سنت در ملل شرقی در سه منطقه قابل پی‌گیری است: ایران/عالم اسلامی، هند و شرق دور.

سنت رنگ-موسیقی در ایران / عالم اسلامی

گوتاس در مقدمه‌ی کتاب خود "اندیشه‌ی یونانی، فرهنگ اسلامی" اذعان می‌کند که:

«یک قرن و نیم مطالعات یونانی-عربی با مدارک و اسناد فراوان نشان می‌دهد که از حدود نیمه‌ی قرن هشتم میلادی تا پایان قرن دهم تقریباً همه‌ی کتب کهن غیرمذهبی، غیر ادبی و غیر تاریخی یونانی، که در امپراطوری بیزانس شرقی و خاور نزدیک در دسترس بوده‌اند، به عربی ترجمه شدند. مفهوم این امر آن است که همه‌ی آثار یونانی که از دوره‌های هلنی، رومی، و اواخر عهد باستان به ما رسیده‌اند به جز استثنائاتی، و نیز بسیاری آثار دیگر که متن اصلی یونانی آنها باقی نمانده است، در معرض جادوی قلم مترجم قرار گرفتند: از جمله احکام نجوم، کیمیا و دیگر علوم خفیه، موضوعات تحت پوشش چهار فن-حساب، هندسه، هیئت و علم موسیقی-تمامی حوزه‌ی فلسفه‌ی ارسطویی در طول تاریخ آن: مابعدالطبیعه، اخلاق و طبیعات». (گوتاس، ۱۳۹۰: ۹-۱۰)

بنابراین آنچه به نام تمدن کلاسیک اسلامی خوانده می‌شود، نتیجه‌ی تخمیر همه‌ی این مواد ترکیبی مختلف و متنوع است که تفکرات مربوط به موسیقی، سیارات و هرآنچه مربوط به آن هم می‌شد از این قاعده مستثنا نیست چنانکه گام فیثاغورسی در موسیقی، که بر «نظریه‌ی اعداد» استوار بود، از طریق فلسفه با تمسک به خود فیثاغوریان، افلاطون و فلوپین و نیز از طریق نجوم با آثار بطلمیوس به دنیای اسلام راه یافت.

نخستین کسی که از این علوم تازه منبعت جست الکندی فیلسوف بود که موسیقی را همانند یونانیان شاخه‌ای از ریاضی می‌دانست و از طرفی آن را به منزله‌ی دارویی می‌دید که پزشکان در کار درمان به کار می‌بردند. از دید الکندی هر نغمه‌ای (=نتی) در عود با هر مقام و لحن و ضرب و عاطفه‌ای پیوند خورده، و این‌ها، به نوبه‌ی خود، با سیارات، فصول، عناصر، طبایع، رنگ‌ها و بوها در هم می‌آمیزند. پیروان او نیز، یعنی «اخوان الصفا» که در مسائل بسیاری از نظریات فیثاغورسی پیروی می‌کردند و در اکثر رسائل خود به افلاکی بودن موسیقی و تأثیرات آن پرداخته‌اند، در رساله‌ی پنجم‌شان که در باب موسیقی است به هر مقام، لحن و ضربی، تأثیری خاص نسبت می‌دهند و معتقدند که شناخت نسبت‌های عددی و هندسی موسیقی، پایه‌ای است برای درک نغمه‌های لذت‌بخش و دل‌آویز در موسیقی، رنگ‌های نیکو در تصویرها و داروهای سودمند در پزشکی (حلبی، ۱۳۶۰: ۳۲-۳۳). این مباحث اما در "بهجت الروح" اثر «عبدالمؤمن فرزند صفی الدین گرگانی» مربوط به دوره‌ی صفوی، با حجم عظیمی از نسبت‌های هفت گانه پیوند می‌خورد مشتمل بر زمان نواختن و خواندن موسیقی در اوقات شبانه روز، برگرفتن آهنگ‌ها از صدای حیوانات، جنبه‌های اسطوره‌ای و نمادین موسیقی و تأثیر سنت‌های سامی (در نسبت موسیقی به پیامبران)، سنت‌های هند و ایرانی (در ارتباط مقامات به افلاک)؛ چنان که در مقدمه‌ی این رساله پس از حمد خدا آمده است:

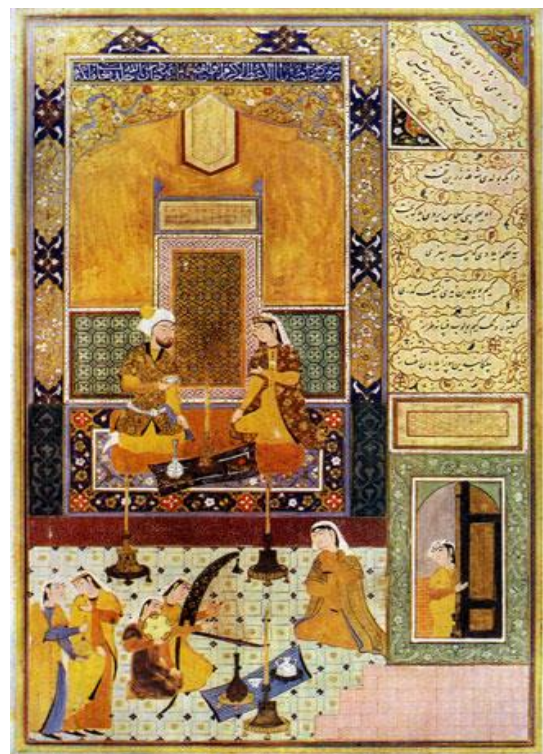
«این رساله‌ای است بزرگ، قلیل اللفظ و کثیر المعنی در علم موسیقی از کلام حکمای یونان زمین و اقاول صحیح از کتب متقدمان افلاطون الهی و هرمس حکیم یعنی ادریس نبی علیه السلام که از روی کواکب سبعه‌ی سیاه استنباط کرده است و از طب روشن ساخته تا عرفان سراپرده‌ی شوق و طالبان صاحب ذوق از تأثیر آن، پرده‌ی پندار از پیش جان براندازند». (صفی الدین، ۱۳۴۶: ۱۷)

اندیشه‌ی مربوط به ارتباط پیچیده‌ی موسیقی با هر هفت‌گانه‌ای که رنگ را هم به واسطه‌ی سیارات شامل می‌شود در بسیاری دیگر از آثار ایرانی - اسلامی قابل پی‌گیری است، اما جایی که می‌توان این ارتباط را به صورت کاربردی مشاهده نمود مینیاتور ایرانی است چنان‌که پژوهش بسیار خوبی از ابراهیموف این موضوع را روشن می‌کند.

در ایران بهره‌گیری از رنگ در مینیاتورها به شدت وابسته به تفکرات کلاسیک بود به طوری که تأثیر مستقیم این افکار که در برگیرنده‌ی تقدس عدد هفت، اعتقاد به پشتیبانی سیارات و همچنین موسیقی گرات فیثاغورس بود حتی در زمان منسوخ شدن نظام بطلمیوسی، کاملاً در مینیاتورها مشهود است. البته این نکته پیش از هر چیز به پیوند میان منابع ادبی و مینیاتورها باز می‌گردد زیرا نگارگری ایرانی بیشتر سابقه‌ی خود را در تصویرگری کتاب‌های ادبی گذرانده است. بنابراین در بازخوانی معنای عمیق مینیاتورها راهنمای مهم عمدتاً خود منبع ادبی است و چون آثار شاعران و نویسندگان این دوران - که اغلب به عنوان حکیم از آن‌ها یاد می‌شود - رواج‌دهنده‌ی تفکر حکمی مسلط بر دوران‌اند بی‌شک این مینیاتورها نیز بازتاب‌دهنده‌ی تفکر فلسفی و عرفانی آن زمان است. کاملاً بدیهی است که چنین رویکردی در مفاهیم ادبی چه تأثیر عمیقی بر مینیاتورها خواهد گذاشت و چگونه آن‌ها را تا مرز بیان مفاهیمی ناسوتی پیش خواهد برد و دارای خصلت ذهنی و جهان‌بینی بسیار وسیعی خواهد کرد.

به عنوان نمونه در مجموعه‌ای از مینیاتورهای مربوط به اشعار علی‌شیر نوایی به نام «هفت سیاره» درباره‌ی بهرام گور پادشاه ایرانی (به تقلید از نظامی گنجوی) که هنرمندان بخارا در قرن شانزدهم به تصویرگری آن پرداخته‌اند موسیقی‌دانان، آلات موسیقی و گستره‌ی کامل رنگ‌هایی که در مینیاتورها دیده می‌شود به لحاظ هنری، منتقل‌کننده‌ی حالات احساسی متفاوت روحی انسانی است و شاید بیان‌گر نوعی موسیقی «فرا-ناسوتی». این شعر در خود، کل جدول رنگ‌ها را با مهارت به کار می‌گیرد و آن را بی‌درنگ به سیستم واژگان/ نمادهایی مرتبط می‌سازد که در میان‌شان واژه‌ی «هفت» مهم‌تر از بقیه است، نقشی کلیدی دارد و در ترکیبات مختلف واژگانی هم چون هفت داستان، هفت آواره و هفت سیاره مکرراً ظاهر می‌شود و سایر پدیده‌های طبیعی نیز در ارتباط با آن‌ها، «هفت مرتبه»‌ای خود را نشان می‌دهند. در نتیجه هفت به صورت یک تجلی روحانی و متعالی در تمام پدیده‌های مذکور بروز یافته و از این رو بر یک سطح سلسله‌مراتبی نسبتاً متفاوت درک می‌شود.

مینیاتورهایی که برای این اثر ادبی کشیده شده‌اند نشان‌دهنده‌ی هفت مرحله‌ی سفر بهرام گور هستند؛ هفت مرحله‌ای که هر



تصویر ۲: بهرام در قصر زرد، مکتب بخارا، قرن شانزدهم
San'at Magazine (sanat2013.orexca.com)

کدام در کاخی رنگی و یکی از روزهای هفته اتفاق می‌افتد؛ هفت‌روزی که هر کدام سیاره‌ای را به عنوان حامی پس خود دارد؛ و هفت سیاره‌ای که هر کدام بنا به اعتقاد فیثاغوریان نمایان‌گر یک نت مشخص‌اند و با یکدیگر موسیقی جهان را می‌نوازند.

در این جا، با تبدیل رنگ‌های به کار رفته در هر مینیاتور به نت‌های متناظرش و رمزگشایی از آن‌ها، هارمونی یکی از دستگاه‌های آوازی به دست می‌آید و هفت مینیاتور اجرا شده، بر هفت دستگاه آوازی ایران منطبق می‌شود به طوری که در آن رنگ غالب، نمایان‌گر کلید پایه، و رنگ موسیقیدانان تصویر شده در هر مینیاتور نت‌های بعدی همان دستگاه آوازی است، و حتی زمان‌های بازنمایی شده در هر مینیاتور متناسب با زمانی است که دستگاه آوازی مورد نظر به آن اختصاص دارد. البته مسئله‌ای از چشم ابراهیموف

پنهان مانده‌ست و آن این که این موضوع علاوه بر جهان‌بینی مستتر در شعر، به دلالت‌مندی جزئیات، رنگ‌ها و شخصیت‌ها در مینیاتور نقاشان مکتب بخارا که از پیروان کمال‌الدین بهزاد بودند برمی‌گردد کسی که به احتمال قوی - تحت تأثیر جهان‌بینی عرفانی جامی و میرعلی شیر نوایی - به فرقه‌ی نقشبندی پیوسته بود و چه‌بسا افکار جاری در این فرقه را که خود ریشه در عقاید کلاسیک داشت در مورد مینیاتورهای اش به کار می‌گرفت و باعث شد که مقلدان اش نیز به پیروی از وی با تفکری خاص از رنگ‌ها بهره‌برند. پیرامون این بحث یکی از مثال‌های ابراگیموف مینیاتور «بهرام در قصر زرد» است (تصویر ۲) که داستان دوم شعر را به تصویر می‌کشد و با تئ‌های رنگ مقام عراق ابقا می‌شود. در مرکز مینیاتور، در آرایش زرد، شخصیت اصلی شعر، شاه بهرام و زیبای رومی قرار دارند و در زیر تصویر تعدادی نوازنده در جایی‌اند که نت‌کلیدی، رنگ زرد است؛ رنگی که مرتبط با تئ موسیقایی لا در افکار باستانی است. در مجموع، کل رنگ‌ها نماد جدول صدای مقام باستانی عراق‌اند: لا/سی/دو/ر/می/فا/سل/لا. این هارمونی دیاتونیک که مبنای هفت‌مرحله‌ای دارد مطابق با مقیاس‌های (نرولی) هارمونی‌های یونان باستان (هیپودوریک (Hypodoric) و روحانیون (آئولین Aeolian) است. قسمت بالایی مینیاتور با رنگ طلایی پوشیده شده که نماد سپیده‌دم است، از آن‌رو که زمان اجرای مقام عراق را طلوع خورشید می‌دانستند.

بدین ترتیب، در اینجا، نمایش مینیاتورهای ایرانی در بافتی موسیقایی که در آنها نه فقط تعامل میان رنگ و موسیقی بلکه نوعی تناظر جزء به جزء اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد که چگونه سیستم هفت مقام موسیقی ایرانی می‌تواند بنیانی مهم برای تفسیر ایده‌هایی باشد که پشت یک اثر ادبی و همچنین نگارگری آنها قرار دارد.

سنت نقاشی - موسیقی در هندوستان

راگا (raga) - مکرراً در اغلب منابع - هم‌چون سبکی از موسیقی کلاسیک هند تعریف می‌شود که نام‌اش برگرفته از واژه‌ی سانسکریتی رانگا (ranga) به معنای رنگ است، البته رنگ با مفهومی استعاری از حالات روحی و احساسات؛ چنان که توصیفاتی وجود دارد مبنی بر این که «راگا، چیزی است که به اندیشه‌ها و حالات رنگ می‌بخشد» (Monier, 1899) و یا «رنگارنگ و دل‌افروز ذهن‌های مردم» (Kaufman, 1965: 41) هندی‌ها معتقدند که زیبایی راگا ذهن شنونده را به صلح و آرامش راهبری می‌کند و برای او لذتی وافر به‌ارمغان می‌آورد و نوازنده باید همان‌گونه که نت‌ها را جلو می‌برد، روح «زندگی» را نیز در آن‌ها بدمد.

راگاها به دو گروه تقسیم می‌شوند: راگاها یا سبک‌های نرینه، که شش عدد هستند و به شاهزاده‌ها معروف‌اند و راگینی‌ها یا سبک‌های مادینه که در حدود سی‌اند و به عنوان همسران راگاها به حساب می‌آیند. نقاشی‌های راگامالای هند که



تصویر ۳: راگامالای بهارای راکینی، مکتب راجستان، ۱۶۱۶، موزه‌ی بریتانیا. (www.britishmuseum.org)

موومان ملودیک خاص مرتبط‌شده‌است و بر اساس اعتقادی عامیانه اما فراگیر، دارای همان تأثیری بر بیننده‌ست که راگای خاص آن بر شنونده می‌گذارد. در مورد این نقاشی‌ها Habighorst در کتاب‌اش *Moghul Ragamala* می‌نویسد:

نخستین بار در قرن شانزدهم کشماکارنا یکی از روحانیون هند مرکزی، متنی شاعرانه برای راگامالا به زبان سانسکریت تألیف کرد که اصول شش گانه‌ی راگا را در راگامالاها توضیح می‌دهد و برای سراییده شدن طی شش فصل سال یعنی تابستان، موسم بارندگی، پاییز، اوایل زمستان، زمستان و بهار در نظر گرفته شده بود. (Habighorst, 2006: 51)

این نقاشی‌ها هم چون نمونه‌ای کلاسیک از آمیختگی هنر، شعر و موسیقی در هند دوران میانه‌اند. موضوع اصلی یک نقاشی راگا یا راگینی اغلب با صورتی که در سنت یا اشعار ضمیمه شرح داده شده بود، مطابقت می‌یافت و تصاویر خدایان و مردم، در زمینه‌ای که مناسب فصل، زمان، روز و شب و ساعت اجرای کار موسیقی بود، به ملودی‌ها جان می‌بخشید. در این نقاشی‌ها هر راگا به وسیله‌ی وجهی از رنگ و تبیین شعرگونه‌ی یک داستان با قهرمانی مرد یا زن توصیف می‌شد.

البته غیر از متن شاعرانه‌ی کشماکارنا، تألیفات گوناگون دیگری هم در قرون میانه در رابطه با این موضوع نوشته شدند. از جمله رساله‌ی "ناتیا ساسترا" اثر باراتا، رساله‌ی ویشنودارموتارا، رساله‌ی سیلپاراتنا و رساله‌ی سانگیتا راتناکارا. در این رسالات، رقص مهمترین جنبه‌ای است که راگاها را به راگامالاها پیوند می‌دهد، مجازاً تمام جنبه‌های هنر را در بر می‌گیرد و موسیقی در آنها مشابه با مراحل رقص، آرایش و طراحی صحنه شرح داده شده است. حتی یکی از این رسالات با چنین ادعایی آغاز می‌کند که «بدون دانش رقص، نقش‌های نقاشی را به سختی می‌توان درک نمود» و نقش‌های رقص به نوبه‌ی خود به نقش‌های موسیقی و در نهایت به نقش‌های آواز بستگی می‌یافت. اهمیت این دیدگاه به آن اندازه که برای یک نقاش بزرگ مهم بود، برای یک رقص یا موسیقی‌دان نیز به دلیل زنده نگه داشتن هنرش با ریتم و بیان، دارای اهمیت خاص تلقی می‌شد. البته باید توجه داشت که اگرچه هر کدام از رساله‌ها به نحوی خاص به رابطه‌ی میان نقاشی و راگاها پرداخته‌اند اما در اغلب آنها اساس تفکر نقاشی (-رنگ) - موسیقی، بر هفت چاکرای بدن و ارتباطش با عرفان بودایی استوار است؛ آن‌هم به نوبه‌ی خود ره به مباحث پیچیده‌ی اعتقادی این مکتب فکری - دینی می‌برد به طوری که حتی گاهی به نفوذ خدایان در هر راگا می‌رسد.

برای نمونه در این زمینه می‌توان به بهارایوی راگینی (Ragini) اشاره داشت که یک سرود مربوط اواخر صبح است، اگرچه گاهی در شب هم قابلیت اجرا دارد و از معدود ملودی‌هایی است که در فصول مختلف خوانده می‌شود. تم آن نیز معمولاً صلح‌آمیز، جدی و در برخی مواقع غمگین است. در راگامالاهای مربوط به این سبک، اغلب دو زن مشغول پرستش شیوا در دریاچه‌ای پر از نیلوفر تصویر شده‌اند. دریاچه‌ای که معبد این خدا در آن قرار دارد و پرندگان وحشی پیرامون آن در حال استراحت‌اند، تصویری با غلبه‌ی روحیه‌ی موسیقایی - شاعرانه (تصویر ۳). غالباً دریاچه در متون مختلف هندی به عنوان عنصری نزدیک به کوه کایلاش (Mt Kailash) توصیف شده است، کوه مقدس شیوا. در اینجا در حالی که یک زن لینگای سیاه را با حلقه‌های گل تزئین می‌کند، دیگری با جفتی سنج ضرب گرفته و آواها و سرودهایی را در ستایش پروردگار خود می‌خواند. شدت درخشندگی رنگ در این نوع راگینی معمولاً نوعی تأکید بر تم واقعی سوژه و شور از خود گذشتگی معنا شده است.

۴. سنت نقاشی - موسیقی در شرق دور

در شرق دور ارتباط میان نقاشی و موسیقی به گونه‌ای مستقیم مانند هند و ایران با تفکر برگردان موسیقی به نقاشی یا رنگ نیست بلکه به علت تسلط فلسفه‌ی تائوئیسم بر عرصه‌های مختلف زندگی در این سرزمین، چنان که وانگ وی (Wang Wei) معتقد است «به صورت ساختاری مشترک در نقاشی و موسیقی یا شعر جلوه‌گر می‌شود» (wang, 2004:46) به گونه‌ای که هر سه‌ی این هنرها دارای ساختاری مشابه می‌گردند تا بدان‌جا که موسیقی کلاسیک چینی و نقاشی سنتی را همچون خواهران دوقلو می‌دانستند.

در ارتباط با این موضوع لیو فانگ (Kirman, 2001) در مصاحبه‌ای پیرامون موسیقی سنتی چین بیان می‌کند که در نقاشی‌های سنتی مناظر، هیچ تمرکز واضحی در تصویر دیده نمی‌شود اما به نظر می‌رسد که هر بخش به انضمام قسمت‌های تهی، دارای تمرکز خاص خود است به گونه‌ای که شخصیت مربوط به یک قسمت در هماهنگی با کل تصویر باشد. در این نقاشی‌ها بخش‌های تهی جهت اینکه حیات کامل نقاشی را به نمایش بگذارد بسیار مهم‌اند (تصویر ۴). یعنی اگر کل نقاشی، رنگ شده بود، آزادی کمتر

تخیل را برای بیننده در درک ارزش نقاشی در پی داشت. به عبارت دیگر، درک ارزش نقاشی فرآیندی تعاملی و پویا بین بیننده و نقاشی به حساب می‌آید. شبیه این مسأله در موسیقی کلاسیک چینی نیز کاملاً صادق است. در اینجا هر عبارت موسیقایی جمله‌ای است که توسط سکوتی دنبال می‌شود. در چنین روشی که گوناگونی صداها و سکوت‌ها به‌طور هماهنگ در شکل‌گیری نظم صدایی آمیخته می‌شوند، نوعی پیوند پویا بین نوازنده و مخاطب برقرار می‌گردد. یک نوازنده‌ی خوب قادر است چنین پیوندی را به‌گونه‌ای بیافریند که شنوندگان بتوانند قدرت و زیبایی موسیقی را از راهی مشابه با لذت شعر و نقاشی تجربه کنند. جهت وصول به این تجربه، تنها تکنیک نواختن حرفه‌ای کافی نیست بلکه نوازنده باید کسی باشد که روح موسیقی و گذر آن روح را به سوی شنوندگان درک کند. نائل آمدن به بهترین نتیجه تنها با خالص‌ترین دلی است که هر شخص می‌تواند داشته باشد؛ بدین معنا که ذهن باید آزاد شود تا نوازنده، خود ساز گردد. در این مفهوم، اجرا، تعاملی پویاست، فرآیندی که از دل به دل می‌رود.

از سوی دیگر در مورد اجرای

زنده‌ی موسیقی کلاسیک چینی، اعتقاد بر این است که نزدیک‌ترین خویشاوند خوشنویسی چینی است، هنری که بالاترین درجه را میان هنرهای این سرزمین داراست. از مطالعه‌ی آثار استادان بزرگ این رشته نیز چنین بر می‌آید که روح نهفته در آثار خوشنویسی به‌طرز چشمگیری قابل مقایسه با روح نواختن موسیقی است. انرژی، احساس و نفسی که خوشنویسی را زنده می‌کند به یک معنا همانی است که در



تصویر ۴: مسیر کوهستانی در بهار، اثر ما یوان، سلسله سونگ، قرن دوازده، موزه ملی تایپه.

(<http://www.chinaonlinemuseum.com>)

نواختن موسیقی کلاسیک چینی یافت

می‌شود؛ پویایی و حرکت ضربات قلم مو،

خط و نقطه، و جزء و کل، همه آنها قابل مقایسه با نواختن موسیقی‌اند. در نتیجه درک ارزش عظیم خوشنویسی الهام‌بی‌کرانی را برای نوازندگان به ارمغان می‌آورد.

باید توجه داشت در این ناحیه علاوه بر ارتباط موسیقی با خوشنویسی و نقاشی، ارتباط میان نقاشی و شعر یا آوا و رنگ نیز به‌گونه‌ای خاص برقرار بوده است. در این مورد بر اساس یادداشت‌های سهراب سپهری در سرزمین چین و در زمان سلسله‌ی سونگ، خاقانی به نام هوای سونگ نگارستانی را بنیان می‌نهد و نگارگرانی را گرد می‌آورد. در این نگارستان شعر به مثابه‌ی سرمشقی برای نقاشی قرار می‌گیرد و حس آمیزی‌های گوناگون شعری به نقاشی راه می‌یابد. از مشهورترین این گونه آثار می‌توان از یک نقاشی نام برد که تک بیت «در بازگشت، سُم اسبش بوی گل‌های له‌شده دارد» را به تصویر می‌کشید، و در آن اسبی کشیده شد همراه با پروانگانی که سر در پی‌اش داشتند چنان‌که بو درون فرم و رنگ می‌لغزد و جلوه‌ی آشکار مادی می‌پذیرد. (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۲)

او در ادامه از ارتباط دیگری نام می‌برد و اینکه شعرهای این ناحیه لبریز از نسبت دادن آواها به رنگ‌ها هستند: «دریا به تیرگی می‌گراید، آوای اردکان وحشی، دم به سپیدی می‌زند»، «صدای شب‌پره که در بیشه می‌برد تیره است»، «خیزاب‌های گرم بهار، حشره‌ای در پرواز سپید»^(۳) و یا «وگو/یسوی کم سال، به آوایی زرد، پیوندان خویش را فراموش خواند» و الخ.

البته در این شعرها نیز علاوه بر تعامل رنگ و آوا، ساختار کلی شعر نیز همچون موسیقی و نقاشی نمایان می‌گردد یعنی واژگانی ساده، اندک و عمیق که ذهن مخاطب را درگیر می‌کنند و به نوعی یادآور فلسفه‌ی این ناحیه است.

۵. تحلیل پی‌رفت‌ها و نگرش‌های حاکم بر سنت نقاشی - موسیقی

در اینجا پیرامون فرم آثار بحثی نمی‌شود بلکه هدف مقایسه‌ی اصول حاکم بر اندیشه‌هایی است که به نوع خاصی از ارتباط، میان نقاشی (- رنگ) و موسیقی در فرهنگ‌های مختلف منجر می‌شوند.

چنان‌که پیش‌تر آمد سرچشمه‌ی سنت نقاشی - موسیقی برگرفته از دنیای باستان و افکار حکیمان گذشته بود و وابسته به فلسفه‌ای بزرگ‌تر به‌شمار می‌آمد؛ نگرشی که در آن همه‌ی هست‌مندها و حس‌ها در راستای بازنمایی هارمونی هستی به «یک» مبدل، و برای وصول به کمال مطلوب، تفکر عرفانی «وحدت» پی‌گرفته می‌شود به‌نحوی که این اندیشه در صورت غالب خود در طلب آمیختن تجربه‌های ذاتاً متفاوت دیداری و شنیداری برای رسیدن به هدفی برتر در قلمروی والا تر است. این سنت در شرق علی‌رغم ریشه‌دواندن در تفکرات کلاسیک و عرفان دوران باستان و در نتیجه گردش حول مفهوم وحدت، به سه صورت متفاوت از هم در ایران - عالم اسلامی، هند و خاور دور دنبال می‌شود و این هم‌ناشی از جهان‌بینی متفاوت و نوع تعبیری بود که آنها از وحدت داشتند. نقاشی - موسیقی در ایران، به‌تبعیت از تفکرات فیثاغورسی که بلاشک ناشی از گرایش حکما و ادیبان اسلامی به اندیشه‌ورزی یونانی و تخمیر آن در تفکر اسلامی بود، با تمرکز بیش از پیش بر مفهوم یکپارچگی میان عالم صغیر و کبیر، منعکس‌کننده‌ی یک جهان‌بینی مبتنی بر وحدت است بدان طریق که یکی‌شدن موسیقی و رنگ در آخرین مرحله‌ای تعریف می‌شود که روح دو حس دیداری و شنیداری را داراست ولی هیچ‌کدام از آنها به‌تنهایی نیست، به‌طوری که یکی‌شدن این حس‌ها به‌عنوان راهی جهت وصول به مفهومی فراتر از خود به کار گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، نائل آمدن به وحدت، از طریق انتقال مفاهیم کوچک‌تر (یا جزء) در مفهوم بزرگ‌تر و مطلق (یا کل)، بدین معنا که در آن هر جزء، جلوه‌ای - نه کامل و دقیق - از کل می‌باشد. بدین ترتیب هر پدیده اعم از مادی یا معنوی به شکلی سلسله‌مراتبی و پلکانی به سوی آن حقیقت واحد عرفانی سیر می‌کند.

سنت نقاشی - موسیقی دیگر مرتبط به سرزمین هند و معروف به راگامالا است نوعی نقاشی بر اساس راگاها (سنت موسیقایی بومی هندی). در اینجا المان‌های اصلی آیین مذهبی هندو مانند چاکراها و رقص، واسطه‌ای برای ارتباط موسیقی و نقاشی یا رنگ و صدا می‌شوند که در آنها دیگر نه سخن از آن روند سلسله‌مراتبی آمیختن حس‌ها جهت وصول به حقیقت در مینیاتورهای ایرانی، بلکه سخن از یک دگردیسی کلی است؛ دگردیسی موسیقی به نقاشی که با انتقال روح غالب از یکی به دیگری پدید می‌آید، به گونه‌ای که موسیقی از طریق تبدیل شدن به نقاشی به حیات خود ادامه می‌دهد یعنی به نوعی «وحدت در روند حیات» که تا حدی یادآور مبحث تناسخ در اندیشه‌ی این سرزمین است مبنی بر این که هر زمان هست‌مندی زوال یافت، روح آن از تن مادی‌اش جدا شده و به زندگی در کالبد هست‌مند دیگری ادامه می‌دهد.

صورت سوم این سنت در شرق دور اتفاق می‌افتد که البته تفاوتی اساسی در شیوه‌ی بیان مفهوم وحدت در آثار آن نسبت به ایران و هند دیده می‌شود. وحدت در آثار این سرزمین نه از راه دگردیسی موسیقی به نقاشی و نه حس‌آمیزی جهت خلق مفهومی والا تر، بلکه از طریق یکدست نمودن قانونی پدید می‌آید که بر همه چیز حکم فرماست. در این اندیشه، ساختاری مشترک بر تمامی هست‌مندها، گنش‌ها و روندها از جمله موسیقی و شعر و نقاشی برقرار است و بین آنها رابطه‌ای تعاملی بر اساس قانونی واحد شکل می‌گیرد به طوری که وحدت، در یک قانون واحد حاکم بر همه چیز، و به کارگیری آن تلقی می‌شود.

نتیجه

تجربه‌های ذاتاً متفاوت دیداری و شنیداری که در گاه‌های نخستین شعور انسانی دانسته می‌شوند بر اساس مفهوم وحدت در شرق به تجربه‌ای واحد نائل می‌آیند. این سنت در دنیای باستان نه به صورت نقاشی - موسیقی بلکه به صورت رنگ - موسیقی در راستای ارتباط هفتگانه‌ها و فلسفه‌ی انتظام گیتی پیش می‌رود. با این حال در ادامه، سنت‌های فکری مختلف شرقی علی‌رغم ریشه‌دواندن در این اندیشه‌ها و در نتیجه گردش حول مفهوم وحدت، طرّقی متمایز را در واکنش به این ارتباط پیش می‌گیرند. در ایران - عالم اسلامی، تفکر حاکم بر ارتباط رنگ و موسیقی، ابتدا به صورت نظری در آثار حکما و فلاسفه‌ی اسلامی مطرح می‌شود که نمایش حکمت یونانی - هرمسی (باستانی) راه‌یافته به عالم اسلامی در کنار امتزاجی با داستان‌های بومی است به گونه‌ای که ماهیت بازنمایی

آن در روایت‌هایی تمثیلی و نمادین جهت نائل آمدن به حقیقتی برتر تعریف می‌شود البته از طریق انتحالِ مفاهیم کوچکتر در مفهومی بزرگتر و مطلق، و همین تفکر است که به صورت عملی در مینیاتورها پیاده می‌شود. این ارتباط در هندوستان دارای سنتی جداگانه و با پیشینه‌ای مشخص است که در راگامالاها به عینه جلوه گر می‌شود و معرف یک دگردیسی کلی از موسیقی به نقاشی است که با انتقال روح حاکم از یکی (راگاها) به دیگری (راگامالاها) پدید می‌آید و یادآور سیطره‌ی مبحث تناسخ بر اندیشه‌ی این سرزمین است. در انتها این رابطه را می‌توان در شرق دور پی گرفت که به صورتی کاملاً متفاوت از هند و ایران/عالم اسلامی رخ می‌دهد و آن از طریق یکدست نمودن قانونی ست که بر همه چیز حکم فرماست؛ به عبارت دیگر اعتقاد به ساختاری مشترک بر تمامی هست‌مندها، کنش‌ها و روندها از جمله موسیقی، شعر و نقاشی.

فهرست منابع

- [۱] ابن صفی الدین، عبدالمؤمن (۱۳۴۶). *بَهَجَتُ الرُّوحِ*، زیر نظر رضا مساح و مهدی فتاح، مقابله و مقدمه و تعلیقات یاسنت لویی رابینو، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- [۲] حلبی، علی اصغر (۱۳۶۰). گزیده‌ی «متن رسائل اخوان الصفا». تهران: کتاب فروشی زوار.
- [۳] گوتاس، دیمتری (۱۳۹۰). ترجمه: عبدالرضا سالار بهزادی. تهران: نشر فرزانه روز، چاپ اول.
- [۴] خراسانی، شرف‌الدین (۱۳۸۷). نخستین فیلسوفان یونان. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- [۵] سپهری، پریدخت (۱۳۸۵). هنوز در سفرم (شعرها و یادداشت‌های منتشر نشده از سهراب سپهری). تهران: نشر پژوهش فرزانه روز.

- [6] Aristotle (1931). *De sensu et sensibilibus*, (J. I. Beare, Trans). Oxford: Clarendon Press.
- [7] _____ (1999). *Metaphysics*, (J. Sachs, Trans). New Mexico: Green Lion Press.
- [8] _____ (2007). *On the Heavens*, (J. L. Stocks, Trans). London: Forgotten Books.
- [9] Aristoxenus (1902). *Harmonika Stoicheia*, (H. S. Macran, Trans). Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- [10] Blavatsky, H. P. (2009). *The Secret Doctrine*. New York: Tarcher.
- [11] Bodhi, B. (2000). *A Comprehensive Manual of Abhidhamma: The Abhidhammattha Sangaha of Ācariya Anuruddha*. Seattle, WA: BPS Pariyatti Editions.
- [12] Cassius, D. (1914). *Roman History*, (E. Cary & H. B. Foster, Trans). Cambridge: Harvard University Press.
- [13] Farmer, H. (1930). *Greek Theorists of Music in Arabic translation*. Chicago: The University of Chicago Press, Vol. 13, No 2, p 326.
- [14] Ghishtel, G. (1979). *Theosophia practica*. Munich: Ansata.
- [15] Habighorst, L. (2006). *Moghul Ragamala: Painted Indian Melodies and the Poetry of Kshemakarna*. Koblenz: Ragaputra Edition.
- [16] Hermes (2008). *The Corpus Hermeticum*. Charlotte, Information Age Publishing.
- [17] Ibragimov, O. (2007). Colour and music. *Journal of Academy of Arts of Uzbekistan: San'at*, (20) 3-4. http://sanat.orexca.com/2007-rus/2007-3-2/colour_and_music
- [18] Kaufmann, W. (1968). *The Ragas of North India*. Calcutta: Oxford & IBH Publishing Company.
- [19] Khorasani, Sh. (2008). *The Greek philosophers*. Tehran: Elmi farhangi
- [20] King, C. W. (2009). *The Gnostics and Their Remains*. California: Evinity Publishing.
- [21] Kirman, P. E. (2001). *Interview about Chinese classical music with Liu Fang*. Retrieved from: http://www.philmultic.com/English/Chinese_music.html
- [22] Monier, W. (2005). *A Sanskrit-English Dictionary*. Ottawa: Bharatiya G.N. (Educa Books).
- [23] Plato (2015). *Timaeus*. (P. Kalkavage, Trans). Cambridge: Hackett Publishing Company.
- [24] Wei, W (2008). *Poemas del río Wang*, (P. González, Trns, Spanish). Madrid: Oriente y Mediterráneo