تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۲۳
تاریخ‌پذیرش‌نهایی: ۹۱/۱۲/۱٤

ایلناز رهبر [۱]، هومان اسعدی [۲]

جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دورهٔ صفوی، با نگاهی بر تصاویر نگارگری

چکیده

دورهٔ صفوی از دوره‌های شاخص هنر ایران محسوب می‌شود، و به همین دلیل برای دستیابی به اطلاعات ناگفته‌ای از تاریخ موسیقی، رجوع به مدارک تصویری دورهٔ مذکور امری ضروری است. تصاویر حاکی از آن‌اند که بانوان در این دوره به فعالیت‌های موسیقایی می‌پرداخته‌اند. با توجه به منابع مکتوب و تصویری، به نظر می‌رسد که رقصندگان عموماً در زمرهٔ روسپیان شناخته می‌شدند؛ اما دربارهٔ نوازندگان زن، این نکته به‌صراحت عنوان نشده است. تصاویر نیز نشان می‌دهند که نوازندگان زن غالباً در مجالس مخصوص به خودشان، که در آنها فقط یک مرد ـ که آن هم احتمالاً شخص پادشاه بوده است ـ حضور دارند. با این حال، گاه نوازندگان زن در همراهی با مردان نوازنده نیز به تصویر درآمده‌اند. همچنین به نظر می‌رسد که بین جنسیت و نوع ساز نیز رابطه وجود داشته است؛ بدین معنی که بانوان در نوازندگی سازهای خاصی، بیش از مردان مهارت داشته‌اند. در این دوره، با توجه به شواهد موجود، در عین حال می‌توان به نوع آموزش موسیقی زنان نیز پی برد. نتایج به دست آمده در این مقاله با بررسی ۲۲ تصویر از نگارگری‌های دوران صفوی و مقایسه آنها با برخی از منابع مکتوب، بر اساس روش تحقیق از نوع تاریخی، توصیفی و تحلیلی، و تطبیقی بوده است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، دورهٔ صفوی، موسیقی، نوازندگان و رقصندگان زن.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران
E-mail: ilnazrahbar@yahoo.co.in
۲. استادیار گروه موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail:asadih@ut.ac.ir

ART University e-Journal Website
http://journal.art.ac.ir

شکل ۱. بخشی از «بهرام در گنبد فیروزه‌رنگ»، از نسخهٔ خمسه نظامی، اثر قاسم بن علی، احتمالاً سیستان، حدود ۹۲۶ هـ. ق. (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۷۷)

مقدمه

این مقاله با هدف بررسی جایگاه و ارتباط موسیقی و بانوان در دورهٔ صفوی، بر اساس برخی از شواهد و اسناد مکتوب، و به طور مشخص با تکیه بر مدارک تصویری نگاشته شده است. با توجه به اینکه در طول تاریخ دورهٔ صفوی ـ و حتی برای مثال، دورهٔ تیموری ـ در منابع مکتوب به نام زنان موسیقی‌دان اشاره‌ای نشده است (جز ذکر صرفاً نام مواردی محدود)، مدارک تصویری به عنوان منابعی مکمل و حتی غنی‌تر از منابع مکتوب برای انتقال بسیاری از اطلاعات موسیقایی، ضروری و سودمند می‌نمایند.

اسعدی (۱۳۷۸ـ۱۳۷۹، ۳۲) دربارهٔ دورهٔ تیموری چنین عنوان می‌کند که بانوان موسیقی‌دان حضوری فعال در حیات موسیقایی داشته‌اند و این نکته را تنها از منابع تصویری ـ یعنی نگارگری‌های باقی‌مانده ـ می‌توان دریافت؛ کما اینکه در منابع تاریخی از ثبت نام زنان مغنیه، به رغم زیاد بودن تعداد آنها در آن عصر، پرهیز شده است. برای مثال، زن‌های مطربه‌ای چون خورشید خانم بزم‌آرا در حد کمال بودند (افصح‌زاد، ۱۳۷۸، ۹۶؛ و نیز ن.ک. اسعدی، ۱۳۷۸ـ۱۳۷۹). افزون بر اینها، در منابع مکتوب آن دوران از شخصی به نام «چگر چنگی مغنیه» نام برده شده، که گویا یکی از بانوان موسیقی‌دان و نوازندهٔ برجستهٔ چنگ بوده است (واصفی، ۱۳۴۹، ۲۰؛ و نیز ن.ک. اسعدی، ۱۳۷۸ـ ۱۳۷۹، ۳۲).

اهمیت تصاویر تا حدی است که نقوش باقی‌مانده از دوران باستان ـ شامل نقوش مهرها، نقش برجسته‌ها، تندیس‌ها و پیکره‌های کوچک ـ از منابع ارزشمند تاریخ موسیقی محسوب می‌گردند و اطلاعات ما از موسیقی دوران باستان به طور عمده به این آثار مرتبط می‌گردد [۱]. در دوران اسلامی با رشد نگارگری و تصویرگری کتاب (جدا از کتاب‌های تاریخ موسیقی)، نگارگری‌های ایرانی اطلاعات تصویری ارزشمندی را در زمینهٔ موسیقی و حتی تاریخی منتقل می‌کنند.

دریافت اطلاعات از تصاویر با عناوین شمایل‌نگاری [۲] و شمایل‌شناسی [۳] در دانش غربی متداول است و با گسترش دادن این دو واژه در مطالعات موسیقی‌شناسانه می‌توان به واژه‌های شمایل‌نگاری موسیقی و شمایل‌شناسی موسیقی دست یافت. شمایل‌نگاری موسیقی به معنی مطالعهٔ آثار هنری با موضوع موسیقی است و پژوهش در مدارک تصویری موسیقی را دربر می‌گیرد (Seebass,1992, 238). از این روی چه بسا بتوان مقالهٔ حاضر را در زیرمجموعهٔ شمایل‌نگاری موسیقی دوران صفوی با رویکردی به جنسیت و زنان ـ و احتمالاً ساز ـ قرار داد. لازم به ذکر است که شمایل‌نگاری موسیقی به عنوان تخصصی میان‌رشته‌ای بین تاریخ هنر و موسیقی‌شناسی (و نیز قوم موسیقی‌شناسی) مطرح است و محقق باید با راهکارهای هر دو رشته آشنا باشد (Seebass,1992, 238).

مکاتب اصلی نگارگری در دورهٔ صفوی شامل مکتب تبریز از ۹۰۶ تا ۹۵۶ هـق. (در حدود نیم سده)، مکتب قزوین از ۹۵۶ تا ۱۰۰۶ ه.ق. (در حدود نیم سده)، و مکتب اصفهان از ۱۰۰۶ تا

Art University e-Journal Website
http://journal.art.ac.ir

شکل ۲. بخشی از «مجلس در طبیعت»، از پنج گنج، عمل مقصود، ۹۲۸ هـ. ق. (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۱۱۰)

۱۱۳۵ ه.ق. (در حدود بیش از یک سده) هستند (آژند، ۱۳۸۵، ۳۵۱). علاوه بر مکاتب اصلی ذکرشده که در پایتخت برقرار بودند، می‌توان از مکاتب دیگری چون مکتب شیراز نام برد که به موازات مکاتب اصلی مذکور، در دورهٔ صفویه همچنان در کارگاه‌ها تداوم یافت.

نکتهٔ درخور توجه دیگر این است که می‌توان چنین فرض کرد که نگارگری‌ها چون با مقولهٔ هنر مرتبط‌اند، و تخیل هنرمندانه در اثر هنری می‌تواند بر واقعیت موجود سایه اندازد، نمی‌توان آنها را عرصهٔ واقعیت تلقی کرد و به نتیجه‌گیری قطعی دست یافت. اما باید عنوان کرد اگرچه این فرضیه تا حدی می‌تواند صحیح تلقی شود اما پس از مقایسه تصاویر نگارگری با تصاویر سفرنامه‌های مربوط به دورهٔ صفوی ـ که سندیت بیشتری دارند ـ این نتیجه به دست آمد که از نظر گزارش‌های موسیقایی و مقولهٔ سازها، رابطهٔ نزدیکی بین این تصاویر برقرار است. اگر نتوان گفت واقعیت محض، دست‌کم می‌توان گفت که بخشی از واقعیت آن روزگار در نگارگری‌ها نیز تجلی یافته است [٤]؛ به‌خصوص آنکه از اواخر قرن نهم هـ. ق.، بر خلاف دوران گذشتهٔ نگارگری در ایران، توجه به انسان و جهان واقعی به‌ویژه در کارهای بهزاد بیشتر می‌شود و نوعی رویکرد واقع‌گرایانه در نقاشی ایرانی رواج می‌یابد. این گرایش در آثار نقاشان بعدی دورهٔ صفوی مانند میرسیدعلی و محمدی و رضا عباسی دنبال می‌گردد و کم‌کم انسان عادی در نقاشی‌ها ظاهر می‌شود (پاکباز، ١٣٨٦، ١٠). می‌توان این‌گونه استنباط کرد که پس از بهزاد در نگارگری دوران تیموری، و همچنین در دورهٔ مورد بررسی ـ یعنی دورهٔ صفوی ـ رویکرد واقع‌گرایانه در ترسیم عناصر موجود در تصویر یا محیط اطراف نیز وجود داشته است، و نگارگر از محیط دوران خود الهام می‌گرفته و تا حد زیادی مشابه اصل یا شکل واقعی آنها را ترسیم می‌کرده است.

شکل ۳. بخشی از «مجلس در طبیعت»، از پنج گنج، عمل مقصود، ۹۲۸ هـ. ق. (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۱۱۱)

ART University e-Journal Website
http://journal.art.ac.ir

روش تحقیق

نتایج به دست آمده در این مقاله با بررسی ۲۲ تصویر از نگارگری‌های دورهٔ صفوی و مقایسه آنها با برخی از منابع مکتوب، بر اساس روش تحقیق از نوع تاریخی، توصیفی و تحلیلی، و تطبیقی بوده است. شایان ذکر است که تعداد تصاویر مورد بررسی در زمینهٔ موسیقی در نگارگری دورهٔ صفوی بسیار زیاد بوده، و نگارنده ۱۱۱ اثر را در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود بررسی کرده است (رهبر، ۱۳۸۹). از بین آنها تعداد تصاویر مرتبط با بانوان بیشتر از تعداد بررسی‌شده در مقالهٔ حاضر است و ۲۲ تصویرِ موجود مشخصاً از آن مجموعه انتخاب شده و این کار تصادفی نبوده است. روش جمع‌آوری تصاویر با روش کتابخانه‌ای انجام گرفته، و فقط ۲ تصویر به‌صورت جمع‌آوری میدانی (عکاسی در محل) تهیه شده است. این تحقیق از نوع تحقیقات نظری و بنیادی است.

شکل ۴. بخشی از «نشستن بهرام گور در گنبد سیاه»، کلیات میرعلی‌شیر نوایی، ۹۳۴-۹۳۳ هـ. ق. (ولش، ۱۳۸۴، ۱۷)

پیشینهٔ تحقیق

برداشت اطلاعات از تصاویر نگارگری و عکس‌ها در طول دهه اخیر همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. عمدهٔ آنها به فهرست‌بندی تصاویر مربوط می‌شده‌اند، مانند الگوهایی برای «فهرست‌بندی تصاویر سازدار» از مولانا و بوبان (۱۳۸۲، ۱۱۹) و بسیاری از پایان‌نامه‌هایی که در این زمینه انجام شده‌اند. اما در زمینه بررسی تصاویر و اشاره به موسیقی بانوان باید به مقالهٔ اسعدی (۱۳۸۳، ۶۱-۸۹) به نام «مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری» اشاره کرد که علاوه بر بررسی و تطبیق سازها در رسالات دورهٔ تیموری و تصاویر، به توصیف مختصری از وضعیت زنان و موسیقی در دورهٔ تیموری نیز پرداخته است. افزون بر اینها، فاطمی (۱۳۸۰، ۲۷-۳۹) در مقالهٔ «مطرب‌ها از صفویه تا مشروطیت» به بررسی و توصیف حوزه‌های موسیقی زنانه و مردانه در دوره‌های تاریخی مذکور در منابع مکتوب ـ و نه تصویری ـ پرداخته است.

بدین‌ترتیب، بررسی وضعیت بانوان و موسیقی با استناد به منابع مکتوب و با رویکرد اصلی به تصاویر دوران صفوی، تا کنون انجام نشده است و به همین خاطر پژوهش حاضر به این موضوع اختصاص دارد.

شکل ۵. بخشی از « تقدیم پیشکش توسط محمد سلطان به تیمور، ظفرنامهٔ تیموری»، منسوب به بهزاد، ۹۳۵ هـ. ق. (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۹۲)

ART University e-Journal Website
http://journal.art.ac.ir

ART University e-Journal Website
journal.art.ac.ir

وضعیت موسیقی و بانوان موسیقی‌دان و رقصنده در منابع مکتوب

اگرچه در منابع مکتوب به ذکر نام تعداد اندکی از زنان هنرمند در عرصهٔ ادبیات و نقاشی و خطاطی پرداخته شده است (حجازی، ۱۳۸۱، ۶۰-۸۶)، از موسیقی‌دانان زن نام چندانی نیست و فقط به ذکر نام چند تن از رقصندگان درباری اکتفا شده است. مشحون (۱۳۷۳، ۳۱۲-۳۳۸) در «تاریخ موسیقی ایران»، در ذکر نام موسیقی‌دانان دورهٔ صفوی که برگرفته از منابع متعدد تاریخی و تذکره‌هاست، فقط در ذکر مهاجران به هند از آتون هروی، بانوی شاعر و موسیقی‌دان سدهٔ نهم و دهم نام می‌برد که به همراه همسر خود به دربار همایون پادشاه تیموری هند مهاجرت می‌کند (مشحون، ۱۳۷۳، ۳۱٤). همچنین هنگامی که به توصیف علاقهٔ شاه عباس به شنیدن ساز و آواز و رقص می‌پردازد، از زنی ارمنی به نام غزال نام می‌برد که شاه عباس او را از همه رقاصان عزیزتر می‌داشته است (مشحون، ۱۳۷۳، ۲۸٦). دلاواله (۱۳٤۸، ۲۳؛ نیز ن.ک. مشحون، ۱۳۷۳، ۲۸۷) از رقاصی به‌نام فلفل در همدان نام می‌برد که گویا مورد علاقه شاه بوده است و هنگامی که شاه عباس به همدان می‌رفته این زن یکی از کسانی بوده که برای سرگرمی او دعوت می‌شده است. به علاوه، مشحون (۱۳۷۳، ۲۹٤) هنگامی که داستان زنی از بدنامان اصفهان به نام منظر و سپس توبه و پس از آن ازدواج او را با آقا عبدلی شرح می‌دهد، به آواز خواندن این هر دو شخص اشاره می‌کند و می‌گوید که آنها هر دو خوش‌آواز بودند.

شکل ۶. بخشی از «مجلس جشن ورود تیمور به سمرقند، ظفرنامهٔ تیموری، بهزاد»، ۹۳۵ هـ . ق.، هرات (سمسار، ۱۳۷۹، ۱۳۲)

شکل ۷. بخشی از «مجلس سرور به مناسبت مراجعت تیمور به سمرقند»، ظفرنامهٔ تیموری، منسوب به بهزاد، ۹۳۵ هـ. ق. (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۹۳)

شکل ۸. بخشی از « برگی از شاهنامه فردوسی»، احتمالاً شیراز، حدود ۹۶۲ هـ. ق. (سودآور، ۱۳۸۰، ۲۴۷)

شکل ۹. بخشی از «صحنه‌ای از یک ضیافت در باغ»، گلستان و بوستان سعدی، شیراز، ۹۷۷ هـ. ق. (ریشار، ۱۳۷۳، ۱۸۵

شکل ۱۰. بخشی از « مجلس بزم»، اسکندرنامه (خمسهٔ نظامی)، ۹۹۳ هـ. ق. (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۱۷۲)

واصفی (۱۳۵۰، ۲۵٤؛ و نیز ن.ک. اسعدی، ۱۳۷۸-۱۳۷۹، ۳۵-۳٦) در ابتدای دوران شاه اسماعیل از مجلس بزمی یاد می‌کند که تعدادی نوازندگان مرد حضور داشتند و «طاهرچکه» و «ماه‌چوبک» در این مجلس می‌رقصیدند. ممکن است اینها نام‌های رقصندگان زن آن دوران باشند.

به طور کلی در دورهٔ صفوی به دلایل متعدد، جنبهٔ علمی موسیقی تا حد زیادی رو به افول نهاد (ن.ک. پورجوادی، ۱۳۸۰، ۸۱-۸۲) و رسالات و کتب باقی‌مانده از این دوران، پاسخ‌گوی مسایل پژوهش‌های امروزین نیستند. حیات موسیقایی به‌ویژه از عهد صفوی به بعد، دورهٔ انحطاط موسیقی و گسست از سنت قدیم تلقی می‌شود (فاطمی، ۱۳۸۰، ۳۰)؛ بدین معنی که بلافاصله بعد از دورهٔ تیموریان، در دورهٔ صفویان رویکردهای کاملاً متفاوت در زمینهٔ موسیقی شکل گرفت که یکی سخت فاضلانه بود و دیگری بیشتر عیاشانه (همان). با ظهور شکل جدیدی از موسیقی که بیشتر عیاشانه بود باعث شکل گیری و رشد رقاصان بدنام نیز شد.

از جمله منابع مکتوبی که بخشی از زندگی موسیقایی دوران صفوی و از جمله زنان رقصنده را توصیف می‌کنند، سفرنامه‌ها هستند. با توجه به سیاست‌های جدید دولت صفوی، پای بسیاری از سیاحان و سفیران به ایران گشوده شد. فاطمی (۱۳۸۰، ۳۰) عنوان می‌کند که با توجه به محدودیت منابع دورهٔ صفوی، اگرچه تمام مواردی که سفرنامه‌نویسان ذکر کرده‌اند ـ مثلاً «ناهماهنگی» موسیقی ایرانی ـ صحیح نیست، اما با توجه به تکرار برخی از مشاهدات آنها می‌توان تصویری کلی ولی همچنان ناکامل از زندگی موسیقایی دوره مذکور به دست آورد.

میثمی (۱۳۸۱، ٤۷) عنوان می‌کند با اینکه دربار شاهان صفوی در بردارندهٔ بهترین نخبگان هنرها و بزرگ‌ترین کانون هنری بود، اما بر اساس شواهد سفرنامه‌ها، می‌توان ادعا کرد که موسیقی کمتر جنبه هنری داشته است و مجالس یادشده به نوعی مجالس عیاشی بوده‌اند.

این نکته را از دقت در بیشتر سفرنامه‌ها می‌توان دریافت. تقریباً تمام سفرنامه‌نویسان به مجلس موسیقی و رقاصه‌ها [۵] اشاره کرده‌اند و هیچ کدام «با اطمینان در سلامت اخلاقی رقاصه‌ها ننگریسته است» (فاطمی، ۱۳۸۰، ۳۱).

ART University e-Journal
http://journal.art.ac.ir

شکل ۱۱. بخشی از «یوسف و زلیخا»، جامی، شیراز، ۹۹۶ هـ . ق. (ریشار، ۱۳۸۳، ۲۰۱)

شکل ۱۲. بخشی از «تفرج در طبیعت»، منتخبات بوستان، سدهٔ دهم هـ. ق. (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۱۲۷)

از این نمونه‌ها در سفرنامه‌ها فراوان می‌توان یافت که برای مثال به چند مورد اشاره می‌شود. به گفته شاردن (۱۳۳٦، ج ۱، ۱۱۵؛ و نیز میثمی، ۱۳۸۱، ٤۹)، اکثر رقاصان از بدنامان مشهور بودند و از موسیقی نیز اطلاع داشتند. الئاریوس در بخشی از سفرنامه‌اش عنوان می‌کند که در ضیافت‌ها عموماً در کنار مطربان رقاصه‌هایی از بدنامان سرشناس دربار وجود دارد (الئاریوس، ۱۳۸۵، ۲۲۲) [٦]. دلاواله (۱۳٤۸، ۲۳) به ضیافتی در شهر همدان اشاره می‌کند که در آن سه زن خواننده و نوازنده حضور داشتند و این زنان غالباً کسانی بودند که مردان می‌توانستند ایامی را با آنان سپری کنند، اما در هنگام مهمانی برای خوانندگی و نوازندگی به منازل دعوت می‌شدند. وی در ادامه می‌افزاید که این مهمانی بسیار طولانی و تحمل‌ناپذیر شده بود، ولی فقط «خوشبختانه هرچند [وقت] یک‌بار مطرب‌های زن آوازهای دلپذیر ایرانی می‌خواندند و غالباً آواز را با نواختن آلات موسیقی و رقص توأم می‌کردند». همچنین راجع به رقص می‌گوید «اگرچه رقص‌ها زیاد با حیا توأم نبود ولی مانند رقص‌هایی که در قاهره دیدم جنبه بی‌پروایی و گستاخی نداشت و بیشتر به رقص‌های اسپانیولی می‌نمود[...]» (دلاواله، ۱۳٤۸، ۲۵).

شکل ۱۳. بخشی از دیوار نگارهٔخانهٔ پیرنیا (نایین)، خسرو و شیرین در گل‌گشت، حدود ۱۰۰۰ هـ. ق.
(عکس: فرید خدارحمی)

ART University e-Journal
http://journal.art.ac.ir

شکل ۱۴. بخشی از دیوارنگارهٔ خانهٔ پیرنیا (نایین)، یوسف در مجلس زلیخا و زنان درباری، حدود ۱۰۰۰ هـ. ق. (عکس: فرید خدارحمی)

رقص و آواز در زمرهٔ تنها کارهایی بودند که تشکیلات و برنامه منظم داشتند (حجازی، ۱۳۸۱، ۲۰۲). رقصندگان که از بدنامان بودند، حقوق رسمی می‌گرفتند. در چند بخش از سفرنامهٔ کمپفر موضوع پرداخت حقوق به هنرمندان، رقاصان، خوانندگان زن، دلقک‌ها، نقال‌ها، نمایش‌دهندگان، شاعران و برخی دیگر بیان شده است (۱۳۶۳، ۱۰۷، ۱۱۹، ۱۵۲). او همچنین از دوازده رقاصه مخصوص شاه نام می‌برد که زیبایی فوق‌العاده‌ای داشتند، و می‌بایست شاه را در همه مسافرت‌ها همراهی می‌کردند. وی در ادامه می‌گوید که آنان با توجه به حقوقی که دریافت می‌کنند بسیار ثروتمند هستند، به‌طوری‌که به‌راحتی می‌توانند لباس‌های گران‌قیمت بگیرند و حتی دو غلام زرخرید داشته باشند (حجازی، ۱۳۸۱، ۲۴۰). به طور حتم بین این رقاصان بدنام عادی و درباری از نظر حقوق و درآمد و جایگاه اجتماعی تفاوت بسیار بوده است، بدین صورت که هزینه دریافتی یک شب از رقصندگان مذکور درباری طبقهٔ بالا سه برابر هزینه سالانه رقصندگان مذکور معمولی بوده است (Matthee, 2000, 149).

شکل ۱۵. بخشی از «سلیمان و ملکهٔ سبا در میان مخلوقات مختلف»، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۱۰۱۳ هـ. ق. (ریشار، ۱۳۸۳، ۱۸۷)

ART University e-Journal .nasr.ac.ir

شکل ۱۶. بخشی از « شاهزاده در طبیعت در حال تفریح است»، منسوب به محمد قاسم، اصفهان، ۱۰۶۱ هـ. ق. (کنبی، ۱۳۸۱، ۱۰۴)

شکل ۱۷. بخشی از « بهرام‌گور و شاهزاده خانم هندی»، خمسهٔ تهماسبی، افزودهٔ محمد زمان، مکتب اصفهان، ۱۰۸۶ هـ. ق. (آژند، ۱۳۸۵، ۱۰۹)

اما آنچه که از سفرنامه‌ها برداشت می‌شود این است که در این دوران اگرچه رقاصه‌های بدنام می‌توانستند در جلوی مردان برقصند اما مردان مطرب حق نداشتند وارد مجلس زنان شوند (فاطمی، ۱۳۸۰، ۳٤)؛ در این زمینه الئاریوس در توصیف مراسم عروسی می‌گوید که مردان در برابر مردان و زن‌ها در اتاق مخصوص به زنان مشغول رقصیدن می‌شوند و مطربان مرد اجازه ندارند که وارد اتاق زنان شوند، بلکه باید در مقابل آنجا بنوازند (الئاریوس، ۱۳۸۵، ۲۹٦-۲۹۷).

همچنین بر طبق برخی از توصیفات، نوازندگان زن نیز می‌توانسته‌اند در برابر مردان ـ و احتمالاً در برابر مهمانان خارجی ـ نوازندگی کنند. دلاواله (۱۳٤۸، ۲۳-۲۸) پس از توصیف ضیافت همدان و اشاره به رقص که به آن اشاره شد، بیان می‌کند در این جشن مجلسِ خانم‌ها مجزا بوده است. رامشگران که وضع شرافتمندانه‌ای هم ندارند، مُجاز هستند که در این موقعیت‌ها در محفل زنان محترم حاضر شوند، و با رقص و موسیقی موجبات سرگرمی زنان را فراهم کنند. همچنین در یکی از عروسی‌های ارامنه دلاواله (۱۳٤۸، ٤٤٦-٤٤۷) توضیح می‌دهد که بانوان هم برای خود تمام شب را به خواندن و زدن و رقصیدن گذرانده‌اند و گاهی هم از سر محبت این کار را جلوی مردان انجام می‌داده‌اند.

نکتهٔ درخور ذکر این است که در اغلب این توصیفات از رقصندگان به عنوان روسپی یاد شده اما این لقب به‌صراحت به نوازندگان زن داده نشده است (غیر از توصیف دلاواله، که به آن اشاره شد). البته به هر حال در مجموع نگاهی منفی به موسیقی‌دانان (چه مرد و چه زن) وجود داشته است [۷] (میثمی، ۱۳۸۱، ۳٤) و قرار دادن آنها در کنار فاحشگان زیر نظر شخصی به نام مشعلدار باشی نیز تأکیدی بر این امر است (شاردن، ۱۳۳٦، ج ۸، ۲۵۹).

تاورنیه (۱۳٦۳، ٦۲۰) به نکته مهمی دربارهٔ رقاصان ایرانی اشاره می‌کند: «در ایران مردها هیچ‌گاه رقص نمی‌کنند، و فقط دختران جوان در ضیافت‌ها با روی گشاده می‌رقصند و انواع عشوه و غمزه برای تفریح ناظران به کار می‌برند». شاردن (۱۳٤۹، ج ۲، ۳۲۲) می‌گوید که در ایران فقط زنان می‌رقصند و آلات طرب و موسیقی در انحصار مردان است. اما با توجه به توصیفات دلاواله، می‌توان دریافت که زنان نیز به نوازندگی می‌پرداختند. در بخش بعدی، به تفصیل به این موضوع اشاره خواهد شد.

ART University e-Journal
http://journal.art.ac.ir

شکل ۱۸. بخشی از «مجلس پذیرایی شاه عباس دوم از ندر محمدخان، پادشاه ترکستان»، دیوارنگارهٔ کاخ چهلستون، رنگ روغن روی گچ، تالار مرکزی، اصفهان (آقاجانی و جوانی، ۱۳۸۶، ۷۵)

در اواخر دورهٔ صفوی وضعیت تا حدودی تغییر کرد و دربار که همیشه ادعای ایجاد محدودیت بر جماعت روسپیان می‌کرد ولی هیچ‌گاه این قوانین را به اجرا درنیاورده بود، شروع به وضع قوانین جدید کرد، به طوری‌که رقص در محافل رسمی ظاهراً متوقف شد(Matthee, 2000, 150).

همان‌طور که مشاهده شد، در منابع مکتوب دورهٔ صفوی بیشتر به زنان رقصنده ـ روسپی اشاره شده، و به نوازندگی زنان در این دوره تقریباً توجهی نشده است. در بخش بعدی با تحلیل تصاویر نکات درخور توجهی از نوازندگی زنان در دورهٔ صفوی به دست داده می‌شود.

شرح بانوان موسیقی‌دان و رقصنده در منابع تصویری

از جمله اطلاعاتی که می‌توان از تصاویر نگارگری ایرانی به دست آورد، خصوصیات مربوط به جنسیت نوازندگان، سازهای‌شان، و ارتباط نوازندگان با مخاطبان و محیط اطراف آنهاست [۸].

در نگارگری دوران صفوی، موسیقی در صحنه‌هایی از این قبیل دیده می‌شود [۹]: بزم پادشاهان و بزرگان، صحنه‌های شکار، عزاداری، بازی چوگان، زندگی مردم عامه همچون چوپانان و دوره‌گردان، سماع درویشان و رزم.

در بین این تصاویر، بانوان نوازنده و رقصنده فقط در تصاویر بزم شاهان و بزرگان و همچنین صحنه‌های شکار دیده شده‌اند. علت این امر را چه بسا بتوان چنین توضیح داد که بیشتر تصاویر مربوط به سلیقهٔ قشر بالای جامعه و عمدتاً شاهان و بزرگان است و عمدتاً فضای درباری و در نتیجه موسیقی درباری را منعکس می‌کند. بدین ترتیب آثاری که بازتاب‌دهندهٔ زندگی عامه مردم و سلیقه آنها ـ و در نتیجه موسیقی رایج بین آنها ـ باشند، بسیار اندک بوده‌اند. این نکته بدین دلیل است که سفارش‌دهندگان و حامیان هنر و هنرمندان عمدتاً از قشر بالای جامعه یا حتی شاهان و شاهزادگان بوده‌اند. این امر سبب می‌شد که هنرمندان به دربار وابسته شوند و سلیقهٔ دربار در تولید آثار نقش مهمی بازی کند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۱۱). حتی در صحنه‌های شکار نیز نوازندگان زن از اعضای دربار محسوب می‌شوند (اشاره به داستان آزادهٔ چنگ‌نواز و بهرام‌گور).

به‌طورکلی تعداد نوازندگان مرد در تصاویر بیشتر از تعداد بانوان نوازنده است که این خود حکایت از شرایط اجتماعی و سیاسی‌ای دارد که از گذشته تا کنون در کشور برقرار بوده است.

در نقاشی ایرانی، غیر از تصاویری که مردان با ریش و سبیل نشان داده شده‌اند، تشخیص

Art University e-Journal
http://journal.art.ac.ir

شکل ۱۹. بخشی از «بزم شاه عباس، کاخ چهل‌ستون»، اتاق کوچک شمال شرقی، تمپرا روی گچ، اصفهان (آقاجانی و جوانی ۱۳۸۶، ۷۸، ۷۹)

زن یا مرد بودن کمی دشوار است (و گاه ناممکن)، زیرا زنان و مردان از لحاظ چهره بسیار شبیه به هم‌اند؛ اما تفاوت آنها را می‌توان از نوع لباس‌ها، پوشش سر و آرایش مو تشخیص داد. عموماً در این تصاویر، کنار هم قرار گرفتن نوازندگان مرد و زن مشاهده نمی‌شود (در دوره‌های گذشته نیز به آن صورت دیده نشده است. برای مثال، ن.ک. اسعدی، ۱۳۸۳ و نیز رهبر، ۱۳۸۷). از جمله شکل‌های ۲، ۳، ۵، ٦، ۸، ۱۳ گویای همین موضوع‌اند. در این گروه‌ها، بانوان، نوازندهٔ چنگ یا قانون‌اند. این نکته نیز درخور ذکر است که بانوان در صحنهٔ بزم‌های خصوصی‌شان، که فقط بانوان در آنها حضور دارند، نوازندهٔ کمانچه یا دف و نی نیز هستند؛ اما هنگامی که بانوان و مردان نوازنده در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، نوازندگی چنگ و قانون به عهدهٔ آنهاست. این نکته می‌تواند حاکی از قدرت بالای نوازندگی بانوان در این دو ساز باشد. آنها به آواز خوانی هم می‌پرداختند و این نکته را از دقت در تصویر ٤ می‌توان دریافت. در این تصویر خواننده دفترچه‌ای هم در دست دارد و این سنت همچنان در بین خوانندگان متداول است.

از دیگر خصوصیات مهم در این بخش آن است که بانوانِ نوازنده در جشن‌های مخصوصِ بانوان حضور دارند؛ بدین معنی که غیر از شخص پادشاه هیچ مرد دیگری در صحنه دیده نمی‌شود. از نام خود تصویر نیز می‌توان به نوع مجلس پی برد. از میان این‌گونه تصاویر می‌توان به مجالس مهمانی زلیخا، داستان بهرام و بانوان قصرهای هفت گنبد، یا داستان سلیمان و ملکهٔ سبا اشاره کرد. عموماً هنگامی که تصاویری با این مضامین وجود دارند، صحنه‌های نوازندگی بانوان نیز دیده می‌شود. مانند شکل ۱ (بهرام در قصر فیروزه‌رنگ)، ٤ (نشستن بهرام گور در گنبد سیاه)، ۱۰ (بهرام در قصر فیروزه)، ۱۱ (یوسف و زلیخا)، ١٤ (یوسف در مجلس زلیخا و زنان درباری)، ۱۵ (سلیمان و ملکه سبا در میان مخلوقات)، و ۱۷ (بهرام گور و شاهزاده خانم هندی). می‌توان این‌گونه استنباط کرد که نوازندگی بانوان در دورهٔ صفوی عموماً در مجالس مخصوصی با حضور بانوان صورت می‌گرفت. اینکه شخص شاه تنها مرد حاضر در مجلس است، می‌تواند اشاره‌ای به حرمسرا و همسران پادشاه نیز باشد. کمپفر (١٣٦٣: ٢٢٦، ٢٢٧) دربارهٔ زنان حرمسرا اشاره می‌کند که آنها به اشتغالات هنری مانند نقاشی، نساجی، آواز خواندن، ساز زدن، رقصیدن و هنرپیشگی می‌پردازند.

ART University e-Journal
http://journal.art.ac.ir

شکل ۲۰. بخشی از «مجلس بزم، دیوارنگارهٔ کاخ چهل‌ستون»، تالار مرکزی، تمپرا روی گچ، اصفهان (آقاجانی و جوانی ۱۳۸۶، ۶۲)

اسعدی (۱۳۷۸-۱۳۷۹، ۳۲-۳۳) نیز با بررسی صحنه‌های موسیقایی در نگارگری‌های دورهٔ تیموری عنوان می‌کند که ظاهراً «زمینه‌های اجرای موسیقی توسط بانوان در اندرونی‌ها و برای مخاطبان زن بوده است؛ اگرچه بانوان گاهی اوقات در حضور سلاطین و شاهزادگان مرد نیز موسیقی اجرا می‌کرده‌اند». وی در ادامه می‌افزاید که آنها علاوه بر آوازخوانی، معمولاً به نواختن سازهایی مانند چنگ و دف نیز می‌پرداخته‌اند (اسعدی، ۱۳۷۸-۱۳۷۹، ۳۳). فاطمی (۱۳۸۰، ۳۵) با اطمینان بسیار بیشتری به جداسازی دو حوزهٔ موسیقی زنانه و مردانه در دورهٔ قاجار اشاره می‌کند و همچنین ذکر می‌کند که در حوزهٔ موسیقی زنانه تقریباً مسائل اخلاقی رعایت می‌شود (فاطمی، ۱۳۸۰، ۳۸). اگرچه در بخشی از تصاویر دوران صفوی چنین جداسازی‌ای مشاهده می‌شود اما با توجه به گفته‌های سفرنامه‌نویسان این نکته خالی از شبهه باقی نمی‌ماند.

در دورهٔ قاجار، مطرب‌های زنانه را باید جدا از کنیزکان حرم دانست که به موسیقی می‌پرداختند، زیرا فعالیت مطرب‌های زنانه در بخش حرفه‌ای و غیردرباری بود و اعضای این گروه خارج از اندرون حرم بودند (فاطمی، ۱۳۸۰، ۳۸). با توجه به تصاویر دورهٔ صفوی در بخش بزم‌های درباری که فقط شاه و نوازندگان زن حضور دارند، چه بسا بتوان گفت که برخی از نوازندگان نیز جزو کنیزکان دربار محسوب می‌شوند؛ و اگرچه زنان دربار نیز به نوازندگی می‌پرداخته‌اند، اما به نظر نمی‌رسد که اینان گروهی جداگانه و حرفه‌ای خارج از اندرون باشند.

گفتنی است که در بخش شکار، در داستان بهرام و آزادهٔ چنگ‌نواز نیز نوازندگی آزاده در مقام یک بانو به چشم می‌خورد؛ اما در این تصاویر، مردان دیگری غیر از شخص شاه هم در صحنه حضور دارند. در برخی از تصاویر که به مکتب اصفهان مربوط می‌شوند ـ مانند شکل‌های ۱۶ و ۱۹ ـ دو نوازندهٔ دف از بانوان، بین حضاری متشکل از بانوان و مردان قرار گرفته‌اند. البته از جمله ویژگی‌های مکتب اصفهان این است که نقاشان عموماً به مضامین ساقیان و نوازندگان می‌پرداختند؛ و با این حال حضورشان در بین مردان در خور تأمل است. گفتنی است که در مکتب اصفهان نقاشی‌ها و طراحی‌های منفرد و تک‌برگ رواج یافت (بینیون و دیگران، ۱۳۷۸، ۳۷۷-۳۷۹).

Art University e-Journal
http://journal.art.ac.ir

رواج نگاره‌های تک‌برگی، نفوذ نقاشی را به درون تودهٔ مردم موجب شد و نقاشی در دسترس همگان قرار گرفت. در نتیجه در بین آثار تک‌برگی نقاشانی مانند رضا عباسی و شاگرد وی معین مصور، قشرهای مختلفی دیده می‌شوند ـ مانند چوپانان، کشتی‌گیران، درویشان، عاشق‌پیشگان، رقاصان، شتربانان و جز اینها (آژند، ۱۳۸۵، ۳۵۵). درواقع دگرگونی‌های رخ نموده می‌تواند تحت تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی ـ و به تبع اینها، هنری ـ جامعهٔ جدید اصفهان باشد. با این حال همچنان صحنه‌های مجلس زنانه به چشم می‌خورند (شکل ۲۰).

شکل ۲۱. بخشی از «شکار بهرام در مقابل آزاده»، کلیات نوایی، منسوب به سلطان محمد، تبریز (آژند، ۱۳۸۴، ۱۵۲)

درحالی‌که تعداد نوازندگان مرد در تصاویر بیشتر از بانوان است، رقصندگان عموماً از بانوان‌اند و بدین‌ترتیب مردان و پسربچگان رقصنده در اقلیت قرار می‌گیرند. برخلاف آنکه بانوان و مردان نوازنده به‌ندرت در کنار یکدیگر جای می‌گرفته‌اند، وجود بانوان رقصنده در بین مردان امری کاملاً متداول بوده است (مانند شکل‌های ۷–۸–۹–۱۸) ـ همان‌گونه که در منابع مکتوب نیز به آن اشاره شد. تاورنیه (۱۳۶۳، ۶۲۰) نکته مهمی را دربارهٔ رقاصان ایرانی ذکر می‌کند: «در ایران مردها هیچ‌گاه رقص نمی‌کنند، [و] فقط دختران جوان در ضیافت‌ها با روی گشاده می‌رقصند و انواع عشوه و غمزه برای تفریح ناظرین به کار می‌برند»، اما بر خلاف گفته او، در تصاویر نگارگری گاه رقص پسربچگان و مردان نیز ترسیم شده است (ن.ک. رهبر، ۱۳۸۹، شکل‌های ۱۳ و ۲۵؛ حتی شاه‌تهماسب در نقاشی خود در شکل ۱۰۵ یکی از مردان رقاص را به نام «طرفه رقاص» ترسیم و نام وی را نیز ذکر کرده است). به‌علاوه، در سفرنامه‌ها نیز به رقص پسربچگان اشاره شده است (برای مثال، ن.ک. الئاریوس، ۱۳۸۵، ۶۰).

رقصندگان هر مجلس، یا از بانوان‌اند و یا از مردان؛ و این دو به طور کلی با هم نمی‌رقصند. در این بین شکل ۱۲ جزو استثناهاست، زیرا رقصنده‌ای زن در کنار رقصندهٔ مرد قرار گرفته است. اما در مراسم رقص سماع، تنها مردان حضور دارند و بانوان دیده نمی‌شوند. بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که در ضیافت‌ها عموماً بانوان حضور داشته‌اند، و در رقص سماع همیشه مردان.

تعداد رقصنده‌های میان مجلس اغلب یک یا دو نفر است اما در مواردی تعداد بیشتری هم حضور دارند. گاه رقص دسته‌جمعی بانوان نیز به چشم می‌خورد؛ مانند شکل ۳ که نکتهٔ درخور توجه آن وجود یک مرد نوازنده در همراهی با بانوان نوازنده و رقاصه‌هاست. این تصویر به نوعی

ART University e-Journal Website http://journal.art.ac.ir

حرمسرای شاه را تداعی می‌کند و مشابه این تصویر در دورهٔ تیموری نیز در نقاشی‌ها دیده شده است (ن.ک. آژند، ۱۳۸۷، ۲۰۲. تصویر مذکور حرمسرای سلطان حسین بایقرا را نشان می‌دهد و منسوب به شاه مظفر نقاش است). با توجه به هر دو تصویر (دورهٔ تیموری و دورهٔ صفوی) به نظر می‌رسد که حضور یک مرد نوازنده در میان حرمسرا متداول بوده است و او می‌تواند از خواجگان درباری باشد. البته این امکان نیز وجود دارد که شکل ۳ با الگوبرداری از تصویر دورهٔ تیموری ترسیم شده باشد. چه بسا در عین حال بتوان گفت که همانند دورهٔ قاجار، رابطهٔ موسیقی‌دانان مرد و زن در واقع رابطهٔ استاد ـ شاگردی بوده است (فاطمی، ۱۳۸۰، ۳۵)؛ و شکل ۳ نیز می‌تواند حاکی از چنین رابطه‌ای باشد. اما با توجه به اینکه در منابع مکتوب دورهٔ صفوی تا کنون به این نکته اشاره نشده است، چنین استنباطی ممکن است صحیح نباشد.

به هر حال حضور نوازندگان زن در تصاویر و اینکه نوازندگی سازهای مختلف را بر عهده دارند، نوعی نظام آموزشی را طلب می‌کند؛ اما اینکه این آموزش چگونه ـ و به وسیله مرد یا زن ـ انجام می‌شده، نکته‌ای است همچنان مبهم. برای مثال در زمینهٔ نقاشی عنوان شده است که برخی از این بانوان از شاگردان استادان معروف زمان مانند بهزاد و رضا عباسی بوده‌اند (حجازی، ۱۳۸۱، ۸۳). در زمینهٔ خطاطی نیز عنوان شده است که در خانواده‌های اهل فرهنگ و هنر که به تربیت دختران حساس بوده‌اند، برخی از دختران علاوه بر آنکه نزد پدر خود آموزش می‌دیدند، معلمانی جدای از افراد خانواده نیز داشته‌اند. برای مثال سلطان بانو، دختر شاه اسماعیل صفوی، از شاگردان دوست محمد هروی، زینب سلطان از زنان خطاط قرن دهم و دختر مقصود علی خوشنویس، گوهرشاد دختر میرعماد قزوینی و همسرش میر محمدعلی خدیوالخطاطین بوده است (حجازی، ۱۳۸۱، ۸۵). موارد ذکرشده نشان می‌دهند که نخست آموزش هنر به دختران یا زنان بیشتر در خانواده‌های خواص یا دربار و بزرگان کشوری و یا خانواده‌هایی که پدر یا همسر اهل هنر بودند، صورت می‌گرفت و اینان خود آموزش دختر یا همسرشان را برعهده داشتند، که این امری متداول بوده است. مثلاً در زمینه فعالیت‌های ادبی نیز عنوان شده است که بیشتر شاعران زن در دورهٔ صفوی، از همسران و دختران شاهان و بزرگان اگرچه ـ و البته تعدادی هم از افراد عادی ـ بوده‌اند (حجازی، ۱۳۸۱، ۵۸). و دیگر اینکه، دست‌کم در دو هنر نقاشی و خطاطی، زنان نزد استادان مرد آموزش می‌دیده‌اند. این نکته نیز شایان ذکر است که اطلاعات ذکرشده در کتب تاریخی و تصاویر نگارگری، همان‌طور که در صفحات قبل هم ذکر شد، بیشتر متوجه طبقهٔ خواص است و بدین‌ترتیب نتایج به دست آمده عمدتاً از وضعیت هنر در دربار یا در میان بزرگان حکایت دارد. همچنین از آنجا که هنر در بین عموم مردم نیز به هر حال متداول بوده است نمی‌توان نتیجه‌گیری دقیق در این زمینه به دست داد. می‌توان این‌گونه استنباط کرد که در آموزش موسیقی چنین سلسله‌مراتبی رعایت می‌شده است. در واقع نوازندگان زن، از زنان و فرزندان درباریان یا بزرگان بوده‌اند؛ که در این صورت ظاهراً اگر نزد استادان مرد نیز آموزش می‌دیده‌اند، چندان اهمیتی نداشته است. دیگر این است که نوازندگان زن از فرزندان استادان مرد یا از همسران آنها ـ و یا حتی از فرزندان زنان نوازنده ـ بوده‌اند، که این را می‌توان نوعی نظام موروثی حرفه برشمرد. به علاوه، این می‌تواند دربارهٔ آموزش موسیقی و فعالیت زنان عامه نیز صادق باشد و فقط منحصر به خواص نباشد.

ART University e-Journal Website
http://journal.art.ac.ir

شکل ۲۲. بخشی از «بهرام و آزاده»، شاهنامهٔ قوام، مکتب قزوین، ۱۰۰۰هـ. ق. (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۳۳۱)

نتیجه‌گیری

به طور کلی موسیقیِ فاضلانه‌ای که در دورهٔ تیموری حاکم بود، در دورهٔ صفوی رو به انحطاط نهاد و تبدیل به نوعی موسیقی عیاشانه شد. محور اصلی مجالسی که این موسیقی در آنها اجرا می‌شده روسپیان رقصنده بودند، و در سفرنامه‌های مربوط به دورهٔ صفوی به آنها بسیار اشاره شده است. در برخی از منابع مکتوب، نام چند تن از اجرا کنندگان یا نوازندگان این نوع موسیقی ذکر گردیده است، که در منابع تصویری نیز می‌توان آنها را دید. در منابع مکتوب اطلاعاتی از حیات موسیقی نوازندگان زن دورهٔ صفوی به چشم نمی‌خورد. هرچند که در این منابع به اوضاع مغایر اخلاق رقصندگان زن بسیار اشاره شده، اما به نوازندگان زن به‌صراحت چنین نسبتی داده نشده است.

با توجه به منابع تصویری (نگارگری‌ها) می‌توان گفت که بانوان نوازنده در جشن‌های مخصوص بانوان حضور داشته‌اند؛ بدین معنی که غیر از شخص پادشاه هیچ مرد دیگری در صحنه نبوده است. اینکه شخص شاه تنها مرد حاضر در مجلس است، می‌تواند در عین حال اشاره‌ای باشد به حرمسرا و همسران پادشاه. کنار هم قرار گرفتن نوازندگان مرد و زن به‌ندرت پیش می‌آید و معمولاً چنین چیزی به چشم نمی‌خورد. در این گروه‌ها بانوان عمدتاً نوازندهٔ چنگ یا قانون بوده‌اند. البته زنان در بزم‌های خصوصی‌شان نوازندهٔ کمانچه و دف و نی نیز بوده‌اند؛ اما هنگامی که بانوان و مردان نوازنده در کنار یکدیگر قرار می‌گرفته‌اند، نوازندگی چنگ و قانون بر عهدهٔ آنها بوده است. این نکته می‌تواند حاکی از قدرت بالای نوازندگی بانوان در این دو ساز باشد. این نکته نیز شایان ذکر است که در برخی از تصاویر که مربوط به مکتب اصفهان‌اند، دو بانوی نوازندهٔ دف در مجلسی با حضور بانوان و مردان مشاهده می‌شوند. البته این نکته از خصوصیات مکتب اصفهان است که نقاشان عموماً به مضامینی چون ساقیان و نوازندگان می‌پرداختند؛ ولی با این حال حضور آنها در بین مردان درخور تأمل است.

ART University e-Journal
http://journal.art.ac.ir

با توجه به اطلاعاتی که از فعالیت بانوان خواص در زمینهٔ هنرهای نقاشی و خطاطی وجود دارد، می‌توان درباره موسیقی نیز چنین استنباط کرد که نوازندگان زن، یا از زنان دربار و یا در زمرهٔ بزرگان بوده‌اند؛ و ظاهراً اگر آنها نزد استادان مرد آموزش می‌دیده‌اند، چندان اهمیتی نداشته است. یا اینکه نوازندگان زن از فرزندان استادان مرد یا زن، یا از همسران نوازندگان مرد بوده‌اند، که نشان‌دهندهٔ نوعی نظام موروثی حرفه‌ای است، که می‌توان آن را برای زنان عامه هم تعمیم داد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای اطلاعات بیشتر در زمینه دورهٔ باستان، ن.ک. مقالات لاؤرگرن، ۱۳۸٤ و میثمی، ۱۳۸٦.
۲. Iconography
۳. Iconology
٤. در زمینهٔ موضوعِ موسیقی در تصاویر نگارگری در دورهٔ صفوی، ن.ک. پایان‌نامهٔ رهبر، ۱۳۸۹؛ و در زمینه دورهٔ تیموری، ن.ک. پایان‌نامهٔ اسعدی، ۱۳۷۸-۱۳۷۹، یا مقالهٔ اسعدی، ۱۳۸۳، ٦۱-۹۸.
۵. موسیقی رقص یکی از اقسام موسیقی در دورهٔ صفوی بوده که علاوه بر موسیقی سازی و آوازی، اهمیت فراوان داشته است (میثمی، ۱۳۸۱، ٤۸-٤۹).
٦. روسپیان در همهٔ شهرها بودند به غیر از شهر اردبیل که مکانی مقدس است و شاه عباس کبیر دستور داده بود تا تمام روسپیان از شهر خارج شوند (الئاریوس، ۱۳۸۵، ۲۲۲).
۷. ظاهراً نوازندگان مقام بالایی نداشته‌اند و در هنگام ضیافت‌ها، در قسمت‌های درخور اعتنا و توجهی از تالار قرار نمی‌گرفته‌اند، زیرا کمپفر (۱۳٦۳، ۲۵٦) در بخشی از سفرنامه‌اش می‌گوید که شاه برای تحقیر دو تن از نماینده‌های کشورهای دیگر دستور می‌دهد که آنها را در بین نوازندگان بنشانند، اما پس از رنجش آنان، شاه بلافاصله دستور می‌دهد که به آنها جایی پیش از نوازندگان بدهند (کمپفر، ۱۳٦۳، ۲۵٦).
۸. به طورکلی در تصاویر می‌توان به مواردی چون شکل سازها، اجزای آنها مانند تعداد گوشی‌ها و وترها، تزئینات و رنگ سازها، هم‌نشینی سازها در یک گروه موسیقی، حالت به دست گرفتن سازها، جنسیت نوازندگان، انواع رقص‌ها و تاریخ حیات برخی از سازها پی برد. چنین مواردی در رسالات موسیقی دیده نمی‌شود (برای دستیابی به اطلاعات بیشتر، ن.ک. رهبر، ۱۳۸۹).
۹. این تقسیم‌بندی صرفاً پیشنهاد نگارنده برای تحلیل هرچه بهتر و راحت‌تر تصاویر است و نمی‌توان آن را به صورت قانون کلی در نظر گرفت.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸٤) *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵) *مکتب نگارگری اصفهان*، وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷) *مکتب نگارگری هرات*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- اسعدی، هومان (۱۳۷۸-۱۳۷۹) حیات موسیقایی و علم موسیقی در دوران تیموریان از سمرقند تا هرات، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ هنرهای زیبا.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۳) «مطالعات سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ش. ۲٤، ٦۱-۹۸.
- افصح‌زاد، اعلاخان (۱۳۷۸) *نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی*، زیر نظر مرکز نشر میراث مکتوب، مرکز مطالعات ایرانی، دفتر نشر میراث مکتوب، تهران.
- آقاجانی اصفهانی، حسین و جوانی، اصغر (۱۳۸٦) *دیوارنگاری عصر صفویه اصفهان (کاخ چهل‌ستون)*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

ART University e-Journal Website
http://jou.art.ac.ir

- الئاریوس، آدام (۱۳۸۵) *سفرنامه آدام الئاریوس (ایران عصر صفوی از نگاه یک آلمانی)*، ترجمه: احمد بهپور، انتشارات ابتکار، تهران.
- بی‌نام (۱۳۸٤) *شاهکارهای نگارگری ایران*، نشر موزه هنرهای معاصر تهران، مؤسسه توسعهٔ هنرهای تجسمی، تهران.
- بینیون، لورنس ـ گری، باژیل ـ ویلکینسون، ج. و.س (۱۳۷۷) *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمه: محمد ایرانمنش، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸٦) *نقاشی ایرانی از دیرباز تا کنون*، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
- پورجوادی، امیرحسین (مقدمه و تصحیح)، ۱۳۸۰، «رساله در بیان چهار دستگاه اعظم»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ش. ۱۲، ۸۱-۹۲.
- تاورنیه، ژان باتیست (۱۳٦۳) *سفرنامه تاورنیه*، ترجمه: ابوتراب غفاری، با تجدید نظر کلی و تصحیح دکتر حمید شیروانی، انتشارات کتابخانه سنایی و کتابفروشی تأیید، اصفهان.
- دلاواله، پیترو (۱۳٤۸) *سفرنامه پیترو دلاواله*، ترجمه: دکتر شعاع‌الدین شفا، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- رهبر، ایلناز (۱۳۸۷) *بررسی سازها در نگاره‌های مکتب شیراز*، همایش موسیقی شیراز، فرهنگستان هنر، در دست چاپ.
- رهبر، ایلناز (۱۳۸۹) موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳) *جلوه‌های هنر پارسی (نسخه‌های نفیس ایرانی قرن ٦ تا ۱۱هجری قمری موجود درکتابخانهٔ ملی فرانسه)*، ترجمه: ع. روحبخشان، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران.
- سمسار، محمدحسن (۱۳۷۹) *کاخ گلستان (گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی)*، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰) *هنر دربارهای ایران*، ترجمه: ناهید محمد شمیرانی، نشر کارنگ، تهران.
- شاردن، ژان (۱۳۳٦) سیاحتنامه شاردن (دایره‌المعارف تمدن ایران)، جلد ۱ و ۸، ترجمه: محمد عباسی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- شاردن، ژان (۱۳٤۹) سیاحتنامه شاردن (دایره‌المعارف تمدن ایران)، جلد ۲، ترجمه: محمد عباسی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۰) «مطرب‌ها از صفویه تا مشروطیت (۱)»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ش. ۱۲، ۲۷-۳۹.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳٦۰) *سفرنامه کمپفر به ایران*، ترجمه: کیکاووس جهانداری، انتشارات خوارزمی، تهران.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۱) *نگارگری ایرانی*، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
- لاؤرگرن، بو (۱۳۸٤) «موسیقی ایران پیش از اسلام»، ترجمه: منصور حبیب‌دوست، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ش. ۲۸، ۳۹-۵۷.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳) تاریخ موسیقی ایران، جلد اول، نشر سیمرغ با همکاری نشر فاخته، تهران.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۸۱) «تشکیلات موسیقی دربار صفوی»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ش. ۱۷، ۳۱-۵٤.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۸٦) «بررسی سازهای ایران در کشفیات باستان‌شناسی»، فصلنامهٔ موسیقی ماهور، ش. ۳٦، ۵۱-۸٤.
- واصفی، زین‌الدین محمود (۱۳٤۹) *بدایع‌الوقایع*، جلد اول، تصحیح الکساندر بلدروف، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- واصفی، زین‌الدین محمود (۱۳۵۰) *بدایع‌الوقایع*، جلد دوم، تصحیح الکساندر بلدروف، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
- ولش، استوارت‌کری (۱۳۸٤) *نقاشی ایرانی؛ نسخه نگاره‌های عهد صفوی*، ترجمه: احمدرضا تقاء، نشر فرهنگستان هنر، تهران.

ART University e-Journal Website
http://journal.art.ac.ir

- Matthee, Rudi (2000) “Prostitutes, Courtesans, and Dancing Girls: Women Entertainers in Safavid Iran”, Iran and Beyond: Essays in middle Eastern History in Honor of Nikki R. Keddie, Mazda Publishers, California, PP. 121-150.
- Seebass, Tilman (1992) “Iconography, Ethnomusicology: An Introduction”, edited by Helen Myers, Macmillan, London, PP. 238-244.

ART University e-Journal Website
http://journal.art.ac.ir