نشریه ISSN: 2476-3667

مطالعهٔ نمود مفاهیم زیبایی‌شناسی حکمت اشراق سهروردی در آلبوم موسیقی دستان به آهنگسازی پرویز مشکاتیان

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

چکـیده

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 نگارگری و موسیقی سنتی ایران از پیوستگی و تداوم نسبی برخوردار بوده است و وجوه اشتراکات صوری و مضمونی فراوانی در آثار دوره‌های مختلف مشاهده می‌شود. هدف از انجام این تحقیق، پاسخ به این پرسش بود که مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند و چگونه در آلبوم موسیقی دستان نمود پیدا کرده‌اند؟ روش انجام این تحقیق از منظر هدف، کاربردی–نظری و از منظر شیوه انجام، توصیفی–تحلیلی با رویکرد تطبیقی بود. اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمد. نتایج نشان می‌دهد مفاهیم حکمت اشراق که به‌عنوان محتوا در موسیقی ایرانی نمود یافته و آلبوم موسیقی دستان در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است. به‌طوری‌که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در خلق آثار موسیقی سنتی هستند و به عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردند.

واژگـان کلـیدی: زیبایی‌شناسی، حکمت اشراق، سهروردی، موسیقی سنتی، آلبوم دستان

۱– موسیقی‌دان و دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر واحد تهران‌شمال دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. نویسنده مسئول ۰۹۱۲۷۴۲۲۱۸۴ – *maazizi4321@gmail.com*

* این مقاله مستخرج از رساله کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «مطالعه زیبایی‌شناسی حکمت اشراق در موسیقی سنتی ایران» است که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال با راهنمایی آقای دکتر پویا سرایی و مشاوره آقای دکتر حسین یزدی در سال ۱۳۹۹ به انجام رسیده است.

۲– موسیقی‌دان و دکترای پژوهش هنر و عضو هیات علمی گروه موسیقی واحد تهران مرکز دانشگاه آزاد اسلامی.
pouya.sarai@gmail.com

۳– دکترای فسلفه و حکمت اسلامی، عضو هیات علمی گروه فلسفه واحد تهران‌شمال دانشگاه آزاد اسلامی، ایران.
Hossein.yazdi20@yahoo.com

www.SID.ir

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. از منظر او، مبنای زیبایی، ادراک خیالی و قلبی هنرمند بوده و هنرمند را چون حکیم متأله می‌دانست 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 مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند و چگونه در آلبوم موسیقی دستان نمود پیدا کرده‌اند؟ به بررسی فضای خلق اثر دستان در فضای عالم مثال، که خود هم ورای عالم عینی مادی است و هم درون نفس انسان پدیدار گشته، پرداخته شد. 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 از جمله موسیقی سنتی ایران قلمداد شود.

۲-روش تحقیق

این تحقیق، از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام توصیفی-تحلیلی است. روش نظری تحقیق، زیبایی‌شناسی سهروردی بر اساس بر نمود مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی ایران با تاکید بر آلبوم دستان به آهنگسازی پرویز مشکاتیان بود و روش گردآوری اطلاعات نیز، کتابخانه‌ای بوده است.

۳-پیشینه تحقیق

در حوزه سهروردی‌پژوهی تحقیقات فراوانی از سوی محققان و نویسندگانی مانند هانری کربن، سید حسین نصر، ابراهیم 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.

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.

فاطمه گودرزی و حمیدرضا شریف در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی تحلیلی-تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی برمبنای مفاهیم حکمت سهروردی» که در نشریهٔ *شناخت*، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره۷۸ به چاپ رسیده است، به تبیین مفاهیم کلی

www.SID.ir

حکمت اشراق از منظر فلسفی پرداخته‌اند و با نگاهی تحلیلی-تطبیقی بروز این مفاهیم را در موسیقی و معماری ایرانی بررسی نموده‌اند و در پایان به این نتیجه دست یافته‌اند که یکی از روش‌های مطالعه تطبیقی میان دو حوزه معماری و موسیقی، تطبیق مفهومی این دو حوزه است و این دو حوزه قابلیت تطبیق دقیق بر اساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی را از منظر روش، ابزار و مصادیق دارا هستند.

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 «حکمه-الاشراق» 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 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(الف)، ۱۳۹۷: 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)

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

www.SID.ir

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"[1] و از لحاظ معرفت‌شناختی با عنوان "خیال متصل"[2] در ساحت فلسفهٔ اشراقی پدیدار می‌شود. میانجی‌گری‌های دو سویهٔ خیال منفصل در عالم کبیر میان عوالم معقول (ملکوت) و محسوس (مُلک) که به حسیات کدر، لطافت نورانی می‌بخشد و به معقولات[3]، کیفیات حسی را برای ادراک 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[4]، محاکات،[5] تمثّل[6] و تشبیه[7] همراه است که صورتی زیباشناختی و هنری به فلسفهٔ سهروردی داده است» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

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؛

ادراک زیبایی اشراقی، توأم با لذت و ابتهاج است» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

۵- موسیقی سنتی ایران

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).

---

۱. خیال منفصل، متعالی است و تعلق به انسان بماهو ندارد، بلکه حضرت جامع الهی است در مقام ظهور خود بر خویس؛ 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)

۳. عالم معقولات یعنی مُثل که انسان هنوز به آن‌جا نرسیده است، اما عالم محسوس اگر چه مجاز محسوب می‌شود ولی واقعیت دارد و نمودی از عالم معقول است. (افلاطون، ۱۳۵۶: ۵۱۸)

۴ . *Memoisis*.

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

۶. متصور شدن حقیقتی برای انسان به صورتی خاص، مأنوس و هماهنگ با غرضی که تمثل برای آن حاصل شود. (مکارم شیرازی، ج۱۳: ۳۶)

۷ . *Homoisis*.

www.SID.ir

از منظر اشراقی باید گفت که «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[1] و نغمات موسیقی علاقهٔ وافری 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)

۵-۱- تبیین مفاهیم زیبایی‌شناختی حکمت اشراق در موسیقی سنتی ایران

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 (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).

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[2] 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) هیچ‌جا 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:**

۱. «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).
۲. 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(ب)، ۱۳۹۷: ۸۷).

www.SID.ir

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 حقیقة‌العشق*»، 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 گوشه-ای 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 ســیاق 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 موسیقی ایرانی که به مثابه یک نشانهٔ کلان در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان «ردیف»[1]، دارای لایه‌های متعددی است که «دستگاه»[2] 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 به‌صورت 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:**

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

---

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

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

www.SID.ir

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).

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 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).

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[۱] در آواها[۲] یا زیرنغمگی‌هایی[۳] [اشاراتی] بر نغمهٔ [آوای] اصلی به‌شمار می‌روند. تزئین‌ها نقش بسیار مهمی در بافت و ساخت و بیان هنر موسیقی دارند» (کیانی، ۱۳۷۰: ۳۵). تزئین در موسیقی ایرانی شامل ریز[۴]، تکیه[۵]، سرمضراب[۶] و ...است که در بین نغمات دستگاهی نیز قابل بررسی است (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۶–۱۳۵).

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

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

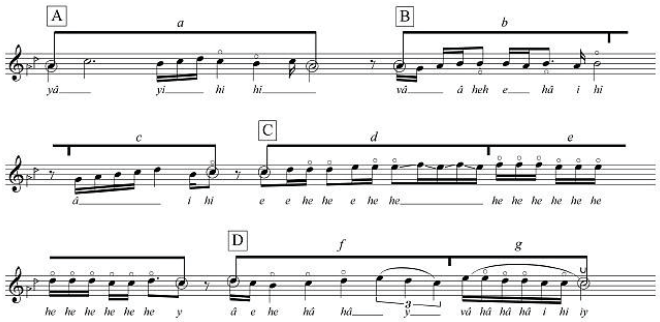
۳. تزئیناتی هستند که روی یک نغمه اعمال می‌شود و آن را از حالت یک نغمهٔ ساده بیرون می‌اورند. (کاظمی، ۱۳۹۱: ۶).

۴ .*Termolo.*

۵. *Accent.*

۶. *Interruption.*

www.SID.ir



تصویر ۱. آنالیز تحریرها به شکل زینت در درآمد دستگاه چهارگاه (مأخذ: 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)

افلاک نزد قدما سه خصوصیت مهم داشته‌اند: نخست آنکه صاحب نفس بوده‌اند، دوم آنکه دورشان دایروی است که «کامل-ترین» 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**

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 معرفت‌شناسی 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 عقیدهٔ 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 معرفت‌شناسی 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).

در موسیقی ایران، گردش‌های دانگی و ساختار لطیف و مایه‌های درون‌نگر لحنی شهودی و حال ملایم شیواگونه دارد. مایه-های 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 غم‌انگیز، 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)

- **نمادگرایی**

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– نشان‌دهندهٔ اهمیت زبان فارسی و

www.SID.ir

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[1] اشاره شده، نمودش را در رسالهٔ *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).

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[2] و هفت دستگاه و پنج آواز، تکرارهای نیایش‌گونه و بسیاری دیگر، جلوه-هایی از سمبلیسم در موسیقی ایران محسوب می‌شوند» (اخوت، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

وجود تناسبات ریاضی و تطبیق عدد تکرار انگاره‌ها از کهن‌الگوهایی[3] 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[4] 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[5]- 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).

۵-۲- تحلیل آلبوم دستان

دستان، نام آلبوم موسیقی سنتی ایرانی است با صدای محمدرضا شجریان، آهنگسازی پرویز مشکاتیان و اجرای گروه عارف در دستگاه چهارگاه که در سال ۱۳۶۷ توسط موسسه دل‌آواز منتشر شده است. اشعار این آلبوم از میان شعرهای سعدی و حافظ انتخاب شده است.

در لغت‌نامه دهخدا در تعریف واژهٔ دستان آمده: «سرود و نغمه. (جهانگیری) (برهان). آواز. (از غیاث). نغمه و آواز، لذا بلبل راهزاردستان گفته‌اند. (از آنندراج). سرود و نغمه و نوا و لحن و ترانه و آهنگ» (دهخدا،۱۳۷۷، ذیل واژهٔ دستان) و در موسیقی به «پرده» تعریف می‌شود (نک علیزاده و دیگران، ۱۳۸۸، ۳۴ و نیز پورجوادی، ۱۳۷۴) که این تفاسیر دلالت بر «غایتِ» آهنگساز در انتخاب نامی کاملا موسیقایی برای این آلبوم دارد.

---

۱ . به فاصلهٔ پنجم درست در موسیقی ذوالخمس گویند. (همان، ۵۸)

۲. 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)

۳ . *Archetype*.

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

۵. به فاصلهٔ چهارم درست در موسیقی ذوالاربع گویند. (خالقی، ۱۳۹۰، ۵۷)

www.SID.ir

دستان در دستگاه چهارگاه ساخته شده، چهارگاه از لحاظ فواصل خصوصیات خاص خود را داراست و دارای حالات مختلفی است، چهارگاه دارای فواصل متناسب با موسیقی‌های حزن‌آور است و در مجموع به تثبیت حالت قبض در نفس بیشتر مدد می‌کند و همچنین نفس را برای قبول وقایع و مصائب و آلام روحی و حالات قبض آماده می‌کنند. این شکل از روح موسیقی اشراقی در مراسم رثا و مصیبت‌خوانی‌ها و تعزیه‌ها و در فراق حالات اعتزال بیشتر کاربرد و ظهور دارد؛ چنان‌که اثر مصیبت‌نامه‌ها و احزان مذهبی و فراق‌نامه‌های عشقی را در این دستگاه می‌خوانند (نک، خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۵). «آنچه که مسلم است این است که از قدیم تا کنون محور یا شاهد مقام چهارگاه نسبت به دست‌باز سیم، فاصلهٔ چهارم درست داشته است؛ یعنی شاهد آن در چهارمین درجه یا پرده نسبت به دست‌باز سیم قرار دارد و به همین‌جهت چهارگاه نامیده شده است» (فخرالدینی، ۱۳۹۲، ۳۴۱).

روح‌الله خالقی چهارگاه را مهم‌ترین مقام ایرانی به مثابه یک انسان کامل با تمام خصائص و ذوق شرقی می‌داند و آن را نمونهٔ کاملی از موسیقی سنتی می‌داند و می‌آورد: «چهارگاه هم شادی می‌کند و هم گریه و زاری می‌نماید. گاهی مسرور و زمانی غم‌انگیز است. تکبر و مناعت طبع و وقار و متانت را مجسم می‌کند و از زندگانی عارفانه و بی‌تکلف و حالت صبر و بردباری نیز گفت‌وگو می‌نماید سپس با ناله‌های دردناک احساسات محبت‌آمیز و هوی‌های آمیخته به عشق را بیان می‌کند» (خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۹).

مشکاتیان خود معتقد است زمانی که گوشه، ریتم، ردیف و مقام را در دست دارید و می‌خواهید با آن‌ها چیزی را درست کنید که دل مردم را بلرزاند و برای آن‌ها حرف و پیامی داشته باشد و زمانی که از هیچ چیز، اثری به‌وجود می‌آید، آنجا مهم‌ترین مسأله، آفرینش است. (بینام، ۱۳۸۵، ۳۰) او ضمن آنکه دستاورد یک موسیقی‌دان را از محیط پیرامون وی می‌داند؛ به تصویرسازی جامعه پیرامونی خود برای تاریخ معتقد است (همان، ۳۱) و بر نقش هنرمند در جامعه و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری وی از آن و در برخورد با تاریخ نیز تأکید می‌کند. (همان) که در مباحث اشراقی به ریاضت‌های سالک هنرمند در عالمی که فرا می‌نهد، تار و پودش را ارزش و فرهنگ جامعه شکل می‌دهد و خود هنرمند در آن و با آن می‌زیَد (قس خاتمی، ۱۳۹۳، ۱۰۷) همین نشانه‌ها دلایل خوبی برای اثبات این ادعاست که مشکاتیان جدای از آنکه سعی نموده به سنت‌های زیبایی‌شناختی موسیقی قدما نزدیک‌تر باشد (نک سرایی، ۱۳۹۵،۲۸) ذهن خود را بر روی محتوای آثار ارائه شده‌اش متمرکز کرده و سعی نموده تا ارتباطش با مخاطب را به واسطه محتوای موسیقی تولید شده‌اش برقرار گرداند.

در این اثر نیز «سلسله‌مراتب» موسیقی دستگاهی ایران مشهود است و پس از اجرای مقدمه و پیش‌درآمد، قطعات آلبوم با ساز و آواز در محدودهٔ درآمد و زابل و مویه آغاز شده و در ادامه با اشاره به حصار و مخالف و فرود چهارمضراب *دخترک ژولیده* اثر علینقی وزیری به‌صورت گروه‌نوازی اجرا می‌گردد. در ادامه نیز آواز مثنوی مخالف در محدودهٔ اوج چهارگاه اجرا شده و پس از فرود آواز به محدودهٔ درآمد چهارگاه، *دستان* با تصنیف «صبح است ساقیا» به پایان می‌رسد. همچنان در این اثر نیز با وجود کثرت گوشه‌ها و روند صعودی‌شان، دستگاه چهارگاه به‌عنوان یک کل واحد استفاده شده تا این اثر به سیر از «کثرت به وحدت» برسد و علاوه بر این‌ها بر رپرتوار سنتی موسیقی و روند حرکتی قطعات از پیش‌درآمد تا چهارمضراب و تصنیف پایانی در آن مرسوم است.

سازهای استفاده شده در این آلبوم هم تماماً سازهای ایرانی نظیر سنتور، تار، کمانچه، نی، رباب، بربط، قیچک و تمبک است که هرکدام حالات اشراقی خاص خود را دارند (نک خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۶۴-۲۵۷) و در این اثر نیز هر علاوه بر گروه‌نوازی‌ها، هر ساز در جایگاه خاص خود متناسب با محتوای آوازها، کلام و شعر را همراهی می‌نماید.

دستان با پیش‌درآمدی به‌نام «چکاد» در دستگاه چهارگاه آغاز می‌شود، قطعه‌ای که با پایه‌های سه‌ضربی توسط سازهای مضرابی و استفاده از واخوان‌ها در فواصل چهارگاه به معرفی حالات روحانی و نفس‌برانگیزِ دستگاه چهارگاه می‌پردازد و در ادامه با حرکت کنترپوانتیک و فواصل هارمونیک سازهای کششی این فراز نفس ادامه پیدا می‌کند تا با اجرای یک‌خطی ملودی توسط تمامی سازها این امر به اوج خود می‌رسد و در ادامه نیز با ورود به گوشه‌های دیگر چهارگاه شاهد این روند حرکتی در تنظیم این اثر تا پایان با تکرار ملودی با افزایش سرعت و تغییر متر در ورود سازهای ضربی هستیم.

مشکاتیان درباره خلق «چکاد» می‌آورد: «چندین سال پیش بنا به قرار هرساله، چند روزی را در دامنه دماوند و کنار دریاچه لار چادر زده بودیم و بهره‌مند از نعم خداوندی جاری در این دشت باشکوه. شب را در کنار آتش به اصطلاح سرخ‌پوستی تا پگاه بیدار ماندم و زمانی که یاران مهیا شدند که به رودخانه بزنند برای قزل‌آلای خال‌قرمز، کاغذ و قلم را آماده نوشتن نمودم. بر پیشانی کاغذ نوشتم «چکاد». عزیزم رضا، یکی از بچه‌های بومی را گذاشت که از من پذیرایی کند. من نیاز به سکوت داشتم چون چکاد را روی کاغذ و بدون ساز شروع کردم. پسرِ مش‌احمد اولین بار بود که خط نُت را می‌دید و مادام از من می‌پرسید که به چه خطی و چی می‌نویسم. من گفتم به خط میخی وقایع سفر را می‌نویسم... چکاد که قرار بود مقدمهٔ دماوند (شعر ملک‌الشعرای بهار) شود، خود بی‌کلام ادامه یافت و مقدمهٔ *دستان* شد. مادر سرسپید کلاه بر سر نهاده بود؛ *دستان* به‌روی کاغذ می‌آمد و کار تمام شد و چکاد در چکادِ دماوند متولد شد....» (مشکاتیان، ۱۳۹۷، سرآغاز). این روایت مشکاتیان را می‌توان نمودی از همان الهام نغمات موسیقیِ آمده در این آلبوم دانست که در شرح زیبایی‌شناسی اشراقی به کشف و شهود هنرمند از عالم خیال و الهام به دل و جان وی در باب موسیقی اشراقی اشاره کردیم و نیز گفتیم که «اثر هنری نقش ثانوی و خیال‌آمیز نقوش عوالم دیگر است و به مثابه امری مسبوق به الگوی ازلی و ابدی ضرورت فلسفی دارد».

www.SID.ir

اثر دستان «رمزگرایی» و «نمادپردازی» فراوانی علاوه بر ملودی و آهنگسازی و نام اثر، در کلام و شعر نیز دارد. پس از پایان چکاد، مشکاتیان با تک‌نوازی سنتور که در باب حالات این ساز سخن به حد کفایت رفت و این ساز که جهانی است از کوک‌های مختلف به مثابه عوالم متعدد نوری که با داشتن ۷۲ سیم و امکان انجام کوک‌های متنوع و متناسب با چهارگاه و تغییرات آن، به بداهه‌نوازی در درآمد چهارگاه پرداخته و شجریان با شعری عاشقانه از سعدی در این بخش با بیت «از در درآمدی و من از خود بدر شدم گویی از این جهان به جهان دگر شدم...» وارد شده و عشق و فراق از معشوق را شرح می‌دهد تا در همین ابتدا محتوی و مفهوم مهم اشراقیِ «عشق» و «حزن» را به‌عنوان موضوع و ماهیت *دستان* معرفی نماید. در ادامه به انتظار عاشق در رسیدن خبر از معشوق اشاره کرده و در درآمد دوم می‌آورد: «گوشم به راه تا که خبر می‌دهد زدوست... صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم...» و با ورود به گوشهٔ مویه نیاز به تسکین درد اشتیاق کرده و می‌خواند: «گفتم ببینمش مگرم درد اشتیاق... ساکن شود بدیدم و مشتاق تر شدم...».

درد اشتیاق به حدی رسیده که شجریان در گوشهٔ زابل آه و فریادی از ته دل عاشق را در پایان بیت «چون شبنم اوفتاده بُدَم پیش آفتاب ... مهرم به جان رسید و به عیوق برشدم...» با تحریری بالارونده در اوج نشان می‌دهد و آمادهٔ اجرای نغمه حصار یا چهارگاه سُل با بیت «دستم نداد قوّت به پیش یار... چندی به پای رفتم و چندی به سر شدم» می‌شود که فریادی است از دل محزون عاشق. با نگاه به اجرای این بیت در گوشهٔ حصار آن‌چنان که از معنای آن به معنی دیوار نیز هویداست (نک معین، ۱۳۸۲، ذیل واژه حصار)، و شاعر نیز از نبود قوّت کافی برای رفتنِ عاشق به پیش یار و دودلی و شک او سخن می‌آورد که نمادی از گیر افتادن در داخل یک حصار و دیوار است و با این معنای شعر نیز متناسب است. (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۰) ساز همراهی کننده در این قسمت تار است، سازی که مضامین اشراقی و حالات عرفانی خاصی دارد (نک خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۸) و در این بخش با ورود پرقدرت به گوشهٔ حصار و اجرای قطعهٔ ضربی با استفاده از واخوان در طول همراهی این بخش به ارتباط این ساز با حالاتِ فرازِ نفس و دل در این بخش و محتوای اشعار نیز مرتبط است.

شجریان پس از اجرای پس‌حصار در بیت «تا رفتن اش ببینم و گفتنش بشنوم... از پای تا به سر همه سمع و بصر شدم» بر اساس «سلسله‌مراتب» موجود در ردیف فرودی موقت داشته تا آمادهٔ اجرای یکی از زیباترین و ابتهاج‌آمیزترین گوشه‌های این دستگاه را که مخالف نام دارد (نک همان، ۲۵۵) و شکایت‌آمیز و ناصحی با تجربه و توانایی است و متناسب مقام و حالات همایون است (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۹)، با آهی بلند در اوج، بیت: «من چشم از او چگونه توانم نگاه داشت... کاول نظر به دیدن او دیده ور شدم» را با تکرار مصرع اول برای تاکید به عدم توانایی نظر برگرفتن عاشق داشته و در بیت دوم مخالف: «او را خود التفات نبودش به صید من... من خویشتن اسیر کمند نظر شدم» با تحریر و اشاره به درجهٔ بالاتر به محدودهٔ درآمد بازگشته و گوشهٔ منصوری که گوشه‌ای غم‌انگیز و حزن‌آور است (نک همان) را با بیت غم‌انگیزِ «گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد... اکسیر عشق در مِسَم آمیخت زر شدم» برای فرود اجرا می‌نماید.

در ادامه، چهارمضراب دخترک ژولیده که متناسب با حال و هوای این آلبوم نیز هست، به‌صورت گروه‌نوازی در راستای روند مراتبی ساختار موسیقی سنتی اجرا می‌گردد که خود این قطعه نیز روابط مراتبی بین گوشه‌های چهارگاه را در درون خود داراست و با هیجان و فراز و فرودهای مداومی که داراست فضای مناسبی با روند موسیقایی *دستان* ایجاد می‌کند.

اشراقی‌ترین بخش این آلبوم را می‌توان آواز «مثنوی مخالف» در چهارگاه دانست که پس از چهارمضراب اجرا می‌گردد، چرا که شعر و لحن آواز، روند ملودی و همراهی ساز نی همه بر معنای فراق از اصل و معشوق لایتناهی دلالت دارند؛ درجات مثنوی همان درجات مخالف است و حالت خاص خود را داراست و بر اساس «سلسله‌مراتبی» بودن نیز می‌توان این بخش را اوج اجرای *دستان* نامید. در اینجا باز همان مفهوم شعر «نی‌نامه» مولانا را در می‌یابیم که ساز نفس‌برانگیز نِی (نک خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۸) و آواز حزن‌آلود شجریان و کلام سعدی بر این مهم صحه گذارده‌اند. به بیت آغازین این بخش اشاره می‌کنیم که پس از فریاد و آهی در اوج و مقدمهٔ ساز نِی خوانده می‌شود: «دوش دور از رویت ای جان جانم از غم تاب داشت... ابر چشمم؛ بر رخ از سودای تو؛ سیلاب داشت...» تاکیدات به‌جا در ادای کلمات توسط خواننده و نواختن ساز نِی در این قسمت، آتشِ دردِ فراق و عشق را نمایان می‌سازد و در بیت دوم نیز: «نه از تفکر، عقل مسکین؛ پایگاه، صبر دید... نه از پریشانی، دل شوریده؛ چشم خواب داشت» در درجه-ای بالاتر، ساز و آواز هردو از پریشانی عشق و حزن می‌نالند.

در ادامهٔ این قسمت نیز شجریان به مانند بیت اول فریادی برمی‌آورد: «نقش نامت؛ کرده دل؛ محراب تسبیح وجود... تا سحر تسبیح‌گویان؛ روی، در محراب داشت» و پس از پاسخ نِی، بیت چهارم: «دیده‌ام، می‌جست؛ گفتندم، نبینی روی دوست... عاقبت معلوم کردم؛ کاندرو، سیماب داشت» را با تحریری برای فرود به محدوده دانگ درآمد چهارگاه می‌آورد و در مویه می‌خواند: «روزگار از عشق خوبان؛ شهد، فائق می‌نمود... باز دانستم؛ که شهد آلوده؛ زهر ناب داشت» که لحن و ملودی هردو نشان از خستگی عاشق و پایان تاب انتظار دارد و با ورود کمانچه و حالات عرفانی خاصش به همراه نی در بیت آخر: «سعدی این ره، مشکل افتاده‌است؛ در دریای عشق... کاول آخر در صبوری اندکی پایاب داشت» سخن از صبر و مشکلات افتاده در فراق و راه عشق می‌رود و در گوشهٔ

www.SID.ir

منصوری که بسیار غم‌انگیز است (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۱۹۹) به درآمد چهارگاه بازمی‌گردد. در بخش پایانی آواز نیز به جهت تاکید بر تمام حالات شعر سعدی در بخش قبل و برای اشاره به تداوم راه عاشقی و تداوم صبور ماندن در ره عشق، دو بیت ابتدای مثنوی چهارگاه در درآمد چهارگاه تکرار می‌گردد و این‌بار صدای حزن‌انگیز و مشرقی کمانچه همراهی‌کنندهٔ آواز است. این بخش با بیت دیگری از سعدی: «صوفی و کنج خلوت سعدی و طَرف صحرا... صاحب هنر نگیرد بر بی‌هنر بهانه» در گوشهٔ «اورجوزه» یا «رَجَز» استفاده کرده است. روح‌الله خالقی این نغمه را مناسب برای اشعار حماسی دانسته و این‌چنین بیان می‌کند که داستان‌سرایان، ابیاتی از شاهنامه را با این آهنگ می‌خوانند. از همین‌رو وزن شعری آن نیز بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعول است همانند مصرع: «که رستم یلی بود در سیستان...» (خالقی، ۱۳۸۴) اما شجریان شعر فوق را با وجودی که وزن شعری آن مارع مُثَمَّن اَخرَب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) بوده با شیوهٔ حماسی ادا نکرده و سرایش وی لحنی عاشقانه و حزن‌آلود متناسب با حالات این اثر و محتوای شعر سعدی دارد.

تصنیف «صبح است ساقیا» بخش پایانی *دستان* است که در ابتدا با گروه‌نوازی قطعه‌ای ضربی با دور ریتمیک دوازده‌تایی آغاز شده که موسیقی نسبتاً طرب‌انگیزی است که نشان از امید و آغازی دوباره و زندگی نوست اجرا می‌گردد. با تغییرات ریتمیک و اجرای مجدد بخش ابتدایی همین قطعه پس از فراز و فرودهایی در فواصل مختلف چهارگاه، شجریان با بیت «صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن... دور فلک درنگ ندارد شتاب کن» از غزل حافظ وارد می‌شود. این تصنیف از جمله تصانیفی است که مُصنّف با بهره‌گیری از امکانات ارکستر موسیقی و سازهای ایرانی، رموزی بر طلوع خورشید، آغاز صبح دم، و حتی قطرات شبنم صبحگاهی را برای مخاطب خویش تصویرسازی می‌کند. در این بخش تزئینات ملودیک و فضاسازی‌های مختلفی را در تنظیم در راستای اصل «کمال‌گرایی» و «نمادپردازی» شاهدیم. اوج نمود این عناصر اشراقی این تصنیف زمانی است که خواننده بیتی با مضمون: «خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد...» را با تحریری ریز و سیال بالارونده برای ادای مناسب کلمه «طلوع» در جهت نمایش نحوهٔ طلوع خورشید از پایین به بالا اجرا می‌کند. «به محض خواندن این بیت و طرح موضوع طلوع خورشید از مشرق «ساز نی» در محدودهٔ زیرصدایی خود، ملودی بنیادین چهارگاه را می‌نوازد، انگاره‌ای که از آن به جز طلوع و تشعشع خورشید تعبیر نمی‌شود. علی‌الخصوص آنکه این واقعه با کارکرد ارجاعی کاملا صریح به مقولاتی چون طلوع، آغاز و... توسط تنها ساز بادی موجود در آنسامبل [گروه] موسیقی دستگاهی ایران یعنی «نِی» نواخته می‌شود و به‌طور یقین محاکاتی (مشابه کسی یا چیزی شدن) از آغازگری توسط سازی چون شیپور در عموم فرهنگ‌هاست، بدین‌ترتیب مضمون شعر [نیز] در موسیقی کاملاً رعایت شده است» (سرایی، ۱۳۹۵، ۲۸).

در بیت دیگر این غزل می‌بینیم: «زان پیش‌تر که عالم فانی شود خراب... ما را ز جام باده گلگون خراب کن» می‌توان نشانه-هایی از پند و نصیحت را در شیوهٔ بیان شعری و روند حرکت ملودی دید، این نشانه‌ها چنانکه گفته شد از خصایص دستگاه چهارگاه بوده (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۲۰۹) که با استفاده از نغمات و الحان این دستگاه می‌توان آوازی پندآمیز و نصیحت‌گر و امیددهنده را در جهت «خودآگاهی و معرفت نفس» برای مخاطب اجرا نمود. کند شدن ریتم موسیقی در میانه‌ها را نیز می‌توان به نمادی از کسالت بعد از بیداری صبح تعبیر کرد که این حالت، با تغییر ریتم به پویایی و نشاط صبح بدل می‌شود. در پایان قطعه نیز در بیت «کار صواب باده پرستیست حافظا... برخیز و عزم جزم به کار صواب کن» به‌صورت اجرای بالارونده برای تاثیرگذاری در کلمهٔ نصیحت-آمیز «برخیز» توسط خواننده در اوجِ محدودهٔ درآمد چهارگاه با عنایت به رسیدن به «غایتِ» امید به پایان می‌رسد.

تا اینجا «غایتِ» مهمِ *دستان* را می‌توان عشق و فراق توأم با حزن و اندوه در عین امیدواری و صبوری متناسب با حالات نصیحت‌گون و امیددهندهٔ چهارگاه دانست و با عنایت به تنظیم‌ها و روند حرکت ملودی، دقت در ادای به‌جا و کامل کلماتِ اشعار متناسب با معانیِ آن و نیز، تزئیناتِ به کاررفته در نت‌نویسی (نک مشکاتیان، ۱۳۹۷) توسط آهنگساز را می‌توان نمود اصل «کمال-گرایی» در این اثر دانست و بسیاری از مفاهیم «نمادگرایی» در این اثر نیز متناسب با شعر و غایت آهنگساز در خلق این اثر با کشف آواهای موجود در عالم خیال بوده و تعابیری چون واخوان و وجود سازهای موسیقی اشراقی نظیر نِی و تبیین مفهوم بازگشت نفس به اصل خویش و عشق لایتناهی و واجب‌الوجود (قس خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۸) و البته نقش فواصلِ خاصِ دستگاه چهارگاه، روایت چگونگی خلق اثر توسط آهنگساز، به کلی به مفهوم «خودآگاهی و معرفت نفس» اشاره نموده و با نگاهی گذرا به شیوهٔ ساخت اثر و اجرای آن می‌توان دریافت با تمرینات و ممارست‌های فراوانِ هنرمندِ سالک در موسیقی اشراقی، اثری متناسب با اندیشهٔ حکمی و ذوقی فلسفهٔ اشراق به‌وجود آمده که چنان‌که اشاره شد در اصل و محتوای خود دارای «کثرت در وحدت» و روند «سلسله‌مراتبی» متناسب با آموزه‌های اشراقی و جهان سلسله‌مراتبی سهروردی نیز هست و می‌توان *دستان* را یک اثر متناسب با آموزه‌های اندیشهٔ اشراقی و ویژگی‌های زیباشناختی در موسیقی ایرانی–اسلامی دانست.

نتیجه‌گیری

www.SID.ir

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، سلسله‌مراتب، 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 واسط 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 ایران با تاکید بر آلبوم موسیقی دستان انجام گردیده و در پاسخ به این پرسش که مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند و چگونه در آلبوم موسیقی دستان نمود پیدا کرده‌اند؟ صورت گرفت و این نتایج به‌دست آمد:

مفاهیم حکمت اشراق به‌عنوان محتوا در آلبوم دستان نمود یافته‌اند.

آلبوم دستان به عنوان یک اثر موسیقی سنتی ایران 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 و مشکاتیان از قوهٔ خیال منفصل خود در خلق اثر دستان بهره برده و بسیاری از نغمات آن در عالم مثال اشراقی بر وی الهام گردیده و دستان نیز مظهر مفاهیم زیبایی‌شناختی اشراقی است و موضوع مهم عشق در اندیشهٔ اشراق را القاء می‌نماید.

منابع

۱. آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۷الف)، «موسیقی در فلسفه و عرفان یک مقدمه کوتاه»، چاپ دوم، تهران، انتشارات مرکز.
۲. آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۷ب)، «اطلاعات عمومی موسیقی»، چاپ ششم، تهران، نشر نی.
۳. افلاطون (۱۳۵۶)، «دورهٔ آثار افلاطون»، ترجمه: محمدحسن لطفی، جلد۳ ،تهران، انتشارات خوارزمی.
۴. اخوت، امیر (۱۳۸۲)، «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۶، ص ۱۱۱–۱۰۱.
۵. اسعدی، هومان (۱۳۸۸)، «بازنگری ریشه تاریخی مفهوم دستگاه»، نشریه ماهور، شماره ۲۲، ص ۶۲–۳۳.
۶. اسعدی، هومان (۱۳۸۲)، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی»، نشریه ماهور، شماره ۲۲، ص ۵۷–۴۳.
۷. امین‌رضوی، مهدی (۱۳۷۷)، «سهروردی و مکتب اشراق»، ترجمه: مجدالدین کیوانی، تهران، انتشارات مرکز.
۸. بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰)، «ارزش های جاودان در هنر اسلامی در جاودانگی و هنر (مجموعه مقالات)»، ترجمه: محمد آوینی. تهران، انتشارات برگ.
۹. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). «هنر مقدس»، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.
۱۰. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، «هنر اسلامی زبان و بیان»، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، انتشارات سروش.
۱۱. خالقی، روح‌الله (۱۳۹۰)، «نظری به موسیقی ایرانی»، چاپ ششم، تهران، رهروان پویش.
۱۲. خالقی، روح‌الله (۱۳۶۰)، «نظری به موسیقی»، تهران، نشر صفی علیشاه.
۱۳. خاتمی، محمود (۱۳۹۳)، «پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی»، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
۱۴. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، «لغت‌نامه»، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۱۵. رحیمیان، شیرمرد؛ ذهبی، محمد (۱۳۹۷)، «ظهور زیبایی و هیات هنری در پرتو انوار اشراقی فلسفه سهروردی»، نشریه شناخت، شماره ۷۸، ص ۱۸۶–۱۶۷.
۱۶. رشیدی، صادق (۱۳۹۳)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی»، چاپ اول، تهران، نشر علمی
۱۷. رشیدی صادق (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه»، چاپ اول، تهران، نشر جهاد دانشگاهی.
۱۸. زاده‌محمدی، علی (۱۳۸۴)، «مقولهٔ حال در موسیقی ایرانی (۲)، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی موسیقی ایران»، نامهٔ هنر موسیقی، شماره ۶۰، ص ۱۲–۱۱.

www.SID.ir

۱۹. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۵)، «مجموعه مصنفات»، مجلدهای ۱تا۳، چاپ دوم، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۲۰. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۵۵)، «حکمه‌الاشراق»، به اهتمام هانری کربن، جلد دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۱. سراج، حسام‌الدین (۱۳۹۰)، «از گذر گِل تا دل»، تهران، انتشارات نیستان.
۲۲. سرایی، پویا. (۱۳۸۸)، «واخوان: بازخوانش امرقدسی»، دومین گردهمایی گنجینه‌های از دست رفته هنر ایران، تهران: فرهنگستان هنر، ۲۳ آذر۱۳۸۸.
۲۳. شیرازی، قطب‌الدین (۱۳۸۴)، «شرح حکمه‌الاشراق، به کوشش عبدالله نورانی و مهدی محقق»، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۲۴. شهرنازدار، محسن (۱۳۸۴)، «گفت و گو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایران»، تهران، نشر نی.
۲۵. طوسی، خواجه نصیرمحمد (۱۳۷۱)، «مجمل الحکمه، سه رساله فارسی درموسیقی»، به اهتمام: تقی بینش، تهران، انتشارات مرکز.
۲۶. فخرالدینی، فرهاد (۱۳۹۲)، «تجزیه تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران»، چاپ اول. تهران، انتشارات معین.
۲۷. فرهت، هرمز (۱۳۸۶)، «دستگاه در موسیقی ایرانی»، چاپ سوم، تهران، پارت.
۲۸. فیاضی‌لاهیجی، ملا عبدالرزاق (۱۳۷۲)، «گوهرمراد»، چاپ اول، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۹. علیزاده، حسین؛ اسعدی، هومان؛ افتاده، مینا؛ بیانی، علی؛ کمال‌پورتراب، مصطفی؛ فاطمی، ساسان (۱۳۸۸)، مبانی نظری موسیقی ایرانی، چاپ سوم، تهران، انتشارات ماهور.
۳۰. کاظمی، علی (۱۳۹۱)، «آرایه به مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران»، نشریه هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره۲، ص ۱۴-۵.
۳۱. کمالی‌زاده، طاهره (۱۳۹۲)، «مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی»، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
۳۲. کیانی، مجید (۱۳۷۰)، بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران، تهران: ایران‌صدا.
۳۳. کیانی، مجید (۱۳۶۸)، «هفت دستگاه موسیقی ایران»، چاپ سوم، تهران، انتشارات سوره مهر.
۳۴. گودرزی، فاطمه؛ شریف، حمیدرضا (۱۳۹۷)، «نگاهی تحلیلی- تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی»، نشریه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۳۰، صص ۱۴-۱۲۳.
۳۵. محمدی، مجید (۱۳۷۲)، «سهروردی و فلسفهٔ نبوت»، نشریه کیهان اندیشه، شماره۵۲، ص۱۰۸-۱۰۰.
۳۶. مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۵)، «مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی»، تهران، انتشارات سروش.
۳۷. مشکاتیان، پرویز (۱۳۹۷)، «کتاب چکاد پرویز مشکاتیان». به اهتمام: علیرضا جواهری. چاپ چهارم. تهران، انتشارات چکاد هنر.
۳۸. مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۴)، «تفسیر نمونه»، چاپ سی و دوم، تهران، دارالکتب الاسلامیه.
۳۹. معین، محمد (۱۳۸۲)، «فرهنگ فارسی». چاپ بیستم. تهران، انتشارات امیرکبیر.
۴۰. مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۸۳)، «دستور زبان موسیقی پیشرو: نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۷، صص ۹۶-۸۷.
۴۱. میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷)، «واژه‌نامه هنر شاعری»، چاپ اول، تهران، انتشارات مهناز.
۴۲. بینام (۱۳۸۵)،«پنجاه سال با پرویز مشکاتیان»، مجله تخصصی موسیقی قرن ۲۱. شماره ۱۳، ص ۳۱-۱۲.

www.SID.ir