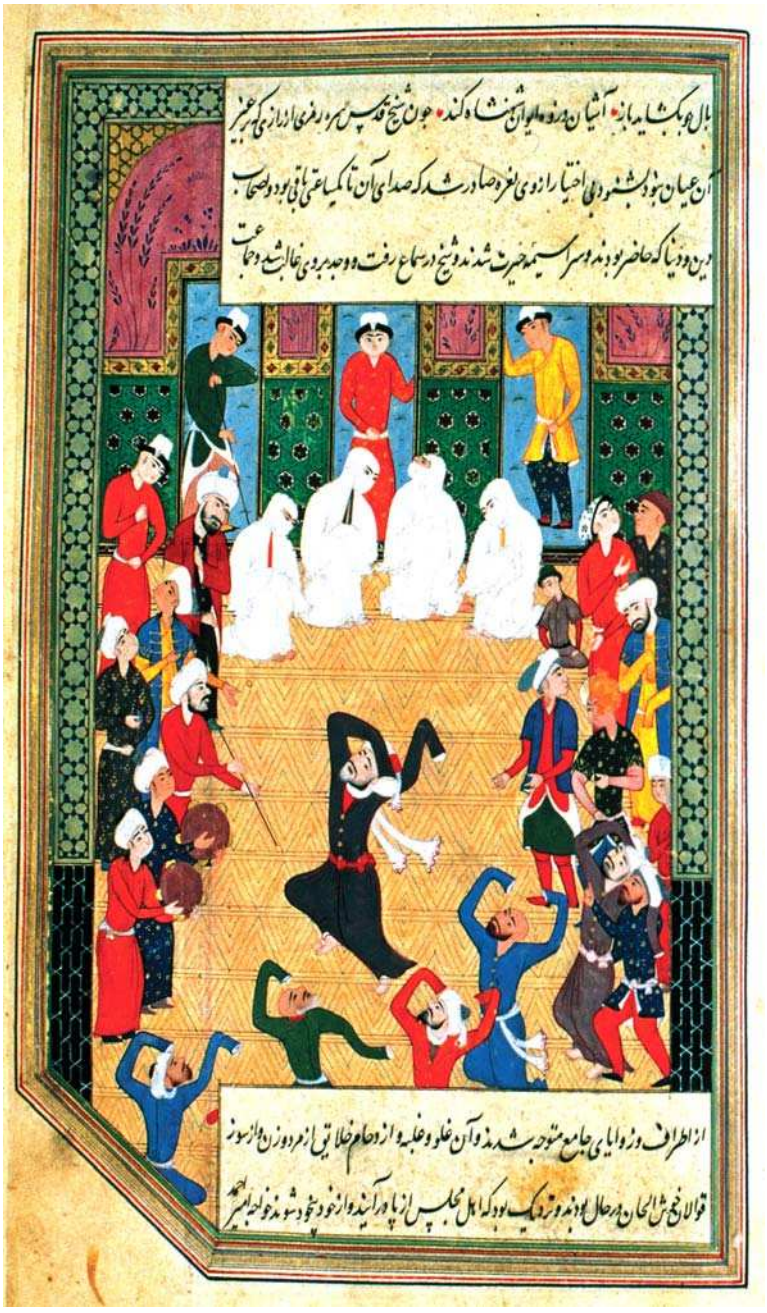


«رقص شیخ صفی‌الدین در وجد»
پیش‌از شیخ نظام‌الدین اولیا» ۹۹۰
قمری مأخذ: Canby, 2009:
131

فصلنامهٔ علمی نگره

مطالعهٔ تطبیقی آیین سماع در سماع‌نامه‌ها و نگارگری ایرانی با رویکرد شمایل‌نگاری

مهدی مختاری * نرگس ذاکر جعفری **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/٤
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۱
صفحه ۱۰۳ تا ۱۲۳
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

سماع به‌مثابه آیینی در حیطهٔ گفتمان عرفان اسلامی، به فرایندی اطلاق می‌شود که در وهلهٔ نخست، نمود ظاهری آن به‌واسطهٔ کنش‌های جسمانی سماع‌کنندگان، تداعی‌گر گونه‌ای از رقص یا حرکات موزون است. از آنجایی که تکثر منابع مرتبط با آیین سماع، شامل حوزه‌های گوناگونی نظیر عرفان، ادبیات، موسیقی، نگارگری و غیره می‌شود، آنچه شناخت دقیق از این پدیدهٔ آیینی را تسهیل می‌کند، مقایسه و تطبیق منابع مذکور با یکدیگر است. **هدف** از این پژوهش، مطالعه‌ای تطبیقی میان «سماع‌نامه‌ها» به‌عنوان منابعی نوشتاری و «نگاره‌های مرتبط با سماع»، در مقام منابعی دیداری است. مسئلهٔ اصلی پژوهش از رهگذر پرداختن به این **سوال‌ها** پیگیری می‌شود: ۱. منابع مکتوب و تصویری مورد مطالعه، تا چه اندازه با یکدیگر هم‌پوشانی داشته‌اند؟ ۲. عینیت‌یافتن مباحث نظری مطرح‌شده در سماع‌نامه‌ها به چه ترتیبی در نگاره‌های مورد بررسی بازنمایی شده است؟ **روش تحقیق**، دراین پژوهش توصیفی- تحلیلی با مطالعه تطبیقی است و شیوه جمع آوری اطلاعات، از طریق رجوع به منابع کتابخانه ای است. لذا به‌منظور بررسی چگونگی نمود مباحث مطرح‌شده در سماع‌نامه‌ها و نیز عینیت‌یافتن آنها در نگاره‌هایی با محوریت سماع به مقایسهٔ منابع نوشتاری و دیداری پیرامون مقولهٔ «سماع» مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. مقایسهٔ منابع مذکور، شامل سه سطح «کنش‌های جسمانی»، «رفتارهای مناسکی» و «عناصر موسیقایی» می‌شود که متناسب با هریک از این سطوح، به منابع فرعی مانند رسالات موسیقایی نیز رجوع شده است. یافته‌ها با روش تطبیقی و مبتنی بر نظریهٔ «شمایل‌نگاری» پانوفسکی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند و شیوهٔ گردآوری داده‌ها از طریق رجوع به منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است. **نتایج** حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که هریک از سطوح جسمانی، مناسکی و موسیقایی مورد بررسی در منابع مذکور، دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی‌اند که حاکی از هم‌پوشانی‌ها و در برخی موارد تمایزاتی میان این منابع است. همچنین، پایبندی نگارگر به مضامین یادشده در سماع‌نامه‌ها عموماً با انعکاس بارقه‌هایی از واقعیت در اثر وی همراه بوده است و برعکس، به‌میزانی که نگارگر از محتوای منابع مکتوب فاصله می‌گیرد خیال‌انگیزی در نگاره‌های مربوطه، تشدید و از نسبتِ آنها با واقعیت کاسته می‌شود.

کلیدواژه‌ها

آیین سماع، سماع‌نامه، نگارگری ایرانی، موسیقی، شمایل‌نگاری.

* مهدی مختاری، فارغ‌التحصیل، کارشناسی ارشد رشته اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، دانشکده موسیقی، شهر تهران، استان تهران.
Email: mehdi.mokhtarei@gmail.com

** نرگس ذاکر جعفری، دانشیار دانشگاه گیلان، گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، شهر رشت، استان گیلان (نویسندهٔ مسئول)
Email: nargeszakeri@guilan.ac.ir

مقدمه

سماع به‌عنوان مراسمی چندوجهی که عناصری نظیر مذهب، آیین، ادبیات و نیز موسیقی را پوشش می‌دهد، همواره از جایگاه معتبری نزد متصوفه برخوردار بوده است. از آنجایی‌که «خواندن قرآن با صدای خوش»، جزو نخستین رسومی بود که در مجالس سماع اهل تصوف رایج شد، می‌توان آن را به‌نوعی زمینه‌ساز حضور دو عنصر خارج از دایرهٔ مذهب، یعنی «شعر» و «موسیقی»، در برگزاری این مراسم به‌حساب آورد. قرارگرفتن موسیقی، به‌عنوان یکی از مُحرمات و پدیده‌ای مسئله‌دار از منظر دین، در یک بستر آیینی ـ مذهبی، اعتراض فقها، اهل حدیث و برخی از مشایخ صوفیه را در این زمینه به‌دنبال داشت. از این‌رو، دلایل تکثر و تشتت آراء مرتبط با پدیدهٔ سماع، بین اهالی تصوف، در رعایت آداب و چگونگی برگزاری این مراسم، قابل فهم است. با توجه به مناقشات یادشده پیرامون مراسم سماع، عموماً بخشی از رسالات مشایخ صوفیه که از آنها با عنوان «سماع‌نامه» یاد می‌شود، به تبیین و تشریح آداب برگزاری مراسم سماع و نیز حواشی، ابهامات و موارد بحث‌برانگیز در ارتباط با اجرای سماع اختصاص یافته است. این سماع‌نامه‌ها به‌لحاظ نظری، منابعی نظام‌مند و مدون‌اند که رجوع به آن‌ها، اطلاعات توصیفی و نسبتاً دقیقی را در ارتباط با آداب، انواع سماع، شرایط برگزاری و همچنین مسائل و ادلّهٔ فطری، شرعی و عقلی پیرامون این مراسم در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. حیات سماع در بستر فرهنگی ـ مذهبی ایران، خصوصاً مابین قرون چهارم تا هشتم هـ‌ق که سماع‌نامه‌های موردبررسی در این پژوهش نیز متعلق به این بازهٔ تاریخی‌اند، شکل‌گیری ادبیاتی غنی و مبسوط را در این حوزه، رقم زده است.

سماع علاوه‌براینکه در منابع مکتوب ــ از سوی متصوفین و برخی از فقها ــ به‌منظور تبیین و توجیه مباحث نظری در جهت رفع‌ورجوع اشکالات و مخالفت‌های مطرح‌شده در ارتباط با شیوهٔ برگزاری و آداب آن، موردتوجه قرار گرفته، در نگاره‌های ایرانی نیز دستمایه‌ای برای نقش‌پردازی نگارگر بوده است؛ بنابراین، از یک‌سو منابعی نوشتاری (سماع‌نامه‌ها) در اختیار است که به توصیفاتی مبسوط در خصوص ابعاد گوناگون این مراسم پرداخته‌اند و از دیگرسو، منابعی تصویری (نگاره‌هایی با محوریت سماع) موجود است که اطلاعات و منابع عینی را در این زمینه تأمین می‌کنند.

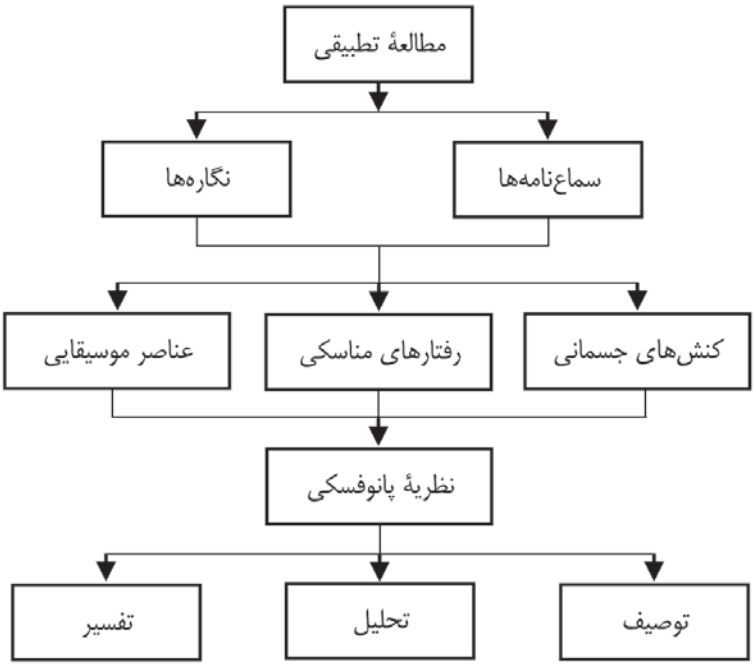
هرچند مطالعهٔ تطبیقی منابع دیداری و نوشتاری مذکور، می‌تواند مؤید شباهت‌هایی میان این‌دو باشد؛ اما تفاوت‌هایی که از مجرای این مقایسه، حاصل می‌شود به‌نوعی نمایانگر عدم پیروی نگارگر از محتوای نوشتاری موجود در سماع‌نامه‌ها است؛ لذا، این امر را می‌توان به‌مثابه گذار نگارگر، از «عالم واقعیت» به «عالم خیال» تلقی کرد. به‌بیان‌دیگر، تفاوت‌های پدیدارشده به‌واسطهٔ مطالعهٔ تطبیقی سماع‌نامه‌ها و نگاره‌های مرتبط با سماع، می‌تواند به‌عنوان **هدف** این پژوهش، در جهت استخراج و تفکیک عناصر واقعی (مباحث موجود در سماع‌نامه‌ها) از عناصر خیالی (مرتبط با تخیل نگارگر) موجود در نگاره‌های انتخابی، مورداستفاده قرار گیرد. سوال های این پژوهش عبارتند از: ۱. منابع مکتوب و تصویری موردمطالعه، تا چه اندازه با یکدیگر هم‌پوشانی داشته‌اند ؟ ۲. عینیت‌یافتن مباحث نظری مطرح‌شده در سماع‌نامه‌ها به چه ترتیبی در نگاره‌های مورد بررسی بازنمایی شده است؟ **ضرورت و اهمیت** پژوهش حاضر از این‌رو است که با قرائتی بینارشته‌ای (نگارگری، ادبیات، موسیقی) سویه‌های گوناگونی از آیین سماع در قالب کنش‌های جسمانی، رفتارهای مناسکی و مؤلفه‌های موسیقایی صورت‌بندی می‌شود و شناخت حاصل‌شده از این رهگذر، علاوه‌بر اینکه برخی از معانی مستتر در نگاره‌ها را به‌واسطهٔ تطبیق با سایر منابع مرتبط مشخص می‌کند، تفکیک عناصر انتزاعی و عینی (خیالی و واقعی) را نیز به‌دنبال دارد.

روش تحقیق

روش تحقیق، دراین پژوهش توصیفی- تحلیلی است و تلاش بر آن است تا مطالعه‌ای تطبیقی میان سماع‌نامه‌ها و نگاره‌های مرتبط با آیین سماع، صورت گیرد. شیوهٔ گردآوری اطلاعات، به‌صورت کتابخانه‌ای انجام شده است. جامعهٔ آماری در این پژوهش، دو حوزهٔ منابع مکتوب (سماع‌نامه‌ها) و منابع تصویری (نگاره‌های سماع‌محور) را در بر می‌گیرد. در این راستا، بیش‌از ۲۰ متن عرفانی مرتبط با آیین سماع، مورد مطالعه قرار گرفته که ارجاعات موجود، به‌دلیل برخی از هم‌پوشانی‌های محتوایی در این متون، جامعهٔ آماری پژوهش (جدول۱) را در ارتباط با منابع مکتوب به ۱۵سماع‌نامه محدود کرده است. منابع مذکور، رسالاتی چون *االهدایه السعدیه فی معان الوجدیه* (الطوسی، ۱۳۶۰)، *شرح التعرف لمذهب التصوف* (مستملی بخاری، ۱۳۶۳)، *مجمع‌البحرین*(ابرقوهی،۱۳۶۴)،*کشف‌المحجوب*(هجویری، ۱۳۸۷)، *صفوة‌الصفا* (ابن‌بزاز اردبیلی، ۱۳۷۳)، *التصفیه فی احوال‌المتصوفه* (العبادی، ۱۳۴۷)، *رسالهٔ قشیریه* (القشیری، ۱۳۹۱)، *اورادالاحباب و فصوص‌الآداب* (باخرزی، ۱۳۸۳)، *حدیقة‌الحقیقه* (جامی، ۱۳۴۳)، *عوارف‌المعارف* (سهروردی، ۱۳۶۴)، *وجد و سماع* (غزالی، ۱۳۵۹)، *کیمیای سعادت* (غزالی، ۱۳۸۰)، *مصباح‌الهدایة و مفتاح‌الکفایة* (کاشانی، ۱۳۹۴)، *سماع شبانه* (نجم‌الدین کبری به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲)، *سماع و آداب آن* (فرغانی به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲) را در بر می‌گیرند. در انتخاب نمونه‌های تصویری نیز، با توجه به محدودیت‌هایی از جمله، عدم وجود نگاره‌های هم‌دوره با اغلب سماع‌نامه‌ها ــ خصوصاً قرون چهارم تا هشتم هـ‌ق ــ از نگاره‌هایی که در قرون نهم، دهم و یازدهم هـ‌ق به‌تصویر درآمده‌اند استفاد شده؛ چراکه

جدول ۱. سماع‌نامه‌ها و نگاره‌های انتخابی. مأخذ: نگارندگان.

ردیف	سماع‌نامه‌ها	ردیف	نگاره‌ها
۱	رسالهٔ قشیریه، قرن چهارم و پنجم هـ‌ق	۱	«رقص صوفیانه»، منسوب به شیخ‌زاده، ۹۳۰ قمری (تصویر ۱).
۲	الهدایه السعدیه فی معان الوجدیه، قرن چهارم و پنجم هـ‌ق		
۳	شرح التعرف لمذهب التصوف، قرن پنجم هـ‌ق	۲	«سماع دراویش»، منسوب به بهزاد، ۸۹۵ قمری (تصویر ۲).
۴	کیمیای سعادت، قرن پنجم هـ‌ق		
۵	وجد و سماع، قرن پنجم هـ‌ق	۳	«رقص شیخ صفی‌الدین در وجد»، ۹۹۰ قمری (تصویر ۳).
۶	کشف‌المحجوب، قرن پنجم هـ‌ق		
۷	التصفیه فی احوال‌المتصوفه، قرن پنجم و ششم هـ‌ق	۴	«سماع صوفیان»، پیش‌از شیخ نظام‌الدین اولیا، خمسهٔ امیرخسرو دهلوی، ۸۹۰ ق (تصویر ۴).
۸	عوارف‌المعارف، قرن ششم هـ‌ق		
۹	سماع شبانه، قرن ششم هـ‌ق	۵	«برگی مصور از خمسهٔ نظامی»، منسوب‌به حیدر علی، ۸۹۰ قمری (تصویر ۵).
۱۰	حدیقهٔ‌الحقیقه، قرن هفتم و هشتم هـ‌ق		
۱۱	سماع و آداب آن، قرن هفتم و هشتم هـ‌ق	۶	«سماع دراویش»، برگی از گلستان سعدی، سدهٔ یازدهم قمری (تصویر ۶).
۱۲	اورادالاحباب و فصوص‌الآداب، قرن هشتم هـ‌ق		
۱۳	مجمع‌البحرین، قرن هشتم هـ‌ق		
۱۴	مصباح‌الهدایهٔ و مفتاح‌الکفایهٔ، قرن هشتم هـ‌ق		
۱۵	صفوهٔ‌الصفا، قرن هشتم هـ‌ق		



نمودار ۱. الگوی تحقیق. مأخذ: نگارندگان.

در سده‌های مذکور به‌دلیل بالندگی مکاتب نگارگری ایران، کثرتِ قابل‌توجهی از نگاره‌های سماع‌محور، موجود است. بدین‌ترتیب با انتخاب جامعهٔ آماری فوق، تطبیق سماع‌نامه‌ها و نگاره‌ها از مجرای توصیف و تحلیل آنها و با استفاده از مفاهیم نظریهٔ «شمایل‌نگاری»[1] اروین پانوفسکی، صورت گرفته‌َاست. (نمودار۱) به‌بیان دقیق‌تر، هنگامی‌که صرفاً مؤلفه‌های ظاهری نگاره‌ها موردتوجه قرار می‌گیرد، تلاش بر آن است تا «توصیفی پیش‌شمایل‌نگارانه» از اثر موردنظر ارائه شود و «تحلیل شمایل‌شناسانه» نیز معطوف به تطبیق نگاره‌ها با ارجاعات برون‌متنی (سماع‌نامه‌ها و به‌طورکلی، منابع مرتبط با عناصر موجود در نگاره‌ها) است. روش تجزیه‌وتحلیل در این پژوهش، «کیفی» است.

پیشینهٔ تحقیق

مرور ادبیات تحقیق در این مقاله، دو حوزهٔ مطالعاتی مرتبط با «سماع» و «نگارگری» را در بر می‌گیرد. مقالات صورت‌گرفته در ارتباط با مراسم سماع، طیف گسترده‌ای از حوزهای مطالعاتی، از جمله ادبیات، عرفان، موسیقی و نگارگری را شامل می‌شود. «عرفان اسلامی» و «سماع مولویه»، جزء موضوعاتی‌اند که بیشترین پژوهش‌ها را در این حوزه به‌خود اختصاص داده‌اند که از جمله می‌توان به «شعر و موسیقی در سماع مولویان» نوشتهٔ توفیق سبحانی در فصلنامهٔ نامهٔ سخن، شمارهٔ ۳۰ (۱۳۸۷)، «عارف و عامی در رقص و سماع» نوشتهٔ عبدالحسین زرین‌کوب در پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب، سال پنجم، شمارهٔ نُه (۱۳۸۸) و مقدمهٔ مبسوطِ نصرالله پورجوادی بر «دو اثر کهن در سماع» در فصلنامهٔ معارف، شمارهٔ ۱۵ (۱۳۶۷) اشاره کرد. پژوهش‌هایی نیز، سماع و نگارگری را به‌صورت توأمان، محور اصلی پژوهش قرار داده‌اند؛ «جلوه‌های تصویری سماع و سرای مغان در دیوان حافظ عصر صفوی» نوشتهٔ دادگر و نبوی در نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، دورهٔ هفت، شمارهٔ ۱۳ (۱۳۹۳)، «سماع درویشان در آینهٔ تصوف» نوشتهٔ معرک‌نژاد در فصلنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۲۱ و ۲۲ (۱۳۸۶)، «سیری در تحولات اجتماعی آیین سماع و موسیقی عرفانی ایران با توجه به نگاره‌های اسلامی» نوشتهٔ محمدیان و همکاران در فصلنامهٔ عرفان اسلامی دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۶۲ (۱۳۹۸)، جزء این گروه از پژوهش‌ها محسوب می‌شوند. هرچند در پژوهش‌های مذکور، سماع و نگارگری، موردتوجه قرار گرفته‌اند و اشاراتی نیز به مطالب «سماع‌نامه‌ها» شده اما در هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌شده، مشخصاً مطالعه‌ای تطبیقی میان سماع‌نامه‌ها و نگاره‌های ایرانی، صورت نگرفته و مسائلی از قبیل تأثیر عرفان اسلامی در شکل‌گیری نگارگری نوشتهٔ زرینی و مراثی در فصلنامهٔ نگره، سال چهارم، شمارهٔ هفت

1.Iconography

(۱۳۸۷)، تأثیر ساختار سیاسی و مواضع حاکمیت بر رونق مراسم سماع (محمدیان و همکاران، ۱۳۹۸)، موردتوجه قرار گرفته است و در بخش وسیعی از این پژوهش‌ها، سماع فقط به‌عنوان جزئی از آداب و رسوم مرتبط با تصوف، حضور دارد. در پژوهش حاضر، تلاش بر آن است تا براساس مطالعه‌ای تطبیقی میان سماع‌نامه‌ها و نگاره‌های ایرانی مرتبط با سماع، از مجرای روش تطبیقی و مبتنی بر رویکرد نظریهٔ شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، خوانشی شمایل‌نگارانه در این زمینه ارائه شود.

۱. چهارچوب نظری

«شمایل‌نگاری»، از کلماتِ یونانیEikon و Graphein به‌معنای «تصویر» و «نوشتن»، مشتق شده است؛ بنابراین شمایل‌نگاری را می‌توان مترادف با تصویرنویسی یا توصیفِ تصویر درنظر گرفت (Straten, 1994: 3). در مطالعاتِ شمایل‌نگارانه، محقق در صدد مواجهه با واقعیت عینی اثر و نیز مشخص‌کردن این نکته برمی‌آید که داده‌های تصویری دریافت‌شده از اثر هنری، به چه‌چیزهایی ارجاع دارند؛ بنابراین، اطلاع از منابعِ باواسطه و بی‌واسطه‌ای (منابع ادبی و منابع تجسمی) کهَ منبع الهام هنرمند بوده‌اند، برای محقق از اهمیت بالایی برخوردار است (نصری، ۱۳۹۱: ۹). تبیین مفاهیم شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی[1]، به‌گونه‌ای روش‌مند و همچنین نظریه‌پردازی در این حوزه‌ها، نخستین‌بار توسط اروین پانوفسکی، نظریه‌پرداز و مورخ آلمانی صورت گرفت. نظریهٔ پانوفسکی، پدیده یا اثر هنری موردمطالعه را در سه سطح، مورد کنکاش قرار می‌دهد؛ این سطوح سه‌گانه، به نحوی در نظریهٔ او تبیین شده‌اند که محقق را از بیرونی‌ترین سطح اثر ــ که در پی نخستین مواجهه با اثر، ظاهر می‌شود ــ به درونی‌ترین لایهٔ آن، یعنی ورود به عرصهٔ معنا، هدایت می‌کند. سطوح یادشده در نظریهٔ پانوفسکی، به‌ترتیب شامل سطح «پیش‌شمایل‌نگاری[2]»، سطح «شمایل‌نگاری» و نیز سطح «شمایل‌شناسی» می‌شود؛ از این‌رو، محقق برای درکِ هرچه دقیق‌تر و نیز، گذار از سطح و لایهٔ بیرونی به عمق و معنای اثر، به «توصیف»، «تحلیل» و در نهایت «تفسیرِ» اثر می‌پردازد (عبدی، ۱۳۹۱: ۶۵-۴۹).

۲. سماع

«سماع» در لغت به‌معنای شنیدن، شنودن، شنوایی، آواز، سرود، وجد و سرور و پایکوبی و دست‌افشانی صوفیان، منفرداً یا جمعاً، با آداب و تشریفاتی خاص است (معین، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۷۶). سماع در اصل، کلمه‌ای عربی و از ریشهٔ «سَمْعْ» گرفته شده است که به‌صورت مصدر و اسم می‌آید و در معانی شنیدن، شنواندن، گوش‌دادنِ سخنی که شنیده می‌شود به‌کار می‌رود و مجازاً نیز در معانی مختلفی چون رقص، نغمه، وجد، حال، مجلس انس استفاده می‌شود؛ این واژه، در زمانهٔ مولانا جلال‌الدین بلخی در معنای ضیافت‌هایی با ماهیتِ نیمه‌دینی ــ که ساز زدن و ترانه‌خواندن در آنها مرسوم بوده ــ رواج داشته است (حاکمی، ۱۳۸۴: ۱۶۲-۱۶۳). آنچه در عمل و در گفتمان عرفان اسلامی از آن با عنوان «سماع» یاد می‌شود به مراسمی اشاره دارد که صوفیان در آن، بر اساس آدابی همراه با آوای موسیقی و قوّال، هیجانات و احساسات درونی‌شان برانگیخته شده و به رقص[3]، پایکوبی، دست‌افشانی و غیره می‌پردازند؛ اما این مراسم، علی‌رغم رواجِ نسبی درمیان متصوفه، همواره یکی از موارد اختلاف میانَ صوفی و متشرع به‌حساب می‌آید؛ چراکه فقهای متشرع، عموماً سماع را به‌عنوان غِناء، حرام می‌دانند (کاشانی، ۱۳۹۴: ۱۷۹).

شارحان سماع و صوفیانی که به تشریح مراسم سماع پرداخته‌اند، این پدیده را از سه منظر کلی مورد بررسی قرار داده‌اند؛ بدین‌معناکه سعی در اثبات سماع با دلایل «فطری»، «شرعی» و «عقلی» داشته‌اند (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۳). هرچند دلایل و رویکردهای یادشده، همواره و به‌موازات یکدیگر در میان متصوفه مطرح بوده‌اند، اما با درنظرگرفتنِ این سه رویکرد در قالب یک کُل و بستر واحد (تصوف)، سیر تطوری این مباحث از فطری به‌سمت مباحث عقلانی نیز قابل مشاهده است؛ به‌عبارت دیگر، این مستندات و ادلهٔ فطری، شرعی و عقلی، فتح بابی برای به‌رسمیت‌شناختن مراسم سماع در قالب چهارچوب‌های مشخص و هم‌سو با جهان‌بینی شارحین‌اند که نوعی تئوریزه‌شدن و نظام‌مندی را برای سماع، به‌دنبال داشته است؛ با این وجود همهٔ گونه‌های سماع، مورد تأیید مشایخ صوفیه نبوده و برخی سماع را در انواعِ حلال، حرام و مباح[4] صورت‌بندی کرده‌اند (همان).

۲. ۱. آداب و قواعد سماع

ابعاد گوناگون مربوط به آداب سماع که در سماع‌نامه‌ها موردتوجه قرار گرفته است از یک‌سو، توصیفاتی را شامل می‌شود که درونیات و خُلقیاتِ سماع‌کننده را موردتوجه قرار داده‌اند؛ این‌دست از توصیفات، با در مرکزیت قراردادنِ حالات روانی مستمع، به ترسیم بایدها و نبایدهایی می‌پردازند که عموماً نمود بیرونی ــ مشخصاً در نگاره‌ها ــ ندارند و بدین‌ترتیب، زمینه‌های لازم برای ورود سماع‌کننده به عرصهٔ عملی و اجرایی مراسم سماع، با پیش‌شرط‌هایی مواجه می‌شود (جامی، ۱۳۴۳: ۹۱). از دیگرسو این منابع، توصیفاتی را نیز در بر می‌گیرند که ابعاد عینی سماع را شرح می‌دهند؛ این‌دست از توصیفات، عموماً ارکان سماع، توضیح و تفسیر حرکاتِ مستمعین، نوعِ موسیقی و به‌طور کلی، رفتارهای جسمانی و آدابِ اجرایی سماع‌کنندگان را در بر می‌گیرد. از این‌رو، به‌نظر می‌رسد که چشم‌پوشی از بایدها و نبایدهایی که غالباً بر جنبه‌های نظری سماع تأکید دارند ــ به‌جز مواردی که در فهم ابعاد عملی مؤثرند ــ و تمرکز بر سویه‌های متناظر با رفتارهای

1. Iconology
2. Pre-iconography
۳. این حرکات در ظاهر، نوعی رقص را برای بیننده تداعی می‌کنند و به‌همین‌سبب، واپس‌گرایان و قشریان، سماع را برای پیران، کسر شأن و خلاف رأی خردمندان و عدول از فتوای شارعان می‌دانسته‌اند (تفضلی، ۱۳۸۲: ۳٤).
٤. اصطلاح مباح در فقه اسلامی به امری اطلاق می‌شود که «انجام» یا «ترک» آن یکسان باشد (معین، ۱۳۸۱، ج۲: ۱۵۹٦). عبدالکریم قشیری در رسالهٔ قشیریه، با نقل روایتی از ابن جُرَیح، اصطلاح مباح را در ارتباط با «سماع» اینگونه توصیف می‌کند: «نه اندر زشتی بوَد و نه اندر نیکویی، یعنی که این مباح است» (القشیری، ۱۳۹۱: ٤۹۰).

تصویر ۱. «رقص صوفیانه»، منسوب به شیخ‌زاده، ۹۳۰ قمری، مأخذ: url:1

تصویر ۲. «سماع دراویش»، ۸۹۵ قمری، منسوب به بهزاد، مأخذ: آژند، ۱۳۸۹، ج ۱: ۴۱۲

اجرایی موجود در سماع‌نامه‌ها که به‌صورتی برجسته در نگاره‌های موردبررسی، عینیت یافته‌اند در راستای رسیدن به اهداف این پژوهش، امری ضروری باشد. ابعادی که متناظر با شرایط «عملی» و اجرایی این مراسم تبیین شده‌اند و در نگاره‌های مرتبط با سماع، نمود عینی پیدا کرده‌اند را می‌توان در سه محور اصلی، مورد بررسی قرار داد: نخست، آدابی که «رفتارهای جسمانی» سماع‌کنندگان، ذیل آنها تبیین و تشریح می‌شود و مواردی نظیر دست‌افشانی، دستاراندازی و غیره را در بر می‌گیرند. سپس، آدابی که در آنها شرایط و چگونگی برگزاری مراسم موردتوجه قرار گرفته است و به‌نوعی «رفتارهای مناسکی» سماع را بازتاب می‌دهند. و در آخر، آداب مرتبط با «عناصر موسیقایی» که مواردی از قبیل نوازندگان و سازهای مورداستفادهٔ آنها و همچنین، تأثیر جنبه‌های فراموسیقایی[1] بر حضور یا عدم حضور موسیقی در این مراسم را شامل می‌شود.

۱. جنبه‌های فراموسیقایی، معلول عواملی‌اند که خارج از حیطهٔ مباحث صرفاً موسیقایی (ابعاد نظری و عملی موسیقی) مطرح می‌شوند؛ اما قادرند که موسیقی را در چهارچوب‌های مشخصی، محدود و جهت‌دهی کنند. احکام صادرشده از سوی فقها، در ارتباط با موسیقی، در زمرهٔ جنبه‌های فراموسیقایی قرار می‌گیرند.

۳. مطالعهٔ تطبیقی سماع در سماع‌نامه‌ها و نگاره‌ها

نگاره‌های ایرانی که خصوصاً از اواخر قرن هفتم تا یازدهم هـ‌ق، شاهد نضج‌گیری، شکوفایی و افول آنها هستیم، عموماً در قالب کتاب‌آرایی یا تصویرسازی متون ادبی خلق شده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۹). نمود و انعکاس سماع در نگاره‌های ایرانی، پیش‌از هرچیز در ارتباط تنگاتنگ میان عرفان و ادبیات ایران، قابل درک است. چراکه اکثر این نگاره‌ها بر دیوان شاعران، نقش بسته‌اند و به‌نوعی خوانش و بیان تصویری نگارگر ایرانی از اشعار محسوب می‌شوند؛ بنابراین، بازنمایی مؤلفه‌های نمادینی مانند «سَرو»، «جوی آب» و غیره در نگاره‌های مربوط به سماع، معلول پیوند میان عرفان، ادبیات و نگارگری است. لذا در فرایند کتاب‌آرایی، تأثیر شعر و ادبیات (با مضامین عرفانی) بر بینش نگارگر کاملاً مشهود است. از آنجاکه یکی از مؤلفه‌های اصلی شعر، خیال‌انگیزی است و صور

تصویر ۳. «رقص شیخ صفی‌الدین در وجد» ۹۹۰ قمری مأخذ: Canby, 2009: 131

تصویر ٤. «سماع صوفیان، پیش‌از شیخ نظام‌الدین اولیا» خمسهٔ امیرخسرو دهلوی، مأخذ: 890 ق،222:2009 ,Wright

خیال نقشی تعیین‌کننده در خلق اشعار دارند، مداخلهٔ خیالی در مفاهیم عرفانی، توسط شاعر و بیان آن‌ها به‌واسطهٔ استعاره‌ها و کنایه‌ها را می‌توان گریزگاهی برای رهایی از قیدوبندهای دست‌وپاگیری درنظر گرفت که شاعر را در بسطِ این مفاهیم با محدودیت‌هایی مواجه می‌کند. شاعر، واقعیت را آن‌گونه که تخیل می‌کند به‌نمایش می‌گذارد؛ لذا رعایتِ مؤلفه‌ها و مضامینی که شُعرا به آن‌ها پرداخته‌اند، توسطِ نگارگران، امری بدیهی به‌نظر می‌رسد. مفاهیم عرفانی موجود در اشعار، به‌مثابه دستمایه‌ای برای درکِ نگارگر از موضوعی که «سماع» در مرکزیتِ آن قرار دارد، مورد استفاده قرار می‌گیرد و این مفاهیم عرفانی‌اند که محتوای اثر هنری (نگاره) را پیش از آنکه فُرمی به‌خود بگیرد تحت تأثیر قرار می‌دهند.

بر اساس نظریهٔ پانوفسکی، برای گذار از توصیف ظاهری عناصر موجود در نگاره‌ها، رجوع به منابع مرتبط، به‌منظور ارائهٔ تحلیلی متناسب و نزدیک به معنای واقعی تصاویر، امری ضروری است. بدین‌منظور، اطلاعات و داده‌های موجود در سماع‌نامه‌ها، به‌عنوان منابع اصلی این پژوهش، دست‌مایه‌ای برای تحلیل نگاره‌های انتخابی مرتبط با سماع، قرار گرفته‌اند. با توجه به ابعاد گوناگون موجود در نگاره‌ها، بهره‌گیری از منابع خارج از سماع‌نامه‌ها (مانند متونی که در شرح احوالات و اقوالِ مشایخ صوفیه، نگاشته شده) و منابع نامرتبط با متون عرفانی (مانند رسالات موسیقایی) اجتناب‌ناپذیر است. براین اساس، تطبیق نگاره‌ها و سماع‌نامه‌ها را می‌توان در سه محور اصلی مرتبط با آداب و قواعد سماع ــ یعنی رفتارهای جسمانی، رفتارهای مناسکی و مؤلفه‌های موسیقایی ــ تفکیک و تشریح کرد.

تصویر ۵. برگی مصور از خمسهٔ نظامی، منسوب به حیدرعلی (سدهٔ یازدهم قمری)،مأخذ: بی‌نام :۱۳۸۴: ۱۱۶.

تصویر ٦. «سماع دراویش»، برگی از گلستان سعدی، سدهٔ یازدهم قمری، مأخذ: url: 2

۳. ۱. رفتارهای جسمانی

کنش‌ها و رفتارهای جسمانی را می‌توان به‌مثابه مؤلفه‌هایی درنظر گرفت که نقشی تعیین‌کننده در راستای ایجاد پیوند میان سماع‌نامه‌ها و نگاره‌های مرتبط با سماع، ایفا می‌کنند. هرچند در مواجهه با نگاره‌ها، این نکته مشهود است که کنش‌های بدنی یا رفتارهای جسمانی، عیناً مانند توصیفات موجود در سماع‌نامه‌ها به تصویر درنیامده‌اند؛ اما عناصر تصویرشده در نگاره‌ها بعضاً بازنمایی دقیقی از مفاهیم، اَعمال، آداب و تشریفاتی‌اند که در سماع‌نامه‌ها به آنها اشاره شده است. رفتارهای بدنی و تعاملات انسانی شکل‌گرفته در بستر مراسم سماع، نوعی تولید معنا را به‌دنبال دارد؛ بدین‌صورت که اجرای آداب سماع به‌واسطهٔ عنصر بنیادی «حرکت» که نمودی برجسته در این مراسم دارد، منجر به خلق موقعیت‌هایی می‌شود که به‌گونه‌ای آگاهانه و تحت‌تأثیر مناسبات فرهنگی (در حیطهٔ تصوف) تداعی‌کنندهٔ معانی مشخصی است. بنابراین، علاوه‌بر اینکه می‌توان سماع را به‌مثابه مراسمی آیینی مورد بررسی قرار داد، آدابِ اجراشده در این مراسم نیز به‌نوعی بازتاب‌دهندهٔ عینی مفاهیم و مضامینی‌اند که در قالب حرکاتی نمادین، نمود پیدا کرده‌اند. هرچند در سماع‌نامه‌ها از مصادیقی که عنصر حرکت، به‌واسطهٔ آنها عینیت پیدا کرده ــ مانند رقص ــ با کراهت و رعایت ملاحظاتی سخن به‌میان آمده است (سهروردی، ۱۳۶۴: ۹۳)، اما حرکت به‌مثابه عنصری که پویایی و رسیدن به کمال را تضمین می‌کند همواره مورد تأیید مصنفینِ سماع‌نامه‌ها بوده است؛ تا جایی‌که با قراردادن «حرکت» در تقابل با «سکون»، اولی را لازمهٔ رسیدن به «کمال» و دومی را عامل «نقصان و کاستی» درنظر گرفته‌اند (الطوسی، ۱۳۶۰: ۲).

رفتارهای جسمانی نمودیافته در نگاره‌ها، در قالب آدابی صورت‌بندی می‌شوند که بخش عمده‌ای از آنها با مفاهیم حرکت و رقص در ارتباطند؛ دراین‌معنا رفتارهای جسمانی، یا در قالب «رقص سماع» شکل می‌گیرند و یا معلول حرکاتِ

تصویر ۷. دست‌زدن، بزرگنمایی صحنه‌ای از تصویر ۴

ناشی از این نوع رقص‌اند. نمود دیگر این رفتارهای جسمانی را می‌توان در حالات و کنش‌های بدنی نظاره‌کنندگان سماع، جستجو کرد.

۳. ۱. ۱. توصیف پیش‌شمایل‌نگارانهٔ رفتارهای جسمانی

توصیف پیش‌شمایل‌نگارانهٔ رفتارهای جسمانی پیکره‌های قابل‌مشاهده در نگاره‌های مورد بررسی، معطوف به کنش‌های بدنی سماع‌کنندگان و نیز ناظرانِ این مراسم است. مواردی نظیر «دست‌افشانی»، «چرخ‌زدن»، «دستاراندازی»، «خرقه‌دریدن»، «نشستن» و «از هوش‌رفتن»، مشخصاً با پیکره‌های درحالِ سماع مرتبط بوده و به‌نوعی خروجی عمل آنها محسوب می‌شود؛ و همچنین، کنش‌ها و اعمالی مانند «گریه‌کردن» و «دست‌زدن» ناظر بر رفتار مشاهده‌کنندگان مراسم است.

الف. دست‌افشانی: تصاویری که «دست‌افشانی» سماع‌کنندگان در آنها بازنمایی شده، پیکره‌هایی را با دستانی روبه‌بالا به‌نمایش می‌گذارند. جامه‌ای با آستین‌های بلند، مانع از دیده‌شدن دست‌ها می‌شود. فرم و حالت آستین‌های بلند ــ که به‌نظر می‌رسد از نوک انگشت‌ها خمیده شده‌اند ــ حرکتِ دست‌ها را القاء می‌کند (نک. تصاویر ۱ تا ۶).

ب. چرخ‌زدن: عملِ «چرخ‌زدن» به‌واسطهٔ حلقه‌ای که سماع‌کنندگان تشکیل می‌دهند، قابل‌شناسایی است. وضوح و تشخیص این عمل، با افزایش تعداد مشارکت‌کنندگان در تشکیل‌دادنِ حلقه، ارتباط مستقیمی دارد. حالت گام‌ها، دست‌ها، آستین‌ها و انتهای پارچه‌ای که از دستارِ سماع‌کننده آویزان است، چرخ‌زدن را به‌وضوح تداعی می‌کند (نک. تصاویر ۲، ۳ و ۴).

ج. دستاراندازی: شناسایی تنوع و تشخیص تمایز میان دستارها، با دقت در قسمت فوقانی دستار یا تاج، حاصل می‌شود. در برخی از دستارها تنها یک برآمدگی کوچک (با رنگ‌های متنوع) دیده می‌شود و در برخی دیگر، این برآمدگی به‌حالتی استوانه‌ای‌شکل و غالباً به رنگ قرمز، تصویر شده است. دستارهایی که روی زمین مشاهده می‌شوند پارچه‌ای سفیدرنگ را نمایش می‌دهند که به دورِ یک عرقچین، پیچیده شده است (نک. تصاویر ۱، ۲ و ۵).

هـ. خرقه‌دریدن و نشستن: درنگارهٔ تصویر شمارهٔ ۱، پیکره‌ای «نشسته» بر زمین مشاهده می‌شود که با جامه‌ای باز (از روبه‌رو) قسمت‌هایی از بدنش به‌صورت عریان دیده می‌شود. پیکرهٔ مذکور، با دو دستش، اطرافِ جامه را گرفته و این‌گونه القاء می‌شود که قصد دریدن یا پاره‌کردن آن را دارد.

و. از هوش‌رفتن:

پیکره‌هایی که در حالت بیهوشی، تصویر شده‌اند (نک. تصاویر ۱، ۲، ۵ و ۸) غالباً بدونِ دستار مشاهده می‌شوند. عده‌ای نیمه‌هوشیار و برخی بیهوش بر زمین افتاده و اشخاصی از حاضرین در مراسم، آنها را بر روی دست گرفته‌اند و عده‌ای نیز با کمکِ دیگر سماع‌کنندگان، با حالتی ناپایدار ایستاده‌اند. حالت چهره‌ها درهم‌کشیده و ناراحت، تصویر شده است.

ز. دست‌زدن: پیکره‌هایی که در نگاره‌ها به «دست‌زدن» مشغولند در میانِ ناظرینِ سماع مشاهده می‌شوند. جامهٔ (آستین) این پیکره‌ها بر خلاف سماع‌کنندگان، بلند نبوده و دست‌ها کاملاً قابل‌مشاهده‌اند (نک. تصاویر ۴، ۵ و ۷).

ح. گریه‌کردن: در نگارهٔ تصویر ۲، یکی از ناظران حاضر در مراسم که محاسنی سفید و عصایی در دست دارد، ردای خود را به‌روی صورت کشیده و حالتی خمیده به خود گرفته است که تداعی‌کننده شخصی در حال تضرع و گریستن است.

۳. ۱. ۲. تحلیل شمایل‌نگارانهٔ رفتارهای جسمانی

«حرکت» به‌مثابه اصلی بنیادین در شکل‌گیری کنش‌های بدنی، نمودی برجسته در آیین سماع دارد. از این‌رو، برای

فهم ابعاد عینی سماع که در قالب حرکات موزونِ مستمعین حاضر در این مراسم نمود پیدا کرده است، رجوع به معنای لغوی رقص، امکانی را فراهم می‌کند تا افعال و حرکاتی که از مجرای سماع ــ در قالب یک فرایند ــ ظاهر می‌شوند در زیرمجموعهٔ عمل رقص قرار گیرند. دراین‌معنا، «تحرّک» به‌عنوان عنصر ذاتی فعل «رقصیدن»، زمینه‌سازِ کنش‌هایی بدنی و جسمانی است که به‌جا آوردن آنها در یک فرایند کلی، جلوه‌های عینی سماع را به‌همراه مضامینی نمادین، در پی دارد. لذا، تحلیل شمایل‌نگارانهٔ نگاره‌های سماع‌محور، بر مبنای اصل بنیادینِ «حرکت» صورت خواهد گرفت.

۳. ۱. ۲. ۱. رفتارهای جسمانی سماع‌کنندگان

مضامین نمادین یادشده، در قالب اصطلاحاتی مانند دست‌افشانی، پایکوبی، چرخ‌زدن، دستاراندازی، خرقه‌دریدن یا خرقه‌اندازی و غیره در سماع‌نامه‌ها عنوان شده‌اند. این اصطلاحات علاوه‌بر اینکه کنش‌هایی عملی را نمایندگی می‌کنند به مضامینی اشاره دارند که فرهنگ و عقایدِ اهالی تصوف در آنها بازنمایی شده است. رقص در معنای لغوی‌اش، بیان‌گر «جنبیدن» و «برجستن» است که در بسترها و زمینه‌های گوناگون، این قابلیت را دارد که معانی متفاوتی را تداعی کند. خوانش مفهوم و عملِ «رقص» در بستر مراسم سماع نیز، حالت خاصی از این عمل را ــ باتوجه به محدودیت‌های شرعی و فقهی پیرامون آن ــ بازنمایی می‌کند؛ چراکه برخی از اهالی تصوف، برای رقص در مراسم سماع، مراتبی را قائلند و گونه‌های خاصی از رقص را در این مراسم، مردود می‌شمارند: نخست، «ترقیص» که عبارت است از «حالی که بر نفسِ مستمع، وارد می‌شود» و درواقع، این تعریف، نفس مستمع را عامل تحرک اجزاء بدن درنظر می‌گیرد. سپس «ترقُّص» است که آن را حرام می‌دانند و به دو گونهٔ «تلهی» (لهو و لعب) و «تشَبُّه» تقسیم می‌شود؛ گونهٔ دوم به این دلیل، تشبه خوانده می‌شود که در آن، شنونده از سرِ ریا خود را شبیه به اهل وجد نشان می‌دهد (ابرقوهی، ۱۳۶۴: ۴۱۴). بنابراین، کنش‌های جسمانی یادشده که مشخصاً ناظر به پیکره‌*های درحالِ سماع‌اند، معلول گونهٔ تعریف‌شده‌ای از رقص‌اند که بایدها و نبایدهای توصیه‌شده‌ای از جانب مشایخ صوفیه در اجرای آنها رعایت می‌شود. از این‌رو، رفتارهای جسمانی و حرکاتی نظیر دست‌افشانی و غیره، از این گونهٔ خاصْ (سماع) مستخرج و منشعب می‌شوند.*

در سماع‌نامه‌ها از دست‌افشانی، به‌عنوان «رهاکردن غیرِ حق» یاد شده است. این کنش جسمانی در تعابیر دیگری چون «شادی حاصل از وصل»، «توجه به درجهٔ کمال» و «پیروزی بر لشکر نفس اماره» نیز آمده است (نک. سپهسالار، ۱۳۷۸: ۶۷-۶۶). مصنفین سماع‌نامه‌ها چرخ‌زدن را به «مدار پیرامون مرکزِ وحدت» تعبیر کرده‌اند و این عمل را به فردِ «محقق» نیز نسبت داده‌اند؛ «زیرا که محقق، اشیاء را دانسته است و بر مرکز وحدت ایستاده و گرد دایرهٔ کائنات جَوَلان می‌کند» (الطوسی، ۱۳۶۰: ۱۰). از دستاراندازی نیز به‌عنوان «تَرک سروری و ریاست» یاد شده است. در سماع‌نامه‌ها تأکید شده است که اگر دستار از سرِ شیخ بیافتد، همگی می‌بایست به تبعیت از او، دستار بیاندازند؛ اما در نگاره‌های موردبررسی این مورد، مشاهده نمی‌شود. مشایخ صوفیه، عملِ «تخریق» یا خرقه‌دریدن را در معنای نمادین «ترک عادت» و عملِ «نشستن» را به‌عنوان «عجز و استکانت» سماع‌کننده، درنظر گرفته‌اند؛ با توجه به اینکه در تصویر۱ بخشی از بدن پیکره عریان است و در این تصویر سماع‌کننده، با دستانش، حالتی را القاء می‌کند که به پاره‌کردن جامه، بی‌شباهت نیست، عملِ تخریق، محتمل است. لازم‌به‌ذکر است که پیکره‌های تصویرشده در تمامی نگاره‌های مورد بررسی در این مقاله (تصاویر ۱ تا ۶) ، به رقص و سماع مشغول هستند.

تصویر ۸. از هوش رفتن، بزرگنمایی صحنه‌ای از تصویر ۵

۳. ۱. ۲. ۲. رفتارهای جسمانی ناظرین سماع

هرچند مستمعین یا مشارکت‌کنندگانی که صرفاً به‌تماشای مراسم سماع مشغولند، کنش‌های جسمانی خاصی را در نگاره‌ها بازنمایی نمی‌کنند، اما با توجه به منابع نوشتاری مرتبط با سماع و همچنین، ترسیم حالات بدنی ناظرین توسط نگارگرها، به‌نظر می‌رسد که در برخی از موارد ناظرین سماع، رفتارها و یا آدابِ درخور توجهی را از خود بروز می‌دهند. مشایخ صوفیه، بعضاً بر این باورند که هر عضوی از بدنِ در فرایند سماع، از حظّی بهرمند می‌شود و این امر به اشکال مختلف در شخص سماع‌کننده، نمود بیرونی پیدا می‌کند؛ «گاهی بگریاند، و گاهی به فریاد آرد، و گاهی در دست‌زدن آرد، و گاهی در رقص آرد، و گاهی بیهوشی آرد» (باخرزی، ۱۳۸۳، ج۲: ۱۸۱). «دست‌زدن» در مراسم سماع، از جمله کنش‌هایی است که مخالفت‌هایی را از

سوی متصوفین به‌همراه داشته است (فرغانی به‌نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۷۱-۲۷۰)؛ اما مشایخی که به‌نظر می‌رسد از خطّمشی متعادلی برخوردار بوده‌اند، مُجاز بودنِ این کنش را مشروط به موقعیت و بستری دانسته‌اند که عملِ «دست‌زدن» در آن انجام می‌گیرد. آبشخور چنین‌دیدگاهی، از این عقیده نشأت می‌گیرد که «شاید که چیزی در حالتی حرام باشد و در حالتی دیگر حلال» (الطوسی، ۱۳۶۰: ۸). به‌نظر می‌رسد حضور پیکره‌هایی که در برخی از نگاره‌ها در حال دست‌زدن، ترسیم شده‌اند پدیده یا عملی را به‌نمایش می‌گذارند که مورد تأیید برخی از مشایخ صوفیه بوده است (نک. باخرزی، ۱۳۸۳، ج۲: ۱۸۱). در نگارهٔ تصویر ۴، فردی در پایین گروه موسیقی مشغول کف‌زدن است و در سمت چپ نگارهٔ تصویر ۵ نیز فردی در حال کف‌زدن مشاهده می‌شود.

گریه‌کردن یا تضرع از دیگر کنش‌هایی است که در سماع‌نامه‌ها موردتوجه قرار گرفته و در برخی از نگاره‌ها نیز نمود پیدا کرده است. این رفتار یا کنش، از منظر اهالی تصوف در سماع‌نامه‌ها، معلولِ عارض‌شدنِ سه حالت بر مشارکت‌کنندگان در مراسم سماع است؛ بدین‌صورت‌که «گریستن» ممکن است بر اثر «شوق»، «خوف و ترس» و یا «فرح و شادی» در مستمعین و مشارکت‌کنندگان به‌وجود آید (ابرقوهی، ۱۳۶۴: ۴۱۵؛ باخرزی، ۱۳۸۳، ج۲: ۱۸۱). در نگارهٔ «سماع درویشان» منسوب به بهزاد (تصویر ۲)، پیکره‌ای در سمت راست بالا مشاهده می‌شود که مشغول گریستن و تضرع است.

«از هوش‌رفتن» به‌عنوان یکی از کنش‌های جسمانی در مراسم سماع، از جمله مواردی محسوب می‌شود که از یک‌سو مورد توجه مصنفین سماع‌نامه‌ها و از دیگرسو، سوژه‌ای برای نقش‌پردازی نگارگران بوده است. بیهوشی در متون عرفانی ــ خصوصاً در نزد شاعرانِ عارف‌مسلک ــ در معانی استعاری و نمادینی، مورد استفاده قرار گرفته است. برای مثال، سنایی غزنوی در بیتِ «همه هوشیار و بیهُشی‌پیشه/ عقل کرده چو دیو در شیشه»، به گونه‌ای از هوشیاری، نزدِ افراد «بیهُشی‌پیشه» اشاره می‌کند که این هوشیاری و آگاهی، معلولِ فراغت از عقلانیت است. اما بیهوشی در معنای عینی‌اش، به‌حالتی از حظّ و بهره‌مندی ارجاع دارد که در جریان فرایند سماع، بر شخصِ سماع‌کننده عارض می‌شود. همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد هر عضوی از بدن، در جریان برگزاری سماع، واکنشی را بروز می‌دهد و در این معنا، «از هوش‌رفتن» واکنشی جسمانی است که می‌توان آن را معلولِ وجدِ حاصل از رقص سماع به‌حساب آورد.

۳. ۲. رفتارهای مناسکی

رفتارها و کنش‌های قابل مشاهده در نگاره‌ها که به‌نوعی نمایان‌گر رعایت آدابِ مشخصی در مراسم سماع‌اند و در مواردی می‌توان آنها را به‌مثابه نمود عینیت‌یافتهٔ مضامینِ سماع‌نامه‌ها تلقی کرد، در قالب مؤلفه‌هایی همچون «زمان» و «مکان» برگزاری سماع و نیز «مشارکت‌کنندگان» در این مراسم، بازنمایی شده‌اند. «نوع پوشش» پیکره‌های ترسیم‌شده در نگاره‌ها نیز، می‌تواند ذیل آداب و رفتارهای مناسکی تعریف شود. در خوانش‌های رسمی از سماع، آدابی که به این مراسم وجهه‌ای رسمی می‌دهند بر سه رکن اصلی «زمان»، «مکان» و «مشارکت‌کنندگان» تأکید دارند. این ارکان که با اصطلاحاتی مانند «وقت»، «جای» و «اِخوان» توسط نگارندگان سماع‌نامه‌ها توصیف شده‌اند، به‌مثابه اصول و ملزومات اولیه‌ای هستند که سایر آداب اجرایی این مراسم، ذیل آنها تبیین می‌شود.

۳. ۲. ۱. زمان

عنصر «وقت» یا «زمان»، به‌عنوان یکی از ارکان آدابِ سماع، عموماً معطوف به «فراغت» شرکت‌کنندگان از تمامی امور غیرمرتبط با سماع است. زمان، در معنای «زمانِ فراغت»، به‌عنوان یک پیش‌شرط برای حضور در این مراسم محسوب می‌شود (غزالی، ۱۳۵۹: ۹۶). یکی از مهم‌ترین پیامدهایی که این فراغت برای مشارکت‌کنندگان در پی دارد، به «آسودن از رنج وقت» تعبیر شده است (مستملی بخاری، ۱۳۶۳، ج ۴: ۱۸۱۰). اما آنچه مقولهٔ زمان را در بستر مراسم سماع، از بحث‌های نظری و انتزاعی، متمایز می‌کند و جلوه‌های عینی این مراسم را به‌نمایش می‌گذارد تعابیری‌اند که زمان را به اوقاتی از شبانه‌روز، نسبت می‌دهند؛ برای مثال، نجم‌الدین کبری، در ارتباط با زمانِ برگزاری سماع بر این عقیده است که وقتِ آن به‌هنگام شب پسندیده‌تر است. چراکه عوام از آن بی‌خبرند و بدین‌صورت، «صاحب حال» از «صاحب قال» متمایز می‌شود (به نقل از مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۳۲).

با مطرح‌شدن «شب» به‌عنوان زمان مناسبی برای برگزاری مراسم سماع، نقش رنگ‌بندی «آسمان» ــ به‌مثابه مؤلفه‌ای پیش‌شمایل‌شناختی ــ برجسته می‌شود و رنگ‌بندی به‌عنوان عنصرِ متمایزکنندهٔ «شب» از «روز» موضوعیت پیدا می‌کند. عینیت‌یافتن مضامین و صور خیالِ متون ادبی در نگاره‌ها، به‌واسطهٔ هم‌نشینی و نسبتِ نزدیکِ «نگارگری» و «کتاب‌آرایی»، امری دور از تصور نیست؛ بنابراین، اگر به تأثیراتی که نگارگری، در قالب کتاب‌آرایی، از متون ادبی پذیرفته است قائل باشیم، درک تصاویر شاعرانه‌ای که شب را به «لاجورد»، خورشید را به «سپر زرین» و روز را به «یاقوت زرد» تشبیه کرده‌اند، تسهیل و هموار می‌شود (نک. اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱). نفوذ مفاهیم یادشده در نگارگری و استفادهٔ نگارگر از ظرفیت‌های نهفته در این مفاهیم، از یک‌طرف افق‌های متعددی را پیش روی او قرار می‌دهد که این امر، نگارگر را از قرارگرفتن در یک ساختار بسته و محدود ــ مثلاً، به‌تصویر کشیدن سماع، صرفاً در هنگام شب ــ می‌رهاند و از طرف دیگر، با توجه به اینکه رسالت

جدول ۲. توصیفِ پیش‌شمایل‌نگارانه و تحلیل شمایل‌نگارانهٔ کنش‌های جسمانی در نگاره‌های سماع. مأخذ: همان.

کنش جسمانی	نمونهٔ تصویری	توصیفِ پیش‌شمایل‌نگارانه	تحلیل شمایل‌نگارانه
دست‌افشانی		۱. پیکره‌ها را با دستانی روبه‌بالا تصویر شده‌اند. ۲. آستین‌های بلند، که مانع از دیده‌شدن دست‌ها می‌شود. ۳. فرم و حالت آستین‌ها حرکتِ دست‌ها را القاء می‌کند.	اشاره به: ۱. «رهاکردن غیرِ حق». ۲. «شادی حاصل از وصل» ۳. «توجه به درجهٔ کمال» ۴. «پیروزی بر لشکر نفس اماره»
چرخ‌زدن		۱. به‌واسطهٔ حلقه‌ای که سماع‌کنندگان تشکیل می‌دهند، قابل‌شناسایی است. ۲. وضوح و تشخیص این عمل، با افزایش تعداد مشارکت‌کنندگان در تشکیل‌دادانِ حلقه، ارتباط مستقیمی دارد.	۱. به «مدار پیرامون مرکزِ وحدت» تعبیر شده است. ۲. این عمل را به فردِ «محقق» نسبت داده‌اند. ۳. حالت گام‌ها، دست‌ها، آستین‌ها و غیره، چرخ‌زدن و حرکت را به‌وضوح تداعی می‌کند.
دستاراندازی		۱. تمایز میان دستارها، در قسمت فوقانی دستار یا تاج. ۲. برآمدگی کوچک (با رنگ‌های متنوع). ۳. برآمدگی به‌حالتی استوانه‌ای‌شکل و غالباً به رنگ قرمز.	۱. اشاره به «تَرک سروری و ریاست». ۲. افتادن دستار از سرِ شیخ، تبعیت حاضران در مراسم را به دنبال دارد. ۳. در نگاره‌های موردبررسی، تبعیت از یک فرد مشخص، مشاهده نمی‌شود.
خرقه‌دریدن نشستن		۱. عملِ خرقه‌دریدن، در نگاره‌ها، به‌صورت واضح و مشخص، مشاهده نمی‌شود. ۲. پیکرهٔ تصویر روبه‌رو، درحالی که دستاری به سر ندارد و روی دو زانوی خود، بر زمین نشسته و با دو دستِ خود، جامه‌اش را کنار زده و بخشی از بدنِ او نمایان است.	۱. «تخریق» در معنای نمادین «ترک عادت». ۲. «نشستن» به‌عنوان عجز و استکانتِ سماع‌کننده. ۳. به‌نظر می‌رسد که هم‌زمان دو کنشِ «تخریق» و «نشستن» نقش شده است. ۴. دست‌های سماع‌کننده، حالتی را القاء می‌کنند که به پاره‌کردن جامه، بی‌شباهت نیست.
گریه‌کردن		۱. این پیکره، ردای خود را به‌روی صورت کشیده و حالتی خمیده به خود گرفته است که تداعی‌کنندهٔ شخصی در حال گریه‌کردن است.	«گریه‌کردن» در سماع به سه‌چیز اشارت دارد: ۱. شوق. ۲. خوف و ترس ۳. فرح و شادی
دست‌زدن		۱. پیکره‌های دست‌زن، غالباً در میان ناظرینِ سماع مشاهده می‌شوند. ۲. جامهٔ این پیکره‌ها بر خلاف سماع‌کنندگان، بلند نبوده و دست‌ها کاملاً قابل‌مشاهده‌اند.	۱. برای «دست‌زدن»، معنای استعاری مشخصی ذکر نشده است. ۲. کنشی که حاصل وجدِ ناظرین سماع به‌واسطهٔ دیدن و شنیدن سماع است.
از هوش رفتن		۱. پیکره‌های بیهوش، غالباً بدونِ دستار مشاهده می‌شوند. ۲. عده‌ای نیمه‌هوشیار و برخی بیهوش بر زمین افتاده‌اند. ۳. عده‌ای نیز با حالتی ناپایدار ایستاده‌اند. حالت چهره‌ها ناراحت و درهم‌کشیده، تصویر شده است.	۱. معنای نمادین: فراغت از عقل. ۲. حالتی که بر اثر وجدِ حاصل از رقص سماع یا استماع (در موردِ ناظرین سماع) بر شخص، عارض می‌شود.

نگارگر در وهلهٔ نخست، تصویرسازی مرتبط و هم‌سو با مفاهیم موجود در متن کتاب است، عدم پایبندی او به مؤلفه‌ها و اموری که ریشه در «واقعیت» دارند و به‌دنبال آن، اصالت‌بخشیدن به تخیل نشأت‌گرفته از متون، امری بدیهی به‌نظر می‌آید. برای مثال، در نگاره‌های تصاویر ۱ و ۵ آسمان با رنگ زرد طلایی، ترسیم شده و در نگارهٔ تصویر ۲، رنگ آسمان، آبی یا لاجوردی است. نگارگر در به‌تصویرکشیدن عناصری نظیر آسمان، بیش از آنکه قواعد جهان واقعی را مدنظر داشته باشد از صور خیال و مفاهیم استعاری، تبعیت می‌کند. در نگاره‌هایی مانند تصویر ۴، با عدم وجود آسمان، فضای مسقف یا سرپوشیدهٔ تصویرشده در نگاره، ملزومات و شرایط برگزاری مراسم (دور بودن از چشم عوام و اغیار) را تأمین می‌کند.

۳. ۲. ۲. مکان

مؤلفه‌های پیش‌شمایل‌شناسانهٔ مرتبط با محل برگزاری سماع در تصاویر ۱، ۲ و ۵ عموماً محیط باز و فراخی را به‌نمایش می‌گذارند که حاکی از جایگاه ویژهٔ عناصر طبیعت، ازجمله درخت، جوی آب، باغ، تپه و غیره، در نگاره‌های سماع‌محور است. نگارهٔ «رقص شیخ صفی‌الدین در وجد» (تصویر ۳) با توجه به متن موجود در آن که برگی از کتاب *صفوة‌الصفا* است سماع شیخ صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰-۷۳۵ ق) را در مسجد جامع تبریز به‌تصویر می‌کشد. نگارهٔ «سماع صوفیان، پیش‌از شیخ نظام‌الدین اولیا» (تصویر ۴) نیز با توجه به گنبدی که در تصویر دیده می‌شود و محرابی که در پشت سر شیخ قرار دارد، مکان برگزاری سماع را در یک مسجد، نمایش می‌دهد. در قسمت فوقانی این نگاره (زیر گنبد) آیهٔ ۱۸ سورهٔ توبه و در بخش پایینی نگاره ابیاتی از امیرخسرو دهلوی، نوشته شده است. در تصویر ۶، که براساس متن موجود در نگاره، برگی از باب دوم گلستان سعدی است، سماع درویشان در مسجد بعلبک تصویر شده است. مختصات مکانی نمونهٔ اخیر (تصویر ۶) و نیز مؤلفه‌های مرتبط با طبیعت در آن، نگارهٔ مذکور را از سایر نگاره‌های مشابهی که در مسجد تصویر شده‌اند، مجزا می‌کند و به‌نظر می‌رسد به‌جز درختی که در کنار درب مسجد قرار دارد، بقیهٔ عناصر طبیعت (درختچه‌های روی صخره و پرنده‌ای که در قسمت فوقانی تصویر نقش بسته) بیشتر جنبهٔ تمثیلی و نمادین داشته و خلق این اثر، با «مداخلهٔ خیالی» نگارگر، همراه بوده است.

تحلیل شمایل‌شناسانه از مکان برگزاری سماع و نیز نسبت مراسم سماع با «مکان» برگزاری‌اش، در وهلهٔ نخست معطوف به اماکنی است که به‌عنوان محلی برای تجمع صوفیان مورد استفاده بوده‌اند. از آنجاکه در ارتباط با مختصات و شرایط مکان سماع، این نکات ذکر شده است که سماع باید در مکانی انجام گیرد که در وهلهٔ نخست، وسیع و فراخ و همچنین از نظر اغیار پوشیده باشد (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۳۲؛ باخرزی، ۱۳۸۳: ۲۰۸) و نیز برگزاری سماع را در مکانی که گذرگاه عموم باشد و یا جایی که ناخوش، تاریک و یا در خانهٔ فرد ظالمی باشد، امری نکوهیده و مذموم درنظر گرفته‌اند (غزالی، ۱۳۸۰، ج۱: ۴۹۷)، این تصور ایجاد می‌شود که مکان‌های خاص و معینی برای برگزاری این مراسم، از سوی متصوفین، مدنظر بوده است. دراین مورد آنچه در نگاره‌ها به‌تصویر درآمده، هم‌سویی چندانی با محتوای سماع‌نامه‌ها ندارد و در برخی از موارد، تضادهایی نیز مشاهده می‌شود. با تدقیق در نگاره‌ها، طیفی از عناصر مکان‌مند ــ از مسجد تا بستر طبیعت ــ پیش روی قرار می‌گیرد که تنوع قابل‌توجهی را بازنمایی می‌کنند. در نگاره‌ها، هرچه از مکان‌هایی مانند مسجد و خانقاه به‌سوی عناصری که ساختار و ترکیب‌بندی نگاره را به‌سمت عناصر طبیعی (درخت، گل، جوی آب و غیره) سوق می‌دهند حرکت کنیم، به‌کارگیری مؤلفه‌های نمادین و استعاری، تشدید و به‌تبع آن، خیال‌انگیزی فضای اثر، نمود برجسته‌ای پیدا می‌کند. از طرفی نیز، هرچه فضای برگزاری مراسم سماع ــ به‌خصوص در نگاره‌هایی که پیکره‌ها در بستر طبیعت، تصویر شده‌اند ــ فراخ‌تر می‌شود، تعداد مشارکت‌کنندگان افزوده شده و در نتیجه، به‌لحاظ رعایت آداب سماع، تصویری رسمی‌تر از این مراسم ارائه می‌شود؛ بنابراین، بارقه‌هایی از واقعیت در آن‌دسته از نگاره‌ها که دارای پس‌زمینه‌ای با عناصر طبیعی‌اند، نیز دیده می‌شود.

۳. ۲. ۳. مشارکت‌کنندگان

اخوان، یاران یا دوستان، به‌عنوان سومین رُکن آداب سماع، مشارکت‌کنندگان در این مراسم را موردتوجه قرار می‌دهد. «یکدستی» سماع‌کنندگان، از منظر ویژگی‌های اخلاقی و معرفتی، به‌عنوان عنصری کلیدی در مرکزیت این رکن قرار دارد (غزالی، ۱۳۸۰، ج۱: ۴۹۷). اما با رجوع به برخی از نگاره‌ها پایبندی چندانی به سماع‌نامه‌ها و متون عرفانی در مورد آداب مرتبط با مشارکت‌کنندگان مشاهده نمی‌شود. این عدم پایبندی، تا جایی پیش می‌رود که در برخی از نگاره‌ها حضور زنان در مراسم سماع به‌چشم می‌خورد (نک. تصاویر ۳ و ۹)؛ درصورتی‌که، تحریم حضور زنان در این مراسم، مورد اجماع حداکثری نگارندگان سماع‌نامه‌ها بوده است (هجویری، ۱۳۸۷: ۶۱۰). در نگارهٔ «رقص شیخ صفی» (تصاویر ۳ و ۹) دو نکتهٔ شایان‌توجه وجود دارد: نخست، حضور چهار زن و یک پسربچه در میان ناظرین سماع و سپس، متنی که در پایین نگاره، مشاهده می‌شود. در قسمت فوقانی (سمت راست) و پایینی (سمت راست) نگاره، بخش‌هایی از کتاب *صفوة‌الصفا* نگاشته شده است که قسمتی از متن نگاره با متن نسخ غیرمصور، هم‌خوانی ندارد (نک. ابن‌بزاز اردبیلی، ۱۳۷۳: ۶۴۷) و متن ثبت‌شده در نگاره، هم‌خوانی بیشتری با شرایط حاکم بر نگاره دارد؛ چراکه در آن، هم به «قوالان خوش‌الحان» اشاره شده است

تصویر ۹. حضور چهار زن و یک پسر در مراسم سماع، بزرگنمایی تصویر ۳

و هم به حضور زنان در مراسم. درصورتی‌که بخش‌های مربوط به حضور زنان در این مراسم، در نسخ غیرمصور این کتاب، موجود نیست. متن مکتوب در نگارهٔ یادشده، بیش از آنکه به متن اصلی ارجاع داشته باشد، با عناصر موجود در نگاره، تناسب مضمونی و محتوایی دارد. لذا می‌توان اینگونه استدلال کرد که در نگارهٔ مذکور، برخلاف جریان مرسوم کتاب‌آرایی (تبعیت از محتوای متن)، متن نگاشته‌شده در نگاره در راستای هماهنگی با تصویرسازی نگارگر، تغییر کرده است[۱].

در برخی از نگاره‌ها معمولاً پیکرهٔ شخصی سالخورده مشاهده می‌شود (تصاویر ۲، ۴ و ۵) که به‌نظر می‌رسد در مقام شیخ یا پیر، در مجلس حضور دارد. با مقایسهٔ متن سماع‌نامه‌هایی که به حضور یک شیخ در مجلس سماع اشاره کرده‌اند و برخی از نگاره‌ها در می‌یابیم که حضور شیخ در این مراسم، آداب مشخصی را ایجاب و به‌تبع آن، شرایط خاصی را بر مراسم حاکم می‌کند؛ بدین‌معناکه در صورت حضور شیخ، رفتارهای مستمعین و حاضران در سماع، همگی با مرجعیت و باتوجه به اِذن او انجام می‌شود. از این‌رو، رعایت آدابی که به‌واسطهٔ حضور شیخ در اجرای آنها ضرورت پیدا می‌کند، تشخُص و وجهه‌ای رسمی را در قیاس با مراسمی که بدون حضور شیخ برگزار می‌شود به این مراسم می‌بخشد. بدین‌ترتیب، کنش‌های مناسکی که معلولِ انتظام‌یافتگی و رعایت دقیق آداب مربوط به سماع‌اند، با حضور یک «شیخ» در این مراسم به‌گونه‌ای برجسته، نمود عینی پیدا می‌کنند. این نکته در تصاویر ۲ و ۴ (با حضور شیخ) و تصویر ۶ (بدون حضور شیخ) مشهود است. در تصویر ۵ نیز، پیکره‌ای که به‌نظر می‌رسد پیر یا بزرگ مجلس باشد، در بالای نگاره، در حالتی نشسته و تسبیح‌به‌دست، تصویر شده است. ابرقوهی، شرایط برگزاری سماع را در صورت حضور شیخ، این‌گونه توصیف می‌کند:

«ادب آن است که اگر در وقت سماع، شیخ یا بزرگی از بزرگان دین حاضر باشد، چون او به سماع برخیزد دیگران به سماع برخیزند [...] اگر دستار از سر شیخ برود، جمله را دستار برداشتن به‌طریق موافقت لازم باشد مگر عذری واضح باشد. و چون بنشیند همه به‌موافقت بنشینند. [...] اگر شیخ برنخیزد و اشارت به قیام دیگران کند ایشان برخیزند [...] و اگر درویشی را دستار از سر بردارد، دیگران [نیز] بردارند. [...] و اگر شیخ خرقه بیندازد و دستار بردارد جمله را مطالعه به سبیل مشایعت لازم شود» (ابرقوهی، ۱۳۶۴: ۲۹۹-۲۹۸).

۳. ۲. ۳. ۱. پوشش حاضرین در سماع

هنگامی‌که پوشش پیکره‌ها در یک زمینه و بستری فرهنگی، مانند آیین‌ها و مناسک، موضوعیت پیدا می‌کند، می‌توان مؤلفه‌های هویتی یا نمادین مشخصی را در تصاویر جستجو کرد؛ این ویژگی‌ها، می‌تواند شامل مواردی از جمله طبقهٔ اجتماعی و یا گرایش‌های دینی ـ مذهبی پیکره‌ها

۱. در تصحیح طباطبائی مجد، نسخه‌های مختلفی از صفوةالصفا به‌منظور تعیین اختلاف در نُسخ، مورد بررسی قرار گرفته است؛ اما اشاره‌ای به اختلاف متنِ ذکرشده در نگارهٔ شیخ صفی، در نسخه‌های موردبررسی مصحح، نشده است (نک. ابن‌بزاز اردبیلی، همان: ۱۱۹۴).

جدول ۳. مقایسهٔ عناصر مناسکی در سماع‌نامه‌ها و نگاره‌ها. مأخذ: همان.

عناصر مناسکی	سماع‌نامه‌ها	نگاره‌ها	نمونهٔ تصویری
زمان	۱. زمان، به‌مثابه هنگامی است که سماع‌کننده از امور حاشیه‌ای فراغت داشته و تنها به مجلس سماع معطوف است. ۲. توصیه به برگزاری سماع، در زمانِ «شب».	۱. نمی‌توان فراغت سماع‌کنندگان از اموری به‌غیراز سماع را در تصاویر نگارها با قطعیت بیان کرد. ۲. به‌واسطهٔ رنگ‌بندی آسمان (زرد و لاجوردی)، به‌عنوان عنصری زمان‌مند در نگاره‌ها، زمانِ سماع (شب یا روز) قابلِ تشخیص است.	
مکان	۱. وسیع و فراخ بودنِ مکان برگزاری مراسمِ سماع. ۲. دور بودنِ مکان برگزاری سماع از چشمِ اغیار. ۳. اشاره به مکان‌هایی مانند مسجد، خانقاه و غیره.	۱. وسعت مکان سماع، بسته به تعداد پیکره‌ها متغیر است. ۲. استفاده از عناصر طبیعت (جوی آب، درختان و غیره) و نیز تصاویر مکان‌هایی چون مسجد از یک‌سو و یکدستی ظاهری سماع‌کنندگان از دیگرسو، عموماً فضایی به‌دور از نظارت و دیدِ اغیار را تداعی می‌کند.	
مشارکت کنندگان	۱. سفارش به عدم حضور زنان و اَمرَدان در مراسم سماع. ۲. حضور شیخ در مراسم و رعایت آداب معین در حضور شیخ. ۳. اشاره به‌پوشش و لباس‌های مرقع و کهنه، پوشیدن جامهٔ کوتاه و آستین کوتاه.	۱. حضور زن‌ها و بچه‌ها در برخی از نگاره‌ها. ۲. شیخ در نگاره‌ها عموماً شخص سالخورده‌ای است که در بالای مجلس، قابل‌مشاهده است. ۳. پوشش پیکره‌ها در نگاره‌های سماع، قرابت چندانی با متن سماع‌نامه‌ها ندارد و غالباً دراویشِ تصویرشده در نگاره‌ها پوششی شبیه به درباریان و اشراف دارند.	

باشد. با دقت در رنگ‌بندی متنوع و همچنین، متعلقاتی نظیر دستار، کلاه، عبا، ردا و غیره، شباهت‌هایی میان پوشش پیکره‌های موجود در نگاره‌های سماع و پیکره‌های تصویرشده در نگاره‌هایی که دربارِ پادشاهان را به‌نمایش می‌گذارند، قابل ملاحظه است. برای مثال در تصویر ۱، کلاهی که بر سرِ برخی از پیکره‌ها مشاهده می‌شود منطبق با کلاهی است که قزلباشان در عصر صفویه بر سر می‌کردند. این تاج یا کُلاه، از عمامه‌ای با پارچهٔ سفید و

نیز قسمتی قرمزرنگ، بر روی آن تشکیل شده و پیرامون آن دوازده تَرَک وجود دارد که یادآور دوازده امام شیعیان است. نوع سادهٔ این کلاه، مورد استفادهٔ طیف‌های مختلفی از جامعهٔ ایرانی عصر صفوی، از جمله اهالی تصوف بوده است (دُزی، ۱۳۴۵: ۹۷). به‌نظر می‌رسد علاوه بر تأثیری که نگاره‌ها از متون ادبی پذیرفته‌اند، تعیینِ نوع پوشش در نگاره‌های مرتبط با سماع نیز، تحت تأثیر و نفوذ مراجع قدرت و پوشش آنها بوده است. شباهت‌های ظاهری در پوشش سماع‌کنندگان به البسهٔ درباری، موضوعی است که در تقابل با روایات مرتبط با آداب لباس‌پوشیدن در متون عرفانی، قرار می‌گیرد. تأکید بر پوشیدن لباس‌های مرقع و کهنه‌ای که تواضع و خاکساری شخص را به‌نمایش می‌گذارد، همواره از جانب مشایخ صوفیه، سفارش شده است. همچنین «جامهٔ کوتاه تا نیمهٔ ساق، و آستین کوتاه و فراق داشتن» را به‌عنوان شعار اصحاب تصوف درنظر گرفته‌اند (باخرزی، ۱۳۸۳، ج۲: ۲۷؛ سهروردی، ۱۳۶۴: ۱۴۶-۱۴۵). که این مورد اخیر (جامه و آستین کوتاه) در نگاره‌ها کمتر مشاهده می‌شود و افراد سماع‌کننده معمولاً با لباس‌هایی تصویر شده‌اند که آستین بلندی دارند.

۳.۳. مؤلفه‌های موسیقایی

مباحثِ شکل‌گرفته پیرامون موسیقی (در معنای عام) و سازهای مورداستفاده در مراسم سماع (به‌صورت خاص)، از سوی نگارندگان سماع‌نامه‌ها، دو نگاه کلی و رایج را که عموماً ادله‌ای برای رد (حرام) یا تأیید (مباح‌دانستن) موسیقی‌اند شامل می‌شود: ۱. ارجاع به روایات معتبر اسلامی که از مواجههٔ پیامبر اسلام با موقعیتی موسیقایی، مانند شنیدن صدای ساز، آواز و نیز مشاهدهٔ رقص و غیره خبر می‌دهند (نک، غزالی، ۱۳۸۰، ج۱: ۴۷۷؛ سهرودی، ۱۳۶۴: ۹۴). از این منظر، موسیقی در معنای تخصصی‌اش محل بحث نیست، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای که مشروعیتش را از «سُنت» کسب می‌کند، موردتوجه قرار می‌گیرد. ۲. دیدگاهی که رد یا حرام‌دانستن موسیقی را منوط به عارض‌شدنِ عاملی بیرونی بر زمینه‌ای که موسیقی در آن اجرا می‌شود درنظر می‌گیرد. برای مثال، استفاده از برخی سازها، فقط به این دلیل ممنوع است که در میان شراب‌خواران، محبوبیت دارند (غزالی، ۱۳۵۹: ۱۶). از این موضع، موسیقی بماهو موسیقی، مورد نفی قرار نمی‌گیرد و این عواملِ فراموسیقایی‌اند که تعیین‌کنندهٔ رد یا تأیید موسیقی، از منظر فقهی، محسوب می‌شوند. از این‌رو، بیش از آنکه بنیان‌های نظری و ابعاد صرفاً موسیقایی، موردتوجه مشایخ صوفیه باشد، ویژگی‌های فراموسیقایی عارض‌شده بر سازها و موسیقی است که نوع موسیقی و شرایط حاکم بر اجرای آن را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

در سماع‌نامه‌ها بر عدم حضور مُغنی «زن یا اَمَرد» در بین نوازندگان، تأکید شده است (کاشانی، ۱۳۹۴: ۱۹۵). با تدقیق در نگاره‌ها به‌نظر می‌رسد مورد اخیر، تا حدود بسیار زیادی از جانب برگزارکنندگان این مراسم رعایت می‌شده است؛ چراکه تقریباً حضور نوازندگان زن در نگاره‌ها مشاهده نمی‌شود. «قوّال» به‌مثابه آوازه‌خوان را می‌توان یکی از عناصر مهم موسیقایی درنظر گرفت که در سماع‌نامه‌ها مورد اشارات بسیاری قرار گرفته است؛ اما به‌نظر می‌رسد مشخص‌کردنِ پیکرهٔ قوال در نگاره‌ها امری تقریباً ناممکن باشد، چراکه از یک‌سو، در سماع‌نامه‌ها اشارهٔ مشخصی به رفتارها و کنش‌های جسمانی یا حالات ظاهری قوّال‌ها نشده است و از دیگرسو، نگاره‌ها نیز داده‌های دقیقی را در اختیار قرار نمی‌دهند که به‌واسطهٔ آنها، پیکرهٔ قوّال قابل‌شناسایی باشد.

در سماع‌نامه‌ها به سازهای متعددی نظیر دف، نی، طبل، شاهین[1]، رباب، چنگ، بربط، نای عراقی، دهلک و غیره اشاره شده است (غزالی، ۱۳۸۰، ج۱: ۴۸۲). علی‌رغم اینکه نام سازهای زهی مانند بربط، رباب و چنگ نیز در این متون مشهود بوده، اما حضور این سازها در نگاره‌های مرتبط با سماع صرفاً به سازهای نی، دف و یا دایره منحصر شده است و نشانی از سازهای زهی مذکور در نگاره‌ها (تصاویر ۱ تا ۶) مشاهده نمی‌شود. از آنجایی‌که احکام صادره از سوی فقها و یا مشایخ صوفیه همواره بر رَدّ یا حرام‌بودنِ سازهای زهی، تأکید داشته‌اند (همان)، به‌نظر می‌رسد که عدم حضور سازهای زهی در نگاره‌های سماع‌محور، معلولِ این واقعیت باشد که استفاده از این عناصر موسیقایی در مجالس سماع مرسوم نبوده است. جَلاجِل یا سِنجَک‌های پیرامون طوقهٔ سازِ دف، از دیگرعناصر سازشناختی محسوب می‌شوند که در سماع‌نامه‌ها مورد اشاره قرا گرفته و در نگاره‌ها (تصاویر ۱ تا ۵) نیز قابل مشاهده‌اند. استفاده از دف/دایرهٔ دارای سنجک در مراسم سماع، محل اختلاف برخی از متصوفین بوده؛ اما در سماع‌نامه‌ها موافقت مشایخ صوفیه در استفاده از دفِ جلاجل‌دار و تأیید آن کاملاً مشهود است (غزالی، ۱۳۵۹: ۳۹؛ الطوسی، ۱۳۶۰: ۸). ساز کوبه‌ای قابل‌مشاهده در نگارهٔ ۶، نسبت به موارد مشابه در سایر نگاره‌ها، بزرگ‌تر و همچنین به‌جای سنجک‌های اطرافِ طوقه که استفاده از آنها در ساختار سازِ «دایره» مرسوم است، حلقه‌های متعددی مشاهده می‌شود؛ از این‌رو، ویژگی‌های ظاهری و ساختاری این سازِ کوبه‌ای با آنچه امروزه تحت‌عنوان «دف» شناخته می‌شود سنخیت بیشتری دارد. سازِ نی در نگارهٔ ۶ با طول نسبتاً کوتاه، قطر بیشتر، شیوهٔ دست‌گرفتن ساز (نزدیک‌بودن انگشت‌ها به یکدیگر به‌واسطهٔ کوتاه‌بودن ساز و به‌تبع آن، نزدیکی سوراخ‌های نی) و همچنین رنگِ

۱.سازشاهین،ازمنظرسازشناختی، در دو گروه مختلف از سازها طبقه‌بندی شده است: در گروه اول، شاهین به‌عنوان یک سازِ بادی، موردتوجه است و در گروهِ دوم، این ساز در رستهٔ سازهای کوبه‌ای قرار می‌گیرد (ملاح، ۱۳۷۶: ٤٤٤-٤٤٣).

مشکی ساز، نای عراقی یا «سیه‌نای»[1] را تداعی می‌کند. هرچند ساز «نی» از ویژگی‌های ظاهری و ساختاری متنوعی برخوردار است؛ اما مشخصاً در نگاره‌های مورد بررسی، دو نوع نی را می‌توان بازشناخت: نخست، گروهی از نی‌ها که هرچند در اندازه‌های مختلفی تصویر شده‌اند، اما با مشخصات ساختاری «نای سفید» که در رسالات موسیقایی نیز به آن اشاره شده است، منطبق‌اند. و سپس «مزمار، سیه‌نای، زَمْرنای یا نای عراقی» که در گروه سازهای بادی زبانه‌دار قرار می‌گیرند. در سماع‌نامه‌ها نیز، مبنای تفکیکِ (مباح از حرام) انواع نی‌ها، دقیقاً بر همین دو مورد (نی یا نای در تقابل با مزمار یا نای عراقی) قرار گرفته است؛ بدین‌صورت که مزمار یا نای عراقی را حرام دانسته‌اند (الطوسی، ۱۳۶۰: ۹) و هرچند مشخصاً به «نای سفید» اشاره‌ای نکرده‌اند، اما حضور آن را در مراسم سماع، تحت عناوینی چون «نی» یا «نای»، مباح دانسته‌اند. نکته‌ای که مشخص می‌کند منظور عرفا از نی یا نای، همان «نای سفید» است را می‌توان در تمثیلی از احمدبن‌محمد طوسی، جستجو کرد؛ او به سوراخ‌های نُه‌گانهٔ این ساز اشاره می‌کند و معانی نمادینِ هریک از آنها را برمی‌شمارد (همان: ۱۰). عبدالقادر مراغی، موسیقی‌دان قرن هشتم و نهم هجری، سازِ توصیف‌شده با مختصاتی که توسط طوسی بیان می‌شود را تحت‌عنوان «نای سفید» معرفی می‌کند که درواقع از هفت بند و «نُه» سوراخ تشکیل شده است (مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۷؛ ۱۳۷۰: ۳۵۸-۳۵۷).

جدول ٤. مقایسهٔ گونه‌های مختلف نی و دف در نگاره‌ها. مأخذ: همان.

ساز	نوع ۱	نوع ۲	توضیحات
نی			ساز نوع ۱، مربوط به «سفیدنای» است که در سماع‌نامه‌ها استفاده از آن را بلامانع دانسته‌اند و ساز نوع ۲ مربوط به نای عراقی یا مزمار که حکم به حرام‌بودنِ آن داده‌اند.
دف/دایره			سازِ مشخص‌شده ذیل نوع ۱، به توصیفِ سماع‌نامه‌ها از ساز دف، نزدیک‌تر است و ساز نوع ۲ با دف‌های امروزی هم‌خوانی بیشتری دارد.

۱. مراغی در توصیف مختصات «سیه‌نای»، آن را سازی کوتاه‌تر و در عین‌حال، کامل‌تر از «نای سفید» معرفی می‌کند. شیوهٔ دمیدن در این ساز، به‌صورت متصل (تکنیکی که مخصوص سازهای بادی زبانه‌دار است) انجام می‌گیرد و همچنین استخراج نغمات از آن، نسبت به نای سفید، آسان‌تر است (عبدالقادر مراغی،۱۳٦٦:۲۰۸). «مزمار» عنوان دیگری است که در برخی از رسالات موسیقایی به این ساز، اطلاق شده است (نک. کاشانی، ۱۳۷۱: ۱۱٤). در رسالات موسیقایی عصر صفوی، از سیه‌نای تحت‌عناوینی چون «سیاه‌نای» و همچنین «نای عراقی» نام برده شده است (ذاکرجعفری، ۱۳۹٦: ۱۰۹).

نتیجه

سماع، در مقام یک مراسم آیینی، از یک‌سو به‌واسطهٔ هنر «کتاب‌آرایی» با حوزه‌هایی نظیر ادبیات و نگارگری مرتبط می‌شود و از دیگرسو، به‌عنوان منبع الهام نگارش بخشی از متون عرفانی، در راستای تبیین مباحث نظری پیرامون این مراسم، قابل‌توجه است. «سماع‌نامه‌ها» به‌مثابه منابعی نوشتاری که محتوای آنها غالباً در جهت تبیین و تشریح مراسم سماع، تدوین شده است دارای هم‌پوشانی‌هایی با نگاره‌های سماع‌محورند. از این‌رو، تطبیق و مقایسهٔ سماع‌نامه‌ها و نگاره‌ها به عنوان یک راهبرد در جهت پاسخ به مسئلهٔ اصلی این پژوهش، برای دست‌یابی به میزان هم‌پوشانی و نیز وجوه افتراق منابع نوشتاری و دیداری مرتبط با سماع، اتخاذ شد. در این راستا، از سطوح اول و دوم نظریهٔ شمایل‌نگاری اروین پانوفسکی، یعنی «توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه» و «تحلیل شمایل‌نگارانه» بهره گرفته شد. توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه در ارتباط با نگاره‌های انتخابی، به‌فراخور نسبت آنها با سطوح سه‌گانهٔ «رفتارهای جسمانی»، «رفتارهای مناسکی» و «عناصر موسیقایی»، ارائه شده و بهره‌گیری از محتوای سماع‌نامه‌ها به‌منظور تحلیل شمایل‌نگارانه، امکان برقراری تطبیق میان این منابع را فراهم و تسهیل کرده است. لازم‌به‌ذکر است که هرچند، نوعی تفسیر شمایل‌شناسانه در ارتباط با یافته‌هایی نظیر «تفکیک عناصر واقعی از عناصر خیالی»، «پوشش مشارکت‌کنندگان» و نیز «تمایز نای سفید از سیه‌نای» ارائه شده است؛ اما اثبات قطعی موارد مذکور، مستلزم دسترسی به مستندات بیشتری بوده و خوانش ارائه‌شده در ارتباط با این موارد را نمی‌توان به‌طور قطعی در سطح سوم نظریهٔ پانوفسکی (شمایل‌شناسی) صورت‌بندی کرد. «رفتارهای جسمانی» مشترک در این منابع، شامل مواردی از قبیل دست‌افشانی، چرخ‌زدن، دستار اندازی، تضرع، دست‌زدن و غیره می‌شود که بسیاری از آنها به معانی استعاری و نمادین مشخصی اشاره دارند. «رفتارهای مناسکی» که درواقع، بازتاب‌دهندهٔ جنبه‌های آداب‌محور سماع محسوب می‌شوند در سه سطح زمان، مکان و مشارکت‌کنندگان، نمود پیدا کرده‌اند. هرچند در این عناصر مناسکی، مباحث نظری سماع‌نامه‌ها بر نمود عینی همین عناصر در نگاره‌ها، چیرگی دارند؛ اما مواردی مانند توصیه به برگزاری سماع در هنگام شب، وسیع و فراخ‌بودن مکان برگزاری سماع، سفارش به عدم حضور زنان و امردان به‌عنوان مشارکت‌کننده در مجلس سماع، نوع پوشش سماع‌کنندگان و غیره، ازجمله مباحثی به‌شمار می‌آیند که نمود عینی آنها در نگاره‌های سماع‌محور، قابل پیگیری است. این امر، بدان معنا نیست که سماع‌نامه‌ها و نگاره‌ها در این حوزه با یکدیگر کاملاً منطبق‌اند، چراکه مواردی از قبیل حضور زن‌ها در برخی از نگاره‌ها، تناسبی با مطالب سماع‌نامه‌ها ندارد. نتایجی که این خوانش شمایل‌نگارانه در ارتباط با «عناصر موسیقایی» سماع در پی داشت حاکی از تطابق حداکثری سماع‌نامه‌ها و نگاره‌ها در ارتباط با عناصر موسیقایی است. بدین‌صورت که: ۱. غالباً سازهایی در نگاره‌ها قابل مشاهده‌اند (نی، دف/دایره) که در سماع‌نامه‌ها موردتأیید مشایخ صوفیه بوده‌اند؛ ۲. مستندات تصویری در ارتباط با ساز نی، دوگونهٔ متفاوت از این ساز را بازنمایی می‌کنند که یکی با عنوان «نای یا سفیدنای»، همان سازی است که در سماع‌نامه‌ها مورد تأیید مشایخ صوفیه قرار گرفته است و دیگری، «سیه‌نای یا نای عراقی» است که استفاده از آن در مراسم سماع از جانب فقها مردود و حرام اعلام شده است؛ ۳. در این نگاره‌ها سازی که تحت‌عنوان دف/دایره مشاهده می‌شود، به‌لحاظ ظاهری و ساختاری، با آنچه در سماع‌نامه‌ها توصیف شده است مطابقت قابل‌توجهی دارد. به‌نظر می‌رسد مطابقت و هم‌پوشانی حداکثری سماع‌نامه‌ها و نگاره‌ها، ماحصل احکام فقهی سلبی و بازدارنده‌ای است که در ارتباط با سازها و نیز نحوهٔ اجرای موسیقی، صادر شده‌اند؛ در چنین زمینه و بستری، حضور یا عدم حضور موسیقی در مجالس سماع، دستخوش دو رویکرد کلی به این مقوله است: ۱. موسیقی

به‌عنوان پدیده‌ای که مشروعیتش را از «سُنت» کسب می‌کند ۲. تأثیر جنبه‌های فراموسیقایی که رد یا تأیید موسیقی را منوط به عارض‌شدنِ عاملی بیرونی، بر زمینه‌ای موسیقایی می‌داند. تدقیق در خوانش و دریافتِ نگارگر ایرانی از متونِ ادبی و عرفانی (با هدفِ کتاب‌آرایی)، ساحتی دو- وجهی را در ارتباط با عناصرِ نقش‌بسته در نگاره‌های سماع، به‌نمایش می‌گذارد: الف) عناصر خیالی؛ از جمله، تصاویر نمادینی مانند باغ، سرو، جوی آب و غیره که بیشتر به مضامینِ متون ادبی و عرفانی کتاب‌آرایی‌شده، وابسته‌اند تا محتوای سماع‌نامه‌ها ب) عناصر واقعی؛ از جمله، دستهٔ نوازندگان، سازها و به‌طورکلی عناصری که مشخصاً آداب مراسم سماع را بازنمایی می‌کنند. عناصرِ یادشده (واقعی و خیالی)، درواقع اجزایی‌اند که یک کلیتِ معنادار، یعنی نگاره، را شکل می‌دهند. اجزای تصویرشده در نگاره‌های مرتبط با سماع، فارغ از عناصرِ خیال‌انگیز ــ که می‌تواند برگرفته از شعر و ادبیات باشد ــ با واقعیت‌هایی نیز همراهند. این واقعیت‌ها را می‌توان در اجزای اثر جستجو کرد. هرچند ممکن است که نگارگر در به‌تصویرکشیدنِ مراسم سماع، از عناصر خیالی و نمادین بهره گرفته باشد؛ اما بارقه‌های واقعیت در این آثار را می‌توان در تشریفات و آدابی که در نگاره‌ها مورد اشاره قرار گرفته است جستجو کرد و ازآنجا که سماع‌نامه‌ها توصیفات نسبتاً دقیقی را در ارتباط با مراسم سماع ارائه می‌دهند، تطبیقِ این منابع نوشتاری با نگاره‌ها، به این فرضیه قوت می‌بخشد که این آثار با آنچه در عمل وجود داشته است تناسبِ ظاهری دارند.

منابع و مآخذ

ابرقوهی، شمس‌الدین ابراهیم (۱۳۶۴). مجمع‌البحرین. به‌اهتمام نجیب مایل هروی، تهران: مولی.

ابن‌بزاز اردبیلی (۱۳۷۳). صفوةالصفا: در ترجمهٔ احوال و اقوال و کرامات شیخ صفّی‌الدّین اسحق اردبیلی. به‌تصحیح غلامرضا طباطبائی مجد، تبریز: مصحح.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، دو جلد، تهران: انتشارات سمت.

اشرفی، م.مقدم (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران. ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه.

العبادی، قطب‌الدین ابوالمظفر منصوربن اردشیر (۱۳۴۷). التصفیه فی احوال المتصوفه: صوفی‌نامه. به‌تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

القشیری، ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن (۱۳۹۱). رسالهٔ قشیریه. ترجمهٔ ابوعلی حسن بی احمد عثمانی، به‌تصحیح مهدی محبتی، تهران: هرمس.

الطوسی، احمدبن‌محمد (۱۳۶۰). الهدایه السعدیه فی معان الوجدیه. به‌اهتمام احمد مجاهد، تهران: کتابخانهٔ منوچهری.

باخرزی، ابوالمفاخر یحیی (۱۳۸۳). اورادالاحباب و فصوص الآداب. جلد دوم، بکوشش ایرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.

بی‌نام (۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر و مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵). نقاشی ایران: از دیروز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۶۷). «دو اثر کهن در سماع: از عبدالرحمن سُلَمی و ابومنصور اصفهانی». فصلنامهٔ معارف ۵ (۳): ۳-۷۸.

تفضلی، ابوالقاسم (۱۳۸۲). سماع. تهران: زریاب.

دادگر، محمدرضا و فرزانه نبوی (۱۳۹۳). «جلوه تصویری سماع و سرای مغان در دیوان حافظ

دوره صفوی». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی ۷ (۱۳): ۸۱-۹۳.
حاکمی، اسماعیل (۱۳۸۴). سماع در تصوف. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
جامی، ابوالفتح محمد بن مطهر (۱۳۴۳). حدیقه‌الحقیقه. به‌اهتمام محمدعلی موحد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
دزی، ر.پ.ا (۱۳۴۵). فرهنگ البسهٔ مسلمانان. ترجمهٔ حسینعلی هروی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
ذاکرجعفری، نرگس (۱۳۹۶). حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران: از دورهٔ ایلخانیان تا پایان صفویه. تهران: ماهور.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸). «عارف و عامی در رقص و سماع». پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب ۵ (۹): ۲۱-۳۹.
زرینی، سپیده‌سادات و محسن مراثی (۱۳۸۷). «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی». فصلنامه تحلیلی‌پژوهشی نگره ۴ (۷): ۹۳-۱۰۵.
سبحانی، توفیق (۱۳۸۷). «شعر و موسیقی در سماع مولویان». فصلنامه نامهٔ سخن، ش. ۳۰: ۵-۲۰.
سپهسالار، فریدون بن احمد (۱۳۷۸). زندگینامهٔ مولانا جلال‌الدین مولوی. به‌تصحیح سعید نفیسی، تهران: اقبال.
سهروردی، شیخ شهاب‌الدین (۱۳۶۴). عوارف‌المعارف. ترجمهٔ ابومنصورعبدالمومن اصفهانی، به‌اهتمام قاسم انصاری، تهران: علمی و فرهنگی.
عبدالقادر مراغی (۱۳۶۶). جامع‌الالحان، تصحیح تقی بینش، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
عبدالقادر مراغی (۱۳۷۰). شرح‌الادوار (با متن ادوار و زوائدالفواید)، تصحیح تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
عبدی، ناهید (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.
غزالی، امام محمد (۱۳۵۹). وجد و سماع. ترجمهٔ مویدالدین محمد خوارزمی، به‌کوشش سیدحسین خدیوجم، تهران: چاپ خواجه.
غزالی طوسی، ابوحامد امام محمد (۱۳۸۰). کیمیای سعادت، جلد اول. به‌کوشش حسین خدیوجم، تهران: علمی و فرهنگی.
کاشانی، حسن (۱۳۷۱). سه رسالهٔ فارسی در موسیقی (کنزالتُحف). به‌اهتمام تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
کاشانی، عزالدین محمدبن‌علی (۱۳۹۴). مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه. به‌تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: سخن.
مستملی بخاری، ابوابراهیم اسماعیل‌بن‌محمد (۱۳۶۳). شرح التعرف لمذهب التصوف، جلد چهارم. به‌تصحیح محمد روشن، تهران: اساطیر.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن: سماع نامه‌های فارسی. تهران: نشر نی.
محمدیان، فخرالدین، سیدرسول موسوی حاجی، و عابد تقوی (۱۳۹۸). «سیری در تحولات اجتماعی آیین سماع و موسیقی عرفانی ایران با توجه به نگاره‌های اسلامی». فصلنامه عرفان اسلامی ۱۶ (۶۲): ۵۱-۶۹.
معرک‌نژاد، سید رسول (۱۳۸۶). «سماع درویشان در آینه‌ی تصوف». فصلنامه فرهنگستان هنر، ش. ۲۱ و ۲۲: ۴-۴۱.
معین، محمد (۱۳۸۱). فرهنگ معین، دو جلد. گردآوری عزیزالله علیزاده، تهران: اَدِنا.

ملاح، حسینعلی (۱۳۷۶). فرهنگ سازها. تهران: کتابسرا.
نصری، امیر (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». فصلنامه کیمیای هنر ۱ (۶): ۷-۲۰.
هجویری، ابوالحسن علی‌بن‌عثمان (۱۳۸۷). کشف المحجوب. به‌تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.
Straten, Roelof Van (1994). An Introduction to Iconography. Translated by Patricia de Man, London and New York: Taylor & Francis.
Canby, Shila. R (2009). Shah Abbas: The Remaking of Iran. The British Museum Press.
Wright, Elaine (2009). Islam, Faith. Art. Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library, London: Scala Publishers Ltd.
URL 1: https://g.co/arts/ZJLiRCmL485LWzqPA (access date: 2021/06/26).
URL 2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452847 (access date: 2021/06/26).

Scientific Quarterly Journal Faculty of Art Shahed University

A Comparative Study of the Sama Rite in «SamāNāmeh-Hā" and Persian Painting with an Iconographic Approach

Mehdi Mokhtari, MA in Ethnomusicology, University of Art, Tehran, Iran.
NargesZakerJafari(CorrespondingAuthor),AssociatedProfessorofFacultyofArtandArchitecture,UniversityofGuilan,Rasht,Iran.

Received: 2021/04/07 Accepted: 2021/07/31

Samā, as a ritual of the discourse of Islamic mysticism, refers to a process that its apparent presentation initially associates with a kind of dance or rhythmic movement due to the physical actions of the participants in this ceremony. Since the variety of sources related to Samā includes various fields such as mysticism, literature, music, painting, etc., the comparison and adaptation of the mentioned sources facilitates an accurate understanding of this ritual phenomenon. The **purpose** of this study is to make a comparative study between «SamāNāmeh-Hā» as written sources and «Miniatures related to Samā» as visual sources. Therefore, this study aims to investigate the **question** regarding how the issues raised in the «SamāNāmeh-Hā" and their reflection in Samā-centered drawings compared with written sources (belonging to the fifth to the ninth centuries) and visual sources (between the ninth to the eleventh centuries) on Samā. The comparison of the sources mentioned in this research includes three levels of «physical actions», «ritual behaviors» and «musical elements», which in accordance with each of these levels, in addition to the mentioned written and visual sources, the secondary sources such as musical treatises are also taken into consideration so as to remove any ambiguities. Although a comparative study of these visual and written sources can confirm similarities between the two, the differences resulting from this comparison somehow indicate that the painter does not follow the given written content in the SamāNāmeh-Hā. Therefore, this can be considered as the painter's transition from the «real world» to the «imaginary world». In other words, the differences arising from the comparative study of the SamāNāmeh-Hā and related paintings can be used as a goal of this research in order to extract and distinguish the real elements (topics in the SamāNāmeh-Hā) from the imaginary elements

(related to painter's imagination) in the selected paintings. The findings of this study, which have been analyzed by a comparative **method** based on Panofsky's theory of «iconography», in addition to showing the relative overlap between the above sources, suggest artist's faithfulness to «SamāNāmeh-Hā" themes were generally accompanied by sparks of reality in their works, while as the painter distances himself from the content of written sources, the imagination in the relevant paintings intensifies and their relation to reality diminishes. The research findings also identified three levels, including physical actions, ritual behaviors, and musical elements: «Ritual behaviors», actually reflecting the ritual-based aspects of Samā, are presented at three levels of time, place, and participants. This does not mean SamāNāmeh-Hā and paintings in this area are completely compatible with each other, because things like the presence of women in some of the paintings are not relevant to the contents of SamāNāmeh-Hā. The results of this iconographic reading in relation to the «musical elements» of Samā indicate the maximum correspondence of the SamāNāmeh-Hā and paintings in relation to the musical elements. The results are as the following: 1) The frequent visible Instruments in the paintings (Ney, Daf / Dāyereh) have already been approved in the "SamāNāmeh-Hā" by the Sufi sheikhs; 2) The visual documents related to the Ney represent two different types of this instrument; one with the title «Nāy or Sefid-nāy», the same instrument that has been already approved by the Sufi sheikhs in the «SamāNāmeh-Hā", and the other, «Siyah-Nāy or Iraqi Nāy», which its use in the Samā ceremony has been rejected and forbidden by Islamic jurists; 3) In this paintings, what is seen as a Daf/Dāyereh is remarkably and structurally consistent with what is described in «SamāNāmeh-Hā". It seems that the maximum conformity and overlapping of SamāNāmeh-Hā and paintings are the outcome of negative and restrictive jurisprudential rulings issued in relation to instruments as well as the way music is performed. In such a context, the presence or absence of music in Samā ceremonies is subject to two general approaches to this category: 1) Music is a phenomenon that derives its legitimacy from «tradition»; 2) The influence of trans-musical aspects that make the rejection or approval of music conditional on the involvement of an external factor on the musical background. Considering the Iranian painter's understanding of literary and mystical texts (for the purpose of Book Illustration), two points can be seen in relation to the elements in the paintings: 1(Imaginary elements: including symbolic images such as garden, cypress, stream of water etc., which are more dependent on the themes of literary and mystical texts than the content of SamāNāmeh-Hā; 2) Real elements: including the group of musicians, instruments and in general the elements that specifically represent the Samā rites. Since SamāNāmeh-Hā provide relatively accurate descriptions of the Samā ceremony, the comparison of these written sources with paintings reinforces the hypothesis that these works are apparently in line with what has existed in practice. The present article has been compiled based on library resources.

Keywords: Samā Rite, SamāNāmeh, Persian Painting, Music, Iconography

References: Abarqoohi, Shamsuddin Ibrahim (1364). Majma'al Bahrain. By Najib Mayel Heravi, Tehran: Mola.

Abdul Qadir Maraghi (1366). Jami'al-Alhan, edited by Taghi Binesh, Tehran: Institute of Cultural Studies and Research.

Abdul Qadir Maraghi (1370). Sharh al-Adwar (with the text of the periods and the benefits), edited by Taghi Binesh, Tehran: University Publishing Center.

Abdi, Nahid (1390). An Introduction to Iconology: Theories and Applications. Tehran: Sokhan.

Ajand, Yaghoub (1389). Iranian Painting (A Study in the History of Iranian Painting and Painting),

two volumes, Tehran: Samat Publications.
Ardabili, Ibn Bazzaz (1373). Safwa al-Safa: In the translation of the sayings and sayings and miracles of Sheikh Safi al-Din Ishaq Ardabili. Corrected by Gholamreza Tabatabai Majd, Tabriz: Corrected.
Al-Ebadi, Qutbuddin Abu al-Muzaffar Mansour Ibn Ardeshir (1347). Al-Tasfiyeh Fi Ahval-e Motesavefeh. Edited by Gholam Hossein Yousefi, Tehran: Iranian Culture Foundation.
Al-Qasheiri, Abu al-Qasim Abdul Karim bin Hawazan (1391). Resaleh Qesheiriyeh. Translated by Abu Ali Hassan B. Ahmad Osmani, edited by Mehdi Mohabbaty, Tehran: Hermes.
Al-Tusi, Ahmad Ibn Muhammad (1360). Al-Hedayatel Sa'adiyeh Fi Ma'anatel Vajdiyeh. By Ahmad Mojahed, Tehran: Manouchehri Library.
Anonymous (1384). Masterpieces of Iranian Painting, Tehran: Museum of Contemporary Art and Institute for the Development of Visual Arts.
Ashrafi, M. Moghaddam (1367). Synchronization of painting with literature in Iran. Translated by Rouin Pakbaz, Tehran: Negah.
Bakhrezi, Abolmafakhr Yahya (1383). Orad al-Ahbab and Fusus al-Adab. Volume 2, by Iraj Afshar, Tehran: University of Tehran.
Dadgar, Mohammad Reza and Farzaneh Nabavi (1393). «Visual effect of Sama and Sarai Moghan in the court of Hafez of the Safavid period». Letter of Visual and Applied Arts 7 (13): 93-81.
Dezi, R.P.A. (1345). Culture of Muslim clothing. Translated by Hossein Ali Heravi, Tehran: University of Tehran Press.
Ghazali Tusi, Abu Hamed Imam Mohammad (1380). Kimiay-e Saādat, Volume One. By Hossein Khadiojam, Tehran: Scientific and Cultural.
Ghazali, Imam Mohammad (1359). Vajd and Samā. Translated by Moayed al-Din Mohammad Kharazmi, by Seyed Hossein Khadiojam, Tehran: Khajeh Press.
Hakemi, Ismail (1384). Samā in Sufism. Tehran: University of Tehran Press.
Hujviri, Abu al-Hasan Ali ibn Uthman (1387). Kashf al-mahjoob. Edited by Mahmoud Abedi, Tehran: Soroush.
Jami, Abolfath Mohammad Ibn Motahar (1343). Hadighat al-Haghigha. By Mohammad Ali Movahed, Tehran: Book Translation and Publishing Company.
Kashani, Hassan (1371). Three Persian treatises on music (Kanz al-tohaf). By Taghi Binesh, Tehran: University Publishing Center.
Kashani, Izz al-Din Muhammad ibn Ali (1394). Mesbāh al-hedāyat va Meftāh al-kefāyat. Corrected by Jalaluddin Homayi, Tehran: Sokhan.
Pakbaz, Rouin (1385). Iranian painting: from yesterday to today. Tehran: Zarrin and Simin.
Pourjavadi, Nasrullah (1367). «Two ancient works in Samā: by Abdolrahman Solami and Abu Mansour Isfahani». Education Quarterly 5 (3): 78-3).
Tafazli, Abolghasem (1382). Samā. Tehran: Zaryab.
Sobhani, Tawfiq (1387). «Poetry and music in the Samā of Rumi». Sokhan Nameh Quarterly, Sh. 30: 20-5.
Sepahsalar, Fereydoun bin Ahmad (1378). Biography of Maulana Jalaluddin Maulvi. Edited by Saeed Nafisi, Tehran: Iqbal.
Suhrawardi, Sheikh Shahabauddin (1364). Avaref al-Maāref. Translated by Abu Mansour Abdolmomen Esfahani, by Qasem Ansari, Tehran: Scientific and Cultural.
Mustamli Bukhari, Abu Ibrahim Ismail Ibn Muhammad (1363). Sharh al-taarof Le-mazhab al-Tasavof, Volume Four. Corrected by Mohammad Roshan, Tehran: Myths.
Goshbar, Hamidreza (1392). Investigating the functions of Sama dance in Qaderieh. Master Thesis,

Isfahan University of Arts.
Mayel Heravi, Najib (1372). I will hide in my lyric: Persian listening letters. Tehran: Ney Publishing.
Mohammadian, Fakhreddin, Seyed Rasool Mousavi Haji, and Abed Taghavi (1398). «A look at the social developments of the mystical religion and mystical music of Iran according to Islamic paintings». Islamic Mysticism Quarterly 16 (62): 69-51.
Moa'rkNejad, Seyed Rasool (1386). «Hearing their dervishes in the mirror of Sufism.» Quarterly Journal of the Academy of Arts, Sh. 21 and 22: 41-4.
Moein, Mohammad (1381). Definite Culture, two volumes. Collected by Azizullah Alizadeh, Tehran: Adena.
Mallah, Hossein Ali (1376). The culture of instruments. Tehran: Library.
Nasri, Amir (1391). «Reading the image from the point of view of Ervin Panofsky». Journal of Art Chemistry 1 (6): 20-7.
Zaker Jafari, Narges (1396). The Life of instruments in the musical history of Iran: from the Ilkhanid to the end of Safavid Era. Tehran: Mahour.
Zarinkoob, Abdolhossein (1388). «Mystic and commoner in dance and listening». Journal of Culture and Literature 5 (9): 39-21.
Zarini, Sepideh Sadat and Mohsen Merasi (1387). «A Study of the Influence of Islamic Mysticism on the Formation of the Painting Art of Herat Teymouri and Tabriz Safavid Schools». Analytical-Research Quarterly Journal 4 (7): 105-93.