نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱

تأثیر گفتمان اجتماعی حاکم بر عصر صفویان در نگاره‌های دارای صحنه‌های موسیقی آن دوره

هانیه رضایت‌بخش*[۱]، امیرحسین چیت‌سازیان[۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
[۲] دانشیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۹/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۴/۰۲)

چکیده

هر رشته از دانش، مجموعه‌ای از قواعد و قانون‌های ایجابی و سلبی را دارد که معین می‌کند درباره چه چیزهایی می‌توان بحث کرد و درباره چه چیزهایی، نمی‌توان. همین قواعد و قانون‌های نانوشته، «گفتمان» آن رشته خاص هستند. تلاقی مذهب و ملیت در گفتمان صفوی باعث شد تا پس از ساسانیان، دوباره وحدت دینی مبنای وحدت سیاسی قرار گیرد و هویت ملی در ایران پررنگ شود. گفتمانی که با برجسته کردن، طرد و گاه به حاشیه‌راندن، تفکر غالب خود را به‌عنوان حکومتی قدرتمند گسترش داد. در این پژوهش تلاش شده تا تأثیر گفتمان اجتماعی این عصر -که علاوه بر اندیشه‌های سیاسی حاکم، به سه بخش مذهب شیعه، حکمت ایران باستان و عرفان اسلامی قابل تقسیم است- بر نگاره‌های دارای صحنه‌های موسیقی بررسی شود. در این پژوهش توصیفی-تحلیلی، برای تحلیل داده‌ها از نظریهٔ گفتمان «میشل فوکو» استفاده شده است. پررنگ‌ترین نتیجه‌ای که می‌توان از این بررسی گرفت این است که با تمام نفوذ و قدرتی که مذهب شیعه و فلاسفه و عرفای اسلامی در عصر صفوی داشتند، تأثیر مستقیم اندیشه‌های سیاسی دولت بر نگارگری و استفاده دیداری از واقعیت‌های اجتماعی در طراحی صحنه‌های دارای موسیقی مشهود است.

واژگان کلیدی
گفتمان، موسیقی، نگارگری، صفویان.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۵۲۵۹۶۰۰، نمابر: ۰۲۱-۸۸۸۹۳۰۷۶، Email: h.rezayatbakhsh@gmail.com.

مقدمه

از مهم‌ترین ویژگی‌های نگاره‌های عصر صفوی این است که «بیش از آنکه روایت ادبی کتاب را بیان کند، در لایه‌های زیرین خود، راوی ویژگی‌های مردم‌شناختی و رخدادهای عصر نگارگر است» (نظرلی، ۱۳۹۰، ۱۵) به دیگر بیان؛ «نگاره‌های این دوره علاوه بر خوانش ادبی، خوانشی برپایه مستندات تاریخ و جزئیات مردم‌شناختی عصر نگارگر را نیز می‌پذیرد» (کشمیری، ۱۳۹۷، ۲۳) و همین امر نگارگری را به سندی مهم برای دستاوردهای پژوهشی محققان در زمینه‌های مختلفی همچون تفکرات اجتماعی، مذهبی، عرفانی و همچنین هنری و حتی در مواردی سیاسی بدل کرده است. در عصر صفوی، برخلاف دوره پیشین (تیموری)، به علت نامساعدبودن شرایط اجتماعی، پادشاهان صفوی مذهب شیعه را وسیله مقاصد خود قرار دادند و این پیوند دین و سیاست باعث شد که پادشاه تنها به‌عنوان قدرت دنیوی حکومت نمی‌کرد بلکه وظیفه خویش را پاسداری و ترویج پایه‌های مذهبی تشیع هم می‌دانست. ازاین‌رو توجه پادشاهان صفوی به نهاد مذهب و بخش مهمی از آن یعنی روحانیت جلب شد. شاردن در سفرنامه‌اش برداشت خود را در مورد ارتباط دربار صفوی با علمای مذهبی شیعی و قدرت نفوذ مذهب بر دربار این‌گونه عنوان می‌کند: «غالب ایرانیان پادشاه خود را نماینده اولین جانشینان پیغمبر یعنی امامان (ع) و خلیفه امام غایب (ع) می‌دانند» (شاردن، ۱۳۹۳، ج. ۳، ۱۱۴۳). از تحلیل شاردن چنین به نظر می‌آید که عامه مردم سلطنت صفویان را مشروع می‌دانستند اما طبقه عالم و دین‌دار اساساً به نظریه مشروعیت سیاسی فقیه اعتقاد دارند. بااین‌حال «اگرچه از لحاظ تئوریک قرار بر این بوده که مجتهدان بر امور مذهبی نظارت داشته باشند اما در عمل، به‌ویژه در زمان برخی از شاهان صفوی، روش استبدادی بیشتر مورد توجه قرار می‌گرفت» (جعفریان، ۱۳۷۹، ۱۲۷). بدین‌ترتیب می‌توان تصور کرد که در مجالس درباری این دوره استفاده از تمامی مواردی که از نظر روحانیون مذهبی حرام شمرده می‌شدند- که شامل موسیقی نیز می‌شد- می‌توانست به‌راحتی انجام پذیرد. در کنار اندیشه‌های سیاسی و مذهبی در این دوره با اندیشه‌های فلاسفه و عرفای مسلمان شیعه نیز مواجه هستیم که در باب دانستن موسیقی و استفاده از آن نظرات خاص خود را ارائه می‌دادند. این پژوهش با تعریفی از گفتمان و دیدگاه «میشل فوکو» درباره آن آغاز می‌شود و پس از بررسی گفتمان اجتماعی، مذهب شیعه، حکمت و عرفان اسلامی در عصر صفویه، به بررسی جایگاه موسیقی در نگارگری با توجه به گفتمان غالب در این عصر می‌پردازد و بر اساس این فرضیه که انتخاب صحنه‌های موسیقی در نگارگری عصر صفوی با نگاهی به تعریف گفتمان فوکو تحت تأثیر گفتمان اجتماعی غالب بر جامعه بوده است، تلاش می‌کند به سؤالاتی نیز پاسخ دهد: آیا تضاد رفتاری شاه و درباریان با اظهار اعتقادات مذهبی آنان، موجب از بین رفتن علم موسیقی و دستمایه‌شدن آن صرفاً برای تفریحات بی‌مایه و کم‌ارزش شد؟، آیا کم‌رنگ‌شدن موسیقی علمی و اصولی در جامعه ایرانی، در نگارگری این عصر نمود داشته است؟، آیا نگارگران عصر صفوی در انتخاب صحنه‌های موسیقی در آثار خود از گفتمان اجتماعی غالب بر جامعه آن عصر تأثیر گرفتند؟ و درنهایت، کدام‌یک از تفکرات یادشده تأثیر بیشتری در نحوه به تصویرکشیدن موسیقی در نگارگری ایران در عصر صفوی داشته‌اند؟

روش پژوهش

آثار مورد بررسی در این پژوهش عبارت‌اند از: دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون، *دیوان حافظ* (کارگاه سام میرزا) *دیوان امیرشاهی*، *خمسه امیرعلیشیر نوایی*، *بوستان و گلستان سعدی*، *مثنوی معنوی*، *روضه‌الانوار*، *پنج‌گنج جامی* (کارگاه ابراهیم میرزا)، *خمسه نظامی*، نسخه‌های متعدد *شاهنامه*، *مطلع‌الانوار* امیرخسرو دهلوی، *حبیب‌السیر* خواندمیر در دو جلد، *سلسله‌الذهب* جامی و *احسن‌الکبار* ابن‌عربشاه و همچنین نگاره‌های تک‌برگ این دوره. پژوهش حاضر، بر اساس گزارش‌های تاریخی و مستندات دیداری، تأثیر گفتمان اجتماعی غالب بر عصر صفوی، بر انتخاب صحنه‌های موسیقی در نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های این عصر را جستجو می‌کند و در جریان بررسی، به شیوه اسنادی و با تکیه بر متون تاریخی، ادبی، موسیقایی، پژوهشی و دیداری به مبحث مورد پژوهش می‌پردازد. در این پژوهش مجموعاً تعداد ۶۵ نگاره و ۷ دیوارنگاره مورد بررسی قرار گرفتند که ۱۳ عدد از آنها به‌عنوان نمونه در متن استفاده شده‌اند. یافته‌های تاریخی پژوهش از رسالات تاریخی و موسیقی، سفرنامه‌ها و همچنین پژوهش‌های معاصر، به دست آمده‌اند. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و تطبیقی و روش گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای- اسنادی است.

پیشینه پژوهش

در رابطه با موسیقی عهد صفوی ، نوازندگان و سازهای آن پیش از این سخن فراوان گفته شده است. در رابطه با سازهای موسیقی صفویه سید حسین میثمی (۱۳۸۹) در کتاب *موسیقی عصر صفوی* به‌طور اخص به موسیقی دوره صفویه، نوازندگان و همچنین مراسمی که در آن‌ها موسیقی به‌کار می‌رفته، پرداخته است. حسن مشحون (۱۳۸۸) نیز در کتاب *تاریخ موسیقی ایران* در رابطه با موسیقی دوره صفویه و موسیقیدانان آن قلم زده و ساسان سپنتا (۱۳۶۹) در کتاب *چشم‌انداز موسیقی ایران* فصلی را به موسیقی دوره صفویه اختصاص داده و در آن به ذکر مشخصات و خصوصیات کلی موسیقی در این دوره پرداخته است. از دیگر سو؛ ساسان فاطمی (۱۳۹۳) در کتاب *جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی* از گفتمان اجتماعی غالب بر این عصر در زمینه موسیقی با توجه به متون سخن گفته و نرگس ذاکرجعفری (۱۳۹۶) در کتاب *حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران (از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه)* به انواع سازها در این عصر بر اساس مدارک دیداری و نوشتاری پرداخته است. در مقالاتی همچون کتاب *نگاهی به موسیقی دورهٔ صفویه*، نوشته سید حسین میثمی (۱۳۸۴) به موسیقی در دربارِ هر یک از پادشاهان صفویه، مراسمی که در آن‌ها موسیقی استفاده می‌شده و ذکر سازهای استفاده‌شده در این مراسم توجه شده است. در مقاله‌ای با نام «سازهای موسیقی دوره صفوی

به روایت کمپفر و شاردن» نوشته ایلناز رهبر، هومان اسعدی و رامون گاژا (۱۳۸۹) به بررسی سفرنامه‌های کمپفر و شاردن در رابطه با موسیقی و سازهای موسیقی دوران صفویه پرداخته شده و مریم کشمیری (۱۳۹۷) نیز در مقاله «مقام نوازندگان در عصر صفوی بر پایه نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد» نگاهی به‌جایگاه اجتماعی نوازندگان در این عصر داشته است. همچنین محمدرضا آزاده‌فر (۱۳۹۵) در کتاب *موسیقی در فلسفه و عرفان، یک مقدمه کوتاه* در مورد موسیقی ایران در تفکرات فلسفی و عرفانی و مذهبی اسلام سخن به میان آورده است. در رابطه با مذهب و تأثیر آن در موسیقی این عصر نیز سید حسین میثمی (۱۳۸۲) مقاله‌ای با عنوان «موسیقی و مذهب در دوران صفوی» را به رشته تحریر درآورده است و غلامرضا جوادی (۱۳۸۰) در کتاب *موسیقی ایران از آغاز تا امروز* و روحانگیز راهگانی (۱۳۷۷) در کتاب *تاریخ موسیقی ایران* به موضوع تسلط مذهب بر دربار و سرنوشت موسیقیدانان در این عصر پرداخته‌اند. اما تاکنون مقاله‌ای که با بررسی آثار تصویری عصر صفوی تأثیر گفتمان اجتماعی حاکم بر جامعه را در انتخاب تصاویر مربوط به موسیقی در این آثار بررسی کرده باشد به رشته تحریر در نیامده است که با توجه به اهمیت نگارگری به‌عنوان سند دیداری که عنوان‌کننده فضای غالب بر جامعه بوده است، پژوهش در این زمینه ضروری به‌نظر می‌رسد.

مبانی نظری پژوهش

۱- گفتمان در اندیشه فوکو

«گفتمان» از جمله مفاهیم مهم و کلیدی است، که در شکل‌دادن به تفکر فلسفی اجتماعی و سیاسی مغرب زمین در نیمه دوم قرن بیستم، نقش به سزایی داشته است و همچنین یکی از مفاهیم کلیدی در اندیشه فوکو است (پایا، ۱۳۷۵، ۵). از نظر وی، گفتمان‌ها «اعمالی هستند که به‌طور سیستماتیک، شکل‌دهنده موضوعاتی هستند، که خود سخن می‌گویند... گفتمان‌ها درباره موضوعات صحبت نکرده و هویت موضوعات را تعیین نمی‌کنند. آنها سازنده موضوعات بوده و در فرایند این سازندگی، مداخله خود را پنهان می‌دارند. (بشیریه، ۱۳۷۸، ۱۴۳). او همچنین گفتمان را نقطه طلاقی و محل گردهمایی قدرت و دانش می‌داند؛

> *به نظر فوکو دیرینه‌شناسی به این معناست که در هر دوره و جامعه‌ای، فرهنگ خاصی غالب است که پایهٔ این فرهنگ، شرایطی است که باعث شده این فرهنگ پدید آید و این شرایط به زبان و گفتمان حاکم در آن فرهنگ بازمی‌گردد. گفتمان هر دوره‌ای باعث می‌شود در آن، یک علم، غالب باشد و انسان به‌عنوان یک اُبژه خاص مورد شناسایی قرار گیرد.* (صالحی‌زاده، ۱۳۹۰، ۱۱۹)

۲- گفتمان اجتماعی در عصر صفوی

صفویان با رسمیت‌بخشیدن به مذهب شیعه، دوره جدیدی را در تاریخ ایران پدید آوردند به دیگر بیان؛

> *تفاوت عمده ملی‌گرایی صفوی با دوره پیش از آن، در نقشی بود که این‌بار 'مذهب شیعه' در هویت جدید بر عهده داشت. مذهب جدید با وفاداری صوفیان شیعی، گفتمانی را در ایران شکل دادند که سه عامل تأسیس گفتمان یعنی 'قدرت، دانش و مشروعیت' را بومی ساخته بود.* (فیرحی، ۱۳۸۴، ۲۳)

در نگاه مورخان این دوره، نهاد مذهب و روحانیت، به‌صورت پدیده‌ای مستقل از حکومت نبود. زیرا مورخان به اقتضای پیوندی که با دربار داشتند و همچنین سیاست تمرکزگرایی مادی و معنوی شاهان صفوی، استقلال و موجودیت نهاد مذهب و روحانیت را کمتر مورد توجه قرار دادند.

> *با توجه به گفتمان شیعی مسلط دوران صفویه، شاه شیعه‌مذهب به‌رغم قدرت و شکوه ، برای تثبیت و گسترش تشیع به‌صورت خودانگیخته آنان را به‌سوی خود دعوت کرد ، اما نشان‌هایی جدی از کشمکش و ناهمسازی بین این دو وجود داشت.* (شورمیج،۱۳۹۲، ۱)

۳- انواع موسیقی در عصر صفوی

۳-۱. موسیقی بزم

این نوع موسیقی در دربار و مجالس امراء و متمولان اجرا می‌شد و بیشترین اطلاعات دربارهٔ آن، در کتب تاریخی، سفرنامه‌ها، نگاره‌ها و دیوارنگاره‌ها آمده است. میثمی موسیقی مجلسی را در اشکال مختلفی همچون موسیقی سازی، موسیقی سازوآواز و موسیقی رقص دسته‌بندی کرده است و می‌نویسد: «در نواختن این موسیقی مهم‌ترین سازها شامل عود، انواع تنبور -مانند سه‌تار-، چنگ، قانون، کمانچه، نی، دف، دایره و در اواخر دورهٔ صفوی تنبک به دربار راه یافت» (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۵۳). شاردن در قسمتی از سفرنامه‌اش مجالس بزم ایرانی را این‌گونه توصیف کرده است:

> *مجلس بزم با نواخوانی زنان آوازخوان آغاز می‌گردد.... در این مرحله سوزوگداز عاشق در هجر معشوق نشان داده می‌شود، اما در مرحله دوم رقاصان و آوازخوانان و نوازندگان به دو دسته تقسیم می‌شوند یک عده در چهره عاشق و دسته دیگر در سیمای معشوق ... و مرحله سوم بیانگر سازگاری، همدلی و هم‌زبانی عاشق و معشوق است. در این مرحله خوانندگان و نوازندگان نهایت هنرمندی و مهارت خویش را به معرض نمایش می‌گذارند.* (شاردن، ۱۳۹۳، ج. ۱، ۴۲۶-۴۲۷)

از دیگر جشن‌های این دوره که با همراهی موسیقی برگزار می‌شدند می‌توان به مراسم ازدواج، مراسم شکار و عید نوروز اشاره کرد. با توجه به تعریفی که اسکندربیگ از جشن عید نوروز ۱۰۱۷ ه.ق می‌کند می‌توان متوجه ارزش آن نزد شاهان صفوی شد: «نغمه‌سرایان خوش‌آهنگ و مغنیان تیزچنگ به نغمات دلاویز و ترنمات شکرریز غم‌زدای خاطر بوده، گل‌رخان لاله‌عذار از باده‌های خوشگوار دماغ مجلسیان تروتازه می‌داشتند» (ترکمان،۱۳۸۲، ج۲، ۷۸۰).

دو دیوارنگاره در کاخ چهلستون موجود است که هر دو نشان‌دهنده مراسم بزم شاهی هستند. در این دیوارنگاره‌ها، نوازندگان در حال نواختن سازهایی همچون نی، دایره،کمانچه، تار، عود، قانون و نی‌انبان تصویر شده‌اند (میثمی، ۱۳۸۱، ۵۱). وجود نوازندگان و رقصندگان (به‌خصوص حضور زنان رقصنده در میان جمع کثیری از مردان و نه‌تنها شخص پادشاه) در این آثار می‌تواند مؤید این موضوع باشد که پادشاهان صفوی در مواردی که مربوط به خوش‌گذرانی بود زیاد به اعتقادات مذهبی خویش و نظرات علمای مذهبی وقعی نمی‌گذاشتند (تصاویر ۱، ۲ و ۹) در این آثار نوازندگان را عمدتاً در یک یا دو سوی پایین مجلس مشاهده می‌کنیم. کمپفر در گزارشی در مورد تعداد و نحوه استقرار نوازندگان در ضیافت هیأت سوئدی چنین می‌نویسد: «در مدخل تالار در طرفین به‌صورت مورب در هر طرف پانزده نوازنده نشسته بودند و جمعاً دو ارکستر را تشکیل می‌دادند که مهمانان بین آن‌ها فاصله‌ای ایجاد کرده بودند. اینها به نوبت نی، سنتور و

سازهای متنوع سیمی دیگر می‌نواختند....» (کمپفر، ۱۳۶۳، ۱۰۷). در این دیوارنگاره‌ها همچنین با صحنه‌های بزم (غیرشاهانه) نیز مواجه هستیم که اغلب در طبیعت برگذار می‌شدند. این صحنه‌ها اغلب شامل افراد کم‌تری بوده و به‌صورت غیررسمی برگذار می‌شدند (تصویر ۷). تصویر (۸) نگاره‌ای از دیوان «امیرشاهی سبزواری» است که با توجه به بیت بالایی تصویر، بزمی است که به مناسبت عید نوروز برگزار شده است، وجود سیب و تخم‌مرغ‌های رنگی که در تصویر هستند و نیز لباس‌های فاخر خدمتکاران و نوازندگان،کاملاً ذهن بیننده را به‌سوی عید نوروز معطوف می‌کنند و حضور نوازندگان نشان از بزمی به مناسبت فرارسیدن بهار دارد. در نگاره‌های این عصر زنان در مجالس بزم حضور پررنگ‌تری دارند. محل استقرار و جایگاه آنان در نگاره‌ها تفاوتی با مردان ندارد جز اینکه اصولاً رقصندگان در غالب موارد زن بوده‌اند (تصاویر ۵ و ۶) هرچند که «در رسایل و کتب تاریخی که درباره موسیقیدانان عصر صفوی به طبع رسیده کم‌تر از نوازنده زن معروفی سخن به میان آمده» (ملکی، ۱۳۸۰، ۱۱۰).

در یکی از دیوارهای کاخ چهلستون به تصویر سه زن برمی‌خوریم که یکی از آنها در حالت نشسته به نواختن دف مشغول است و دو زن دیگر در حال دست‌افشانی و پای‌کوبی هستند (تصویر ۳). در مورد مجالس سوگواری غیرمذهبی، چنین به نظر می‌آید که بانوان نه به‌عنوان نوازنده که بیشتر به‌عنوان شیون‌کننده تصویر شده‌اند. در نگاره شماره ۴، که مجلس سوگواری اسکندر را نشان می‌دهد، درحالی‌که نوازندگان مرد در حال نواختن سازهای نی ، دایره و دمام در بیرون از محوطه قصر و در میان دسته عزاداران هستند، زنان در طبقه بالای عمارت به عزاداری و شیون مشغول‌اند.

۳-۲. موسیقی مطربی

در این دوره شاهد رشد نوع دیگری از موسیقی هستیم که «با فرهنگ موسیقایی همراه با فضل و ادبی که در تذکره‌ها و کتب تاریخی به آنها اشاره شده، متفاوت است» (فاطمی، ۱۳۹۳، ۵۱). در تمام سفرنامه‌های این دوره مجالس موسیقی به همراه رقصندگان توصیف‌شده‌اند و هیچ‌یک از آنان نیز این رقاصان را دارای سلامت اخلاقی کامل ندانسته است (همان، ۵۲). «پیترو دلاواله» -جهانگرد ایتالیایی که در عصر شاه‌عباس در اصفهان بود- صحنه‌هایی از زنان مطرب را تصویر کرده است که خواندنشان همراه با نواختن ساز و رقص بوده است و معتقد است که در این رقص‌ها چندان حیایی مراعات نمی‌شده است (دلاواله، ۱۳۷۰، ۸۶). رقصندگان اصولاً زنان

تصویر ۱ (راست)- دیدار شاه عباس اول با ولیمحمد خان ازبک (دیوارنگاره کاخ چهلستون).
تصویر۲ (میانی)- پذیرایی شاه تهماسب از همایون پادشاه هند (دیوارنگاره کاخ چهلستون). مأخذ: (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶، ۷۱)
تصویر۳ (چپ)- مجلس بزم (دیوارنگاره کاخ چهلستون). مأخذ: (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶، ۶۲)

تصویر۴ (راست)- مرگ اسکندر (خمسه نظامی). مأخذ: (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۹، ۱۵۶)
تصویر۵ (میانی)- تفرج در طبیعت (بوستان سعدی). مأخذ: شاهکارهای نگارگری، ۱۲۷)
تصویر ۶ (چپ)- مجلس بزم (خمسه نظامی گنجوی). مأخذ: (شاهکارهای نگارگری، ۱۷۳)

و پسربچه‌ها بودند و مردان بالغ نمی‌رقصیدند چنانکه شاردن در وصف یک مجلس عروسی ایرانی، می‌نویسد:« رقص در مشرق‌زمین پیشه‌ای است که به‌منظور سرگرمی و خوش‌گذرانی بینندگان عرضه می‌شود. اما به هر روی هنری بی‌قدر و بدنام است» (شاردن، ۱۳۹۳، ج. ۱، ۴۲۵). و در جای دیگری اشاره می‌کندکه« در ایران رقصیدن هنر زنان و نوازندگی هنر مردان است» (همان). با نگاهی بر سفرنامه‌های گوناگون در این عصر همچنین به نظر می‌رسد که این رقاصه... بسیار ثروتمند بوده‌اند (فاطمی، ۱۳۹۳، ۵۲). به نظر می‌رسد که قهوه‌خانه‌ها از زمان شاه‌عباس اول به بعد رونق فراوان یافته و محل مناسبی برای اجرای رقص‌های شهوانی و غیراخلاقی پسربچه‌های گرجی و چرکسی و ایرانی بوده‌اند. گاه موسیقی قرار می‌گرفت مطربی به دربار راه پیدا کرده و مورد توجه برخی از شاهان صفوی چنانکه، فیگوئروا در سفرنامه‌اش می‌نویسد که «شاه‌عباس اول از اینکه از مهمانان خارجی‌اش در قهوه‌خانه‌ها پذیرایی کند، ابایی نداشت» (فاطمی، ۱۳۹۳، ۵۱، و نیز: فیگوئروا، ۱۳۶۳، ۳۴۱).

فاطمی اعتقاد دارد:

دموکراتیک‌کردن خوش‌گذرانی سیاستی است که کمابیش توسط همه شاهان کمتر متعصب این دوره اجرا می‌شد و همین امر نخبه‌گرایی تیموری را به سمت نوعی یکدستی فرهنگی- حداقل در زمینه موسیقی- سوق داد و با مخدوش‌شدن مرزهای میان طبقات اجتماعی، فرهنگ کوچه و بازار را به دربار کشاند. (فاطمی، ۱۳۹۳، ۵۱)

در مجلس بزم شاه‌عباس و شاه‌تهماسب که بر دیوارهای کاخ چهلستون جای گرفته‌اند رقاصان مجلس بزم را می‌توان مشاهده کرد تصاویر (۱۰ و ۱۱) همچنین به سازهایی که رقصندگان در هنگام اجرای نمایش در دست دارند و جواهراتی که نشان از متمول‌بودن آنان دارند نیز اشاره دارند. در نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی که «سلطان محمد» برای دیوان حافظ در کارگاه «سام میرزا» کشیده نیز، علاوه بر نوازندگان درباری و نوازندگان خانقاهی، دسته‌ای از نوازندگان نیز حضور دارند که با لباس‌های ژولیده و چهره‌های مضحک و عجیب می‌توانند نماینده مطربانی باشند که «از فرومایه‌ترین جایگاه اجتماعی برخوردارند» (کشمیری، ۱۳۹۷، ۲۹) و تنها برای سرگرم‌کردن و به نشاط‌آوردن بینندگان خود از نازل‌ترین انواع موسیقی و اشعار استفاده می‌کنند (تصویر ۱۲).

۳-۳. موسیقی مذهبی

ورود علما و فقهای شیعه به دربار صفویان و نقش‌آفرینی آنان در جریان‌های دینی و سیاسی، به‌تدریج آنان را با ابعاد گوناگون زندگی روزانه مردم درگیر کرد. یکی از این ابعاد، موسیقی بود که هم مایه رونق دربار بود و هم در بین توده مردم هواخواهان بسیار داشت. چنانکه فقها -که به‌ویژه نسبت به حفظ ظواهر شریعت، حساسیت داشته و به‌طور سنتی با موسیقی اعم از تعلیم، نواختن و ساخت آلات ، مخالفت می‌کردند-، با دستیابی به قدرت و تصدی مناصب مؤثر حکومتی، مانند مقام «شیخ‌الاسلامی»، برای جلوگیری از گسترش آن، وارد عمل شدند. با این‌همه، شمار اندکی از فقهای شیعه که نظریه نسبتاً معتدل‌تری به موسیقی داشتند منازعاتی در این باب با اخباریون داشتند که هرگز به نتیجه نرسید (ترکمان، ۱۳۸۲،

تصویر ۷- مجلس در طبیعت. نگاره تکبرگ (مکتب اصفهان). کاخ گلستان. مأخذ: (آداموا، ۱۳۸۶، ۱۶۷)

تصویر ۸- باده گلرنگ است و ساقی یار و نوروزی چنین. دیوان امیرشاهی سبزواری. مأخذ: (شاهکارهای نگارگری، ۱۳۸۹، ۱۷۷)

تصویر ۹- شاه‌عباس دوم و سفیر هند. نگاره تکبرگ. محمد زمان. مأخذ: (ولش، ۱۳۸۹، ۵۶)

تصویر ۱۰ (راست)- حضور رقصندگان در مجالس بزم دربار (دیوارنگاره کاخ چهلستون).
تصویر ۱۱ (میانی)- استفاده از جواهرات قیمتی توسط رقصندگان مجالس بزم (دیوارنگاره کلخ چهلستون). مأخذ: (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶، ۷۱)
تصویر۱۲ (چپ)- مطربان در نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی (دیوان حافظ). (مأخذ: (کری‌ولش، ۱۳۸۹، ۶۳)

ج. ۱، ۱۴۴). بدین‌سان با توجه به مطرودبودن موسیقیدانان و خلاف شرع شمرده‌شدن موسیقی، برپایی مراسم عزاداری همچون دسته‌گردانی، روضه‌خوانی، نوحه‌سرایی و سینه‌زنی پناهگاهی برای نغمات و الحان موسیقی شد و «شعر و موسیقی در این مراسم نقش مؤثری ایفا کردند» (جوادی، ۱۳۸۰، ج. ۱، ۳۶۱).

۳-۳-۱. روضه‌خوانی

روضه‌خوانی نوعی از موسیقی مذهبی‌است که پیشینه آن به قبل از دوران صفویه بازمی‌گردد اما به سبب حکومت شیعه‌مذهب صفوی از رونق بسیاری در این دوره برخوردار گردید. واژه روضه به کتاب روضه‌الشهدا، اثر 'ملاحسین واعظ کاشفی' برمی‌گردد که معاصر 'سلطان حسین بایقرا' بود. 'واعظ کاشفی' با صوتی خوش، آیات قرآنی و احادیث نبوی را به عرصه بیان می‌آورده و به همین دلیل وی را واعظ نامیده‌اند. واعظ را روضه‌خوان نیز می‌نامند. (مسعودیه، ۱۳۸۱، ۱۱)

معمولاً روضه‌خوانان را به «واعظین» و «ذاکرین» تقسیم می‌کردند. کار اصلی واعظین؛ ارشاد مردم و کار اصلی ذاکرین؛ بیان وقایع و حوادث مذهبی و ذکر مصیبت بوده است که داشتن آواز خوش و اطلاع از موسیقی پایه کار ذاکرین بود (بیضایی، ۱۳۷۹، ۷۵).

۳-۳-۲. مداحی

چنانکه از معنی مداحی برمی‌آید منظور مدح و ستایش مقدسین و بزرگان دین است که در دوره صفویه از رواج بیشتری برخوردار شد. مداحان خوانندگان خوش‌صدایی بودند که در انواع آیین‌های مذهبی شرکت می‌کردند و با خواندن اشعاری در مدح امامان به مراسم شور بیشتری می‌بخشیدند (میثمی، ۱۳۸۹، ۹۹).

۳-۳-۳. نوحه‌خوانی

«نوحه به معنای گریه و زاری و آواز بلند است» (معین، ۱۳۸۲، ج. ۴، ۳۴۶۱). اشعار نوحه را برای سینه‌زدن در مجالس عزاداری و دسته‌گردانی می‌ساختند و چون دارای وزن ضربی و آهنگین بود با موسیقی ارتباط کامل داشت، در حقیقت تصنیفی بود که اشعار آن مضمون مذهبی و جنبه دینی داشت. اشعار نوحه را علاوه بر شعرای گمنام و مردم عوام، شعرای معروف و استادان موسیقی نیز می‌سرایيدند. چون در نوحه‌خوانی به جنبه تهییج احساسات بیشتر توجه می‌شد لذا ساختار موسیقایی نوحه‌ها کاملاً دارای وزن‌های آهنگین و نزدیک به تصانیف موسیقایی است (مسعودیه، ۱۳۵۰، ۲۹). بر اساس شواهد چنین به نظر می‌رسد که اشعار نوحه‌ها به دو شکل سروده می‌شدند: اشعار کلاسیک -که بیشتر توسط شاعران و مداحان درباری سروده می‌شدند- و اشعار مردمی (میثمی، ۱۳۸۹، ۹۹).

۳-۳-۴. تعزیه‌خوانی

پایه‌های شکل‌گیری و تأسیس تعزیه به‌احتمال زیاد از اواخر دوران صفوی آغاز شده است. در آثار هیچ‌یک از مورخان و نویسندگان ایران سخن از گونه‌ای از هنر نمایشی- موسیقایی به نام تعزیه گفته نشده است. اما در بعضی از منابع اشاره به مراسمی شده است که نشان از شکل‌گیری اولیه این هنر می‌دهد (راهگانی، ۱۳۷۷، ۲۴۵) چنانکه «تاورنیه» در سفرنامه خود می‌نویسد:

....در بعضی از آن عماری‌ها طفل‌هایی شبیه نعش خوابیده بودند و آن‌هایی که دور عماری را احاطه کرده بودند گریه و نوحه و زاری می‌کردند، این اطفال شبیه دو طفل امام حسین (ع) هستند، که بعد از شهادت امام، خلیفه بغداد 'یزید' آنها را گرفت و به قتل رساند. (بیضایی، ۱۳۷۹، ۱۱۶ به نقل از تاورنیه)

۳-۳-۵. اذان

در دین اسلام، گفتن اذان از شعائر مذهبی‌است و معمولاً اذان‌گوها از میان مردم خوش‌صدا انتخاب می‌شوند و با گفتن اذان در گلدسته‌های مساجد و پشت‌بام‌ها و یا در معابر رسیدن نماز را اعلام و مؤمنین را به شرکت در نماز جماعت دعوت می‌کنند (مشحون، ۱۳۸۰، ۲۴). این روند در دوران صفوی نیز ادامه داشت. «مؤذنان معمولاً پس از به صدا درآمدن نقاره‌خانه، گفتن اذان را در مسجد جامع و دیگر مساجد شهر آغاز می‌کردند» (میثمی، ۱۳۸۹، ۹۵) و معمولاً بهترین مؤذنان در خدمت دربار بودند. «در دوران شاه‌سلطان حسین به اذان‌گوی دربار لقب «مؤذن‌باشی» داده شده بود» (همان، ۹۶).

۳-۳-۶. تلاوت قرآن

از دیگر بسترهای مذهبی که موسیقی در آن نقش بسزایی ایفا می‌کند تلاوت و قرائت قرآن مجید است. چنانکه از القاب بر می‌آید دو لفظ «حافظ» و «قاری» که به معنی از بردارنده و قرائت‌کننده می‌باشد علاوه بر حوزه‌ی تلاوت قرآن، نظارت بر القاب خوانندگان قرآن این دوره نیز دارد. آنچه مسلم است در دربار شاهان صفوی خوانندگانی همچون «حافظ‌هاشم قزوینی»، «حافظ جلاجل» و «حافظ الله تبریزی» به قرائت قرآن نیز مشغول بودند (همان، ۴۸۵).

آنچه در رابطه با موسیقی مذهبی در نگارگری قابل توجه است، عدم حضور سازها در کتاب‌های مربوط به متون مذهبی و غیرمذهبی است. در این دوره نیز مانند دوره پیش از صفوی، کتب مذهبی با نگاره‌ها تزئین می‌شدند. از نمونه این کتاب‌ها می‌توان به کتاب‌های حبیب‌السیر خواندمیر در دو جلد، سلسله‌الذهب جامی و احسن‌الکبار ابن‌عربشاه اشاره کرد. اما در هیچ‌یک از این نگاره‌ها، تصویری در ارتباط با موسیقی دیده نمی‌شود. با توجه به حساسیت عده زیادی از فقهای شیعی، این امر طبیعی به نظر

تصویر ۱۳- سرگرمی در فضای باز (حبیب‌السیر،۹۸۴ ه.ق). مأخذ: (ولش، ۱۳۸۹، ۱۱۵)
تصویر۱۴- سماع دراویش(پنج گنج نظامی). مأخذ: (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۹، ۱۱۶)

می‌رسد که نگرانی در باب سرزنش‌ها و توبیخ‌ها برای نقاشان این عصر ایجاد محدودیت کرده و باعث شده در رابطه با نگاره‌های این دسته از کتب از به تصویر کشیدن آلات موسیقی پرهیز کنند. بااین‌حال در این کتاب‌ها با صحنه‌هایی که با مناسک مذهبی شیعه در ارتباط نیستند نیز روبرو می‌شویم که تا حدودی از تعصب ویژه کتب مذهبی دور شده و گاه گریزی کوچک به‌سوی موسیقی زده‌اند که از نمونه آن می‌توان به مجلس بزمی در فضای باز، در نسخه‌ای از حبیب‌السیر اشاره کرد که با مجالس بزم کتب غیرمذهبی تفاوتی ندارد (تصویر ۱۳).

۴-۳. موسیقی خانقاهی

تقسیم‌بندی حکمت به الهیات، ریاضیات و طبیعیات که ریشه آن به یونان قدیم بازمی‌گردد در بحث همه فلاسفه و اندیشمندان اسلامی آمده است، حتی آن دسته از آنان که در نظریه‌های فقهی خود، موسیقی را از نظر شرعی تجویز نکرده‌اند (داداشی،۱۳۹۵،۸). اولین شاخه از دیدگاه‌های حکمی و فلسفی پس از اسلام، حکمت «مشاء» و بزرگ‌ترین آثار باقی‌مانده از اندیشمندان دوره اسلامی در این حوزه مربوط به «ابونصر فارابی» و «ابن سینا» است .گروه دوم در این حوزه پیروان حکمت «اشراق» هستند که توسط «شهاب‌الدین سهروردی» (شیخ اشراق) در اواخر قرن ششم و اوائل قرن هفتم به وجود آمد (آزاده‌فر، ۱۳۹۵، ۴۸). در رابطه با تفکرات سومین گروه یعنی حکمت اشراق در باب موسیقی می‌توان به نظریات «میرفندرسکی» حکیم بزرگ دوره صفوی و استاد ملاصدرا نیز اشاره کرد. هرچند که از وی هیچ رساله‌ای به‌طور مستقل در باب موسیقی در دست نیست، اما در رساله « حقایق‌الصنایع» مباحثی پیرامون موسیقی ارائه داده است که حکایت از آشنایی وی با علوم نظری موسیقی دارد. او در این رساله از موسیقی سخن گفته و تأکید می‌کند که «معمولاً اشخاص در یکی از دو توانایی علم یا عمل موسیقی متبحر می‌شوند و کسانی که هردوی این توانایی‌ها را دارند، بسیار نادر هستند» (همان، ۴۱). «شهرورزی»، «میرفندرسکی» «میرداماد» و «قطب‌الدین شیرازی» نیز از پیروان این مکتب بوده‌اند. گروه سوم حکمت «متعالیه» است که پایه‌گذار آن ملاصدرا بوده است (همان، ۴۵-۴۸). در زمینه موسیقی، ملاصدرا همانند حکمای پیش از خود و خصوصاً اخوان‌الصفا، افلاک را دارای نغماتی می‌دانست که از گردش آنها در یکدیگر حاصل می‌شود. او بر این باور بود که این مسأله به‌واسطه ذوق کشفی و برهان عقلی و مناسبات وجود قابل اثبات است. از دیدگاه وی موسیقی افلاک، لطیف‌ترین، خالص‌ترین و لذت‌بخش‌ترین نغمات است که برای شنیده‌شدن نیازی به آلات طبیعی یا تموج هوا ندارد (صدرالدین محمّد شیرازی، ۱۳۸۳،ج۶، ۳۲۶-۳۲۸ و نیز آزاده‌فر،۱۳۹۵،۴۴).

و به همین دلیل از مفهوم «سماع باطنی» یاد کرده که می‌تواند پنج حس باطنی را بگشاید و موجب درک عالم ماوراءالطبیعه شود. از نظر او حقیقت موسیقی، شنیدن صدای ظاهری ساز نیست بلکه در اصل ، استماع «الست بربکم» است و به شنونده نسبت به سهل‌انگاری در این زمینه هشدار داده و معتقد بود که شنونده باید بی‌واسطه از حق بشنود و در اصل در هنگام شنیدن موسیقی، این خداوند است که با انسان حرف می‌زند نه موسیقیدان (زاهدی، ۱۳۷۷، ۱۵۱-۱۵۳).

تصویر (۱۴) که با عنوان سماع دراویش از پنج گنج جامی (کارگاه ابراهیم میرزا) انتخاب شده، می‌تواند نمونه واضحی از تفکرات حکمی در این عصر باشد. در این تصویر، نقاش، جماعت دراویش را در حال سماع و خلسه کشیده است، نوازندگان که در کناره تصویر نزدیک به مرکز آن ایستاده‌اند -به‌طوری که در نگاه اول دیده می‌شوند- در حال نواختن نی و دایره هستند (این سازها در مراسم سوگواری غیرمذهبی و همچنین مراسم بزم نیز دیده می‌شوند (تصاویر ۴ و ۸). تفاوت رنگ و نور در زیر پای سماع‌کنندگان و آسمان در این تصویر قابل تأمل است. نقاش زمین را با تیره‌ترین نوع سبز رنگ‌آمیزی کرده به‌طوری که نحوه پراکندگی رنگ‌های گوناگون به‌عنوان گل‌ها و درخت‌ها نیز نتوانسته تیرگی زمین را به حاشیه ببرد. آسمان نیز آبی نیست و رنگ زردی که چندان متمایل به نارنجی نیست، به همراه ابرهای کاملاً سفید با هاله‌هایی از رنگ آبی، غروب را یادآوری نمی‌کند اما حسی از سبکی، پرواز و صعود را به بیننده القاء می‌نماید که شیوهٔ نمایش سماع، نیز با دست‌ها رو به بالا، آرنج‌های خمیده و آستین‌های جلوآمده به‌گونه‌ای که دست‌ها دیده نمی‌شود، فضای خانقاهی نگاره را تکمیل می‌کند و شاید بتوان آن را تخیلی تحت تأثیر تفکرات فلسفی نقاش دانست.

از دیگرسو، نمود اندیشه‌های عرفانی را در شعر شاعران مسلمان و عرفایی همچون مولانا و حافظ و سعدی در دوران پیش از صفویه به وضوح می‌توان مشاهده کرد. در حوزه موسیقی گاه عارف خود را سازی در دست پروردگار می‌داند که اگر نوایی از او برخیزد، در اصل پروردگارش است که در حال نواختن او است.

خورده از تنبور تو بربت فراوان گوشمال
هست نی را داغ‌ها از صوت خوبت بر جگر «جنید بغدادی»

عارف برای چنین نواهایی که توسط پروردگارش نواخته می‌شود یک ویژگی مهم قائل است و آن این‌که تنها قلب‌های پاک قادر به شنیدن آن هستند:

چنگ در پرده همی می‌دهدت پند ولی
وعظت آنگاه کند سود که قابل باشی «حافظ»

در مواردی دیگر عارف، ساز را در نقش واسطه‌ای بین پروردگار و خود می‌داند. در این شرایط چون آدمی قادر نیست همانند پیامبران کلام الهی را بشنود، این نوا به‌واسطه ساز به گوش او می‌رسد: رباب و چنگ به بانگ بلند می‌گویند/ که گوش هوش به پیغام اهل راز کنید «حافظ» (آزاده‌فر،

تصویر ۱۵ (راست)- مستی لاهوتی و ناسوتی (دیوان حافظ). مأخذ: (کری‌ولش، ۱۳۸۹، ۶۳)
تصویر ۱۶ (چپ)- دیدار شاهزاده با مرد مقدس (مطلع‌الانوار امیرخسرو دهلوی). مأخذ: (کنبای، ۱۳۸۹، ۸۴)

۱۳۹۵،۷۰-۷۱). از بررسی آراء متفکران این عصر در رابطه با موسیقی و تأثیرات آن را بر روی جامعه و تفکرات این عصر در آثار تصویری این دوران به وضوح می‌توان مشاهده کرد. صحنه‌های عارفانه و صوفیانه که در برخی از کارگاه‌های این عصر به تصویر درآمده و حضور سازهای موسیقی در آن‌ها را شاید بتوان نشان‌دهنده آسمانی دانستن مبحث موسیقی از دیدگاه فلاسفه و حکمای این عصر دانست.

در صحنه‌های عارفانه، نوازندگان اغلب در مرکز تصویر و یا بسیار نزدیک به ستایش‌کنندگان قرار دارند به‌طوری‌که نظریه عرفای اسلامی مبنی بر اینکه موسیقی و نوازندگان آن وسیله‌ای برای رساندن کلام الهی به گوش اهل حق هستند، در آنها قابل مشاهده است. در تصویری در *دیوان حافظ* که از مکتب تبریز و کارگاه شاهزاده «سام میرزا» به‌جامانده (تصویر ۱۵) نوازندگان «یکتای» و «دایره» در مرکز تصویر قرار گرفته‌اند تا جایگاه و اهمیت آنان مشخص باشد. در حالی که دیگر نوازندگان که نماینده دو گروه نوازندگان مجلسی و مطربان هستند در دو سوی تصویر و در اندازه‌های کوچک‌تر به تصویر درآمده‌اند، که می‌تواند تأکید نقاش را بر درستی تفکرات اهل عرفان در باب موسیقی و موسیقیدان نشان دهد، هرچند که کم‌رنگ‌بودن صوفی‌گری و تسلط تشیع و مراجع آن بر جامعه و دربار را در آثار تصویری این دوران نیز می‌توان دید. در صحنه‌ای از کتاب «مطلع‌الانوار» امیرخسرو دهلوی که با عنوان «ملاقات شاهزاده با مرد مقدس» معرفی شده نیز با وجود فضای معنوی که به علت حضور پیر ایجاد شده، حضور نوازنده سه‌تار بیشتر می‌تواند به شبیه‌سازی نگاره به فضای مقدس و روحانی اشاره داشته باشد (تصویر ۱۶). جدول شماره یک به‌طور خلاصه جایگاه و اهمیت موسیقی را در روند تفکری هریک از این سه دیدگاه به نمایش می‌گذارد.

۴- مطالعه سازها در نگاره‌ها

از مطالعه نگاره‌های این عصر، چنین برمی‌آید که مجالس بزم درباری معمولاً بیشترین تعداد نوازندگان را داشته و تنوع بیشتری را نیز به خود اختصاص می‌دادند. بیشترین حجم صدایی ارکستر مربوط به سازهای زه صدا بوده است، سازهایی همچون کمانچه (تصاویر ۱، ۲ و ۶) که کمپفر در سفرنامه‌اش شکل آن را کشیده و اشاره می‌کند که این ساز در میان گروه ویولاها (Violae) مقام نخست را دارد (رهبر، ۱۳۸۹، ۲۷) با توجه به منابع می‌توان به قطعیت گفت که این ساز تنها در مجالس بزم مورد استفاده قرار می‌گرفته است (تصاویر ۱، ۲ ، ۶ و ۹). چنان‌که ردپای آن را می‌توان در مجالس بزم دربار (دلاواله، ۱۳۷۰، ۱۲۸)، جشن‌های عروسی (شاردن، ۱۳۹۳، ج. ۵، ۱۷۸۹)، عید نوروز (ترکمان، ۱۳۸۲، ج. ۱، ۱۷۶)، جشن‌های پیروزی (دلاواله،۱۳۷۰، ۲۱) و مانند آنها یافت.

دلاواله در رابطه با علاقه شاه‌عباس به شنیدن سازوآواز و رقص نوشته و در بخش آلات موسیقی از کمانچه نیز نام می‌برد (دلاواله، ۱۳۷۰، ۱۴۵). ظاهراً در مجالس خانقاهی نیز از دیگر ساز هم‌خانواده کمانچه یعنی یکتای استفاده می‌شد، (تصویر ۱۵) ذاکرجعفری آن را سازی به شکل مربع و قالب خشت معرفی کرده که بر دو طرف آن پوست می‌بندند (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۸۵) و بر اساس آنچه عبدالقادر مراغه‌ای در کتاب *جامع‌الالحان* آورده است: «یکتای و بر آن وتر بندند و آن هم از مجروره است و به کمانه در عمل آورند» (مراغی، ۱۳۶۶، ۲۰۳)، به‌نظر می‌رسد که تنها یک زه داشته است. شاید بتوان گفت که این ساز با کاسه‌ای دوطرف پوست و تنها یک زه احتمالاً صدایی روحانی‌تر از کمانچه برای مراسم خانقاهی داشته است. از دیگر سازهای مهم زهی در مجالس بزم می‌توان به عود ، تنبور، قانون، سنتور و چنگ اشاره کرد، که در حجیم‌کردن صدای حاصله بسیار موفق عمل می‌کردند در میان این سازها عود و تنبور از متداول‌ترین سازهای عصر صفوی بودند که «در پایتخت‌ها و اکثر ولایات رواج داشتند» (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۶۸-۱۷۱) و می‌توان حضورشان را به‌جز در مراسم بزم، در گلگشت‌ها و مراسم آیینی نیز مشاهده کرد (تصاویر ۵، ۷، ۸، ۹ و ۱۳). با توجه به شواهد، تنبور انواع مختلفی داشته و معمولاً بر اساس تعداد تارهایش نام‌گذاری می‌شده است، مانند دوتار، سه‌تار، چهارتار (چارتار)، پنج‌تار و شش‌تار. اما ظاهراً در رسالات عصر صفوی هیچ نامی از ساز یه‌تار برده نشده و همه جا این ساز را با نام تنبور معرفی کرده‌اند (رهبر، ۱۳۸۹، ۹۸). از انواع این ساز در رسالاتی همچون؛ *کشف‌الاوتار*، *مقامات‌النغم*، *وجدیه* و *رساله امیرخان کوکبی* سخن گفته شده است (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۱۹۱). همچنین در اکثر منابع دوره صفوی از عود/بربت نام برده شده است. الئاریوس در سفرنامه‌اش از سازی به نام «تامرا» نام برده و عنوان می‌کند که این نام به عود ایرانی اطلاق می‌شده است (الئاریوس، ۱۳۶۳، ۲۰۶). با توجه به آنچه در منابع این دوره یافت می‌شود، عود نیز همچون تنبور انواع گوناگونی داشته است. کمپفر در سفرنامه‌اش در توضیح سازهای خانواده عود چنین می‌گوید:

> *از میان 'عودها' یا چلوها که زهی‌اند، 'سه‌تار' معمولی‌ترین است با دسته بسیار بلند، کاسه کوچک بیضی‌شکل و این ساز با چهار، پنج یا تعداد بیشتری وتر هم دیده می‌شود وی همچنین در بین توصیفات خود از ساز دیگری به نام لوت 'چهارتار' نام می‌برد اما شکل ساز را ترسیم نکرده و فقط توضیح می‌دهد که به‌ندرت از این ساز چه به‌صورت تنها چه در گروه و همراه با سازهای دیگر استفاده می‌شود.*
> (رهبر، ۱۳۸۹،۲۷)

چنگ، سازی که با گذشت زمان و پس از ظهور مکتب اصفهان به‌تدریج حضور کمرنگی در نگاره پیدا کرد؛ اغلب در نگاره‌هایی به‌کار رفته است که نوازندگان زن حضور دارند و به نظر می‌رسد که بیشتر سازی زنانه محسوب می‌شده است (تصاویر ۵ و ۶). بااین‌حال در تعدادی از نگاره‌ها شاهد مردان چنگ‌نواز نیز هستیم. اما نسبت مردان چنگ‌نواز به سازهای دیگر مشخصاً کم‌تر است. این ساز که سابقه تاریخی و باستانی در ایران داشته، در اواخر دوران تیموری و همچنین در دربار تبریز و قزوین صفوی

جدول ۱- جایگاه موسیقی در تفکرات غالب بر جامعه ایرانی در عهد صفوی.

تفکرات غالب بر جامعه ایرانی در عصر صفویه	جایگاه موسیقی در هر تفکر
حکمت ایرانی-اسلامی	جایگاه موسیقی را در افلاک و آن را درمان کننده بسیاری از بیماری ها می‌دانستند
عرفان شیعی	ساز و نوازنده را وسیله ای می‌دانستند برای بیان کلمات خداوند
مذهب شیعی	موسیقی را جز برای مراسم مذهبی و شرح مصیبت، جایز نمی‌دانستند

بسیار رایج بوده است. چنانکه در رسالات موسیقی نام «سلطان‌محمد چنگی» به‌عنوان یکی از معروف‌ترین نوازندگان دربار شاه‌تهماسب اول برده شده است (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۷۶-۱۷۷) نام این ساز در رسالات *وجدیه* و «انیس‌الارواح» نیز مشاهده شده است (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۱۹۱). چنگ انواع مختلفی داشته و در رسالات عبدالقادر مراغی و کنزالتحف راجع به ساختمان انواع چنگ سخن گفته شده است (مراغی،۱۳۷۰، ۳۵۴ و نیز: ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۹۰-۱۰۰). شاردن نیز در سفرنامه‌اش از این ساز در مجالس بزم دربار و بزرگان نام برده است (شاردن، ۱۳۹۳، ج. ۳، ۹۷۸).

در دسته سازهای بادی بیشتر شاهد حضور انواع نی هستیم که بیشتر توسط مردان و گه‌گاه زنان نواخته می‌شدند، این دسته از سازها تقریباً در تمامی مجالس حضور پررنگی دارند و همان‌گونه که در مجالس بزم، در موسیقی خانقاهی و مجالس آیینی مانند عزا و عروسی نیز نواخته می‌شدند (تصاویر ۴، ۶، ۸ و ۱۳). مهم‌ترین دلیل استفاده از این دسته سازها را شاید بتوان صدای گرفته و خاصشان دانست که بر اساس نوع موسیقی می‌توانند فضای مورد نظر نوازندگان را بر طبق حال و هوای هر مجلس شکل دهند. از انواع نی می‌توان به نای سیاه (نای زبانه‌دار) و نای سفید (بدون زبانه) اشاره کرد (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۱۰۸-۱۱۰). با توجه به منابع موجود به‌نظر می‌رسد که در قرن دهم هجری انواع مختلفی از نی مورد استفاده قرار می‌گرفته است. تاریخ‌نویسانی همچون اسکندربیک و واله اصفهانی در آثارشان اشاره‌ای به نی‌نواز در نقاره‌خانه خاصه دربار تبریز و قزوین نکرده‌اند (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۷۷). بااین‌حال در رسالات موسیقی این دوره، از انواع این ساز بحث شده است. «میرصدرالدین» در رساله‌اش از «نای عراقی» یا «سیاه‌نای» نام برده که احتمالاً از سازهای زبانه‌دار بوده است. وی همچنین اشاره‌ای به نی‌های «نُه‌ونیم» و «ده‌ونیم» کرده است که ظاهراً بر اساس تعداد بندهایشان نام‌گذاری شده بودند (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۱۱۰) امیرخان کوکبی نیز از سازی به نام «طوطک» نام برده است که ظاهراً نوعی نی بوده است اما این ساز در منابع دیگر دوره صفوی دیده نمی‌شود (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۷۷-۱۷۸).

در دسته سازهای کوبه‌ای در نگاره‌ها با دو نوع ساز مواجهیم؛ دسته اول سازهای پوست‌صدا هستند که سازهایی چون دایره/دف از مهم‌ترین آنان هستند. این ساز غالباً «هنگام خواندن و رقصیدن استفاده می‌شدند» (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۶۵) و در تمامی انواع موسیقی مجلسی حضور دارند فیگوئروآ درباره دف و دایره می‌گوید:

> *دف یا دایره که آلت موسیقی بسیار معمولی ایران است شکل آردبیزهای اسپانیایی‌ها است، جز اینکه اینان بسیار بزرگ‌ترند، دایره چوبین اطراف آنها چندان پهن نیست، از یک‌طرف همچون طبل‌های ما پوستی بر آنها کشیده و روی دایره‌های چوبین میخ کرده‌اند و نوازندگان ضربات انگشت خود را بر همین پوست وارد می‌کنند و طرف دیگر دایره باز است و پوستی بر آن کشیده نشده. در اطراف دایره چوبین زنگوله‌های مسین نصب شده است.* (فیگوئروآ، ۱۳۶۳، ۸۵-۸۶)

بااین‌حال حضور پررنگ آن‌ها را در موسیقی خانقاهی نیز شاهد هستیم (تمام تصاویر به‌جز شماره‌های ۶ ، ۹، ۱۳ و ۱۶) سازهای کوبه‌ای خودصدا آخرین گروه از این دسته هستند (تصاویر ۱۰ و ۱۱). سازهایی همچون زنگوله و قاشقک که در تمامی مجالس بزم در دست رقصندگان قابل مشاهده هستند. فیگوئروآ از رقاصی در درباری محلی در شهر لار نام برده که در حین رقص، دو زنگوله کوچک را به‌صدا در می‌آورد: «رقاصان در هنگام رقص، این سازها را با تکان‌دادن به‌صدا درمی‌آوردند» (فیگوئروآ، ۱۳۶۳، ۹۲-۹۳). شاردن در سفرنامه‌اش از نوعی استخوان صدادار که توسط رقاصان به‌کار برده می‌شد نام برده است (شاردن، ۱۳۹۳، ج. ۵، ۱۱۲). و دلاواله از نوعی بشقابک صحبت کرده که توسط دو دست به هم زده می‌شدند (دلاواله،۱۳۷۰، ۷۲)، ساز دیگری که در همین دسته جای می‌گیرد ساز چهارپاره است (تصویر۱۰) که همچون دیگر سازهای توصیف‌شده، توسط رقصندگان مورد استفاده قرار می‌گرفته است ذاکرجعفری این ساز را چهارقطعه کوچک مستطیل شکل توصیف می‌کند که هر دو قطعه آن در یک دست قرار می‌گرفت و در هنگام رقص استفاده می‌شد (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶، ۱۳۶). در سفرنامه دلاواله نیز به‌عنوان «سازی طویل، که چهار قسمت داشته و هر دوتای آن را در یک دست می‌گرفتند و هم‌زمان می‌زدند» (دلاواله، ۱۳۷۰، ۸۸۸) تعریف شده است.

۵- بحثی بر روند موسیقی و تأثیر بر انتخاب آن در نگاره‌های صفوی

عصر صفوی دوران تضادها و درگیری‌ها میان تفکرات مختلف بود که باعث به‌وجود آمدن گفتمان اجتماعی خاص خود شد هرچند که «حیات اجتماعی صفویه عمیقاً موسیقایی بود» (فاطمی، ۱۳۹۳، ۵۳) و در تمام شهرها به مناسبت‌های گوناگون مجالس سازوآواز برپا بودند، نفوذ روزافزون موسیقی موسوم به مطربی و قهوه‌خانه‌ای که با همراهی رقصندگان بدنام از بینندگانشان پذیرایی می‌کردند و حمایت آنان توسط دربار باعث ثروتمندشدن این دسته از اهل موسیقی شده بود چنانکه کمپفر در بخشی از سفرنامه‌اش بر این نکته تأکید دارد که «رقاصه‌ها اگر درباری باشند، می‌توانند حتی دو غلام زرخرید داشته باشند» (کمپفر، ۱۳۶۳، ۲۴۰). همین امر به همراه قدرت گرفتن علما و مجتهدین مذهبی ظاهرگرا و حضور و نفوذ آنها بر دربار، باعث به حاشیه‌رفتن موسیقی در میان مردم شد. فاطمی معتقد است که تفکر غالب در این عهد، به این نکته گرایش دارد که بدی‌ها را بدون خوب نشان‌دادن آنها به‌عنوان ضرورت بپذیرد، فاطمی موسیقی در این دوران را شر لازم دانسته که همراهی آن با مجالس لهو و لعب همیشگی بوده است (۱۳۹۳، ۵۳) و در ادامه تمامی این موارد را از جنس شرِلازم می‌داند. با بررسی آثار تصویری به‌جامانده از این دوران و تطابق آن با منابع موجود، چنین به نظر می‌رسد که شاهان صفوی- به‌جز شاه‌طهماسب و شاه سلطان حسین -که اولی در نیمه دوم و دومی در نیمه نخست حکومتشان موسیقی را حرام اعلام کردند- بر خلاف ادعاهایشان موسیقی را در محافل و مجالس خود راه داده و از آنجا که شاهان در این دوره قدرت مطلق بودند، بزرگان مذهبی نیز قادر به مخالفت با این روند نبودند. از طرف دیگر فشار بزرگان شیعه و شاه بر اهل تصوف و عرفا و به حاشیه‌راندن آنان در این دوره، راه را برای حضور موسیقی آیینی و علمی و موسیقیدانان خبره بست. در آثار تصویری این دوران بیشتر با صحنه‌هایی از موسیقی مجلسی برخورد می‌کنیم. هرچند که رویه تصویرسازی این دوران تا حدود زیادی ادامه روند نقاشان مکتب هرات بود اما تأثیر مستقیم تفکرات اجتماعی و رقابت میان مذهب و دربار را به‌خوبی می‌توان در آن مشاهده کرد این تفاوت در آنجایی مشهود می‌شود که در نگاره‌های دوران

تیموری در کتب مذهبی نیز استفاده از سازهایی همچون دف و نی را توسط فرشتگان شاهد هستیم اما در عهد صفوی نگاره‌های کتب مذهبی از آلات موسیقی خالی هستند. باید گفت که بر طبق شواهدی که از رسالات و متون تاریخی و سفرنامه‌ها و همچنین نگاره‌ها یافت می‌شود، موسیقی علمی دوران تیموری در عصر صفوی جای خود را به موسیقی مطربی و قهوه‌خانه‌ای می‌دهد چنانکه این تضاد، «به وجود دو نوع بینش کاملاً متفاوت در زمینه موسیقی، یکی عیاشانه و دیگری سخت فاضلانه گواهی می‌دهد» (فاطمی، ۱۳۹۳، ۴۸) هرچند که «در این عصر نیز خصوصاً تا زمان حکومت شاه‌عباس اول موسیقیدانان اهل فن وجود داشته‌اند و حتی سنت رساله‌نویسی در زمینه موسیقی نیز از بین نرفت» (میثمی، ۱۳۸۹، ۱۱). چنانکه از دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون برمی‌آید موسیقی مجلسی (غناء) -که از دیدگاه اهالی موسیقی جدی قابل قبول نبود- نه‌تنها جایگاه خود را از دست نداد بلکه در مرتبه‌ای به مراتب بالاتر از حدی که می‌بایست قرار گرفت، از سویی دیگر مراسم و سلوک عرفانی که همراه با موسیقی بود، به دلیل فشار دسته‌ای از مراجع و مجتهدین مذهبی و به طبع آنها، شاهان صفوی، به مرور زمان به حاشیه رفتند و موسیقی خانقاهی به مرور تنها به قشر کوچکی از افراد جامعه تعلق گرفت، بااین‌حال در بسیاری از نگاره‌ها، خصوصاً دیوان اشعار عرفایی همچون حافظ و نیز کتب پندآمیزی همچون گلستان و بوستان سعدی، مراسم سیر و سلوک عارفانه و صوفیانه به همراهی سازها به تصویر کشیده شده که می‌تواند گویای تفکرات آنها در مورد موسیقی و تأثیر این تفکرات بر نقاش بوده باشد. موسیقی مذهبی نیز یکی از انواع موسیقی در این دوره بود که با توجه به اینکه بیشتر با آواز سروکار داشت تا ساز، حضور چندانی در آثار تصویری این دوره ندارد، درنهایت با بررسی صحنه‌های موسیقی در نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های دوران طولانی حکمرانی صفویان، می‌توان گفت که نفوذ بالای علمای شیعه بر دربار و عامه مردم توانست تا حدود زیادی موسیقی علمی را در سطح جامعه کمرنگ و فضای اجتماعی را بر علیه آن کند اما نتوانست آن را به‌طور مطلق حذف کند و به هر رو موسیقی در عصر صفوی با کمترین مجالی که برای نفس‌کشیدن داشت، به بقاء خود ادامه داد اما به‌درستی می‌توان گفت که از ماهیت باستانی خود کاملاً دور ماند و در اغلب شاخه‌ها به بیراهه رفت.

با توجه به نظریه گفتمان اجتماعی از نگاه فوکو که عقیده دارد؛ گفتمان

جدول ۲- مقایسه آثار تصویری دارای صحنه‌های موسیقی در تأثیر از گفتمان غالب بر جامعه عصر صفوی.

آثارتصویری دارای صحنه های موسیقی در عصر صفوی	نوع تصاویر به کار رفته در آثار	تأثیرپذیری‌از گفتمان غالب بر جامعه	نوازندگان، سازها و رقصندگان	نوع حضور زنان در بخش موسیقی	نزدیکی به واقعیت بر اساس منابع موجود
دیوارنگاره ها	-مجالس درباری - مجالس بزم -موسیقی مطربی	- با هدف سرگرمی پادشاه و بزرگان - برخلاف مذهب، عرفان و حکمت	- در مجالس درباری تعداد زیاد و در مجالس بزم به یک یا دونفر ختم می شوند. - بیشتر سازهای عود، تنبور، کمانچه، دایره، دف، قانون و چنگ - بین دو تا پنج رقصنده با سازهای مخصوص به خود	به عنوان نوازنده و رقصنده	زیاد
دیوان اشعار عرفانی	- صوفیانه -عارفانه	- موسیقی و رقص سماع در راستای تفکرات عرفا و صوفیان - به منظور ستایش خداوند	- تعداد دو یا سه نوازنده و تعداد زیادی رقصندگان سماع - سازهای عود، یکتای ، نی و دایره	وجود ندارد	زیاد
کتب پند و اندرز(داستان های پندآمیز)	-مجالس درباری -بزم در طبیعت - عارفانه	بیشتر از تخیل استفاده شده به جز در مورد جایگاه و منزلت نوازندگان و همچنین سازهای مورد استفاده آنان	- تعداد کم نوازندگان و تعداد بیشتر رقصندگان. - تعداد نوازندگان و رقصندگان به صورت مساوی - سازهای سه تار ، دوتار، عود، کمانچه ، چنگ، تنبور، نی، دایره و دف	بیشتر به عنوان رقصنده و گاه به عنوان نوازنده در مجالس درباری و بزم	متوسط(به‌دلیل استفاده از تخیل)
کتب و رسالات مذهبی	ندارند	- از صحنه های دارای موسیقی چه به عنوان غناء و چه به عنوان موسیقی مذهبی صرف نظر شده است. - بر اساس نظریات علما و مجتهدان شیعه	ندارند	وجود ندارند	زیاد
افسانه ها و داستان ها	- مجالس درباری - مجالس بزم -مجالس عزاداری - عارفانه - صوفیانه	- تأثیر دیدگاه های اجتماعی بر تخیل‌نگارنده‌گان. - بر خلاف تفکرات مذهبی. -در مجالس عزاداری غیر مذهبی	- در مجالس درباری گاه تعداد کم و گاه زیاد - در مجالس بزم دو یا سه نفر گاه به تنهایی و گاه با همراهی بین یک تا پنج رقصنده - در مجالس عارفانه تعداد رقصندگان بیشتر - استفاده از سازها همانند آثار پیشین	جزدر مورد مجالس عارفانه و صوفیانه در دیگر مجالس بیشتر به عنوان رقصنده و گاه به عنوان نوازنده و در مجالس عزاداری غیرمذهبی به عنوان شیون کننده.	متوسط
نگاره‌های تک‌برگ	-بزم در طبیعت - تک چهره ها	- با هدف سرگرمی و زیباسازی تصاویر - به صورت ذهنی - برخلاف مفاهیم و تفکرات مذهبی	- در مجالس بزم یک یا دو نوازنده به همراه یک یا دو رقصنده - در تک چهره ها یک نفر به همراه ساز سازهای عود ، سه تار ، دوتار، شدرغو و دایره	در مجالس بزم بیشتر به عنوان رقصنده و گاه به عنوان نوازنده در تک چهره‌سازی‌ها وجود ندارند.	زیاد

نتیجه

اجتماعی حاکم بر یک جامعه تحت تأثیر عواملی همچون مذهب، شرایط سیاسی و اجتماعی آن دوره است می‌توان گفتمان اجتماعی غالب در عصر صفوی را در موارد زیر بررسی نمود:

۱. فقهای شیعی‌مذهب -که به دو دسته اخباری و اصولی تقسیم می‌شدند- نظرات متفاوتی در زمینه موسیقی داشتند، دسته اول -که غالب جامعه بالای مذهبی را تشکیل می‌دادند، با موسیقی از همه جهات — چه یادگیری و چه استفاده از آن- مخالف بودند اما اصولیون دانستن موسیقی را و به‌کاربردن بخشی از آن را به‌صورت مشروط مجاز می‌دانستند.

۲. برای شاهان صفوی، بخش غنائی موسیقی -موسیقی بزمی- مطربی که مناسب برای مجالس عیش‌ونوش بود- مورد توجه بیشتر بود و توجهی به حرام یا حلال‌بودن آن نداشتند، اما برای استحکام موقعیت و پایگاهشان، در ظاهر و با ادعای پیروی مطلق از مراجع مذهبی، علاقه و ارتباط با این نوع از موسیقی را از دید عوام پنهان می‌کردند.

۳. در این دوره، آن دسته از شاهان صفوی که با موسیقی مخالف بودند نیز آن را به‌طور کامل حذف نکرده و در بخش‌هایی همچون نقاره‌زنی و موسیقی مذهبی- صوت قرآنی، مراسم عزاداری و تعزیه‌خوانی- از این هنر استفاده می‌کردند و می‌توان گفت که با بخش غنایی موسیقی-حداقل در ظاهر- برخورد خوبی نداشتند.

۴. متصوفه، باطن‌گرایان و فرقه‌های گوناگون دراویش در راستای مراسم آیینی و عرفانی خود از موسیقی استفاده می‌کردند.

۵. .نگارگری ایران از دوره ایلخانی به بعد همواره تحت تأثیر گفتمان غالب اجتماعی بوده و سبک زندگی پادشاهان و مردم را به تصویر درآورده است. در دوره صفویه این تأثیر گفتمان در نگارگری پررنگ‌تر شد، چراکه این هنر وسیله‌ای برای نمایش قدرت حکومت بوده است. این رویه در انتخاب و نمایش صحنه‌های موسیقی نیز به همین روال بوده است. با توجه به موارد ذکرشده می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که نگارگری عصر صفوی -در اینجا منظور نگاره‌هایی است که در آنها از صحنه‌های موسیقی استفاده شده- به‌طور کامل تحت تأثیر تفکر حکومت صفوی بوده و بیشتر بر اساس اندیشه‌های سیاسی حکومت شکل گرفته است تا بر اساس اندیشه‌های مذهبی (شیعه دوازده‌امامی) ، فلسفی (فلسفه اسلامی و حکمت ایران باستان) و عرفانی (عرفان شیعی). مقوله موسیقی در این دوره تحت تأثیر گفتمان قدرت و گفتمان شر لازم قرار گرفت که بر استفاده از موسیقی در نگاره‌ها و دیوارنگاره‌های این عصر-به‌عنوان یکی از انواع مهم اسناد مورد بررسی در کنار متون- نیز تأثیر مستقیم گذاشت و موسیقی در آثار تصویری این عهد جز در مواردی بیشتر به مجالس بزم و طرب و شادمانی تعلق دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. اشاره به آیه ۱۷۲ سوره اعراف: «وَإِذْ أَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنِی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّیَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَی أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قَالُوا بَلَی شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا یَوْمَ الْقِیَامَةِ إِنَّا کُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِینَ»، و به یاد آر هنگامی که خدای تو از پشت فرزندان آدم ذرّیّه آنها را برگرفت و آنها را بر خودشان گواه ساخت که آیا من پروردگار شما نیستم؟ همه گفتند؛ بلی، ما گواهی دهیم (قرآن کریم، ۱۳۸۹، ۱۷۳، و نیز طباطبائی، ۱۳۷۴، ج. ۱۲، ۳)

فهرست منابع

آیات الهی قرآن کریم (۱۳۸۹)، ترجمه محی‌الدین مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، انتشارات قلم و اندیشه.

آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۵)، *موسیقی در فلسفه و عرفان، یک مقدمه کوتاه*، تهران، نشر مرکز.

الئاریوس، آدام (۱۳۶۳)، *سفرنامه (بخش ایران)*، ترجمه احمد بهپور،تهران، سازمان انتشاراتی فرهنگی ابتکار.

بشیریه، حسین (۱۳۷۸)، *سیری در نظریه‌های جدید در علوم‌سیاسی*، تهران، علوم نوین.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)،*نمایش در ایران*، چاپ دوم،تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پایا، علی (۱۳۷۵)، جایگاه مفهوم صدق در آرای فوکو، *نامه فرهنگ*، پاییز، شماره ۲۳، صص ۵۲-۶۹.

ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۸۲)، *عالم‌آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، ۲ جلد، تهران، انتشارات امیرکبیر.

جعفریان،رسول (۱۳۷۹)، *صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست*، قم، پژوهشکده حوزه و دانشگاه.

جوادی، غلامرضا (۱۳۸۰)، *موسیقی ایران از آغاز تا امروز*، ج. ۱، تهران، انتشارات همشهری.

داداشی، ایرج (۱۳۹۵)، میرفندرسکی و موسیقی نظری، *مجموعه مقالات اولین همایش دوسالانه بین‌المللی جهان اسلام*، تهران، فرهنگستان هنر.

ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۶)، *حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران (از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه)*، تهران، مؤسسه فرهنگی- هنری ماهور.

دالاواله، پیترو (۱۳۷۰)، *سفرنامه (بخش ایران)*، ترجمه شعاع‌الدین‌شفا، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی.

راهگانی،روح‌انگیز (۱۳۷۷)، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران، انتشارات پیشرو.

رهبر، ایلناز؛ اسعدی، هومان، و گاژا، رامون (۱۳۸۹)، سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفرو شاردن (مقایسه‌ای تطبیقی در بخش سازشناختی از سفرنامه کمپفر و شاردن)، تهران، مجله *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، تابستان، شماره ۴۱، صص ۲۳-۳۲.

زاهدی، تورج (۱۳۷۷)، *جکمت معنوی موسیقی*، تهران، نشر فردوس.

شاردن، ژان (۱۳۹۳)، *سفرنامه*، ترجمه اقبال یغمایی، ج. ۱، ۳ و ۵، چاپ دوم، تهران، انتشارات توس.

شورمیج، محمد (۱۳۹۲)، شیخ بهایی و حکومت صفویه، فصلنامه *مطالعات تاریخ ایران اسلامی*، سال دوم، بهار، شماره ۱، صص ۴۷-۶۵.

صالحی‌زاده، عبدالهادی (۱۳۹۰)، درآمدی بر تحلیل گفتمان میشل فوکو؛ روش‌های تحقیق کیفی، ماهنامه *معرفت فرهنگی اجتماعی*، تابستان، سال دوم، شماره ۳، صص ۱۱۳-۱۴۱.

صدرالدین محمّد شیرازی (۱۳۸۳)، *الحکمةالمتعالیة فی الاسفار العقلیة الاربعة*، ترجمه محمد خواجوی، ج. ۶، چاپ دوم، تهران، انتشارات مولی.

طباطبائی، محمدحسین(۱۳۷۴)، *ترجمه تفسیر المیزان*، ترجمه محمدباقر موسوی همدانی، ج. ۱۲، قم، جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، دفتر انتشارات اسلامی.

فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایران، تهران، مؤسسه فرهنگی- *هنری ماهور*.

فیرحی، داوود (۱۳۸۴)، قدرت *دانش مشروعی*، تهران، نشر نی.

فیگوئروآ، دن گارسیا دسیلوا (۱۳۶۳)، سفرنامه، ترجمه: غلامرضا سمیعی،

تهران، نشر نو.
کشمیری، مریم (۱۳۹۷)، مقام نوازندگان در عصر صفوی بر پایه‌نگاره‌مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان‌محمد، *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، تابستان، دوره ۲۳، شماره ۲، صص ۲۳-۳۴.
کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳)، *سفرنامه*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران، شرکت سهامی خوارزمی.
محشون، حسن (۱۳۸۰)، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران، فرهنگ نشر نو.
مراغی، عبدالقادربن غیبی (۱۳۶۶)، *جامع‌الالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران، وزارت فرهنگ و آموزش عالی و مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
مراغی، عبدالقادربن غیبی (۱۳۷۰)، شرح ادوار، به اهتمام تقی بینش، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۵۰)، *مبانی اتنوموزیکولوژی*، تهران، انتشارات سروش.
مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۱)، روضه‌خوانی و رابطه آن با ردیف موسیقی سنتی ایران، زمستان، فصلنامه *ماهور*، شماره ۱۸، صص ۱۳-..۲۳
معین، محمد (۱۳۸۲)، *فرهنگ فارسی*، ج. ۴، تهران، انتشارات بهزاد.
ملکی، توکا (۱۳۸۰)، *زنان موسیقی ایران از اسطوره تا امروز*، تهران، نشر کتاب خورشید.
میثمی، حسین (۱۳۸۱)، تشکیلات موسیقی دربار صفوی، فصلنامه *ماهور*، پاییز، شماره ۱۷، صص ۳۱-۵۴.
میثمی، حسین (۱۳۸۹)، *موسیقی عصر صفوی*، تهران، فرهنگستان هنر.
نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*، ترجمه عباس‌علی عزتی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
آداموا، ا.ت (۱۳۸۶)، *نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ* (سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی)، ترجمه زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر.
آقاجانی اصفهانی، حسین؛ جوانی، اصغر (۱۳۸۵)، *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان (کاخ چهلستون)*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
شاهکارهای نگارگری ایران (۱۳۸۴)، *موزه هنرهای معاصر*.
کری‌ولش، استوارت (۱۳۸۹)، *نقاشی ایرانی، نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی*، ترجمه: احمدرضا تقاء، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
کنبای، شیلا (۱۳۸۹)، *نگارگری ایرانی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران، انتشارات مطالعات هنر اسلامی.
ولش، آنتونی (۱۳۸۹)، *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه روح‌الله رجبی، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Effect of the Social Dialogue Governing the Safavid Age in the Visual Works of the Music Scenes of that Period

Honeyh Rezayatbakhsh*[1], Amir Hossein Chitsazian[2]

[1]Master of Research of Art, Department of Advanced Studies in Arts, Faculty of Architecture and Art, Kashan University, Kashan, Iran.
[2]Associate Professor, Department of Advanced Studies in Arts, Faculty of Architecture and Art, Kashan University, Kashan, Iran.

(Received: 10 Dec 2017, Accepted: 23 Jun 2021)

Every field of knowledge in a particular period of history has a collection of necessitating and depriving laws and rules, which determines about what you can discuss and about what cannot enter the discussion. This unwritten laws and rules, which at the same time ruling on any speech and writing, are "discourse" of that particular field in that particular historical period. In the ninth century Sufis movement emerged as powerful political sovereignty in Iran and established a new government named Safavie kingdom; anew emergence of Iran as an independent political unit in Safavie era was a struggle to retrieve a national identity before Islam. The Safavid dynasty created a new era in Iran history by formalizing the Shia religion in Iran and settling it as a religion of the majority of people. "In the point of view of this era historians, religion constitution and spirituality were not an independent phenomenon from the government". Because of a relation that historians had with the court and also moral and material centralization policies of Safavi king, they paid less attention to independence and existence of religious constitution and spirituality. According to the dominant discourse of Shia in Safavie era, for consolidation and expansion of the Shiite spontaneously, Shia king invited them to himself in spite of power and glory but there were serious signs of conflict and inconsistency between these two. A major difference between Safavi nationalism and its earlier period was in a role of "Shia" religion in the new identity that this time was responsible for. The confluence of religion and nationality in Safavi discourse caused religious unity be basis of political unity and national identity in Iran after about nine hundred years after the Sasanian government. A discourse which by highlighting, rejecting and marginalizing spread its dominant thought with a name of powerful government against the Ottoman Caliphate and other competitorA recession that had started since the eighth century, in Safavi era Speeded up. This haste was largely as result of Shia religion formalization and its gripping through court policies as well as increasing penetration among the public that gradually caused loss of Sufis. Due to the unfavorable social conditions in this era, Safavi kings used Shia religion as means of their purposes. . In this research has attempted to study the influence of social discourse of this era -that in addition to the ruling political thoughts can be Divided to three sections, Shia religion, ancient Iran philosophy and Islamic mysticism- on figures including music scene. This research is carried out through descriptive-analytical method and its data was collected through documentary method and for analyzing the data, the "Michel Foucault" discourse theory was used as a theoretical framework. The result of this study is that by all power and influences that Shia religion and philosophers and Islamic mystics had in the safavi era particularly in first shah abbas, the direct impact of government political thoughts on miniature and visual usage of social realities is obvious in designing scenes including music.

Keywords
Social Discourse, Music, Miniatur, Safavids.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 5259600, Fax: (+98-21) 88893076, E-mail: h.rezayatbakhsh@gmail.com