

سیاست در تصانیف؛ موسیقی برای پادشاهان، موسیقی برای امپراتوری (۱۴۰۰ تا ۱۷۲۲ میلادی)^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۴ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۵

آن ئی. لوکاس

مترجم و گردآورنده: سینا صنایعی^۲

کارشناس ارشد موسیقی‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

دیوارنگاره‌های مرتبط با جشن‌ها، همگی نمایشگر وفور شراب، غذا و سرگرمی‌های موسیقایی در مقابل هیأت همراه سلطنتی هستند که در یک آرایش V شکل به سمت شاه مستقر شده‌اند. حاکمانی که به ملاقات می‌آمدند به شکل فروتنانه‌ای در مقابل میزبان صفوی خود جلوس می‌کردند. چنین صحنه‌هایی، موسیقی را به‌عنوان بخشی از نمایش اقتدار سلطنتی نشان می‌دهند: تصویری از حاکمی که به‌عنوان تنها مدعی و کنترل‌گر انبوهی از منابع و نعمات، آن‌ها را خیرخواهانه در اختیار کسانی قرار می‌دهد که در برابر اقتدار او سر تسلیم فرود آورده‌اند.

در صحبت با موسیقی‌دانان کنونی ایران، با تعجب دریافتیم که آن‌ها دوران صفوی را به‌عنوان دوران افول در تاریخ موسیقی می‌شناسند. در روایات امروزی، موسیقی ایرانی در انتهای خلافت در قرن سیزدهم، مجدداً جوانه زد. ایلخانیان و شاخه‌های منشعب از آن نیز در این شرایط دخیل بودند؛ اما رنسانس موسیقی، در دوران حکومت تیموریان در قرن پانزدهم با تأثیرات وارده از دربار رقبای ترکمن، به اوج خود رسید. این رنسانس در آغاز قرن شانزدهم، با تسلیم شدن تیموریان در برابر صفویان، رو به افول نهاد و تا اواسط قرن بیستم ادامه یافت. اما من در مداومت آن کنجکاو شدم. موسیقی‌شناسان ایرانی از سال ۱۹۷۸ پژوهش‌های زیادی را در ارتباط با امپراتوری صفوی انجام داده‌اند که نتایج آن‌ها نشان می‌دهد آثار موسیقایی زیادی در این دوران خلق شده است. هنر تیموری دیوارنگاره‌های بزرگی را از جشن‌ها به همراه سرگرمی‌های موسیقایی به نمایش نمی‌گذارد؛ همچنین، هیچ معماری شناخته‌شده‌ای در دوران تیموری یافت نمی‌شود که اتاقی را با امکانات آکوستیکی متمایز و ویژه برای سرگرمی‌های موسیقایی فراهم کرده باشد. سایر حکام ترک و مغول نیز علاقه‌ای به نمایش آشکار حضور موسیقی در دربار نشان نداده‌اند. پیشینیان صفویان مینیاتورهای زیادی در نسخ خطی تذهیب

در شهر اصفهان، هنوز کاخ‌های زیادی از دوران صفویه - که در سال‌های ۱۵۰۱ تا ۱۷۲۲ بر فلات ایران حاکم بودند- پابرجا هستند. صفویان سرمایه‌های زیادی را صرف نمایش موجه ظاهرشان به جهانیان کردند و این امر را از طریق نمایش و ساخت بناهایی عظیم و ایجاد رنسانسی در هنرهای بصری نسبت به حکومت‌های پیشین، یعنی تیموریان، مغول‌ها و ترکمن‌ها، رقم زدند. در «کاخ عالی‌قاپوی صفویان»، شاهد اتاقی به نام «اتاق موسیقی» هستیم؛ اتاقی کوچک برای تفریحات درباری که دارای یک طراحی آکوستیک تأثیرگذار است (تصویر ۱). درون کاخ چهل‌ستون نیز موسیقی‌دانان و نوازندگان زیادی در دیوارنگاره‌ها دیده می‌شوند. در تالار پذیرایی این کاخ تصاویری از حاکمان صفوی در حال انجام آداب سلطنتی شامل رزم و بزم ترسیم شده است که در آن گروه‌های مختلفی از نوازندگان و رقصندگان دیده می‌شوند. یکی از دیوارنگاره‌ها مربوط به مراسم استقبال دربار شاه‌طهماسب صفوی (حکومت ۱۵۲۴-۱۵۷۶) از فرمانروای مغول، همایون، است (تصویر ۲). دیوارنگاره‌ای دیگر شاه‌عباس اول (حکومت ۱۵۸۸-۱۶۲۹) را در حال میزبانی از ولی‌محمدخان، حاکم بخارا نشان می‌دهد (تصویر ۳). شاه‌عباس دوم (حکومت ۱۶۴۲-۱۶۶۶) که دستور ساخت این کاخ را صادر کرده بود، در دیوارنگاره سوم در حال استقبال از نادرمحمدخان، یکی از حکام آسیای میانی، تصویر شده است.

هر یک از این دیوارنگاره‌ها و اتاق موسیقی، بخشی از تصویر بزرگ قدرت صفویان است که سعی داشتند به دیدگان جهانیان برسد. شاه‌عباس اول آغازگر ساخت کاخ عالی‌قاپو به‌عنوان دروازه بزرگی برای ورود به قلمروی صفوی، درست در میدان اصلی پایتخت بود. در تالار پذیرایی کاخ چهل‌ستون، دیوارنگاره‌های طهماسب اول، عباس اول و عباس دوم در اتاقی به تصویر کشیده شده است که مخصوص استقبال از مهمانان بوده است.

¹ . E.Lucas, Ann. 2019. "The Politics of Song, Music for Kings, Music for Empire, c. 1400–1722". In *Music of a Thousand Years; A New History of Persian Musical Traditions*. California: University of California Press.

² . sinasanayei@ut.ac.ir

چنین اظهار نظرهای مبهمی پیرامون موسیقی و اخلاقی یا غیراخلاقی دانستن آن، چارچوبی را برای پذیرش تشیع به عنوان عامل اصلی انحطاط موسیقی در دوران صفوی فراهم می‌کند. اما نشانه‌های دیگری حاکی از تغییر وضعیت موسیقایی در امپراتوری صفوی هستند. با کاهش نفوذ تصوف در محافل سیاسی، آثار مکتوب صوفیانه، از جمله رسالات مرتبط با سماع، در امپراتوری صفوی کمیاب شدند. مهم‌تر از آن، رسالات فارسی در ارتباط با نظام دوازده مقامی امپراتوری صفوی با رسالات قرون گذشته متفاوت بودند. این رسالات اغلب مضامین رسالات پیش از خود را تکرار می‌کنند، بی‌آنکه توضیحی فنی در ارتباط با آن‌ها ارائه دهند. کمی‌سازی ریاضیاتی فواصل، ساخت نظام‌مند گام‌ها و سایر موضوعات پیچیده و متنوع در ارتباط با ویژگی‌های صوتی سازها در امپراتوری صفوی ناپدید می‌شوند. این پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های فکری در ارتباط با موسیقی تا پیش از به قدرت رسیدن صفویان وجود داشت، اما در دوران حکومت آن‌ها ناپدید می‌شود.

با حذف این ویژگی‌ها، موضوعات متافیزیکی به کانون اصلی مباحث موسیقایی پیرامون دوازده مقام تبدیل می‌شوند. چنین تمرکزی، زمان زیادی را صرف ترسیم شباهت‌های اساسی بین نظام دوازده مقامی با انبیا، سیارات، زودیاک، زمان‌های مختلف در طول روز، ماه و فصل‌های سال و... می‌کند. در این دوره شاهد مطرح شدن تجانس‌های جدیدی در راستای ارتباط ۴۸ گوشه با جنبه‌های مختلف طبیعت، همانند ارتباط بین دوازده مقام با آواز حیوانات، هستیم.

بازنمایی‌های نمادین از نظام دوازده مقامی که با گزارش‌هایی کلی پیرامون فرم‌های موسیقایی و ساختار تصانیف همراه بود، منحصر به دوره صفوی بود. درحالی‌که بسیاری از رسالاتی که پیش از صفویان به نظام دوازده مقامی پرداخته بودند، دارای نگارشی طولی و متراکم بودند که در امپراتوری صفوی کمتر مور توجه قرار می‌گرفت. در مقابل، توصیفات شاعرانه از نظام دوازده مقام افزایش یافت که حاکی از ارجحیت ساختار نوشتاری شفاف بر دقت موسیقایی است.

سؤالات پیچیده در ارتباط با موضوعاتی چون ماهیت مطبوعیت و روابط فواصل، میراث اندیشه‌های موسیقایی یونانی-عربی پیش از نظام دوازده مقامی است. رسالات موسیقایی دوران صفوی بیانگر عدم آشنایی با این سنت فلسفی هستند؛ سنت حاکم بر رسالات پیش از قرن شانزدهم در ارتباط با نظام دوازده مقامی. همین فقدان آگاهی در ارتباط با دغدغه‌های موسیقایی در گذشته‌های نه‌چندان دور باعث شد تا رسالات موسیقایی صفوی رو به «انحطاط» نهند: آن‌ها مفاهیم موسیقایی قرون گذشته را فراموش کرده بودند.

شده بر جای گذاشته‌اند که صحنه‌های مختلفی از جشن‌ها را در مقیاس کوچک‌تری به نمایش گذاشته‌اند. صفویان نیز تذهیب‌های زیبایی با صحنه‌هایی از نوازندگان بر جای گذاشته‌اند که در مقایسه با پیشینیان از جذابیت بصری بیشتری برخوردار هستند. هنرهای تجسمی در دوران صفوی کاملاً ارزشمندتر به نظر می‌رسند.

رایج‌ترین دلیلی که موسیقی‌دانان برای افول موسیقی در دوران صفوی مطرح می‌کنند، ظهور اسلام شیعی است. ارتباط تاریخی منحصر به فرد صفویان با تشیع، یکی از ویژگی‌های تعیین‌کننده در حکومت آن‌ها بود و بسیاری از حاکمان صفوی تعهد محکمی به گرایش‌های مذهبی داشتند. در واقع، برخی حاکمان صفوی در زمان حکومت خود، موسیقی دربار را ممنوع کرده بودند. به عنوان مثال، در دوران حکومت شاه‌طهماسب اول، موسیقی از بخش‌های فعال دربار بود، تا اینکه تصمیم گرفت خود را به طور کامل وقف سبک زندگی مذهبی کند. او با ایجاد چنین تغییری، نوازندگان دربار و شاهدانگانش را اخراج کرد؛ اگرچه گروه موسیقی نظامی همچنان پابرجا بود. به نظر می‌رسد پس از مرگ او نوازندگان دیگر بار به دربار بازگشتند.

در مخالفت استوارتر دیگری، چندی از روحانیون شیعه در امپراتوری صفوی به مخالفت مدام با موسیقی (غنا) می‌پرداختند. آثار مکتوب موجود از آن‌ها، موسیقی را به شدت غیراخلاقی اطلاق می‌کند، درحالی‌که به نظر می‌رسد در محافل روحانیون بر سر این موضوع توافق خاصی صورت نگرفته بود. به نظر می‌رسد یکی از دلایل شکل‌گیری این مخالفت‌ها موقعیت و جایگاه تشیع به عنوان پل ارتباطی بین قدرت سلطنتی و قدرت مذهبی بود. روحانیون شیعه در ابتدا باید بین قدرت و مذهب یک پیوند ساختاری ایجاد می‌کردند، و در این راه صوفی‌گری در ساختار قدرت به راحتی قابل جایگزینی نبود. قبل از به قدرت رسیدن نیز، صفویان درگیر نسخه‌ای از اسلام بودند که ترکیبی از تشیع و انواع عقاید عرفانی را ارائه می‌داد، که تا حدودی نیز با تصوف یکسان پنداشته می‌شد. اگرچه صفویان از آغاز سلطنت، یعنی به قدرت رسیدن شاه‌اسماعیل اول (۱۴۸۷-۱۵۲۴)، ارتودوکس شیعی مخصوص به خود را جاری کردند، که به طور خاص فرقه‌های صوفی را از دربار خارج می‌کرد، اما هر از چند گاهی تصوف از راهی به دربار بازمی‌گشت. در این راستا، نمی‌توان مخالفت شیعه با موسیقی و غیراخلاقی پنداشتن آن را بی‌ارتباط با نیاز جدید طبقه روحانیت دانست که به دنبال قدرت سیاسی و تمایز با رقیبش یعنی صوفی‌گری بود. حملات آن‌ها به موسیقی به عنوان یک پدیده غیراخلاقی، ناشی از نقد آن‌ها بر تصوف بوده که با انگیزه‌های سیاسی بسیاری نیز همراه بوده است.

علاوه بر آن، با افول امپراتوری تا قرن هجدهم، حضور دوازده مقام در قلمروی صفویان کم‌رنگ می‌شود. در همین زمان بود که نظام دوازده مقامی به امپراتوری مغول، جایی که نظام راگای جنوب آسیا برقرار بود، وارد شد. به این ترتیب، می‌توان گفت که نظام دوازده مقامی، در زمانی که دارای فهمی جهانی بود، در پی سقوط صفویان، تنها به یک تفسیر صرف از یک نظام موسیقایی بدل شد.

اقتضانات خاصی بر گفتمان موسیقایی و بازتاب کامل اولویت‌های آن تأثیرگذار بود. به نظر می‌رسد دانش موجود از نظام دوازده مقامی، پس از سقوط تیموریان، از این امپراتوری در میان صفویان، عثمانی‌ها و مغول‌ها پراکنده شده است. یکی از نمونه‌های این پراکندگی، خانواده موسیقی دان «مراغی» است که بخشی از دانش اجداد خود را به دربار عثمانی منتقل کردند. این بخش از تاریخ موسیقی ترکیه دارای مستندات شفافی است که در عین حال همانند فیلی در اتاق تاریک تاریخ موسیقی ایران بوده و بخشی از پیش‌فرض‌های تاریخ تمدن جهان‌وطنی اسلام پنداشته می‌شود. میراث موسیقایی تیموری مستقیماً به صفویان نرسیده است؛ و موسیقی‌دانان تیموری، پس از پایان امپراتوری، به دربارهای مختلفی راه یافتند.

سایر حوادث کلیدی و مؤثر بر موسیقی در امپراتوری صفوی، در ارتباط با ابعاد قلمرو و طول عمر حکومت آن‌ها است. صفویان با تمام عظمت ظاهری خود، در مقایسه با همسایگان مسلمان و شاهنشاهی خود، حکومت نسبتاً کوچک و کوتاهی داشتند. این امر نه تنها آن‌ها را به سنگر ریاضت موسیقایی تبدیل نکرد، بلکه با توجه به تمایلات مذهبی و سیاسی حاکمان صفوی توانایی آن‌ها را در حمایت از موسیقی و انتقال آن نسبت به پیشینیانشان محدود کرد. همچنین این موضوع به این معنا بود که موسیقی‌دانانی که در دربار صفوی مشغول به کار بودند، برای حفظ حیات خود پس از سقوط صفویان در سال ۱۷۲۲، مجبور به کوچ به امپراتوری‌های همسایه بودند. تهاجم افغان‌ها به ایران، پایان حکومت صفویه، خلأ قدرت بزرگی را ایجاد کرد که موسیقی‌دانان سرزمین سابق صفویان را تا چندین دهه بدون پشتیبان و حامی اشرافی رها می‌کرد.

قرن شانزدهم، برهه‌ای مهم برای تغییرات سیاسی گسترده در غرب و جنوب آسیا و همچنین آسیای میانی بود. صفویان، عثمانی‌ها و مغول‌ها همگی امپراتوری‌های متمرکزی را نسبت به حتی یک قرن قبل خود دارا بودند. تغییراتی که زمینه‌های شکل‌گیری رویکردهای مختلف امپراتوری برای مرکزگرایی را فراهم می‌کرد، فناوری‌های جدیدی در حوزه نظامی را به ارمغان می‌آورد که می‌توان به «امپراتوری باروت» اشاره کرد. به این ترتیب، تلاش مستمر امپراتوری‌ها برای گسترش قلمرو و

دستیابی به منابع بیشتر با سازوکارهای جدیدی ادامه می‌یافت. اگرچه همه آن‌ها ابزارهای یکسانی در دست داشتند، اما از روش‌های مختلفی برای متمرکز کردن قدرت خود استفاده می‌کردند. صفویان، به‌طور خاص، از روش‌هایی منحصر به فرد برای تمرکز کنترلشان بر عرصه موسیقی بهره می‌بردند. اجرای موسیقی، ورای بازنمایی ظاهری قدرت، نقش‌های جدید و منحصر به فردی را در دوران صفویه تجربه می‌کرد. برای مثال، آیین‌های شیعی صفویان با موسیقی همراه بود و در آن پادشاهان صفوی امکان نمایش ارتباط خود با الوهیت را داشتند. حماسه‌خوانی در قهوه‌خانه‌ها نیز برای مدتی تحت کنترل صفویان قرار گرفت و به یکی از چندین شغل حرفه‌ای و صنفی تبدیل شد که توسط صفویان سازمان‌دهی و اداره می‌شد. در این زمینه، رابطه صفویان با موسیقی در طرد اخلاقی آن یا عدم حمایت از آن با سایر امپراتوری‌ها متفاوت نبود. شاید بتوان این رابطه را به‌خاطر سرمایه‌گذاری‌های سیاسی مستقیم و توانایی بیشتر آن‌ها برای مدیریت و کنترل موسیقی در راستای اهداف خود، متمایز دانست.

حتی در بحبوحه این امپراتوری متفاوت، مضامین رسالات موسیقایی در مقایسه با دوره‌های قبلی تیموری و ایلخانی چندان متفاوت نبود. نظام دوازده مقامی همچنان زیرساخت اصلی موسیقایی بود که بسط اضافی «گوشه» به‌عنوان یک مفهوم اشتقاقی از آن حاصل می‌شد. رسالات صفوی مضامین و کانون مباحث اصلی خود را از گرایش‌های پیشین به نظام دوازده مقامی اتخاذ کردند و تأکیدی متفاوت بر عناصری ساختاری و بیان موسیقایی داشتند. حتی قرار دادن یک نظام موسیقایی جایگزین در کنار نظام دوازده مقامی در رسالات پیش از دوره صفوی نیز مطرح شده بود؛ بنابراین، تفاوت بین نظام دوازده مقامی در دوره صفوی و دوره‌های پیشین قابل توجه بود اما این موضوع به این معنا نبود که با پدیده‌ای کاملاً مجزا روبه‌رو باشیم.

با توجه به تأثیر تحولات سیاسی از دوره تیموری تا صفویه بر نظام دوازده مقامی، موضوعات مطرح‌شده در تصانیف منبع مهمی برای تحلیل‌های بعدی هستند. متن تصنیف‌ها -تصانیفی که در ارتباط با نظام دوازده مقامی اجرا می‌شدند- روایت‌گر داستان‌هایی پیرامون زندگی درباری و اشرافی از مراکز قدرت هستند. این تصنیف‌ها بیانگر پیوندی کلیدی بین موسیقی و سایر زمینه‌های فرهنگی در حکومت‌های دودمانی امپراتوری اسلام هستند. درحالی‌که مجموعه‌های حاوی متون تصنیف‌ها منبع رایج‌ترین نوع نوشتار موسیقایی در دوران پیشامدرنیته هستند؛ اما اغلب در کنار مباحث موسیقایی در ارتباط با نظام دوازده مقامی، اطلاعات زیادی در مورد علایق مخاطبان درباری موسیقی به دست می‌دهند. این متون تفاوت‌های سیاسی و نحوه حکومت تیموری و صفوی را نشان می‌دهند که با توجه به نوع حکومت،

اگرچه رساله‌هایی که بخشی از مجموعه‌های بزرگ‌تری هستند که توسط درباره‌های اسلامی مختلف در ایران تولید و حفاظت می‌شدند؛ اما این مجموعه‌های تصانیف درباره‌ی هستند که اسناد عینی‌تر و موروثی سلسله محسوب می‌شوند. همچنین اگرچه مجموعه‌های کوچک‌تر با نویسندگانی ناشناس مرجعی کاربردی برای آشنایی با رئیس موسیقی‌دانان درباره‌ی هستند، سایر مجموعه‌ها با هدف ارائه‌ی تصاویری به نفع درباره‌ی و موجه نشان دادن آن‌ها تنظیم شده‌اند که حاوی مضامین شاعرانه با محوریت شاه با القابی چون سلطان و خسرو هستند. شاه فرمانروای تمدن است: کسی که به واسطه‌ی قدرت نظامی، دودمانی و تصدیق الهی، مردم، سرزمین و منابع را تحت کنترل دارد. این بازنمایی از شاه در تصانیف نمایانگر واقعیت‌های چگونگی تأثیر قدرت دودمانی بر موسیقی نظام دوازده مقامی و تحولات آن از تیموریان تا صفویان است.

تصنیف برای آل جلایر و تیموریان

تصانیف دارای مضامین مذهبی از جایگاه ویژه‌ای در مجموعه‌ی ۴۵ مجلسی مراغی برخوردارند. در همین راستا، این مجموعه با این شعر آغاز می‌شود:

حمد بی‌غایت و شکر بی‌نهایت قادری را که انواع موجودات را به کمال قدرت و تمام حکمت از عدم به وجود آورد و دیباجه‌ی دلگشای فطرت بشریت را به مزیت فضیلت «بزید فی الخلق ما یشاء» موشح و مزین گردانید.^۳

اگرچه مضامین رایج در تصانیف مجموعه، خدا، پیامبر و امامان صدر اسلام نیستند، اما حضور پررنگی در ۴۵ مجلس مراغی داشته و در آغاز و خاتمه‌ی مجموعه به‌عنوان چارچوب اصلی آن آمده‌اند. تصنیف زیر به‌عنوان تصنیف افتتاحیه در اولین مجلس آمده است که برای ابهت‌بخشی به آن به‌صورت مستقیم به حمد و ستایش خداوند اختصاص یافته است. این تصنیف، در خلال ابراز ارادت به خداوند، از تصویر شاه جهت ترسیم عظمت خدا استفاده می‌کند. در بخشی از آن آمده است:

ای پادشاه لم یزل و حی لایزال

رزاق بی‌تکلف و خلاق بی‌زوال

دریای رحمت تو میرا از انتقاص

ملک مؤبد تو معراً از انتقال^۴

نقش موسیقی نیز در آن‌ها متفاوت است. در ساختار دودمانی، موسیقی تأثیراتی مشخص بر موضوعات پیرامون نظام دوازده مقامی و کاربردهای آن داشته است. تصانیف درباره‌ی تیموریان و صفویان نقش‌های متفاوتی را که موسیقی در هر یک از آن‌ها عهده‌دار بوده را نشان داده و به‌طور هم‌زمان به تأثیرات آن‌ها بر گفتمان‌های موجود پیرامون نظام دوازده مقامی اشاره دارند.

قدیمی‌ترین مجموعه از تصانیف فارسی که از پیچیدگی‌های موسیقی در بافت سیاسی حکومت سخن می‌گوید، متعلق به عبدالقادر مراغی است که آن‌ها را در قالب ۴۵ مجلس درباره‌ی در جامع‌اللاحان ثبت کرده است. این رساله بین سال‌های ۱۴۰۵ تا ۱۴۱۳ در هرات ثبت شده است. مراغی اشاره می‌کند که در مجامع درباره‌ی معمولاً بر یک موضوع تمرکز می‌شده؛ بنابراین متن تصنیف‌ها بر اساس مضمون و بدون ارجاعی موسیقایی یا اجرایی ثبت و ضبط می‌شدند. در این مجموعه، تصنیف‌ها بر خود درباره‌ی متمرکز هستند؛ چگونگی سامان‌دهی سرگرمی‌ها و نوع نگاه درباره‌ی به آن‌ها از موضوعات اصلی است. دومین مجموعه کوچک‌تر و ناشناس که منسوب به مراغی است شامل تصانیفی است که به تفکیک مقام، اصول و فرم موسیقایی ثبت شده‌اند. اگرچه شخص خاصی به‌عنوان نویسنده آن معرفی نشده است اما یکی از تصنیف‌ها به سال ۸۱۳ هجری (۱۴۱۰-۱۴۱۱ میلادی) اشاره دارد. تاریخ مذکور در این مجموعه نشان می‌دهد که در سال‌های خدمت مراغی در درباره‌ی ثبت شده است. به‌طور کلی این دو مجموعه در کنار هم نمایانگر گرایش‌های دودمانی آل جلایر و تیموریان است که مراغی در خدمت آن‌ها بوده است.

در زمان صفویان، دو مجموعه از تصانیف باقی مانده است که خود بخشی از مجموعه‌ای دیگر بوده و به دستور شاه‌حسین (حکومت: ۱۶۶۸ - ۱۷۲۲) توسط رئیس نوازندگان درباره‌ی امیرخان گرجی، خلق شده‌اند. امیرخان گزارش رسمی خود از آثار موسیقایی صفوی را با تاریخ ۱۶۹۷، بیش از دو دهه پیش از تهاجم معرفی کرده است. امیرخان در این سند موروثی دو مجموعه جای داده است: یکی را خود او و دیگری را آقا مؤمن مصنف جمع کرده است. آقا مؤمن در نیمه‌ی نخست قرن هفدهم رئیس نوازندگان درباره‌ی بوده است. مجموعه او فقط شامل تصانیفی است که شخصاً برای چند حاکم صفوی سروده بود. امیرخان در پایان قرن هفدهم رئیس موسیقی‌دانان درباره‌ی بود و مجموعه او دربردارنده‌ی تصانیف خود او و سایر موسیقی‌دانان بود. لازم به ذکر است که تصانیف امیرخان دارای اطلاعات بیشتری پیرامون نحوه‌ی اجرای آن‌ها از جمله مقام، اصول و فرم موسیقایی است.

^۴ همان، ص ۲۹۱.

^۳ عبدالقادر مراغی. ۱۳۸۷. جامع‌اللاحان. مقابله و ویرایش

بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر، ص ۱.

شخصیت شاه برای استخراج مسائل بزرگ‌تر از خصایص انسانی استفاده شده است. خداوند شاهی با عمر لایزال است، اما تصانیف مراغی در مجلس چهارم، میرایی شاه را به رسمیت شناخته است. در یکی از اشعار، شاه پیرامون محدودیت‌های قدرت بشری اش سخن می‌گوید:

به زخم تیغ جهان گیر و گرز قلعه گشای

جهان مسخر من چون تن مسخر رای

هزار قلعه گرفتم به یک اشارت دست

هزار قلب شکستم به یک فشردن پای

هزار شه به دو زانو نشسته در پیشم

هزار بنده کمر بسته و ایستاده به پای

اجل درآمد و سودم نکرد طبل و علم

نه لشکر غز و ترک و نه نیز لشکرهای^۷

در اینجا منابع و قدرت نظامی شاه به نمایش گذاشته شده است، حتی زمانی که مرگ تنها چیزی است که می‌تواند حاکم را شکست دهد؛ درست همان‌طور که هر چیزی را شکست می‌دهد. در اولین مجلس، قدرت شاه مظهر قدرت خداوند بود. در این مجلس، او فاتح دنیا است اما فاتح آخرت نیست. این استفاده از عنوان شاه برای تأکید بر گریزناپذیری مرگ، بُعدی تاریخی دارد. یکی دیگر از تصانیف مجلس چهارم چنین است:

بخوان قصه خسروان جهان

ز هوشنگ و جم تا به چنگیزخان

ز چندین زر و افسر و تخت و گنج

که کردند حاصل به سختی و رنج

به جز نام نیکو از این انجمن

بین تا چه بردند با خویشتن^۸

در این ابیات نیز قدرت خداوند از طریق انسان‌نمایی توسط قدرت پادشاه توصیف شده است. این استفاده استعاری از «پادشاه» در مجالس نخستین بنیان‌گذاران جامعه اسلامی نیز یافت می‌شود، حتی گاهی شاهد اشاره مستقیم به امامان هستیم. درحالی‌که پیامبر اسلام همیشه همان پیامبر است و در کنار اصحابش مورد ستایش قرار می‌گیرد، خلیفه اول مسلمانان کاملاً شاهانه ستایش می‌شود. به این ترتیب، سومین مجلس به مدح و ثنای «علی» اختصاص دارد که پسرعموی پیامبر و اولین خلیفه اسلام است. در این مجلس شعر از تصویرسازی نبرد و قدرت نظامی او برای بیان ویژگی‌های معنوی او استفاده می‌کند:

مشعل‌فروز شهره دین ذوالفقار اوست

چابک‌سوار معركة لافتی علی‌ست^۵

این نوع تصویرسازی در مجلس پایانی مجموعه که درباره اصحاب پیامبر است، ادبی‌تر می‌شود. در این خاتمه، شعری وجود دارد که «علی» را «شاه مردان» و «عثمان» (از خلفای صدر اسلام) را «سلطان جهان» معرفی می‌کند. در اینجا استعاره شاه با تجلیل از حاکمان واقعی در جامعه اسلامی که نقش رهبری‌شان با حکومت پیوند دارد، جایگزین شده است:

سیمین یار وفادار نبی عثمان است

مرغ باغ ملکوت و به جهان سلطان است

اسدالله علی، ابن عم خواجه ماست

رضی الله بگو کاو شه مردان خداست^۶

در شعر فارسی عصر مراغی، از تصویرسازی شاهانه در ستایش و توصیف خداوند استفاده می‌شد، درحالی‌که تأکید بر ویژگی‌های شاهانه امامان صدر اسلام، زمینه‌ای برای ایجاد پیوند میان امامان و حاکمان معاصر است. این امر نشان‌دهنده مرکزیت شاه در اشعار تصانیف ضبط شده توسط مراغی است. مشروعیت شاه را می‌توان از طریق وابستگی مذهبی او تثبیت کرد. اگرچه مراغی در بخش‌های مهم و کلیدی مجموعه‌اش به ستایش شخصیت‌های اسلامی می‌پردازد، اما استعاره عمومی شاه برای تحقق ایده‌ها، احوالات و موقعیت‌های مختلف از طریق شعر مورد استفاده قرار می‌گیرد. به کار بردن عنوان شاه به‌مثابه نماد شکوه همراه با قدرت تنها به یکی از وجوه استعاری اشاره دارد. سایر وجوه بعضاً دارای جنبه‌های بدبینانه و منفی هستند؛ زیرا از

^۷ همان، ص ۳۰۰.

^۸ همان، ص ۲۹۶.

^۵ همان، ص ۲۹۴.

^۶ این بخش در متن اصلی نیامده است. همان، ص ۲۹۴.

این تصنیف نیز همانند تصنیفی که به هوشنگ و جمشید اشاره دارد، بر داستان‌های پادشاهان باستانی قبل از اسلام تمرکز داشته و حتی به سبک اشعار شاهنامه فردوسی نیز اشاراتی دارد. اگرچه داستان‌های شاهنامه عموماً بر شاه و حکومت دودمانی تأکید دارد؛ این مجلس با دیدگاهی تیره‌تر بر این که حاکمان چه شخصیتی داشتند و چه درس‌هایی می‌توان از میراث به‌جامانده از آن‌ها آموخت، اشاره دارد. درحالی‌که شاه همیشه شخصیتی بزرگ و قدرتمند است که از قدرت‌های نظامی و مذهبی برخوردار است؛ اما این قدرت می‌تواند به طرق مختلف، خوب یا بد، مورد استفاده قرار گیرد. البته این قدرت مخاطراتی نیز برای شاه به همراه دارد؛ برای مثال، ممکن است اشتباهات او، بر خلاف اشتباهات مردمش، هرگز فراموش نشوند.

در میان تصانیفی که دیدگاه‌های پیچیده‌تری در مورد شاه ارائه می‌کنند، مجالسی هستند که به وظیفه خطیر تجلیل از حاکمان معاصر در مناسبت‌هایی خاص اختصاص دارند. در این راستا در مجالسی که برای جشن نوروز ثبت شده‌اند، مدح و ستایش شاه چنین آمده است:

شاهها به کامرانی عیدت خجسته بادا

در عیش جاودانی عیدت خجسته بادا

ای خسرو همایون دادت خدای بیچون

هم جاه و هم جوانی، عیدت خجسته بادا

سلطان دین پناهی امروز در حقیقت

عالم تن و تو جانی عیدت خجسته بادا

تا بر سریر دولت، هر دم به عیش و عشرت

کام دگر برانی عیدت خجسته بادا^{۱۱}

به همین ترتیب، در مجلسی که هنگام تولد شاه برگزار شده است، تصنیف‌ها به همان اندازه ستایشگر هستند:

روز مولود شهنشاه جهان است امروز

اثر لطف خدا باز عیان است امروز

عظمت افسانه‌ای شاهان گذشته و ناتوانی آن‌ها در فرار از مرگ، هم بر اجتناب‌ناپذیر بودن مرگ شاه و هم بر اهمیت مستمر میراث شاه تا مدت‌ها پس از مرگش تأکید دارد.

اگرچه مجلس چهارم به اهمیت کلی میراث شاه پس از مرگ اشاره می‌کند، اما مجلس یازدهم بر رسیدگی به میراث حکامی متمرکز است که با رعایای خود بدرفتاری داشتند. در این اشعار، فرمانروایان پارسی پیش از اسلام، به‌عنوان حاکمانی سرکوب‌گر معرفی شده و سرنوشت آن‌ها چنین معرفی شده است:

خبرداری از خسروان عجم

که کردند بر زیر دستان ستم

نه آن شوکت و پادشاهی بماند

نه آن ظلم بر روستایی بماند

ستم بین که بر دست ظالم برفت

ستم ماند و او با مظالم برفت

لب خشک مظلوم را گو بختند

که دندان ظالم بخواهند کند^۹

دوران بقا چو باد صحرا بگذشت

بر من بدونیک و زشت‌وزبیا بگذشت

پنداشت ستمگر که ستم بر ما کرد

بر گردن او بماند و بر ما بگذشت

هیئات که مظلومی در دامن آویزد

امروز کند عاقل اندیشه فردا را

نماند ستمکار بد روزگار

بماند برو لعنت کردگار^{۱۰}

^{۱۱} همان، ۳۴۶.

^۹ همان، ص ۲۲۴.

^{۱۰} همان، ص ۳۲۴-۳۲۵.

بر سر مسند شاهی به بقای ازلی

بختش از حضرت حق مژده‌رسان است امروز

روز ظهور مظهر سرّ دو عالم است

روز ولادت خلف صدق آدم است

از روز و شب مراد جز این روز و شب نبود

الحق شبی مبارک و روز معظم است

زان دم که او به خیر قدم در جهان نهاد

ذکر سپهر و ورد جهان خیر مقدم است^{۱۲}

فراتر از چنین مناسبت‌هایی رسمی، مجموعه‌ای گمنام دارای اشعاری است که شاعر در غیاب شاه با چنین مضامینی می‌خواند:

ای شاه، زمانی که به عراق می‌روی، من را فراموش نکن،

تو در این جدایی با من می‌مانی، ای شاه مرا فراموش نکن،

این سفر پیروزی شما را به همراه داشته و از شما تجلیل می‌شود،

برای رضای قلب من بازگرد، ای شاه مرا فراموش نکن،

تمام کار تو پیروزی است، و این پیروزی هر روی تکرار می‌شود،

روز تو بسیار روشن و نورانی است، ای شاه مرا فراموش نکن.

در تمامی این طرق، شاه در تصانیف تیموریان و هم‌عصرانشان بسیار برجسته است. اگرچه شاهد میزان بالایی از مدح و ستایش هستیم، اما متونی نیز وجود دارند که پیرامون محدودیت‌ها و مشکلات قدرت شاهانه سخن می‌گویند. در تمام این اشعار، شاه عمدتاً به‌عنوان یک مفهوم و نه یک شخص خاص در نظر گرفته می‌شود. در آن‌ها نمونه‌های خاصی از فرمانروایان در تاریخ انتخاب می‌شوند تا درس‌ها و موضوعات کلی‌تری را برای حاکمان معاصر که چنین اشعاری برای آنان سروده شده‌اند توضیح دهند. با این حال، حاکمان معاصر آگاهانه غایب هستند و حتی در تصانیفی که برای آنان سروده شده، نامی از آن‌ها به میان نیامده است. شاه در این اشعار مظهر چهره‌ای انتزاعی است که ممکن است خوب و یا بد باشد. حتی ممکن است یک شخصیت غیر قابل دسترس و اسطوره‌ای باشد؛ اما با این حال، همیشه در تجسم یک انسان است و تا لحظه مرگ قدرتمند. پادشاهی شخصیت‌های مذهبی نیز بخشی از عظمت آن‌ها را نشان می‌دهد، همان‌طور که شاه عظمت خداوند را به تصویر

می‌کشد. همچنین یک شاه افسانه‌ای درس‌هایی پیرامون طبیعت حکمرانی به دست می‌دهد.

اگرچه شاه مکرراً در متون تصانیف ضبط شده توسط مراغی حاضر است، اما بسیاری از اشعار به موضوعاتی مستقل از مسائل پادشاهی می‌پردازند. برای مثال، در مجلس نوزدهم مراغی، اشعاری پیرامون مهمان‌نوازی از غریبه‌های نیازمند کمک وجود دارد:

به خانه‌ای که چنین میهمان فرود آید

همای سدره در آن آستان فرود آید

زهی سعادت طالع که او شبی چون ماه

به کلبه من بی‌خان‌ومان فرود آید

چون من مهمان ز خوان لطفت

محروم رود بود قوی حیف

احسان و کرم به میهمان کن

چون [گفت] نبی که «اکرم الضیف»^{۱۳}

در مجموعه گمنام مذکور، تصنیفی با این مضمون به کوتاهی دوران جوانی و دورنمای پیری اشاره دارد:

«من پیر شده‌ام و از سال‌ها زندگی آکنده‌ام، با این حال شگفت‌زده مانده‌ام، شیرینی زندگی گذشت، من در تأمل و شگفتی آن به سر می‌برم، چون من جوانی را نشناختم. نمی‌دانستم زندگی منبع ارزشمندی است و خیلی ارزان آن را از دست دادم، زاری و گریه چه سودی دارد؟ تیر از کمان رفته است؛ از پشیمانی چه حاصل می‌شود وقتی پرنده از قفس پریده است؟ به دست‌انگام نگاه کن، خالی و سیاه است، اما من پشیمان نیستم، به جز آرامش و مغفرت آرزویی ندارم.»

مجلس نوزدهم اشاراتی به شاه و دین داشته و وصایای پیامبر را نقل می‌کند. همچنین به اقبال پرنده‌ای اسطوره‌ای، هما، اشاره می‌کند که می‌تواند لقب شاه را به هر کس که بخواهد بدهد. این تصنیف ناشناس واقعیاتی را پیرامون سن و ضعف انسان منعکس می‌کند. شاه در زندگی قدرتمند، اما فانی است و به‌طور کلی با پیری تضعیف می‌شود.

اگرچه مضامین عرفانی و عاشقانه در شعر فارسی عصر مراغی محوریت دارند، اما این محوریت بیشتر از اهمیت شخص شاه

^{۱۳} همان، ۳۴۱.

^{۱۲} همان، ۳۵۸.

داشته و در پنج مجلس ظاهر می‌شود. در این راستا در مجلس سی‌وهفتم آمده است:

دوش دیدم به خواب رویت را

ماه دیدن به خواب خوش باشد

روی چو آفتاب تو آرزوی دل من است

این دل بیخود مرا وه چه خوش است آرزو

روی تو بینم همه در آینه دل

ز آینه دل چو زنگ غبیر زودم^{۱۶}

چشم تو به جادوی درآمد چه کنم

زلف تو به فتنه برسرآمد چه کنم

گفتم هوس ساعد دستت نکنم

اکنون چو به گردنم درآمد چه کنم^{۱۷}

مضمون عشق در متون قرن پانزدهم گاهی سرگرم‌کننده و کمتر عاشقانه است. تصنیفی در مجموعه‌ای گمنام با این مضمون آمده است: «وقتی جوان بودم، روابط جنسی زیادی داشتم. وقتی بزرگ‌تر شوم، اگر توانایی داشته باشم، دوبرابر آن را انجام خواهم داد.» این نوع تمرکز بر سرگرمی و لذت، جدا از دغدغه‌های دودمانی، محوریت اصلی چندین مجلس از مجالس مراغی را شکل می‌دهد. چهلمین مجلس مختص به طرح یک معما و مجلس سی‌وچهارم نیز پیرامون بحثی بین انسان و شراب است. در اینجا بخشی از تصنیف، استدلال‌هایی را علیه شراب‌خواری ارائه می‌دهد درحالی‌که در بخشی دیگر از فضایل آن سخن می‌گوید:

می‌گفت باده را که توام کیستی بگو

فرموده است صاحب شرعت به احتساب

طعم تو تلخ باشد و شیرینی تو ترش

قول تو هرزه باشد و فعل تو ناصواب

بد مستیت در اول و در آخرت خمار

در شأن توست منزل جغد، آیت عذاب

نیست. مراغی تنها یک مجلس را به عرفان اسلامی اختصاص داده که حاوی تصنیفی درباره سماع است:

عارف به سماع دست از ان افشاند

تا آتش شوق خود دمی بنشاند

عاقل داند که دایه گهواره طفل

از بهر سکوت طفل می‌جنباند^{۱۴}

چه مطرب است که امشب بدین مقام رسید

باخت پرده عشاق و پرده‌ها بدرید

به یک تصنیف چنان گرم کرد مجلس را

که می به جوش درآمد ز گل عرق بچکید

اگر به قول مخالف دلم زه ره می‌رفت

به راه راست درآمد چو صوت او بشنید

رباب نغمه او را ادا نکرد درست

مگر ز راه ادب گوش او همی‌مالید

مهی به چرخ درآمد که چرخ عالم گرد

رخی به خوبی او با هزار دیده ندید

بخواند گفته ناصر چو گوهر منظوم

شنید زهره و در گوش خود روان بکشید^{۱۵}

اشعار این مجلس، از معدود متونی هستند که مستقیماً به نظام دوازده مقامی اشاره می‌کنند، چرا که اشعار بر موسیقی و نقش موسیقی در ایجاد یک تجربه خاص برای شنوندگان متمرکز هستند. اشاره به ساقی و ابهام معنایی در به‌کارگیری اصطلاحات موسیقایی مقام و پرده، همگی گویای این موضوع است؛ اگرچه این تنها مجلسی است که چنین سازوکارهایی ادبی در آن ظاهر می‌شود. شعر عاشقانه در مجموعه‌های مراغی بازنمایی بهتری

^{۱۶} همان، ۳۸۷.

^{۱۷} همان، ۳۸۸.

^{۱۴} همان، ۳۶۴.

^{۱۵} همان، ۳۶۵.

با من نماز جایز زیرا که ظاهرم

نه در حدیث نفی من آمد نه در کتاب

صوفی و رند و عابد و زاهد مرا خوردند

کز من فساد ناید هرگز به هیچ باب

من مشکلات نقطه تحقیق حل کنم

روشن کنم به فکر معانی چو آفتاب

با وجود تصانیفی که لحن حزن‌آلودی دارند یا به‌طور جدی مشکلات را منعکس می‌کنند، بسیاری از تصانیفی که مراغی ضبط کرده است تا حدودی دارای شوخ‌طبعی هستند. علاوه بر آن، برخی تصانیف موضوعاتی پیرامون طبیعت مطرح می‌کنند که چندی از آن‌ها در ارتباط با نظام دوازده مقامی سروده شده‌اند. برای مثال، مراغی مجلسی را برای جشن گرفتن فصول مختلف سال، سیارات در آسمان و حتی اوقات مختلف روز اختصاص داده و ویژگی‌های طبیعت را به نظام دوازده مقامی گره زده است. چنین موضوعاتی در تصانیف آن دوره جایگاه ویژه‌ای دارند و حتی به تنوع سلاقی در اجرای موسیقی کمک می‌کنند.

درحالی‌که شاه پای ثابت مضامین تصانیف مجموعه مراغی است، موضوعاتی که او در اشعار ثبت کرده است بسیار متنوع هستند. حتی نماد شاه نیز در آن‌ها کاربردهای مختلفی دارد. اگرچه شاه همیشه قدرتمند است؛ اما معانی متناقضی در ارتباط با او مطرح می‌شود: او گاه بد است و گاه خوب. او در عین حال خداگونه و انسان است. او متولد شده است و روزی می‌میرد. شاه مدیون اسلام است و اسلام نیز جوهر شاه را در تاریخ خود داراست. از سویی دیگر، شاه می‌تواند مورد توجه نباشد، زیرا مجالسی وجود دارند که در موضوعات و تجارب بشری دیگری متمرکز هستند. انتزاع و ابهام در اشعار مرتبط با شاه، به‌تنوع و فراخور، به سایر موضوعات نیز گسترش می‌یابد. در اشعار عاشقانه، نامی از معشوق به میان نیست و زمانی که از نوازنده‌ای صحبت می‌شود، نامی از او برده نمی‌شود. مخاطب نمی‌داند چه کسی با شراب در حال مباحثه است و هر خواننده‌ای می‌تواند راوی شکایت از پیری باشد.

تصنیف برای صفویان

اگرچه بین تصانیف صفویه و متون مجموعه‌های پیش از آن تفاوت‌های چشمگیری وجود دارد؛ نقاط مشترکی هم یافت می‌شود. عشق و مضامین عرفانی میان مجموعه‌های صفوی و تیموری مشترک است. امیرخان تصنیف عاشقانه زیر را در مجموعه خود ثبت کرده است:

گل بی‌رخ یار خوش نباشد

بی‌باده به‌یار خوش نباشد

سرو چمن و هوای بستان

بی‌لاله عذار خوش نباشد

با یار شکرلب گل‌اندام

بی‌بوس و کنار خوش نباشد

باغ و گل و مل خوش است لیکن

بی‌صحبت یار خوش نباشد^{۱۸}

علی‌رغم تشییع پرشور صفویان، تصانیف متعددی به انواع عرفان صوفیانه از جمله سماع و ارجاع نمادین به شراب اشاره دارند:

باز مفتی در مدرسه مسست افتاده

خرقه‌اش از بر و تسبیح ز دست افتاده

مفتی که پیاله نوش می‌کرد

تقویت عقل و هوش می‌کرد

در هر ساغر هزاره باره

شکر می و می‌فروش می‌کرد

شیخ ما باده لعلی به دف و نی می‌خورد

نقل تسبیح به جای مزه با می می‌خورد

قاضی شهر که تنبور زند با نی ناب

وقت تسبیح رساند همه مشق مضراب^{۱۹}

¹⁹ Mosannef, Aqa Mo'men. 2005. "Resāleh va taṣānif-i marḥūm-i Āqā Mo'men Moṣannef." In "The Musical Codex of Amir Khan Gorji," edited by Amir Hosein Pourjavady. Ph.D diss., University of California, Los Angeles.

¹⁸ Gorji, Amir Khan. 2005. "Resāleh-i kamtarin ghuḷāmān Amīr Khān." In "The Musical Codex of Amir Khan Gorji," edited by Amir Hosein Pourjavady. Ph.D diss., University of California, Los Angeles. 318-319.

روز نوروز است و شه را مجلس افروزی چنین

ساقیا می ده گه در سالی بود روزی چنین

یک ساله راه آمد نوروز رو مبارک

در بزم شاه لب را در آن عیش بگشاد

گفتا به شاه عادل کاین عید پادشاهان

تا هست نام نوروز عشرت مبارکت باد

روز نوروز است و شه را مجلس افروزی چنین

ساقیا می ده گه در سالی بود روزی چنین^{۲۱}

تصنیف دیگری نیز به سلطان حسین اختصاص دارد:

روز نوروز است و گل مستانه در صحن چمن

خیمه ز بر سبزه افراخت چتر نستر

مجلس آرا شد بهار و ارغوان مجلس فروز

نوجوانان بهار امروز دارند انجمن

شد به کام شاه دین سلطان حسین فصل بهار

در نظر گل در بغل معشوق و عشرت در کنار

سبزه فرش مجلس و فراش باد صبحدم

سرو خدمتکار و مجمر شد درخت نارون

رفت چون خورشید عالم تاب در برج حمل

شاه دین در باغ و روشن شد دگر صحن چمن

شد به کام شاه دین سلطان حسین فصل بهار

در نظر گل در بغل معشوق و عشرت در کنار^{۲۲}

نقش شاه در این تصنیف با نقش انتزاعی شاه در تصانیف
مراغی متفاوت و یک شخصیت خاص و مشخص است. مضمون
تصانیف به معنای ستایش هر شاهی در جشن نوروز نیست؛ بلکه
به طور خاص شاه صفوی را مورد ستایش قرار می دهند. فرارسیدن

پرداختن به موضوعاتی چون عشق و عرفان در تصانیف
صفوی بیشتر از سبک و سیاق دوره های پیشین تبعیت می کند.
با این حال، تصانیف مربوط به ستایش خداوند و شخصیت های
مذهبی، به طور قابل توجهی متفاوت اند. تنها یک تصنیف است
که در مجموعه امیرخان و آقا مؤمن مصنف به پرستش خداوند
اشاره دارد. و رای مضامین عرفانی، موضوع دیگری نیز وجود دارد
که به شخصیت های مهم شیعه مرتبط می شود. در تصنیف
دیگری از مصنف آمده است:

ترک از حدیث رستم و افراسیاب کن

شهنامه بایدت سخن از بوتراب کن^{۲۰}

این تصنیف مخاطب را تشویق می کند که شاهنامه را با
داستان هایی پیرامون «علی»، یکی از شخصیت های بنیادین
اسلام شیعی که در اینجا بوتراب نامیده می شود- جایگزین کند.
علی رغم اهمیت و جایگاه او در تشیع، چنین اشاراتی به او،
ضعیف تر از ستایشی است که در مجالس مراغی به مدح اصحاب
پیامبر می پرداخت.

این تنها اسلام نیست که در تصانیف صفوی کمتر بازنمایی شده
است. در مجموع، تصانیف ثبت شده در دوران صفویه، تنوعی
مانند تصانیف مراغی را نشان نمی دهند. این تنوع تا حدود زیادی
با تمرکز بر ستایش شاه جایگزین شده و توصیفات پرزرق و برقی
از قدرت او ارائه می دهند. تصانیف غالباً با دلایل خاصی به ستایش
حاکمان صفوی می پردازند. حتی زمانی که شاه ناشناس است نیز
همچنان مورد ستایش و تحسین قرار می گیرد.

رفتار شاه در قبال اعیاد، نشان دهنده تفاوت کلیدی بازنمایی
شاه در تصانیف تیموری و صفوی است. اگرچه مراغی یک مجلس
در ستایش عام شاه برای جشن سال نو ثبت کرده است؛
مجموعه های صفوی شامل سه تصنیف مستقل هستند که به
مناسبت آن ها سه حاکم حاضر در این جشن ها را مستقلاً ستایش
کرده اند. تصنیفی در ستایش شاه عباس دوم چنین آمده است:

در دور شاه عباس آن شاه عدل بنیاد

ساقی غبار غم را از باده داد بر باد

مطرب ترانه سر کرد معشوق جلوه ای کرد

لب لب دو بیت خوان شد رقص گشت شمشاد

²² Gorji 2005, 308.

²⁰ Mosannef 2005, 276.

²¹ Mosannef 2005, 205.

حاکی از موقعیت برجسته و منحصر به فرد او در سلسله است که در قالب الوهیت روی زمین به تصویر کشیده شده است.

علی‌رغم تصنیفی که حاوی کنایه‌ای مختصر به شاهنامه است، تصانیف صفوی از تصاویر پادشاهان این اثر در راستای نمایش اقتدار سلسله صفوی استفاده می‌کند. در تصنیفی دیگر، عدالت سلطان حسین با عدالت نوشیروان، یکی دیگر از فرمانروایان افسانه‌ای پیش از اسلام، مقایسه شده است. در واقع از ایران، قلمروی افسانه‌ای فرمانروایان باستانی چون نوشیروان، جمشید و هوشنگ، به‌عنوان یک استعاره برای پشتیبانی از قدرت صفوی استفاده شده است. برای مثال، در تصنیفی به پاس بزرگداشت پیروزی شاه‌صفی در عراق، توانایی شاه‌صفی در رهبری «ارتش ایران»، قدرت او برای تسخیر جهان را نمایش می‌دهد:

از گفت و شنید فتح بغداد

آوازه به هند و روم افتاد

شهی که لشکر ایران به سوی روم کشید

میان به فتح ز شاه نجف بپست و رسید

هر کسی فکر سر خویش کنید

یا طریق ادبی پیش کنید

از نصرت و فتح شه ظفر کرد

قیصر چو شنید ترک سر کرد^{۲۵}

در اینجا استفاده از «ایران» در راستای نمایش قدرت رهبری شاه در یک قلمروی بزرگ است؛ که برای او قدرت تسخیر سرزمین‌های بیشتری را نیز فراهم می‌کند. او صرفاً بر سرزمینی به نام ایران حکومت نمی‌کند؛ بلکه به دنبال فتح جهان است. ایران به‌طور کلی نگین تاج شاه و در این متن، به‌طور خاص، نگین تاج شاه‌صفی است.

ایران در معدود تصانیفی که از ستایش شاه صفوی صحبتی نمی‌کنند نیز برجسته شده است. برای مثال در تصنیفی آمده است:

در سیر جهان طرفه یاری دیدم

عنبرصفتی مشک‌نثاری دیدم

بهار نه فقط به سلطه عام شاه، بلکه به سلطه حاکم خاص صفوی گره خورده است. تأمل در مشکلات و چالش‌های حاکم دیگر مورد توجه نیست؛ اکنون ستایش شاه صفوی و به تصویر کشیدن عظمت او کارکرد اصلی تصانیف است. مصنف تصنیفی را ضبط کرده است که در آن فرارسیدن بهار در سال نو به‌عنوان یک مراسم سلطنتی به شاه اعطا شده است. در این تصنیف برای شاه‌صفی (۱۶۲۹-۱۶۴۲) چنین آمده است:

روز نوروز است و گل مستانه در صحن چمن

خیمه ز بر سبزه افراخت چتر نسترن

شکر که ایـزد ز نوت روزی داد

فتح و نصرت به تو نوروزی داد

پادشاهان جهان را چو شدی بر سر تاج

تاج و تخت تو مبارک بستان باج و خراج

حضرت شاه صفی فتح جهان خواهد کرد

هر چه خواهد دل او فاش و نهان خواهد کرد^{۲۳}

ویژگی‌های شاه در تصانیفی مربوط به رویدادها و یادبودهای پیروزی‌های خاص شاهان نیز نشان داده می‌شوند. برای مثال، تصنیفی به پیروزی نظامی شاه‌عباس دوم در قندهار اشاره دارد:

روز نوروز است و گل مستانه در صحن چمن

خیمه ز بر سبزه افراخت چتر نسترن

شاهی که زمین و آسمان می‌گیرد

از بخت جوان کمان و مکان می‌گیرد

اسکندر اول است عباس دویم

تیغش به دمی هر دو جهان می‌گیرد^{۲۴}

چنین ستایشی از یک پادشاه خاص برای پیروزی در یک نبرد، نشان‌دهنده تغییر در اولویت‌های تصانیف صفوی در محتوا است. استناد به فرمانروایی تاریخی مانند اسکندر نه به‌عنوان یک انعکاس، بلکه بیشتر به‌عنوان ابزاری برای ستایش حاکم صفوی به کار رفته است. اشاره به دخالت عباس دوم در کان و مکان نیز

²⁵ Ibid, 251.

²³ Mosannef 2005, 207.

²⁴ Ibid, 202.

در آن می‌توانست در خدمت تعریف و نمایش مؤلفه‌های قدرت باشد. در هر دوی این وضعیت‌ها، حاکمان مختلف از پایان خلافت به بعد، نمایش کنترل بر اجرا و دانش موسیقایی را از نشانه‌های قدرت و اقتدار می‌دانستند. حاکمان ترک و مغول نیز به‌طور خاصی از این سنت پیروی می‌کردند. اما صفویان کمتر بر پرورش دانش موسیقایی متمرکز شدند؛ به این ترتیب موسیقی بسیار صریح‌تر در خدمت بیان و نمایش قدرت صفوی قرار گرفت. موسیقی عصر صفوی به‌جای مشارکت منفعلانه در بیان اقتدار، قدرت صفوی را به شیوه‌های کاملاً تحت‌اللفظی بیان می‌کرد: آن‌ها با استفاده از تصویرسازی‌هایی که به قدرت اشاره داشتند، از فرمانروایان خاص صفوی نام برده و آن‌ها را مورد ستایش قرار می‌دادند.

مضامین مدیحه‌سرایی برای یک حاکم خاص، مختص صفویان نیست. مدت‌ها پیش از مراغی، مصنف یا امیرخان، اصفهانی کتاب *الآغانی* را نگاشته است که شامل تعداد زیادی تصانیف عربی است که برخی از آن‌ها به مدح فرمانروایان و اشراف عباسی پرداخته‌اند. این کتاب بسیار بزرگ‌تر از مجموعه‌های فارسی پس از خود بوده و به‌طور کلی موضوعات متنوع‌تری را پوشش می‌دهد که مدح و ستایش تنها یکی از موضوعات تصانیف است؛ بنابراین در طول تاریخ، مداحی‌های صفوی برای فرمانروایان مسئله جدیدی نبوده است، هرچند عدم وجود چنین مدیحه‌هایی مربوط به حاکمی خاص در متون تیموری و جلایری به معنای ناشناخته بودن یا عدم استقبال از آن‌ها نیست. با این حال، تفاوت بین اهمیت ستایش پادشاهان و موسیقی در این دو دوره، حاکی از اولویت‌های در حال تغییر آن‌ها است. حضور گسترده شاه در تاریخ تمدن بشری موضوع مهمی در مجموعه تصانیف مراغی است؛ حتی اگر فرهنگ دربارهای زمان او مالکیت را بر تنوع دانش ترجیح می‌دادند. برعکس، موسیقی دربار صفویان تأکید بیشتری بر تجلیل از آن‌ها در تصانیف داشته است. ستایش پادشاهان مهم‌ترین اولویت برای تصانیف ضبط شده توسط مصنف و امیرخان است. در مقایسه با مجموعه مراغی، تنوع موضوعات پرداخته شده در تصانیف مجموعه‌های مصنف و امیرخان با وجود افزایش کیفی و کمی ستایش شاه، کاهش یافته است.

صفویان نسبت به پیشینیان خود کنترل متمرکزتری بر پادشاهی خود داشتند و میزان منحصر به فرد این کنترل به‌وضوح در موسیقی آن‌ها نیز مشخص است. به‌طور کلی چه از موسیقی حمایت کنند و چه با آن مخالف باشند، چندین حاکم صفوی مشارکت بیشتری در وضع چارچوب‌های خاص حکومتی خود داشتند و خروجی‌های موسیقایی را به‌عنوان بخشی از فرایند

بی‌موسم از خاک گل و لاله دمد

در موسم سردیش بهاری دیدم

می و مطرب به شه ارزانی باد

عالم از خسرو ایرانی باد^{۲۶}

این تصنیف بدون اشاره به شخص خاصی، شکوه شاه را در عین از استفاده از دو نماد تکراری برای قدرت صفوی، به تصویر می‌کشد: رهبری ایران و شکوه بهار. به این ترتیب لازم نیست تصویرسازی آن قدر خاص باشد تا تصویر قدرت صفویه در تصانیف را تقویت کند. تصنیف مصنف برای شاه سلیمان (۱۶۶۶-۱۶۹۲) از بیان کلی‌تری برای نمایش قدرت حاکم استفاده می‌کند:

پادشاهان نه فلک محکوم فرمان تو باد

هر که را جانی بود در تن به قربان تو باد

خسروان را قبه افسر که قطب دولت است

همنشین با پایه تخت سلیمان تو باد^{۲۷}

در اینجا شاه سلیمان تا حدی ویرای وجود فیزیکی بالا برده شده است که نزدیک‌ترین مخاطب انسانی او هم‌تراز پایه تخت پادشاهی معرفی می‌شود. چنین تصویری، نمایشی خداگونه از شاه است که در تصانیف مجموعه‌های امیرخان و مصنف وجود دارد. اگرچه عظمت شاه در تصانیف مختلف، متفاوت است؛ اما تمجید و تحسین حکومت صفویه صریح و مفصل است. صفویان خواهان ستایش بیشتری برای جایگاه خود در تصانیف بوده و موسیقی‌دانان چنین مداحی‌هایی را اغلب با عبارات خاصی ارائه می‌کردند.

موسیقی و سیاست‌های در حال تغییر امپراتوری

شبهات‌ها و تفاوت‌های موضوعی در تصانیف از تیموریان تا صفویان نشان‌دهنده شبهات‌ها و تفاوت‌های حاکمیت در هر سلسله و نقش خاص موسیقی در گفتمان‌های متمایز آن‌ها پیرامون قدرت دودمانی است. در جهان فارسی‌زبان قبل از اسلام، موسیقی ابزاری برای نمایش توانایی منحصر به فرد حاکم برای شرکت در نبردهای نظامی و برپایی اعیاد بزرگ بوده است. با ورود اسلام علاقه و تمایل بیشتری به حفظ و پرورش دانش به‌عنوان یکی از امتیازات دودمانی به وجود آمد؛ بنابراین جایگاه موسیقی به‌عنوان جنبه‌ای از علوم به مکانی دیگر منتقل شد که

²⁷ Ibid, 298.

²⁶ Ibid, 250.

تصانیف مرتبط با شاه می‌توانست این جایگاه را برجسته‌تر کند، اما کنترل و تولید دانش مهم‌تر از کاربرد موسیقی به‌عنوان ابزاری برای تأیید پادشاهی بود. رسالات مربوط به نظام دوازده مقامی نشانگر همین اولویت دانش موسیقایی تا قرن شانزدهم هستند.

در نقش جدید موسیقی درون تئاتر اقتدار صفوی، دانش موسیقایی اهمیت چندانی نداشت؛ بلکه قدرت نمایشی موسیقی برای صفویان اهمیت بیشتری داشت. بنابراین رسالات مرتبط با نظام دوازده مقامی در امپراتوری صفوی، گفتمانی را ترجیح می‌دادند که بر تجسم آرمانی نظام دوازده مقامی در ارتباط با نمایش قدرت متمرکز باشد؛ همان‌طور که شاه‌عباس اول به دنبال آن بود تا پایتخت خود را به تقلید از بهشت بنا کند. بنیان چنین بینشی مربوط به پیش از صفویان است اما در قلمروی صفوی تسلط قاطعی یافت.

اگرچه سلسله صفوی قلمروی خود را به‌گونه‌ای متفاوت از پیشینیان خود اداره می‌کرد؛ اما همان‌طور که در تصانیفشان بارها آمده است، همچنان حاکم یک قلمروی دودمانی هستند. تصانیفی با مضمون ایران، مستقیماً به همسویی حاکمان صفوی با تاریخ افسانه‌ای پادشاهی در منطقه اشاره دارند. آن‌ها به‌طور انحصاری برای حکومت بر سرزمینی به نام ایران تلاش نمی‌کردند، بلکه در صدد تسخیر هر چه بیشتر سرزمین‌ها بودند. پیش از هر چیز نیز ادعای پادشاهی اساطیری سرزمینی باستانی به نام ایران، حقانیت آن‌ها را برای کنترل جهان تقویت می‌کرد. بدین ترتیب، پایتخت صفویان در اصفهان عنوان «نصف جهان» را به خود اختصاص داد و در همین راستا آن‌ها را (ترغیب به) تصرف نیمی دیگر و فرمانروایی بر سرزمین‌های بیشتری قرار می‌داد.

صفویان مجبور بودند همواره از سرزمین‌های تحت کنترل خود خارج شوند، چراکه رهبران عثمانی و مغول نیز به دنبال گسترش قدرت و حفظ جایگاه سلسله خود بودند. گسترش امپراتوری روسیه به سرزمین‌های عثمانی و صفوی نیز یکی از عوامل مؤثر بر سقوط صفویان بود. تهاجم افغان‌ها نیز چالش مستقیم دیگری برای صفویان بود که در نهایت نتوانستند در برابر آن مقاومت کنند.

صفویان بر خلاف تلاش‌های زیاد، در نهایت نتوانستند رشد قابل توجهی در فرمانروایی خود به دست آورند. علی‌رغم تصانیفی که در رثای پیروزی‌های خاص صفویان و فتح قلمروها جدید ساخته شدند، آن‌ها قادر به حفظ سرزمین‌های تصاحب‌شده نبودند. مرکزگرایی بیش از حد در قلمروی صفوی ارتباط مستقیمی با ناتوانی آن‌ها در حفظ و گسترش سرزمین‌هایشان داشت. اداره، حفاظت و گسترش قلمرو برای یک سلسله بدون

مدیریتی خاص خود کنترل می‌کردند. آن‌ها حتی علاقه‌مند به کنترل برخی جزئیات در ارتباط با نحوه تمرین موسیقی بودند که این موضوع در پیشینیان آن‌ها نسبتاً ناشناخته بوده است. چنین جزئیاتی در مدیریت به اشکال مختلفی بروز کرده تا خروجی موسیقایی مستقیماً بر قدرت صفوی تأکید داشته باشد و یا آن را صرفاً برای این هدف محدود کند.

صفویان به‌عنوان کوچک‌ترین و متمرکزترین امپراتوری عصر باروت، قدرت خود را مستقیماً در پادشاهی به شیوه‌های نمایشی منحصر به فرد به کار گرفتند. کاترین بابائیان (تاریخ‌نگار) از این موضوع به‌عنوان «تئاتر اقتدار صفوی» یاد می‌کند. صفویان بر خلاف پیشینیان خود، انواع مختلف فضاها و رویدادهای اجتماعی برای نمایش قدرت مطلق پادشاهی در حضور رعایا به کار می‌گرفتند. بر خلاف سلسله‌های قبلی، قدرت مطلق صفویان، شامل نوعی الوهیت مبهم است. در تبدیل قدرت الهی به قدرت پادشاهی، تشییع مرحله‌ای کلیدی بود که صفویان می‌توانستند به کمک آن الوهیت خود را به نمایش بگذارند. این موضوع آداب و رسومی را فراهم می‌کرد که صفویان با استفاده از آن خود را در مرکز عبادات مذهبی قرار دهند؛ اما این تنها جنبه آن نیست. صفویان هنر و معماری پایتخت خود تا سرگرمی‌های قهوه‌خانه‌ای و موسیقی دربار را برای نمایش اقتدار خداگونه خود به کار می‌گرفتند. در این شرایط در دوره صفوی تصانیف مذهبی مانند آنچه مراغی ضبط کرده است، یافت نمی‌شوند. آن‌ها مراسم‌های نمایشی و جداگانه‌ای خارج از دربار داشتند تا همسویی خود را با شخصیت‌های مذهبی به نمایش بگذارند.

پیش از ظهور صفویان، رابطه دودمان و اسلام رابطه‌ای دو طرفه بود که در آن دین و امپراتوری به یکدیگر اعتبار می‌بخشیدند. مراغی تصانیفی را ثبت کرده است که در آن تصویر شاهنشاهی الوهیت خداوند را نشان می‌دهد. در تصنیف دیگری نیز صفات پادشاهی اولین امامان جامعه اسلامی نیز نمایانگر عظمت آن‌ها است. برعکس، صفویان تا حد زیادی خود را در مرکزیت عبادات مذهبی قرار می‌دهند. بر خلاف پیشینیان که حاکمیت را در مناطق مختلف پراکنده می‌کردند، صفویان قدرت خود را مستقیماً به پایتخت گره زدند؛ جایی که قدرت خود و نمایش قدرت روایی الهی را کنترل می‌کردند. دیوارنگاره‌های جنگ و جشن‌ها و اناق موسیقی همگی بخشی از این تئاتر عظیم دودمانی است که شایسته ستایش بوده و در خلال این ستایش بیان موسیقایی جاری است.

این تفاوت‌ها بین صفویان و پیشینیان آن‌ها بر بازنمایی مکتوب نظام دوازده مقامی تأثیرگذار بود. پیش از صفویان، نظام دوازده مقام نوعی دانش محسوب شده و تفکر پیرامون پیچیدگی آن، بخشی از قدرت دودمانی محسوب می‌شد. در آن زمان

دست دادن جایگاه خود به عنوان یک نقطه کانونی. نظام دوازده مقامی در خلال حکومتی نسبتاً منسجم رشد کرده بود، اما عدم پایداری بخش مهمی از قلمروی صفوی در دهه‌های مختلف تأثیر قابل توجهی بر ارتباطات جهانی آن داشت. نظام دوازده مقامی در قرن هجدهم از طریق هم‌نشینی با سایر ساختارهای موسیقایی تعریف شده بود. گاهی اوقات نیز به عنوان ابزاری برای مشروعیت‌بخشی به نظامی ثانویه ظاهر می‌شد. گاهی هم به عنوان یک نظام جایگزین ثانویه مطرح می‌شد. در آن زمان سیاست‌های حکومتی یک عامل فرهنگی کلیدی بود که بسیاری از امکانات را برای ساختار و عملکرد یک نظام موسیقایی تعیین می‌کرد؛ بنابراین قدرت این نظام با تضعیف نهادهای حکومتی رو به افول نهاد. این موضوع به نظام‌های موسیقایی دیگر اجازه می‌داد تا جایگاه نظام دوازده مقامی را غصب کنند؛ حقیقتی که چشم‌انداز کاملاً جدیدی را برای موسیقی دربار قرن نوزدهم در سلسله قاجار ایجاد کرد.

توجه به پراکندگی امپراتوری و پشتیبانی گسترده نظامی، امکان‌پذیر نبوده است.

اگرچه تحت تأثیر شرایط سخت اقتصادی، جوانب بیشتری از امپراتوری مستقیماً از کاخ‌های صفوی اداره می‌شد، اما آن‌ها مسیری را پیش گرفتند که به سقوط منتهی شد. جنبه‌های منحصر به فرد حکومت صفویه - که به استفاده از موسیقی در راستای منافع و علائق صفوی مربوط بود - آخرین حاکمان را در برابر تهاجم بیگانگان بسیار ضعیف می‌کرد. تهاجم افغان‌ها در سال ۱۷۲۲ به حکومت صفویه پایان داد اما پیش از آن، این تصمیمات صفویان بود که پادشاهی آن‌ها را مستعد چنین تهاجمی کرده بود.

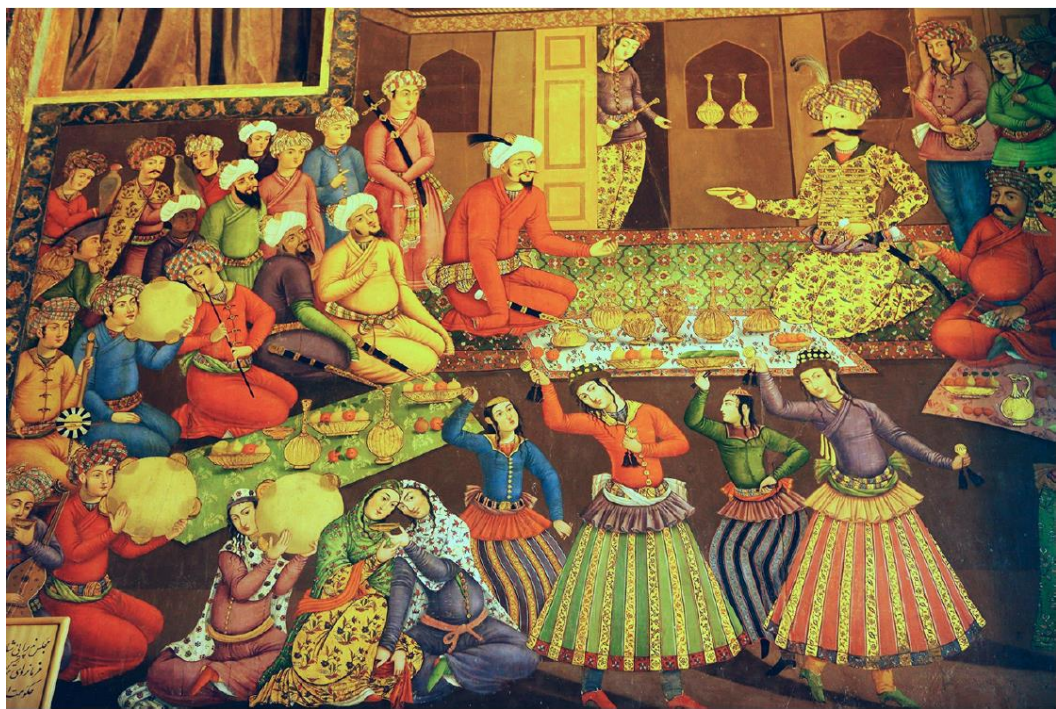
پایان خاص حکومت صفویه منجر به ایجاد دوره هرج و مرج به لحاظ سیاسی شد که در تاریخ حمایت دربار از نظام موسیقایی دوازده مقامی بی‌سابقه بود. در نتیجه، این نظام شروع کرد به از



تصویر ۱. دیوار بلند در «اتاق موسیقی» کاخ عالی قاپو. عکس از شیلا بلیر^{۲۸} و جانانان بلوم^{۲۹}.



تصویر ۲. دیوارنگاره شاهطهماسب اول به همراه همایون در کاخ چهل ستون، عکس از محمد مهدی کریم. دارای مجوز GFDL.



تصویر ۳. نمایی نزدیک از دیوارنگاره شاه عباس اول به همراه ولی محمدخان در کاخ چهل ستون. عکس از کایسو راساکا.^{۳۰}

³⁰ Kaisu Raasakka.