پویا سرایی

بررسی گونه شناختی بنیان‌های زیباشناسی در فرهنگ موسیقایی اسلامی- ایرانی

چکیده

نگارنده در این مقاله، نخست به طرح دیدگاهی انتقادی بر مطالعات تحصلی موسیقی در ایران پرداخته و ضرورت وجود دیدگاه‌های زیباشناختی در رویکرد به موسیقی اسلامی ایرانی را یادآور شده است. نویسنده پس از این بخش، با هدف شناخت عناصر بنیادین تشکیل‌دهنده زیباشناسی موسیقی اسلامی - ایرانی به طرح مفاهیمی چون عنصر و بیان زیباشناختی می‌پردازد. سپس مختصاتی اجمالی از همبستگی هم‌نهادی عناصر زیباشناختی فرهنگ‌های ایران باستان - اسلامی، در یک نظام زیباشناختی نوین واحد ارائه می‌شود. در ادامه هم‌نهادی دو عنصر زیباشناختی **گام تنبور خراسانی** - از فرهنگ موسیقایی ایران باستان - و **مجنبات** - از فرهنگ موسیقایی عرب به‌عنوان دو مؤلفه بنیادی و شاخص در صورت‌بندی زیباشناسی موسیقی اسلامی - ایرانی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. پس از این به بررسی سمبولیسم و نقش اساطیری زیباشناختی **عدد چهار** در فرهنگ یونانی - فیثاغورسی پرداخته و نشان می‌دهد: این عنصر، فارغ از کارکرد و زمینه پیشین خود در فرهنگ یونانی، به موسیقی اسلامی - ایرانی نفوذ پیدا کرده و به‌تدریج با تأثیرگذاری در وجوه گوناگون نظیر: زیباشناسی فواصل، آفرینش موسیقی، ساختار مُدال و شیوه تشریح و نظام‌مندی فواصل، به‌عنوان عنصری بنیادین در زیباشناسی موسیقی اسلامی - ایرانی، ارائه شده و براین اساس

خود باعث کارکردها و زمینه‌های گوناگون نوین در این فرهنگ جدید می‌شود. در این بین بنیان‌های دیگری از قبیل حرکت درجه‌وار و متصل (دیستانس) ملودی که خود، مختص زیباشناسی آفرینش در فرهنگ‌های موسیقایی خاورمیانه است، با عنصر یونانی چهار (ساختار ذی‌الاربع) امتزاج می‌یابند.
در انتها نشان داده می‌شود که چگونه، **فواصل تنبور خراسانی** (از فرهنگ موسیقایی ایران باستان) **فواصل مجنبات** (از فرهنگ موسیقایی عرب) معیارهای زیباشناختی آفرینش ملودی (از فرهنگ موسیقایی خاورمیانه) و عدد چهار (از فرهنگ یونانی - فیثاغورسی)، نخست از کارکرد و نقش زیباشناختی در فرهنگ پیشین خود، جداشده و در کلیتی واحد، پویا و نوین انسجام می‌یابند و بدین ترتیب پایه‌های زیباشناسی موسیقی اسلامی - ایرانی را بنیان می‌نهند.

واژگان کلیدی: زیباشناسی، موسیقی اسلامی - ایرانی، سمبولیسم چهار، دستان‌بندی، مجنبات، ملایمت فواصل، تألیف الحان

مقدمه، مفاهیم، ضروریات و رویکرد

آنچه روشن است موضوع بررسی فرهنگ موسیقایی اسلامی - ایرانی بارها در کیفیات، مقادیر و رویکردهای گوناگون مورد توجه نظریه‌پردازان شرقی - ایرانی و یا شرق‌شناسان، قرار گرفته است. از سوی دیگر می‌دانیم هم‌نهادی و تعامل دو فرهنگ ایران باستان و فرهنگ اسلامی، فرهنگی جدید موسوم به «فرهنگ اسلامی - ایرانی» را رقم زد که بی‌شک موسیقی دستگاهی معاصر، در این فرهنگ ریشه داشته و به نوعی، زبان متأخر آن است. با این حال، در کتابخانه پژوهش موسیقی ایران، هنوز اثری مجمل - مستقل درباره مبانی زیباشناسی موسیقی ایرانی - اسلامی یافت نمی‌شود. گواینکه در کتبی نظیر آثار بینش (۱۳۷۸) و یا فارمر (۱۹۶۷) و کریستن سن (۱۳۴۵) نموداری کلی از مختصات فرهنگ‌های ایران باستان و اسلامی و تهاتر این دو عرضه شده است.
اما نکته اینجاست که کمتر محققی، بر سیلان و یگانگی بیان زیباشناسانه ویژه این فرهنگ جدید، و یا بررسی گونه‌شناسانه عناصر زیباشناختی آن تکیه می‌کند و لذا آنچه مطرح می‌شود بیشتر معطوف به «تکه کردن عناصر» و نه مطالعه ماهیت آنها در بیان منسجم و واحد فرهنگ اسلامی - ایرانی است. برای مثال برخی از محققان امروزه، فرهنگ ایرانی را مختص حوزه خراسان بزرگ صدر اسلام دانسته و مکاتب منسجم متأخر (اسکولاستیک - سیستماتیک - مدرن) را در حوزه بغداد - و در بهترین نظر - تنها، «تأثیرگرفته» از کلیات موسیقی ایرانی قبل از اسلام می‌دانند. بدین ترتیب ایشان تلویحاً بر

حوزه منجمد کاملاً عربی در بغداد تکیه کرده و از آنجا که آموزه‌های مکاتب بغداد بعدها از مراکش تا اویغور را تحت سلطه خود گرفت - ذیل استیلای مبادی فرهنگ عربی اسلامی مثل زبان بین‌المللی عربی در این ممالک - از پایگان عناصر زیباشناختی ایرانی این مکاتب (یا دیگر فرهنگ‌های تأثیرگذار) غافل می‌شوند. در سویه دیگر، ذیل این رویکرد تحصلی - ناسیونالیستی (ملی‌گرایی)، محققانی شاید کفه را به نفع فرهنگ ایران باستان پایین بیاورند.

جداسازی این دو پایگان عربی و ایرانی همانقدر بی‌اساس و حتی مضحک است که امروزه ما تمامی فواصل خنثای ساختار مدال ردیف را به علت انتساب آنها به زلزل و یا دیگر فرضیه‌پردازان پرورش یافته مکاتب عربی - بزداییم! و یا ساختار دانگ را به دلیل انتساب تقریباً قطعی آن به تئوری‌های یونانی، عنصری غیرفرهنگی قلمداد کنیم!

جدای این، در نگاه زیباشناختی، ماهیت و نقش بسیاری از عناصر زیباشناختی، از فرهنگ‌هایی نظیر هند، چین و یا ایران باستان - در موسیقی ایرانی - اسلامی معرفی و عنوان می‌شود. این عناصر در دیدگاه پوزیتیویستی - تحصلی، بنا به ماهیت سوبژکتیو خود و یا فقدان منابع ابژکتیو مدلل - اجازه ورود به مطالعات فرهنگ اسلامی - ایرانی را ندارند. این مهم تنها در صورت تکیه به بیان زیباشناختی موسیقی اسلامی - ایرانی منصه ظهور خواهد داشت؛ چرا که وجود حتی یک نام واحد میان دو فرهنگ، نیز نشان از وجود عنصری زیباشناختی در یک فرهنگ و دگرگونی کارکرد آن، در فرهنگی دیگر است. بدین علت که نقش زیباشناختی هر عنصر در ارتباط ارگانیک آن با سایر شئون هنری فراهنری تکوین می‌یابد. لذا پس از به‌کارگیری آن عنصر در مجموعه‌ای جدید، نقش و کارکردی نوین از آن عنصر نیز ارائه می‌شود.

پرواضح است فقدان این نگرش، جدای اینکه ادراک بخش عظیمی از هویت فرهنگی - تاریخی امروز ما را مخدوش خواهد کرد، می‌تواند رویکردهای جامعه هنری را به سوی دیدگاه‌های ابژه‌انگارانه افراطی آثار هنری سوق دهد. بدین‌ترتیب مقوله زیبایی، سیر تحول آن و مهم‌تر از همه ضرورت وجود آن در موسیقی اسلامی - ایرانی، فراموش خواهد شد.

از سوی دیگر، تعدد نگرش‌های تحصلی صرف، ابژه‌انگاری بیان رمزپردازانه و تأویلی آثار هنری را به همراه خواهد آورد؛ چیزی که تا حد زیادی در پژوهش‌های معاصر موسیقی ایران قابل مشاهده است. آن چنان که برای مثال تاریخ‌گرایانی نظیر دکتر برکشلی (۱۳۷۴) و در دوره متأخر استاد مجید کیانی (۱۳۶۸) - انضمام کلیت زیباشناختی موسیقی دستگاهی معاصر را یکسره فدای مقایسه‌های تاریخی - تحصلی نموده و به پایگان عظیم معناشناسانه و زیباشناختی آن - که سال‌هاست در قلمروی جهان فرهنگی ایران حاکم و معانی گوناگون را خلق کرده است - توجه نمی‌کنند.[1] این در حالیست که در تاریخ مطالعات هنری فرهنگ‌های غربی، این دو به موازات هم پی گرفته شده‌اند و بدین دلیل

است که امروزه برای مثال، تکوین مکاتب آوانگارد مدرن نظیر دودکافونیک و یا تفوق رویکردهای هرمنوتیکی به هنر، باعث نابودی بررسی‌های سبک‌شناختی موسیقی دوره باروک نمی‌شود. بدیهی است فقدان چنین مطالعاتی در موسیقی ایران، از یکسو و استیلای یک بعدی انتزاع‌گرایی تاریخی، از سوی دیگر، آسیب‌هایی جبران ناشدنی به ماهیت «هنر» را در پی خواهد داشت؛ که بررسی آن فرصتی مستقل می‌طلبد.

آن چنان که در تمامی فرهنگ‌ها و ادوار هنری جهان ادراک می‌شود، عناصری برون‌مرزی و یا تاریخی در شکل‌دهی به بیان زیبایی‌شناسانه و نظام نشانه‌شناختی آن فرهنگ نقش عمده دارند؛ و درست همین تمایز زیباشناختی باعث خواهد شد که فرهنگ مورد نظر را با دیگر فرهنگ‌های تأثیرگذار - متشابه، یکسان نپنداریم. به این منظور در این مقاله، فرهنگ اسلامی - ایرانی به‌صورت کلیت منسجم ارگانیک، فرض شده است که در عین به‌کارگیری عناصر زیباشناختی[۲] فرهنگ‌های گوناگون، آنان را در یک صورت کلی واحد - نوین با نظام معناشناسانه و ادراک زیباشناختی یگانه - ویژه گردآوری کرده است. نگارنده در این مقاله می‌کوشد تا برخی از مهم‌ترین بنیان‌های زیباشناختی سازنده این کلیت واحد را گونه‌شناسی و معرفی کند.[۳]

قلمرو فرهنگ اسلامی - ایرانی در بدو امر، حاصل هم‌نهادی فرهنگی میان تمدن‌های ایرانی قبل از اسلام به‌طور مشخص (اشکانیان و ساسانیان) با فرهنگ اسلامی - که جدا از تأثیرات فراوان خود مشخصاً با دو عامل روح ولایی - مذهبی اسلامی و خط بین‌المللی عربی در ایران صدر اسلام تأثیر نمود می‌باشد. آنچه در این میان مهم است همین دو عامل برجسته فرهنگ عرب اسلامی است که خود جامه‌ای یکسان بر تن همه فرهنگ‌های همجوار پوشانیده و به نوعی بستر و پیکره اصلی فرهنگ سرزمین‌های همجوار را شکل می‌دهد.

با ورود اسلام به هر سرزمین عناصر زیباشناختی کهن آن فرهنگ [پذیرنده] از کارکرد پیشین خود جدا شده و در فرهنگی جدید، با کارکرد زیباشناختی نوین به‌کار گرفته می‌شود (مانند به‌کارگیری فواصل تنبور خراسانی در مکتب اسکولاستیک بغداد و یا شیوه نوازندگی ایرانی بربط در میان اعراب صدر اسلام).

در این میان به‌تدریج برخی از عناصر نیز به‌طور اکتسابی و ناشی از تأثیرپذیری آگاهانه مردمان آن سرزمین از دیگر فرهنگ‌ها، وارد این سرزمین شده و با عناصر زیباشناختی فرهنگ اسلامی و عناصر زیباشناختی کهن آن سرزمین درهم می‌آمیزد و بدین ترتیب بیانی زیباشناختی ویژه شکل می‌گیرد (مانند آغاز نهضت ترجمه و تأثیرپذیری فرهنگ اسلامی - ایرانی از آرای یونانیان).

هم‌نهادی گام تنبور خراسانی و وسطای عربی (زلزلی) به مثابه عناصر زیباشناختی ایران باستان - اسلامی در فرهنگ اسلامی - ایرانی

در آغاز به مهم‌ترین عناصر موسیقایی - تئوریکی فرهنگ ایرانی قبل از اسلام - که خود در بنیان زیباشناختی بوده و در صورت جدید موسیقی اسلامی - ایرانی با کارکرد زیباشناختی نوین و منحصر به فرد در موسیقی اسلامی - ایرانی، به‌کار گرفته شده‌اند - اشاره می‌کنیم:

در نگاهی کلی، از تهاتر دو سنت موسیقایی جوان عرب با سنت ایرانی قبل از اسلام، شواهد فراوانی در دست است که اجمالاً به آن می‌پردازیم: موسیقی مکتب خراسان منطقاً متأثر از موسیقی سرزمین نسا - مقر اشکانیان - بوده است (قس بینش ۱۳۷۸: ۳۱-۲۹)؛ از طرفی نمی‌توان به‌طور مطلق پذیرفت که موسیقی اشکانی شرق ایران هیچ تأثیری بر ساسانیان تیسفونی نداشته باشد، کما اینکه هنرهای تجسمی - معماری ساسانی نیز خود از هنر اشکانی هخامنشی، آشوری، یونانی و حتی مصری الهامات فراوان داشته است. (مددپور ۱۳۸۳: ج ۱: ۱۶۰-۱۵۹)؛ از سویی برخی از هنرهای ساسانی سال‌ها در فرهنگ اسلامی - ایرانی تداوم داشت که برای مثال می‌توان به معماری سبک خراسانی اشاره کرد که بهترین نمونه آن مسجد تاریخانه دامغان در قرن دوم هجری است (که اتفاقاً در حوزه شرق ایران بنا شده است). پس وجود عناصر موسیقایی ایران قبل از اسلام در نخستین مرکز بزرگ هنری - فرهنگی عباسیان (بغداد) قابل قبول خواهد بود. به‌علاوه عموم نوازندگان دوران اموی و صدر عباسی، همواره یا از بردگان ایرانی یا ایرانی‌زاده بوده و یا به مانند ابراهیم موصلی هنر آموخته در ایران‌اند (۱۱۶-۵۲: Farmer ۱۹۶۷) الفاظ فارسی زیر و بم، دستان و ماخوری نخست در آثار کندی که متولد بصره و ساکن بغداد است دیده می‌شود. (الحلو: ۲۵۴-۲۵۲)

از سوی دیگر هفت مدخسروانی منسوب به باربد در آثار **مسعودی** و ابن‌خردادبه با ترجمه عربی **طرق الملوکیه** به چشم می‌خورد (مسعودیه ۱۳۶۵: ۳۵، مسعودی: ج ۲: ۶۱۸) موضوع «دساتین» یا «رواسین» یا «دستانات الخراسانیه» ساسانی باربد در دربار ساسانی در آثار متفکران اسکولاستیک بغداد نظیر فارابی و ابن زیله طی قرون ۵-۴، دیده می‌شود (موسیقی الکبیر: ۷۷ و الکافی فی الموسیقی: ۶۶)

اما شاخصه ویژه موسیقی ایران باستان که پس از ترکیب با سنن موسیقی عرب، تا امروزه پابرجاست، **گام تنبور خراسانی** است که فارابی (ف ۳۳۹ هجری) آن را در قرن دهم میلادی (چهارم هجری) مورد بررسی قرار داد. ذکر این نکته نیز ضروری است که هدف از این بررسی، آمیزش موسیقی عربی - ایران باستان و نگاهی کاربردی‌تر به مقوله دستان‌بندی بود؛ از این گذشته در این عصر (قرن ۴ هجری)، تنبور خراسانی در کنار ساز آرمانی موسیقی ایرانی - اسلامی، استعمال فراوان داشت (گتات ۱۳۸۴: ۱۰۷).

ساختار فواصل در گام تنبور خراسانی (پیش از اسلام) به دلیل شباهت فوق‌العاده به فواصل گام

فیثاغورسی، خویشاوند آن است، درست به دلیل همین خویشاوندی، فارابی توانست پس از تجزیه یک پرده از این گام به فواصل فیثاغورسی لیماویقیه (به سنت یونانی)، گام ۱۷درجه‌ای تنبور خراسانی را بر منطق اصل دیاتونیک فیثاغورسی استوار کرده و آن را در صورت‌بندی کلاسیک دستان‌بندی موسیقی اسلامی - ایرانی ارائه دهد (ابومراد ۱۳۸۴: ۱۳۳، گتات ۱۳۸۴: ۱۰۲). صفی‌الدین نیز تنها به اصلاح، اعتدال و بیان هرچه منطقی‌تر همین فواصل کهن - در تبعیت از اصل دو پرده‌ای - پرداخت (قس ابومراد ۱۳۸۴: ۱۳۵، گتات: همانجا) و چنان چه می‌دانیم این گام اصلاح شده تا قرن‌ها در همه ممالک اسلامی رایج و مقبول نظریه‌پردازان بود (برکشلی ۱۳۷۴: ۱۳).

موضوع مهم دیگر ورود فواصل خنثای (مجنبات) زلزلی [وسطایی با نسبت ۲۷/۲۲ که بین وسطای فرس‌وبنصر و زائدی با نسبت ۵۴/۴۹ که بین این وسطا و مطلق بسته می‌شود] به‌عنوان عناصر زیباشناختی عرب اسلامی - در دوران مکتب اسکولاستیک بغداد و استمرار ماهیت آن تا مکاتب متأخر و حتی ساختار فواصل امروزین دستگاه‌هاست (نک کیانی ۱۳۶۸: ۱۶۵). در این مورد لازم به ذکر است که: از دوره ماقبل فارابی (ق ۴ ه)، منبعی درباب تشریح فواصل موجود نیست؛ اما نظر به فقدان مجنبات در رپرتوار شش مقام تاجیک - ازبک (نک اسعدی ۱۳۷۸: ۱۳)، عدم پیروی فواصل مشابه از نظام اصابع و انتساب نخستین نمونه مجنبات به زلزل، می‌توان مجنبات را فواصل برآمده از فرهنگ عرب اسلامی قلمداد کرد. این فواصل خنثی، در این عصر به گامی که فارابی بر مبنای تنبور خراسانی - با روشی فیثاغورسی - بنا کرده بود، وارد می‌شوند (رک گتات ۱۳۸۴: ۱۰۸-۱۰۷).

بدین‌ترتیب در قرن ۴ هجری، گام خراسانی که با کیفیت انحصاری خود، در موسیقی ایرانیان باستان نقش زیباشناختی ویژه داشت پس از ترکیب با مجنبات زلزلی - که خود عناصری زیباشناختی در فرهنگ عرب اسلامی بوده است - در ساختاری جدید - با کارکرد زیباشناختی نوین - عرضه می‌شوند.

هم‌نهادی عناصر زیباشناختی یونانی - فیثاغورسی و اسلامی - ایرانی: صورت‌بندی زیباشناختی نوین از سمبولیسم «چهار» در ابعاد گوناگون موسیقی اسلامی - ایرانی

آنچه موسیقی‌دانان مسلمان از تئوری - زیباشناسی یونانی وام گرفتند - به‌طور اخص و نه عام - معطوف به پیروی آنان از فیثاغورسیان است.[۴] مهم‌ترین دستاورد این تأثیرپذیری، اتخاذ شیوه دستان‌بندی فیثاغورسی (دو پرده‌ای) در تشریح فواصل است. آرای فیثاغورس توسط دیدیموس و سپس بطلمیوس مورد اصلاح قرار گرفت (برکشلی ۱۳۵۵: ۹-۷) و سپس فارابی دانگ پایین رونده آباء یونانی را بالارونده و نسبت فواصل یک دانگ را به‌صورت نسبت‌های ۹/۸؛ ۱۰/۹؛ ۱۶/۱۵ (از راست به چپ: دو تا فا) ارائه کرد که این تتراکورد فارابی نیز توسط صفی‌الدین مورد اصلاح واقع شد

و به‌صورت گامی معتدل، با دو تتراکورد مساوی - از نظر نسبت فواصل - عرضه شد (قس برکشلی ۱۳۲۶: ۳-۱، بینش ۱۳۷۶: ۷۱).

آغاز آشنایی موسیقی‌شناسان اسلامی با آرای یونانیان و تأثیرپذیری از آنان - به احتمال بسیار زیاد به دوره منصور عباسی (۱۳۶ ه) و آغاز نهضت ترجمه و مکتب اسکولاستیک بغداد بازمی‌گردد. لازم به ذکر است که آغاز این تهاتر در فلسفه اسلامی - ایرانی را در برخی از کتب، از دوره انوشیروان و پناهندگی چند تن از حکمای یونانی به دربار ساسانیان می‌دانند (لاهوری ۱۳۸۳: ۲۴) بدین دلیل بایسته است با احتیاط از دوران نهضت ترجمه به‌عنوان آغاز تأثیرپذیری زیباشناختی - تئوریکی از یونانیان یاد کرد.

به طوری که مشاهده می‌شود، فاصله‌بندی سازها در نظام اصابع و مجاری در آثار اسحق موصلی و

کندی (کندی ۱۹۲۶: ۴۵) و حتی در دستان‌نشانی فارابی نیز - تحت تأثیر نظام‌های یونانی از نت لا آغاز می‌شوند و تا اکتاو ادامه دارند (بینش ۱۳۷۶: ۹-۵). بدین ترتیب اصل دو پرده‌ای فیثاغورسی [شامل دو پرده بزرگ و یک لیما در یک دانگ و پرده بزرگ (۲۰۴ سنت) با فواصل: لیما (۹۰ سنت) + لیما+ کما (۲۴ سنت)] ، نزد دانشمندانی چون کندی، موصلی، ابن منجم تا فارابی - صفی‌الدین به عنوان اصل محتوم و قطعی دستان‌نشانی مورد استفاده قرار گرفت. تا آنجا که تعدیل صفی‌الدین نیز فقط برای تطابق فواصل ۱۷ گانه گام او با اصل دو پرده‌ای فیثاغورس صورت گرفته است (برکشلی ۱۳۷۴: ۱۴-

۷؛ صفراوا ۱۳۸۴: ۵۴؛ ویس ۱۳۸۴: ۴۳-۳۰؛ تورا ۱۳۸۳: ۱۳۰؛ گتات ۱۳۸۴: ۱۰۷) و چنان‌چه می‌دانیم اساس این پرده‌بندی نیز، تا قرن‌ها نزد متأخرین و میراث‌خواران مکتب منتظمیه - حتی در هند و ماوراءالنهر و ترکیه - نیز مورد قبول واقع شده است.

بدین ترتیب هم‌نهادی مستحکم از عناصر زیباشناختی فواصل گام خراسانی مجنبات عربی - و شیوه دستان‌نشانی یونانی - که چنان‌چه اشاره خواهد شد، خود بر بنیان مؤلفه زیباشناختی - نمادین عدد چهار در آرای یونانیان است - پدید می‌آید.

اما مورد مهمی که حتی شیوه دو پرده‌ای فیثاغورسی را دربر می‌گیرد و موسیقی ایرانی - اسلامی از آن بهره فراوان می‌برد، نقش زیباشناختی عدد چهار است که به‌نظر بسیاری، متأثر از سمبولیسم یونانی است.[۵] در نظر یونانیان ماقبل عصر متافیزیک، عدد چهار رمز جهان کثرت - عینیت، پرستشگاه، وحدت اجزای متضاد و نمایانگر چهار عنصر (آب، باد، خاک و آتش) و یا اخلاط اربعه است (۱۷۰، ۳۰، ۲۱: ۱۹۶۰ Aigrisse). این فرضیه قوت می‌گیرد، زمانی که نقش «تتراکتوس» در جهان‌بینی و حکمت فیثاغورسیان را متذکر شویم. در نگرش فیثاغورسی، همه اجسام عددی مخصوص داشته و هماهنگی جهان (کاسموس) به نظم این اعداد وابسته است؛ هر صدا و نغمه، محاکاتی از نغمات سماوی و یا حرکت سیارات است؛ در نظر او اعداد از یک به‌وجود می‌آیند و یک نقطه، عدد دو خط، عدد سه سطح و عدد چهار بیانگر حجم یا جسم است که بدین ترتیب هر جسم در فضا با عدد چهار مرتبط است؛ فیثاغورسیان اعداد از یک تا ده را با «تتراکتوس» - چهارگانه‌ها (مثلثی با چهار نقطه بر هر ضلع) نشان داده‌اند[۶] (نک مددپور ۱۳۸۳: ج: ۱: ۸۱-۷۸، نیز نک ضیمران ۱۳۷۹: ۷۱).

نظر به نقش زیباشناختی - اساطیری عدد چهار در تفکر فیثاغورسیان و تأثیرپذیری تقریباً قطعی موسیقی‌شناسان اسلامی - ایرانی از آرای فیثاغورسیان در شیوه تقسیم دساتین، چنین تأثری بعید به‌نظر نمی‌رسد؛ به‌خصوص که این عدد چهار، در ساختار تتراکوردی یونانیان کروماتیک، دیاتونیک و آنها رمونیک (که فارابی از آنها به شکل جنس لین، قوی و ناظم نام برده و بعدها عموم نظریه‌پردازان مباحثی در باب کیفیت اجناس عرضه می‌کنند) نزد عموم نظریه‌پردازان یونانی، وجود داشته است (بینش ۱۳۷۶: ۶۷، برکشلی ۱۳۵۵: ۹-۷) از سویی، مدهای یونان باستان خود، شامل یک تا چهار تتراکورد (تتراکوردون) بودند (منصوری ۱۳۷۹: ۱۹۸-۱۹۶)؛ و به بیان دیگر حرکت ملودی بر پایه تحرک تتراکوردها شکل می‌گرفته است. ابتنای ساختار دوره ملودی در یونان بر مبنای تتراکورد، ناظر به ارزش زیباشناختی - اساطیری عدد چهار است؛

از سوی دیگر، شیوه دستان‌بندی فیثاغورسی نیز با ابتنا بر مبنای تتراکورد (ساختار دو پرده + یک نیم پرده و یا چهار نغمه و سه فاصله در یک تتراکورد) و انتقال آن در درجات گوناگون گام، نیز بر نقش و ارزش زیباشناختی عدد نمادین چهار در فرهنگ یونانیان ماقبل متافیزیک دلالت دارد (قس برکشلی

۱۳۷۴: ۱۲).

از ابتدای تکوین نظام اصابع و مجاری که تکوین آن را به اسحق موصلی نسبت می‌دهند (Farmer ۱۹۶۷: ۱۵) شواهدی وجود دارد که بر آغاز ورود این عنصر زیباشناختی - اساطیری یونانی چهار بر فرهنگ اسلامی - ایرانی تأکید می‌کنند. مهم‌ترین دلیل انتساب انگشتان چهارگانه سبابه، وسطی، بنصر و خنصر به درجات یک تتراکورد در نظام اصابع و مجاری است. از سوی دیگر، شواهد دیگری نیز از جمله تقید اسحق موصلی به ساختار صوتی گام و استفاده از می بمل فیثاغورسی، نشان از تأثیرپذیری او از مبادی فیثاغورسی و به کارگیری صورتی از عنصر زیباشناختی - اساطیری عدد چهار است (قس بینش ۱۳۷۶: ۲۵-۲۳).

پس از این فارابی به‌طور مشخص، مبنای توضیحات خود در باب دستان‌نشانی را بر مبنای تتراکورد و نسبت چهار انگشت مذکور با آن، نشان می‌دهد (برکشلی ۱۳۷۴: ۶). بعدها صفی‌الدین گام هفده قسمتی بین‌المللی خود را به همین روش تبیین می‌کند (برکشلی ۱۳۷۴: ۱۳-۱۱).

عدد چهار به غیر از کاربرد نظام اصابع، باعث شد تا دوره ملودی در موسیقی اسلامی - ایرانی نیز حداقل از زمان فارابی بر مبنای ذوالاربع تشریح شود (برکشلی: همان). بدین ترتیب مفاهیمی چون جنس، طبقه، ذوالاربع، ذی‌الاربع، الذی بالاربعه (همه به معنای چهارم درست) همواره مبنای مباحث تئوریک همه نظریه‌پردازان اسلامی - ایرانی، چه در دستان‌نشانی و چه در حوزه نظریات تئوریک ساختارهای مدال، را بنیان می‌نهد (قس کیانی ۱۳۶۸: ۱۷۸-۱۵۲).

عدد چهار از زمان تأثیرپذیری نظریه‌پردازان از آرای یونانیان تا رسالات متأخر عصر صفوی به تدریج در اشکالی دیگر دیده می‌شود:

ابتنای نظام تشریح فواصل گام تنبور خراسانی توسط فارابی بر اصل دو پرده‌ای که خود بر وجود چهارم درست دلالت دارد (قس گتات: همانجا) ابتنای اعتدال صفی‌الدین در قرن هفتم بر پایه انتقال فاصله چهارم درست فیثاغورسی (با نسبت ۳/۴)؛ (برکشلی ۱۳۷۴: ۱۳) چهارگانه بودن سیم‌های عود ('عود قدیم' در آثار عبدالقادر)، ساز آرمانی تمدن اسلامی - ایرانی (شوقی: ۵۲-۴۸ علایی: ۲۶، جامع الالحان: ۱۰۵، مقاصدالالحان: ۱۲۶)، انتساب سیم‌های عود به اخلاط اربعه جامع الالحان: ۱۰۵، کنزالتحف: ۱۰۷)، انتساب مقامات موسیقی به اخلاط اربعه (غزنوی: ۱۳۱)، انتساب سیم‌های چهارگانه عود به چهار عنصر (جامع‌الالحان: ۱۰۵)، انتساب مقامات موسیقی به عناصر چهارگانه (روحانی: ن خ: ۷۹۲، نسیمی: ۹۱) دیده می‌شود.

از سوی دیگر تکیه بر فاصله دانگ (چهارم درست)، منطقاً بر ملایم بودن ذی‌الاربع در فرهنگ اسلامی - ایرانی اشاره دارد. این ملایمت چه در حوزه زیباشناسی فواصل و چه در تألیف الحان نمود داشته است:

الف) اتفاق ـ ملایمت فاصله ذی‌الاربع (تتراکورد):

در رسالات موسیقی قدیم، فواصل به دو شکل متنافر و ملایم (متفق) تقسیم شده‌اند. چنان‌چه عبدالقادر مراغی اذعان می‌دارد: «بعدی ... که حاصل شود اگر در حالت سماع نغم نفوس ارباب طباع سلیمه مستقیمه را بدان میلی باشد و از آن لذت یابند، آن را بعد متفق خوانند و اگر مکروه نفوس بود آن را بعد متنافر خوانند» (مقاصدالالحان: ۱۱ نیز نک جامع‌الالحان: ۴۲، بنایی: ۱۲، شرفیه: ۲). عبدالقادر مراغی ابعاد متفق را سه نوع **اعلی، اوسط و ادنی** می‌داند که نوع **اوسط**، شامل بعد ذی‌الاربع است (مقاصد: ۲۲، جامع: ۴۲). صفی‌الدین ارموی نیز در شرفیه، فاصله ذی‌الاربع را ملایم می‌شناسد (شرفیه: ۳۱). بنایی نیز در رساله خود، پس از تقسیم فواصل متفق به گروه‌های **ناقص‌الاتفاق و تام‌الاتفاق**، ذی‌الاربع را در زمره ابعاد **تام‌الاتفاق** قرار می‌دهد (بنایی:۱۲). چنین می‌توان اذعان کرد که فاصله ذی‌الاربع همواره نغمه‌ای ملایم در موسیقی اسلامی ـ ایرانی است.

ب) اختلاط ساختاری ذی‌الاربع با موازین زیباشناختی تألیف الحان (نواسازی):

یکی از مؤلفه‌های شکل‌گیری لحن (مسامحتاً ملودی) ـ در رسالات قدیم ـ ملایمت، اتفاق و خوشایندی آن است؛ این مورد در رسالات به «معرفت نغم» تعبیر شده است (علایی: ۱۷، الکافی فی‌الموسیقی: ۶۳، شروانی: ۱۶، جامع‌الالحان: ۱۲ـ۱۰، کوکبی: ۴۹). این فواصل خوشایند، شامل همه ابعاد متفق نیستند (علایی: ۲۰) بلکه لازم است لحن را از نغماتی بسازند که «به یکدیگر نزدیک‌تر بود از الذی بالاربعه و بر حلق آسان‌تر بود» (همانجا)؛ این ابعاد (فواصل) عبارتند از: «ابعاد ثلثه لحنیه» یا «ابعاد صغار»؛ شامل: طنینی، مجنب و بقیه که همگی از تتراکورد، کوچک‌ترند (الکافی... ۲۸ـ۲۵، شرفیه: ۴۱، الادوار: ۱۴ـ۱۳، شرح‌الادوار: ۱۵۴ـ۱۵۲، مقاصد...: ۲۳ـ۲۲، جامع...: ۴۴، بنایی: ۶۱ـ۶۰، آملی: ۹۸ـ۹۷/۳).

از سوی دیگر این ابعاد لحنی، براساس معیارهای زیباشناختی ویژه ترکیب می‌شده‌اند تا ملایم باشند. ترکیب این ابعاد در چهار حالت (موسوم به اسباب اربعه) موجب تنافر می‌شد و در تألیف الحان (نواسازی ـ آفرینش ملودی) به‌کار نمی‌رفتند. این چهار حالت عبارت بودند از: ۱ـ تعدی از طرف احد ذی‌الاربع (به معنی تعدی از تتراکورد و عدم استفاده از چهارم درست) برای مثال توالی سه بعدی طنینی (پرده بزرگ) و یا چهار مجنب (ج ج ج ج). ۲ـ جمع ابعاد ثلثه لحنی در بعد ذی‌الاربع؛ مثل توالی طنینی + بقیه + مجنب (نک صفراوا ۱۳۸۴: همان). ۳ـ استفاده از مجنب پس از بقیه (طنینی + مجنب + بقیه). ۴ـ توالی دو بقیه در یک تتراکورد (الادوار: ۱۸ـ۱۷، مقاصدالالحان: ۲۵ـ۲۴، جامع‌الالحان: ۶۲ـ۶۱، بنایی: ۲۶ـ۲۴).

آن‌گونه که مشاهده می‌شود، دو مورد نخست اصول زیباشناختی ملودی‌پردازی به‌طور مستقیم، به شکستن چهارم درست (مورد نخست دوره ملودی بیش از تتراکورد و مورد دوم عدم اشتمال آن) و به نوعی بر عدم به‌کارگیری چهارم درست اشاره و تأکید دارند. عمده این اسباب اربعه ساختار تتراکورد (تُن فا) را در هم می‌شکستند. موارد سوم و چهارم نیز اگر به‌طور مستقیم بر «در هم ریختن ساختار چهارم درست» اشاره نداشته باشند، شامل آن می‌شوند. از این بررسی این نتایج قابل حصول خواهند بود:

۱- می‌توان اذعان کرد حداقل از قرن ۵ هجری تا نیمه دوم قرن نهم (سال استنساخ رساله بنایی - ۸۸۸ هجری) رویکرد اصلی و معیار زیباشناختی گزینش فواصل در تألیف الحان، در ساختار موسیقی «کلاسیک» این دوره، بر پایه تتراکورد (عنصر زیباشناختی جهان‌بینی یونانی)، تعریف می‌شده است.

۲- گزینش نغمات در تألیف الحان، درجه‌وار، در تطابق با خوانندگی (رک علایی: همان) و متصل صورت می‌گرفته است. از سوی دیگر می‌دانیم در موسیقی (موسیقی آوازی به‌طور اخص) فرهنگ‌های شرقی - از مراکش تا پاکستان - مبنای حرکت ملودی درجه‌وار (حرکت دیستانس) است به دلیل اینکه این نوع موسیقی‌ها در اصل با خصایص خوانندگی و آواز مطابقت دارد و موسیقی سازی نیز از همین خصایص آوازی بهره می‌برند. برخلاف حرکت کونسونانس که براساس روابط هر یک از اصوات - که خود تثبیت شده هستند - به‌صورت جهش‌وار اخذ می‌شوند (مسعودیه ۱۳۶۵: ۱۴۱). در حرکات دیستانس، یا حرکت کاملاً درجه‌وار است و یا صورت دوم - به علت وجود محدوده مشخص استروکتور چهارم یا پنجم - به این فواصل پرش می‌کنند. در این نوع حرکت، همواره گردش ملودی در فاصله تتراکورد یا ندرتاً پنتاکورد صورت می‌گیرد؛ این امر خود باعث توجه به تزئینات غنی در تسلسل درجه‌وار ملودی، تکرار صدای مبدأ (واخوان)، تأکید ویژه بر ماهیت ملودی و فقدان چندصدایی در این فرهنگ‌ها می‌شود (مسعودیه: همانجا).

بنا به شواهد فوق‌الذکر، می‌توان حرکت درجه‌وار (دیستانس) در موسیقی اسلامی - ایرانی را عنصر زیباشناختی حرکت ملودی در این فرهنگ دانست و تقید این حرکت در ساختار تتراکورد - که سبب تقید حرکت دیستانس ملودی در یک تتراکورد می‌شود - را عنصر زیباشناختی فرهنگ یونانی (به‌طور اخص فیثاغورسی) قلمداد کرد.

از سوی دیگر، پس از تطابق معیارهای زیباشناختی تألیف الحان در رسالات با دیگر خصایص موسیقایی در فرهنگ‌های کاربر حرکت دیستانس، می‌توان مشاهده کرد که عموم خصایص مذکور، در ساختار مدال ردیف و دستگاه‌های امروزین ایران، نیز به چشم می‌خورد:

الف) برای مثال حرکت درجه‌وار که اساس حرکت ملودی‌های ردیف (رک گوشه درآمد شور - ردیف میرزا عبدا؛ طلایی ۱۳۷۴: ۱) و آثار تصنیفی گوناگون دستگاهی امروز دیده می‌شود (رک برای نمونه

قطعه **چکاد** پرویز مشکاتیان **در دستان** : دل آواز).

ب) حرکت یکباره صدای نخست به فاصله چهارم (رک برای نمونه گوشه کرشمه ماهور در ردیف میرزا عبدا؛ طلایی ۱۳۷۴: ۳۶۶).

ج) اشاره به واخوان‌ها که در نوازندگی تمامی سازهای حوزه موسیقی دستگاهی - علی‌الخصوص در نوازندگی قدما - دیده می‌شود (رک برای نمونه شور میرزا حسین‌قلی در مجموعه صد سال تار: ماهور: ۱۳۸۰).

د) اهمیت استروکتور چهارم در گسترش ملودی در موسیقی دستگاه (مسعودیه ۱۳۶۵: ۱۵۲).

ه) شکل‌گیری آوازهای هر دستگاه در محدوده فاصله چهارم نخستین هر دستگاه؛ مثل شکل‌گیری بیات ترک بر درجه سوم فینال شور و یا وجود اصوات فونکسیونل سی بمل و سل آواز دشتی در استروکتور (سل - دو) اصلی دستگاه شور سل (نک مسعودیه ۱۳۶۵: ۱۹۵).

و) اهمیت بسیاری از اصوات قطبی تتراکوردها، در ساختار مدال دستگاه‌ها؛ نظیر دو و سل در ماهور «دو» (فرهت ۱۳۸۰:۱۴۵)

مجموعه این موارد خود نشان از استمرار معیارهای بنیادین زیباشناسی در پردازش ملودی از قرن پنجم تاکنون است. بی‌شک تطبیق معیار زیباشناختی ملودی‌پردازی در حوزه دستگاه - ردیف با پارادایم‌های زیباشناختی پردازش ملودی در ادوار کهن موسیقی اسلامی - ایرانی می‌تواند نقشی ارزنده در گمانه‌زنی دقیق‌تر پیدایش نظام مدال دستگاهی، داشته باشد.

۳- گفته ابن سینا در دانشنامه علایی (علایی: ۲۰)، تلویحاً بر پیوستگی جداناپذیر موسیقی - کلام در فرهنگ اسلامی - ایرانی تأکید دارد. چنان‌چه این پیوستگی امروزه نیز حتی در ساختمان ردیف‌های سازی قابل مشاهده است (طهماسبی ۱۳۷۴: ۱۴-۱۳). از سوی دیگر این آمیزش خود گویای بخشی مهم از تفکر زیباشناختی فرهنگ اسلامی - ایرانی است. به هر ترتیب بررسی فوق به خوبی نشان می‌دهد که:

عدد چهار - که خود در جهان‌بینی فیثاغورسیان عنصری اساطیری - زیباشناختی است و به همین دلیل در نظام تئوریک یونانیان نقشی بسزا دارد از زمینه پیشین خود جدا شده و در آثار موسیقایی - تئوریکی فرهنگ اسلامی - ایرانی، در کارکرد و زمینه‌ای جدید - فارغ از ارزش زیباشناختی، اساطیری و فلسفی گذشته خود عرضه شده و بدین ترتیب به یکی از عناصر بنیادین در شکل‌گیری بیان زیباشناختی فرهنگ اسلامی - ایرانی تبدیل می‌شود. در موارد دیگر این عدد چهار، ساختار گردش ملودی فرهنگ موسیقی اسلامی - ایرانی را تشکیل داده، اما در درون این ساختار انتزاعی یونانی، قوانین زیباشناختی ملودی‌پردازی فرهنگ اسلامی - ایرانی حکمفرما می‌شود - که این همان حرکت درجه‌وار ملودی (دیستانس) در عین احترام به نت‌های قطبی هر تتراکورد - است.

نتیجه‌گیری

هم‌نهادی عناصر زیباشناختی سه فرهنگ مهتر ایران باستان، عرب و یونانی در زیباشناسی موسیقی اسلامی - ایرانی بدین صورت قابل جمع‌بندی خواهد بود:

عناصر زیباشناختی موسیقی ایران باستان - که خود حاصل تهاتر چند فرهنگ (نظیر اشکانی، ساسانی) می‌باشند - از کارکرد ویژه پیشین خود جدا و نخست به مکتب خراسان قرون اولیه اسلام و از آنجا به مکتب اسکولاستیک بغداد قرن ۴ منتقل می‌شوند. در این مورد، می‌توان به فواصل تنبور

خراسانی اشاره کرد که اساس زیباشناسی فواصل مکاتب متأخر غربی را تشکیل می‌دهند. از دیگر سو، مجنبات - نمود ادراک زیباشناسی ویژه موسیقی عرب - نیز با عنصر ایرانی فواصل گام تنبور خراسانی می‌آمیزند.

سپس مقارن همین دوره، عدد چهار - که در سمبولیسم یونانی، عنصری زیباشناختی - نمادین و اساطیری است - فارغ از کارکردهای مذکور، از فرهنگ یونانی به حوزه اسلامی - ایرانی وارد شده و اساس تشریح تئوریکی فواصل - زیباشناسی ساختار مدال موسیقی اسلامی - ایرانی را بنیان می‌نهد. این عنصر، از سوی دیگر، با معیارهای زیباشناسی حرکات و گسترش ملودی در موسیقی عربی - ایرانی (حرکت دیستانس - پیوستگی با شعر) تلفیق شده و بیان زیباشناختی ویژه را در حوزه

ملودی‌پردازی موسیقی اسلامی - ایرانی پدید می‌آورد. بدین ترتیب هم‌نهادی مستحکم، از عناصر زیباشناختی یونانی گام تنبور خراسانی ایران باستان - و مجنبات اسلامی و تفکر زیباشناختی حرکت ملودی در حوزه سرزمین‌های عربی و ایران در فرهنگ اسلامی - ایرانی شکل می‌گیرد.

چنان‌چه مشاهده شد، عناصری گوناگون از فرهنگ‌های مختلف همجوار فرهنگ اسلامی - ایرانی به این حوزه داخل شدند و با ترکیب عناصر درون‌مرزی این فرهنگ امتزاج یافتند و حتی در ساختار مدال دستگاه نیز باقی مانده‌اند. اما در مواردی نیز عناصری امتزاج یافته پس از

تحولات اجتماعی فرهنگی به‌تدریج از این فرهنگ نقش بربسته‌اند. این اختلاط فرهنگی - زیباشناختی خود گویای تحول زبان موسیقایی است. معیارهای زیباشناسی و روابط دال - مدلولی عناصر هنری هر فرهنگ، لحظه به لحظه در صیرورت‌اند و بنا به شکل جدید خود؛ معانی جدید می‌آفرینند. بنا به این صیرورت - که به قول ویتگنشتاین: ذات هر زبان است - رویگردانی از معیارهای انضمامی زیباشناسی و تمسک به کارکرد زیباشناختی پیشین هر عنصر، درست مانند این است که مجنبات را برای دستیابی به موسیقی ایران باستان بزداییم و به قولی، زیبایی را از زمان و مکانی غیر از زمینه فرهنگی معاصر طلب کنیم. حال آنکه زیباشناسی هر مقطع زمانی از هر فرهنگ - مانند آنچه در این مقاله عنوان شد - نیز خود معلول هم‌نهادی عناصر گوناگون اندیشگی، علمی، هنری و اجتماعی است. آنچه در وهله نخست مهم است نه ماهیت و انتساب آنها به یک مکان - زمان خاص این عناصر، که ترکیب آنها در بیانی واحد است و درست این بیان است که انکشاف معانی و حقایق گوناگون را برای مخاطب، هموار کرده و هنر و زیبایی را می‌آغازد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- برای مطالعه بیشتر درباره دیدگاه‌های تاریخ‌گرایانه و نظریه انتقادی بر آرای آنان، بنگرید به مقاله بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمدی - هومان اسعدی ۱۳۸۳: ۴۶-۴۴؛ نیز بنگرید به نگاه به غرب - درویشی ۱۳۷۳: ۲۳۷-۲۳۴)

۲- منظور از عناصر زیباشناختی در این مقاله، کنش‌ها، ابژه‌ها، موقعیت‌های زمانی - مکانی و تمامی آگاهی‌های هنری - فراهنری از یک اثر هنری و به‌طور کل، هر آن چیزی است که در ادراک زیباشناختی اثر نقش دارد، است که همواره در ادراک زیباشناسانه هر اثر نقشی ارگانیک دارند. در این معنا هر اثر هنری، به واسطه گزینش، چینش و نسبت این عناصر با یکدیگر، هستی زیباشناختی یگانه و تکرار ناشدنی دارد و با کوچک‌ترین تغییر در میان این سازواره، ادراک زیباشناختی آن نیز دگرگون خواهد شد. این مفهوم از ویژگی‌های زیباشناختی در هستی‌شناسی معاصر هنر توسط اشخاصی چون سیبلی، ویتگنشتاین، گودمن، استراوسون، اینگاردن و کوستلر، بارها مورد توجه قرار گرفته است. (۱۲۳-۹۹: Goodman ۱۹۶۸ و ۱۴۱: Ingarden ۱۹۸۶ ، ۱۴۵: Sibley ۱۹۶۵ ، ۴۰۷: Koestler ۱۹۶۹ (See for instance:

۳- گو اینکه جداسازی عناصر و اجزای سازنده هر اثر هنری و اعطای ارزش زیباشناختی ویژه به هر یک حداقل از زمان هگل و پی‌ریزی مفاهیمی چون «دیالکتیک» و «گشتالت» (نک بووی ۱۳۸۵: ۲۷۰-۲۶۵) در مطالعات معاصر فلسفه هنر رایج نیست - اما نگارنده فقط به قصد آغاز مطالعه در زیباشناسی موسیقی اسلامی - ایرانی، در رویکردی گونه‌شناختی، نفوذ عناصر ابژکتیو - موسیقی‌شناختی سه فرهنگ ایران، یونان و عرب را مهم‌تر از دیگر تأثیرات، شناخته و از این طریق، طرحی کلی از عناصر زیباشناختی مؤثر در فرهنگ موسیقایی اسلامی - ایرانی ارائه می‌دهد. بدین‌ترتیب، بدیهی است عناصر دیگری از فلسفه، حکمت، ادبیات منثور و منظوم بر موسیقی هر دوره تأثیرات فراوانی داشته است. یا اینکه از سوی دیگر، تهاتر فرهنگی و اخذ عناصر زیباشناختی فرهنگ‌های همجوار از یکدیگر - حتی در حوزه موسیقی‌شناسانه - محدود به موارد عرضه شده در این مقاله نمی‌شود.

۴- این تأثیرپذیری خود شامل چندین وجه مختلف از قبیل: حکمت پیدایش موسیقی، مطالعه تأثیرات روانشناختی فیزیولوژیک موسیقی، منسوب داشتن نغمات به سیارات و... می‌باشد (رک برای مطالعه بیشتر بلخاری ۱۳۸۴: ۲۱۷). این در حالیست که برداشت نظریه‌پردازانی چون فارابی نیز در وهله اول معطوف به اصل دو پرده‌ایست و نه پیروی از فلسفه تناسخ‌گرای فیثاغورسی. بررسی این تأثیرات چندگانه، موضوعی مهم و مستقل است و لذا در این مقاله تنها به صورت تأثیرپذیری شیوه دستان‌بندی فیثاغورسی در فرهنگ اسلامی - ایرانی اشاره می‌کنیم.

۵- آنچه مهم است، عدد چهار نه صرفاً در یونان ماقبل متافیزیک، بلکه در بسیاری از فرهنگ‌های دیگر نظیر تمدن‌های امریکای جنوبی، هند، مصر و حتی ایران باستان، ارزش اساطیری الهی و زیباشناختی داشته است (نک برای نمونه جانسن ۱۳۵۹: ۳۶-۳۵)؛ اما در این بررسی، آنچه توجه را به سوی یونان و نقش ویژه عدد چهار در این فرهنگ جلب می‌کند، معطوف به بنیان یونانی رویکرد اسکولاستیک‌هایی نظیر فارابی در تدوین مباحث نظری موسیقی اسلامی - ایرانی است.

۶- نکته جالب توجه اینکه در آغاز تأثیرپذیری فرهنگ اسلامی - ایرانی از یونانیان (قرن ۲ هجری)، وترهای عود اشخاصی چون کندی و اسحق موصلی به نسبت ۳/۲/۱ و ۴ ساخته می‌شده است (شوقی ۱۹۶۸: ۵۱) که این خود شباهت زیادی به طرح نمادین «تتراکتوس» فیثاغورسی دارد. بعدها عبدالقادر، وترهای چهارگانه عود (قدیم) را مزوج (۸ وتر) معرفی می‌کند (مقاصد: ۱۲۶، جامع: ۱۹۹، شرح...: ۳۵۲)

منابع و ماخذ

الف- منابع مکتوب:

آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود

۱۳۷۹ق، **نفایس الفنون فی عرایس العیون**، به کوشش ابوالحسن شعرانی. تهران: اسلامیه

ابن زیله، ابومنصور حسین

۱۹۶۴، **الکافی فی الموسیقی**، تحقیق: ذکریا یوسف، قاهره.

ابن‌سینا، حسین‌بن عبدا

۱۴۰۵ق، **جوامع علم الموسیقی (الشفاء - ریاضیات)**، به کوشش احمد فؤاد اهوانی و محمود احمد حنفی، قم.

۱۳۷۱، **دانشنامه علایی**، سه رساله فارسی در موسیقی، به اهتمام: محمدتقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ابومراد، ندا

۱۳۸۴، **میراث موسیقایی مکتوب صفی‌الدین ارموی**. مجموعه مقالات همایش بین‌المللی صفی‌الدین ارموی (به کوشش صدری). ترجمه ساسان فاطمی، تهران: فرهنگستان هنر.

ارموی، عبدالمؤمن بن یوسف بن فاخر صفی الدین

۱۹۸۴، **کتاب‌الادوار**، چاپ تصویری، فرانکفورت

۱۳۸۵، **الرساله الشرفیه فی النسب التألیفیه**، ترجمه بابک خضرایی، تهران: فرهنگستان هنر.

اسعدی، هومان

۱۳۷۸، «**شش مقام به‌عنوان یک سیستم موسیقایی**»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۶

۱۳۸۰، «**از مقام تا دستگاه: نگاهی موسیقی‌شناختی به جنبه‌هایی از سیر تحول نظام موسیقی کلاسیک ایران**»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۱۱

۱۳۸۳، «**بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مدی**»، فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۲۲

اکسوی، بلند

۱۳۸۴، **موضوع مصالحه با صفی‌الدین ارموی در موسیقی عثمانی**. مجموعه مقالات همایش بین‌المللی صفی‌الدین ارموی (به کوشش احمد صدری). ترجمه: بهروز شاهقلی، تهران: فرهنگستان هنر.

الحو، سلیم

۱۹۷۴، **تاریخ الموسیقیه الشرقیه**. بیروت.

برکشلی، مهدی

۱۳۲۶، **موسیقی دوره ساسانی**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳۷۴، **ردیف موسیقی ایران**. تهران: انجمن موسیقی ایران.

۱۳۵۵، **گام‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایرانی**. تهران: بینا.

بلخاری، حسن

۱۳۸۴، **نسبت اسطوره و فلسفه و موسیقی**، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی صفی‌الدین ارموی (به کوشش: احمد صدری)، تهران: فرهنگستان هنر.

بنایی، علی بن محمدالمعمار

۱۳۶۸، **رساله در موسیقی**، زیر نظر نصرا پورجوادی، با مقدمه داریوش صفوت و تقی بینش تهران: مرکز نشر دانشگاهی

بووی، اندرو

۱۳۸۵، **زیباشناسی و ذهنیت**: از کانت تا نیچه، ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.

بینش، محمدتقی

۱۳۷۶، **شناخت موسیقی ایران**، تهران: دانشگاه هنر

۱۳۷۸، **تاریخ مختصر موسیقی**، تهران: هستان

تورا، یالچین

۱۳۸۴، **ساختار حقیقی نظام صفی‌الدین**. مجموعه مقالات همایش بین‌المللی صفی‌الدین ارموی (به کوشش احمد صدری)، ترجمه: حسن شادمانی، تهران: فرهنگستان هنر.

جانسن، ویلیو

۱۳۵۹، **تاریخ هنر**. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

درویشی، محمدرضا

۱۳۷۳، **«نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران»**. تهران: ماهور.

روحانی

ن.خ، **در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او**. نسخه خطی شماره ۲۵۹۱، تهران: کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

شروانی، فتحا

۱۹۸۶، **مجله فی الموسیقی**، فرانکفورت.

شوقی، یوسف

۱۹۶۹، **رساله الکندی فی خبر صناعه التألیف**، مصر: دارالکتب.

صفراوا، زمیفرا

۱۳۸۴، **صفی‌الدین و عزیز حاجی بایف**. مجموعه مقالات همایش بین‌المللی صفی‌الدین ارموی (به کوشش احمد صدری). مترجم: حسن شادمانی، تهران: فرهنگستان هنر.

ضیمران، محمد

۱۳۷۹، **گذار از جهان اسطوره به فلسفه**، تهران: هرمس.

طهماسبی، ارشد

۱۳۷۴، **جواب آواز: براساس ردیف آوازی محمود کریمی برای تار و سه‌تار و نشانه‌ها و علائم در تار و سه‌تار**، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ماهور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طلائی، داریوش

۱۳۷۴، **ردیف میرزا عبدا: نت‌نویسی آموزشی و تحلیلی**، تهران: فرهنگ معاصر.

غزنوی، عبدالرحمن بن یوسف

۱۳۸۱، **رساله در موسیقی**. سه رساله در موسیقی قدیم ایران. به کوشش منصوره ثابت‌زاده. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

فارابی، ابی نصر محمد بن محمد

۱۳۶۴، **الموسیقی الکبیر**، مصر: قاهره.

فرهت، هرمز

۱۳۸۰، **دستگاه در موسیقی ایرانی**، ترجمه مهدی پورمحمد، تهران: پارت.

کاشانی، حسن

۱۳۷۱، **«کنزالتحف»**، سه رساله فارسی، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی

کریستن سن، آرتور

۱۳۴۵، **ایران در زمان ساسانیان**، ترجمه رشید یاسمی، تهران: ابن‌سینا.

کوکبی، مولانا نجم‌الدین بخارایی

۱۳۸۱، **رساله در دوازده مقام**. سه رساله در موسیقی قدیم ایران، به کوشش منصوره ثابت‌زاده، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

کیانی، مجید

۱۳۶۸، **هفت دستگاه موسیقی ایرانی**، تهران: مؤلف

گئات، محمود

۱۳۸۴، **جایگاه صفی‌الدین در عالم موسیقی**. مجموعه مقالات همایش بین‌المللی صفی‌الدین ارموی (به کوشش احمد صدری). مترجم: نرگس میاحی، تهران: فرهنگستان هنر.

لاهوری، اقبال

۱۳۸۳، **سیر فلسفه در ایران**. ترجمه آریان‌پور. چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

مددپور، محمد

۱۳۸۳،ج ۱، **آشنایی با آرای متفکران درباره هنر**: هنر و زیبایی در نظر متفکران شرق، تهران: سوره مهر.

مراغی، عبدالقادر بن غیبی

۱۳۵۶، **مقاصدالالحان**، به اهتمام تقی بینش، چاپ دوم تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب

۱۳۶۶، **جامع الالحان**، به اهتمام تقی بینش، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی

۱۳۷۰، **شرح ادوار (با متن ادوار و زوائد الفوائد)**، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی

مسعودیه، محمدتقی

۱۳۶۵، **مبانی اتنوموزیکولوژی (موسیقی‌شناسی تطبیقی)**، تهران: سروش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین

۱۳۴۷، **مروج‌الذهب و معادن الجواهر** (دو مجلد)، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مشحون، حسن

۱۳۸۰، **تاریخ موسیقی ایران**، تهران: فرهنگ نشر نو.

منصوری، پرویز

۱۳۷۹، **تئوری بنیادی موسیقی**، تهران: کارنامه

نسیمی (؟)

۱۳۸۵، **رساله نسیم طرب** (از مؤلفی گمنام به‌نام نسیمی نیمه اول قرن دهم هجری)، با مقدمه و تصحیح امیرحسین پورجوادی، تهران: فرهنگستان هنر.

ویس، ژولیان برنار جلال الدین

۱۳۸۴، **صفی‌الدین و موسیقی جدید عرب**. مجموعه مقالات همایش بین‌المللی صفی‌الدین ارموی (به کوشش احمد صدری)، تهران: فرهنگستان هنر.

Aigrisse, Gilbert

1960, Psychanalyse de la grece antique, Paris.

Farmer, H.G.

1967, Music, A Survey of persian Art. Vol 6. London.

Goodman, N

1968, Languages of Art, Oxford University press.

Ingarden, R

1986, The Work of Music and the problem of its Identity, Macmillan.

Koestler, A

1969, The Act of Creation, Pan Books.

Sibley, F

1965, Aesthetic and Nonaesthetic, philosophical Review, Oxford UP.

ب - منابع صوتی:

- **صد سال سه تار** (دو لوح فشرده)، ۱۳۸۰، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور

- **دستان** (یک کاست): اثر پرویز مشکاتیان - آواز: محمدرضا شجریان، بیتا، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری دل آواز.