مجله پژوهش و مطالعات علوم اسلامی
سال دوم، شماره ۱۳، مرداد ۱۳۹۹
ISSN: ۲۶۷۶-۵۷۸۰
www.joisas.ir

مطالعه زیبایی شناسی موسیقی سنتی ایران بر اساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی

محمدرضا عزیزی [۱] ، پویا سرایی [۲] ، حسین یزدی [۳]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دکتری پژوهش هنر، عضو هیئت علمی گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، ایران
[۳] دکترای فسلفه و حکمت اسلامی، عضو هیات علمی گروه فلسفه واحد تهران شمال دانشگاه آزاد اسلامی، ایران
maazizi۴۳۲۱@gmail.com

چکیده

حکمت اشراق سهروردی با دربرداشتن مفاهیم ایرانی- اسلامی، می‌تواند مبنایی برای بررسی مباحث حکمی در هنرهای سنتی باشد. شأن وجودشناختی و حیث معرفتی زیبایی به مثابه یک مفهوم و امر زیبا به عنوان وجه تحققی آن، زمینه‌های تأملات زیباشناختی در این باب را فراهم آورده است. به‌رغم گسست‌های تاریخی و نفوذ فرهنگ‌های بیگانه، تحولات موسیقی سنتی ایران از پیوستگی و تداوم نسبی برخوردار بوده است و وجوه اشتراکات فرمی و مضمونی فراوانی در آثار دوره‌های مختلف مشاهده می‌شود. هدف از انجام این تحقیق، پاسخ به این پرسش بود که مفاهیم زیبایی شناسی حکمت اشراق سهروردی چیستند و چگونه در موسیقی سنتی ایران نمود پیدا می‌کنند؟ روش انجام این تحقیق از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوه انجام، توصیفی-تحلیلی بود. اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمد. نتایج نشان می‌دهد فلسفهٔ اشراق سهروردی که با نقد اندیشهٔ مشائیان آغاز می‌شود، مفاهیم جدید و ابداعاتی را در تبیین و صورت‌بندی سلسله‌مراتبی حیث وجودی و شناختی جهان به کار می‌بندد. ابتنای این فلسفه بر نورانیت و ظهور وجود، مشروط نمودن حیات و هستی و ادراک آن، بر ظهور و نور، کارکرد خیال به مثابه امر واســـط و خلق صور معلقهٔ مبتنی بر محاکات نقوش ثابتهٔ عالم ملکوت، لذت و ابتهاج حاصل از ادراک صور در عالم مثال و مکاشفات عوالم ملکوت و اندراج آن در خاطر سالک، محتوایی زیباشناختی و فرمی هنری به اندیشهٔ اشراقی بخشیده است. مفاهیم حکمت اشراق به‌عنوان محتوا در موسیقی ایرانی نمود یافته و این هنر در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است. این ارتباط دوسویه بیان‌گر این است که مفاهیم دقیق و مشخص در پس صور هنری وجود دارد که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در حوزهٔ موسیقی سنتی هستند و به عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردند.

واژه‌های کلیدی: زیبایی شناسی، حکمت اشراق، سهروردی، هنر اسلامی، موسیقی سنتی ایران

۱. مقدمه

شیخ شهاب‌الدین سهروردی فیلسوف نام‌آشنای جهان اسلام، در قرن ششم هجری حکمتی بحثی-ذوقی با تاکید بر کشف و شهود و رهیافت‌های پادشاهان فرزانهٔ ایران و مضامین عرفانی پایه‌گذاری نمود تحت عنوان حکمت اشراق. او ادراک خیالی و قلبی را مبنای زیبایی می‌دانست و هنرمند را چون حکیم متأله می‌داند که خلق اثر هنری او مبتنی بر ادراک و شهود حقایق عالم مثال است که دارای فضایی متفاوت با عالم جسمانی است؛ آن فضا که به نحوی حاکی از عالم مثال است در هنرهای سنتی ایران از جمله معماری، نگارگری، شعر و موسیقی سنتی و... بر سبیل تمثیل، نمایان می‌شود. در پاسخ به این پرسش که مفاهیم زیبایی شناسی حکمت اشراق سهروردی چیستند و چگونه در موسیقی سنتی ایران نمود پیدا می‌کنند؟ باید گفت موسیقی سنتی ایران، بازی احساساتِ صرف نیست، بلکه ساز تناسب موجود در نفس انسان است که به مراتب نورانی آن مرتبط است و هر چه نغمات با درجات احوال و مراتب نفس متناسب باشد، سیر و سلوک قلبی هنرمند را باعث می‌شود. حکمت اشراق سهروردی با بهره‌گیری از مبانی حکمت اسلامی، مبانی عرفانی و اشراقی و نیز نظریات حکمای پیشین ایران و احیای حکمت خالده، حاوی مضامین و اندیشه‌های حکمی-اسلامی است و می‌تواند مبنای مناسبی برای واکاوی اندیشه‌ها و مبانی حکمی موجود در هنر ایرانی-اسلامی از جمله موسیقی سنتی قلمداد شود.

۲. روش تحقیق

این تحقیق، از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام توصیفی-تحلیلی است. روش نظری نیز زیبایی-شناسی سهروردی با تاکید بر نمود مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی ایران است و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای بوده است.

۳. پیشینه تحقیق

در حوزه سهروردی‌پژوهی تحقیقات فراوانی از سوی محققان و نویسندگانی مانند هانری کربن، سید حسین نصر، ابراهیمی دینانی، محمد معین و... صورت گرفته است، اما در بحث زیبایی‌شناسی شیخ اشراق علاوه بر لزوم مطالعهٔ کتاب «حکمت اشراق» اثر شیخ شهاب‌الدین سهروردی و سایر کتاب‌های وی، پژوهش‌های کمتری وجود دارد. در این حوزه به جز آثاری همانند کتاب «حکمت انسی» محمد مددپور، کتاب «تجلیات هنر معنوی در اسلام» اثر سید حسین نصر، کتاب «مبانی هنر و معماری اسلامی» از حسن بلخاری‌قهی که در بخشی از آن به فلسفه زیبایی سهروردی و تاثیر آن بر هنر اسلامی پرداخته شده و کتاب دیگری که در فرهنگستان هنر به چاپ رسیده، با عنوان «مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی» اثر طاهره کمالی‌زاده کتاب جدی دیگری در این باب یافت نشد سایر مقالات و کتاب‌های تخصصی و تحلیلی و مطالعات زیر به عنوان پیشینه این تحقیق مورد بررسی قرار گرفت:

مرتضی مرتضوی‌قهی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «نظریهٔ زیبایی شیخ اشراق و تاثیر آن بر هنر آینه‌کاری و نگارگری» در سال ۱۳۹۴ در رشته الهیات و معارف اسلامی در دانشکده پیام نور تهران با راهنمایی مرضیه اخلاقی و مشاورهٔ حسن بلخاری‌قهی به بررسی تاثیر زیبایی‌شناسی حکمت اشراق بر هنر نگارگری و آینه‌کاری پرداخته و به این نتایج دست یافته که نقش قوه خیال در هنر به‌خصوص هنر نگارگری و آینه‌کاری بسیار مهم است و هنرمند در دست یافتن به اثر هنری بدون کمک عالم خیال ناتوان خواهد بود، هنرمند با تزکیه نفس و درک حقایق زیبایی هستی می‌تواند دست به خلق اثر بزند و در هنر نگارگری با ورود مفاهیم حکمی اسلامی و الهام رموز عالم معنا جلوهٔ خاصی یافته که در آثار هنرمندان وجود مفاهیمی چون عشق، سیمرغ، آتش، هاله‌های نورانی و رنگ طلایی و نقش‌واره‌های هنر آینه‌کاری با تاکید بر اصل وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت دارای اهمیت فراوانی است.

معصومه جویبار در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی اشراق نور در هنر ایران باستان و دوره اسلامی (با رویکرد به معماری و نگارگری)» در سال ۱۳۹۳ در رشتهٔ نقاشی دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، زیر نظر نسرین عتیقه‌چی به بررسی زیبایی‌شناسی اشراقی و تاثیر نور بر اعتلای هنر نگارگری و معماری پرداخته و به این نتایج دست یافته که حکمت اشراقی بر اساس طریقهٔ خسروانی ایرانی در جهت هدایت انسان و خودآگاهی او کوشیده و عنصر نور با تجلی‌بخشی دینی به هنر نگارگری و معماری و تبدیل سطوح دوبعدی به سه‌بعدی، کوشیده است تا از محدوده زمانی و مکانی خود فراتر رود و هنرمند با سیر در عالم خیال از عالم جسمانی خود دور شده و به عالم نورانی می‌رسد و نور و رنگ‌های منشعب از آن در نگارگری و معماری بروز نموده و به نورالانوارِ سهروردی متصل می‌شوند.

سید وحید بصام در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بازخوانی مبانی حکمی موسیقی ایران» در سال ۱۳۸۷ در رشتهٔ فسلفهٔ دانشکدهٔ فلسفهٔ دانشگاه هنر تهران زیر نظر علی‌اصغر بیانی و مشاورهٔ اسمعیل بنی‌اردلان به مرور نظریات حکمی فیلسوفان اسلامی از جمله سهروردی در باب موسیقی پرداخته و به این نتایج دست یافته: رویکردهای متفاوتی از سوی فلاسفه، حکما و عرفا نسبت به موسیقی وجود دارد و سهروردی قائل به منشأ آسمانی موسیقی است. نقش عالم خیال نیز هم‌چنان‌که در سایر آرای سهروردی اهمیت به‌سزائی دارد در موسیقی نیز از اهمیت خاصی برخوردار است، تا جایی که درک و زیبایی شناسی موسیقی بدون اعتقاد به این عالم و درک آن امکان پذیر نخواهد بود.

۴.بنیادهای زیبایی‌شناختی حکمت اشراق

حکمت اشراق به عنوان حکمتی بحثی-ذوقی، فلسفه‌ای نور-محور است که در مقایسه با فلسفه‌های متعارف که بحثی صرف یا وجود-محور بوده‌اند تحولی شگرف در حوزه تفکر فلسفی ایرانی-اسلامی به شمار می‌اید (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲: ۷). این مکتب در قرن ششم هجری توسط شیخ شهاب‌الدین یحیی سهروردی (۵۸۷-۵۴۹ ه.ق.)، فیلسوف نام‌آشنای جهان اسلام تأسیس شد. شیخ اشراق هر چند فلسفهٔ مشاء را برای فهم مبانی فلسفهٔ اشراق ضروری می‌داند، ولی با نقد روش ارسطو و ابن‌سینا اعلام می‌کند که برای تحقیق در مسائل فلسفی و به ویژه حکمت الهی تنها استدلال و تفکرات عقلی کافی نیست. سلوک قلبی و مجاهدات نفس و تصفیهٔ آن نیز برای کشف حقایق ضروری است. او غایت فلسفه را نجات نفس از ظلمات هوی و هوس و ریاضات و تزکیهٔ نفس را لازمهٔ علم کامل می‌داند. برخلاف حکمت مشاء که از فلسفهٔ یونان و به‌ویژه ارسطو و تفاسیر نوافلاطونی آن سرچشمه گرفته است، حکمت اشراقی خود را میراث‌دار دو اندیشهٔ فلسفی می‌داند: یونان و ایران. از فلسفهٔ یونان بر مکاتب فیثاغورسی، افلاطونی و هرمسی تکیه دارد و از فلسفهٔ ایران باستان، که غالب اصطلاحاتش مأخوذ از آن است، جنبهٔ رمزی نور و ظلمت و فرشته‌شناسی را وام می‌گیرد (سهروردی، حکمه‌الاشراق، ۱۳۵۵: ۱۱-۱۰). مشخصهٔ اصلی فلسفهٔ اشراق سهروردی چنان‌که از عنوان آن پیداست، بر اصول اشراقیِ ابصار، نور و نگاه و به طریق اولی بر شهود و مشاهده و لذت باطنی استوار است و لاجرم مبتنی بر رهیافتی زیباشناختی و وجههٔ هنری است و از سویی دیگر، پررنگ‌ترین ایده‌ای که ذهن را به سمت این ویژگی سوق می‌دهد، همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، ابداع عالم خیال، صور معلقه و ویژگی‌های آن است؛ صوری که مظاهر خود در عالم حس را مظاهرت (پشتیبانی) می‌کنند. چنان‌که در کتاب «حکمه‌الاشراق» در دفاع از مُثل افلاطونی در مقابل احتجاجات مشائیان مبنی بر ابطال آن، از برهان خود مشائیان نتیجه می‌گیرد: «در عالم عقول ماهیاتی وجود دارند که قائم به ذات خود هستند، زیرا کمال آن‌ها ذاتی است. در عین حال آن‌ها در این جهان اصنامی دارند که غیرقائم به ذات خود هستند، زیرا کمال شان قائم به خود شان نیست و کمالی که مختص ماهیات عقلیه است در آن‌ها وجود ندارد» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲: ۹۲).

«مبنا و محور حکمت اشراق که سهروردی را با انتصاب به آن ملقب به «شیخ اشراق» می‌نامند، نور است و عنوان حکمت اشراق نیز به زیباترین وجه حاکی از آن است. حکمتی که مبتنی است بر اشراق (کشف) و مشارقه (اهل فارس). منظور از اشراقیان نه فقط کسانی است که در مشرق جغرافیایی زمین زندگی می‌کنند، بلکه همه کسانی است که اهل شرق‌اند و حکمت‌شان نیز کشف و شهود اشراقات انوار مجرد است که از طریق ریاضت و مجاهدت حاصل می‌شود. چون این کتاب مبتنی بر اشراق (تابش) انوار الهی است، کسی که این انوار را درنیابد به دقایق و اسرار اشراقی آن اطلاع حاصل نکند. بارق الهی عبارت از نور فائض از مجردات عقلیه بر نفس ناطقه است که به دنبال ریاضت و مجاهدت و اشتغال به امور علوی روحانی و تعلیم مجردات و احوال آن‌ها حاصل می‌شود» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲: ۲۲). از این‌رو، چنان‌چه گفته شد، سهروردی خود را وارث دو سنت فکری باستانی یونانی و ایرانی می‌داند و بدین‌ترتیب بین افلاطون و زرتشت و پادشاهان فرزانه ایران پیوند برقرار کرده و طرح نظریه آگاهی محور را به ثمر می‌رساند.

سهروردی عالی‌ترین مقام حکمت و معرفت را از آن کسی می‌داند که هم در تأله و ذوق و هم در بحث و استدلال در حد کمال و مهارت باشد. چنان‌چه خودش هر دو گام شهود و استدلال را برداشته است. لذا از نظر سهروردی، تمام فلسفه اعم از بحثی و ذوقی نردبانی برای بالا رفتن به مقام قرب خدایی است و برای هیچ‌یک از این دو نوع حکمت اصالتی نمی‌داند و هر دو را راهی برای رسیدن به حق می‌داند، پس باید در حکمت بحثی، در حد شایسته‌ای مهارت یابد تا ذهن او ورزیده شود و آماده دریافت حکمت ذوقی باشد و از این مرتبه نیز خود را بالا کشانده و به ملکوتیان بپیوندد. چنان‌چه عبدالرزاق لاهیجی می‌گوید: «طریقهٔ اشراقیان نیز در حقیقت از طریق تحصیل علم نیست؛ بلکه، طریقهٔ سلوکی است که از راه باطن (راهی که با آن به خدا می‌توان رسید) حاصل می‌شود و مسبوق به سلوک راه ظاهر (راهی که با آن خدا را می‌توان شناخت اما میان شناخت و دانستن تا رسیدن فاصله بسیار است) نیست. چرا که طریقهٔ اشراقی، در برابر حکمت است به این معنی که هر گاه که سلوک و راه باطن بعد از سلوک و راه ظاهر منطبق با حکمت باشد طریقه اشراق حاصل می‌شود» (لاهیجی، ۱۳۷۲: ۴۰).

سهروردی قائل به عوالم چهارگانه است: عالم انوار قاهر، انوار مدبر، مُثُل معلقه و عالم برزخ. عالم مُثُل معلقه عالم خیال است که رازآلودگی شگرفی دارد و موسیقی در آن جایگاه خاصی دارد. سهروردی مُثُل معلقه را بر دوقسم می‌داند: مستنیر (نورانی) و ظلمانی. (سهروردی، ۱۳۸۰ به نقل از آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف: ۳۹) صور معلقه کامل‌تر از صوری هستند که در عالم اجسام است و نفوس انسانی با این مثل معلقه مرتبط است. سهروردی نفوس انسانی را منحصر به پنج قسم می‌داند: ۱.کامل در علم و عمل، ۲. فقط کامل در عمل، ۳. فقط کامل در علم، ۴. متوسط در علم و عمل و ۵. ناقص در علم و عمل. (شهرزوری، ۱۳۷۲ به نقل از همان، همانجا)

در حکمت اسلامی، امر هنری حاصل شهود هنرمند است و محاکاتی از حقیقت به حساب می‌آید، در واقع اثر هنری بیان رمزی حقیقت محسوب می‌شود. در اندیشهٔ زیبایی‌شناسی سهروردی، امر هنری را باید در دامنهٔ رهیافت‌های معرفت‌شناختی و لوازمات آن از قبیل ابصار، ادراک و اشراق بازسازی کرد. «صورت‌بندی سلسله‌مراتبی در جهان‌شناسی سهروردی، تجلّی جهانی مبتنی بر تبلور نور در ساختار و کلیت اندیشهٔ وی و تبیین جهان بر اساس ظهور و تلألؤ نور، صورت و ساحتی زیبایی‌شناختی و هنری به فلسفهٔ وی بخشیده است. شاید بتوان گفت که هنری‌ترین وجه و مدخل زیبایی‌شناختی فلسفهٔ سهروردی را باید در ابداعات وی در تبیین جایگاه "خیال" در جهان‌شناسی سلسله‌مراتبی فلسفهٔ اشراق و نوآوری در صورت‌بندی نقش شناخت‌شناسانهٔ آن، در میان قوای شناختی باطنی دانست؛ به‌گونه‌ای که خیال از حیث هستی‌شناختی با عنوان "خیال منفصل"[۱] و از لحاظ معرفت‌شناختی با عنوان "خیال متصل"[۲] در ساحت فلسفهٔ اشراقی پدیدار می‌شود. میانجی-

---

[۱]. خیال منفصل، متعالی است و تعلق به انسان بماهو ندارد، بلکه حضرت جامع الهی است در مقام ظهور خود بر خویش؛ لذا در تعابیر عرفای اشراقی از تعابیری چون تخیل الهی و خیال الهی استفاده شده است. (خاتمی، ۱۳۹۳: ۷۵-۷۴)

[۲]. خیال متصل خیالی است حاصل از نفس که به اصطلاح در اتصال با حواس است و داده‌های حسی را به قوهٔ شناختی عرضه می‌دارد. (خاتمی، ۱۳۹۳: ۷۵)

گری‌های دو سویهٔ خیال منفصل در عالم کبیر میان عوالم معقول (ملکوت) و محسوس (مُلک) که به حسیات کدر، لطافت نورانی می‌بخشد و به معقولات[۳]، کیفیات حسی را برای ادراک از جانب قوای نفسانی عرضه می‌دارد و نقش قوهٔ خیال متصل در میان قوای ادراکی عقلانی و حسانی در عالم صغیر، با ویژگی‌هایی از بازنمایی[۴]، محاکات،[۵] تمثّل[۶] و تشبیه[۷] همراه است که صورتی زیباشناختی و هنری به فلسفهٔ سهروردی داده است» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

سهروردی در رسالهٔ «فی‌حقیقةالعشق»، مبنای آفرینش را از طریق تمثیلِ حسن و عشق و حزن، بر اساس زیبایی و عشق تبیین کرده و ساختار و نظام جهان را مبتنی بر عشق و زیبایی، و ادراک حقیقت آن را توأم با لذت دانسته است. از نظر او، فاصلهٔ انوار در جهانی سلسله مراتبی، با عشق و زیبایی پر شده است. چنان‌چه در شرح انوار قاهر و سافل می‌گوید: «نور سافل هیچ‌گاه بر نور عالی محیط نمی‌شود زیرا نور عالی همواره سافل را مقهور خود می‌گرداند و قاهر بر اوست و این مقهوریت موجب نمی‌شود که نور سافل نور عالی را مشاهده نکند و کثیر بودن انوار ایجاب می‌کند که نور عالی یا قاهر نسبت به نور سافل قهر و غلبه ورزد و نور سافل مشتاق و عاشق نور عالی باشد» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۳۷) و راجع به زیبایی نور عالی و لذت درک کمال آن اضافه می‌کند: «نورالانوار به هر چیزی غیر از خود قهر می‌ورزد و عاشق کسی جز خود نمی‌شود. زیرا کمال و هیچ لذتی است بالاتر از او بر خود وی و او زیباترین و کامل‌ترین چیزهاست[۸]. درک و احساس کمال از آن حیث که کمال است و برای وی حاصل است، نیست. بنابراین، آن کسی که از حصول و دریافت کمال غافل است، لذتی عایدش نخواهد شد و هر لذتی برای لذت‌برنده به قدر کمال خود و به اندازهٔ ادراک او از کمال است و هیچ چیزی در جهان زیباتر و کامل‌تر از نورالانوار نیست و هیچ چیزی آشکارتر از او بر خود و غیرخود نیست. هیچ چیزی لذت‌بخش‌تر از او برای خود و دیگری نیست» (همان: ۱۳۵).

با این‌حال در جهت شناخت تفکر زیبایی‌شناسی سهروردی «می‌توان ویژگی‌های زیر را به عنوان خصوصیات امر زیبا یا به عبارت دقیق‌تر لوازم زیبایی اشراقی از فلسفهٔ سهروردی استخراج کرد:

۱. زیبایی اشراقی مبتنی بر وجهی شناختی است و در نسبت با معرفت و تحقق شناخت ظهور و بروز می‌یابد؛
۲. امر زیبا ملازم عشق و حزن است؛
۳. زیبایی اشراقی امری تشکیکی و ذومراتب است؛
۴. شدت و ضعف زیبایی اشراقی در نسبت با قرب و بعد آن از منبع جمال (نورالانوار) تعیین می‌شود؛
۵. زیبایی اشراقی مطالبه‌ای همگانی و مطلوب همهٔ نفوس انسانی است؛
۶. زیبایی اشراقی (جمال) در هر شیئی در نسبت با کمال آن شیء ظهور می‌یابد؛
۷. ادراک زیبایی اشراقی، توأم با لذت و ابتهاج است» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

---

[۳]. عالم معقولات یعني مُثل که انسان هنوز به آن‌جا نرسیده است، اما عالم محسوس اگر چه مجاز محسوب مي‌شود ولي واقعیت دارد و نمودي از عالم معقول است. (افلاطون، ۱۳۵٦: ٥۱۸)

[۴]. Memoisis.

[۵]. محاکات در کارکرد هنری به معنی تقلید به کار می‌رود. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۳۷)

[٦]. متصور شدن حقیقتی برای انسان به صورتی خاص، مأنوس و هماهنگ با غرضی که تمثل برای آن حاصل شود. (مکارم شیرازی، ۱۳۷٤، ج۱۳: ۳٦)

[۷]. Homoisis.

[۸]. هو اجمل الاشیاء و اکملها.

۵. تبیین مفاهیم کلی برآمده از حکمت اشراق

سهروردی در سراسر آثار خود از اصطلاحات و مفاهیمی استفاده کرده‌است تا مسائل ویژه‌ای را در معرفت‌شناسی، طبیعت و مابعدالطبیعه معین سازد، یعنی حوزه‌هایی در تفکر که او آن‌ها را بازسازی یا به شکل جدیدی از نو صورت‌بندی کرد. مفاهیمی چون سیر از کثرت به وحدت، سلسله مراتب، غایت‌گرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی (نک گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۲۷) که در ادامه به اختصار توضیح داده می‌شوند:

- سیر از کثرت به وحدت:

«سهروردی با اصالت نور و بساطت آن به دیدگاه تازه‌ای از تمایز موجودات دست یافت و به تشکیک در نور قائل شد. منظور او این است که در جهان هستی نورهای گوناگون و متعددی وجود دارد و کثرت نور جهان را فرا گرفته؛ ولی این انوار در نور بودن با یکدیگر اشتراک دارند؛ به گونه‌ای که نمی‌توان اختلاف انوار را در اصل ذات آن‌ها دانست» (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۲۷). سهروردی با قائل شدن به شدت، ضعف، نقص و کمال، پیوستگی میان همهٔ موجودات جهان هستی را حفظ می‌کند و نشان می‌دهد که در عین کثرت و اختلافی که وجود دارد، گوهر بنیان جهان هستی گوهر واحدی است، همه انوار و ظلمات به نوری واحد، غنی و ضروری‌الوجود ختم می‌شوند که همان «نورالانوار» است (سهروردی، ۱۳۶۱ به نقل از گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

برای سهروردی زیبایی عبارت از کمال، غلبه و آشکارگی حاصل از کمال است و لذت مساوی با حصول کمال و ادراک آن است. وی معتقد است: «در سر شت نورِ ناقص همواره نسبت به نور عالی، عشقی نهفته است و در ذات نور عالی نسبت به نور سافل قهری خفته است و از آن‌جا که ظهور نورالانوار زاید بر ذاتش نیست، لذا لذت و عشـــق او به ذات خویش امری زاید بر ذات آن نخواهد بود [...] پس انتظام کل جهانِ وجود مبتنی بر قهر و محبت است» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۳۶).

- سلسله مراتب:

جهان سلسله مراتبی سهروردی و افاضهٔ انوار در قوس نزولی، مظهریت صور در هر مرتبه برای تحقق افاضات مرتبهٔ بالاتر، ایجاب می‌کند زیبایی در عالم جسم (برازخ) واجد عینیت و مظهری برای زیبایی برین باشد. چنان‌که در رسالهٔ «*فی حقیقه‌العشق*»، یوسف مظهری جسمانی است که حسن در او تجلی یافته است: «آوازه‌ای در ولایت ما افتاد که در عالم خاکی یکی را پدید آورده‌اند بس بوالعجب، هم آسمانی است و هم زمینی، هم جسمانی است و هم روحانی، و آن طرف را به او داده‌اند و از ولایت ما نیز گوشه‌ای نامزد او کرده‌اند. [...] حسن به یک منزل به شهرستان آدم رسید، جایی دلگشای یافت، آنجا مقام ساخت» (سهروردی، ۱۳۸۹ به نقل از رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۶).

«بر همین ســـیاق امور زیبای جسمانی و زمینی مظهری از امری روحانی و آسمانی اند که در عینیت خود صورت زیبایی برین را متجلی می‌سازند. که به زبان فلسفی امروز باید گفت زیبایی برای سهروردی امری ابژکتیو است. از سوی دیگر، با توجه به تبیین سلسله مراتبی نور و شدت و ضعف وجودی آن، می توان امر زیبا را در فلسفهٔ سهروردی امری تشکیکی تلقی کرد» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷، ۱۷۷).

اصل سلسله مراتبی در بطن اصل کثرت در وحدت جای می‌گیرد و روند رشد مرتبتی در فلسفهٔ سهروردی قابل تامل است و بدان تاکید بسیاری گردیده است (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۰).

همهٔ فلسفهٔ سهروردی پیرامون «نور» است و نیز حل تمام مشکلات و مسائل فلسفی بالأخره به نور باز می‌گردد. مبدأ همه موجودات در جهان خارج، نورالانوار است و نظام سلسله‌مراتبی موجودات در واقع همان نظام سلسله‌مراتب نورهاست (محمدی، ۱۳۷۲: ۱۰۲). نور جوهر زیبایی است و سهروردی به وفور از شدت و ضعف آن سخن گفته است؛ «و شدت و ضعف نور مربوط به اختلاط با اجزای ظلمت نیست زیرا که ظلمت امری عدمی است و اجزایی ندارد» (سهروردی، ۱۳۸۸ به نقل از رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۷) همچنین در مبحث نسبت میان نور عالی و نور سافل، مراتب نور و پیوند این مراتب بیان شده است. هر نوری که از حیث مرتبت از انوار قاهره دورتر باشد به همین میزان از کمال فاصله دارد. انوار مجردهٔ مدبره در مرتبهٔ

پایین‌تر از انوار قاهره که منزه از علایق ظلمانی است قرار دارد و نور اخس نوری است که به ظلمات نزدیک‌تر است. بنابراین هرچه به ظلمات نزدیک تر باشد از کمالات نوریه دورتر خواهد بود. (همان)

در اندیشهٔ اشراقی «نور از مرتبهٔ نورالانواری که خداست سریان می‌یابد و عالم انوار قاهره یعنی عالم عقول کلیّه را که انوار الهی و فرشتگان مغرب‌اند، شکل می‌دهد و در مرتبهٔ پایین‌تر از آن عالم انوار مدبره را که همان انوار اسپهبدیه‌اند که تدبیر عالم افلاک و جهان و انسان می‌کند؛ باز، در مرتبهٔ پایین‌تر عالم برازخ را که شامل ستارگان و عناصر بسیط و مرکب می‌شود، شکل می‌دهد و سپس چنان‌که در تقریر شیخ اشراق آمده است عالم صور معلّقه را و سپس مرحلهٔ أدنی را که نورانیت در آن به کمترین تابش است. در این سلسله‌مرات تشکیکی طولی عوالم محققاند و در همهٔ آن‌ها گوهر واحد نور رمز وحدت است که حقیقتش در عین وحدت در معرض کثرت است و گوهر همچنان‌که مایهٔ اتحاد است مایهٔ اختلاف مراتب هم هست، تا در هر مرتبه از آن مابه‌الاختلاف به مابه‌الامتیاز بازگردد و معادله وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت برپا مانَد» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۱۵۸). در این منطق تشکیکی، سلسله‌مراتب به هم پیوسته‌اند و میان درجات و مراتب آن گسست نیست؛ به‌علاوه این‌که نه فقط این سلسله در مراتب عرضیه بلکه در مراتب عرضیه هم گسترده می‌شود (همان: ۱۶۰).

- غایت‌گرایی:

برای سهروردی اساس کمال، توجه تام به «نورالانوار» و انقطاع به سوی اوست و همه خلق‌ها آنگاه دارای ارزش هستند که انسان را در راه قرب الهی یاری رسانند. یک عارف بر اثر سیر و سلوک و مجاهده، از مرز حدود قیود شخصی می‌گذرد و به حقیقت مطلق و نامحدود دست می‌یابد و با آن متحد گشته، سرانجام در آن فانی می‌گردد. فنای فی‌الله به معنای از خودرهایی و بیرون آمدن از تمامی تعلق‌ها و وابستگی‌های مادی و بشری و بقا به صفات سرمدی است (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۲۷۱). او نقش دیگری نیز برای هنر با تاکید بر موسیقی قایل است وآن یادآوری الحانیست که نفس در عالم خـود با گوش جان می‌شنیده و همین امر باعث میل او به آن عوالم شده و جان آدمی که در قفـس تن اسیر است از شدت شوقی که به پرواز به آن عالم دارد که «غایت» آن است و تن را نیز با خود به پـرواز درآورده و بدین‌ترتیب رقص و سماع در می‌گیرد (همان، ۲۶۴).

- کمال‌خواهی

در نظر سهروردی انسان بالفطره کمال‌خواه و کمال‌خواهی واقعیتی است که جزو بافت وجودی اوست. میل به کمال چیزی نیست که در سایهٔ تربیت و در شرایطی خاص بر انسان عارض گردد، بلکه حقیقتی است که سلب آن از انسان از آن جهت که انسان است غیرمعقول است (امین‌رضوی، ۱۳۷۷: ۱۱۲).

برای سهروردی زیبایی عبارت از کمال، غلبه و آشکارگی حاصل از کمال است و لذت مساوی با حصول کمال و ادراک آن است. وی معتقد است: «در سر شت نورِ ناقص همواره نسبت به نور عالی، عشقی نهفته است و در ذات نور عالی نسبت به نور سافل قهری خفته است و از آن‌جا که ظهور نورالانوار زاید بر ذاتش نیست، لذا لذت و عشق او به ذات خویش امری زاید بر ذات آن نخواهد بود [...] پس انتظام کل جهانِ وجود مبتنی بر قهر و محبت است» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۳۶). بنابه این بینش، نوری که عالم وجود را برپا و روشن می‌دارد در باطنِ آگاهی انسانِ کامل نهفته است و عالم وجودی او را نیز روشن و برپا می‌کند و این اندیشه و بینش در همهٔ مراتب کمالی انسان خواه جمالی و خواه جلالی ظهور دارد و در هنر و عرفان ایرانی با درخشش بازتاب یافته است و در شعر، نگارگری و موسیقی سنتی به روشنی به چشم می‌خورد (نک خاتمی، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

- خودآگاهی و معرفت نفس

نور به‌عنوان موضوع فلسفهٔ اشراق، رمز و نمادی است از «آگاهی» و «خودآگاهی» و مدار فلسفهٔ اشراق «علم» است. علم به هر امری منوط به علم به نفس خویش است و «علم حضوری اشراقی» است که در علم به غیر، اضافهٔ اشراقی به هر مفهومی است که در این حضور بر نفس معلوم گشته است. معرفت اشراقی یک شناخت معنوی و متعلق به جان آدمی است و ادراک پیام اشراقی یا آگاهی اشراقی جز با نفس اشراق شده به انوار میسر نیست. (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۴۱و۴۲) «در معرفت-

شناسی اشراقی، علم و خودآگاهی ذاتی نفس، نه حاصل انتزاع است و نه صورت عین خارجی. این علم از سنخ علم به‌کلیات منطقی نیز نیست. سهروردی در تقابل با علم حصولی مشائی که علم به کلی انتزاعی است، این نوع علم را علم حصوریِ اتصالیِ شهودی می‌نامد. بنابراین، معرفت‌شناسی اشراقی همان‌گونه که در ادراکات حسی (ابصار) و خیالی به شهود و اشراق نفس منتهی می‌شود، ادراک عقلی اشراقی نیز با حضور و ظهور اشراقی برای نفس حاصل می‌گردد» (همان، ۴۳).

به عقیدۀ سهروردی نور مجرد دارای خودآگاهی محض است و دیگر موجودات با توجه به نورانیت‌شان دارای خودآگاهی‌اند. پس ماهیت انسان و خودآگاهی او را فقط در فاعل شناسا می‌توان بازیافت، بنابراین از معرفت نفس است که نخست ماهیت انسان و در نهایت ماهیت همه اشیا را می‌توان یافت (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۲۰). شیخ اشراق نورانیت را معادل معرفت می‌دانست که هر کس با توجه به آن از نفس خود آگاه است. در سطح نظری، او «من» را سرچشمه معرفت-شناسی اشراقی می‌دانست و در سطح عمل، «من» منبع تمام امیال والا و الهی است که در پس پرده پندار و خودآگاهی استوار بوده و خودآگاهی نیز کانون هر گونه معرفت به‌شمار می‌رود (همان: ۲۵۴).

نورِ آگاهی که بر وجود انسان تابش گیرد و پرده از تاریکی او برگیرد، سیر کمالی انسان برای رهایی آغاز می‌شود و در پی اصل خویش روانه می‌گردد. در اندیشۀ اشراقی ایرانیان باستان و حکمت اشراق این اصل است که آگاهی محیط بر وجود است و انسان، عالِم است و بی انسان عالَمی نیست و بی‌آگاهی کسی از وجود اخبار نمی‌کند. تفکر اشراقی آگاهی را در بُن می-نهد و بدین‌سان آگاهی روشنایی و نور است و آگاهی است که نسبت‌ها را برقرار می‌کند و به پدیده‌ها معنی می‌دهد (خاتمی، ۱۳۹۳، ۱۵۹و ۱۶۰).

- نمادگرایی

بیان عرفا و اشراقیون، عموماً رمزی است، یا حداقل هنگامی که دقیقاً به حوزۀ اشراقی خود وارد می‌شوند شکل رمز و راز پیدا می‌کند. این بیان رمزی آن قدر گسترده است که برخی فکر می‌کنند که حرف و سخن عرفانی را اصولاً بدون نماد یا راز و رمز نمی‌توان گفت. از جمله آثار سهروردی، رساله‌های *قصۀ الغربۀ الغربیه*، *رسالۀ الطیر*، *آواز پر جبرئیل*، *عقل سرخ* و *لغت موران* مشخص کننده و آشکار کننده بیان رمزی اویند. (محمدی، ۱۳۷۲، ۱۰۳)

سهروردی از زبان نمادین و سمبلیک برای بیان داستان‌های حکیمانه و عرفانی استفاده فراوان نموده‌است. در این زمینه تنوع آثار فارسی زبان او -که هیچ‌گونه شرحی از آموزه‌های اشراقی به‌طور صریح دیده نمی‌شود- نشان‌دهندۀ اهمیت زبان فارسی و داستان‌های رمزی آن برای انتقال مفاهیم حکمی و عرفانی است (نصر و دیگران، ۱۳۸۹ به نقل از گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۹). به‌طور مثال در نگارگری ایرانی «در رمزپردازی رنگ‌ها، سپیدی نماد قرب به عالم معنا و تعلق به عالم انوار است و در طیف رنگ‌ها هرچه این رنگ به تیرگی گراید از سپیدی به زردی و نارنجی و از نارنجی به سرخی و سبزی و... تا سیاهی، این نشان بُعد و فاصله از آن عوالم است. این نماد رنگ در داستان‌های دیگر نیز به چشم می‌خورد. رنگ موی زال سفید است و نشان تعلق او به عالم ماوراء است» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۱۸۱) و یا در مورد اعداد به‌طور مثال هفت دستگاه موسیقی ایرانی؛ «هفت‌گانه‌ای مطرح می‌شود که نمونه‌ای از هفت‌گانه‌های ایرانی (نظیر هفت شهر عشق عطار، هفت پیکر بهارام گور، هفت‌خان رستم) است» (همان). در باب عدد پنج نیز که در موسیقی ایرانی هم از پنج آواز سخن رفته یا به فواصل ذوالخمس[۹] اشاره شده، نمودش را در رسالۀ *عقل سرخ* نیز که ماجرای گرفتار آمدن یک باز (نفس انسان) در دام صیاد است که ده موکل بر او می‌نهند، پنج موکل را «روی سوی من و پشت بیرون» -که همان حواس پنج‌گانه درونی باشند- و «پنج را پشت سوی من وروی بیرون» -که حواس پنجگانه ظاهری هستند- (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۳، *عقل سرخ*، ۲۲۷) کنایه از هبوط به عالم خاک دارد. پس از این، باز صید شده با پیری ملاقات می‌کند که با او از پنج عنصر سیمرغ، کوه قاف، گوهر شب افروز، درخت طوبی و زره داوودی سخن می‌گوید (محمدی، ۱۳۷۲، ۱۰۴).

---

[۹] . به فاصلۀ پنجم درست در موسیقی ذوالخمس گویند. (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب: ۵۸)

۶. موسیقی سنتی ایران به مثابه هنر ایرانی-اسلامی

هنرسنتی اسلامی-ایرانی آنگونه که درتعابیر بنیادینِ سنت‌گرایان نیز از نظرگذشت، همواره درپی تجلی اسم الله و ابراز احدیت و واحدیت است: «...[درهنراسلامی] زیبایی ازخداوند نشات می‌گیرد و هنرمند فقط باید به این بسنده کند که زیبایی را برآفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وقف کلی‌ترین بینش اسلامی فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۴) به عبارتی دیگر، صنع وهنرتنها ازآن خداوند است و بشرتنها صورت جهان رابروفقِ طبیعت-وزیباییِ عینی- آن، متجلی می‌کند. موسیقی سنتی ایران نیز از این توحید و تنزیه بهره‌مند است؛ چنانچه خواجه نصیر طوسی می‌گوید: «...ومقصود ما از این رساله نه آنست که علم غنا و الحان آموزیم، لیکن مقصود آنست که بداند در هر علم و صنعتی جداگانه دلیلی هست برهستی واجب الوجود» (طوسی، ۱۳۷۱، *مجمل الحکمه*: ۵۱).

آنچه باعنایت به تعاریف سنت‌گرایان و عرفا و حکما درنگاه نخست، قابل ادراک است، همانا تطبیق مبانی موسیقی اقوام و نواحی ایران اسلامی با بنیان‌های هنرسنتی است؛ چراکه این هنر همواره مردم‌زاد و دارای شأن کاربردی (منحصراً کاربردی مذهبی-عقیدتی-آیینی) و به‌دور از همه شعائر استتیکِ کانتیِ مدرن و در شمولیت و انضمام محض باهستی و ساحت معنوی هر تفکر قومی است. (مسعودیه، ۱۳۶۵ :۳۲)

«موسیقی سنتی ایران» که با نام موسیقی اصیل ایرانی، موسیقی کلاسیک ایرانی و موسیقی دستگاهی نیز شناخته می‌شود، شامل دستگاه‌ها، نغمه‌ها، و آوازها، از سال‌ها پیش از میلاد مسیح تا به امروز سینه به سینه در متن مردم ایران جریان داشته و آن‌چه دلنشین‌تر، ساده‌تر و قابل فهم‌تر بوده، امروز در دسترس است. «موسیقی صِرفِ بازی احساسات نیست، بلکه ساز تناسب موجود در نفس انسان است که بر حسب مراتب نورانی خویش از آهنگ خاصی تبعیت می‌کند و چون نفس مستعد، آن آهنگ و ساز متناسب احوال و مراتب خود را بیابد آهنگ تعالی می‌آغازد و سیر و سلوک آن در وادی محبت و عشق آغاز می‌شود» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۳۱).

موسیقی تا زمان فارابی (۳۳۰-۲۵۷ق) در ایران جنبهٔ نظری نداشته و او و حکمای پس از او بحث‌های اساسی در نظری کردن آن و تعریف گام موسیقی ایرانی داشته‌اند و آن را بر ایقاع (وزن) استوار می‌دانستند. فارابی در تعریف لحن می‌آورد: «لحن عبارتست از جماعت نغمه‌های مختلف که به ترتیب معینی مرتب شده باشند» (فارابی، ۱۳۷۵: ۱۱) و در ادامه نیز می‌گوید: «گروهی از نغمه ها که به وجهی معین تالیف شده باشند و حروفی مقترن به آنها باشد که از ترکیب آنها الفاظی معنی دار ساخته شده باشد که این الفاظ بر فکر و معنایی دلالت دارند» (همان). از دیدگاه فارابی، اهمیت زیبایی است در واژه لحن مستتر است، که لحن به نغمه‌های خوش گفته می‌شود و در واقع صداهای ناموزون و نازیبا، خارج از موضوع موسیقی به حساب می‌آیند به همین دلیل فارابی می‌گوید: «صناعت موسیقی صناعتی است مشتمل بر الحان و آنچه الحان را ملایم و یا ناملایم میسازد و کمال و نیکویی می بخشد» (همان: ۱۲).

از منظر اشراقی نیز می‌توان گفت: «موسیقی اشراقی به تناسب احوال نفس و مقامات آن انس علوی با خیال دارد و بی‌تجرید آن هیچ صورت شنیداری نفس را نمی‌انگیزد، خواه به حال قبض یا حال بسط و خواه در هر مقام که نفس استوار باشد [...] موسیقی ایرانی از این حیث با حالات نفس هماهنگ است که نخست، نفس را تمهید می‌کند که از حال موجود به حال و احوال دیگر متفطن شود، و در این مرحله حالت ناپایداری به نفس دست می‌دهد و سپس، در پی این حالت ناپایداری و بی‌ثباتی که در نفس ایجاد می‌کند، در او حال فراشدن و تعالی از وضع موجود می‌انگیزد و سرانجام، حالت طمانینه نفس را ایجاد می‌کند که در این مرتبه‌ی بالاتر پایدار است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۴۲-۲۴۱). شیخ اشراق به سماع[۱۰] و نغمات موسیقی علاقهٔ وافری

---

[۱۰]. «سماع بر پایهٔ آهنگ و موسیقی است، هرچند که شعر و آواز نیز در آن آمیخته شوند؛ این آهنگ و موسیقیِ حق است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۴۴).

داشته (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۳: ۲۶) و ظاهرا کاربرد موسیقی نزد او باید در جهت تزکیهٔ نفس باشد چرا که سهروردی همواره در رسالات مختلف خود به قطع علاقه از دنیا و توسل به ریاضات و امحاء نفس و امیال شهوانی جسم توصیه نموده و انسان را مسافر غریبی می‌داند که باید به اصل خود و عوالم بالا رجعت نماید. (امین‌رضوی، ۱۳۷۷: ۶۹-۶۱)

۷. واحدها

گفتیم که مفاهیم کلی حکمت اشراق عبارتند از: سیر از کثرت به وحدت، سلسله مراتب، غایت‌گرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی که در ادامه به چگونگی نمود این مفاهیم در موسیقی سنتی ایران می‌پردازیم:

- سیر از کثرت به وحدت

در موسیقی ایرانی می‌توان گفت: «هر یک از قطعات بر مبنای یک هستهٔ مرکزی آفریده می‌شود، به این هستهٔ اصلی «مایهٔ مادر» گفته می‌شود که نام خود را به دستگاه می‌دهد» (فرهت، ۱۳۸۶: ۴۲). گوشه‌ها در هر دستگاه در مایه‌های مختلف ساخته شده‌اند. «مایه یا مُد مادر که در درآمد دستگاه‌ها معرفی می‌شود، محل رجوع تمامی گوشه‌هاست و باعث یک‌پارچگی دستگاه یا آواز می‌شود» (علیزاده و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۲). بدین‌ترتیب، کثرت گوشه‌ها از طریق سازماندهی مرکزی ردیف، در سیر به سوی گوشهٔ اصلی[۱۱] قطعه در یک دستگاه مشخص، به وحدت می‌رسند. مصداق این امر را می‌توان در ردیف دستگاه ماهور به‌صورت فرود گوشه‌های شکسته و دلکش به مایهٔ اصلی ماهور و در ردیف دستگاه چهارگاه، فرود گوشه‌های حصار و مویه به مایهٔ اصلی چهارگاه مشاهده نمود (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۰).

هنرسنتی اسلامی-ایرانی، هنر وحدت درکثرت است (قس بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۳۲) تکرار الگوها و انگاره‌های پرتزیین موسیقی اسلامی-ایرانی، همانند طرح‌های اسلیمی پیچیده و تجریدی، نشانگر این اصل‌اند که مرکز این طرح‌ها (انگاره‌ها) هیچ-جا نیست و همه‌جا هست (قس بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۱-۲۰) اما آنچه در متون حکمی موسیقی سنتی احتجاج می‌شود، تنها همین مشابهت الگوها با اسلیمی‌هاست (برای نمونه نک کیانی، ۱۳۶۸: ۵۶) ازسویی دیگر، مبنای تحقق وحدت در کثرت -اصل بنیادین هنرسنتی اسلامی- وجود واخوان در سازها است؛ چرا که با وجودِ آن، در نهایت محصولِ خروجیِ شنیداریِ موسیقی سنتیِ اسلامی-ایرانی دارای هر دو وجه وحدت (واخوان) و کثرت (ملودی) و بدین‌ترتیب هرلحظه از این موسیقی، تجلی وحدت درکثرت خواهد بود. (رک سرایی، ۱۳۸۸)

- سلسله مراتب

در موسیقی ایرانی که به مثابه یک نشانهٔ کلان در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان «ردیف»[۱۲]، دارای لایه‌های متعددی است که «دستگاه»[۱۳] نام دارد. شاید بتوان روابط متوالی میان دستگاه‌ها را روابط بین دستگاهی نام نهاد که به‌دلیل داشتن یک ساختار سلسله مراتبی، موجب اعتباربخشی به موجودیت موسیقی ایرانی می‌شود. از این حیث، هر دستگاه نیز دارای ساختار درونی است که متشکل از گوشه‌هاست؛ یعنی روابط متوالی بین گوشه‌ها نیز به‌عنوان متن، دارای ساختار سلسله مراتبی درونی دیگری هستند که همان روابط بین نت‌هاست (اسعدی، ۱۳۸۲: ۵۸). سلسله‌مراتب ساختار درونی دستگاه در الگوی ردیف به-

---

[۱۱]. برای ورود به هر دستگاه باید از اصلی ترین گوشهٔ دستگاه وارد شویم و دستگاه را با آن شروع کنیم. نام این گوشه «درآمد» است که در حقیقت معرف اصلی دستگاهِ خود است. (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب: ۸۷).

[۱۲]. قطعاتی که تمامی موسیقی سنتی ایران را شکل می‌دهند، انگاره های ملودی که بر مبنای آن‌ها بداهه انجام می‌پذیرد. (فرهت، ۱۳۸۶: ۴۲)

[۱۳]. دستگاه یا آواز از مجموعه قطعات موسیقایی کوچکی ساخته شده است که به هریک از آن‌ها اصطلاحاً گوشه گفته می‌شود. (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب: ۸۶)

صورت فرم اصلی و کلی درآمد، اوج و فرود نمود پیدا می‌کند. به‌عنوان مثال در دستگاه ماهور پس از اجرای درآمد، اوج در گوشهٔ دلکش اجرا شده و دوباره در فرود به درآمد بازمی‌گردد. (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۳) و این همان نظام مرتبتی است که لزوماً ابتدا درآمد اجرا شده و سپس وارد گوشه‌های بالاتر شده و پس از گردش‌های مختلف، فرود به گوشهٔ درآمد دستگاه اجرا می‌گردد که نخست در شکل ساختار سلسله‌مراتبی گوشه‌ها و دوم در شکل ساختار سلسله‌مراتبی بین برخی از گوشه‌های مشترک (قس رشیدی، ۱۳۹۳، ۱۰۱).

دستگاه شور به‌عنوان نمونه، دستگاهی که معمولاً دستگاه مادر تلقی می‌شود، در واقع از به‌هم پیوستگی گوشه‌های مختلف، اعتبار موسیقایی و دستگاهی می‌یابد و به دلیل مجاورت و همنشینی مرتبتی گوشه‌ها، در قالب یک متن مستقل قابلیت تحلیل پیدا می‌کند. این فرایند طولی، حالتی باز دارد، به گونه‌ای که هر کدام از گوشه‌ها نیز با دخالت متعدد در عرض شکل می‌گیرند که همان صداها و نت‌ها و در نوع خود متن‌هایی قابل تفسیر و تحلیل هستند. در واقع از همنشینی هر کدام از نت‌ها گوشه‌ها شکل می‌گیرند و از پیوستگی این گوشه‌ها، دستگاه به وجود می‌آید. آنچه در اینجا حائز اهمیت است نه فقط اجتماع گوشه‌ها در قالب یک وحدت کلی، بلکه روند حرکت سلسله‌مراتبی گوشه‌ها نیز هست.(قس رشیدی، ۱۳۹۰: ۸۱ و نیز رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۰۱و۱۰۲) این مسأله در ارتباط با تمامی دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی ایرانی صادق است و منحصر به دستگاه شور نمی‌شود.

غایت‌گرایی

در موسیقی سنتی می‌توان مفهوم «غایت‌گرایی» را به دو صورت ساختاری و شکلی مورد بررسی قرار داد. در ساختار نظام ردیفی دستگاه‌ها، هدف نهایی تمام گوشه‌ها و اصوات، فرود مجدد به درآمد دستگاه به‌عنوان غایت موسیقی است. از سویی دیگر، رسیدن به اوج دستگاه به‌عنوان غایت شکل‌گیری گوشه‌ها اتفاق می‌افتد. مانند اوج گوشهٔ دلکش در دستگاه ماهور. (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۴)

در بسیاری از موارد نیز دیده می‌شود که غایت بسیاری از قطعات در موسیقی ایرانی علاوه بر ردیف، درراستای خواست‌های درونی آهنگساز و پیام اثر هنری اعم از عشق، فراق، حماسه، ملی‌گرایی و... اتفاق می‌افتد که با تأکیدگذاری در اشعار و استفادهٔ به‌جا از گوشه‌های متناسب با این حالات صورت می‌پذیرد، مانند قطعهٔ موسیقی حصار به آهنگسازی حسین علیزاده که با نامش و درجات موسیقایی دستگاه چهارگاه و ریتم حماسی‌اش در پی نشان‌دادن نوعی اعتراض به شرایط حاکم بر جامعه بوده است، علیزاده در جایی که قطعه حصار را مثال می‌زند، آن‌را ابراز مستقیم ذهنیت خود می‌داند و از نظر وی قطعه حصار تصویر صوتی مضمون و محتوای مبارزه و خواست انقلابی است؛ «"حصار" ستیز، مبارزه و نوحه‌خوانی است و در قسمت دوم این اثر، فرم حصار، فرم نوحه‌خوانی است و نقش نوحه‌خوان را تار بر عهده دارد. قطعهٔ حصار نقطه پایانی ندارد و تمام نمی‌شود چون روبروی شما به عنوان یک ناظر، گرد و غباری از یک عده کسانی که آمده‌اند و رفته‌اند، مانده است که در قطعه حصار هم به صورت گرد و غبار شکل می‌گیرد و قطع نمی‌شود. این یک عده به نظر من پیامی داشتند و آن مبارزه با دیکتاتوری بود» (شهرنازدار، ۱۳۸۴: ۱۱۳).

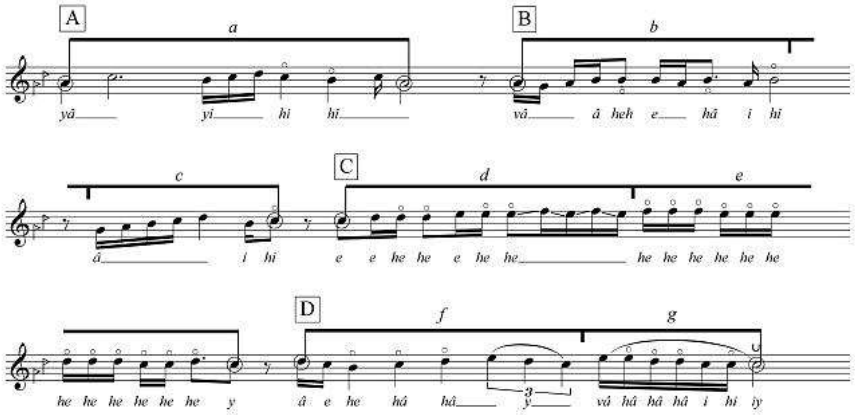
- کمال‌خواهی

در موسیقی یعنی همان‌که «خالق یک اثر پس از ترکیب اصوات در نغمات دقت کرده و نت‌های کوچک دیگری که موجب زیب و زینت است در میان اصوات قرار می‌دهد. بنابراین نت‌های زینت وسیلهٔ زیبایی و لطافت نغمات آهنگ‌های موسیقی است» (خالقی، ۱۳۶۰: ۱۴۳) و در ادامه باید اشاره کرد که «تزئین‌ها در موسیقی سنتی ایران کوچک‌ترین اجزای نغمگی موسیقی هستند که در حکم ضمائم[۱۴] در آواها[۱۵] یا زیرنغمگی‌هایی[۱۶] [اشاراتی] بر نغمهٔ [آوای] اصلی به‌شمار می‌روند.

[۱۴]. چیزی که با چیزی آن را فراهم کرده باشند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ ضمیمه).

[۱۵]. صوت و آهنگ، مخفف آواز و بانگ. (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ آوا).

تزئین‌ها نقش بسیار مهمی در بافت و ساخت و بیان هنر موسیقی دارند» (کیانی، ۱۳۷۰: ۳۵). تزئین در موسیقی ایرانی شامل ریز[۱۷]، تکیه[۱۸]، سرمضراب[۱۹] و ...است که در بین نغمات دستگاهی نیز قابل بررسی است (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۶-۱۳۵). مانند تحریرها در درآمد چهارگاه در تصویر ۱.



تصویر ۱. آنالیز تحریرها به شکل زینت در درآمد دستگاه چهارگاه (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۵).

در باب مقامات موسیقی سنتی ایران، عبدالقادر مراغی تصریح دارد که «حکما این مقامات را از دور افلاک گرفته‌اند» (مراغی، ۱۳۶۶، ۲۳) که افلاک نزد قدما سه خصوصیت مهم داشته‌اند: نخست آنکه صاحب نفس بوده‌اند، دوم آنکه دورشان دایروی است که «کامل‌ترین» شکل از لحاظ هندسی در هستی تلقی می‌شده و سوم آنکه واجد حرکتی شوقی بوده‌اند تا به «کمال» مطلق رسند. (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۲)

- خودآگاهی و معرفت نفس

در موسیقی ایران، گردش‌های دانگی و ساختار لطیف و مایه‌های درون‌نگر لحنی شهودی و حال ملایم شیواگونه دارد. مایه‌های ردیف موسیقی ایرانی غالبا پردازشی شهودی دارند به‌طوری‌که گردش‌ها و فواصل آن سیری انفسی و درونی به‌وجود می‌آورد. فارغ از هر گونه هیجان‌زدگی، التهاب و اغواگری، حال و اندیشه را به سیری الهامی سوق می‌دهند. (زاده‌محمدی، ۱۳۸۴: ۱۱) «برخی از آثار می‌توانند ضمیر ناخودآگاه را نهیب بزنند و موجب انگیزش تفکر شوند. تاثیر این مقوله به دو صورت است: یکی تنها به‌وسیله ملودی و فواصل موسیقایی و دیگری آمیزهٔ موسیقی و شعر و بیرون آوردن و بزرگ کردن مضامین نهفته در اشعار» (سراج، ۱۳۹۰: ۵۲). به‌طور مثال درآمد دستگاه نوا یا همایون که لحنی شیواگونه و تفکر برانگیز دارند و اینکه این دو دستگاه پیوند درونی با دستگاه شور نیز دارند معلوم می‌شود که تا چه‌سان هماهنگ با تعالی درونی نفس انسان است چراکه این سه دستگاه با گوشه‌ها و آوازهای متعدد و زیبایی که دارند، تا چه پایه و با چه مایه‌ای تمامی حالات قبض و بسط درونی انسان را روایت می‌کنند و نفس را می‌انگیزانند، یا به تفکر و تأمل وا می‌دارند و یا حالت حزن و حالت ابتهاج به آن می‌دهند. به سبب و مدد موسیقی در این دستگاه‌ها، ویژگی استخلاصی نفس ظاهر و تحقق آن تسهیل می‌شود؛ چنانکه گوشه‌هایی چون غم‌اگیز، عشاق، صادقخانی و کرشمه و مثنوی حالت تأمل و مناسب قبض نفس ایجاد می‌کنند و حکمت‌آموزند و گوشه‌هایی نظیر خسرو و شیرین، عراق و رهاب و لیلی و مجنون به ابتهاج نفس مدد می‌کنند و به آن حالت بسط می‌دهند. (قس خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۵۴و۲۵۵)

---

[۱۶]. تزئیناتی هستند که روی یک نغمه اعمال می‌شود و آن را از حالت یک نغمهٔ ساده بیرون می‌اورند. (کاظمی، ۱۳۹۱: ٦).

[۱۷]. Termolo.

[۱۸]. Accent.

[۱۹]. Interruption.

- نمادگرایی

در موسیقی، به‌کارگیری نشان‌های مقدس و ضرایب ویژه از سابقه طولانی برخوردار است و در بسیاری از نقاط جهان، مفاهیم عرفانی –با تجلی در سازوارهٔ اعداد مقدس- باموسیقی پیوندی ناگسستنی یافته‌اند. در موسیقی ایرانی نیز تمامی نسبت‌ها، ضرایب و مقادیر بر مبنای اعداد مقدس تبیین شده‌اند. (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۹۲-۹۰) «به جهت نقش موسیقی ایران در طول تاریخ در مراسم آیینی و مذهبی، سمبلیسم نقشی غیرقابل انکار در آن دارد. خواندن اذان در فواصل ویژهٔ آواز بیات ترک، استفاده از فواصل دستگاه چهارگاه برای اعلام واقعه‌ای مهم مانند سال نو و عروسی و انطباق زمان موسیقی با ساعات مختلف شبانه‌روز. ساختمان دانگ و تشکیل آن از چهار نغمه، استفاده از اصطلاح چهارمضراب[۲۰] و هفت دستگاه و پنج آواز، تکرارهای نیایش‌گونه و بسیاری دیگر، جلوه‌هایی از سمبلیسم در موسیقی ایران محسوب می‌شوند» (اخوت، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

وجود تناسبات ریاضی و تطبیق عدد تکرار انگاره‌ها از کهن‌الگوهایی[۲۱] که به این ترتیب از فضیلت اعداد سرچشمه گرفته‌اند، ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی موسیقی ایران نقش اساسی دارد. در این میان ترکیب‌بندی نغمات ردیف بر اساس اعداد چهار و هفت[۲۲] بیشترین نقش را بازی می‌کند. برای عدد چهار می‌توان گفت که وجود اسامی گوشه‌هایی نظیر چهارباغ در ابوعطا، چهارپاره در ماهور و اطلاق لفظ چهارمضراب به قطعات ضربی که دارای الگوی مضرابی مشخصی هستند و بنیان نهادن موسیقی ایران برمبنای دانگ –ذوالابع یا تتراکورد[۲۳]- عدد چهار در خلقت عالم را به یاد می‌آورد. اینان معتقدند خدای متعال جهان را چنان ترتیب داده که که اکثر موجودات طبیعت به دسته‌های چهارگانه تقسیم شده‌اند. از آن‌جایی که ملودی در موسیقی ایرانی بایستی مانند جمله در زبان، محدود و در آرایه، احساس و معنی کامل خود را داشته باشد، اغلب ملودی‌ها براساس تکرارهای چهارگانه و رباعی‌مانند به تکامل و تعادل می‌رسند (همان: ۱۱۰)؛ مانند کرشمه در دستگاه شور. در باب عدد هفت نیز «تاکید بر عدد هفت یادآور استفاده و اهتمام خاص حکمت اشراقی و اندیشهٔ عرفان ایرانی به این عدد است. نه فقط آسمانِ عالمِ اشراقی هفت مرحله است و زمین آن هم هفت طبقه و مقامات وصال و فنا هم هفت طبقه، بلکه ظاهر و باطن، این دولایهٔ وحدت (یک‌تایی)، هم که بنیادی‌ترین بن‌مایهٔ اندیشهٔ اشراقی و قوام‌بخش روح ایرانی است، هر یک هفت لایه و هرلایه هفت لایه است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۵۲).

وجود سمبلیسم در ساختمان سازها نیز امری شناخته شده است: «نسبت دادن چهار عنصر آتش، هوا، آب و خاک؛ چنان‌که سیم اول نشان خاک، سیم دوم تداعی‌کنندهٔ آب، سیم سوم نشانهٔ هوا و سیم چهارم نشانی از آتش است» (مسعودیه، ۱۳۶۵: ۳۹). «انگاره‌های تزئینی که در ساختمان سازها به‌کار برده می‌شوند، گاه خود نقشی سمبلیک دارند؛ مانند گل سنتور که می‌تواند نمادی از خورشید یا سمبل ستاره در شب‌های کویر باشد» (اخوت، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

---

[۲۰]. چهارمضراب قطعه‌ای است با متر ثابت که عموما به صورت دوضربی ترکیبی یا ساده اجرا می‌شود و سرعت اجرای آن سریع و پرهیجان است و در گذشته برای نشان دادن مهارت نوازنده به‌شمار می‌رفته است. (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب: ۱۱۰)

[۲۱]. Archetype.

[۲۲]. «هفتگانه‌ای مطرح می‌شود که نمونه‌ای از هفتگانه‌های ایرانی (نظیر هفت شهر عشق عطار، هفت پیکر بهارام گور، هفتخان رستم) است» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۸۱).

[۲۳]. به فاصلهٔ چهارم درست در موسیقی ذوالاربع گویند. (خالقی، ۱۳۹۰: ۵۷)

۸. نتیجه‌گیری

شیخ شهاب‌الدین سهروردی در حکمت اشراق به‌عنوان نمایندهٔ حکمت ایرانی-اسلامی، با احیای حکمت خالدهٔ ایرانی و وارد کردن مبحث شهود، علاوه بر استدلال به حکمت اسلامی، مفاهیم مشخصی هم‌چون سیر از کثرت به وحدت، سلسله-مراتب، غایت‌گرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی ارایه می‌کند.

فلسفهٔ اشراقی سهروردی که با نقد اندیشهٔ مشائیان آغاز می‌شود، مفاهیم جدید و ابداعاتی را در تبیین و صورت‌بندی سلسله‌مراتبی حیث وجودی و شناختی جهان به کار می‌بندد. ابتنای این فلسفه بر نورانیت و ظهور وجود، مشروط نمودن حیات و هستی و ادراک آن، بر ظهور و نور، کارکرد خیال به مثابه امر واســـط و خلق صور معلقهٔ مبتنی بر محاکات نقوش ثابتهٔ عالم ملکوت، لذت و ابتهاج حاصل از ادراک صور در عالم مثال و مکاشفات عوالم ملکوت و اندراج آن در خاطر سالک، محتوایی زیباشناختی و فرمی هنری به اندیشهٔ اشراقی بخشیده است.

این تحقیق با هدف بررسی چگونگی نمود مفاهیم کلی حکمت اشراق در هنر موسیقی سنتی ایرانی انجام گردیده و در پاسخ به این پرسش که مفاهیم زیبایی شناسی حکمت اشراق سهروردی چیستند و چگونه در موسیقی سنتی ایران نمود پیدا می‌کنند؟ صورت گرفت و این نتایج به‌دست آمد:

۱- مفاهیم حکمت اشراق به‌عنوان محتوا در موسیقی ایرانی نمود یافته‌اند.

۲- موسیقی ایرانی در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است.

این ارتباط دوسویه بیان‌گر این است که مفاهیم دقیق و مشخص در پس صور هنری وجود دارد که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در حوزهٔ موسیقی سنتی هستند و به‌عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردند و بیننده و شنونده را به‌طور ضمنی با مفاهیم مشخص و اصیل روبه‌رو می‌کنند. پس می‌توان گفت این حوزهٔ هنری قابلیت تطبیق دقیق بر اساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی از منظر روش، ابزار و مصادیق را داراست؛ به طوری که ابزار در موسیقی سنتی هم‌چون آواها، نغمات و نظام دستگاهی، مفاهیم زیباشناختی مطرح شده را در مضمون و محتوا دارا هستند.

منابع و مراجع

۱. آزاده‌فر، م. (۱۳۹۷الف). *موسیقی در فلسفه و عرفان یک مقدمه کوتاه*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

۲. آزاده‌فر، م. (۱۳۹۷ب). *اطلاعات عمومی موسیقی*. چاپ ششم. تهران: نشرنی.

۳. افلاطون. (۱۳۵۶). *دورهٔ آثار افلاطون*. جلد۳ ترجمه: محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.

۴. اخوت، ا. (۱۳۸۲). «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی»، *هنرهای زیبا*، شماره ۱۶، تهران، ۱۱۱-۱۰۱.

۵. اسعدی، ه. (۱۳۸۸). «بازنگری ریشه تاریخی مفهوم دستگاه»، *ماهور*، شماره ۲۲، تهران، ۶۲-۳۳.

اسعدی، ه. (۱۳۸۲). «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی»، *ماهور*، شماره ۲۲، تهران، ۵۷-۴۳.

۶. امین‌رضوی، م. (۱۳۷۷). *سهروردی و مکتب اشراق*، ترجمه: مجدالدین کیوانی. تهران: مرکز.

۷. بورکهارت، ت. (۱۳۷۰)، *ارزش های جاودان در هنر اسلامی در جاودانگی و هنر (مجموعه مقالات)*. ترجمه: محمد آوینی. تهران: برگ.

۸. بورکهارت، ت. (۱۳۶۹). *هنر مقدس*. ترجمه: جلال ستاری. چاپ اول. تهران: سروش.

۹. بورکهارت، ت. (۱۳۶۵). *هنر اسلامی زبان و بیان*. ترجمه: مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.

۱۰. خالقی، ر. (۱۳۹۰). *نظری به موسیقی ایرانی*. چاپ ششم. تهران: رهروان پویش.

۱۱. خالقی، ر. (۱۳۶۰). *نظری به موسیقی*. تهران: صفی علیشاه.

۱۲. خاتمی، م. (۱۳۹۳). *پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.

۱۳. دهخدا، ع. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.

۱۴. رحیمیان، ش.م و ذهبی، م. (۱۳۹۷). «ظهور زیبایی و هیات هنری در پرتو انوار اشراقی فلسفه سهروردی»، *شناخت*، شماره ۷۸، تهران، ۱۸۶-۱۶۷.

۱۵. رشیدی، ص. (۱۳۹۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی*. چاپ اول. تهران: علمی

۱۶. رشیدی، ص. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه*. چاپ اول. تهران: جهاد دانشگاهی.

۱۷. زاده‌محمدی، ع. (۱۳۸۴). «مقولهٔ حال در موسیقی ایرانی (۲)، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی موسیقی ایران»، *نامه هنر موسیقی*، شماره ۶۰، تهران، ۱۲-۱۱.

۱۸. سهروردی، ش.ی. (۱۳۷۵). *مجموعه مصنفات*. مجلدهای ۱تا۳. چاپ دوم. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۹. سهروردی، ش. ی. (۱۳۵۵). *حکمه‌الاشراق*. جلد۲. به اهتمام: هانری کربن. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۰. سراج، ح. (۱۳۹۰). *از گذر گِل تا دل*. تهران: نیستان.

۲۱. سرایی، پ. (۱۳۸۸). «واخوان: بازخوانش امرقدسی»، *دومین گردهمایی گنجینه‌های از دست رفته هنر ایران*، تهران: فرهنگستان هنر، ۲۳ آذر۱۳۸۸.

۲۲. شهرنازدار، م. (۱۳۸۴). *گفت و گو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایران*. تهران: نشرنی.

۲۳. طوسی، خ.ن. (۱۳۷۱). *مجمل الحکمه، سه رساله فارسی درموسیقی*. به اهتمام: تقی بینش. تهران: مرکز.

۲۴. علیزاده، ح؛ اسعدی، ه؛ افتاده، م؛ بیانی، ع؛ کمال‌پورتراب، م؛ فاطمی، س. (۱۳۸۸). *مبانی نظری موسیقی ایرانی*. چاپ سوم. تهران: ماهور.

۲۵. کاظمی، ع. (۱۳۹۱)، «آرایه به مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران». *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره۲، تهران، ۱۴-۵.

۲۶. کمالی‌زاده، ط. (۱۳۹۲). *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.

۲۷. کیانی، م. (۱۳۷۰)، *بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران*. تهران: ایران‌صدا.

۲۸.کیانی، م. (۱۳۶۸)، *هفت دستگاه موسیقی ایران*، چاپ سوم. تهران: سوره مهر.

۲۹. گودرزی، ف و شریف، ح. (۱۳۹۷). «نگاهی تحلیلی- تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی»، *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، شماره ۳۰، قم، ۱۴-۱۲۳.

۳۰. محمدی، م. (۱۳۷۲). «سهروردی و فلسفهٔ نبوت». *کیهان اندیشه*، شماره۵۲، قم، ۱۰۸-۱۰۰.

۳۱. مسعودیه، م. (۱۳۶۵). *مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی*. تهران: سروش.

۳۲. فارابی، م. (۱۳۷۵). *موسیقی کبیر*. ترجمه: آذرتاش آذرنوش. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۳۳. فرهت، ه. (۱۳۸۶). *دستگاه در موسیقی ایرانی*. چاپ سوم. تهران: پارت.

۳۴. فیاضی‌لاهیجی، ع. (۱۳۷۲). *گوهرمراد*. چاپ اول. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳۵. مکارم شیرازی، ن. (۱۳۷۴). *تفسیر نمونه*. چاپ سی و دوم. تهران: دارالکتب الاسلامیه.

۳۶. مهدوی‌نژاد، م. (۱۳۸۳). «دستور زبان موسیقی پیشرو: نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی»، *هنرهای زیبا*، شماره ۱۷، تهران، ۹۶-۸۷.

۳۷. میرصادقی، م. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر شاعری*. چاپ اول. تهران: مهناز.