صفحات ۲۵ - ۳۲
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره۲۵، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹

موسیقی و شـــیخ صفی‌الدین اردبیلی در دوران ایلخانی در کتاب *صفوة الصفا*

سید حسین میثمی*

استادیار دانشکده‌ی موسیقی، دانشگاه هنر، کرج، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۴/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۹/۲۶)

چکیده

موسـیقی در پیشـینهٔ حیـات عرفانی حکومت صفوی، به صفی‌الدیـن اردبیلی در دوران ایلخانی برمی‌گردد. در این پیشـینه، موسیقی به عنوان یک عامل مهم نقش بسیار ارزنده‌ای ایفاء کرده است. یکی از آثار مهم و غنی در این ارتباط، کتاب *صفوة الصفا* اثر ابن بزاز اردبیلی است که نویسـنده به مناقب شـیخ صفی‌الدین پرداخته است. هدف از این تحقیق درک عمیق‌تر پیشـینهٔ موسـیقایی حیـات عرفانـی دوران صفوی اسـت. روش تحقیق کیفی بر اسـاس تحلیـل محتوا با مقایسـهٔ دیگر منابع است؛ مبحث سماع به سه نوع عام، خاص و اخص تقسیم می‌شده، هر سه نوع در عمل در خانقاه شیخ صفی رواج داشته، ولیکـن بـا نوع عام آن رفتاری احتیاط آمیز می‌شـده اسـت. «گفتـه» در قوّالی به معنای نوعی ضربی‌خوانـی به عنوان یک واژهٔ تخصصـی در قوّالیِ غزلیـات عطار و مولوی مفهوم معناداری داشـته است. با توجه به کاربـرد اوزان عروضی مختلف، احتمالاً سـماع‌ها در ادوار ایقاعـی مختلـف اجـرا می‌شـده‌اند. بـا توجه بـه طولانی بودن زمان سـماع‌ها کـه احتمـالاً ملودی‌های این غزل‌ها جنبه‌ی تکرارپذیری داشته، می‌توان حدس زد که تا حدی بداهه در اجرای آنها نقش داشته است. قوّالان را می‌توان به سـه مرتبهٔ اجتماعی درباری، خانقاهی و مردمی تقسـیم کرد. قوّالان خانقاهی ظاهراً در نواختن نی و گویندگی نقش ایفاء می‌کردند.

واژه‌های کلیدی

صفوة الصفا، شیخ صفی، عرفان، سماع، قوّال.

*تلفن: ۳۳۳۶۵۹۸۳-۰۲۸، نمابر: ۳۲۵۱۱۰۱۳ –۰۲۶، E-mail: meysami@art.ac.ir.

مقدمه

یکی از جنبه‌های مبهم تاریخ موسیقی ایران، چگونگی کاربرد و کارکرد موسیقی در حیات عرفانی سرچشمه‌ی سلسله‌ی صفویه در دوران ایلخانی است که چندان مورد مداقه قرار نگرفته است. *صفوة الصفا* یا *اسس المواهب السنیة فی مناقب الصفویة* کتابی است در وصف احوالات شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰ – ۷۳۵ ق) از مشایخ سرشناس تصوف (جَدّ شاهان صفوی) در ایران. این کتاب در سال ۷۵۹ ق توسط درویش توکّلی بن اسماعیل بن حاجی محمّد مشهور به ابن بزاز تألیف شده است. کتاب تاکنون از جنبه‌های مختلف مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته، ولی از منظر موسیقایی هیچ بررسی جدی بر آن صورت نگرفته است.

این مقاله از نوع تحقیق کیفی است و روش تحقیق تحلیل محتوای کتاب *صفوة الصفا* با مقایسه منابع مرتبط با موضوعات مورد بحث در این اثر است. دیگر منابع استفاده شده عمدتاً به زمان مؤلف برمی‌گردد و گاه از منابع متقدم‌تر و متأخرترِ مرتبط با این اثر نیز استفاده شده است.

در مورد موسیقی در حیات عرفانی، مطالبی در مقاله‌ها و کتاب‌های مختلف نوشته شده است؛ سید محمد کاظم امام در مقالهٔ «تصوف (*سماع*)» (۱۳۴۵)، به سماع مشایخ اهل تصوف پرداخته است. عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب جستجو در *تصوف ایران* (در دو جلد، چاپ نخست آن در سال ۱۳۶۲)، مسأله غناء و سماع را به صورت مختصر بررسی کرده است. نصرالله پورجوادی مقدمهٔ درخور توجه‌ای در معرفی و تصحیح «*دو اثر کهن در سماع*» (۱۳۶۷)، نگاشته که در این مقدمه وی موضوع سماع را در قرون نخست اسلامی مورد مطالعه قرار داده است. محسن کیانی در کتاب *تاریخ خانقاه* (۱۳۶۹)، مباحث مختلفی چون سماع، قوّال ... را مطرح کرده است. از مقاله‌های مهم به زبان انگلیسی می‌توان چند مقاله که بعضاً مؤلفان آن‌ها غیر غربی نیز بوده‌اند اشاره کرد. مقالهٔ موسیقی *مقدس اسلام: سماع در سنت صوفیان فارسی*[1] (۱۹۹۷) اثر *لئونارد لوئیسون*[2] و *کتاب قوّالی*[3] (۱۹۸۸) اثر آدام *نایار*[4] است. مقالهٔ *خانقاه پدیده‌ای اجتماعی در ایران*[5] (۱۹۹۸) اثر باستانی پاریزی که توسط مرتضی و امید هنری به انگلیسی ترجمه شده است. مقاله‌ی *منشأ و سفر قوّالی؟ از مراسم مقدس تا سرگرمی*[6] (۲۰۱۲) تألیف انورادا بهاتاتشارجی و شاداب علم[7] است. مقالهٔ *بررسی قوّالی، مبدأ، تکامل و ابعاد آن*[8] (۲۰۱۵) تألیف شهیراللهیخان، عبید غفور چودری، هریس فاروق و آفتاب احمد[9] است. علیرغم اینکه مقاله‌های متعددی در مورد سماع، قوّالی تألیف شده، در هیچکدام از این منابع به مباحث موسیقایی کتاب *صفوة الصفا* در دوران ایلخانی اشاره‌ای نشده است. در این مقاله تلاش می‌شود جنبه‌های موسیقایی این کتاب مورد مطالعه قرار گیرد.

شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰ – ۷۳۵ ق)

تاریخ زندگی وی به سه دوره قابل تقسیم است. در مرحلهٔ نخست وی در جوانی از اردبیل راهی شیراز شد تا در خدمت شیخ نجیب‌الدّین بُزغُوش (د ۶۷۸ ق، از پیروان فرقه‌ی شیخ ابوالنجیب سهروردی) درآید که به دلیل فوت شیخ به آرزوی خود نرسید و سپس به اردبیل بازگشت و به توصیهٔ مشایخ شیراز پس از چهار سال نزد شیخ زاهد گیلانی (د ۷۰۰ ق)، به گیلان رفت. این سرآغاز مرحلهٔ دوم زندگی شیخ صفی است. وی در این مرحله مؤفق شد نظر شیخ زاهد را به خود جلب کند، به گونه‌ای که سرانجام با بی‌بی‌فاطمه دختر شیخ زاهد ازدواج کرد. نتیجهٔ این وصلت بدنیا آمدن شیخ صدرالدین (۹۰۷ ق) است. شیخ زاهد از بزرگان مشایخ در گیلان و از این جهت مورد احترام غازان خان (حک ۶۹۴ – ۷۰۳ ق) بود. شیخ صفی پس از درگذشت شیخ زاهد به اردبیل بازگشت و سومین مرحلهٔ زندگی خود را آغاز کرد. کتاب *صفوة الصفا* تلویحاً هر سه دوره زندگانی وی را پوشش داده، مؤلف در خلال آن توضیحاتی در مورد دیگر مشایخ از جمله شیخ زاهد گیلانی (استاد شیخ صفی) و شیخ صدرالدین (د ۷۹۴ ق، فرزند و جانشین شیخ صفی) داده است. در واقع شهرت شیخی صفی از دوران دوم شروع و دوران سوم به اوج خود رسید؛ به گونه‌ای که خانقاه وی در اردبیل تبدیل به یکی از مهم‌ترین مراکز تصوف در غرب ایران شد. امیرچوپان (از امرای بزرگ ایلخانی، د ۷۲۸ ق) به انبوه مریدان شیخ صفی از آب آمویه تا حدود مصر و از سواحل هرمز تا باب‌الابواب (دربند قفقاز) اشاره کرده است (ابن بزاز اردبیلی، ۱۳۷۳، مقدمهٔ مصحح، ۵). حمدالله مستوفی در مورد مشایخ دوره‌ی مغول چنین نوشته است «... شیخ صفی‌الدین اردبیلی [در حیات است و مردی صاحب وقت و قبولی عظیم دارد و به برکت آنکه مغول را با او ارادتی تمام است، بسیاری از آن قوم را از ایذا بمردم رسانیدن باز می‌دارد و این کاری عظیم است]...» (مستوفی، ۱۳۶۴، ۶۳۰).

ساختار کتاب

کتاب از مقدمه، دوازده باب و خاتمه تشکیل شده است. ساختار کتاب روایی است و در آن انبوهی از حکایت‌ها به نقل از مریدان وی در مورد آراء و رفتار شیخ صفی و گاه دیگر مشایخ مطرح دوران ذکر شده است. بی‌شک مؤلف این کتاب به دلیل اعتقادی و مریدی نسبت به شیخ صفی، مطالب را جانبدارانه روایت کرده است که از این نظر نباید غافل بود. زندگی شیخ صفی مقارن با حکومت ایلخانان بوده است.

تحلیل مطالب موسیقی اثر

بیشتر مطالب موسیقی در *صفوة الصفا*، به کاربرد و کارکرد آن

در حیات عرفانی دوران برمی‌گردد و از این رهگذر می‌توان مخالفت یا عدم تمایل شیخ صفی را با دیگر انواع موسیقی مشاهده کرد. در این ارتباط می‌توان جنبه‌هایی از حضور موسیقی را در دیگر لایه‌های اجتماعی دوران ایلخانی درک کرد، نکته‌ای که به ارزش اثر غنای بیشتری می‌بخشد. موضوع‌های مهم موسیقایی این کتاب سماع (به معنای موسیقی و رقص عرفانی)، قوّالی (خواندن و نواختن) و موقعیت اجتماعی قوّالان است. سابقه‌ی تاریخی هر یک از این بحث‌ها به قرون نخستین اسلامی برمی‌گردد.

سماع

برخی از اندیشمندان مطالعات حوزه عرفان بر این باورند که نگاه منفی تحریمی نسبت به غناء سبب شد که عرفا سماع را جایگزین غناء کنند (پورجوادی، ۱۳۶۸، ۲۴)؛ با این همه به نظر می‌رسد که مفهوم سماع در *صفوة الصفا*، اغلب به رقص عرفانی تعبیر شده (نک. باب ششم، ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۶۴۱) و غناء مفهوم کلی‌تری در این منبع بوده است. شیخ صفی مفاهیم تواجد، وجد و وجود را در مبحث مورد نظر موجب سماع می‌داند (همان، ۵۰۹ و ۵۱۱). وی سماع را به دو دسته‌ی سه‌تایی تقسیم کرده است: سماع مباح و سماع عوام. سماع مباح عبارتند از: ۱. تواجد سماعی ۲. وجد سماعی ۳. وجود سماعی. طبق نظر شیخ صفی، تواجد سماعی به سماعی گفته می‌شده که در صورت عدم انجام آن تنها به تن زحمت می‌رسیده، این مورد مخصوص عوام صوفی بوده است. وجد سماعی مرحله‌ی بالاتری بوده که در صورت عدم انجام آن دل آزرده می‌شده، این سماع مخصوص خواص صوفی بوده است. وجود سماعی عالی‌ترین شکل سماع تلقی می‌شده که انجام ندادن آن روح را رنجور می‌کرده، مخصوص اَخَصّ خاص صوفی بوده است. تواجد به معنای خواستن به تلکف (تظاهر به امری) است (نک. سایت واژه‌یاب). وجد، حالت خوشی گذرا در سالک است که با خروش و دست افشانی همراه باشد (همان). وجود به هستی فرد برمی‌گردد (همان). تن به جسمیت، جان به روح حیوانی یا عامل زنده نگه داشتن تن و روح در تعابیر عرفانی جایگاه علوم، وحی، الهام، قدرت تفکر، تعقل و ... بوده است (ادریسی و جلیل‌پور، ۱۳۹۲، ۱۶۱ – ۱۶۲). مفاهیم سه‌گانه، از ابداعات شیخ صفی نبوده و در سنت عرفانی به آنها پرداخته شده است. به عنوان نمونه در *مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة* اثر عزالدین محمود بن علی کاشانی (د ۷۳۵ ق) در مورد تواجد چنین نوشته است: «و معنی تواجد، آن است که کسی نه بر طریق معنی وجد و حال، بل بر سبیل استرواح قلب و استجمام نفس، حرکتی موزون به ایقاعی موزون از طبعی موزون به اظهار رساند تا ساعتی نفس از تعب تکالیف اعمال آسوده شود و دل از کلف تدبرّو تکلیف او مروحّ گردد و به واسطهٔ این باطل، بر طلب حق استعانت جوید» (کاشانی، ۱۳۲۵، ۸۹). ظاهراً در اوایل شروع قرون اسلامی، سماع برای عوام اهل تصوف جایز شمرده نمی‌شده است. زرین کوب ذکر می‌کند که جمعی از قدمای صوفیه سماع را برای مبتدی ناروا شمرده‌اند و شاهد مثالی از جنید در این ارتباط ذکر کرده است (زرین‌کوب، ۱۳۸۷، ج ۲، ۱۶). در این ارتباط می‌توان ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷ – ۴۴۰ ق) را از پیشگامان بدعت این امر دانست. در اعتراض بوعبدالله باکو (از مشایخ اهل تصوف) به رقص جوانان در سماع در خانقاه شیخ ابوسعید در نیشابور، شیخ ابوسعید چنین جواب داده است:

...و حدیث رقص جوانان در سماع: جوان را نفس از هوا (شهوت، هوس) خالی نبود و از آن نیست که ایشان را هوایی باشد غالب و هوا بر همه اعضا غلبه کند، اگر دستی بر هم زنند هوای دست بریزد و اگر پایی بردارند هوای پایش کم شود. چون بدین طریق هوا از اعضای ایشان نقصان گیرد از دیگر کَبایِر (گناهان بزرگ) خویشتن نگاه توانند داشت. چون همهٔ هواها جمع باشد عیاذاً بالله در کبیره (گناه) مانند آن آتش هوای ایشان در سماع بریزد اَولیتر (سزاوارتر) بدانک (بدان که) به چیزی دیگر (محمد بن منوّر، ۱۳۶۴، ۲۰۷ - ۲۰۸).

در موردی شیخ صدرالدین (فرزند شیخ صفی) در تفسیر انکار سماع در مذهب امام ابوحنیفه ذکر می‌کند که این امام از سماع‌های سه‌گانهٔ عام، خاص و اخص خاص، سماع عام را نهی می‌کرده است (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۱۰۱۹ – ۱۰۲۰). علاءالدوله سمنانی تحریم سماع را توسط ابوحنیفه، به عوام و مباح کردن آن را توسط شافعی، به خواص اختصاص می‌دهد (نک. مقدمه مایل هروی، سمنانی، ۱۳۸۳، ۲۲). از جواز سماع عام صوفی تا بدعت‌هایی نوین در سماع ممزوج زن و مرد درویش در زمان شیخ صفی می‌توان تفاوت‌های متنابهی را مشاهده کرد؛ ابن بزاز چنین نقل می‌کند: «... بعضی مریدی علی نماوردی می‌کردند و در وادی ضلالت سرگردان مانده و زن و مرد حجاب محرمیت و حرمت شرعی از میان برداشته و ضلالت و بدعت را درویشی و سنّت پنداشته و در سماع، زن و مرد با همدیگر هم رقص شده از برای یکدیگر در سجود آمده ...» (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۱۶۳). با این همه تا چه اندازه این بدعت‌ها عمومی بوده، مشخص نیست.

ابن بزاز بر اساس آرای شیخ صفی در تحریم رقص نکات ارزنده‌ای در مورد اصطلاحات مذکور و کاربردِ آن مطرح کرده است. سماع عوام از منظر شیخ صفی نیز عبارت بودند از: ۱. پایکوبی ۲. رقص ۳. عادت. طبق توضیح شیخ صفی «پایکوبی» به معنای رقص کردن با دستارچه (دستمال کوچک) و دستبند بوده چنانکه این مورد عادت زنان و مردان اهل بدعت (رسمی خلاف دستور دین) بوده است (همان). «رقص» بدعت جوانان و غیرهم بوده چنانکه سر در پای همدیگر می‌نهادند و به تکلّف (کاری خلاف عادت) همدیگر را در سماع می‌کشیدند و به هوای نفسانی و شهوانی حرکت می‌کردند (همان). «عادت» نیز رقص اهل فسق و کسانی که مولع (آزمند) باشند بر محافلی که در آن نظاره‌گیان زنان و امردها باشند و مجالس اهل مناهی (همان). با توجه به کاربرد فراوان نظارگی یا نظارگیان در متون مختلف تاریخی (از جمله: خواند میر، ۱۳۸۰، ج۴، ۶۳۹) می‌توان چنین تفسیر کرد که نظارگیان بینندگان یا تماشاگران زنان یا امردان (بی‌ریش، بدکاره، ... مخنث، مفعول) بوده‌اند. احتمالاً موارد سه‌گانه نیز از مراتب معمولی‌تر به مراتب جدی‌تری ختم می‌شده‌اند. عزالدین محمود بن علی کاشانی (د ۷۳۵ ق) در این مورد چنین بیان می‌کند:

چه بیشتر جمعیّت‌ها که در این وقت مشاهده می‌رود، بنای آن بر دواعی نفسانی و حظوظ طبیعت است؛ نه بر قاعدهٔ صدق و اخلاص و طلب مزید حال که وضع این طریق در اصل بر آن اساس بوده است. جماعتی را باعث بر حضور مجلس سماع، داعیهٔ تناول طعام که در آن مجمع بود، و طایفه‌ای را میل به رقص و لهو و طرب و عشرت، و قومی را رغبت به مشاهدهٔ منکرات و مکروهات، و جمعی را استجلاب اقسام دنیوی، و بعضی را اظهار وجد و حال به تلبیس و محال، و گروهی را گرم داشتن بازار... ترویج متاع تصنّع (کاشانی، ۱۳۹۳، ۱۸۷ - ۱۸۸).

وی در موردی دیگر چنین ذکر می‌کند:

و اگر معلوم بوَد که مجمع سماع، مشتمل است بر بعضی محرمّات و منکرات، چون لقمهٔ ظالمان و اشراف زنان و حضور اَمرَدان، یا مکروهات چون حضور کسی که جنسیّت با این طایفه ندارند، مانند متزهّدی که او را ذوق سماع نبود و به نظر انکار نگرد، یا صاحب جاهی از ارباب دنیا که با او به تکلّف و مدارات باید بود، یا حضور کسی که به تکلّف و دروغ اظهار وجد کند و به تواجد کاذب، وقت بر حاضران مشوّش گرداند، طالبان صادق را اجتناب از چنین مجمعی لازم بود (همان، ۱۹۵).

قوّالی

اصطلاح قوّالی با قوْل از یک ریشه است (https://www.almaany.com/ ذیل قَوَل) قول به معنی سخن و روایت نیز آمده است (همان). می‌توان احتمال داد که نقل اقوالِ (سخنان/ روایت‌ها) مهم علت پیدایش تصنیف قول به زبان عربی بوده است. طبعاً قوّالان به خوانندگانی خطاب می‌شده که این قول‌ها را می‌خوانده‌اند. امیر خسرو دهلوی (۶۵۱ –۷۵۲ ق) چنین بیان داشته است: «گشته از آن قول که قوّال راست / گفته گهی راست گهی نیم راست» (شفیعی کدکنی به نقل از مثنوی قران‌السعدین، ۱۳۸۱، ۱۰). یکی از موارد مهم تعریفی جنبه‌ی بداهه بودن آن بوده است (همان، قَوّال / https://www.almaany.com/)؛ با این همه علاء منجم بخاری (متولد ۶۲۳ زنده تا ۶۹۰ ق) به این موضوع اشاره‌ای نداشته، در مورد شرایط قوّال چنین ذکر کرده است: «اما از شرایط قوّال اصل معتبر آن است که حلق او خوش باشد و شعر و قول موزون یاد گیرد تا صوت مصنف خلل نپذیرد که اگر شعر متغیر شود صوت او چنان نماند و هر دو به زیان روند ...» (نیک فهم خوب روان و کردمافی، ۱۳۹۴، ۷۸). از اطلاعات برمی‌آید که قوّالان تنها قول نمی‌خوانده‌اند و به دفعات ذکر شده که قوّالان غزل نیز می‌خواندند. غزل به عنوان یک قالب شعری در زبان فارسی به معنای حدیث عاشقی بوده است. این قالب در قرن ششم ق به تدریج جایگزین قصیده شد و با گسترش ادبیات عرفانی به تدریج غزل‌های عرفانی نیز رواج یافتند و قوّالان علاوه بر خواندن قول، غزل نیز می‌خواندند. در متون متقدم‌تر تاریخی و عرفانی از انواع صوت، قول و غزل یاد شده که توسط قوّالان خوانده می‌شده است (بیهقی، ۱۳۷۴، ج ۱، ۵ و ۶۳؛ محمد بن منوّر، ۱۳۶۴، ۲۶۷). قیس الرازی (شاعر و عروض‌دان قرن هفتم ق) ذکر می‌کند که دوبیتی به زبان تازی (عربی) قول و به زبان بارسی (پارسی) غزل نامیده می‌شود (قیس الرازی، ۱۳۱۴، ۸۵). در *صفوة الصفا* در مورد قول نیز چنین ذکر شده است: «همچنان اهل وجد چون از قوّال قولی نشوند که آن مقام و منزل ایشان باشد، اضطراب در ایشان پیدا آید و تا به مطلوب خود و مقصد خویش نرسند، قرار و آرام نگیرند» (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۴۵۱) و موردی دیگر: «اهل تواجد را ... بواسطهٔ استماع قول لرزه و اِقْشَعرار بر وی غالب گردد و سماع و حرکتی که کند تکلّف آمیز باشد» (همان، ۵۰۹). عزالدین محمود کاشانی نیز به قولِ قوّال در سماع‌ها اشاره کرده است (کاشانی، ۱۳۹۳، ۱۹۹). از رجزخوانی قوّالان نیز نام برده شده است (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۱۰۱۹). رجز چنین تعریف شده است: «در عروض، رجز از بحور شعر که از تکرار سه یا چهاربار مستفعلن حاصل می‌شود؛ شعری که به هنگام جنگ در مقام مفاخرت و خودستایی می‌خوانند» (نک. سایت واژه‌یاب). به نظر می‌رسد که در دوران شیخ صفی بیشتر غزل کاربرد داشته است، چنانکه عزالدین محمود بن علی کاشانی چنین بیان می‌کند: «پس ممکن بود که مستمع را در استماع الحان لذیذه، یا غزلی که وصف الحال او بود، حالی غریب که تحریک دواعی شوق و تهییج نَوَازِع (زنان فاسد و تبهکار) محبتّ کند، روی نماید و آن وقفه یا حجبه، از پیش برخیزد و باب مزید مفتوح شود» (کاشانی، ۱۳۹۳، ۱۸۶). در متن *صفوة الصفا* از این غزل‌ها یاد شده که در جدول۱ مشخصات آنها معرفی شده است.

ذکر شده که شیخ صفی از لغات عربی، ترکی، مغولی و پارسی حظی وافر یافته بود (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۸۲). یکی از معانی لغت «زبان هر قومی» (نک. سایت واژه‌یاب) است، در خور توجه است که تمامی اشعار غزل‌های فوق به زبان پارسی بوده و نمونه‌های عربی، ترکی و مغولی در آنها مشاهده نمی‌شود؛ در ضمن تمامی اشعار فوق سرودهٔ عطار (۵۴۰ –۶۱۸) و مولوی (۶۰۴ –۶۷۲) است؛ با توجه به عدم صنعت چاپ و اتکاء به کتابت نشان می‌دهد که اشعار این دو شاعر سرشناس چگونه در فرهنگ عرفانی رونق فراوان داشته است.

سه دلیل مهم برای کاربرد این غزل‌ها در سماع‌ها را می‌توان برشمرد؛ ۱. محتوای شعری ۲. اوزان سلیس پرکاربرد ۳. ارتباط اوزان شعری با ادوار ایقاعی. ابن بزاز در باب چهارم، فصل چهارم به نقل از شیخ صفی به تفسیر ابیاتی از شاعران مطرح پرداخته که اتفاقاً یکی از این ابیات بیت چهارم جدول فوق است: «ترسا بچه‌ای مستم همچون بت روحانی / از دیر برون آمد سرمست بنادانی» (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۵۳۷ –۵۴۰). این موضوع نشان می‌دهد که اشعار خوانده شده در مسیر تفکرات عرفانی بوده است. دفعات به‌کار رفته‌ی اوزان از ۳۱ وزن رایج اشعار فارسی عبارتند از: دوم (۲ بار)، چهارم (۲ بار)، پنجم، ششم، دهم، یازدهم و نوزدهم (۱ بار). تمامی اوزان مذکور از وزن‌های سلیس فارسی است و به جز یک مورد بقیهٔ وزن‌ها در محدودهٔ دوازده وزن نخست است که به دلیل پرکاربرد بودن آن‌ها، به راحتی مخاطب با این اوزان ارتباط برقرار می‌کند. وزن چهارم از غزل‌های پنج‌گانهٔ عطار و وزن هشتم و نهم از غزل‌های سه‌گانهٔ مولوی وزن دوری دارند که بسیار مناسب سماع‌اند. اوزان نُه‌گانهٔ فوق با ادوار ایقاعی پیوند محکمی داشته‌اند. زیرا عمدتاً ادوار

جدول ۱- غزل‌های خوانده شده در متن *صفوة الصفا*.

مصراع نخست	ابیات	۳۱ وزن رایج	بحر	شاعر	قوّال/ لولی/ لوری	منبع
در دلم تا برق عشق او بجَست رونق بازار زُهد من شکست... آتش عشقش ز غیرت بر دلم تاختن آورد همچون شیر مست	۱ و ۴ از ۱۱ بیت	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (وزن ۱۰)	رمل مسدس محذوف	بدون ذکر شاعر در متن در اصل: شعر از عطار	نظام الدین عبدالملک سراوی (قوّال)	(ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۱۱۶)
مرغ جان را زآشیانِ خویشتن دادند باد لاجرم بال طرب اندر هوای دل‌گشاد	بیت ؟ از ؟	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (وزن ۴)	رمل مثمن محذوف	نام شاعر ذکر شده شعر عطار	لوری زیرنویس: لولی	(همان، ۶۴۲)
هرکه در راه حقیقت ازحقیقت بی نشان شد مقتدای عالم آمد پشوای انس جان شد	بیت ۱ از ۱۰ بیت	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (وزن ۴)	رمل مثمن محذوف	بدون نام شاعر در متن در اصل: شعر از عطار	فرّخ قوّال	(همان، ۶۵۱)
ترسا بچه‌ای مستم همچون بت روحانی از دیر برون آمد سرمست بنادانی	بیت۱ از ۱۰ بیت	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (وزن ۱۲)	هزج مثمن اخرب	نام شاعر ذکر شده شعر عطار	قوّال	(همان، ۵۳۷)
نه جان این است، غیر از جان چه چیز است؟ نه در جانی، برون از جان کجایی؟	احتمالاً بیت ۲ از ۱۰ بیت	مفاعیلن مفاعیلن فعولن (وزن ۶)	هزج مسدس محذوف	بدون ذکر شاعر در متن شبیه آن در دیوان عطار	حسن قوّال	(همان، ۶۵۱)
تو سیمرغی، بیفشان پر، به قافِ قُربِ معنی شو چو بومان تا به کی سازی مُقام خود به ویرانه؟	بیت ۱ از ؟	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (وزن ۵)	هزج مثمن سالم	بدون ذکر شاعر در متن [احتمالاً عطار]	محمد قوال هشترودی	(همان، ۶۵۲)
بیار باده که دیریست در خُمار توأم اگرچه دلق کشانم نه یار غار توأم	بیت ۱ از ۱۹ بیت	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (وزن ۲)	مجتث مثمن مخبون محذوف	بدون ذکر شاعر در متن در اصل: شعر از مولوی	-----	(همان، ۶۴۴)
آب زنید راه را، هین که نگار می‌رسد مژده دهید باغ را، بوی بهار می‌رسد	بیت ۱ از ۸ بیت	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (وزن ۱۱)	رجز مثمن مطوی مخبون	بدون ذکر شاعر در متن در اصل: شعر از مولوی	قوّالان	(همان، ۱۱۷۴)
باز درآمد طبیب از در رنجور خویش دست عنایت نهاد بر سر مهجور خویش	بیت ۱ از ۱۲ بیت	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (وزن ۱۹)	منسرح مثمن مطوی مکشوف	بدون ذکر شاعر در متن در اصل: شعر از مولوی	فرّخ قوّال	(همان، ۶۵۰)

توضیح مورد پنجم: عطار در دیوان خویش شعری تحت این مطلع دارد: ز عشقت سوختم ای جان کجایی؟ / بماندم بی سر و سامان کجایی؟ // نه جانی و نه غیر از جان چه چیزی؟ / نه در جان نه برون از جان کجایی؟ ... (نک. https://ganjoor.net)، احتمالاً بیت دوم بوده که تغییراتی داشته است. مورد ششم با توجه به محتوای شعری می‌توان حدس زد که شعر از عطار است اگرچه در غزلیات وی این غزل مشاهده نمی‌شود.

ایقاعی متداول به نوعی منبعث از اوزان عروضی متداول بوده‌اند. عزالدین محمود بن علی کاشانی تلویحاً به کاربرد ایقاع چنین اشاره کرده است: «... حرکتی موزون به ایقاعی موزون ...» (کاشانی، ۱۳۹۳، ۱۹۷). علاءالدوله‌ی سمنانی (۶۵۹ - ۷۳۶ ق) به نقل از احمد بن عطا الرودباری راز نغمه را در سه چیز می‌داند: «... سِرِّ نغمه در سماع هم در سه چیز است: یکی خلق خوب، دوم الحان به جایگاه خود، سیم درستی ایقاع ...» (سمنانی، ۱۳۸۳، ۱۱۸).

موارد متعددی در کتاب *صفوة الصفا* ذکر شده که سماع‌ها (رقص‌ها) غالباً طولانی بوده است (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۶۵۲ – ۶۵۳)، اگرچه گاه این موارد اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد. با توجه به اینکه در این موارد تنها از خواندن یک غزل نام برده شده است می‌توان پنداشت که اغلب غزل مذکور تکرار می‌شده، لذا ملودی آن خصلت تکرارپذیری داشته است. در یک مورد که قوّالان ساز و غزل را گردانده بودند (در اصل بگردانیدن)، با دلخوری شیخ صفی روبرو شده، همین موضوع سبب درگذشت آن‌ها شده است (همان، ۳۶۷). به این تکرار شدن نیز اشاره شده است (Bhattacharjee and Alam, 2012, 211 به نقل از Qureshi, 2012, 470). در مورد قوّالی رایج کنونی در پاکستان ذکر می‌شود که آهنگ‌ها به صورت دقیق در چارچوب ملودی اصلی بداهه نوازی می‌شوند (Ellahi Khan and Others, 2015, 1703). لئونارد لوئیسون در مقاله‌ی موسیقی *مقدس اسلام: سماع در سنت صوفیان فارسی*، ذکر می‌کند که بداهه در میزان‌بندی موسیقایی، وزن شعر و تزیینِ آوازی، همراه با کوتاه شدن و طولانی شدن هجا، در شعر قابل قبول ولیکن در قرائت قرآن ممنوع است (Lewisohn, 1997, 20). در حکایت‌های مربوط به سماع و خواندن قوّالان به دفعات از ترکیب «چیزی» به همراه اشکال «بگو»، «می‌گفتند»، «گفتند»، «گفتن آغاز کردند»، «بسیار بگفتند»، «می‌گفت» ذکر شده است (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۱۱۶، ۱۵۷، ۳۹۱، ۴۱۲، ۶۴۴). شفیعی کدکنی به نقل از مجموعة *الاغاني الشرقية القديمة و الجديدة* چنین ذکر می‌کند: «و هی کلمة ترکیّه [کذا؟] تنطق بالجیم المصرية [یعنی: گ] و معناها ابیات الشعرای

النظم او القصیده»؛ ترجمه‌ی شفیعی کدکنی: «گفته، کلمه‌ای ترکی است [کذا؟] که به گاف تلفظ می‌شود و معنای آن ابیات شعر، یعنی نظم و قصیده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱، ۱۰)؛ لذا می‌توان نتیجه گرفت که «گفته» در دوران شیخ صفی یک اصطلاح تخصصی و کاربردی بوده است.

قوّالان

یکی از مسائل مهم، شأن اجتماعی قوّالان بوده است. بر اساس اطلاعات ابن بزاز می‌توان شأن اجتماعی قوّالان را به سه مرحله طبقه‌بندی کرد. قوّالان دربار (اردو)ی، قوّالان خانقاهی و قوّالان عادی. از قوّالان غازان خان (حک ۶۹۴ – ۷۰۳ ق) چنین یاد شده است: «آنگاه سلطان غازان قوّالان را طلب فرمود تا سماع کنند ...» (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۱۵۰). یکی از وزرای ملک اشرف (۷۳۸ – ۷۵۸ ق آخرین پادشاه آل چوپان) عبدعلی بوده که با شیخ صدرالدین (فرزند شیخ صفی) دشمنی داشته است. مؤلف در این ارتباط به یکی از قوّالان چنین اشاره کرده است: «استاد علیشاه قوّال گفت در آن وقت در پیش عبدلی به چیزی گفتن مشغول بودیم ...» (همان، ۱۰۶۴). در کتاب *صفوة الصفا*، تنها از عیلشاه قوّال با عنوان استاد نام برده شده است و این نشان می‌دهد که از شأن اجتماعی بالایی برخوردار بوده است.

از قوّالان خانقاهی می‌توان از نظام‌الدین عبدالملک سراوی نام برد که از مریدان شیخ صفی بوده است. در کتاب *صفوة الصفا* با القاب قوّال سیّد الاتقیا مولانا (همان، ۱۱۶)، ملک‌الخلفا (همان، ۱۵۱)، خواجه (همان، ۷۷۶)، مولانا حاجی حافظ (همان، ۶۸۸) یاد شده است. حکایتی از قرآن خواندن وی در دوازده سالگی در مکتب‌خانه ذکر شده است (همان، ۶۵۲). بنابراین احتمالاً با حفظ قرآن در کودکی بوده که لقب حافظی به وی نسبت داده شده است. از دیگر قوّالان خانقاه شیخ صفی، فرّخ قوّال بوده است. از وی غالباً به دو صورت فرخ قوّال (همان، ۸۷، ۵۸۷، ۶۵۰، ...) یا پیره فرخ قوّال (همان، ۱۱۲۱، ۱۱۵۱، ۱۱۵۳) یاد شده است. پیره همان پیر است که به نقل از برهان قاطع قائم مقام، خلیفه، مرشد، جانشین مشایخ، ارباب طریقت و خانقاه نشین معنی شده است (نک. سایت واژه‌یاب)؛ با این همه در متن *صفوة الصفا*، ظاهراً برای پیشکسوتان صوفی نیز به کار رفته است. ازمحمد قوّال در زاویه‌ی هشترود که برای شیخ صفی بیتی را خوانده بود نیز یاد شده است (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۶۵۲). فضل الله همدانی در *تاریخ مبارک غازانی* در مورد خانقه چنین بیان می‌کند: «خانقه اضافت فرش و طرح و آلات مطبخ و وجه روشنائی و عطر مواجب مرتزقه از شیخ و امام و متصوّفه و قوالان و خادم و دیگر اصناف عمله» (همدانی، ۱۳۵۸، ۲۲۹). از این نقل و قول چنین برمی‌آید که تعدادی قوّال در خدمت خانقه بوده‌اند. علاوه بر مشایخ، گاه حاکمان نیز از روی صدق یا ریا به مناسک درویش می‌پرداختند. از جمله ملک اشرف که به نقل از ابن بزاز وی «... سر از گریبان حیله‌ی دیگر برآورد، و آغاز ذکر و قوّال و سماع و اجتماع کرد و بر مداومت ذکر بامداد به تصنّع <و سماع و رقص به تکلّف ارباب لَهْو و لَعب> مواظبت می‌نمود» (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۱۰۷۸).

از قوّالان موسیقی مردمی از عبدل (مشهور به سرگردان و مرسل آزاد) و احمد غزل‌خوان نام برده شده است (همان، ۳۶۷). شهرت عبدل به سرگردان و مرسل (فرستاده) آزاد حکایت از این بوده که در خدمت کسی نبوده، ظاهراً در مناطق مختلف سرگردان بوده است. چنانکه در کندوان به همراه احمد غزل‌خوان برای شیخ صفی چیزی می‌گفتند و این دو نفر سرانجام به دلیل برگردان ساز و غزل با نفرین شیخ صفی درگذشتند (همان). همچنین از حسن خلخال قوّال از دیه (ده) پرنیق نام برده شده که برای شیخ صفی چیزی می‌گفت که به همین دلیل بعد از فوت در خواب دیده شده که علی رغم نداشتن عمل نیک به بهشت رفته است (همان، ۶۵۱ – ۶۵۲). از داستان این اشخاص می‌توان پنداشت که از شأن اجتماعی بالایی برخوردار نبوده‌اند.

دومین موضوع مورد بحث اینکه قوّالان در عمل از چه سازهایی استفاده می‌کردند و چگونه آواز می‌خواندند؟ در *صفوة الصفا* دو بار از اجرای عبدل نی‌زن و احمد غزل‌خوان (همان، ۳۶۷) و بار دیگر بدون ذکر نام افراد از نی‌زن و گوینده نام برده شده است (همان، ۴۱۲). در موردی نیز به گروه قوّالان چنین اشاره شده است: «... تالشی را دیدم با جوقی (گروه) قوّالان که می‌آمدند. گفتم: از کجا می‌آیید؟ گفتند از اردبیل ...» (همان، ۷۰۱). مؤلف اشاره‌ای به سازهای قوّالان نکرده است. تنها می‌توان استنباط کرد که قوّالی با حضور بیش از دو نفر نیز انجام می‌گرفته است و شاید هم قوّالان به صورت نوبتی دو به دو اجرا می‌کرده‌اند. از این موضوع می‌توان چنین برداشت کرد که نواختن نی و گویندگی بلامانع بوده است.

عبدالقادر مراغی (د ۸۳۱ ق) در مبحث خوانندگی چنین به گوینده اشاره کرده است: «... آنک او را هم نثر نغمات و هم نظم نغمات باشد اعنی هم خواننده باشد و هم گوینده اعنی او را تصانیف علمی یاد باشد مع الصوت الحَسَن» (مراغی، ۱۳۷۰، ۳۸۷). از این جمله چنین برمی‌آید که گوینده در خواندن نظم نغمات مهارت داشته است. وی در جای دیگر از حضور گوینده، خواننده و نوازنده در مجالس سخن رانده است (مراغی، ۲۵۳۶، ۱۴۰). اسکندر بیگ منشی (۹۶۸ – ۱۰۴۳ ق) در دوران صفوی در *تاریخ عالم آرای عباسی* در مورد این دو نوع تخصص چنین ذکر کرده است: «خوانندگی مخصوص اهل خراسان و گویندگی مخصوص اهل عراق است» (منشی، ۲۹۴، ج۱، ۱۳۷۷). محمد یوسف واله در *خلد برین* (تألیف ۱۰۷۸ ق) در دوران صفوی در مورد حافظ مظفر قمی نقل می کند: «شور خوانندگی اهل خراسان را با نمک گویندگی اهل عراق یک جا جمع آورده بود» (واله، ۱۳۷۲، ۴۸۳). با توجه به نکات مطرح شده می‌توان بیان داشت که حضور گویندگان در مجالس اهل تصوف بیارتباط با سماع نبوده است، زیرا در سماع (رقص) این گویندگی است که معنی پیدا می‌کند.

اگرچه نواختن نی در مجالس اهل تصوف مشکلی نداشته با این همه در متن *صفوة الصفا* می‌توان نگاه حرمتی به دیگر سازها را مشاهده کرد. ابن بزاز ذکر می‌کند که حاکم اردبیل امیر کلاهدوز از منصوبین امیر شیخ حسن جلایر (حک ۷۳۶ – ۷۵۷ ق) در مورد منع خمار، آلات قمار، فواحش و غیره توسط شیخ صفی و مریدانش

آزرده بوده، از این جهت در مورد شیخ زبان‌درازی می‌کرده، در این ارتباط امیر کلاهدوز چنین ادعا داشته است: «... به اردو می‌روم، چون بازآیم در جنب زاویهٔ متبرکه فواحش بنشانم و خمارخانه برپای گردانم و طنبور به متصوّفه بدهم زدن و رقص کردن ...» (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۱۰۵۵) که ظاهراً با شکست امیر شیخ حسن جلایر از امیر شیخ حسن چوپانی حکومت امیر کلاهدوز به اتمام می‌رسد و دیگر این امیر شهر اردبیل را نمی‌بینند (همان). در موردی دیگر شیخ صفی از اینکه افرادی قرآن را وسیله‌ی دنیوی می‌کنند ترجیح می‌دهد که اینان به جای قرآن زَمْر و طنبور بدست آورند (همان، ۷۵۲)؛ شیخ صفی از مریدانش سؤال می‌کند که اگر کسی گرسنه بود و نان در طاقچه‌ای قرار داشت که دست وی به آن نمی‌رسید برای دستیابی به آن فقط مصحف (قرآن) و طنبور وجود داشت کدام را باید زیر پای خود بگذارد که یارانش طنبور را ذکر می‌کنند (همان، ۵۷۲). شیخ صفی پس از شنیدن صدای چنگ و رباب را از سرای ظالمی، آن را واویلا ذکر کرده، ظالم پس از دو روز فوت می‌کند (همان، ۷۵۶). همچنین از توبه‌ی مکرّر ابوبکر نامی بدست شیخ صفی سخن رفته که در نواختن طنبور دست داشته و گاهی به شرب خمر نیز می‌پرداخته است (همان، ۸۴۲ – ۸۴۳). اگر این موارد را با یکدیگر بسنجیم می‌توان استنباط کرد که به غیر از نی برای نواختن بقیه‌ی سازها حرمت وجد داشته است. مهم اینکه پس از به حکومت رسیدن اعقاب شیخ صفی در زمان صفویه نیز این نگاه نیز همچنان تداوم داشته است. روملو در *احسن التواریخ* پس از توبه‌ی شاه طهماسب در سال ۹۳۹ ق چنین ذکر کرده است:

مُغنی بی معنی‌گوی را اگر بی قانون شرع آواز کند به زخم گوشمال فریاد از نهاد او برآرند و چنگ بی‌ننگ را در کنار هر کس بینند موی گیسو ببرند. نی اگر بی آهنگِ راهِ شرع، برگیرد، نگذارند که نفس او برآید. طنبور بی مغز نامعتدل‌گو را چنان زنند که چون عود بسوزد. رباب خوش مزاج را در هر مجلس که بینند بر خرش نشانده اخراجش نمایند (روملو، ۱۳۵۷، ۳۲۳).

در اظهار فوق تلویحاً برای مغنی (آوازه خوان) و نواختن نی شرط شرعی ذکر شده، برای نواختن بقیهٔ سازها از جمله قانون، چنگ، طنبور، عود و رباب با کنایه‌های ادبی تهدیدهای مختلفی ذکر شده است.

مورد سوم مربوط قوّالان دریافت اُجرت برای قوّالی بوده است. در موردی به سماع شیخ صفی در سراو اشاره شده و از شیخ صفی نقل شده که قوّالان را چیزی دهید و در این ارتباط تاج الدین محمد شاه مجبور شده دینار (پول زر) امانتی خود را به قوّالان بدهد (ابن بزاز، ۱۳۷۳، ۶۷۶). عزالدین محمود بن علی کاشانی در مبحث «انواع خرقه که صاحب سماع به قوّال دهد» به موضوع اُجرتِ قوّال پرداخته است. در زمان کاشانی پس از اتمام سماع خرقه‌ای به قوّال یا جمع داده می‌شد. این خرقه گاهی صحیحه (سالم) و گاهی مُمَزَّقه (پاره پاره) بود که به قوّال یا جمع می‌رسید. در مورد اُجرت نیز چنین ذکر شده است: «... اگر او را به اُجرت گرفته باشند، بی نصیب بود؛ و الاّ مشارک جمع باشد ...» (کاشانی، ۱۳۹۳، ۱۹۹). بنابراین اگر به قوّال برای قوّالی پول داده می‌شد دیگر موضوع خرقه دادن منتفی بود.

نتیجه

بررسی موسیقی این نحله‌ی صوفی که مقارن با دوران ایلخانی (حک ۶۵۴ – ۷۵۰ ق) است می‌تواند تا حد زیادی در بازنمایی موسیقایی این دوره مؤثر باشد. کتاب *صفوة الصفا* به عنوان یک منبع مهم در مورد اجداد شاهان صفوی اطلاعات ارزنده‌ای از این مباحث را مطرح می‌کند. سه جنبهٔ مهم موسیقایی این اثر سماع، قوّالی و قوّالان است در کنار این مباحث از منظر مخالفت شیخ صفی با موسیقی غیرخانقاهی می‌توان جنبه‌هایی فعالیت موسیقایی درباری و مردمی را در این کتاب مشاهده کرد.

سماع در این کتاب به معنای رقص عرفانی حاصل از وجودی بوده که توسط موسیقی و شعر صورت می‌گرفته است. برای سماع سه مرتبه‌ی سماع عام، خاص و اخص در نظر گرفته شده است. از فحوای مطالب چنین برمی‌آید که هر سه مورد در خانقاه شیخ صفی مجاز بوده است، اگرچه در مخالفت صوفیان پیرو مذهب تسنن حنفیه با نوع اول شیخ صفی و فرزندش صدرالدین گاه این مورد را با احتیاط مطرح می‌کردند.

قوّالی خواندنی بر قالب‌های شعری همچون قول و غزل بوده، اگرچه در این منبع صرفاً به غزل‌خوانی اشاره شده است. شاعران این غزل‌ها همگی عطار و مولوی بوده‌اند. با توجه به زمان طولانی سماع‌ها ظاهراً این غزل‌ها مکرراً خوانده می‌شدند و خصلت تکرارپذیری داشته‌اند. به همین دلیل احتمالاً ملودی به صورت بداهه تغییرات اندکی داشته است. با توجه به وزن‌های عروضی مختلف احتمالاً سماع‌های مختلفی در ادوار ایقاعی محتلف وجود داشته است. با توجه به تکرار «گفته» برای خواندن‌ها می‌توان حدس زد که «گفته» که احتمالاً ریشه‌ی ترکی داشته به عنوان اصطلاحی تخصصی در این دوران به‌کار می‌رفته است.

قوّالان از شأن‌های مختلف اجتماعی برخوردار بودند و می‌توان آنها را به سه دستهٔ درباری، خانقاهی و مردمی طبقه‌بندی کرد. قوّالان خانقاهی هم در زمینه‌ی نواختن نی دست داشتند و هم در گویندگی (خواندن به نظم) و از مباحث مربوطه می‌توان دریافت که بقیهٔ سازها در خانقاه جایگاهی نداشته، حتی مورد بی‌مهری شیخ صفی نیز بوده است. از فحوای مطالب چنین برمی‌آید که به قوّالان خانقاهی و مدعو برای مراسم‌های سماع انعامی داده می‌شده است. این انعام گاهی دینار (پول زر) و گاه خرقه بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1 "The Sacred Music of Islam: Samā' in the Persian Sufi Tradition".
2 Leonard Lewisohn.
3 Qawwali.
4 Adam Nayyar.
5 "Khaneqah A Phenomenon in the Social History of Iran".
6 "The Origin and Journey of Qawwali? From Sacred Ritual to Entertainment".
7 Anuradha Bhattacharjee and Shadab Alam.
8 "Reviewing Qawwali: origin, evolution and its dimensions".
9 Shaheer Ellahi Khan, Abid Ghafoor Chaudhry, Haris Farooq, Aftab Ahmed.

فهرست منابع

امام، سید محمد کاظم (۱۳۴۵)، تصوف (سماع)، *مجله مهر*، شمارهٔ ۱۳۱، صص ۲۰۵ – ۲۱۰.
ابن بزاز یا درویش توکلی بن اسمعیل بزاز اردبیلی (۱۳۷۳)، *صفوة الصفا*، مصحح غلامرضا طباطبائی مجد، ناشر مؤلف، چاپ اول، تبریز.
ادریسی، فرهاد و جلیلپور، نوذر (۱۳۹۲)، روح از نگاه عرفانی مولانا، *عرفان اسلامی* (ادیان و عرفان)، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۸، صص ۱۶۱ – ۱۸۶.
بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۱۳۷۴)، *تاریخ بیهقی (در ۳ جلد)*، مصحح خلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، چاپ چهارم، تهران.
پورجوادی، نصرالله (۱۳۶۷)، *دو اثر کهن در سماع*، معارف، دورهٔ پنجم شمارهٔ ۳ آذر، صص ۳ – ۷۸.
خواند میر، غیاث الدین بن همام الدین (۱۳۸۰)، *تاریخ حبیب السیر (در چهار جلد)*، ناشر خیام، تهران.
همدانی، رشید الدین فضل الله (۱۳۵۸)، *تاریخ مبارک غازانی*، تصحیح کارل یان، نشر توسط استفن اوستین، هرتفرد.
روملو، حسن بیگ (۱۳۵۷)، *احسن التواریخ* (جلد دوازدهم)، به تصحیح دکتر عبدالحسین نوایی، انتشارات بابک، چاپ اول، تهران.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، جستجو در *تصوف ایران* (جلد اول)، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم، تهران.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷)، جستجو در *تصوف ایران* (جلد دوم)، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم، تهران.
کیانی، محسن (۱۳۶۹)، *تاریخ خانقاه در ایران*، چاپ فروغ دانش، چاپ اول، تهران.
سمنانی، احمدبن محمد علاءالدوله (۱۳۸۳)، *مصنفات فارسی علاءالدوله سمنانی*، به اهتمام نجیب مایل هروی، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ دوم، تهران.
شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۱)، یک اصطلاح موسیقایی در شعر حافظ، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۵، صص ۹ – ۱۴.
قیس الرازی، شمس الدین محمد بن (۱۳۱۴)، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح ثانوی مدرس رضوی، مؤسسهٔ خاور، چاپ اول، تهران.
کاشانی، عزالدین محمود بن علی (۱۳۹۳)، *مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة*، نشر هما، چاپ اول.
محمد بن منوّر، ابی سعد بن ابی طاهر بن ابی سعید فضل‌الله بن ابی الخیر المیهنی (۱۳۶۴)، *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید ابی‌الخیر*، به کوشش محمد رضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ اول، تهران.
مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۷۰)، *شرح ادوار* (با متن ادوار و زوائد الفائد)، به اهتمام تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، تهران.
مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۲۵۳۶)، *مقاصدالالحان*، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشرکتاب، چاپ دوم، تهران.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۴)، *تاریخ گزیده*، محقق و مصحح عبدالحسین نوایی، ناشر امیرکبیر، چاپ سوم، تهران.
منشی، اسکندر بیك ترکمان (۱۳۷۷)، *تاریخ عالم آرای عباسی* (۳ جلد)؛ تصحیح دکتر محمداسماعیل رضوانی، انتشارات دنیای کتاب، چاپ اول، تهران.
نیک فهم خوب روان، سجاد و کردمافی، سعید (۱۳۹۴)، موسیقی در اشجار و اثمار علاءمنجم بخاری تصحیح انتقادی و شرح متن، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهور*، سال هجدهم، شماره‌ی ۷۰، صص ۳۹ – ۸۶.
واله، محمد یوسف (۱۳۷۲)، *خُلد برین* (ایران در روزگار صفویان)، به کوشش میرهاشم محدث، انتشارات موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، چاپ اول، تهران.

Bastani-Parizi, Mohamad Ebrahim (1998), Khaneqah A Phenomenon in the Social History of Iran, Mehregan– Khaneqah, translated by Morteza and Omid Honari, *MEHREGAN in Sydney*, proceeding of the Seminar in Perasian study during the Mehregan Persian Cultural festival Sydney, Australia, 28 October-6, November 1994, Edited by Garry Trompf and Morteza Honari with Homer Abramian, pp. 71 – 78.

Bhattacharjee, Anuradha and Alam, Shadab (2012), The Origin and Journey of Qawwali? From Sacred Ritual to Entertainment, *Journal of Creative Communications*, Mudra Institute of Communications SAGE Publications Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC. PP. 209-225.

Ellahi Khan, Shaheer; Ghafoor Chaudhry, Abid; Farooq, Haris & Ahmed, Aftab (2015), *Reviewing Qawwali: Origin, Evolution and its Dimensions*, Pakistan Association of Anthropology, Islamabad, Pakistan, p. 1701. 1704.

Lewisohn, Leonard (1997), The Sacred Music of Islam: Samā' in the Persian Sufi Tradition, *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 6, pp.1 - 33.

Nayyar, Adam (1988), Qawwali, Lok virsa research centre Islamabad Press, Islamabad.

https://ganjoor.net / 20 آبان 1397
https://www.almaany.com / 10 آبان 1397
https://www.vajehyab.com / 25 مهر 1397

Vol 25, No. 1, Spring 2020

Music and Sheikh Safi al-Dind Ardebili during the Ilkhani Era in *Safavata al-Safa*

Seyed Hossein Meysami*
Assistant Professor, Department of Music, University of Art, Karaj, Iran.
(Received 6 Jul 2019, Accepted 17 Dec 2019)

In the history of Sufism life in the Safavid government, music returns to Shaykh Safi al-Din Ardebili (650-735 lunar calendar) during the Ilkhani era. His life was spanned the reign of nine Ilkhani kings. He not only formed one of the Tasavof branches in Ilkhani era, but also played a significant role in the formation of the Safavid kingdom. He was the ancestor of Shah Esameel I (907-930 lunar calendar). The spiritual influence of this particular Tasavof branch can be traced back to the Safavid era. In this background of Sufism, performing music had a very valuable role as an important factor. One important and influential works is Safavata al-Safa by Darvish Tavakkoli ebn-e Esmaeel known as Ibn Bazaz Ardebili, written for Sheikh Safi. Among his description, the author describes the lives of other Sheikhs such as Sheikh Zahed Gilani (the master of Sheikh Safi) and Sheikh Sadr-e-din (who died in 794 lunar calendar, and was the son and heir of Sheikh Safi). This book includes 12 chapters and each chapter is divided into specific sections and each section, consists of stories. Among the stories of this book, there are some significant stories about music. The author not only describes various functional aspects of music in spiritual life, but also infers to the social situation of music of the era as well. This article aims to investigate the role of music in spiritual and social dimensions of the time. Other relevant library resources have been used to analyze its musical content. The applied resources emphasize more spiritual and social aspects; however there are three important musical elements in this work. First, the topic of Samaa, with a mainly philosophical discussion, is divided into three categories of: general, specific and very special types. Regarding the disagreements of the intellectual processes of the era, especially the general type, it can be implicitly perceived that Sheikh Safi and his son were cautious about their speech and behavior, although all three types were practiced in Sheikh Safi' Khanqah. The second one is Qawwali. Gofteh had a meaningful concept as a technical term in Qawwali of the Sufism poems of Attar and Molavi. The existance of different poetic meters provides this assumption that there have been many different Advar-e iqayi. Due to the long duration of the sound, the melodies of these Ghazals are likely to be repeatable; it can be perceived that they have been partially improvised in their performance. The third issue was Qawalan. The Qawalans could have been divided into three social groups: courtiers, Khanqahi, and folk. The first group had a higher social status, the second group was mostly active in Khanqahs and therefore it had a relative lower social status. The third group had a seemingly lower social dignity, was active in musical environment of society. The Qawalan of the Khanqahi apparently played a role in playing the Nay and the Guyandgi. It can be predicted that the conditional activity of singers and musicians in Safavid era depending on the following religious principles can be traced back to this background.

Keywords
Safvat al-safa, Sheikh Safi, Erfan, Samâ, Qawwal.

*Tel: (+98-26) 32513518, Fax: (+98-26) 32511013, E-mail: meysami@art.ac.ir.