تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۴/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۱/۱۳

ابوالقاسم دادور[۱]، جواد دیواندری[۲]، هانیه رضایت‌بخش[۳]

مطالعه سازهای زهی-کمانی (آرش‌های) در عصر صفویان و گورکانیان با نگاهی بر نگارگری

چکیده

تعاملات فرهنگی میان دو کشور هند و ایران در دوران دو امپراتوری بزرگ و قدرتمند صفویه و گورکانی به‌طبع بر گسترش سازها نیز تأثیر گذاشت. سازهای زهی-کمانی (آرش‌های) که دسته بزرگی از سازهای زهی هستند، با استفاده از آرشه یا کمانه به صدا درمی‌آیند و از دیرباز در ایران و هندوستان مورداستفاده بوده‌اند، این گروه از سازها حضوری پررنگ در نگاره‌های ایران و هند در این عصر داشته و تنوع ساختاری و به‌تبع گستردگی صوتی آن‌ها را می‌توان از مجالسی که در آن‌ها به تصویر درآمده‌اند پیگیری کرد. در این پژوهش که با روش تطبیقی- تحلیلی انجام گرفته، سعی بر آن است که با استفاده از نمونه‌های تصویری در دو مکتب هند و ایران به بررسی انواع این سازها ازنظر ساختار، نحوه استفاده، مجالس مورداستفاده و سازهای همراهی‌کننده آن‌ها پرداخته و به این سؤال اساسی پاسخ داده شود که مهاجرت هنرمندان و موسیقیدانان ایران به هندوستان، چه تأثیری در نحوه و تنوع استفاده از سازهای زهی-کمانی در مجالس مختلف ایجاد کرده است؟ و در روند پژوهش از روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی استفاده شده است. با توجه به آثار بررسی‌شده شاید بتوان این‌گونه گفت که تأثیر هنر ایران و حضور سازهای زهی-کمانی مشترک در نگاره‌های نیمه اول دوران مغول کبیر در هند، بسیار پررنگ‌تر از نیمه دوم آن بوده است.

واژگان کلیدی: سازهای زهی-کمانی، نگارگری، صفویان، گورکانیان

[۱] استاد گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزّهرا (مسئول مکاتبات)
E-mail: a.dadvar@alzahra.ac.ir

[۲] عضو هیأت علمی و استادیار گروه معماری دانشگاه کاشان
E-mail: j.divandari@gmail.com

[۳] دانش‌آموختهٔ مقطعِ کارشناسیِ ارشدِ رشتهٔ پژوهشِ هنر، دانشگاهِ الزّهرا
E-mail: h.rezayatbakhsh@gmail.com

مقدمه

هم‌زمان با به قدرت رسیدن دولت صفویه در ایران، جانشینان تیمور گورکانی در هندوستان قدرت را به دست گرفتند. اگرچه پیش از فتح هند به دست بابر، ارتباط سیاسی مهمی میان ایران و هند برقرار نشده بود. بااین‌حال «مسلماً درزمینه‌ی فرهنگ، عقاید و تجارت ارتباطات فعالی میان آن‌ها وجود داشت» (ریاض‌الاسلام،۱۳۹۱: ۱۵) و هنگامی‌که اوج قدرت صفویان در ایران با شکوه قدرت گورکانیان در هند هم‌زمان شد و این هم‌زمانی، منجر به ایجاد ارتباطات میان دو کشور شد. از زمان روی کار آمدن سلسله گورکانیان در هند تا هنگام تسلط انگلیسی‌ها در قرن ۱۹ میلادی بر این کشور، زبان‌وادبیات‌فارسی و فرهنگ ایرانی نقش پررنگی را در شبه‌قاره هند ایفا کرد.

سفر همایون به ایران و دیدار وی با هنرمندان و شاعران ایرانی، علاقه مغولان به ادبیات و هنر ایران را بیشتر تحریک کرد و به‌محض این‌که وی در کابل بر تخت نشست آنان را به دربار خود دعوت کرد. این دعوت که مصادف با بی‌اعتنایی و بی‌مهری شاه‌تهماسب صفوی نسبت به هنرمندان و شعرا بود، باعث شد بسیاری از آنان باوجود بی‌میلی به ترک وطن، برای دست‌یابی به زندگی و آینده‌ای بهتر، دست به مهاجرت بزنند. این مهاجرت به دربار مغول باعث شد «آنچه را که ایران در سراسر قرن دهم هجری / شانزدهم میلادی بی‌وقفه از دست می‌داد، هند به خود اختصاص دهد»(ولش، ۱۳۸۹: ۲۷). موسیقیدانان نیز دسته بزرگی از مهاجران به هند بودند که در دربار گورکانی به‌خصوص در دوران حکومت همایون و اکبر به درجات بالایی دست یافتند، در منابع مکتوب هند در این دوران، نام موسیقیدانان ایرانی به‌وفور دیده می‌شود. با گذر از دوران اکبر به دوران وارثانش و نفوذ عناصر بومی به هنرهای درباری گورکانی شاهد کم‌رنگ شدن عناصر ایرانی در نگاره‌های مغول هند هستیم که سازهای ایرانی نیز یکی از همین عناصر محسوب می‌شدند.

بر اساس پژوهش‌ها به‌نظر می‌رسد که سازهای زهی-کمانی دسته بزرگی از سازها را در کشورهای اسلامی و خاور دور تشکیل می‌داده‌اند. چنان‌که از نگاره‌های گوناگون در عهد دو امپراتوری عظیم صفوی و گورکانی برمی‌آید این سازها معمولاً عضو ثابت ارکستر در مجالس بزم محسوب می‌شدند. در منابع تاریخی نام کمانچه نوازانی که در دربار صفوی و گورکانی جزو ممتازان موسیقی و مورد محبت و توجه پادشاه وقت بوده‌اند به‌وفور یافت می‌شود. لازم‌به‌ذکر است که تمرکز عمده این پژوهش بیشتر بر ساز کمانچه در نگاره‌های دو کشور است و سازهای دیگر بیشتر جهت بررسی تنوع انواع سازهای بومی در دو کشور آورده شده‌اند.

این پژوهش بر اساس بررسی تعداد ۸۰ نگاره (۴۰ نگاره از هر کشور) نوشته شده که از میان آن‌ها تعداد ۲۲ نگاره به‌عنوان‌نمونه آورده شده است. آثار موردبررسی در این پژوهش که از مکاتب گوناگون انتخاب شده‌اند عبارت‌اند از: آثار عهد صفوی شامل:۱. *خمسه نظامی* (شاه‌طهماسبی) ۲. *هفت‌اورنگ* جامی (ابراهیم‌میرزا) ۳. *روضه‌الانوار* ۴. *دیوان امیرشاهی* ۵. *دیوان حافظ* (سام میرزا) ۶. دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون و کاخواره نایین ۷. نگاره‌های تک‌برگ ۸. *شاهنامه‌شاه‌طهماسبی* ۹. *شاهنامه ذوالقعده* ۱۰. *شاهنامه رشیدا* ۱۱. *شاهنامه قره‌چغای‌خان* ۱۲. پنج گنج جامی ۱۳. *گلستان* سعدی ۱۴. *دیوان حافظ* ۱۵. *حبیب‌السیر* ۱۶. *بوستان* سعدی ۱۷. *مطلع‌الانوار* امیرخسرو دهلوی ۱۸. *گرشاسب‌نامه* اسدی طوسی ۱۹. *سد سکندری* امیرعلیشیرنوایی ۲۰. *مثنوی جمشید و خورشید* ۲۱. *فال‌نامه شاه‌تهماسبی* ۲۲. پنج‌گنج امیرخسرو دهلوی ۲۳. *مثنوی مهر و مشتری عصار* و آثار عهد گورکانی: ۱. *مرقع گلشن* ۲. *جامع‌التواریخ* رشیدی ۳. *مرقع‌های هندی* مختلف ۴. *بابرنامه* ۵. *اکبرنامه* ۶. *چنگیزنامه* ۷. *تاریخ اکبرشاه هندی* ۸. نگاره‌های تک‌برگ کارگاه «اکبر شاه» و «شاه‌جهان» و... ۹. آلبوم‌های سلطنتی ۱۰. *دیوان امیرعلیشیرنوایی*

۱۱. پنج گنج امیرخسرو دهلوی ۱۲. *دیوان انوری* ۱۳. *انوار سهیلی* ۱۴. *بهاگراتا پورانا* ۱۵. *داراب‌نامه* ۱۶. *مثنوی ظفرخان* ۱۷. *توزوک جهانگیری* ۱۸. *حمزه‌نامه* ۱۹. *گلستان سعدی* ۲۰. *شاهنامه کارگاه اکبرشاه* ۲۱. *پادشاه‌نامه* ۲۲. *طلسم‌نامه* ۲۳. حماسه گولربیهاری‌ساتسای.

در این پژوهش سعی بر آن است که با فرض بر این‌که با توجه به تفاوت دیدگاه دو ملت ایران و هند به موسیقی در اعصار گذشته و هم‌خوانی و تأثیر شدید هنر ایران بر هند در عهد صفویه و گورکانی در آثار مختلف هنری ازجمله نگارگری و موسیقی، استفاده از سازهای زهی- آرشه‌ای در آثار تصویری این دو مکتب به‌هم نزدیک است، با نگاهی تطبیقی جایگاه، اهمیت و هم‌چنین فرم نوازندگی و تنوع این خانواده بزرگ سازها و جایگاه و اعتبار آن‌ها در میان طبقات گوناگون جامعه موردبررسی قرار گرفته و به سؤالات زیر پاسخ داد شود:

۱. تنوع ساز های زهی- کمانی در کدام‌یک از مکاتب هند و ایران بیشتر بوده و آیا نسبت استفاده از این سازها در تصاویر مختلف نسبت به سازهای زهی- زخمه‌ای در دو مکتب به یک‌شکل بوده است؟
۲. سازهای زهی-کمانی در کدام نوع از آثار تصویری این دو مکتب، بیشتر بوده و چه تفاوتی در فرم نشستن و نوازندگی آنان در این دو مکتب دیده می‌شود؟
۳. از سازهای زهی-کمانی در دوران صفوی و گورکانی در کدام مجالس استفاده می‌شده و تنوع طبقات نوازندگان این ساز در نگاره‌های کدام مکتب بیشتر بوده‌است؟

پیشینه تحقیق

در رابطه با موسیقی عهد صفوی، نوازندگان و سازهای آن پیش‌ازاین سخن فراوان گفته شده است. در رابطه با سازهای موسیقی صفویه سیدحسین میثمی در کتاب *موسیقی عصر صفوی* (۱۳۸۹) بر اساس منابع نوشتاری و نگارگری، به‌طوراخص به موسیقی دوره صفویه، نوازندگان و هم‌چنین مراسمی که در آن‌ها موسیقی به‌کار می‌رفته پرداخته است. در مقالاتی هم‌چون « نگاهی به موسیقی دوره‌ی صفویه» نوشته حسین میثمی (۱۳۸۴) به موسیقی در دربار هریک از پادشاهان صفوی، مراسمی که در آن‌ها موسیقی استفاده می‌شده و ذکر سازهای استفاده شده در این پرداخته شده. هم‌چنین در مقاله‌ای با عنوان « سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن» نوشته ایلناز رهبر، هومان اسعدی و رامون گاژا (۱۳۸۹) به بررسی تطبیقی سفرنامه‌های کمپفر و شاردن در رابطه با موسیقی و سازهای موسیقی دوران صفویه اشاره شده و نرگس ذاکرجعفری (۱۳۹۶) نیز در کتاب *حیات سازها از سلجوقیان تا صفویه* به‌طورکامل سازهای موسیقی ایران را بر اساس نگاره‌ها و رسالات موسیقی موجود بررسی و آن‌ها را دسته‌بندی کرده است. در رابطه با سازهای زهی-کمانی به‌طوراخص، تنها درویش رضا منظمی در مقاله « تاریخچه کمانچه» (۱۳۸۲) به بررسی سازهای زهی- کمانی در شرق پرداخته و تاحدامکان آن‌ها را معرفی کرده است. در رابطه با سازهای موسیقی در هند دوران گورکانی؛ سارا کلانتری در پایان‌نامه خود تحت‌عنوان « موسیقی گورکانی در دربار اکبر گورکانی »(۱۳۸۵) و هم‌چنین در مقالات «حیات موسیقایی در دربار بابر و همایون گورکانی»(۱۳۸۶) « حیات موسیقایی در دربار اکبر گورکانی» (۱۳۸۶) به بررسی موسیقی بر اساس نگارگری پرداخته اما می‌توان گفت در رابطه با سازهای زهی- کمانی به‌طورخاص و بر اساس نگارگری این دوره، تاکنون مقایسه‌ای میان آثار صفوی و گورکانی صورت نگرفته است که با توجه به مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند و تأثیر شدید هنر این دو کشور بر یکدیگر این مقایسه درزمینه‌ی موسیقی در نگارگری نیز ضروری به‌نظر می‌رسد.

۱. موسیقی ایران در عهد صفوی

هریک از شاهان صفوی به فراخور خصلت‌های ذاتی و گاه بر اساس اوضاع‌واحوال اجتماعی و هم‌چنین عوامل مذهبی و شرعی، تعاملات گوناگونی با موسیقی داشتند. شاه اسماعیل اول که به‌سبب تحکیم پایه‌های حکومتش بیشتر زمان خود را صرف جنگ کرده بود، خود شاعر بود و هم‌چنین با دعوت هنرمندان مکتب هرات به تبریز، درواقع بنیان‌گذار مکتب تبریز شد. راهگانی معتقد است که نمایش‌های مذهبی و رواج و تعزیه در دوره حکومت وی اتفاق افتاده و در ادامه می‌گوید: «شاه اسماعیل، از آن‌ها در جهت ترویج و تبلیغ مذهب شیعه استفاده می‌کرد» (راهگانی، ۱۳۷۷: ۳۱۸). شاه‌تهماسب اول که در دوره اول حکومتش به انواع هنر و ازجمله آنان موسیقی توجه داشت و حتی در جهت رونق نقاره‌خانه‌ها نیز کوشیده بود، در دوره دوم حکومتش و زمانی‌که تحت‌نفوذ فقها و عالمان مذهبی درآمد و تمام موسیقیدانان و خوانندگان و نوازندگان را به‌استثنای چندنفر نقاره‌چی و سُرنایی به اسامی استاد حسین شوشتری و استاد اسد از دربار خود بیرون کرد (همایی شیرازی، ۱۳۷۵: ۲۶۷) و «فرمان داد که سازنده‌ها و خواننده‌ها و گویندگان ممالک محروسه را عموماً و خصوصاً قاسم قانونی را که سرآمد سازندگان بود، هرکجا بیابند به قتل برسانند و احدی جرأت مخالفت با فرمان شاه را نداشت» (ترکمان، ۱۳۸۲، ج ۱: ۹۷) و این خود دلیلی شد تا در عهد حکمرانی او «بسیاری از اهل موسیقی که مغلوب اولیاء و بستگان و مطرود اجتماع شده بودند، برای پرهیز از مزاحمت و توهین‌های مخالفان و دشمنان، یا هنر خود را پنهان داشتند یا از آن دست کشیدند»(جوادی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۳۵۱). در همین دوران در کنار دیگر هنرمندان و شعرا موسیقیدانان نیز دست به مهاجرت گسترده زدند، میثمی این دوره را دوره اول مهاجرت هنرمندان در دوران صفوی به هندوستان می‌داند که از رسمی شدن مذهب شیعه توسط شاه‌اسماعیل اول تا پایان حکومت شاه‌تهماسب ادامه داشت (میثمی، ۱۳۸۱: ۷۰-۷۳)

در میان شاهان صفوی، شاه‌عباس توجه خاصی به فقه و علوم دینی و فلسفی و هم‌چنین توجه و علاقه بسیاری به هنرهای گوناگون ازجمله موسیقی داشت. ازجمله کاربردهای موسیقی در زمان شاه‌عباس اول، کاربرد آن در مراسم استقبال از میهمانان خارجی بود چنان‌که دلاواله در سفرنامه‌اش از گروهی از زنان نوازنده و خواننده نام برده است که توسط داروغه همدان جهت سرگرمی و انبساط‌خاطر او و همسرش در مدت اقامت در این شهر فرستاده شده بودند (دلاواله، ۱۳۷۰: ۲۱ و ۲۲) در سفرنامه برادران شرلی نیز، در وصف پذیرایی شاه از میهمانانش چنین آمده است: «.... بعد با طبل و نقاره، خوانچه‌های ضیافت را بیست و چهار نفر از نجبا آوردند و وقتی طبال‌ها و نقاره‌چی‌ها رفتند، اهل طرب به میان آمدند. بیست نفر زن با لباس‌های فاخر می‌خواندند و به صدای موسیقی می‌رقصیدند و وقتی جشن به انتها رسید، پادشاه برخاست و دست سرآنتوان را بگرفت، آن‌ها دست‌به‌دست همین‌طور در کوچه‌های شهر می‌گشتند و آن بیست نفر زن از جلو می‌رفتند و آواز می‌خواندند و می‌رقصیدند... و در سر هر کوچه دسته جدیدی از موسیقی‌نوازان را مشاهده می‌کردیم»(شرلی، ۱۳۶۲: ۸۴). از دیگر کاربردهای موسیقی در این دوره جشن‌های پیروزی بودند. در جشنی که پس از پیروزی شاه‌عباس بر سپاه عثمانی در باغ تاج‌آباد اصفهان به‌مدت چندین روز برپا بود، به حضور زنان و اهل‌طرب و اصحاب محفل‌آرایی و شادی در این مراسم اشاره شده است (ترکمان،۱۳۸۲، ج ۲: ۹۲-۱۰۵) هم‌چنین با ورود شاه در شهرها و ایالات گوناگون، هنرمندان عرصه موسیقی موظف به اجرای برنامه و برپایی مراسم شادباش و خوشامدگویی به شخص شاه بودند (ترکمان،۱۳۸۲، ج ۲: ۹۲-۱۰۵). در دوران بیست‌وپنج‌ساله حکومت شاه‌عباس دوم، موسیقی درباری همانند سابق وجود داشت که دلیل اصلی آن تمایل شاه به شراب‌خواری و برپایی مجالس بزم بود (میثمی، ۱۳۸۹: ۵۵) بااین‌حال اصلاحات اجتماعی نیز ازسوی علما برای اجرای امربه‌معروف و نهی‌ازمنکر شدت

یافت. آنان در این دوره، نسبت به مقابله با موسیقی هم‌داستان بودند و برخورد سخت‌گیرانه‌ای با آن داشتند، چنان‌که مردم را حتی از مطالعه کتاب‌های موسیقایی منع می‌کردند (وحید قزوینی،۱۳۲۹: ۱۲۱). در دوره حکومت شاه‌سلطان‌حسین در بحث تاریخی موسیقی به دو دسته تقسیم می‌شود، دوره اول که دوره محدود کردن موسیقی بود که در آن موضع‌گیری‌های علما بر ضدموسیقی تداوم یافت و آنان در اعلامیه‌ای حمایت خود را از قانون منع موسیقی توسط شاه، اعلام کردند (نصیری، ۱۳۷۲: ۴۲-۴۴) اما دوره دوم که با اعتیاد شاه به شرب خمر و مجالس بزم همراه بود، قوانین منع شراب و موسیقی لغو شدند و «اگرچه پرداختن به موسیقی در میان مردم مشکلاتی دربر داشت، در دربار ظاهراً ممانعتی وجود نداشت» (میثمی، ۱۳۸۹: ۶۰). هرچند که بر اساس نوشته‌های سفرنامه‌نویسانی هم‌چون جِملی کارِری و گرگوریوا پریا فیدالگو، که در دیدار خود با شاه به اجرای موسیقی در دربار اشاره کرده‌اند مشخص است که موسیقی حتی در دوره اول نیز در دربار به حیات خود ادامه می‌داده است. (میثمی، ۱۳۸۹: ۶۱-۶۲)

۲. موسیقی هند در عهد گورکانی

حکومت گورکانیان در هندوستان با فتح کابل توسط بابُر در ۹۱۰ ه.ق/۱۵۰۴ م آغاز شد. دوران سلطنت بابر کوتاه بود و فرصت چندانی برای تحکیم پایه‌های حکومت تازه تأسیس خود نداشت، اما «نقش وی به‌عنوان حلقه ارتباطی میان هند و ایران قابل‌توجه است»(کلانتری، ۱۳۸۶. ۹۰) با توجه به شواهد به‌دست‌آمده؛ وی باوجود مشغله زیاد و نبردهای مداوم از هنر نیز غافل نبود و به‌ویژه به ادبیات و باغ‌آرایی علاقه داشت (شرما، ۱۹۷۴: ۲۸-۳۱). ظاهراً درزمینه‌ی موسیقی نیز شواهدی از علاقه بابر به این فن وجود دارد. بر اساس نوشته‌های با برنامه در بیشتر محافل و ضیافت‌های دربار بابر موسیقی اجرا می‌شد (وید، ۱۹۹۸: ۴۷) هم‌چنین مطالب با برنامه شامل سازها، فرم‌های موسیقی، اسامی و خاستگاه نوازندگان است و با توجه به نگاره‌های این کتاب، به‌نظر می‌رسد که «موسیقی دربار وی متأثر از فرهنگ موسیقایی ایران بوده است»(کلانتری،۱۳۸۶: ۹۱). پررنگ نبودن موسیقی هندی در دربار بابر را شاید بتوان نتیجه حکومت کوتاه‌مدت او و هم‌چنین تجانس نداشتن دربارش با مردم سرزمین تازه فتح شده دانست که باعث می‌شد از اختلاط فرهنگی آن‌ها جلوگیری شود(شرما، ۱۹۷۴: ۲۸-۳۱). پس از وی، فرزندش همایون کمک زیادی به رشد هنرها ازجمله موسیقی کرد و با توجه به اقامت چندساله وی در ایران به‌طورمشخص تأثیر فرهنگ ایرانی در دربار وی بسیار بیشتر از دیگر پادشاهان گورکانی بود چنان‌که وی به فارسی سخن می‌گفت و از شاعران فارسی‌زبان حمایت می‌کرد. (کلانتری،۱۳۸۶: ۹۴). در میان هنرمندانی که به همراه همایون از ایران به هندوستان مهاجرت کردند عده‌ای موسیقیدان نیز بودند که نام عده‌ای از آن‌ها در شرح متون تاریخی این دوره آمده است: «از سازنده‌ها مخلص قیصی و محمدجان قانونی و کجک غچکی و طوفان ربابی و قاسم چنگی و طوفان نی و از گوینده‌ها حافظ سلطان‌محمد آخته و حافظ کمال‌الدین حسین حافظ مهری و ملامیرجان پیوندی... به‌موجب حکم نشسته بودند». (بیات، ۱۳۸۲: ۹۹ و ۱۰۰). در دوران حکمرانی همایون اتباع قلمرو وی به سه دسته تقسیم می‌شدند؛ اهل‌دولت، اهل‌سعادت و اهل‌مراد که موسیقیدانان در دسته سوم قرار می‌گرفتند. در نگاره‌هایی که دوران همایون را به تصویر کشیده‌اند نیز تأثیرات موسیقی ایرانی قابل‌پیگیری است. در این تصاویر، سازهای رایج در موسیقی ایرانی و حتی رقاصانی با البسه و حرکات مشابه با رقاصان ایرانی قابل‌مشاهده هستند (Wade, 1998: 54). به‌هررو، شواهد تصویری و نوشتاری حاکی از آن هستند که «موسیقی دربار همایون هم‌چون بابر متأثر از فرهنگ موسیقایی ایران بوده است» (کلانتری، ۱۳۸۶: ۵۴).

با مطالعه کتب تاریخی می‌توان به قطعیت گفت که هم‌زمان با حکومت اکبرشاه تغییرات عمده‌ای در

انواع هنرها ازجمله موسیقی به‌وجود آمد. توجه و علاقه اکبر به هنرها، دربار او را تبدیل به محل اجتماع هنرمندانی از سراسر هند و سرزمین‌های اطراف ساخت و به دلیل فضای چندفرهنگی دربارش، «موسیقی دربار او به سمت تعامل فرهنگ‌های موسیقایی گوناگون جهت گرفت»(کلانتری، ۱۳۸۶: ۴۰) و علاقه خاصی که اکبر به موسیقی داشت، سبب جذب موسیقیدانان به دربارش شد (مبارک، ۱۳۷۲: ۳۲) شیخ ابوالفضل دلیل این علاقه را ذاتی و نتیجه موقعیت کواکب در لحظه تولد او می‌داند و در موردعلاقه اکبر به موسیقی در کتاب *آیین اکبری* چنین نوشته است: «خدیو جهان چنانچه در علم موسیقی آن پایه دارد که صاحبان این فن را نبود هم‌چنان در مراتب عمل این مشکل آسان‌نما پیش‌دستی دارند خاصه نقاره‌نوازی» (مبارک، ۱۸۹۳، ج ۱: ۳۱).

شاه‌جهان و جهانگیر نیز هم‌چون پدر و پدربزرگ خود حامی بزرگ موسیقی و اهل آن بودند. بااین‌حال از نقاشی این دوران کمتر از نقاشی‌های دوران اکبر و همایون می‌توان به‌عنوان سندی برای موسیقی استفاده کرد، بانی وید اعتقاد دارد که دلیل عمده آن گرایش نقاشی به سمت طبیعت‌گرایی در این دوران (وید، ۱۹۹۸: ۱۶۳).بااین‌حال موسیقی در این دوران نیز جزیی از زندگی دربار بوده و در مناسبت‌هایی هم‌چون تولد شاهزاده‌ها (توزوک جهانگیری، ۱۳۵۹: ۲۳)، ازدواج اعضاء سلطنتی (توزوک جهانگیری، ۱۳۵۹: ۲۳۷۰ و ۹۱)، و هم‌چنین محافل خصوصی (توزوک جهانگیری، ۱۳۵۹: ۵۰۶)، حضور نوازندگان همیشگی بوده‌است. از دوران حکومت شاه‌جهان، نسخه دست‌نویس پادشاه‌نامه به یادگار مانده که تصاویر آن مملو از صحنه‌های موسیقی است و اطلاعات زیادی از موسیقی این دوره و درواقع، صحنه‌هایی از آخرین روزهای طلایی تاریخ موسیقی مغول هند به‌دست می‌دهد (وید، ۱۹۹۸: ۱۶۵) با به سلطنت رسیدن اورنگزیب، تاریخ هنر هند به‌طورناگهانی به پیچی سریع و مرگبار رسید، آلن مینر در توصیف این دوران گفته «دوران حکومت اورنگزیب در تاریخ موسیقی به‌عنوان دورانی که در آن، فعالیت‌های موسیقی توسط این حاکم بنیادگرای متعصب متوقف شدند، بدنام خواهد ماند». (براون، ۲۰۰۳: ۸۱). در این دوره تنها مواردی مانند الکل، موادمخدر و ریش بلند ممنوع نشدند، «اورنگزیب به پاسبان‌های محلی دستور داده بود که علاوه بر این موارد جلوی موسیقی را نیز بگیرند و چنانچه از خانه و یا جایی دیگر صدای سازوآواز به گوش رسید، بی‌درنگ به آنجا بشتابند و هرآنکه می‌توانند توقیف کنند و سازها را بشکنند» (مانوچی، ۱۹۰۷:ج ۲: ۸). او که به خود اجازه شنیدن هیچ نوع آوایی از حنجره و یا سازها را نمی‌داد، حرم را نیز از وجود موسیقیدانان حرفه‌ای پاک کرد و این روال تا بیست سال بعد نیز ادامه یافت (براون، ۲۰۰۳: ۱۰۴-۱۰۵). پس از اورنگزیب و در زمان وارثانش موسیقی به دربار مغولان بازگشت، اما از دوران شکوهش در دربار اکبر فاصله فراوانی گرفت و هم‌چون دیگر هنرها به‌سوی ابتذال پیش رفت (وید، ۱۹۹۸: ۲۰۴-۲۰۵).

۳. سازهای زهی-کمانی

آن دسته از سازها هستند که با کمان یا آرشه نواخته شده و در متون قدیم با عنوان مجرورات در زیرمجموعه سازهای زهی دسته‌بندی شده و به دو گروه دسته‌بلند و دسته‌کوتاه تقسیم می‌شوند. سازهای زهی-کمانی دسته‌بلند دارای کاسه‌های کوچک برای تقویت صدا و پایه‌ای در زیر خود هستند و سازهای دسته‌کوتاه گلابی‌شکل و کشیده هستند. سازهای کمانی دسته‌کوتاه از یک قطعه چوب که درون آن را خالی کرده‌اند، ساخته شده است و از این لحاظ با سازهای زهی-زخمه ای تفاوتی ندارند. مشخصات کلی این دسته از سازها عبارت‌اند از: وزن نسبتاً زیاد، تارهای کمی زبر، روی کاسه آن‌ها را غالباً چرم یا پوست می‌کشند و به‌ندرت نیمه فوقانی کاسه تقویت‌کننده صدا، باز و بدون پوشش است. ساز هندی سارینا۱۲ و

ساز بلوچی ساروز[۱۳] و ساز کمانی نوریستان[۱۴] همه به این گروه تعلق دارند و در اجرای موسیقی محلی و همراهی با خوانندگان اشعار حماسی مورداستفاده قرار می‌گرفتند. (جنکینز، ۱۳۹۰: ۵۸-۶۰). این گروه از سازها در متون موسیقی تعاریف گوناگون داشته‌اند؛ از نگاه فارابی: «...در دسته‌ای دیگر از سازها، نغمه از این راه پدید می‌آید که بر تارهای آن‌ها تار یا چیزی جانشین آن برکشیم، این سازها دو دسته‌اند، یکی آنکه برای هر نغمه تاری اختصاص یافته، دیگر آنکه یک یا چند تار آن هرکدام دارای تقسیماتی هستند»(فارابی ۱۳۷۵: ۲۲۷) و آن‌ها را کامل‌ترین سازها به همراه سازهای بادی به‌شمار می‌آورد (فارابی ۱۳۷۵: ۲۸)، ابن‌سینا در بخش جوامع علم موسیقی از کتاب شفا از سازهای سیمی که در آن‌ها به‌جای مضراب از آرشه استفاده می‌شود نام برده (درویشی، ۱۳۹۰: ۳۲) و رساله کنزالتحف این گروه را در دسته سازهای کامله قرار داده است (درویشی، ۱۳۹۰: ۳۵).

۳-۱. سازهای زهی-کمانی در ایران بر اساس متون

از سازهای زهی مهم در دوران صفوی می‌توان به *کمانچه* اشاره کرد. نام این ساز و نوازندگانش در بسیاری از منابع مربوط به این دوران موجود است. در نیمه دوم قرن دهم در ولایت گیلان و دربار خان احمد گیلانی این ساز توسط استاد زیتون و استادمحمدمؤمن‌عودی نواخته می‌شد و در دوران شاه‌تهماسب نیز از نوازندگانی هم‌چون میرعزیزکمانچه نام برده شده است (صادقی‌بیک، ۱۳۲۷: ۲۸۶). هم‌چنین اسکندربیک از موسیقیدانی به نام میرزامحمد نام برده است که در نواختن کمانچه و عود مهارت داشته و در ملازمت شاه اسماعیل دوم بوده‌است (ترکمان، ۱۳۸۲، ج ۱: ۲۹۳). واله اصفهانی نیز از موسیقیدانانی که در عصر شاه‌طهماسب اول مهاجرت و اکنون به ایران مراجعت کرده بودند، به‌طور کامل بحث می‌کند که ازجمله آنان می‌توان به استاد معصوم کمانچه نواز و میرزا محمد کمانچه‌ای که در نواختن عود نیز متبحر بودند اشاره کرد (واله اصفهانی، ۱۳۷۱: ۲۸۴ و ۲۸۵) هم‌چنین مولانا احمد کمانچه‌ای نیز از کمانچه‌نوازان به‌نام در دربار شاه‌عباس اول بود (راهگانی، ۱۳۷۷: ۳۴).

تصویر ۱. کمانچه در سفرنامه کمپفر، (مأخذ: کمپفر، ۱۳۶۳. ۱۸۶)

با توجه به منابع می‌توان به قطعیت گفت که این ساز تنها در مجالس بزم مورداستفاده قرار می‌گرفته است. چنان‌که ردپای آن را می‌توان در مجالس بزم دربار (دلاواله، ۱۳۷۰: ۱۲۸)، جشن‌های عروسی (نصیری، ۱۳۷۳: ۴۳)، عید نوروز (ترکمان، ۱۳۸۲، ج ۱:۱۷۶)، جشن‌های پیروزی (دلاواله، ۱۳۷۰: ۲۱) و مانند آن‌ها یافت. دلاواله در سفرنامه‌اش در رابطه با علاقه شاه‌عباس به شنیدن سازوآواز و رقص نوشته و در بخش آلات موسیقی از کمانچه نیز نام می‌برد (دلاواله، ۱۳۷۰: ۱۴۵). کمپفر در سفرنامه‌اش این ساز را بهترین در میان خانواده ویولاها دانسته است. «او از بین سازهای ایرانی کمانچه را ترجیح می‌داده و اعتقاد داشته که این ساز به‌طور ماهرانه‌ای نواخته می‌شود و ازنظر داشتن صدای خوش برجسته است. هم‌چنین به تزیینات آن اشاره کرده است که کاسه‌ای همانند صدف مرواریددار با نخ‌های زر بسیار آرایش شده دارد» (رهبر، اسعدی و گاژا، ۱۳۸۹: ۲۷).

۳-۲. سازهای زهی-کمانی در هندوستان بر اساس متون

شیخ ابوالفضل مبارک در کتاب آیین اکبری از گروه سازهای زهی به نام تَت یادکرده و سازهایی را از این گروه مثال زده است که دو مورد از آن‌ها دارای کمان هستند. وی از ساز *سارَنگی* به‌عنوان هم‌خانواده رباب نام برده و تفاوت این دو ساز را در استفاده رباب از مضراب و سارنگی از کمان می‌داند (کلانتری، ۱۳۸۶: ۷۵ و نیز: مبارک، ۱۸۹۳، ج ۳: ۱۸۳) منظمی خاستگاه این ساز را شمال غربی هند دانسته و نام آن را برگرفته از آهویی به نام سارنگا می‌داند که از پوستش در ساختمان‌ساز استفاده شده و معمولاً برای جواب دادن به آوازخوان به‌کار می‌رود. (وید، ۱۹۹۸: ۱۹۰). به‌نظر می‌آید که سابقه این ساز از سده هفتم میلادی باشد و تا پیش از سده شانزدهم بیشتر در موسیقی مذهبی و مردمی کاربرد داشته تا موسیقی کلاسیک هند (پارکاش، ۲۰۰۶: ۱۳۱). دیگر ساز کمانی در این دسته، *پُناک* یا *سُربَتّان* نام دارد «چوبی به درازی کمان را لختی خم داده، زهی از روده‌بر آن بندند و کاسه چوبین سرنگون به هر دو طرف او گذارند و آن را غچک آسا به نوا درآرند. لیکن به دست چپ خرده کدویی برگیرند و در نوازش به‌کار دارند.» (مبارک،۱۸۹۳، ج ۳: ۱۱۰). این ساز در دوران معاصر در موسیقی هند کاربردی ندارد و به‌نظر می‌رسد که مرور زمان شامل حال آن شده است (کلانتری، ۱۳۸۶: ۷۶).

۴. سازهای زهی-کمانی در نگاره‌های ایران و هند

در رابطه با موضوع موسیقی در نگاره‌های ایران و مغول بانی وید اعتقاد دارد که «محتوای تصویری نقاشی‌ها و نسخ خطی در عصر صفوی و گورکانی چنان هوشمندانه طراحی شده‌اند که نوازندگان در حال نواختن سازها و یا حتی هنگامی‌که تنها ساز را در دست نگه داشته‌اند، به‌جای دیده شدن شنیده می‌شوند» (وید، ۱۹۹۸: ۱۰۶). با توجه به تأثیری که هنر ایران در این دوره خصوصاً دوران بابر، همایون و نیمه اول حکومت اکبر بر هنر هند داشت و هم‌چنین شباهت‌های نگارگری هند با نگارگری ایران، موضوع موسیقی در آثار تصویری این دوران در دو کشور نزدیکی زیادی به یکدیگر دارند که استفاده از سازهای مشابه در موضوعات مشترک یکی از این موارد است. با مطالعه نگاره‌های این عصر به‌نظر می‌رسد که در نگاره‌های گورکانی به‌جزییاتی هم‌چون تعداد گوشی‌ها و تارها، دستان‌بندی دسته‌ها، و... توجه بیشتری شده است که راه شناسایی و تفکیک سازها را آسان‌تر می‌کند. اما در نگاره‌های صفوی این رعایت جزییات همیشگی و دقیق نیست.

۴-۱. سازهای زهی-کمانی در نگاره‌های ایران در عصر صفوی

در آثار تصویری دوره صفوی، یکی از پرکاربردترین سازها کمانچه است با توجه به تعدد استفاده از این ساز در نگاره‌های این عصر، به‌نظر می‌رسد که این ساز در میان سازهای زهی-آرشه‌ای رواج بیشتری داشته است. کمانچه با حفظ ظاهر تا به امروز نیز به حیات خود ادامه داده است. کاسه کمانچه در نگاره‌های موردبررسی هم به‌صورت یکپارچه و هم ترکه‌ای (چندتکه) ترسیم شده است. در بعضی از تصاویر کاسه ساز متشکل اترکه های دورنگ (ن.ک: تصویر ۲) و گاهی نیز یکپارچه است (ن.ک: تصویر ۳) در بعضی موارد نیز کاسه

تصویر ۲: نمونه‌ای از کاسه چندترک در نگاره‌های صفوی، دیوارنگاره دیدار شاه عباس دوم با نادرمحمدخان ازبک، ۱۰۳۰ ه.ق، کاخ چهل‌ستون، تالار بارعام، (مأخذ: آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶. ۷۵)

ساز تخت به‌نظر می‌رسد (ن.ک: تصویر ۴). هم‌چنین اندازه کاسه و صفحه پوستی آن نیز در نگاره‌های گوناگون متفاوت به‌نظر می‌رسد در نگاره مجلس بزم که از خمسه نظامی انتخاب شده، کمانچه به تصویر درآمده کاسه‌ای کوچک و صفحه پوستی پهن دارد (ن.ک: تصویر ۵) این نوع ترکیب کاسه و صفحه را در نگاره‌های این عصر به‌وفور می‌توان مشاهده کرد کاسه کوچک باعث ایجاد صدای زیرتر و صفحه پوستی پهن‌تر باعث ایجاد صدای بلندتری می‌شده است که ساز را مناسب مجالس پرجمعیت‌تر می‌کرده اما در دیوارنگاره دیدار شاه‌عباس اول با ولی‌محمدخان ازبک(ن.ک: تصویر ۶)، کمانچه از ترکیب کاسه کوچک با صفحه پوستی کوچک استفاده شده که نسبت به ترکیب قبل کمتر در نگاره‌ها استفاده شده است. ترکیب دیگر کاسه و صفحه در کمانچه ترکیب کاسه بزرگ با صفحه پوستی پهن است که نمونه آن را در دیوارنگاره دیدار شاه‌عباس دوم با نادرمحمدخان ازبک شاهد هستیم (ن.ک: تصویر ۲). در برخی نگاره‌ها نیز کمانچه‌هایی به تصویر درآمده‌اند که کاسه بزرگ با صفحه پوستی کوچک دارند (ن.ک: تصویر ۷). با توجه به نسبت استفاده در نگاره‌ها به‌نظر می‌رسد که رایج‌ترین نوع ترکیب کاسه و صفحه در این دوره ترکیب کاسه کوچک با صفحه پوستی پهن بوده باشد. اندازه دسته و پایه نیز در نگاره‌های مختلف متفاوت است و به‌نظر می‌رسد که چندان ارتباطی با اندازه کاسه و صفحه نداشته باشد، و ازآنجاکه این نامربوطی در تمام نگاره‌ها تکرار شده نمی‌توان آن را به سلیقه شخصی نگارگر ارتباط داد. هم‌چنین این ساز در نگاره‌های مختلف با تعداد زه‌های متفاوتی ترسیم شده که در میان آن‌ها فراوان‌ترین نوع، تعداد سه زه است (ن.ک: تصویر ۸) ذاکرجعفری اعتقاد دارد که با توجه به بیشتر بودن تعداد کمانچه‌های سه زه در نگاره‌ها می‌توان این‌گونه برداشت کرد که این نوع ساز در پایتخت رواج بیشتری داشته است. (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶: ۸۲) در سفرنامه کمپفر (ن.ک: تصویر ۱) نیز این ساز با سه‌گوشی به تصویر درآمده است (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۸۶) در بعضی از تصاویر نیز شاهد کمانچه‌های دو زه هستیم. آن‌چه از مشاهده نگاره‌های این عصر برمی‌آید روند تغییرات ساختاری کمانچه در طول دوران حکمرانی صفویان است. میثمی این تغییرات را از دوران شاه‌عباس اول به‌بعد دانسته و اعتقاد دارد: «ابعاد کاسه طنینی کمی بزرگ‌تر شده و در ساخت کاسه طنینی از

تصویر ۳: نمونه‌ای از کاسه ساده در کمانچه‌های عصر صفوی، نگاره حکایت پیرزن دادخواه به سلطان ملکشاه، روضه الانوار، ۹۲۷ ه.ق، کاخ گلستان، (مأخذ: شاهکارهای نگارگری، ۱۳۹۰. ۱۰۲)

تصویر ۴: کاسه تخت و کوچک در نگارههای صفوی، نگاره پدیدار شدن ابلیس بر مرد بدکار، هفت‌اورنگ جامی، کارگاه ابراهیم میرزا، مکتب مشهد،۹۶۳-۹۷۲ ه.ق، گالری هنری فریر، واشنگتن، (مأخذ: آژند، ۱۳۹۴؛ ۱۹۵)

تصویر ۵: ترکیب کاسه کوچک و صفحه پوستی پهن کمانچه در نگاره‌های صفوی، مجلس بزم، خمسه نظامی، سده دهم ه.ق، موزه ملی ایران، (مأخذ: شاهکارهای نگارگری، ۱۳۹۰. ۱۷۲)

ترکه‌های گُ رده‌ماهی استفاده شده است» (میثمی، ۱۳۸۹: ۱۶۷) هرچند که این تغییر شامل تعداد تارهای ساز نمی‌شود. در تصویر شماره ۹ با سازی متفاوت روبه‌رو می‌شویم که با تعریفی که مراغی از سازی با نام یکتای در رسالات خود آورده مشابهت دارد این ساز کاسه‌ای مربع شکل دارد، نویسنده رساله نقاوه الادوار این ساز را جزو سازهای مجروره (آرش‌های) ذکر کرده است (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶: ۸۵). ظاهراً در رسالات عبدالقادر، یکتای به‌عنوان سازی معرفی شده که مخصوص اعراب بوده است (مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۴) در نگاره مذکور چنین به‌نظر می‌آید که صفحه ساز به‌طور کامل از پوست است. در رساله عبدالقادر نیز در رابطه با ساختمان‌ساز بر این موضوع که کاسه یکتای در دو طرف خود پوست دارد تأکید شده است و در رابطه با شکل ظاهری آن، کاسه یکتای به شکل مربع و مانند قالب خشت بوده که بر دو طرف کاسه پوست کشیده می‌شده و یک زه و دسته‌ای کوتاه به‌اندازه یک وجب داشته است (مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۳). ظاهراً این ساز در این دوره کاربرد چندانی نداشته و یا فقط در برخی مراسم خاص استفاده می‌شده چراکه در کتب تاریخی این دوره، رسالات موسیقی و یا سفرنامه‌ها نامی از آن نیست و در نگاره‌ها نیز محدود است. جدول شماره ۱، انواع سازهای زهی-کمانی را نشان می‌دهد.

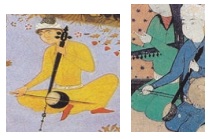
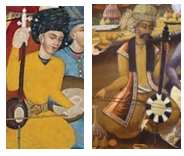
تصویر ۶: ترکیب کاسه کوچک و صفحه پهن در کمانچه، دیوارنگاره دیدار شاه عباس اول با ولی‌محمدخان ازبک، کاخ چهل‌ستون، تالار بارعام، ۱۰۳۰ ه.ق، (مأخذ: www.Islamorient.com)

تصویر ۷: ترکیب کاسه و صفحه پوستی کوچک، نگاره خسروپرویز بر تخت شاهی در هنگامه شادی، شاهنامه، نیمه دوم سده یازدهم ه.ق، (مأخذ: یساولی، ۱۳۶۶.ج ۱. ۳۰)

تصویر ۸: تعداد گوشی‌ها در کمانچه نگاره خراب افتاده در خرابات، پایان سده دهم ه.ق، مکتب بخارا، موزه لوور، پاریس، (مأخذ: گورکیان، ۱۳۷۷. ش ۶۹)

تصویر ۹: ساز یکتای در نگاره‌های عصر صفوی، نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی، دیوان حافظ (سام میرزا)، اثر سلطان محمد، پس از ۹۳۲ ه.ق، موزه هنری فاگ، هاروارد، (مأخذ: آژند، ۱۳۹۵.ج ۲. ۱۹۸)

جدول شماره ۱؛ انواع سازهای زهی-کمانی در نگاره‌های عصر صفوی

نام ساز	کاسه و صفحه	دسته و پایه	آرشه	تعداد زه	نحوه نوازندگی	شکل ساز در نگاره‌ها
کمانچه	کاسه کوچک /صفحه پهن کاسه بسیار کوچک / تخت /صفحه پهن کاسه بزرگ / صفحه پهن کاسه کوچک /صفحه کوچک کاسه بزرگ /صفحه کوچک	دسته‌بلند /پایه‌بلند دسته‌کوتاه / پایه کوتاه دسته‌بلند/ پایه کوتاه دسته‌کوتاه / پایه‌بلند بدون پایه	بلند کوتاه	۳ زه	چهارزانو دوزانو یک‌زانو	 مأخذ: کو ۳۷۷  مأخذ: (راسم آقاجانی اصفهانی،۸۶، (چپ) آژند، ۴
یکتای	خشتی کوچک / صفحه پوستی کامل	دسته‌کوتاه / پایه‌بلند	کوتاه	۱ زه	دوزانو	 مأخذ: آژند، ۱۳۸۹. ج ۲

۴-۲. سازهای زهی-کمانی در نگاره‌های هند در عصر گورکانی

در نگاره‌های این دوره سازهای زهی-آرشه‌ای تعداد کمتری از سازهای زهی-زخمه‌ای دارند و تنوع مجالسی که در آن‌ها از سازهای آرش‌های استفاده شده کمتر است، اما حضورشان در مجالس بزم، موسیقی عامیانه و روستایی بسیار پررنگ است.

کمانچه(غیچک) که در دوران حکومت بابر، همایون و اکبر از محبوب‌ترین سازهای ایرانی به‌شمار می‌رفته و در نگاره‌های مکتب هندو ایران به‌وفور دیده می‌شود (وید، ۱۹۹۸: ۴۹)، از پرکاربردترین سازهای کمانی در نگاره‌های این عصر است. کمانچه در نگاره‌های این دوره اشکال مختلفی دارد و در بخش‌هایی هم‌چون اندازه کاسه، صفحه، دسته، پایه و آرشه متنوع است. در نگاره‌هایی که توسط نقاشان ایرانی و یا در مکتب هندو ایرانی کشیده شده‌اند کمانچه کاسه کوچک دارد، در برخی از نگاره‌ها این کاسه کوچک چند ترک و گاهی ساده به تصویر درآمده است (ن.ک: تصویر ۱۲) اما در نگاره‌هایی که بیشتر تحت تأثیر نگاره‌های بومی هستند، این ساز را با کاسه بسیار بزرگ شبیه به تور پروانه‌گیری مشاهده می‌کنیم (ن.ک: تصاویر ۱۲) این تنوع اندازه کاسه ساز به این‌جا ختم نمی‌شود، در نگاره اروپایی‌ها در باغ که یک نگاره تک‌برگ از کارگاه جهانگیر و تحت‌تأثیر نقاشی اروپایی است کاسه کمانچه کوچک و تخت است (ن.ک:

تصویر ۱۰: کمانچه با کاسه چندترک و صفحه پوستی کوچک، بزم ظفرخان در طبیعت، مثنوی ظفرخان، ۱۰۷۴ ه.ق، انجمن سلطنتی آسیا، لندن، (مأخذ: براون، ۲۰۰۳: ۱۷۶)

تصویر ۱۱: کمانچه با کاسه ساده، بزرگ، دسته و پایه بسیار بلند، کامران میرزا در مقابل همایون زانو می‌زند، اکبرنامه، ۱۰۰۶ ه.ق، کتابخانه بریتانیا، (مأخذ: Wade, 1998. Fig89)

تصویر ۱۳). تفاوت دیگری که در نگاره‌های گوناگون در این ساز مشاهده می‌شود، صفحه پوستی است که گاهی کل صفحه رویی را می‌گیرد و گاه کوچک است و در مرکز صفحه قرار می‌گیرد. با مطالعه نگاره‌های متعدد این دوره به‌نظر نمی‌رسد که اندازه صفحه پوستی ربط چندانی به‌اندازه کاسه داشته باشد. به‌عنوان‌مثال در نگاره اکبر و همایون، کمانچه کاسه کوچک و صفحه پهن دارد (ن.ک: تصویر ۱۲) و در نگاره بزم ظفرخان در طبیعت، کاسه کوچک کمانچه صفحه پوستی بسیار کوچک دارد (ن.ک: تصویر ۱۰) در برخی از نگاره‌ها با ترکیب صفحه پوستی پهن و کاسه کوچک تخت (ن.ک: تصویر ۱۳) مواجه هستیم و در برخی دیگر ترکیب کاسه بزرگ و صفحه پوستی پهن را می‌بینیم (ن.ک: تصویر ۱۴) دسته ساز نیز ازجمله موارد تفاوت در انواع این ساز به‌شمار می‌رود و علاوه بر اندازه که گاه کوتاه و گاه بلند است، قطر آن نیز در نگاره‌های گوناگون متفاوت است در برخی از نگاره‌ها، دسته ساز در بخش اتصال به کاسه بسیار باریک است و به‌تدریج پهن‌تر می‌شود (ن.ک: تصاویر ۱۲ و ۱۴) و گاهی با دسته‌ای بسیار بلند و بسیار باریک روبه‌رو می‌شویم که در آن تفاوت قطر وجود ندارد (ن.ک: تصاویر ۱۱ و ۱۳)، پایه و آرشه ساز نیز بدون توجه به‌اندازه کاسه، صفحه و دسته ساز گاه کوچک و گاه بزرگ هستند. در یک نگاه کلی در نگاره‌های این دوره کمانچه را با چند ترکیب کلی مشاهده می‌کنیم: ترکیب کاسه بزرگ، صفحه پوستی پهن، دسته، پایه و آرشه بلند (ن.ک: تصویر ۱۴). ترکیب کاسه کوچک، صفحه پوستی پهن، دسته، پایه و آرشه کوتاه (ن.ک: تصویر ۱۲)، ترکیب کاسه کوچک، صفحه پوستی کوچک، دسته، پایه و آرشه کوتاه (ن.ک: تصویر ۱۰) و ترکیب کاسه کوچک تخت، صفحه پوستی پهن، دسته‌بلند و پایه و آرشه کوتاه (ن.ک: تصویر ۱۳) که نشانگر تفاوت کیفیت و گستردگی صوتی در انواع این ساز هستند. در تمام نگاره‌های این دوره کمانچه با ۳ زه به تصویر درآمده است.

ساز دیگری که در این دسته قرار می‌گیرد *سارنگی* است که هم‌چون کمانچه صفحه پوستی دارد و بیشتر در نگاره‌های دوران شاه‌جهان، جهانگیر و اورنگزیب به چشم می‌خورد، این ساز در آیین اکبری سازی هم‌خانواده رباب معرفی شده که مانند غیچک نواخته می‌شود (مبارک، ۱۸۹۳، ج ۳: ۱۸۳) و در نگاره‌ها نیز در مجالس درباری و هم در دست موسیقیدانان

تصویر ۱۲: کمانچه با کاسه کوچک و صفحه پوستی پهن، اکبر و همایون در باغ، مرقع گلشن، سده دهم ه.ق، اثر عبدالصمد، موزه کاخ گلستان، (مأخذ: شاهکارهای نگارگری، ۱۳۹۰. ۳۹۷)

تصویر ۱۳: کمانچه با کاسه تخت، صفحه پوستی پهن و دسته بلند در نگارههای گورکانی، اروپاییها در باغ، مرقع هندی، ۱۰۲۴ ه.ق، گالری هنر فریر، (مأخذ: راجرز، ۱۳۸۲. ۹۹)

تصویر ۱۴: کمانچه با کاسه بسیار بزرگ، صفحه پوستی پهن، دسته، پایه و آرشه بلند، شادمانی برای ورود هلاکو، جامع‌التواریخ رشیدی، اثر مسکین، اواخر قرن دهم ه.ق، (مأخذ: ذکی، ۱۳۷۳: ۴۹)

دوره‌گرد دیده می‌شود که می‌تواند نشان‌دهنده محبوبیت این ساز در دربار و در میان طبقه عامه باشد. دسته این ساز بسیار کوتاه و پهن است و درمجموع ساز بسیار کوچکی محسوب می‌شود و هم‌چنین بدون پایه است که هم به‌صورت ایستاده و هم به‌صورت نشسته قابل‌نواختن است و همین عدم حضور پایه می‌تواند نشان‌دهنده این موضوع باشد که ساز برخلاف کمانچه در هنگام نوازندگی ثابت بوده و برای تعویض سیم از حرکت آرشه استفاده می‌شده است (براون، ۲۰۰۳: ۳۷). این ساز در تمام نگاره‌ها دو ۲ زه و یک آرشه بسیار کوتاه دارد. بااین‌حال در نگاره‌های گوناگون تفاوت‌هایی در ظاهر این ساز وجود دارد که می‌تواند دلیلی برای متنوع بودن انواع این ساز باشد. به‌عنوان‌مثال در نگاره ضیافت عزت خان در طبیعت که مربوط به دوران حکومت شاه‌جهان است، سارنگی به تصویر درآمده کاسه طنینی مستطیل شکل با کناره‌های موازی و صفحه پوستی پهن و غیر مدور دارد (ن.ک: تصویر ۱۵) و در نگاره درویش و موسیقیدان دوره‌گرد(ن.ک: تصویر ۱۶) کاسه ساز شباهت کامل به رَباب دارد و صفحه پوستی آن دایره‌ای و بسیار کوچک است، در نگاره تحویل هدایای عروسی داراشکوه(ن.ک: تصویر ۱۷) ساز در شکل کاسه شباهت بیشتری با ساز کمانچه دارد و در تمام نگاره‌های این دوره سارنگی در هر شکل، حالت و اندازه‌ای با دو زه به تصویر درآمده و گوشی‌های مربوط به سیم‌های و اخوان حذف شده‌اند، گاهی هردو گوشی در یک‌سوی سرپنجه و گاه در دو سوی آن قرار گرفته است. وید اعتقاد دارد که «این ساز در دوران پیش و پس از حکومت گورکانیان به‌شدت تغییر کرده است و شاید دلیل متفاوت بودن آن در انواع نگاره‌های گورکانی نیز همین دلیل باشد» (وید، ۱۹۹۸: ۱۹۲). نمونه دیگر این ساز که باوجود کوچک بودن به دلیل داشتن کاسه طنینی گرد و صفحه پوستی مدور شباهت بیشتری به کمانچه پیدا کرده است را می‌توان در نگاره‌های مربوط به دوران حکومت شاه‌جهان مشاهده کرد. نکته قابل‌توجه در این نگاره‌ها حضور تنها یک ساز سارنگی در میان تعداد زیاد سازهایی هم‌چون رباب، وینا، قانون، دایره و دهل در میان ارکستر است که یا به‌دلیل داشتن صدای بسیار زیر آن بوده و یا تنها به دلیل همراهی با خواننده مورداستفاده قرار می‌گرفته است. در نگاره ورود داراشکوه به آگرا (ن.ک: تصویر ۱۸) در میان سازهایی که در دست نوازندگان دربار است، ساز

تصویر ۱۵: سارنگی با کاسه پهن و مستطیل شکل و صفحه پوستی پهن، ضیافت عزت‌خان در طبیعت، آلبوم سلطنی شاه‌جهان، ۱۰۴۳ ه.ق یا دیرتر، کتابخانه چستربیتی، دابلین، (مأخذ: براون، ۲۰۰۳: ۱۶۷)

تصویر ۱۶: سارنگی با کاسه لنگری‌شکل و صفحه پوستی کوچک و مدور، درویش و نوازنده دوره‌گرد، ۱۰۱۹ ه.ق، موزه گیومت، پاریس، (مأخذ: وید، ۱۹۹۸: ۱۵۳)

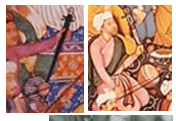
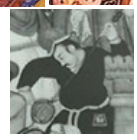
تصویر ۱۷: نمونه‌ای از ساز سارنگی در نگاره‌های گورکانی، نگاره تحویل هدایای عروسی داراشکوه، توزوک جهانگیری، ۱۰۲۴-۱۰۲۷ ه.ق، (مأخذ: براون، ۲۰۰۳: ۱۶۴)

آرشه‌ای متفاوتی برمی‌خوریم، این ساز با کاسه کشیده و مستطیل‌شکل و دسته و آرشه کوتاه شباهت زیادی به ساز سارنگی به تصویر درآمده در نگاره ضیافت عزت خان در طبیعت دارد بااین‌حال صفحه چوبی و تعداد بیشتر تارها (۴ زه) این ساز را به‌طورمشخص از ساز سارنگی متفاوت می‌سازد. این ساز به‌ندرت در نگاره‌های عصر گورکانی دیده می‌شود اما تمام نگاره‌هایی که این ساز را به تصویر درآورده‌اند متعلق به سال‌های پس از حکومت اکبرشاه است (وید، ۱۹۹۸: ۵۲) که می‌تواند مؤید این موضوع باشد که این ساز از زمانی که تأثیر فرهنگ و هنر ایران بر هند کمتر شده مورداستفاده بیشتری قرار گرفته و ازآنجاکه در نگاره‌های هندی نیز اثری از آن نیز شاید بتوان آن را در زمره سازهای مغولی و یا سازی که تنها در دوره زمانی خاصی در دربار مورداستفاده قرار گرفته است دانست. از آن‌چه از تصاویر انواع ساز سارنگی در دوران حکومت گورکانیان می‌توان برداشت کرد، این است که باوجود دسته بسیار کوتاه این ساز صدایی زیر داشته و حضور و عدم حضور صفحه پوستی، کیفیت صدای به‌دست‌آمده از ساز را تیزتز و یا نرم‌تر می‌کرده است هم‌چنین در هیچ‌یک از نگاره‌های مورد بازبینی، و در هیچ‌یک از انواع مجالس، بیشتر از یک نوازنده برای این ساز به تصویر درنیامده است. در کنار این ساز در نگاره بزم شاهانه در طبیعت که در *مرقع گلشن* به تصویر درآمده است به سازی برمی‌خوریم که با مشخصاتی که شیخ ابوالفضل مبارک در کتاب *آیین اکبری* از ساز *پناک* یا *سربتان* ارایه می‌دهد نزدیکی کامل دارد (مبارک،۱۸۹۳، ج ۳: ۱۱۰). وی در توصیفات این ساز سخنی از نوع صدای این ساز و یا وسعت صوتی آن‌ها ارایه نمی‌دهد، اما با توجه به ساختار ساز می‌توان تشخیص داد که این ساز باوجود داشتن دو سیم محدوده صوتی گسترده‌ای نداشته و ازآنجاکه طول این سیم‌ها بسیار بلند است در قاعده صدای بم داشته است، هم‌چنین اگر کاسه‌های طنینی دو سر آن را بر اساس آن‌چه در نگاره به تصویر درآمده بوده باشد صدای حاصله از آن و بلندی آن نیز آن مقدار بوده که این ساز به‌تنهایی توانایی اجرا در یک بزم خصوصی و در فضای باز را داشته و درعین‌حال مزاحم گفت‌وشنودها نیز نباشد. جدول شماره ۲، انواع سازهای زهی-کمانی را در نگاره‌های گورکانی به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۱۸: ساز زهی با کاسه مستطیل‌شکل، صفحه بدون پوست، ورود داراشکوه به آگرا، پادشاه نامه، ۱۰۴۵ ه.ق، کتابخانه بریتانیا، مأخذ: (براون، ۲۰۰۳: ۱۵۲)

تصویر ۱۹: نمونه‌ای از ساز سُربَتان (پُناک) در نگاره‌های گورکانی، بزم شاهانه در طبیعت، مرقع گلشن، نیمه نخست سده یازدهم ه.ق، موزه کاخ گلستان، (مأخذ: شاهکارهای نگارگری، ۱۳۹۰. ۴۷۸)

جدول شماره ۲؛ انواع سازهای زهی-کمانی در نگاره‌های عصر گورکانی

نام ساز	کاسه طنینی	صفحه	دسته	پایه	آرشه	تعداد زه	نحوه نوازندگی	شکل ساز در نگاره‌ها
کمانچه	کوچک / گرد بزرگ / گرد بزرگ / تخت بسیار بزرگ / گرد بسیار بزرگ / تخت	پوستی / کوچک پوستی / کوچک / پهن پوستی / بزرگ / پهن	کوتاه / باریک به پهن بلند / باریک به پهن بلند / باریک	کوتاه بلند	کوتاه بلند	۳ زه	دوزانو یک‌زانو	  مأخذ: بالا (راست)، شاهکارهای نگارگری، ۱۳۹۰ و (بالاچپ، میانی و پایین) Wade, 1998
سارنگی	لنگری گرد مستطیل	پوستی / مدور و کوچک پوستی / غیر مدور و بزرگ	کوتاه و پهن	ندارد	بسیار کوتاه	۲ زه	دوزانو	 مأخذ: Brown, 2003 مأخذ: Wade,1998
بی‌نام	مستطیلی / ک شیده	چوبی	کوتاه / پهن	ندارد	بسیار کوتاه	۴ زه	ایستاده	 مأخذ: Brown, 2003
سربتان (پناک)	بلند / پهن	چوبی	با کاسه یکی است	پهن / گرد	کوتاه	۱ زه	دوزانو	 مأخذ: شاهکارهای نگارگری، ۱۳۹۰

۴-۳. سازهای زهی-کمانی مشترک در نگاره‌های ایران و هند

تنها ساز مشترک ایران و هند در رده‌بندی سازهای آرش‌های *کمانچه* است. این ساز که در نگاره‌های ایران صفوی با انواع مختلف و در انواع مراسم بزم قابل‌مشاهده است، به‌تدریج در نگاره‌های متأخر گورکانی و با ورود عناصر هندی به هنر گورکانی کم‌رنگ شد و جای خود را به سازهایی با بومیت هندی و مغولی داد. این ساز با ترکیبات متنوعی از انواع کاسه، صفحه، دسته، آرشه و پایه در نگاره‌های هردو کشور به تصویر درآمده است که نشان از تنوع صدایی آن برای استفاده در مراسم مختلف دارد. وید در کتابش این ساز را غیچک ایرانی معرفی کرده و اصالت آن را متعلق به ایران می‌داند. او معتقد است که این ساز در مهاجرت گسترده موسیقیدانان ایرانی به هند، به این کشور سفر کرده و به‌همین‌دلیل در کتاب‌هایی هم‌چون *با برنامه*، *اکبرنامه* و *طوطی‌نامه* که مربوط به دوره اول حکومت گورکانیان است حضور پررنگ‌تری داشته و از دوران پس از اکبر نیز در نگاره‌های سبک ایرانی قابل‌مشاهده است (وید، ۱۹۹۸: ۱۸۹-۱۹۲). به‌جز موارد فراوان تشابه این ساز در نگاره‌های دو کشور، دو مورد وجود دارد که هریک متعلق به یکی از این دو کشور بوده و در نگاره‌های دیگری مشاهده نشد. در نگاره‌های گورکانی با نوع بسیار بزرگ این ساز روبه‌رو می‌شویم که

با کاسه‌ای بسیاربزرگ –گاهی گود و گاهی تخت– صفحه پوستی بسیار پهن، دسته، پایه و آرشه بلند، تنها در نگاره‌هایی قابل‌مشاهده است که عوامل آن به‌طورمشخص هندی هستند و می‌تواند ترکیبی از کمانچه با سازهای محلی هند باشد (ن.ک: تصویر ۱۴). این ساز که در انواع مراسم بزم از درباری تا خصوصی حضور دارد. در نگاره‌های صفوی نیز با نوع بسیار کوچک این ساز مواجه هستیم. سازی با کاسه تخت کوچک، صفحه پوستی پهن و دسته، پایه و آرشه کوتاه (ن.ک: تصویر ۴) که هم‌چون مورد قبل می‌تواند نشان از بومی بودن آن باشد. دیگر تفاوتی که در رابطه با کمانچه در نگارهای دو کشور قابل‌تشخیص است، تعداد زهای این ساز است، در تمام نگاره‌های عصر گورکانی این ساز تنها سه زه دارد، اما در ایران این ساز گاه با ۳ زه و گاه با ۴ زه به تصویر درآمده است. هم‌چنین نحوه نشستن نوازندگان در نگاره‌های گورکانی دوزانو و یک‌زانو است درحالی‌که بر اساس آن‌چه در نگاره‌های صفوی مشاهده می‌شود، نوازندگان ایرانی علاوه‌بر دو حالت پیش در حالت چهارزانو نیز می‌نواختند. این ساز بیشتر در مجالس بزم خصوصی با جمعیت کمتر مشاهده می‌شود و معمولاً در همراهی با ساز کوبه‌ای هم‌چون دایره و یا ساز زهی مانند چنگ که صدایی بم‌تر و ملایم‌تر داشته، به تصویر درآمده است. با توجه به اینکه دسته‌کوتاه ساز باعث زیر بودن صدا و کاسه طنینی تخت باعث ایجاد صدایی زیرتر و تیزتر می‌شده است، این همراهی می‌تواند توجیه‌پذیر باشد. هم‌چنین نحوه نشستن و به دست گرفتن نوازندگان این ساز در تمام نگاره‌های بررسی‌شده دوران صفوی در سمت چپ نوازندگان گاه روی پا و گاه بر روی زمین قرار گرفته است اما در نگاره‌های گورکانی به‌طورمعمول ساز با فاصله بیشتری از بدن و گاه روبه‌روی بدن قرار گرفته که می‌تواند نشانه‌ای از تفاوت نحوه نوازندگی در دو کشور باشد.

جدول شماره ۳: بررسی تطبیقی سازهای زهی–کمانی در نگاره‌های صفوی و گورکانی

عناوین	آثار گورکانی	آثار صفوی
انواع سازهای مورداستفاده	کمانچه ایرانی، سارانگی، پتاک (سربتان)	کمانچه، یکتای
سازهای همراهی‌کننده	کمانچه: عود (بربط)، دایره و دف، سازهای بادی سارنگی: رباب، قانون، دایره /دف، خنجری، دهل	کمانچه: عود، تنبور، چنگ، دایره /دف، نی یکتای: دایره /دف
استفاده pبه‌صورت منفرد	نقاشی‌های سبک اروپایی نگاره‌های تک‌برگ	نگاره‌های تک‌برگ
مجالس مورداستفاده	مجالس بزم دربار مجالس آیینی (مانند تحویل هدایای عروسی و مراسم استقبال) مجالس بزم خصوصی موسیقی کوچه–بازار و دوره‌گردی	مجالس بزم دربار مجالس بزم خصوصی مجالس خانقاهی موسیقی کوچه–بازار و دوره‌گردی
دوره زمانی استفاده	کمانچه: در نگاره‌های دوران همایون واکبر جزو سازهای اصلی و تقریباً همیشگی / از دوران جهانگیر تا اورنگزیب با توجه به حضور سازهای بومی هم‌چون سارنگی به‌تدریج حضور کمرنگ‌تری پیدا می‌کند اما حضورش از بین نمی‌رود سارنگی: از دوران حکومت جهانگیر به بعد شاهد حضور آن در نگاره‌ها هستیم.	کمانچه: در سراسر دوران حکومت گورکانیان یکتای: در نیمه اول حکومت صفویان
فرم نوازندگی	به‌صورت نشسته بر زمین (چهارزانو، دوزانو)، ساز در سمت چپ بدن /ساز روبه‌روی بدن به‌صورت ایستاده (برای سازهای بدون پایه)	به‌صورت نشسته بر زمین (چهارزانو و دوزانو و یک زانو)
ساختار ساز	کمانچه: کاسه خیلی بزرگ /بزرگ /کوچک /کاسه تخت /گرد، صفحه پوستی خیلی پهن /پهن / کوچک، دسته خیلی بلند /بلند /کوتاه /۳ زه سارنگی: کاسه لنگری /گرد /مستطیل، صفحه پوستی گرد بسیار کوچک / کامل و غیرمدور / دسته‌کوتاه / بدون پایه /۲ زه	کمانچه: کاسه بزرگ /کوچک /کاسه تخت /گرد، صفحه پوستی پهن /کوچک، دسته‌بلند /کوتاه، ۳ زه /۴ زه یکتای: کاسه خشتی /صفحه پوستی کامل و غیر مدور / دسته‌کوتاه /

نتیجه‌گیری

با توجه به پژوهش‌های انجام‌شده در این تحقیق، در تعداد و تنوع سازهای زهی-کمانی مشترک در دو کشور تفاوت چندانی مشاهده نمی‌شود. در این بخش، مراسم بزم اصلی‌ترین مکان برای هنرنمایی این دسته از سازها به‌شمار می‌رود. از مطالعه نگاره‌های این عصر چنین برمی‌آید که تنوع و گستردگی حضور سازهای کمانی نسبت به سازهای زخمه‌ای کمتر است بااین‌وجود تنوع بالای ساختاری -که باعث ایجاد انواع متفاوت کیفیت صدا و گستردگی وسعت صوتی برای همراهی با انواع سازها شده- و هم‌چنین وجود آرشه -که باعث ایجاد تونالیته صدایی متفاوتی در دسته سازهای زهی می‌شود- دلیل حضور پررنگ این گروه از سازها در نگاره‌ها است. تنوع این خانواده در نگاره‌های ایران و هند یکسان نیست اما اهمیت آن‌ها در مجالس بزم درباری، بزم‌های خصوصی و نگاره‌هایی با موضوعیت جشن‌های آیینی (مجالس و مراسم مربوط به عروسی و شب زفاف، مراسم خانقاهی، مراسم استقبال)، در نگاره‌های هردو کشور به‌وضوح قابل‌تشخیص است. هم‌چنین حضور آن‌ها در میان طبقه عامه نشان از محبوبیت این دسته از سازها در میان طبقات گوناگون جامعه و توانایی آن‌ها در اجرای موسیقی درخور اعتنای این طبقات دارد. خانواده زهی در نگاره‌های مغول شامل اعضای بیشتری نسبت به ایران است -که شاید مهم‌ترین دلیل آن اضافه شدن سازهای بومی هندی به سازهای مشترک میان هند و ایران باشد- اما نوازندگانش در نگاره‌های هردو کشور در یک جایگاه و حالت قرار دارند. درنهایت با مطالعه نگاره‌های گورکانی چنین به‌نظر می‌رسد که نفوذ موسیقی و حضور موسیقیدانان ایرانی در دوران حکومت همایون و اکبر بیش از وارثانشان بوده و شباهت حضور و نحوه‌استفاده از نوازندگان در مجالس گوناگون نگارگری پررنگ‌ترین دلیل این حضور است این نفوذ که از دوران اکبرشاه و با نفوذ بیشتر عناصر بومی به‌مرورزمان کم‌تر شد، حضور سازهای کمانی مشترک با ایران را در نگاره‌های هند کم‌رنگ کرده و سازهای بومی را جایگزین آن‌ها کرد. بااین‌حال سازهای کمانی باوجود کم تعداد بودن نسبت به خانواده زهی-زخمه‌ای تا پایان حکومت صفویان در ایران و گورکانیان در هند به ایفای نقش خود در مجالس گوناگون ادامه داده و باوجود تغییرات ساختاری و ماهیتی که مرور زمان‌بر آن‌ها تحمیل کرده بود، هرگز اعتبار و مقام خود را از دست ندادند.

فهرست منابع

منابع فارسی

- بیات، بایزید، (۱۳۸۲). *تذکره همایون و بابر*، به سعی و تصحیح: محمدهیات حسینی، تهران: انتشارات اساطیر.
- ترکمان، اسکندربیگ، (۱۳۸۲). *عالم‌آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، ج ۱ و ۲، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد، (۱۳۵۹). *جهانگیرنامه (توزوک جهانگیری)*، به کوشش: محمد هاشم، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- جنکینز، جین و پل واوسینگ اولسن (۱۳۹۰). *موسیقی و ساز در سرزمین‌های اسلامی*، ترجمه: بهروز وجدانی، تهران: نشر دایره.
- جوادی، غلامرضا، (۱۳۸۰). *موسیقی ایران از آغاز تا امروز*، ۳ جلد، تهران: انتشارات همشهری.
- درویشی، محمدرضا، (۱۳۹۰). *دائره‌المعارف سازهای ایران (سازهای زهی مضرابی و آرشه‌ای نواحی ایران)*، ج ۱، چاپ چهارم، تهران: موسسه فرهنگی و هنری ماهور.
- دلاواله، پیترو، (۱۳۷۰). سفرنامه (بخش ایران)، ترجمه: شعاع‌الدین شفا، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ذاکرجعفری، نرگس، (۱۳۹۶). حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه، تهران: موسسه فرهنگی ماهور.

- راهگانی، روح‌انگیز، (۱۳۷۷). *تاریخ موسیقی ایران*، تهران: انتشارات پیشرو.
- رهبر، ایلناز / هومان اسعدی / رامون گاژا (تابستان ۱۳۸۹). «سازهای موسیقی دوره صفویه به روایت کمپفر و شاردن»، *نشریه هنرهای زیبا (هنرهای نمایشی و موسیقی)*، شماره (۴۱. ۲۳-۳۲)
- ریاض الاسلام، (۱۳۷۳). *تاریخ روابط ایران و هند در دورهٔ صفویه و افشاریه*، ترجمه: محمدباقر آرام، عباسقلی غفاری‌فرد، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- سامی، علی، (تابستان ۱۳۴۹). «موسیقی ایرانی از دوران کهن و عهد هخامنشی»، *مجله هنر و مردم*، شماره(۹۵). ۲-۵
- شاردن، ژان، (۱۳۹۳). *سفرنامه*، ترجمه: اقبال یغمایی، ۵ جلد، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.
- شرلی، آنتوان و رابرت، (۱۳۶۲). *سفرنامه برادران شرلی*، ترجمه: آوانس، به کوشش علی دهباشی، تهران: انتشارات نگاه.
- کلانتری، سارا، (بهار ۱۳۸۶). «حیات موسیقایی در دربار اکبر گورکانی»، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال نهم، شماره(۳۵). ۳۹-۱۰۰.
- کلانتری، سارا، (تابستان ۱۳۸۶). «حیات موسیقایی در دربار بابر و همایون گورکانی»، *فصلنامه موسیقی ماهور*، سال نهم، شماره(۳۶). ۷۷-۱۰۴
- صادقی‌بیک افشار، (۱۳۲۷). *مجمع الخواص*، ترجمه عبدالرسول خیام‌پور، تبریز: انتشارات اختر شمال.
- فارابی، محمد بن محمد، (۱۳۷۵). *موسیقی کبیر*، ترجمه: آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مبارک، شیخ ابوالفضل، (۱۳۷۲). *اکبرنامه*، به کوشش غلامرضا طباطبایی محمد، ج ۱، چاپ دوم، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مبارک، شیخ ابوالفضل، (۱۸۹۳). *آیین اکبری*، ج ۱ و ۳، لکنهو، نولکشور.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی، (۱۳۶۶). *جامع‌الالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی و مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- میثمی، سیدحسین، (تابستان ۱۳۸۱). «مهاجرت موسیقیدانان دوران صفوی به هند»، *فصلنامه موسیقی ماهور*، شماره (۱۶)، ۶۹-۸۱.
- میثمی، سیدحسین، (۱۳۸۹). *موسیقی عصر صفوی*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- نصیری، محمدابراهیم، (۱۳۷۲). *دستورشهریاران*، به کوشش محمد نادرنصیری مقدم، تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.
- واله اصفهانی، محمدیوسف، (۱۳۷۲). *خلدبرین*، به کوشش: میرهاشم محدث، تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.
- وحید قزوینی، محمدطاهر، (۱۳۲۹). *عباسنامه*، به کوشش ابراهیم دهگان، اراک: کتاب‌فروشی داوودی.
- ولش، آنتونی، (۱۳۸۹). *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه: روح‌الله رجبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- همایی شیرازی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). *تاریخ اصفهان*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

منابع لاتین

- Brown,Kathrine R.B, (2003). *Hindustani music in the time of Aurangzeb,* Submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at the School of Oriental and African Studies, University of London.
- Greig, John Andrew, (1987). *Tarikh-I Sangita: The Foundations of North Indian Music in the 16th century*. Los Angeles: The university of California.
- Manucci, Niccola, (1907). *Storia do Mogor or Moghul India,1653-1780,* William J Irvan,trans. Indian text series. London: John Murray.

- Prakash, Om ,(2006). *Empire, Mughal, History of World Trade Since 1450,* edited by John J. McCusker, vol. 1, Macmillan Reference US
- Wade, Bonnie C, (1998). *Imaging Sound (An Ethnomusicological Study of Music, Art and Culture in Mughal Indid).* The University of Chicago prees, chcago & London.

منابع تصاویر

- آژند، یعقوب (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد*، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۵). *نگارگری ایران*، جلد ۲، چاپ سوم، تهران: انتشارات سمت.
- آقاجانی اصفهانی، حسین و اصغر جوانی (۱۳۸۶). *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.
- ذکی، یحیی و استوارت کری‌ولش (۱۳۷۳). *مینیاتورهای مکتب ایران و هند (احوال و آثار محمد زمان نقاش دوره صفوی)*، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- راجرز، جی.ام (۱۳۸۲). *عصر نگارگری (مکتب مغول هند)*، ترجمه: جمیله هاشم‌زاده، تهران: مؤسسه نشر دولتمند.
- *شاهکارهای نگارگری ایران (نمایشگاه موزه هنرهای معاصر)* (۱۳۹۰). تهران: انتشارات موزه هنرهای معاصر و فرهنگستان هنر.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). *سفرنامه*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: شرکت سهامی خوارزمی.
- کورکیان، ا.م و ژ.پ. سیکر (۱۳۷۷). *باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)*، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: نشر فرزان.
- یساولی، فرهاد (۱۳۹۳). *آثار درخشان هنر ایران و جهان*، جلد ۱، تهران: انتشارات برگ نو.
- Brown,Kathrine R.B, (2003). *Hindustani music in the time of Aurangzeb,* Submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at the School of Oriental and African Studies, University of London.
- Wade, Bonnie C, (1998). *Imaging Soun d(An Ethnomusicological Study of Music,Art and Culture in Mughal Indid).* The University of Chicago prees, chcago & London.

منابع آنلاین

- https: / /www.Islamorient.com.30/8/97 تاریخ بازدید

Received: 2018/07/12
Accepted: 2019/02/02

Study of Stringed–bow instruments in the Safavid and Gurkanian eras with a glance at miniature

Abolghasem Dadvar, Professor of Art Research Group, Faculty of Art, Alzahra University (Agent of Correspondence), Tehran, Iran.

Javad Divandari, Faculty Member and Assistant Professor of Architecture of Kashan University, Kashan, Iran.

Hanieh Rezayatbakhsh, A Graduate of M.A in Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran.

Abstract

In¬ the era of two great and powerful empires, Safavid and Gorkani, cultural interactions between India and Iran affected on instruments development. String instruments with bow are a large ensemble of string instruments that make sound by using bow or ricochet and they have been used in Iran and India since the ancient times. In the illustrated samples of this era which has been studied, using string instruments with bow has been numerous in parties but not as numerous as using of string instruments without bow.

This research has attempted to study different types of instruments, musicians' places, the musician status of string instruments toward the musician status of other instruments (such as tabor, lute, trombone, daf, dayereh) and also their status in empires of safavid and Gorkani; this study also answers to this fundamental question: whether the immigration of Iranian artists and musicians to India made difference in the way and diversity of using string instruments in different parties or is there a special difference in this section caused by overwhelming influence of Iranian painting on Indian painting?

According to the studied works, it may say that although Iranian art had a great influence on Indian art but it could not have a successful presence in the field of using string instruments with bow and it just suffice to add Iranian fiddle to the collection of this instruments in that country and perhaps great variety of string instruments types in India in Gurkani era toward Safavid era has been the most important reason of it.

This research has been done through comparative–analytic method and library–documentary data collection method. It should be noted that the references of this paper contain the figures of books and albums as well as different wall figures.

Keywords: string instruments with bow, painting,Safavid, Gurkani