

مقام نوازندگان در عصر صفوی برپایه نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد

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 دوره صفویه، افزون بر تفاسیر ادبی مرسوم، خوانشی برپایه مستندات تاریخی و جزئیات مردم‌شناختی عصر نگارگر را نیز می‌پذیرد. از این رو به نظر می‌رسد، اختلاف‌های دیداری میان نوازندگان نگاره مستی لاهوتی و مستی ناسوتی (به رقم سلطان محمد)، 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، هر یک نماینده کدام طیف از نوازندگان در عصر نگارگرند؟ تحقیق حاضر، به هدف بازشناسی گروه‌های نوازندگان در عصر سلطان محمد (اوایل دوره صفویه)، با استناد به نگاره‌ای هم‌زمان شکل گرفته است و می‌کوشد جایگاه و منزلت اجتماعی این نوازندگان را در زمانه خود روشن سازد. گروه‌های نوازنده در این نگاره، بازنمایی نوازندگان درباری؛ نوازندگان حلقه سماع و نوازندگان دوره‌گرد است؛ هم‌چنین، نگارگر به موسیقی صوفیان مقامی خاص بخشیده و مطربان دوره‌گرد را در جایگاهی فرومایه بازنموده است. شیوه تحقیق در این پژوهش بنیادین، توصیفی - تحلیلی و متکی بر تحلیل محتواست. روش گردآوری داده‌های تاریخی (سفرنامه‌ها، تاریخ‌نگاری‌های هم‌زمان) و مستندات دیداری (نگاره‌های برجای مانده) اسنادی بوده و تحلیل آنها، کیفی است. این بررسی به شکلی موردی، تنها بر شناخت نوازندگان متمرکز است و بررسی سایر چهره‌ها را به مجال دیگری وامی‌نهد.

واژه‌های کلیدی

نوازندگان عصر صفوی، نگارگری مکتب تبریز، سلطان محمد، نگاره مستی لاهوتی و مستی ناسوتی.

مقدمه

مردم‌شناختی و رخدادهای عصر نگارگری (نظری، ۱۳۹۰). برپایه این دیدگاه، هر یک از گروه‌های یادشده، نماینده کدام طیف از نوازندگان دوره صفوی است؟ در نگاه هنرمند (در مقام یکی از افراد ممتاز جامعه)، پایگاه و شأن اجتماعی هر یک از این گروه‌ها و شیوه نمایش آن چگونه است؟ پژوهش حاضر در پی پاسخ به پرسش‌های پیش‌رو شکل گرفته است و پس از شرح دقیق دیدگاه نظری مقاله (مائیس نظری)، تفاسیر پژوهشگران معاصر را در چهار گروه بررسی می‌کند تا نظر هر یک، درباره 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 شیوه بازنمایی این جایگاه در اثر هنری تبیین گردد.

نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی، به رقم سلطان محمد، در دیوان حافظ سام میرزا، یکی از آثار بحث‌برانگیز تاریخ نگارگری ایران است. براساس بیت نگاشته بر پیشانی اثر، حالات پیکره‌ها، فضا سازی و... با تحلیل‌های گوناگونی از این نگاره روبه‌رو می‌شویم که چندان با یکدیگر هم خوانی ندارد. صرف نظر از ناهماهنگی تفاسیر کلی، برخی فیگورهای پرسش‌برانگیز این نگاره مانند گروه‌های سه‌گانه نوازندگان (تصویر ۱) نیز به درستی تبیین نشده است. تفسیرهای پیش‌نهاد، هر یک نگاهی گذرا به نوازندگان داشته و تفاوت‌های میان آنها را در نظر نگرفته است؛ درحالی‌که موقعیت نوازندگان نسبت به هم، اندازه پیکره‌ها، آرایش چهره‌ها، جامه‌ها و سازهایی که می‌نوازند، بر تفاوت میان آنها تأکید می‌کند. به نظر مائیس نظری^۱، نگاره‌های صفوی بیش از آنکه بیانگر روایت ادبی کتابی باشد که تصویر می‌کند، در لایه‌های پنهان خود، راوی ویژگی‌های

پیشینه تحقیق

و نوشتاری، و چگونگی تحلیل داده‌ها با این مقاله همانند است. ۳. پژوهش‌هایی متمرکز بر تحلیل نگاره: این گروه از آثار، به تفصیل 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 برپایه مستی از باده 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 ژرف‌انگیز یا موردی، موقعیت اجتماعی گروه‌های نوازنده را در دوره صفویه می‌کاود. در جریان بررسی، به شیوه‌ای اسنادی و با تکیه بر متن‌های تاریخی - ادبی، موسیقایی، پژوهشی و دیداری (نگاره‌های برجای‌مانده در آلبوم‌های منتشرشده یا تارنما‌های مجموعه‌های جهانی)، داده‌ها درباره نوازندگان روزگار صفوی گردآمد. بررسی‌های دیداری، بر ۳۰ نگاره متمرکز شده و نتایج بررسی ۱۳ نگاره در مقاله آمده است. یافته‌های تاریخی از گزارش‌های هم‌دوره زمانی مورد بررسی، شیوه گردآوری اسناد دیداری

پیشینه نگارش حاضر را در سه گروه می‌توان بررسی نمود:
۱. دیدگاه نظری پژوهش: نظری در پژوهش‌های خود (برای نمونه: نظری، ۱۳۹۰، ۷۵ به بعد)، از امکان تبیین نگاره‌های صفویه براساس رخدادهای تاریخی آن دوران سخن می‌گوید و چند نگاره دوره شاه طهماسب را بازمی‌خواند. پژوهشگران دیگر، برپایه همین نگاه، مقالات بسیاری نگاشته‌اند؛ برای نمونه، Galina Lasikova، در مقاله «هوشنگ / زدها کش» (Lasikova, 2010, 29-51) همین دیدگاه را اساس تحلیل خود قرار می‌دهد. پژوهش حاضر نیز براساس نگاه نظری می‌کوشد از میان خط و رنگ، دیدگاه جامعه را درباره گروه‌های گوناگون نوازندگان دوره 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 (اکرم، ۱۳۸۷)، موسیقی عصر صفوی (میثمی، ۱۳۸۹)، بررسی موسیقی و سازهای جنگی برپایه نگاره‌های ایرانی (ذاکرجعفری، ۱۳۹۵)، شیوه بازنمایی عود در ادوار گوناگون (دولتی‌فرد و شاهرودی، ۱۳۹۲) و ... از جمله این آثار به شمار می‌آید. در این میان، مقاله جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دوره 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 دوره زمانی مورد بررسی، شیوه گردآوری اسناد دیداری

گروه‌های نوازنده را بررسی می‌کنیم:

۱) تفسیر عرفانی: نگارندگان این تفسیرها، به استناد برخی نشانه‌های بصری، مفاهیمی تمثیلی و عرفانی در نگاره می‌یابند. کری ولش، این اثر را «نقاشی اثیری خارق‌العاده» و درهم‌تنیدگی «طنزی خفیف و موضوع عرفانی- مذهبی والا» می‌داند (نقل در: رهنورد، ۱۳۹۲، ۱۳۴-۱۳۵). اشرفی می‌نویسد: «صوفیان، درویشان و فرشتگان شراب می‌نوشتند و سماع می‌کنند تا جایی که از خود بی‌خود می‌شوند» (اشرفی، ۱۳۸۸، ۴۷). بازیل گری به استناد در اویش پوستینه‌پوش (گری، ۱۳۹۲، ۱۱۸) و رابینسون، برپایه شیفتگی گروه نوازندگان (رابینسون، ۱۳۷۹، ۵۵) معنایی عرفانی بر نگاره می‌نشانند. در این تفسیرها، هر سه گروه نوازنده، بی‌توجه به تفاوت‌های ظاهری شان، 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 حال و هوایی ضددینی و غیرتهذیب‌گر به اثر می‌بخشند (گرابر، ۱۳۹۰، ۹۶). نگاره را صحنه‌ای از یک باده‌نوشی (کونل، ۱۳۸۷، ۲۱۴۰) و سیکرو و کورکیان، جوان و پیر مجلس رامست، رقصان و «بی‌سروپاهای سراز پانشناس» (سیکرو و کورکیان، ۱۳۷۷، ۱۹۳) می‌خوانند. سوچک معتقد است نگارگر با هدف نمایش «رفتارهای متفاوت 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، 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، پایه‌بازینی نگاره است. نام‌گذاری اثر به «مستی لاهوتی و ناسوتی»، از همین دیدگاه برمی‌خیزد. رابینسون (رابینسون، ۱۳۷۹، ۵۵) و سیکرو و کورکیان (سیکرو 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 سه‌گانه نوازندگان) فراهم می‌کند و از همگنی تفاسیر پیش‌گفته فاصله می‌گیرد، قائلان آن، چندان در پی بررسی فیگورها و ارائه تحلیل‌های شخصیت‌محور برنیامدند.

۴) تبیین‌های شخصیت‌محور: پیش‌تر گفته شد (نک به: شرح آرای نظری) نگاره‌های این دوره، دربردارنده جزئیات 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

اروپاییان) و پژوهش‌های معاصر گردآوری شده است. سپس به شیوه‌ای توصیفی، همانندی‌های دیداری نگاره یادشده (نمونه 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 نمونه موردی است.

تبیین اجتماعی نگاره‌های صفویه

در بررسی نگاره‌های پیشاصفویه و صفویه، مائیس نظری به این دیدگاه پایبند است که در آثار سده ۸ ق، نگاره، ادامه متن و در میان آن بود، نامی پیوسته با متن داشت و رویداد روایت‌شده را بازمی‌نمود. در آثار سده ۱۰ ق، نگاره با جای‌گیری در صفحه‌ای جداگانه، هم‌زمان، به متن کتاب و رویدادهای هم‌دوره نقاشی گره می‌خورد (نظری، ۱۳۹۰، ۶۷). «اگر مینیاتورهای پیشین مکتب تبریز (یا هر مکتب دیگر) به اندازه کافی در فرم موجزند، مجموعه‌های قرن شانزدهم [سده 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 روشن کردن موضوع ادبی غیرضروری‌اند، اما به موضوعات تاریخی غنا می‌بخشند» (همان، ۳۱). او در تحلیل برخی نگاره‌های صفوی (تاج‌گذاری خسرو در خمسه نظامی، پیشکش هدایا از هند در شاهنامه طهماسبی)، نشان می‌دهد شاه صفوی در جایگاه شهریار داستان نشسته و رویدادهای پادشاهی او در متن تصویر گنجانده شده است (همان، ۴۷ به بعد). بنابراین، بسیاری از نگاره‌های این دوران، دربردارنده اشاراتی تاریخی-اجتماعی، فراسوی متن ادبی است. Lassikova هم‌رای با نظری می‌نویسد: صورتگران کارگاه‌های دربار صفوی، رخداد‌های هم‌دوره زندگی درباری را در نسخه‌های خطی بازنمایانده‌اند (Lassikova, 2010, 40). نظری حتی از اشاره به رویدادهای تاریخی فراتر می‌رود و بیان «جزئیات مردم‌شناختی» (نظری، 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، براساس 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

نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی^۲، یکی از نگاره‌های دیوان حافظ شاهزاده سام میرزا (حدود ۹۳۰ تا ۹۴۰ ق^۲)، به رقم سلطان محمد و اکنون در اختیار موزه هنری فاگ است (آزند، ۱۳۸۴ الف، ۱۵۸). پژوهشگران در بررسی زندگی هنری و آثار سلطان محمد، درباره 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 هر یک درباره

مضامین موسیقایی است. بنابراین نگارگر، گروه‌های سه‌گانه نوازنده را، فراتر از متن ادبی تصویرگری کرده است. البته نوازنده 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

برپایه یافته‌های تاریخی (سفرنامه‌ها و تاریخ‌نگاری‌های هم‌زمان) و بازنمایی نوازندگان در نگاره‌های دیگر^۵، می‌توان فعالیت سه دسته از نوازندگان دوره صفوی را بررسی کرد: نوازندگان درباری، خانقاهی و دوره‌گرد. در ادامه، هریک از این گروه‌ها و تمایزات ظاهری و اجتماعی آنها بر اساس نگاه‌ها 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 میراث بر 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 بازمی‌نمایند. حتی در دوره‌ای از پادشاهی طهماسب که به نظر می‌رسد سخت‌گیری‌های او دربارهٔ محرمات 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 شاه طهماسب می‌نویسد: «مطربان خوش‌آواز و خنیاگران چنگ‌نواز»، در این بزم حاضر بودند (همان، ۴۱)؛ اسکندربیک در شرح جزئیات استقبال از محمدشاه، پادشاه هند در قزوین به برگزاری چند روزه «جشن‌های

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

۱۴ 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 سلطان محمد 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 در نظر داشته، گامی به پیش است، اما دلیل نمایش این چهره‌ها را نمی‌یابد. به بیانی دیگر، نگارگر ایرانی و به ویژه سلطان محمد، 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 به تصویردرآمده، با دیدگاه پژوهش حاضر هم‌راستا است.

بازخوانی ادبی نگاره

بیتی که در بالاترین قسمت نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی دیده می‌شود (گرفته ساغر عشرت فرشتهٔ رحمت / ز جرعهٔ بر رخ حور و پری گلاب زده)^۶، نشان می‌دهد نگارگر، این اثر را متأثر از غزل ۴۲۱ دیوان کنونی حافظ پرداخته است. محمد استعلامی، زمان سرایش این غزل را دورهٔ شاه شجاع می‌داند که روزگار خوشی و رضایت حافظ است (استعلامی، ۱۳۸۳، ۱۰۷۲). این غزل، گردآمدن صاحب‌دلان در محضر پیرمغان را بازمی‌نماید و «یکی از زیباترین تابلوهایی است که ذهن حافظ آفریده» (همان) است. حافظ تنها در یک بیت این غزل (ز شور و عریدهٔ شاهدان شیرین‌کار / شکرشکسته، سمن‌ریخته، رباب‌زده) از سازی نام برده و بقیهٔ ایات، عاری از



تصویر ۲- نقال صفوی. ماخذ: (آژند، ۱۳۸۹، ب. ۵۴۲)



تصویر ۱- گروه‌های سه‌گانهٔ نوازندگان در مستی لاهوتی و مستی ناسوتی سلطان محمد، موزه فاک. ماخذ: (آژند، ۱۳۸۴، الف، ۱۵۸)

نواخته شده، هماهنگ می شدند. شاردن می نویسد: «رقاصه‌ها به هنگام پایکوبی و دست افشانی به دست خود استخوان‌هایی تعبیه می‌کنند که مانند قاشق کولی‌ها از آن صدایی رسا و صاف و خوش آهنگ برمی‌خیزد» (همان، ۱۳۶۸، ۲۰۲). 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.

۲-۱. نوازندگان در حلقه صوفیان: روشن نیست سماع، قوالی و موسیقی ویژه 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 خراسی (غنی، ۱۳۸۶، ۹۵۷) و ...، برپایی مجالس سماع با سازهای گوناگون در ایران بسیار گسترده بود. بخش بزرگی از دانسته‌های ما درباره سازهایی که در مراسم سماع نواخته می‌شد، در نتیجه 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 هم چنین «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 دوره 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، بریط، نای عراقی، طبل و دف» (راوندی، ۱۳۶۸، ۱۶۶) در این مجالس اشاره می‌کنند.

۳-۱. نوازندگان دوره‌گرد: شواهد تاریخی نشان می‌دهد پیش از دوره 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 دوره تیموری، موسیقی ایران در دو شکل «فاضلان و عیاشانه» پیش رفت (نقل در: رهبر و اسعدی، ۱۳۹۱، ۱۲۰). گسترش موسیقی بی‌بندوبار صفوی، فعالیت گسترده رقاصان بدنام را به همراه داشت (همانجا) که در نتیجه آن، از جایگاه رقصندگان و نوازندگان غیردرباری به شدت کاسته شد. به نظر می‌رسد تفاوت جایگاه هنرمندان درباری و غیردرباری در دوران پیشاصفوی، بسیار کمتر از تفاوت آنان در دوره 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، در عین لوده‌گری، چنان موسیقی را می‌شناخت و غچک را

ملوکانه و بزم‌های خسروانه» اشاره می‌کند (اسکندریبیک، ۱۳۸۷، ۹۸-۹۹). از این رو برخی معتقدند تحریم موسیقی، بیشتر برای عموم بوده و دربار را در بر نمی‌گرفته 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 صحنه می‌گذارد. اسکندریبیک، جایگاه والای میرزا محمدکمانچه در دربار اسماعیل میرزا، شمسی شترغویی در خلوت سلطان حمزه، و استاد محمود طنپوره را در دستگاه ابراهیم میرزا روایت می‌کند (اسکندریبیک، ۱۳۸۷، ۱۹۱۱۹۰). او می‌نویسد حتی در ایام توبه، برخی از نوازندگان در دربار ماندند و پس از بر تخت نشستن اسماعیل میرزا، 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 چالچی باشی نام می‌برند که ریاست این تشکیلات را برعهده داشت (کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۰۷؛ راوندی، ۱۳۵۷، ۲۱۱؛ میثمی، ۱۳۸۹، ۱۳۲). چالچی باشی، 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 درباره جامه‌های نوازندگان، بیشتر متکی بر نگاره‌های برجای مانده است تا گزارش‌های تاریخی. به نظر می‌رسد نوازندگان، مانند دیگر خدمه درباری، لباس و کلاه مخصوص صفوی دربرمی‌کردند. مرقع ۲۱۵۴ (بهرام میرزا) در موزه توفیقی استانبول، هیأت برخی درباریان را روشن می‌سازد. در پایین و سویه راست برگی از این مرقع (تصویر ۲)، نقال درباری با عمامه‌ای سفید مزین به میله 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، ۱۳۷۲ الف، ۸۰۱). در بررسی جامه نوازندگان خانقاهی بار دیگر به این کمربندها خواهیم پرداخت.

نمایش پیکره‌ای رقصان در گروه سمت راست نگاره اقتضا می‌کند فزانهایی کوتاه از گزارش‌های تاریخی را درباره رقصندگان درباری مرور کنیم. گرچه در گزارش‌ها به حضور گسترده رقصندگان زن پی می‌بریم (شاردن، ۱۳۷۲ ب، ۹۸۱؛ دلاواله، ۱۳۷۰، ۲۳ و ۲۸؛ راوندی، ۱۳۶۸، ۱۷۰) گاه برخی نگارش‌ها (دلاواله، ۱۳۷۰، ۸۷) و نگاره‌ها (مانند بزم شبانه میرسیدعلی) پسران جوان را با وجود مذمت اجتماعی (شاردن، ۱۳۷۲ ب، ۹۷۷ و ۹۷۹) در این کار توصیف کرده است. رقصندگان، هنگام اجرا با ادواتی کوچک در دست با ریتم

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

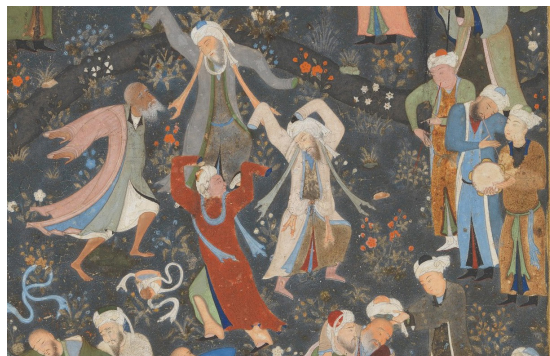
۱-۲. **نوازندگان درباری:** درمیان نگاره‌های بررسی شده، نگاره‌هایی که نوازندگان را در بزم‌های کاخ یا شکارگاه‌های شاهی با حضور پادشاه به تصویر می‌کشد، بی‌تردید، رسمی‌ترین پوشش رامشگران درباری را نمایش می‌دهد. به نظر می‌رسد نوازنده‌ها مانند دیگر خدمه، لباس رسمی دربار را در برمی‌کردند. بی. اس. امورتی،^۶ ردای بزرگان بکتاشی (و قزلباشی^۸) را مانند رداهای بی‌آستین روستاییان ارمنی توصیف می‌کند، اما مهم‌ترین مشخصه جامه قزلباشی را، کلاه قرمز نوک‌تیزی یا تاج حیدری می‌داند (امورتی، ۱۳۸۹، ۳۱۴). شاه اسماعیل، برای برجسته کردن سربازانی که در راهش جانفشانی می‌کردند، دستور داد این افراد، زیر عمامه‌ها، کلاه سرخ و نوک‌تیزی بر سر گذارند (دلواله، ۱۳۷۰، ۵۲). برپایه 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 بیچشم عمامه‌ها گوناگون است، میله نوک‌تیز آن در همه نمونه‌ها دیده می‌شود. نگاره‌ای که برای نمونه بررسی می‌کنیم، جشن عید (تصویر ۵)، یکی دیگر از نگاره‌های دیوان حافظ سام میرزا به رقم سلطان محمد است که درباریان را گرداگرد شاهزاده جوان نشان می‌دهد. در میانه چپ این حلقه، تعدادی نوازنده با کلاه‌های میله‌دار صفوی و ردای کشیده، نگارین و آستین‌کوتاه با کمربندهایی پراذین 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 جامه نوازندگان درباری را مانند آنچه گفته شد، نشان می‌دهد.^۹

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

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 زبان زد 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 (دلواله، 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، ۱۳۷۲ ب، ۹۸۱). اسناد تاریخی همچنین رقصندگان و خوانندگان مرد در اماکن عمومی و قهوه‌خانه‌ها (دلواله، 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 خَلق می‌پوشند» (شاردن، ۱۳۷۲ ب، ۹۷۹). جایگاه اجتماعی این نوازندگان، چنان فروتر از هنرمندان درباری بود که مقامی پایین‌تر از چالچی‌باشی به نام مشعل‌دار، مسئولیت آنها را بر عهده 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 (دلواله، ۱۳۷۰، ۳۰) و گاه خود، رقصنده (همان، ۸۷)، خواننده (شاردن، ۱۳۷۲، ۹۷۷) یا نوازنده (اسکندریک، 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 دلچک‌ها 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 شاه طهماسب می‌خوانیم «وامردان و زنان هر چند عجوزه باشد، در کنار معرکه‌های قلندران، بازیگران و



تصویر ۵- بخشی از جشن عید، سلطان محمد، دیوان حافظ، مجموعه کارتیه. ماخذ: (آزند، ۱۳۸۹، ب، ۵۶۳)



تصویر ۴- دو قلندر، ۹ ق، تبریز (?) خلیلی، لندن. ماخذ: (Rogers, 2010, 178)



تصویر ۳- بخشی از سماع دراویش، بهزاد. ماخذ: متروپولیتن (metmuseum2)

نک: (metmuseum: آژند، ۱۳۸۹ الف، ۴۱۲؛ تصویر ۳)، این مراسم را براساس سنت هنری هرات متأخر بازنمایی می‌کند؛ سنتی که با روی کار آمدن صفویه، به کارگاه‌های آن راه یافت. نوازندگان این نگاره با ردایی کشیده، بی‌تزیین و آستین بلند بازنمایی شده‌اند. دستارهایی بر سر دارند که در مرکز آن، کلاه‌های عرق چین مانند دیده می‌شود. ذبیح‌الله صفا، این کلاه‌ها را که با دستار پیچیده می‌شد، تاج می‌خواند (نقل در: راوندی، ۱۳۶۸، ۷۲). پیش 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. نگاره سماع در اویش، در کنار بازنمایی جامه نوازندگان خانقاه، شیوه نمایش سماع را نیز در خود دارد: دست‌ها رو به بالا، آرنج‌های خمیده و آستین‌های جلو آمده 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 زنده پوش نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی، نگاره دو قلندر عجیب (سده ۸ ق، مجموعه ناصر خلیلی، لندن؛ تصویر ۴) است که دو پیکره را با سرهای تراشیده، زیورات غیر معمول و لبانی برجسته و سرخ نشان می‌دهد. شاید چهره‌های خنده‌آور و دور از وقار آنها، در کنار کمیابی این شیوه صورت‌پردازی^{۱۲}، گواهی باشد بر فرومابگی 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، گمان آمده در بالا را پررنگ می‌سازد؛ برای نمونه، در نگاره مناظره فردوسی با شاعران (شاید آقامیرک، شاهنامه طهماسبی، حدود ۹۳۱ ق؛ آژند، ۱۳۸۴، ب، 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 (۹۷۲.۹۶۳ ق، گالری فریر و اشنگتن؛ 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 دوره تیموری (و شاید صفویه)، جایگاهی برتر از نوازندگان کوبه‌ای داشتند (اسعدی، ۱۳۸۷، ۷۱۴). از این رو، پیش از بررسی گروه‌های سه‌گانه در نگاره یادشده، درباره سازهای به تصویر آمده سخن می‌گوییم.

رباب: این ساز براساس شکل‌های کاسه‌گرد، مستطیلی، کشکولی و ... (مصاحب، ۱۳۸۱، ۱۵۷۲)، بسیار گوناگون و ساز مشترک میان بسیاری از کشورهای اسلامی است (Durin & Mi-

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 کاسه دوم به جای پوست با چوب پوشانده شده است (Durin 124-123, 1990, & Mirabdolbaghi). برخی نگاره‌های سده ۱۰ ق. و پس از آن، مانند یکی از مجالس افزوده به خمسه نظامی (شاید میرک، موزه بریتانیا، پوپ و اکرم، ۱۳۸۷، ۸۸۲) این ساز را نشان می‌دهد.^{۱۳} میثمی، ساز گفته شده را شدرغو (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۷۴؛ همچنین نک: مراغی، ۲۵۳۶، ۱۳۰) می‌داند (بررسی نظرات دیگران به مجالی دیگر وانهاده می‌شود). از سوی دیگر، برپایه بسیاری از مستندات دیداری، ساز آرشه‌ای این دوره، یعنی کمانچه، کاسه‌ای

۱۳۵۰، ۲۵۶) و صدای دایره زنگی در مجالس دربار (دلواله، ۱۳۷۰، ۳۴۰) به گوش می‌رسید.

تنبک: سازی کوبه‌ای، جامی شکل و پوست صداست که از میانه‌های سده 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 خمبک) که مصغر واژه خمب (بر پایه شکل آن) بود (مشحون، ۱۳۸۸، ۶۳۵). نمایش این ساز در نگاره‌ها، بر اساس شیوه‌های گوناگون نواختن و شکل آن متفاوت است (، 1990 & Mirabdobaghi, 147). در گذشته، تمبک، بسیار ساده‌تر و کم‌تکنیک‌تر از امروز نواخته می‌شد (سپینتا؛ 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 آندردراج 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 بر پایه شعری از مولانا، خمبک نوازی را مجازاً از تمسخر و دست‌انداختن معنی می‌کند (انوری، ۱۳۸۲، ذیل خمبک 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، نی 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 نگاره مورد بحث، درباره 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: نگاره سماع پیر، بوستان سعدی، تصویر در: آزند، ۱۳۸۹ الف، ۴۶۳؛ نگاره پذیرایی از عشاق که مجلسی شاهانه را می‌نمایند، تصویر در: گری، ۱۳۹۲، ۲۱۷)، نگاشته‌های تاریخی (برای محافل صوفیانه نک به: زرین‌کوب، ۱۳۸۵، ۹۶؛ برای بزم‌های طرب‌انگیز نک به: شاردن، ۱۳۷۲ ب، ۹۷۷؛ کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۰۷) و ابیات برجای مانده (مانند: رقص بر شعر تر و ناله نی خوش باشد از حافظ؛ اندر سماع ما را از نای و دف خبر نی از مولانا) نشان می‌دهد این ساز، در گستره وسیعی از محافل ایرانی (مجالس صوفیان، بزم‌های طرب، جشن‌های مردمی و...) نواخته می‌شد. در بخشی

گرد داشته است؛ برای نمونه در گزارش کمپفر از سازهای صفوی (نک به: کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۸۶+۲؛ رهبر و اسعدی و گاژ، ۱۳۸۹، ۲۵)، یا برخی نگاره‌ها مانند شاه‌طهماسب و همایون (اصفهان، سده ۱۱ ق، نقاشی دیواری چهل‌ستون؛ آزند، ۱۳۸۹ ب، ۷۰۷) و بهرام و فتنه (خمسه نظامی، تبریز، سده ۱۱ ق، کتابخانه بریتانیا؛ همان: ۶۳۹)، کمانچه‌ای مانند آنچه امروزه می‌شناسیم، دیده می‌شود. اندک نگاره‌هایی از دوران پیشاصفوی نیز کمانچه گرد ایرانی را نشان می‌دهد (مانند نگاره بایسنقر در باغ، کلیله و دمنه، هرات، توفیقی استانبول؛ آزند، ۱۳۸۹ الف، ۲۸۶ یا خراباتیان، بخارا، لور؛ همان، ۴۶۷). به نظر می‌رسد سلطان محمد، با توجه به دوره زمانی شعری که باز نموده و شکل ریاب در سده‌های پیشین (نک به: جدول ۲)، صورت قدیمی این ساز را با کاسه چهارگوشه به نمایش درآورده است. ریاب سلطان محمد در نگاره‌های هم‌دوره و پس از آن به ندرت دیده می‌شود^{۱۴} که می‌تواند نخست، نتیجه دگرگونی ریاب از سازی آرشه‌ای به مضربی در این دوره باشد و دوم، به دلیل مهجور شدن تدریجی این ساز. فارم تأکید می‌کند از اواخر صفویه به بعد، با آنکه دگرگونی در موسیقی ایرانی اندک بود، بسیاری از سازهای قدیمی‌تر، مانند ریاب و... مهجور یا کنار گذاشته شدند (فارم، ۱۳۸۷، ۳۲۵).

دایره: سازی از خانواده دف است که در ممالک اسلامی بر حسب 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 چمبره گرد نشان می‌دهد (کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۸۶+۲). در هر دو ساز، حلقه‌های جرنگی، داخل قاب جای دارد، اما چمبره دف، بزرگتر از دایره است (وجدانی، ۱۳۸۶، ۳۶۸). امروزه، دایره بسیار کوچک با سنج‌های متعددی (مشحون، ۱۳۸۸، ۶۳۴) که میان چوب چمبره جاسازی شده‌اند، دایره 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؛ ذاکر جعفری، ۱۳۹۲، ۶۴) و در گروه سازهای اصلی جای گرفت (در توضیح تنبک به تفصیل خواهد آمد). به دلیل هم‌نوایی موفق تر تنبک با گروه نوازندگی، دف در گروه سازهای کلاسیک، مهجور گشت و بیشتر برای اجرای موسیقی نواحی و خانقاهی به کار آمد (، 1990 & Mirabdolbaghi, 143). در تقسیم‌بندی امروزی، دایره مخصوص مجالس و بزم‌ها و دایره 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 (نگاره سماع صوفیان، تصویر ۳) و مجالس بزمی (برای نمونه نک: دلواله، ۱۳۷۰، ۳۴۰؛ شاردن، ۱۳۷۲ ب، ۹۷۸؛ بی‌نام،

درباری در مقایسه با دو گروه دیگر، حلقه‌ای جدا افتاده و در خود دیده می‌شود. شاید سلطان محمد خواسته است بدین ترتیب، فاصله این هنرمندان از فضای جامعه و عموم مردم را بازگو کند.

۲. نوازندگان خانقاهی (گروه شماره ۲): چنانچه در جدول ۲ دیده می‌شود، جامعه نوازنده اصلی این گروه، به تن پوش‌های صوفیان شبیه است: تاج عرق چین مانند که با دستار پیچیده شده، ردایی ساده، گشاد با آستین‌های بلند و شالی که چند دور بر کمر بسته شده است. پیکره نوازنده اصلی، بزرگ‌تر از سایر نوازندگان طرح‌اندازی شده و درست مانند پیکره‌هایی است که در صحن خانقاه می‌بینیم. سلطان محمد با این تفاوت، از یک سو، ارتباط نوازنده اصلی گروه دوم را با خانقاهیان به زیبایی نشان داده و از سوی دیگر، جایگاه ممتاز نوازندگان صوفی را میان گروه‌های سه‌گانه برجسته ساخته است. او هم چنین در ترکیب بندی اثر و جای‌گیری گروه‌ها، میانه اثر را به این گروه اختصاص داده است. سازهای گروه میانی، رباب چهارگوشه کمانه‌ای (شکل پیش‌صوفی این ساز) و تنبک است که برپایه نگاه‌ها و نگاره‌های تاریخی از سازهای رایج در محافل صوفیان بوده است. با توجه به تنها بیت موسیقایی غزل (ز شور و عریده شاهدان شیرین کار/ شکرشکسته سمن ریخته رباب زده)، رباب نواز خانقاهی، تنها نوازنده‌ای است که تفسیر ادبی و تبیین فرامتنی را هم‌زمان می‌پذیرد. سلطان محمد در ارائه نشانه برای شناسایی نوازندگان صوفی، از حلقه 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. شیوه نمایش

از متن توبه شاه طهماسب به سال ۹۳۹ ق، آمده «نی اگر بی آهنگ 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. شیوه نمایش نی در نگاره‌ها، بسته به گوناگونی روش‌های نواختن آن (وجدانی، ۱۳۸۶، ۱۱۶۶ به بعد)، متفاوت است. در برخی نگاره‌ها، دهان‌گیر ساز بر میانه دهان دیده می‌شود؛ در برخی دیگر، ساز مقابل لب‌ها قرار گرفته و در دیگر نمونه‌ها، برگوشه دهان نشانه 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 نگاره سلطان محمد

۱. نوازندگان درباری (گروه شماره ۱): بررسی جامعه‌ها، سازها و شیوه بازنمایی رقصنده در این گروه سه‌نفره، نوازندگان درباری دوره صفوی را به یاد می‌آورد (نک به: جدول ۱). کلاه میله‌دار صفوی (تاج حیدری)، ردهای 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 پریچ‌وتاب، نوازندگان را همراهی می‌کند، از مهم‌ترین همانندی‌های این گروه با نوازندگان درباری است. نوازندگان

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

گروه نخست، نوازندگان درباری را نمایندگی می‌کند؛ زیرا:	منابع سازشناسی	مستندات ادبی و تاریخی	مستند دبداری	گروه ۱ (راست)	جامه‌ها
جامه هرسه نوازنده در گروه نخست، با جامه‌های دربار صفوی همانند است: تاج حیدری، ردای آستین‌کوتاه نگارین، کمربند مرصع بر جامه زیرین (کمربند را مقایسه کنید با: جدول ۲)	_____	توصیف ردای آستین‌کوتاه و تاج حیدری در سفرنامه دلاواله و پژوهش امورتی؛ بررسی کمربندها برپایه توصیف شاردن و مقایسه آن با نمونه درباری			
سازی با چنبره گرد که دارای جلاجل است و در بزم‌های درباری در هم‌نواپی با سایر سازها نواخته می‌شد، در دست یکی از نوازندگان این گروه دیده می‌شود.	بازنمایی کمپفر، نگارش‌های مشحون، وجدانی، اسعدی، ذاکر جعفری و Mirabdolbaghi	حضور دایره‌نوازان در مجالس شاه و بزرگان در سفرنامه دلاواله و شاردن			ساز: دایره (زنگی)
در این گروه، نی در کنار دایره دیده می‌شود که هر دو از سازهای پرکاربرد در بزم‌های شاهانه دربار صفوی بوده است.	آثاری از فارابی، مرافی، مشحون، وجدانی، میثمی و Mirabdolbaghi	هنرنمایی نوازندگان نی در مجالس درباری از دوره‌های پیش‌اسلامی (متون پهلوی، مانوی تا نویسندگان دوره اسلامی مانند فارابی) تا صفویه (کمپفر و شاردن) گزارش شده است. حافظ می‌فرماید: رقص بر شعر تر و ناله نی خوش باشد.			ساز: نی
رقصنده 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)	_____	حضور رقصندگان مرد در مجالس بزمی؛ همچنین توصیف ادوات کوچک صداساز در دست رقصندگان برپایه نگارش‌های دلاواله و شاردن			پیکره رقصان

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:
		توصیف تاج و دستار ساده صوفیان در پژوهش‌های ذبیح‌الله صفا و راوندی؛ همچنین شرح جامه‌های طبقات غروردرباری در سفرنامه شاردن.	_____	پیکره اصلی که جامه‌اش قابل بررسی است. تاج و دستار پیچیده صوفیانه بر سر، ردایی بی‌نقش با آستین‌های بلند در بر، و شالی بر کمر دارد (شال را مقایسه کنید با: کمر بند نوازندگان گروه ۱)
		در شرح احوال مولانا (افلاکی)، قطب‌الدین شیرازی (والبرجی)، توصیف سازهای مجالس سماع در ادوار پیشین (زرین کوب، راوندی، میثمی) و لشعار بزرگانی چون مولانا به تکرار نام رباب آمده است.	نگاشتهای ابوالفرج اصفهانی، فارابی، مرافی، مشحون، فارمر، یولچ، وجدانی و ...	پیکره اصلی، ربابی کمانه‌ای و چهارگوشه می‌نوازد که شکل قدیمی این ساز است. اهمیت رباب در سماع، توجه به بیت نگاشته شده در اثر و اندازه برابر پیکره با صوفیان پشت سرش نشان می‌دهد نوازنده اصلی این گروه، از خانقاهیان است.
		ابن بزار به گسترش سازهای کوبه‌ای مانند دف و دایره در خانقاه‌های صفویه اشاره می‌کند. پژوهش‌های زرین کوب، راوندی، میثمی و ... نیز فراگیری سازهای کوبه‌ای در محافل صوفیانه را نشان می‌دهد.	بازنمایی کمپفر، نگارش‌های مشحون، وجدانی، اسعدی، ذاکر جعفری و Mirabdolbaghi	جایگاه دایره در محافل صوفیانه در ادوار پیشین، مانند دف در خانقاه‌های امروزی بود. صوفیان برای وجد و شور بیشتر مراسم سماع، این ساز را می‌نواختند. در گروه دوم نیز، دایره در کنار رباب، تصویر شده که هر دو از سازهای خانقاهی است.
		از پژوهش‌های زرین کوب، غنی، افلاکی، والبرجی و بسیاری دیگر درمی‌یابیم با وجود مخالفت بسیاری از بزرگان صوفیه با سماع، این مجالس با شور و وجدی 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 حلقه صوفیان پررنگ می‌سازد.

جدول ۳- یافته‌های پژوهشی سومین گروه نگاره: نوازندگان دوره گرد.

گروه ۳ (چپ)	مستند دیداری	مستندات ادبی و تاریخی	منابع سازشناسی	گروه سوم، نوازندگان دوره گرد را نمایندگی می‌کند؛ زیرا:
		پژوهش‌ها، رواج موسیقی بی‌بندوباری را در دوره صفوی نشان می‌دهد (اسعدی، فاطمی، میثمی) که سبب گسترش فعالیت رقصه‌های بدننام، دلک‌ها و لوده‌ها شد. بدنلمی اخلاقی، فقر و لوده‌گری (کمپفر، شاردن، دلاواله) از جایگاه نوازندگان دوره گرد چنان کاست که قوانین سلطنتی درباره آنها وضع گردید (راوندی).	_____	جامه‌های خلق، بدن‌های نیمه‌برهنه، لبان برجسته و دندان‌های بیرون‌زده که خنده را زشت‌تر می‌نمایند، سرهای تراشیده، شیوه 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 فرومایه این گروه برگزیده است.
		منبع تاریخی (اسکندریک) و فرهنگ‌های قدیمی (ناظم‌الاطبا، آندراج، انجمن‌آرا)، تنبک را ساز مسخره‌ها و معرکه‌گیران نشان می‌دهد. پژوهشگران معاصر، دلایلی برای کم‌اهمیت بودن تنبک بیان کرده‌اند (خلقی، مشحون، اسعدی و ...)	نوشته‌های مراغی، بالاندینا، مشحون، سپنتا، وجدانی، Mirabdolbaghi و ...	ساز کوبه‌ای و بدون جلاجل در دست یکی از اعضای این گروه دیده می‌شود که بی‌شباهت به تمبک نیست. براساس مستندات تاریخی درباره این ساز، گمان می‌رود گروه سوم، نوازندگان دوره گردی بلشند که با لوده‌گری روزگار می‌گذرانند.

۱۱۸)، سلطان محمد در پی نمایش لودگانی بی‌سر و پا و مضحک بوده است. چهره‌های این افراد که گاه کاریکاتورگونه خوانده می‌شود (کونل، ۱۳۸۷، ۲۱۴۰)، بیشتر لودگان و مطربان دون پایه جامعه صفوی را به یاد می‌آورد تا دراویش و قلندران. گروه نوازندگان خانقاهی و مطربان دوره گرد، برخلاف گروه جدا افتاده درباری، رو به سوی یکدیگر دارند، این بازنمایی می‌تواند اشاره‌ای به امکان مواجهه آنها در فضای جامعه باشد.

دست‌ها و آستین‌ها (بر اساس نگاره‌هایی که پیش‌تر بررسی شد) با رقصنده گروه نخست، به روشنی تفاوت دارد. ۳. نوازندگان دوره گرد (گروه شماره ۳): نشانه‌هایی که نگارگر برای نمایش شخصیت فرومایه اعضای این گروه در اختیار بیننده گذاشته، در جدول ۳ آمده است. به نظر می‌رسد برخلاف رأی برخی مفسران که این افراد را دراویش پشمینه پوش معرفی کرده‌اند (سیکرو کورکیان، ۱۳۷۷، ۱۹۳؛ اشرفی، ۱۳۸۸، ۴۸؛ گری، ۱۳۹۲،

نتیجه

روشن می‌کند. براین اساس، نخست، ویژگی‌های ظاهری و جایگاه اجتماعی نوازندگان صفوی در سه گروه نوازندگان درباری، خانقاهی و دوره گرد، با توجه به نگاشته‌های تاریخی بررسی شد.

بررسی گروه‌های نوازندگان در نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی (سلطان محمد، دیوان حافظ سام میرزا)، هویت تیبیک و مقام اجتماعی هر گروه را بر اساس تمایزات بصری از دیدگاه نگارگر

صحن خانقاه و بزرگی او در مقایسه با سایر نوازندگان در کنار قرارگیری این گروه در میانه اثر، جایگاه ممتاز گروه دوم را نشان می‌دهد. چهره‌های مضحک، خنده‌های زشت، هیأت ژولیده و نیمه برهنه، 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 ترکیب بندی براساس امکان ارتباط این گروه‌ها در فضای جامعه شکل گرفته است.

سپس همین سه گروه برپایه بازنمایی نوازندگان در نگاره‌های هرات متأخر و صفویه بازمینی گردید. آخرین مستندات با بررسی سازهای به تصویر آمده در نگاره سلطان محمد و پژوهش‌های سازشناسی گردآوری شد. جدول‌های (تا ۳)، چکیده‌ای از مستندات گردآمده را نشان می‌دهد. با توجه به جامعه قزلباشی برتن نوازندگان، تزیینات تن پوش‌ها، ساز دایره، نی و پیکره رقصانی که تصویر شده، نخستین گروه، نوازندگان درباری را بازنمایی می‌کند. همچنین برپایه ساز رباب، جامعه صوفیانه (تاج و دستار، ردای ساده و شال کمر)، نمایش دو پیکره‌ای که در حال سماع‌اند، می‌توان گفت گروه دوم، نوازندگان خانقاهی‌اند. هم‌اندازه بودن پیکره رباب نواز با صوفیان

پی‌نوشت‌ها

۱ مائیس نظری (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، ۱۳۸۴ الف، ۱۵۸) و سوچک، ۹۳۷ تا ۹۳۹ ق. (سوچک، ۱۳۷۸، ۱۱۸؛ اشرفی، ۱۳۸۸، ۴۶) را درست می‌دانند.

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.
اسکندریبیک (۱۳۸۷)، عالم‌آرای عباسی، دوره 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)، مناقب العارفین، ج ۱، به کوشش تحسین یازجی، دنیای کتاب، تهران.
اکرم، فیلیس (۱۳۸۷)، ویژگی‌های موسیقی ایرانی، برگردان شادی شفیع جواد، در: آرتور پوپ و فیلیس اکرم (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ج ۶، ویراسته سیروس پرهام، علمی و فرهنگی، تهران.
امورتی، ب. س. (۱۳۸۹)، مذهب در دوره صفوی، در: تاریخ ایران کمبریج، دوره صفویان، برگردان یعقوب آژند، جامی، تهران.
انوری، حسن (۱۳۸۲)، فرهنگ بزرگ سخن، سخن، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۸۴ الف)، سیمای سلطان محمد نقاش، فرهنگستان هنر، تهران.
آژند، یعقوب (۱۳۸۴ ب)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین - 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 شکر، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
پوپ، آرتور و فیلیس اکرم (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ج ۱۰، ویراسته سیروس پرهام، علمی و فرهنگی، تهران.

۱ مائیس نظری (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، ۱۳۸۴ الف، 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 سلطان محمد»، کتاب ماه هنر، ش ۱۳۵، آذرماه، صص ۹۲-۹۵.
۵ این بیت در نسخه استاد خانلری دیده نمی‌شود، اما برخی مانند علامه قزوینی، آن را پس از بیت چهارم آورده‌اند.
۶ براساس زندگی هنری سلطان محمد، 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 سلطان محمد با معاصران وی که در بردارنده 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، ظفرنامه تیموری)؛ ضیافت (میرزاعلی، لویح جامی، کتابخانه سن پترزبورگ؛ اشرفی، ۱۳۸۸، ۱۶۷)؛ خسرو و باربد (میرزاعلی، خمسه نظامی، ۹۵۰-۹۴۶ ق، کتابخانه بریتانیا؛ همان، ۱۶۸)؛ جشن ابراهیم میرزا در باغ (دیوان ابراهیم میرزا، ۹۸۹ ق، مجموعه صدرالدین آقاخان؛ آژند، ۱۳۸۴ ب، ۳۱)؛ بزم شبانه در کاخ (سیدعلی، خمسه طهماسبی، ۹۴۶-۹۴۹ ق، موزه فاگ؛ آژند، ۱۳۸۴ ب، ۶۷)؛ پوپ و اکرم، ۱۳۸۷، ۹۰۸؛ آژند، ۱۳۸۹ ب، ۵۵۶)؛ نوه تیمور را نزد او می‌آورند (ظفرنامه یزدی، ۹۳۵ ق، کاخ گلستان؛ پوپ و اکرم، ۱۳۸۷، ۹۰۷ الف)؛ نگاره‌ای در یک مرقع (میرسیدعلی، ۹۴۷ ق، مجموعه کارتیه؛ همان، ۹۰۸).
۱۰ همچنین نک به: نگاره سماع پیر، بوستان سعدی، ۹۶۴ ق، کتابخانه ملی پاریس (آژند، ۱۳۸۹ الف، ۴۶۳).
۱۱ دست در آستین فرورفته، گاه نشانی از بازنمایی پیر طریقت است. نک به: پیر کار دیده و جوان نورسیده، هفت اورنگ جامی، ۹۷۲-۹۶۳ ق، گالری فریر واشنگتن (آژند، ۱۳۸۴ ب، ۲۰۴).
۱۲ برخی پژوهشگران، این اثر را متأثر از نقاشی‌های چینی می‌دانند (Rog-

دلاواله، بیترو (۱۳۷۰)، سفرنامه پیترو دلاواله، برگردان شعاع الدین شفا، علمی و فرهنگی، تهران.

دولتی فرد، مریم و فاطمه شاهرودی (۱۳۹۲)، تحلیل نحوه بازنمایی عود در تصاویر دوره ساسانی تا صفوی، هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۸، ش ۲، ۵۶-۴۹.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت نامه دهخدا، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، دانشگاه تهران، تهران.

ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۲)، سازهای اروپایی در ایران عصر صفوی، هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۱۸، ش ۲، ۵۷-۶۶.

ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۵)، نقش موسیقی در جنگ ها و انواع سازهای رزمی در ایران دوران اسلامی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۱، ش ۱، ۷۶-۶۵.

رایبسون، ب. (۱۳۷۹)، بررسی نقاشی ایرانی، برگردان کرامت الله 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 موسیقی دان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ش ۴، صص ۱۱۵-۱۳۲.

رهبر، ایلناز، هومان اسعدی و رامون گاژا (۱۳۸۹)، سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن، هنرهای نمایشی و موسیقی، ش ۴۱، صص ۲۳-۳۲.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۲)، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی، نگارگری، سمت، تهران.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵)، ارزش میراث صوفیه، امیرکبیر، تهران.

سبحانی، توفیق ه. (۱۳۸۷)، شعر و موسیقی در سماع مولویان، نامه انجمن، ش ۳۰، صص ۵-۲۰.

سوچک، پرسیلا (۱۳۷۸)، سلطان محمد تبریزی، نقاش دربار صفوی، برگردان یعقوب آژند، در: یعقوب آژند (۱۳۸۴)، سیمای سلطان محمد نقاش، فرهنگستان هنر، تهران.

سیکر، ژ. پ. و ا. م. کورکیان (۱۳۷۷)، باغ های خیال، برگردان پرویز مرزبان، فرزانه روز، تهران.

شاردن، ژان (۱۳۷۲ الف)، سفرنامه شاردن، ج ۲، برگردان اقبال یغمایی، توس، تهران.

شاردن، ژان (۱۳۷۲ ب)، سفرنامه شاردن، ج ۳، برگردان اقبال یغمایی، توس، تهران.

صدرنشین، شاهین (۱۳۷۱)، موسیقی، هنر بر رمز و راز، نشریه 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 اکرم (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ج ۶،

ویراسته سیروس پرهام، علمی و فرهنگی، تهران.

فروغ، مهدی (۱۳۴۳)، موسیقی دانان ایرانی در دوره اسلامی، هنر و مردم، ش ۲۰، دوره جدید، صص ۶-۸.

کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳)، سفرنامه، برگردان کیکاووس جهانداری، خوارزمی، تهران.

کونل، ارنست (۱۳۸۷)، تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی، برگردان پرویز مرزبان، در: آرتور پوپ و فیلیس اکرم (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ج ۵، ویراسته سیروس پرهام، علمی و فرهنگی، تهران.

گراپر، 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، عبدالقادرین غیبی حافظ (۲۵۳۶)، مقاصد الالحن، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

مشحون، حسن (۱۳۸۸)، تاریخ موسیقی ایران، فرهنگ نشر نو، تهران.

مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۱)، دایره المعارف فارسی، دوره سه جلدی، امیرکبیر، تهران.

ملاح، حسینعلی (۱۳۶۳)، حافظ و موسیقی، هنر و فرهنگ، تهران.

میثمی، سیدحسین (۱۳۸۹)، موسیقی عصر صفوی، فرهنگستان هنر، تهران.

نظری، مائیس (۱۳۹۰)، جهان دوگانه مینیاتور ایرانی، برگردان عباس علی عزتی، فرهنگستان هنر، تهران.

واصفی، زین الدین محمود (۱۳۵۰)، بدایع الوقایع، ج ۲، تصحیح الکساندر بلدروف، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

وجدانی، بهروز (۱۳۸۶)، فرهنگ جامع موسیقی ایرانی، مجموعه 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.

metmuseum1: www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/446892 دسترسی در آبان ۱۳۹۷

metmuseum2: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/446892> دسترسی در دی ۱۳۹۷