Archive of SID

نظام تفکر عالمان مسلمان ایرانی سدهٔ هفتم هجری تا دورهٔ معاصر در نگرش به ایقاع

پژمان رادمهر*

تاریخ دریافت: ۹۸/۶/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۸/۹/۲۱

چکیده

ایقاع که یکی از مؤلفه‌های هنرهای شنیداری اسلامی است، بخشی از تألیفات عالمان مسلمان را به خود اختصاص داده است. این پژوهش، با رویکردی میان‌رشته‌ای، در صدد شناسایی نظام تفکّر عالمان مسلمان ایرانی سدهٔ هفتم هجری تا دورهٔ معاصر در نگریستن به ایقاع بوده و بر بستر روش‌شناسی کیفی، مبتنی بر پارادایم تفسیرگرا و با روش تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. جامعهٔ تحقیق، آن دسته از آثار علمی عالمان مذکور بوده که به مباحث علم ایقاع پرداخته است و گروه نمونه، از میان این جامعه، با رهیافت نمونه‌گیری مورد مشهور- که یکی از اقسام نمونه‌گیری هدفمند است- انتخاب شده است. مفاهیم اولیه‌ای که طی کدگذاری باز استخراج شدند، با متمرکز شدن، منتج به سه مقولهٔ عمده شدند: ۱- نگرش کیفی به زمان ایقاعات؛ ۲- نگرش رمزاندیشانه به نَقَرات، ارکان، ادوار، ازمنه و اوزان ایقاعی؛ ۳- نگرشِ قایل به همانندی اصول هنر سنّتی و هنر الهی به ایقاعات دوری و غیردوری. حاصل همگرایی این سه مقوله، مقولهٔ هستهٔ اینِ پژوهش تفسیرگرایانه بود: «نگرش حِکمی به ایقاع». نتیجه‌ای که از این پژوهش به دست آمد، این است که: نظام فکری عالمان مسلمان ایرانی سدهٔ هفتم هجری تا دورهٔ معاصر در نگرش به ایقاع (به‌همراه مفاهیم وابسته به آن)، بر پایهٔ «حکمت» است که آن نیز به نوبهٔ خود، در سایهٔ «دین» و «سنّت» تحقق می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: ایقاع، وزن ایقاعی، حکمت، نگرش کیفی به زمان، رمز، ریاضیات قدسی، هنر سنّتی

*. استادیار گروه هنر دانشگاه علوم انتظامی امین

Email: Pzh.radmehr@chmail.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

ایقاع و وزن، از مؤلفه‌های هنرهای شنیداری فرهنگ اسلامی هستند؛ هرچند، می‌توان آنها را به گونه‌ای دیگر در هنرهای دیداری فرهنگ اسلامی نیز مشاهده کرد. بسیاری از عالمان مسلمان، در آثار علمی خود، به ایقاع پرداخته‌اند و علم ایقاع به همراه علم تألیف، به عنوان دو مبحث اصلی علم موسیقی، غالباً جزء ریاضیات اسلامی طبقه‌بندی شده است. در این میان، عالمان مسلمان ایران، در تصنیف آثار علمی در حوزهٔ علم ایقاع، همچون سایر علوم اسلامی، پیشتاز بوده و بیشترین سهم را داشته‌اند.

از عالمان مسلمان ایران که در علم ایقاع نگاشته‌اند، می‌توان به فارابی، ابن سینا، صفی‌الدین ارموی، قطب‌الدین شیرازی، مبارکشاه بخاری، عبدالقادر مراغی و علی‌بن‌محمد معمار (معروف به بنایی) اشاره کرد. ایشان گاه بخشی از رساله یا کتاب خود را در علم موسیقی به مبحث ایقاع اختصاص داده‌اند وگاه رساله‌ای مستقل در علم ایقاع نوشته‌اند.

این مقاله بدون آنکه به جزئیات مباحث علم ایقاع بپردازد، آثار عالمان مسلمان ایران را مورد بررسی قرار می‌دهد تا نظام تفکّر ایشان در نگریستن به ایقاع را روشن سازد.

۱. معرفی پژوهش

تا کنون، گزارش پژوهش‌ها و مطالعه‌های متعددی منتشر شده است که بخشی از آن یا کل آن، به صورت درون‌رشته‌ای، به مباحث علم ایقاع پرداخته است؛ اما این مقاله از زاویه‌ای میان‌رشته‌ای به ایقاع نظر می‌کند و در حوزهٔ مطالعات حکمی موسیقی ایرانی- اسلامی[۱] می‌گنجد.

طلیعهٔ مطالعات حکمی موسیقی ایرانی-اسلامی و مهم‌ترین بحث‌های مطرح شدهٔ این حوزهٔ مطالعاتی در دوران کنونی را می‌توان در آثار علمی استادانی چون سید حسین نصر، سید عباس معارف، داریوش صفوت و مجید کیانی مشاهده کرد[۲] که در آنها، استادان یادشده، به حسب زمینهٔ تخصصی خود، از وجوه مختلف به موسیقی ایرانی- اسلامی نظر کرده‌اند. امّا در مجموع، در مطالعات و پژوهش‌های دوران معاصر، بالنّسبه کمتر به این حوزهٔ مطالعاتی ورود شده است.

اگر در نظر آوریم که هم موسیقی و هم حکمت، در این سرزمین، پیشینه‌ای چندهزارساله داشته و این دو از دیرباز در پیوندی تنگاتنگ و ناگسستنی بوده‌اند، اهمیت مطالعات حکمی موسیقی اصیلمان، تا اندازه‌ای بر ما روشن خواهد شد. همچنین، توجه به این امر که حکمت در فرهنگ ایران باستان و ایران اسلامی، همواره با اخلاق و معنویّت امتزاج داشته است، وجه دیگری از اهمیّت این نوع مطالعات را نشان خواهد داد. حضور سرزنده و پویای مطالعات و مواجهات حکمی در عرصهٔ نظر موسیقی ایرانی- اسلامی در دوران کنونی، به‌ویژه با توجه به مختصّات فرهنگی این دوران، یکی از عوامل مؤثری است که می‌تواند مانع دور شدن موسیقی و فرهنگ موسیقایی ما، از تفکّر و حکمت، معنا و معنویّت و اخلاق و فضیلت گردد. بدیهی است که رواج، گسترش و تعمیق گفتمان‌های حکمی موسیقی، در کنار سایر گفتمان‌ها (تاریخی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، درمانی، تربیتی و ...)، موجب فراهم آمدن دیدی همه‌جانبه‌تر، عمیق‌تر و جامع‌تر نسبت به موسیقی در جامعهٔ علمی و هنری ما نیز خواهد شد.

از زاویه‌ای دیگر نیز می‌توان به جایگاه پژوهش حاضر نگریست. علیرغم این که علم ایقاع، از شاخه‌های اصلی موسیقی نظری ایرانی- اسلامی و ایقاع، از مؤلفه‌های اساسی موسیقی عملی ایرانی- اسلامی است، در زمینهٔ حکمت ایقاع و مطالعات حکمی ایقاع، تنها می‌توان مطالب اندکی ـ از حیث کمّیت ـ در حد چند اشارت، در آثار منتشرهٔ استادان سید حسین نصر، داریوش صفوت و مجید کیانی یافت.[۳] گزارش پژوهش حاضر، به سهم خود، این خلأ نسبی را پر می‌نماید.

جایگاه این پژوهش را از جنبه‌ای دیگر هم می‌توان مورد توجه قرار داد. مطالعات حکمی هنرهای دیداری اسلامی (از جمله هنرهای دیداری ایرانی-اسلامی)، ادبیاتی وسیع را به خود تخصیص داده است که در این زمینه می‌توان به آثار تیتوس بورکهارت، کیت کریچلو، آن‌ماری شیمل، سید حسین نصر، حسن بلخاری قهی و ... اشاره کرد.[۴] در قیاس، ادبیات این نوع مطالعات در

www.SID.ir

Archive of SID

حوزهٔ هنرهای شنیداری اسلامی، از نظر کمّیت، بسیار محدودتر است. گزارش پژوهشی حاضر، به سهم خود و در حد تحلیل‌های خود، امتداد و گسترش کارهای تحقیقی عالمانی چون کیت کریچلو از عرصهٔ هنرهای دیداری اسلامی به هنرهای شنیداری اسلامی نیز می‌باشد.

به بیانی دقیق، این پژوهش به دنبال «دریافتن و روشن نمودن نظام تفکّر عالمان مسلمان ایرانی سدهٔ هفتم هجری تا دوره معاصر در نگرش به ایقاع» بوده است. بنابراین، جامعهٔ مورد مطالعه، آن دسته از آثار علمی عالمان مسلمان ایرانی از سده هفتم تا کنون بوده که به مباحث علم ایقاع پرداخته است. گرچه این پژوهش، در صدد شناسایی نظام فکری «عالمان» موسیقی و جامعهٔ این پژوهش، «آثار علمی (نظری)» موسیقیدانان است، باید توجه داشت که: ۱. اهم و اکثر موسیقیدانانی که آثارشان، جامعهٔ این پژوهش را تشکیل داده است، اهل صناعت عملی موسیقی نیز بوده‌اند؛ ۲. پاره‌ای از گزاره‌ها و مطالب مرتبط با ایقاع که در این پژوهش مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، به وضوح ناظر به عمل موسیقی و یا منعکس‌کنندهٔ ویژگی‌های موسیقی عملی است؛ ۳. همان‌طور که مراغی (۱۳۶۶: ۹) نیز خاطرنشان می‌کند، صناعت نظری موسیقی، مستخرج از صناعت عملی موسیقی است.

این پژوهش بر بستر روش‌شناسی کیفی، مبتنی بر پارادایم تفسیرگرا و با روش تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. نمونه‌گیری این پژوهش، از نوع هدفمند بوده و با رهیافت «نمونه‌گیری مورد مشهور»[5] صورت گرفته است که طی آن، نمونه‌ها «بر اساس توصیهٔ یک متخصص یا مطلع کلیدی» (محمدپور، ۱۳۹۲: ۳۹) انتخاب می‌شود. بدین منظور، گروه نمونه بر اساس توصیهٔ یکی از اساتید صاحب نظر، تعیین شده است و هفده اثر از یازده عالم مسلمان ایرانی را به شرح ذیل دربردارد: ۱. صفی‌الدین ارموی: کتاب *ادوار* و رسالهٔ *شرفیه*؛ ۲. قطب‌الدین شیرازی: رسالهٔ موسیقی از *درّهٔ التّاج*؛ ۳. مبارکشاه بخاری: *شرح ادوار*؛ ۴. عبدالقادر مراغی: *مقاصدالالحان*، *جامع الالحان* و *شرح ادوار*؛ ۵. علیشاه بن حاجی بوکه اوبهی: *مقدمهٔ الاصول*؛ ۶. علی بن محمد معمار (بنایی): *رسالهٔ در موسیقی*؛ ۷. عبدالمؤمن بن صفی‌الدین: *بهجت الروح* ؛ ۸. نسیمی: *نسیم طرب*؛ ۹. میرصدرالدین محمد قزوینی: *رسالهٔ علم موسیقی*؛ ۱۰. مؤلفی ناشناخته: *رساله در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او*؛ ۱۱. مجید کیانی: *هفت دستگاه موسیقی ایران*، *مبانی نظری موسیقی ایران*، *سماع ردیف و درس‌گفتارها*.

در فرایند تحلیل داده‌ها، ابتدا واحدهای تحلیل (بخشهایی از آثار علمی تشکیل دهندهٔ گروه نمونه که در بردارندهٔ مباحثی در علم ایقاع است) مورد بررسی قرار گرفتند و واحدهای ضبط (پاره‌هایی از واحدهای تحلیل که نشانه‌هایی را در جهت روشن کردن نظام تفکر عالمان مسلمان ایران در نگرش به ایقاع دربردارند) مشخص شدند. سپس در جریان کدگذاری باز، مفاهیم اولیه‌ای که معرف نحوهٔ نگرش عالمان مورد نظر نسبت

مقوله‌های عمده:
- ***نگرش کیفی به زمان ایقاعات***
- ***نگرش رمزاندیشانه به نقرات، ارکان، ادوار، ازمنه و اوزان ایقاعی***
- ***نگرشِ قایل به همانندی هنر سنّتی و هنر الهی، به ایقاعات دوری و غیردوری***

مقولهٔ هسته: ***نگرش حِکمی به ایقاع***

www.SID.ir

Archive of SID

به ایقاع بودند، استخراج شدند. در سطح دوم کدگذاری (کدگذاری محوری)، از کنار هم گذاشتن و متمرکز کردن مفاهیم یادشده، سه مقولهٔ عمده و در سطح سوم کدگذاری(کدگذاری گزینشی)، مقولهٔ هستهٔ این پژوهش، به قراری که در صفحه پیشین مندرج است، به دست آمد.

پیش از ورود به بحث اصلی، آشنایی اجمالی با چند اصطلاح مهم حکمت و علم ایقاع، در حد نیاز این بحث و به مفهومی که در این مقاله مورد نظر است، ضروری می‌نماید. شایان ذکر است که وجهه نظر حکمی و مفاهیم حکمی در این مقاله، بر اساس آرای صاحبان حکمت ذوقی (چه آن را با عقل و یا نقل جمع کنند و چه نکنند)[۶] می‌باشد.

۲. آشنایی با مفاهیم بنیادین بحث:

۲. ۱. مفاهیم بنیادین حکمت:

الف- حکمت: از دیدگاه اساتید حکمت انسی، حکمت اجمالاً عبارت است از «علم شهودی و حضوری به حقایق اشیا» که موهبت حضرت حق و مستلزم سلوک معنوی، سیر از ظاهر به باطن و گذر از کثرت به وحدت است و علم استدلالی و حصولی نیز در آن راه دارد (البته تنها در ذیل علم شهودی و حضوری) (معارف، ۱۳۸۰: ۱۰-۲۷). این دیدگاه نسبت به حکمت، با منظر حکمای حکمت جاودان در دورهٔ معاصر، هماهنگ است؛ استاد سید حسین نصر (۱۳۷۵: ۱۴-۱۵) حکمت را علمی قدسی، دارای سرشتی روحانی و ثمرهٔ شهود حقایق درونی اشیا درخزاین غیب می‌داند که تنها در سایهٔ سنّت برای انسان تحقق می‌یابد.

حِکمی، صفت امری است که تابع، نتیجه و یا بر اساس حکمت باشد؛ مانند: نگرش حکمی، تفکّر حکمی، مضامین حکمی و غیره.

ب- سنّت: سنّت در مفهوم فنی‌اش نزد اصحاب حکمت جاودان، مشتمل بر سه امر است: ۱- دین (اصولی که از ناحیهٔ مبدأ وحی شده است)؛ ۲- اطلاق و به‌کارگیری این اصول در حوزه‌های مختلف اعم ازهنر، علم، رمزگرایی، ساختار اجتماعی و ...؛ ۳- معرفت متعالی همراه با وسایلی که به این معرفت منتج می‌شود (نصر، ۱۳۸۰: ۱۵۵-۱۵۶). اما مفهوم سنّت، بیش از همه، با آن «حکمت» ازلی مرتبط است که در باطن هر دین نهفته است و برترین دستاورد حیات بشری محسوب می‌شود (همان: ۱۵۷). سنّت متضمّن حقایقی فراشخصی است که شئونات مختلف حیات فردی و اجتماعی انسان را دربرمی‌گیرد و می‌تواند او را به مبدأ متصل گرداند (همان: ۱۵۶).

در متون حکمای حکمت جاودان، واژهٔ سنّت، گاه در ترکیباتی چون هنر سنّتی، علم سنّتی، هندسه سنّتی، بینش سنّتی، رمزهای سنّتی و...، به شکل صفت به کار می‌رود که در این صورت نیز همان مفهوم فنی یادشده را دارد؛ بدین اعتبار، امری سنّتی است که در آن، اصول وحیانی‌ای که هستهٔ سنّت را تشکیل می‌دهد، اطلاق و به‌کارگیری شده باشد.

ج-رمز (نماد): رمز صورتی[۷] است که مطابق یک قانون هستی‌شناختی حکمی، معنی، حقیقت یا صورت مثالی[۸] خود را ظاهر می‌سازد (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۸). ابن عربی، عارف بزرگ اندلسی، رمز را حجابی می‌داند که دارای دو نقش است: از سویی، محرمان (آشنایان) ـ که همانا اهل معرفت‌اند ـ را بدان حقیقت که در رمز ظهور یافته است، رهنمون می‌شود و از سوی دیگر، آن حقیقت را از دید نامحرمان (ناآشنایان) پنهان می‌دارد (حکمت، ۱۳۹۶: ۲۲۳-۲۲۴). تعبیر عارف شیرین‌سخن شیراز نیز مبیّن همین مفهوم است:

تـا نگـردی آشـنا زیـن پـرده رمـزی نشـنوی
گـوش نامحـرم نباشـد جـای پیغـام سـروش
(حافظ)

از منظر حکیم اشراقی شهاب‌الدین سهروردی صورت مثالی رمز، در حقیقت، سلسله‌ای از صورت‌های مثالی، منطبق با سلسلهٔ مراتب نور یا وجودند؛ چونان نردبانی در عالم غیب (کمالی زاده، ۱۳۸۹: ۱۷۶- ۱۷۸). حقیقت مطلق، خود را به واسطهٔ رمزها (رمزهای طبیعت، رمزهای کتاب آسمانی، رمزهای هنر سنتی، رمزهای حکمت و...) بر انسان آشکار می‌کند تا انسان از طریق تفکر در رمزها که سیر از ظاهر به بواطن آنها و به عبارت دیگر، صعود پایه‌پایه از نردبان معانی غیبی آنهاست، به او تقرب جوید.

www.SID.ir

Archive of SID

با توجه به این که در مقالهٔ حاضر تفسیر اجمالی برخی رمزها آمده است، شایان ذکر می‌نماید که ادراک لایه‌های معانی رمز، از طریق «عقل شهودی (عقل کلی)» میسّر است و آنچه در جهت شفاف‌تر شدن مدلول رمز، از طریق عقل استدلالی(عقل جزوی) و در علم بحثی بیاید (مانند آنچه در این مقاله آمده است)، تنها زمینه را برای ادراک شهودی معانی رمز مهیاتر می‌کند و هرگز خود معانی پنهان در درون رمز نخواهد بود.[۹]

د-ریاضیات قدسی: ریاضیات قدسی یا ریاضیات سنّتی، مجموع دو علم حساب و هندسه سنّتی است که در آنها اعداد و اشکال، هم از جنبهٔ کیفی و رمزی و هم از جنبهٔ کمّی مورد توجه است و البته اصل، جنبهٔ کیفی و رمزی است. رنه گنون در مورد تفاوت ریاضیات قدسی و ریاضیات متجدد می‌نویسد:

> همان‌طور که علم اعداد سنتی با علم حساب غیرسنتی متجّددان متفاوت است [...] نوعی «هندسهٔ مقدس» نیز هست که با علم «آموزشگاهی» که امروزه «هندسه» نامیده می‌شود، عمیقاً و به همان اندازه که در مورد اعداد گفته شد، فرق دارد.[...] چنین هندسه‌ای، نه تنها به کمیت محض راجع نیست، بلکه به‌عکس، اساساً جنبه «کیفی» دارد. همین حقیقت، در مورد علم اعداد نیز صادق است؛ زیرا اعداد در اصل، گرچه بنابر تمثیل، «عدد» نامیده می‌شوند، در واقع، در ارتباط با عالم ما، در قطب مقابل اعداد حساب معمولی قرار دارند؛ ولی چون متجددان تنها اعداد اخیر را می‌شناسند و توجه‌شان منحصراً به اینها معطوف است، مانند زندانیان غار افلاطونی، سایه را واقعیت می‌پندارند! (گنون، ۱۳۶۵: ۶-۷)

گاه قدما موضوع علم هندسه را مقدار (کم) دانسته و کم را به کمّ منفصل (عدد) و کمّ متصل (خط، سطح و جسم) تقسیم کرده‌اند (صلیبا، ۱۳۸۵: ۶۷۵)؛ بدین اعتبار، ریاضیات قدسی را هندسهٔ قدسی یا هندسهٔ مقدس نیز خوانده‌اند.[۱۰]

در این مقاله، ریاضیات قدسی، عمدتاً در فرهنگ اسلامی مد نظر است. بنابر دیدگاه استاد سید حسین نصر (۱۳۸۹: ۱۳)، ریاضیات قدسی اسلامی را می‌توان ریاضیات فیثاغوری-ابراهیمی خواند و عبارت است از«شیوه‌ای از نگریستن به اعداد و اشکال، به گونه‌ای که آنها را به‌عنوان مفتاحی برای درک ساختار جهان و به منزله رمزهایی از عالم صور مثالی و همچنین از عالمی که نزد ادیان توحیدی ابراهیمی، به آن به‌عنوان آفرینش خداوند نظر می شود، تلقی می‌نماید».

ه- هنر سنّتی : همان‌طور که پیشتر اشاره شد، با توجه به مفهوم «سنّت» نزد اصحاب حکمت جاودان، هنر سنّتی، هنری است که در آن، اصول وحیانی‌ای که در مرکز سنّت قرار دارد، اطلاق و به‌کارگیری شده باشد. هنر سنّتی از حیث سبک، روش اجرا، رمزپردازی، علمی که بر آن مبتنی است و حقایقی که به آن اهتمام دارد، تابع سنّت است و لذا خاستگاهی فرافردی دارد (نصر، ۱۳۸۰: ۴۹۴-۴۹۵).

در این مقاله، مراد از موسیقی ایرانی-اسلامی، موسیقی فرهنگ اسلام، هنرهای دیداری اسلامی و ...، نوع «سنّتی» آنها ـ البته به مفهوم فوق‌الذکر ـ می‌باشد.

برخی از قالب‌های وزنی که در این مقاله، به‌عنوان قالب‌های هنری سنّت اسلامی آمده است، محتمل است ریشه در سنّت‌های پیش از اسلام داشته باشند. لذا این نکته لازم به ذکر است که: یک سنّت جدید، قابلیت پذیرش قالب‌ها و رمزهای هنری سنّت پیشین را دارد؛ اما این قالب‌ها و رمزها به‌وسیلهٔ روح وحی جدید به‌کلی استحاله یافته و در فضای معنوی سنّت جدید، حل شده، جزیی از آن گشته و معنای جدید پیدا می‌کنند؛ مانند آنچه در ایران درمورد بعضی قالب‌ها و رمزهای هنری سنّت‌های پیش از اسلام، پس از ظهور وحی اسلامی روی داد (نصر، ۱۳۷۵ : ۷۲-۷۳).

۲. ۲. مفاهیم بنیادین علم ایقاع

الف – ایقاع: در آثار دانشمندان مسلمان، تعاریف مختلفی از اصطلاح ایقاع ارائه شده است که در عین ارتباط نزدیک، تفاوت‌هایی را نیز با یکدیگر نشان می‌دهند. در حقیقت، برخی از این تعاریف نسبت عام و خاص با یکدیگر دارند.[۱۱] در بحث ما، عام‌ترین مفهوم

www.SID.ir

Archive of SID

ایقاع مدنظر است که بنا بر تعریف حسن کاشانی در رسالهٔ *کنزالتحف*، عبارت است از فعلی که زمان را به اجزایی متناسب تقسیم کند (کاشانی،۱۳۷۱: ۱۰۸)؛ مانند: قرائت کلام منظوم (موزون)، قرائت کلام منثور (غیرموزون)، خواندن نغمات منظوم (موزون)[۱۲] و خواندن نغمات منثور (غیر موزون).[۱۳] در این مقاله، لفظ ایقاع بیشتر در زمینهٔ موسیقی سنّتی فرهنگ اسلام مطرح است.

ب ـ ازمنهٔ ایقاعی: اجزای زمانی متناسبی است که توسط ایقاع ایجاد می‌شود. واحد سنجش ازمنهٔ ایقاعی، کوچک‌ترین زمان ایقاعی است که آن را زمان ا گویند و زمان‌های ب، ج و د، به ترتیب، دو، سه وچهار برابر زمان ا است (مراغی، ۱۳۶۹: ۲۱۳-۲۱۵). مقدار زمان ا، به اندازهٔ امتداد یک هجای کوتاه در زبان فارسی یا عربی (مانند: هجای «تَ») است. گرچه مستعمل‌ترین ازمنهٔ ایقاعی چهار زمان یادشده (ا، ب، ج و د) می‌باشد، ازمنهٔ ایقاعی محدود به این چهار زمان نیست.

ج- وزن ایقاعی و دور ایقاعی: بر اساس تعریفی که خواجه نصیرالدین طوسی در *معیار الاشعار*، از اصطلاح وزن ارائه می‌کند، وزن ایقاعی، ساختاری متشکل از ازمنهٔ ایقاعی است که نظامی واحد دارد و به بیانی دیگر، الگوی آن تکرارشونده است (رادمهر، ۱۳۸۸: ۵۸). الگوی تکرارشوندهٔ مذکور را دور ایقاعی گویند.

د- ایقاع دوری و ایقاع غیردوری: قطب‌الدین شیرازی (۱۳۸۲: ۱۵۳)، از دو نوع ایقاع یاد می‌کند: ایقاعِ دارای ادوار و ایقاعِ بدون ادوار. ایقاع دارای ادوار، در رسالات قدیم معمولاً «ایقاع دوری» خوانده شده است. هر ایقاع دوری، بر یک وزن ایقاعی استوار است که نظام واحد آن، طبق ضوابطی، گاه تغییر می‌کند (رادمهر، ۱۳۸۸: ۵۷)؛ اما علی‌رغم این تغییر، ذهن در آن، احساس وزن و نظم زمانی می‌کند. نغمات منظوم (موسیقی موزون) فرهنگ اسلام، دارای ایقاع دوری است. در «ایقاع غیر دوری» احساس وزن وجود ندارد. ایقاع غیر دوری را در نغمات منثور (موسیقی غیرموزون) فرهنگ اسلام مشاهده می‌کنیم.

ه- نَقره: نقره اسم مرّت است به معنای «یک بار نقر» و بنابر تعریف مراغی در *مقاصدالالحان*، «یک بار زدن جسمی بر جسم دیگر است که این دو جسم می‌تواند مضراب و وتر، دو دست، اندام‌های مولد صوت هنگام تلفظ یک حرف و مانند اینها باشد (مراغی، ۱۳۳۶: ۸۹). مراغی در جایی دیگر می‌نویسد: «و گفته‌اند که نقره، حرف است و حرف، متحرک باشد یا ساکن» (مراغی، ۱۳۶۶: ۲۱۲). در مقالهٔ حاضر، گرچه لفظ نقره به هر دو مفهوم مذکور به کار رفته است، مفهوم اخیر بیشتر راهگشای بحث خواهد بود.

و- ارکان ایقاعی: صفی‌الدین ارموی در کتاب ادوار، ارکان ایقاعی را چنین تعریف می‌کند:

> و آن، چهار است: سبب ثقیل و سبب خفیف و وتد[۱۴] و فاصله صغری. سبب ثقیل، لفظی بُوَد مرکب از دو حرف، هر دو متحرک؛ مثل تَنَ. و سبب خفیف، لفظی بُوَد مرکب از دو حرف، اولش متحرک و دوم ساکن؛ مثل تَن. و وتد لفظی بُوَد مرکب از سه حرف، اول و دوم متحرک و سوم ساکن؛ مثل تَنَن. و فاصله، لفظی بُوَد مرکب از چهار حرف، سه متحرک و چهارم ساکن؛ مثل تَنَنَن. (صفی‌الدین ارموی، ۱۳۸۰: ۷۲-۷۳)

۳. نگرش عالمان مسلمان ایران به ایقاع:

۳. ۱. نگرش کیفی به زمان ایقاعات:

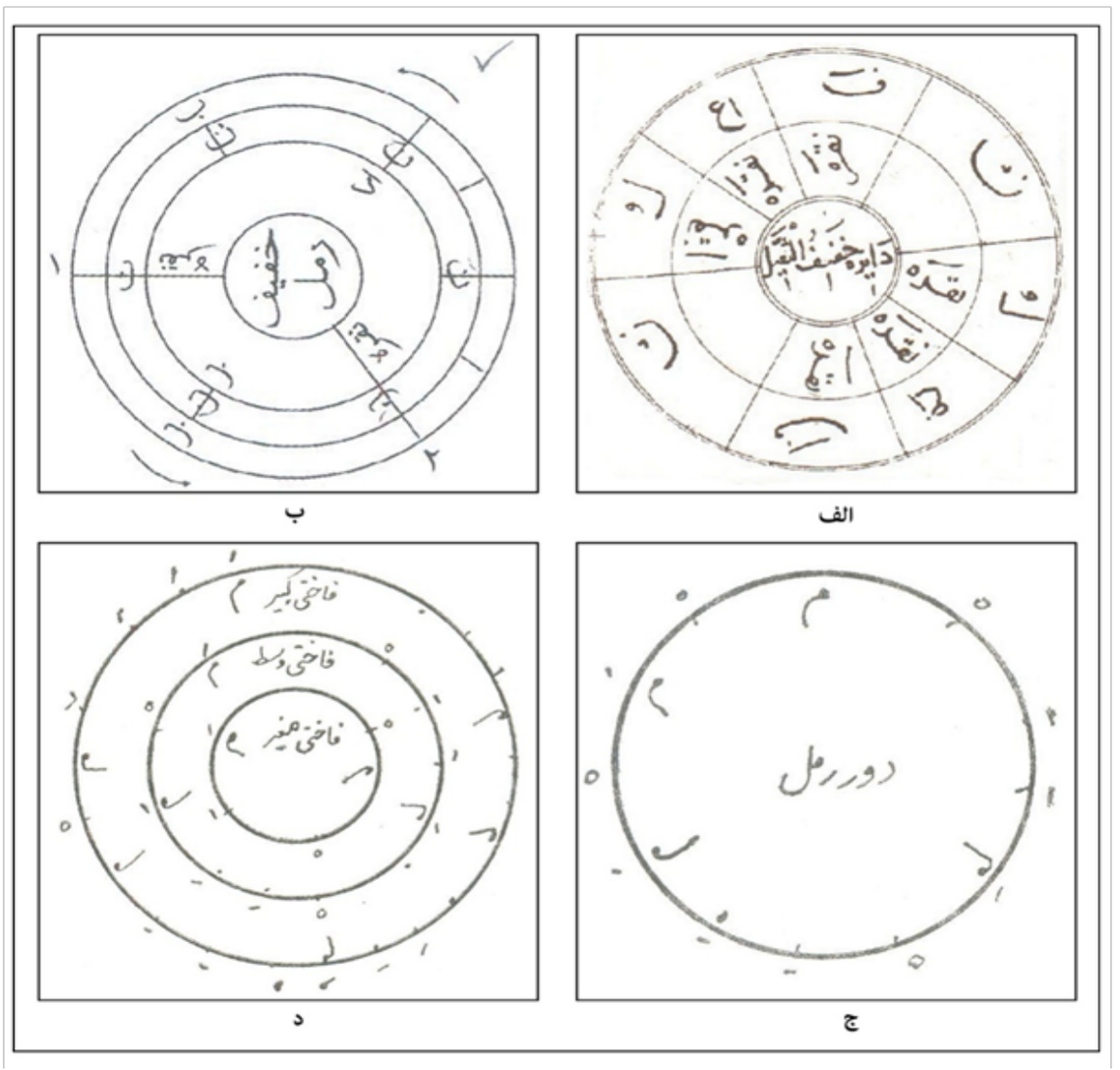
در رسالات عالمان مسلمانِ ایرانیِ سده هفتم به بعد، برای ترسیم اوزان ایقاعی، غالباً از شکل «دایره» استفاده شده است (تصویر ۱)؛ همچنین در این رسالات، برای توصیف اوزان ایقاعی، استفاده از اصطلاحات دور ایقاعی، دایره ایقاعی، ایقاعات دوریّه و... - که بر مفهوم «دور» یا «دایره» مبتنی‌اند- غلبه دارد[۱۵] و[۱۶].

«دانشمندان مسلمان ایران، نگرشی دوری به زمان اوزان ایقاعی دارند» (کیانی، ۱۳۹۸) و به نظر می‌رسد که استفاده از شکل دایره، در ترسیم اوزان ایقاعی و غلبهٔ استفاده از مفهوم‌های دایره و دور، در توصیف اوزان ایقاعی، پیامد این امر است. همانطور که اشاره خواهد شد، نگرش «دوری» این عالمان به زمان ایقاعات، نتیجهٔ نگرش «کیفی» ایشان به زمان[۱۲] و آن نیز به نوبه خود، از نشانه‌های تفکر حکمی ایشان است.

جهت روشن شدن مطلب، به عنوان نمونه، یکی از

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۱. عالمان مسلمان، اوزان ایقاعی را در قالب «دور» می‌دیده‌اند و به شکل «دایره» ترسیم می‌کرده‌اند
مأخذ: الف: صفی الدین ارموی، ۱۳۸۵: ۱۹۲؛ ب: قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۶۲؛ ج و د: مراغی، ۱۳۳۶: ۹۵-۹۶

اوزان ایقاعی را در نظر می‌گیریم. تصویر ۲، روایت ترسیمی صفی‌الدین ارموی (۱۳۸۵: ۱۹۳) از وزن ایقاعی رمل را نشان می‌دهد: همانطور که پیشتر گفته شد، در یک وزن ایقاعی، الگویی از ازمنهٔ ایقاعی، به طور مرتب تکرار می‌شود. طبق روایت مذکور از صفی‌الدین ارموی، در وزن ایقاعی رمل، این الگوی تکرارشونده عبارت است از: "– UU – – UU –" (علامت ــ معرّف زمان ایقاعی ب و علامت U معرف زمان ایقاعی ا می‌باشد). پس طبق این روایت، می‌توانیم وزن ایقاعی رمل را به صورت ساختار ذیل (از راست به چپ) نشان دهیم که در آن، الگوهای تکرارشوندهٔ وزن ایقاعی با خط مورب، از یکدیگر جدا شده‌اند:

/ – UU – – UU – / – UU – – UU – / – UU – – UU – /

D C B A

در نقطهٔ (لحظهٔ زمانی) B ، الگوی مذکور، یک بار شکل گرفته است. اگر نگرش «کمّی» به زمان داشته‌باشیم، نقطهٔ B، هرگز نقطه A نخواهد بود؛ زیرا از نقطهٔ A، پس از صیرورتی، به نقطه B می‌رسیم و هیچگاه در زمان، نمی‌توان به عقب بازگشت و لحظهٔ زمانی‌ای را تکرار کرد. اما اگر نگرش «کیفی» به زمان داشته باشیم،

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۲. دور ایقاعی رمل، بنا به روایت ارموی در رسالهٔ شرفیه
ماخذ: صفی الدین ارموی، ۱۳۸۵: ۱۹۳

ازآنجاکه الگوی زمانی BC، عیناً همان الگوی زمانی AB است، نقطه‌های A و B، از حیث کیفیت (کیفیتِ آغازگری یک الگوی زمانی خاص) «یکی» هستند. بنابراین از نگاهی کیفی، می‌توانیم الگوی زمانیAB را به یک «دایره» تشبیه کنیم که در آن، از نقطهٔ A بر روی دایره، حرکت را آغاز می‌کنیم و سرانجام، در انتهای مسیر خود، به نقطهٔ B که «همان نقطهٔ A است» می‌رسیم؛ و این، همان نگاه عالمان مسلمان ایران است. ذکر مطلبی از عبدالقادر مراغی، در ادامه، موضوع را بهتر نشان خواهد داد.

مراغی در رسالهٔ *جامع‌الالحان*، در مبحثی دیگر، می‌گوید که اگر از یک نغمهٔ مفروض – که آن را نغمهٔ اول در نظر می‌گیریم – به سمت نغمات زیرتر حرکت کنیم، در نقطه‌ای خاص، به نغمه‌ای دیگر – که آن را نغمهٔ دوم در نظر می‌گیریم – می‌رسیم که در «کیفیت»، گویی نغمهٔ اول است و از این جهت، فاصلهٔ میان نغمهٔ اول و نغمه دوم[۱۸] را به «دایره» تشبیه کرده‌اند؛ زیرا در دایره نیز وقتی از یک نقطهٔ مبدأ، حرکت را آغاز می‌کنیم،پس از پیمودن محیط دایره، به نقطهٔ منتها می‌رسیم که «همان» نقطهٔ مبدأ است؛ و لذا هم در فاصلهٔ میان نغمهٔ اول تا دوم و هم در دایره، مبدا و منتها، «یکی» است (مراغی، ۱۳۶۶: ۴۳). در ساختار ترسیمی ما از وزن ایقاعی رمل نیز وقتی الگوی زمانی BC را طی می‌کنیم، در «کیفیت»، همان الگوی زمانیAB را طی می‌کنیم و لذا نقطه‌های A و B، از نظر کیفیت، «یکی» هستند.

بنابراین، از نگاهی «کیفی»، الگوی زمانی تکرارشونده در یک وزن ایقاعی به یک «دایره» مانند است و یک «دور» را تشکیل می‌دهد. به نظر می‌رسد چنین نگرش کیفی‌ای موجب شده است تا عالمان مسلمان ایران، نگرشی دوری به زمان ایقاعات داشته باشند و در نتیجه، اوزان ایقاعی را متشکل از ادوار یا دوایر بدانند و ایقاعاتِ دارای وزن را ایقاعات دوریّه بنامند.

نگرش کیفی و دوری به «زمان ایقاعات»، ما را درجهت مفهوم دیگری هدایت می‌کند و آن، نگرش کیفی و دوری به «زمان (در مفهوم کلی آن)» در نظام تفکّر حکمی و در فرهنگ‌های سنّتی است.[۱۹] اساساً بینش کیفی و دوری نسبت به زمان و تاریخ، یکی از مختصات تفکّر حکمی است. در تفکّر حکمی، «کیفیت» زمان، بسی بیش از «کمیت» زمان، دارای اهمیت است و نگاه به زمان و تاریخ، به‌جای آن که «خطی» باشد، «دوری» است.[۲۰] از دیدگاه رنه گنون، نگرش خطی به زمان، محصول سیطرهٔ کمیت بر تفکر انسان مدرن است:

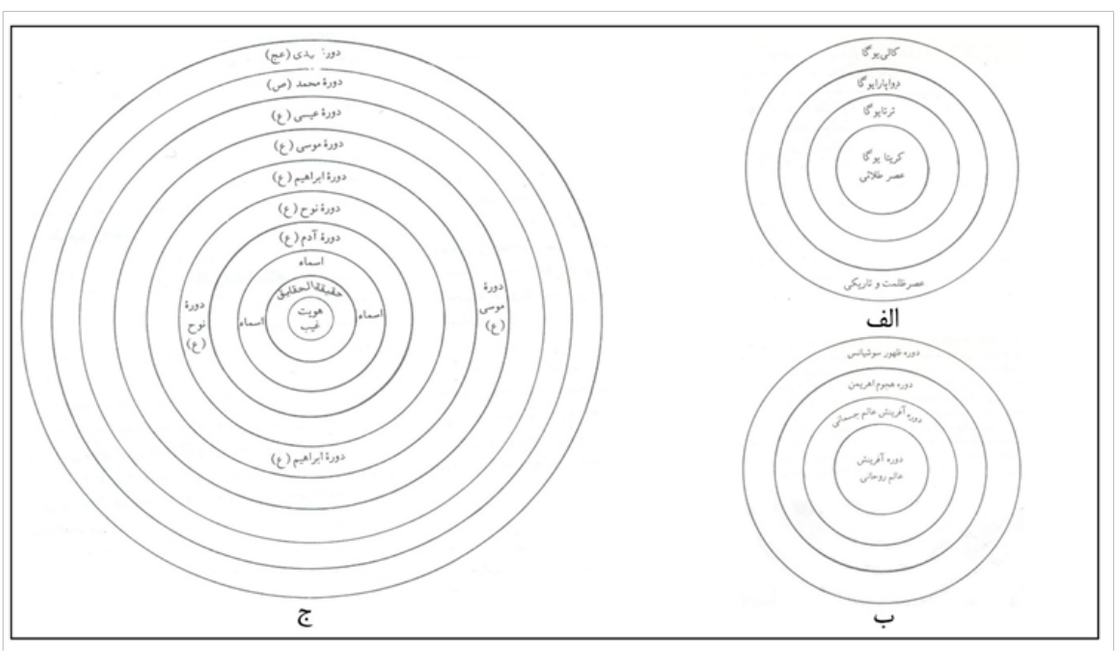
> حقیقت این است که زمان، چیزی نیست که به صورت یکنواخت بگذرد و بالتبع، تصویر هندسی آن به‌وسیله خط مستقیم نیز به صورتی که ریاضیدانان جدید، به حسب عادت می‌پندارند، مفهوم کاملاً نادرستی را به دست می‌دهد که خود، معلول افراط در ساده کردن قضایاست؛ و این ساده کردن افراطی امور هم [...] یکی از خصایص روحیهٔ جدید است و با تأویل همه چیز به کمیت، به نحو

www.SID.ir

Archive of SID

> اجتناب‌ناپذیری تلازم دارد. تصور حقیقی زمان، آن است که بینش سنتی ادوار یعنی بینشی که اساساً بینش زمان «کیفی» است، به دست می‌دهد. (گنون، ۱۳۶۵: ۴۶)

بحث پیرامون نگرش کیفی و دوری به زمان در تفکرهای حکمی مختلف، بحثی دامنه‌دار و خارج از مجال این مقال است؛ اما چند اشاره در اینجا، می‌تواند به بحث ما کمک کند. از دیدگاه حکمای هند کهن، «زمان، به صورت ادوار منظم جلوه می‌کند» (شایگان، ۱۳۵۶: ۳۹). بنابر نظریه ادوار جهانی ایشان، «آفرینش، در آغاز زمان، به وقوع می‌پیوندد و ادوار انحطاط و اضمحلال خود را می‌پیماید و بر اثر انحلال، کائنات و موجودات، به اصل باز می‌گردند و از نو بنیان می‌شوند؛ اعصار و ادوار خلقت و انهدام آفرینش، تا ابد ادامه دارد» (همان: ۲۵). طبق این نظریهٔ، دور کیهانی‌ای که با آفرینش یک بشریت خاص سروکار دارد، خود مشتمل بر چهار دور زمانی کوچک‌تر یا یوگا است که از کریتایوگا (عصر طلایی) آغاز و به کالی‌یوگا (عصرظلمت) ختم می‌شود (نصر، ۱۳۸۰: ۴۴۷-۴۴۸). در چین کهن نیز بینش مشابهی حاکم بوده است. مارسل گرانه، چین‌شناس فرانسوی، درباره مفهوم زمان نزد فلاسفه چین می‌گوید: «هیچ فیلسوف چینی نخواسته است که زمان را به مثابهٔ مدت یکنواخت متشکل از توالی لحظاتی که متحرک به حرکتی ساده و مساوی با یکدیگر (از لحاظ کیفیت) هستند، بیانگارد [...] همه مایل‌اند که زمان را متشکل از ادوار و فصول مختلف بدانند [...]» (به نقل از: شایگان، ۱۳۵۶: ۳۹). بنابر آموزه‌های زرتشتی در مورد دوره‌های زمانی، که در کتاب بندهش آمده است، طول عمر جهان، دوازده‌هزار سال است که به چهار دوره سه‌هزارساله تقسیم می‌شود (مددپور، ۱۳۹۲: ۴۱-۴۲). در ادیان ابراهیمی (یهودیت، مسیحیت و اسلام)، نگرش دوری به زمان، از یک جهت، تفاوتی را نسبت به ادیان کهن نشان می‌دهد؛ در ساحت‌های ظاهری این ادیان، زمان خطی مطرح است، اما در ساحت‌های باطنی آنها که حکمت و عرفان است، باز نگرش دوری به زمان و نظریهٔ دورهای کیهانی را مشاهده می‌کنیم (نصر، ۱۳۸۰: ۴۴۹-۴۵۲). تصویر ۳ نمودی اجمالی را از نظریهٔ دورهای زمانی در سه نظام تفکر حکمی، ارائه می‌کند.



تصویر ۳. نظریهٔ ادوار زمانی در سه تفکر حکمی مختلف: الف: بنابر پوراناها: ب: بنابر بندهش؛ ج: بنابر بحث اسماء و تجلی در عرفان ابن‌عربی
مأخذ: مددپور، ۱۳۷۱: ۲۶-۴۳

www.SID.ir

Archive of SID

بنابر آنچه گذشت، به‌طورکلی در نظام تفکّر حکمی، بینش کیفی و دوری نسبت به زمان وجود دارد و نگرش کیفی و دوری عالمان مسلمان ایران به زمان ایقاعات، یکی از جلوه‌های همین بینش در مقیاسی کوچک‌تر است.

۳. ۲. نگرش رمزاندیشانه به نقرات، ارکان، ادوار، ازمنه و اوزان ایقاعی:

رمزاندیشی، یکی از مختصات تفکر حکمی[۲۱] و ریاضیات قدسی، یکی از مجلاهای رمزاندیشی است. در ریاضیات قدسی، تأکید بر وجه رمزی (نمادین) اعداد و اشکال است و این وجه رمزی، با حقایق معنوی و کیهان‌شناختی[۲۲] ارتباط پیدا می‌کند. بررسی آثار علمی عالمان مسلمان ایران در حوزهٔ علم ایقاع، نشان می‌دهد که ایشان، نسبت به مفاهیم مختلف این علم، نگاهی رمزاندیشانه و از زاویهٔ ریاضیات قدسی دارند.

صفی‌الدین ارموی (۱۳۸۰: ۷۴) و عبدالقادر مراغی (۱۳۶۶: ۲۱۵؛ ۱۳۷۰: ۲۵۹؛ ۱۳۳۶: ۹۰)، تعداد اوزان ایقاعی مستعمل نزد قدمای عرب را «شش» ذکر می‌کنند؛ اما در توصیف همین اوزان شش‌گانه که در ادامه می‌آورند، اوزانی را توصیف می‌کنند که تعدادشان بیش از شش است. لذا به نظر می‌رسد که ارموی و مراغی، مانند پیشینیان خود، بر روی عدد «شش» به عنوان عددی نمادین، تاکید دارند.

مراغی در رسالهٔ *جامع الالحان*، پس از ذکر اوزان ایقاعی شش‌گانه قدیم، تعداد اوزان ایقاعی مستعمل در زمان خود را «هفت» می‌نویسد (مراغی، ۱۳۶۶: ۲۲۳)؛ در حالی که، در توضیح همین اوزان هفت‌گانه، عملاً بیش از هفت وزن را توصیف می‌کند. در اینجا نیز به نظر می‌رسد مراغی، بر عدد نمادین «هفت» تأکید دارد. همچنین، مراغی در همین رساله، تعداد اوزان ایقاعی را که خود اختراع کرده «بیست» اعلام می‌کند؛ اما می‌گوید که از بین آنها، تنها «پنج» وزن را ذکر می‌کند (همان: ۲۲۷). در این موضع نیز به نظر می‌رسد که مراغی، آگاهانه، دو عدد نمادین «پنج» و «بیست» را که بخشی از توالی نمادین «پنج: ده: بیست: چهل» هستند، در برابر هم قرار می‌دهد.

مؤلف رسالهٔ *بهجت‌الروح*، در باب پنجم رساله، چهار جا به عدد اوزان ایقاعی – که در این رساله، اصول یا بحور اصول خوانده شده‌اند - اشاره می‌کند که این عددها عبارتند از: «بیست و چهار» اصول که در خدمت ملوک، اجرا می‌شود؛ «هفت» اصول که غلام سلطان ملک شاه سلجوقی، برای نظامیان و نقّاره‌چیان وضع کرده است؛ «پنج» اصول[۲۳] از میان هفت اصول اخیر که در رساله، نام آنها و تعداد ضرب آنها بیان شده است؛ و «هفت» اصول دیگر که غلام شادی، در کنار سایر اصول آورده است (عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، ۱۳۶۶: ۳۹-۴۰). به نظر می‌رسد که مؤلف این رساله نیز در بیان تعداد اوزان ایقاعی، بر اعداد رمزی («هفت»، «پنج» و«بیست و چهار») تأکید می‌کند.

در رسالهٔ *بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او*، تعداد اوزان ایقاعی ـ که در این رساله نیز بحور اصول خوانده شده‌اند ـ در زمان مؤلف، «هفده» و نزد قدما، «پنج» ذکر شده است (ن خ: ۷۹۶- ۷۹۷). هر دو عدد «هفده» و «پنج»، از اعداد نمادین مهم در فرهنگ اسلامی[۲۴] هستند.

استاد مجید کیانی، ادوار ایقاعی مشهور را «نه» دور – در «سه» گروه و هرگروه، شامل «سه» دور – می‌نویسد (کیانی، ۱۳۷۷: ۱۳۶ -۱۳۸) و وزن ردیف را در «پنج» دور ایقاعی اصلی می‌داند (کیانی، ۱۳۷۱: ۹۵). عدد «نه»، ترکیب عدد نه به صورت «سه در سه» و عدد «پنج»، همگی جنبهٔ رمزی داشته و دارای مفاهیم حکمی و کیهان‌شناختی‌اند.[۲۵]

البته در آثار عالمان فوق‌الذکر، در سایر مباحث (غیر از مبحث ایقاع) نیز شواهد و قراینی وجود دارد که استنباط ما را در مورد نگاه رمزباورانهٔ ایشان به عدد اوزان ایقاعی تأیید می‌کند. برخی از این شواهد و قراین، بدین قرار است: ۱. در رسالات موسیقی قدما، از جمله رسالات صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغی، تعداد آوازها، مقام‌ها و شعبه‌های موسیقی، به ترتیب، «شش»، «دوازده» و «بیست و چهار» است که توالی‌ای از اعداد رمزی با دلالت‌های معنوی و کیهان‌شناختی را تشکیل می‌دهند[۲۶]؛ ۲. صفی‌الدین ارموی (۱۳۸۰: ۲۰-۲۲)، در ذکر ملایم‌های لحنی،[۲۷] پس از اشاره به «هفت» نوع

www.SID.ir

Archive of SID

ذی‌الاربع[۲۸] ملایم، از سیزده نوع ذی‌الخمس[۲۹] ملایم، یک نوع را به استنباط خوانندهٔ کتاب واگذار کرده و «دوازده» نوع ذی‌الخمس ملایم را ذکر می‌کند تا درتشکیل ادوار لحنی، «هفت» نوع ذی‌الاربع ملایم، در مقابلِ «دوازده» نوع ذی‌الخمس ملایم و در نتیجه، عدد «هفت»، در کنار عدد «دوازده» قرار گیرد؛ اعدادی که از نظر رمزشناسی، حائز اهمیت بسیار و دارای ارتباط درونی با یکدیگرند[۳۰]؛ ۳. مؤلف رساله *بهجت الروح*، مقام‌ها را در اصل، «هفت» عدد و هر مقام را به یکی از پیامبران منتسب می‌داند (عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، ۱۳۴۶)؛ و عدد «هفت»، از رمزهایی است که پیوندی عمیق با حکمت و عرفان دارد؛ ۴. استاد مجید کیانی، تعداد دستگاه‌ها و آوازها، تعداد تکرار واژه‌ها و جمله‌های موسیقایی، اعداد بنیادین تقسیم دستان و... را در موسیقی دستگاهی ردیف، دارای جنبه رمزی می‌داند و برخی مصادیق حکمی اعداد ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۷و ۹ را نیز در این ارتباط، بیان می‌کند (کیانی، ۱۳۷۱: ۲۱۹ ؛ کیانی، ۱۳۷۷: ۴۸-۵۳؛ کیانی، ۱۳۹۵: ۲۳۴ و ۳۳۸).

اما در آثار عالمان مسلمان ایران در حوزهٔ علم ایقاع، جلوهٔ رمزباوری و ریاضیات قدسی را علاوه بر تعداد اوزان ایقاعی، در نگاه به نقرات و ارکان ایقاعی نیز مشاهده می‌کنیم. استاد مجید کیانی (۱۳۹۸)، نگرش خود را در مورد نسبت نقرات و ارکان ایقاعی با ریاضیات قدسی و مابعدالطبیعه، با دیدگاه رمزاندیشانهٔ اخوان‌الصفا هماهنگ می‌داند. ابتدا، نظری بر دیدگاه اخوان‌الصفا در این مورد خواهیم داشت.

اخوان‌الصفا، خشت‌های بنای الحان را سبب خفیف (تَن)، وتد مجموع (تَنَن) و فاصلهٔ صغری (تَنَنَن) می‌دانند (اخوان‌الصفا، ۱۳۷۱: ۵۰-۵۱) و سپس بینش رمزاندیشانه خود را نسبت به نقرات و ارکان ایقاعی، در این عبارات منعکس می‌کنند:

> و ابتدای این جمله، حرکت است و حرکت، به‌منزلهٔ نقطه بُوَد و به‌منزلت یکی؛[۳۱] و سبب که دو حرف بُوَد، به‌منزلت عقل و به‌منزلت خط و به‌منزلت دو؛ وتد که سه حرف بُوَد، به‌منزلت نفس و به‌منزلت سطح و به منزلت سه؛ و فاصله که چهار حرف بُوَد، به‌منزلت جسم و هیولی[۳۲] و به‌منزلت چهار. (همان: ۵۱)

از قرینه‌هایی که در عبارات فوق وجود دارد، می‌توان استنباط کرد که مراد اخوان از «حرکت»، همان «نقره» است (چون در اینجا، نقره‌ای واحد مطرح است، قطعاً این نقره، متحرک است؛ مانند: تَ). تقریر استاد مجید کیانی از موضوع نیز که بدان اشاره خواهد شد، این

جدول ۱. متناظرهای حکمی نَقره و ارکان ایقاعی، در حساب، هندسه و مابعدالطبیعهٔ سنتی، بر پایهٔ دیدگاه اخوان‌الصفا و استاد مجید کیانی

علم ایقاع سنتی	حساب سنتی	هندسه سنتی	مابعدالطبیعه سنتی
نقره (تَ)	۱	نقطه	واجب‌الوجود
سبب (تَن یا تَنَ)	۲	خط	عقل
وتد مجموع (تَنَن)	۳	سطح	نفس
فاصله صغری (تَنَنَن)	۴	جسم	هیولی (ماده)

مأخذ: نگارنده

www.SID.ir

Archive of SID

استنباط را تأیید می‌نماید.

در عبارات یادشدهٔ اخوان، متناظر حرکت در سلسله مراتب وجود، ذکر نشده است؛ اما مقایسهٔ این عبارات با مطلب آتی - که اخوان، به‌دنبال عبارات یادشده می‌آورند ـ نشان می‌دهد که از نظر اخوان، حرکت در ایقاع، رمز واجب‌الوجود است: «و یکی، در هر جزوی از حساب هست و در همه شکل‌ها هر جا که خواهند، نقطه یابند و در هر جزوی از عناصر، حرکت باشد و در هر موجودی، علی‌حده، واجب‌الوجود یابند» (همان: ۵۱). اخوان در رسالهٔ *مبادی*، نسبت خداوند متعال به موجودات را مانند نسبت یک به سایر اعداد می‌دانند (بلخاری، ۱۳۹۶: ۱۴۲)؛ مقایسهٔ این مطلب با عبارات مورد بحث نیز مؤید این است که از دیدگاه ایشان، متناظر حرکت در سلسله‌مراتب وجود، واجب‌الوجود است.

استاد مجید کیانی (۱۳۷۴)، نقرهٔ (تَ) را همچون یک، نقطه و احدیّت، سبب خفیف (تَن) و سبب ثقیل (تَنَ) را همچون دو، خط و عقل، وتد مجموع (تَنَن) را همچون سه، سطح و نفس و فاصلهٔ صغری را همچون چهار، جسم و ماده می‌داند.

اکنون می‌توانیم دیدگاه اخوان‌الصفا و استاد مجید کیانی را در مورد اشارت‌های حکمی نقرات و ارکان ایقاعی، به‌صورت جدول ۱ جمع‌بندی و خلاصه کنیم.

اگر نگرش رمزاندیشانهٔ اخوان‌الصفا و استاد مجید کیانی را با تبیینی که کیت کریچلو، با وجههٔ نظر هندسهٔ سنّتی، از نقطهٔ بدون بعد و پیدایش بعدهای اوّل، دوم و سوم از آن، به‌همراه تفسیر حکمی این امر، ارایه می‌دهد،[۳۳] تلفیق کنیم، می‌توانیم از منظر هندسهٔ سنّتی، نمودی از نقره و پیدایش ارکان ایقاعی از آن، به‌عنوان رمزی از مبدأ احد و آفرینش جهان سه‌بعدی مادی، به دست دهیم (تصویر ۴).

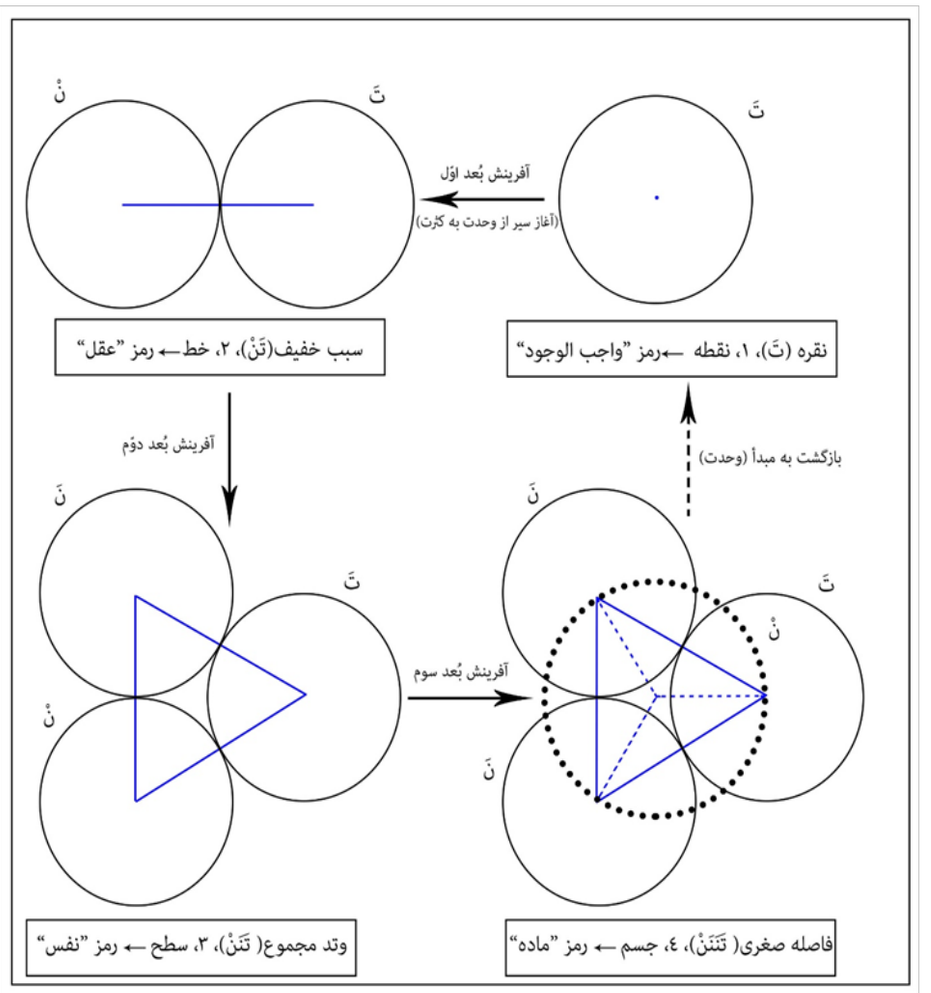
استاد مجید کیانی (۱۳۸۹)، به ادوار ایقاعی مستعمل در موسیقی سنّتی فرهنگ اسلام نیز نگاهی کیفی- رمزی دارد و معتقد است که این ادوار ایقاعی ـ از نظر تعداد نقرات -با اعداد حساب سنّتی، در رابطه می‌باشد و اساساً در یک فرهنگ سنّتی و معنوی، هر چیز، با وجهی از قداست نسبتی دارد و هیچ چیز، خالی از معنا نیست. مطلب اخیری که استاد کیانی خاطرنشان می‌سازد، نکته مهم و دقیقی است که اصحاب حکمت جاودان، ازجمله رنه گنون، نیز متذکّر آن شده‌اند: «هیچ چیز غیرقدسی یا دنیوی[۳۴]، در تمدن‌های تماماً سنّتی وجود ندارد» (گنون، ۱۳۹۸: ۳۴۴). بنابراین، نگریستن به ادوار ایقاعی به‌عنوان چهارچوب‌های وزنی‌ای که صرفاً وجه کاربردی و کمّی آنها دارای اهمیت است، با واقعیت جاری در فرهنگ‌های سنّتی ناسازگار است.

برای روشن‌تر شدن پیوند ادوار ایقاعی با اعداد ریاضیات قدسی، نظری اجمالی بر تعداد نقرات مهم‌ترین ادوار ایقاعی مستعمل در فرهنگ ایرانی - اسلامی، خواهیم داشت.[۳۵] در یک نوع دسته‌بندی، این ادوار ایقاعی به سه گروه تقسیم شده‌اند که آنها را ثقال (ثقیل‌ها)، فواخت (فاختی‌ها) و رمال (رمل‌ها) نامیده‌اند.[۳۶] مهم‌ترین ادوار ایقاعی گروه ثقیل‌ها، «چهارنقره‌ای»، «هشت‌نقره‌ای» و «شانزده‌نقره‌ای»،[۳۷] مهم‌ترین ادوار ایقاعی گروه فاختی‌ها، «پنج‌نقره‌ای»، «ده‌نقره‌ای» و «بیست‌نقره‌ای»[۳۸] و مهم‌ترین ادوار ایقاعی گروه رمل‌ها، «شش‌نقره‌ای»، «دوازده‌نقره‌ای» و «بیست‌وچهارنقره‌ای»[۳۹] هستند. بنابراین تعداد نقرات مهم‌ترین ادوار گروه ثقیل‌ها، توالی عددی ۴: ۸: ۱۶، از آنِ گروه فاختی‌ها، توالی عددی ۵: ۱۰: ۲۰ و از آنِ گروه رمل‌ها، توالی عددی ۶: ۱۲: ۲۴ را تشکیل می‌دهند که هر سه، از توالی‌های رمزی مهم در ریاضیات قدسی هستند.

بررسی مفاهیم حکمی کلیه رمزهای عددی توالی‌های فوق، بحثی مبسوط می‌طلبد که از ظرفیت این مقاله بیرون است؛ اما نگاهی کوتاه به دلالت‌های حکمی کوتاه‌ترین دور از هر گروه ادوار ایقاعی ـ که می‌توان آن را به مثابهٔ سلول مولّد برای زایش دورهای طولانی‌تر آن گروه دانست ـ می‌تواند تصویر روشن‌تری از دیدگاه استاد مجید کیانی در مورد نسبت ادوار ایقاعی با اعداد و اشکال ریاضیات قدسی و از آنجا، با حکمت اسلامی، به دست دهد. جدول ۲، به اجمال، اشارت‌های حکمی کوتاه‌ترین دور از گروه ثقیل‌ها، فاختی‌ها و رمل‌ها را با توجه دیدگاه اخیرالذکر استاد کیانی و تفاسیر حکمی کیت کریچلو (۱۳۸۹: ۳۴، ۷۴ و ۱۶۹)، امیر سید علی همدانی[۴۰] (۱۳۷۰: ۱۸۵-۱۹۰) و

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۴. نمود هندسی ـ سنتی «نقره و پیدایش ارکان ایقاعی از آن» بر اساس دیدگاه اخوان الصفا، استاد مجید کیانی و کیت کریچلو (توضیح: خطوط نقطه چین، گسترش فضا در بعد سوم را نشان می‌دهد.)
مأخذ: نگارنده

اخوان‌الصفا(به نقل از: نصر، ۱۳۷۷: ۸۱-۱۰۲ و ۱۵۵) از اعداد و اشکال رمزی، ارائه می‌کند.

نگاه عالمان مسلمان ایران به ازمنهٔ ایقاعی نیز از زاویهٔ ریاضیات قدسی است. همانطور که پیشتر گفته‌شد، از نظر این عالمان، واحد سنجش ازمنهٔ ایقاعی که آن را «زمان ا» می‌گویند، امتداد یک هجای کوتاه در زبان عربی یا فارسی است؛ و سایر ازمنهٔ ایقاعی، یعنی زمان‌های ب، ج، د و ...، نسبت به زمان واحد (زمان ا)، به ترتیب، دو برابر، سه برابر، چهار برابر و... هستند. از دیدگاه استاد مجید کیانی (۱۳۹۸)، نگرش قدما به ازمنهٔ ایقاعی- که طبق آن، ازمنه ایقاعی، از زمان واحد به سمت زمان‌های بزرگتر، توالی اعداد طبیعی (۱، ۲، ۳، ۴و...) را تشکیل می‌دهند - همان نگرش حکمی فیثاغورثی است که در آن، اعداد، علاوه بر وجه کمّی، وجه رمزی نیز دارند. استاد کیانی (۱۳۷۴)، همان تناظرهای حکمی مذکور در مورد نقرات و ارکان ایقاعی را، در مورد ازمنهٔ ایقاعی چهارگانه ا، ب، ج و د نیز برقرار می‌نمایند (جدول ۳) و بر همین قیاس، می‌توان به مضامین حکمی ازمنهٔ ایقاعی بزرگ‌تر نیز دست یافت.

همان طورکه مشاهده شد، از منظر عالمان مسلمان ایران، نقرات، ارکان، ادوار، ازمنه و اوزان ایقاعی، همگی دارای نسبت با ریاضیات قدسی و سراسر، رمزهایی هستند که انگشت اشارت آنها رو به بالاست و دلالت به معانی پنهانی دارند که نردبانی را برای صعود به آسمان

www.SID.ir

Archive of SID

جدول۲- دلالت‌های حکمی ادوار ایقاعی چهارنقره‌ای، پنج‌نقره‌ای و شش‌نقره‌ای، بر پایه دیدگاه استاد مجید کیانی، کیت کریچلو، اخوان‌الصفا و میر سید علی همدانی

		مدلول در حکمت		
		در حکمت ریاضی		در حکمت مابعدالطبیعی و طبیعی
		حساب سنّتی	هندسهٔ مسطّحهٔ سنّتی	
دال در ایقاع	ادوار ایقاعی "ثقیل چهارنقره‌ای" (مانند: تَن تَنَ)	۴	مربع	چهار حامل عرش الهی؛ چهار سمت رخنهٔ وساوس شیطانی در انسان (راست، چپ، جلو و عقب)[۴۱]؛ چهار عنصر (آتش، هوا، آب و خاک)؛ چهار طبع (گرمی، سردی، تری و خشکی)؛ چهار خلط (خون، بلغم، صفرا و سودا)؛ چهار مرکّب (فلزات، نباتات، حیوانات و انسان)؛ چهار فصل؛ چهار نقطهٔ عطف سال (اعتدالین بهاری و پاییزی و انقلابین تابستانی و زمستانی)؛ چهار جهت اصلی (شمال، جنوب، مشرق و مغرب)؛ هیولی (ماده)؛ مادیّت؛ زمین (عالم ماده).
	ادوار ایقاعی "فاختی پنج‌نقره‌ای" (مانند: تَن تَنَن)	۵	پنج‌ضلعی منتظم	حضرات خمسهٔ الهی یا مراتب کلیهٔ الهی (مرتبهٔ ذات احدیت، مرتبهٔ لاهوت، مرتبهٔ جبروت، مرتبهٔ ملکوت و مرتبهٔ ناسوت)؛ امّهات عالم جسمانی (چهار عنصر به همراه اثیر)؛ طبایع چهارگانه به همراه طبیعت فلک (طبیعت پنجم)؛ طبیعت (یکی از قوای نفس کلی که موظف به حفظ و تدبیر جهان خلقت و عامل همهٔ تغییرات و فعالیت‌های آن است و در زبان شرع، آن را ملایکهٔ موکّل گویند)؛ پنج حس (لامسه، ذائقه، شامّه، سامعه و باصره).
	ادوار ایقاعی "رمل شش‌نقره‌ای" (مانند: تَن تَنَنَن)	۶	شش‌ضلعی منتظم	احاطهٔ علمی حضرت حق و شمول افاضات تجلیات وجودی بر مجموعه‌های نهایات مکانی و نهایات حدود و جهات؛ تصرّف شئون و اوصاف باری تعالی در همهٔ عوالم زمین و آسمان؛ لطایف شش‌گانهٔ انسانی(لطیفهٔ بدنیه، لطیفهٔ نفسانیه، لطیفهٔ قلبیه ، لطیفهٔ سرّیه، لطیفهٔ روحیه و لطیفهٔ خفیه) و علوم شش‌گانهٔ مرتبط با آنها؛ شش روز آفرینش آسمانها و زمین بنابر نص قرآن کریم؛ شش جهت (راست، چپ، جلو، عقب، بالا و پایین)؛ جسم[۴۲]؛ آسمان (عالم معنا).

مأخذ: نگارنده

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۳. متناظرهای ازمنهٔ ایقاعی چهارگانهٔ ا، ب، ج و د، در حساب، هندسه و مابعدالطبیعهٔ سنتی، بر پایهٔ دیدگاه استاد مجید کیانی

علم ایقاع سنتی	حساب سنتی	هندسه سنتی	مابعدالطبیعه سنتی
زمان ا	۱	نقطه	حضرت احدیت
زمان ب	۲	خط	عقل
زمان ج	۳	سطح	نفس
زمان د	۴	جسم	ماده

مأخذ: نگارنده

معنا تشکیل می‌دهند. این نگاه رمزاندیشانه - همچون هر نگاه رمزاندیشانهٔ دیگر ـ نشان دهنده تفکری حکمی است که آموزه‌های معنوی دین و سنّت، به آن، شکل و جهت بخشیده است.

۳. ۳. نگرش قایل به همانندی اصول هنر سنّتی و هنر الهی، به ایقاعات دوری و غیردوری:

حکما خداوند متعال را «هنرمند» و طبیعت را «اثر هنری» او می‌دانند.[۴۳] ایشان، همچنین، قایل‌اند که هنر سنّتی، طبیعت را نه در صورت، که در اصول حاکم بر آن، تقلید می‌کند و به بیانی دیگر، هنرمند سنّتی، در اثر هنری خود، از اصول هنر الهی الگوبرداری می‌کند.[۴۴] بنابراین، نگرشِ قایل به همانندی اصول هنر سنّتی و هنر الهی، یکی دیگر از مؤلفه‌های نظام تفکّر حکمی است.

یکی از اصول حاکم بر طبیعت، تناسبات آن (از جمله: تناسبات زمانی آن) است. در حرکات طبیعت، دوقطبی‌ای را می‌توان مشاهده کرد: «حرکات ادواری» و «حرکات غیرادواری». حرکات ادواری طبیعت، دارای ضرباهنگ معینی هستند و نظم زمانی آنها، بر اساس الگویی تکرارشونده است؛ مانند: گردش فصل‌ها، ماه‌ها و روزها، ضربان قلب، حرکات تنفسی و غیره. حرکات غیرادواری طبیعت، ضرباهنگ معینی ندارند و نظم زمانی آنها، تابع قانون‌مندی دیگری است؛ مثل: باز شدن تدریجی یک گل در صبحگاه، پرواز یک عقاب بر فراز آسمان، جریان یک رود خروشان و غیره.

کیت کریچلو (۱۳۸۹: ۱۷) به اقتطابی در طبیعت اشاره می‌کند که شامل دو نوع صورت است: «صورت هندسی[۴۵]» (مانند: ساختار یک دانه برف) و «صورت زیست‌ریختی[۴۶]» (مانند: حرکت یک ماهی که در آب، پیچ و تاب می‌خورد)؛ و اوّلی را با دو کیفیت فلسفی- تجربی «خشکی» و «سردی» و دومی را با دو کیفیت فلسفی- تجربی «تری» و «گرمی» مرتبط می‌داند. بر اساس دیدگاه و واژگان کریچلو، می‌توان گفت که یک حرکت ادواری طبیعت، «صورت زمانی هندسی» و «تناسبات زمانی هندسی» ایجاد می‌کند و یک حرکت غیرادواری طبیعت، «صورت زمانی زیست‌ریختی» و «تناسبات زمانی زیست‌ریختی».

ایقاع در موسیقی سنّتی فرهنگ اسلام که زمان را به اجزای متناسب تقسیم و بنابراین، «تناسبات زمانی» ایجاد می‌کند،- چنان که پیشتر گفته شد ـ دارای دو قسم است: دوری و غیردوری. مجدداً، با استفاده از دیدگاه و واژگان کریچلو، می‌توانیم بگوییم که ایقاع دوری ـ که در نظم نغمات وجود دارد - «تناسبات زمانی هندسی» می‌آفریند و ایقاع غیردوری ـ که در نثر نغمات وجود دارد - «تناسبات زمانی زیست‌ریختی».[۴۷]

از آنجا که موضوع علم ایقاع، تناسبات زمانی است، اگر نزد عالمان این علم، «بینش حکمیِ قایل به همانندی

www.SID.ir

Archive of SID

اصول هنر سنّتی و طبیعت» وجود داشته باشد، در تألیفات ایشان، خود را به صورت «نگرشِ قایل به همانندی تناسبات زمانی موسیقی سنّتی و طبیعت» نشان خواهد داد. آیا در آثار عالمان مسلمان ایران، چنین نگرشی را مشاهده می‌کنیم؟ در بررسی این آثار، پنج نقطه‌نظر کلی در مورد موسیقی سنّتی دیده می‌شود که منعکس کنندهٔ چنین نگرشی است: ۱. اوزان ایقاعی، از اوزان طبیعت گرفته شده است؛ ۲. حرکت در موسیقی سنّتی، همانند حرکات طبیعت است؛ ۳. اندازه‌های زمانی موسیقی سنّتی، براساس نسبت‌های لاهوتی حاکم بر طبیعت است؛ ۴. حرکت موسیقی سنّتی، با حرکات طبیعت موسیقی‌دان (مانند ضربان قلب او) هماهنگ است؛ و ۵. حرکات موسیقی سنّتی، انعکاسی از حرکات عالَم است. در ادامه، این نقطه‌نظرها را بیشتر باز می‌نماییم.

مؤلف رسالهٔ *بهجت الروح*، مأخذ اوزان ایقاعی را اوزان سماوی می‌داند: «بحور اصول را از حرکات کواکب سبعهٔ سیّاره استنباط کرده، ضرباتش را تعداد کرده‌اند» (عبد المؤمن بن صفی الدین، ۱۳۴۹: ۳۷). استاد مجید کیانی (۱۳۹۵: ۲۲۵) نیز مأخذ اوزان ایقاعی را «حرکات افلاک و گردش آنها» ذکر می‌کند و در این مورد، به شعر مولانا هم اشاره می‌نماید: پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها / از دوار چرخ بگرفتیم ما. لحن‌های موسیقی، دارای مؤلفه‌های مکانی و زمانی‌اند و در استخراج این لحن‌ها از حرکات افلاک - که حکیمان قایل‌اند - طبیعتاً مؤلفه‌های زمانی آنها که اوزان ایقاعی را دربردارد نیز از همان منبع اخذ شده‌اند.

در برخی از رسالات دورهٔ صفویه، مأخذ اوزان ایقاعی، نبض آدمی ذکر شده است: «اصل اصول را از نبض آدمی وضع نموده[اند]؛ چون نبض آدمی را نگری، از حرکتش، تَنَ تَنَ تَنَ فهم می‌شود و استادان، آن را فراگرفته و در عمل آورده‌اند؛ و در قدیم، هر تصنیفی را که می‌ساخته‌اند، [در این] اصول بوده و متأخرین، آن را ضرب‌القدیم نام نهاده‌اند؛ و هر اصولی که پیدا شده، از او پیدا شده» (ن خ: ۷۹۶-۷۹۷). آیا بین این قول و قولی که مأخذ اوزان ایقاعی را اوزان سماوی می‌داند، تباین وجود دارد؟ کیت کریچلو (۱۳۸۹: ۱۸)، حرکات ادواری طبیعت انسان (همچون: ضربان قلب، تنفس و ...) را منعکس کنندهٔ ارتباط عمیق ما با اوزان کیهانی می‌داند. از نظر استاد سید حسین نصر (۱۳۷۵: ۱۶۸) نیز ضربان قلب انسان، حضور دایمی ضربان حیات کیهانی در سینهٔ انسان است. بنابراین، از دیدگاه اساتید حکمت، ضرباهنگ قلب انسان، در هماهنگی با ضرباهنگ‌های کیهانی است و لذا تباینی بین دو قول یادشده وجود ندارد.

دو قول فوق‌الذکر را می‌توان چنین جمع کرد: اوزان ایقاعی موسیقی سنّتی، از اوزان طبیعت ـ طبیعت کیهانی (عالم کبیری) و طبیعت انسانی (عالم صغیری) – الگوبرداری شده‌اند؛[۴۸] به بیانی دیگر - با توجه به این که اوزان ایقاعی و اوزان طبیعت، صورت‌های زمانی هندسی‌اند، تناسبات زمانی هندسی موسیقی سنّتی، از تناسبات هندسی طبیعت الگوبرداری شده است. اما آیا در آثار عالمان مسلمان ایران دیدگاهی مبنی بر الگوبرداری تناسبات زمانی زیست‌ریختی موسیقی سنّتی از تناسبات زمانی زیست‌ریختی طبیعت نیز مشاهده می‌شود؟

پاسخ پرسش فوق را می‌توانیم در آرای استاد مجید کیانی بیابیم. استاد کیانی (۱۳۷۴) حرکت را در موسیقی دستگاهیِ «ردیف» ـ که از متعالی‌ترین انواع موسیقی سنّتی در فرهنگ اسلام است ـ از نظر وزن و سرعت، مشابه حرکات طبیعت (مانند: جریان یک رود) می‌داند؛ از جمله از این نظر که روان و در حال تغییر مدام است. توصیف استاد کیانی نشان می‌دهد که مد نظر ایشان، قسمت اعظم ردیف است که ایقاع غیردوری دارد و الحان غیرموزون (نثر نغمات) را تشکیل می‌دهد. نقطه‌نظر تکمیل‌کننده، آن است که از دیدگاه استاد کیانی (۱۳۷۱: ۱۱۴ و ۱۳۷۴) اندازه‌های زمانی ردیف[۴۹] بر اساس نسبت‌های لاهوتی (طلایی) است.[۵۰] نسبت‌های لاهوتی، نسبت‌هایی هستند که همهٔ اندازه‌های طبیعت ـ در انسان، جانوران، گیاهان و جمادات و از موجودات ریزبینی جاندار و بیجان تا ستاره‌ها و کهکشان‌ها ـ بر اساس آنهاست (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۱۸۰-۱۸۱ و ۱۹۴-۱۹۸)؛ و این اندازه‌ها، البته، اندازه‌های «زمانی» طبیعت را نیز در بر می‌گیرد. بنابراین، برآیند دو نقطه‌نظر اخیر استاد کیانی را می‌توان بدین صورت بیان کرد که

www.SID.ir

Archive of SID

تناسبات زمانی زیست‌ریختی موسیقی سنّتی ردیف، تقلیدی از تناسبات زمانی زیست‌ریختی طبیعت است.

آناندا کوماراسوامی که از حکمای حکمت جاودان و دارای بینشی ژرف نسبت به هنرهای سنّتی است، یکی از خصایص هنرهای سنّتی را تداوم صورت‌ها، قواعد و رمزهای هنری طی انتقال سینه‌به‌سینهٔ آنها در نسل‌های متوالی، می‌داند و هنرهای سنّتی را از حیث تداوم و ثبات کلیات، با طبیعت مقایسه می‌کند (کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۲۴۱-۲۴۲). استاد مجید کیانی (۱۳۹۵: ۶۸۹) نیز چنین نگاهی را نسبت به موسیقی سنّتی ردیف دارد و آن را در سه محور اصلیِ فواصل، ایقاع و فرم‌ها، در تداوم موسیقی سنّتی گذشته می‌داند. بنابراین، بر اساس چنین نگاه حکمی‌ای، آنچه در برآیند دو نقطه‌نظر استاد کیانی آمد، تنها در مورد موسیقی سنّتی ردیف صدق نمی‌کند: موسیقی سنّتی غیرموزون فرهنگ اسلام، در هر دوره و هر اقلیمی، دارای تناسبات زمانی زیست‌ریختیِ همانند طبیعت است.

جمع‌بندی آنچه تا کنون در این بخش آمد، این است که از نگاه عالمان مورد بحث، تناسبات زمانی موسیقی سنّتی ـ هم نوع هندسی و هم نوع زیست‌ریختی آن ـ از تناسبات زمانی طبیعت الگوبرداری می‌کند. دو دیدگاه دیگر استاد مجید کیانی که در ادامه می‌آید، تأییدی بر این جمع‌بندی است. اول، آن که ایشان، حرکات (نقرات) موسیقی سنّتی ردیف را انعکاسی از حرکات عالَم می‌داند[۵۱] (کیانی، ۱۳۹۸)؛ و با توجه به این که زمان، مقدار حرکت است[۵۲]، اگر حرکات موسیقی ردیف، انعکاسی از حرکات عالم است، پس تناسبات زمانی ردیف نیز انعکاسی از تناسبات زمانی عالم می‌باشد. دوم، آن که از دیدگاه این استاد اجرای موسیقی سنّتی، باید با طبیعت مجری، یعنی ضربان قلب او، تنفس او و ...، هماهنگ باشد[۵۳] و صداقت با خود، این را ممکن می‌سازد[۵۴] (کیانی، ۱۳۷۴)؛ و هماهنگی حرکت موسیقی سنّتی با حرکات طبیعت موسیقی‌دان، اقتضا می‌کند که صورت زمانی موسیقی سنّتی نیز با صورت‌های زمانی طبیعت موسیقی‌دان هماهنگ باشد. این دو دیدگاه، مجموعاً، دلالت بر این دارد که تناسبات زمانی موسیقی سنّتی، همانند تناسبات زمانی طبیعت ـ چه طبیعت انسان و چه طبیعت کیهان ـ می‌باشد؛ و این، همان معناست که در جمع‌بندی فوق‌الذکر، بدان اشاره شد.

حاصل، آن که از منظر عالمان مسلمان ایران، تناسبات زمانی‌ای که ایقاعات دوری و غیردوری موسیقی سنّتی ایجاد می‌کند، تقلیدی از تناسبات زمانی طبیعت است؛ و این نگاه، نگاهی حکمی و مطابق با بینش حکماست؛ زیرا حکما ـ چنان که در ابتدای این بخش آمد ـ بر این رأی‌اند که هنر سنّتی، طبیعت (هنر الهی) را در اصول آن، تقلید می‌کند و تناسبات طبیعت، یکی از این اصول است.

نتیجه‌گیری

گرچه ایقاع، یکی از مؤلفه‌های تمام هنرهای شنیداری اسلامی است، امّا اصطلاح ایقاع در فرهنگ اسلام، بیش از همه، در زمینهٔ هنر موسیقی به کار رفته است. علم ایقاع یکی از علوم اسلامی است که به ایقاع یا به عبارتی دیگر، به اجزای زمانی و تناسبات آنها می‌پردازد. عالمان مسلمان، در رسالات خود در حوزه علم ایقاع، به طریق ایجاز رفته‌اند و در هر رساله نمی‌توان تمام مفاهیم، مبادی، ضوابط و... را مشاهده کرد؛ با وجود این با مقایسه این رسالات، می‌توان به دیدی تقریباً جامع نسبت به آنها، دست پیدا کرد.

در این پژوهش، تحلیل محتوای کیفی آثار عالمان مسلمان ایرانی سدهٔ هفتم تا دورهٔ معاصر در حوزهٔ علم ایقاع، با رویکردی مقایسه‌ای و تفسیرگرا، سه مقوله عمده را در مورد طرز تفکّر ایشان نسبت به ایقاع، نشان داد که این سه، از یکدیگر جدا نبوده و از درون، به هم مرتبط‌اند: ۱. نگرش کیفی به زمان ایقاعات؛ ۲. نگرش رمزاندیشانه به نقرات، ارکان، ادوار، ازمنه و اوزان ایقاعی؛ ۳. نگرشِ قایل به همانندی اصول هنر سنّتی و هنر الهی، به ایقاعات دوری و غیردوری. «نگرش کیفی به زمان»، «نگرش رمزاندیشانه» و «نگرشِ قایل به همانندی اصول هنر سنّتی و هنر الهی»، هر سه، از مختصات تفکّر حکمی‌اند؛ بنابراین، از همگرایی سه مقولهٔ عمدهٔ پژوهش، به مقولهٔ «نگرش حکمی به ایقاع» ـ به‌عنوان مقولهٔ هستهٔ پژوهش ـ می‌رسیم.

نتیجه آن که: نظام تفکّر عالمان مسلمان ایرانی سدهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

هفتم تا دورهٔ معاصر در نگریستن به ایقاع (در ابعاد مختلف آن)، بر پایهٔ حکمت، هماهنگ با حکمت و تابع حکمت است؛ حکمتی که به عنوان ارزشمندترین ثمرهٔ حیات انسان، در سایه‌سار دین، سنّت و معنویّت بهرهٔ او می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این حوزهٔ مطالعاتی، موسیقی ایرانی-اسلامی از زاویهٔ حکمت، با رویکرد حکمت، در نسبت با حکمت یا بر مبنای حکمت مورد تحقیق و بررسی قرار می‌گیرد.

۲. برای نمونه، نک: نصر، ۱۳۷۵، فصل ۱۰؛ معارف، ۱۳۸۳، مقاله اوّل باب دوم؛ صفوت، ۱۳۸۹، گفتارهای ۵ و ۷؛ کیانی، ۱۳۹۵، دفترهای ۱، ۴، ۷، ۹، ۱۰ و ۱۵.

۳. نک: نصر، ۱۳۷۵: ۱۶۸؛ صفوت، ۱۳۸۹: ۹۴-۹۵؛ کیانی، ۱۳۷۱: ۱۵۱.

۴. برای مثال، نک: بورکهارت، ۱۳۶۹، فصل ۳؛ کریچلو، ۱۳۸۹؛ شیمل، ۱۳۶۸، فصل ۳؛ نصر، ۱۳۷۵، فصل‌های ۲، ۳، ۱۱ و ۱۲؛ بلخاری قهی، ۱۳۹۴، فصل‌های ۸ و ۹.

5. reputational case sampling

۶. شامل: اشراقیان، عارفان، اصحاب حکمت متعالیه، اهل حکمت انسی و حکمای حکمت جاودان.

۷. «صورت» و «معنی» در این مقاله، اشاره به دو ساحت یا مرتبهٔ وجودی هر موجود دارد: ساحت محسوس و ساحت ماورای محسوس.

8.archetype

۹. شیخ محمود شبستری: معانی هرگز اندر حرف ناید / که بحر قلزم اندر ظرف ناید (به نقل از: لاهیجی، ۱۳۷۱:۳۶).

۱۰. برای مثال، نک: بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۳۸۹ - ۴۲۸ (فصل نهم: قدر (هندسهٔ مقدس در معماری قدسی).

۱۱. برای آشنایی با تعاریفی از ایقاع که نسبت عام و خاص با یکدیگر دارند، نک: رادمهر، ۱۳۸۸: ۵۹.

۱۲. به عنوان نمونه، در هنرهای تصنیف‌خوانی و نوحه‌خوانی، نغمات، منظوم یا موزون است.

۱۳. به عنوان مثال، در هنرهای غزل‌خوانی سنتی ایران و تلاوت تلحینی قرآن و اذان، نغمات، منثور یا غیرموزون است.

۱۴. وتدی را که صفی‌الدین در اینجا ذکر می‌کند، در اصطلاح، وتد مجموع گویند.

۱۵. برای مثال، نک: صفی‌الدین ارموی، ۱۳۸۰: ۱۷۳- ۱۸۴؛ قطب‌الدین شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۵۸-۱۶۵؛ مبارکشاه بخاری، ۱۳۹۲: ۴۹۱ – ۵۰۱؛ مراغی، ۱۳۳۶: ۹۰ – ۹۷؛ اوبهی، ۱۳۹۰: ۱۵۸ – ۱۷۴؛ بنایی، ۱۳۶۸: ۱۰۹ – ۱۲۱؛ نسیمی، ۱۳۸۵: ۹۵ – ۱۱۲.

۱۶. در برخی از رسالات دورهٔ صفویه که برای اوزان ایقاعی، عمدتاً اصطلاح «اصول» یا «بحور اصول» به کار رفته است (مانند: رسالهٔ *علم موسیقی* اثر میر صدرالدین محمد قزوینی) کماکان در بعضی مواضع از اصطلاحات دور، دور ایقاعی و ... نیز در مورد آنها استفاده شده است.

۱۷. مراد از «نگرش کیفی» در بحث ما «نگرش کیفیت‌محور» است، نه نگرشی مطلقاً کیفی و کاملاً بی‌توجه به وجه کمّی.

۱۸. در علم موسیقی قدیم فرهنگ اسلام، چنین فاصله‌ای را «بُعد ذی‌الکل» نام نهاده‌اند و آن را «دایره» نیز خوانده‌اند. امروز، این فاصله را معمولاً «فاصلهٔ اکتاو» می‌گویند.

۱۹. اساساً مناسک و آیین‌ها در فرهنگ‌های سنّتی، با نگرش کیفی به زمان و تاریخ است که معنای حقیقی خود را می‌یابند. به عنوان نمونه، در سنّت شیعیان ایران، از حیث کیفیتِ «رخ دادن حماسهٔ عاشقانهٔ امام حسین(ع) در روز دهم محرم»، عاشورای هر سال قمری، «همان» عاشورای سال ۶۱ هجری و دارای «همان» قداست است.

۲۰. «مقصود از مفهوم دوری زمان، تکرار عینی قضایا و وقایع تاریخی نیست؛ بلکه مقصود، وجود یک سلسله اعصار تاریخی است که لحظات و آغاز و انجام هر یک، مطابق با دیگری است، بدون اینکه امور عیناً تکرار شود» (نصر،۱۳۷۷: ۳۲).

۲۱. در این مورد، نک: حکمت،۱۳۹۶: ۱۷۷-۱۸۷ و۲۱۹-۲۳۰؛ کمالی زاده، ۱۳۹۸: ۱۷۳-۱۸۴؛ بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۳۸۹-۴۲۸ ؛ گنون، ۱۳۹۸؛ وبورکهارت،۱۳۷۰.

22. cosmological

۲۳. در برخی نسخ این رساله، در اینجا به‌جای «پنج»، «شش» آمده است؛ اما با توجه به اینکه در توضیح مربوط به این اصول در رساله،پنج اصول ذکر شده است، ما «پنج» را نسبت به «شش»، ارجح دانستیم. البته اگر «شش» انتخاب شود، این عدد نیز وجوه نمادین خاص خود را دارد.

۲۴. اعداد پنج و هفده، در مواضعی دیگر از موسیقی فرهنگ اسلام ـ مانند پنج آواز موسیقی دستگاهی ایران و هفده فاصله بعد ذی‌الکل - نیز نمود کرده‌اند و به ترتیب، مرتبط با نمازهای پنجگانه روزانه و تعداد رکعت‌های آنها هستند (نک: کیانی، ۱۳۹۵: ۲۳۴ و۳۰۶).

۲۵. برای دلالت‌های عدد «نه» و ترکیب آن به صورت «سه در سه» در کیهان‌شناسی اسلامی، نک: کریچلو،۱۳۹۸: ۷۲-۷۳، ۱۷۴-۱۷۵ و ۱۷۸-۱۷۹.

۲۶. حسن کاشانی، مؤلف رسالهٔ موسیقی *کنزالتحف*، در آغاز رسالهٔ خود که مزین به آرایهٔ براعت استهلال است، به کنایه،

www.SID.ir

Archive of SID

ارتباط شش آواز، دوازده مقام و بیست‌وچهار شعبه را با شش جهت، دوازده ماه سال وبیست وچهار ساعت شبانه‌روز نشان می‌دهد (نک: کاشانی، ۱۳۷۱: ۸۵-۸۷). مؤلف رساله *در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او*، دوازده مقام را با دوازده برج مرتبط می‌داند: «بیشتر استادان معتبر، بر آن‌اند که افلاطون حکیم، واضع این علم است؛ دوازده مقام را از دوازده برج آفاق و انفس، به گوش جان شنید و از هر برجی، مقامی اخذ نمود» (ن خ:۷۹۱). کیت کریچلو (۱۳۸۹)، در اثر گرانسنگ خود، بحثهایی دقیق و عمیق در مورد دلالت‌های حکمی اعداد ۶، ۱۲ و ۲۴ دارد (برای مثال، نک: صص ۱۶۹-۱۹۳ از این کتاب).

۲۷. ملایم به مفهوم «مطبوع» است.

۲۸. امروز، ذی‌الاربع را غالباً تتراکورد یا دانگ گویند.

۲۹. امروز، ذی‌الخمس را اغلب پنتاکورد می‌گویند.

۳۰. برای تفسیر حکمی عدد رمزی هفت و ارتباط درونی دو عدد رمزی هفت و دوازده، نک: کریچلو، ۱۳۸۹: ۷۰-۷۲. همچنین، برای تفسیر حکمی عدد هفت، نک: بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۳۷۹-۳۸۲.

۳۱. به مفهوم «یک»

۳۲. «مادهٔ اولیهٔ عالَم را که همواره متصور به صور و متقلب به احوال و اشکال و هیأت مختلف است، هیولی گویند و آن، واحد و بسیط است» (معین، ۱۳۶۲).

۳۳. نک: کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۵-۲۹.

34 .profane

۳۵. برای مثال، نک: صفی‌الدّین ارموی، ۱۳۸۰: ۷۴-۸۱؛ قطب‌الدّین شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۵۹-۱۶۳؛ مراغی، ۱۳۶۶: ۲۱۵-۲۲۲؛ اوبهی، ۱۳۹۰: ۱۵۷-۱۷۱؛ و بنایی، ۱۳۶۸: ۱۰۹-۱۲۱.

۳۶. نک: بنایی، ۱۳۶۸: ۱۰۹.

۳۷. به عنوان نمونه، دور خفیف ثقیل (تَن تَنَ)، شامل چهار نقره (حرف)، دور ثقیل ثانی (تَنَن تَنَن تَن)، شامل هشت نقره و دور ثقیل اوّل (تَنَن تَنَن تَنَنَن تَن تَنَنَن)، شامل شانزده نقره است.

۳۸. به عنوان مثال، دور فاختی صغیر (تَن تَنَن)، شامل پنج نقره، دور فاختی وسط (تَن تَنَنَن تَنَنَن)، شامل ده نقره و دور فاختی کبیر (تَنَنَن تَن تَنَنَن تَنَنَن تَن تَنَنَن)، شامل بیست نقره است.

۳۹. برای مثال، دور خفیف رمل (تَن تَنَنَن)، شامل شش نقره، دور رمل (تَن تَن تَنَنَن تَنَنَن)، شامل دوازده نقره و دور ثقیل رمل (تَنَنَن تَنَنَن تَن تَن تَن تَن تَن تَنَنَن) شامل بیست‌وچهار نقره است.

۴۰. از عارفان بزرگ قرن هشتم هجری.

۴۱. «(شیطان گفت:) آنگاه از پیش روی و از پشت سر و طرف راست و چپ آنان در می‌آیم (و هر یک از قوای عامله و ادراکی آنها را به میل باطل می‌کشم) تا بیشتر آنان شکر نعمتت به جای نیاورند» (اعراف،۱۷).

۴۲. باید توجّه داشت که مفهوم «جسم» در جدول‌های ۱و۲- که در هردو، بر اساس آرای اخوان‌الصفا آمده است- متفاوت است. «جسم» در جدول ۱، اصطلاحی است در هندسه، که همان جسم هندسی یا جسم تعلیمی (مانند هرم) است؛ درحالی‌که «جسم» در جدول ۲، اصطلاحی است در سلسله مراتب وجود، که همان جسم مادی با شش جهتِ راست، چپ، جلو، عقب، بالا و پایین می‌باشد.

۴۳. برای مثال، در مورد ابن عربی، نک: حکمت، ۱۳۹۳: ۱۹۰-۲۰۴؛ در مورد اخوان‌الصفا، نک: بلخاری قهی، ۱۳۸۷: ۸۸؛ در مورد سید حسین نصر، نک: نصر، ۱۳۸۰: ۴۹۹-۵۰۰؛ و در مورد تیتوس بورکهارت، نک: بورکهارت، ۱۳۶۹: ۹-۱۳.

۴۴. برای نمونه، در مورد سید حسین نصر، نک: نصر، ۱۳۸۰: ۴۹۸-۵۰۲؛ در مورد تیتوس بورکهارت، نک: بورکهارت، ۱۳۶۹: ۹-۱۰؛ و در مورد آناندا کوماراسوامی، نک: کوماراسوامی، ۱۳۹۰: ۲۳۰-۲۳۷.

45.geometric form

46 .biomorphic form

۴۷. عبدالقادر مراغی (۱۳۷۰: ۳۸۷) مصادیق نثر نغمات را در موسیقی سنتی گذشته، الحان قاریان، مؤذنان و خطیبان ذکر می‌کند. در موسیقی سنتی امروز، برخی از مصادیق نثر نغمات و ایقاع غیردوری، عبارتست از: الحان قرائت قرآن، اذان گفتن، وعظخوانی، دعاخوانی و بخش اعظم ردیف‌خوانی‌ها و تعزیه‌خوانی‌ها.

۴۸. در فرهنگ ما، موسیقی سنّتی در لحظهٔ حال (آن) آفریده می‌شود و موسیقی‌دان سنّتی، هنگام آفرینش موسیقی، باید آنچه را طی سالهای بسیار آموخته است، فراموش کند (کیانی، ۱۳۷۴). پس الگوبرداری اوزان موسیقی سنّتی از اوزان طبیعت، تنها به اولین ظهور اوزان در موسیقی سنّتی گذشتهٔ بسیار دور، مربوط نمی‌شود؛ بلکه هم‌اکنون نیز که که یک استاد حقیقی، موسیقی سنّتی می‌آفریند، همهٔ اوزانی را که طی سالیان طولانی فراگرفته، از یاد می‌برد و در موسیقی خود، از طریق ادراک مستقیم و شهودی و با وحدت یافتن با طبیعت خود و طبیعت کیهانی، از اوزان طبیعت الگوبرداری می‌کند. بنابراین، به نظر می‌رسد استخراج اوزان ایقاعی از اوزان سماوی یا نبض آدمی، بدان گونه که در رسالات قدیم آمده است، اشارتی است تا خوانندهٔ رساله، از آن، معنی و مغز بردارد نه صورت و پوست.

www.SID.ir

Archive of SID

۴۹. اندازه‌های زمانی در موسیقی دستگاهی ردیف، کسبی نیست؛ بلکه از راه شهود، به دل می‌رسد و از دل، به دست یا حنجره هنرمند می‌آید (کیانی، ۱۳۷۴).
۵۰. در اینجا، اجرای یک استاد کامل این هنر، مراد است.
۵۱. مولوی (در مثنوی معنوی): بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق / می‌سرایندش به تنبور و به حلق (دفتر چهارم، بیت ۷۳۴).
۵۲. این مفهوم زمان مطابق است با نظر ارسطو و بیشتر فلاسفهٔ اسلامی (صلیبا، ۱۳۸۵: ۳۸۳).
۵۳. این امر در حد کمال، در استاد حقیقی این هنر محقق خواهد بود.
۵۴. بنابراین، هماهنگی مذکور از طریق راستی، صفای دل و اشراق فراهم می‌شود نه از طریق سنجیدگی، عقل و جهد.

کتابنامه

قرآن کریم، ترجمه استاد مهدی الهی قمشه‌ای.
آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۷). *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، تهران: سمت.
اخوان‌الصفا (۱۳۷۱). *مجمل‌الحکمه* (بخش موسیقی ترجمه فارسی رسایل اخوان‌الصفا)، در *سه رسالهٔ فارسی در موسیقی*، به‌اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
امیر سید علی همدانی(۱۳۷۰). *اسرارالنقطه*، ترجمه و شرح از احمد خوشنویس عماد، در *مقامات عرفان: سه اثر نفیس از سه عارف بزرگ*، چ ۲، تهران: مستوفی.
اوبهی، علیشاه بن حاجی بوکه (۱۳۹۰). *مقدمهٔ الاصول*، به کوشش سید محمد تقی حسینی، تهران: متن.
بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، چ سوّم، تهران: سوره مهر.
ـــــــــ (۱۳۹۶). *هندسهٔ خیال: پژوهشی در آرای اخوان‌الصفا دربارهٔ حکمت هنر و زیبایی*، تهران: متن.
بنایی (علی بن محمّد معمار) (۱۳۶۸). *رساله در موسیقی*، زیر نظر نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). *هنر مقدس: اصول و روش‌ها*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
ـــــــــ (۱۳۷۰). *رمزپردازی*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
حافظ (۱۳۷۲). *دیوان خواجه حافظ شیرازی*، به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.
حکمت، نصرالله (۱۳۹۳). *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی*، تهران: متن.
ـــــــــ (۱۳۹۶). *متافیزیک خیال در گلشن راز شبستری*، تهران: متن.
رادمهر، پژمان (۱۳۸۸). «پژوهش تعریف دو اصطلاح ایقاع و وزن با توجّه به رسالات سده‌های سوّم تا نهم هجری»، نشریهٔ *هنرهای زیبا (هنرهای نمایشی و موسیقی)*، ۳۹: ۵۵-۶۰.
شایگان، داریوش (۱۳۵۶). *ادیان و مکاتب فلسفی هند*، جلد اوّل، تهران: امیرکبیر.
شیمل، آن‌ماری (۱۳۶۸). *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی*، ترجمهٔ اسدالله آزاد، مشهد: موسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
صفوت، داریوش (۱۳۸۶). *هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی*، تهران: کتابسرای نیک.
صفی‌الدین ارموی، عبدالمؤمن بن یوسف (۱۳۸۰). *کتاب الادوار فی‌الموسیقی* (ترجمهٔ فارسی به انضمام متن عربی آن)، به اهتمام آریو رستمی، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.
ـــــــــ (۱۳۸۵). *الرساله الشریفیه فی‌النسب التألیفیه*، ترجمهٔ بابک خضرایی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
صلیبا، جمیل (۱۳۸۵). *فرهنگ فلسفی*، ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: حکمت.
عبدالمؤمن‌بن‌صفی‌الدین (۱۳۴۶). *بهجت الّروح*، با مقابله و مقدمه و تعلیقات رابینو دی برگوماله، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
قطب‌الدین شیرازی، محمود بن مسعود (۱۳۸۷). *رسالهٔ موسیقی از دره التّاج*، تصحیح نصرالله ناصح‌پور، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
کاشانی، حسن (۱۳۷۱). *کنز التّحف*، مندرج در *سه رساله فارسی در موسیقی*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
کریچلو، کیت (۱۳۸۹). *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی*، ترجمهٔ حسن آذرکار، تهران: حکمت.
کمالی زاده، طاهره (۱۳۸۹). *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*، تهران: متن.
کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۹۰). *دربارهٔ آموزهٔ سنتی هنر*، در *هنر و معنویت: مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر*، گردآوری و ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: متن.
کیانی، مجید (۱۳۷۱). *هفت دستگاه موسیقی ایران*، چ دوّم، تهران: مؤلف با همکاری مؤسسه ساز نوروز.
ـــــــــ (۱۳۷۳). *درس‌گفتارهای کلاس نظری شرح ردیف*.
ـــــــــ (۱۳۷۴). *درس‌گفتارهای کلاس نظری شناخت*

www.SID.ir

Archive of SID

ردیف.
ـــــــــــ (۱۳۷۷). *مبانی نظری موسیقی ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی سروستاه.
ـــــــــــ (۱۳۹۵). *شناخت هنر موسیقی*: سماع ردیف (شامل ۱۸ دفتر)، تهران: مؤلف با همکاری مؤسسه فرهنگی سروستاه.
ـــــــــــ (۱۳۹۸). *درس‌گفتارهای کلاس عملی* ردیف.
لاهیجی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷۱). *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمّدرضا برزگر خالقی و عفّت کرباسی، تهران: زوّار.
مبارکشاه بخاری (۱۳۹۲). *ترجمهٔ شرح مبارکشاه بخاری بر ادوار ارموی در علم موسیقی*، تصحیح و ترجمهٔ سید عبدالله انوار، تهران: متن.
محمّدپور، احمد (۱۳۹۲). *روش تحقیق کیفی ضد روش: مراحل و رویه‌های علمی در روش‌شناسی کیفی*، چ۲، تهران: جامعه‌شناسان.
مددپور، محمّد (۱۳۷۱). *حکمت معنوی و ساحت هنر*، تهران: حوزه هنری.
مراغی، عبد القادر بن غیبی (۱۳۳۶). *مقاصدالالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ـــــــــــ (۱۳۶۶). *جامع‌الالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۷۰). *شرح ادوار*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
معارف، سیّدعباس (۱۳۸۰). *نگاهی دوباره به مبادی حکمت انسی*، تهران: رایزن.
ـــــــــــ (۱۳۸۳). *شرح ادوار صفی‌الدین ارموی*، تهران: سوره مهر.
معین، محمّد (۱۳۶۲). *فرهنگ فارسی* (متوسط). چ پنجم، تهران: امیرکبیر.
مولوی (۱۳۷۱). *مثنوی معنوی*، به سعی و اهتمام رینولد الین نیکلسون، تهران: امیرکبیر.
میر صدرالدّین محمّد قزوینی (۱۳۸۱). «رساله علم موسیقی»، با تصحیح و مقدمه آریو رستمی، فصلنامهٔ موسیقی *ماهور*، ۱۸: ۸۱-۹۶.
نصر، سید حسین (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
ـــــــــــ (۱۳۷۷). *نظر متفکران اسلامی دربارهٔ طبیعت*، تهران: خوارزمی.
ـــــــــــ (۱۳۸۰). *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
ـــــــــــ (۱۳۸۹). مقدمه بر *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی* اثر کیت کریچلو، تهران: حکمت.
(نسخه خطی). *رساله در بیان علم موسیقی و دانستن شعبات او*، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، مجموعه شماره ۲۵۹۱، رساله ۱۷۶: ۷۹۱-۷۹۸.
نسیمی (۱۳۸۵). *نسیم طرب*، با مقدمه و تصحیح امیرحسین پورجوادی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

www.SID.ir