

مطالعه‌ی تطبیقی سازهای زهی در نگاره‌های دوران صفوی و گورکانی*

هما رشیدیان^۱، ایلناز رهبر^{۲*}

^۱ دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
^۲ استادیار گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۷/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۱/۲)

چکیده

تعامل و اشتراک فرهنگی میان دو کشور ایران و هند، در دوران صفوی و گورکانی بیشترین نمود را پیدا می‌کند و این ارتباط گسترده، سبب ایجاد بیشترین میزان تأثیرپذیری دو کشور از یکدیگر، خصوصاً در زمینه‌ی موسیقی و نگارگری می‌شود. در این پژوهش تلاش شده است تا به خوانش و بررسی سازهای زه‌صدا در نگاره‌های هر دو دوره پرداخته شود. در واقع هدف از نگارش این مقاله، به دست آوردن اطلاعات کلی در خصوص سازهای زهی در نگاره‌های هر دو دوره و مشخص شدن شباهت‌ها و تفاوت‌های کلی آنها با یکدیگر است. در زمینه‌ی موسیقی، همانند نگارگری، دو فرهنگ صفوی و گورکانی بسیار متأثر از یکدیگر بوده‌اند و جدا از اشتراکات فراوانی که با یکدیگر داشته‌اند، تفاوت‌های بارزی نیز در میان موسیقی آنان به چشم می‌خورد. با مقایسه‌ی سازهای تصویر شده در نگاره‌ها مشخص می‌گردد که برخی از آنها در هر دو دوره مشترک هستند و تفاوت‌هایی در موارد جزئی مانند نوع مضراب و در موارد کلی مانند ساختار فیزیکی ساز، در میان آنها مشاهده می‌شود. همچنین تعدادی از سازها مخصوص به یکی از دوره‌ها است و سازی مشابه با آنها از نظر ساختاری در دوره‌ی دیگر وجود ندارد. روش تحقیق در پژوهش حاضر بر اساس هدف، بنیادی و از نظر روش و ماهیت تاریخی، توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است.

واژه‌های کلیدی

دوره‌ی صفوی، دوره‌ی گورکانی، نگارگری، موسیقی، سازهای زهی.

* مقاله حاضر برگرفته از مباحث نظری پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان: "مطالعه تطبیقی نگاره‌های سازدار دوران صفوی و گورکانی" است که در رشته پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات با راهنمایی نگارنده دوم انجام شده است.
 **نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۴۴۸۶۸۵۴۰، شماره: ۰۲۱-۴۴۸۶۵۱۶۷، E-mail: ilnazrahbar@gmail.com

مقدمه

است و نیز در برخی موارد به علت مبهم بودن اطلاعات منابع، امکان استناد به آن‌ها وجود ندارد، در نتیجه معتبرترین منبع برای تحقیق و بررسی در خصوص موسیقی، مدارک تصویری است که از آن دوران برجای مانده است. بنابراین مقاله‌ی حاضر در حیطه‌ی آیکونوگرافی موسیقی می‌گنجد (برای اطلاعات بیشتر در زمینه‌ی آیکونوگرافی موسیقی نک. رهبر، ۱۳۹۸). جمع‌آوری اطلاعات در این تحقیق از طریق اسناد و منابع کتابخانه‌ای است. اطلاعات به‌دست آمده بر اساس روش تاریخی، توصیفی - تحلیلی و تطبیقی است و سعی شده تا با مطالعه‌ی اطلاعات مکتوب و خوانش نگاره‌های سازدار آن دوران، جایگاه و نقش انواع مختلف سازهای زه‌صدا (کوردوفون) در تصاویر دوران صفوی و گورکانی بررسی شود. ابتدا، پس از اشاره‌ی مختصری به هنر نگارگری در دوران صفوی و گورکانی، به خوانش نگاره‌های سازدار آن دوران پرداخته شده است تا از این طریق بتوان به اطلاعاتی در خصوص موسیقی و سازهای زهی در آن دوران مانند: شباهت‌ها و تفاوت‌های انواع سازهای زهی، مشخصات ظاهری و فیزیکی سازها، نحوه‌ی استفاده از آنها و جنسیت نوازندگان، جایگاه موسیقی و میزان تأثیرپذیری آنها از یکدیگر در دو فرهنگ دست یافت.

با اینکه دوران صفوی دوران طلایی برای بیشتر هنرها است، سنت رساله‌نویسی در موسیقی، کمتر به مسائل موسیقی‌شناختی پرداخته و بیش از گذشته به امور فراموسیقایی پرداخته است. از این رو اطلاعات سازشناختی آن دوران را نمی‌توان به طور دقیق در رسالات و کتاب‌های موسیقی و آرای موسیقیدانان آن عصر همانند دوره تیموری و رسالات عبدالقادر مراغی یافت. از طرفی، به علت محدودیت‌ها و سخت‌گیری‌هایی که در زمینه‌ی موسیقی انجام شد، بسیاری از موسیقیدانان دوران صفوی به دربار پادشاهان گورکانی پناه بردند و این مهاجرت‌ها سبب شد تا این دو فرهنگ در زمینه‌های مختلف هنری، از جمله نگارگری و موسیقی، بسیار از یکدیگر تأثیر بپذیرند. علاقه‌ی پادشاهان گورکانی هند به هنر ایرانی نیز علتی دیگر در تأثیرگذاری هنر ایرانی بر هنر هندی در این دوران است.

مسئله اصلی در پژوهش حاضر، میزان تأثیرپذیری، تأثیرگذاری و شباهت‌ها و تفاوت‌های سازهای زهی در دو فرهنگ ایرانی و هندی در دوره‌ی صفوی و گورکانی است. با توجه به این موضوع که برای تحقیق و به‌دست آوردن اطلاعات جامع و کامل در خصوص موسیقی و سازهای آن دوران، منابع مکتوب محدودی در دسترس

۱. پیشینه تحقیق

نرگس ذاکر جعفری (۱۳۹۶)، پژوهش جامعی است که به شناسایی و طبقه‌بندی سازها از دوره‌ی ایلخانیان تا پایان صفویه پرداخته است. مبحث بسیار مهم در این کتاب، مطالعه‌ی تطبیقی سازها در دوره‌ی ایلخانیان، تیموریان و صفویان است که اطلاعات بسیار کامل و جامعی در خصوص سازهای آن دوران در اختیار پژوهشگران و علاقمندان به موسیقی قرار می‌دهد. ایلناز رهبر (۱۳۸۹ الف) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی، تلاش کرده است تا با بررسی تصاویر نگارگری در دوران صفویه، به شناختی از سازها و موسیقی آن دوران دست یابد. مقاله‌های سازهای زهی در نگارگری‌های ایرانی دوره صفوی (رهبر، ۱۳۸۹ ب)، سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن (رهبر؛ اسعدی و گاژا، ۱۳۸۹)، سازهای موسیقی ایران در دوره‌ی صفوی به روایت کمپفر (رهبر، ۱۳۹۰) و جایگاه بانوان موسیقیدان در دوره‌ی صفوی، با نگاهی بر تصاویر نگارگری (رهبر و اسعدی، ۱۳۹۱) نیز، پژوهش‌هایی مرتبط از همان نویسنده است. در ارتباط با موسیقی دوره گورکانی، سارا کلانتری (۱۳۸۶ الف) در مقاله‌ی حیات موسیقایی در دربار اکبر گورکانی، به فضای کلی دربار اکبر و همچنین جایگاه موسیقی، انواع موسیقی و سازهای رایج در زمان سلطنت اکبرشاه، دومین پادشاه گورکانی اشاره کرده است که بیشترین

درباره موضوع موسیقی در نگاره‌های عصر صفوی و گورکانی به طور مجزا پژوهش‌هایی انجام شده اما به روش تطبیقی چنین پژوهشی صورت نگرفته است. به طور کلی بخشی از پژوهش‌های مهم در زمینه موسیقی صفوی، گورکانی و بررسی موسیقی در نگاره‌ها به شرح زیر است:

حسین میثمی (۱۳۹۷) در کتاب موسیقی عصر صفوی، به طور مفصل به مباحث موسیقی عصر صفوی از جنبه‌های مختلف پرداخته و در زمینه سازها بخش اول کتاب (شامل ۴ فصل) مباحث سازشناختی را به خود اختصاص داده است بدین صورت که در بخشی از فصل اول درباره سازهای موسیقی بزمی، در بخشی از فصل دوم درباره سازهای موسیقی نقاره‌ای و در بخشی از فصل سوم نیز درباره سازهای کلاسیک دوران صفوی مباحث مهمی وجود دارد. مقالات تشکیلات موسیقی دربار صفوی (۱۳۸۱)، و موسیقی و مذهب در دوران صفوی (۱۳۸۲) نیز آثار دیگری از حسین میثمی هستند که مرتبط با موسیقی عصر صفوی است. ایشان در کتاب‌ها و مقالات خود در خصوص موسیقی دوران صفوی، توضیحات کامل و مفصلی ارائه داده‌اند و در واقع جامع‌ترین تحقیقات در زمینه‌ی موسیقی دوران صفوی، توسط ایشان انجام شده است. اما در زمینه موضوع موسیقی در تصاویر، کتاب حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران از

۳. مختصری درباره‌ی نگارگری و موسیقی گورکانی

مؤسس سلسله‌ی مغول‌ها (گورکانیان) در شمال هند، شخصی به نام بابر، از نسل چهارم فاتح ترک یعنی تیمورلنگ گورکانی بود (راجرز، ۱۳۸۲، ۲). نقش بابر به عنوان حلقه‌ی ارتباطی بین ایران و هند است. پس از بابر، پسرش همایون بر تخت سلطنت نشست. پادشاهی همایون از ابتدا دستخوش نوسان‌های بسیار بود و او نتوانست پایه‌های امپراطوری تازه تأسیس مغول را تحکیم بخشد. پایه‌گذار واقعی امپراطوری مغول در هند، اکبرشاه ۹۳۷-۹۴۷/۱۵۵۶-۱۶۰۵ است. در دوره‌ی اکبر امپراطوری مغول که پیش از آن بیشتر متأثر از خاستگاه خود، ایران، بود صبغه‌ای هندی یافت. طول مدت حکومت اکبر و ثبات ناشی از قدرت او، پایه‌های امپراطوری گورکانی را مستحکم کرد (Sharma 1974, Edwards & Garret, 1956) و نیز نک. کلانتری، ۱۳۸۶ الف، ۴۰). بعد از اکبر، پسرش جهانگیر در سال ۱۰۰۷ ه. ق. / ۱۵۹۹ م سلطنت خود را در تأسیس کرد و آگرا پایتخت اصلی و مهم او باقی ماند (راجرز، ۱۳۸۲، ۱۱۹). پناه همایون به دربار شاه طهماسب صفوی سبب گردید تا یکی از اوج‌های درخشان نگارگری اسلامی با نظارت نگارگران برجسته‌ی ایرانی چون عبدالصمد شیرازی و می‌رسید علی پایه‌ریزی گردد (کراون، ۱۳۸۸، ۲۲۰-۲۲۱). بدون تردید شکل‌گیری سبک مغولی هند، ریشه در حضور این دو نگارگر بزرگ ایرانی در دربار همایون و به ویژه تحت تأثیر مکتب هرات و تبریز داشت (Chandra, 1976, 46). در زمینه‌ی موسیقی، شواهدی از علاقه‌ی بابر به این هنر و آگاهی از آن وجود دارد (شیخ ابوالفضل، ۱۸۷۲، ۱۸۵ و نیز نک. کلانتری، ۱۳۸۶ ب، ۹۱). همایون بیش از دیگر شاهان گورکانی از فرهنگ ایرانی متأثر بود (Abdul Ghani, 1930, 60). در نگاره‌های دوران همایون، تأثیراتی از فرهنگ موسیقایی ایران مشهود است. در این نگاره‌ها، سازهای رایج در موسیقی ایرانی تصویر شده‌اند (کلانتری، ۱۳۸۶ ب، ۹۷). شیخ ابوالفضل مبارک، نویسنده‌ی وقایع دوران سلطنت اکبر، در کتاب معروف خودش، شرح کاملی از موسیقی دوران اکبر آورده است (شیخ ابوالفضل مبارک، ۱۸۷۹، ۳۰ و ۱:۳۰ و نیز نک. کلانتری، ۱۳۸۶ الف، ۴۱).

۴. سازهای زهی در نگاره‌های صفوی و گورکانی

سازهای زه صدا در اکثر نگاره‌های دوران صفوی و گورکانی، در گروه‌های مختلف موسیقی و تصاویری با موضوعات متفاوت، به وفور مشاهده می‌شوند. حضور سازهای زهی در گروه موسیقی مجلسی و در تصاویری با موضوع بزم، نسبت به سایر تصاویر، بسیار پررنگ‌تر است. همچنین تعداد و نوع سازها با توجه به موقعیت اجرایی موسیقی در نگاره‌ها متفاوت است. در ادامه، توضیح مختصری درباره‌ی انواع سازهای زهی در نگاره‌های دوران صفوی و گورکانی داده خواهد شد و سپس با مقایسه‌ی آنها در یک جدول می‌توان به میزان شباهت و تفاوت میان آنها پی برد.

اطلاعات در نوشته‌های شیخ ابوالفضل مبارک، نویسنده‌ی خاطرات و وقایع دربار اکبر مکتوب شده است. او همچنین در مقاله‌ی دیگرش با عنوان حیات موسیقایی در دربار بابر و همایون گورکانی (۱۳۸۶ ب)، ابتدا به فضای فرهنگی و موسیقایی در دربار بابر و همایون اشاره کرده و مختصری درباره‌ی خاستگاه گورکانیان و نحوه‌ی تسلط آنها بر هند توضیح داده است و سپس به بررسی هنر و موسیقی در دربار این دو امپراتور پرداخته است. تحقیقات او، اولین تحقیقات به زبان فارسی در زمینه موسیقی گورکانی بوده است. از مهم‌ترین منابع در زمینه موسیقی در تصاویر دوران گورکانی کتاب *Imaging Sound* نوشته‌ی Bonnie C. Wade (1998) است. بُنی‌وید در این کتاب، ابتدا در خصوص تاریخ فرمانروایی پادشاهان گورکانی و قلمرو آنان توضیح داده و شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن زمان را بررسی کرده است. سپس با تفسیر و بررسی ۱۸۶ نگاره از دوران گورکانی درباره‌ی انواع موسیقی و سازهای آن دوران و همچنین ساختار فیزیکی سازها به طور کامل توضیح داده است. در واقع این کتاب یکی از مهم‌ترین و کامل‌ترین منابع در خصوص شناخت موسیقی و سازهای دوره گورکانی است.

۲. مختصری درباره‌ی نگارگری و موسیقی در دوره صفوی

سلسله‌ی صفوی به طور تقریبی از سال ۹۰۷ الی ۱۱۴۹ ه. ق. تداوم داشت (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۳). سلسله‌ی صفوی، نقطه‌ی عطفی در تاریخ ایران بود که در واقع، آن را شروع دوران جدید در تاریخ ایران می‌داند (میثمی، ۱۳۹۷، ۱۸). نگارگری در این دوران شامل سه مکتب مهم یعنی مکتب تبریز دوم، مکتب تبریز [یا قزوین مشهد] و مکتب اصفهان است. مکتب شیراز نیز به موازات مکاتب دیگر پایتخت در این دوره فعال بوده است. با اینکه دوران صفوی، دوران طلایی بیشتر هنرها نامیده شده است، اما در این دوران، موسیقی به خصوص جنبه‌ی علمی آن سیری نزولی طی کرد و سیاست‌های مذهبی شاه اسماعیل و رفتار شاه تهماسب در دوره‌ی دوم سلطنت، این سیر نزولی را شدت بخشید (مشحون، ۱۳۷۳، ۲۸۰). هرچند در دوره‌ی سلطنت شاه عباس اول (۹۹۶-۱۰۳۸ ه. ق.) تحولی شایان در زمینه‌ی موسیقی رخ داد، اما بعد از او بار دیگر این هنر رو به افول نهاد و در اواخر دوران صفوی شیرازه آن از هم گسست (مشحون، ۱۳۷۳، ۲۸۰). یکی از وقایع مهم دیگر در دوره‌ی صفوی، مهاجرت موسیقیدانان ایرانی به هندوستان است که این مهاجرت‌ها در دو دوره صورت گرفت (میثمی، ۱۳۹۷، ۱۱۷). به طور کلی می‌توان اذعان داشت که موسیقی دوران صفوی متأثر از دو سنت موسیقی مجلسی در خراسان و عراق عجم، و موسیقی روایتی متأثر از قبایل غرب کشور به ویژه آذربایجان بوده است. از دوران شاه تهماسب تحت تأثیر محرمان، نوعی دوگانگی در جامعه در رابطه با موسیقی مجلسی شکل گرفت و این نوع موسیقی با موانع و مشکلات اقتصادی متعددی مواجه شد که تا دوران شاه سلطان حسین ادامه داشت (میثمی، ۱۳۹۷، ۱۲۶).

۴-۱. سازهای زهی در نگاره‌های صفوی

مهم‌ترین سازهای زهی که در نگاره‌های دوران صفوی دیده می‌شوند، شامل سازهای چنگ، عود، تنبور، کمانچه، رباب، شدرغو، قانون و شش‌تار است. در میان این سازها، چهار ساز عود، کمانچه، تنبور و شدرغو بیشتر از انواع دیگر سازها متداول بوده‌اند (رهبر، ۱۳۸۹، ۱۲۵).

چنگ (تصاویر ۱ و ۳): از سازهای زهی مطلق است، اما به این دلیل که سیم‌های آن در هنگام لزوم و برای تغییر طول سیم با دست چپ گرفته می‌شدند، در شمار سازهای زهی مقید نیز قرار می‌گرفته‌اند (مراغی، ۱۳۶۶، ۲۰۲ و نیز نک. ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۸۹). در نگارگری‌های این دوره، این ساز به شکل مثلث قائم‌الزاویه‌ی سرخمیده‌ای است که جعبه‌ی طنینی آن در ضلع قائم و گوشی‌ها در ضلع افقی قرار گرفته‌اند. جعبه‌ی طنینی در زیر بغل نوازنده قرار گرفته و تعداد سیم‌های آن در بیشتر نگاره‌ها غیرقابل تشخیص است. بدنه‌ی ساز اغلب به رنگ سیاه یا قهوه‌ای همراه با تزیینات اسلیمی، گل یا اشکال انتزاعی است. همچنین، نوازندگان این ساز، هم از مردان و هم از زنان هستند که به ندرت در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و اگر در کنار یکدیگر باشند، نوازندگی چنگ و قانون به عهده‌ی زنان است (رهبر، ۱۳۸۹، ۱۰۰).

عود (تصویر ۴): براساس متون موسیقی کهن ایران، ساز عود همواره یک ساز کامل و در میان سازهای دیگر جایگاه برتری برخوردار بوده است (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۳۹). عود که آن را با نام بریط نیز می‌شناسد، از سازهای زهی مضرابی مقید^۲ است. مراغی در بخش سازشناسی رسالات خویش تنها به ذکر این نکته اکتفا می‌کند که عود قدیم دارای ۴ جفت وتر بوده است و عود کامل، سازی مشابه با عود قدیم، اما دارای ۵ جفت وتر بوده است (مراغی، ۱۳۶۶، ۱۹۹ و نیز نک. اسعدی، ۱۳۸۳، ۶۳). در نگارگری‌ها این ساز با کاسه‌ی بزرگ و دسته‌ی کوتاه همراه با سرپنجه‌ی منحنی شکل و در برخی تصاویر همراه با تزیینات فراوان ترسیم شده است. در این تصاویر، توافقی برسر تعداد گوشی‌های ساز دیده نمی‌شود و تعداد آنها بین ۴، ۵ عدد متغیر بوده است و با در نظر گرفتن این موضوع که معمولاً سیم‌ها به صورت جفتی بسته می‌شده‌اند، پس می‌توان تعداد گوشی‌ها را دوبرابر محاسبه کرد (رهبر، ۱۳۸۹، ۱۰۴). در نگاره‌ها، صفحه‌ی عود در دو رنگ قهوه‌ای پررنگ و کم‌رنگ (کرم‌رنگ) دیده می‌شود که نوع کرم‌رنگ آن دارای صفحه‌ای یک‌تکه و فاقد تزیینات است و نوع قهوه‌ای پررنگ آن دارای صفحه‌ی سه‌تکه و دارای تزییناتی در کناره‌ی صفحه است. همچنین در برخی نگاره‌ها در دست نوازنده مضراب دیده می‌شود و در برخی دیگر نوازنده مضرابی در دست ندارد، اما حالت دست راست او، شبیه به حالت گرفتن مضراب است. با توجه به تفاوت در اندازه‌ی ساز و رنگ صفحه‌ی آن و همچنین تفاوت در مضراب داشتن یا نداشتن نوازنده، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که به احتمال زیاد در نگاره‌های دوران صفوی، دو

نوع عود وجود داشته است (رهبر، ۱۳۸۹، ۱۰۴-۱۰۵).
تنبور (تصویر ۵): یا طنبور، از مهم‌ترین سازهای متداول در عصر صفوی بود و انواع مختلفی را در برمی‌گرفت (میثمی، ۱۳۹۷، ۱۶۷). تنبور از دسته سازهای زهی مقید است که دارای کاسه‌ای یک قسمتی و نیمه گلابی شکل، صفحه‌ای چوبی، دسته‌ای بلند و سرپنجه‌ای مستقیم است. در برخی نگاره‌ها، اندازه‌ی کاسه‌ی طنینی ساز بزرگ و در برخی دیگر کوچک‌تر است که می‌توان گفت این نوع، کوچک‌ترین و ظریف‌ترین کاسه را در میان دیگر انواع این خانواده دارد. این ساز که در نگاره‌های دوره‌ی صفوی فراوان‌تر از دوره‌های پیشین به چشم می‌خورد، از نظر ظرافت کاسه و دسته شباهت بسیاری به «سه‌تار» امروزی دارد و با داشتن ۳ سیم در اغلب نگاره‌ها و همچنین نواخته شدن بدون مضراب، پیوند بیشتری با سه‌تار می‌یابد. از دوره‌ی صفوی در رسالات موسیقی با سازی با عنوان «ستا» (سه‌تا) مواجه هستیم که شاید ارتباطی با نام سه‌تار امروزی داشته باشد (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۵۴). اما علی‌رغم شباهت اسمی این دو ساز، با توجه به این موضوع که در رسالات موسیقی دوران صفوی، سازی با نام سه‌تار نیامده است، پس نام این ساز در دوره‌ی صفوی، تنبور است (رهبر، ۱۳۸۹، ۱۰۷).

کاسه‌ی طنینی سازگاهی به صورت ترکیه‌ای و گاهی به صورت چند تکه است که با رنگ‌های تیره و روشن از هم قابل تفکیک هستند (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۵۹). صفحه‌ی ساز چوبی بوده و معمولاً بر روی آن خَرک دیده نمی‌شود، که این موضوع نشان می‌دهد که نقاشان به ترسیم جزئیات سازی توجه بوده‌اند. دسته‌ی ساز باریک و بلند بوده و در برخی نگاره‌ها دارای دست‌بندی است. سرپنجه‌ی ساز در بیشتر نگاره‌ها صاف است و معمولاً تعداد ۳ یا ۴ گوشی بر روی آن دیده می‌شود. البته به گفته‌ی ذاکرجعفری (۱۳۹۶، ۶۲)، در تعداد اندکی از نگاره‌ها، دسته‌ی ساز بلند است اما سرپنجه‌ی آن کج یا منحنی است. البته این مدل از ساز اغلب در نگاره‌هایی به سبک مغولی دیده می‌شود. همچنین در بیشتر نگاره‌ها در دست نوازنده مضرابی دیده نمی‌شود و احتمالاً نوازندگان این ساز با ناخن انگشت سبابه‌ی دست راست بر سیم‌ها زخمه می‌زدند.

سازهای کاسه دو بخشی از خانواده رباب و یا احتمالاً مشهور به شدرغو (تصویر ۱۲): در ابتدا باید چنین گفت که با توجه به اینکه در مورد مشخصات سازهای مصور دوران صفوی و احتمالاً گورکانی در منابع مصورمطلبی ذکر نشده، بنابراین در برخی موارد باید با احتیاط نام این سازها را مطرح کرد. از جمله این سازها، سازی است که در اینجا با نام شدرغو نام برده شده است و احتمالاً نام آن چنین است (برای اطلاعات بیشتر نک. رهبر، ۱۳۸۹، الف، ۷۳). ذاکرجعفری (۱۳۹۶، ۶۷) نیز درباره نام این ساز چنین می‌گوید که با استناد به اطلاعات موجود، این ساز را که تا دوره‌ی صفوی نیز رواج داشته، شدرغو معرفی کرده‌اند. کلمه‌ی شدرغو در منابع دوره‌ی صفوی به اشکال گوناگونی چون شدرغو، شدرغو و یا شترغو

ثبت شده است (میثمی، ۱۳۹۷، ۱۷۰). شدرغو از سازه‌های زهی مضرابی مقید و دارای ۴ وتر و سطح، دسته و کاسه‌ی طویل بوده است که برنیمی از سطح آن پوست می‌کشیده‌اند (مراغی، ۱۳۶۶، ۲۰۵). این ساز از خانواده‌ی سازه‌های زهی کاسه‌دو بخشی، دارای صفحه‌ی پوستی مدور است که کاسه‌ی بالایی آن کشیده است (ذاکر جعفری، ۱۳۹۶، ۶۴). در برخی از نگاره‌های دوران صفوی، این ساز با ۶ گوشی که در هر سمت سرپنجه ۳ گوشی قرار دارد، مشاهده می‌شود. تعداد گوشی‌ها در برخی از نمونه‌ها با ۷ گوشی و در برخی دیگر با ۱۲ گوشی دیده می‌شود (ذاکر جعفری، ۱۳۹۶، ۶۸). با توجه به منابع فعلی، از بعد از دوران صفوی، تصویری از این ساز مشاهده نشده و علت منسوخ شدن آن مشخص نیست. شاید بتوان گفت که این ساز شاید به نوعی نیای ساز تار مروزی باشد (رهبر، ۱۳۸۹، ب، ۱۱۶)، زیرا قدیمی‌ترین سندی که از تار تاکنون به دست آمده، مربوط به دوران زندیه است (پورجوادی، ۱۳۸۵، ۴۱)، و با توجه به تاریخ منسوخ شدن شدرغو و تاریخ ورود تار و همچنین شباهت ظاهری این دو ساز با یکدیگر، این احتمال بسیار قوی است (رهبر، ۱۳۸۹، ب، ۱۱۶).

علت نام‌گذاری این ساز به خانواده رباب بدین دلیل است که سازی تقریباً بدین شکل در رساله کنزالتحف (کاشانی، ۱۳۷۱، ۱۱۴) با نام رباب موجود است که کاسه دو بخشی دارد و بخش بالایی کاسه آن همانند دو زائده نوک تیز هستند و از این نظر شباهت بسیار زیادی با سازی به همین نام و شکل در نگاره‌های گورکانی دارند. اینکه به راستی رباب همان شدرغو است، جای بحث زیادی دارد و به نظر نمی‌رسد چنین باشد. زیرا برای مثال در یکی از رسالات دوره صفوی به نام رساله موسیقی امیرخان گرجی (ن.خ) در لیست نام سازها به طور جداگانه هم از شدرغو نام برده شده و هم از رباب (امیرخان گرجی، ن.خ و نیز نک. رهبر، ۱۳۸۹، الف، ۲۴۸). اما به دلیل شباهت ظاهری یعنی داشتن کاسه دو بخشی، می‌توانند از یک خانواده ولی با دو نام متفاوت باشند (برای اطلاع از تصویر سازهایی تقریباً مشابه با این ساز در نگارگری‌ها نک. رهبر، ۱۳۸۹، الف و رهبر، ۱۳۸۹، ب).

کمانچه (تصاویر ۷ و ۹): ساز زهی-آرشه‌ای مقید است و از سازه‌های مهم دوران صفوی است و نام آن در اکثر منابع آن دوران ذکر شده است (میثمی، ۱۳۹۷، ۱۶۵). کمانچه در بیشتر تصاویر دارای کاسه‌ی طنینی کروی شکل و بعضاً بیضی شکل است که در تعدادی از نگاره‌ها، دارای کاسه‌ی طنینی یکپارچه و در برخی دیگر دارای کاسه‌ی طنینی چند تکه است (ذاکر جعفری، ۱۳۹۶، ۸۱). کمانچه در تصاویر ابتدای دوران صفوی، کاسه‌ای کوچک‌تر و یک تکه دارد، در حالی که در تصاویر مکتب اصفهان، که مربوط به اواخر دوران صفوی است، کاسه‌ی ساز متشکل از تَرَک‌های دورنگ است و به نظر می‌رسد کاسه کمی بزرگ‌تر شده است (رهبر، ۱۳۸۹، ۱۱۳). همچنین اندازه‌ی پوست کشیده شده روی کاسه در تعدادی از آنها کوچک و در برخی دیگر بزرگ‌تر است و در روی پوست بعضی از آنها خرک دیده می‌شود و در روی تعدادی از آنها خرک وجود ندارد، و یا نقاش آن را ترسیم نکرده

است. طول دسته‌ی ساز نیز در نگاره‌ها متفاوت است، در برخی به شکل لوله‌ای توپر با حالتی مخروطی است و در برخی دیگر طول دسته از بالا تا پایین یک اندازه است. تعداد گوشی‌ها و سیم‌ها در نگاره‌های مختلف متفاوت است، در برخی از آنها ساز دارای ۴ گوشی و ۴ سیم و گاهی دارای ۵ گوشی و ۵ سیم ترسیم شده است، اما اغلب آنها دارای ۳ گوشی هستند و ۳ عدد سیم دارند. همچنین در بیشتر کمانچه‌ها در بالای ساز صُراحی^۲ دیده می‌شود و در قسمت پایین ساز، میله‌ی فلزی در اندازه‌های مختلف وجود دارد. آرشه‌ی ساز نیز در بیشتر نگاره‌ها به یک شکل ترسیم شده است، یک میله‌ی چوبی با کمی انحنا، که دسته‌ی موی دم اسب به دو سر آن وصل شده است.

یک نمونه متفاوت از ساز زهی آرشه‌ای مشابه کمانچه اما با کاسه مربع شکل در تصاویر دوران صفوی دیده شده است (تصویر ۱۱) که در جدول ۱، در پایین تصویر کمانچه قرار گرفته است. تصویر فوق بخشی از تصویر «مستی لاهوتی و ناسوتی» از دیوان حافظ اثر سلطان محمد نقاش است (آژند، ۱۳۸۴، ۱۴۹). به طور کلی در تصاویری که منسوب به سلطان محمد نقاش است، سازه‌های عجیبی دیده می‌شود. شاید هم به این دلیل باشد که او در ترسیم برخی از نقش‌مایه‌ها تحت تأثیر محمد سیاه قلم، نقاش منحصر به فرد دوره‌ی تیموری است (پاکباز، ۱۳۸۱، ۵۲۰). در عین حال ساز مذکور می‌تواند حاصل تخیلات نقاشانه نیز باشد.

قانون (تصویر ۱۵): در نگارگری‌ها، قانون اغلب به شکل دوزنقه‌ی قائم‌الزاویه با کمی انحنا در ضلع مورب و تنها در یک نگاره دوره صفوی به شکل مثلث متساوی‌الساقین با کمی انحنا در دو ضلع مورب ترسیم شده است (رهبر، ۱۳۸۹، الف، ۴۱ و رهبر، ۱۳۸۹، ب، ۱۰۲) که احتمالاً خطای نقاش بوده است زیرا در همه نقاشی‌ها به صورت دوزنقه‌ی قائم‌الزاویه ترسیم شده است. مراغی در کتاب شرح‌الادوار، قانون را این‌گونه توصیف می‌کند: «سازی است که سطح و کاسه‌ی آن جعبه‌ای مثلثی شکل و فاقد دسته و دستان بوده است و بر این ساز هفتاد و دو وتر، غالباً از جنس مفتول برنج، در بیست و چهار گروه سه تایی می‌بسته‌اند و هر سه وتر به صورت هم‌صدا کوک می‌شده‌اند. قانون نیز در شمار مطلقات بوده و مشابه با چنگ کوک می‌شده است. همچنین گاهی اوقات اوتار آن را از ابریشم یا روده، (روده و زه) نیز می‌بسته‌اند» (مراغی، ۱۳۶۶، ۲۰۳). تقریباً در تمامی نگاره‌ها، نوازندگان ساز قانون در حالت نشسته ترسیم شده‌اند و ساز را بر روی هر دو پای خود قرار داده‌اند و با انگشتان اشاره هر دو دست سیم‌ها را می‌کنند.

شش‌تار (تصویر ۱۴): ساز زهی دسته بلند دستان‌داری است که شش گوشی دارد. در رسالات دوره‌ی صفوی، نامی از شش‌تار نیست و میثمی (۱۳۷۸، ۱۷۷) در پایان نامه‌ی خود، با بهره‌گیری از سازشناسی عبدالقادر مراغی، این ساز را شش‌تار نامیده است (رهبر، ۱۳۸۹، ب، ۱۱۸). به گفته‌ی رهبر (نک. رهبر، ۱۳۸۹، ب، تصاویر ۳۶ و ۳۷)، شش‌تار فقط در دو تصویر از مجموعه تصاویر صفوی مشاهده شده است که هر دو مربوط به مکتب اصفهان و دیوارنگاره‌های

تصاویر هندی دیده شده است. بُنی وید^۴، تصویر مذکور را با عنوان «همایون و اکبر در باغ امارت کلاه فرنگی» (Wade, 1998, pl. 19) در کتاب خود آورده است. این تصویر، اثری است از نقاش ایرانی به نام عبدالصمد. او یکی از دو نقاشی است که توسط همایون به هند برده شد. با توجه به ایرانی بودن عبدالصمد و اینکه تصویر عود فقط در این تصویر از مجموعه تصاویر هندی دیده شده، می‌توان چنین گفت که این تصویر احتمالاً نوازنده‌های ایرانی را تصویر کرده است و در نتیجه عود ساز متداول دربار گورکانیان نبوده و لو اینکه عنوان تصویر حاکی از نمایش دربار همایون و اکبر باشد. در نتیجه تصویر مذکور در جدول ۱ آورده نشده است.

تنبور (تصویر ۶): از دسته‌ی سازهای زهی مضربی، که دسته‌ای بلند دارد. وید، آن را به نام‌های تامبورا و تمبور نامیده است (Wade, 1998, 243). در نگاره‌های دوران گورکانی، این ساز بسیار شبیه به ساز سه‌تار امروزی تصویر شده است. ساز دارای کاسه‌ی طنینی کوچک است که معمولاً از ترکیه‌های به هم چسبیده تشکیل شده است. حتی در برخی از تصاویر، رنگ ترکیه‌های ساز با یکدیگر و با صفحه‌ی ساز متفاوت است. دسته‌ی ساز بلند و باریک است و در برخی از تصاویر ساز دارای دستان بندی است. در سرپنجه ساز گوشی‌ها به تعداد ۳ یا ۴ عدد دیده می‌شود و ساز احتمالاً ۳ یا ۴ سیم دارد. نوازنده‌های این ساز معمولاً با دست چپ بر روی دسته‌ی ساز انگشت‌گذاری کرده و با ناخن دست راست بر روی سیم‌ها زخمه می‌زنند و اغلب نوازندگان در نگاره‌ها مرد هستند.

خانواده‌ی رباب (تصویر ۱۳): کلانتری (۱۳۸۶ الف، ۷۴) به نقل از کسلبول^۵ بیان می‌کند که رباب از سازهای زهی است که در آیین اکبری از آن نام برده شده و تعداد سیم‌های آن شش، دوازده و یا هژده تار روده بوده است. دهرپود رباب^۶ و رباب هندوستانی^۷ و شرسینگر^۸ از انواع مختلف رباب در هندوستان هستند. به‌طور کلی رباب جزء سازهای کاسه دویخشی است که در بیشتر موارد در تصاویر روی سطح آن پوست کشیده شده است.

کمانچه (تصویر ۸ و ۱۰): در بیشتر نگاره‌های دوران گورکانی، کاسه‌ی طنینی ساز کره‌ای شکل و توخالی است و سطح خارجی آن با صدف یا استخوان تزیین شده است، روی کاسه پوست کشیده شده است و روی پوست خَرک قرار دارد، دسته‌ی ساز لوله‌ای توپ‌راز چوب است و شکل آن به حالت مخروط وارونه است. در تعدادی از تصاویر در پایین ساز میله‌ای فلزی و متحرک است که ساز در حول آن در دست نوازنده می‌چرخد و انتهای آن روی زمین قرار دارد. در سرپنجه‌ی ساز معمولاً ۳ گوشی قرار دارد و در انتهای دسته ضراحی دیده می‌شود. در تصاویر نوازندگان با دست چپ بر روی دسته‌ی ساز انگشت‌گذاری کرده و با آرشه‌ای که در دست راست دارد، بر روی سیم‌ها می‌کشند. در تصاویر نوازندگان کمانچه همگی مرد هستند.

سارود (تصویر ۱۸): سازی زهی زخمه‌ای از خانواده‌ی لوت‌ها است. در واقع سارود، نوعی ساز هندی جدید، برگرفته از یک نوع رباب قدیمی است (Wade, 1998, 243). در تصاویر محدودی از

چهل ستون، و اواخر دوره‌ی صفوی است و در ابتدای دوران صفوی این ساز مشاهده نشده است، بنابراین شاید مربوط به منطقه‌ای خاص بوده و یا در طی حوادثی در اواخر دوران صفوی، مجدداً متداول شده است (رهبر، ۱۳۸۹ ب، ۱۱۸).

در انتهای توضیح سازهای زهی اشاره به یک نکته ضروری است. تصویری از ساز سنتور مربوط به سال ۱۱۳۵ هجری (دوره زندیه) وجود دارد که مرد مسنی را نشان می‌دهد که تصویر سنگ قبر اوست (نک. براتی و افروغ، ۱۳۹۰، ۸۲ و خضایی، ۱۳۹۲، ۸۰). با توجه به مسن بودن این فرد و اینکه تصویر، شغل متوفی را در دوران حیات او نشان می‌دهد، شاید بتوان گفت رواج ساز سنتور مربوط به اواخر صفوی بوده است (نک. رهبر، ۱۳۹۸، ۳۴). با این حال تصویر این ساز در دوران صفوی مشاهده نمی‌شود (میثمی، ۱۳۹۷، ۱۷۲).

۲-۴. سازهای زهی در نگاره‌های گورکانی

در نگاره‌های دوران گورکانی، سازهای زهی تقریباً در بیشتر نگاره‌ها با موضوعات مختلف دیده می‌شوند، اما در تصاویری با موضوع بزم، و در گروه موسیقی مجلسی، حضور پررنگ‌تری نسبت به سایر نگاره‌ها دارند. نکته‌ی بسیار مهمی که در این خصوص می‌توان به آن اشاره کرد این است که در نگاره‌های دوران گورکانی، برخلاف دوران صفوی، به دلیل حضور گروه موسیقی نقاره‌خانه در تصاویری با موضوع بزم، و قرار گرفتن سازهای گروه موسیقی مجلسی با نقاره‌خانه در کنار یکدیگر، سبب شده است که تعداد سازهای زهی در نگاره‌های این دوران به نسبت دوران صفوی بیشتر باشد. سازهای زهی در نگاره‌های گورکانی شامل چنگ، عود، رباب، تنبور، کمانچه، قانون، سارود، سارنگی، سَرمندَل، تامبورا، چیکارا (ساز زهی آرشه‌ای شبیه قیچک) است.

چنگ (تصویر ۲): بُنی وید در کتابش، چنگ را همان هارپ معرفی کرده است (Wade, 1998, 241)، در حالی که چنگ ساز قدیمی و هارپ ساز جدید است. این ساز در شکل کلی خود دارای یک لوله‌ی ستون مانند ثابت است که یک هلال خمیده و منحنی به آن متصل است و در واقع کاسه‌ی طنینی ساز است که سیم‌ها در آن قرار دارند و به بالا و پایین آن متصل هستند. در برخی نگاره‌ها، گوشی‌هایی بر ضلع افقی ترسیم شده‌اند و در تصاویر دیگری این گوشی‌ها دیده نمی‌شوند و به نظر می‌رسد زه‌ها داخل ضلع افقی به سیم‌گیرهایی وصل شده‌اند. در نگاره‌های دوران گورکانی، چنگ‌ها معمولاً دارای کاسه‌ی طنینی کشیده‌ای هستند و قاب آنها به حالت خمیده است. در این نگاره‌ها، معمولاً سیم‌گیرهای ساز در تصویر مشخص نیست، اما سیم‌های ساز تا حدودی مشخص هستند. در برخی از تصاویر، نوازنده سیم‌های ساز را با دست راست و در برخی دیگر با دست چپ می‌کند و جنسیت نوازنده‌های چنگ در نگاره‌ها، معمولاً زن است.

عود: درباره این ساز نیاز به این توضیح است که سازی دقیقاً شبیه عود ایرانی با کاسه بزرگ یک بخشی فقط در یک تصویر از

نوازندگان آن مرد هستند.

قانون (تصویر ۱۶): در تعدادی از نگاره‌های گورکانی، ساز قانون به شکل دوزنقه‌ی متساوی‌الساقین است و در تعدادی دیگر به شکل دوزنقه‌ی قائم‌الزاویه است که ضلع سمت چپ آن به سمت داخل قوس دارد و ضلع سمت راست آن صاف است. در تصاویر، بر روی صفحه‌ی ساز پوست دیده می‌شود و در تعدادی از آنها خرک در دو طرف صفحه‌ی ساز قرار دارد. در برخی نگاره‌ها ساز بر روی پای نوازنده قرار دارد و در برخی دیگر بر روی دستان نوازنده دیده می‌شود. معمولاً در تصاویر در سمت چپ ساز گوشی‌های آن قرار دارد و سیم‌های آن بر روی ساز دیده می‌شود، اما تعداد آنها به درستی مشخص نیست. در تعدادی از تصاویر نوازندگان ساز را با انگشتان دست می‌نوازند، و در یک یا دو تصویر می‌توان حدس زد که در انگشتان نوازنده، مضراب قرار دارد. این ساز در نگاره‌ها توسط نوازندگان زن و مرد نواخته می‌شود.

سرمندل (تصویر ۱۷): از سازهای زهی است که در رسالات موسیقی دوره‌ی گورکانی از آن نام برده شده است. ابوالفضل این ساز را به عنوان سازی شبیه به قانون معرفی می‌کند که ۲۱ تار دارد. جنس این ساز از آهن یا برنج بوده و تار روده بر آن می‌بسته‌اند (شیخ ابوالفضل مبارک، ۱۸۹۳، ۱۸۳: ۱). ابوالفضل در خصوص طریقه‌ی نواختن سرمندل توضیحی نداده است، اما با توجه به شباهت این ساز به قانون، می‌توان حدس زد که مانند قانون با انگشتان سبابه‌ی هر دو دست نواخته می‌شود. البته در بیشتر تصاویر مضراب در دست نوازنده به وضوح دیده نمی‌شود. در طی اطلاعات به دست آمده از مصاحبه با یکی از پژوهشگران موسیقی هند، چنین عنوان شد که نوازندگان سرمندل معمولاً خواننده نیز هستند.

رودراوینا (تصویر ۲۲): سازی زهی متعلق به شبه قاره‌ی هند است که بیشتر در موسیقی کلاسیک هند استفاده می‌شود. این ساز از دسته‌ی زیت‌های چوبه‌ای است (دورتن، ۱۳۸۵، ۱۵۳). در نگاره‌ها ساز دارای بدنه‌ای شبیه به یک لوله‌ی توپیر بلند، از جنس چوب یا بامبو است. دو کاسه‌ی طنینی به عنوان محافظه‌ی رزونانس صدا، ساخته شده از کدوی توخالی، در دو طرف دسته‌ی ساز و زیر آن آویزان هستند. به گفته‌ی وید، حدود ۲۴ عدد قطعه‌ی چوبی یا برنجی با استفاده از موم روی سطح دسته‌ی ساز ثابت شده‌اند و از روی آنها ۴ رشته سیم به عنوان سیم اصلی و ۳ رشته سیم چیکاری (واخوان) عبور می‌کند (Wade, 1998, 200-202).

۵. تطبیق شباهت‌ها و تفاوت‌ها

در این قسمت سازهای زه‌صداهایی که در نگاره‌های دوران صفوی و گورکانی وجود دارند، در یک جدول و در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند تا امکان مقایسه آنها با یکدیگر وجود داشته باشد، و همچنین درک بهتری از بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آنها حاصل شود.

نگاره‌های دوران گورکانی این ساز دیده می‌شود و از نظر ظاهری شبیه به سازهای خانواده‌ی رباب است و سرپنجه‌ی آن بسیار شبیه به ساز تار و ساز رباب امروزی است. تعداد گوشی‌های آن در تصویری از این ساز ۷ عدد ترسیم شده است و این که سیم‌های آن به صورت تکی یا به صورت جفتی بسته شده، مشخص نیست. در دست نوازنده‌ی این ساز مضرابی شبیه به مضراب تار دیده می‌شود و نوازنده‌ی این ساز مرد است.

تامبورا (تصویر ۱۹): تامبورا سازی هندی از خانواده‌ی لوت‌ها است که دسته‌ای بلند و بدون دستان بندی دارد. تعداد سیم‌های این ساز معمولاً چهار عدد است. در نگاره‌های گورکانی این ساز از لحاظ ظاهری شبیه به لنگر کشتی است که کاسه‌ای کوچک دارد و بالای آن در دو طرف دسته به سمت داخل فرورفتگی دارد و دسته‌ی ساز نسبتاً پهن و ارتفاع آن از کاسه‌ی ساز بلندتر است. در انتهای دسته سرپنجه قرار گرفته که در آن ۳ عدد گوشی دیده می‌شود. نوازنده این ساز مرد بوده و با مضراب ساز را می‌نوازد.

چیکیرا (ساز زهی آرشه‌ای شبیه قیچک) (تصویر ۲۰): این ساز تنها در یک نمونه از نگاره‌های بررسی شده توسط نگارندگان دیده می‌شود و بئی‌وید در کتاب خود، آن را سازی با ۳ سیم و شبیه به سازنگی، و از خانواده‌ی لوت‌ها، با کاسه‌ای خمیده و قوس دار، معرفی کرده است (Wade, 1998, 192). این ساز از نظر ظاهری تا حدودی شبیه به ساز قیچک است. شکل کاسه‌ی طنینی آن کشیده است و در دو طرف خود فرورفتگی دارد. بر روی کاسه‌ی ساز پوست کشیده شده است و روی آن خرک دیده می‌شود. دسته‌ی ساز کوتاه و فاقد دستان بندی است اما شکل سرپنجه‌ی آن مشخص نیست. این ساز دارای ۳ سیم است، و مانند کمانچه و قیچک با آرشه نواخته می‌شود. در تصاویر دوران گورکانی، نوازنده‌ی این ساز مرد بوده است.

سارنگی (تصویر ۲۱): این ساز از خانواده‌ی رباب است و تفاوت آن با رباب در این است که آن را به جای مضراب با آرشه می‌نوازند. خاستگاه سارنگی، منطقه‌ی شمال غربی شبه قاره‌ی هند بوده و از قرن دوازدهم تا هجدهم برای همراهی با فرم‌های خیال و (Thumri) در موسیقی کلاسیک هند رواج پیدا می‌کند (Powers, 1980, 131) و نیز نک. کلانتری، ۱۳۸۶ الف، ۷۵). شکل ظاهری ساز از یک جعبه‌ی طنینی دوزنقه‌ای شکل، تشکیل شده است که به یک دسته‌ای پهن متصل است و کاسه‌ی طنینی آن که نیمی از طول ساز را تشکیل می‌دهد، بزرگ‌تر از دسته‌ی ساز است. در انتهای دسته‌ی ساز سرپنجه قرار دارد که دارای ۴ گوشی برای سیم‌های اصلی و حدود ۱۲ گوشی برای سیم‌های واخوان قرار دارد. در نتیجه می‌توان چنین گفت که سارنگی دارای چهار سیم اصلی و دوازده سیم فرعی (واخوان) است. این ساز در کشورهای پاکستان، افغانستان، هند و در منطقه‌ی سیستان و بلوچستان ایران، بیشتر در همراهی با آواز به کار می‌رود و کمتر به شکل تک‌نوازی استفاده می‌شود (Wade, 1998, 191). همچنین این ساز در یک یا دو نگاره در دوران گورکانی دیده می‌شود و

جدول ۱- مقایسه ظاهری سازهای دوران صفوی و گورکانی.

زهصداها (کوردوفون)		ردیف
گورکانی	صفوی	
<p>چنگ</p>  <p>تصویر ۲- بخشی از «سلطان بغداد و دختران چینی». مأخذ: (Wade, 1998, fig. 80).</p>	<p>چنگ</p>  <p>تصویر ۱- بخشی از «مجلس در طبیعت، از پنج گنج». مأخذ: (بی نام، ۱۳۸۴، ۱۱۱).</p>  <p>تصویر ۳- بخشی از «مجلس جشن ورود تیور به سمرقند». مأخذ: (سمسار، ۱۳۷۹، ۱۳۲).</p>	۱
<p>ساز کاسه یک بخشی و با این شکل در نگاره‌های دوران گورکانی دیده نمی‌شود (به غیر از یک تصویر، رک. توضیح عود در سازهای زهی گورکانی از همین مقاله).</p>	<p>عود</p>  <p>تصویر ۴- بخشی از «خسرو در حال گوش کردن به موسیقی بارید». مأخذ: (آزند، ۱۳۸۴، ۱۳۴).</p>	۲
<p>تنبور</p>  <p>تصویر ۶- بخشی از «ظفرخان در انجمن شعر دراویش». مأخذ: (Wade, 1998, plt. 7).</p>	<p>تنبور</p>  <p>تصویر ۵- بخشی از «مرگ ضحاک». مأخذ: (آزند، ۱۳۸۴، ۱۴۴).</p>	۳
<p>کمانچه</p>  <p>تصویر ۸- بخشی از «ظفرخان در انجمن شعر دراویش». مأخذ: (Wade 1998, plt. 7).</p>  <p>تصویر ۱۰- بخشی از «سرگرمی و جشن به افتخار هلاکو خان (توسط مانگو خان) در آستانه ی راهپیمایی به سمت ایران». مأخذ: (Wade, 1998, fig. 23).</p>	<p>کمانچه</p>  <p>تصویر ۷- بخشی از «مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از ندرمحمدخان پادشاه ترکستان»، دیوارنگاری کاخ چهل ستون اصفهان. مأخذ: (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶، ۷۵).</p>  <p>تصویر ۹- بخشی از «حکایت پیرزن دادخواه به سلطان ملک شاه». مأخذ: (بی نام، ۱۳۸۴، ۱۰۲).</p>	۴

<p>مشابه این ساز در نگاره‌های دوران گورکانی دیده نمی‌شود.</p>	<p>ساز زهی آرشه‌ای با کاسه‌ی مربع شکل (فقط یک مورد در دوره صفوی دیده شده است)</p>  <p>تصویر ۱۱- بخشی از تصویر «مستی لاهوتی و ناسوتی». مأخذ: (آزند، ۱۳۸۴، ۱۴۹)</p>	۵
<p>خانواده رباب</p>  <p>تصویر ۱۳- بخشی از «رقصنده ها، و یک نوازنده ی رباب». مأخذ: (Wade, 1998, plt.2)</p>	<p>خانواده رباب (احتمالاً شدرغو)</p>  <p>تصویر ۱۲- بخشی از «شاهزاده‌ی جوان در حال نواختن». مأخذ: (گری، ۱۳۶۹، ۲۲۶)</p>	۶
<p>سازی با این نام در نگاره‌های دوران گورکانی دیده نمی‌شود.</p>	<p>شش تار</p>  <p>تصویر ۱۴- بخشی از «مجلس بزم»، دیوارنگاری کاخ چهل ستون اصفهان. مأخذ: (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶، ۴۲)</p>	۷
<p>قانون</p>  <p>تصویر ۱۶- بخشی از «زن در حال سرگرم کردن فرشته‌های در بالای درخت». مأخذ: (Wade, 1998, fig. 37)</p>	<p>قانون</p>  <p>تصویر ۱۵- بخشی از «مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از نادر محمد خان، پادشاه ترکستان»، دیوارنگاری کاخ چهل ستون. مأخذ: (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶، ۷۵)</p>	۸
<p>سرمندل</p>  <p>تصویر ۱۷- بخشی از «ظفرخان در انجمن شاعران». مأخذ: (Wade, 1998, plt.7)</p>	<p>سازی با این نام در نگاره‌های دوران صفوی مشاهده نمی‌شود.</p>	۹
<p>سارود</p>  <p>تصویر ۱۸- بخشی از «ساختن برخی سازهای موسیقی از روده‌ی میمون». مأخذ: (Wade, 1998, fig. 16)</p>	<p>مشابه این ساز در نگاره‌های دوران صفوی دیده نمی‌شود.</p>	۱۰

ادامه جدول ۱.

<p>تامبورا</p>  <p>تصویر ۱۹- بخشی از «نوازنده‌ی تامبورا». مأخذ: (Wade, 1998, fig. 150)</p>	<p>۱۱</p> <p>مشابه این ساز در نگاره‌های دوران صفوی دیده نمی‌شود.</p>
<p>چیکیرا</p>  <p>تصویر ۲۰- بخشی از «درویش و موسیقیدانان». مأخذ: (Wade, 1998, fig. 153)</p>	<p>۱۲</p> <p>مشابه این ساز در نگاره‌های دوران صفوی دیده نمی‌شود.</p>
<p>سارنگی</p>  <p>تصویر ۲۱- بخشی از «شاهزاده (ایزات خان و پسرش فرماندار سند) و دوستانش در حال شنیدن موسیقی». مأخذ: (Wade, 1998, fig. 152)</p>	<p>۱۳</p> <p>مشابه این ساز در نگاره‌های دوران صفوی دیده نمی‌شود.</p>
<p>رودراوینا</p>  <p>تصویر ۲۲- بخشی از «نوبت خان، نوازنده‌ی وینا». مأخذ: (Wade, 1998, fig. 74)</p>	<p>۱۴</p> <p>مشابه این ساز در نگاره‌های دوران صفوی دیده نمی‌شود.</p>

نتیجه

در زمینه‌ی موسیقی نیز مانند نگارگری، دو فرهنگ صفوی و گورکانی بسیار از یکدیگر متأثر بوده‌اند و جدا از اشتراکات فراوانی که با یکدیگر داشته‌اند، تفاوت‌های بارزی نیز در میان موسیقی آنان به چشم می‌خورد. در نگاره‌های سازدار دوران صفوی و گورکانی، می‌توان اجرای انواع مختلف موسیقی، مانند موسیقی مجلسی و موسیقی نقاره‌خانه را در صحنه‌های مختلفی مانند بزم، رزم، شکار، صحنه‌های مرتبط با دربار، درویشان، و تصاویر منفرد (در گورکانی) و بزم، شکار، عزاداری، بازی چوگان، زندگی مردم عامه و غیره (در دوران صفوی) مشاهده کرد. همچنین در این نگاره‌ها، با توجه به نوع موسیقی اجرا شده، سازهایی از چهارگروه، زه‌صدا، هواسدا، پوست‌صدا و خودصدا حضور دارند که تعداد و انواع آن‌ها با توجه به موقعیت اجرایی آن‌ها در نگاره‌ها متفاوت است. به‌طور مثال سازهای زه‌صدا در گروه موسیقی نقاره‌خانه حضور ندارند، اما انواع مختلف آن‌ها در موسیقی مجلسی در بیشتر نگاره‌ها مشاهده می‌شود. در نگاره‌های دوران صفوی، سازهای زهی، معمولاً در فضای دربار اجرا می‌شده‌اند و از میان آن‌ها سازهای چنگ، عود،

تعامل و اشتراک مناسبات فرهنگی میان دو کشور ایران و هند، در دوران صفوی و گورکانی بیشترین نمود را پیدا می‌کند و این ارتباط گسترده، سبب بیشترین میزان تأثیرپذیری دو کشور از یکدیگر، خصوصاً در زمینه‌ی موسیقی و نگارگری می‌شود. پناه همایون به دربار ایران در زمان شاه طهماسب صفوی و حمایت وی از نگارگری ایرانی سبب گردید تا نگارگری اسلامی به نقطه‌ی اوج خود برسد و تحت نظارت نگارگران ایرانی، پایه‌ریزی گردد. اکبرشاه را پایه‌گذار و خالق اصلی سبک نقاشی مغولی هند می‌دانند. او با همکاری استادان ایرانی، مانند عبدالصمد شیرازی و می‌رسیدعلی، گامی تازه را در نگارگری مغولی هند برداشت و ناظر و حامی بزرگ‌ترین کارگاه نگارگری دوران گورکانی شد. بعد از اکبرشاه، سایر پادشاهان گورکانی از جمله جهانگیر و شاه جهان، راه او را با شیوه‌ای نزدیک و با اندک تغییراتی ادامه دادند، و ارتباط با دربار ایران و نگارگران ایرانی در زمان آنان نیز ادامه یافت و این همکاری منجر به ایجاد آثار با ارزش هنری مانند معماری، که شاهکار هنردوران سلطنت شاه جهان بود، گردید.

به رباب دارد، دارای ۱۲ گوشی است و قطعاً تعداد سیم‌های آن از رباب هندی بیشتر است. تفاوت دیگر در نوع مضراب آنها است که مضراب نوازنده در دوره‌ی گورکانی، کوتاه است و در دست نوازنده‌ی شدرغو بلند، و شبیه به مضراب عود است.

ساز کمانچه در تصاویر، در هر دو دوران ساختاری یکسان دارد و تنها تفاوت میان آنها در این است که در نگاره‌های دوران گورکانی، آرشه در دست راست نوازنده قرار دارد و در تعدادی از نگاره‌های صفوی، آرشه در دست چپ نوازنده دیده می‌شود، که این امر می‌تواند حاصل سلیقه‌ی نقاش بوده باشد.

در خصوص شکل ساز چنگ در نگاره‌ها می‌توان گفت که هر دو ساز شبیه به مثلث قائم‌الزاویه‌ای هستند که کاسه‌ی طنینی آنها در ضلع قائم قرار دارد، اما اندازه و فرم کاسه‌ی طنینی آنها با یکدیگر متفاوت است. در تصاویر صفوی، اندازه‌ی کاسه، بزرگ‌تر و کشیده‌تر است و قاب ساز کمی پهن‌تر و دارای تزییناتی است، در حالی که در تصویر گورکانی، تزیینی بر روی قاب ساز وجود ندارد. همچنین در بیشتر تصاویر صفوی، در قسمت افقی ساز، تعداد زیادی گوشی دیده می‌شود، اما سیم‌های ساز و تعدادشان مشخص نیست، برعکس در نمونه‌ی گورکانی، سیم‌های ساز مشخص است، اما گوشی‌های ساز به وضوح دیده نمی‌شوند. ساز قانون در نگاره‌های هر دو دوران تا حد زیادی شبیه به یکدیگر است و اندک تفاوت ظاهری که با یکدیگر دارند، شاید به این علت باشد که در دوران گورکانی سازی بسیار شبیه به قانون با نام سَرمَندَل وجود داشته است که از نظر ساختاری و همچنین تکنیک نوازندگی مشابه با قانون بوده است. به اضافه اینکه نوازندگان سرمندل معمولاً خواننده نیز بوده‌اند.

در مورد جنسیت نوازندگان سازهای زهی در نگاره‌های هر دو دوران، آن‌طور که در تصاویر مشخص است، در مورد سازهایی که در هر دو دوره مشترک هستند نوازندگان زن بیشتر سازهایی مانند چنگ و قانون و در برخی تصاویر رباب و تنبور را می‌نوازند. در خصوص سازهای خاصی که متعلق به یک فرهنگ است، مانند ساز رودراوینا، سارود، سارنگی، سَرمَندَل، تامبورا و چیکارا، در نگاره‌های دوران گورکانی نوازنده‌ها معمولاً مرد هستند. همچنین در خصوص سازهایی مانند شش‌تار، ساز زهی آرشه‌ای با کاسه‌ی مربع شکل در نگاره‌های دوران صفوی نیز، نوازندگان مرد هستند. با توجه به مطالب فوق مشخص می‌گردد که تعداد نوازندگان مرد سازهای زهی، در تصاویر هر دو دوره بیشتر از تعداد بانوان نوازنده است.

با توجه به تمامی مطالب گفته شده در خصوص مقایسه‌ی شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که در نگاره‌های دوران صفوی و گورکانی قابل مشاهده است، می‌توان چنین نتیجه گرفت که فرهنگ‌های آن دو سرزمین که به‌طور یقین تأثیر به‌سزایی در تصاویر نگاره‌های آن دو دوره داشته‌اند، تا حد زیادی از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند و در این میان تأثیر فرهنگ ایرانی بر هندی غالب بوده است، زیرا تعدادی از سازهای زهی دیده شده در نگاره‌های دوران گورکانی، مانند تنبور و کمانچه خاستگاه ایرانی داشته و از ایران به هند راه یافته‌اند.

کمانچه، تنبور و شدرغو، بیشتر از انواع دیگر سازها متداول بوده‌اند. در میان این سازها، تنبور در تصاویر، در فضای خارج از دربار مانند کوهستان هم نشان داده شده است.

در ترکیب‌بندی سازهای گروه مجلسی، در نگاره‌های دوران گورکانی، تقریباً در تمام تصاویر، به ویژه تصاویر بزم و صحنه‌های مرتبط با دربار، یک یا دو ساز زهی از خانواده‌ی رباب و تنبور دیده می‌شود. همچنین در برخی از تصاویر، سازهای دیگری مانند چنگ، قانون و کمانچه نیز دیده می‌شوند که اکثر این سازها در موسیقی مجلسی هر دو دوره مشترک هستند. به غیر از این سازهای مشترک، سازهای دیگری نیز در تصاویر دیده می‌شوند که مخصوص به همان سرزمین بوده و در ترکیب‌بندی گروه‌های موسیقی آن فرهنگ قرار دارد، مانند ساز رودراوینا در تصاویر دوران گورکانی و ساز شش‌تار در تصاویر دوران صفوی که هر دو از سازهای بومی ایران و هند هستند. در تعدادی از نگاره‌ها نیز، همنشین سازهای گورکانی و صفوی در کنار یکدیگر تصویر شده است که این امر تأکیدی بر تأثیرپذیری موسیقی هر دو دوره از یکدیگر بوده است. البته نکته‌ی مهم این است که تأثیر موسیقی صفوی بر گورکانی بیشتر بوده است، زیرا با بررسی نگاره‌ها این موضوع مشخص می‌شود که حضور سازهای ایرانی در نگاره‌های هندی بیشتر است. در خصوص ساختار فیزیکی سازها در نگاره‌های هر دو دوره، تفاوت‌هایی وجود دارد که عمده‌ترین آنها در میان سازهای زهی، مواردی چون شکل کاسه‌ی طنینی ساز، بزرگی و یا کوچکی کاسه‌ی طنینی، طول و ضخامت دسته، داشتن یا نداشتن دستان بندی بر روی دسته‌ی ساز، تعداد گوشی‌ها و تعداد سیم‌ها و داشتن یا نداشتن مضراب در دست نوازنده و همچنین نوع آن در تعدادی از نگاره‌ها است. به‌عنوان مثال، در خصوص ساز تنبور در نگاره‌ها می‌توان گفت که با وجود شباهت نسبی که در اندازه‌ی کاسه‌ی طنینی و بلندی دسته‌ی ساز در هر دو دوره به چشم می‌خورد، ساز تنبور در بیشتر نگاره‌های گورکانی دارای صفحه‌ی یک تکه، و در نگاره‌ی صفوی دارای صفحه‌ی سه تکه است که رنگ دو قسمت کناری با قسمت وسط صفحه متفاوت است. همچنین دسته‌ی ساز در بیشتر نگاره‌های گورکانی، به نسبت نگاره‌های صفوی، ضخیم‌تر بوده و در اکثر آنها دارای دستان بندی است. بعد سوم که در نگاره‌های صفوی به طور معمول دیده نمی‌شود در نگاره‌های گورکانی به وضوح دیده می‌شود و در نتیجه بُعد سازها نمایش داده می‌شود. در خصوص ساز خانواده رباب می‌توان گفت که، سازها از نظر شکل ظاهری و اکول‌های نوازندگی بسیار به یکدیگر شباهت دارند، و تفاوت مهم آنها در شکل سرپنجه و تعداد گوشی‌ها، طول و ضخامت دسته‌ی ساز است. تفاوت رباب در نقاشی‌های گورکانی و شدرغو در نگاره‌های صفوی، راست دست بودن یا چپ دست بودن نوازنده‌ها، ایستاده و یا نشسته بودن آنها و نوع مضراب آنها است. عمده‌ترین تفاوت در میان سازهای خانواده‌ی رباب‌ها، در تعداد گوشی‌ها و سیم‌های ساز است. به‌طور مثال، رباب در تصویر گورکانی، دارای ۴ گوشی و احتمالاً دارای ۴ سیم است، در حالی که ساز شدرغو در تصاویر صفوی که تا حدی شباهت کلی

پی‌نوشت‌ها

- ۱ سازهای زهی که در آنها انگشت‌گذاری بر روی سیم‌های ساز انجام نمی‌شود.
- ۲ سازهای زهی که در آنها انگشت‌گذاری می‌شود، یعنی یک دست سیم‌ها را نگه می‌دارد و دست دیگر با انگشت یا مضراب بر سیم‌ها ضربه می‌زند.
- ۳ در قسمت بالای سرپنجه‌ی ساز، زائده‌ای به نام صُراحی، تاج یا تُنگ قرار دارد که به طول ساز می‌افزاید.
- 4 Bonnie C. Wade.
- 5 Kasliwal.
- 6 Dherupad Rabab.
- 7 Hindustani Rabab.
- 8 Sursingar Rabab.
- 9 Chikara.
- ۱۰ فرمی در موسیقی کلاسیک هندوستانی که از قرن سیزدهم تا نوزدهم رواج بسیار داشته است (کلانتری، ۱۳۸۶ الف، ۷۹).
- 11 Svarmandal.
- 12 Rudra Vina.

فهرست منابع

- آزند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد، فرهنگستان هنر، تهران.
- آقاچانی اصفهانی، حسین و اصغر جوانی (۱۳۸۶)، دیوارنگاری عصر صفویه‌ی اصفهان (کاخ چهلستون)، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، مطالعه‌ی سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال ششم، شماره‌ی ۲۴، صص ۶۱-۹۸.
- اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶)، هنر صفوی، زند، قاجار، مترجم: یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.
- امیرخان گرجی، (ن.خ)، رساله موسیقی. نسخه‌ی خطی به شماره ۸۴۹۹، محفوظ در کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران.
- براتی، بهاره و محمد افروغ (۱۳۹۰)، بازتاب نمادها و نشانه‌های شغلی در سنگ‌های قبور ارامنه با تأکید بر نقاشی‌های آبرنگ در موزه جلفای اصفهان، کتاب ماه هنر، ۱۵۶، صص ۷۶-۸۷.
- بی‌نام (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، موزه هنرهای معاصر و مؤسسه‌ی توسعه‌ی هنرهای تجسمی، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، دایرة‌المعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
- پورجوادی، امیرحسین (۱۳۸۵)، نگاهی به حیات موسیقایی دوره‌ی افشاری، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال هشتم، شماره‌ی ۳۱، صص ۲۹-۶۰.
- خضرائی، بابک (۱۳۹۲)، جستجوی پیشینه‌ی حضور سنتور در موسیقی ایران، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال شانزدهم، شماره‌ی ۶۲، صص ۸۵-۹۴.
- دورتن، ژنویو (۱۳۸۵)، سازشناسی، ترجمه: ناتالی چوبینه، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال هشتم، شماره‌ی ۳۱، صص ۱۳۹-۲۰۷.
- ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۶)، حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران، انتشارات ماهور، تهران.
- رهبر، ایلناز (۱۳۸۹ الف)، موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- رهبر، ایلناز (۱۳۸۹ ب)، سازهای زهی در نگارگری‌های ایرانی دوره‌ی صفوی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال سیزدهم، شماره‌ی ۴۹، صص ۹۷-۱۲۹.
- رهبر، ایلناز (۱۳۹۰)، سازهای موسیقی ایران در دوره‌ی صفوی به روایت کمپفر، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال چهاردهم، شماره‌ی ۵۴، صص ۸۱-۱۰۰.
- رهبر، ایلناز (۱۳۹۸)، آیکونوگرافی موسیقی ایران؛ خطاهای تفسیر، تبیین روش و آرایه راهکار، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره‌ی ۱، دوره‌ی ۲۴، صص ۲۵-۳۶.
- رهبر، ایلناز؛ هومان اسعدی و رامون گاژا (۱۳۸۹)، سازهای موسیقی دوره‌ی صفوی به روایت شاردن و کمپفر، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره‌ی ۱، دوره‌ی ۲۳-۳۲.
- رهبر، ایلناز و هومان اسعدی (۱۳۹۱)، جایگاه بانوان موسیقیدان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، سال دوم، شماره‌ی ۴، صص ۱۱۵-۱۳۲.
- راجرز، جی.ام (۱۳۸۲)، عصر نگارگری سبک مغولی هند، ترجمه: جمیل هاشم‌زاده، انتشارات دولت‌مند، تهران.
- سمسار، محمدحسن (۱۳۷۹)، کاخ گلستان: گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی، زرین و سیمین، تهران.
- شیخ ابوالفضل مبارک (۱۸۷۲)، اکبرنامه، به کوشش غلامرضا طباطبایی محمد، چاپ دوم، ۳ جلد، جلد ۱. موسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
- شیخ ابوالفضل مبارک (۱۸۷۹)، اکبرنامه، به تصحیح مولوی آغا احمدعلی، اشیاتک سوسیتی بنگاله، کلکته.
- شیخ ابوالفضل مبارک (۱۸۹۳)، آیین اکبری، نولکشور، لکهنو.
- عبدالقادر مراغی (۱۳۶۶)، جامع‌الاحیان، به اهتمام تقی بینش، مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
- کاشانی، حسن (۱۳۷۱)، سه رساله‌ی فارسی در موسیقی (کنزالتحف)، به اهتمام تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
- کراون، روی سی (۱۳۸۸)، تاریخ مختصر هنر هند، ترجمه: فرزانه سجودی و کاوه سجودی، فرهنگستان هنر، تهران.
- کلانتری، سارا (۱۳۸۶ الف)، حیات موسیقایی در دربار اکبر گورکانی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال نهم، شماره‌ی ۳۵، صص ۳۹-۱۰۰.
- کلانتری، سارا (۱۳۸۶ ب)، حیات موسیقایی در دربار بابر و همایون گورکانی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال نهم، شماره‌ی ۳۶، صص ۸۷-۱۰۴.
- گری، بازیل (۱۳۶۹)، نقاشی ایرانی، ترجمه‌ی عربعلی شروه، عصر جدید، تهران.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳)، تاریخ موسیقی ایران، انتشارات سیمرغ - فاخته، تهران.
- میثمی، سید حسین (۱۳۷۸)، بررسی و تحلیل موسیقی دوران صفویه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- میثمی، سید حسین (۱۳۸۱)، تشکیلات موسیقی دربار صفوی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال پنجم، شماره‌ی ۱۷، صص ۳۱-۵۴.
- میثمی، سید حسین (۱۳۸۲)، موسیقی و مذهب در دوران صفوی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، سال پنجم، شماره‌ی ۲۰، صص ۹-۲۸.
- میثمی، سید حسین (۱۳۹۷)، موسیقی عصر صفوی، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران.
- Abdul Ghani, Muhamad (1930), *A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court*, The Indian Press, Limited, Allahabad.
- Chandra, Pramode (1972), *The TUTI-NAMA of Cleveland Museum of Art*, Akademischendruck - Und, Verlagsanstalt, Geaz - Astria.
- Edwards, Stephen Meredyth & Herbert Leonard Offley, Garrett (1956), *Mughal Rule in India*, S.Chand & Companies, New Delhi.
- Powers, Harold Stone (1980), *India*, II, The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Macmillan, London.
- Sharma, Ram Sharan (1974), *Mughal Empire in India*, Lakshmi - Naain Agarwal, Agra.
- Wade, Bonnie. C (1998), *Imaging Sound*, Chicago & London, The University of Chicago Press, London.

A Comparative Study of *Chordophones* in Safavid and Gurkani Illustrations*

Homa Rashidian Dezfouli¹, Ilnaz Rahbar**²

¹ Master of Art Studies, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

² Assistant Professor, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

(Received 6 Oct 2019, Accepted 22 Jan 2020)

Iran and India have had a long history of cultural relationship. This widespread association has influenced the culture and art of these two countries and this influence is most evident during the reigns of the Gurkani and Safavid kings. The interest of the Gurkani kings of India in Iranian art, as well as the weaknesses and inefficiency of the Safavid kings in supporting Iranian artists, led the Gurkani kings to associate Iranian art with indigenous Indian art, and to cultivate it widely in their land. In the field of music, as in painting, the two Safavid and Gurkani cultures were highly influenced by one another, and apart from the many commonalities they had with each other, there were obvious differences between their music and their instruments. These differences are visible in minor cases, such as the color and decoration of the instrument, and in general cases such as the physical structure. Regarding the differences in the physical structure of the instruments in the illustrations, most of which are found in stringed instruments, there may be such things as the shape of the body of the instrument, the size of the resonating bowl, the length and thickness of the neck, the number of pegs and strings and the presence or absence of plectrum in the player's hand. There are also a number of instruments in common in both periods, such as the harp and some of them are specific to one of the periods, however there are no similar instruments in terms of name and structure in the other periods such as the Indian Rudra Vina instrument. Various types of music, such as chamber music and nau-bat ensemble, are seen in the illustrations. They are present in a variety of scenes such as banquet, battle, hunting, court-related scenes, dervishes,

and separately images (in Gurkani) and banquet, hunting, mourning, polo, public life, etc. (in the Safavid Era). Also, in these illustrations, depending on the type of music performed, there are instruments of four groups, chordophones, aerophones, membranophones and idiophones, which differ in the number and types of instruments depending on their performance in the illustrations. In this study, it has been attempted to investigate the illustrations containing musical instrument, which are the main source of this research. To get a comprehensive understanding of the music and string instruments common in each era, their physical structure, playing techniques, gender, and the position of the musicians in the illustrations. By comparing the illustrations of both eras, it can be concluded that the cultures of those two lands have had a considerable influence on one another. In fact, each of them, in an effort to preserve its originality and character, has been reared in a different culture, and the influence of Iranian culture on Indian culture is considerably greater. The research method in this study is based on purpose, fundamental and in terms of method and nature, historical, descriptive-analytical and comparative.

Keywords

Safavid Period, Gurkani Period, Painting, Music, *Chordophones*.

* This Article is extracted from the first author's M.A. thesis entitled: "A Comparative Study of Illustration Containing Musical Instrument in the Safavid and Gurkani Period" under supervision of second Author in Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Department of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University.

** Corresponding Author: Tel: (+9821) 44868540, Fax: (+9821) 44865167, E-mail: ilnazrahbar@gmail.com.