Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Iranian Studies
ISSN: 1735 - 0700
Journal of Iranian Studies

# The Analysis of the Narrative of Persian Miniatures, Depicting Female Artists from the Safavid Period and its relation to the Narrative of Travelogues

**Fatemeh Dastafkan** [1] **Mansour Kolahkaj**[✉]

1. Master student of Art Research, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran fdastafkan71@gmail.com
2. Corresponding author, Associate Professor, Department of Graphics, Faculty of Arts, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran Mansor.kolahkaj@gmail.com

**Article Info**

**Article type:**
Research Article

**Article history:**
Received 29 September 2023
Received in revised form 21 May 2024
Accepted 9 December 2024
Published online 21 December 2024

***Keywords***:
*Iranology,*
*the Safavid period,*
*music,*
*female artists,*
*Persian miniature,*
*travelogues*

**ABSTRACT (چکیدهٔ کوتاه انگلیسی)**

**Introduction**: with Safavid coming to power, noticeable changes happened in the field of music and miniature art, which has been reflected in the remaining miniatures of this period. Some of these miniatures show female musicians and dancers, working under the supervision of the court. On the other hand, during the reign of Abbas I, much important information about female artists resulted from travelers and travelogue writers coming to Iran. According to what has been told, this research aims to point out the relation between the narrative of miniatures and travelogues, and the manner of the narrative. The purpose of this research is to complete the circle of cultural information from the Safavid period in Iran.

**Method and Research:** this research has a fundamental purpose and a qualitative approach, and presents its findings, by semiotic analysis of the pictures and miniatures, and utilization of library resources and scientific database.

**Findings and Conclusions**: The analysis of miniatures in this research shows that female artists of the Safavid period were paid high wages and had suitable and luxurious outfits, which is a fact confirmed by many historians and travelogue writers. The Persian miniatures of the Safavid period complete the narrative of written sources. They are aligned with the written narratives of the same period, and this can be a considerable source of cultural knowledge of the Safavid period in Iran.

**Cite this article:** Dashtafkan, Fatemeh., Kolahkaj, Mansour. (2024). The Analysis of the Narrative of Persian Miniatures, Depicting Female Artists from the Safavid Period and its relation to the Narrative of Travelogues. *Journal of Iranian Studies*, 23 (46), 212-20. http//doi.org/10.22103/jis.2024.22270.2540

© The Author(s).
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/10.22103/jis.2024.22270.2540

# EXTENDED ABSTRACT

## Introduction

With Safavid coming to power, noticeable changes happened in the field of music and miniature art, which has been reflected in the remaining miniatures of this period. Some of these miniatures show female musicians and dancers, working under the supervision of the court. On the other hand, during the reign of Abbas I, much important information about female artists resulted from travelers and travelogue writers coming to Iran. According to what has been told, this research aims to point out the relation between the narrative of miniatures and travelogues, and the manner of the narrative. The purpose of this research is to complete the circle of cultural information from the Safavid period in Iran. this research has a fundamental purpose and a qualitative approach, and presents its findings, by semiotic analysis of the pictures and miniatures, and utilization of library resources and scientific database.

The analysis of miniatures in this research shows that female artists of the Safavid period were paid high wages and had suitable and luxurious outfits, which is a fact confirmed by many historians and travelogue writers. The Persian miniatures of the Safavid period complete the narrative of written sources. They are aligned with the written narratives of the same period, and this can be a considerable source of cultural knowledge of the Safavid period in Iran.

## Methodology

This research is fundamental in purpose and qualitative in approach. The data for it was achieved from library sources and databases. The statistical population of this research is approximately 25 miniatures selected in purpose, from miniatures of different styles in the Safavid period. This research's method of analysis is semi-adaptive, presenting its result by the analysis of travelogues' context and the study of miniatures.

## Discussion

The favorable salary situation of female artists who were mentioned by historians is coordinated with their attire in the miniatures from this period; as they appear in all the miniatures wearing fine dresses, jewelry, and sometimes tiara. The attire in many of these miniatures is similar to princesses based on the color, fabric design, and luxury; as if the female musician without an instrument, and the female dancer while not moving, can't be distinguished from a princess.

The Persian miniatures of the Safavid period show two kinds of female musicians. The first are mentioned many times by written sources. As it says they are active in palaces, obliged to amuse the ladies of the palace and attend the king's private parties. Their picture appears many times in these miniatures from a distance. All the female musicians depicted in palaces and women's circles are included in this category. The second kind is the women who work in the family area. Observing this kind of miniature, it can be understood that this group was only invited to royal ceremonies, and not into the palace. According to the miniatures, the common instruments among the artists were string instruments such as Harp, Tambourine, Qanun, Lute, and Kamancheh, and Persian Daf as percussion instruments.

The female dancers in the miniatures from the Safavid period worked under the supervision of the court and were also divided into two groups; the first group was the dancers working only for the king in the palace (although it is mentioned in historical resources that sometimes the king called them to his privacy, or gave them orders). Miniature artists have repeatedly depicted these women in their works. The second group is the dancers commonly considered prostitutes. These women worked under the supervision of the government and out of the

court, and they had a guild, a vast organization, fixed income, and fine clothing. They received money separately for their dance and prostitution. In the written sources, it is mentioned that these women were invited to ceremonies by the court, noblemen, and high-ranking people. some of the miniatures of this period show female dancers, dancing in ceremonies attended only by men. This suggests that these women may have been prostitutes. As reports indicate, the female dancers of the court are only in service to the king, and by his orders, his guests. According to the miniatures, it can be said about the manner of women's dancing in the Safavid period, the dancers often used a self-sounding instrument called "qashoqak", and sometimes a little colored handkerchief while performing. However, it is also observed in the miniatures that they are dancing without the instrument or the handkerchief. the miniatures show women mostly dancing in groups, and sometimes solo, but the most interesting kind is circle dancing, which appeared customary at the time.

It can be said about the placement of the female musicians and dancers in the miniatures, that the dancers were in the middle and the lowest side of the frame, often in front of the king at a close distance, and the musicians were placed next the dancers at the corner of the frame. It can be pointed out that in the miniatures the dancers are not depicted, the musicians are placed closer to the king.

## Conclusion

aligning written sources with miniature artworks clarifies the situation of female artists in the Safavid period. Their favorable wage situation mentioned in the written sources, is visible in their attire. Miniature artists have shown this, and also the situation of their work. In the miniatures, the female dancers of the court and the prostitutes are well distinguished from the women working in the family area. So, it can be claimed that the Persian miniatures of the Safavid period complete and continue the narrative of the written sources, and align with the written narratives of the same period. This can be a considerable source of cultural knowledge of the Safavid period in Iran.

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰
دانشگاه شهید باهنر کرمان

# واکاوی روایت نگاره‌ها از زنان خنیاگر عصر صفوی و نسبت آن با روایت سفرنامه‌ها

**فاطمه دست‌افکن[۱] | منصور کلاه‌کج[۲]✉**

۱. دانشجوی کارشناس ارشد، گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز ، ایران. رایانامه: fdastafkan71@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه گرافیک، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز ، ایران. رایانامه: Mansor.kolahkaj@gmail.com

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:**
مقاله پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۲/۰۷/۰۷
**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۳/۰۳/۰۱
**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۹/۱۹
**تاریخ انتشار:** ۱۴۰۳/۱۰/۰۱

***کلیدواژه‌ها:***
***ایرانشناسی،***
***دورۀصفوی،***
***موسیقی،***
***زنان‌خنیاگر،***
***نگارگری،***
***سفرنامه‌ها،***

**چکیده**

**زمینه/هدف:** با به حکومت رسیدن صفویان، تغییرات چشمگیری در زمینۀ موسیقی و نگارگری به وجود آمد که بازتاب این تغییرات در نگاره‌های به جای مانده از این عصر دیده شده است. در برخی از این نگاره‌ها تصاویری از زنان خنیاگر در قالب نوازنده و رقصنده وجود دارد که زیر نظر دربار فعالیت داشته‌اند. از سوی دیگر، در دورۀ شاه عباس اول در نتیجۀ ورود سیاحان و سفرنامه‌نویسان به ایران، اطلاعات مهمی از زنان خنیاگر برجای مانده است. مسئلۀ این پژوهش چیستی نسبت روایت نگاره‌ها و سفرنامه‌ها از زنان خنیاگران صفوی و چگونگی این روایت‌هاست. هدف این پژوهش تکمیل حلقۀ اطلاعات فرهنگی ایران عهد صفوی است.

**روش/رویکرد:** پژوهش حاضر از نظر هدف بنیادی و از نظر رویکرد کیفی است که با تحلیل و توصیف نشانه‌شناسانۀ تصاویر، نگاره‌ها و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی علمی، یافته‌های آن ارائه می‌شود.

**یافته‌ها/نتایج:** تحلیل نگاره‌ها در این پژوهش نشان داد که پوشش ظاهری زنان خنیاگر عصر صفوی مناسب و سرشار از تجمّل بوده و دلیل آن وضعیت مطلوب حقوق و مزایای این زنان بوده که تاریخ‌نویسان و نیز سفرنامه‌نویسان بر مطلوب بودن عایدی این گونه زنان صحّه گذاشته‌اند. همچنین نگاره‌های عصر صفوی تکمیل کننده و تداوم روایات منابع مکتوب هستند و با روایات مکتوب هم‌دورۀ خود هم‌خوانی داشته و این دو گانه می‌تواند منبعی قابل اعتنا برای شناخت فرهنگی ایرانی، عصر صفوی باشد.

**استناد:** دست‌افکن، فاطمه؛ کلاه‌کج، منصور؛ (۱۴۰۳). واکاوی روایت نگاره‌ها از زنان خنیاگر عصر صفوی و نسبت آن با روایت سفرنامه‌ها. *مجلۀ مطالعات ایرانی*، ۲۳ (۴۶)، ۲۱۲-۱۸۵.

http//doi.org/10.22103/jis.2024.22270.2540

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

## ۱.مقدمه

### ۱.۱.بیان مسئله

موسیقی از دوران باستان در کنار شعر، در میان مردم ایران جایگاهی والا داشته و آن را موجب آرامش روح و عنصری برای تلطیف و روان می‌دانسته‌اند. به گفتهٔ امان‌الهی بهاروند (۱۳۸٦) شواهدی وجود دارد که خنیاگری حرفه‌ای، قبل از اشکانیان وجود داشته است. گوسان‌ها در این خصوص نقش چشم‌گیری داشتند. به گفتهٔ مری بویس (۱۳۸٦) گوسان‌ها در جامعهٔ پارتی به عنوان موسیقی‌دان و شاعر محترم شمرده می‌شدند.

موسیقی‌دانان از دورهٔ ساسانی خنیاگر نامیده شدند که شامل نغمه‌خوانان، مطربان، رامشگران و گاه موسیقی‌دانان ایران می‌شد. با ورود اسلام به ایران و با وجود مردود دانسته شدن موسیقی بزمی، برخی از اجراهای موسیقی چون نغمه‌خوانی، آوازهای ملی، رجزخوانی... ادامه پیدا کرد. این محدودیت موجب تنزل جایگاه اجتماعی گروه‌هایی شد که به موسیقی بزمی روی آوردند، اما وضعیت موسیقی‌دانان درباری کاملا متفاوت بود، زیرا شاهزادگان و پادشاهان از این هنر حمایت می‌کردند. در دورهٔ صفوی با توبهٔ شاه تهماسب و به رسمیت شمردن مذهب تشیّع در ایران موانعی بر سر راه زنان خنیاگران پیش آمد و فعالیت آنان به محاق رفت.

در متون تاریخی ایران به‌سختی می‌توان ردی از حضور زنان خنیاگر و نقش آنان در اجتماع یافت و اگر هم‌سخنی به میان آمده، آن‌قدر خاص بوده که پنهان کردن آن مقدور نبوده است. به‌طوری‌که در متون تاریخی نشانی از موسیقی‌دانان زن یافت نمی‌شود. اما همچنان شاهد فعالیت‌های خنیاگران درباری در تصاویر نگارگری و روایت سفرنامه‌ها هستیم.

باتوجه به آنچه گفته شد، مسئلهٔ این پژوهش چیستی نسبت روایت نگاره‌ها و سفرنامه‌ها از زنان خنیاگران صفوی و چگونگی این روایت‌هاست؟ ضرورت انتخاب این دوره از تاریخ ایران و این موضوع بدین‌جهت است که از یک سو پادشاهان صفوی در پی توسعهٔ هنر برآمده و از سوی دیگر، موسیقی و نگارگری در این دوران دچار تغییراتی شد که هنرمندان این دو هنر آغازگر راهی نو برای دورهٔ بعد خود شدند.

### ۲.۱. پیشینه پژوهش

دربارهٔ دورهٔ صفوی و وضعیت فرهنگی، اجتماعی و همچنین نگاره‌ها و مکاتب آن مقالات، کتب و پایان‌نامه‌های متعددی به رشتهٔ تحریر درآمده که در پیشینهٔ این پژوهش از بیان آن‌ها صرف نظر و فقط به منابع مرتبط با حوزهٔ و اصلی این تحقیق و موسیقی دورهٔ صفوی و جایگاه زن در آن پرداخته شده است. در زمینهٔ موسیقی صفوی می‌توان به کتاب سید حسین میثمی (۱۳۹۷)، با نام *موسیقی عصر صفوی* اشاره نمود. وی در این کتاب با ذکر کلیاتی در مورد عصر صفوی به تعریف انواع موسیقی بزمی، نقاره‌ای و مجلسی پرداخته و موقعیت سازندگان و حافظان دربار شاهان و سرگذشت آنان را ذکر می‌کند. حسن بیک روملو (۱۳۵۷)، از مورخان و سربازان عهد شاه تهماسب در کتاب خود با نام *احسن التواریخ*، از عهد گورکانیان تا روزگار حکمرانی سلطان محمد خدابنده صفوی را شرح می‌دهد. روملو در این کتاب به تاریخ سیاسی و جنگ‌ها پرداخته و گزارش‌هایی از تاریخ فرهنگی آن دوران و شرح حال شاعران، نویسندگان و هنرمندان را ذکر می‌کند. وی همچنین گزارش‌هایی از چگونگی برگزاری مراسم درباری

و حضور زنان خنیاگر در این مراسم را بیان می‌کند. جان شاردن در سفرنامهٔ خود با نام *سفرنامهٔ شاردن*، در پنج جلد دربارهٔ سفرها و مشاهدات خود از شهرها، مردمان و بخصوص زنان آن دوران نوشته است. وی دربارهٔ دربار شاه‌عباس دوّم و شاه‌سلیمان صفوی سخن گفته است و در زمینهٔ فعالیت زنان خنیاگر مطالبی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. پیترو دلاواله (۱۳۹۰)، در کتاب خود تحت عنوان *سفرنامهٔ پیترو دلاواله*، مطالبی از زنان خنیاگر را ذکر کرده است. مقصود علی صادقی گندمانی و میمنت حسن‌شاهی (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای تحت عنوان «شاه‌عباس اول و هنر موسیقی»، در زمینهٔ حیات سیاسی – فرهنگی شاه‌عباس اول و موسیقی بزمی، جایگاه موسیقی در آیین استقبال از میهمانان خارجی شاه‌عباس و کاربرد موسیقی در جشن‌ها مباحثی را به رشتهٔ تحریر در آورده است. فاطمه صغری غضنفری و همکارش (۱۳۹٦)، در پژوهش خود با عنوان «جایگاه زن و موسیقی در عصر صفوی و بازنمود آن در نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی»، موسیقی بانوان و شیوهٔ آموزش موسیقی عصر صفوی را بررسی کرده و گفته‌اند، نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌تهماسب در واقع منعکس‌کنندهٔ تصاویری از فضای درباری و موسیقی درباری هستند. مهناز شایسته‌فر و همکاران (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی جایگاه اجتماعی زنان و کودکان در دورهٔ شاه‌تهماسب صفوی (۹۳۰–۹۸۳ق) براساس تطبیق نگاره‌های نسخهٔ شاهنامهٔ طهماسبی و هفت‌اورنگ جامی»، با نگاهی به جایگاه اجتماعی زنان و کودکان در دورهٔ شاه‌تهماسب صفوی و نگارگری در اوایل این دوره به معرفی و تطبیق شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی و نسخهٔ خطی هفت‌اورنگ جامی پرداخته‌اند. «صدف نوروزی» (۱۳۹٦)، در پژوهش «بررسی تطبیقی سازهای موسیقی و نگارگری تیموری»، موسیقی دورهٔ تیموری و سازهای موسیقی استفاده شده توسط نوازندگان در آن دوران را براساس نگاره‌های مکتب هرات و شیراز مورد مطالعه قرار داده و در آخر دربارهٔ حضور زنان نوازنده در نگاره‌ها و سازهایی که توسط آنان نواخته می‌شود، بحث کرده است. «ایلناز رهبر» و همکارش (۱۳۹۱)، در پژوهشی با نام «جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دورهٔ صفوی، با نگاهی بر تصاویر نگارگری»، با تکیه بر منابع تصویری بیان می‌کنند که بانوان در جشن‌های مخصوص بانوان حضور داشته‌اند و به‌ندرت نوازندگان زن و مرد در کنار هم قرار گرفته‌اند. در آخر اطلاعاتی که در این پژوهش از فعالیت زنان نوازنده به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که نوازندگان زن احتمالاً از زنان دربار، یا از فرزندان استادان مرد و زن و یا همسری نوازنده داشته‌اند که نشان‌دهندهٔ نوعی نظام موروثی در آن دوران بوده است و همچنین بیان کرده است که زنان رقصنده روسپی هستند.

مرتبط‌ترین پژوهش با این مقاله پژوهش ایلناز رهبر و همکارش(۱۳۹۱) است. تفاوت این پژوهش با آن به شرح پیش رو است: این پژوهش بیان می‌کند که خنیاگران در نگاره‌های عصر صفوی جزء کدام دسته از زنان خنیاگر از جمله زنان نوازنده و فعال موسیقی در حیطهٔ خانوادگی هستند. همچنین تفاوت میان انواع زنان رقصنده در این پژوهش بیان شده است. اما تفاوت اصلی نسبت میان روایت نگاره‌ها و منابع مکتوب از زنان خنیاگر صفوی است که به نظر می‌رسد این پژوهش از این جنبه که این دو روایت را به لحاظ مقطع زمانی مطابقت می‌دهد، نوآورانه است.

### ۳.۱.روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف بنیادی و از نظر رویکرد کیفی است. داده‌های آن برآمده از منابع کتابخانه‌ای و پایگاهای اطلاعاتی است. جامعهٔ آماری این پژوهش حدود ۲۵ نگاره از میان نگاره‌های مکاتب مختلف دورهٔ صفوی است که به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. به این نکته باید اشاره کرد که در نگاره‌ها «هنرمندان با تصویرگری حماسه‌های ملی و پهلوانان ایران زمین، به دلبستگی‌های ملی یا حکومتی پاسخ می‌گفتند.» (محمودی و دیگران،۱٤۰۲: ۷۷). بخشی از روایت موسیقی این دوره از دل چنین تصاویری بیرون آمده که با متون سفرنامه‌ها همسنجی می‌شود. بنابراین، شیوهٔ تحلیل این مقاله شبه تطبیقی است که با تحلیل محتوای برآمده از متون سفرنامه‌ها و خوانش تصاویر نتیجهٔ آن ارائه می‌شود.

### ٤.۱. یافته‌ها و نتایج پژوهش

**تحلیل نگاره‌ها در این پژوهش نشان داد که پوشش ظاهری زنان خنیاگر عصر صفوی مناسب و سرشار از تجمّل بوده و دلیل آن وضعیت مطلوب حقوق و مزایای این زنان بوده که تاریخ‌نویسان و نیز سفرنامه‌نویسان بر مطلوب بودن عایدی این گونه زنان صحّه گذاشته‌اند. همچنین نگاره‌های عصر صفوی تکمیل کننده و تداوم روایات منابع مکتوب هستند و با روایات مکتوب هم‌دورهٔ خود هم‌خوانی داشته و این دو گانه می‌تواند منبعی قابل اعتنا برای شناخت فرهنگی ایرانی، عصر صفوی باشد.**

## ۲. بحث و بررسی

### ۱.۲. موسیقی در عصر صفوی

در عصر صفوی و قبل از آن به دلایلی چون نابسامان بودن اوضاع اجتماعی، هنر موسیقی محیط مناسبی برای رشد نیافت و اعتبار علمی پیشین خود را از دست داد. بااین‌حال، موسیقی توانست به‌صورت شفاهی در جامعه راه یابد. در بسیاری از منابع تاریخی، سفرنامه‌ها و تذکره‌های عهد صفوی از استقبال دولتمردان این دوره از موسیقی در برپایی مجالس جشن و طرب با حضور خوانندگان، نوازندگان و رقصندگان صحبت به میان آمده است. «به طور طبیعی پایتخت‌های دوران صفوی که مقرّ حکومت شاهان بودند، از مهم‌ترین کانون‌های موسیقی این دوران به شمار می‌رفتند» (میثمی، ۱۳۹۷: ۲۹). در زمینهٔ اجرای موسیقی در دربار شاهان صفوی، رهبر و اسعدی به نقل از میثمی عنوان می‌کنند که: «با این‌که دربار شاهان صفوی دربردارندهٔ بهترین نخبگان هنرها و بزرگ‌ترین کانون هنری بود، اما براساس شواهد سفرنامه‌ها، می‌توان ادعا کرد که این موسیقی کمتر جنبهٔ هنری داشته است و مجالس یاد شده به‌نوعی مجالس عیاشی بوده‌اند» (میثمی، ۱۳۸۱: ۱۲۱ به نقل از رهبر و اسعدی). در این عهد پادشاهان، شاهزادگان و حتی مردم عادی در مراسم متعدد از موسیقی بهره می‌جستند.

موسیقی در آداب شکار پادشاهان بخصوص "شاه‌عباس اول" که بسیار به این مراسم علاقه‌مند بود، برگزار می‌شد. «در طول این مراسم که بسیار باشکوه برگزار می‌شد، گروه موسیقی اردوی شاهی را همراهی می‌کرد، یا میزبانان محلی با تدارک برنامه‌های استقبال همراه با موسیقی، رقص و آواز، موجبات شادمانی و رضایت خاطر شاه را فراهم

می‌نمودند» (صادقی گندمانی و حسن شاهی، ۱۳۹۵: ۱۲۳). در منابع مختلف مربوط به عهد صفوی اشکال مختلفی از موسیقی در جامعه رواج داشته است. ازاین‌رو «تشکیلات مخصوصی برای سازماندهی موسیقی‌دانان دربار وجود داشت که به آن نقّارخانهٔ خاصهٔ شریفه می‌گفتند» (میثمی، ۱۳۹۷: ۱٤٥). شاه‌تهماسب از شاهانی بود که در جهت رونق نقاره‌خانه کوشید. «معمولاً نقاره‌خانه‌ها یا در کاخ شاهان و دربارها قرار می‌گرفتند یا در نزدیکی کاخ، محلی برای آن‌ها در نظر گرفته می‌شد که بی‌ارتباط با اهداف اقتصادی، مذهبی و سیاسی شهر نبوده است» (پیشین: ۱٤۰). مسئول نقاره‌خانه، چالچی‌باشی بود که بر نوازندگان و خوانندگان نظارت می‌کرد و آنان را برای آیین درباری، محفل‌های خصوصی، مراسم شکار و جنگ‌ها آماده می‌ساخت. از شیوه‌های مختلف موسیقی در این دوره می‌توان به موسیقی نقاره‌ای، مجلسی، مطربی و موسیقی مذهبی اشاره کرد.

از انواع موسیقی که زنان در آن فعالیت داشتند، موسیقی مجلسی و مطربی بود. موسیقی مجلسی در مجالس دربار و امرا و شکارگاه‌های شاهی نواخته می‌شد و آنان مانند دیگر خدمهٔ دربار شاهان لباس رسمی بر تن می‌کردند. این موسیقی‌دانان از گروه‌های مرد و زن تشکیل می‌شدند. در واقع، موسیقی مجلسی به سه طریق برپا می‌گشت: «موسیقی سازی، موسیقی ساز و آواز، موسیقی رقص» (میثمی، ۱۳۹۷: ۱٤۳). نوازندگان به شیوه‌های مختلفی از جمله: خوانندگی، گویندگی و نقالی برنامه‌های خود را اجرا می‌کردند. از سازهایی که در این شیوه از موسیقی مورد استفاده قرار می‌گرفت، سازهای پوست‌صداها، زه‌صداها و خودصداها بودند. موسیقی مطربی مشابه موسیقی مجلسی درباری است، ولی از لحاظ محتوا متفاوت بوده است. مردم جامعه مطربان را پست و آنان را وسیله‌ای برای سرگرمی و لذت می‌شمردند. به همین دلیل این موسیقی‌دانان از آن دسته از افراد جامعه که در پایین‌ترین و بی‌حرمت‌ترین طبقات اجتماعی قرار داشتند، تشکیل می‌شدند و فعالیت آنان بیشتر در شهرهای بزرگ و پایتخت بوده است. مطربان نه‌تنها خواننده و رقصنده بودند، بلکه برخی از آنان خود را به شکل مقلّد درمی‌آوردند.

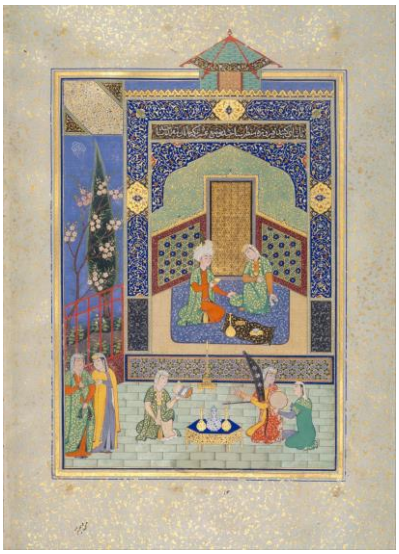
### ۲.۲.زنان خنیاگر در نگاره‌های مکتب تبریز دوم

پس از شکست آق‌قویونلوها توسط شاه اسماعیل صفوی در سال ۹۰٦ هـ ق، تبریز مقر سلطنت؛ و آغازگر دورهٔ طلایی هنر صفویان شد. شاه اسماعیل مکتب تبریز دو را بنا نهاد و «با تشکیل یک دولت واحد در ایران امکان تلفیق مهم‌ترین سبک‌های نگارگری پیشین را فراهم ساخت» (پاکباز، ۱۳۹٦: ۸٦). در زمینهٔ موسیقی زنان در دربار شاه اسماعیل به جز نگاره‌هایی که در دوران وی کار شده‌اند و چند گزارش کوتاه، اطلاعات چندان دیگری وجود ندارد؛ زیرا او بیشتر عمر خود را مشغول به جنگ و کشورگشایی بوده است. در گزارشی در زمینهٔ موسیقی میثمی به نقل از مؤلفی گمنام در سفرنامه‌های «ونیزیان» چنین بیان می‌کند که: «هنگام مشق (تیراندازی)، آلات طرب می‌نوازند و دختران رقاص به شیوهٔ خود پایکوبی می‌کنند و در ستایش اسماعیل سرود می‌خوانند» (سفرنامهٔ ونیزیان، ۱۳٤۹، به نقل از میثمی، ۱۳۹۷: ۳۳).

پس از مرگ شاه اسماعیل، شاه تهماسب به سلطنت رسید. وی حامی هنرمندان بود. اما به‌تدریج از علاقهٔ وی در این زمینه کاسته شد. در مجموع زندگی شاه تهماسب را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: بخش نخست دوران جوانی او که بسیار به هنر و موسیقی اهمیت می‌داد و در بخش دوم زندگی‌اش در «علایق هنری او تغییری چشم‌گیر پدیدار

شد و تعلق خاطرش را از هنرها قطع کرد» (همان: ۲۵). موسیقی مجلسی همراه با حضور نوازندگان و رقصندگان زن در بخش اول زندگی شاه تهماسب جای داشته است. در کتاب *احسن‌التواریخ* تألیف«حسن بیک روملو» چنین آمده است که دیو سلطان روملو از امرای قزلباش در سال ۹۳۱ هـ‌ق (هنگامی که شاه تهماسب دوازده سال داشته است)، ضیافتی را در ییلاق لار ترتیب می‌دهد که در آن نوازندگان و زنان خنیاگر در آن شرکت داشته‌اند. متن این گفته چنین ذکر شده است: «دیو سلطان به لوازم طوی و پیشکش بپرداخت. اقداح ارغوانی از دست ساقیان گل‌عذار دایر گشت و [خنیاگری] مغنیان طرب‌ساز و آوای مطربان خوش‌آواز از عشرت‌خانهٔ ناهید درگذشت» (روملو، ۱۳۵۷: ۲٤٥).

در مکتب تبریز دوم نسخه‌های خطی نفیسی چون خمسهٔ نظامی، شاهنامهٔ فردوسی، پنج‌گنج امیرخسرو دهلوی و دیوان حافظ کتابت شدند که در آن‌ها نگاره‌های بسیار زیبایی از زنان رقصنده و نوازنده مشاهده می‌شود. ازآنجایی‌که در مکتب‌های مختلف ایران دورهٔ اسلامی رسم بر این بوده که نگارگران زیر نظر پادشاهان و به‌عنوان نقاشان سلطنتی در کارگاه‌ها به‌صورت گروهی بر روی یک اثر کار کنند، در این آثار نیز توانستند به زیبایی خصوصیات ظاهری عصر خود را در نگاره‌ها نمایان سازند. ازاین‌رو تصاویر زنان خنیاگر در نگاره‌های هر مکتب از دورهٔ صفوی می‌تواند گواهی بر احوال و نوع پوشش این زنان در آن زمانه باشد. خمسهٔ نظامی از نسخه‌های خطی نفیسی است که هنرمندان در عصر صفوی بارها آن را کتابت کرده‌اند. در این نسخه‌ها به دلیل داستان‌های عاشقانه، به‌وفور تصاویری از نوازندگان و رقاصان دیده می‌شود. در دو نگارهٔ ۱ و ۲ با موضوع بهرام گور زنان خنیاگر مشاهده می‌شوند. در تصویر ۱ بهرام گور همراه با شاهزاده‌خانم در ایوانی به رنگ آبی مشاهده می‌شود که در پایین پای آنان و خارج از ایوان گروهی از زنان نوازنده دیده می‌شوند که همواره لباس‌هایی فاخر همانند شاهزاده‌خانم بر تن دارند و در حال نواختن سازهای دف و چنگ می‌باشند. در تصویر ۲ بهرام گور در فضای داخلی کاخ در حالی که ندیمه‌ها گرد آن نشسته‌اند، همواره توسط زنان نوازنده و رقصنده سرگرم می‌شود. در تصویر زنان نوازنده و رقصنده در پایین‌ترین کادر تصویر با لباس‌های فاخر به تصویر درآمده‌اند.

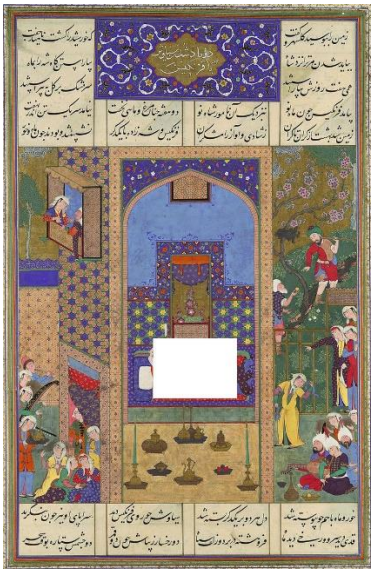


تصویر ۱: بهرام گور در قصر سبز روز دوشنبه، پنج‌گنج نظامی، تاریخ ۱۵۲٤–۲۵ م/ ۹۳۱ ق، منبع: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File

تصویر ۲: بهرام گور در روز سه‌شنبه در غرفه قرمز (از هفت‌پیکر)، حدود ۱۵٤۰ م– ۹٤۷ ق.، منبع: http://www.artnet.com/artists/anonymous/bahram-gur

تصویر ۳ نگاره‌ای از شاهنامهٔ تهماسبی است که «میر مصور» آن را نگارگری کرده است. میر مصور که خلق و خویی عاشقانه به نگاره‌های خود می‌دهد، در این نگاره دو نوع موسیقی مجلسی یعنی موسیقی ساز و موسیقی رقص را که در این دوره مرسوم بوده است، به زیبایی ترسیم می‌کند. زنان نوازنده و رقصنده در این دوره، تشکیل شده از زنان کنیز دربار بوده‌اند. در واقع، در دورهٔ صفوی موسیقی‌دانان زن برده را کنیز می‌نامیدند. در این نگاره میر مصور دو گروه از نوازندگان دربار را با ترسیم غرفهٔ عروسی در وسط کادر جدا می‌کند. در پشت در غرفه که در سمت چپ تصویر قرار دارد، گروه موسیقی‌دان که از دو زن و یک مرد تشکیل شده‌اند، قابل مشاهده هستند. در سمت راست تصویر فضای بیرونی کاخ نشان داده شده که دو نوازندهٔ زن در حال دف زدن با گروهی از مردان در حال نواختن هستند. در کنار آنان زن رقصنده با لباسی زرد و دو دستمال آبی در دستانش در حال رقص است.

پنج‌گنج امیرخسرو دهلوی از نسخه‌های نفیسی است که حضور زنان خنیاگر را می‌توان در میان نگاره‌های آن یافت. از مجالسی که زنان خنیاگر در آن حضور دارند، می‌توان به نگارهٔ ٤ مجلس شیرین به رقم آقامیرک اشار کرد. در این نگاره شخصیت‌های اصلی در مرکز تصویر و میهمانان در دو طرف حیاط قرار گرفته‌اند. در قسمت چپ تصویر و در پایین‌ترین قسمت کادر نگاره دو نوازندهٔ زن مشاهده می‌شوند که به دلیل لباس‌های فاخری که بر تن دارند، اگر آلات موسیقی آنان را نادیده بگیریم، نمی‌توان فهمید آنان نوازنده هستند.



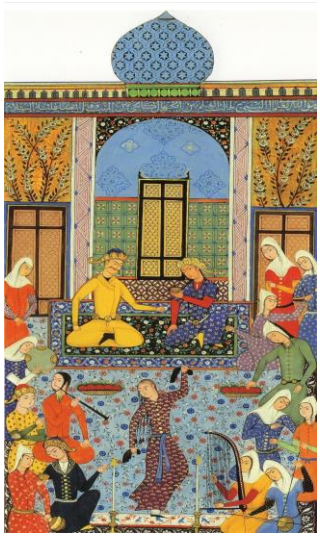
تصویر ۳: ازدواج سیاوش و فرنگیس، نگاره‌ای از شاهنامهٔ شاه تهماسب میر مصور،۱۵۲۵–۳۰م، (شاهنامهٔ تهماسبی)، منبع:

تصویر ٤: مدرسهٔ تبریز، پنج‌گنج، امیرخسرو دهلوی، نگارگر آقا میرک، منبع: اشرفی، ۱۳۹٦: ۱٦۵

https://www.metmuseum.org/art/collection/search

در نگارۀ ۵ که برگی از دیوان حافظ است، بزم عاشقانه‌ای ترسیم شده که در آن دو دلداده توسط رقاصان و نوازندگان پذیرایی می‌شوند. در وسط کادر دو زن خنیاگر در حال پایکوبی هستند. شاردن در توصیف رقصنده‌های زن می‌نویسد: «رقاصه‌ها به هنگام پایکوبی و دست‌افشانی به دست خود استخوان‌هایی تعبیه می‌کردند که مانند قاشقک کولی‌ها از آن صدایی رسا و صاف و خوش‌آهنگ برمی‌خیزد» (شاردن، ۱۳۷٤ : ۹۷۹). در واقع، این ابزار جزء سازهای خود صدا و از جنس چوب و فلز بودند که معمولاً رقاصان در هنگام رقص از آن‌ها بهره می‌جسته‌اند. در نگارۀ ۵ می‌توان در دست دو زن رقصنده نمونه‌ای از این ساز را با جنسی از چوب مشاهده کرد. در نگارۀ ٦ رقصنده‌ای در وسط کادر در حال رقص با دستمال می‌باشد. از این نگاره چنین تعبیر می‌شود که رقصندگان گاه علاوه بر سازهای خود از دستمال‌های کوچکی در هنگام رقص بهره می‌جستند. دو نوازندۀ کمانچه و چنگ همراه با زن رقصنده در پایین‌ترین قسمت کادر و روبه‌روی شاه ترسیم شده‌اند.

تصویر ۵ بزم عاشقان توسط رقاصان و نوازندگان پذیرایی می‌شوند، دیوان حافظ، سام میرزا، حدود ۱۵۳۳ م – ۹٤۰ق، منبع: (گری، ۱۳٦۹، به نقل از میثمی، ۱۳۹۷: ۱٦۰)



تصویر ٦ بخش از «مجلس بزم»، اسکندرنامه (خمسۀ نظامی). ۹۹۳ هـ ق (حسینی راد و همکاران، ۱۳۸٤: ۱۷۲)

### ۳.۲. زنان خنیاگر در نگاره‌های مکتب قزوین

شاه تهماسب در نیمۀ دوم زندگی خود «در سال ۹۵۵ هـ‍ق پایتخت را از تبریز به قزوین منتقل کرد و سنت نگارگری مکتب تبریز را به این شهر انتقال داد» (آژند، ۱۳۹٤: ۱۰). موسیقی درباری با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین با سخت‌گیری‌های بیشتری روبه‌رو شد؛ به‌طوری‌که سازندگان آلات موسیقی و نوازندگان موقعیت خود را در دربار شاه‌تهماسب از دست دادند و در آخر از دربار اخراج شدند. شاه‌تهماسب تنها در برخی از مجالس درباری مانند

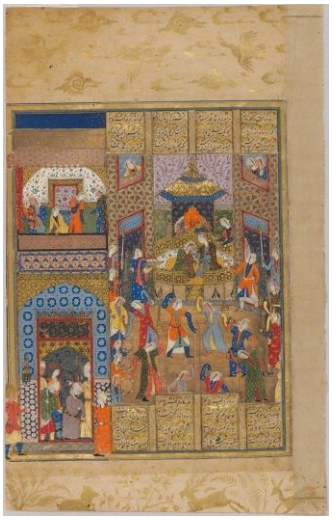
پناهندگی شخصیت‌های برجستهٔ آن زمان و یا جشن‌های عروسی فرزندانش و دیگر شاهزادگان از موسیقی بهره می‌جست. از شخصیت‌های مهم پناهنده در سال ۹٦۷ هـ‌ق می‌توان به پناهندگی "سلطان بایزید" اشاره کرد. در این باره روملو چنین ذکر می‌کند: «در قیصریه و بازارها راه آئین بسته بودند و خنیاگران و مطربان به لطافت آواز و نغمات دلنواز فقرات موزون تا اوج گردون برآوردند» (روملو، ۱۳۵۷: ٥۲٤). پس از شاه تهماسب فرزند او "شاه اسماعیل دوم" به حکومت می‌رسد. دوران حکومت شاه اسماعیل دوم بسیار کوتاه بود، به همین دلیل مطالب چندانی در زمینهٔ موسیقی این دوره وجود ندارد. «تنها می‌توان اذعان داشت که حمایت شاه اسماعیل دوم از موسیقی‌دانان، واکنشی بود در برابر تعصبات شاه تهماسب. این عملکرد را می‌توان نقطهٔ عطفی در تغییر موقعیت موسیقی‌دانان دربار دانست» (میثمی، ۱۳۹۷: ٤٥). پس از شاه اسماعیل دوم، "محمد میرزا" و پس از شاه میرزا، شاه‌عباس اول به حکومت رسیدند. در دربار این دو شاه موسیقی مورد توجه بود، بخصوص در دربار شاه عباس اول که موسیقی گسترش بسیاری یافت.

در زمینهٔ نگارگری می‌توان گفت که بی‌توجهی شاه تهماسب به نگارگری باعث شد که هنرمندان توسط «دیگر اعضای دربار، صاحب‌منصبان دولتی، تاجران و بازرگانان حمایت شوند» (خزائی، ۱۳۹۱: ۹۱) و این مسئله دلیلی شد تا هنرمندان بیش از دوره‌های قبل به امضای آثار خود توجه کنند و علاوه بر نگارگری نسخه‌ها، تصاویر مستقلی هم خلق کنند. «بخشی از فعالیت نگارگران سدهٔ دهم منحصر به کارگاه‌های سلطنتی نبود. به‌ویژه، پس از پایان دوران هنرپروری شاه تهماسب، فعالیت مراکز شهرستانی افزایش یافت» (پاکباز، ۱۳۹٦: ۱۱٥). این شهرها شامل شهرهایی چون شیراز، هرات و خراسان بودند که در کارگاه‌های خود فعالیتی قابل ملاحظه داشتند و آثار نفیسی خلق کردند. در بیشتر این آثار سیر بصری مشخصی نیز قابل رؤیت است، از جمله رنگ نخودی زمینه که به گفتهٔ «کلاه‌کج» احتمالاً برگرفته از خاک ایران یا مسکن بومی ایران است.(کلاه‌کج، ۱٤۰۱: ٦۱). در نگاره‌های به‌جای‌مانده در کارگاه‌های شیراز تصاویر بسیار زیبایی از زنان خنیاگر به چشم می‌خورد. این زنان بارها در نسخه‌های خطی چون هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی و شاهنامهٔ فردوسی ترسیم شده‌اند. (تصاویر ۷و ۸)

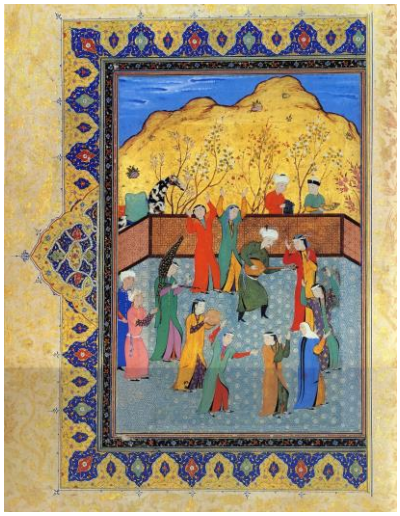
تصویر ۷: بهرام گور در غرفهٔ زرد، برگ مصور از نسخهٔ هشت‌بهشت، امیرخسرو دهلوی، شیراز، صفوی، حدود ۱۵۶۰ ترسایی، آبرنگ، منبع: https://www.flickr.com/photos/persian/in/album

تصویر ۸: امیرخسرو دهلوی، برگ مصور ۲۰۳، قرن شانزدهم، موزهٔ هنر هاروارد، منبع: https://harvardartmuseums.org/collections/object/۹۸۲۱۷?position=۱۳۷

شاهنامهٔ فردوسی از دیگر نسخه‌های خطی است که در کارگاه‌های شیراز بارها کتابت شد. از نگاره‌های به‌جای‌مانده با حضور زنان خنیاگر می‌توان به نگارهٔ ۹ اشاره کرد. در این نگاره در مقابل پادشاه و همسرش گروهی از زنان صوفی همرا با آوای دف در حال رقص سماع هستند. سه نوازندهٔ زن در کنار هم و در پایین‌ترین قسمت تصویر در حال نواختن دف و هشت زن به‌صورت دایره‌وار در حال چرخیدن هستند. در نگارهٔ ۱۰ که برگرفته از خمسهٔ نظامی است، جمعی از زنان به شیوه‌ای دایره‌وار در میان نوازندگان زن و مرد در حال پایکوبی هستند. در این نگاره «دو نفر از بانوان در حال نواختن چنگ و دایره هستند و هم‌چنین، مردی در حال نواختن تنبور است» (نوروزی، ۱۳۹٦: ۱۹٤). از این نگاره چنین برداشت می‌شود که در آن دوران رقصی به شیوه‌ای دایره‌وار مرسوم بوده است. «دولیه دلند» فرانسوی که همراه «تاورنیه» جهانگرد فرانسوی در سال ۱۰۷۵ قمری در دوران شاه عباس‌دوم به ایران آمد، در سفرنامهٔ کوتاه خود دربارهٔ رقص زنان این‌گونه بیان می‌کند که «در حضور شاه خنیاگران تا آنجا که می‌توانستند، هنرنمایی کردند و از عهدهٔ نواختن نوعی نی، نسبتاً خوب برآمدند و ویلون‌های یک سیمهٔ آن‌ها با آوازشان که ناخوشایند نیست، همراهی می‌کند. یک دستهٔ رقاص که در خدمت شاه هستند، مانند مدت تنفسی که در تماشاخانه‌ها میان دو پرده می‌دهند، با رقص، همه را سرگرم کردند. هفده یا هجده تن از این رقصندگان آراسته و خوش‌قدوبالا دایره‌ای می‌سازند و می‌رقصند. دست خود را به هم نمی‌دهند. ولی با دست‌ها و بدن خود حرکات بسیار می‌کنند» (دولیه‌دلند، ۱۳۳٦، نقل شده از میثمی، ۱۳۹۷: ٥٦).



تصویر ۱۱: جشن عروسی زال و رودابه، نسخه از شاهنامه فردوسی، تاریخ ۱۵٦۲، شیراز دورهٔ صفویه، جوهر، آبرنگ مات و طلا روی کاغذ، موزهٔ هنر هاروارد، منبع: https://harvardartmuseums.org/collections/object/position=۵۰۷?۱۶۵۴۶۳



تصویر ۱۲: کتاب خمسهٔ نظامی، مجلس در طبیعت، شاعر نظامی گنجوی، قرن ۱٦، هرات، ۲۲-۱۵۲۱ ترسایی، ۹۲۸ق، محل نگهداری کاخ گلستان، منبع: (حسینی راد، ۱۳۸٤، به نقل از نوروزی، ۱۳۹٦، ص. ۱۹٤)

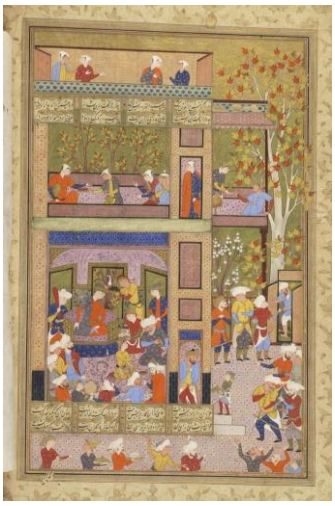
در نگارهٔ ۱۳ که برگی از شاهنامهٔ فردوسی است، تصویری از هنرنمایی زنان نوازنده و رقصنده در فضای باز و با حضور زنان و مردان متعدد مشاهده می‌شود. شاردن در زمینهٔ رقص زنان چنین بیان می‌کند که: «رقصیدن و به عبارت دیگر، پایکوبی و دست‌افشانی در نظر ایرانیان زشت و زننده و شرم‌آور است. زیرا در شریعت اسلام قبیح‌تر از نواختن اسباب طرب است، و جز زنان روسپی بدین کار نمی‌پردازند» (شاردن، ۱۳۷٤: ۹۸۰). در واقع، هنر موسیقی در نظر پادشاهان و اشراف صفوی شغل شریفی نبود و بیشتر مردم طبقهٔ سوم به این کار اشتغال داشتند؛ ازاین‌رو زنان حرم نمی‌توانند جزیی از این زنان باشند. با توجه به تصاویر و منابع «به نظر می‌رسد که رقصندگان عموماً در زمرهٔ روسپیان شناخته می‌شدند؛ اما دربارهٔ نوازندگان زن، این نکته به صراحت عنوان نشده است» (غضنفری و طباطبایی، ۱۳۹٦: ٦٤). شاردن دربارهٔ زنان رقصندهٔ روسپی چنین بیان می‌کند که: «در ایران رسم چنان است که برای دعوت کردن این گروه زنان باید پول فرستاد. اگر مراد از دعوت فقط رقصیدن رقاصه باشد، به خانم رئیس مراجعه می‌کنند و برای هنرنمایی هر رقاصه دو پیستول می‌پردازند. چنانچه شش یا هفت یا هشت تن آنان را بخوانند، باید دوازده، چهارده، شانزده پیستول بدهند، و اگر هنرنمایی رقاصه‌ها در نظر دعوت‌کننده خوش آمد، تحفه و هدیه‌ای نیز به آن‌ها می‌بخشد» (شاردن، ۱۳۷۲: ٤۳۱). نگارهٔ ١٤ تصویری دیگری از حضور زنان رقصندهٔ روسپی است.

تصویر ۱۳: مقدمات عروسی فرنگیس و سیاوش، نسخهٔ خطی شاهنامه توسط فردوسی، ۱۵۶۲م، مکان: خاورمیانه، ایران، شیراز، دورهٔ صفویه، ۹۶۹ هـ‌ق، منبع:
https://harvardartmuseums.org/collections/object/۱۴position=۵۰۴?۹۲۶۲

تصویر ١٤: انوشیروان تختی، شاهنامه، حدود ١٥٦ شیراز/صفوی، سیمونری ۲۰۱، ۹۳۹-۹٦۷ هـ ق، منبع:
https://www.google.com/search?q=+enthroned+۲C%۲C+detail%

در کارگاه‌های شیراز بار دیگر شاهنامهٔ فردوسی با ٤٥ نگارهٔ تمام‌صفحه کتابت شد. دو نگارهٔ ۱۵ و ١٦ زنان خنیاگر را در دو شرایط متفاوت از هم نشان می‌دهد. در نگارهٔ ۱۵ در پایین کادر زن چنگ‌نواز در میان دو نوازندهٔ مرد در حال نواختن ساز خود است. در ردیفی بالاتر از آنان دو زن رقصنده در مجاور یکدیگر با دستمال‌های رنگی در حال رقص هستند. در نگارهٔ ١٦ نگارگر هم‌زمان حضور نوازندگان زن را در مجلس زنانه درباری و نوازندگان مرد را در مجلس مردانهٔ دربار نشان می‌دهد.

تصویر ۱۵: شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، قرن ١٦، ۱۵۸۹-۱۵۹۰، کتابخانهٔ دیجیتال نسخ خطی اسلامی پرینستون، منبع: https://dpul.princeton.edu



تصویر ١٦: شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، قرن ١٦، ۱۵۸۹-۱۵۹۰، کتابخانهٔ دیجیتال نسخ خطی اسلامی پرینستون، (منبع: همان)

با بر تخت نشستن شاه‌عباس اول کارگاه‌های قزوین رونق یافتند و هنر کتاب‌آرایی شکوفا شد. دو نگارهٔ ۱۷ و ۱۸ برگرفته شده از نسخهٔ خطی شاهنامه هستند که توسط شاه‌عباس اول سفارش داده شده‌اند. در این دو نگاره نوازندگان زن سازهایی چون دف و چنگ را می‌نوازند. ترسیم زنان خنیاگر در این دو نگاره نشان‌دهندهٔ حضور این زنان در اندرونی کاخ‌ها و محافل خصوصی می‌باشد.

تصویر ۱۷: بلقیس، حدود ۱۵۹۰–۱۵۹۵. آبرنگ مات، صفوی / قزوین تصویری برگرفته از شاهنامه، منبع: https://alamy.com

تصویر ۱۸: انوشیروان و دختر چین، حدود ۱۵۹۰–۱۵۹۵. کتابخانهٔ بریتانیا، منبع: https://www.alamy.com/anushirvan-and-the-khaqan-of-chins

### ٤.۲. زنان خنیاگر در نگاره‌های مکتب اصفهان

شاه‌عباس اول با انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان موسیقی‌دانان را همراه خود به اصفهان آورد. در مجالس دربار شاه‌عباس اول زنان و مردان خنیاگر همواره حضور داشته‌اند. آنان در گوشه‌ای از مجلس به‌صورت دایره‌وار می‌نشستند و مشغول به کار می‌شدند. «"دلاواله" بیان می‌کند که در دربار شاه‌عباس زن خنیاگری به نام "فلفل" فعالیت می‌کرد که بسیار زشت و سال‌خورده بود، ولی چون شاه او را عزیز می‌شمرد، در بزرگان و سران دولت نفوذ فراوان داشت» (دلاواله، ۱۳۹۰: ۳۵۰). موسیقی بزمی و مجلسی در نزد شاه‌عباس اول بسیار رونق داشته است. به‌طوری‌که در سال ۱۰٦۱ هـ‌ق «به دنبال پیروزی‌اش بر سپاه عثمانی در باغ تاج‌آباد اصفهان به مدت چندین روز مراسم جشن و سرور و خوشگذرانی برپا کرد» (صادقی گندمانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۲۲). همچنین گفته شده است زنان خنیاگر و نوازندگان در این مجلس حضور یافتند. شاه‌عباس اول از هنر موسیقی در برپایی جشن‌های عروسی، مراسم شکار، عید نوروز و مراسمی چون پیروزی، سرکوب دشمنان و مخالفان و همچنین حضور موکب شاهی در شهرها و ایالات استفاده می‌نمود.

پس از مرگ شاه‌عباس اول، شاه‌صفی و بعد از وی "شاه‌عباس دوم" به حکومت رسیدند. این دو پادشاه همانند شاه‌عباس اول، بسیار به موسیقی علاقمند بودند. اما علاقهٔ بسیار شاه‌عباس دوم سبب بالاترین حد فعالیت‌های موسیقی‌دانان در دوران صفوی شد. علاقهٔ شاه‌عباس دوم به موسیقی بزمی آن‌چنان زیاد بود که مطربان و رقصندگان

در مجالس وی همواره حضور داشتند. زنان رقصنده و خواننده همچنان از گروه‌هایی بودند که همیشه در دربار شاه‌عباس دوم به اجرای برنامه می‌پرداختند. دولیه دلند فرانسوی در سفرنامهٔ کوتاه خود دربارهٔ این موضوع صحبت کرده است. "شاه سلیمان" در سال ۱۰۷۸هـ‌ق «مانند دیگر شاهان صفوی باقدرت بزرگان به سلطنت می‌رسد و با همین قدرت بزرگان حکومت می‌کند» (یوسف جمالی و حیدری، ۱۳۹۲: ۱۰۳). وی علاقهٔ بسیاری به موسیقی و برپایی مجالس داشت، به‌طوری‌که در این دوره مطالب مکتوبی در زمینهٔ موسیقی رشد نمود. در این باره میثمی به نقل از شاردن می‌گوید: «سازندگان و نوازندگان در ایران تهی‌دست و بدپوشاک‌اند، فقط گروهی که از طرف شاهنشاه نگهداری می‌شوند، شایان توجه می‌باشند. (وضعیت) این دسته تا اندازه‌ای خوب است و آنان را چالغی‌باشی [چالچی‌باشی] می‌نامند که به معنی گروه سازندگان و نوازندگان است» (شاردن، ۱۳۳۸، به نقل از میثمی، ۱۳۹۷: ۵۷). بعد از شاه‌سیلمان فرزندش «شاه سلطان حسین» آخرین پادشاه دودمان صفوی به سلطنت رسید. در زمینهٔ موسیقی در دربار شاه سلطان حسین «می‌توان این دوران را به دو دوره تقسیم کرد: دورهٔ محدودکردن موسیقی و دورهٔ بازشدن نسبی فضای موسیقی» (میثمی، ۱۳۹۷ : ٦٠).

در زمینهٔ نگارگری مکتب اصفهان، می‌توان گفت که مهم‌ترین نمایندهٔ این مکتب رضا عباسی است که به‌صورت هنرمندی نابغه و نوآور، توانست سبک واقع‌گرایی با تکیه بر آثار و سبک نقاشی اروپایی را، در نگارگری ایرانی وارد کند. در محضر رضا عباسی شاگردانی چون معین مصور، افضل الحسینی، محمدقاسم، محمدشفیع آموزش دیده و راه استاد را ادامه دادند. در واقع «دورهٔ شاه صفی اول و شاه‌عباس دوم را باید تداوم مکتب اصفهان به وسیلهٔ شاگردان رضا عباسی دانست. در این دوره اسلوب فرهنگ‌سازی هم رشد فزاینده‌ای پیدا نمود، به طوری که دورهٔ شاه صفی‌دوم (شاه سلیمان) و شاه سلطان حسین با افول کتاب‌آرایی، رفته‌رفته از نگارگری سنتی فاصله گرفت و خود به‌صورت شیوه‌ای مستقل جلوه‌گر شد» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۹).

در میان نگاره‌های تک‌برگ به‌جای‌مانده از زنان در این دوره به‌سختی می‌توان تصویری با موضوع زن نوازنده و رقصنده را مشاهده کرد. نگارهٔ ۱۹ زنی ایستاده را با لباسی فاخر و نقش‌دار به رنگ آبی درحالی‌که ساز تنبور می‌نوازد، نشان می‌دهد. رقم این نگاره نامشخص است، اما خلق این اثر طبق تاریخ این نگاره به دوران حکومت شاه‌عباس اول بازمی‌گردد. از تصاویر با موضوع زن رقصنده می‌توان به تصویر ۲۰ اشاره کرد. تاریخ این تک‌برگ به دوران «شاه صفی» باز می‌گردد. این نگاره زنی رقصنده را نشان می‌دهد که با حالتی فریبنده چادر خود را بازنموده و دلبری می‌کند. تصویر این زن بسیار نزدیک به توصیفات شاردن دربارهٔ زنان روسپی است. شاردن بارها در سفرنامهٔ خود بیان نموده که پایکوبی و دست‌افشانی در نظر ایرانیان زشت و زننده است و جز زنان روسپی بدین کار نمی‌پردازند. برای درک بهتر این موضوع گزارشی را که شاردن از وصف پوشش این زنان بیان کرده، می‌خوانیم: «در ایران با این‌که روسپی‌ها مانند دیگر زنان در حجاب‌اند، و همانند آنان لباس می‌پوشند، زودتر از فواحش کشورهای دیگر شناخته می‌شوند، زیرا اطوار و حرکات آن‌ها که به‌نوعی دلبری و تفت جویی قرین است، حالت و هدفشان را هویدا می‌کند. از این‌ها گذشته چادرشان که اندکی از چادر زنان دیگر کوتاه‌تر و بازتر است، معرف حالشان می‌باشد»

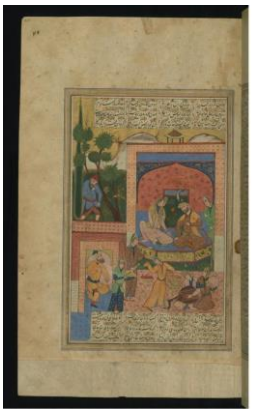
(شاردن، ۱۳۷۲: ٤۲۹). با توجه شرایط اجتماعی زنان در آن دوران و طبق اظهارات شاردن به نظر می‌رسد تصویر ۲۰ زن رقصندهٔ روسپی را نشان می‌دهد.

تصویر ۱۹: زن با تنبور ایران، اصفهان، حدود ۱٦۰۰–۱٦۱۰. نسخه‌های خطی؛ شاخ‌وبرگ، جوهر، آبرنگ مات و طلا روی کاغذ، موزهٔ هنر لس‌آنجلس، مجموعهٔ Nasli M Heeramaneck، منبع: https://collections.lacma.org/node/۲٤۰۰۰۳

تصویر ۲۰: رقاص زن، ج. ۱٦۳۰، مجموعه اسلاید هنرهای اسلامی والتر بی‌دنی Musee du Louvre. Manuscript. Inv. ۷۱۳۱، منبع: http://jeannedepompadour.blogspot.com/۲۰۱۳/۰۱/persian-۱=artminiature-and-painting.html?m

از مکتب اصفهان همچون دوره‌های دیگر عصر صفوی نسخه‌های خطی نفیسی برجای‌مانده است، اما از جایی که کتاب‌آرایی رفته‌رفته با سخت‌گیری‌های مذهبی مواجه شد، نسخه‌های خطی بسیار نادر و کمیاب شدند. در میان نسخه‌های خطی کار شده در این دوران می‌توان نخست به نگاره‌های امیرخسرو دهلوی (تصویر ۲۱) اشاره کرد. این نسخهٔ خطی به تاریخ ۱۰۱۷ ق/۱٦۰۹ م و در عصر صفوی کتابت شد که در آن تصاویری از زنان خنیاگر به چشم می‌خورد.

شمس‌الدین کرمانی از کاتبان و خوشنویسان دورهٔ صفویه است. امروزه از وی نسخه‌ای خطی با عنوان خمسهٔ نظامی به‌جای‌مانده است. این نسخه ۲٤ نگاره دارد که در میان آن‌ها تصاویری از زنان خنیاگر دیده می‌شود. در دو نگارهٔ ۲۲ و ۲۳ زنان نوازنده سازهایی چون عود (بربط)، تنبور و دف را می‌نوازند و گاه زن رقصنده همراه با «ساز خود صدا» آنان را همراهی می‌کند.



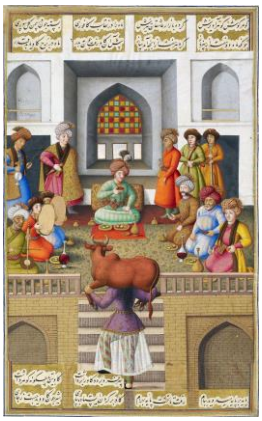
تصویر ۲۱: بهرام گور ، امیرخسرو دهلوی، ۱۶۰۹ م، ۱۰۱۷ ق، Walters ۶۲۳.W، منبع:
https://art.thewalters.org/detail/۸۳۶۸۸-bahram-gur-in-the-sandalwood-pavilion/

تصویر ۲۲: پنج‌گنج، بهرام گور در غرفهٔ سبز، ۱۶۴۹، موزهٔ هنر والترز، منبع:
http://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.۶۱۱#page/۴۴۴/mode/۲up

تصویر ۲۳: بهرام گور در غرفهٔ سیاه ۱۶۴۹، موزهٔ هنر والترز، منبع:
http://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.۶۱۱#page/۲۸۴/mode/۲up

در میان نگاره‌های ترسیم شده در نسخه‌های خطی دو نگارهٔ ۲۴ و ۲۵ خارج از رسم نگارگری عصر صفوی دیده می‌شوند. این دو نگاره توسط محمد زمان با به‌کارگیری اسلوب‌های نقاشی اروپایی ترسیم شده‌اند. در نگارهٔ ۲۴ پادشاه همراه با گروهی از نوازندگان زن که سازهایی چون دف، عود و چنگ می‌نوازند، نشان داده شده است. در نگارهٔ ۲۵ بهرام گور به ترسیم درآمده که در کنار او سه نوازنده مشاهده می‌شود که دو نفر از آنان زن دف‌نواز هستند و پوششی مشابه آنان دارند که بیان کنندهٔ فعالیت گروهی نوازندگان می‌باشد.

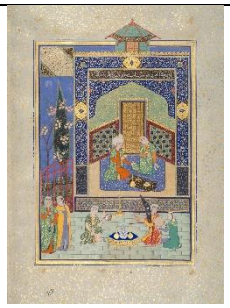
تصویر ۲۴ داستان شاه ترکتازی، ۹۴۶– ۹۴۹ق، خمسه، رقم محمد زمان، ۱۰۸۶ ق در مازندران، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن.
منبع:
https://www.flickr.com/photos/persianpainting/۱۴۳۹۲۷.in/photostream/۸۶۲۵۸

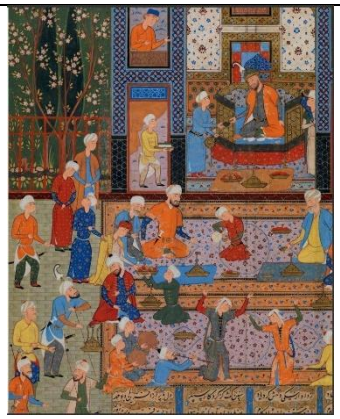


تصویر ۲۵ خمسهٔ نظامی، رقم محمد زمان، سدهٔ ۱۷ ت، ۱۰۸۶ دورهٔ صفوی، کتابخانهٔ بریتانیا
منبع:
https://www.flickr.com/photos/۱۲۵۷۶۱۵۲۸@۱۴۵۷۸۴۵۳۱۹۲/N۰۶

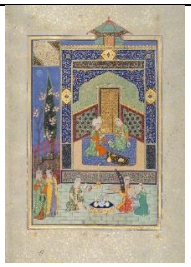
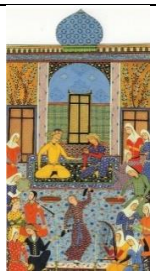
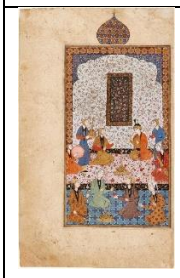
پنج جدول ترسیم شده به منظور شناخت زنان خنیاگر در نگاره‌ها رسم شده است. در واقع این جدول‌ها به دنبال تمایز یا شاخصه‌هایی خاص هستند، که معرّف این زنان در نگاره‌های عصر صفوی باشند.

جدول۱. شناخت وضعیت خنیاگران در منابع مکتوب و نگاره‌ها

| عنوان | روایت منابع مکتوب | روایت (نگاره) منابع تصویری | |
|---|---|---|---|
| زنان نوازنده | ۱- زنان نوازنده در نگاره‌های عصر صفوی، زنانی هستند که زیر نظر دربار فعالیت دارند، ۲- این گروه‌ها تشکیل شده از زنان و یا زنان و مردان است؛ در نگارهای این دوره مشاهده می‌شود زنان در این گروه‌ها همراه با مردان در مراسم شاهی با هم می‌نوازند، ۳- داری تشکیلات سازمان‌یافته و حقوق و مزایا هستند، ٤- حیطهٔ فعالیت آنان اندرونی کاخ‌ها، محافل خصوصی و مراسم درباری که شاه حضور دارد، ٥- این زنان یا کنیز هستند یا در حیطهٔ خانوادگی همراه با پدر و یا همسر خود فعالیت دارند، ۷- وظایف آنان نواختن ساز در مراسم شاهی است ۸- تصاویر این زنان در نگاره‌ها بارها مشاهده می‌شود. |  | |
| | | تصویر پیشین ۱<br>زنان نوازنده‌ای که در دربار فعالیت دارند | تصویر پیشین ۱<br>**زن نوازنده‌ای که در حیطهٔ خانوادگی فعالیت دارد** |
| زنان رقصنده | ۱- در اکثر نگاره‌های دوران صفوی زنان رقصنده، زنانی هستند که زیر نظر دربار فعالیت دارند، ۲- دارای تشکیلات سازمان‌یافته و حقوق و مزایا هستند، ۳- حیطهٔ فعالیت آنان اندرونی کاخ‌ها، محافل خصوصی و مراسم درباری که شاه حضور دارد، است ٤- این زنان کنیز هستند که گاه توسط شاه نزد حاکمان و امرای دیگر فرستاده می‌شدند،٥- وظایف آنان رقص در اندرونی کاخ شاهی است ٦- تصاویر این زنان در نگاره‌ها بارها مشاهده می‌شود. | | |
| | | تصویر پیشین ۸ | |

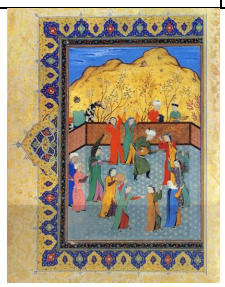
| | | |
|---|---|---|
| زنان روسپی | ۱- این زنان زیر نظر دولت و خارج از دربار فعالیت دارند، ۲- دارای سازمان منظم و وسیع هستند، ۳- این زنان در مقابل رقص و روسپی‌گری به طور جداگانه درآمد داشتند، ٤- آنان توسط دربار، نجیب‌زادگان و افراد بلندمرتبه در مراسم بزم دعوت می‌شدند، ٥- در برخی از نگاره‌های عصر صفوی مشاهده می‌شود که رقصندگانی در مجالسی می‌رقصند که تنها مردان حضور دارند. به نظر می‌رسد این زنان جز زنان روسپی باشند، زیرا طبق گزارشات، زنان رقصندهٔ دربار تنها در خدمت شاه و افرادی هستند که شاه دستور دهد ٦- تصاویر این زنان در نگاره‌ها بارها مشاهده می‌شود. |  <br>تصویر شمارهٔ ١٤ |
| زنان مطرب | ۱- زنان نوازنده و رقصنده در این گروه‌ها فعالیت داشتند، ۲- این گروه‌ها از پایین‌ترین طبقات اجتماعی بودند، ۳- مردم جامعه بهایی به آنان نمی‌دادند، ٤- این افراد زیر نظر دربار فعالیت نمی‌کردند و حیطهٔ فعالیت آنان در شهرهای بزرگ بوده است، ٥- اوضاع مالی اقتصادی درستی نداشته‌اند، ٦- تصویری از زنان مطرب در نگاره‌های عصر صفوی مشاهده نمی‌شود. | تصویری معادل این مفاهیم وجود ندارد. |

جدول ۲. سازهای استفاده شده توسط زنان نوازنده در نگاره‌ها

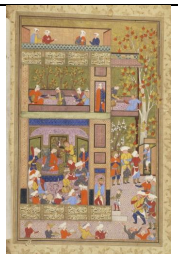
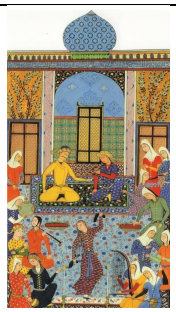
| نام ساز | چنگ | تنبور | قانون | ساز بربط (عود) | کمانچه | دف |
|---|---|---|---|---|---|---|
| نگاره‌ها |  <br>(تصویر ۱) | <br>(تصویر ۱۹) | <br>(تصویر ۲) | <br>(تصویر ۲۱) |  <br>(تصویر ٦) |  <br>(تصویر ۷) |

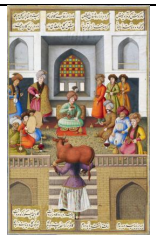
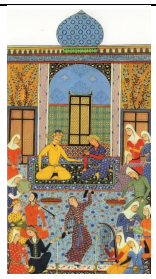
جدول۳. شیوه‌های رقص زنان رقصنده

| شرح شیوهٔ رقص | نگاره | شرح شیوهٔ رقص | نگاره |
|---|---|---|---|
| ۱-رقص همراه با دستمال: در این شیوه از رقص زنان در هنگام رقصیدن پارچه‌های کوچک رنگی به دست می‌گیرند. | | ۲- رقص به شیوهٔ گروهی: در این شیوه از رقص زنان به‌صورت دو یا چندنفره در کنار هم می‌رقصند. | |

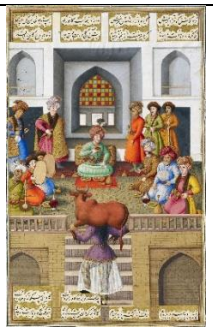
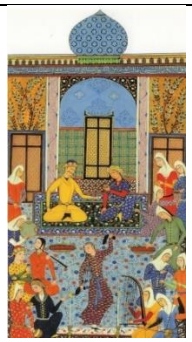
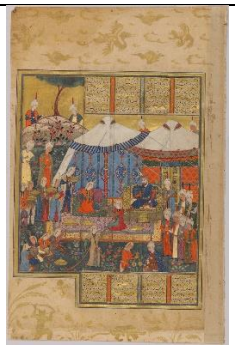
| | | | |
|---|---|---|---|
| | (تصویر ۳) | | (تصویر ۱۵) |
| ۳- رقص همراه با قاشقک: زنان رقصنده در هنگام رقص در دست خود قاشقک می‌گرفتند. قاشقک سازی است از خانوادهٔ سازهای کوبه‌ای. | (تصویر ۵) | ٤-دست‌خالی رقصیدن: در نگاره‌ها گاه زنان در هنگام رقص از قاشقک و دستمال استفاده نمی‌کنند و دست خالی می‌رقصیدند. | (تصویر ١٤) |
| ۲-رقص به شیوهٔ دایره‌وار: در این شیوه از رقص زنان در هنگام رقصیدن دایره‌ای را تشکیل داده و در کنار هم می‌رقصند. |  (تصویر ۱۲) | | |

جدول ٤. نوع پوشش زنان خنیاگر

| نوع پوشش | زنان نوازنده | زنان رقصنده |
|---|---|---|
| ۱-قبا |  (تصویر ١٦) | (تصویر ۱۵) |
| ۲-پیرهن | (تصویر ۱۸) |  (تصویر ٦) |

| | | |
|---|---|---|
| ۳-شال کمر (کمربند) | (تصویر ۱۹) | (تصویر ۵) |
| ٤-لچک | (تصویر ۱۳) | (تصویر ١٤) |
| ٥-کلاه |  تصویر ۲۵) | یافت نشد |
| ٦-بدون سرپوش | بهرام گور در غرفهٔ سفید، ١٦٤٩ م، موزهٔ هنر والترز ، منبع: http://manuscripts.thewalters.org/viewer.php?id=W.٦١١#page/٢٨٤/mode/٢up. |  (تصویر ٦) |
| ۷-تاج | (تصویر ۲۲) | (تصویر ۲۰) |

جدول ۵. تفاوت و تشابه پوشش زنان خنیاگر با دیگر زنان در نگاره‌ها

| | | |
|---|---|---|
| پوشش خاصی که نشان‌دهندهٔ فعالیت گروهی زنان خنیاگر باشد. |  (تصویر ۲۵) | (تصویر ۲٤) |
| پوشش خاص زنان رقصنده نسبت به دیگر زنان در تصویر | (تصویر ۳) |  (تصویر ٦) |
| پوشش خاص زنان نوازنده نسبت به دیگر زنان در تصویر |  (تصویر ۱۳) | (تصویر ۱۸) |

### ۵.۲. تحلیل یافته‌ها

وضعیت مطلوب حقوقی زنان خنیاگری که تاریخ‌نویسان و سفرنامه‌نویسان از آن سخن به میان آورده‌اند، با آنچه در پوشش ظاهری زنان خنیاگر نگاره‌های این عصر دیده شده، منطبق است. به گونه‌ای که در تمام نگاره‌ها زنان رقصنده و نوازنده با لباس‌هایی فاخر، جواهرات و گاه تاج هستند. پوشش این زنان در بسیاری از نگاره‌ها همسان شاهزاده خانم‌ها و از لحاظ رنگ و نقش و نگار پارچه‌ها و میزان تجملات نیز همانند آن‌هاست، به طوری که زنان نوازنده بدون آلات موسیقی و زنان رقصنده بدون حرکات موزون، همانند شاهزادگانند.

نگاره‌های عصر صفوی دو دسته از زنان نوازنده را نشان می‌دهند. دستهٔ نخست زنان نوازنده‌ای هستند که منابع مکتوب بارها از این زنان سخن به میان آورده‌اند و گفته شده که در کاخ‌ها فعالیت دارند و وظیفهٔ آنان سرگرم‌کردن بانوان قصر و حضور در محافل خصوصی شاه است. تصویر این زنان به کَرّات در نگاره‌های این دوره دیده شده

است. در واقع تمامی نوازندگان زنی که در اندرونی کاخ‌ها و محافل زنانه ترسیم شده‌اند، جزء این دسته از نوازندگان هستند. نمونه‌های آن نگاره‌های پیشین (۱- ۲- ۱۲- ۲٤) و دیگر تصاویر نشان دهندهٔ اندرونی کاخ یا محافل خصوصی است.

دستهٔ دوم زنانی هستند که در حیطهٔ خانوادگی فعالیت دارند. یکی از این گونه نگاره‌ها، نگارهٔ پیشین(۱۵) است. با مشاهده این گونه نگاره‌ها می‌توان متوجه این امر شد که این گروه‌ها تنها در مراسم شاهی دعوت می‌شدند و به اندرونی کاخ‌ها راهی نداشتند. براساس آنچه در نگاره‌ها دیده شده، سازهای مرسوم در میان این زنان سازهایی زهی چون: چنگ، تنبور، قانون، بربط (عود) و کمانچه است و از دسته سازهای کوبه‌ای تنها دف مرسوم بوده است.

زنان رقصنده در نگاره‌های عصر صفوی زنانی هستند که زیر نظر دربار فعالیت داشتند و این افراد هم به دو گروه تقسیم می‌شوند: نخست زنان رقصنده‌ای که تنها برای پادشاه و در اندرونی کاخ فعالیت دارند (البته در منابع تاریخی دیده شده گاه پادشاهان این زنان را به خلوت خود یا امیری که خود دستور می‌داد، فرامی‌خواند). نگارگران به کرات این زنان را در نگاره‌های خود ترسیم کرده‌اند. از نمونهٔ نگاره‌ها می‌توان به تصاویر پیشین (۲- ٦- ۸ و ۲۱) اشاره کرد. دستهٔ دوم، زنان رقصنده‌ای هستند که در زمرهٔ روسپیان شناخته می‌شدند، این زنان زیر نظر دولت و خارج از دربار فعالیت داشتند و داری صنف، سازمانی منظم و وسیع و درآمدی ثابت با لباس‌هایی فاخر بودند و همچنین آنان در مقابل رقص و روسپی‌گری به طور جداگانه پول دریافت می‌کردند. در منابع مکتوب بیان شده که این زنان توسط دربار، نجیب‌زادگان و افراد بلندمرتبه در مراسم بزم دعوت می‌شدند. در برخی از نگاره‌های این عهد مشاهده می‌شود که رقصندگان زن در مجالسی می‌رقصند که تنها مردان حضور دارند و به نظر می‌رسد این زنان، روسپی باشند، زیرا طبق گزارش‌ها زنان رقصندهٔ دربار تنها در خدمت شاه و افرادی هستند که شاه دستور دهد. برای نمونه می‌توان به نگاره‌های پیشین (۵- ۱٤ و ۱۵) اشاره کرد.

در زمینهٔ چگونگی رقص زنان در دوران صفوی می‌توان گفت که در نگاره‌های این دوران زنان رقصنده در هنگام رقص اغلب اوقات از سازی خودصدا به نام قاشقک استفاده می‌کردند و در برخی اوقات هم دستمال‌های کوچک رنگی را در هنگام رقص در دست می‌گرفتند. البته گاه در نگاره‌ها دیده شده که زنان دست‌خالی و بدون ساز خودصدا یا دستمال در حال رقصیدن هستند. رقص این زنان در نگاره‌ها، اغلب به‌صورت گروهی و گاهی به‌صورت تک‌نفره نشان داده شده، اما از جالب‌ترین نوع رقص آنان، رقص به شیوهٔ دایره‌وار است که به نظر می‌رسد در آن دوران مرسوم بوده است.

در زمینهٔ نوع قرارگیری زنان نوازنده و رقصنده در نگاره‌ها می‌توان گفت که زنان رقصنده در وسط و پایین‌ترین قسمت کادر و اغلب روبه‌روی شاه با فاصلهٔ نه چندان دور قرار گرفته‌اند. زنان نوازنده یا نوازندگان هم در کنار رقصندگان در گوشه‌ای از کادر ترسیم شده‌اند. این نکته قابل ذکر است که گروه نوازندگان در نگاره‌هایی که رقصندگان حضور ندارند، با فاصلهٔ نسبتا نزدیک‌تری به شاه قرار گرفته‌اند.

## ۳. نتیجه‌گیری

وضعیت مطلوب حقوقی زنان خنیاگری که تاریخ‌نویسان و سفرنامه‌نویسان از آن سخن به میان آورده‌اند، به خوبی در نگاره‌های این عصر نمایان است. این مطلب با بررسی پوشش مناسب و سرشار از تجمّل این زنان که در نگاره‌ها به نمایش درآمده، قابل اثبات است. نگاره‌های عصر صفوی دو دسته از زنان نوازنده را نشان می‌دهند. دستهٔ نخست زنان نوازنده و دستهٔ دوم زنان فعال در موسیقی در حیطهٔ خانوادگی است. منابع مکتوب بارها از نوازندگان زن سخن به میان آورده و اشاره کرده‌اند که این زنان در کاخ‌ها فعالیت دارند و وظیفهٔ آنان سرگرم کردن بانوان قصر و حضور در محافل خصوصی شاه است. با مشاهدهٔ نگاره‌ها به خوبی می‌توان متوجه این امر شد که دو گروه گفته شده در مراسم شاهی دعوت می‌شدند و به اندرونی کاخ‌ها راهی نداشتند.

در منابع مکتوب بیان شده که این زنان (رقصنده و روسپی) توسط دربار، نجیب‌زادگان و افراد بلندمرتبه در مراسم بزم دعوت می‌شدند. در برخی از نگاره‌های این عهد مشاهده شده که رقصندگان زن در مجالسی می‌رقصند که تنها مردان حضور دارند و به نظر می‌رسد این زنان جزء زنان روسپی باشند، زیرا طبق گزارش‌ها زنان رقصندهٔ دربار تنها در خدمت شاه و افرادی هستند که شاه دستور دهد.

با بررسی‌های دقیق از منابع مکتوب و تطبیق گفته‌ها با نگاره‌ها می‌توان دریافت که نگاره‌ها وضعیت زنان خنیاگر آن دوران را به خوبی آشکار می‌کنند. وضعیت مطلوب حقوق و مزایایی که در منابع مکتوب از آن ذکر شده، در پوشش ظاهری زنان خنیاگر کاملا نمایان است. در واقع نگارگران نه تنها به خوبی این مسئله را نشان دادند، بلکه وضعیت شغلی این زنان را هم نمایان کرده‌اند. به بیان دیگر، این نگاره‌ها به گونه‌ای هستند که زنان رقصندهٔ دربار را از زنان روسپی و زنان نوازندهٔ دربار را از زنانی که در حیطهٔ خانوادگی فعالیت دارند، کاملا در میحطی که می‌توانستند فعالیت و آزادی عمل داشته باشند، به خوبی نشان داده‌اند. کلام آخر این‌که نگاره‌های عصر صفوی، تکمیل‌کننده و تداوم روایت منابع مکتوب هستند و با روایات مکتوب هم‌دورهٔ خود هم‌خوانی داشته و این دو گانه می‌تواند، منابعی قابل اعتنا برای شناخت فرهنگی ایرانی عصر صفوی باشد.

## منابع


امان‌الهی بهاروند، سکندر.(۱۳۸٦).*خنیاگری و موسیقی در ایران از هخامنشیان تا سقوط*، تهران: آرون

آژند، یعقوب .(۱۳۹۳). *مکتب نگارگری اصفهان*، چاپ دوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات: سازمان اوقاف و امور خیریه – مؤسسه متن فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب .(۱۳۹٤).، *مکتب نگارگری تبریز (قزوین – مشهد)*، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

بوریس، مری.(۱۳۸٦).*گوسان‌های پارتی وسنت‌های خنیاگری در ایران*. ت مهری شرفی، تهران: پژوهشگاه ایران شناسی

پاکباز، رویین. (۱۳۹٦). *نقاشی ایران (از دیروز تا امروز)*، چاپ سیزدهم، تهران، انتشارات: زرین و سیمین

حسینی‌راد، عبدالمجید و رزمجو، محبوبه .(۱۳۸٤). *شاهکار نگارگری ایران، تهران*، نشر: موزهٔ هنرهای معاصر تهران – مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

خزائی، محمد .(۱۳۹۱). *مکتب نگارگری قزوین عصر صفوی - ۱۰۰۶- ۹۶۲ هجری - تحولی نوین در طراحی ایرانی*، *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۱۷۳، ص ۹۰ تا ۹۳.

دلاواله، پیترو .(۱۳۹۰). *سفرنامهٔ پیترو دلاواله*، ترجمه: شعاع‌الدین شفا، چاپ پنجم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

دنیاری، سکینه .(۱۳۹٤). «وضعیت اجتماعی زنان در دورهٔ صفوی باتکیه بر دیدگاه سفرنامه‌نویسان، *فصلنامهٔ جندی‌شاپور*، دانشگاه شهید چمران، شماره ۳، سال ۱، ص ۲٤ تا ۳۹.

رشیدیان، هما، و رهبر، ایلناز .(۱۳۹۹). مطالعهٔ تطبیقی سازهای زهی در نگاره‌های دوران صفوی و گورکانی، *نشریهٔ هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی*، شمارهٔ ۱، دورهٔ ۲۵، ص ۵۱ تا ٦۲.

روملو، حسن بیک .(۱۳۵۷). *احسن التواریخ*، به کوشش دکتر عبدالحسین نوائی، فرهنگستان ادب و هنر ایران، انتشارات: بابک.

شاردن، جان .(۱۳۷٤). *سفرنامهٔ شاردن*، جلد۱،۳،٤،ترجمه: اقبال یغمایی، انتشارات: توس.

شایسته‌فر، مهناز، خزایی، محمد، و عبدالکریمی، شهین .(۱۳۹۳). بررسی جایگاه اجتماعی زنان و کودکان در دورهٔ شاه‌طهماسب صفوی (۹۳۰-۹۸۳ق) براساس تطبیق نگاره‌های نسخهٔ شاهنامهٔ طهماسبی و هفت‌اورنگ جامی، *زن در فرهنگ و هنر*، شمارهٔ ۲، دورهٔ ٦، ص ۱۸۹ تا ۲۰۸.

صادقی گندمانی، مقصود علی، و حسن شاهی، میمنت. (۱۳۹۵). شاه‌عباس اول و هنر موسیقی، *تاریخ نامهٔ ایران بعد از اسلام*، شمارهٔ ۱۳، سال ۷، ص ۱۱۱ تا ۱۳۵.

غضنفری، فاطمه صغری، و طباطبایی، زهره. (۱۳۹٦). جایگاه زن و موسیقی در عصر صفوی و باز نمود آن در نگاره‌های شاهنامهٔ‌شاه طهماسبی، *زن و فرهنگ*، شمارهٔ ۳۱، سال ۸، ص ۷٤ تا ۵۷.

فیروزآبادی، زهرا السادات، داداشی، ایرج. (۱٤۰۲). چگونگی صورت و معنای رقم نگارگران در «مرقع گلشن» (مطالعهٔ موردی پنج نگاره مرقوم). *پیکره*، ۱۲(۳۲)، ۷۰-۵۰. doi: ۱۰.۲۲۰۵۵/pyk.۲۰۲۳.۱۸۳۹۷

کلاه‌کج، منصور. (۱٤۰۱). تحلیل بسامدی رنگ ایران در پوسترهای گرافیک با موضوع ایران .*پیکره*-48 ,(27)*11* , 65. doi: 10.22055/pyk.2022.17614

محمودی، سکینه خاتون، احمد پناه، سید ابوتراب. (۱٤۰۲). تحلیل گفتمان قدرت در نگارهٔ «تسخیر دژ بهمن توسط کیخسرو» در شاهنامهٔ طهماسبی. *پیکره*، ۱۲(۳٤)، ۹۰-۷٦. doi: ۱۰.۲۲۰۵۵/pyk.۲۰۲۳.۱۸۷۲۷

میثمی، سید حسین. (۱۳۹۷).*موسیقی عصر صفوی*، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

نوروزی، صدف. (۱۳۹٦). بررسی تطبیقی سازهای موسیقی و نگارگری تیموری، *سومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران*، ص ۱۸۸ تا ۲۰۰.

یوسف جمالی، محمدکریم، و حیدری، زینب (۱۳۹۲). تبیین و بررسی اوضاع فرهنگی و معماری ایران در زمان شاه سلیمان صفوی، *پژوهش‌های علوم‌انسانی*، شمارهٔ ۱۹، سال ٤، ص ۱۰۳ تا ۱۲۵.

## References

Aman Elahi Baharond, S. (2007). *Khanyagri and music in Iran from the Achaemenid period to the fall of Pahlavis.* Tehran: Aron. [In Persian]

Azhend, Y. (2014*). Qazvin-Mashhad of Painting.(Qazvin).*Tehran: Art. 2nd Edition. Academy of the Islamic Republic of Iran. [In Persian]

Azhend, Y. (2013*). Isfahan School of Painting, 2nd edition*, Tehran: Printing and Publishing Organization: Endowment and Charity Organization - Text Institute of Art Academy. [In Persian]

Boris, M.)۲۰۰۷(. *Gosans of Parti and traditions of mendicancy in Iran*. translated by Mehri Sharfi, Tehran: Iranology Research Institute. [In Persian]
Chardon, J. )۱۹۹۵ (. *Chardon's travelogue*, volumes ۱, ۳, ۴, translated by Iqbal Yaghmai, published by Toss.[In Persian]
Delavaleh, P. )۲۰۱۱(. *Pietro Delawaleh's travelogue,* translated by Shuauddin Shafa, fifth edition, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [In Persian]
Donyari, S (2014). "The social status of women in the Safavid era based on the perspective of travel writers, *Jundishapour Quarterly*, Shahid Chamran University, No. 3, Year 1, pp. 24-39. [In Persian]
Firouzabadi, Z. S., & Dadashi, I.)۲۰۲۳(. The Form and Meaning of the Painters' Signature in - "Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)" (Case Study: Five Signed Paintings). *Paykareh*, ۱۲(۳۲), ۵۰- .۷۰. doi: ۱۰/۲۲۰۵۵/pyk.۲۰۲۳/۱۸۳۹۷.[In Persian]
Ghazanfari, FSi, & Tabatabai, Z. (2017). "The place of women and music in the Safavid era and its manifestation in Shahnameh paintings of Shah Tahmasabi", *Zan Va Farhang*, No. 31, Year 8, pp. 74-57. [In Persian]
Hassan Shahi, M.)۲۰۱۶(. "*Shah Abbas I and the art of music"* History of & ,Sadeghi Gandmani, MA - Iran after Islam, number ۱۳, year ۷, pp. ۱۱۱-۱۳۵. [In Persian]
Hosseinirad, Abdul Majid and Razmjoo, Mehbobeh (2004). *Iranian Painting Masterpiece*, Tehran, Publisher: Tehran Museum of Contemporary Arts - Visual Arts Development Institute. [In Persian]
Khazaei, Mohammad (2019). "Qazvin painting school of the Safavid era - 962-1006 AH - a new development in Iranian design", *Book of the Month of Art*, No. 173, pp. 90-93. [In Persian]
Kolahkaj, M. (2022). Frequency Analysis of Iranian Colors in Graphic Posters with the Theme of Iran. *Paykareh*, *11*(27), 48-65. doi: 10.22055/pyk.2022.17614. [In Persian]
Mahmoodi, S. K., & Ahmad Panah, S. A.)۲۰۲۳(. Analyzing the Discourse of Power in the Painting The Conquest of Bahman Castle by Kay Khosrow» in Tahmasp Shahnameh. *Paykareh*, ۱۲(۳۴), ۷۶-» .doi: ۱۰/۲۲۰۵۵/pyk.۲۰۲۳/۱۸۷۲۷ .۹۰ [In Persian]
Maithami, SH. )۲۰۱7).*Moosighi Asre Safavi*, *Tehran: Institute of authorship*, translation and publication of text works of art. [In Persian]
Nowrouzi, S. (2017). "Comparative study of Timurid musical instruments and painting, *the third national archeology conference of Iran*", pp. 188-200. [In Persian]
Pakbaz, R.)۲۰۱۷ (. *Iranian painting (from yesterday to today,* ۱۳th edition, Tehran: Zarin and Simin .publications. [In Persian]
Rashidian dezfooli, H., & Rahbar, I.)۲۰۲۰(. A Comparative Study of Chordophones in Safavid and Gurkani Illustrations. *Journal of Fine Arts: Performing Arts & Music*, ۲۵(۱), ۵۱-۶۲. doi: jfadram.۲۰۲۰/۲۹۰۲۶۵/۶۱۵۳۶۳/۱۰/۲۲۰۵۹. [In Persian]
Romelu, HB. )۱۹۷۸(. *Ahsan al-Tawarikh,* by the efforts of Dr. Abdul Hossein Navaei, Iran Academy of Literature and Art, Publications: Babak. [In Persian]
Shayesteh Far, M., Khazaei, M., & Abdolkarimi, S.)۲۰۱۴(. The survey of women and children social - status in period of Shah Tahmasb Safavi (۱۵۲۴-۱۵۷۶) based on adaptation of charts in manuscript of Tahmasbi's Shahnameh and Jami's Haft Orang. *Journal of Woman in Culture and Arts*, ۶(۲), ۱۸۹- ۲۰۸. doi: ۱۰/۲۲۰۵۹/jwica.۲۰۱۴/۵۲۹۳۶. [In Persian]
Yusuf Jamali, M, & Heydari, Z.(2019). "Explaining and examining the cultural and architectural situation of Iran during the time of Shah Suleiman Safavid", *Humanities Research*, No. 19, Year 4, pp. 103-125. [In Persian]