

## مطالعه تأثیر زنان در عرصه هنر موسیقی دوران میانی اسلام بر اساس نقوش سفالی

محمدابراهیم زارعی<sup>۱</sup>، خدیجه شریف کاظمی<sup>۲\*</sup>

### چکیده

هنر موسیقی در ایران سابقه‌ای طولانی دارد. در اوایل دوره اسلامی، هنر موسیقی نکوهش شد. در دوره امویان، موسیقی همچنان با مخالفت برخی از فقیهان و گروهی از عموم مسلمانان روبه‌رو شد. اما در سده‌های بعد، با توجه به استقبال حکومت‌های متعدد و نگرش عالمانه بسیاری از بزرگان و دانشمندان آن دوران، این هنر مورد توجه عموم واقع شد. به کار بردن نقش زنان نوازنده روی سفالینه‌ها، در دوره‌های سلجوقی و ایلخانی، به دلایل متعددی انجام گرفت. این نقوش می‌توانند منبع ارزشمندی برای بررسی جایگاه هنر موسیقی و موقعیت اجتماعی زنان آن دوران باشد. این مقاله در پی آن است که با مطالعه نقوش سفالینه‌های دوره میانی اسلامی واقع در گنجینه‌های هنری و همچنین براساس متون کهن، به چگونگی موقعیت اجتماعی زنان هنرمند عرصه موسیقی و نقش آنان در تکامل هنر موسیقی آن دوران بپردازد. این پژوهش از نظر هدف از نوع تحقیق‌های بنیادی است و از نظر روش تحقیق تاریخی-تحلیلی است. شیوه گردآوری داده‌ها با منابع تاریخی کتابخانه‌ای انجام گرفته و در ادامه، تحلیل نمونه‌های سفالی موزه‌ها در دوره‌های مختلف و به‌ویژه دوره میانی اسلام، با تمرکز بر نقش زن بررسی شده است. نتایج مطالعات نشان می‌دهد که بسیاری از نوازندگان آن دوران، همچون بانوان نوازنده، در جامعه خود جایگاه و موقعیت اجتماعی مناسبی داشته‌اند. همچنین، نقوش سفالینه‌های این دوره نشان می‌دهد که زنان بیشتر سازهای زهی و کوبه‌ای می‌نواختند.

### کلیدواژگان

دوران میانی اسلام، زن، سفالینه، موسیقی.

Mohamadezareei@yahoo.com

Khadijehshrf@gmail.com

۱. دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه بوعلی‌سینا همدان

۲. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشگاه بوعلی‌سینا همدان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۹/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۳۰

## مقدمه

در سده‌های نخست اسلامی، توجه به بسیاری از هنرها ممنوع یا کمرنگ شد. موسیقی نیز از این فرایند بی‌نصیب نماند. از آنجا که موسیقی اغلب برای مجالس طرب و عیش و نوش به‌کار می‌رفت، این هنر رونق خود را در اوایل اسلام از دست داد. اما، بعدها، همانند بسیاری از هنرها، جان تازه‌ای گرفت.

موسیقی فقط یک هنر نبود، بلکه به‌منزله یک دانش نیز مورد توجه قرار می‌گرفت. به همین دلیل، بسیاری از صاحبان علم و بزرگ‌مردان تاریخ علم و فلسفه، همانند بوعلی و فارابی، قسمتی از عمر خود را در راه فراگرفتن و تحقیق این هنر سپری کردند [۳۱، ص ۹۴]. در دوران خلفای اموی، موسیقی شکوفایی درخور ملاحظه‌ای یافت، زیرا فرهنگ و هنر سرزمین‌های تصرف‌شده، همانند روم شرقی و ایران (که از تمدن‌های کهن محسوب می‌شدند)، موجب گسترش و تکامل هنرها، به‌ویژه موسیقی، شد. در دوره عباسی، فرایند شکوفایی و بالندگی این هنر ادامه یافت؛ چنان‌که ابن‌خلدون دوره عباسی را دوران بلوغ موسیقی اسلامی می‌داند [۱، ص ۵۴۸]. با شروع حکومت‌های محلی در ایران و با حمایت بسیاری از سلاطین آنان، این هنر از نظر عملی و علمی رونق بسیاری گرفت. بنابر منابع موجود، همچون متون قدیمی و داده‌های باستان‌شناسی، از جمله نقوش سفالینه‌ها، زنان در عرصه هنر موسیقی نقش بسزایی داشتند. از آنجا که تاکنون بر مبنای داده‌های باستان‌شناختی در زمینه بانوان موسیقی‌دان ایرانی در قرون میانی اسلامی پژوهشی انجام نگرفته است، ضرورت این پژوهش تبیین می‌شود. هدف این مقاله شناخت جایگاه اجتماعی زنان نوازنده دوره میانی اسلامی و چگونگی تأثیر آنان بر تکامل هنر موسیقی، با مطالعه نقوش سفالی آن دوره است.

## مختصری بر تاریخچه هنر موسیقی ایران در دوران باستان

انسان که به تدریج به مظاهر تمدن دست یافت، در اختراع آلات موسیقی نیز توفیق حاصل کرد. کم‌کم از صداها و نواهایی که در ذهن او حالت دلپذیر و جذابیت پیدا می‌کرد تقلید کرد و با ساختن سرودهای مذهبی به نیایش رب‌النوع‌ها پرداخت. حتی موسیقی را رکن اصلی و زیربنای دین قرار داد و در راه ترویج ایدئولوژی مورد علاقه‌اش از آن کمک گرفت و از رقص و آواز، در جشن و سرود و شادی و پرستش خدایان مصنوع خود، استفاده کرد. نکته مهم اینکه ابتدا خاستگاه موسیقی پرستشگاه‌ها و مراکزی بود که مراسم عبادی در آنجا انجام می‌گرفت [۱۶، ص ۲۷۶-۲۸۰]. موسیقی اصیل ایرانی در موسیقی غنی درباری ایران باستان ریشه دارد [۱۵، ص ۲۶]. فردوسی در شاهنامه خویش بعضی از سازهای ایرانی را به شهریاران باستانی و اساطیری نسبت می‌دهد [۲۸، ص ۲۷۴-۲۷۵]. در دوران تاریخی، سرزمین عیلام را اگر نتوان

خاستگاه موسیقی ایران دانست، بدون تردید می‌توان آن را یکی از کانون‌های اولیه و مهم این هنر در ایران برشمرد. نوازنده نیمه‌برهنه در حال نواختن تنبور متعلق به هزاره اول قبل از میلاد، مکشوفه از ایلام، سند محکمی برای اثبات اصالت موسیقی ایرانی است (شکل ۱). نخستین نشانه موسیقی در میان آریاییان مستقر در فلات ایران در میان مادها دیده شده است. با آنکه نمی‌توان سیمای راستین هنر موسیقی دوران تاریخی ماد و هخامنشی را ترسیم کرد، با توجه به برخی روایت‌نگاری‌های یونانیان، به آشنایی مغ‌ها با موسیقی اشاره شده است [۱۱، ص ۱۳-۱۷]. به روایت گزنفون، دوشیزگان خنیاگر<sup>۱</sup> ایرانی در دربار هخامنشی حضور داشتند [۴۰، ص ۲۷۸۵]. گوسان، به معنای موسیقی‌دان یا خنیاگر، که در منظومه ویس و رامین اسعد گرگانی بدان اشاره شده، واژه‌ای پارسی و پهلوی است [۱۱، ص ۳۰]. می‌توان در متون مانوی باز یافته در تورفان، نمونه‌هایی از اصطلاحات موسیقایی پارسی را به دست آورد (شکل ۲) [۳۹، ص ۱].



شکل ۳. زنان چنگ‌نواز در طاق بستان [۴۹]



شکل ۲. نوازنده عود، برگه از کتاب مانی، تورفان چین [۴۹]



شکل ۱. پیکره زن سفالی، تنبور نواز، شوش، ۱۵۰۰ پ.م. [۱۱، ص ۵۷]

دوره ساسانی را می‌توان دوران شکوفایی موسیقی تاریخ ایران به‌شمار آورد؛ چنان‌که از نوازندگانی چون نکیسا و باربد در دربار خسرو پرویز یاد شده است. اختراع دستگاه موسیقی را به باربد ایرانی نسبت می‌دهند. این مقام و دستگاه‌ها پیش از این وجود داشته اما ممکن است این هنرمند در آن‌ها تغییرات و اصلاحاتی وارد کرده باشد [۳۰، ص ۳۳۴]. حضور گسترده موسیقی جمعی در دین‌های ایرانی، به‌ویژه دین مانی، که نیایش‌های جمعی و آهنگین آن بسیار مشهور است، و نفوذ مانویت در اروپای سده‌های میانی، امکان نفوذ موسیقی دوران میانه ایران را در موسیقی اروپایی، به‌ویژه کلیسایی، تقویت می‌کند [۱۲، ص ۴۴]. در نقوش برجسته ساسانیان، تصویر زنان چنگ‌نواز اهمیت این هنر را بازگو می‌کند (شکل ۳).

۱. خنیاگر: واژه‌ای فارسی به معنای سرودگوی، نغمه‌خوان، مغنی، مطرب و رامشگر است. این واژه در ایران باستان به موسیقی‌دانان، نوازندگان و رامشگران اطلاق می‌شده است. مترادف این واژه گوسان است [۱۳، ص ۳۸].

## هنر موسیقی در تمدن اسلامی

موسیقی در تاریخ اسلام سرگذشتی ویژه دارد؛ از یک سو به دلیل هم‌نشینی با فلسفه در میان حکما و به دلیل آسمانی‌بودنش در میان عرفا ارج و قربی یافت و از دیگر سو به دلیل ابتدالی که بر اثر بزمی شدن و خوی درباری یافتن بر جانش نشست، علما و فقها را به تأملی جدی در باب آن برانگیخت [۸، ص ۵۶]. قواعد موسیقی در ابتدا با علم فلسفه بیان شد و پس از آن، در مباحث علوم ریاضی به حساب آمد. فیثاغورث، دانشمند بزرگ یونانی، بخشی از فواصل موسیقی را حساب کرد و پس از او دانشمندان و ریاضی‌دانان دیگر به تکمیل آن پرداختند [۱۶، ص ۲۸۸]. ماهیت نظری و انتزاعی موسیقی از یک سو و اتحاد وسیع و وثیق ریاضیات، فلسفه و هنر در قرون اولیه اسلامی، که متأثر از نگاه خاص حکمای یونانی بود، از سوی دیگر، توجه جدی و عمیق حکمای مسلمان به موسیقی را سبب شد. بنابراین، در هیچ یک از رشته‌های هنری، همانند موسیقی، کتبی مدون، جامع و عمیق تدوین و تألیف نشد؛ کتبی که یک سوی نظریه‌های آن را تألیفات کندی، فارابی، بوعلی سینا، اخوان الصفا... و سوی دیگر را بحث فنی بزرگانی چون ابراهیم و اسحاق موصلی، صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغی تشکیل می‌داد [۸، ص ۱۶].

در آغاز اسلام، به جای موسیقی کلمه غنا<sup>۱</sup> به کار می‌رفت که در اصل به معنای آواز بود و موسیقی‌دان را مغنی می‌نامیدند [۱۴، ص ۱۹]. آموزش موسیقی (نوازندگی و خوانندگی) در سرزمین حجاز و در دو مکتب مکه و مدینه رواج گسترده‌ای داشت. کنیزان آوازخوان خلفای اموی، همچون سلامه و حبابه، در این مکتب موسیقی آموزش دیدند [۲۳، ص ۱۱۴]. در روزگار اموی، بانوان آوازه‌خوانی از خراسان در دربار حضور داشتند. در دوره حکمرانی الواثق، بانوان آوازه‌خوانی از خراسان الحان خاصی با عنوان «فهلیدیات»، به معنای باربد خنیاگر ساسانی، سازی زهی با دسته بلند (مانند تنبور) می‌نواختند [۳۸، ص ۵۳-۵۸].

در اوایل اسلام، ساز و غنا به‌طور کلی مذموم بود. خلفای راشدین برای محافظت از حدود و مرزهای اسلام حس شهادت و شجاعت در بین مسلمانان را لازم می‌دانستند و تصور می‌کردند که ساز و آواز فقط جنبه عیاشی را تقویت می‌کند. بنابراین، فنون موسیقی را منع و آن را زشت جلوه دادند [۲۹، ص ۱۲-۱۴]. از اوایل سده سوم هجری، در خاورزمین، نوعی موسیقی‌نگاری و نت‌نویسی وجود داشت و بیشتر نوازندگان موسیقی را به گونه شنیداری می‌نواختند [۱۰، ص ۱۱۶]. هنر موسیقی در دوره عباسی به کمال خود رسید [۱، ص ۵۳۸]. پس از کشورگشایی اعراب، مسلمانان با تمدن‌های بزرگ زمانه خود، ایران و یونان، آشنا شدند و نوازندگان و خنیاگران ایشان را به خود جلب کردند [همان، ص ۵۳۱]. برخی هنرمندان در این

۱. موسیقی عرب مبتنی بر آواز است که «غنا» نامیده می‌شود [۱۵، ص ۲۳].

دوره، مانند ابو عبدالمنعم بن عبدالله (ملقب به طاووس)، مورد حمایت «اروا»، مادر عثمان خلیفه، قرار داشتند. ابو عبدالمنعم با فراگرفتن آهنگ‌های ایرانی در ردیف خوانندگان حرفه‌ای درآمد. سائب خاثر هم برده‌ای ایرانی بود و پس از آزادشدن با حضور در مجالس نائحات (بانوان نوحه‌خوان سنتی) با موسیقی آشنا و معروف شد. اسحاق موصلی هنرمند موسیقی‌دان دیگری بود که تحت تعالیم پدر و بانوی خواننده ناموری چون عاتکه بنت‌شهد قرار داشت [ص ۴۵-۶۰]. با توجه به اینکه جامعه اسلامی از انواع هنر به شعر خوب و موسیقی زیبا بیشتر عنایت داشتند، قیمت غلامان و کنیزان با استعداد و تعلیم‌دیده در ساز و آواز افزایش یافت؛ چنان‌که در زمان هارون الرشید یک مغنی مشهور هشتاد کنیز شاگرد داشت که هریک پس از طی این دوره بین هزار تا دو هزار دینار ارزش می‌یافتند. خانه کنیزفروشان از مکان‌هایی بود که شعرا در آن بسیار رفت‌وآمد می‌کردند. در ۳۰۶ هجری، بیشتر رامشگران بغداد کنیز و کمترشان آزاد بودند. زنان نوازنده و خواننده نامی در آن زمان نیز، ارزش هنگفتی داشتند؛ چنان‌که در سال ۳۲۵ هجری ابن‌رائق امیر عراق، کنیزی دورگه و گندمگون و خوش‌آواز از آن دختر ابن‌حمدون ندیم را ۱۳ هزار دینار خرید و ۲۰۰ دینار هم دلالی داد. به روایت صولی، بابت کنیز مذکور ۱۴ هزار دینار پرداخته شد و این در نظر مردم بسیار آمد [ص ۳۲، ۱۸۷].

فرهنگ ایرانی در زمینه موسیقی از پیش از اسلام بر عرب‌ها تأثیر نهاده بود. موسیقی عربی، پس از غلبه اعراب، در ایران نیز شنیده می‌شد و موسیقی‌دان مشهور دربار عباسی، ابراهیم موصلی، موسیقی عربی و ایرانی را در ری آموخت؛ هرچند موسیقی عربی تا آن هنگام عناصری از موسیقی ایرانی را در خود جذب کرده بود. چنان‌که موسیقی ایرانی خود متأثر از موسیقی عربی شد. در زمان حاکمیت خلفا، موسیقی‌دانان از طبقه پایین به دربار راه پیدا کردند. بسیاری از موسیقی‌دانان حجاز (با مرکزیت سیاسی) و سوریه (پایتخت امویان) را برای آموزش موسیقی انتخاب کرده بودند [ص ۸۴-۱۶۰]. بنابراین، می‌توان دریافت که موسیقی عرب در اصل از موسیقی ناب ایرانی الهام گرفته شده بود. سپس از راه اندلس به اروپای قرون وسطا نفوذ کرد و مکتب تازه‌ای در این رشته گشود که بعدها با نفوذ مکتب فارابی تکمیل شد و به اوج رسید [ص ۱۶، ۲۹۰]. نقوش دیواره بسیاری از قصرهای اسپانیا، مانند الحمرا و آلكازار، که به‌دست مسلمانان ساخته شده بود، بیانگر این مطلب است که موسیقی در غرب سرزمین‌های اسلامی شعبه‌ای از موسیقی ایران بوده است.

در دوره‌های طاهریان، صفاریان و سامانیان، موسیقی ایرانی، همچون هنرهای دیگر، روند شکوفایی خود را طی کرد. طاهریان از مشوقان هنر موسیقی بودند. راتبه نیشابوری از نوازندگان زن و زبردست عود در این دوره به‌شمار می‌رفت [ص ۱۱، ۹۰]. در اواخر قرن سوم هجری، فارابی هنر موسیقی را به‌صورت علمی و مدون درآورد. در این زمان، که موسیقی از نظر کمیت رو به انحطاط بود و آلات متنوع موسیقی از میان رفته و تعداد اندکی برجای

مانده بود، او با تشویق برخی خلفا به موسیقی جان تازه‌ای بخشید [۷، ص ۱۷]. اخوان‌الصفاء، به منظور آشنایی جامعه مسلمان با موسیقی، نسبت به عقایدشان، با سلاح دانش اقدام کرد و در رساله‌اش موسیقی را از شاخه ریاضیات برشمرد [۴، ص ۱۸۳]. آنچه از سوی برخی فلاسفه مسلمان در قرون دوم و سوم هجری درباره موسیقی یا شعر بیان می‌شد نیز ماهیتی فلسفی داشت تا هنری. فلاسفه‌ای چون فارابی و بوعلی به وجه موسیقی توجه بیشتری داشتند و اخوان‌الصفاء به وجه عرفانی و نظری آن، اصفهانی نیز (قرن چهارم هجری) در *الآغانی* بزرگ‌ترین مجموعه موسیقایی و ادبی را تدوین کرده است [۸، ص ۳۳ و ۴۳]. فارابی، به پیروی از نظریه پردازان یونانی، تقسیمات فواصل و جایگاه نغمات را بر روی تکسیم شرح داد [۲۷، ص ۱۳۰]. صفی‌الدین *رساله بهجت‌الروح* را برای سلطان محمود غزنوی در اواخر سده پنجم هجری نوشت و در آن از سلطان ملک‌شاه سلجوقی نیز نام برد [۲۶، ص ۱۱]. با گذشت زمان و با وجود نکوهش شرعی موسیقی، تأثیرات معنوی موسیقی آشکارا به رسمیت شناخته شد. صوفی (پنجم هجری) به موسیقی به منزله وسیله مکاشفه‌ای که از طریق وجد حاصل می‌شود نگرست و درویش‌ها و انجمن‌های اخوت قواعد و مقررات مربوط به مراسم آیینی خودشان را به وسیله موسیقی نظام بخشیدند [۱۰، ص ۱۲۲]. براساس نوشته‌های ابن‌سینا و ابن‌زبیل در این دوره می‌توان به دیدگاهی نسبتاً دقیق در زمینه علم و عمل موسیقی نزد ایرانیان و عرب‌ها دست یافت. اهمیت ویژه ابن‌زبیل از آن روی است که وی، در قیاس با ابن‌سینا، با تفصیل بیشتری به جنبه‌های عملی هنر موسیقی پرداخته است [۲، ص ۳۸]. حاکمان سلجوقیان نیز از دستداران هنر بودند؛ چنان‌که آلبارسلان را سازنده نوعی شیپور فلزی به نام «بور» دانسته‌اند [۱۱، ص ۹۲]. سده هفتم هجری، در تاریخ موسیقی ایران، سرآغاز دوره هنرآفرینی محسوب می‌شود که پیامد روند آزادی افکار در این سرزمین بوده است.

در این زمان، صفی‌الدین ارموی گام<sup>۱</sup> ایرانی را کامل کرد. کتاب *الادوار* او کامل‌ترین نغمه‌نگاری موسیقی ایرانی به‌شمار می‌رود [۳۴، ص ۸۹]. عبدالقادر مراغی، در قرن نهم هجری قمری، به‌عنوان آخرین وارث موسیقی کلاسیک ایران شناخته شده و تأثیر وافری بر این هنر گذاشت [۳۵، ص ۲۴۴]. در اواخر دوره قاجار نیز، با ظهور موسیقی‌دانان بزرگی مانند درویش‌خان، آقاحسین قلی، صبا و... شاهد روند تکامل هنر با خلق سبک‌هایی نو در موسیقی هستیم [۱۹، ص ۲۵۳-۲۵۴].

۱. گام: توالی چند نت است که به ترتیب ارتفاع مرتب شده‌اند. گام ممکن است بالا رونده یا پایین رونده باشد؛ یعنی ارتفاع نت‌ها در آن به ترتیب صعودی یا نزولی مرتب شده باشند. به‌عبارتی دیگر، به صداها یا نت‌هایی که به صورت متصل میان فاصله اکتاو قرار دارند گام گفته می‌شود [۱۳، ص ۶۰].

## نقش زن و هنر موسیقی بر آثار هنری در دوره اسلامی

بیشتر تصاویر انسانی که در تزیینات هنری ایرانی به کار رفته است، جنبه‌ای از زندگی درباری و یا سلطانی را نشان می‌دهد [۳۳، ص ۲۸۷-۲۸۹]. محدودیت تصویرگری در طول تاریخ هنر اسلامی تأثیر عمیقی بر دیدگاه هنرمندان گذارد و به تجریدی شدن نقوش منجر شد. پیکرنگاری زنان به صورت نقاشی دیواری برای تزیین خلفای اموی و عباسی مرسوم بود. در این مضامین، زنان رقصنده، نوازنده و ساقی نشان داده شده‌اند [۲۵، ص ۶۱]. در این میان، از سده چهارم هجری، با شکل گرفتن هنر اسلامی و وحدت‌پذیری، رسوم باستانی (بهره‌گیری از هنرهای کهن) تحت تأثیر سنت‌های بومی دوباره پدیدار شد. اجرای نقوش به صورت هندسی ساده و با ذهن و خیال هنرمند درآمیخت. پیکره‌نگاری زنان از این قاعده مستثنا نبود [۱۱، ص ۶۲]. این نگاره، که نوعی تنبور ایرانی را نشان می‌دهد، نمودار دیگری از نفوذ هنر ایرانی در سرزمین‌های اسلامی است (شکل ۴). نقاشی دیواری حمام قصر عمرا در اردن، در سطوحی جداگانه، پیکره‌زنانی رقص و نوازنده را به تصویر کشیده است. در این نقاشی، جایگاه اجتماعی زنان مشخص نیست و در کنار سایر موجودات برای زیباتر کردن فضا به کار گرفته شده و بیشتر جنبه تزیینی دارد. اما با توجه به نمونه‌های متعدد از نگاره‌های زنان در کاخ‌های خلفا، مانند نقش زنان رقص در کاخ جوسق الخاقانی، می‌توان علاقه درباریان به موسیقی و زنان در ارائه این هنر و جایگاه اجتماعی‌شان را دریافت [۲۵، ص ۶۰-۶۱]. افزون بر این، در سایر آثار هنری، همچون نسخ خطی، توجه به زنان نوازنده مشاهده می‌شود (شکل ۵).

در منابع تاریخی اعراب، از نوازندگان زن با نام «مُغْنِیَه» یاد شده و حتی جایگاه این خوانندگان و نوازندگان زن، در حیات ادبی و موسیقایی عرب، چندان کم نبوده و دوشادوش مردان، از آزادی‌های مرسوم آن زمان برخوردار بوده‌اند [۱۶، ص ۳۰۲]. نام برخی از آن‌ها بدین شرح است؛



شکل ۵. زن نوازنده، نگاره‌ای از مقامات حریری، کتابخانه ملی وین [۲۵، ص ۷۲]



شکل ۴. زن نوازنده و رقص، نقاشی قصر عمرا، اوایل سده دوم هجری [۴۸]

دختران قین مخترع چندین آلات موسیقی بوده‌اند. محققان عبری دختر لمک، ضلال، را سازنده چند آلت موسیقی دانسته‌اند [همان، ص ۳۰۱]. بنت غفور از خوانندگان دوره بت‌پرستی در شبه‌جزیره عربستان بود. قریبه و قرینه، دختران عبدالله بن خض‌الادرمی، از خوانندگانی بودند که در سال ۶۳۰ میلادی (۹ هجری) به مجازات رسیدند. گناه آنان خواندن آوازهای هجوآمیز علیه پیامبر اکرم (ص) بود. سلامه‌القس مدنی خنیاگر عرب در دوره اموی بود. قلم‌الصالحیه از کنیزان صالح بن عبدالوهاب بود و از خوانندگان و نوازندگان برجسته محسوب می‌شد. بصبص کنیزی زیبا و دورگه از خنیاگران اعراب و برده یحیی بن نفیس بود و در انجمن‌ها شرکت می‌کرد. مهدی عباسی او را ۱۷ هزار دینار خرید. شاریه بصری، از زنان خنیاگر معتصم عباسی، ابتدا کنیز ابراهیم بن المهدی شد و بعد از آزادی در دربار معتصم و چند خلیفه دیگر به خوانندگی پرداخت. فریده نیز کنیز و خواننده عمر بن بانه بود که به دربار واثق و متوکل راه یافت. او شاگرد شاریه و پیرو اسحاق موصلی بود. عباسه، خواهر هارون الرشید، زنی شاعر و ادیب و خواننده و آهنگساز بود. عائکه، دختر شهده، اهل مدینه و از موالی بود. او در مجلس هارون الرشید آوازی خوش می‌خواند. علاوه بر خوانندگی و نوازندگی معلم موسیقی بود و شاگردان بزرگی چون اسحاق موصلی و مخارق پرورش داد. مصباح، خواننده زن اندلسی، کنیز ابوحفص عمر بن قلهیل و شاگرد زریاب بوده است. هشامیه متیم بانویی ایرانی، خواننده و نوازنده مشهور در سده سوم هجری بود [۱۴، ص ۱۱۳-۱۵۹].

### پیشینه نمایش زن و موسیقی بر سفال

زندگی باشکوه و متنوع، اشعار و آداب و رسوم و سنن دیرین درباری (مناظره، اسب‌سواری، شکار، معاشقه شاه و بانو، مهمانی‌های سلطنتی و شاهان بر تخت نشسته) که به زمان ساسانیان بازمی‌گردد، از موضوعاتی است که افکار سفالگران را با نمایش آن‌ها پر می‌کند. شاید بتوان قدیمی‌ترین نشانه‌های حضور موسیقی را بر نقاشی سفال‌های پیش از تاریخ از نیمه دوم هزاره پنجم تا هزاره چهارم پیش از میلاد استنباط کرد. این سفال‌ها، که از محوطه‌های خزینه، چغاسیز و جعفرآباد خوزستان، چشمه‌علی ری، سیلک کاشان، تل‌باکون و تل‌جری در نزدیکی تخت جمشید به دست آمده‌اند، با نقوشی از زنان و مردان رقصنده‌ای تزیین شده‌اند. در این نقوش، افراد دستان یکدیگر را گرفته‌اند و به سویی نگاه می‌کنند. صحنه‌های رقص و پایکوبی، که به صورت انفرادی و گروهی نمایش داده شده است، حاکی از مراسمی آیینی بوده که به احتمال با نواها و سازهایی ابتدایی همراهی می‌شده‌اند. به نظر می‌رسد خوانندگی و نوازندگی به هنگام مراسمی مانند برداشت محصول، دعا و نیایش همراه با حرکات سنتی در میان جوامع پیش از تاریخ مرسوم بوده است [۲۲، ص ۱۰۸]. استفاده از نقوش مربوط به رقص در سفالینه‌های پیش از تاریخی بر پایه تصور مذهبی انجام گرفته است. در یک قطعه



سفال مکشوفه از تپه سیلک کاشان، متعلق به اواخر هزاره پنجم و اوایل هزاره چهارم پیش از میلاد، نقش چهار زن دیده می‌شود که دست یکدیگر را گرفته‌اند. طرز ایستادن و نرمش بدن آن‌ها بیانگر پوششی با لباس بلند و مشغول اجرای رقص آیینی است. دو قطعه سفال از چشمه‌علی (هزاره چهارم پیش از میلاد)، نقش چند زن را نشان می‌دهد که کلاه یا سربند و لباس‌های تنگ دارند، دست یکدیگر را گرفته و با پارچه‌ای مشغول رقص‌اند (شکل ۶) [ص ۲۷-۳۰].



شکل ۶. نقش تکه‌سفالی از سیلک کاشان، هزاره چهارم پیش از میلاد [ص ۲۷، ۳۶]

وجود تندیس سفالی نوازنده زن در هنر عیلامی نشان‌دهنده موقعیت عام و همه‌گیر موسیقی، بدون تمایز جنسی و نیز جایگاه زنان تمدن عیلامی است (شکل ۱). این تندیس، به شکل یک سفال قالب، می‌تواند کارکردهای مذهبی عمومی داشته باشد. تولید انبوه و تعدد اشکالی نمونه‌های دیگر از این تندیس، آن‌ها را به یک شیء عمومی با کارکردهایی همانند اشیای متداول در آیین‌ها تبدیل کرده است. تصویرگری انسان (نقش زن و مرد) بر روی سفالینه ادوار اسلامی گرچه از سده‌های نخستین اسلامی آغاز می‌شود، تکامل آن متعلق به سده ششم هجری قمری است.

در سده سوم و اوایل سده چهارم هجری قمری، نقش‌مایه‌های جدیدی بر سفالینه‌های نیشابور چهره نمود که در جای خود منحصربه‌فرد بود. این طرح‌ها دربردارنده نقوش مختلفی از جمله خنیاگران بود و با منشأ ساسانی و با اجرای ابتدایی و بدون تناسب، حالتی کاریکاتوری پیدا کرد [ص ۵، ۹۰]. در این زمان، از نقوش مردان نوازنده برای تزیین سفالینه‌ها استفاده می‌شد (شکل ۷). در نمونه سفال زرین‌فام، مردی در حالت تمام‌رخ و نشسته به صورت ساده و عاری از تناسبات درباری، سازی مانند تنبوری با دو سیم در دست دارد. حالت نشستن او نشان از نمایشی بودن نوازندگی او دارد تا اجرای آن.

به تدریج، از سده چهارم هجری، بر نقوش انسانی و حیوانی افزوده شد. به احتمال زیاد، تکامل سفالینه با افزودن این نقوش و ادبیات فارسی، به خصوص شاهنامه فردوسی و داستان‌های ملی، از یک‌سو و پیروی از شیوه فلزکاری دوره ساسانی از سوی دیگر همراه بوده است. در دوره‌های بعد، نقش زنان، چون گذشته، در اجرای نواخت موسیقی پُررنگ‌تر شد. در

یک سفال زرین فام، بانویی با جامه‌ای فاخر و مزین در حال نواختن نوعی ساز تنبور یا رباب زهی (رباب بدون آرشه) است. او سرپند و موهایی آرایش شده و در اطراف سر هاله‌ای همانند نقوش سفالی دوره سلجوقی دارد. نقش او در میان پیچکی‌ها بر پویایی تصویر افزوده است (شکل ۸).



شکل ۸. کاسه زرین فام، ری، سده ۶ هجری  
[شکل ۴۱، A]



شکل ۷. کاسه زرین فام، ایران، سده ۴ هجری  
[ص ۱۷، ۴۲]

از نقوش زنان در حال نواختن برای ترسیم نمادهای نجومی نیز بهره گرفته شده است. منظور از ناهید، دختر رسیده است و این نام از اعصار قدیمی تاریخی ما به دختران اختصاص داشته است [ص ۱۶، ۳۱۳]. ناهید از سوی منجمان مُطربه فلک نامیده شده است [ص ۲۱، ذیل واژه ناهید]. نماد ناهید ملقب به ناهید چنگی یا خنیاگر فلک است [ص ۱۷، ۱۷۲]. در نمونه سفالینه مینایی نقوش نمادین فلکی در بزم خورشید ترسیم شده است. در یکی از تک‌نگاری‌های منقوش این سفال، تصویر زنی در حال نواختن نوعی ساز عود مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد این نقش همان خنیاگر فلکی ملقب به سیاره ناهید است که به نوازندگی در جشن بزم خورشید می‌پردازد (شکل ۹).



شکل ۹. نماد نجومی ستاره ناهید به صورت زن نوازنده عود، سده ۶ هجری [۴۷]



ناهید را در لغت‌نامه‌ها زهره نوشته‌اند و گویند کنایه از دختر رسیده باشد و مخفف آن را ناهید آورده‌اند [ص ۲۰، ذیل واژه ناهید]. در فرهنگ کهن ما، ناهید مظهر موسیقی و خدای نواست.

همچنین، آن را ستاره زهره نیز گویند و مکان او فلک سیم است و اقلیم پنجم بدو تعلق دارد [۲۱، ذیل واژه ناهید].

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت مریبد حافظ خوش‌لهجه خوش‌آوازم به اعتقاد باستانی پاریزی، به احتمال در عصر تعصبات زرتشتی و بعد از اسلام، کوشش شده میان آن‌ها و زنان موسیقی‌دان ارتباطی حاصل شود و به همین دلیل رقاصان و زنان چنگ‌نواز، مظهر ناهید شناخته شده‌اند. سپس این اعتقادات کم‌کم با نام زنان بدکاره تسری یافته است [۳۶۹، ص ۶].

### مطالعه و بررسی نقوش سفالینه‌ها

دوره میانی اسلام از نظر سیاسی و فرهنگی از ادوار مهم تمدن اسلامی ایرانی است. بنابراین، بیشترین نقوش سفالی بررسی شده در بازه دوره میانی اسلامی و به‌ویژه دوره سلجوقی قرار دارند. یکی از گونه‌های مهم سفالی، که در اجرای نقوش زنان نوازنده سهم وافری دارد، سفال‌های مینایی است. با وجود این، برخی از نقوش سفالی بررسی شده در این زمینه بر سفالینه‌های زرین‌فام<sup>۱</sup> و سیلوته<sup>۲</sup> هم درخور تأمل‌اند. تکنیک ساخت سفال مینایی در اواخر دوره سلجوقی به عرصه ظهور رسید. این ظروف صحنه‌های درباری را با حکمرانان تاج‌دار صاحب‌منصب نشان می‌دهد که این حکمرانان در حلقه مهمانان و نوازندگان محصورند. طرح‌هایی چون پرندگان، اسب، رقاصان و پیکره‌هایی با جامه ثروتمندان، که جامی در دست دارند، همگی، در هنر ساسانی به چشم می‌خورد [۴۵، ص ۳۸]. با نگاهی گذرا به سفال‌های برجای‌مانده از دوره سلجوقی تا ایلخانی و تأکید بر نقوش آن، تزئین پیکره‌ای در قالب صحنه‌های روایی، مضامین فلکی (منطقه البروجی)، خنیاگری و موضوعات عاشقانه و شکار توسعه یافته است [۳۷، ص ۷۲]. در واقع، تأثیر هنر ساسانی، بودایی، مانوی، مسیحی و چینی در دوران سلجوقی تا ایلخانی دیده می‌شود [۳۳، ص ۲۴]. در هم آمیختن موضوع‌های مختلف در یک ترکیب‌بندی بر سفال مینایی در تمام کهن‌ترین نگاره‌های ایرانی شناخته شده به دست آمده

۱. سفال زرین‌فام: برای تولید لعاب زرین‌فام، ابتدا ظرف به وسیله یک روش معمولی حرارت و لعاب داده می‌شد. پس از آن، طرح روی لعاب سرد شده، از سوی ترکیبی از سولفور، اکسید نقره و اکسید مس به اضافه گل اخری زرد یا قرمز، نقاشی می‌شد و سپس ظرف درون سرکه قرار می‌گرفت. ظرف برای بار دوم در کوره‌ای با دمایی کمتر حرارت می‌دید. پس از آن، رنگ اخرا آرام‌آرام از سطح ظرف سرد شده کنار می‌رفت و طرح روی لعاب با درخششی فلزگونه ثابت می‌ماند.

۲. سفال سیلوته: در سده ۶ هجری، بدنه سفالی با گلابه‌ای سیاه یا قهوه‌ای تیره ضخیم به رنگ سیاه منگیزی روی سطح ظرف پوشیده می‌شد. نقوش با ابزاری تیز به گونه‌ای گودتراش برداشته می‌شد تا به بدنه سفید ظرف برسد و نقوش با قلم‌مو ترسیم می‌شد.

است. درحقیقت، این موضوع ادامه سنتی کهن در نقاشی ایرانی را نشان می‌دهد که پیش از این برای تزیین در دوره اشکانی آغاز شده بود [۱۳، ص ۱۷۹۸].

در یکی از سفالینه‌های مینایی، زن و مردی را با لباس فاخر مشاهده می‌کنیم که (به نظر هردو از طبقه فاخر و ممتاز جامعه‌اند) مشغول آموختن چنگ‌اند. در اینجا به نظر می‌رسد زن شیوه نواختن این ساز را به مرد می‌آموزد (شکل ۱۰).

در نمونه سفال دیگر، نقش دو زن تصویر شده است. در سمت راست، تصویر بانویی با جامه‌ای ساده نشان داده شده که دست راست را بر کمر و دست چپ را بر شانه خود قرار داده است. نقش زن سمت چپ نیز با جامه‌ای یک‌رنگ و ساده و در حال نواختن ساز عود است. به احتمال، فرد نوازنده در حال آموزش به فرد مقابل است. زمینه نگاره با طرح اسلیمی تزیین شده است (شکل ۱۱).



شکل ۱۱. پیاله مینایی زرانود، کاشان، سده ۷ هجری، مجموعه موزه‌های بنیاد [۱۸، ص ۱۰۶].



شکل ۱۰. کاسه مینایی با لعاب زرانود، سده ۶ هجری، کاشان، مجموعه کیلیان [۴۱، ص ۱۰۲].

در داخل یک کاسه (سیلوته) بانویی با جامه‌ای فاخر در حال نوازندگی به احتمال با ساز تنبور است (شکل ۱۲). در یک طرف مینایی نیز، یک بانوی چنگ‌نواز با لباسی فاخر از طبقه ممتاز جامعه در فضایی مملو از طرح‌های پیچکی- گیاهی تصویر شده است (شکل ۱۳). در یک صراحی نقش زنی نوازنده با نوعی ساز زهی شبیه به یک رباب زهی (بدون آرشه) دیده می‌شود. دسته این ساز به نوعی هنرمندانه با طرح‌های اسلیمی هماهنگ شده و میان قطعات ریتمیک موسیقی و نقوش اسلیمی پیوند برقرار کرده است (شکل ۱۴).

حالت چرخش نقوش نوازندگان به همراه نقوش اسلیمی روی ظروف، نوعی فضای روحانی و عرفانی را تجسم می‌بخشد. همچنین، طرح‌های نباتی بیانگر ترسیم وزن است و چون از صور و اشکال مارپیچ ترکیب یافته‌اند، شاید بتوان گفت کمتر از یک گیاه واقعی اخذ شده تا یک شیوه صرفاً خطی. طرح اسلیمی درعین حال منطقی و موزون است و بر مبنای نسبت‌های ریاضی و دارای ملودی‌های موسیقایی است [۹، ص ۱۰۳].



شکل ۱۴. صراحی  
زرین فام، ری، نیمه دوم  
سده ۶ هجری  
[۴۳، ص ۸۶].



شکل ۱۳. بشقاب زرین فام،  
بین النهرین، رقه، نیمه دوم سده  
۶ تا ۷ هجری [۴۳، ص ۸۰].



شکل ۱۲. کاسه پایه دار سیلوهته،  
ایران، نیمه دوم سده ۶ هجری  
[۴۳، ص ۷۰].

در سفال دیگری نقش شکار بهرام به همراه چنگ‌نوازی آزاده مشاهده می‌شود. آزاده، به‌منزله یک بانوی نوازنده، در کنار بهرام و سوار بر کجاوه شتر می‌نوازد. شکار کردن نه‌تنها به‌منزله کاری مفرح، بلکه یکی از خصلت‌های مهم شاهی محسوب می‌شده است. در *شاهنامه* فردوسی از عشق‌ورزی بهرام به معشوقه‌اش، آزاده، سخن بسیار رفته است.

به پشت هیون چمان برنشست  
ابا سرو آزاده چنگی به دست [۲۸]

با توجه به همراهی آزاده با پادشاه، به اهمیت شخصیت او پی می‌بریم. درباره چرایی سواربودن بهرام بر روی شتر در هنگام شکار و همراهی معشوقه‌اش آزاده، می‌توان بیان کرد که شاید نوازندگی وی علاوه بر نشاط شاه، موجب وجد مرکب خود، که یک شتر است، می‌شده و دیگر اینکه از آنجا که حیوانات نیز به موسیقی علاقه‌مندند، شاه می‌خواسته از نواختن آزاده برای به دام انداختن حیوانات استفاده کند (شکل ۱۵). نوای موسیقی بر حیوانات اهلی و غیراهلی نیز تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را به وجد و سرور می‌آورد. این امری طبیعی و فطری است که هیچ‌گونه نیازی به آموزش‌های قبلی و زمینه‌سازهای ساختگی ندارد. در افسانه‌های کهن، ارفئوس<sup>۱</sup>، در شکل‌ها و هیئت‌های مختلف، ساز خود را برای رام کردن طبیعت وحشی حیوانات چهارپا و پرندگان به کار می‌برد [۱۶، ص ۲۶۲]. سعدی، شاعر بزرگ ایرانی، چنین سروده است:

اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب  
گر ذوق نیست تو را کژطبع جانوری [۲۴]

در شکل ۱۶، نوازنده در مرکز تصویر قرار گرفته است. لباس مجلل نوازنده، آرایش موها، صحنه پذیرایی و حالت غرور و طنزنازه او حکایت از شاهزاده‌بودنش دارد. افراد دیگر، با اندازه کوچک‌تر، در گرداگرد او حلقه زده و به نوعی او را تحسین می‌کنند که این خود نیز بر جایگاه اجتماعی ممتاز فرد تأکید می‌کند. در دست این شخص سازی زهی تزئینی قرار دارد.

۱. Orpheus: ایزد رامشگر یونانی و سرمست‌کننده موجودات [۱۵، ص ۲۶۲].



شکل ۱۶. پیاله مینایی، سده ۶ هجری، کاشان  
[۴۴، ص ۱۹]



شکل ۱۵. کاسه مینایی منقوش زراندود، سده ۶ هجری، کاشان [۴۱، ص ۱۰۴]

طرح این ظرف از دو قسمت تشکیل شده است. قسمت مرکزی، شامل نقوش اسلیمی و پرندگان، به احتمال تداعی کننده فضای باغ است. در قسمت دوم، چهار بانو در چهار قسمت ظرف نشسته و یکی از آنان مشغول نواختن نوعی ساز زهی (احتمالاً تنبور) است (شکل ۱۶). در شکل های ۱۷ و ۱۸، حالت های مختلف نوازندگی را با پوششی هم رنگ و فاخر شاهد هستیم.







شکل ۱۸. فنجان مینایی منقوش، ری، سده ۷ هجری [۴۱، ص ۱۰۹]



شکل ۱۷. پیاله مینایی، ری، سده ۶ هجری، مجموعه موزه های بنیاد [۱۸، ص ۱۰۶]

صفی‌الدین در رساله خویش درباره گوشه های موسیقی<sup>۱</sup> بعضی از مجالس معتقد است که باید در هر مجلس متناسب با آن نواخت. در مجلس لشکریان، سپاه و لشکریان باید که گوشه عراق، دوگاه، نیریز و راست پنج‌گاه بنوازند. اگر اهل بزم پادشاهان باشند، نغمات حسینی و عراق و زنگوله و سه‌گاه و راست پنج‌گاه نواخته شود. اگر مجلس زنان باشد، نغمات ركب و بیاتی و دوگاه و اوج و پنج‌گاه و حجاز و رهاوی در خدمت پادشاهان حسینی خوانند [۲۶، ص ۵۹-۶۰]. باتوجه به نقوش سفالینه‌ها، سازهای مشاهده شده در جدول ۱ به تصویر درآمده است.

۱. گوشه: فاصله‌ای در موسیقی که معادل دو نیم‌پرده است. به بیان دیگر، فاصله دومی را که از دو نیم‌پرده تشکیل شده باشد دوم بزرگ گویند. مانند فاصله بین دو تار [۱۳، ص ۶۱].

جدول ۱. نقش سازها براساس اجرای خطی یا وکتور (نگارندگان، ۱۳۹۳)		
دسته	نوع ساز	نمونه سازهای طرح شده بر سفال
	تنبور	
زهی	چنگ	
	رباب	
	عود	
کوبه‌ای	دف	

## نتیجه گیری

موسیقی همواره از نگاه مردمان جایگاه متفاوتی داشته است. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که هرچند بسیاری از نوازندگان، مجالس بزم و عیش و طرب دربار شاهان را فراهم می‌کردند، بسیاری از آن‌ها در دربار از جایگاه ویژه و ممتازی برخوردار بوده‌اند. باید به این نکته توجه شود که رشد و شکوفایی بسیاری از هنرها مستلزم حمایت شاهان و درباریان آن زمان بوده است. بی‌تردید، شکوفایی هنر موسیقی نیز از این امر مستثنا نبوده است. زنان همواره، در ادوار گذشته، در زمینه‌های مختلف هنری فعال بوده‌اند؛ اما طبق متون و شواهد باستان‌شناسی، این مهم در زمینه هنر موسیقی جدی‌تر پیگیری شد. در بسیاری از نقوش سفالینه‌های قرون میانی دوره اسلامی، علاوه بر صحنه‌های نوازندگی در بزم شاهان، نواختن ساز از سوی شاهزاده‌خانم‌ها، شکار شاهی همراه نوازنده، جنگ، مضامین نجوم، علم طب و ارتباط آن با موسیقی میان آن‌ها مشاهده می‌شود. در واقع، این نقوش و موضوع‌های به‌کاررفته در آن‌ها بیانگر این نکته است که در کنار موسیقی ضعیف، موسیقی خوب و متعالی، که از ارزش‌های جامعه آن دوران محسوب می‌شده، زن حضور چشمگیری داشته است. در نتیجه، بسیاری از بانوانی که به کار نوازندگی

مشغول بودند، از طبقه ممتاز جامعه آن دوران بوده‌اند. همچنین، با توجه به مطالعات انجام‌شده، می‌توان دریافت که بانوان هنرمند عرصه موسیقی آن دوران فقط مشغول نوازندگی نبوده، بلکه به‌عنوان متخصص این هنر، نقش بسزایی در تکامل و شکوفایی هنر موسیقی داشته‌اند. از موارد درخور تأمل در این پژوهش، آلات موسیقی به‌کاررفته در این نقوش بوده که از نوع سازهای زهی و کوبه‌ای و شامل تنبور، چنگ، رباب بدون آرشه، انواع عود و دف است.

## منابع

- [۱] ابن‌خلدون، عبدالرحمن (۱۹۸۸). *تاریخ ابن‌خلدون*، ج ۱، بیروت: دارالفکر.
- [۲] ابن‌زبیل، ابی منصور الحسین (۱۹۶۴). *الکافی فی الموسیقی*، تحقیق زکریا یوسف، بغداد: دارالقلم.
- [۳] اصفهانی، ابوالفرج علی‌بن‌حسین (۱۳۶۸). *اللاغانی*، بیروت: لدارالثقافه.
- [۴] اخوان‌الصفاء (۱۴۰۵). *رسائل اخوان‌الصفاء و خلان‌الوفا*، ج ۱، قم.
- [۵] آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران*، ج ۱، تهران: سمت.
- [۶] باستانی‌پاریزی (۱۳۸۰). *خاتون هفت قلعه*، تهران: روزبهان.
- [۷] برکشلی، مهدی (۱۳۵۴). *موسیقی فارابی*، تهران: مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگ و هنر.
- [۸] بلخاری، حسن (۱۳۸۸). *سرگذشت هنر در تمدن اسلامی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- [۹] بوركهارت، تیتوس (۱۳۸۶). *مبانی هنرهای اسلامی*، ترجمه امیر نصیری، تهران: حقیقت.
- [۱۰] بویس، مری و هنری، جرج فارمر (۱۳۶۸). *خنیاگری و موسیقی ایران*، ترجمه بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- [۱۱] بینش، تقی (۱۳۸۰). *تاریخ مختصر موسیقی ایران*، تهران: هوای تازه.
- [۱۲] پلاستید، علی‌رضا (۱۳۸۱). «خنیاگری و رامشگری در دوران میانه (اشکانی-ساسانی)»، نشریه چیستا، ش ۱۹۱، صص ۳۵-۴۵.
- [۱۳] پوپ، آرتور اپهام و اکرم، فیلیپ (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، ج ۴، ویرایش سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
- [۱۴] پورمندان، مهران (۱۳۷۹). *دائرةالمعارف موسیقی کهن ایران*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- [۱۵] جن‌کینز، جین و اولسن، پل راوسینگ (۱۳۷۳). *موسیقی و ساز در سرزمین‌های اسلامی*، ترجمه بهروز وجدانی، تهران: میراث فرهنگی.
- [۱۶] حافظ‌زاده، محمد (۱۳۸۱). *تاریخ هنر موسیقی از غارها تا تالارها*، تهران: عمیدی.
- [۱۷] حسینی، سیده‌هاشم (۱۳۹۱). «تحلیل نمونه‌هایی از نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی»، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۴، صص ۶۳-۸۲.
- [۱۸] حسینی، معصومه‌سادات (۱۳۹۱). «مطالعه باستان‌شناختی تکنیک ساخت سفال‌های مینایی و لاجوردی موجود در موزه بنیاد»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه تربیت مدرس.
- [۱۹] خالقی، روح‌الله (۱۳۸۵). *نظری به موسیقی ایرانی*، تهران: رهروان پویش.



- [۲۰] خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳۴۲). *برهان قاطع*، به اهتمام محمد معین، ج ۲، تهران: ابن سینا.
- [۲۱] دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳). *لغت نامه*، (زیر نظر محمد معین)، تهران: دانشگاه تهران
- [۲۲] رضایی نیا، عباس (۱۳۸۲). «جایگاه موسیقی مذهبی در ایران باستان»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۱۳، صص ۱۰۶-۱۱۵.
- [۲۳] سپهری، محمد (۱۳۷۷). *علم و تمدن در عصر امویان*، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، علوم و تحقیقات.
- [۲۴] سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۷). *غزلیات سعدی* (مصحح: محمدعلی فروغی)، تهران: مهرداد، چ ۳.
- [۲۵] شادقزوینی، پریسا (۱۳۹۱). «هویت زنان در نقوش آثاز هنری سده های آغازین اسلام»، زن در فرهنگ و هنر، ش ۴، صص ۵۹-۷۴.
- [۲۶] صفی الدین، عبدالمومن (۱۳۴۶). *رساله موسیقی بهجت الروح*، (با مقدمه ه.ل. رابینو د برگوماله)، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- [۲۷] فارابی، ابونصر محمد بن طرخان (۱۳۷۵). *الموسیقی کبیر*، ترجمه آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- [۲۸] فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵). *شاهنامه فردوسی*، (با مقدمه محمد یاحقی)، تهران: سخن گستر.
- [۲۹] فریب، محمدحسین (۱۳۶۸). *ساز و آهنگ باستان*، تهران: هیرمند.
- [۳۰] کریستن سن، آرتور (۱۳۷۴). ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران: دنیای کتاب.
- [۳۱] کیانی، مجید (۱۳۸۲). «جایگاه معنوی موسیقی در وضعیت کنونی ایران»، مجله هنرهای زیبا، ش ۱۴، صص ۹۳-۹۸.
- [۳۲] متر، آدامز (۱۳۶۴). *تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری*، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
- [۳۳] محمدحسن، زکی (۱۳۶۶). *تاریخ صنایع ایران*، ترجمه محمدعلی خلیلی، تهران: اقبال، چ ۲.
- [۳۴] مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۷۰). *شرح ادوار*، به سعی تقی بینش، تهران: نشر دانشگاهی.
- [۳۵] مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ (۱۳۵۶). *مقاصد الاحان*، به سعی تقی بینش، تهران: ترجمه و نشر کتاب.
- [۳۶] ملک زاده، فرخ (۱۳۷۴). «نقوش زن در آثار باستان و علل عدم تصویر زن در نقوش تخت جمشید»، *مجله ادبیات دانشکده علوم انسانی*، دوره ۷، ش ۷۴ و ۷۵، صص ۲۶-۳۰.
- [۳۷] ورجاوند، پرویز (۱۳۸۴). *کاوش رصدخانه مراغه*، تهران: امیرکبیر.
- [38] Al-Isfahani, Yahya ibn Ali ibn Yahya (1969). *Risala il- musiqi*, British Museum, MS, Or. 2361, fol 236 v.
- [39] Boyce, M (1977). *Acta Iranica*, Troisieme Serie, N.2/3. Leiden.
- [40] Farmer, H.G (1967). *Music(a Survey of Persian Art)*, Vol.6, London.
- [41] Pope, Upham Arthur (1938) *The Ceramic Art in Islamic Art in Islamic times*, in *Survey of Persian Art*, vol IX.
- [42] Mikami, Tsugio (1986). *Ceramic Art of the World*. vol2, Japan: Shogakukan.
- [43] Lane, Arthure (1947). *Eaerly Islamic Pottery, Mesopotamia, Egypt and Persia*, Victoria and Albert Museum, London, Faber and Faber.

- [44] Jenkins, Marilyn (1983). «Islamic Pottery a Brife History Marilyn, The Metropolitan Museum of Art Bulletin», Islamic Art , Vol. 1, pp. 1-53.
- [45] Loukonine, Vladimir and Anatoli Livnov (2003) Persian Lost Treashres, Sirocco, London.
- [46] <http://fa.wikipedia.org/wiki/>(access8/10/2014).pm, 08:03
- [47] [www.metmuseum.org/lot\\_details.a](http://www.metmuseum.org/lot_details.a) (Retrived :9 Oktobr 2014)
- [48] [www.ortolanstudio.com/murals-rediscovered-at-qusayr-amra\(2014\)](http://www.ortolanstudio.com/murals-rediscovered-at-qusayr-amra(2014))
- [49] [Axxgig.com/images/13614251288603809537.jpg](http://Axxgig.com/images/13614251288603809537.jpg)