صفحات ۲۳ - ۳۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۳، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۷

مقام نوازندگان در عصر صفوی
برپایهٔ نگارهٔ مستی لاهوتی و *ناسوتی* اثر سلطان‌محمد

مریم کشمیری*

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۳/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۰/۲۹)

چکیده

نگاره‌های دورهٔ صفویه، افزون بر تفاسیر ادبی مرسوم، خوانشی برپایهٔ مستندات تاریخی و جزییات مردم‌شناختی عصر نگارگر را نیز می‌پذیرد. از این‌رو به نظر می‌رسد، اختلاف‌های دیداری میان نوازندگان نگارهٔ مستی لاهوتی و مستی ناسوتی (به رقم سلطان‌محمد)، تنها امری استحسانی در این اثر هنری نباشد. جامه‌ها و چهره‌آرایی‌های متفاوت، سازهای گوناگون و اندازه‌های نامساوی پیکره‌ها، این پرسش را پیش می‌کشد که این گروه‌ها، هریک نمایندهٔ کدام طیف از نوازندگان در عصر نگارگرند؟ تحقیق حاضر، به هدف بازشناسی گروه‌های نوازندگان در عصر سلطان‌محمد (اوایل دورهٔ صفویه)، با استناد به نگاره‌ای هم‌زمان شکل گرفته است و می‌کوشد جایگاه و منزلت اجتماعی این نوازندگان را در زمانهٔ خود روشن سازد. گروه‌های نوازنده در این نگاره، بازنمایی نوازندگان درباری؛ نوازندگان حلقهٔ سماع و نوازندگان دوره‌گرد است؛ هم‌چنین، نگارگر به موسیقی صوفیان مقامی خاص بخشیده و مطربان دوره‌گرد را در جایگاهی فرومایه بازنموده است. شیوهٔ تحقیق در این پژوهشِ بنیادین، توصیفی - تحلیلی و متکی بر تحلیل محتواست. روش گردآوری داده‌های تاریخی (سفرنامه‌ها، تاریخ‌نگاری‌های هم‌زمان) و مستندات دیداری (نگاره‌های برجای‌مانده) اسنادی بوده و تحلیل آنها، کیفی است. این بررسی به‌شکلی موردی، تنها بر شناخت نوازندگان متمرکز است و بررسی سایر چهره‌ها را به مجالی دیگر وامی‌نهد.

واژه‌های کلیدی

نوازندگان عصر صفوی، نگارگری مکتب تبریز، سلطان‌محمد، نگارهٔ مستی لاهوتی و مستی ناسوتی.

*تلفن: ۰۹۱۱۳۱۲۱۴۱۱، نمابر: ۷۷۶۰۷۸۲۸-۰۲۱، E-mail: Maryam_keshmirey@yahoo.com.

مقدمه

نگارهٔ *مستی لاهوتی و ناسوتی*، به رقم سلطان‌محمد، در دیوان حافظ سام میرزا، یکی از آثار بحث‌برانگیز تاریخ نگارگری ایران است. براساس بیت نگاشته بر پیشانی اثر، حالات پیکره‌ها، فضاسازی و... با تحلیل‌های گوناگونی از این نگاره روبه‌رو می‌شویم که چندان با یکدیگر هم‌خوانی ندارد. صرف‌نظر از ناهماهنگی تفاسیر کلی، برخی فیگورهای پرسش‌برانگیز این نگاره مانند گروه‌های سه‌گانهٔ نوازندگان (تصویر۱) نیز به درستی تبیین نشده است. تفسیرهای پیش‌نهاده، هریک نگاهی گذرا به نوازندگان داشته و تفاوت‌های میان آنها را در نظر نگرفته است؛ درحالیکه موقعیت نوازندگان نسبت به هم، اندازهٔ پیکره‌ها، آرایش چهره‌ها، جامه‌ها و سازهایی که می‌نوازند، بر تفاوت میان آنها تأکید می‌کند. به نظر مائیس نظرلی[1]، نگاره‌های صفوی بیش از آنکه بیانگر روایت ادبی کتابی باشد که تصویر می‌کند، در لایه‌های پنهان خود، راویِ ویژگی‌های مردم‌شناختی و رخدادهای عصر نگارگر است (نظرلی، ۱۳۹۰). برپایهٔ این دیدگاه، هر یک از گروه‌های یادشده، نمایندهٔ کدام طیف از نوازندگان دورهٔ صفوی است؟ در نگاه هنرمند (در مقام یکی از افراد ممتاز جامعه)، پایگاه و شأن اجتماعی هریک از این گروه‌ها و شیوهٔ نمایش آن چگونه است؟ پژوهش حاضر درپی پاسخ به پرسش‌های پیش‌رو شکل گرفته است و پس از شرح دقیق دیدگاه نظری مقاله (مائیس نظرلی)، تفاسیر پژوهشگران معاصر را در چهار گروه بررسی می‌کند تا نظر هریک، دربارهٔ گروه‌های نوازنده روشن شود. سپس این نوازندگان، با تکیه بر یافته‌های تاریخی (سفرنامه‌های هم‌دوره، وقایع‌نگاری‌های دربار و پژوهش‌های معاصر)، شواهد دیداری (نگاره‌های هرات متأخر و اوایل صفوی) و دانسته‌های سازشناسی بازنگری می‌شوند تا منزلت اجتماعی آنها در نگاه مردم و شیوهٔ بازنمایی این جایگاه در اثر هنری تبیین گردد.

پیشینه تحقیق

پیشینهٔ نگارش حاضر را در سه گروه می‌توان بررسی نمود:

۱. دیدگاه نظری پژوهش: نظرلی در پژوهش‌های خود (برای نمونه: نظرلی، ۱۳۹۰، ۷۵ به بعد)، از امکان تبیین نگاره‌های صفویه براساس رخدادهای تاریخی آن دوران سخن می‌گوید و چند نگارهٔ دورهٔ شاه‌طهماسب را بازمی‌خواند. پژوهشگران دیگر، برپایهٔ همین نگاه، مقالات بسیاری نگاشته‌اند؛ برای نمونه، Galina Lasikova، در مقالهٔ «*هوشنگ اژدهاکش*» (Lasikova, 2010, 29-51) همین دیدگاه را اساس تحلیل خود قرار می‌دهد. پژوهش حاضر نیز براساس نگاه نظرلی می‌کوشد از میان خط و رنگ، دیدگاه جامعه را دربارهٔ گروه‌های گوناگون نوازندگان دورهٔ صفویه بازگو کند.

۲. روش‌شناسی پژوهش: در این گروه، پژوهش‌های موسیقایی مبتنی بر دریافت‌های دیداری از نگاره‌ها جای دارد. مستندات دیداری در کنار گزارش‌های تاریخی، سهم بزرگی در روشنگری تاریخ موسیقی این سرزمین داشته است؛ برای نمونه *ویژگی‌های موسیقی ایرانی* (اکرمن، ۱۳۸۷)، *موسیقی عصر صفوی* (میثمی، ۱۳۸۹)، *بررسی موسیقی و سازهای جنگی برپایهٔ نگاره‌های ایرانی* (ذاکرجعفری، ۱۳۹۵)، *شیوهٔ بازنمایی عود در ادوار گوناگون* (دولتی‌فرد و شاهرودی، ۱۳۹۲) و ... از جملهٔ این آثار به شمار می‌آید. در این میان، مقالهٔ *جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دورهٔ صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری* (رهبر و اسعدی، ۱۳۹۱) برای پژوهش حاضر، اهمیت بیشتری دارد. در این مقاله، رهبر و اسعدی، براساس ۲۲ نگاره و برخی مستندات تاریخی، جایگاه زنان در گروه‌های نوازندگی، سازهای زنانه و آموزش آنان را بررسی می‌کنند. پژوهش حاضر از جهت همانندی دورهٔ زمانی مورد بررسی، شیوهٔ گردآوری اسناد دیداری و نوشتاری، و چگونگی تحلیل داده‌ها با این مقاله همانند است.

۳. پژوهش‌هایی متمرکز بر تحلیل نگاره: این گروه از آثار، به‌تفصیل در بخشی از نگارش پیش رو (معرفی و تفسیر اثر) بررسی خواهد شد. تبیین‌های ارائه‌شده (از تفسیرهای دنیوی با تمرکز بر مفهوم باده‌گساری، تا نگاه عرفانی برپایهٔ مستی از بادهٔ الهی یا تفاسیر آمیخته)، بیشتر بر فضای کلی نگاره نظر داشته و چهره‌ها را جداگانه بررسی نکرده است. همچنین تبیین‌ها بر متن ادبی تمرکز داشته و ویژگی فرامتنی را نادیده گرفته است. در این میان، تنها گرابر، اشاره‌وار، امکان بررسی کیفیت اجتماعی نگاره را پیش می‌کشد. پژوهش حاضر، با گسترش نگاه گرابر می‌کوشد روشن کند گروه‌های سه‌گانه، کدام دسته از نوازندگان را در چه جایگاه اجتماعی نمایندگی می‌کند.

روش تحقیق

پژوهش کنونی از منظر هدف، بنیادی است و براساس گزارش‌های تاریخی، مستندات دیداری و یافته‌های سازشناسانه، به شیوه‌ای ژرفانگر یا موردی، موقعیت اجتماعی گروه‌های نوازنده را در دورهٔ صفویه می‌کاود. در جریان بررسی، به‌شیوه‌ای اسنادی و با تکیه بر متن‌های تاریخی - ادبی، موسیقایی، پژوهشی و دیداری (نگاره‌های برجای‌مانده در آلبوم‌های منتشرشده یا تارنماهای مجموعه‌های جهانی)، داده‌ها دربارهٔ نوازندگان روزگار صفوی گردآمد. بررسی‌های دیداری، بر ۳۰ نگاره متمرکز شده و نتایج بررسی ۱۳ نگاره در مقاله آمده است. یافته‌های تاریخی از نگارش‌های هم‌دوره (تاریخ‌نگاری‌های دربار صفوی، گزارش‌های

اروپاییان) و پژوهش‌های معاصر گردآوری شده است. سپس به‌شیوه‌ای توصیفی، همانندی‌های دیداری نگارهٔ یادشده (نمونهٔ موردی) با یافته‌های کتابخانه‌ای سنجیده شد و مفاهیم پنهان در نمایش پیکره‌ها تبیین گردید. روش تحقیق، توصیفی - تحلیلی و متکی بر تحلیل محتواست. تحلیل داده‌ها در این نگارش، کیفی و متمرکز بر تبیین بخشی از نمونهٔ موردی است.

تبیین اجتماعی نگاره‌های صفویه

در بررسی نگاره‌های پیشاصفویه و صفویه، مائیس نظرلی به این دیدگاه پایبند است که در آثار سدهٔ ۸ ق، نگاره، ادامهٔ متن و در میان آن بود، نامی پیوسته با متن داشت و رویداد روایت‌شده را بازمی‌نمود. در آثار سدهٔ ۱۰ ق، نگاره با جای‌گیری در صفحه‌ای جداگانه، هم‌زمان، به متن کتاب و رویدادهای هم‌دورهٔ نقاش گره می‌خورد (نظرلی، ۱۳۹۰، ۶۷). «اگر مینیاتورهای پیشین مکتب تبریز (یا هر مکتب دیگر) به اندازهٔ کافی در فرم موجزند، مجموعه‌های قرن شانزدهم [سدهٔ دهم ق] تقریباً دارای جزئیات مفصل‌اند. صحنه‌های موضوعی الحاقی در آنها به شدت گسترش یافته، و تعداد زیادی شخصیت الحاقی به چشم می‌خورند که برای روشن‌کردن موضوع ادبی غیرضروری‌اند، اما به موضوعات تاریخی غنا می‌بخشند» (همان، ۳۱). او در تحلیل برخی نگاره‌های صفوی (تاج‌گذاری خسرو در خمسهٔ نظامی، پیشکش هدایا از هند در شاهنامهٔ طهماسبی)، نشان می‌دهد شاهِ صفوی در جایگاه شهریار داستان نشسته و رویدادهای پادشاهی او در متن تصویر گنجانده‌شده است (همان، ۴۷ به بعد). بنابراین، بسیاری از نگاره‌های این دوران، دربردارندهٔ اشاراتی تاریخی - اجتماعی، فراسوی متن ادبی است. Lassikova هم‌رأی با نظرلی می‌نویسد: صورتگران کارگاه‌های دربار صفوی، رخدادهای هم‌دورهٔ زندگی درباری را در نسخه‌های خطی بازنمایانده‌اند (Lassikova, 2010,40). نظرلی حتی از اشاره به رویدادهای تاریخی فراتر می‌رود و بیانِ «جزییات مردم‌شناختی» (نظرلی، ۱۳۹۰، ۳۱) را در بازنمایی شخصیت‌ها پیش می‌کشد. او موضوع ادبی را پارادایم و شخصیت ادبی را پروتوتیپ شخصیت تاریخی می‌داند (همان، ۳۲). با بازخوانی نگاره‌های صفویه، بر اساس روایت ادبی، تنها بخشی از سخن نگارگر را دریافته‌ایم. برای فهم تمام حکایت هر نگاره می‌بایست رویدادهای اجتماعی و سیاسی آن دوران را نیز پیش چشم آوریم.

نگاره و تفسیرهای فراگیر

نگارهٔ *مستی لاهوتی و ناسوتی*[۲]، یکی از نگاره‌های دیوان حافظ شاهزاده سام‌میرزا (حدود ۹۳۰ تا ۹۴۰ ق[۳])، به رقم سلطان‌محمد و اکنون در اختیار موزهٔ هنری فاگ است (آژند، ۱۳۸۴الف، ۱۵۸). پژوهشگران در بررسی زندگی هنری و آثار سلطان‌محمد، دربارهٔ این نگاره نیز فرازهایی نگاشته‌اند. نگارش‌ها در چهار گروه می‌گنجد که سه دسته از آنها، خوانش‌های سنتی، درون‌متنی و ادبی است. در ادامه با بررسی نظرات نویسندگان مختلف، دیدگاه هریک دربارهٔ گروه‌های نوازنده را بررسی می‌کنیم:

۱) تفسیر عرفانی: نگارندگانِ این تفسیرها، به استناد برخی نشانه‌های بصری، مفاهیمی تمثیلی و عرفانی در نگاره می‌یابند. کری ولش، این اثر را «نقاشی اثیری خارق‌العاده» و درهم‌تنیدگیِ «طنزی خفیف و موضوع عرفانی- مذهبی والا» می‌داند (نقل در: رهنورد، ۱۳۹۲، ۱۳۴-۱۳۵). اشرفی می‌نویسد: «صوفیان، درویشان و فرشتگان شراب می‌نوشند و سماع می‌کنند تا جایی که از خود بی‌خود می‌شوند» (اشرفی، ۱۳۸۸، ۴۷). بازیل گری به استناد دراویش پوستینه‌پوش (گری، ۱۳۹۲، ۱۱۸) و رابینسون، برپایهٔ شیفتگی گروه نوازندگان (رابینسون، ۱۳۷۹، ۵۵) معنایی عرفانی بر نگاره می‌نشانند. در این تفسیرها، هر سه گروه نوازنده، بی‌توجه به تفاوت‌های ظاهری‌شان، نوازندگان خانقاهی شناخته می‌شوند که برای شور و وجد مجلس سماع می‌نوازند.

۲) تبیین دنیاگرایانه: نمایش مستی پس از باده‌گساری و عیش دنیوی، نگاه مشترک این تفسیرهاست. گرابر، مهارت هنرمند را در نمایش «باده‌گساران قهاری» می‌بیند که حال‌وهوایی ضددینی و غیرتهذیب‌گر به اثر می‌بخشند (گرابر، ۱۳۹۰، ۹۶). کونل، نگاره را صحنه‌ای از یک باده‌نوشی (کونل، ۱۳۸۷، ۲۱۴۰) و سیکر و کورکیان، جوان و پیر مجلس را مست، رقصان و «بی‌سروپاهای سرازپانشناس» (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷، ۱۹۳) می‌خوانند. سوچک معتقد است نگارگر با هدف نمایش «رفتارهای متفات افراد در مقابل شرابخواری»، این «میخانه با گروهی از میگساران شنگول» را به تصویر کشیده است (سوچک، ۱۳۷۸، ۱۲۲-۱۲۴). برای برخی تحلیل‌گران غیرایرانی نیز این اثر، یادآور نمایش جشن‌های یونان باستان و پیروزی باکوس است (نقل در: رابینسون، ۱۳۷۹، ۵۵ و رهنورد، ۱۳۹۲، ۱۳۵). تفسیر دنیاگرایانه، نه تنها به گروه نوازندگان توجه اندکی دارد و بیشتر بر سایر فیگورها، متمرکز است، بلکه با معرفی میخانه‌ای پرهیاهو، نوازندگان را به مطربان مجالس فرومایه تنزل می‌دهد. این تفسیر نیز مانند نگاه عرفانی، نوازندگان را یکدست می‌بیند.

۳) تحلیل تلفیقی: در این نگاه، تقابل مستی دنیایی و معنوی، پایهٔ بازبینی نگاره است. نام‌گذاری اثر به «*مستی لاهوتی و ناسوتی*»، از همین دیدگاه برمی‌خیزد. رابینسون (رابینسون، ۱۳۷۹، ۵۵) و سیکر و کورکیان (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷، ۵۵) در فرازهایی از تفاسیر خود، این نگاه تلفیقی و دوسویه را بازمی‌تابانند. نویسندگان ایرانی، نگاه تلفیقی را بیش از دو نگاه پیشین پسندیده و بر آن تأکید کرده‌اند.[۴] گرچه تحلیل تلفیقی، امکان تفسیرهای متفاوت را برای فیگورهای گوناگون این نگاره (از جمله گروه‌های سه‌گانهٔ نوازندگان) فراهم می‌کند و از همگنی تفاسیر پیش‌گفته فاصله می‌گیرد، قائلان آن، چندان در پی بررسی فیگورها و ارائهٔ تحلیل‌های شخصیت‌محور برنیامدند.

۴) تبیین‌های شخصیت‌محور: پیش‌تر گفته شد (نک به: شرح آرای نظرلی) نگاره‌های این دوره، دربردارندهٔ جزییات و شخصیت‌های افزوده‌ای است که نه به منظور بیان روایت ادبی، بلکه برای غنای موضوع تاریخی اثر آمده است. اندک پژوهشگرانی با این نگاه، شخصیت‌ها و عناصر منفرد نگاره را کاویده‌اند. در

ادامه دو گروه از بررسی‌ها که با پژوهش حاضر پیوستگی دارد، بازگو می‌شود:

۱.۴) قلندران پوستینه‌پوش: کونل، گروه نوازندگان سویهٔ چپ نگاره را، مظهر «مهارت استاد در کاریکاتورسازی و شوخ‌طبعی استثنایی» وی می‌داند (کونل، ۱۳۸۷، ۲۱۴۰) و رابینسون، دربارهٔ فراست سلطان‌محمد در نمایش شوخ‌طبعی می‌نگارد (رابینسون، ۱۳۷۹، ۵۵). آرای گفته‌شده از این جهت که نه تنها به گروهی از نوازندگان، جدا از سایر پیکره‌ها پرداخته، بلکه تفاوت آنها با سایر نوازندگان را نیز درنظر داشته، گامی به پیش است، اما دلیل نمایش این چهره‌ها را نمی‌یابد. به بیانی دیگر، نگارگر ایرانی و به‌ویژه سلطان‌محمد، در هیچ اثری، نقشی را کاریکاتورگونه و از سر شوخ‌طبعی نپرداخته است. به نظر می‌رسد این چهره‌ها مفهومی ورای طنز و مطایبه داشته باشند.

۲.۴) طبقهٔ ثروتمندان: با توجه به تفاوت‌های ظاهری افراد، اندازه و حالات پیکره‌ها، گرابر برای نخستین بار، «شکلی از نقد اجتماعی طبقهٔ اغنیا و مرفه» را پیش کشید، گرچه وی، پیش‌تر نمی‌رود و هرگونه ادعا را «نیازمند پشتوانهٔ مدارک دیگر» می‌داند (گرابر، ۱۳۹۰، ۹۶). نگاه گرابر به دلیل تمرکز بر تمایزات به‌تصویردرآمده، با دیدگاه پژوهش حاضر هم‌راستاست.

بازخوانی ادبی نگاره

بیتی که در بالاترین قسمت نگارهٔ مستی *لاهوتی* و *ناسوتی* دیده می‌شود (گرفته ساغر عشرت فرشتهٔ رحمت / ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده)[۵]، نشان می‌دهد نگارگر، این اثر را متأثر از غزل ۴۲۱ دیوان کنونی حافظ پرداخته است. محمد استعلامی، زمان سرایش این غزل را دورهٔ شاه‌شجاع می‌داند که روزگار خوشی و رضایت حافظ است (استعلامی، ۱۳۸۳، ۱۰۷۲). این غزل، گردآمدن صاحب‌دلان در محضر پیر مغان را بازمی‌نماید و «یکی از زیباترین تابلوهایی است که ذهن حافظ آفریده» (همان) است. حافظ تنها در یک بیت این غزل (ز شور و عربدهٔ شاهدان شیرین‌کار/ شکرشکسته، سمن‌ریخته، رباب‌زده) از سازی نام برده و بقیهٔ ابیات، عاری از مضامین موسیقایی است. بنابراین نگارگر، گروه‌های سه‌گانهٔ نوازنده را، فراتر از متن ادبی تصویرگری کرده است. البته نوازندهٔ میانی به دلیل نواختن رباب، هم در پیوستگی با متن ادبی و هم در بستر فرهنگی و اجتماعی قابل تفسیر است، اما دو گروه دیگر، به روشنی اشاراتی فرامتنی دارند.

نوازندگان عصر صفوی

برپایهٔ یافته‌های تاریخی (سفرنامه‌ها و تاریخ‌نگاری‌های هم‌زمان) و بازنمایی نوازندگان در نگاره‌های دیگر[۶]، می‌توان فعالیت سه دسته از نوازندگان دورهٔ صفوی را بررسی کرد: نوازندگان درباری، خانقاهی و دوره‌گرد. در ادامه، هریک از این گروه‌ها و تمایزات ظاهری و اجتماعی آنها بر اساس نگاشته‌ها و نگاره‌ها واکاوی می‌شود.

۱. گزارش‌های تاریخی

۱-۱. نوازندگان درباری: پژوهشگران براساس منابع تاریخی نشان داده‌اند نوازندگان همیشه از جایگاهی برجسته در دربارهای ایرانی برخوردار بوده‌اند؛ برای نمونه، شواهدی از دربار تیموری (حکومتی که صفویه میراث‌بر سنت‌های آن بود) در دست است که جایگاه ممتاز نوازندگان را نشان می‌دهد (برای آگاهی بیشتر، نک به: اسعدی، ۱۳۸۷، ۷۰۷ به بعد). سفرنامه‌ها، گزارش‌ها و تاریخ‌نگاری‌های دربار صفوی نیز حضور پررنگ رامشگران را در دربار بازمی‌نمایاند. حتی در دوره‌ای از پادشاهی طهماسب که به نظر می‌رسد سخت‌گیری‌های او دربارهٔ مُحرمات می‌بایست بساط موسیقی را برچیده باشد، هنرنمایی نوازندگان را در برخی مراسم بازمی‌یابیم؛ برای نمونه خورشاه‌بن قباد از برگزاری جشنی به سال ۹۵۳ ق. در تبریز با حضور نوازندگان درباری خبر می‌دهد (نقل در: میثمی، ۱۳۸۹، ۴۰)؛ روملو، دربارهٔ جشن ازدواج فرزند شاه‌طهماسب می‌نویسد: «مطربان خوش‌آواز و خنیاگران چنگ‌نواز» در این بزم حاضر بودند (همان، ۴۱)؛ اسکندربیک در شرح جزییات استقبال از محمدشاه، پادشاه هند در قزوین به برگزاری چند روزهٔ «جشن‌های

تصویر۱- گروه‌های سه‌گانهٔ نوازندگان در مستی *لاهوتی* و مستی *ناسوتی* سلطان‌محمد، موزهٔ فاگ.
ماخذ: (آژند، ۱۳۸۴ الف، ۱۵۸)

تصویر۲- نقال صفوی.
ماخذ: (آژند، ۱۳۸۹ب، ۵۴۲)

ملوکانه و بزم‌های خسروانه» اشاره می‌کند (اسکندربیک، ۱۳۸۷، ۹۸ -۹۹). ازاین‌رو برخی معتقدند تحریم موسیقی، بیشتر برای عموم بوده و دربار را در برنمی‌گرفته است (راوندی، ۱۳۶۸، ۲۰۲؛ میثمی، ۱۳۸۹، ۳۶ و ۴۴). نگاشته‌های تاریخی همچنین با اشاره به هم‌نشینی نوازندگان چیره‌دست با شاه و درباریان، بر جایگاه ممتاز آنها صحه می‌گذارد. اسکندربیک، جایگاه والای میرزا محمدکمانچه در دربار اسماعیل‌میرزا، شمسی شترغوهی در خلوت سلطان‌حمزه، و استاد محمود طنبوره را در دستگاه ابراهیم‌میرزا روایت می‌کند (اسکندربیک، ۱۳۸۷، ۱۹۱،۱۹۰). او می‌نویسد حتی در ایام توبه، برخی از نوازندگان در دربار ماندند و پس از برتخت نشستن اسماعیل‌میرزا، بار دیگر به هنرنمایی پرداختند (همان).

حضور دایمی اهل موسیقی، ضرورت وجود تشکیلاتی برای پرداختن به امور این گروه را ایجاب می‌کرد. شاردن (شاردن، ۱۳۷۲ ب، ۹۸۰) و کمپفر، از فردی به نام چالچی‌باشی نام می‌برند که ریاست این تشکیلات را برعهده داشت (کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۰۷؛ راوندی، ۱۳۵۷، ۲۱۱؛ میثمی، ۱۳۸۹، ۱۳۲). چالچی‌باشی، نوازندگان دربار را برای حضور در مراسم گوناگون سروسامان می‌داد؛ از «مجالس خصوصی و مهمانی‌های رسمی دربار» (راوندی، ۱۳۶۸، ۲۰۲) تا مراسم شکار، جابه‌جایی شاه و حرمخانه میان کاخ‌های زمستانی و تابستانی و حتی جنگ‌ها؛ برای نمونه دلاواله می‌نویسد: بیرون چادر سلطنتی، در جایی که مهم‌ترین افراد قرار داشتند، چند رامشگر زن با دایره هنرنمایی می‌کردند (دلاواله، ۱۳۷۰، ۳۴۰) یا در جایی دیگر به «چادر رامشگران و نوازندگان مخصوص شاه» اشاره می‌کند (همان، ۳۶۳).

دانسته‌های ما دربارهٔ جامه‌های نوازندگان، بیشتر متکی بر نگاره‌های برجای‌مانده است تا گزارش‌های تاریخی. به نظر می‌رسد نوازندگان، مانند دیگر خدمهٔ درباری، لباس و کلاه مخصوص صفوی دربرمی‌کردند. مرقع ۲۱۵۴ (بهرام میرزا) در موزهٔ توپقاپی استانبول، هیأت برخی درباریان را روشن می‌سازد. در پایین و سویهٔ راست برگی از این مرقع (تصویر ۲)، نقال درباری با عمامه‌ای سفید مزین به میلهٔ سرخ کلاه‌های صفوی، ردایی آستین کوتاه با دکمه‌های متعدد و کمربندی آراسته و فاخر دیده می‌شود. این کمربند، با آنچه عموم مردم (از جمله صوفیان) برجامه می‌بستند، تفاوت داشت. شاردن می‌نویسد: مردان روزگار صفوی، «دور کمر، روی آن [قبا] دو سه لایه شال می‌بندند. پهنای شال که معمولاً از پارچه خوب و تمیز است از چهار انگشت تجاوز نمی‌کند» (شاردن، ۱۳۷۲الف، ۸۰۱). در بررسی جامهٔ نوازندگان خانقاهی بار دیگر به این کمربندها خواهیم پرداخت.

نمایش پیکره‌ای رقصان در گروه سمت راست نگاره اقتضا می‌کند فرازهایی کوتاه از گزارش‌های تاریخی را دربارهٔ رقصندگان درباری مرور کنیم. گرچه در گزارش‌ها به حضور گستردهٔ رقصندگان زن پی می‌بریم (شاردن، ۱۳۷۲ب، ۹۸۱؛ دلاواله، ۱۳۷۰، ۲۳ و ۲۸؛ راوندی، ۱۳۶۸، ۱۷۰) گاه برخی نگارش‌ها (دلاواله، ۱۳۷۰، ۸۷) و نگاره‌ها (مانند بزم شبانهٔ میرسیدعلی) پسران جوان را با وجود مذمت اجتماعی (شاردن، ۱۳۷۲ب، ۹۷۷ و ۹۷۹) در این کار توصیف کرده است. رقصندگان، هنگام اجرا با ادواتی کوچک در دست با ریتم نواخته‌شده، هماهنگ می‌شدند. شاردن می‌نویسد: «رقاصه‌ها به هنگام پایکوبی و دست افشانی به دست خود استخوان‌هایی تعبیه می‌کنند که مانند قاشقک کولی‌ها از آن صدایی رسا و صاف و خوش آهنگ برمی‌خیزد» (همان، ۹۷۹). دلاواله، وسیله‌ای فلزی و دو تکه (یکی مقعر مانند زنگ ساعت و دیگری با شکلی خاص در دست راست) را توصیف می‌کند که صدایی شبیه زنگ داشت (دلاواله، ۱۳۷۰، ۷۱). در تبیین گروه‌های نوازنده، این پیکره را به جهت دیداری، بیشتر بررسی خواهیم کرد.

۱-۲. نوازندگان در حلقهٔ صوفیان: روشن نیست سماع، قوالی و موسیقی ویژهٔ این مراسم، از چه زمان شکل گرفته است، تنها می‌دانیم با وجود تحریم‌های برخی از بزرگان تصوف، مانند ابوالعلا معری (زرین‌کوب، ۱۳۸۵، ۹۴)، شیخ ابوسعید خراز (غنی، ۱۳۸۶، ۹۵۷) و ...، برپایی مجالس سماع با سازهای گوناگون در ایران بسیار گسترده بود. بخش بزرگی از دانسته‌های ما دربارهٔ سازهایی که در مراسم سماع نواخته می‌شد، در نتیجهٔ بررسی منابع ادبی به دست آمده است؛ برای نمونه مولانا می‌فرماید: «چنین کس را سماع و دف چه باید» یا «بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق / می‌سرایندش به طنبور و به حلق» و هم‌چنین «هیچ می‌دانی چه می‌گوید رباب؟/ ز اشک چشم و از جگرهای کباب؟» در شرح احوال بسیاری از بزرگان صوفیه مانند مولانا (افلاکی، ۱۳۶۲، ۸۸) و قطب‌الدین شیرازی (Walbridge, 1999, 102) به آشنایی آنها با موسیقی و مهارت‌شان در نواختن سازهایی مانند رباب اشاره شده است. ابن‌بزاز می‌نویسد پس از دورهٔ شیخ صفی، نی و دف در مراسم سماع نواخته می‌شد (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۰۱). زرین‌کوب به فراگیری نی و رباب (زرین‌کوب، ۱۳۸۵، ۹۶) و راوندی به اهمیت «رباب، چنگ، بربط، نای عراقی، طبل و دف» (راوندی، ۱۳۶۸، ۱۶۶) در این مجالس اشاره می‌کنند.

۱-۳. نوازندگان دوره‌گرد: شواهد تاریخی نشان می‌دهد پیش از دورهٔ صفویه، موسیقی رسمی (کلاسیک) و نواهای مجالس مردمی، آمیختگی و نزدیکی بسیاری با هم داشت (اسعدی، ۱۳۸۷، ۷۱۳)، اما از این دوره به بعد، شکافی در موسیقی ایرانی پدید آمد یا به تعبیر ساسان فاطمی، پس از دورهٔ تیموری، موسیقی ایران در دو شکل «فاضلانه و عیاشانه» پیش رفت (نقل در: رهبر و اسعدی، ۱۳۹۱، ۱۲۰). گسترش موسیقی بی‌بندوبار صفوی، فعالیت گستردهٔ رقاصان بدنام را به همراه داشت (همانجا) که در نتیجهٔ آن، از جایگاه رقصندگان و نوازندگان غیردرباری به‌شدت کاسته شد. به نظر می‌رسد تفاوت جایگاه هنرمندان درباری و غیردرباری در دوران پیشاصفوی، بسیار کمتر از تفاوت آنان در دورهٔ صفویه و پس از آن بود، در نتیجه، یک نوازنده، گاه به محافل گوناگون (درباری و مردمی) دعوت می‌شد و هنرش تنها محدود به اجرا در دربار یا مجالس عمومی نبود؛ برای نمونه واصفی، به هنرنمایی غلامی به نام سور خواننده در مجالس بزرگان اشاره می‌کند و می‌نویسد این غلام، درعین لوده‌گری، چنان موسیقی را می‌شناخت و غچک را

نیکو می‌نواخت که همه به حیرت می‌افتادند و با آنکه، زشت‌ترین رفتارها از او سر می‌زد، باز به محافل شاهی راه داشت (واصفی، ۱۳۵۰، ۳۹۹-۴۰۰). با فراگیری موسیقی بی‌بندوبار، فساد اخلاقی نوازندگان دوره‌گرد زبان‌زد شد. در گزارش‌های اروپاییان آمده است بسیاری از زنان رقصنده که برای مجلس‌گرمی به بزم‌ها فراخوانده می‌شوند، کسانی‌اند که مردان می‌توانند ایامی را با آنها به سر برند (دلاواله، ۱۳۷۰، ۲۳)، این زنان «وضع شرافتمندانه‌ای ندارند» (همان، ۲۸) و چون دستمزد روسپی‌گری بیش از پاداش رقصیدن است، می‌کوشند با اشارات چشم و ابرو، مشتریانی بیابند (شاردن، ۱۳۷۲ب، ۹۸۱). اسناد تاریخی همچنین رقصندگان و خوانندگان مرد در اماکن عمومی و قهوه‌خانه‌ها (دلاواله، ۱۳۷۰، ۸۷) یا برخی از خوانندگان زن (مشحون؛ نقل در: رهبر و اسعدی، ۱۳۹۱، ۱۱۹) را نیز در شرایط نامطلوبی بازنمایی می‌کند.

از سوی دیگر، نابسامانی اقتصادی نوازندگان و رقصندگان غیردرباری و دوره‌گرد، از میان گزارش‌های تاریخی دریافت می‌شود. شاردن می‌نویسد: «در ایران نوازندگان غالباً تهی دستند، و روزگار به عسرت و محرومیت می‌گذرانند و جامه‌های کهنه و خَلَق می‌پوشند» (شاردن، ۱۳۷۲ب، ۹۷۹). جایگاه اجتماعی این نوازندگان، چنان فروتر از هنرمندان درباری بود که مقامی پایین‌تر از چالچی‌باشی به نام مشعل‌دار، مسئولیت آنها را برعهده می‌گرفت (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۳۲-۱۳۳).

در کنار فقر و بدنامی اخلاقی، سومین ویژگی این گروه، لودگی و مسخره‌بازی است. لودگان، گاه با گروه نوازنده همراهی می‌کردند (دلاواله، ۱۳۷۰، ۳۰) و گاه خود، رقصنده (همان، ۸۷)، خواننده (شاردن، ۱۳۷۲ب، ۹۷۷) یا نوازنده (اسکندربیک، ۱۳۸۷، ۴۹۷) بودند. برخی پژوهندگان، تنبک را در اوایل پادشاهی صفوی، ساز معرکه‌گیران و مسخره‌ها می‌دانند که در دربار نواخته نمی‌شد (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۶۶). افزون بر فقر، حضور دلقک‌ها و لوده‌ها در گروه‌های موسیقی، با تن‌پوش‌های نامناسب و فساد اخلاقی این گروه سبب شد مطربان دوره‌گرد در پایین‌ترین و بی‌حرمت‌ترین طبقات اجتماعی جای گیرند. در اثبات این ادعا همین بس که در بند ۶۴ قانون سلطنت شاه‌طهماسب می‌خوانیم «و امردان و زنان هرچند عجوزه باشد، در کنار معرکه‌های قلندران، بازیگران و امثال آن مقام نکنند و اگرچه اصناف این گروه را از معرکه‌گیری منع نفرموده‌ایم، اما قدغن است اطفال زیاده بر دوازده ساله را در معرکه با خود بیاورند» (نقل در: راوندی، ۱۳۵۷، ۱۹۴).

۲. یافته‌های دیداری

۲-۱. نوازندگان درباری: درمیان نگاره‌های بررسی‌شده، نگاره‌هایی که نوازندگان را در بزم‌های کاخ یا شکارگاه‌های شاهی با حضور پادشاه به تصویر می‌کشد، بی‌تردید، رسمی‌ترین پوشش رامشگران درباری را نمایش می‌دهد. به نظر می‌رسد نوازنده‌ها مانند دیگر خدمه، لباس رسمی دربار را دربرمی‌کردند. بی. اس. امورتی،[۷] ردای بزرگان بکتاشی (و قزلباشی[۸]) را مانند رداهای بی‌آستین روستاییان ارمنی توصیف می‌کند، اما مهم‌ترین مشخصهٔ جامهٔ قزلباشی را، کلاه قرمز نوک‌تیز یا تاج حیدری می‌داند (امورتی، ۱۳۸۹، ۳۱۴). شاه‌اسماعیل، برای برجسته کردن سربازانی که در راهش جانفشانی می‌کردند، دستور داد این افراد، زیر عمامه‌ها، کلاه سرخ و نوک‌تیزی بر سر گذارند (دلاواله، ۱۳۷۰، ۵۲). برپایهٔ شواهد دیداری، در دوره‌های بعد، این کلاه برای تمایز تمامی خدمتگزاران دربار از رعیت غیردرباری گسترش یافت. گرچه در نگاره‌های صفویه، تاج حیدری در رنگ و شکل پیچش عمامه‌ها گوناگون است، میلهٔ نوک‌تیز آن در همهٔ نمونه‌ها دیده می‌شود. نگاره‌ای که برای نمونه بررسی می‌کنیم، جشن عید (تصویر ۵)، یکی دیگر از نگاره‌های دیوان حافظ سام‌میرزا به رقم سلطان‌محمد است که درباریان را گرداگرد شاهزادهٔ جوان نشان می‌دهد. در میانهٔ چپ این حلقه، تعدادی نوازنده با کلاه‌های میله‌دار صفوی و ردای کشیده، نگارین و آستین‌کوتاه با کمربندهایی پرآذین بازنمایی شده‌اند. ردای بی‌آستین بر قامت شاه دیده می‌شود و ردای سایرین، آستینی کوتاه دارد. بدین ترتیب شاه و زیردستان به جهت دیداری، متمایز گشته‌اند. نگاره‌های دیگری نیز در دست است که جامهٔ نوازندگان درباری را مانند آنچه گفته شد، نشان می‌دهد.[۹]

۲-۲. نوازندگان خانقاهی: نگارهٔ سماع دراویش (دیوان حافظ، شاید بهزاد، حدود ۸۹۵ ق، متروپولیتن، برای تصویر

تصویر۳- بخشی از سماع دراویش، بهزاد.
ماخذ: متروپولیتن (metmuseum2)

تصویر۴- دو قلندر، ۹ ق، تبریز (؟)
خلیلی، لندن.
ماخذ: (Rogers, 2010 ,178)

تصویر۵-بخشی از جشن عید، سلطان‌محمد، دیوان حافظ، مجموعهٔ کارتیه.
ماخذ: (آژند، ۱۳۸۹ب، ۵۶۳)

نک: metmuseum۱؛ آژند، ۱۳۸۹الف، ۴۱۲؛ تصویر ۳)، این مراسم را براساس سنت هنری هرات متأخر بازنمایی می‌کند؛ سنتی که با روی کارآمدن صفویه، به کارگاه‌های آن راه یافت. نوازندگان این نگاره با ردایی کشیده، بی‌تزیین و آستین‌بلند بازنمایی شده‌اند. دستارهایی بر سر دارند که در مرکز آن، کلاهی عرق‌چین‌مانند دیده می‌شود. ذبیح‌الله صفا، این کلاه‌ها را که با دستار پیچیده می‌شد، تاج می‌خواند (نقل در: راوندی، ۱۳۶۸، ۷۲). پیچش دستارها در محور افقی، گسترده‌تر از محور عمودی بود که متفاوت با عمامه‌های صفوی است. چنانچه در توضیح شاردن دیدیم، کمربندها (شال)، برخلاف نمونه‌های مرصع درباریان، پارچه‌ای ساده و بلند بود و چندین دور بر کمر پیچیده می‌شد. نگارهٔ سماع دراویش، درکنار بازنمایی جامهٔ نوازندگان خانقاه، شیوهٔ نمایش سماع را نیز در خود دارد:[۱۰] دست‌ها رو به بالا، آرنج‌های خمیده و آستین‌های جلوآمده به گونه‌ای که دست‌ها دیده نمی‌شود[۱۱] (تصویر ۳). در تحلیل گروه‌های سه‌گانه، تفاوت‌های دیداری پیکره‌های رقصان و در حال سماع بیشتر بررسی خواهد شد؛ همچنین نگاه کنید به جدول‌های ۱ و ۲.

۲-۳. چهره‌های نامتعارف: اجرای چهره‌هایی از این دست در نگارگری ایران، کم‌تکرار و سخن گفتن از آنها با تردید همراه است. نزدیک‌ترین نمونه به نوازندگان ژنده‌پوش نگارهٔ مستی *لاهوتی و ناسوتی*، نگارهٔ دو قلندر عجیب (سدهٔ ۸ ق، مجموعهٔ ناصر خلیلی، لندن؛ تصویر ۴) است که دو پیکره را با سرهای تراشیده، زیورآلات غیرمعمول و لبانی برجسته و سرخ نشان می‌دهد. شاید چهره‌های خنده‌آور و دور از وقار آنها، در کنار کمیابیِ این شیوهٔ صورت‌پردازی[۱۲]، گواهی باشد بر فرومایگی جایگاه اجتماعی گروهی که نمایندگی می‌کند؛ زیرا نگاره‌های ایرانی، بیشتر نمایشی از افراد و صحنه‌های ممتاز است. بازنمایی خدمتکاران و غلامان با چنین ویژگی چهره، در اندک نگاره‌های صفویه، گمانِ آمده در بالا را پررنگ می‌سازد؛ برای نمونه، در نگارهٔ مناظرهٔ فردوسی با شاعران (شاید آقامیرک، شاهنامهٔ طهماسبی، حدود ۹۳۱ ق؛ آژند، ۱۳۸۴ب، ۵۱)، غلام سیه‌چرده‌ای (در حال بریان کردن مرغ) با سری تراشیده، گوشواری در گوش و چهره‌ای نازیبا تصویر شده است. همچنین می‌توان به زنگی سیاه در هفت اورنگ جامی (۹۶۳-۹۷۲ ق،گالری فریر واشنگتن؛ همان، ۲۱۶) اشاره کرد.

۳. سازشناسی نگاره

ساز هر نوازنده، در تعیین مرتبه و جایگاه او نقش داشته است؛ برای نمونه، نوازندگان سازهای زهی و بادی در دورهٔ تیموری (و شاید صفویه)، جایگاهی برتر از نوازندگان کوبه‌ای داشتند (اسعدی، ۱۳۸۷، ۷۱۴). ازاین‌رو، پیش از بررسی گروه‌های سه‌گانه در نگارهٔ یادشده، دربارهٔ سازهای به تصویرآمده سخن می‌گوییم.

رباب: این ساز براساس شکل‌های کاسه: گرد، مستطیلی، کشکولی و ... (مصاحب، ۱۳۸۱، ۱۵۷۲)، بسیار گوناگون و ساز مشترک میان بسیاری از کشورهای اسلامی است (Durin & Mirabdolbaghi, 1990, 123). ابوالفرج اصفهانی در *الاغانی*، روایت می‌کند اعراب در دورهٔ شهریاری ساسانی، در آمدوشد به ایران با رباب آشنا شدند (نقل در: صدرنشین، ۱۳۷۱، ۴۰) و بعدها، چنان در نواختن این ساز آرشه‌ای مهارت یافتند که آن را به ساز اختصاصی خود تبدیل کردند. برخی معتقدند ایرانیان، رباب خود را کمانچه می‌نامیدند (فارمر؛ نقل در: وجدانی، ۱۳۸۶، ۴۶۸؛ ملاح، ۱۳۶۳، ۱۲۲). فارابی نیز بر همانندی رباب و کمانچه تأکید دارد (نقل در: مشحون، ۱۳۸۸، ۵۳۳). بررسی‌های تاریخی نشان می‌دهد، دگرگونی‌های این ساز چندان است که به آسانی نمی‌توان دربارهٔ آن سخن گفت. فارمر، کامل‌ترین شکل آن را ساختهٔ عبدالله فاریابی معرفی می‌کند (فارمر، ۱۳۸۷، ۳۲۴۹). دانلد یولچ، اصل آن را عربی و با هیأتی چهارگوشه و کمانه‌ای می‌داند (نقل در: مشحون، ۱۳۸۸، ۵۳۳). شهمیری می‌نویسد رباب در ادوار پیشین، گاه با کمانه و گاه با مضراب (یا ناخن) نواخته می‌شد (نقل در: وجدانی، ۱۳۸۶، ۴۷۰)، ازاین‌رو، برخی نویسندگان، بسته به زمان و مکان، آن را سازی آرشه‌ای و زیرمجموعهٔ کمانچه یا عودی از خانوادهٔ تارها می‌دانند. در روزگار مولانا، این ساز، چهارگوشه (افلاکی، ۱۳۶۲، ۸۸) و کمانه‌ای بوده است، اما در زمان عبدالقادر مراغی، سازی از خانوادهٔ عود به شمار می‌آمد (Durin & Mirabdolbaghi, 1990, 123). برخی ابیات مولانا (مانند: هشیار زمن فسانه نایدِ/ مانند رباب بی‌کمانه) و فرازهایی از نوشته‌های مراغی، این دگرگونی را نشان می‌دهد. مراغی می‌نویسد: «اما رباب و آن سازی بود که بعضی بر آن سه وتر بندند و بعضی چهار و بعضی پنج و [...] اصطخاب معهود آن همچون اصطخاب معهود عود باشد» (مراغی، ۲۵۳۶، ۱۲۹). مراغی، ساز چهارگوشهٔ کمانه‌ای را یکتای می‌نامد (همانجا). رباب از سازهای مهم خانقاهی بود؛ برای نمونه، «درویش‌های نقشبندیه صاحبان» در سراوان، این ساز را همراه تنبورک می‌نوازند (وجدانی، ۱۳۸۶، ۴۷۱). گفته‌اند رباب در روزگار مولانا چنان فراگیر بود که بزرگان صوفی، حتی در حال وضو گرفتن به آن گوش می‌دادند (سبحانی، ۱۳۸۷، ۷). افلاکی، نارضایتی بزرگان شرع را از استماع رباب و برگزاری مراسم سماع در زمان مولانا روایت می‌کند (افلاکی، ۱۳۶۲، ۱۶۵). آنچه در تصویرگری سلطان‌محمد دربارهٔ این ساز اهمیت دارد، توجه نگارگر به انتخاب نوع ربابی است که نمایش می‌دهد: ربابی کمانه‌ای با کاسهٔ چهارگوشه.

پیش‌تر گفتیم ربابی که مراغی توصیف می‌کند، سازی مضرابی است. برخی پژوهشگران، رباب صفوی را سازی شبیه تار توصیف می‌کنند: سازی مضرابی، با دسته‌ای کشیده و کاسه‌ای دو بخشی که کاسهٔ دوم به جای پوست با چوب پوشانده شده است (Durin & Mirabdolbaghi, 1990, 123-124). برخی نگاره‌های سدهٔ ۱۰ ق. و پس از آن، مانند یکی از مجالس افزوده به خمسهٔ نظامی (شاید میرک، موزهٔ بریتانیا، پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۸۸۲) این ساز را نشان می‌دهد.[۱۳] میثمی، ساز گفته‌شده را شدرغو (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۷۴؛ همچنین نک: مراغی، ۲۵۳۶، ۱۳۰) می‌داند (بررسی نظرات دیگران به مجالی دیگر وانهاده می‌شود). از سوی دیگر، برپایهٔ بسیاری از مستندات دیداری، ساز آرشه‌ای این دوره، یعنی کمانچه، کاسه‌ای

گرد داشته است؛ برای نمونه در گزارش کمپفر از سازهای صفوی (نک به: کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۸۶+۲؛ رهبر و اسعدی و گاژا، ۱۳۸۹، ۲۵)، یا برخی نگاره‌ها مانند *شاه‌طهماسب* و *همایون* (اصفهان، سدهٔ ۱۱ ق، نقاشی دیواری چهل‌ستون؛ آژند، ۱۳۸۹ب، ۷۰۷) و *بهرام و فتنه* (خمسهٔ نظامی، تبریز، سدهٔ ۱۱ ق، کتابخانهٔ بریتانیا؛ همان: ۶۳۹)، کمانچه‌ای مانند آنچه امروزه می‌شناسیم، دیده می‌شود. اندک نگاره‌هایی از دوران پیشاصفوی نیز کمانچهٔ گرد ایرانی را نشان می‌دهد (مانند نگارهٔ *بایسنقر در باغ*، *کلیله و دمنه*، هرات، توپقاپی استانبول؛ آژند، ۱۳۸۹ الف، ۲۸۶ یا *خراباتیان*، بخارا، لوور؛ همان، ۴۶۷). به نظر می‌رسد سلطان‌محمد، با توجه به دورهٔ زمانیِ شعری که بازنموده و شکل رباب در سده‌های پیشین (نک به: جدول ۲)، صورت قدیمی این ساز را با کاسهٔ چهارگوشه به نمایش درآورده است. رباب سلطان‌محمد در نگاره‌های هم‌دوره و پس از آن به ندرت دیده می‌شود[۱۴] که می‌تواند نخست، نتیجهٔ دگرگونی رباب از سازی آرشه‌ای به مضرابی در این دوره باشد و دوم، به دلیل مهجور شدن تدریجی این ساز. فارمر تأکید می‌کند از اواخر صفویه به بعد، با آنکه دگرگونی در موسیقی ایرانی اندک بود، بسیاری از سازهای قدیمی‌تر، مانند رباب و ... مهجور یا کنار گذاشته شدند (فارمر، ۱۳۸۷، ۳۲۵۱).

دایره: سازی از خانوادهٔ دف است که در ممالک اسلامی برحسب شکل چمبره یا قاب (چندگوشه یا دایره‌ای) و داشتن سنج (صفحات جرنگی)، جلاجل (حلقه‌های جرنگی) یا جرس (زنگ)، با نام‌های گوناگون خوانده می‌شود (مصاحب، ۱۳۸۱، ۹۸۲). کمپفر در بازنمایی سازهای صفویه، دف و دایره را با چمبرهٔ گرد نشان می‌دهد (کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۸۶+۲). در هر دو ساز، حلقه‌های جرنگی، داخل قاب جای دارد، اما چمبرهٔ دف، بزرگتر از دایره است (وجدانی، ۱۳۸۶، ۳۶۸). امروزه، دایرهٔ بسیار کوچک با سنج‌های متعددی (مشحون، ۱۳۸۸، ۶۳۴) که میان چوب چمبره جاسازی شده‌اند، دایرهٔ زنگی نامیده می‌شود (وجدانی، ۱۳۸۶، ۳۶۸). کاربرد امروزی این سازها با آنچه در گذشته مرسوم بوده، متفاوت است. در نوازندگی امروزی، دف، سازی خانقاهی است (همانجا)، اما تا پیش از اواخر صفویه، دف و دایره، ساز کوبه‌ای دسته‌های موسیقی رسمی بود. در این دوران، کم‌کم تنبک جانشین دف و دایره شد (مشحون، ۱۳۸۸، ۶۳۵؛ ذاکرجعفری، ۱۳۹۲، ۶۴) و در گروه سازهای اصلی جای گرفت (در توضیح تنبک به تفصیل خواهد آمد). به دلیل هم‌نوایی موفق‌تر تنبک با گروه نوازندگی، دف در گروه سازهای کلاسیک، مهجور گشت و بیشتر برای اجرای موسیقی نواحی و خانقاهی به کار آمد (During & Mirabdolbaghi, 1990, 143). در تقسیم‌بندی امروزی، دایره مخصوص مجالس و بزم‌ها و دایرهٔ زنگی تنها برای لوطی‌ها و سیاه‌بازان است (وجدانی، ۱۳۸۶، ۳۶۸-۳۶۹). در حالیکه، دف و دایره (زنگی) در گذشته، برای «پشتیبانی از ساز و حفظ وزن» از «مجالس عیش و طرب تا محافل اهل ذوق و عرفان» نواخته می‌شد (مشحون، ۱۳۸۸، ۶۳۴-۶۳۵). منابع تاریخی نشان می‌دهد در روزگاران پیشین، نوای انواع دایره در خانقاه‌ها (نگارهٔ سماع صوفیان، تصویر۳) و مجالس بزمی (برای نمونه نک: دلاواله، ۱۳۷۰، ۳۴۰؛ شاردن، ۱۳۷۲ب، ۹۷۸؛ بی‌نام، ۱۳۵۰، ۲۵۶) و صدای دایره زنگی در مجالس دربار (دلاواله، ۱۳۷۰، ۳۴۰) به گوش می‌رسید.

تنبک: سازی کوبه‌ای، جامی‌شکل و پوست‌صداست که از میانه‌های سدهٔ ۱۳ ق. در جایگاه ساز اصلی گروه‌های موسیقی رسمی جای گرفت (بالاندینا، ۱۳۸۷، ۲۰۳). این ساز را در قدیم، خمبک می‌نامیدند (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل خمبک زدن؛ انوری، ۱۳۸۲، ذیل خنبک) که مصغر واژهٔ خُمب (برپایهٔ شکل آن) بود (مشحون، ۱۳۸۸، ۶۳۵). نمایش این ساز در نگاره‌ها، براساس شیوه‌های گوناگون نواختن و شکل آن متفاوت است (During & Mirabdobaghi, 1990, 147). در گذشته، تمبک، بسیار ساده‌تر و کم‌تکنیک‌تر از امروز نواخته می‌شد (سپنتا؛ نقل در: بالاندینا، ۱۳۸۷، ۲۰۳). اسعدی، عدم ذکر اسامی نوازندگان سازهای کوبه‌ای را در رسالات پیشینیان، ناشی از همین نکته می‌داند (اسعدی، ۱۳۸۷، ۷۱۴). از سوی دیگر، مقام فروتر قطعات ضربی در مقایسه با موسیقی آوازی، و انگیزه‌های اجرای آن (خوشگذرانی، سرگرمی و مطربی) نیز سبب شد، نوازندگان تنبک، جایگاهی فروتر از سایرین داشته باشد (خالقی؛ نقل در: بالاندینا، ۱۳۸۷، ۲۰۵). پیشینیان، نوازندگی این ساز را به لودگان، دوره‌گردان و مسخره‌ها نسبت داده‌اند. فرهنگ جهانگیری و ناظم‌الاطبا، آن را ساز «بازیگران و مسخره‌ها» می‌داند و آنندراج و انجمن‌آرا، ساز «لوطیان و بازیگرانی که هنگام رقص و بازی» آن را می‌نوازند (نقل در: دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل تنبک؛ همچنین نک: وجدانی، ۱۳۸۶، ۲۳۲). انوری برپایهٔ شعری از مولانا، خنبک نوازی را مَجاز از تمسخر و دست‌انداختن معنی می‌کند (انوری، ۱۳۸۲، ذیل خنبک زدن). اسکندربیک در شرح ماجرای دستگیری علیخان حاکم گیلان می‌نویسد: «جمیع مردم شهر از اجامره و اوباش و مردم مسخره و اجلاف و معرکه‌گیران با دایره و دهل و تنبک باستقبال علیخان رفته» بودند (اسکندربیک، ۱۳۸۷، ۴۹۷).

نی: از قدیمی‌ترین سازهای بادی ایرانی در متون پهلوی (خسرو و ریدک) و مانوی است (فارابی، نقل در: فروغ، ۱۳۴۳، ۸؛ During & Mirabdolbaghi, 1990, 134). این ساز در متون قدیمی، نای خوانده شده و بر اقسام گوناگون (سیاه، سفید و ...) بوده است (مراغی، ۲۵۳۶، ۱۳۴ به بعد). امروزه، معروف‌ترین انواع نی، کوتاه، بلند و هفت‌بند نامیده می‌شود که با توجه به نگارهٔ مورد بحث، دربارهٔ نی بلند سخن می‌گوییم. نی بلند (خرک)، با درازایی حدود ۷۰-۹۰ سانتی‌متر، صدایی بم تولید می‌کند که در حالت دست بسته، هم‌ارز سیم بم عود است (وجدانی، ۱۳۸۶، ۱۱۶۶). مستندات دیداری (برای نمونه: *نگارهٔ سماع پیر*، بوستان سعدی، تصویر در: آژند، ۱۳۸۹الف، ۴۶۳؛ *نگارهٔ پذیرایی از عشاق که مجلسی شاهانه را می‌نمایاند*، تصویر در: گری، ۱۳۹۲، ۲۱۷)، نگاشته‌های تاریخی (برای محافل صوفیانه نک به: زرین‌کوب، ۱۳۸۵، ۹۶؛ برای بزم‌های طرب‌انگیز نک به: شاردن، ۱۳۷۲ب، ۹۷۷؛ کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۰۷) و ابیات برجای‌مانده (مانند: 'رقص بر شعر تر و نالهٔ نی خوش باشد' از حافظ؛ 'اندر سماع ما را از نای و دف خبر نی' از مولانا) نشان می‌دهد این ساز، در گسترهٔ وسیعی از محافل ایرانی (مجالس صوفیان، بزم‌های طرب، جشن‌های مردمی و ....) نواخته می‌شد. در بخشی

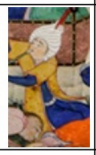
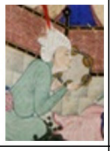
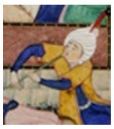
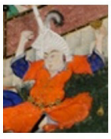
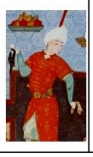
از متن توبهٔ شاه طهماسب به سال ۹۳۹ ق، آمده «نی اگر بی‌آهنگِ راه شرع برگیرد، نگذارند که نفس او برآید» (نقل در: میثمی، ۱۳۸۹، ۳۵). این فراز از یک سو نشان می‌دهد نی، در مجالس بزم و طرب نیز نواخته می‌شده که تحریم آن، اعلام شده است؛ دوم؛ نواختن این ساز حتی در دوران توبه برای مراسم مذهبی فراگیر بوده است. شیوهٔ نمایش نی در نگاره‌ها، بسته به گوناگونی روش‌های نواختن آن (وجدانی، ۱۳۸۶، ۱۱۶۶ به بعد)، متفاوت است. در برخی نگاره‌ها، دهان‌گیر ساز بر میانهٔ دهان دیده می‌شود؛ در برخی دیگر، ساز مقابل لب‌ها قرار گرفته و در دیگر نمونه‌ها، بر گوشهٔ دهان نشانده شده است. در تمامی این آثار، ساز را با دو دست و به شکلی مایل نسبت به بدن بازنمایی کرده‌اند (During & Mirabdolbaghi, 1990, 135). برخلاف دیگر سازها که کوچک‌ترین اختلافی در اندازه یا شکل می‌تواند در تشخیص ساز، تردید ایجاد کند، تمامی حالات برشمرده، به یقین نمایشی از نی ایرانی است.

معرفی گروه‌های نوازنده در نگارهٔ سلطان محمد

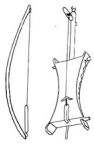
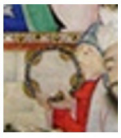
۱. نوازندگان درباری (گروه شمارهٔ ۱): بررسی جامه‌ها، سازها و شیوهٔ بازنمایی رقصنده در این گروه سه‌نفره، نوازندگان درباری دورهٔ صفوی را به یاد می‌آورد (نک به: جدول ۱). کلاه میله‌دار صفوی (تاج حیدری)، رداهای نقش‌دار با آستین‌های کوتاه، کمربندهای مرصع، سازهای نی و تنبک (که در بزم‌های صفوی مرسوم بوده است) و جوانی که با سنج‌های کوچک در دست و حرکات پرپیچ‌وتاب، نوازندگان را همراهی می‌کند، از مهم‌ترین همانندی‌های این گروه با نوازندگان درباری است. نوازندگان درباری در مقایسه با دو گروه دیگر، حلقه‌ای جداافتاده و درخود دیده می‌شود. شاید سلطان‌محمد خواسته است بدین‌ترتیب، فاصلهٔ این هنرمندان از فضای جامعه و عموم مردم را بازگو کند.

۲. نوازندگان خانقاهی (گروه شمارهٔ ۲): چنانچه در جدول ۲ دیده می‌شود، جامهٔ نوازندهٔ اصلی این گروه، به تن‌پوش‌های صوفیان شبیه است: تاج عرق‌چین‌مانند که با دستار پیچیده‌شده، ردایی ساده، گشاد با آستین‌های بلند و شالی که چند دور بر کمر بسته شده است. پیکرهٔ نوازندهٔ اصلی، بزرگ‌تر از سایر نوازندگان طرح‌اندازی شده و درست مانند پیکره‌هایی است که در صحن خانقاه می‌بینیم. سلطان‌محمد با این تفاوت، از یک سو، ارتباط نوازندهٔ اصلی گروه دوم را با خانقاهیان به‌زیبایی نشان داده و از سوی دیگر، جایگاه ممتاز نوازندگان صوفی را میان گروه‌های سه‌گانه برجسته ساخته است. او هم‌چنین در ترکیب‌بندی اثر و جای‌گیری گروه‌ها، میانهٔ اثر را به این گروه اختصاص داده است. سازهای گروه میانی، رباب چهارگوشهٔ کمانه‌ای (شکل پیشاصفوی این ساز) و تنبک است که برپایهٔ نگاشته‌ها و نگاره‌های تاریخی از سازهای رایج در محافل صوفیان بوده است. با توجه به تنها بیت موسیقایی غزل (ز شور و عربده شاهدان شیرین کار/ شکرشکسته سمن ریخته رباب زده)، رباب‌نوازِ خانقاهی، تنها نوازنده‌ای است که تفسیر ادبی و تبیین فرامتنی را هم‌زمان می‌پذیرد. سلطان‌محمد در ارائهٔ نشانه برای شناسایی نوازندگان صوفی، از حلقهٔ موسیقایی آنان نیز فراتر می‌رود و میان حضار خموش و درافتاده‌ای که بر پایین‌ترین بخش نگاره جای گرفته‌اند، دو تن را درست روبه‌روی نوازندگان خانقاهی در حال سماع به تصویر می‌کشد. شیوهٔ نمایش

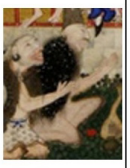
جدول ۱- یافته‌های پژوهشی نخستین گروه نگاره: نوازندگان درباری.

	گروه ۱ (راست)	مستند دیداری	مستندات ادبی و تاریخی	منابع سازشناسی	گروه نخست، نوازندگان درباری را نمایندگی می‌کند؛ زیرا:
جامه‌ها		گری، ۱۳۹۲: ۲۱۷	توصیف ردای آستین‌کوتاه و تاج حیدری در سفرنامه دلاواله و پژوهش امورتی؛ بررسی کمربندها برپایهٔ توصیف شاردن و مقایسه آن با نمونهٔ درباری	———	جامهٔ هرسه نوازنده در گروه نخست، با جامه‌های دربار صفوی همانند است: تاج حیدری، ردای آستین‌کوتاه نگارین، کمربند مرصع بر جامهٔ زیرین (کمربند را مقایسه کنید با: جدول ۲)
ساز: دایره (زنگی)		آژند، ۱۳۸۹ب: ۵۴۲	حضور دایره‌نوازان در مجالس شاه و بزرگان در سفرنامه دلاواله و شاردن	بازنمایی کمپفر، نگارش‌های مشحون، وجدانی، اسعدی، ذاکرجعفری و Mirabdolbaghi	سازی با چنبرهٔ گرد که دارای جلاجل است و در بزم‌های درباری در همنوایی با سایر سازها نواخته می‌شد، در دست یکی از نوازندگان این گروه دیده می‌شود.
ساز: نی		گری، ۱۳۹۲: ۲۱۷	هنرنمایی نوازندگان نی در مجالس درباری از دوره‌های پیشااسلامی (متون پهلوی، مانوی تا نویسندگان دورهٔ اسلامی مانند فارابی) تا صفویه (کمپفر و شاردن) گزارش شده است. حافظ می‌فرماید: رقص بر شعر تر و نالهٔ نی خوش باشد.	آثاری از فارابی، مراغی، مشحون، وجدانی، میثمی و Mirabdolbaghi	در این گروه، نی در کنار دایره دیده می‌شود که هر دو از سازهای پرکاربرد در بزم‌های شاهانهٔ دربار صفوی بوده است.
پیکرهٔ رقصان		 آژند، ۱۳۸۴ب: ۶۷	حضور رقصندگان مرد در مجالس بزمی؛ همچنین توصیف ادوات کوچک صداساز در دست رقصندگان برپایهٔ نگارش‌های دلاواله و شاردن	———	رقصندهٔ این گروه، همانگونه که در منابع تاریخی آمده است، با سنجی کوچک، نوازندگان را همراهی می‌کند. حالات دست‌ها، هیچ شباهتی به نمایش سماع ندارد (مقایسه کنید با: سماع‌کنندگان در جدول ۲)

جدول ۲- یافته‌های پژوهشی دومین گروه نگاره: نوازندگان خانقاهی.

	گروه ۲ (میانی)	مستند دیداری	مستندات ادبی و تاریخی	منابع سازشناسی	گروه دوم، نوازندگان خانقاهی را نمایندگی می‌کند؛ زیرا:
جامه‌ها		آژند، ۱۳۸۴، ب: ۶۷	توصیف تاج و دستار سادهٔ صوفیان در پژوهش‌های ذبیح‌الله صفا و راوندی؛ همچنین شرح جامه‌های طبقات غیردرباری در سفرنامهٔ شاردن.	———	پیکرهٔ اصلی که جامه‌اش قابل بررسی است، تاج و دستار پیچیدهٔ صوفیانه بر سر، ردایی بی‌نقش با آستین‌های بلند در بر، و شالی بر کمر دارد (شال را مقایسه کنید با: کمربند نوازندگان گروه ۱)
ساز: رباب		 ملاح، ۱۳۶۳: ۱۲۳	در شرح احوال مولانا (افلاکی)، قطب‌الدین شیرازی (والبریج)، توصیف سازهای مجالس سماع در ادوار پیشین (زرین‌کوب، راوندی، میثمی) و اشعار بزرگانی چون مولانا به‌تکرار نام رباب آمده است.	نگاشته‌های ابوالفرج اصفهانی، فارابی، مراغی، مشحون، فارمر، یولچ، وجدانی و ...	پیکرهٔ اصلی، ربابی کمانه‌ای و چهاگوشه می‌نوازد که شکل قدیمی این سازست. اهمیت رباب در سماع، توجه به بیت نگاشته‌شده در اثر و اندازهٔ برابر پیکره با صوفیان پشت سرش نشان می‌دهد نوازندهٔ اصلی این گروه، از خانقاهیان است.
ساز: دایره (دف)		metmuseum.org	ابن بزار به گسترش سازهای کوبه‌ای مانند دف و دایره در خانقاه‌های صفویه اشاره می‌کند. پژوهش‌های زرین‌کوب، راوندی، میثمی و ... نیز فراگیری سازهای کوبه‌ای در محافل صوفیانه را نشان می‌دهد.	بازنمایی کمپفر، نگارش‌های مشحون، وجدانی، اسعدی، ذاکرجعفری و Mirabdolbaghi	جایگاه دایره در محافل صوفیانه در ادوار پیشین، مانند دف در خانقاه‌های امروزی بود. صوفیان برای وجد و شور بیشترِ مراسم سماع، این ساز را می‌نواختند. در گروه دوم نیز، دایره در کنار رباب، تصویر شده که هر دو از سازهای خانقاهی است.
پیکره در حال سماع		metmuseum.org	از پژوهش‌های زرین‌کوب، غنی، افلاکی، والبریج و بسیاری دیگر درمی‌یابیم با وجود مخالفت بسیاری از بزرگان صوفیه با سماع، این مجالس با شوروجدی عارفانه برگزار می‌شده است.	———	برابر این گروه، دو تن، در حال سماع‌اند. بازنمایی آنها، مانند دیگر آثاری‌ست که چرخش‌های صوفیانه را نموده‌اند: دستانی خم و در آستین فرو رفته. حضور سماع‌کنندگان، گمان ارتباط این نوازندگان را با حلقهٔ صوفیان پررنگ می‌سازد.

جدول ۳- یافته‌های پژوهشی سومین گروه نگاره: نوازندگان دوره‌گرد .

	گروه ۳ (چپ)	مستند دیداری	مستندات ادبی و تاریخی	منابع سازشناسی	گروه سوم، نوازندگان دوره‌گرد را نمایندگی می‌کند؛ زیرا:
جامه‌ها و چهره		Rogers, 2010: 178	پژوهش‌ها، رواج موسیقی بی‌بندوباری را در دورهٔ صفوی نشان می‌دهد (اسعدی، فاطمی، میثمی) که سبب گسترش فعالیت رقاصه‌های بدنام، دلقک‌ها و لوده‌ها شد. بدنامی اخلاقی، فقر و لوده‌گری (کمپفر، شاردن، دلاواله) ازجایگاه نوازندگان دوره‌گرد چنان کاست که قوانین سلطنتی دربارهٔ آنها وضع گردید (راوندی).	———	جامه‌های خلق، بدن‌های نیمه‌برهنه، لبان برجسته و دندان‌های بیرون‌زده که خنده را زشت‌تر می‌نمایاند، سرهای تراشیده، شیوهٔ دست زدن و خندیدن، کلاه بوقی که بر سر یکی از اعضای این گروه است و ... همگی نشانه‌هایی است که نگارگر برای نمایاندن شخصیت لوده و جایگاه فرومایهٔ این گروه برگزیده است.
ساز: تنبک		کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۸۶+۲	منابع تاریخی (اسکندربیک) و فرهنگ‌های قدیمی (ناظم‌الاطبا، آنندراج، انجمن‌آرا)، تنبک را ساز مسخره‌ها و معرکه‌گیران نشان می‌دهد. پژوهشگران معاصر، دلایلی برای کم‌اهمیت بودن تمبک بیان کرده‌اند (خلقی، مشحون، اسعدی و ...)	نوشته‌های مراغی، بالاندینا، مشحون، سپنتا، وجدانی، Mirabdolbaghi و ...	سازی کوبه‌ای و بدون جلاجل در دست یکی از اعضای این گروه دیده می‌شود که بی‌شباهت به تمبک نیست. براساس مستندات تاریخی دربارهٔ این ساز، گمان می‌رود گروه سوم، نوازندگان دوره‌گردی باشند که با لوده‌گری روزگار می‌گذرانند.

دست‌ها و آستین‌ها (براساس نگاره‌هایی که پیش‌تر بررسی شد) با رقصندهٔ گروه نخست، به‌روشنی تفاوت دارد.

۳. نوازندگان دوره‌گرد (گروه شمارهٔ ۳): نشانه‌هایی که نگارگر برای نمایش شخصیت فرومایهٔ اعضای این گروه در اختیار بیننده گذاشته، در جدول ۳ آمده است. به نظر می‌رسد برخلاف رأی برخی مفسران که این افراد را دراویش پشمینه‌پوش معرفی کرده‌اند (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷، ۱۹۳؛ اشرفی، ۱۳۸۸، ۴۸؛ گری، ۱۳۹۲، ۱۱۸)، سلطان‌محمد در پی نمایش لودگانی بی‌سروپا و مضحک بوده است. چهره‌های این افراد که گاه کاریکاتورگونه خوانده می‌شود (کونل، ۱۳۸۷، ۲۱۴۰)، بیشتر لودگان و مطربان دون‌پایهٔ جامعهٔ صفوی را به یاد می‌آورد تا دراویش و قلندران. گروه نوازندگان خانقاهی و مطربان دوره‌گرد، برخلاف گروه جداافتادهٔ درباری، رو به سوی یکدیگر دارند، این بازنمایی می‌تواند اشاره‌ای به امکان مواجههٔ آنها در فضای جامعه باشد.

نتیجه

بررسی گروه‌های نوازندگان در نگارهٔ *مستی لاهوتی و ناسوتی* (سلطان‌محمد، دیوان حافظ سام‌میرزا)، هویت تیپیک و مقام اجتماعی هر گروه را براساس تمایزات بصری از دیدگاه نگارگر روشن می‌کند. براین اساس، نخست، ویژگی‌های ظاهری و جایگاه اجتماعی نوازندگان صفوی در سه گروهِ نوازندگان درباری، خانقاهی و دوره‌گرد، با توجه به نگاشته‌های تاریخی بررسی شد.

سپس همین سه گروه برپایهٔ بازنمایی نوازندگان در نگاره‌های هرات متأخر و صفویه بازبینی گردید. آخرین مستندات با بررسی سازهای به تصویرآمده در نگارهٔ سلطان‌محمد و پژوهش‌های سازشناسی گردآوری شد. جدول‌های ۱ تا ۳، چکیده‌ای از مستندات گردآمده را نشان می‌دهد. با توجه به جامهٔ قزلباشی بر تن نوازندگان، تزیینات تن‌پوش‌ها، ساز دایره، نی و پیکرهٔ رقصانی که تصویر شده، نخستین گروه، نوازندگان درباری را بازنمایی می‌کند. همچنین برپایهٔ ساز رباب، جامهٔ صوفیانه (تاج و دستار، ردای ساده و شال کمر)، نمایش دو پیکره‌ای که در حال سماع‌اند، می‌توان گفت گروه دوم، نوازندگان خانقاهی‌اند. هم‌اندازه بودن پیکرهٔ رباب‌نواز با صوفیان صحن خانقاه و بزرگی او در مقایسه با سایر نوازندگان درکنار قرارگیری این گروه در میانهٔ اثر، جایگاه ممتاز گروه دوم را نشان می‌دهد. چهره‌های مضحک، خنده‌های زشت، هیأت ژولیده و نیمه‌برهنه، رفتارهای لوده‌گرانه (کلاه بوقی بر سر گذاشتن) و نوازندگی تنبک نشان می‌دهد این گروه، به نمایندگی از نوازندگان دوره‌گرد، لودگان و مطربان کم‌مایه در نگاره تصویر شده‌اند. همچنین نگارگر، نوازندگان درباری را گروهی بی‌ارتباط با دو گروه دیگر نشان داده است، درحالیکه نوازندگان خانقاهی و دوره‌گرد، روبه‌روی یکدیگر نشانده شده‌اند. به نظر می‌رسد این ترکیب‌بندی براساس امکان ارتباط این گروه‌ها در فضای جامعه شکل گرفته است.

پی‌نوشت‌ها

۱ مائیس نظرلی (Mais Nazarli)، استاد دانشگاه ایالتی روسیه.

۲ نام‌های دیگر این نگاره، سماع صوفیان (اشرفی، ۱۳۸۸، ۴۷)، سرمستی این جهانی و دیگر جهانی (سیکر و کورکیان، ۱۳۷۷، ۱۹۳)، صحنه‌ای از باده‌گساری (گری، ۱۳۹۲، ۱۱۸) و می‌گساری (اشرفی، ۱۳۸۴، ۵۰) است.

۳ پژوهشگران در تاریخ ساخت نگاره‌های این اثر اتفاق ندارند؛ برای نمونه یعقوب آژند، ۹۳۳ ق. (آژند، ۱۳۸۴الف، ۱۵۸) و سوچک، ۹۳۷ تا ۹۳۹ ق. (سوچک، ۱۳۷۸، ۱۱۸؛ اشرفی، ۱۳۸۸، ۴۶) را درست می‌دانند.

۴ برای تفسیر چندجانبه نک به: رهنمون، پوپک و مونا اسلامی (۱۳۸۸)، «نگاره‌ای از سلطان‌محمد»، کتاب ماه هنر، ش ۱۳۵، آذرماه، صص ۹۲-۹۵.

۵ این بیت در نسخهٔ استاد خانلری دیده نمی‌شود، اما برخی مانند علامه قزوینی، آن را پس از بیت چهارم آورده‌اند.

۶ براساس زندگی هنری سلطان‌محمد، نگاره‌ها را از دو دوره برگزیدیم: نخست) چون وی در دوره‌های آغازین، متأثر از مکتب هرات و بهزاد بود (اشرفی، ۱۳۸۸، ۴۹-۵۰؛ ۱۳۸۴، ۵۰). برخی آثار تأثیرگذار این مکتب را در نظر داشتیم؛ دوم) نگاره‌های سلطان‌محمد یا معاصران وی که دربردارندهٔ شیوه‌های هنری دوران او است.

۷ امورتی، B. S. Amoretti؛ انستیتوی مطالعات اسلامی دانشگاه رم.

۸ امورتی پیش‌تر تأکید می‌کند: «با توجه به متون مربوط به عقاید اهل الحق که در سال‌های اخیر مورد بررسی قرار گرفته، می‌توانیم نهضت‌های بکتاشی، اهل الحق و قزلباشی را، صور متفاوت یک مذهب مشابه برشماریم» (امورتی، ۱۳۸۹، ۳۱۴).

۹ برای دیگر نمونه‌ها نک: پذیرایی از عشاق (دیوان حافظ؛ گری، ۱۳۹۲، ۱۱۸)؛ جشن ورود تیمور به سمرقند (۹۳۵ ق، بهزاد، ظفرنامهٔ تیموری)؛ ضیافت (میرزاعلی، لوایح جامی، کتابخانهٔ سن‌پطرزبورگ؛ اشرفی، ۱۳۸۸، ۱۶۷)؛ خسرو و باربد (میرزاعلی، خمسهٔ نظامی، ۹۴۶-۹۵۰ ق، کتابخانهٔ بریتانیا؛ همان، ۱۶۸)؛ جشن ابراهیم میرزا در باغ (دیوان ابراهیم میرزا، ۹۸۹ ق، مجموعهٔ صدرالدین آقاخان؛ آژند، ۱۳۸۴ب، ۳۱)؛ بزم شبانه در کاخ (سیدعلی، خمسهٔ طهماسبی، ۹۴۹-۹۴۶ ق، موزهٔ فاگ؛ آژند، ۱۳۸۴ب، ۶۷؛ پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۹۰۸؛ آژند، ۱۳۸۹ب، ۵۵۶)؛ نوهٔ تیمور را نزد او می‌آورند (ظفرنامهٔ یزدی، ۹۳۵ ق، کاخ گلستان؛ پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۹۰۷الف)؛ نگاره‌ای در یک مرقع (میرسیدعلی، ۹۴۷ ق، مجموعهٔ کارتیه؛ همان، ۹۰۸).

۱۰ همچنین نک به: نگارهٔ سماع پیر، بوستان سعدی، ۹۶۴ ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (آژند، ۱۳۸۹الف، ۴۶۳).

۱۱ دستِ در آستین فرورفته، گاه نشانی از بازنمایی پیر طریقت است. نک به: پیر کاردیده و جوان نورسیده، هفت اورنگ جامی، ۹۶۳-۹۷۲ ق، گالری فریر واشنگتن (آژند، ۱۳۸۴ب، ۲۰۴).

۱۲ برخی پژوهشگران، این اثر را متأثر از نقاشی‌های چینی می‌دانند (Rogers, 2010, 178).

۱۳همچنین نک به: نگاره‌ای در مرقع گلشن، عبدالصمد، کاخ گلستان (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۹۱۲).

۱۴رباب با کاسهٔ مستطیلی در برخی نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی نیز دیده می‌شود و کن‌بای به آن اشاره دارد (Canby, 2014, 33).

فهرست منابع

استعلامی، محمد (۱۳۸۳)، *درس حافظ*، ج ۲، سخن، تهران.

اسعدی، هومان (۱۳۸۷)، تیموریان، موسیقی، در: *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱۶، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران.

اسکندربیک (۱۳۸۷)، *عالم‌آرای عباسی*، دورهٔ دو جلدی، تصحیح ایرج افشار، امیرکبیر، تهران.

اشرفی، مقدمه مرجان (۱۳۸۴)، *سیر تحول نقاشی ایرانی: سده شانزده میلادی*، برگردان زهره فیضی، فرهنگستان هنر، تهران.

اشرفی، مقدمه مرجان (۱۳۸۸)، *از بهزاد تا رضا عباسی*، برگردان نسترن زندی، فرهنگستان هنر، تهران.

افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۶۲)، *مناقب‌العارفین*، ج ۱، به کوشش تحسین یازیجی، دنیای کتاب، تهران.

اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، ویژگی‌های موسیقی ایرانی، برگردان شادی شفیعی جوادی، در: آرتور پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ج ۶، ویراستهٔ سیروس پرهام، علمی و فرهنگی، تهران.

امورتی، ب. س. (۱۳۸۹)، مذهب در دورهٔ صفوی، در: *تاریخ ایران کمبریج*، دورهٔ صفویان، برگردان یعقوب آژند، جامی، تهران.

انوری، حسن (۱۳۸۲)، *فرهنگ بزرگ سخن*، سخن، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴الف)، *سیمای سلطان‌محمد نقاش*، فرهنگستان هنر، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴ ب)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین ـ مشهد*، فرهنگستان هنر، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹ الف)، *نگارگری ایران*، ج ۱، سمت، تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹ ب)، *نگارگری ایران*، ج ۲، سمت، تهران.

بالاندینا، الکساندر (۱۳۸۷)، تمبک، در: *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*، ج ۱۶، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران.

بی‌نام (۱۳۵۰)، *عالم‌آرای صفوی*، به کوشش یدالله شکری، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

پوپ، آرتور و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ج ۱۰، ویراستهٔ سیروس پرهام، علمی و فرهنگی، تهران.

دلاواله، پیترو (۱۳۷۰)، *سفرنامهٔ پیترو دلاواله*، برگردان شعاع الدین شفا، علمی و فرهنگی، تهران.
دولتی‌فرد، مریم و فاطمه شاهرودی (۱۳۹۲)، تحلیل نحوهٔ بازنمایی عود در تصاویر دورهٔ ساسانی تا صفوی، *هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۱۸، ش ۲، ۴۹-۵۶.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، زیرنظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، دانشگاه تهران، تهران.
ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۲)، سازهای اروپایی در ایران عصر صفوی، *هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۱۸، ش ۲، ۵۷-۶۶.
ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۵)، نقش موسیقی در جنگ‌ها و انواع سازهای رزمی در ایران دوران اسلامی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، *هنرهای نمایشی و موسیقی*، دورهٔ ۲۱، ش ۱، ۶۵-۷۶.
رابینسون، ب. (۱۳۷۹)، *بررسی نقاشی ایرانی*، برگردان کرامت‌الله افسر، در: شهریار عدل (۱۳۷۹)، *هنر و جامعه در جهان ایرانی*، توس، تهران.
راوندی، مرتضی (۱۳۵۷)، *تاریخ اجتماعی ایران*، ج ۴، بخش ۱، امیرکبیر، تهران.
راوندی، مرتضی (۱۳۶۸)، *تاریخ اجتماعی ایران*، ج ۷، امیرکبیر، تهران.
رهبر، ایلناز و هومان اسعدی (۱۳۹۱)، جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دورهٔ صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ش ۴، صص ۱۱۵-۱۳۲.
رهبر، ایلناز، هومان اسعدی و رامون گاژا (۱۳۸۹)، سازهای موسیقی دورهٔ صفوی به روایت کمپفر و شاردن، *هنرهای نمایشی و موسیقی*، ش ۴۱، صص ۲۳-۳۲.
رهنورد، زهرا (۱۳۹۲)، *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی*، نگارگری، سمت، تهران.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵)، *ارزش میراث صوفیه*، امیرکبیر، تهران.
سبحانی، توفیق ه. (۱۳۸۷)، شعر و موسیقی در سماع مولویان، *نامهٔ انجمن*، ش ۳۰، صص ۵-۲۰.
سوچک، پریسیلا (۱۳۷۸)، سلطان‌محمد تبریزی، نقاش دربار صفوی، برگردان یعقوب آژند، در: یعقوب آژند (۱۳۸۴)، *سیمای سلطان‌محمد نقاش*، فرهنگستان هنر، تهران.
سیکر، ژ. پ. و ا. م. کورکیان (۱۳۷۷)، *باغ‌های خیال*، برگردان پرویز مرزبان، فرزان روز، تهران.
شاردن، ژان (۱۳۷۲الف)، *سفرنامهٔ شاردن*، ج ۲، برگردان اقبال یغمایی، توس، تهران.
شاردن، ژان (۱۳۷۲ب)، *سفرنامهٔ شاردن*، ج ۳، برگردان اقبال یغمایی، توس، تهران.
صدرنشین، شاهین (۱۳۷۱)، موسیقی، هنر پر رمز و راز، *نشریهٔ آشنا*، سال اول، ش ۴، صص ۳۶-۴۳.
غنی، قاسم (۱۳۸۶)، *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*، ج ۲، هرمس، تهران.
فارمر، هنری جورج (۱۳۸۷)، تاریخچه و مبانی موسیقی، برگردان هومان اسعدی، در: آرتور پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ج ۶، ویراستهٔ سیروس پرهام، علمی و فرهنگی، تهران.
فروغ، مهدی (۱۳۴۳)، موسیقی‌دانان ایرانی در دورهٔ اسلامی، هنرومردم، ش ۲۰، دورهٔ جدید، صص ۶-۸.
کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳)، *سفرنامه*، برگردان کیکاووس جهانداری، خوارزمی، تهران.
کونل، ارنست (۱۳۸۷)، تاریخچهٔ نقاشی مینیاتور و طراحی، برگردان پرویز مرزبان، در: آرتور پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ج ۵، ویراستهٔ سیروس پرهام، علمی و فرهنگی، تهران.
گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، برگردان مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر، تهران.
گری، بازل (۱۳۹۲)، *نقاشی ایرانی*، برگردان عربعلی شروه، دنیای نو، تهران.
مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ (۲۵۳۶)، *مقاصد الالحان*، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
مشحون، حسن (۱۳۸۸)، *تاریخ موسیقی ایران*، فرهنگ نشر نو، تهران.
مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱)، *دایره‌المعارف فارسی*، دورهٔ سه جلدی، امیرکبیر، تهران.
ملاح، حسینعلی (۱۳۶۳)، *حافظ و موسیقی*، هنر و فرهنگ، تهران.
میثمی، سیدحسین (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*، فرهنگستان هنر، تهران.
نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی*، برگردان عباس‌علی عزتی، فرهنگستان هنر، تهران.
واصفی، زین‌الدین محمود (۱۳۵۰)، *بدایع‌الوقایع*، ج ۲، تصحیح الکساندر بلدروف، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
وجدانی، بهروز (۱۳۸۶)، *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی*، مجموعهٔ دو جلدی، گندمان، تهران.

Canby, Sheila R. (2014), *The Shahnama of Shah Tahmasp*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Lassikova, Galina (2010), Hushang the Dragon-slayer: Fire and Firearms in Safavid Art and Diplomacy, *Iranian studies*, Vol. 43, No. 1, February, pp. 29-51.

Durin, Jean & Zia Mirabdolbaghi (1990), The Instruments of Yesterday and Today, in: During & Safvat & Mirabdolbaghi, *The Art of Persian Music*, Mage Publishers, Washington DC.

Rogers, J. M. (2010), *The Art of Islam, Masterpieces from the Khalili Collection*, Thames & Hudson, London.

Walbridge, John T (1999), A sufi Scientist of the Thirteenth Century, In: Leonard Lewisohn (1999), *The Heritage of Sufism*, vol 2, One World Oxford, London.

metmusem1: www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/446892 دسترسی در آبان 1394

metmusem 2: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/446892 - دسترسی در دی 1394