

نکاهی تحلیلی - تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی

بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی

* فاطمه گودرزی

** حمیدرضا شریف

چکیده

حکمت اشراق سهروردی با در برداشتن مفاهیم حکمی ایرانی - اسلامی، می‌تواند مبنایی برای بررسی نقش مفاهیم حکمی در هنر ایرانی - اسلامی ایرانی در نظر گرفته شود. بر این اساس، هدف این پژوهش، پاسخ به این پرسش است که نمود مفاهیم حکمت سهروردی در معماری و موسیقی ایرانی به چه شکل صورت پذیرفته است. بدین منظور ابتدا به تبیین مفاهیم حکمت اشراق سهروردی پرداخته شده است؛ سپس به صورت مجزا نمود این مفاهیم به صورت استدلالی و تحلیلی در دو حوزه معماری و موسیقی ایرانی بررسی گشته و در نهایت تطبیق این دو حوزه بر اساس مفاهیم عنوان شده صورت پذیرفته است. یافته‌های پژوهش حاکی از این امر است که نمود مفاهیم حکمی اشراقی سهروردی به روشنی در هر دو حوزه معماری و موسیقی ایرانی قابل مشاهده و بررسی می‌باشد و آراء سهروردی می‌تواند به عنوان مبنای تطبیق مفهومی معماری و موسیقی ایرانی در نظر گرفته شود.

واژگان کلیدی

سهروردی، حکمت اشراق، مطالعه تطبیقی، معماری ایرانی، موسیقی ایرانی.

fatemeh.good86@gmail.com

*. کارشناسی ارشد معماری.

ham_sharif@yahoo.com

**. دانشیار دانشگاه شیراز.

تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۲۹

تاریخ دریافت: ۹۶/۷/۳۰

طرح مسئله

چگونگی ارتباط یک اثر هنری با تفکر شکلدهنده آن اثر را می‌توان در سطوح مختلفی مورد بررسی قرار داد. این ارتباط می‌تواند در سطوح شکلی، نمادین و مفهومی صورت پذیرفته باشد:

- ارتباط شکلی: ارتباطی است که در قلمرو صور ظاهری باقی می‌ماند و با کاربرد عین به عین واژگانی یک موضوع در معماری، سعی در بازسازی آن می‌نماید.

- ارتباط نمادین: ارتباطی است که با بهره‌گیری از زبان نمادها صورت می‌پذیرد. زبان نمادها مبین دانشی است که از راه عقل حاصل می‌گردد که همانا معرفت است.^۱ این نمادها به شکل‌های مختلفی نظیر نمادهای طبیعی، نظامهای هندسی، رنگ‌های نمادین و اعداد نمادین در معماری تجلی می‌یابند.

- ارتباط مفهومی: ارتباطی است که ورای ظواهر، تمثیل‌ها و نمادها گام برداشته و از طریق یک کیفیت خاص فضایی، تجربه حضور ویژه‌ای را برای افراد به ارمنان آورده و آنها را با آفریننده اثر در درک و بازآفرینی موضوع مورد تجربه همراه و با نظر وی هم‌سو سازد.^۲ هنر، بازتاب اندیشه، جهان‌بینی و به طور کلی بیشنش آدمی است و مضامین ملهم از بیشن او را در خود منعکس می‌سازد.^۳ هنرهای اصیل ایران با آن همه تنوع در صورت، از یک مفهوم – حقیقت – سخن می‌گویند و به معنای مشترکی اشاره دارند که بازتابی از باورهای ایرانی – اسلامی است. در نوشتار حاضر تلاش بر این است تا با بهره‌گیری از ارتباط مفهومی، به تطبیق دو حوزه هنری معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمی زمینه‌ای این دو هنر پرداخته شود.

تاریخ فلسفه و حکمت اسلامی در شرق جهان اسلام، به ویژه ایران، شاهد ظهور فیلسوفان بزرگی بوده است که نه تنها در تأسیس مکاتب فلسفی بزرگ، نقش اساسی داشته‌اند، بلکه تداوم سنت فلسفی اسلامی و معرفی نظریات فلسفی جدید، از مهمترین کارهای آنها بوده است که موجب استقلال و تمایز فلسفه و حکمت اسلامی از فلسفه یونانی شده است. از میان این فیلسوفان، ابن سینا مؤسس حکمت مشایی اسلامی، سه‌روردی مؤسس حکمت اشراق و

۱. اردلان و بختیار، حسن وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی، ص ۵.

۲. رضازاده اردبیلی و انصاری، «تأثیر تفکر طریقت بر شکل‌گیری مجموعه مزار شیخ صفی الدین اردبیلی»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، ش ۴۸، ص ۸۲.

۳. اولیاء، «مقدمه‌ای بر نیایش و آفرینش فضا، نیایش ضرورت زندگی»، مندرج در: برگزیده مقالات هما‌یش نیایش ضرورت زندگی، ص ۵۰.

ملاصدرا مؤسس حکمت متعالیه اسلامی می باشند، که این سه مکتب فلسفی اسلامی، نقش فزاینده‌ای در شکوفایی حیات عقلانی - اسلامی شرق جهان اسلام داشته‌اند. در این میان شهاب‌الدین یحیی سهروردی دارای جایگاه خاصی است. مطالعه دقیق جریان فلسفی شرق جهان اسلام و بطور خاص ایران نشان می‌دهد که سهروردی اولین فیلسوف بزرگی بود که با تأسیس مکتب فلسفی جدید با عنوان حکمت اشراق با محوریت نور، توانست جریان فلسفی جدیدی با گرایش اشرافی در ایران و برخی ملل اسلامی خاورمیانه ایجاد کند که تاکنون نیز تداوم یافته و پرتوافشانی می‌کند.^۱

بدین ترتیب حکمت اشراق سهروردی، با بهره‌گیری از مبانی حکمت اسلامی، مبانی عرفانی و اشرافی و نیز نظریات حکماء پیشین ایران و احیای حکمت خالده، حاوی مضامین و اندیشه‌های حکمی ایرانی - اسلامی بوده است و می‌تواند مبنای مناسبی برای واکاوی اندیشه‌ها و مفاهیم حکمی موجود در هنر ایرانی قلمداد گردد.

نگارندگان با بررسی مفاهیم اصلی حکمت سهروردی و بازیابی آنها در معماری و موسیقی ایرانی درپی آن هستند تا به پرسش ذیل پاسخ گویند:

هنرمند ایرانی، مفاهیم و اندیشه‌های حکمی را چگونه و با چه ابزاری به مخاطب منتقل نموده است و نمود این مفاهیم در معماری و موسیقی ایرانی به چه شکل می‌باشد؟

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه تطبیق معماری و موسیقی در دو بخش کلی تطبیق شکلی و مفهومی قابل بررسی است. در رویکرد شکلی، سعی می‌شود تا به کمک ویژگی‌های مشترک شکلی دو حوزه، مانند: ریتم، تناسبات، شدت، کشش، ارتفاع، تضاد، تقارن و ... میان موسیقی و معماری ارتباط و پیوند شکلی ایجاد نمود. از پژوهش‌های داخلی انجام شده با رویکرد شکلی می‌توان به کتاب حسام‌الدین سراج با عنوان از گذر گل تا دل (۱۳۹۰) اشاره نمود. وی در این کتاب ضمن ارائه ویژگی‌های فیزیکی هر یک از دو حوزه معماری و موسیقی، به تطبیق و ترجمان این دو از منظر شکلی پرداخته است. از دیگر پژوهش‌های انجام شده در قالب این رویکرد، می‌توان به مقاله‌هایی تحت عنوان «تبیین مفاهیم موسیقایی بافت سنتی شهر یزد در

۱. قربانی، «نقش و کارکرد نور در فلسفه اشرافی سهروردی»، مندرج در: مجله علمی تخصصی فلسفه دین، الهیات و دین پژوهی اسفرار، سال اول (۲)، ص ۸۲.

مقایسه با بافت سنتی شهر تبریز» (۱۳۹۳) توسط سحر صدیق اکبری و مهرورش کاظمی، «تبییر عناصر موسیقی و معماری با زبان مشترک» (۱۳۹۵) توسط تیمن سمیع پور و سید علی سیدیان و «مطالعه تطبیقی ساختارهای فضایی در معماری و موسیقی سنتی ایران» (۱۳۹۴) که توسط فرناز حجتی و منوچهر فروتن انجام گرفته است، اشاره نمود. در تمام مقالات ذکر شده سعی بر این بوده است تا با بررسی ویژگی‌های شکلی و ساختاری چون ریتم، تناسبات، تقارن، تکرار، تأکید و ... به تطبیق موسیقی و معماری پرداخته شود. در رویکرد تطبیق مفهومی و موسیقی و معماری، فعالیت‌های انجام شده بسیار اندک و در اکثر موارد به صورت توصیفی و ادبی انجام پذیرفته است. از نمونه‌های قابل ذکر در این حوزه می‌توان به پژوهشی که به صورت مقاله‌ای مستخرج از رساله کارشناسی ارشد از سوی سارا سوهانگیر و ویدا نوروز برازجانی تحت عنوان «مطالعه تطبیقی پیوند مفهومی میان فضای موسیقی و معماری در دوران پیش از مدرن و پس از آن در جهان غرب» (۱۳۹۱) انجام شده، اشاره نمود. با توجه به پیشینه تحقیقی ذکر شده، در حوزه پیوند مفهومی میان موسیقی و معماری ایرانی بر مبنای اندیشه‌های حکمی و فلسفی، تاکنون پژوهش مشخصی صورت نپذیرفته است. بدین ترتیب پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش تحلیلی به بررسی نحوه ارائه و نمود مفاهیم حکمی در معماری و موسیقی ایرانی، به عنوان مبنای برای پیوند مفهومی این دو حوزه، می‌پردازد که در نوع خود پژوهشی بدیع است.

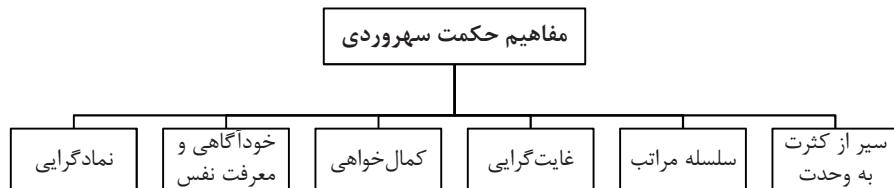
روش تحقیق

پژوهش حاضر بر پایه روش توصیفی - تحلیلی انجام پذیرفته است. اطلاعات مورد نیاز با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای شامل کتب و مقالات قابل استناد، جمع‌آوری شده است. در این نوشتار با ردیابی مفاهیم اصلی حکمت سه‌پروردی در معماری و موسیقی ایرانی بر پایه اسناد مکتوب و تصویری به بررسی و تحلیل جنبه‌های گوناگون نمود این مفاهیم در دو حوزه هنری ذکر شده پرداخته شده است.

مفاهیم حکمت اشراق سه‌پروردی

سه‌پروردی در سراسر آثار خود از اصطلاحات و مفاهیمی استفاده کرده است تا مسائل ویژه‌ای را در معرفت‌شناسی، طبیعت و مابعدالطبیعه معین سازد؛ یعنی حوزه‌هایی در تفکر که او آنها را

۱۲۷ بازسازی یا به شکل جدیدی از نو صورت‌بندی کرد. این مفاهیم، بیانگر اجزای اصلی فلسفه اشراق است. مفاهیمی چون سیر از کثرت به وحدت، سلسله مراتب، غایت‌گرایی، کمال خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی. (نمودار ۱)



نمودار ۱. مفاهیم قابل برداشت از حکمت سهروردی

یک. 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 فراگرفته است؛ ولی این انوار در نور بودن با یکدیگر اشتراک دارند؛ به گونه‌ای که نمی‌توان اختلاف انوار را در اصل ذات آنها دانست.^۱ سهروردی با قائل شدن به شدت و ضعف و نقص و کمال، پیوستگی میان همه موجودات جهان هستی را حفظ می‌کند و نشان می‌دهد که در عین کثرت و اختلافی که وجود دارد، گوهر و بنیان جهان هستی، گوهر واحدی است؛ همه انوار و ظلمات به نوری واحد، غنی و ضروری الوجود ختم می‌شوند که همان نورالأنوار است. وی در صدد برمی‌آید که صدور کثرت از واحد را به گونه‌ای تفسیر کند که به وحدت «نورالأنوار» لطمه‌ای نزند.^۲

۱. سیر از کثرت به وحدت در معماری ایرانی

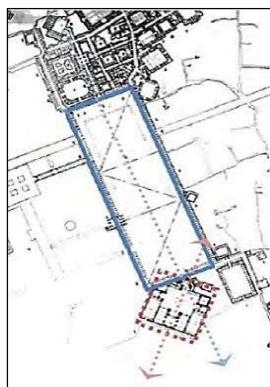
این مفهوم، بنیادی‌ترین اصل در هنر و معماری سنتی از سوی بسیاری از پژوهندگان شمرده شده است. اجزاء کثیر و گوناگون در سایه یک هدف ویژه واحد، نظم و سامان می‌یابند و از کثرت به سوی وحدت حرکت می‌کنند. این امر در معماری به روش‌هایی ویژه انجام

۱. مأخذ: نگارندگان.

۲. سهروردی، حکمت الإشراق، ص ۲۱۷.

می‌شود.^۱ از دید بورکهارت، سه وسیله برای نمودار ساختن اندیشه وحدت وجود در اختیار هنرمند قرار دارد؛ یکی هندسه که وحدت را در نظام فضایی جلوه‌گر می‌سازد، دیگری وزن - ریتم - که وحدت را در نظام دنیوی و نیز غیرمستقیم در فضا نمودار می‌سازد و سوم نور که نسبت آن با شکل‌های قابل روئیت مانند وجود مطلق است به موجودات محدود.^۲

به زعم نگارندگان، نحوه سیر از کثرت به وحدت در معماری ایرانی را می‌توان از طریق جهت‌گیری فضایی، روش سازماندهی فرمی - فضایی مرکزی و محوریت عمودی بازجست.



تصویر ۱. جهت‌گیری مسجد امام
نسبت به میدان نقش جهان

جهت‌گیری فضایی: مصدق جهت‌گیری در معماری، خصوصاً در معماری مساجد، به صورت جهت‌گیری کلیت بنا به سمت قبله و به کمک عنصر محراب جلوه‌گر می‌شود. جهت‌گیری بنای مساجد به سمت قبله موجب می‌گردد که سوی تمامی فضاهای و نیز حرکت افراد در بنا به یک سمت واحد و مشترک صورت پذیرد که این امر موجب القای مفهوم وحدت می‌گردد. این امر به زیبایی در جهت‌گیری مسجد امام اصفهان نسبت به میدان نقش جهان جلوه‌گر شده است. (تصویر ۱)^۳

سازماندهی فرمی - فضایی مرکزی: هرگاه وجودی واحد، کثرتی را به وحدت درآورده، در جایگاه مرکز مقام می‌گیرد.^۴ آرنهایم معتقد است که مرکز الزاماً در وسط شیء قرار ندارد. بلکه مهم‌ترین نقطه هر شکل که کلید شکل و مشخص کننده ساختار آن می‌باشد را به خود اختصاص می‌دهد. ساختار نظام فضایی معماری ایرانی همواره مکانی را به عنوان مرکز، تشخیص بخشیده است. نظام فضایی مرکزی شامل نظامی فضایی می‌باشد که در آن فضاهایی در اطراف یک نقطه مرکزی سروپوشیده، مانند چهارطاقی‌های گنبدخانه به عنوان هسته اصلی بسیاری از مساجد و مدارس، یا سرباز به صورت حیاط یا صحنی روباز به عنوان هسته مرکزی انسجام یافته‌اند.^۵

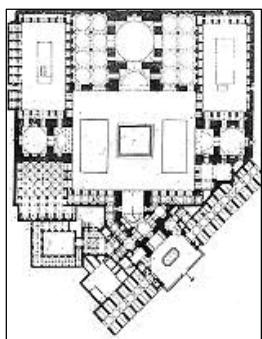
۱. نقره‌کار، برداشتی از حکمت اسلامی در هنر و معماری، ص ۳۳۴ - ۳۳۳.

۲. بورکهارت، هنر اسلامی زبان و بیان، ص ۸۷.

۳. آقابزرگ و متدين، «خاستگاه نظری میدان نقش جهان»، مندرج در: باغ نظر، ش ۳۳، ص ۲۸.

۴. پرتوی و باقیریان، «بررسی مقایسه‌ای - تطبیقی معنای مرکز در آرای مکتب اصفهان و اندیشه هایدگر»، مندرج در: باغ نظر، سال چهاردهم (۴۸)، ص ۲۳.

۵. دیبا، «الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری ایران»، نشریه معماری و فرهنگ، سال اول، ۱۳۷۸، ص ۴.

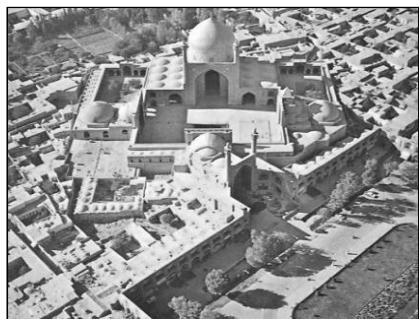


تصویر ۲. سازمان دهی فضاهای حول میانسرا در مسجد امام اصفهان

تأویلی که می‌تواند از نمود مفهوم سیر کثrt به وحدت اندیشه سه‌پروردی در معماری از طریق سازمان دهی فضایی مرکزی ارائه شود، این است که فضای مثبت میانی در نظام مرکزی معماری، حکم نورالأنوار را داراست که بهره‌مندی اش از نور نامتناهی بوده و سایر فضاهای به تناسب دوری و نزدیکی خود به منبع نورالأنوار از آن بهره‌مند می‌گردد.

^۱(تصویر ۲)

محوریت عمودی: جهت عمودی همواره به عنوان بعد فضای تقدس تلقی شده است. جهت عمودی در تمامی فرهنگ‌ها و ادیان مسیری به سوی هستی حقیقی و عالم ماورا و زیبایی متعالی را عرضه می‌دارد. مرکز با تمثیل به محور عمودی، سیر صعودی به مراتب اعلی را محقق می‌سازد. اگر محوریت عمودی در نظام فضایی را که معرف عروج و تعالی می‌باشد، با مرکزیت فضا در نظر



تصویر ۳. وحدت فرمی با جهت‌گیری عمودی به وسیله گنبد مسجد امام اصفهان

بگیریم، لحظه «وصل» را در نظام فضایی پیش رو قرار داده‌ایم.^۲ محوریت عمودی به شیوه هنرمندانه‌ای در فضای گنبدخانه جلوه‌گر می‌شود. این اصل در بنای مقدس موجب وحدت بخشیدن فرمی و فضایی به سایر اجزای تشکیل دهنده بنا، هم از منظر چشم‌انداز بیرونی در قالب فرم گنبد و هم فضای داخلی گنبدخانه می‌گردد. (تصویر ۳)

۲. سیر از کثrt به وحدت در موسیقی ایرانی

در موسیقی ایرانی هر یک از قطعات، بر مبنای یک هسته مرکزی آفریده می‌شود؛ به این هسته اصلی ملودی «مايه مادر» یا «مُد مادر» گفته می‌شود که نام خود را به دستگاه می‌دهد.^۳ گوشه‌ها

۱. بمانیان، جلوانی و ارجمندی، «بررسی ارتباط میان پیکربندی فضایی و حکمت در معماری اسلامی مساجد مکتب اصفهان»، مندرج در: مطالعات معماری ایران، ش. ۹، ص. ۱۵۱.

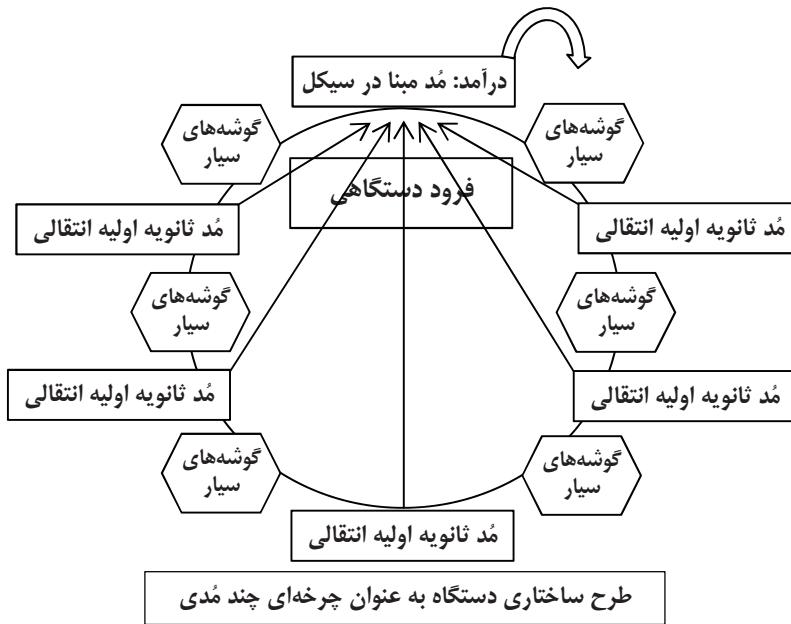
۲. تقوایی، «نظام فضایی پنهان معماری ایرانی و ساختار آن»، مندرج در: تشریه هنرهای زیبا، ش. ۳۰، ص. ۴۹.

۳. شهبازی شیراز، مستعلیزاده و پروین، «بررسی جامع مساجد عصر صفوی»، مندرج در: کنگره بین‌المللی عمران، معماری و شهرسازی معاصر جهان، ص. ۷.

۴. فرهت، دستگاه در موسیقی ایرانی، ص. ۱۳ - ۱۴ و ۴۲.

در هر دستگاه در مایه‌های مختلف ساخته شده‌اند. مایه یا مُد مادر که در درآمد دستگاه‌ها معرفی می‌شود، محل رجوع تمامی گوشه‌ها است و باعث یکپارچگی دستگاه یا آواز می‌شود.^۱

بدین ترتیب، کثرت گوشه‌ها از طریق سازمان‌دهی مرکزی ردیف، در سیر به سوی مایه اصلی قطعه در یک دستگاه مشخص، به وحدت می‌رسند. مصدق این امر را می‌توان در ردیف دستگاه ماهور به صورت فروض گوشه‌های شکسته و دلکش به مایه اصلی ماهور و در ردیف دستگاه چهارگاه، فروض گوشه‌های حصار و مویه به مایه اصلی چهارگاه مشاهده نمود. (تصویر ۴)



تصویر ۴. ساختار وحدت دهنده موسیقی دستگاهی ایران^۲

دو. سلسله مراتب

۱. سلسله مراتب در معماری ایرانی

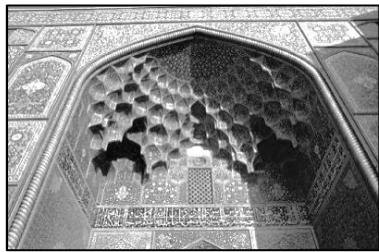
اصل سلسله مراتب در بطن مفهوم سیر از کثرت به وحدت نهادینه شده است. در معماری اسلامی - ایرانی همواره حدی از سلسله مراتب مطرح بوده است. اما با توجه به دوره زمانی و عملکرد بنا، این سلسله مراتب افزایش یا کاهش یافته است. به گونه‌ای که در مکتب اصفهان با توجه به مطرح بودن اندیشه شیعی در جامعه و رسمیت یافتن تشیع و به دلیل تفکرات فلسفی

۱. علیزاده و دیگران، مبانی نظری موسیقی ایرانی، ص ۴۲ - ۳۹.

۲. اسعدی، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چند مُدی»، مندرج در: نشریه ماهور، ش، ۲۲، ص ۵۳.

حاکم، زمینه لازم برای رشد مفهومی و کالبدی اصل سلسله مراتب، افزایش یافت.^۱

اصل سلسله مراتب در معماری یعنی ساماندهی و ترکیب فضاهای عناصر بر اساس برخی از خصوصیات کالبدی - کارکردی آنها که موجب پدید آمدن سلسله مراتبی در نحوه قرارگیری یا استفاده یا مشاهده عناصر شود.^۲ بدین ترتیب بروز اصل سلسله مراتب در معماری را می‌توان در دو وجه شکلی - مرتبه با عناصر معماری - و فضایی - مرتبه با فضای معماری - مشاهده نمود.^۳



تصویر ۵. سلسله مراتب شکلی مقرنس در اتصال گنبد و سقف مسجد شیخ لطف‌الله

- وجه شکلی اصل سلسله مراتب: در معماری ایران برای تبدیل یک فرم به فرمی دیگر، از نوعی سلسله مراتب بصری استفاده می‌گردد تا این تبدیل و تغییر را در دید مخاطب آسان گردد. به عنوان مثال، در اتصال ستون به سقف به وسیله سرستون و یا تبدیل مربع پلان به فرم دایره زیر گنید، به جنبه تدریجی در تبدیل فرم توجه شده است. در بسیاری از بناها در ایران، مقرنس برای ایجاد سلسله مراتبی جهت تسهیل بصری تبدیل سطوح عمودی دیوارها به سقف استفاده شده است.^۴ (تصویر ۵) در سازماندهی سلسله مراتبی شکلی کلیت مجموعه، می‌توان به سلسله مراتب بصری ارتفاع بخش‌های مختلف یک مجموعه مانند مسجد یاد کرد؛ در این سلسله مراتب، می‌توان شاهد افزایش تدریجی ارتفاع از ورودی تا فضای اصلی گبدهخانه بود.

- وجه فضایی اصل سلسله مراتب: نوع دیگری از سلسله مراتب را می‌توان در تشکیل یک فضا مشاهده کرد که اساس آن بر اتصال، انتقال و وصول بود.^۵ این تداوم فضایی را باید حامل معنایی دانست که به همراه برآوردن نیازهای عملکردی و فضایی، به توالی و تسلسل حالات و احساسات خواهد انجامید و مخاطب را از مکانی به مکان دیگر و از ادراکی به ادراک دیگر منتقل

۱. طبیعی و فاضل نسب، «بازشناسی نقش و تأثیر جریان‌های فکری عصر صفوی در شکل‌گیری ورودی مساجد مکتب اصفهان»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۷ (۳)، ص ۸۳.

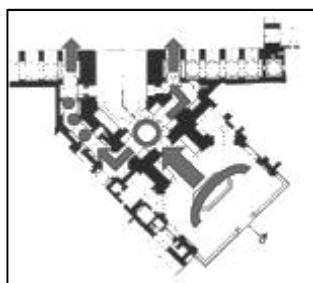
۲. سلطانزاده، فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران، ص ۱۰۶.

۳. طبیعی و فاضل نسب، «بازشناسی نقش و تأثیر جریان‌های فکری عصر صفوی در شکل‌گیری ورودی مساجد مکتب اصفهان»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۷ (۳)، ص ۸۵.

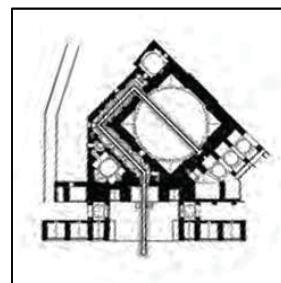
۴. همان.

۵. بمانیان؛ جلوانی و ارجمندی، «بررسی ارتباط میان پیکربندی فضایی و حکمت در معماری اسلامی مساجد مکتب اصفهان»، مندرج در: مطالعات معماری ایران، ش ۹، ص ۱۴۵. ع اردلان و بختیار، حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی، ص ۷۱.

می‌کند.^۱ از مصادیق بروز این اندیشه‌ها در معماری مساجد، افزایش هوشمندانه مراتب فضایی در ترتیب فضای ورودی آنهاست. تکامل مراتب فضایی در نظام ورودی مساجد با شیوه‌هایی چون ایجاد چرخش در مسیر ورود، افزایش طول مسیر و تباین فضایی صورت گرفته است.^۲ در مقیاس جامع‌تر، در مراحل رسیدن به فضای اصلی با عبور از فضاهای ورودی، دالان، حیاط، ایوان، شبستان و در نهایت گنبدخانه شاهد این سلسله مراتب فضایی می‌توان بود. به منظور دست‌یابی به این اصل، از هندسه – به عنوان ابزار اصلی – و نور بهره‌گیری شده است. کاربرد هندسه در توالی و تباین فضاهای چرخش‌ها و سازمان‌دهی هندسی کلی مجموعه به منظور تحقق سلسله مراتب فضایی دیده می‌شود. در طی سلسله مراتب مسیر دست‌یابی به فضای اصلی، رديابی نور همواره مخاطب را به فضای اصلی هدایت می‌کند؛ بدین ترتیب که مراتب برخورداری از نور در طی طریق به فضای اصلی سیر صعودی طی می‌نماید. (تصویر ۶) و (تصویر ۷)^۳



تصویر ۶. سلسله مراتب دسترسی
فضای ورودی مسجد شیخ لطف‌الله



تصویر ۷. سلسله مراتب دسترسی
فضای ورودی مسجد امام اصفهان

۲. سلسله مراتب در موسیقی ایرانی

موسیقی ایرانی به مثابه یک نشانه کلان در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان «ردیف»، دارای لايه‌های متعددی است که دستگاه نام دارد. شاید بتوان روابط متواالی میان دستگاه‌ها را روابط بین دستگاهی نام نهاد که به دلیل داشتن یک ساختار سلسله مراتبی، موجب اعتبار بخشی به موجودیت موسیقی ایرانی می‌شود. از این حیث، هر دستگاه نیز دارای ساختاری درونی است که

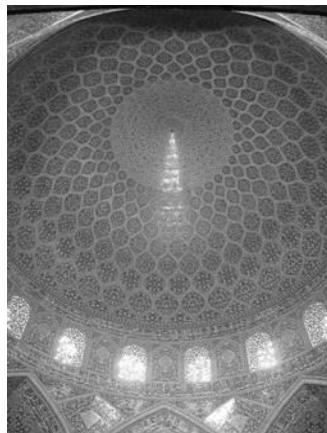
۱. نقی‌زاده، حکمت سلسله مراتب در معماری و شهرسازی، ص ۲۸.
۲. طبی و فاضل نسب، «بازشناسی نقش و تأثیر جریان‌های فکری عصر صفوی در شکل‌گیری ورودی مساجد مکتب اصفهان»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۷ (۳)، ص ۸۹.
۳. آقابزرگ و متین، «خاستگاه نظری میدان نقش جهان»، مندرج در: باغ نظر، ش ۳۳، ص ۳۱.
۴. طبی و فاضل نسب، «بازشناسی نقش و تأثیر جریان‌های فکری عصر صفوی در شکل‌گیری ورودی مساجد مکتب اصفهان»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۷ (۳)، ص ۸۵.

متشكل از گوشه‌ها است؛ یعنی روابط متواالی بین گوشه‌ها نیز به عنوان متن، دارای ساختار سلسله مراتبی درونی دیگری هستند، که همان روابط بین نتها است.^۱ سلسله مراتب ساختار درونی دستگاه در الگوی ردیف به صورت فرم اصلی و کلی درآمد، اوج و فرود نمود می‌یابد. به عنوان نمونه در دستگاه ماهور پس از اجرای درآمد، اوج دستگاه در گوشه دلکش نواخته شده و در انتهای مجدداً به مایه اصلی ماهور فرود انجام می‌شود.

سه. غایت‌گرایی

برای سهپروردی اساس کمال، توجه تام به «نورالأنوار» و انقطاع به سوی اوست و همه خلق‌ها آنگاه دارای ارزش هستند که انسان را در راه قرب به خداوند یاری رسانند. یک عارف در اثر سیر و سلوک و مجاهده، از مرز حدود و قیود شخصی می‌گذرد و به حقیقت مطلق و نامحدود دست می‌یابد و با آن متحد گشته، سرانجام در آن فانی می‌گردد. فنا فی الله، به معنای نیست و نابودگشتن عارف نیست، بلکه به معنای از خود رهایی و بیرون آمدن از همه تعلق‌ها و وابستگی‌های مادی و بشری و بقا به صفات سرمدی است.^۲

۱. غایت‌گرایی در معماری ایرانی



تصویر ۸. غایت‌گرایی و عروج در فضای گنبدخانه مسجد شیخ لطف‌الله

غایت‌گرایی در دیدگاه سهپروردی به معنای توجه تام به نورالأنوار و انقطاع به سوی اوست. در معماری این توجه به اصل و اساس کمال را می‌توان در شاخص نمودن فرمی و فضایی در مجموعه بنا مشاهده نمود. بدین ترتیب که در معماری ایرانی - اسلامی خصوصاً در بنای‌های مذهبی، همواره یک فضا به عنوان فضای اصلی و غایت و نهایت عملکردی از نظر ویژگی‌های فرمی و فضایی به حد کمال شاخص می‌گردد و این فضا از نظر تناسبات، ابعاد، مصالح، تزیینات و ... در نهایت دقت، ظرافت و زیبایی در

۱. روییدی، «بررسی نشانه‌شناسی موسیقی ایرانی در نمایش تعزیه»، مندرج در: دو فصلنامه تخصصی دانشگاه هنر، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ش ۱، ص ۱۱۴؛ اسعدی، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به

عنوان مجموعه‌ای چند مُدی»، مندرج در: نشریه ماهور، ش ۲۲، ص ۵۸.

۲. سهپروردی، مجموعه مصنفات، ج ۲، ص ۲۷۱.

مجموعه بنا ارائه می‌شده است. مصدق بارز این ویژگی در فضای گنبدخانه مساجد دیده می‌شود. (تصویر ۸^۱)

۲. غایت‌گرایی در موسیقی ایرانی

مفهوم غایت‌گرایی در موسیقی ایرانی را می‌توان از دو جهت ساختاری و شکلی مورد بررسی قرار داد. در ساختار نظام ردیفی دستگاهها، هدف نهایی تمام گوشه‌ها و اصوات، رسیدن به «مایه اصلی» یا «مُد مادر» به عنوان غایت موسیقی دستگاه می‌باشد.

از سوی دیگر، مفهوم غایت‌گرایی با حرکت خیزانی و اوج گیرنده اصوات در ساختار گوشه‌ها در یک دستگاه، تحت عنوان «اوج دستگاه» متبلور می‌گردد. به عنوان مثال، اوج دستگاه ماهور در گوشه دلکش اجرا می‌گردد.

چهار. کمال‌خواهی

سهروردی همه را از اشراق نورالآنوار برخوردار می‌داند و در آخر المشارع می‌گوید: «مبتدی، دارای نور خاطف و گذراست، متوسط دارای نور ثابت و فاضل دارای نور طاس و مشاهده علوی است». در نظر سهروردی، انسان بالفطره کمال‌خواه است و کمال‌خواهی واقعیتی است که جزو بافت وجودی اوست. میل به کمال، چیزی نیست که در سایه تربیت و در شرایطی خاص بر افراد انسان عارض شود یا تحملی گردد، بلکه حقیقتی است که سلب آن از انسان از آن جهت که انسان است، غیرمعقول می‌باشد و اصولاً فردی وجود ندارد که خواهان رشد و کمال نباشد.^۲

۱. کمال‌خواهی در معماری ایرانی

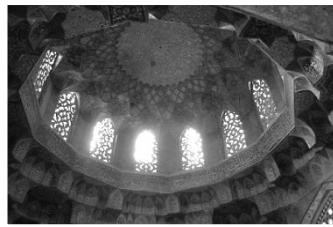
در هنر اسلامی، زیبایی و جمال بهترین راهبر انسان به سوی فضائل اخلاقی و منتهی به حقیقت است. بنابراین زیبایی، نمودی بر کمال است؛ کمال جنبه درونی و باطنی و جمال جنبه بیرونی و ظاهری حقیقت است.^۳ زیبایی و هماهنگی که در الگوهای هندسی مشاهده می‌شود، یک نظم هندسی بالاتر و عمیق‌تر، یعنی قوانین کیهانی را منعکس می‌کند. انسان روحانی در

۱. کفشه‌چان مقدم؛ منصوری و شمسی‌زاده ملکی، «بررسی تزیینات معماری سنتی ایران از منظر دیوارنگاری»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۸ (۳)، ص ۶۲.

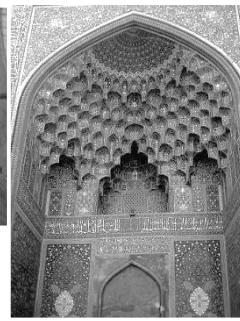
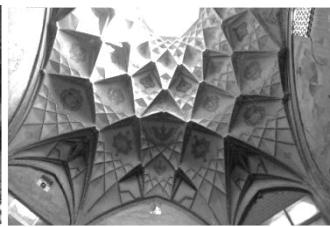
۲. امین رضوی، سهروردی و مکتب اشراق، ص ۱۱۲.

۳. سیاه‌کوهیان، «تأثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تأکید بر تزئینات گنبد سلطانیه»، مندرج در: فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی، سال نهم (۳۴)، ص ۴۸.

صدق کشف الگوهای هندسی به عنوان وسیله درک و رسیدن به خداست.^۱ زیبایی و جمال در معماری ایرانی - اسلامی، در توجه به جزئیات و تزیینات خصوصاً در بنای مذهبی به شیوه‌ای بسیار غنی نمود می‌یابد. اوج این زیبایی را می‌توان در تزیینات زیر گنبدها و سقف ایوان‌های مساجد مشاهده نمود. ابزار خلق این زیبایی‌ها هندسه است. بهره‌گیری از کاشی‌کاری، آجرکاری و گچبری در کاربست مقرنس‌ها، کاربندهای رسمی‌بندی‌ها و گوششسازی‌ها نمود توجه به زیبایی و کمال در معماری ایرانی می‌باشد. (تصویر ۹)،^۲ (تصویر ۱۰)^۳ و (تصویر ۱۱)^۴



تصویر ۰. یزدی‌بندی تیمجه امین‌الدوله
کاشان



تصویر ۹. مقرنس ایوان
وروಡی مسجد امام اصفهان

۲. کمال‌خواهی در موسیقی ایرانی

خالق موسیقی پس از ترکیب اصوات، در نعمات دقت کرده و نت‌های کوچک دیگری که موجب زیب و زینت است در میان اصوات قرار می‌دهد. بنابراین نُت‌های زینت، وسیله زیبایی و لطافت نعمات و آهنگ‌های موسیقی است.^۵

تزئین‌ها در موسیقی سنتی ایران، کوچکترین اجزای نعمگی موسیقی هستند که در حکم ضمائی آوایی یا زیرنعمگی‌های نغمه اصلی به شمار می‌روند. تزئین‌ها نقش بسیار مهمی در در

۱. حجازی، «هندسه مقدس در طبیعت و معماری ایرانی»، مندرج در: مجله تاریخ علم، ش ۷، ص ۲۶ - ۲۵.

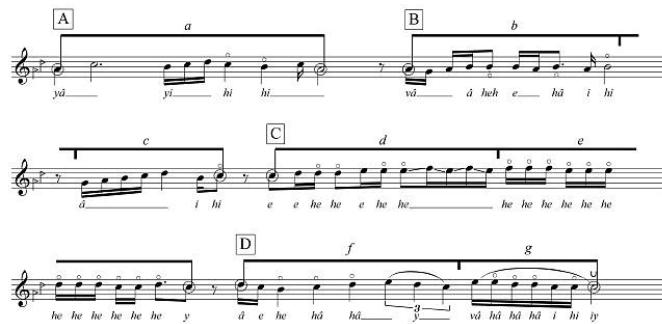
۲. صحافی اصل و آیت‌الله، «بررسی تداوم عناصر تزئینی معماری ایران باستان در معماری دوران اسلامی ایران تا پایان دوره صفوی»، مندرج در: نگره، ش ۱۹، ص ۶۲.

۳. نظری، مظاہریان، معماریان و کاظمپور، «گونه‌شناسی و تحلیل هندسی و سازه‌ای یزدی‌بندی در معماری ایران»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، دوره ۲۲ (۱)، ص ۵۷.

۴. احمدخانی ملکی و حق‌پرست، «مقام نور در آیه نور؛ معرفی اصول کیفی نور طبیعی منطبق بر متون قرآنی جهت کاربست در فضاهای عبادی معاصر»، مندرج در: مدیریت شهری، ش ۴۳، ص ۴۹۰.

۵. خالقی، نظری به موسیقی، ص ۱۴۳.

بافت و ساخت و بیان هنر موسیقی ایرانی دارند.^۱ تزئین در موسیقی ایرانی در حکم اتصال محکم بین جملات و یا معنا دهنده واژگان موسیقی است و در عین حال به جهت متنوع ساختن انگاره‌های موسیقی، به کار برده می‌شود و هدف از آن ایجاد تنوع و کثرت در جزییات است.^۲ تزئین در موسیقی ایرانی شامل تک، ریز، غلت، اشاره، تکیه و سرمضراب می‌باشد. نمود کمال در موسیقی ایرانی، در به کارگیری نُت‌های زینت در بیان نغمات در ساختار دستگاه، قابل ردیابی است. (تصویر ۱۲)



تصویر ۱۲. آنالیز تحریرها به شکل زینت در درآمد دستگاه چهارگاه^۳

پنج. خودآگاهی و معرفت نفس

به عقیده سهروردی، نور مجرد دارای خودآگاهی محض است و دیگر موجودات با توجه به نورانیت‌شان دارای خودآگاهی‌اند. بر این اساس، ماهیت انسان و خودآگاهی او را فقط در فاعل شناساً می‌توان بازیافت؛ بنابراین از رهگذر نفس است که نخست ماهیت انسان و در نهایت ماهیت همه اشیا را می‌توان یافت.^۴ سهروردی نورانیت را معادل معرفت می‌دانست که هرکس با توجه به آن، از نفس خود، آگاه است. در سطح نظری، سهروردی «من» را سرچشممه معرفت‌شناسی اشراقی به شمار می‌آورد و در سطح عمل، «من» منبع تمام امیال والا و الهی است که در پس پرده پندار و خودآگاهی استوار بوده، خودآگاهی نیز کانون هرگونه معرفت به شمار می‌آید.^۵

۱. کیانی، بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران، ص ۳۳.

۲. اخوت، «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، ش ۱۶، ص ۱۰۵ - ۱۰۶.

۳. کاظلمی، «نقش تحریرها در صورت‌بندی گوشه‌های ایرانی»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۹ (۱)،

ص ۴۴.

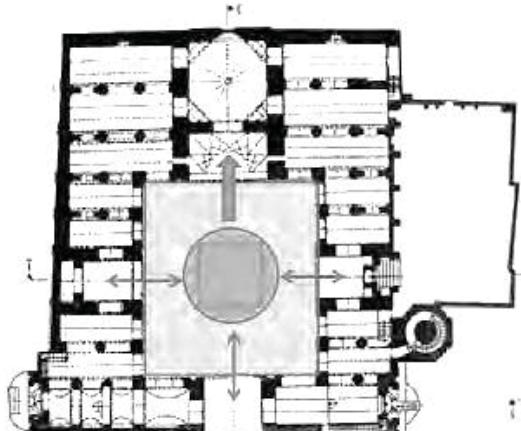
۴. سهروردی، مجموعه مصنفات، ج ۲، ص ۲۰.

۵. همان، ص ۲۵۴.

۱. خودآگاهی و معرفت نفس در معماری ایران

میل به تأمل در درون، در نزد ایرانیان و معماران ایرانی در معماری درون‌گرا ظهور یافته است.^۱ انسان و معماری از یک قبیل هستند؛ بنابراین می‌توان به معماری صفت انسانی درون‌گرایی را نسبت داد.^۲ می‌توان این‌گونه برداشت نمود که خودآگاهی و معرفت نفس در معماری ایرانی - اسلامی، خود را به صورت درون‌گرایی جلوه‌گر می‌سازد.

درونگرایی به معنای قرار دادن اندام‌های معماری و ساخت دیوارهای خارجی است، که ارتباط مستقیم بنا را با فضای خارج با عنصری به نام حیاط در درون خود میسر می‌کند، فضای درون‌گرا، از هر سو به داخل توجه دارد.^۳ شیوه بهره‌مندی از فضا در معماری ایران، شیوه «درون‌گرایانه» بوده که همواره «مکانی» برای تمرکز در آن وجود دارد.^۴ (تصویر ۱۳)



تصویر ۱۳. درون‌گرایی در مسجد جامع زواره^۵

۲. خودآگاهی و معرفت نفس در موسیقی ایرانی

گردش‌های دانگی و ساختار لطیف و مایه‌های درون‌نگر موسیقی ایرانی لحنی شهودی و حال ملایم شیواگونه دارد. مایه‌های ردیف موسیقی ایرانی غالباً پردازشی شهودی دارند. به طوری که

۱. پیرنیا، «درباره شهرسازی و معماری سنتی ایران»، مندرج در: آبادی، ش ۱، ص ۷.
۲. قیومی بیدهندی و عبداللهزاده، «بام و بوم و مردم: بازخوانی و نقد اصول پیشنهادی پیرنیا برای معماری ایرانی»، مندرج در: مطالعات معماری ایران، ش ۱، ص ۱۱.
۳. پیرنیا، سبک‌شناسی معماری ایرانی، ص ۳۶ - ۴۸.
۴. تقواei، «نظام فضایی پنهان معماری ایرانی و ساختار آن»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، ش ۳۰، ص ۴۸.
۵. نظیف، «پایداری اندام‌های معماری ایرانی در گذار از دوران اسلامی»، مندرج در: باغ نظر، سال دهم (۲۴)، ص ۶۳.

گرددش‌ها و فواصل آن سیری انسانی و درونی را به وجود می‌آورد. فارغ از هرگونه هیجان‌زدگی، التهاب و اغواگری، حال و اندیشه را به سیری الهامی سوق می‌دهند.^۱

برخی از قطعات موسیقی قادرند ضمیر ناخودآگاه را نهیب بزنند و موجب انگیزش تفکر شوند.

در این مقوله، تأثیر به دو صورت است: یکی تنها به وسیله ملودی و فواصل موسیقایی و دیگر آمیزه موسیقی و شعر بیرون آوردن و بزرگ نمودن مضامین تفکربرانگیز نهفته در اشعار. به عنوان مثال، درآمد دستگاه نوا یا همایون می‌تواند مبین و موحد حالت فوق باشد.^۲

شش. نمادگرایی یا سمبلولیسم

سهروردی از زبان سمبلیک و داستان‌های رمزی برای بیان حقایق عرفانی و حکیمانه استفاده فراوان نموده است. در این زمینه، تنوع آثار فارسی فراوان او – که حدود یک سوم آثار سهروردی را شامل می‌شوند – نشان‌دهنده اهمیت زبان فارسی و داستان‌های رمزی آن برای انتقال معارف عرفانی و حکیمانه به اهل معرفت است. در این رسائل هیچ‌گونه شرحی از آموزه‌های اشراقی سهروردی به‌طور صریح دیده نمی‌شود، بلکه به توصیف داستان‌هایی پرداخته می‌شود که بازیگران آن بیانگر سفر سالک به سوی حقیقت و اتحاد با خدا هستند.^۳

۱. نمادگرایی در معماری ایران

نماد، نشانه‌ای است که بشر در طول تاریخ برای بیان مفاهیم عمیق و غیرزمینی خود به کار گرفته است. نماد به معانی و مفاهیمی والاًتر و وسیع‌تر از آنچه می‌نماید اشاره دارد؛ مفاهیمی که بیان مجرد آنها در حد قدرت درک بشری نیست و بنابراین می‌توان گفت: نماد، واسطه‌ای است میان فهم انسانی و عالم ربانی. بهترین نمود آن را در مساجد اسلامی می‌توان یافت. مساجد، نمونه بارزی از تلفیق فرم‌های نمادین با باورهای عمیق اعتقادی است.^۴ محوری‌ترین بخش در معماری مسجد، محراب است. این واژه به معنای محل جنگ و جهاد است. از منظر راغب اصفهانی در المفردات، محراب از آن رو که محل نبرد با شیطان و هوای نفس است، این نام را به خود گرفته است. اما محراب نه تنها محل جهاد با نفس که پناهگاه امن، قرارگاه و آسایش روح است. گنبد،

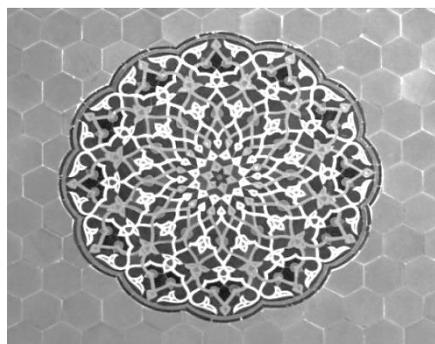
۱. زاده محمدی، «مفهوم حال در موسیقی ایرانی، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی»، مندرج در: مجله هنر موسیقی، ش، ۰۶، ص ۲۵ - ۲۷.

۲. سراج، از گندر گل تا دل، ص ۵۲.

۳. نصر و همکاران، شهاب‌الدین سهروردی: بنیان‌گذار مکتب اشراق، ص ۲۵۵.

۴. احمدی ملکی، «فرم‌ها و نقش‌های نمادین در مساجد ایران»، مندرج در: هنر و معماری مساجد، ص ۱۳۶ - ۱۳۵.

نماد آسمان است و به دلیل انحنایش، نشان روح و عالم مجردات تلقی می‌شود. مناره عنصر مسلط بر کالبد شهر و نمادی از عروج، نور و هدایت است. در واقع هم نمادی بصری، هم سمبول نخستین و اساسی‌ترین حالت نمازگزار - قیام - به شمار می‌آید.^۱ از دیگر مصادیق رمزپردازی در معماری ایرانی - اسلامی می‌توان به نقش شمسه در تزئینات اسلامی اشاره نمود. تجسم نمادین «شمسه» (خورشید) جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده است. این نقش نماد انسوار حاصل از تجلیات الهی و حقیقت نور خدا و ذات احادیث است که بنیاد حکمت ایرانی - اسلامی محسوب می‌شود.^۲ (تصویر ۱۴) همچنین به کارگیری نمادین اعداد مقدس در تعداد فضاهای، یا تعداد عناصر از قبیل ستون‌ها - مانند آن‌چه در مدرسه خان به کار برده شده است از مصادیق نمادگرایی در معماری ایرانی است.



^۳ تصویر ۱۴. شمسه کاشیکاری معرق مسجد جامع یزد

۲. نمادگرایی در موسیقی ایرانی

به کارگیری نشان‌های مقدس و ضرایب ویژه در موسیقی جهان از سابقه‌ای طولانی برخوردار است و در بسیاری از نقاط جهان، مفاهیم عرفانی - با تخلی در سازواره اعداد مقدس - با موسیقی پیوندی ناگسستنی یافته‌اند. در موسیقی ایرانی نیز تمامی نسبت‌ها، ضرایب و مقادیر بر مبنای اعداد مقدس تبیین شده‌اند.^۴ به جهت نقش موسیقی ایرانی در طول تاریخ در مراسم آیینی و مذهبی، سمبولیسم نقشی غیر قابل انکار در موسیقی ایرانی دارد. خواندن اذان در فواصل ویژه

۱. بلخاری قهی، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، ص ۳۷۸ و ۳۸۵.

۲. سجادی، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ص ۳۷ - ۳۱.

۳. مکی‌نژاد، «مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران»، مندرج در: کمیابی هنر، سال سوم (۱۰)، ص ۱۰۵.

۴. مهدوی‌نژاد، «دستور زبان موسیقی پیشرو: نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی»، مندرج در: تشریه هنرهای زیبا، ش ۱۷، ص ۹۰ و ۹۲.

دانگ قطار، استفاده از فواصل دستگاه چهارگاه برای اعلام واقعه‌ای مهم مانند تحويل سال نو و یا مراسم عروسی، انطباق زمان اجرای موسیقی با ساعات مختلف شب و روز، ساختمان دانگ و تشکیل آن از چهار نغمه، استفاده از اصطلاح چهارمضراب و اعداد نمادینی چون هفت دستگاه و پنج آواز، تکرارهای نیایش گونه و بسیاری دیگر، جلوه‌هایی از سمبولیسم در موسیقی ایران محسوب می‌شوند.^۱

وجود تناسبات ریاضی و تطبیق عدد تکرار انگاره‌ها بر کهن‌الگوهایی که به این ترتیب از فضیلت اعداد سرچشم می‌گرفته‌اند، در ترکیب‌بندی و زیبایی‌شناسی موسیقی ایران نقش اساسی دارد. در این میان ترکیب‌بندی انگاره‌ها بر اساس اعداد سه، چهار، پنج و هفت بیشترین نقش را بازی می‌کند. وجود اسمی گوشه‌هایی چون چهارباغ در ابوعطاء، چهارگوشه یا چهارتکه در شور و چهارپاره در ماهور و اطلاق لفظ چهارمضراب به قطعات ضربی که دارای الگوی مضرابی مشخص هستند و نیز بنیان نهادن تئوری فواصل موسیقی ایرانی بر دانگ - ذوالاربع یا تتراکورد - عدد چهار در خلقت عالم را به یاد می‌آورد. اینان معتقدند که خداوند متعال جهان را چنان ترتیب داده است که اکثر موجودات طبیعت به دسته‌های چهارگانه تقسیم شده‌اند. از آنجا که ملودی در موسیقی ایرانی بایستی مانند جمله در زبان، محدود و در آرایه احساس و معنی خود کامل باشد، اغلب ملودی‌های موسیقی ایرانی بر اساس تکرارهای چهارگانه و رباعی مانند به تعادل و تکامل می‌رسند.^۲

گوشه کرشمه از دستگاه شور، این ویژگی موسیقی ایرانی را به خوبی نشان می‌دهد.

وجود سمبولیسم در ساختمان سازها نیز امری شناخته شده است. نسبت دادن چهار عنصر آتش، هوا، آب و خاک؛ چنان که سیم اول (بم) سمبیل خاک، سیم دوم تداعی کننده آب، سیم سوم نشانه هوا و سیم چهارم (زیر) نمادی از آتش است.^۳ انگاره‌های تزئینی که در ساختمان سازها به کار برده می‌شوند، گاه خود نقشی سمبولیک دارند؛ مانند گل یا ستاره سنتور که می‌تواند نمادی از خورشید یا سمبول ستاره در شب‌های کویر باشد.^۴

تطبیق مفاهیم حکمت سهروردی در موسیقی و معماری ایرانی

در بخش‌های پیشین، مفاهیم حکمت ایرانی - اسلامی سهروردی و بازتاب این مفاهیم در دو حوزه

۱. اخوت، «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، ش، ۱۶، ص ۱۰۹.

۲. همان، ص ۱۱۰.

۳. مسعودیه، مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی، ص ۳۹.

۴. اخوت، «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی»، مندرج در: نشریه هنرهای زیبا، ش، ۱۶، ص ۱۰۹.

معماری و موسیقی ایرانی تبیین گشت. در این بخش تلاش بر این است تا با کنار هم قرار دادن نمود مفاهیم مورد بررسی در دو هنر مذکور، به تطبیق این دو حوزه بر اساس مفاهیم حکمی پرداخته شود. نتایج حاصل از تطبیق معماری و موسیقی ایرانی بر اساس مفاهیم حکمت سه‌پروردی، در قالب جدول ۱ ارائه شده است.

به نظر می‌رسد که در حکمت سه‌پروردی، مفهوم «سیر از کثرت به وحدت» از اساسی‌ترین مفاهیم حکمی ارائه شده باشد. بر اساس پژوهش انجام شده در این مقاله، به نظر می‌رسد در معماری ایرانی، مفهوم «سیر از کثرت به وحدت» به شیوه جهت‌گیری فضایی، سازمان‌دهی مرکزی و محوریت عمودی شکلی - فضایی نمودار گشته است؛ در مقابل، این مفهوم در موسیقی ایرانی به صورت سازمان‌دهی مرکزی فرم ردیف، حول محور مایه اصلی دستگاه مورد نظر، خود را نشان می‌دهد. ابزار ارائه این مفهوم در معماری ایرانی: هندسه، وزن و نور، و در موسیقی ایرانی: ریاضیات، وزن و ردیف می‌باشند. مصدق نمودین مفهوم «سیر از کثرت به وحدت» به صورت سازمان‌دهی فضاهای مختلف، حول محور حیاط مرکزی، گنبدخانه و محراب در معماری مساجد ایرانی؛ و در موسیقی ایرانی به عنوان مثال فرود گوشه‌های دلکش و شکسته به مایه اصلی دستگاه ماهور را می‌توان ذکر نمود.

مفهوم «سلسله مراتب» که به نوعی در دل مفهوم سیر از کثرت به وحدت جای دارد، در معماری ایرانی به صورت سلسله مراتب فضایی در هنگام ورود به مساجد و سلسله مراتب شکلی در تبدیل فرم چهارگوش به دایره گنبد، به کمک ابزار هندسه، وزن و نور نمود می‌باشد؛ و در موسیقی ایرانی به شیوه سازمان‌دهی سلسله مراتبی ساختار دستگاه به صورت فرم درآمد، گوشه‌ها، اوج و فرود دیده می‌شود.

در معماری ایرانی، به نظر می‌رسد که مفهوم «غايت گرایي»، به صورت شاخص‌سازی فرمی - فضایی به کمک ابزار هندسه و نور نمود یافته است؛ مصدق این مفهوم را در گنبدخانه و شبستان مساجد می‌توان مشاهده نمود. در حالی که در موسیقی ایرانی این مفهوم به صورت فرم اوج گیرنده در ساختار ردیف گوشه‌ها به کمک روابط ریاضیاتی، وزن و ردیف نمودار می‌گردد. به عنوان مثال، گوشه دلکش در جایگاه اوج دستگاه ماهور این مفهوم را متبادر می‌سازد.

مفهوم «کمال خواهی» همان‌گونه که پیش‌تر مطرح شد، به صورت زیبایی جلوه‌گر می‌شود. در معماری ایرانی، این مفهوم از طریق بهره‌گیری از تناسبات و جزئیات به کمک ابزار هندسه و نور جلوه‌گر می‌شود که نمود آن را می‌توان در تزئینات گنبد و سقف ایوان‌های مساجد به خوبی

مشاهده نمود. از طرفی در موسیقی ایرانی، این امر از طریق آرایه‌پردازی، به صورت نت‌های زینت در تمامی گوشه‌ها و دستگاه‌ها صورت می‌پذیرد.

دیگر مفهوم حکمت سهروردی، تحت عنوان «خودآگاهی و معرفت نفس» به صورت سازمان‌دهی فضایی درون‌گرایانه و به کمک ابزار هندسه و نور در معماری ایرانی جلوه‌گر می‌شود؛ که مصدق این مفهوم را در فرم حیاط مرکزی و گنبدخانه می‌توان مشاهده نمود. در موسیقی ایرانی این مفهوم در فرم ذاتی درون‌گرانه دستگاه و به کمک ابزار ریاضیات و فواصل ملودیک گام خود را نمایان می‌سازد که این امر به خوبی در حالت درآمد دستگاه همایون نمود یافته است.

آخرین مفهوم حکمی مورد نظر این پژوهش، «نمادگرایی» می‌باشد. مفهوم «نمادگرایی» در معماری ایرانی از طریق بیان رمزگونه مفاهیم در قالب عناصر معماری به کمک ابزار هندسه، رنگ و نور دیده می‌شود؛ این رمزپردازی به خوبی در فرم گنبد، محراب، مناره و شمسه جلوه‌گر شده است. در موسیقی ایرانی نیز این بیان رمزگونه در قالب عناصر موسیقایی به صورت کاربرد اعداد مقدس – خصوصاً عدد چهار که نماد چهار عنصر اصلی خلقت می‌باشد – در ساختمندانگ، چهار مضرب و اسامی برخی گوشه‌ها مانند چهارپاره نمود پیدا کرده است.

جدول ۱. تطبیق معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی^۱

موسیقی ایرانی			معماری ایرانی			حکمت سهروردی
صدق	ابزار	روش	صدق	ابزار	روش	مفاهیم
فرود گوشه‌های شکسته و دلکش به مایه اصلی ماهور	روابط و تنسبات ریاضیاتی، وزن، ردیف	سازمان‌دهی مرکزی بر اساس مایه اصلی	سازمان‌دهی، گنبدخانه، محراب	هنده، وزن، نور	جهت‌گیری فضایی، هندسه، وزن، محوریت عمودی	سیر از کرت به وحدت
فرم ساختمانی سلسله‌مراتبی درآمد ماهور، اوج (گوشه دلکش)، فرود به ماهور	روابط و تنسبات ریاضیاتی، وزن، ردیف	سازمان‌دهی سلسله‌مراتبی ساختمان دستگاه	سلسله مراتب در ورودی مساجد، مراتب شکلی گنبد	هنده، وزن، نور	سازمان‌دهی مراتبی شکلی – فضایی	سلسله مراتب
گوشه دلکش در دستگاه ماهور	روابط و تنسبات ریاضیاتی، وزن، ردیف	سازمان‌دهی اوج گیرنده در ساختمان ردیف	گنبدخانه، شبستان	هنده، نور	شاخص‌سازی فرمی – فضایی	غايت‌گرایی
نُتهاي زينت در تمامي گوشه‌ها و دستگاهها	روابط رياضياتي، صوت	زيباسازی از طرق آرایه‌پردازی و سقف ايوان‌های تزئينات	تزيينات گنبد و سقف ايوان‌های مساجد	هنده، نور	خلق زيباني از طریق دقیق در تناسیات و جزیبات	كمال‌خواهی

۱ مأخذ: نمایندگان.

درآمد دستگاه همایون	روابط و تابعیت ریاضیاتی، فواصل ملودیک گام	فرم ذاتی درون گرانسنه دستگاه	حیاط مرکزی، گیبدخانه هندسه، نور	سازماندهی فضایی درون گرایانه	خودآگاهی و معرفت نفس
به کارگیری عدد چهار در ساختمان دانگ، چهار مضراب، گوشه چهارپاره نماد چهار عنصر اصلی خلق	اعداد مقدس	بیان رمزگونه مفاهیم در قالب عناصر موسیقایی	هنده، رنگ، نور، اعداد مقدس	بیان رمزگونه مفاهیم در قالب عناصر معماري	نمادگرایی

نتیجه

حکمت اشراق سهپروردی، به عنوان نماینده حکمت ایرانی - اسلامی، با احیای حکمت خالده ایرانی و وارد کردن مبحث شهود، علاوه بر استدلال به حکمت اسلامی، مفاهیم مشخصی را ارائه می‌نماید. این مفاهیم عبارتند از: سیر از کشتت به وحدت، سلسله مراتب، غایت‌گرایی، کمال خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی.

در نوشتار حاضر، با بررسی نمود مفاهیم حکمت اشراقی سهپروردی در دو حوزه موسیقی - به عنوان انتزاعی‌ترین هنر - و معماری - به عنوان عینی‌ترین هنر ایرانی - نتایج زیر حاصل می‌گردد:

- میان حوزه محتوایی حکمت اشراقی و حوزه معماري و موسیقی ایرانی به مثابه صورت ارتباط متقابل وجود دارد؛ بدین ترتیب که اولاً: مفاهیم حکمت اشراقی سهپروردی به عنوان محتوا در صورت معماري و موسیقی ایرانی نمود یافته است و ثانياً: معماري و موسیقی ایرانی در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت ایرانی - اسلامی اشراق می‌باشند. این ارتباط دو سویه بیان‌گر وجود مفاهیم دقیق و مشخص در پس صور هنری است که دلیلی بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصاديق در حوزه معماري و موسیقی می‌باشد. و از سویی دیگر معماري و موسیقی به عنوان صورت، بیننده و شنونده را به طور ضمنی با مفاهیم مشخص و اصیل در جایگاه محتوا روبرو می‌کند و به عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردد.

- یکی از روش‌های مطالعه تطبیقی میان دو حوزه معماري و موسیقی، تطبیق مفهومی این دو حوزه می‌باشد. در این نوشتار با بهره‌گیری از این روش، دو حوزه معماري و موسیقی ایرانی بر اساس مفاهیم حکمی زمینه‌ای این دو مورد بررسی تطبیقی قرار گرفت. در نتیجه این بررسی، دو حوزه معماري و موسیقی ایرانی، قابلیت تطبیق دقیق بر اساس مفاهیم اصلی حکمت اشراقی سهپروردی را از منظر روش، ابزار و مصاديق، دارا می‌باشند.

منابع و مأخذ

۱. آقابزرگ، نرگس و حشمت‌الله متدين، «خاستگاه نظری میدان نقش جهان»، *باغ نظر*، ش ۳۳، ص ۴۰-۲۳، تهران، ۱۳۹۴.
۲. احمدخانی ملکی، بهرام و فرزین حق‌پرست، «مقام نور در آیه نور؛ معرفی اصول کیفی نور طبیعی منطبق بر متون قرآنی جهت کاربست در فضاهای عبادی معاصر»، *مدیریت شهری*، ش ۴۳، ص ۴۹۸-۴۸۱، تهران، ۱۳۹۵.
۳. احمدی ملکی، رحمان، فرم‌ها و نقش‌های نمادین در مساجد ایران، هنر و معماری مساجد، به کوشش دبیرخانه ستاد عالی هماهنگی و نظارت بر کانون‌های فرهنگی و هنری مساجد، به تهران، نشر رسانش، ۱۳۸۴.
۴. اخوت، امیر، «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی»، *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۱۶، ص ۱۱۱-۱۰۱، تهران، ۱۳۸۲.
۵. اردلان، نادر و لاله بختیار، *حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی*، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان، نشر خاک، ۱۳۸۰.
۶. اسعدی، هومان، «بازنگری پیشینه تاریخی مفهوم دستگاه»، *نشریه ماهور*، ش ۲۲، ص ۵۶-۴۳، تهران، ۱۳۸۸.
۷. ———، «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه‌ای چند مُدی»، *نشریه ماهور*، ش ۲۲، ص ۵۶-۴۳، تهران، ۱۳۸۲.
۸. امین‌رضوی، مهدی، سهورو دری و مكتب اشراق، ترجمه مجdal الدین کیوانی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۹. اولیاء، محمدرضا، «مقدمه‌ای بر نیایش و آفرینش فضا، نیایش ضرورت زندگی»، *برگزیده مقالات همایش نیایش ضرورت زندگی*، به کوشش علی باقری فر، تهران، مؤسسه دین پژوهی بشرا، ۱۳۷۸.
۱۰. بلخاری قهی، حسن، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران، سوره مهر، ۱۳۸۸.
۱۱. بمانیان، محمدرضا؛ متین جلوانی و سمیرا ارجمندی، «بررسی ارتباط میان پیکربندی فضایی و حکمت در معماری اسلامی مساجد مکتب اصفهان»، *مطالعات معماری ایران*، ش ۹، ص ۱۵۷-۱۴۱، کاشان، ۱۳۹۵.

۱۲. بورکهارت، تیتوس، هنر اسلامی زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، سروش، ۱۳۶۵.
۱۳. پرتوی، پروین و محمد صابر باقریان، «بررسی مقایسه‌ای - تطبیقی معنای مرکز در آرای مکتب اصفهان و اندیشه هایدگر»، باع نظر، سال چهاردهم (۴۸)، ص ۳۰-۱۷.
۱۴. پیرنیا، محمد کریم، سبک‌شناسی معماری ایرانی، بازنویسی غلامحسین معماریان، تهران، سروش دانش، ۱۳۸۶.
۱۵. ———، «درباره شهرسازی و معماری سنتی ایران»، آبادی، ش ۱، ص ۴-۱۵.
۱۶. تقوائی، ویدا، «نظام فضایی پنهان معماری ایرانی و ساختار آن»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۳۰، ص ۴۳-۵۲.
۱۷. حجازی، مهرداد، «هنر مقدس در طبیعت و معماری ایرانی»، مجله تاریخ علم، ش ۷، ص ۳۶-۱۵.
۱۸. خالقی، روح الله، نظری به موسیقی، تهران، انتشارات صفحی علیشاه، ۱۳۶۰.
۱۹. دیبا، داراب، «الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری ایران»، نشریه معماری و فرهنگ، سال اول (۱)، تهران، ۱۳۷۸.
۲۰. رشیدی، صادق، «بررسی نشانه‌شناسی موسیقی ایرانی در نمایش تعزیه»، دو فصلنامه تخصصی دانشگاه هنر، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ش ۱، ص ۱۰۷-۱۲۱.
۲۱. رضازاده‌اردبیلی، مجتبی و حمیدرضا انصاری، «تأثیر تفکر طریقت بر شکل‌گیری مجموعه مزار شیخ صفی الدین اردبیلی»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۴۸، ص ۸۱-۹۶.
۲۲. زاده‌محمدی، علی، «مفهوم حال در موسیقی ایرانی، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی موسیقی ایرانی»، مجله هنر موسیقی، ش ۱۱، ۶۰، تهران، ۱۳۸۴.
۲۳. سجادی، جعفر، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، کتابخانه طهوری، ۱۳۷۰.
۲۴. سراج، سید حسام الدین، از گذر گل تا دل، تهران، کتاب نیستان، ۱۳۹۰.
۲۵. سلطان‌زاده، حسین، فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۷۲.

۲۶. سهروردی، شهاب الدین یحیی، رساله هیاکل النور، تصحیح و مقدمه محمد کریمی زنجانی اصل، تهران، قطره، ۱۳۷۸.
۲۷. ———، حکمت الایشراق، الف، ترجمه و شرح سید جعفر سجادی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۱.
۲۸. ———، حکمت الایشراق، ب، ترجمه و شرح یحیی یثربی، قم، انتشارات بوستان کتاب، ۱۳۸۵.
۲۹. ———، مجموعه مصنفات، ج ۲، تصحیح و مقدمه سید حسین نصر و مقدمه تحلیل فرانسوی هانری کربن، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۰.
۳۰. سیاه کوهیان، هاتف، «تأثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تأکید بر تزئینات گنبد سلطانیه»، فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی، سال نهم (۳۴)، ص ۶۴ - ۴۷، زنجان، ۱۳۹۱.
۳۱. شهبازی شیران، حبیب؛ مریم مستعلیزاده و صمد پروین، «بررسی جامع مساجد عصر صفوی»، کنگره بین المللی عمران، معماری و شهرسازی معاصر جهان، ص ۱۳ - ۱.
۳۲. صحافی اصل، پریسا و حبیب الله آیت الله، «بررسی تداوم عناصر تزئینی معماری ایران باستان در دوران اسلامی ایران تا پایان دوره صفوی»، نگره، ش ۱۹، ص ۷۹ - ۶۲، تهران، ۱۳۹۰.
۳۳. طبی، محسن و فهیمه فاضل نسب، «بازشناسی نقش و تأثیر جریان‌های فکری عصر صفوی در شکل‌گیری ورودی مساجد مکتب اصفهان»، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۷ (۳)، ص ۹۰ - ۸۱، تهران، ۱۳۹۱.
۳۴. علیزاده، حسین؛ هومان اسعدی؛ مینا افتاده؛ علی بیانی؛ مصطفی کمال پورتراب و سasan فاطمی، مبانی نظری موسیقی ایرانی، ج ۱، تهران، مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور، ۱۳۸۸.
۳۵. فرهت، هرمز، دستگاه در موسیقی ایرانی، ج ۳، تهران، انتشارات پارت، ۱۳۸۶.
۳۶. قربانی، قدرت الله، «نقش و کار کرد نور در فلسفه اشراقی سهروردی»، مجله علمی تخصصی فلسفه دین، الهیات و دین پژوهی اسفرار، سال اول (۲)، ص ۱۰۸ - ۸۱، تهران، ۱۳۹۴.
۳۷. قیومی بیدهندی، مهرداد و محمد مهدی عبدالهزاده، «بام و بوم و مردم: بازخوانی و نقد اصول پیشنهادی پیرنیا برای معماری ایرانی»، مطالعات معماری ایران، ش ۱، ص ۷ - ۲۳، کاشان، ۱۳۹۱.

۳۸. کاظمی، علی، «نقش تحریرها در صورت‌بندی گوشه‌های ایرانی»، نشریه هنرهای زیبا،

دوره ۱۹ (۱)، ص ۴۶ - ۳۷، تهران، ۱۳۹۳.

۳۹. کفشهچیان مقدم، اصغر؛ امین منصوری و روح الله شمسی‌زاده ملکی، «بررسی تزئینات

معماری سنتی ایران از منظر دیوارنگاری»، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۸ (۳)، ص ۶۴ - ۵۷،

تهران، ۱۳۹۲.

۴۰. کیانی، مجید، بررسی سه شیوه هنر تکنوگری در موسیقی ایران، تهران، ایران صدا، ۱۳۷۰.

۴۱. مسعودیه، محمد تقی، مبانی اثنو موسيقيکولوژي؛ موسيقى‌شناسى تطبیقى، تهران، سروش،

۱۳۶۵.

۴۲. مکی‌نژاد، مهدی، «مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران»، کيميات هنر، سال

سوم (۱۰)، ص ۱۰۸ - ۹۹، تهران، ۱۳۹۲.

۴۳. مهدوی‌نژاد، محمد جواد، «دستور زبان موسیقی پیشرو: نسبت میان موسیقی معنوی،

فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۱۷، ص ۹۶ - ۸۷، تهران، ۱۳۸۳.

۴۴. نصر، سید حسین و همکاران، شهاب‌الدین سهروردی: بنیان‌گذار مکتب اشراف، تهران،

انتشارات حکمت، ۱۳۸۹.

۴۵. نظری، سهیل؛ حامد مظاہریان؛ غلامحسین معماریان و حمید‌رضا کاظم‌پور، «گونه‌شناسی

و تحلیل هندسی و سازه‌ای یزدی‌بندی در معماری ایران»، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۲۲

(۱)، تهران، ۱۳۹۶.

۴۶. نظیف، حسن، «پایداری اندام‌های معماری ایرانی در گذار از دوران اسلامی»، باغ نظر،

سال دهم (۲۴)، ص ۵۷ - ۶۸، تهران، ۱۳۹۲.

۴۷. نقره‌کار، عبدالحمید، برداشتی از حکمت اسلامی در هنر و معماری، تهران، کتاب فکر نو،

۱۳۹۵.

۴۸. نقی‌زاده، محمد، حکمت سلسله مراتب در معماری و شهرسازی، مجموعه مقالات دوین کنگره

تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد ۳، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۸.

