مطالعهٔ تطبیقی نمود مفاهیم حکمت اشراق سهروردی در نگارگری و موسیقی سنتی ایران

محمدرضا عزیزی[۱]، مینو خانی[۲*]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، واحد تهران شمال دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
۲-عضو هیات علمی واحد تهران شمال دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۹/۰۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۰۱/۲۳]

چکیده

حکمت اشراق سهروردی که مفاهیمی ایرانی-اسلامی دارد، 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 صُوَری و مضمونی فراوانی در آثار دوره‌های مختلف مشاهده می‌شود. هدف از انجام این تحقیق، پاسخ به این پرسش بود که چه تفاوت‌ها و تشابهاتی در نحوهٔ نمود مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی و نگارگری ایران وجود دارد؟ روش انجام این تحقیق از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی بود. اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمد. نتایج نشان می‌دهد مفاهیم حکمت اشراق به‌عنوان محتوا در نگارگری و موسیقی ایرانی نمود یافته و نگارگری و موسیقی ایرانی در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق هستند. این ارتباط دوسویه، بیانگر این است که مفاهیم دقیق و مشخص در پس صُوَر هنری وجود دارد که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در حوزهٔ نگارگری و موسیقی سنتی هستند و به‌عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردند.

واژه‌های کلیدی

زیبایی‌شناسی، حکمت اشراق، سهروردی، نگارگری، موسیقی سنتی.

**نویسندهٔ مسوول: ۰۹۱۲۳۰۷۲۳۵۰ - Email: khanyminoo@gmail.com.

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 به‌نحوی 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 چه تفاوت‌ها و تشابهاتی در نحوهٔ نمود مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی و نگارگری ایران وجود دارد؟ در این پژوهش، به بررسی فضای نگارگری در فضای عالم مثال، که خود هم وراء عالم عینی مادی است و هم درون نفس انسان، پرداخته شد؛ آن‌جا که اصل و ریشهٔ صُوَر طبیعت و اشجار و گل‌ها و پرندگان و نیز پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شوند. 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 و نگارگری قلمداد شود.

روش تحقیق

این تحقیق، از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است. روش نظری نیز زیبایی‌شناسی سهروردی با تاکید بر مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی و نگارگری بود. اطلاعات نیز به شیوهٔ کتابخانه‌ای به‌دست آمد.

پیشینهٔ تحقیق

در حوزه سهروردی‌پژوهی تحقیقات فراوانی از سوی محققان و نویسندگانی مانند هانری کربن، سید حسین نصر، غلامحسین ابراهیمی‌دینانی، 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 نوشتهٔ محمد مددپور، کتاب تجلیات هنر معنوی در اسلام اثر سید حسین نصر، کتاب مبانی هنر و معماری اسلامی اثر حسن بلخاری‌قهی که در بخشی از آن به فلسفهٔ 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 پیشینهٔ این تحقیق مورد بررسی قرار گرفت:

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

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

سید وحید بصام در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بازخوانی مبانی حکمی موسیقی ایران» در سال ۱۳۸۷ در رشتهٔ فلسفهٔ دانشکدهٔ فلسفهٔ دانشگاه هنر تهران زیر نظر علی‌اصغر بیانی و مشاورهٔ اسماعیل 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 هم‌چنان که در سایر آرای سهروردی اهمیت به‌سزائی دارد در موسیقی نیز از اهمیت

خاصی برخوردار است، تا جایی که درك و زیبایی‌شناسی موسیقی بدون اعتقاد به این عالم و درك آن امکان‌پذیر نخواهد بود.

فاطمه گودرزی و حمیدرضا شریف در مقاله‌ای تحت عنوان «نگاهی تحلیلی-تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی» که در نشریهٔ شناخت، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره ۷۸ به چاپ رسیده است، به تبیین مفاهیم کلی 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 مطالعهٔ تطبیقی میان دو حوزهٔ 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.

شیرمرد رحیمیان و محمد ذهبی در مقاله‌ای تحت عنوان «ظهور زیبایی و هیات هنری در پرتو انوار اشراقی فلسفهٔ سهروردی» که در نشریهٔ تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، بهار ۱۳۹۷، شماره ۳۰ به چاپ رسیده است به تبیین ویژگی‌های زیبایی‌شناختی اندیشهٔ سهروردی پرداخته و به چگونگی بررسی آثار هنری از باب اندیشهٔ شیخ اشراق پرداخته‌اند و در پایان به این نتیجه دست یافته‌اند که پاسخ به پرسش‌هایی از قبیل چیستی زیبایی، کیفیت ظهور امر زیبا، نحوهٔ ادراك و لوازم معرفتی آن، نظریهٔ زیبایی‌شناسی اشراقی را به عنوان ذوق ایرانیِ متأثر از پارادایم‌های فلسفی، عرفانی، الهیاتی و فرهنگی صورت‌بندی می‌نماید و آبشخوری نظری را برای بررسی ویژگی‌های هنر اشراقی فراهم می‌نماید.

بنیادهای زیبایی‌شناختی حکمت اشراق

«زیبایی» نخستین مقوله و از مقدمات اصلی هنر محسوب می‌شود که نه تنها به خودی خود، بلکه به لحاظ هنری مورد بررسی قرار می‌گیرد. لذا در ابتدا به این مسئله که زیبایی چیست، پرداخته می‌شود. تعریف زیبایی به عنوان متغیری کیفی همواره دشوار، پرمخاطره و بسیار جدل‌آمیز بوده است (لوینسون، ۱۳۸۷، ۲۰). زیبایی از نظر کانت[1]: ذوق، قوهٔ داوری دربارهٔ یک عین یا یک شیوهٔ تصوّر، بدون هر علاقه‌ای است. چه آن تصوّر از طریق رضایت باشد یا عدم رضایت. به هر حال متعلق چنین رضایتی، زیبایی نامیده می‌شود (کانت، ۱۳۷۷، ۴۴؛ یاسپرس، ۱۳۷۲، ۱۹۲-۱۹۱). اما از سوی دیگر، اگر زیبایی در توصیفی عام، کیفیت ویژه ادراکی-احساسی تلقی شود، این مفهوم تا حد زیادی مترادفِ تعابیری نظیر امر زیبا، استتیک و تجربهٔ زیبایی‌شناختی خواهد بود (لوینسون، ۱۳۸۷، ۲۰).

با عنایت به مفاهیم کلی جهان اسلام، بسیاری از مفاهیم در عین آشکاری و پیدایی بدون تعریف منطقی هستند. یعنی انسان به مجرد تأمل در کُنه و معنای آن، آن را درمی‌یابد. بهترین نمونه این حقایق، نور است. نور یك حقیقت کاملاً بدیهی بوده و هیچ‌کس نیست که مفهوم آن را درنیابد و دریافت آن غیر از تعریف آن است. این مفهوم تعریف منطقی ندارد؛ چراکه در تعریف منطقی از جنس و فصل استفاده می‌شود و با توجه به این‌که نورِ ظاهر بذاته و مظهر لغیره است، اگر بخواهد جنس داشته باشد در این خصوصیت نیازمند «غیر» خواهد بود. در نتیجه، وقتی جنس نداشته باشد، فصل را که در صحنه وجود جنس مشخص می‌شود، نخواهد داشت. لذا فاقد حد یعنی تعریف منطقی خواهد بود (سهروردی، ۱۳۷۵،ج۲، ۱۰۶؛ همان، ۱۳۷۲، ۲۸).

حکمت اشراق به عنوان حکمتی بحثی-ذوقی، فلسفه‌ای نورمحور است که در مقایسه با فلسفه‌های متعارف که بحثی صرف یا وجودمحور بوده‌اند، تحولی شگرف در حوزهٔ تفکر فلسفی ایرانی-اسلامی به‌شمار می‌آید (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، با نقد روش ارسطو[2] و ابن‌سینا[3] اعلام می‌کند که برای تحقیق در مسائل فلسفی و به‌ویژه حکمت الهی تنها استدلال و تفکرات عقلی کافی نیست. سلوك قلبی و مجاهدات نفس و تصفیهٔ آن نیز برای کشف حقایق ضروری است. او غایت فلسفه را نجاتِ 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، ۱۳۵۵: ۱۱-۱۰).

مشخصهٔ اصلی فلسفهٔ اشراقی سهروردی چنان‌که از عنوان آن پیداست، بر اصول اشراقیِ اَبصار، نور و نگاه و به طریق اولی بر شهود، مشاهده و لذتِ باطنی استوار است و لاجرم مبتنی بر رهیافتی زیباشناختی و وجههٔ هنری است و از سویی دیگر، پررنگ‌ترین ایده‌ای است که ذهن را به سمت این ویژگی سوق می‌دهد؛ ابداع عالم خیال و صُوَر معلقه از جملهٔ این ویژگی‌های خاص است؛ صُوَری که مظاهر خود در عالم حس را مظاهرت (پشتیبانی) می‌کنند. چنان‌که در کتاب حکمه‌الاشراق در دفاع از مُثل افلاطونی در مقابل احتجاجات مشائیان مبنی بر ابطال آن، از برهان خود مشائیان نتیجه می‌گیرد: «در عالمِ عقول ماهیاتی وجود دارند که قائم به ذات خود هستند، زیرا کمال آن‌ها ذاتی است. در عین حال، آن‌ها در این جهان اَصنامی دارند که غیرقائم به ذات خود هستند، زیرا کمال‌شان قائم به خودشان 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 همهٔ کسانی است که اهل شرق‌اند و حکمت‌شان نیز کشف و شهودِ اشراقاتِ انوارِ مجرد است که از طریق ریاضت و مجاهدت حاصل می‌شود. چون این کتاب مبتنی بر اشراقِ (تابش) انوار الهی است، کسی که این انوار را درنیابد به دقایق و اسرارِ اشراقی آن اطلاع حاصل نکند. بارقِ الهی عبارت از نورِ فائض از مجرداتِ عقلیه بر نفس ناطقه است که به دنبال ریاضت و مجاهدت و اشتغال به امور علویِ روحانی و تعلیمِ مجردات و احوالِ 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[۴] و زرتشت[۵] و پادشاهان فرزانه ایران پیوند برقرار کرده و طرح نظریه آگاهی‌محور را به ثمر می‌رساند.

سهروردی عالی‌ترین مقام حکمت و معرفت را از آن کسی می‌داند که هم در تأله و ذوق و هم در بحث و استدلال در حد کمال و مهارت باشد. چنان‌چه خودش هر دو گام شهود و استدلال را برداشته است. لذا از نظر سهروردی، تمام فلسفه اعم از بحثی و ذوقی نردبانی برای بالا رفتن به مقام قرب خدایی است و برای هیچیك از این دو نوع حکمت، اصالتی نمی‌داند و هر دو را راهی برای رسیدن به حق می‌داند، پس باید در حکمت بحثی، در حد شایسته‌ای مهارت یابد تا ذهن او ورزیده شود و آمادهٔ دریافتِ حکمتِ ذوقی باشد و از این مرتبه نیز خود را بالا کشانده و به ملکوتیان بپیوندد. چنان‌چه عبدالرزاق لاهیجی[۶] می‌گوید: «طریقهٔ اشراقیان نیز در حقیقت از طریق تحصیل علم نیست، بلکه، طریقهٔ سلوکی است که از راه باطن (راهی که با آن به خدا می‌توان رسید) حاصل می‌شود و مسبوق به سلوك راه ظاهر (راهی که با آن خدا را می‌توان شناخت اما میان شناخت و دانستن تا رسیدن فاصله بسیار است) نیست. چرا که طریقهٔ اشراقی، در برابر حکمت است به این معنی که هر گاه که سلوك و راه باطن بعد از سلوك و راه ظاهر منطبق با حکمت باشد طریقهٔ اشراق حاصل می‌شود» (لاهیجی، ۱۳۷۲: ۴۰).

سهروردی قائل به عوالم چهارگانه است: عالمِ انوارِ قاهر[۷]، انوارِ مُدبر[۸]، مُثُلِ مُعلقه و عالمِ برزخ. عالم مُثُل، مُعلقهٔ عالم خیال است که رازآلودگی شگرفی دارد و موسیقی در آن جایگاه خاصی دارد. سهروردی مُثُل معلقه را بر دو قسم می‌داند: مستنیر (نورانی) و ظلمانی (سهروردی، ۱۳۸۰ به نقل از آزاده‌فر(الف)، ۱۳۹۷: ۳۹). صُوَرِ معلقه کامل‌تر از صُوَری هستند که در عالم اجسام است و نفوسِ انسانی با این مُثُل مُعلقه 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، ۵. ناقص در علم و عمل (سهروری، ۱۳۷۲ به نقل از همان). در حکمت اسلامی، امر هنری حاصل شهود هنرمند است و محاکاتی از حقیقت به‌حساب 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 اَبصار، اَدراك و اَشراق بازسازی کرد. «صورت‌بندی سلسله‌مراتبی در جهان‌شناسی سهروردی، تجلّی جهانی مبتنی بر تبلور نور در ساختار و کلیت اندیشهٔ وی و تبیین جهان بر اساس ظهور و تلألؤ نور، صورت و ساحتی زیبایی‌شناختی و هنری به فلسفهٔ وی بخشیده است. شاید بتوان گفت که هنری‌ترین وجه و مدخل زیبایی‌شناختی فلسفهٔ سهروردی را باید در ابداعات وی در تبیین جایگاه «خیال» در جهان‌شناسیِ سلسله‌مراتبی فلسفهٔ اشراق و نوآوری در صورت‌بندی نقش شناخت‌شناسانهٔ آن، در میان قوای شناختی باطنی دانست؛ به گونه‌ای که خیال از حیث هستی‌شناختی با عنوان «خیال منفصل[۹]» و از لحاظ معرفت‌شناختی با عنوان «خیال متصل[۱۰]» 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، کیفیات حسی[۱۱] را برای ادراك 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[۱۲]، محاکات[۱۳]، تمثّل[۱۴] و تشبیه[۱۵] همراه است که صورتی زیباشناختی و هنری به فلسفهٔ سهروردی داده است» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

سهروردی در رسالهٔ فی‌حقیقه‌العشق، مبنای آفرینش را از طریق تمثیلِ حسن و عشق و حزن، بر اساس زیبایی و عشق تبیین کرده و ساختار و نظام جهان را مبتنی بر عشق و زیبایی، و ادراك حقیقت آن را توأم با لذت دانسته است. از نظر او، فاصلهٔ اَنوار در جهانی سلسله‌مراتبی، با عشق و زیبایی پر شده است. چنان‌چه در شرح اَنوارِ قاهر و سافل می‌گوید: «نورِ سافل هیچ‌گاه بر نورِ عالی محیط نمی‌شود، زیرا نورِ عالی همواره سافل را مقهور خود می‌گرداند و قاهر بر اوست و این مقهوریت موجب نمی‌شود که نور سافل نور عالی را مشاهده نکند و کثیربودن انوار ایجاب می‌کند که نور عالی یا قاهر نسبت به نور سافل قهر و غلبه ورزد و نور سافل مشتاق و عاشق نور عالی باشد» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۳۷) و راجع به زیبایی نورِ عالی و لذتِ درکِ کمال آن اضافه می‌کند: «نورالانوار به هر چیزی غیر از خود قهر می‌ورزد و عاشق کسی جز خود نمی‌شود. زیرا کمال و هیچ لذتی بالاتر از او بر خود وی نیست و او زیباترین و کامل‌ترین چیزهاست[۱۶]. درك و احساس کمال از آن حیث که کمال است و برای وی حاصل است، نیست. بنابراین، آن کسی که از حصول و دریافت کمال غافل است، لذتی عایدش نخواهد شد و هر لذتی برای لذت‌برنده به‌قدر کمال خود

و به‌اندازهٔ ادراك او از کمال است و هیچ چیزی در جهان زیباتر و کامل‌تر از نورالانوار نیست و هیچ چیزی آشکارتر از او بر خود و غیرخود نیست. هیچ چیزی لذت‌بخش‌تر از او برای خود و دیگری نیست» (همان: ۱۳۵).

بااین‌حال، در جهت شناخت تفکر زیبایی‌شناسی سهروردی «می‌توان ویژگی‌های زیر را به عنوان خصوصیات امر زیبا یا به عبارت دقیق‌تر، لوازم زیبایی اشراقی از فلسفهٔ سهروردی استخراج کرد:
۱.زیبایی اشراقی مبتنی بر وجهی شناختی است و در نسبت با معرفت و تحقق شناخت ظهور و بروز می‌یابد؛
۲.امر زیبا ملازم عشق و حزن است؛
۳.زیبایی اشراقی امری تشکیکی و ذومراتب است؛
۴.شدت و ضعف زیبایی اشراقی در نسبت با قرب و بعد آن از منبع جمال (نورالانوار) تعیین می‌شود؛
۵.زیبایی اشراقی مطالبه‌ای همگانی و مطلوب همهٔ نفوس انسانی است؛
۶.زیبایی اشراقی (جمال) در هر شیئی در نسبت با کمال آن شیء ظهور می‌یابد؛
۷.ادراك زیبایی اشراقی، توأم با لذت و ابتهاج است» (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۸).

هنر ایرانی که پیوند عمیقی با حکمت اشراق دارد، بیشتر درصدد نمایان ساختن فضایی متفاوت با عالم جسمانی است. آن فضا که به‌نحوی حاکی از عالم مثال است در هنرهای ایرانی از جمله موسیقی و نگارگری بر سبیل تمثیل، به طرق مختلف نمایان می‌شود.

تبیین مفاهیم کلی حکمت اشراق

سهروردی در سراسر آثار خود از اصطلاحات و مفاهیمی استفاده کرده‌است تا مسائل ویژه‌ای را در معرفت‌شناسی، طبیعت و مابعدالطبیعه معین سازد، یعنی حوزه‌هایی در تفکر که او آن‌ها را بازسازی یا به شکل جدیدی از نو صورت‌بندی کرد. مفاهیمی چون سیر از کثرت به وحدت، سلسله‌مراتب، 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، همهٔ اَنوار 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 ادراك آن است. وی معتقد است: «در سرشت 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، ج۲: ۱۳۶).

-سلسله‌مراتب:

تبیین صُوَر مُعلقه و عالمِ خیال به مثابه عالمی مستقل در مراتب هستی و حایل میان جهان معقول و محسوس، طراحی عوالم چهارگانهٔ نورانی مشعشع و مشکَّک، در سلسله‌مراتب نورالانوار تا انوار اسفهبدیه، زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا جهانی آمیخته از نور، رنگ، سایه و خیال با جنبه‌های زیبایی‌شناختی و هنری در عرصهٔ فلسفه ظاهر شود (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۲).

سهروردی در رسالهٔ فی‌حقیقه‌العشق، مبنای آفرینش را از طریق تمثیلِ حسن و عشق و حزن، بر اساس زیبایی و عشق تبیین کرده است و ساختار و نظام جهان را مبتنی بر عشق و زیبایی، و اَدراك حقیقت آن را توأم با لذت دانسته است. از نظر او، فاصلهٔ انوار در جهانی سلسله‌مراتبی، با عشق و زیبایی پر شده است. چنان‌چه در شرح اَنوارِ قاهر و سافل می‌گوید: «نورِ سافل هیچ‌گاه بر نورِ عالی محیط نمی‌شود زیرا نورِ عالی همواره سافل را مقهور خود می‌گرداند و قاهر بر اوست و این مقهوریت موجب نمی‌شود که نورِ سافل، نورِ عالی را مشاهده نکند و کثیربودن اَنوار ایجاب می‌کند که نورِ عالی یا قاهر نسبت به نورِ سافل قهر و غلبه ورزد و نورِ سافل مشتاق و عاشق نورِ عالی باشد» (سهروردی، ۱۳۸۹ به نقل از رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۲).

جهان سلسله‌مراتبی سهروردی و افاضهٔ انوار در قوس نزولی، مظهریت صُوَر 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 فی‌حقیقه‌العشق دربارهٔ یوسف که مظهری جسمانی است و حُسن در او تجلی یافته است، می‌نویسد: «آوازه‌ای در ولایت ما افتاد که در عالم خاکی یکی را پدید آورده‌اند بس بوالعجب، هم آسمانی است و هم زمینی، هم جسمانی است و هم روحانی، و آن طرف را به او داده‌اند و از ولایت ما نیز گوشه‌ای نامزد او کرده‌اند. [...] حُسن به یک منزل به شهرستان آدم رسید، جایی دل‌گشای یافت، آن‌جا مقام ساخت» (همان: ۱۷۶).

«بر همین سیاق امور زیبای جسمانی و زمینی مظهری از امری

روحانی و آسمانی‌اند 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 سلسله‌مراتبی 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 سلسله‌مراتبی 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).

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 نورِ عالی و نورِ سافل، مراتبِ نور و پیوند این مراتب بیان شده است. هر نوری که از حیث مرتبت از اَنوارِ قاهره دورتر باشد به همین میزان از کمال فاصله دارد. اَنوارِ مجردهٔ مدبره در مرتبهٔ پایین‌تر از اَنوارِ قاهره که منزه از علایق ظلمانی است قرار دارد و نور اخس، نوری است که به ظلمات نزدیک‌تر است. بنابراین هر چه به ظلمات نزدیک‌تر باشد از کمالات نوریه دورتر خواهد بود (همان).

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

-غایت‌گرایی:

برای سهروردی اساس کمال، توجه تام به «نورالانوار» و انقطاع به سوی اوست و همه خلق‌ها آنگاه دارای ارزش هستند که انسان را در راه قرب الهی یاری رسانند. یک عارف بر اثر سیر و سلوک و مجاهده، از مرز حدود قیود شخصی می‌گذرد و به حقیقت مطلق و نامحدود دست می‌یابد و با آن متحد گشته، سرانجام در آن فانی می‌گردد. فنای فی‌الله به معنای از خودرهایی و بیرون‌آمدن از تمامی تعلق‌ها و وابستگی‌های مادی و بشری و بقا به صفات سرمدی است (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲: ۲۷۱).

او نقشی ویژه نیز برای هنر با تاکید بر موسیقی قائل است و آن یادآوری الحانی است که نفس در عالم خـود با گوش جان می‌شنیده و همین امر باعث میل او به آن عوالم شده و جان آدمی که در قفـس تن اسیر است از شدت شوقی که به پرواز به آن عالم دارد که «غایت» آن است و تن را نیز با خود به پـرواز درآورده و بدین‌ترتیب رقص و سماع در می‌گیرد (همان، ۲۶۴).

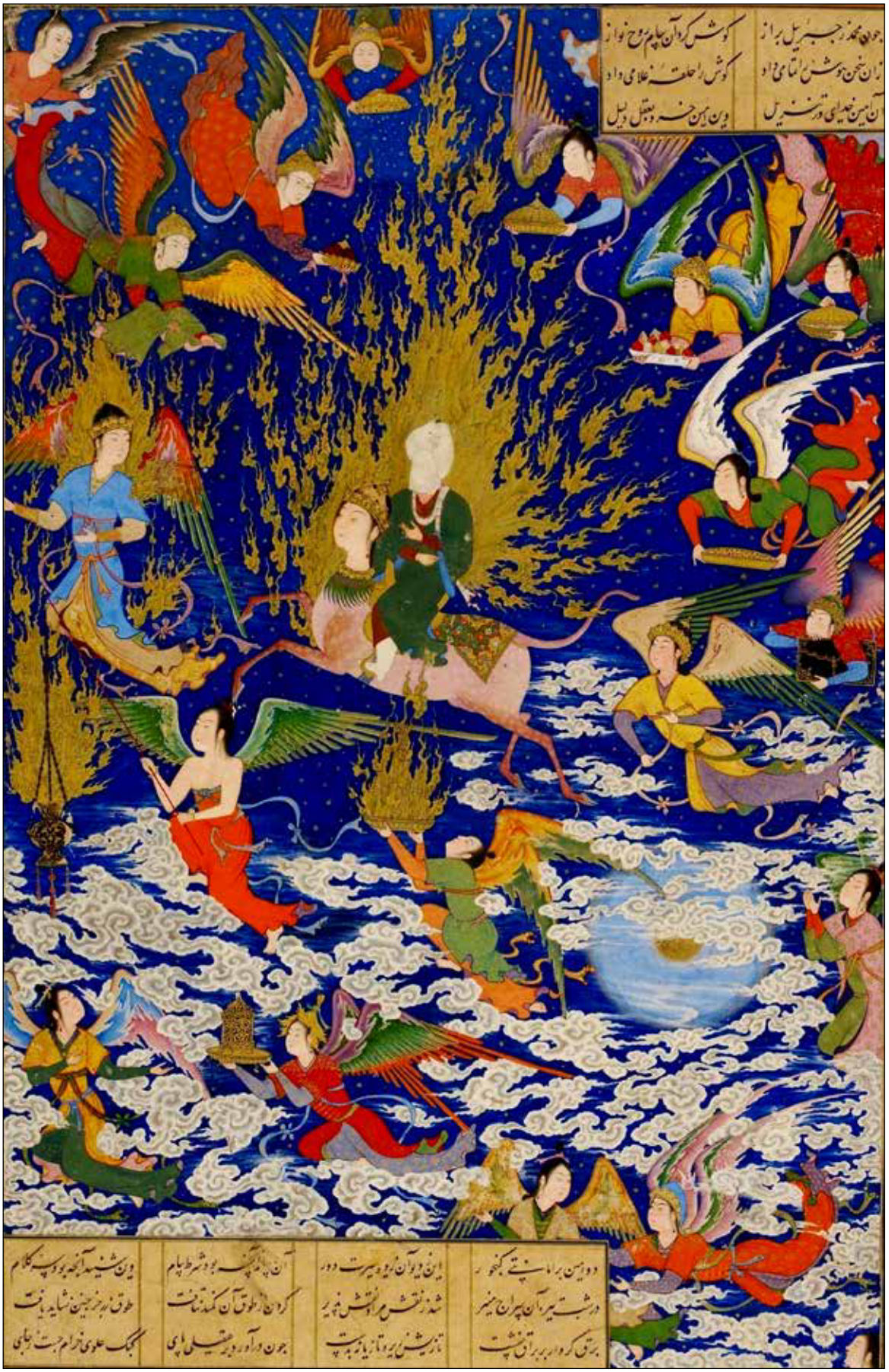
-کمال‌خواهی

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

برای سهروردی زیبایی عبارت از کمال، غلبه و آشکارگی حاصل از کمال است و لذت مساوی با حصول کمال و ادراك آن است. وی معتقد است: «در سرشت نورِ ناقص همواره نسبت به نورِ عالی، عشقی نهفته است و در ذاتِ نوری عالی نسبت به نورِ 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، ج۲: ۱۳۶). بنابر این بینش، نوری که عالمِ 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 به‌چشم می‌خورد (خاتمی، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

-خودآگاهی و معرفت نفس

به عقیدهٔ سهروردی نورِ مجرد دارای خودآگاهیِ محض است و دیگر موجودات با توجه به نورانیت‌شان دارای خودآگاهی‌اند. پس ماهیتِ انسان و خودآگاهی او را فقط در فاعلِ شناسا می‌توان بازیافت، بنابراین از معرفت نفس است که نخست ماهیت انسان و در نهایت ماهیت همهٔ اشیا را می‌توان یافت (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲: 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 سرچشمهٔ معرفت‌شناسی اشراقی می‌دانست و در سطح عمل، «من» منبع تمام امیال والا و الهی است که در پس پردهٔ پندار



تصویر ۱: **سلطان محمد**، معراج حضرت محمد (ص)، سدهٔ دهم هجری، خمسه نظامی شاه طهماسب، مکتب تبریز، [۲۸٫۷ سانتی‌متر در ۱۸٫۶ سانتی‌متر]، (اصلانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۹۱).

تصویر ۲: **کمال‌الدین بهزاد**، گریز یوسف از زلیخا، ۸۹۳ق، ابعاد: ۲۱در۳۰ سانتی‌متر، بوستان سعدی (اصلانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۹۲).

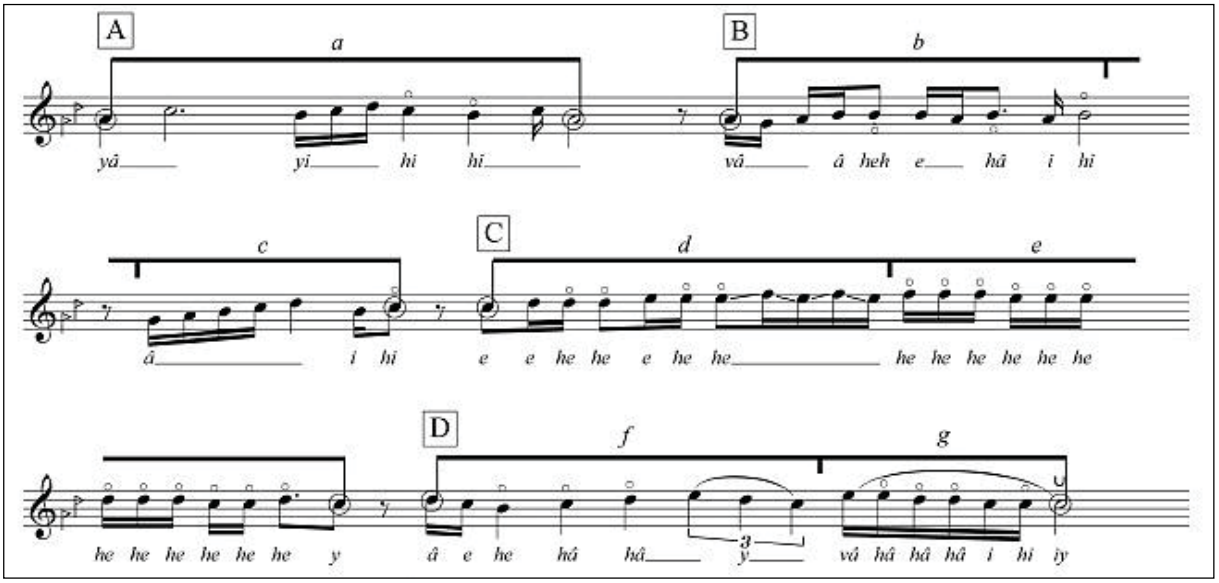
و خودآگاهی استوار بوده و خودآگاهی نیز کانون هر گونه معرفت به‌شمار می‌رود (همان: ۲۵۴).

نورِ آگاهی که بر وجود انسان تابش گیرد و پرده از تاریکی او برگیرد، سیر کمالی انسان برای رهایی آغاز می‌شود و در پی اصل خویش روانه می‌گردد. در اندیشهٔ اشراقی ایرانیان باستان و حکمت اشراق این اصل است که آگاهی محیط بر وجود است و انسان، عالِم است و بی انسان عالَمی نیست و بی‌آگاهی کسی از وجود اخبار نمی‌کند. تفکر اشراقی آگاهی را در بُن می‌نهد و بدین‌سان آگاهی، روشنایی و نور است و آگاهی است که نسبت‌ها را برقرار می‌کند و به پدیده‌ها معنی می‌دهد (خاتمی، ۱۳۹۳: ۱۵۹و۱۶۰).

-نمادگرایی

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

سهروردی از زبان نمادین و سمبلیک برای بیان داستان‌های حکیمانه و عرفانی استفادهٔ فراوان نموده‌است. در این زمینه تنوع آثار فارسی‌زبان او -که هیچ‌گونه شرحی از آموزه‌های اشراقی به‌طور صریح دیده نمی‌شود- نشان‌دهندهٔ اهمیت زبان فارسی و داستان‌های رمزی آن برای انتقال مفاهیم حکمی و عرفانی است (نصر و دیگران، ۱۳۸۹ به نقل از گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۹). به‌طور مثال در نگارگری ایرانی «در رمزپردازی رنگ‌ها، سپیدی نماد قرب به عالم معنا و تعلق به عالم انوار است و در طیف رنگ‌ها هر چه 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) یا در مورد



تصویر ۴: آنالیز تحریرها به شکل زینت در درآمد دستگاه چهارگاه (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۵).

تصویر ۳: منسوب به **صادقی**، دیدار سام از زال در لانهٔ سیمرغ، ۹۸۴ ه.ق، شاهنامه شاه اسماعیل دوم (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۳۱۱).

تصویر ۵: بینام، جنگ رستم با ارژنگ‌دیو، ۹۴۴ه.ق، شاهنامه طهماسبی (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۲۵۷).

تصویر ۶: **سلطان محمد**، معراج پیامبر (ص)، ۹۶۳ ه.ق، هفت اورنگ جامی (آژند، ۱۳۸۴: ۲۱۸).

اعداد به‌طور مثال هفت دستگاه موسیقی ایرانی «هفت‌گانه‌ای مطرح می‌شود که نمونه‌ای از هفت‌گانه‌های ایرانی (نظیر هفت شهر عشق عطار، هفت پیکر بهرام گور، هفت‌خوان رستم) است» (همان). در باب عدد پنج نیز که در موسیقی ایرانی هم از پنج آواز سخن رفته یا به فواصل ذوالخمس[۱۷] 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 و روی بیرون» -که حواس پنج‌گانه ظاهری هستند- (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۳: 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 شب‌افروز، درخت طوبی و زره داوودی سخن می‌گوید (محمدی، ۱۳۷۲: ۱۰۴).

نگارگری ایرانی

هنر سنتی اسلامی-ایرانی آن‌گونه که در تعابیر بنیادینِ سنت‌گرایان آمده، همواره در پی تجلی اسم الله و ابراز احدیت و واحدیت است: «...[در هنر اسلامی] زیبایی از خداوند نشات می‌گیرد و هنرمند فقط باید به این بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وقف کلی‌ترین بینش اسلامی فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۴). به‌عبارتی دیگر، صُنع و هنر تنها از آن خداوند است و بشر تنها صورت جهان را بر وفقِ طبیعت-و زیباییِ عینی- آن متجلی می‌کند.

نگارگری ایرانی دارای حرکتی است از افقی به افق دیگر بین فضای سه بُعدی که هرگز سه بُعدی محض نمی‌شود، چرا که در این صورت به هنر طبیعت‌گرایانه تبدیل می‌شود که همواره هنر اسلامی از آن دوری جسته است. چنان‌چه که باید گفت: «فضای نگارگری فضای عالم مثال است، آن‌جا که اصل و ریشه صُوَر طبیعت و اَشجار و گل‌ها و پرندگان و نیز پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شوند، سرچشمه می‌گیرد. این عالم خود هم وراء عالم عینی مادی است و هم درون نفس انسان. در سنت نگارگری هنرمندان بزرگ همواره با توسل به آن آثاری که در درون انسان و نیز در عالم مثال واقع است، نقش‌های خود را به‌وجود آورده و از این طریق دری به سوی عالم بالا و فضای بیکران جهان ملکوت گشوده‌اند» (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹-۲۰).

نگارگری از عرصه‌های هنری محسوب می‌شود که در هر جای جهان از آن سخن می‌رود، نام هنرمندان ایرانی بر تارک آن می‌درخشد. هنری که سرّ وجودیش در نهان‌خانه‌های تاریخ پرتلاطمش ماوا گزیده و توانسته است در گذرگاه زمان راه و رسم به ترسیم کشیدن جمال را بر پا دارد. «بر روی بال‌های پرواز خیال نگارگر از جمال صُوری به سوی جهان و اموری فراتر از آن‌چه مشهود در حواس ظاهری پنج‌گانه‌اش است، کشیده شود؛ جهانی که موبدان پیش از طلوع اسلام در باب آن گفته‌اند: دروازه‌های آن دنیا را باغ‌های پر از نعمت و غرقه در نور نابی که خود زایندهٔ تمام رنگ‌هاست، فراگرفته‌اند» (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۲) و نگارگری ایرانی را با ظهور اسلام به تشنگی‌ای مبتلا نمود که تنها در پرتو نور و رنگی خاص فرو می‌نشست که هنرمند با مجاهدت‌های نیروی خیال که افسون این تشنگی را در آستین می‌پروراند، سعی در گنجاندن هر چه تمام‌تر آن واقعیت مشهود با حواس باطنی‌اش را در صحنهٔ نگارگری‌اش داشته است.

در هنر اسلامی، نگارگر ایرانی در پی آن نیست که جهان مادی عادی را آن‌گونه که به حواس می‌آید با همه ناهماهنگی‌ها و درشتی‌های نامطبوع ترسیم کند، بلکه غیرمستقیم خواهان ترسیم صُوَر مثالی از طریق خیال نازل است. «هنر نگارگری، در عین حال

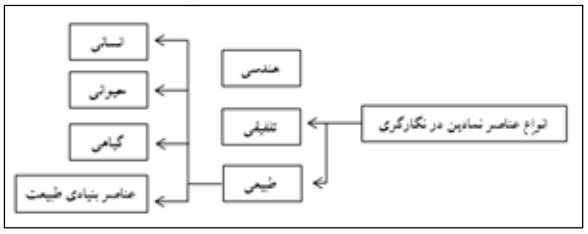
گامی است از تجسید خیال به سوی تجرید؛ هر چند تجرید در این مرحله تحقق نمی‌یابد و خیال هم‌چنان در کار تجسید و تجسم است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۱۳).

به شهادت تاریخ، نقاشی ایرانی از زمان تصاویر نقاشی‌شده بر دیوارهٔ غارها و دخمه‌ها در پنج هزار سال پیش تا دوران اخیر سیری از طبیعت‌گرایی به سوی انتزاع داشته است: «از نقش‌زدن صُوَر حیوانات و امور طبیعی بر سنگ و گل و فلز و سفال به سوی نقش‌زدن صُوَر و فضاهای فراطبیعی مُلهم از اشعار و حکمت عرفانی ایران بر اوراق دیوان‌های اشعار؛ از نقاشی‌های بدون سایه و هماهنگ دوران هخامنشی با سطوح سیاه پررنگ تا نقاشی‌هایی با ترکیب‌بندی‌های انتزاعی چند سطحی با رنگ‌های درخشان پرمایه و آرام» (همان).

در باب مکاتب و سبک‌های نقاشی ایرانی، هم به نحو تاریخی و هم به نحو موضوعی، می‌توان تحقیق کرد اما «بی‌گمان آن‌چه مشخصهٔ نقاشی و نگارگری ایرانی است، مانی‌نگاری است که به نحو شگرف و شگفتی میان فرهنگ باستان و دوران اسلامی پیوند می‌زند و با همهٔ تنوع روحی، حکمت ایران و از همه مهم‌تر فراروی به سوی خیال انتزاعی در آن موج می‌زند» (همان: ۲۱۴).

نگارگر ایرانی با پیروی از مفهوم فضای منفصل یا عالم خیال، توانسته سطح دو بُعدی نگارگری را به تصویری از مراتب هستی مبدل سازد و بیننده را از افق حیات عادی و وجود مادی و وجدان روزانهٔ خود به مرتبه‌ای عالی‌تر ارتقاء دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی، لکن دارای زمان و مکان و اشکال خاص خود، جهانی که در آن حوداث رخ می‌دهد، اما نه به نحو مادی (نصر، ۱۳۸۶: ۱۸۳-۱۸۹)، بلکه حوادث با مقیاسی فراطبیعی سنجیده می‌شوند که نگارگر را قادر به نشان دادن زمان و مکان‌های مختلف در فضایی کرده که نورانیت یک‌نواختی آن را دربرگرفته که نشان‌دهندهٔ تجلی نور در تمام مراتب هستی است و این‌که غیر از نور ظلمت است که جایگاهی در مراتب کمالی ندارد. «اگر شخص نفس خود را سیاسات الهیه نیرومند و محکم گرداند، قوس صعود را در مراتب بالاتر طی خواهد نمود، بازنگردیده و در صعود خود از طبقه‌ای به طبقه‌ای دیگر شاهد تصاویر و سامع صداهای دل‌نشین‌تر می‌شود تا به طبقهٔ اشرف می‌رسد که در آن‌جا شبیه انوار مجرد می‌شود و پس از وصول به آن در جهان نور ظاهر می‌شود و باز صعود نموده تا به نورالانوار بپیوندند و در آن مُقام کند» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲: ۲۴۳).

بدین‌ترتیب، نگارگر ایرانی با ترکیب‌بندی نمادین بر اساس مباحث فنی زیبایی‌شناسی اسلامی و تقویت نفس و ورود به عالم خیال به تجسم فضایی چند زمانه و چند مکانه می‌پردازد که برخلاف هنر غرب است که مبنی بر هندسهٔ اقلیدسی است. نگارگری ایرانی تابع یک زاویهٔ دید خاص نیست، بلکه طبق نیاز ذهن، فضا و تصویر از



نمودار ۱: انواع عناصر نمادین در نگارگری ایران (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۸).

پنجره‌های متعددی به جهان می‌نگرد (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۷).

موسیقی سنتی ایران

گفته شد که هنر سنتی-اسلامی در پی تجلی اسم الله و نمایان‌گر توحید و وحدانیت الهی است. موسیقی سنتی ایران نیز از این توحید و تنزیه بهره‌مند است؛ چنان‌چه خواجه‌نصیرالدین طوسی[۱۸] می‌گوید: «...و مقصود ما از این رساله نه آن است که علم غنا و الحان آموزیم، لیکن مقصود آن است که بداند در هر علم و صنعتی جداگانه دلیلی هست بر هستی واجب الوجود» (طوسی، ۱۳۷۱: ۵۱).

آن‌چه با عنایت به تعاریف سنت‌گرایان و عرفا و حکما در نگاه نخست، قابل ادراك است، همانا تطبیق مبانی موسیقی اقوام و نواحی ایران اسلامی با بنیان‌های هنر سنتی است؛ چراکه این هنر همواره مردم‌زاد و دارای شأن کاربردی (منحصراً کاربردی مذهبی-عقیدتی-آیینی) و به دور از همهٔ شعائر استتیكِ کانتیِ مدرن و در شمولیت و انضمام محض با هستی 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 ایرانی صِرفِ بازی احساسات نیست، بلکه ساز تناسب موجود در نفس انسان است که بر حسب مراتب نورانی خویش از آهنگ خاصی تبعیت می‌کند و چون نفس مستعد، آن آهنگ و ساز متناسب احوال و مراتب خود را بیابد، آهنگ تعالی می‌آغازد و سیر و سلوک آن در وادی محبت و عشق آغاز می‌شود» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۳۱).

موسیقی تا زمان فارابی[۱۹] در ایران جنبهٔ نظری نداشته و او و حکمای پس از او بحث‌های اساسی در نظری‌کردن آن و تعریف گام موسیقی ایرانی داشته‌اند و آن را بر ایقاع (وزن) استوار می‌دانستند. فارابی در تعریف لحن می‌آورد: «لحن عبارت است از جماعت نغمه‌های مختلف که به ترتیب معینی مرتب شده باشند» (فارابی، ۱۳۷۵: ۱۱) و در ادامه نیز می‌گوید: «گروهی از نغمه‌ها

که به وجهی معین تالیف شده باشند و حروفی مُقتَرن به آن‌ها باشد که از ترکیب‌شان الفاظی معنی‌دار ساخته‌شده باشد که این الفاظ بر فکر و معنایی دلالت دارند» (همان). از دیدگاه فارابی، اهمیت زیبایی در واژه «لحن» مستتر است، که لحن به نغمه‌های خوش گفته می‌شود و در واقع صداهای ناموزون و نازیبا، خارج از موضوع موسیقی به‌حساب می‌آیند به همین دلیل فارابی می‌گوید: «صناعت موسیقی صناعتی است مشتمل بر الحان و آن‌چه الحان را ملایم یا ناملایم می‌سازد و کمال و نیکویی می‌بخشد» (همان: ۱۲).

از منظر اشراقی نیز می‌توان گفت: «موسیقی اشراقی به تناسب احوال نفس و مقامات آن اُنس 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 طمأنینهٔ نفس را ایجاد می‌کند که در این مرتبهٔ بالاتر پایدار است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۴۲-۲۴۱). شیخ اشراق به سماع[۲۰] و نغمات موسیقی علاقهٔ وافری داشته (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۳: 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).

تطبیق مفاهیم حکمت اشراق در نگارگری و موسیقی سنتی

گفته شد مفاهیم کلی حکمت اشراق عبارتند از: سیر از کثرت به وحدت، سلسله‌مراتب، غایت‌گرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی که در ادامه به تطبیق چگونگی نمود این مفاهیم در نگارگری و موسیقی سنتی ایران پرداخته می‌شود:

-سیر از کثرت به وحدت

در موسیقی ایرانی «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[۲۱] 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).

هنر سنتی اسلامی-ایرانی، هنر «وحدت در کثرت» است (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 (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۱-۲۰). اما آن‌چه در متون حکمی موسیقی سنتی احتجاج می‌شود، مشابهت الگوها با اسلیمی‌هاست (کیانی، ۱۳۶۸: ۵۶) از سویی دیگر، مبنای تحقق وحدت در کثرت -اصل بنیادین هنر سنتی اسلامی- وجود واخوان[۲۲] در سازهاست؛ چراکه با وجودِ آن، در نهایت محصولِ خروجیِ شنیداریِ موسیقی سنتیِ اسلامی-ایرانی دارای هر دو وجه وحدت (واخوان) و کثرت (ملودی) و بدین‌ترتیب هر لحظه از این موسیقی، تجلی وحدت در کثرت خواهد بود (سرایی، ۱۳۸۸).

در نگارگری نیز نمادها با کمک ریتم تکرار می‌شوند و این تکرار در نظمی خارق‌العاده منجر به وحدت می‌شود و از جلوه‌های کثرت در وحدت به‌شمار می‌روند. تزئینات هندسی و گیاهی و دیوارنگاره‌هایی مانند شمسه و حجم‌های پروخالی در نگاره‌ها همراه می‌شوند. نقش‌های متنوع به گونه‌ای ساماندهی شده‌اند که به صورت یک کل واحد به‌نظر می‌رسند (اصلانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۸۵-۱۸۳).

استفاده از اشکال هندسی به‌صورت ترکیبی و وجود نقش‌مایه‌های خاص هندسی رواج داشته و همواره ضمن حفظ ارزش‌های نمادین برای آراستن فضاها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. کاربرد عناصر هندسی ترکیبی در نگاره‌ها، می‌تواند تحت تاثیر نقوش اسلیمی در کاشی‌کاری‌ها معرف و نمادی از حکمت اسلامی مبتنی بر کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت باشد[۲۳].

با نگاهی بر تصویر ۱ می‌بینیم که «در نگارگری معراج حضرت محمد (ص) اثر سلطان محمد[۲۴] حرکت اجزای تصویر از سمت راست پایین آغاز می‌شود و با گردشی حلزونی به حضرت محمد (ص) ختم می‌شود. کثرت فرشتگان و ابرهای پیچ در پیچ با این گردش حلزونی در اشاره به پیامبر به وحدت در کثرت مبدل شده است. ترکیب‌بندی بدیع و خلاق هنرمند، همهٔ اجزا را با استفاده از هماهنگی در حرکت، ضرب‌آهنگ، انسجام و تداوم در خدمت تجلی معراج قرار داده است» (همان: ۱۹۱).

-سلسله‌مراتب

در موسیقی ایرانی به‌مثابه یک نشانهٔ کلان در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان «ردیف[۲۵]» دارای لایه‌های متعددی است که «دستگاه[۲۶]»

نام دارد. شاید بتوان روابط متوالی میان دستگاه‌ها را روابط بین دستگاهی نام نهاد که به‌دلیل داشتن یک ساختار سلسله‌مراتبی، 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 سلسله‌مراتبی 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 در 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 بین گوشه‌ها و دوم در شکل ساختار سلسله‌مراتبی بین برخی از گوشه‌های مشترک رخ می‌دهد (رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

دستگاه شور به‌عنوان نمونه، دستگاهی است که معمولاً دستگاه مادر تلقی می‌شود، در واقع از به هم 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 به‌وجود می‌آید. آن‌چه در این‌جا حائز اهمیت است نه فقط اجتماع گوشه‌ها در قالب یک وحدت کلی، بلکه روند حرکت سلسله‌مراتبی گوشه‌ها نیز هست (رشیدی، ۱۳۹۰: ۸۱؛ رشیدی، ۱۳۹۳: ۱۰۲-۱۰۱).

در نگارگری ابتدا باید اشاره کرد با تأسی از سلسله‌مراتب نوری و عوالم متعدد سهروردی و شدت و ضعف جوهر نوریه در آن، می‌توان زیبایی را به انواع معقول، خیالی و محسوس نیز تقسیم‌بندی کرد. زیبایی خیالی که متعلق به صُوَر مُعلقه است، در قوهٔ خیال متصُوَر می‌شود از قبیل رؤیا و مرایا و صُوَر. زیبایی‌های محسوس که از سنخ ترکیبات و کیفیات هستند، از طریق اعتدال و تناسب قوای پنج‌گانه ادراك می‌شوند. مانند زیبایی‌های بصری که طبق مثال‌های خود سهروردی، در عالم انسانی، یوسف و در عالم طبیعت، اشکال مُسَدَس اَنگبین و خانهٔ عنکبوت و اصوات دل‌نشین نمونه‌های بارز آن محسوب می‌شوند. نکتهٔ قابل توجه، ربط و نسبت این زیبایی‌ها با یکدیگر و در نسبت با نورالانوار به‌عنوان کامل‌ترین و زیباترین حقیقت در فلسفهٔ سهروردی است (رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷، ۱۷۸-۱۷۷).

پس با وجود این‌که این اصل به نوعی در دل مفهوم سیر از کثرت به وحدت جای دارد، می‌توان گفت که به معنای نحوهٔ ترکیب عناصر و رنگ‌ها در رسیدن نگارگر از فرم ابتدایی به ماحصل نهایی اقر و وصول فضاهای مختلف و انتقال چشمی مناسب در یک‌پارچگی اثر هنری است که به کمک ابزار هندسه، وزن و نور نمود پیدا می‌کند (شایسته‌فر و کیایی، ۱۳۸۳: ۷۰) در تصویر۲، نگارهٔ گریز یوسف از زلیخا (۸۹۳ق) اثر کمال‌الدین بهزاد[۲۷] را می‌بینیم که «پلکان پیچ‌درپیچ نشان از مشکلات متعدد یوسف دارد و عمارت با کثرت فضاها و تزئینات متعدد مطرح می‌شود و در عین حال که دارای وحدت است نشان از تزئینات مراتبی و بخش به بخش هنرمند و تقسیم کادر و فضای تابلو بر اساس تقسیمات منطقی و روابط هماهنگ سطوح به نحوی ساماندهی شده‌اند که یک کل واحد را به وجد آورده‌اند» (اصلانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۹۲).

-غایت‌گرایی

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

در بسیاری از موارد نیز دیده می‌شود که غایت بسیاری از قطعات در موسیقی ایرانی علاوه بر ردیف، در راستای 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 (۱۳۵۶ه.ش) به آهنگ‌سازی حسین علیزاده[۲۸] 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، آن را 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 ساز تار بر عهده دارد. قطعهٔ حصار نقطه پایانی ندارد و تمام نمی‌شود چون روبه‌روی شما به‌عنوان یک ناظر، گرد و غباری از یک عده کسانی که آمده‌اند و رفته‌اند، مانده است و در قطعهٔ حصار هم به صورت گرد و غبار شکل می‌گیرد و قطع نمی‌شود. این یک عده به‌نظر من پیامی داشتند و آن مبارزه با دیکتاتوری بود» (شهرنازدار، ۱۳۸۴: ۱۱۳).

در نگارگری با توجه به این‌که غایت‌گرایی از منظر سهروردی انقطاع و توجه کامل به «نورالانوار» است، این توجه به اصل را

می‌توان در شاخص‌نمودن فرمی و رنگ‌بندی‌ها و نورپردازی‌های نگارگر با توجه به عناصر زیبایی‌شناسی اسلامی و البته ارتباط با عنوان و محتوای اثر بررسی نمود (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۹). چنان‌چه در تصویر۳ دیده می‌شود، تمامی عناصر هندسی، نورپردازی و رنگ‌بندی‌ها کاملا در جهت غایت اثرِ دیدار سام و زال در لانهٔ سیمــرغ (۹۸۴ ق) که حضور سام و زال در محضر سیمرغ است، حرکت کرده‌اند.

-کمال‌خواهی

در باب مقامات موسیقی سنتی ایران، گفته‌شده که «حکما، این مقامات را از دور افلاک گرفته‌اند» (مراغی، ۱۳۶۶: ۲۳). این اندیشه در دیدگاه مولوی[۲۹] نیز تجلی می‌یابد؛ او عقیده دارد که تاثیر نغمات و اصوات موزون بر روان آدمی از آن روست که نغمات آسمانی و ملکوتی جهان پیشین را در ما زنده می‌کند. (آزاده‌فر (الف)، ۱۳۹۷: ۶۵).

می‌دانیم که افلاک نزد قدما سه خصوصیت مهم داشته‌اند: نخست آن‌که صاحب نفس بوده‌اند، دوم آن‌که دورشان دایروی است که «کامل‌ترین» شکل از لحاظ هندسی در هستی تلقی می‌شده و سوم آن‌که واجد حرکتی شوقی بوده‌اند تا به «کمال» مطلق رسند (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۵۲).

در این راستا می‌توان به ساختمان دایروی سازهایی چون دف و تمبک و کروی بودن کاسهٔ سه‌تار و تنبور و تار و عود در جهت چرخش صدای ملودی و واخوان اشاره کرد. پیوند واخوان –به‌عنوان مظهر دایره و یگانگی و سکون- در کنار گردش مکثر نغمات – مظهر جهان متغیر- چیزی جز تربیع دایره، نقشی کهن از ذهن معنویت‌جوی انسان سنتیِ ادوار کهن تا دوران معاصر نیست. این دایره، کارکردی جز فنا، تقرب، بی‌زمانی، وحدت‌بخشی و هماهنگی با هستی و یگانگی با امر مقدس ندارد (سرایی، ۱۳۸۸: واخوان). موسیقی سنتی اسلامی-ایرانی، به اعتبار واخوان، به تمامیت می‌رسد و به اصل رجوع می‌کند که از سویی، بیان‌گر وحدت همه پدیده‌های هستی خواهد شد و از سوی دیگر، بر شیفتگی انسان در وحدت با امر قدسی تاکید می‌کند (همان).

نمود دیگر این امر یعنی همان که «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 می‌توان اشاره کرد که «تزئین‌ها در موسیقی سنتی ایران کوچک‌ترین اجزای نغمگی موسیقی هستند که در حکم ضمائم[۳۰] در آواها[۳۱] یا زیرنغمگی‌هایی[۳۲] [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[۳۳]، تکیه[۳۴]، سرمضراب[۳۵] و...است که در بین نغمات دستگاهی (تصویر ۴) نیز قابل بررسی است (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۶-۱۳۵)

در مورد نگارگری نیز باید گفت: «در هنر اسلامی، زیبایی و جمال بهترین رهبر انسان به سوی فضائل اخلاقی و منتهی به حقیقت است. بنابراین، زیبایی نمودی بر کمال است؛ کمال، جنبهٔ درونی و باطنی و جمال، جنبهٔ بیرونی و ظاهری حقیقت است» (سیاه‌کوهیان، ۱۳۹۱: ۴۸). «زیبایی و هماهنگی که در الگوهای هندسی مشاهده می‌شود، یک نظم بالاتر و عمیق است که قوانین کیهانی را منعکس می‌کند. انسان روحانی درصدد کشف الگوهای هندسی در جهت رسیدن به خداست» (حجازی، ۱۳۸۷: ۲۵-۲۶). پس استفاده از نقوش هندسی و ریزه‌کاری‌های تزئینی در جهت کمال‌خواهی در نگارگری نیز مشهود است. می‌توان در تصویر ۵ که نگارهٔ جنگ رستم با ارژنگ‌دیو (۹۴۴ ه.ق) را نشان می‌دهد، ریزه‌کاری‌ها و نقوش تزئینی فراوانی را در جهت رسیدنِ به کمال در این اثر دریافت کرد.

-خودآگاهی و معرفت نفس

در موسیقی ایران، گردش‌های دانگی و ساختار لطیف و مایه‌های درون‌نگر لحنی شهودی و حال ملایم شیواگونه دارد. مایه‌های ردیف موسیقی ایرانی غالبا پردازشی شهودی دارند به‌طوری‌که گردش‌ها و فواصل آن سیری انفسی و درونی به‌وجود می‌آورد. فارغ از هر گونه هیجان‌زدگی، التهاب و اغواگری، حال و اندیشه را به سیری الهامی سوق می‌دهند (زاده‌محمدی، ۱۳۸۴: ۱۱). «برخی از آثار می‌توانند ضمیر ناخودآگاه را نهیب بزنند و موجب انگیزش تفکر شوند. تاثیر این مقوله به دو صورت است: یکی، تنها به‌وسیله ملودی و فواصل موسیقایی و دیگری، آمیزهٔ موسیقی و شعر و بیرون‌آوردن و بزرگ‌کردن مضامین نهفته در اشعار» (سراج، ۱۳۹۰: ۵۲). به‌طور مثال، درآمد دستگاه نوا یا همایون که لحنی شیواگونه و تفکربرانگیز دارد 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 وامی‌دارند 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 (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۵۴و۲۵۵).

با توجه به این‌که پرتوافشانی و اصوات دل‌نشین و عنصر

کلیدی عالم والای ملکوت خیال به‌عنوان عالم هنر و هنرمندی و واسطه‌گری قوهٔ خیال به‌عنوان مبنا و بنیان حکمت اشراقی سهروردی در سراسر هنر ایرانی هویداست، نگارگری نیز بر جبین آن با حضور پررنگ چنین عناصر، اظهار حقایق و راز و رمزهای آن عالم است و زمینه‌ای فراهم کرده تا طرح خیال به‌عنوان عامل اصلی آفرینش هنری و بنیاد آثار هنری و ادبی، تلاش انسان را در پهنهٔ بیکرانهٔ هستی منعکس نموده و موجد تحولاتی عمیق در روح مخاطبان خود شود. سهروردی نیز در نمود اشکال آن، یعنی گذر از ساحت معرفت‌شناختی خیال به حوزهٔ هستی‌شناختی، نقطهٔ تحول مسائل حکمی و منشاء تمام خلاقیت‌های هنری در عالم کون شده تا جایی‌که تماثیل و تصاویر ساخته‌شده توسط هنرمند از رفتن به سمت‌وسوی بی‌راهه و تقدس‌زدایی رهانده می‌شود و مشخص‌کنندهٔ مرز میان هنر مدرن و هنر سنتی در چارچوب نورانی حکمت اشراقی می‌شود که دوبُعدی بودن و نیل و حرکت به درون‌گرایی ساختاری فضاها در آن تاییدی بر این مدعاست (اسکندرپورخرمی و شفیعی، ۱۳۹۰: ۹۰). چنان‌چه در تصویر ۶ یعنی معراج پیامبر (ص) (۹۶۳ ه.ق)، اثر سلطان محمد دیده می‌شود، عناصر هندسی و تمام اجزای تصویر به سمت هستهٔ مرکزی یعنی پیامبر (ص) نیل کرده و نشان‌دهندهٔ همین نقطه نظر سهروردی و کاربرد آن در نگارگری است که نورانیت پیامبر (ص) جاذبه‌ای درونی داشته و سایر عناصر تصویر به سمت او در حرکتند و دوبُعدی بودن اثر نیز نمودی از درون‌گرایی در جهت معرفت‌شناسی اشراقی است.

-نمادگرایی

در موسیقی، به‌کارگیری نشان‌های مقدس و ضرایب ویژه از سابقه طولانی برخوردار است و در بسیاری از نقاط جهان، مفاهیم عرفانی -با تجلی در سازوارهٔ اعداد مقدس- با موسیقی پیوندی ناگسستنی یافته‌اند. در موسیقی ایرانی نیز تمامی نسبت‌ها، ضرایب و مقادیر بر مبنای اعداد مقدس تبیین شده‌اند (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۹۲-۹۰). «به جهت نقشی که موسیقی ایران در طول تاریخ در مراسم آیینی و مذهبی داشته، 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[۳۷] و هفت دستگاه و پنج آواز، تکرارهای نیایش‌گونه و بسیاری دیگر، جلوه‌هایی از نمادگرایی در موسیقی ایران محسوب می‌شوند» (اخوت، ۱۳۸۲: ۱۰۹).

وجود تناسبات ریاضی و تطبیق عدد تکرار انگاره‌ها از کهن‌الگوهایی[۳۸] که به این ترتیب از فضیلت اعداد سرچشمه گرفته‌اند، در ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی موسیقی ایران نقش اساسی دارد. در این میان ترکیب‌بندی نغمات ردیف بر اساس اعداد چهار و هفت[۳۹] 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 بر مبنای دانگ -ذوالابع یا تتراکورد[۴۰] - عدد چهار در خلقت عالم را به یاد می‌آورد. بسیاری از عرفا معتقدند خدای متعال جهان را چنان ترتیب داده 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 هر لایه، هفت لایه است» (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۵۲).

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

در نگارگری ایران استفاده از صُوَر نمادین رواج یافته و آن‌چه این هنر را در حد کمال برجسته می‌کند همان محتوا و کیفیت نهفتهٔ درونی و نماد گونه‌ای است که از ورای زیبایی‌های صُوری و تجسمی آن قابل ردیابی است. نماد در نگارگری را می‌توان در سه شاخهٔ مهم طبقه‌بندی نمود: هندسی، تلفیقی و طبیعی (نمودار ۱).

مجموعه‌ای از اشکال «هندسی» منظم همانند دایره، مربع، مثلث یا ترکیب‌هایی هم‌چون سطوح شطرنجی، ستاره‌های شش پر، اشکال ماندالا، چلیپا و... نمادهای «هندسی» هنر ایران محسوب می‌شوند. در نگارگری ایران استفاده از اشکال هندسی به‌صورت ترکیبی و ابداع نقش‌مایه‌های خاص هندسی رواج داشته و همواره ضمن حفظ ارزش‌های نمادین برای آراستن فضاها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. کاربرد عناصر هندسی ترکیبی در نگاره‌ها، می‌تواند تحت تاثیر نقوش کاشی‌کاری‌ها معرف و نمادی از حکمت اسلامی مبتنی بر کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت نیز باشد (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۸-۶۷).

«بشر در روند ابداع صورت‌های نمادین از مجردات، به ویژگی‌های

جدول ۱: تطبیق چگونگی نمود مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی و نگارگری (نگارنده).

مفاهیم	موسیقی ایرانی	نگارگری ایرانی
سیر از کثرت به وحدت	سازمان‌دهی مرکزی براساس مایهٔ اصلی با روابط و تناسبات ریاضی، ریتم و ردیف، مانند: گوشه دلکش در ماهور.	جهت‌گیری فضایی و سازمان‌دهی شکلی و هندسی با ریتم متناسب، مانند نقش شمسه در دیوارنگاره‌ها و تقسیم‌بندی‌ها در نگارهٔ یوسف و زلیخا در جهت رسیدن به کل واحد.
سلسله‌مراتب	سازمان‌دهی سلسله‌مراتبی ساختار دستگاه، مانند روند گوشه‌ها از درآمد تا دلکش و فرود به مایه اصلی ماهور.	سازماندهی سلسله‌مراتبی شکلی- فضایی با رعایت یک‌پارچگی فرمی اثر هنری و ارتباط مناسب بین فضاها.
غایت‌گرایی	سازمان‌دهی اوج‌گیرنده در ساختار ردیفی، مانند گوشهٔ دلکش در ماهور.	شاخص‌نمودن فرمی و رنگ‌بندی‌ها و نورپردازی‌ها برای توجه کامل به نورالانوار.
کمال‌خواهی	زیباسازی از طریق آرایه‌پردازی و تزئینات، مانند نت‌های زینت دستگاه‌ها.	خلق زیبایی با دقت در جزئیات و تزئینات در هندسه و رنگ با تناسبات کیهانی.
خودآگاهی و معرفت نفس	فرم ذاتی درون‌گرایانه، شیواگون و نصیحت‌گو در دستگاه‌ها با فواصل و تناسبات مشخص، مانند درآمد همایون.	سازمان‌دهی فضایی درون‌گرایانه و دو بُعدی با کمک هندسه و نور و ارتباط با عالم خیال و مرزبندی بین هنر مدرن و هنر سنتی.
نمادگرایی	بیان رمزگونه مفاهیم در قالب عناصر موسیقی، مانند اعداد مقدس (چهار در دانگ، هفت دستگاه، چهارمضراب و...)	بیان رمزگونه مفاهیم در قالب عناصر نگارگری (هندسه، رنگ، نور و...)، مانند نقوش انسان-فرشته.

خاص هر ساختاری اعم از حیوانی، گیاهی، انسانی، طبیعی و اشکال هندسی توجه داشته و تلاش او در جهت بزرگ‌نمایی ویژگی‌های شاخص هر ساختار و پالایش و زدودن زواید آن، برای رسیدن به صورت مفهومی و نمادین جدید بوده است. در این راستا، به تناسب ادراک وجوه معنایی هر عنصر، وجود جوهره‌هایی از ساختارهای متفاوت، برای هنرمند حایز اهمیت می‌شود؛ به‌طوری که تلفیق آن‌ها برای بیان مفاهیم مجرد ضروری به‌نظر می‌رسد» (همان: ۶۹) که می‌توان به نقوشی چون انسان-فرشتهٔ بال‌دار، صخرهٔ جان‌دار یا دیو و... در نگاره‌ها اشاره کرد. «در نقاشی ایرانی همان‌گونه که فرشتگان سایه ندارند، انسان‌ها نیز سایه ندارند. همه چیز نور است، نقش انسان واقعیتی مجرد و آسمانی بدون پایه و آزاد از سنگینی و حجم واقعیت روزمره است. این تمثیل انسان-فرشتگان که از دیرباز با نام امشاسبندان در اندیشهٔ مزدیسنا و سروده‌های یشت‌ها دیده می‌شود، یکی از آشکارترین چهره‌های روح ایرانی در ادب و نقاشی است» (آغداشلو، ۱۳۸۴: ۱۰۵).

در الهام از طبیعت نیز باید گفت که «همواره طبیعت و عناصر متشکلهٔ آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بوده و چگونگی ارتباط عمیق و گستردهٔ انسان با طبیعت و نتایج حاصل از آن، نوع نگرش و جهان‌بینی او را رقم زده است. در طبقه‌بندی، عناصری هم‌چون انسان، گیاه، جانور و نیز نیروهایی چون آتش، باد، آب به عنوان عناصر نمادین واقع‌گرا در این گروه مورد بررسی قرار می‌گیرند» (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۰).

آب، باد، خاک و آتش، صریح‌ترین عناصر هستی محسوب می‌شوند. چرخش این چهار عنصر، نظام طبیعت و ذات آفرینش را حفظ کرده و به‌عنوان عناصر بنیادی در طبیعت شناخته می‌شوند. در آثار نگارگری ایران به وفور شاهد حضور نمادین این عناصر بنیادی به گونه‌های خاص هستیم (همان: ۷۲).

در تصویر ۲، نگارهٔ گریز یوسف از زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد می‌بینیم که لباس قرمز زلیخا با آگاهی و ظرافت خاصی انتخاب شده است که بر شناخت بهزاد از نمادشناسی رنگ دلالت می‌کند. لباس حضرت یوسف به رنگ سبز روشن در گردش با رنگ‌های سبز و فیروزه‌ای کل تصویر، فضایی ملکوتی ساخته است و همچنین فضای متعلق به زلیخا به‌واسطهٔ قرارگرفتن در خارج از جدول‌بندی و رنگ گرم آن از عمارت جدا شده است. لباس گرم زلیخا نشانی از اشتیاق وی است و هالهٔ روحانی یوسف به همراه لباس سبزش به معصومیت وی اشاره دارند (اصلانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۹۳).

نتیجه‌گیری

شیخ شهاب‌الدین سهروردی در حکمت اشراق به‌عنوان نمایندهٔ حکمت ایرانی-اسلامی، با احیای حکمت خالدهٔ ایرانی و وارد کردن مبحث شهود، علاوه بر استدلال به حکمت اسلامی، مفاهیم مشخصی هم‌چون سیر از کثرت به وحدت، 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، مشروط‌نمودن حیات و هستی و ادراک آن، بر ظهور و نور، کارکرد خیال به مثابه امر واسط و خلق صُوَر مُعلقهٔ مبتنی بر محاکات نقوش ثابتهٔ عالم ملکوت، لذت و ابتهاج حاصل از ادراک صُوَر در عالم مثال و مکاشفات عوالم ملکوت در خاطر سالک، محتوایی زیباشناختی و فرمی هنری به اندیشهٔ اشراقی بخشیده است.

این تحقیق با هدف بررسی تطبیقی نمود مفاهیم کلی حکمت

اشراق در دو هنر موسیقی سنتی و نگارگری ایرانی انجام گردیده و در پاسخ به این پرسش که چه تفاوت‌ها و تشابهاتی در نحوهٔ نمود مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی و نگارگری ایران وجود دارد؟ انجام شد و این نتایج به‌دست آمد:

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

۲.نگارگری و موسیقی ایرانی در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق هستند.

این ارتباط دوسویه بیان‌گر این است که مفاهیم دقیق و مشخص در پسِ صُوَر هنری وجود دارد که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در حوزهٔ نگارگری و 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 دو حوزهٔ هنری قابلیت تطبیق دقیق بر اساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی از منظر روش، ابزار و مصادیق را دارا هستند به‌طوری که ابزار در موسیقی سنتی هم‌چون آواها، نغمات و نظام دستگاهی و در نگارگری نور، رنگ و عناصر مختلف هندسی مورد استفاده در آثارند و هر دو هنر مفاهیم زیباشناختی مطرح شده را در مضمون و محتوا دارا هستند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Immanuel kant (۱۷۲۴-۱۸۰۴) فیلسوف آلمانی عصر روشنگری.

۲. Aristotle(۳۲۲-۳۸۴ ق.م) از فلاسفهٔ یونان باستان.

۳. (۴۱۶-۳۵۹ش) ملقب به شیخ‌الرئیس، از مهم‌ترین اندیشمندان ایران و جهان اسلام.

۴. Plato(۳۴۷-۴۲۷ق.م) فیلسوف بزرگ یونانی در عصر کلاسیک.

۵. Zoroaster(حدود ۱۰۰۰ ق.م) فیلسوف، اصلاح‌گر دینی، پیشوا و شاعر ایرانی.

۶. ملاعبدالرزاق علی بن حسین لاهیجی متخلص به فیاض (۱۰۷۲ق) از متکلمان مسلمان و شیعه، صاحب تالیفاتی چون گوهر مراد، سرمایهٔ ایمان و شوارق الالهام.

۷. اَنوارِ قاهر علاقه و دل‌بستگی با برازخ ندارند نه به انطباع و نه به تصرف؛ یعنی کاملاً مجرد هستند و نه منطبع در برازخ‌اند و نه متصرف در برازخ. این انوار خود به دو قسم تقسیم می‌شوند: اَنوارِ قاهرهٔ طولیه و اَنوارِ قاهرهٔ عرضیه. اَنوارِ قاهرهٔ طولیه، اَنواری هستند که شیخ از آن‌ها به اصول اعلون یا امهّات نام می‌برد که از لحاظ مرتبهٔ وجودی با یك‌دیگر متفاوت هستند (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۴۵).

۸. اَنوارِ مُدبر منطبع در برازخ نبوده، اما تعلق تدبیری نسبت به برازخ دارند (مُدبر برازخ هستند) و از هر صاحب صنمی (همین انوار مُدبر برازخ) در ظلّ برزخی وی و به اعتبار جهت عالیه او نور مُدبری حاصل می‌شود و از جهت فقریت او برزخی حاصل می‌شود که برزخ مستعد قبول نور مُدبر است. یعنی نفوس مُدبره ناطقه‌ای هستند که به دو قسم تقسیم می‌شوند: مُدبرات علویه یعنی نفوس ناطقهٔ فلکیه و نفوس ناطقهٔ انسانیه که آن‌ها را اَنوارِ متصرفه هم می‌گویند چون که هر نور مُدبری، سپهبد متصرف خود اوست (همان، ۱۴۵و۱۴۸).

۹. خیال منفصل، به لحاظ هستی‌شناسی، حد فاصل عالم حس و عالم عقل است (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۳: ۴۴۹، به نقل از نتاج، ۱۳۹۳: ۱۳۹۲).

۱۰. خیال متصل همان قوه خیال و یکی از قوای درونی انسان است که به دلیل اتصال به نفس، «خیال متصل» نامیده می‌شود (نتاج، ۱۳۹۳: ۱۹۱).

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

۱۲. Memoisis.

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

۱۴. متصُوَرشدن حقیقتی برای انسان به‌صورتی خاص، مأنوس و هماهنگ با غرضی که تمثل برای آن حاصل شود (مکارم‌شیرازی، ۱۳۷۴، ج۱۳: ۳۶).

۱۵. Homoisis.

۱۶. هو اجمل الاشیاء و اکملها.

۱۷. به فاصلهٔ پنجم درست در موسیقی ذوالخمس گویند (خالقی، ۱۳۹۰، ۵۸).

۱۸. (۶۷۲-۵۹۷ق.) حکیم و متکلم ایرانی شیعه در قرن هفتم هجری.

۱۹. ابونصر محمد بن محمد بن طارخان بن اوزلوغ فارابی (۳۳۰-۲۵۷ق.)از بزرگان فلسفهٔ مشاء بوده است.

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

۲۱. برای ورود به هر دستگاه باید از اصلی‌ترین گوشهٔ دستگاه وارد شد. نام این گوشه «درآمد» است که در حقیقت معرف اصلی دستگاهِ خود است (آزاده‌فر(ب)، ۱۳۹۷: ۸۷).

۲۲. در فرهنگ دهخدا، ذیل واژه واخوان می‌خوانیم: «علم نحو. آنندراج حامص مرکب (مطابقه، مقابله کتب) از یادداشت‌های مولف حامص مرکب (آزمون درستی و نادرستی دوقپان) از یادداشت‌های مولف خواندن واخوان: علم نحو باشد) آنندراج» (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل واژه واخوان)؛ در لغت‌نامه معین نیز، علاوه بر معانی فوق (وعدم اشاره به معنای علم نحو)، دوباره خواندن نیز آورده‌شده است. (معین، ۱۳۸۲، ذیل واژه واخوان) که در موسیقی به معنی به گوش رسیدن صدای ممتد و مداوم سیم‌های دیگر ساز علی‌رغم نواختن بر سیم دیگر است (سرایی، ۱۳۸۸).

۲۳. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به: «بررسی معماری موجود در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی»، نوشتهٔ مهناز شایسته‌فر و شادی کیایی در دوفصلنامهٔ هنر اسلامی، سال ۱۳۸۳، ش ۱، ص ۸۸-۶۱.

۲۴. نظام‌الدین سلطان محمد تبریزی یا نظام‌الدین سلطان محمد عراقی، از نقاشان زبدهٔ دربار شاه تهماسب صفوی بود.

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

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

۲۷. کمال‌الدین بهزاد هروی (۹۴۲-۸۶۰ق.) نگارگر برجسته مکتب هرات و سردمدار واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی بود.

۲۸. (۱۳۳۰ش) نوازنده، آهنگساز، ردیف‌دان و موسیقی‌دان معاصر ایران.

۲۹. جلال‌الدین محمد بلخی معروف به مولانا، مولوی و رومی (۶۷۲-۶۰۴ق.) عارف و شاعر پارسی‌گوی قرن هفتم هجری است.

۳۰. چیزی که با چیزی آن را فراهم کرده باشند (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ ضمیمه) که در موسیقی یعنی یک نت با ارزش زمانی کمتر به نت اصلی ضمیمه می‌شود و ماهیت مستقل ندارد.

۳۱. صوت و آهنگ، مخفف آواز و بانگ (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه آوا).

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

۳۳. Termolo مضراب‌های راست و چپ سریع و متوالی که تولید صدای ممتد می‌کنند.

۳۴. Accent. به معنی تاکید.

۳۵. Interruption. به معنی وقفه‌ای کوتاه پس از زدن مضراب.

۳۶. برای شناخت بیشتر حالات این دو دستگاه می‌توانید رجوع کنید به: خالقی، ۱۳۹۰: ۱۷۳ و ۱۴۹.

۳۷. 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(ب)،

۱۳۹۷، ۱۱۰).
۳۸. Archetype.
۳۹. «هفت‌گانه‌ای مطرح می‌شود که نمونه‌ای از هفت‌گانه‌های ایرانی (نظیر هفت شهر عشق عطار، هفت پیکر بهرام گور، هفت‌خوان رستم) است» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۱۸۱).
۴۰. به فاصلهٔ چهارم درست در موسیقی ذوالاربع گویند (خالقی، ۱۳۹۰، ۵۷).
۴۱. Symbolic.

فهرست منابع

آزاده‌فر (الف)، محمدرضا، (۱۳۹۷)، **موسیقی در فلسفه و عرفان یک مقدمه کوتاه**، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
آزاده‌فر(ب)، محمدرضا، (۱۳۹۷)، **اطلاعات عمومی موسیقی**، چاپ ششم، تهران: نشر نی.
آژند، یعقوب، (۱۳۸۴)، **مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد**، تهران: فرهنگستان هنر.
آژند، یعقوب، (۱۳۷۹)، **شکل‌گیری شیوه صفوی**، مجموعه مقالات سایه طوبی، به اهتمام: حبیبالله صادقی، تهران: موزه هنرهای معاصر.
آشتیانی، جلال‌الدین، (۱۳۷۰)، **شرح مقدمه قیصری بر فصوص الحکم**، چاپ دوم، قم: مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.
افلاطون، (۱۳۵۶)، **دورهٔ آثار افلاطون**، ترجمه: محمدحسن لطفی، جلد ۳، تهران: خوارزمی.
آغداشلو، آیدین، (۱۳۸۴)، «نگارگری قدیم، نگارگری جدید»، حرفه هنرمند، ش ۱۱، ۱۱۳-۱۰۲.
اخوت، امیر، (۱۳۸۲)، «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی»، هنرهای زیبا، ش ۱۶، ص ۱۱۱-۱۰۱.
اسکندرپور خرمی، پرویز؛ شفیعی، فاطمه، (۱۳۹۰)، «نگارگری ایرانی تجلی‌گاه ملکوت (خیال) با تاکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی دربارهٔ عالم خیال (مثال)»، هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ش ۴۸، ۲۷-۱۹.
اسعدی، هومان، (۱۳۸۸)، «بازنگری ریشهٔ تاریخی مفهوم دستگاه»، نشریه ماهور، ش ۲۲، ۶۲-۳۳.
اسعدی، هومان، (۱۳۸۲)، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی»، نشریه ماهور، ش ۲۲، ۵۷-۴۳.
اصلانی، مژگان؛ مرادپور، معصومه؛ نهاردانی؛ زهره، (۱۳۹۱)، **کارگاه هنر (۲)**، چاپ دوم، تهران: نشر گویش نو.
امین‌رضوی، مهدی، (۱۳۷۷)، **سهروردی و مکتب اشراق**، ترجمه: مجدالدین کیوانی، تهران: نشر مرکز.
بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵)، **هنر اسلامی زبان و بیان**، ترجمه: مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.
بینام، (۱۳۸۶)، **مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد**، ویرایش: بهنام صدری، تهران: فرهنگستان هنر.
حجازی، مهرداد، (۱۳۸۷)، «هندسه مقدس در طبیعت و معماری ایرانی»، تاریخ علم، ش ۳۷، ۳۶-۱۵.
حسینی‌راد، عبدالمجید، (۱۳۸۴)، **شاهکارهای نگارگری ایران**، چاپ اول، تهران: موزه هنرهای معاصر.
خالقی، روح‌الله، (۱۳۹۰)، **نظری به موسیقی ایرانی**، چاپ ششم، تهران: نشر رهروان پویش.
خالقی، روح‌الله، (۱۳۶۰)، **نظری به موسیقی**، تهران: نشر صفی علی‌شاه.
خاتمی، محمود، (۱۳۹۳)، **پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی**، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، **لغتنامه**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
رحیمیان، شیرمرد؛ ذهبی، محمد، (۱۳۹۷)، «ظهور زیبایی و هیات هنری در پرتو انوار اشراقی فلسفه سهروردی»، شناخت، ش ۷۸، ۱۸۶-۱۶۷.
زاده‌محمدی، علی، (۱۳۸۴)، «مقولهٔ حال در موسیقی ایرانی (۲)، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی موسیقی ایران»، نامه هنر موسیقی، ش ۶۰، ۱۲-۱۱.
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، (۱۳۷۵)، **مجموعه مصنفات**، مجلدهای ۱ تا ۳، چاپ دوم، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، (۱۳۵۵)، **حکمه‌الاشراق**، به اهتمام: هانری کربن، ج دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
سیاه‌کوهیان، هاتف، (۱۳۹۱)، «تاثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تاکید بر گنبد سلطانیه»، عرفان اسلامی، ش ۳۴، ۶۴-۴۷.
سراج، حسام‌الدین، (۱۳۹۰)، **از گذر گِل تا دل**، تهران: کتاب نیستان.
شایسته‌فر، مهناز؛ کیانی، تاجی، (۱۳۸۳)، «بررسی معماری موجود در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی»، هنر اسلامی، ش ۱، ۸۸-۶۱.
شیرازی، قطب‌الدین، (۱۳۸۴)، **شرح حکمه‌الاشراق**، به کوشش: عبدالله نورانی و مهدی محقق، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
علیزاده، حسین؛ اسعدی، هومان؛ افتاده، مینا؛ بیانی، علی؛ کمال‌پورتراب، مصطفی؛ فاطمی، ساسان، (۱۳۸۸)، **مبانی نظری موسیقی ایرانی**، چاپ سوم، تهران: ماهور.
کاظمی، علی، (۱۳۹۱)، «آرایه به مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران»، هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، ش۲ ، ۱۴-۵.
کانت، امانوئل، (۱۳۷۷)، **نقد قوه حکم**، ترجمه: عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
کمالی‌زاده، طاهره، (۱۳۹۲)، **مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی**، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
کفشچیان‌مقدم، اصغر؛ یاحقی، مریم، (۱۳۹۰)، «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران»، باغ نظر، ش ۱۹، ۸۴-۶۵.
کیانی، مجید، (۱۳۷۰)، **بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران**، تهران: ایران‌صدا.
کیانی، مجید، (۱۳۶۸)، **هفت دستگاه موسیقی ایران**، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
کوُرکیان، ا.م؛ سیکر، ژ.پ، (۱۳۷۷)، **هفت قرن مینیاتور ایران**، ترجمه: پرویز مرزبان، چاپ اول، تهران: فروزان روز.
گودرزی، فاطمه؛ شریف، حمیدرضا، (۱۳۹۷)، «نگاهی تحلیلی- تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی»، تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، ش ۳۰، ۱۱۲۳-۱۱۴.
لوینسون، جرولد؛ گایر، پل، (۱۳۸۷) **زیبایی‌شناسی فلسفی(۱): تاریخ زیبایی‌شناسی جدید**، ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.
محمدی، مجید، (۱۳۷۲)، «سهروردی و فلسفهٔ نبوت». کیهان اندیشه. ش ۵۲. ۱۰۸-۱۰۰.
مسعودیه، محمدتقی، (۱۳۶۵)، **مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی**، تهران: انتشارات سروش.
فارابی، ابونصر محمدبن ترخان، (۱۳۷۵)، **موسیقی کبیر**، ترجمه: آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
فرهت، هرمز، (۱۳۸۶)، **دستگاه در موسیقی ایرانی**، چاپ سوم، تهران: پارت.
فیاضی‌لاهیجی، ملاعبدالرزاق، (۱۳۷۲)، **گوهر مراد**، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
مکارم‌شیرازی، ناصر، (۱۳۷۴)، **تفسیر نمونه**، چاپ سی و دوم، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
مهدوی‌نژاد، محمدجواد، (۱۳۸۳)، «دستور زبان موسیقی پیشرو: نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۱۷، ۹۶-۸۷.
میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۷)، **واژه‌نامه هنر شاعری**، چاپ اول، تهران: نشر کتاب مهناز.
نتاج، محمدابراهیم، (۱۳۹۳)، «نقش خیال در مکاشفات صُوَری از دیدگاه سهروردی و ملاصدرا»، جاویدان خرد، ش ۲۶، ۲۰۴-۱۸۳.
نصر، سیدحسین، (۱۳۸۹)، **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه: رحیم قاسمیان، چاپ دوم، تهران: نشر حکمت.
نصر، سیدحسین، (۱۳۸۶)، **جاودان خرد: مجموعه مقالات حسین نصر؛ عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی**، به اهتمام: حسن حسینی، ج ۱، تهران: انتشارات سروش.
یاسپرس، کارل، (۱۳۷۲)، **کانت**، ترجمه: میرعبدالحسین نقیب‌زاده، تهران: انتشارات طهوری.

A comparative study of Showed of the Concepts of Suhrawardi's Illumination Philosophy in Iranian Miniature and Traditional Music

Mohammad Reza Azizi
Masters Student of Art Research in Islamic Azad University of Tehran North branch, Iran.
Minoo Khany
Assistant Professeur, Tehran North Branch of Islamic Azad University, Tehran, Iran.

(Received 30 November 2019, Accepted 11 April 2020)

Abstract
The Philosophy of Suhrawardi's Illumination including Iranian-Islamic concepts can be a basis for examining the subject of ruling in traditional arts. The existence of ontology and the epistemological status of beauty as a concept and the beautiful matter as its research aspect have provided the grounds for aesthetic reflections in this regard. Despite the historical breakthroughs and the influence of foreign cultures, the developments of Iranian miniature and traditional music have been relatively continuous and there are many formal and thematic commonalities in the works of different periods. The purpose of this study was to answer the question of what are the differences and similarities in the way the concepts of Illumination phiosophy are expressed in Iranian traditional music and painting. The method of this research was applied-theoretical in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method of implementation with an adaptive approach. The information was also obtained through library methods. The results show that the concepts of Illumination Philosophy have been manifested as content in Iranian painting and music, and Iranian miniature and music in the position of the form are the manifestation of the concepts of Illumination Philosophy. This two-way relationship suggests that there are precise concepts behind artistic forms, which are the reasons for the formation of structure and examples in the field of miniature and traditional music and in other words, the language that expresses these concepts.

Keywords
Aesthetics; Illumination Philosophy; Suhrawardi; miniature; traditional music.