فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره اول، شماره۱، پاییز ۱۴۰۰

# مطالعهٔ نمودِ مفاهیم حکمت اشراق سهروردی در موسیقی سنّتی ایران
# با تأکید بر آلبوم موسیقیِ عشق داند با اجرای محمّدرضا شجریان و محمّدرضا لطفی

محمّدرضا عزیزی[۱]
دانشجوی دکتری تخصّصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.
پویا سرایی[۲]
استادیار گروه موسیقی دانشگاه ازاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران.

**چکیده**

حکمت اشراق سهروردی با دربرداشتن مفاهیم ایرانی-اسلامی، می‌تواند مبنایی برای برّرسی مباحث حکمی در هنرهای سنّتی باشد. شأن وجودشناختی و حیث معرفتی زیبایی به مثابهٔ یک مفهوم و امر زیبا به عنوان وجه تحقّقی آن، زمینه‌های تأملات زیباشناختی در این باب را فراهم آورده است. به‌رغم گسست‌های تاریخی و نفوذ فرهنگ‌های بیگانه، تحوّلات موسیقی سنّتی ایران از پیوستگی و تداوم نسبی برخوردار بوده است و وجوه اشتراکات صوری و مضمونی فراوانی در آثار دوره‌های مختلف، خصوصاً سال‌های بعد از انقلاب اسلامی با ظهور آهنگسازانی چون محمّدرضا لطفی مشاهده می‌شود. هدف از انجام این تحقیق، پاسخ به این پرسش بود که مؤلفه‌هایِ زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند و چگونه در آلبوم موسیقی *عشق داند* نمود پیدا کرده‌اند؟ روش انجام این تحقیق از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی بود. اطّلاعات نیز به شیوهٔ کتابخانه‌ای به‌دست آمد. نتایج نشان می‌دهد آلبوم *عشق داند* در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است. به‌طوری که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در خلق آثار موسیقی سنّتی هستند و به عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردند.

**واژگان کلیدی**: حکمت اشراق، سهروردی، موسیقی سنّتی ایران، آلبوم *عشق داند*، محمّدرضا لطفی.

[۱] Email: maazizi4321@gmail.com
[۲] Email: pouya.sarai@gmail.com

**مقدمه**

شیخ شهاب‌الدّین سهروردی فیلسوف نام‌آشنای جهان اسلام، در قرن ششم هجری حکمتی بحثی-ذوقی با تأکید بر کشف و شهود و رهیافت‌های حکمت خسروانی ایران و مضامین عرفانی اسلام و حکمت یونان پایه‌گذاری نمود تحت عنوان «حکمت اشراق». از منظر او، مبنای زیبایی، ادراک خیالی و قلبی هنرمند بوده و هنرمند را چون حکیم متأله می‌دانست که خلق اثر هنری او مبتنی بر ادراک و شهود حقایق عالم مثال است که دارای فضایی متفاوت با عالم جسمانی است. آن فضا که به نحوی حاکی از عالم مثال است در هنرهای سنّتی ایران از جمله معماری، نگارگری، شعر و موسیقی سنّتی و ... بر سبیل تمثیل، نمایان می‌شود. در پاسخ به این پرسش‌های اصلی بود که:

۱. مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند؟

۲. این مؤلفه‌ها چگونه در آلبوم موسیقی *عشق داند* نمود پیدا کرده‌اند؟

در این پژوهش به بررسی فضای خلق اثر *عشق داند* توسط محمّدرضا لطفی و محمّدرضا شجریان در فضای عالم مثالِ اشراقی پرداخته‌ایم که خود هم ورای عالم عینی مادی است و هم درون نفس انسان پدیدار گشته است. دانستیم که موسیقی سنّتی 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 نظریّات حکمای پیشین ایران و احیایِ 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 آثار موسیقی سنّتی ایران قلمداد شود که بر خلق آثار موسیقی سنّتی معاصر مانند *عشق‌داند* نیز تأثیرگذار بوده است.

**روش تحقیق**

این تحقیق، با رویکرد پژوهش کیفی، از منظر هدف، کاربردی-نظری و از منظر شیوهٔ انجام توصیفی-تحلیلی است. روش نظری نیز زیبایی‌شناسی سهروردی با تأکید بر نمود مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنّتی ایران است و روش گردآوری اطّلاعات، کتابخانه‌ای بوده است که داده‌های پژوهش در پایان به صورت تطبیقی مورد برّرسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. به‌طوری که در ابتدا به شرح مفاهیم مهم زیبایی در حکمت اشراق و اندیشهٔ شیخ اشراق پرداخته و در ادامه ضمن تبیین مباحث مهم این حکمت، به تحلیل چگونگی نمود این مفاهیم در اثر *عشق داند* پرداختیم.

**پیشینه تحقیق**

در حوزهٔ سهروردی‌پژوهی و حکمت هنر اسلامی تحقیقات فراوانی از سوی محقّقان و نویسندگانی مانند سیّدحسین نصر، ابراهیمی دینانی، محمود خاتمی و ... صورت گرفته است، امّا در بحث زیبایی‌شناسی شیخ اشراق علاوه بر لزوم مطالعهٔ کتاب «*حکمت اشراق*» اثر شیخ شهاب‌الدّین سهروردی و سایر کتاب‌های وی، پژوهش‌های نسبتاً کمتری وجود دارد. در این حوزه کتاب «*تجلّیات هنر معنوی در اسلام*» اثر سیّدحسین نصر، کتاب «*مبانی هنر و معماری اسلامی*» از حسن بلخاری‌قهی که در بخشی از آن به فلسفه زیبایی سهروردی و تاثیر آن بر هنر اسلامی پرداخته شده و کتاب دیگری که در فرهنگستان هنر به چاپ رسیده، با عنوان «*مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدّین سهروردی*» اثر طاهره کمالی‌زاده مورد مطالعه قرار گرفت و سایر مقالات و کتاب‌های تخصّصی و تحلیلی و مطالعات زیر نیز به عنوان پیشینه این تحقیق مورد برّرسی قرار گرفت:

فاطمه گودرزی و حمیدرضا شریف در مقاله‌ای تحت عنوان «*نگاهی تحلیلی-تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی برمبنای مفاهیم حکمت سهروردی*» که در نشریهٔ *شناخت*، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شماره۷۸ به چاپ رسیده است، به تبیین مفاهیم کلی حکمت اشراق از منظر فلسفی پرداخته‌اند و با نگاهی تحلیلی-تطبیقی بروز این مفاهیم را در موسیقی و معماری ایرانی برّرسی 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 قابلیّت تطبیق دقیق بر اساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی را از منظر روش، ابزار و مصادیق دارا هستند.

سیّدوحید بصام در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «*بازخوانی مبانی حکمی موسیقی ایران*» در سال ۱۳۸۷ در رشتهٔ فسلفهٔ دانشکدهٔ فلسفهٔ دانشگاه هنر تهران زیر نظر علی‌اصغر بیانی و مشاورهٔ اسماعیل بنی‌اردلان به مرور نظریّات حکمی فیلسوفان اسلامی از جمله سهروردی در باب موسیقی پرداخته و به این نتایج دست یافته: رویکردهای متفاوتی از سوی فلاسفه، حکما و عرفا نسبت به موسیقی وجود دارد و سهروردی قائل به منشأ آسمانی موسیقی است. نقش عالم خیال نیز هم‌چنان‌که در سایر آرای سهروردی اهمیّت به‌سزائی دارد در موسیقی نیز از اهمیت خاصی برخوردار است، تا جایی که درک و زیبایی‌شناسی

موسیقی بدون اعتقاد به این عالم و درک آن امکان پذیر نخواهد بود.

نگارنده در مقاله‌ای تحت عنوان «*مطالعهٔ زیبایی‌شناسی در موسیقی سنّتی ایران براساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی*» که در نشریهٔ *پژوهش و مطالعات علوم اسلامی*، مرداد ۱۳۹۹، شماره۱۳ به چاپ رسیده است به طرح و تبیین مفاهیم زیبایی-شناختی اندیشهٔ سهروردی پرداخته و به چگونگی نمودشان در آثار موسیقی سنّتی ایران پرداخته و در پایان به این نتیجه دست یافته که مفاهیم حکمت اشراق به‌عنوان محتوا در موسیقی سنّتی ایرانی نمود یافته و این هنر در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است. این ارتباط دو سویه بیان‌گر این است که مفاهیم دقیق و مشخّص در پس صور هنری وجود دارد که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در حوزهٔ موسیقی سنّتی هستند و به عبارتی زبان گویای این مفاهیم می-گردند.

**سهروردی و موسیقی**

شیخ شهاب‌الدّین سهروردی، فیلسوف نام‌آشنای فلسفه اسلامی در قرن ششم هجری است معروف به شیخ اشراق، او مبدع و مؤسّس حکمت اشراق است که با تکیه بر رهیافت‌های حکمت خسروانی ایران و مضامین عرفانی اسلام و نیز حکمت یونان باستان این حکمت را پایه‌گذاری نمود (Landolt, 2008, 242–240). شاید اگر از او بپرسیم که موسیقی چیست؟ نشان عالم مثال و هورقلیا را دهد، چرا که معتقد است صوت مثالی تنها در این عالم یعنی عالم افلاک مثالی محقّق می‌شود. او برای این عالم اصوات و نغماتی قائل است که شرایط اصوات این جهان را ندارند امّا اصل موسیقی این عالم محسوب می‌شوند. او هیچ نغمه-ای خوش آهنگ‌تر و لذّت‌بخش‌تر از آن‌ها متصوّر نیست و از این اصوات تنها سالکان طریق حق آگاهی دارند (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۸، ۳۷۶). بدین ترتیب، تنها راه شناخت حقیقت موسیقی اشراق و علم بی‌واسطه و حضوری است. ظاهراً این دیدگاه جزء دیدگاه‌هایِ هستی‌شناختی مانند دیدگاه افلاطون (آثارموسیقی موجودات ازلی موجود در خارج از زمان و مکان هستند) (کنیا، ۱۳۹۴، ۳۸-۳۴) و فیثاغورث (افلاک) قرار دارد. امّا تفاوت مهم و جالب توجّهی که این نظریه با نظریهٔ موسیقی افلاک فیثاغورث دارد در این است که سهروردی به عالم افلاک در عالم مثال اشاره می‌کند، درحالی که فیثاغورث افلاک همین عالم را مدّنظر دارد. (Walbridge, 200, 26) به هر حال به نظر می‌رسد اگر بخواهیم تعریفی از موسیقی ارائه دهیم باید تعریفی باشد که بتواند خصیصهٔ ممیّز و دیگر ویژگی‌های موسیقی (علاوه بر صفاتی که در تعاریف متداول به صوت نسبت می‌دهند مانند تناسب ،خوش آهنگی، زیبایی، سازمان یافته بودن، قرارداشتن در یک گام،انتزاعی بودن و غیره) (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲، ۳۸۷) را تا آنجا که ممکن است در برگیرد، هرچند از نظر سهروردی امکان تعریف تمام صفات یک چیز وجود ندارد و هر تلاشی برای تعریف کردن آن چیز بیهوده خواهد بود (امین‌رضوی، ۱۳۷۷، ۸۸).

هنر سنّتی ایرانی-اسلامی همواره در پی تجلّی اسم الله و ابراز احدیّت و واحدیّت است: « ...[درهنراسلامی] زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و هنرمند فقط باید به این بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وقف کلّی‌ترین بینش اسلامی فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۴). به عبارتی دیگر، صنع و هنر تنها ازآن خداوند است و بشر تنها صورت جهان را بر وفقِ طبیعت و زیباییِ عینی آن، متجلّی می‌کند. موسیقی سنّتی ایران نیز از این توحید و تنزیه بهره‌مند است؛ چنانچه خواجه نصیر طوسی می‌گوید: «...و مقصود ما از این رساله نه آنست که علم غنا و الحان آموزیم، لیکن مقصود آنست که بداند در هر علم و صنعتی جداگانه دلیلی هست بر هستی واجب‌الوجود» (طوسی، ۱۳۷۱، *مجمل الحکمه*: ۵۱). آنچه با عنایت به تعاریف سنّت‌گرایان و عرفا و حکما در نگاه نخست، قابل ادراک است، همانا تطبیق مبانی موسیقی اقوام و نواحی ایران اسلامی با بنیان‌های هنر سنّتی است؛ چرا که این هنر همواره مردم‌زاد و دارای شأن کاربردی (منحصراً کاربردی مذهبی، عقیدتی و آیینی) و به‌دور از همه شعائر استتیکِ کانتیِ مدرن و در شمولیّت و انضمام محض با هستی و ساحت معنوی هر تفکّر قومی است (مسعودیه، ۱۳۶۵ :۳۲).

موسیقی اصیل ایرانی که به موسیقی سنّتی ایرانی و موسیقی کلاسیک ایرانی نیز معروف است، شامل دستگاه (سیستم موسیقی)، ملودی و آواز است. این نوع موسیقی قبل از مسیحیّت وجود داشته و عمدتاً از طریق دهان به دهان (سینه به سینه) به ما رسیده است. قطعات لذّت‌بخش‌تر و راحت‌تر این موسیقی تاکنون برای ما باقی مانده‌اند (Mehraby, 2019).

«موسیقی سنّتی ایران به تناسب احوال نفس و مقامات آن انس علوی با خیال دارد و بی‌تجرید آن هیچ صورت شنیداری نفس را نمی‌انگیزد، خواه به حال قبض یا حال بسط و خواه در هر مقام که نفس استوار باشد. موسیقی ایرانی از این حیث با حالات نفس هماهنگ است که نخست، نفس را تمهید می‌کند که از حال موجود به حال و احوال دیگر متفطن شود، و در این مرحله حالت ناپایداری به نفس دست می‌دهد و سپس، در پی این حالت ناپایداری و بی‌ثباتی که در نفس ایجاد می‌کند، در او حال فراشدن و تعالی از وضع موجود می‌انگیزد و سرانجام، حالت طمأنینه نفس را ایجاد می‌کند که در این مرتبه‌ی بالاتر پایدار است» (خاتمی،

۱۳۹۳: ۲۴۲-۲۴۱). شیخ اشراق به سماع[۱] و نغمات موسیقی علاقهٔ وافری داشته (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۳: ۲۶) و ظاهراً کاربرد موسیقی نزد او باید در جهت تزکیهٔ نفس باشد چرا که سهروردی همواره در رسالات مختلف خود به قطع علاقه از دنیا و توسّل به ریاضیّات 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).

سهروردی یکی از شیوه‌های باخبر شدن از غیب و اطّلاع از حوادث گذشته و آینده را که در عالم مثال محفوظ است، خبر یافتن با صدای خوش می‌داند که این مورد یکی از هشت‌گونه[۲] باخبر شدن از عالم غیب است (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۴۰). بر اساس دیدگاه سهروردی آنچه «مکاشفان، مانند انبیاء و اولیاء می‌شنوند، صداهای هول‌انگیزی هستند که نمی‌توان گفت از تموّج هوا در مغز است و اصلاً این صداها در عالم اجسام نیست. اهل کشف آن‌ها را در عالم مثال می‌شنوند» (اکبری، ۱۳۸۷، ۱۹۸). «سهروردی در رموزی که برای عوالم غیر جسمانی طرح می‌کند جایگاه خاصّی برای نواها و آواها قائل است. او می‌گوید اخوان تجرید[۳] مقام خاصی دارند که در آن مقام هرگونه که بخواهند می‌توانند مثُل قائم به خود ایجاد کنند که این مُثُل به واسطهٔ طلسم‌هایی سخن می‌گویند. طلسم‌هایی جسمانی مظهر آن مُثُل‌اند و از آن طلسم‌های جسمانی جمادی به‌واسطهٔ مُثل آوازهای شگفت‌آوری که خیال هم نمی‌تواند آن‌ها را محاکات کند شنیده می‌شود و انسان هنگامی که نوعی تجرّد برایش حاصل می‌شود آن صداها و آوازها را می‌شنود و به آن گوش می‌دهد و در می‌یابد که خیال نیز در آن هنگام آن آواز را استماع می‌کند؛ پس آن آوازی است از مثل معلّق» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۴۱-۴۰). سهروردی حُسن (زیبایی) را حاصل شناخت حق یا خیر اعلی می‌دانست (امین‌رضوی، ۱۳۷۷، ۶۹-۶۱). او معتقد بود زیبایی‌های این عالم تجلّی زیبایی عالم مثال و موهبتی الهی است. امّا این به آن معنی نیست که هرچه در عالم مثال است یا هرچه از آن عالم محاکات کند، زیباست؛ زیرا در این عالم، صور زشت و شیطانی نیز وجود دارد. «این امر به این معنی آمد که زیبایی‌شناسی در این تفکر امری است وابسته به هستی‌شناسی و آن نیز ما را به شناخت حقیقت یا همان نور هدایت می‌کند» (سهروردی، ۱۳۶۱، ۳۵۶). به عبارت دیگر زیبایی نسبت مستقیم با نور دارد. همان طور که زیبایی و جمال انسان مربوط به نور اسفهبد است و نه مربوط به جسم او.

سهروردی نقش دیگری نیز برای موسیقی قائل است و آن یادآوری الحانی است که نفس در عالم خود (عوالم بالا) با گوش جان می‌شنیده و همین امر باعث میل او به آن عوالم شده و جان آدمی که در قفس تن اسیر است از شدّت شوقی که به پرواز به آن عالم دارد تن را نیز با خود به پرواز درآورده و بدین ترتیب رقص و سماع در می‌گیرد (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲، ۲۶۴). نکتهٔ دیگری که باید به آن توجّه داشت این است که اگرچه سهروردی و دیگر فلاسفهٔ اسلامی به لذّتی ناشی از درک کمال و زیبایی موسیقی باور دارند، به هیچ وجه آن را غایتی برای موسیقی یا هنرهای دیگر در نظر نگرفته‌اند، بلکه این لذّت علاوه بر این که از نظر سهروردی سایه و صنم لذّت‌های عقلی محسوب می‌شود، به این دلیل ممدوح و پسندیده است که یاری‌دهندهٔ نفس انسان در طی مسیر او بسوی کمال است (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۸، ۶۱۳).

سهروردی نکتهٔ جالب توجّهی دربارهٔ تلاوت قرآن -که خود یک نوع موسیقی است- ذکر می‌کند که می‌توان آن را به پدیده‌های موسیقی نیز تعمیم داد. او می‌گوید: «تنها در هنگامی به قرائت قرآن اشتغال ورزید که دارای وجد و سرور بوده و از فکر لطیف و اندیشهٔ تابناک برخوردارید و قرآن را به گونه‌ای بخوانید که گویا فقط در شأن شما نازل گشته و دربارهٔ چیز دیگری سخن نمی‌گوید» (همان، ۴۰). بدین ترتیب، می‌توان گفت حالت وجد و سرور و داشتن اندیشهٔ تابناک و فکر لطیف و نیز نحوهٔ حضور، در افزایش تأثیر موسیقی نقش مهّمی ایفاء می‌کند.

---

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

[۲]. هشت‌گونه باخبر شدن از غیب: مکتوب، با صدای خوش، با صدای مهیب، با دیدن صورت حادثه، با شنیدن از زیبارویان، با شنیدن از پیکره‌های هنری، با نجوا و با رؤیت خود مُثُل آویزان. (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲، ۲۳۶و۲۳۷).

[۳]. «اصطلاحی است که سهروردی برای اهل تجربه به‌کار می‌برد. تجرید را صوفیه و متألهان مسلمان به معانی گوناگونی به‌کار برده‌اند امّا معنای مشترک میان آن‌ها عبارت است از خالی شدن قلب از علاقه به امور دنیوی و متوجه شدن آن به الله» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ الف، پانوشت ص۴۰).

**تبیین مفاهیم حکمت اشراق**

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

- **سیر از کثرت به وحدت:**

«سهروردی با اصالت نور و بساطت آن به دیدگاه تازه‌ای از تمایز موجودات دست یافت و به تشکیک در نور قائل شد. منظور او این است که در جهان هستی نورهای گوناگون و متعدّدی 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 شدّت، ضعف، نقص و کمال، پیوستگی میان همهٔ موجودات جهان هستی را حفظ می‌کند و نشان می-دهد که در عین کثرت و اختلافی که وجود دارد، گوهر بنیان جهان هستی گوهر واحدی است، همه انوار و ظلمات به نوری واحد، غنی و ضروری‌الوجود ختم می‌شوند که همان «نورالأنوار» است (سهروردی، ۱۳۶۱ به نقل از همان).

در موسیقی ایرانی می‌توان گفت: «هر یک از قطعات بر مبنای یک هستهٔ مرکزی آفریده می‌شود، به این هستهٔ اصلی «مایهٔ مادر» گفته می‌شود که نام خود را به دستگاه می‌دهد» (فرهت، ۱۳۸۶: ۴۲). گوشه‌ها در هر دستگاه در مایه‌های مختلف ساخته-شده‌اند. «مایه یا مُد مادر که در درآمد دستگاه‌ها معرفی می‌شود، محل رجوع تمامی گوشه‌هاست و باعث یک‌پارچگی دستگاه یا آواز می‌شود» (علیزاده و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۲). بدین‌ترتیب، کثرت گوشه‌ها از طریق سازماندهی مرکزی ردیف، در سیر به سوی گوشهٔ اصلی[۴] 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 سنّتی اسلامی-ایرانی، هنر وحدت درکثرت است (نک 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 (نک بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۱-۲۰). امّا آنچه در متون حکمی موسیقی سنّتی برداشت می‌گردد، تنها همین مشابهت الگوها با اسلیمی‌هاست (برای نمونه نک کیانی، ۱۳۶۸: ۵۶). از سویی دیگر، مبنای تحقّق وحدت در کثرت اصل بنیادین هنر سنّتی-اسلامی وجود واخوان[۵] در سازها است؛ چرا که با وجودِ آن، در نهایت محصولِ خروجیِ شنیداریِ موسیقی سنّتیِ اسلامی-ایرانی دارای هر دو وجه وحدت (واخوان) و کثرت (ملودی) و بدین‌ترتیب هرلحظه از این موسیقی، تجلّی وحدت درکثرت خواهد بود (نک سرایی، ۱۳۸۸، واخوان).

- **سلسله مراتب:**

همهٔ فلسفهٔ سهروردی پیرامون «نور» است و نیز حلّ تمام مشکلات و مسائل فلسفی بالأخره به نور باز می‌گردد. مبدأ همه موجودات در جهان خارج، نورالأنوار است و نظام سلسله‌مراتبی موجودات در واقع همان نظام سلسله‌مراتب نورهاست (محمدی، ۱۳۷۲: ۱۰۲). نور جوهر زیبایی است و سهروردی به وفور از شدّت و ضعف آن سخن گفته است؛ «و شدّت و ضعف نور مربوط به اختلاط با اجزای ظلمت نیست زیرا که ظلمت امری عدمی است و اجزایی ندارد» (سهروردی، ۱۳۸۸ به نقل از رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۷). همچنین در مبحث نسبت میان نور عالی و نور سافل، مراتب نور و پیوند این مراتب بیان شده است. هر نوری که از حیث مرتبت از انوار قاهره[۶] دورتر باشد به همین

---

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

[۵]. درفرهنگ دهخدا، ذیل واژه واخوان می‌خوانیم: «علم نحو. آنندراج حامص مرکب (مطابقه، مقابله کتب) از یادداشت‌های مؤلف حامص مرکب (آزمون درستی و نادرستی دوقپان) از یادداشت‌های مؤلف خواندن واخوان: علم نحو باشد) آنندراج» (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل واژه واخوان).

[۶]. انواری که علاقه و دلبستگی با برازخ ندارند نه به انطباع و نه به تصرّف؛ یعنی کاملاً مجرد هستند و نه منطبع در برازخاند و نه متصرف در برازخ. این انوار خود به دو قسم تقسیم می‌شوند: انوار قاهره طولیه و انوار قاهره عرضیه. انوار قاهره طولیه انواری هستند که شیخ از آنها به اصول اعلون یا امهّات نام می‌برد که از لحاظ مرتبهٔ وجودی با یکدیگر متفاوت هستند. (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۲، حکمه‌الاشراق، ۱۴۵)

میزان از کمال فاصله دارد. انوار مجردهٔ مدبره[۷] در مرتبهٔ پایین‌تر از انوار قاهره که منزه از علایق ظلمانی است قرار دارد و نور أخس نوری است که به ظلمات نزدیک‌تر است. بنابراین هرچه به ظلمات نزدیک‌تر باشد از کمالات نوریه دورتر خواهد بود. (همان)

با تأسی از همین سلسله‌مراتب نوری و عوالم متعدّد سهروردی و شدّت و ضعف جوهر نوریه در آن، می‌توان زیبایی را به انواع معقول، خیالی و محسوس نیز تقسیم‌بندی کرد. هر یک از این موارد به ترتیب با عوالم ملکوت، مثال و جسم متناظرند. زیبایی‌های معقول، ملکات نفس انسانی و امور معقولی مانند شجاعت و عشق و عدالت را در برمی‌گیرد. زیبایی خیالی که متعلّق به صور معلّقه است، در قوهٔ خیال متصوّر می‌شود از قبیل رؤیا و مرایا و صور. زیبایی‌های محسوس که از سنخ ترکیبات و کیفیات هستند، از طریق اعتدال و تناسب قوای پنج‌گانه ادراک می‌شوند. مانند زیبایی‌های بصری که طبق مثال‌های خود سهروردی، در عالم انسانی، یوسف و در عالم طبیعت، اشکال مسدس انگبین و خانه‌ی عنکبوت و اصوات دلنشین، نمونه‌های بارز آن محسوب می‌شوند. نکته قابل توجه، ربط و نسبت این زیبایی‌ها با یکدیگر و در نسبت با نورالأنوار به عنوان کامل‌ترین و زیباترین حقیقت در فلسفه سهروردی است. ربط و نسبتی که از طریق آن، وجوه معرفتی و ابعاد وجودشناختی عالم تبیین می‌گردد (رحیمیان و ذهبی،۱۳۹۷، ۱۷۷-۱۷۸).

در موسیقی ایرانی که به مثابهٔ یک نشانهٔ کلان در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان «ردیف»[۸]، دارای لایه‌های متعدّدی است که «دستگاه»[۹] نام دارد. شاید بتوان روابط متوالی میان دستگاه‌ها را روابط بین دستگاهی نام نهاد که به‌دلیل داشتن یک ساختار سلسله‌مراتبی، موجب اعتباربخشی به موجودیّت موسیقی ایرانی می‌شود. از این حیث، هر دستگاه نیز دارای ساختار درونی است که متشکّل 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).

- **غایت‌گرایی:**

برای سهروردی اساس کمال، توجه تام به «نورالأنوار» 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 متحّد گشته، سرانجام در آن فانی می‌گردد. فنای فی‌الله به معنای از خود رهایی و بیرون آمدن از تمامی تعلّق‌ها و وابستگی‌های مادی و بشری و بقا به صفات سرمدی است (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۲۷۱). او نقش مهمّی نیز برای هنر با تأکید بر موسیقی قائل است و آن یادآوری الحانیست که نفس در عالم خود با گوش جان می‌شنیده و همین امر باعث میل او به آن عوالم شده و جان آدمی که در قفس تن اسیر است از شدّت شوقی که به پرواز به آن عالم دارد که «غایت» آن است و تن را نیز با خود به پرواز درآورده و بدین‌ترتیب رقص و سماع در می‌گیرد (همان، ۲۶۴).

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

- **کمال‌خواهی**

در نظر سهروردی انسان بالفطره کمال‌خواه و کمال‌خواهی واقعیتی است که جزء 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 لذّت مساوی با حصول کمال و ادراک آن است. وی معتقد است: «در سرشت نورِ ناقص همواره نسبت به نور عالی،

---

[۷]. انوار مدبره (انوار اسفهبدی) به عالم چهارمی اشاره دارد که میان عالم انوار مدبره و برازخ ظلمانی وجود دارد: «من تجربه‌های درست و معتبری دارم که وجود عوالم چهارگانه را اثبات می‌کند: انوار قاهره، انوار مدبره، برزخیان و صور معلقهٔ ظلمانیه» (همان، ج۲، ۲۳۲).

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

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

عشقی نهفته است و در ذات نور عالی نسبت به نور سافل قهری خفته است و از آن‌جا که ظهور نورالأنوار زاید بر ذاتش نیست، لذا لذّت و عشق او به ذات خویش امری زاید بر ذات آن نخواهد بود [...] پس انتظام کل جهانِ وجود مبتنی بر قهر و محبت است» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۱۳۶).

در موسیقی یعنی همان‌که «خالق یک اثر پس از ترکیب اصوات در نغمات دقّت کرده و نت‌های کوچک دیگری که موجب زیب و زینت است در میان اصوات قرار می‌دهد. بنابراین نت‌های زینت وسیلهٔ زیبایی و لطافت نغمات آهنگ‌های موسیقی است» (خالقی، ۱۳۶۰: ۱۴۳) و در ادامه باید اشاره کرد که «تزئین‌ها در موسیقی سنّتی ایران کوچک‌ترین اجزای نغمگی موسیقی هستند که در حکم ضمائم[۱۰] در آواها[۱۱] یا زیرنغمگی‌هایی[۱۲] [اشاراتی] بر نغمهٔ [آوای] اصلی به‌شمار می‌روند. تزئین‌ها نقش بسیار مهّمی در بافت و ساخت و بیان هنر موسیقی دارند» (کیانی، ۱۳۷۰: ۳۵). تزئین در موسیقی ایرانی شامل ریز[۱۳]، تکیه[۱۴]، سرمضراب[۱۵]و ... است که در بین نغمات دستگاهی نیز قابل برّرسی است (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۶-۱۳۵).

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

- **خودآگاهی و معرفت نفس**

نور به‌عنوان موضوع فلسفهٔ اشراق، رمز و نمادی است از «آگاهی» و «خودآگاهی» و مدار فلسفهٔ اشراق «علم» است. علم به هر امری منوط به علم به نفس خویش است و «علم حضوری اشراقی» است که در علم به غیر، اضافهٔ اشراقی به هر مفهومی است که در این حضور بر نفس معلوم گشته است. معرفت اشراقی یک شناخت معنوی و متعلق به جان آدمی است و ادراک پیام اشراقی یا آگاهی اشراقی جز با نفس اشراق شده به انوار میسّر نیست (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ۴۱و۴۲). «در معرفت‌شناسی اشراقی، علم و خودآگاهی ذاتی نفس، نه حاصل انتزاع است و نه صورت عین خارجی. این علم از سنخ علم به کلیّات منطقی نیز نیست. سهروردی در تقابل با علم حصولی مشائی که علم به کلی انتزاعی است، این نوع علم را علم حضوریِ اتصالیِ شهودی می‌نامد. بنابراین، معرفت‌شناسی اشراقی همان‌گونه که در ادراکات حسی (ابصار) و خیالی به شهود و اشراق نفس منتهی می‌شود، ادراک عقلی اشراقی نیز با حضور و ظهور اشراقی برای نفس حاصل می‌گردد» (همان، ۴۳).

به عقیدهٔ سهروردی نور مجرد دارای خودآگاهی محض است و دیگر موجودات با توجه به نورانیّت‌شان دارای خودآگاهی‌اند. پس ماهیّت انسان و خودآگاهی او را فقط در وجودش می‌توان بازیافت، بنابراین از معرفت نفس است که نخست ماهیّت انسان و در نهایت ماهیّت همه اشیاء را می‌توان یافت (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲: ۲۰). شیخ اشراق نورانیّت را معادل معرفت می‌دانست که هرکس با توجّه به آن از نفس خودآگاه است [این آگاهی به خود و درون است نه آگاهی روانشناختی به معنای معاصر و فرویدی آن]. در سطح نظری، او «من» را سرچشمه معرفت‌شناسی اشراقی می‌دانست و در سطح عمل، «من» منبع تمام امیال والا و الهی است که در پس پرده پندار و خودآگاهی استوار بوده و خودآگاهی نیز کانون هر گونه معرفت به‌شمار می‌رود (همان: ۲۵۴).

در موسیقی ایران، گردش‌های دانگی و ساختار لطیف و مایه‌های درون‌نگر لحنی شهودی و حال ملایم شیواگونه دارد. مایه‌های ردیف موسیقی ایرانی غالباً 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). به‌طور مثال درآمد دستگاه نوا یا همایون که لحنی شیواگونه و تفکّر برانگیز دارند (نک خالقی، ۱۳۹۰: ۱۴۹و۱۷۳).

- **نمادگرایی**

سهروردی از زبان نمادین و سمبلیک برای بیان داستان‌های حکیمانه و عرفانی استفاده فراوان نموده‌است. در این زمینه تنوّع آثار فارسی زبان او -که هیچ‌گونه شرحی از آموزه‌های اشراقی به‌طور صریح دیده نمی‌شود- نشان‌دهندهٔ اهمیّت 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). در مورد اعداد به‌طور مثال هفت دستگاه موسیقی ایرانی؛ «

---

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

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

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

[13] Termolo

[14] Accent.

[15] Interruption

...هفت‌گانه‌ای مطرح می‌شود که نمونه‌ای از هفت‌گانه‌های ایرانی (نظیر هفت شهر عشق عطار، هفت پیکر بهرام گور، هفت‌خان رستم) است» (همان). در باب عدد پنج نیز که در موسیقی ایرانی هم از پنج آواز سخن رفته یا به فواصل ذوالخمس[۱۶] اشاره شده، نمودش را در رسالهٔ *عقل سرخ* نیز که ماجرای گرفتار آمدن یک باز (نفس انسان) در دام صیّاد است که ده موکّل بر او می‌نهند، پنج موکّل را «روی سوی من و پشت بیرون» -که همان حوّاس پنج‌گانه درونی باشند- و «پنج را پشت سوی من و روی بیرون» -که حواس پنجگانه ظاهری هستند- (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۳، *عقل سرخ*، ۲۲۷) کنایه از هبوط به عالم خاک دارد. پس از این، باز صیدشده با پیری ملاقات می‌کند که با آو از پنج عنصر سیمرغ، کوه قاف، گوهر شب‌افروز، درخت طوبی و زره داوودی سخن می‌گوید (محمدی، ۱۳۷۲، ۱۰۴).

در موسیقی نیز، به‌کارگیری همین نشان‌های مقدّس و ضرایب ویژه از سابقه طولانی برخوردار است و در بسیاری از نقاط جهان، مفاهیم عرفانی -با تجلّی در سازوارهٔ اعداد- با موسیقی پیوندی ناگسستنی یافته‌اند. در موسیقی ایرانی نیز تمامی نسبت‌ها، ضرایب و مقادیر بر مبنای برخی از اعدادی مثل پنج، هفت و دوازده تبیین شده‌اند (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۹۲-۹۰). وجود تناسبات ریاضی و تطبیق عدد تکرار انگاره‌ها از کهن‌الگوهایی[۱۷] که به این ترتیب از فضیلت اعداد سرچشمه گرفته‌اند، ترکیب-بندی و زیبایی‌شناسی موسیقی ایران نقش اساسی دارد. در این میان ترکیب‌بندی نغمات ردیف بر اساس اعداد چهار و هفت[۱۸] بیشترین نقش را بازی می‌کند. برای عدد چهار می‌توان گفت که وجود اسامی گوشه‌هایی نظیر چهارباغ در ابوعطا، چهارپاره در ماهور و اطلاق لفظ چهارمضراب به قطعات ضربی که دارای الگوی مضرابی مشخصی هستند و بنیان نهادن موسیقی ایران برمبنای دانگ ) ذوالابع یا تتراکورد[۱۹]- عدد چهار در خلقت عالم را به یاد می‌آورد. اینان معتقدند خدای متعال جهان را چنان ترتیب داده که که اکثر موجودات طبیعت به دسته‌های چهارگانه تقسیم شده‌اند. از آن‌جایی که ملودی در موسیقی ایرانی بایستی مانند جمله در زبان، محدود و در آرایه، احساس و معنی کامل خود را داشته باشد، اغلب ملودی‌ها براساس تکرارهای چهارگانه و رباعی‌مانند به تکامل و تعادل می‌رسند (همان: ۱۱۰)؛ مانند کرشمه در دستگاه شور. در باب عدد هفت نیز «تأکید بر عدد هفت یادآور استفاده و اهتمام خاص حکمت اشراقی و اندیشهٔ عرفان ایرانی به این عدد است. نه فقط آسمانِ عالمِ اشراقی هفت مرحله است و زمین آن هم هفت طبقه و مقامات وصال و فنا هم هفت طبقه، بلکه ظاهر و باطن، این دولایهٔ وحدت (یک‌تایی)، هم که بنیادی‌ترین بن‌مایهٔ اندیشهٔ اشراقی و قوام‌بخش روح ایرانی است، هر یک هفت لایه و هرلایه هفت لایه است» (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۵۲)؛ چنانکه اشاره شد، موسیقی ایرانی دارای ۷ دستگاه و ۵ آواز است که از دستگاه‌ها استخراج گردیده‌اند ( Mehraby, 2019).

**تحلیل آلبوم *عشق داند* بر اساس مفاهیم حکمت اشراق**

*عشق داند* یا کنسرت ابوعطا، عنوان یک آلبوم بداهه‌نوازی و بداهه‌خوانی در موسیقی ایرانی است با آواز محمّدرضا شجریان و نوازندگی تار محمّدرضا لطفی که در تاریخ ۱۴ اسفند ۱۳۵۹ و در سفارت آلمان اجرا شده و به‌طور رسمی در سال ۱۳۷۶ توسط نشر دل آواز منتشر شده است. نامگذاری این اجرا، در ارتباط با بیت «عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی؛ عشق داند که در این دایره سرگردانند» (حافظ) از غزلی از حافظ است که در آواز اجرا می‌شود. این آلبوم در آواز ابوعطا اجرا شده و اشعار آن از حافظ، باباطاهر و عارف قزوینی است (لطفی، *عشق داند*، ۱۳۷۵).

باید گفت که بداهه‌نوازی از مخّتصات مهم موسیقی ایرانی است که تناسبی با حکمت اشراق و روح عرفانی در سلوک نفس دارد به‌طوری که نفس سالک برحسب ذوق اشراقی خود، در هر مقام میان احوال خویش مبادرت به انتقال و تألیف احوال می‌کند و هنرمند ماهر به تناسب حالی که به او دست می‌دهد در بداهه می‌رود (نک خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۴۹). مجید کیانی نیز در تعریف بداهه آورده است: «بداهه‌نوازی یکی از ویژگی‌های اساسی موسیقی ایرانی است و آن روش و طریقه‌ای است که موسیقی‌دان یا نوازنده بر پایه‌ی آهنگ‌های از پیش فراگرفته، به اقتضای شرایط زمان و مکان، به آفرینش و اجرای موسیقی می‌پردازد» (کیانی، ۱۳۶۸، ۲۳۷). با این تعاریف به نظر می‌رسد ساختار بداهه در این اثر و هماهنگی سیرِ ملودیک و آواز آن با ساختار ردیفی موسیقی دستگاهی ایران، که پیشتر مفاهیم حکمت اشراق

---

[۱۶] . به فاصلهٔ پنجم درست در موسیقی ذوالخمس گویند. (همان، ۵۸)

[17] Archetype

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

[۱۹] . به فاصلهٔ چهارم درست در موسیقی ذوالأربع گویند. (خالقی، ۱۳۹۰، ۵۷)

در آن تبیین گردید، می‌تواند یک اثر مناسب در راستای شناخت چگونگی نمود این مفاهیم مورد اندیشهٔ سهروردی در موسیقی ایرانی باشد.

در فرهنگِ موسیقی ایرانی، شور مهّم‌ترین دستگاه در دستگاه‌های هفتگانه موسیقی ایران است و ابوعطا یکی از متعلّقات این دستگاه است. بنابر تعریف روح‌الله خالقی: ابوعطا میان ملت رواج دارد و دارای لطف و زیبایی خاصی است، حجازی که در قرائت قرآن وجود دارد نیز متعلّق به این مایه است و در قلوب اهل ایمان هم تأثیر خاصی دارد» (خالقی، ۱۳۹۰: ۱۳۱). اگر از بُعد عرفان بنگریم، ابوعطا می‌تواند انسان را به درجاتی از حیرانی و تفکرات فلسفی و جدایی روح از بدن برساند ابوعطا آوازی است که زیبایی خاصی دارد و با شور نیز در تناسب است و صوت قراء در قرائت قرآن که در قلوب اهل ایمان تأثیر خاصی دارد در این آواز اجرا می‌گردد و با تعالیم عرفانی و اشراقی در تناسب است (قک همان). این آلبوم را می‌توان یک روایت موسیقایی از عشق دانست که سماعی دل‌انگیز بین تار و آواز رخ می‌نماید و با فراز و فرودهای ردیف ابوعطا، اصل سلسله‌مراتب در ردیف دستگاهی در این آلبوم نیز کاملاً نمود پیدا می‌کند.

تناسب قطعات ضربی از پیش ساخته شده در مابین بداهه‌های آوازی در راستای هماهنگی اجراء در لحظه به همراه مرکب-نوازی‌ها و تغییر مُدها و نغمات اجرایی نشان از تفکّر لطفی و البته تأکیدات آوازی در پردازش کلیّات اجرایی در راستای حفظ روند «سلسله‌مراتبی» و «وحدت در کثرت» در این آلبوم دارد.

اگر کل آلبوم را به دو بخش اساسی تقسیم کنیم، در بخش اول، این آلبوم با یک پیش درآمدِ چهارضربی در ابوعطا با ساز لطفی آغاز می‌شود، لطفی در اینجا نغمه‌های ابوعطا را با شیوهٔ خاص تارنوازی خود که همواره معیار مهمّی در زیبایی شناسیِ نوازندگی در موسیقی ایرانی هم است، با نغمات دلِ پر حُزنِ خود همراه نموده و البته رنج روزهای تلخِ موسیقی در آغازین لحظاتِ پس از انقلاب را با آن مضراب های آسمانی روایت می‌نماید. این قطعه مانند تمامی قطعاتی که در فرم پیش‌درآمد ساخته شده‌اند، به معرفی فضای کلی اثر با ریتمی آرام پرداخته و با اشاره به گوشه-های مهّم ابوعطا با رسیدن به گوشه حجاز و تغییر الگوی ریتمیک به پایهٔ دوضربی با استفاده از خراش‌ها و تأکیداتِ مضرابی، لحظاتِ خشم و اندوهِ توأمانِ نوازنده را به اوجِ خود می‌رساند. پس از این فرازها، لطفی به آرامی به بداهه‌نوازیِ آوازی در درآمد ابوعطا می‌پردازد و قصهٔ عشق را با ساز روایت می‌کند. در اینجا ترکیبی از توالیِ مضراب‌های با صلابت و استفاده از سیم‌های واخوان، خراش‌های فراوان و دایناميکِ صدا در تقابل مضراب‌های قوی و ضعیفِ پشت سر هم و سوأل و جواب‌های مداوم در پرده-های زیر و بم را می‌شنویم.

در ادامه لطفی با استفاده از سکوئنس‌ها[۲۰] و بداهه‌ی دوضربی و نیز نت‌های دوبل و بازگشت به نغماتِ آرامِ درآمد در ابوعطا، فضا را برای روایتِ شعرِ پُر مضمونِ حافظ مهیا می‌کند و شجریان روایت عشق را با تحریری در درآمدِ ابوعطا آغاز می‌کند: «در نظر بازی ما بی‌خبران حیرانند/ من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند» (حافظ).

لطفی در جواب آوازهای این بخش سعی دارد که دقیقاً جملاتِ آواز رو با حس و حالِ درونی نفسِ خودش همراهی کند و در این روایت به اشتراکی با شجریان برسد، انگار سازِ دل‌های این دو دوستِ دیرینه هم در این اجرای تکرارنشدنی کوک است و به یک وحدتی در دل‌هایشان رسیده‌اند.

در ادامه بیت «عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی/عشق داند که در این دایره سرگردانند» (حافظ) توسط شجریان در درآمد دوم ابوعطا خوانده می‌شود، این بیانِ آوازی از شعر حافظ با اینکه عاقلان را نقطهٔ مرکزی پرگار وجود می‌داند، عشق را در جایگاهی بسیار بالاتری قرار می‌دهد چرا که از نگاه عشق در اندیشهٔ سهروردی نیز، عقل را به آن ساحت متعالی راه نیست و عاقلان در دایره‌ی هستی سرگردانند. تأکیداتِ آوازی به‌جا و تحریرهای زیبا و جواب‌های آواز متنوعِ تار در این بخش نیز رنگ و بوی هنری خاصی به شعر حافظ داده است.

شجریان با تحریری وارد حجاز می‌شود و از شیرین‌دهنانِ بزرگِ جهانِ عشق می‌خواند و اعلام می‌دارد که این ما هستیم که بندگانِ خدایانِ عشق و دوستی و محبتیم: «عهد ما با لب شیرین‌دهنان بست خدا/ ما همه بنده و این قوم خداوندانند» (حافظ). در بیت بعد با اشاره به گوشه‌های یتیمک و بیات راجه به معنایی می‌رسیم که شجریان آن را با تمنّایی از ته دل می-خواند: که ما بندگانِ تهیدست و فقیریم و چیزی جز این خرقهٔ بی مقدارِ درویشی نداریم. با این که میل و آرزوی ما فراتر از حد و اندازه ظاهری ماست، ما آرزوی عیش و عشرت داریم ما میلِ نوشیدنِ شراب و گوش دادن به ساز و آواز و موسیقی داریم. همراهی تار لطفی نیز در این بخش به گونه‌ای است که گویی او نیز به همین داشتهٔ ارزشمندِ خود می‌بالد: «مفلسانیم و هوای می و مطرب داریم/ آه اگر خرقهٔ پشمین به گرو نستانند» (حافظ).

در ادامه شجریان در محدودهٔ بم صدای خود با خواندن بیت «لافِ عشق و گله از یار بسی لاف دروغ/ عشق‌بازانِ چنین مستحق

[۲۰] Sequences

هجرانند» (حافظ) به دروغِ عشق‌بازان در راه عشق اشاره‌ای غمناک می‌کند که هرکه لاف عشق بزند و در راهِ عشق دورویی پیشه کند، مستحقِ هجران و جدایی و تنهایی است و لطفی نیز در همراهی، به نواختنِ گوشهٔ چهارپاره از ردیفِ ابوعطا با حالاتِ شخصیِ خود می‌پردازد تا تنوّع سلسله‌مراتبی با یک قطعهٔ ضربی رعایت شود.

در این بخش از آلبوم به آواز بیاتِ کُرد می‌رسیم که «مختّص‌ترین و مستقل‌ترین گوشه‌ی شور است و بعضی از موسیقی‌دانان، حتی آن را به‌عنوان یک آواز مستقل به شمار می‌آورند» (فرهت، ۱۳۸۶،۶۲)، جملات پایین‌رونده‌ای که در بیاتِ کرد وجود دارد، حالت ملودی آن را از دشتی مستقل می‌کند ولی آن سوز و حزنِ عارفانه و عاشقانهٔ دشتی را به نوعی دیگر با خود به همراه دارد (نک خالقی، ۱۳۹۰، ۱۴۳)، و اینجاست که خواننده از یار می‌خواهد که با راز جادویی چشمانش چگونه هوشیار بودن در اوجِ مستی را به او بیاموزد: «مگرم چشم سیاهِ تو بیاموزد کار/ ورنه مستوری و مستی همه‌کس نتوانند» (حافظ).

در ادامه با تکرار در جملات مصرع اول، گویی هدفِ آواز اخطاری است که اگر زیبارویان و دوستان از اندیشهٔ زمام‌داران و صوفیانِ دروغین آگاه شوند، دیگر به حرف‌هایشان ارزشی نخواهند گذاشت و آواز و تحریرِ گوشهٔ اصفهانکِ شجریان در اوج نیز به همین مفهوم تأکید می‌کند: «گرشوند آگه از اندیشهٔ ما مُغبچگان/ بعد از این خرقهٔ صوفی به گرو نستانند» (حافظ).

حال به بخش دوّم آلبوم می‌رسیم که اشعار عاشقانه و عارفانهٔ باباطاهر در آن می‌درخشد و دشتستانی، گوشهٔ مهّم اجرای ابتدایی این بخش است که با سوز خاصّی در روایت این دوبیتی عاشقانه در این اثر همراه می‌گردد و گوشهٔ لیلی و مجنون در ادامه‌ی این آواز خوانده می‌شود و تنهاییِ مجنون در فراق از عشق مفهوم اصلی این بخش است که با تحریرهای خاص شجریان و جواب آوازهای دل‌انگیز لطفی می‌توانیم غم فراق را از دل باباطاهر بشنویم: «غم عشقت بیابان پرورم کرد/ هوای بخت بی بال و پرم کرد/ به ما گفتی صبوری کن صبوری/ صبوری طرفه خاکی بر سرم کرد» (باباطاهر).

هرچه به اواخر این بخش آلبوم نزدیک‌تر می‌شویم بیشتر فضای موسیقی محلّی ایران رو در آوازهای دشتستانی این بخش می‌شنویم و این آلبومِ آواز محور موسیقی ایرانی با شعر دیگری از باباطاهر به فرود شور نزدیک می‌شود. گویی که شجریان و لطفی در بخش‌های انتهاییِ آلبوم کاملاً غرق در فضای عرفانیِ شعر شدند و اینبار فرمی متفاوت با بخش اوّل آلبوم را می‌شنویم: «عزیزم کاسه چشمم سرایت/ میون هر دو چشمُم جای پایت/ از او ترسم که غافل کج نهی پا/ نشینه خار مژگونُم» (باباطاهر).

جواب آوازهای این بخش نیز به تنهایی یکّه‌تازی می‌کند. مضراب‌هایی که تمام سیم‌ها را می‌نوازد و بیانی از حُزنِ درونیِ پرآشوبِ لطفی در آن سال‌ها را منعکس می‌کند که از سازهای مضرابی محلّی ایران هم تاثیر گرفته و این روایتِ عاشقانه را به تعالی می‌رساند (لطفی، ۱۳۷۵، عشق داند: ترک۵ دقیقه ۱۲ تا ۱۶).

پایان بخشِ این آلبوم امّا تصنیفی ماندگار و شنیدنی از درویش‌خان با شعر عارف قزوینی به نام بهار دلکَش است که همواره با وجودِ غم خاصِ درونی و گلایه‌های نبود یار و شرایط مناسب، می‌تواند امیدبخش روزهای بهاریِ دورمانده از دل‌هایمان باشد؛ تصنیفی که با نبوغ شجریان در کنترل ریتم و همراهی مؤثر لطفی در این آلبوم بار دیگر متولّد می‌شود.

در این آلبوم تکنیک‌های تار، سازی که در زمرهٔ سازهای زهی مضرابی با ویژگی‌های نفس هماهنگ است (خالقی، ۱۳۹۳، ۲۵۹)، و استفاده از واخوان‌ها، همچنین فواصل چهارم و پنجم این آلبوم در هماهنگی با آواز در این روایت، تزئینات فراوان در ملودی‌پردازی‌ها با وجود بداهه بودن، به مقام‌شناسی در موسیقی ایران و ماهر بودن هنرمندانِ بداهه‌نواز دلالت دارد که می‌داند از چه سازی و چه مقامی برای انتقال پیام الهام شده از عوالم مثالی استفاه نماید (همان). این تکنیک‌ها و ظرایف در جهت «کمال‌گرایی» در تمام بخش‌های *عشق‌داند* مشهود بوده و حفظ وحدت در ملودی‌ها و گوشه‌های آواز ابوعطا با حالات خاصّی که دارد، در کنار امکان انتقال از آن به سایر مایه‌ها با دربرگرفتن حالات عرفانی دستگاه‌های دیگر؛ و نیز چنانکه گفته شد این گردش‌های دانگی و مُدگردی‌ها در موسیقی ایرانی و ملودی‌پردازی‌های این آلبوم از «خودآگاهی و معرفت نفس» در مفاهیم اشراقی حکایت می‌کند و نفس را برمی‌انگیزاند آن را محک می‌زند (همان، ۲۵۹).

**نتیجه گیری**

این تحقیق با هدف بررسی زیبایی‌شناسی حکمت اشراق در هنر موسیقی سنّتی ایران با تأکید بر آلبوم موسیقی *عشق داند* انجام گردیده و در پاسخ به این پرسش که مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی حکمت اشراق چیستند و چگونه در این آلبوم نمود پیدا کرده‌اند؟ صورت گرفت و این مباحث مورد بررسی قرارگرفت:

میان ویژگی‌های خاص زیبایی‌شناختی موسیقی ایران و حکمت اشراق نسبت موثقی بوده و جایگاه و پایگاه داشته است و عملاً در سلوک عرفانی و اشراقی، هنری بوده برای رهایی از غیر و از برون و بازگشت به آن حقیقت متعالی در درون خویش و وصول به ساحت رهایی و هماهنگ و دارای وحدت در درون یک ساختار واحد سلسله‌مراتبی. در این موسیقی، آهنگ‌ها، نغمه‌ها و نواهای موسیقایی، هرکدام به زبانی و سِحری، فرد را از تعلّقات بیرونی

رهایی می‌دهد. موسیقی هنر رهایی است و از این‌رو نفس را یاری می‌دهد تا از ظلمت مادّی استخلاص می‌کند.

آلبوم *عشق دارند* به عنوان یک اثر موسیقی سنتی ایران در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است.

این نکته بیانگر این است که مفاهیم دقیق و مشخّص در پس صور هنری وجود دارد که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در حوزهٔ موسیقی سنّتی هستند و به‌عبارتی زبان گویای این مفاهیم می‌گردند و بیننده و شنونده را به‌طور ضمنی با مفاهیم مشخّص و اصیل روبه‌رو می‌کنند. پس می‌توان گفت این حوزهٔ هنری قابلیّت تطبیق دقیق بر اساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی از منظر روش، ابزار و مصادیق را داراست؛ به طوری که ابزار در موسیقی سنتی هم‌چون آواها، نغمات و نظام دستگاهی، مفاهیم زیباشناختی مطرح شده را در مضمون و محتوا دارا هستند. در حکمت اشراق، زیبایی به معنی حُسن و جمال آمده که حقیقتی ملکوتی است که به اعتبار کارکرد آفاقی و انفسی‌اش هم به قلمرو ادراک و معرفت‌شناسی مربوط است. حُسن مبتنی بر اصولی مانند مشاهده، اشراق، قهر و محبت و... است و در فلسفهٔ سهروردی هیچ‌گاه حُسن از عقل مُنفک نیست و هنر از حکمت. در این پژوهش فرض بر آن بوده که بر اساس تعاریف حُسن در حکمت اشراق، زیبایی و عشق با هم در ارتباط هستند و هرچه متعلّق عشق واقع شود زیباست که این مهم در موسیقی سنّتی ایران نمود داشته و بر آن تاثیرگذار نیز بوده است به‌طوری که آثار موسیقایی تجلّی حالات درونی و حضوری هنرمند بوده و هنرمندان موسیقی در صدد خلق آواهایی متفاوت از فضای مادّی با شهود آوازهای خوش در عالم مثال هستند. لطفی و شجریان نیز از قوهٔ خیال خود در خلق بداهه در اثر *عشق دارند* بهره برده و بسیاری از نغمات آن در این عالم اشراقی بر وی الهام گردیده و *عشق دارند* نیز مظهر مفاهیم زیبایی‌شناختی اشراقی است.

به عنوان پیشنهاد تحقیق‌های آتی، می‌توان به واکاوی مصادیق فلسفی و عرفانی در آثار موسیقی ایرانی از منظر حکمایی چون ابن عربی، ملاصدرا، غزالی و ... اشاره نمود.

**منابع و مراجع**

آزاده‌فر، محمّدرضا، (۱۳۹۷الف)، موسیقی در فلسفه و عرفان یک مقدمهٔ کوتاه، چاپ دوّم، تهران، مرکز.

آزاده‌فر، محمّدرضا، (۱۳۹۷ب)، اطّلاعات عمومی موسیقی، چاپ ششم، تهران، نشر نی.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین، (۱۳۸۸)، شعاع اندیشه و شهود فلسفه سهروردی، چاپ هشتم، تهران: نشرحکمت.

اسعدی، هومان، (۱۳۸۲)، بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی، نشریه ماهور، شمارهٔ ۲۲، ۵۷- ۴۳.

اکبری، فتحعلی، (۱۳۸۷)، درآمدی بر فلسفه اشراق (درس‌نامه)، آبادان، پرسش.

امین‌رضوی، مهدی، (۱۳۸۲)، سهروردی و مکتب اشراق، ترجمه: مجدالدّین کیوانی، تهران، مرکز، ۱۳۸۲.

بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۹)، هنر مقدّس، ترجمهٔ جلال ستّاری، چاپ اوّل، تهران، سروش.

خالقی، روح‌الله، (۱۳۹۰)، نظری به موسیقی ایرانی، چاپ ششم، تهران، رهروان پویش.

خاتمی، محمود، (۱۳۹۳)، پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، چاپ دوّم، تهران، فرهنگستان هنر.

دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.

رحیمیان، شیرمرد؛ ذهبی، محمد، (۱۳۹۷)، ظهور زیبایی و هیئت هنری در پرتو انوار اشراقی فلسفه سهروردی، نشریه شناخت، شمارهٔ ۷۸، ص۱۸۶-۱۶۷.

زاده‌محمدی، علی، (۱۳۸۴)، مقولهٔ حال در موسیقی ایرانی (۲)، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی موسیقی ایران، نامهٔ هنر موسیقی، شمارهٔ ۶۰، ۲۸-۱۱.

سهروردی، شهاب‌الدّین یحیی، (۱۳۷۵)، مجموعه مصنفات، مجلدهای ۱تا۳، چاپ دوّم، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

سهروردی، شهاب‌الدّین یحیی، (۱۳۶۱)، حکمه‌الإشراق، ترجمه: سیّدجعفر سجّادی، چاپ چهارم، تهران، دانشگاه تهران.

سرایی، پویا، (۱۳۸۸)، واخوان: بازخوانش امرقدسی، دومین گردهمایی گنجینه‌های ازدست‌رفته هنر ایران، تهران: فرهنگستان هنر.

طوسی، خواجه نصیرمحمّد، (۱۳۷۱)، مجمل‌الحکمه؛ سه رسالهٔ فارسی در موسیقی، به اهتمام: تقی بینش، تهران: مرکز.

فرهت، هرمز، (۱۳۸۶)، دستگاه در موسیقی ایرانی، چاپ سوّم، تهران، پارت.

علیزاده، حسین؛ اسعدی، هومان؛ افتاده، مینا؛ بیانی، علی؛ کمال‌پورتراب، مصطفی؛ فاطمی، ساسان، (۱۳۸۸)، مبانی نظری موسیقی ایرانی، چاپ سوّم، تهران، ماهور.
لطفی، محمّدرضا، (۱۳۷۶)، آلبوم *عشق داند*. تهران، دل‌آواز.
کاظمی، علی، (۱۳۹۱)، آرایه به مثابهٔ عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شمارهٔ۲، ۱۴-۵.
کمالی‌زاده، طاهره، (۱۳۹۲)، مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدّین سهروردی، چاپ دوّم، تهران، فرهنگستان هنر.
کنیا، اندرو، (۱۳۹۴)، فلسفهٔ موسیقی. ترجمه: گلنار نریمانی، تهران، ققنوس.
کیانی، مجید، (۱۳۷۰)، برّرسی سه شیوهٔ هنر تکنوازی در موسیقی ایران، تهران، ایران‌صدا.
کیانی، مجید، (۱۳۶۸)، هفت دستگاه موسیقی ایران، چاپ سوّم، تهران، سورهٔ مهر.
گودرزی، فاطمه؛ شریف، حمیدرضا، (۱۳۹۷)، نگاهی تحلیلی- تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی، نشریهٔ تاریخ فرهنگ و تمدّن اسلامی، شمارهٔ ۳۰، ۱۴-۱۲۳.
مسعودیه، محمدتقی، (۱۳۶۵)، مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی، تهران، سروش.
محمدی، مجید، (۱۳۷۲)، سهروردی و فلسفهٔ نبوّت، نشریهٔ کیهان اندیشه، شمارهٔ۵، ص ۱۰۸-۱۰۰.
مهدوی‌نژاد، محمدجواد، (۱۳۸۳)، دستور زبان موسیقی پیشرو: نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی، نشریهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ ۱۷، ۹۶-۸۷.

Landolt, Hermann , (2008), “Les idées platoniciennes et le monde de l’image dans la pensée du Šaykh al-išrāq Yahya al-Suhrawardi (ca.1155–1191),” in Miroir et Savoir. La transmission d’un thème platonicien, des Alexandrins à la philosophie arabo-musulmane, eds. Daniel De Smet and Meryem Sebti, Leuven: Peeters.
Mehraby, Rahman, An Introduction to Persian Traditional Music, Tehran: 2019, From Internet (4/10/2021): https://www.destinationiran.com/introduction-persian-traditional-music.htm
National museum of Persian Art, Master of Persian Music: Hossein Alizadeh, Washington: Smithsonian Institution, (2002), From Internet (4/10/2021): https://asia.si.edu/podcast/master-of-persian-music-hossein-alizadeh-tar-and-setar/
Walbridge, John, (2000), The Leaven of the Ancients: Suhrawardi and the Heritage of the Greeks, Albany, NY: State University of New York Press.

# A Study of the Concepts of the Wisdom of illumination of Suhrawardi in Iranian Traditional Music with Emphasis on the Love Music Album Performed by MohammadReza Shajarian and MohammadReza Lotfi

**Abstract**

Suhrawardi's Wisdom of Enlightenment, by incorporating Iranian-Islamic concepts, can be a basis for studying theological issues in traditional arts. The ontological and epistemological dignity of beauty as a concept and a beautiful thing as its realization has provided the grounds for aesthetic reflections in this regard. Despite the historical breaks and the influence of foreign cultures, the developments of Iranian traditional music have been relatively continuous and continuous, and there are many formal and thematic commonalities in the works of different periods, especially in the years after the Islamic Revolution. Composers like Mohammad Reza Lotfi are seen. The purpose of this study was to answer the question, what are the aesthetic components of the wisdom of enlightenment and how did they appear in the music album Love Love? The method of this research was applied-theoretical in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method with a comparative approach. The information was also obtained in the form of libraries. The results show that the album "Love Knows" is a manifestation of the concepts of the wisdom of enlightenment in the position of the face. So that these concepts are the reason for the formation of structure and examples in the creation of works of traditional music, in other words, they express the language of these concepts**.**

**Keywords:** Illumination Philosophy, Suhrawardi, Iranian traditional music, Eshgh Dand album, Mohammad Reza Lotfi.