**کمالِ مطلوب و هُنر: واکاویِ چیستیِ سُنّتِ نقاشی- موسیقی در شرق[[1]](#footnote-1)**

مریم پیردهقان

 ***چکیده:*** *از دوران باستان همواره کسانی بوده‌اند که آرزوی تبدیلِ سطوحِ نامتجانسِ هستی به‌یکدیگر را جهتِ دستیابی به «جسمِ متعالی» یا «کمالِ مطلوب» در سر می‌پرورانند و از آنجا‌که وادی هنر نیز از قرونِ نخستین پیوندی ناگسستنی با اعتقاداتِ سنّتی داشت این مسأله در آن به‌صورتِ یکی‌انگاریِ نقاشی و موسیقی پدیدار گشت. امّا استخراجِ اصولِ بنیادینِ اندیشه‌ای که آثارِ ذاتاً متفاوتِ دیداری و شنیداری را در شرق به مثابه‌ی تجربه‌ای واحد در نظر می‌گیرد، به علّتِ عدمِ وجودِ پیشینه‌ای مکتوب و مستقل به‌سهولت امکان‌پذیر نیست. از این‌رو نوشتار در راستای پاسخ به اینکه نظام‌های فکری مختلفِ شرقی چگونه چنین ارتباطی را تعریف کرده‌اند و به بازنماییِ آن واکنش نشان داده‌اند، با بهره‌گیری از روشِ تطبیقی به این نتیجه می‌رسد که پیوندِ نقاشی و موسیقی در شرق علی‌رغمِ ریشه‌دوانیدن در اندیشه‌ها‌ی باستانی و فلسفه‌ای کیهانی مبتنی بر بازنماییِ هارمونیِ کُرات و مفهومِ وحدت، به سه طریقِ مختلف در ایران، هند و خاورِ دور دنبال می‌شود که آن‌هم ناشی از جهان­بینیِ متفاوت و نوع تعبیر آنها از مفهومِ وحدت بود.*

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

**مقدمه**

 هر کدام از هنرها بنا به ماهیت‌اش یعنی این‌که توسط کدام‌یک از حواس ره به تجربه می‌برد، مسیر تکاملی خاص خود را پیموده و در نتیجه دارای زیباشناسی و فلسفه‌ی منحصر به خود شده است به‌طوری‌که در فلسفه‌ی مدرن هنر، هنرها به‌واسطه‌ی ادراک از حس‌های مختلف، در ساحت‌های متفاوتی از هم تحلیل و هر کدام به نحوی جدا از دیگری در فهم و شعورِ ذاتیِ اثر دخیل دانسته می‌شوند. اما از گذشته‌های دور همواره کسانی بوده‌اند که با افکار و عقایدی خاص سعی در از بین بردنِ مرزها داشته‌اند و آرزوی تبدیلِ سطوحِ نامتجانسِ هستی به‌یکدیگر را جهتِ دستیابی به «جسمِ متعالی» یا «کمالِ مطلوب» در سر می‌پرورانند به‌نحوی‌که این تفکر در صورت نخستینِ خود آرزوی دانشی هم‌چون کیمیا را برای بشر به ارمغان آورد، و از آنجا‌که وادی هنر نیز در قرون گذشته پیوندی ناگسستنی با اعتقادات سُنّتی داشت این پدیده در آن به‌واسطه‌ی نظریه‌ی ‌هارمونی کُراتِ فیثاغورس به‌صورتِ سُنّت «نقاشی- موسیقی» یا «رنگ- موسیقی» پدیدار گشت.

 با این‌حال پاسخِ قطعی به این‌که آیا به‌راستی می‌توان میان موسیقی و نقاشی (- و رنگ) ارتباط خاصی برقرار کرد یا نه، موجد دشواری‌هایی‌ست‌ چرا‌که تاکنون ارتباط آن‌ها به‌ندرت به‌مثابه‌ی یک سنّتِ هنری با پیشینه‌ای فکری در شرق مورد بررسی قرار گرفته و در نتیجه دارای مطالب منسجم و مستقلی نبوده است و منابعی که بایست برای کشفِ مبانی نظری آن جُست در زمینه‌های متفرق و بعید از هم به نگارش در آمده‌اند و در بسیاری از آن‌ها نیز چنین رابطه‌ای به‌صورت ضمنی به چشم می‌خورد که موضع‌گیریِ شفاف در قبال چنین اندیشه‌ای را قدری مشکل می‌سازد.

 از این‌رو برای آن‌که بتوان به نحوی معنادار درباره‌ی این ارتباط سخن گفت، نوشتار پرسش‌هایی مطرح می‌سازد مبنی بر این‌که تجربه‌های ذاتاً متفاوتِ دیداری و شنیداری بر اساس چه اندیشه‌ای در شرق به تجربه‌ای واحد نائل می‌آیند و آیا سنّت‌های فکری مختلفِ شرقی بازنمایی‌کننده‌ی روش‌هایی متمایز از هم در واکنش به این ارتباطند؟

 در این خصوص نیلز هاتچیسون (Niels Hutchison)، هنرمند استرالیایی در قسمتی از جمع‌آوریِ بزرگ‌اش *"رنگ‌-‌‌موسیقی"* تا حدّ زیادی به ریشه‌یابیِ چنین ارتباطی پرداخته است؛ اگرچه در آن، هدف بر اساسِ هنرِ ویژوآل میوزیک در غرب پیش‌ می‌رود و منابع هم در اکثر مواقع ذکر نشده‌اند. بااین‌حال مقاله‌ی پیشِ‌ِ رو در بخش نخستِ خود بسیار وام‌دار اطلاعاتِ صرفاً جمع‌آوری ‌شده‌ی او – البته با یافتن و مشخص نمودن منابع- ا ست. هم‌چنین نویسندگانِ دورانِ میانه‌ نیز مانند ماتانگا (Matanga) در اثرش *بریدهاشی* (Brihaddeshi)، باراتا *در* رساله‌ی *ناتیا ساسترا*، و رساله‌هایی هم‌چون ویشنودارموتارا، سیلپاراتنا و سانگیتا راتناکارا (Sangeeta Ratnakara) و نویسندگان معاصری مانندِ Habighorst در اثرش*Moghul Ragamala* چنین ارتباطی را در هند جستجو کرده‌اند. در ایران و عالم اسلامی نیز اشاراتی گذرا در آثار الکندی، اخوان الصّفا و دیگر حکمای اسلامی در این مورد وجود دارد اما اوکیل‌خان ابراگیموف (Okilkhan Ibragimov) به‌صورتِ موردی پژوهشی ارزنده را پیرامونِ آن بر اساس مینیاتورهای ایرانی انجام داده است؛ اگرچه این آثار به‌طور کلّی دارای رویکردی موردی‌اند و بدان‌گونه مطرح نشده‌اند که در کنار هم موجدِ تفکّری شفاف در زمینه‌ی نقاشی- موسیقی به‌عنوان سنّتی فکری- هنری در شرق باشند.

**روش تحقیق**

یکی از مهمترین انواعِ شناخت، از طریق مقایسه صورت می‌گیرد که گاه بر اساس تفاوت‌ها و گاه بر اساس تشابهات انجام می‌شود. روش‌شناسی در مطالعاتِ تطبیقی بر دو شیوه‌ی کمّی و کیفی استوار است. با توجه به موضوع پژوهش در این نوشتار تأکید بر روشِ کیفی‌ست که در جستجوی شناسایی، فهمِ ویژگی‌ها و خصوصیّاتِ مشخصی‌ست و به ترتیب چهار هدفِ مقایسه را دنبال می‌کند: 1. توصیف زمینه‌ای 2. طبقه‌بندی و گونه‌بندی 3. آزمون فرضیه و ایجادِ نظریه 4. پیش‌بینی. توصیف زمینه‌ای کمک می‌کند تا چیستی و چگونگی مقوله‌ای درک شود. در واقع هدف توصیفِ زمینه‌ای بیش از هرچیزی نایل شدن به شناختِی عمیق‌تر پیرامونِ مسأله است. این توصیف‌ها، خود داده‌هایی خام‌اند که در ادامه به طبقه‌بندی نگرش‌ها راه می‌برند و موجباتِ کاهشِ پیچیدگیِ مباحثِ مطروحه را فراهم می‌آورند و بر یافتنِ وجوه اشتراک و افتراق استوارند. هدف بعدی تطبیق، یعنی آزمونِ فرضیه‌ به تحلیلِ توصیف‌های متفاوت و رقیب درباره‌ی موضوع، نقش‌آفرینان و ساختارهای مربوطه می‌پردازد تا نهایتاً مدد رساننده به تدوین نظریه‌‌ای عمومی شوند. در مرحله‌ی آخرِ مقایسه، تعمیمِ نتایج و تدوینِ نظریه این امکان را می‌دهد که درباره‌ی دیگر موضوعاتِ مشابه پیش‌بینی صورت گیرد.

 بدین‌ترتیب، مقاله با بهره‌گیری از روشِ تطبیقی و با تکیه بر هر دو رویکردِ مطرحِ در آن به صورتِ توأمان یعنی الف) مطالعه‌ی تأثیر و تأثرها، ب) مطالعات موازی (مقایسه‌ای)، ابتدا سرچشمه و فلسفه‌ی این سُنّت که نام نقاشی- موسیقی بر آن نهاده شده را با کنارِ هم قرار دادن جزء‌های پراکنده از منابعِ مختلف در دنیای باستان کاویده و شاخه‌های مرتبط با آن را در شرق مشخص می‌کند، سپس روحِ کلّیِ آثاری که در سنّت‌های فکری مختلف با مرتبط‌کردن نقاشی و موسیقی خلق شده‌اند را بر اساسِ یافته‌ها، مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌دهد تا در نتیجه‌ی آن بتوان به اندیشه‌ای جامع در این خصوص نائل آمد.

.

سُنّتِ رنگ-‌موسیقی در دنیای باستان

 ارسطو در کتاب متافیزیک‌ش در مورد فیثاغوریان می‌گوید:

(...) چون دیدند که خصوصیات و نسبت‌های گام‌های موسیقی در اعداد بیان‌پذیرند و همه‌ی چیزهای دیگر نیز در ماهیتِ کلّی‌شان همان اعدادند (...) تصور کردند که عناصرِ اعداد، عناصرِ همه چیزاند، و همه‌ی کیهان یک هماهنگی از موسیقی و عدد است. (‌Aristotle: ‌ Metaphysics A5, 985 b 23)

 این نظریه که بنا‌بر آموخته‌های فیثاغورس در بین‌النهرین 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 سیّارات، ستارگان و موسیقی ارتباطی عرفانی و علمی برقرار کند. (خراسانی،1387: 194- 206) همچنین با‌توجه به اینکه یونانیان با در نظرگرفتن الهیات به‌عنوانِ «فلسفه‌ی علیا»، ریاضیات به‌عنوانِ «فلسفه‌ی وسطا» و طبیعیات به‌عنوان «فلسفه‌ی سفلا»، موسیقی را در جایگاه ریاضیات به‌عنوان 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 موسیقیایی هفت سیاره بود و راه را برای ارتباط بین کرات و نت‌ها می‌گشود در خلطی با افکار غیرِ فلسفی به انطباقِ نت‌ها با رنگ‌ها و روزهای هفته که خود در تمدّن‌های باستانی معلولِ کُرات دانسته می‌‌شدند انجامید.

 نکته‌ای که در ابتدا به‌عنوانِ سرچشمه‌ی ارتباط این عناصر ناهمگون بیان می‌شود عدد هفت است. عددی که معروف‌ترین نمودش به‌عنوان پیش‌زمینه‌ی هفت سیاره‌ی فیثاغورس، هفت آسمان در اندیشه‌ی بابلی‌ست. در این مورد، شاید آن‌چیزی که بتواند نحوه‌ی نگرش به این عدد را در همان زمان مشخص کند نقل‌قولی‌ست از بقراط در قرنِ پنجم پیش‌ از‌ میلاد مبنی بر این‌که "عدد هفت، به‌دلیل خواص اسرارآمیز خود، گرایش به کامل‌کردن تمامِ چیزها دارد، ناظر بر زندگی و منشاءِ تمام تغییرات است زیرا ماه، خود، مراحل‌اش را هر هفت روز تغییر می‌دهد و این عدد بر تمام هست‌مندهای این‌جهانی اثر می‌گذارد" (Blavatsky, 2009: vol 2, 312). هفت سیاره نیز به انواع این نظم‌های هفت‌تایی اعتباری کیهانی می‌دادند.

 نظریه‌ی موسیقیِ سیّاراتِ فیثاغورس بعدها در رساله‌ی تیمائوس افلاطون بسترسازِ روایتی اسطوره‌ای از آفرینش می‌شود و روحِ جهان که طبق اصولِ موسیقایی با یک هارمونیِ کیهانی به‌‌صورت نسبت‌های ریاضیاتی آفریده شده ‌است (Plato, 2015: Timaeus). اگرچه ارسطو به این نگرش هم‌چون یاوه‌ای فیثاغورثی می‌نگریست و بیان می‌کرد که در آسمان‌ها موسیقیِ کیهانی این چنینی را نمی‌توان شنید و ارتعاشات صدا از سیّارات 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 طرحِ 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:Book37,section18) در قرن سوّم قدیس هیپولیتوس فاصله­های موجود تا سیّارات را طبق نسبت­های موسیقاییِ جهانِ موزونِ افلاطون محاسبه کرد و دنیایی برساخته 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 سیّارات در متون هرمسی با رویکردِ عرفانی‌تری بسط می‌یابد و بر اعتبار ناشی از سیّارات، بر هر چه که بدان‌ مرتبط است می‌افزاید و این مسئله با توجه به این‌که در بسیاری از تمدّن‌های نخستین، از تمدّن چین گرفته تا بابل و مصر بطلمیوسی، سیّارات دارای رنگ بودند و طرح‌واره‌های رنگی آن‌ها در متونی که در موردِ فلسفه‌ی طبیعت و ستاره شناسی 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 نظامِ هستیِ نمادین بهره می‌برند، انسان توسط یک ذهن (Mind) یا خردِ برتر (Nous) آفریده شده است و خصوصیاتِ هفت سیاره را به‌منظورِ کنترلِ سرنوشت خود بر روی زمین دریافت می‌کند. هبوط انسان با سقوطِ او به درونِ تاریکی و قلمروِ مادی انجام می‌شود. این قلمرو، تابع نیروهای طبیعت است و به وسیله‌ی سرنوشتی اداره می‌شود که در ستارگان نوشته شده بود. انسان برای فرار از حلقه‌ی فانی مجبور بود به محیط سیّارات نفوذ کند و تنها به وسیله‌ی تشخیص این مسأله که بخشی از خردِ الهی در هر فرد گنجانده شده است، می‌شد تقدیر را تغییر داد و از رنج رهایی یافت و جان غیرفانی را آزاد نمود. ([the Corpus Hermeticum, 1906: 1-19](http://www.gnosis.org/library/grs-mead/TGH-v2/th202.html) )

تصویر 1: خدا جهان را با اصول هندسی می‌آفریند (سخنی از افلاطون)، دیباچه‌ی کتاب مقدسِ مورالیز، قرن سیزدهم. کتابخانه‌ی ملی اتریش (www.onb.ac.at)

 بعدها این خِرَد در عالم مسیحی، همچون تجربه‌ی حس‌آمیزی به عنوان نوئسیس (noesis) یا خرد و بصیرت درون تعریف ‌شد که در هفت مرحله‌‌ی انسانی خلاصه می‌شد که عالم کبیر را (با تطبیق سیّارات) در خود جای داده است. در این اینجا مطالبی مرتبط به رنگ و موسیقی به صورتِ مستتر در سه مرحله از این هفت مرحله‌ نمایان می‌شود: الف) قلبِ 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 نفسِ خدا و آغازِ تمامیِ چیزها تعلق داشت. در این مرحله، اثرات اَشکال به وسیله‌ی ارتعاشات صدا از مرکوریوس تجلی یافتند. ج) مرحله‌ی آخر، قلمرو سوفیا یا خِرَد که تمام اثرات به‌صورت هماهنگ در می‌‌آمدند تا اثر خودِ الوهیت را خلق کنند. (Ghishtel, 1722)

 از تعابیرِ 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. به‌طور مثال همان‌گونه که حس‌های آدمی گوناگون‌اند ولی همه‌ی آنها در خود او به یگانگی می‌رسند، یعنی با این‌که «دیدن»، «شنیدن» و «سخن‌گفتن» در ساحت‌های متفاوتی از هم قرار می‌گیرند ولی انسانی که می‌بیند همان انسانی است که می‌شنود و سخن می‌گوید، به‌همان‌سان جنبه‌های متفاوتِ حسّی و عقلی جهان نیز در یک اصل درونی به یگانگی می‌رسند به‌طوری که این، آن می‌شود و آن، این و یا هر دو آن چیزی می‌شوند که دیگر هویتِ 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 این‌که غیر از این دیدگاهِ عرفانی که بی‌شک حاصل خلطِ افکار فیثاغورثی، هرمسی و بطلمیوسی است، دیدگاه دیگری نزد یونانیانِ باستان ملهم از نگرشِ ارسطو شکل گرفت که تئوریِ موسیقی‌ای مبتنی بر اصول ریاضی به‌‌عنوانِ مدلی برای تئوری‌های رنگ و پایه‌ای برای بنا نهادنِ توازن یا عدمِ‌ توازنِ ترکیباتِ رنگی بود. در این مورد، ایشان نخستین کسانی بودند که رنگ‌های منقسم به هفت را طرح‌ریزی کردند که در آن همه‌ی رنگ‌ها از ترکیبِ سیاه و سفید مشتق می‌شدند و هماهنگی‌های فاصله‌های صوتی، به رنگ‌ها انتقال داده می‌شد (Aristotle, De sensu et sensibilibus, 439-442 a). باید توجه داشت همین نظرگاهِ برگرفته از اندیشه‌ی ارسطو، در ادوارِ بعدی خصوصاً پس از رنسانس، موجب جداییِ دو نگرشِ شرقی و غربی در رابطه با رنگ و موسیقی و در نتیجه -علی‌رغمِ عدمِ امکانِ تفکیکِ قطعی و ترسیمِ مرزی مشخص- پایه‌ای برای طرحِ اندیشه‌های شبهِ‌علمی از قرن پانزدهم به‌بعد در غرب می‌شود، که اگرچه کاملاً از نگرش‌های عرفانی وکیهانی گسسته‌نشده اما از رویه‌ی سراسر عرفانی- فلسفیِ شرقی متمایز است و راهی جداگانه را در پیش‌می‌گیرد.

 درباره‌ی این مبحث در شرق، نخست باید خاطر نشان ساخت که همبستگیِ رنگ و صداهای موسیقیایی سنّتی کهن در این منطقه است. به ویژه درکِ موسیقیایی بسیاری از ملل در این ناحیه از مدّت‌های مدید با درکِ رنگ ارتباط نزدیکی داشته به‌طوری‌که زمان‌ها پیش از این‌که روشِ نُت‌نویسی 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 قُدما یعنی یونانیان پیروی و هم‌چون ایشان درباره‌ی نظریه‌ی صوت، ابعاد، اجناس، جموع و انواع، لحون، طنینات، انتقال و تألیف بحث می‌کند» (Farmer, 1930: 326)، دلیل ارتباطِ نزدیک رنگ و صوت را در این ناحیه این‌طور توجیه می‌کند که میان برخی از رنگ‌ها و ملودی‌ها، با نظر به احساساتِ بَراَنگیزاننده‌شان، تناظری معین وجود دارد. شاید چنان‌که 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 تفکّرات موسیقیایی نظیر زیر و بم صدا، هارمونی، طنین و گاهی اوقات تعیین هفت رنگ پایه با هفت صدای موسیقیاییِ پایه توضیح می‌دهد. او معتقد است که رنگ، نقشِ مهمی در تاریخِ موسیقیِ 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 نمودنِ یک گروه هارمونی‌های جداگانه مورد استفاده قرار گرفت به‌طوری که امروزه نیز واژه‌ی رنگ را می‌توان در واژه‌شناسیِ دستگاه‌های موسیقیِ ایران، مقامِ آذربایجان و راگای هندی مشاهده کرد.

 این سُنّت در مللِ شرقی در سه منطقه قابلِ پی‌گیری‌ست: ایران/عالم اسلامی، هند و شرق دور.

سُنّتِ رنگ-‌موسیقی در ایران/ عالَمِ اسلامی

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

«یک قرن‌ونیم مطالعاتِ یونانی- عربی با مدارک و اسناد فراوان نشان می‌دهد که از حدود نیمه‌ی قرنِ هشتم میلادی تا پایان قرنِ دهم تقریباً همه‌ی کتبِ کهنِ غیرمذهبی، غیرِ ادبی و غیرِ تاریخیِ یونانی، که در امپراطوری بیزانسِ 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 آثارِ دیگر که متنِ اصلی یونانی آنها باقی‌ نمانده است، در معرضِ جادوی قلمِ مترجم قرار گرفتند: از جمله احکامِ نجوم، کیمیا و دیگر علومِ خفیه، موضوعاتِ تحت پوشش چهار فن- حساب، هندسه، هیئت و علمِ موسیقی- تمامی حوزه‌ی فلسفه‌‌ی ارسطویی در طولِ تاریخ آن: مابعدالطبیعه، اخلاق و طبیعیات». (گوتاس، 1390: 9-10)

بنابراین آنچه به نام تمدّنِ کلاسیکِ اسلامی خوانده می‌شود، نتیجه‌ی تخمیرِ همه‌ی این موادِ ترکیبی مختلف و متنوع است که تفکّرات مربوط به موسیقی، سیّارات و هرآنچه مربوط به آن هم می‌شد از این قاعده مستثنا نیست چنان‌که گامِ‌ فیثاغورسی‌ در موسیقی‌، که‌ بر «نظریه‌ی‌ اعداد» استوار بود، از طریقِ فلسفه با تمسک به خودِ فیثاغوریان، افلاطون و فلوطین و نیز از طریق نجوم با آثارِ بطلمیوس به دنیای اسلام راه یافت.

 نخستین‌ کسی‌که‌ از این‌ علومِ‌ تازه‌ منفعت‌ جُست‌ الکندیِ‌ 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. پیروانِ‌ او نیز، یعنی‌ «اخوان‌الصّفا» که در مسائلِ بسیاری از نظریات فیثاغورسی پیروی‌ می‌کردند و در اکثرِ رسائل خود به افلاکی بودنِ 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 شناختِ نسبت‌های عددی و هندسی موسیقی، پایه‌ا‌ی‌ست برای درک نغمه‌های لذّت‌بخش و دل‌آویز در موسیقی، رنگ‌های نیکو در تصویرها و داروهای سودمند در پزشکی (حلبی، 1360: 32-33). این مباحث اما در *"بِهجَت الروح"* اثر «عبدالمؤمن فرزندِ صفی الدین گرگانی» مربوط به دوره‌ی صفوی، با حجم عظیمی از نسبت‌های هفت‌گانه پیوند می‌خورد مشتمل بر زمانِ نواختن و خواندنِ موسیقی در اوقاتِ شبانه روز، برگرفتن آهنگ‌ها از صدای حیوانات،جنبه‌های اسطوره‌ای و نمادین موسیقی و تأثیر سنّت‌های سامی (در نسبتِ موسیقی به پیامبران)، سنّت‌های هند و ایرانی (در ارتباط مقامات به افلاک)؛ چنان‌که در مقدمه‌ی این رساله پس از حمد خدا آمده است:

«این رساله‌ای‌ست بزرگ، قلیل اللفظ و کثیر المعنی در علم موسیقی از کلامِ حُکَمای یونان‌زمین و اقاویلِ صحیح از کتب متقدمانِ افلاطونِ الهی و هرمسِ حکیم یعنی ادریس نبی علیه‌السلام که از روی کواکبِ سبعه‌ی سیاه استنباط کرده است و از طِبّ روشن ساخته تا عرفان سراپرده‌ی شوق و طالبان صاحب ذوق از تأثیر آن، پرده‌ی پندار از پیشِ جان براندازند». (صفی الدین، 1346: 17)

 اندیشه‌ی مربوط به ارتباطِ‌ پیچیده‌ی موسیقی با هر هفت‌گانه‌ای که رنگ را هم به‌واسطه‌ی سیّارات شامل می‌شود در بسیاری دیگر از آثار ایرانی- اسلامی قابلِ پی‌گیری‌ست، امّا جایی‌که می‌توان این ارتباط را به‌صورتِ کاربردی مشاهده نمود مینیاتور ایرانی است چنا‌ن‌که پژوهشِ بسیار خوبی از ابراگیموف این موضوع را روشن می‌کند.

 در ایران بهره‌گیری از رنگ در مینیاتورها به‌شدّت وابسته به تفکّراتِ کلاسیک بود به‌طوری‌که تأثیرِ مستقیم این افکار که در برگیرنده‌ی تقدّسِ عددِ هفت، اعتقاد به پشتیبانیِ سیّارات و همچنین موسیقیِ کُرات فیثاغورس بود حتّی در زمانِ منسوخِ شدن نظامِ بطلمیوسی، کاملاً در مینیاتورها مشهود است. البته این نکته پیش از هر چیز به پیوندِ میانِ منابعِ ادبی و مینیاتورها باز می‌گردد زیرا نگارگریِ ایرانی بیشتر سابقه‌ی خود را در تصویرگری کتاب‌های ادبی گذرانده است. بنابراین در بازخوانیِ معنای عمیقِ مینیاتورها راهنمای مهم عمدتاً خودِ منبعِ ادبی‌ست و چون آثارِ شاعران و نویسندگانِ این دوران - که اغلب به‌عنوان حکیم از آن‌ها یاد می‌شود – رواج‌دهنده‌ی تفکرِ حکمیِ مسلط بر دوران‌اند بی‌شک این مینیاتورها نیز بازتاب‌دهنده‌ی تفکّرِ فلسفی وعرفانی آن‌زمان است.کاملاً بدیهی است که چنین رویکردی در مفاهیم ادبی چه تأثیرِ عمیقی بر مینیاتورها خواهد گذاشت و چگونه آن‌ها را تا مرزِ بیانِ مفاهیمی ناسوتی پیش خواهد برد و دارای خصلتِ ذهنی و جهان‌بینی بسیار وسیعی خواهد کرد.

 به‌عنوان نمونه در مجموعه‌ای از مینیاتورهای مربوط به اشعارِ علی‌شیر نوایی به نامِ «هفت‌سیّاره» درباره‌ی بهرام گور پادشاه ایرانی (به تقلید از نظامیِ گنجوی)‌که هنرمندان بخارا در قرن شانزدهم به تصویرگریِ آن پرداخته‌اند موسیقی‌دانان، آلاتِ موسیقی و گستره‌ی کامل رنگ‌هایی که در مینیاتورها دیده می‌شود به‌لحاظ هنری، منتقل‌کننده‌ی حالاتِ احساسیِ متفاوت روحی انسانی‌ست و شاید بیان‌گرِ نوعی موسیقی «فرا-‌ناسوتی».

 این شعر در خود، کُلّ جدولِ رنگ‌ها را با مهارت به‌کار می‌گیرد و آن را بی‌درنگ به سیستمِ واژگان/ نمادهایی مرتبط می‌سازد که در میان‌شان واژه‌ی «هفت» مهم‌تر از بقیه است‌، نقشی کلیدی دارد و در ترکیباتِ مختلفِ واژگانی هم‌چون هفت‌ داستان، هفت آواره و هفت سیّاره مکرراً ظاهر می‌شود و سایر پدیده‌های طبیعی نیز در ارتباط با آن‌ها، «هفت‌مرتبه»‌ی خود را نشان می‌دهند. در نتیجه هفت به‌صورت یک تجلّیِ روحانی و متعالی در تمامِ پدیده‌های مذکور بروز یافته و از این‌رو بر یک سطحِ سلسله‌مراتبیِ نسبتاً متفاوت درک می‌شود.

مینیاتورهایی که برای این اثر ادبی کشیده شده‌اند نشان‌دهنده‌ی هفت مرحله‌ی سفرِ بهرام گور هستند؛ هفت مرحله‌ای که هر کدام در کاخی رنگی و یکی از روزهای هفته اتفاق می‌افتد؛ هفت‌روزی که هر کدام سیّاره‌ای را به‌عنوان حامی پسِ خود دارد؛ و هفت‌سیّاره‌ای که هر کدام بنا به اعتقاد فیثاغوریان نمایان‌گر یک نُتِ مشخص‌اند و با یکدیگر موسیقی جهان را می‌نوازند.

تصویر 2: بهرام در قصر زرد، مکتب بخارا، قرن شانزدهم
 San’at Magazine (sanat2013.orexca.com)

 در این‌جا، با تبدیل رنگ‌های به‌کار رفته در هر مینیاتور به نت‌های متناظرش و رمز‌گشایی از آن‌ها، هارمونیِ یکی از دستگاه‌های آوازی به‌دست می‌آید و هفت مینیاتور اجرا شده، بر هفت‌دستگاهِ آوازی ایران منطبق می‌شود به‌طوریکه در آن رنگِ غالب، نمایان‌گرِ کلیدِ پایه، و رنگ موسیقیدانان تصویر شده در هر مینیاتور نت‌های بعدی همان دستگاه آوازیست، و حتّی زمان‌های بازنمایی‌شده در هرمینیاتور متناسب با زمانی‌ست که دستگاهِ آوازی موردِ نظر به آن اختصاص دارد. البته مسئله‌ای از چشم ابراگیموف پنهان مانده‌ست‌ و آن این‌که این موضوع علاوه بر جهان‌بینیِ مستتر در شعر، به دلالت‌مندیِ جزئیات، رنگ‌ها و شخصیت‌ها در مینیاتورِ نقاشان مکتبِ بخارا که از پیروانِ کمال‌الدین بهزاد بودند برمی گردد کسی‌که به احتمالِ قوی -‌تحت‌تأثیرِ جهان‌بینیِ عرفانیِ جامی و میرعلی‌شیر نوایی- به فرقه‌ی نقشبندیه پیوسته بود و چه‌بسا افکار جاری در این فرقه را که خود ریشه در عقاید کلاسیک داشت در مورد مینیاتورهای‌اش به کار می‌گرفت و باعث شد که مقلدان‌اش نیز به پیروی از وی با تفکّری خاص از رنگ‌ها بهره‌ببرند.

 پیرامون این مبحث یکی از مثال‌های ابراگیموف مینیاتورِ «بهرام در قصر زرد» است (تصویر 2) که داستانِ دوّم شعر را به‌تصویر می‌کشد و با تُن‌های رنگ مقامِ عراق ابقا می‌شود. در مرکزِ مینیاتور، در آرایشِ زرد، شخصیتِ اصلی شعر، شاه بهرام و زیبای رومی قرار دارند و در زیرِ تصویر تعدادی نوازنده در جایی‌اند که نتِ کلیدی، رنگِ زرد است؛ رنگی که مرتبط با تُنِ موسیقایی لا در افکار باستانی‌ست. در مجموع، کلِ رنگ‌ها نمادِ جدولِ صدای مقامِ باستانی عراق‌اند:لا/ سی/ دو/ ر/ می/ فا /سل/ لا. این هارمونی دیاتونیک که مبنایی هفت‌مرحله‌ای دارد مطابق با مقیاس‌های (نزولی) هارمونی‌های یونانِ باستان (هیپودوریک Hypodoric) و روحانیون (آئولین Aeolian) است. قسمتِ بالایی مینیاتور با رنگ طلایی پوشیده‌شده که نمادِسپیده‌دم است، از آن‌رو که زمانِ اجرای مقامِ عراق را طلوع خورشید می‌دانستند.

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

 سُنّتِ نقاشی- موسیقی در هندوستان

 راگا (raga) - مکرراً در اغلبِ منابع- هم‌چون سبکی از موسیقیِ کلاسیک هند تعریف می‌شود که نام‌اش برگرفته از واژه‌ی سانسکریتیِ رانگا (ranga) به معنای رنگ است، البته رنگ با مفهومی استعاری از حالات روحی و احساسات؛ چنان‌که توصیفاتی وجود دارد مبنی بر این‌که «راگا، چیزی‌ست که به اندیشه‌ها و حالات رنگ می‌بخشد» (Monier, 1899) و یا «رنگارنگ و دل افروز ذهن‌های مردم». (Kaufman, 1965: 41) هندی‌ها معتقدند که زیبایی راگا ذهنِ شنونده را به صلح و آرامش راهبری می‌کند و برای او لذّتی وافر به‌ارمغان می‌آورد و نوازنده باید همان‌گونه‌که نُت‌ها را جلو می‌بَرَد، روحِ «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 نماینده‌ی بزرگ‌ترین و مستقیم‌ترین سنّتِ نقاشی‌- موسیقی در شرق‌‌اند بر پایه‌ی همین سیستمِ راگاها بنا و هر نقاشی با یک موومان ملودیک خاص مرتبط‌شده‌است و بر اساسِ اعتقادی عامیانه امّا فراگیر، دارای همان تأثیری بر ببیننده‌ست که راگای خاص آن بر شنونده می‌گذارد. در مورد این نقاشی‌ها Habighorst در کتاب‌اش *Moghul Ragamala* می‌نویسد:

تصویر 3: راگامالای بهایراوی راگینی، مکتب راجستان، 1616، موزه‌‌ی بریتانیا. (www.britishmuseum.org)

 نخستین‌بار در قرن شانزدهم کشماکارنا یکی از روحانیون هندِ مرکزی، متنی شاعرانه برای راگامالا به زبان سانسکریت تألیف کرد که اصول شش‌گانه‌ی راگا را در راگامالاها توضیح می‌دهد و برای سراییده‌شدن طیّ شش فصلِ سال یعنی تابستان، موسم بارندگی، پاییز، اوایل زمستان، زمستان و بهار در نظر گرفته‌شده‌بود. (Habighorst, 2006: 51)

این نقاشی‌ها هم‌چون نمونه‌ای کلاسیک از آمیختگیِ هنر، شعر و موسیقی در هند دورانِ میانه‌اند. موضوع اصلی یک نقاشی راگا یا راگینی اغلب با صورتی که در سنّت یا اشعار ضمیمه شرح داده شده بود، مطابقت می‌یافت و تصاویرِ خدایان و مردم، در زمینه‌ای که مناسبِ 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 تبیینِ شعرگونه‌ی یک داستان با قهرمانی مرد یا زن توصیف می‌شد.

 البته غیر از متنِ شاعرانه‌ی کشماکارنا، تألیفات گوناگونِ دیگری هم در قرونِ 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 ست که راگاها را به راگامالاها پیوند می‌دهد، مجازاً تمامِ جنبه‌های هنر را در بر می‌گیرد و موسیقی در آنها مشابه با مراحلِ رقص، آرایش و طراحی صحنه شرح داده شده است. حتّی یکی از این رسالات با چنین ادعایی آغاز می‌کند که «بدون دانشِ رقص، نقش‌های نقاشی را به سختی می‌توان درک نمود» و نقش‌های رقص به‌نوبه‌ی خود به نقش‌های موسیقی و در نهایت به نقش‌های آواز بستگی می‌یافت. اهمیتِ این دیدگاه به آن اندازه که برای یک نقاشِ بزرگ مهّم بود، برای یک رقاص یا موسیقی‌دان نیز به دلیل زنده‌نگه‌داشتنِ هنرش با ریتم و بیان، دارای اهمّیت خاص تلقی می‌شد. البته باید توجه داشت که اگرچه هرکدام از رساله‌ها به نحوی خاص به رابطه‌ی میان نقاشی و راگاها پرداخته‌اند امّا در اغلبِ آنها اساسِ تفکّرِ نقاشی (-رنگ)- موسیقی، بر هفت چاکرای بدن و ارتباطش با عرفان بودایی استوار است؛ آن‌هم به نوبه‌ی خود ره به مباحثِ پیچیده‌ی اعتقادی این مکتب فکری- دینی می‌برد به‌طوری‌که حتی گاهی به نفوذِ خدایان در هر راگا می‌رسد.

 برای نمونه در این زمینه می‌توان به بهایراوی راگینی (Ragini) اشاره داشت که یک سرود مربوط اواخرِ صبح است، اگرچه گاهی در شب هم قابلیت اجرا دارد و از معدود ملودی‌هایی‌ست که در فصول مختلف خوانده می‌شود. تمِ آن نیز معمولاً صلح‌آمیز، جدّی و در برخی مواقع غمگین است. در راگامالاهای مربوط به این سبک، اغلب دو زن مشغول پرستش شیوا در دریاچه‌ای پُر از نیلوفر تصویر شده‌اند. دریاچه‌ای که معبد این خدا در آن قرار دارد و پرندگان وحشی پیرامونِ آن در حال استراحت‌اند، تصویری با غلبه‌ی روحیه‌ی موسیقایی- شاعرانه (تصویر 3). غالباً دریاچه در متونِ مختلفِ هندی به عنوانِ عنصری نزدیک به کوهِ کایلاش (Mt Kailash) توصیف شده است، کوهِ مقدسِ شیوا. در اینجا در حالی‌که یک زن لینگای سیاه را با حلقه‌های گل تزئین می‌کند، دیگری با جفتی سَنج ضرب گرفته و آوازها و سرودهایی را در ستایش پروردگار خود می‌خواند. شدّتِ درخشندگیِ رنگ در این نوع راگینی معمولاً نوعی تأکید بر تمِ واقعی سوژه و شورِ از خودگذشتگی معنا شده است.

4. سنت نقاشی- موسیقی در شرق دور

 در شرق دور ارتباط میانِ نقاشی و موسیقی به‌گونه‌ای مستقیم مانند هند و ایران با تفکّرِ برگردان موسیقی به نقاشی یا رنگ نیست بلکه به علّتِ تسلطِ فلسفه‌ی تائویسم بر عرصه‌های مختلفِ زندگی در این سرزمین، چنان‌که وانگ وِی (Wang Wei) معتقد است «به‌صورت ساختاری مشترک در نقاشی و موسیقی یا شعر جلوه‌گر می‌شود» (wang, 2004:46) به‌گونه‌ای‌که هر سه‌ی این هنرها دارای ساختاری مشابه می‌گردند تا بدان‌جا‌که موسیقیِ کلاسیکِ چینی و نقاشی سنّتی را همچون خواهران دوقلو می‌دانستند.

 در ارتباط با این موضوع لیو فانگ Kirman, 2001)) در مصاحبه‌ای پیرامونِ موسیقی سنّتی چین بیان می‌کند که درنقاشی‌های سنّتیِ مناظر، هیچ تمرکزِ واضحی در تصویر دیده نمی‌شود امّا به نظر می‌رسد که هر بخش به انضمامِ قسمت‌های تُهی، دارای تمرکزِ خاصِ خود است به‌گونه‌ای‌که شخصیتِ مربوط به یک قسمت در هماهنگی با کُلّ تصویر ‌باشد. در این نقاشی‌ها بخش‌های تُهی جهت اینکه حیاتِ کامل نقاشی را به نمایش بگذارد بسیار مهم‌اند (تصویر 4). یعنی اگر کُلِ نقاشی، رنگ‌ شده بود، آزادیِ کمترِ تخیّل را برای بیننده در درکِ ارزش نقاشی در پی داشت. به عبارت دیگر، درکِ ارزشِ نقاشی فرآیندی تعاملی و پویا بین بیننده و نقاشی به‌حساب می‌آید. شبیه این مسأله در موسیقی کلاسیک چینی نیزکاملاً صادق است. در اینجا هر عبارتِ موسیقیایی جمله‌ایست که توسطِ سکوتی دنبال می‌شود. در چنین روشی که گوناگونی صداها و سکوت‌ها به‌طور هماهنگ در شکل‌گیریِ نظمِ صدایی آمیخته می‌شوند، نوعی پیوندِ 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 لذّتِ شعر و نقاشی تجربه کنند. جهتِ وصول به این تجربه، تنها تکنیکِ نواختنِ حرفه‌ای کافی نیست بلکه نوازنده باید کسی باشد که روح ِموسیقی و گذرِ آن روح را به سوی شنوندگان درک کند. نائل‌آمدن به بهترین نتیجه تنها با خالص‌ترین دلی‌ست که هر شخص می‌تواند داشته باشد؛ بدین معنا که ذهن باید آزاد شود تا نوازنده، خودِ ساز گردد. در این مفهوم، اجرا، تعاملی پویاست، فرآیندی که از دل به دل می‌رود.

 از سوی دیگر در موردِ اجرای زنده‌ی موسیقیِ کلاسیکِ چینی، اعتقاد بر این است که نزدیک‌ترین خویشاوندِ خوشنویسی چینی‌ست، هنری که بالاترین درجه را میانِ هنرهای این سرزمین داراست. از مطالعه‌ی آثار استادان بزرگ این رشته نیز چنین بر می‌آید که روحِ نهفته در آثار خوشنویسی به‌طرز چشمگیری قابلِ مقایسه با روحِ نواختنِ موسیقی است. انرژی، احساس و نفسی که خوشنویسی را زنده می‌کند به‌یک‌معنا همانی‌اند که در نواختنِ موسیقی کلاسیک چینی یافت می‌شود؛ پویایی و حرکتِ ضرباتِ قلم مو، خط و نقطه، و جزء و کُل، همه آنها قابل مقایسه با نواختن موسیقی‌اند. در نتیجه درکِ ارزشِ عظیمِ خوشنویسی الهام بی‌کرانی را برای نوازندگان به ارمغان می‌آورد.

تصویر 4: مسیر کوهستانی در بهار، اثر ما یوان، سلسله سونگ، قرن دوازده، موزه‌ی ملی تایپه.
(http://www.chinaonlinemuseum.com)

 باید توجه داشت در این ناحیه علاوه بر ارتباطِ موسیقی با خوشنویسی و نقاشی، ارتباط میان نقاشی و شعر یا آوا و رنگ نیز به‌گونه‌ای خاص برقرار بوده است. در این مورد بر اساسِ یادداشت‌های سهراب سپهری در سرزمین چین و در زمان سلسله‌ی سونگ، خاقانی به نام هوای‌سونگ نگارستانی را بنیان می‌نهد و نگارگرانی را گرد می‌آورد. در این نگارستان شعر به مثابه‌ی سرمشقی برای نقاشی قرار می‌گیرد و حس‌آمیزی‌های گوناگونِ شعری به نقاشی راه می‌یابد. از مشهورترین این‌گونه آثار می‌توان از یک نقاشی نام برد که تک ‌بیتِ «در بازگشت، سُمِ 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 درونِ فُرم و رنگ می‌لغزد و جلوه‌ی آشکارِ مادّی می‌پذیرد. (سپهری، 1385: 32)

او در ادامه از ارتباط دیگری نام می‌برد و اینکه شعرهای این ناحیه لبریز از نسبت‌دادنِ آواها به رنگ‌ها هستند: «دریا به تیرگی می‌گراید،آوای اردکان وحشی، دم به سپیدی می‌زند»، «صدای شب‌پره که در بیشه می‌پرد تیره است»، «خیزاب‌های گرم بهار، حشره‌ای در پرواز سپید»(3) و یا «*او گو ایسوی* کم سال، به آوایی زرد، پیوندان خویش را فرا می‌خواند» و الخ.

 البته در این شعرها نیز علاوه بر تعاملِ رنگ و آوا، ساختارِ کلّی 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.

**5. تحلیل پی‌رفت‌ها و نگرش‌های حاکم بر سنت نقاشی- موسیقی**

 در اينجا پیرامونِ فُرم آثار بحثی نمی‌شود بلکه هدف مقایسه‌‌ی اصولِ حاکم بر اندیشه‌هایی‌ست که به نوعِ خاصی از ارتباط، میانِ نقاشی (- رنگ) و موسیقی در فرهنگ‌های مختلف منجر می‌شوند.

 چنان‌که پیش‌تر آمد سرچشمه‌‌ی سنّتِ 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 حسّ‌ها در راستای بازنماییِ هارمونیِ هستی به *«یک»* مبّدل، و برای وصول به کمالِ مطلوب، تفکّر عرفانی «وحدت» پی‌گرفته می‌شود به‌نحوی‌که این اندیشه در صورتِ غالبِ خود در طلبِ آمیختنِ تجربه‌های ذاتاً متفاوتِ دیداری و شنیداری برای رسیدن به هدفی برتر در قلمروی والاتر است. این سنّت در شرق علی‌رغمِ ریشه‌دواندن در تفکّراتِ کلاسیک و عرفانِ دوران باستان و در نتیجه گردش حولِ مفهوم وحدت، به سه صورت متفاوت از هم در ایران-‌ عالم اسلامی، هند و خاورِ دور دنبال می‌شود و این هم ناشی از جهان­بینیِ متفاوت و نوع تعبیری بود که آنها از وحدت داشتند.

 نقاشی- موسیقی در ایران، به‌تبعیّت از تفکّراتِ فیثاغورسی که بلاشک ناشی از گرایشِ حُکما و ادیبان اسلامی به اندیشه‌ورزیِ یونانی و تخمیر آن در تفکرِ اسلامی بود، با تمرکز بیش از پیش بر مفهومِ یکپارچگی میان عالم صغیر و کبیر، منعکس‌کننده‌ی یک جهان‌بینیِ مبتنی بر وحدت است بدان طریق که یکی‌شدنِ موسیقی و رنگ درآخرین مرحله‌ای تعریف می‌شود که روحِ دو حسِ دیداری و شنیداری را داراست ولی هیچ‌کدام از آنها به‌تنهایی نیست، به‌طوریکه یکی‌شدنِ این حس‌ها به‌عنوانِ راهی جهتِ وصول به مفهومی فراتر از خود به کار گرفته می‌شود. به عبارتِ دیگر، نائل آمدن به وحدت، از طریقِ انتحالِ مفاهیم کوچکتر(یا جزء) در مفهوم بزرگتر و مطلق (یا کُل)، بدین معنا که در آن هر جزء، جلوه­ای- نه کامل و دقیق- از کُل می­باشد. بدین ترتیب هر پدیده اعم از مادّی یا معنوی به شکلی سلسله‌مراتبی و پلکانی به سوی آن حقیقتِ واحد عرفانی سیر می‌کند.

 سنّتِ نقاشی- موسیقیِ دیگر مرتبط به سرزمین هند و معروف به راگامالا است نوعی نقاشی بر اساس راگاها (سنت موسیقیایی بومی هندی). در اینجا اِلمان‌های اصلیِ آیینِ مذهبی هندو مانند چاکراها و رقص، واسطه‌ای برای ارتباط موسیقی و نقاشی یا رنگ و صدا می‌شوند که در آنها دیگر نَه سُخن از آن روندِ سلسله مراتبیِ آمیختنِ حسّ‌ها جهتِ وصول به حقیقت در مینیاتورهای ایرانی، بلکه سخن از یک دگردیسیِ کُلّی‌ست؛ دگردیسیِ موسیقی به نقاشی که با انتقالِ روحِ غالب از یکی به دیگری پدید می‌آید، به‌گونه‌ای‌که موسیقی از طریقِ تبدیل‌شدن به نقاشی به حیاتِ خود ادامه می‌دهد یعنی به نوعی «وحدت در روندِ حیات» که تا حدّی یادآور مبحثِ تناسخ در اندیشه‌ی این سرزمین است مبنی بر این‌که هر زمان هست‌مندی زوال یافت، روح آن از تنِ مادی‌اش جدا شده و به زندگی در کالبد هست‌مندِ دیگری ادامه می‌دهد.

 صورتِ سوم این سنّت در شرقِ دور اتفاق می­افتد که البته تفاوتی اساسی در شیوه­ی بیانِ مفهومِ وحدت در آثار آن نسبت به ایران و هند دیده می­شود. وحدت در آثار این سرزمین نَه از راه دگردیسی موسیقی به نقاشی و نه حس‌آمیزی جهت خلقِ مفهومی والاتر، بلکه از طریق یکدست نمودنِ قانونی پدید می‌آید که بر همه‌چیز حکم‌فرماست. در این اندیشه، ساختاری مشترک بر تمامیِ هست‌مندها، کُنش‌ها و روندها از جمله موسیقی و شعر و نقاشی بر قرار است و بین آنها رابطه­ای تعاملی بر اساس قانونی واحد شکل می­گیرد به طوری‌که وحدت، درکِ قانونِ واحدِ حاکم بر همه‌چیز، و به کارگیری آن تلقی می شود.

**نتیجه**

 تجربه‌های ذاتاً متفاوت دیداری و شنیداری که درگاه‌های نخستینِ شعور انسانی دانسته می‌شوند بر اساسِ مفهومِ وحدت در شرق به تجربه‌ای واحد نائل می‌آیند. این سنّت در دنیای باستان نه به صورت نقاشی- موسیقی بلکه به‌صورتِ رنگ-موسیقی در راستای ارتباطِ هفتگانه‌ها و فلسفه‌ی انتظام گیتی پیش‌می‌رود. با این حال در ادامه، سنّت‌های فکری مختلفِ شرقی علی‌رغم ریشه‌دواندن در این اندیشه‌ها و در نتیجه گردش حولِ مفهوم وحدت، طُرقی متمایز را در واکنش به این ارتباط پیش‌می‌گیرند. در ایران-عالم اسلامی، تفکّر حاکم بر ارتباط رنگ و موسیقی‌، ابتدا به‌صورت نظری در آثارِ حُکما و فلاسفه‌ی ‌اسلامی مطرح می‌شود که نمایشِ حکمت یونانی- هرمسیِ (باستانیِ) راه‌یافته به عالمِ اسلامی در کنار امتزاجی با داستان‌های بومی است به‌گونه‌ای‌که ماهیتِ بازنمایی آن در روایت‌هایی تمثیلی و نمادین جهت نائل آمدن به حقیقتی برتر تعریف می‌شود البته از طریقِ انتحالِ مفاهیم کوچکتر در مفهومی بزرگتر و مطلق، و همین تفکّر است که به صورتِ عملی در مینیاتورها پیاده می‌شود. این ارتباط در هندوستان دارای سنّتی جداگانه و با پیشینه‌ای مشخص است که در راگامالاها به‌عینه جلوه‌گر می‌شود و معرفِ یک دگردیسیِ کلّی از موسیقی به نقاشی است که با انتقالِ روحِ حاکم از یکی (راگاها) به دیگری (راگامالاها) پدید می‌آید و یادآورِ سیطره‌ی مبحثِ تناسخ بر اندیشه‌ی این سرزمین است. در انتها این رابطه را می‌توان در شرق دور پی‌گرفت که به‌صورتی کاملاً متفاوت از هند و ایران/عالم اسلامی رخ می‌دهد و آن از طریقِ یکدست‌نمودنِ قانونی‌ست که بر همه‌چیز حکم­فرماست؛ به عبارت دیگر اعتقاد به ساختاری مشترک بر تمامیِ هست‌مندها، کُنش‌ها و روندها از جمله موسیقی، شعر و نقاشی.

**فهرست منابع**

]1[ ابن صفی الدین، عبدالمؤمن (1346). بَهجَت الرّوح، زیر نظر رضا مساح و مهدی فتاح، مقابله و مقدمه و تعلیقات یاسنت لویی رابینو، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

]2[ حلبی، علی اصغر (1360). گزیده‌ی «متن رسائل اخوان الصفا». تهران: کتاب فروشی زوار.

]3[ گوتاس، دیمیتری (1390). ترجمه: عبدالرضا سالار بهزادی. تهران: نشر فرزان روز، چاپ اول

]4[ خراسانی، شرف‌الدین (۱۳۸۷). نخستین فیلسوفان یونان. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

]5[ سپهری، پریدخت (1385). هنوز در سفرم (شعرها و یاداشت‌های منتشرنشده از سهراب سپهری). تهران: نشر پژوهش فرزان 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](http://en.wikipedia.org/wiki/Bhikkhu_Bodhi). (2000). *A Comprehensive Manual of Abhidhamma: The Abhidhammattha Sangaha of Ācariya Anuruddha*. Seattle, WA: BPS Pariyatti Editions.

# [12] [Cassius](http://www.amazon.com/s/ref%3Dntt_athr_dp_sr_1?_encoding=UTF8&field-author=Dio%20Cassius&search-alias=books&sort=relevancerank), D. (1914). *Roman History*, ([E. Cary](http://www.amazon.com/s/ref%3Dntt_athr_dp_sr_2?_encoding=UTF8&field-author=Earnest%20Cary&search-alias=books&sort=relevancerank) & [H. B. Foster](http://www.amazon.com/s/ref%3Dntt_athr_dp_sr_3?_encoding=UTF8&field-author=Herbert%20B.%20Foster&search-alias=books&sort=relevancerank), 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](http://www.publishersglobal.com/directory/publisher-profile/1315/): 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](http://en.wikipedia.org/wiki/Charlotte%2C_North_Carolina), 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](http://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Kaufmann_%28composer%29). (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.](http://www.amazon.com/s/ref%3Dntt_athr_dp_sr_1?_encoding=UTF8&field-author=Charles%20William%20King&search-alias=digital-text&sort=relevancerank) (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](http://en.wikipedia.org/wiki/Monier-Williams). (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](http://www.trotta.es/pagina.php?cs_id_pagina=15&cs_id_contenido=10229) (2008). Poemas del río Wang, ([P. González, Trns, Spanish).](http://www.trotta.es/pagina.php?cs_id_pagina=15&cs_id_contenido=10481)  Madrid: Oriente y Mediterráneo

1. 1. این مقاله در کنفرانس بین‌المللی موسیقی و مطالعات فرهنگی مه 2015، دانشکده‌ی فنی استانبول ارائه ‌شده‌است (برگزارکننده: مرکز تحقیقاتِ آکادمیک مدیترانه‌ی 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\_Istanbul\_Turkey\_

 [↑](#footnote-ref-1)