دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۶۰-۷۶)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

بررسی سازها و جنسیت نوازندگان در نگاره‌های نسخهٔ مصوری از دیوان حافظ از دربار گورکانی

چکیده

موضوع این پژوهش، سازشناسی موسیقیِ قدیم ایران از دریچهٔ روایتِ تصویری در نگارگری، و مادهٔ مطالعهٔ موردی آن یک نسخهٔ خطی نفیس از دیوان حافظ (به شمارهٔ راهنمای Or. 14319 در کتابخانهٔ بریتانیا) است. این نسخه، نخست در مکتب هرات دورهٔ تیموری فراهم آمده و سپس در دربار گورکانیان هند نگاره‌های متعددی به آن پیوست شده‌است. این نسخهٔ جالب توجه، تاکنون در مطالعات تاریخی سازشناسی بر مبنای تصویر، مغفول مانده‌است. مسئلهٔ اصلی، شناسایی و بررسی ۳۴ ساز موجود در نگاره‌های حواشی این نسخه و نیز تعیین ترکیب جنسیتی نوازندگان این سازها است. پرسش‌های پژوهش از این قرارند که در این نگاره‌ها کدام سازها در دست نوازندگان مرد و کدام سازها در دست نوازندگان زن نقش شده‌اند؟ این انتخاب‌ها تا چه اندازه با کلیشه‌ها یا انگاره‌های ناظر بر هویت جنسیتی سازها همخوانی دارد؟ در این مقاله، با بهره‌گیری از مکتوبات فارسی در باب موسیقی، به ویژه آثار عبدالقادر مراغی و رسالهٔ ارزشمند کنزالتُحَف اثر حسن کاشانی، به روش توصیفی-تحلیلی به مطالعهٔ تطبیقی نگاره‌ها (Iconography) با اسناد کتابخانه‌ای پرداخته‌ایم. از یافته‌های پژوهش می‌توان به اختصاص سازهای بادی (نی و سُرنا)، و نیز رُباب به نوازندگان مرد اشاره کرد. همچنین غلبهٔ حضور رُباب بر سازهایی همچون عود و تنبور که نقش محوری در موسیقی نظری و عملی قدیم ایران بر عهده داشته‌اند، نمایانگر جهت‌گیری جدید سازبندی در فرهنگ موسیقایی زمانه در منطقهٔ ایران فرهنگی است. نگارگران این نسخه، زنان بیشتری را در حال نواختن سازهای آرشه‌ای تصویر کرده‌اند. تنها نوازندهٔ قانون، مطابق با انتظار قبلی و وضعیت رایج در موسیقی معاصر ایرانی، زن است.

سهند سلطاندوست
دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
sahand.soltandoost@gmail.com

مهدی کشاورز افشار
استادیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
m.afshar@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۱۱-۰۸
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41586.1175

واژه‌های کلیدی: موسیقی قدیم ایران، سازشناسی، نگارگری گورکانی، آیکونوگرافی، کنزالتحف، هنر و جنسیت.

مقدمه

موضوع کلی این مقاله، مطالعه‌ای بینارشته‌ای در زمینهٔ سازشناسی موسیقی قدیم ایران با استناد به روایت تصویری در نگارگری است. در پژوهش حاضر بر آنیم مشخصاً به دو مسئلهٔ اصلی بپردازیم: نخست، شناسایی سازهای موجود در نگاره‌های حواشی یک نسخهٔ خطی نفیس از دیوان حافظ که از جنبهٔ غنای مادهٔ مورد بررسی و اطلاعات سازشناسانهٔ برآمده از آن دارای کمال ارزش و اهمیت است؛ و دوم، پژوهش در ترکیب جنسیتی نوازندگان سازها در این نگاره‌ها که می‌تواند از جنبهٔ بررسی‌های جامعه‌شناختی تاریخ موسیقی بومی ایران فایده و نوآوری داشته باشد. شماری از پرسش‌ها از این قرارند که روی هم رفته، کدام سازها با چه تعداد، تکرار و تنوعی در این آثار به تصویر کشیده شده‌اند؟ کدام سازها را بیشتر در دست نوازندگان مرد، کدام سازها را بیشتر در دست نوازندگان زن، و کدام سازها را تقریباً در دست هر دو گروه می‌یابیم؟ از رهگذر پاسخ به این پرسش‌ها می‌توان اطلاعاتی ریخت‌شناسانه (Iconographical) بر اساس نگاره‌ها دربارهٔ سازهای رایج یا معروف در حدود زمانی و مکانی خلق و تکمیل نسخهٔ خطی یادشده به‌دست آورد. «مطالعات موسیقی‌شناسانه بر تصاویر و نگاره‌ها در موسیقی‌شناسی تاریخی با عنوان آیکونوگرافی (Iconography) یا آیکونولوژی (Iconology) شناخته شده‌است.» (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶: ۱۲). به عنوان هدفی ضمنی، با تحلیل گزینش‌های نگارگران در انتخاب جنسیت نوازندگان سازها - که دور نیست ناشی از عادات و رسوم موجود در فرهنگ موسیقایی آن زمان ایران باشد - می‌توان فرضیه‌هایی دربارهٔ ترکیب جنسیتی نوازندگان را به آزمون نهاد یا به گمانه‌زنی‌های تازه در این زمینه پرداخت.

پیشینهٔ پژوهش

به ویژه در دو-سه دههٔ اخیر، خوشبختانه پژوهش‌های سازشناسانه با بهره‌گیری همه‌جانبه از منبع‌های مختلف ممکن، مانند متون تاریخی و سفرنامه‌ها، متن‌های ادبی اعم از نظم و نثر، آثار هنری شامل نقاشی و نگارگری و دیگر نقوش تجسمی، و البته رساله‌ها و نسخ خطی موسیقایی، توجه و همت برخی از پژوهشگران و تحلیلگران تاریخ موسیقی ایران را به خود جلب کرده‌است. هر چند، این گونه پژوهش‌ها، ابعاد کمّی و کیفی امیدوارکننده‌ای یافته‌است، اما دامنهٔ پژوهش در جامعه‌شناسی تاریخی موسیقی ایران هنوز چندان گسترش نیافته‌است. همچنین، مجموعهٔ ادبیات موسیقایی که با بهره‌گیری از روایت‌های تصویری و در نظر گرفتن آن‌ها به مثابهٔ متن فراهم آمده باشد نسبتاً فقیر مانده‌است. شاید مهم‌ترین دلیل این امر، کم‌مایگی منبع‌های تاریخی در دسترس موسیقی‌پژوهان، مورخان و جامعه‌شناسان برای جبران این خلاء ویژه، و عدم پاسخگویی و تناظر منبع‌های موجود نسبت به نیازها و مسئله‌های مطرح در این حوزه باشد.

از مهم‌ترین پژوهش‌ها دربارهٔ این موضوع و رابطهٔ روایت تصویری و حقیقت می‌توان به اثر نرگس ذاکر جعفری (۱۳۹۶) با نام «حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران» اشاره کرد. جسور رسولتیف (۱۳۸۱)، در مقالهٔ «آلات موسیقی در مینیاتورهای بهزاد» می‌نویسد «تقسیم آلات به دو گروه (برای مردان و زنان)، امروزه نیز با اندک تغییراتی باقی مانده‌است» (رسولتیف، ۱۳۸۱، ۱۵۲). همچنین از دیگر پژوهش‌های مهم در این زمینه می‌توان دو کتاب با عنوان مشابه «سازشناسی» تألیف مسعودیه (۱۳۸۹) و منصوری (۱۳۹۳)، و سلسله مقالات قدیمی‌تر مهدی فروغ (۳۸-۱۳۳۷) دربارهٔ سازشناسی همگانی در مجلهٔ موسیقی، را نام برد. پژوهشگری غیر ایرانی که به ویژه بر روی نسخهٔ موردنظر این مقاله بسیار کار کرده (J.P.Losty 1985 ,2016) است.

پیشینهٔ تاریخی پژوهش عبارت است از کتاب الموسیقی الکبیر فارابی؛ مجموعهٔ آثار عبدالقادر مراغی شامل جامع‌الألحان و مقاصدالألحان و شرح‌الأدوار؛ رسالهٔ کنزالتُحَف اثر حسن کاشانی؛ بخش‌های موسیقی آثار دانش‌نامه‌ای همچون دانش‌نامهٔ علایی (تقریر ابن سینا)، دُرة التاج لغُرة الدباج (اثر قطب‌الدین شیرازی)، نفائس‌الفنون فی عرایس‌العیون (تألیف شمس‌الدین محمد آملی، که بخش سازشناسی آن عیناً از دُره التاج گرفته شده‌است)؛ کتاب فارسی فی فن الألحان (از مؤلفی ناشناس) و مانند آن، که نگارندگان در این مقاله، به بیشتر این منابع مراجعه کرده‌اند و اطلاعات کتاب‌شناختی آن‌ها در پایان مقاله آمده است.

روش انجام پژوهش

سازشناسی، شاخه‌ای کلان از علم موسیقی‌شناسی با گستره‌ای وسیع است؛ بنابراین، بدیهی است با توجه به مجال محدود یک مقاله، و بی‌شماری و گوناگونی موضوع‌های پژوهشی پیرامونِ آن، ناچاریم برای به

ثمر نشاندن یک بررسی موردی که بتواند مطلب مفیدی به دست‌آوردهای پیشین بیفزاید، دربارهٔ مادهٔ مطالعه و مرزبندی آن دست به گزینش بزنیم. این گزینش در دو سطح از روش پژوهش مطرح است.

گزینش بازهٔ زمانی و مکانی

با توجه به اینکه دورهٔ حکومت سلسلهٔ تیموریان (۹۱۱ -۷۷۱ ق)، بر بخش‌های گسترده‌ای از خاک ایران‌زمین و به ویژه خراسان بزرگ، یکی از دوره‌های درخشان موسیقی ایران، و شاید واپسین دوران شکوفایی آن را در یک چشم‌انداز تاریخی رقم زده‌است، این دوره از جنبهٔ مطالعات موسیقایی دارای اهمیتی ویژه است. موسیقی ایران در دورهٔ پساتیموری (به ویژه در دوره‌هایی از عصر صفوی)، تا دوران زند و قاجار که نوزایشی در آن به وقوع می‌پیوندد، به ویژه از جنبهٔ نظری، گرفتار گونه‌ای ایستایی و رخوت بوده‌است (نگاه کنید به فلاح‌زاده، ۱۳۹۸). ما بر مبنای مادهٔ مطالعه در پژوهش حاضر، با برشی از تاریخ روبه‌رو هستیم که یک سر آن به اواخر دورهٔ تیموری و مکتب هنری زنده و زایندهٔ هرات بازمی‌گردد، و سر دیگر آن به میانهٔ دورهٔ صفوی. ولی این برش تاریخی، با جایی خارج از مرزهای سیاسی وقت ایران، یعنی مکتب هنری گورکانیان هند، پیوند می‌خورد. این معنا، در ادامه با معرفی مادهٔ پژوهش روشن خواهد شد.

گزینش مواد مطالعه

به طور کلی، مواد مطالعه در این پژوهش بر دو گونه‌اند: یکی مادهٔ اصلی پژوهش، و دو دیگر، منابع تطبیقی. منظور از منابع تطبیقی آن منابعی است که برای تحلیل سازشناسانهٔ مادهٔ اصلی مورد بهره‌برداری تطبیقی قرار خواهند گرفت.

ولی در پیوند با انواع مواد تطبیقی موردِ استفاده باید گفت فقر اطلاعات متون تاریخی دربارهٔ تاریخ فرهنگ و هنر ایران آن‌گاه که کار به حوزهٔ موسیقی می‌کشد بسیار شدیدتر از هنرهای دیگر مانند شعر و نقاشی و خوش‌نویسی است. این گونه متن‌های تاریخی که اغلب از مرز وقایع‌نامه‌های مرقوم کاتبان درباری و شرح جنگ و جدال شاهان و شاهزادگان و شورشگران درنمی‌گذرد، چیز چندانی را بر پژوهشگر تاریخ هنر موسیقی ایران روشن نمی‌کند و مراجعه به آن‌ها بازدهی درخوری ندارد. مراجعه به متن‌های ادبی و یافتن شواهد شعری هم، افزون بر آنکه از جنبهٔ علمی‌بودن روش، ضریب اطمینان بالایی ندارد، اقتضای هدف این پژوهش را برآورده نمی‌سازد. ولی شمار چشمگیری از کتاب‌ها، رساله‌ها و نسخه‌های خطی به‌جامانده در باب موسیقی کم‌وبیش دارای اطلاعات ارزشمند سازشناسانه است. در این میان، آثار عبدالقادر مراغی از جنبهٔ نظم و حجم ارائهٔ مبحث و دربرگیرندگی آن در زمینهٔ سازهای گوناگون فرهنگ ایران و حتی سرزمین‌های دیگر بسیار مفید است؛ و نیز رسالهٔ کنزالتحف، همان‌گونه‌که آقای تقی بینش به درستی اشاره کرده‌اند، از یک جنبه، در تاریخ تألیفات موسیقی قدیم ایران بی‌مانند است: «یکی از مهم‌ترین مزایای کنزالتحف داشتن تصاویری از آلات الحان یا سازهای قدیم است که با توجه به تاریخ تألیف آن یعنی [نیمهٔ دوم] قرن هشتم هجری می‌تواند ارزش والایی داشته باشد و اطلاعات قابل استفاده و ارزنده یا کم‌نظیری را در مورد ساخت و شکل و تشکیلات یا عناصر مشکّلهٔ آن‌ها در اختیار قرار دهد ... مخصوصاً شکل سازها آن هم با مشخص‌کردن قسمت‌های مختلف آن‌ها در هر شکل و اسامی اجزای مشکّلهٔ سازها بسیار ارزنده و شاید در نوع خود کم‌نظیر یا بی‌نظیر است و در مجموع به این اثر نفیس تشخص می‌بخشد.» (بینش، ۱۳۷۱: ۵۶ و ۷۰).

حسن کاشانی، نگارندهٔ رسالهٔ کنزالتحف در مقالهٔ سوم (در تصنیع سازات و تعدیل آن)، که خود مشتمل بر دو گونه سازهای کامله و سازهای ناقصه (و فَتل اوتار) است، به معرفی و شرح چگونگی ساخت و کوک‌کردن این سازها پرداخته‌است: عود، غشَک، رُباب، مِزمار، بیشه؛ چنگ، نزهه، قانون و مُغْنی. در نسخه‌های گوناگونِ این رساله، از جمله نسخه‌های در اختیار کتابخانه‌های بریتانیا و فرانسه، برای هر یک از این سازها تصویری ترسیم شده که شماری از آن‌ها در مقالهٔ Tsuge (۲۰۱۳) آمده و ما برای شناسایی دقیق سازها از آن بسیار بهره گرفته‌ایم. به جز این‌ها از پژوهش‌های دورهٔ معاصر مانند آثار دکتر مسعودیه استفاده کرده‌ایم.

مبانی نظری

دو پیش‌فرض یا یادآوری اساسی در مورد این پژوهش مطرح است: یکی در پیوند با منطق و محدودیت‌های شناخت و بررسی سازها از روی نگاره‌ها؛ و آن اینکه سنت نگارگری مشرق زمین به طور اعم و حوزهٔ فرهنگی ایران‌زمین به‌طور اخص پای‌بندی استواری به جزئیات اشیاء و حالات افراد ندارد. «کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه‌آفرینی آرمانی بوده [... و] چندان به صرافت تقلید از فضای سه‌بُعدی، نور و سایه، و شکل و رنگ اشیاء نبود ... بنابراین، جز در دوره‌های اثرپذیری از سنت‌های غربی، نشانی از طبیعت‌گرایی در نقاشی

ایران نمی‌توان یافت» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹-۸). در نظر داشتن این چکیده‌نگاری یا استیلیزاسیون رایج در سنت نگارگری سده‌های میانهٔ ایران و زیباشناسی حاکم بر آن، ضمن بررسی‌های سازشناسانه بر روایت تصویری نگاره‌ها ضروری است؛ برای نمونه، باید توجه داشت که در این گونه نگاره‌ها هیچ تضمینی وجود ندارد که تعداد اوتار آلات همواره با تعداد گوشی‌ها یا خرک‌های ساز همخوانی داشته باشد، یا ابعاد نسبی و ساختار کلی ساز، نعل به نعل با واقعیت همخوانی داشته باشد، برای نمونه، خرک‌ها و دستان‌بندی عود به دقت ترسیم شده باشد. به عنوان نمونه‌ای دیگر، احتمالاً گاهی نگارگرِ خام‌دستی که میلی به اندکی واقع‌گراییِ بیشتر داشته نیز، مثلاً از پس ترسیم دقیق تمام سَنج‌های جاگذاری‌شده در جدارهٔ دایره، به دلیل برخی پیچیدگی‌های طراحی و هم‌پوشانی سطحِ ساز با دست و بدن نوازنده بر نیامده است. عموماً «نگارگر به جنبه‌های تزئینی و زیبایی نگاره‌ها بیشتر از ترسیم جزئیات دقیق ساز توجه داشته‌است» (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶: ۴۴). با وجود این، منطقی نیست که فقط بر مبنای این وارسی، خود را از مزایای بررسی نگاره‌ها برای پی‌بردن به داده‌های سازشناسانه یک‌سره محروم کنیم - البته به شرط آنکه در مطالعهٔ خود پیش‌فرض بالا را هرگز از نظر دور نداریم.

پیش‌فرض دوم به کلیشهٔ جنسیتیِ انتساب بعضی سازها به حالت و شخصیت مردانه یا زنانه در فرهنگ‌های مختلف برمی‌گردد. «همه‌جا غیر از اروپای معاصر، سازها به جنسیت ویژه از لحاظ تذکیر و تأنیث، به قشر و مورد استفادهٔ به‌خصوص مربوطاند [... مثلاً] ترومپت را فقط مردان می‌نوازند ... بر همین منوال، کرنا در هندوستان مختص برهمن‌ها و راجه‌هاست و به آن‌ها تشخص ویژهٔ طبقاتیِ اهدا می‌کند» (مسعودیه، ۱۳۸۹: ۱۱۶)؛ «معمولاً فلوت توسط مردها نواخته می‌شود. گرچه گاهی زن‌ها در فرهنگ‌های بدوی اجرای فلوت را برعهده دارند ... شکل فلوت تداعی‌کنندهٔ آلت رجولیت است» (همان، ۵۸)؛ «پسالتریوم [در ایران: سنتور و قانون] تا نیمهٔ دوم قرن ۱۶ به‌عنوان ساز مُد روز اغلب توسط زن‌ها نواخته می‌شده‌است» (همان، ۱۵۴)؛ «اولین نوازندهٔ هارپ [در ایران: چنگ] در مصر کهن و اصولاً اولین نوازندهٔ هارپ در تاریخ موسیقی نوازندهٔ زنی است به‌نام هِکنو (Hekenu) مربوط به دوران سلسلهٔ چهارم فراعنهٔ مصر» (همان، ۱۹۶) و نمونه‌هایی از این دست. حتی در ایران امروز در یک نظر کلی می‌بینیم که گرایش زنان به برخی سازها مانند چنگ و قانون و سنتور، و تمایل مردان به سازهایی همچون نی و تار و تنبور بیشتر است. بنابراین، پیش‌فرض مهم این پژوهش در صورت برآورد و عمومیت‌بخشی احتمالی ترکیب جنسیتی نوازندگان به سراسر فرهنگ موسیقایی آن زمان، این است که نگارگران در انتخاب جنسیت نوازندگان سازهای مختلف به دلخواه و صرفاً از سر هوس عمل نکرده‌اند؛ بلکه با توجه به تجربه‌های خود و نیز رسوم فرهنگ موسیقایی حاکم بر زمانه، نوازندهٔ سازهای اصطلاحاً «مردانه» را در شمایل مرد، و «زنانه» را زن ترسیم کرده‌اند. به این ترتیب خواهیم دید که برخی سنت‌های رایج در فرهنگ موسیقایی غرب، همچون نواختن فلوت و ترومپت به وسیلهٔ مردان مشابه با وضعیت نمونه‌های متناظر نی و سُرنا در ایران است. همین تشابه در وضعیت جنسیتی پسالتریوم‌ها در غرب و قانون در ایران صدق می‌کند.

یافته‌ها

نسخه‌ای نفیس از دیوان حافظ که در کتابخانهٔ بریتانیا (British Library) به‌شمارهٔ Or. 14319 نگهداری می‌شود مادهٔ اصلی پژوهش حاضر است. نکته آنکه کتابخانهٔ بریتانیا از چندی پیش حجم عظیمی از نسخ خطی ارزشمند موردِ تملک خود را با بالاترین کیفیت ممکن عکس‌برداری و دیجیتالی کرده و به همراه توصیف‌های نسخه‌شناختی و توضیح‌های تکمیلی گشاده‌دستانه در اختیار همهٔ پژوهشگران قرار داده است. در توضیح نسخهٔ یادشده در وبگاه این کتابخانه آمده‌است:

«مجموعه اشعار شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی (ف. ۷۹۲ق/۱۳۸۹م)، نسخه‌برداری‌شده در هرات یا مشهد در ح. ۱۴۷۰م[/۸۷۴ق، یعنی حدود ۸۰ سال پس از مرگ حافظ]، بنا به یادداشت شاه‌جهان در ۱۰۳۷ق/۱۶۲۸م، توسط خطاط شهیر: سلطان‌علی مشهدی. کل اثر در دربار گورکانی به‌سال ح. ۱۶۰۵م[/۱۰۱۴ق] با خانه‌های تزئینی از تصاویر حیوانات، پرندگان، نوازندگان، پیشه‌وران، سربازان و ... مجدداً احیا و حاشیه‌بندی شده است. شعر پایانی و شناسنامهٔ اثر بدان الحاق شده‌است.»

بنابراین، این نسخه به احتمال فراوان ابتدا در دورهٔ حکومت سلطان‌حسین بایقرا، آخرین سلسله‌دار بزرگ و هنرپرور از امرای آل تیمور، تهیه شده‌است. اگر سال ۸۷۴ق را به عنوان تاریخ تهیهٔ نسخهٔ اولیه بپذیریم، یک سال پیش از آن، شهر هرات به دست سلطان‌حسین بایقرا فتح شده و دور نیست که خطاط این اثر هم واقعاً سلطان‌علی مشهدی (۸۳۹-۹۲۶ق) بوده باشد. آن گونه که از فقرهٔ بالا و البته

از ظواهر نگاره‌های اثر پیداست، این دیوان بعدها سر از دربار گورکانی هند درآورده و در حدود سال ۱۰۱۴ق، همزمان با فرمانروایی شاه عباس در ایران عصر صفوی و جهانگیرشاه در تخت‌گاه گورکانیان هند، دوباره آراسته و پیراسته شده و به شکل و شمایلی تازه درآمده‌است. می‌دانیم اندکی پیش‌تر، در سال ۹۵۰ق، شاه‌طهماسب صفوی شمار چشمگیری از هنرمندان کارگاه سلطنتی خود را همچون هدیه به همایون، شاهزادهٔ پناهندهٔ هند، هبه کرده بود (ر.ک میثمی، ۱۳۸۹: ۱۲۰-۱۱۸). افزون بر این، «در میان مهاجران به هند تعداد هنرمندان، اعم از شاعر، خطاط، نقاش و موسیقی‌دان، قابل توجه است. گلچین معانی از ۷۴۱ مهاجر نام می‌برد که شعر نیز می‌سرودند ... علاوه بر هنرمندانی که گلچین معانی ذکر می‌کند، موسیقی‌دانانی نیز به هندوستان مهاجرت کردند» (همان، ۱۱۷)؛ یا به اجبار و اختیار تبعید شدند؛ و احتمالاً آن هنرمندان در بازآفرینی نسخه نقش اساسی ایفا کرده‌اند که این معنی در سبک التقاطی نگاره‌ها هم آشکار است.

اما آن‌چه ارزش و اهمیت این نسخه را از جنبهٔ مطالعات سازشناسی دوچندان می‌کند، نگاره‌های نوازندگان است که در «خانه‌های تزئینی» حاشیهٔ اشعار به تصویر درآمده‌است. نسخهٔ الکترونیکی این کتاب مشتمل بر ۲۵۱ تصویر است، از اوراق کاغذی به ابعاد ۲۵۰ در ۱۸۰ میلی‌متر. روی هم رفته، ۳۴ نوازنده در این نسخه تصویر شده‌اند که غالب آن مربوط به نیمهٔ نخست کتاب است ـ ضمن آنکه سبک نگاره‌ها هم در نیمهٔ دوم کتاب دستخوش تغییرات آشکاری شده‌است. نویسندگان مقالهٔ حاضر تاکنون هیچ یک از آثار نسخ خطی تاریخ نگارگری ایران را مشاهده نکرده‌اند که به این میزان ساز و نوازنده و احتمالاً خواننده، آن هم بدون در نظر گرفتن ارتباط حضورشان با اقتضای محتوای متن ادبی، در آن به تصویر کشیده شده باشد. و این خود تأییدکنندهٔ اهمیت کم‌نظیر نسخهٔ مذکور است. ما پس از بررسی دقیق و کامل این نسخه، تمامی نگاره‌های نوازندگان را در اندازه‌های یکسان جدا کرده‌ایم که در تصویرهای (۱) تا (۳۴)، به ترتیب صفحه‌های دیوان از نظر می‌گذرد. در توضیح هر تصویر شمارهٔ برگهٔ مربوطه آورده شده‌است. برای نمونه، «۲v» به معنای پشت برگهٔ دوم، و «۳r» به مفهوم روی برگهٔ سوم است. در برخی برگه‌ها، تصویر دو نوازنده موجود بوده که آن‌ها را با حروف a و b، پس از شمارهٔ برگه از هم متمایز کرده‌ایم. کُدهایی به هر تصویر اختصاص داده شده که معرّف گروه سازهاست و در ادامه به شرح آن می‌پردازیم. البته شناسایی سازها و سپس تعیین جنسیت نوازندگان آن‌ها، هر دو تا اندازه‌ای دشوار و واجد پیچیدگی‌ها و ابهاماتی است. برای ساده‌سازی تحلیل و نتیجه‌گیری، ملاحظاتی در هر دو بخش مورد نظر بوده که در ادامه شرح می‌دهیم:

دسته‌بندی و شناسایی سازها

شناسایی برخی سازهای این مجموعه آسان و بی‌نیاز از توضیح، و پاره‌ای دیگر که به نظر از جمله سازهای مفقود یا منسوخ فرهنگ موسیقی ایران‌زمین‌اند، دشوارتر است. در موارد اندکی هم سخت بتوان در باب چیستی دقیق سازها به قطع و یقین رسید. به هر روی، سازهای این مجموعه را به چند گروه و زیرگروه کلی دسته‌بندی کرده‌ایم و بر همین اساس به هر یک از تصویرها یک کُد تخصیص داده شده تا در ادامه روند تحلیل کمّی آسان‌تر انجام پذیرد.

گروه ۱

سازهای بادی (به‌اصطلاح قدما ذوات‌النفخ)، شامل:

آ) نی (مِزمار) و سازهای مشابه (بدون زبانه)؛

ب) سُرنا (سورنای) و سازهای مشابه (زبانه‌دار).

شناسایی سازهای این گروه به‌دلیل سادگی ساختار آن‌ها و عدم دگرگونی شدید این ساختار و رواج آن‌ها به همین شکل تا به امروز آسان‌تر است. سازهای تصویرهای (۱)، (۲)، (۵)، (۲۴)، (۲۶) و (۲۹) از خانوادهٔ نی (۱-آ) و سازهای تصویرهای (۱۰)، (۲۰)، (۲۳)، (۲۸) و (۳۳) از خانوادهٔ سرنا (۱-ب) هستند. ابعاد و رنگ نی‌ها مختلف است. به نظر می‌رسد بعضی از آن‌ها سپیدنای یا نای سفید، و برخی دیگر سیه‌نای یا نای سیاه باشند. در هیچ یک از این تصویرها جزئیات نای مانند سوراخ‌ها و بندهای روی بدنهٔ آن معلوم نیست. نی در تصویر (۲۴) که در دستان موجودی بال‌دار تصویر شده، بسیار شبیه به تصویر مِزمار است که در نسخ خطی کنزالتحف ترسیم شده‌است (نگاه کنید به تصویرهای (۳۵) و (۳۶) در پی‌نوشت مقاله). تصویرهای (۲۶) و (۲۹)، از جنبهٔ شکل ساز و پیکره و پوشاک نوازنده بسیار شبیه هم‌اند. در تصویر (۲۰)، سُرنا را در دست موجودی فرشته‌سان می‌بینیم که شاید اشاره به صور اسرافیل باشد. در تصویرهای (۲۸) و (۳۳)، رشته‌های تزئینی از مهره و صدف به سرنا آویزان شده که نمایانگر یک رسم رایج در آرایش و احترام به سازها است؛ همان‌گونه که برای نمونه در بلوچستان به گوشی‌های رباب انواع صدف آویزان می‌کنند (نگاه کنید به مسعودیه، ۱۳۸۹: ۴۲). با توجه به ابعاد سازهای ۱-ب به نظر نمی‌رسد هیچ‌یک از آن‌ها کَرنا یا کره‌نای یا خَرنای را نمایندگی کنند که «در دوران قدیم، مانند کوس از

سازهای مهم در کارزارها به شمار می‌رفته‌است» (طهماسبی مراغی، ۱۳۹۵: ۲۰۱).

گروه ۲

سازهای کوبه‌ای = دایره

جالب است که در این مجموعه از بین آلات مختلف کوبه‌ای، یا به بیانی ذوات‌النقرات، فقط دایره در تصویرهای (۷)، (۱۱)، (۱۶)، (۱۸)، (۲۲) و (۳۱) به چشم می‌خورد و نشانی از دیگر سازهای این خانواده، مانند طبل و نقاره و کوس و تبیره و تمبک و دف، همچنین کاسات و طاسات و الواح نیست؛ شاید به این دلیل که آن سازها اغلب ساز رزم و اِعلام‌اند، نه ساز بزم؛ و این نگاره‌ها نیز نه برای اثری حماسی همچون شاهنامهٔ فردوسی، بلکه برای آرایش حواشی دیوان حافظ تدارک دیده شده‌اند. در غرب، «دایره‌زنگی به معنای اخص خود ساز نوازندگان دوره‌گرد [یا کولی/ لولی] به‌حساب می‌آید. نوازندگان مزبور ساز را موقع اجرا به هوا پرتاب می‌کنند و در نهایت مهارت آن را دوباره می‌گیرند ... تعداد ۵ پلاک به‌طور مضاعف [بر جدارهٔ دایره زنگی] متأثر از فرهنگ ایران است و سیم رزونانس روی پوست از فرهنگ عرب تأثیر گرفته است.» (مسعودیه، ۱۳۸۹: ۴۶). اما در هیچ یک از این شش تصویر، همهٔ سنجک‌های دایره معلوم نیست و دوتا از آن‌ها پشت دو دست یا بدن نوازنده پنهان شده‌است. در این گروه، تصویرهای (۱۶) و (۱۸) از هر جهت مشابه هم‌اند. تا به این‌جا تکلیف نیمی از سازها روشن شد.

گروه ۳

سازهای آرشه‌ای (به اصطلاح قدما مجرورات) = کمانچه (با یا بدون کمانه) و سازهای مشابه.

در تصویرهای (۶)، (۱۲)، (۱۳)، (۱۵)، (۲۵) و (۲۷) سازهایی از خانوادهٔ کمانچه را می‌بینیم. در دو تصویر (۶) و (۱۲) خود سازها با ویژگی‌های ظاهری که از کمانچه می‌شناسیم، همخوانی دارند، ولی آرشه یا کمانه‌ای به دست نوازنده نمی‌بینیم. از توضیح‌های عبدالقادر مراغی (ج.ا: ۲۲۰ و م.ا: ۱۳۳) دربارهٔ چگونگی کوک‌کردن کمانچه چنین بر می‌آید که این ساز دو زه و دو گوشی داشته‌است. حسن کاشانی، سازی با عنوان غشَک را با همان ویژگی‌های کمانچه معرفی می‌کند و دربارهٔ آن می‌نویسد «متوسط بُوَد در کوچکی و بزرگی، و مستدیر شکل باشد و بر دو طرف آن دو سوراخ بکنند چنان‌چه یکی فراخ‌تر از یکی دیگر باشد از برای دسته، و وجه طاسک برقی [ورقی] متساوی‌الأجزا بپوشد ... و دو وتر در آن برکشند» (بینش، ۱۳۷۱: ۱۱۳)، و در عوض آرشهٔ این غشَک را کمانچه می‌خوانند. در تصویرهای (۱۳)، (۲۵) و (۲۷) بر مبنای توضیح‌های مراغی و کاشانی دو گوشی می‌بینیم، ولی در تصویر (۶) سه گوشی مشاهده می‌شود. گوشی‌ها در تصویرهای (۱۲) و (۱۵)، رسم نشده‌اند. در واقع، «کمانچه در نگاره‌های مختلف با تعداد زه‌های متفاوتی ترسیم شده که در میان آن‌ها فراوان‌ترین نوع، کمانچه با تعداد سه زه است» (ذاکرجعفری، ۱۳۹۶: ۸۲). تمامی این سازها پایه‌های بلند یا کوتاه دارند. کاسه در تصویر (۲۷) بزرگ‌تر از بقیهٔ نمونه‌ها است و شاید با توجه به توضیح‌های مراغی بتوان این ساز را غژَک خواند: «اما غژَک و آن هم از مجرورات است و آن سازی بُوَد که کاسهٔ آن بزرگ‌تر باشد از کاسهٔ کمانچه ... اما آواز کمانچه الطف و الذّ باشد و مستقیم‌تر از آن» (مراغی، ج.ا: ۲۲۱). کاسهٔ کمانچه در تصویر (۱۲) که به دست زن فرشته‌سانی است چندتکه یا ترکه‌ای، در تصویر (۱۳)، تقریباً تخت و در تصویر (۲۵)، لوزی یا بادامی‌شکل است که نمونهٔ اخیر نادر و عجیب می‌نُماید. دستهٔ ساز در تصویر (۱۵)، با پولک‌هایی تزئین شده‌است.

گروه ۴

سازهای زهی (به‌اصطلاح قدما ذوات‌الاوتار یا آلات مُهتزه)، شامل:

آ) رُباب با کاسهٔ گلدانی‌شکل شبیه گل لاله؛

ب) عود، تنبور و سازهای مشابه (مقیّدات ذوات‌الاوتار)؛

ج) قانون (مطلقات ذوات‌الاوتار یا معازف).

با دقت در تصویرهای (۹)، (۱۹)، (۲۱)، (۳۰) و (۳۴) سازی را در دست نوازندگان می‌بینیم که با وجود تفاوت‌ها چند ویژگی مشترک دارند. کاسهٔ تمام این سازها، گلدانی‌شکل یا تا اندازه‌ای شبیه به فرم گل لاله است. سرپنجهٔ همگی کج است و بر روی صفحهٔ ساز پوست مدوّری جای گرفته که رنگ آن از رنگ چوب کاسه متمایز است. دستهٔ ساز هم به جز در تصویر (۱۹)، نسبتاً کوتاه است و در هیچ‌یک دستان‌دار نیست؛ تنها بر روی دسته و صفحهٔ ساز در تصویرهای (۲۱) و (۳۰) تزئیناتی دیده می‌شود. به جز نوازندهٔ تصویر (۹)، چهار نوازندهٔ دیگر یا آشکارا مضرابی به دست راست دارند، یا حالت دست‌شان به گونه‌ای است که می‌توان حدس زد ساز را با مضراب می‌نوازند.

در تعداد زه‌ها و گوشی‌های این سازها البته اختلاف وجود دارد. در تصویر (۹)، چهار گوشی در طرفین سرپنجه و چهار زه در تناظر با آن قرار دارد. در تصویر (۱۹)، اگر چه زه‌های ساز دیده نمی‌شود، ولی چهار گوشی این بار همه در یک طرف سرپنجه قرار گرفته‌است. در تصویر (۲۱)، سه زه و سه گوشی می‌بینیم که دو گوشی در یک طرف و گوشی دیگر در طرف دیگر سرپنجه قرار گرفته‌است. در تصویر

(۳۰)، چهار گوشی در طرفین سرپنجه و فقط دو زه دیده می‌شود. و در پایان، در تصویر (۳۴)، دو زه با پنج گوشی روی سرپنجه هیچ‌گونه هم‌خوانی ندارد. بنابراین روی هم رفته، در این پنج نمونه، ۳ تا ۵ گوشی و ۳ یا ۴ زه در ساختار ساز قابل تشخیص است.

اگر به تصاویر موجود در کتاب کنزالتحف نگاه کنیم، در می‌یابیم که احتمالاً منظور نگارگران از ترسیم این سازها «رُباب» بوده‌است. عبدالقادر مراغی در مقاصدالألحان در معرفی رُباب می‌نویسد «آن سازی بُوَد که بعضی بر آن سه وتر بندند و بعضی چهار و بعضی پنج، و اوتار آن مزوّج بندند چنانک هردو وتر را حکم یک وتر باشد و اصطخاب [کوک] معهود آن همچون اصطخاب معهود عود باشد» (مراغی، م.ا: ۱۲۹؛ نگاه کنید به تصویرهای (۳۸) و (۳۹) در پی‌نوشت مقاله). مراغی در جامع‌الألحان اشاره کرده که رُباب را «اهل اصفهان و فارس بیشتر در عمل آورند ... و آن را در تألیف الحان، همان حکم اوتار عود باشد» (مراغی، ج.ا: ۲۲۰-۲۱۹)؛ ولی این‌جا هم اطلاعات بیشتری در پیوند با شکل ساز و ساختار کاسه و دسته و سرپنجهٔ آن ارائه نداده‌است. توصیف‌های حسن کاشانی در کنزالتحف گویاتر است «کاسهٔ رُباب بیشتر از چوب زردآلو می‌سازند ... و کاسه می‌باید که به‌غایت تُنُک باشد و ناهموار نبُوَد ... و رُباب را دو بطن [شکم، کاسه] هست، یعنی دو عمق: یکی عمق کاسه، دوم عمق گردن کاسه... و رُباب شش وتر دارد از سه نوع ابریشم» (بینش، ۱۳۷۱: ۱۱۳). او به جوشاندن چوب ساز در شیر هم اشاره کرده تا نَقْر کاسه یا کندن آن برای قراردادن برق/ وَرَق (پوست نازک) آسان‌تر باشد. مراغی تعداد زه‌های رُباب را ۳، ۴ یا ۵ جفت و کاشانی ۶ وتر ذکر کرده که می‌توان نتیجه گرفت منظور او هم سه جفت وتر بوده‌است. مؤلف ناشناس کتاب فارسی فی فن الألحان هم تعداد زه‌های رُباب را سه وتر بیان کرده‌است (حسینی، ۱۳۹۱: ۱۴۰). اگر چه به سبب کم‌دقتی عمومی نگارگران در ترسیم جزئیاتی همچون گوشی و سیم و خرک، مطابقت دادن توصیفات سازشناسانهٔ قدما با تصویرهای ترسیم‌شده به وسیلهٔ نگارگران همواره به طور کامل ممکن نیست؛ اما با توجه به دوبخشی بودن کاسه و پوست‌دار بودن آن می‌توان با ضریب اطمینان بالایی به این جمع‌بندی رسید که سازهای گروه ۴-آ از نوع رُباب‌اند.

تا اندازه‌ای عجیب است که از مجموع نسبتاً پرتعداد سازهای زهی این مجموعه فقط یک نمونه را می‌توان با معلومات‌مان از ساز بسیار مهم عود در موسیقی قدیم ایران مطابقت داد و آن تصویر (۱۷) است؛ این در حالی است که «در رسالات و نسخ خطی فارسی موسیقی، عود اشرف آلات به‌حساب می‌آید» (مسعودیه، ۱۳۸۹: ۱۸۳). حتی ماکس وبر در پژوهش معروف جامعه‌شناختی خود دربارهٔ موسیقی به این نکته اشاره کرده و نوشته است که عود در خاورمیانه «مَحمل تحول مبسوط و عمیق گام بود ... درست مانند جایگاهی که کیتارا برای جهان هلنی، مونوکورد برای غرب و فلوت بامبو برای چین داشت» (وبر، ۱۳۹۵: ۲۳). «می‌توانیم ادعا کنیم که این ساز در تمام دوران ساسانی (یعنی نزدیک به ۳۳۰سال) و بعد از آن تا روزگار ایلخانیان (۷۵۰سال بعد از هجرت) ساز مسلط موسیقی ایرانی و عرب بوده است» (حجاریان، ۱۳۹۳: ۱۹۳-۱۹۲). بنابراین می‌توان چنین پنداشت که خلق نگاره‌های این نسخه در زمان و مکانی انجام گرفته که ساز عود در مقایسه با دیگر سازهای زهی همچون رُباب رفته‌رفته اهمیت خود را از دست می‌داده و به دست فراموشی سپرده می‌شده است. گسترهٔ صوتی محدود عود و دشواری نوازندگی آن می‌توانسته از دلایل این امر باشد. دستهٔ کوتاه عود نسبت به سازهای خانوادهٔ تنبور موجب می‌شده دستی که کار گرفت-و-گشاد سیم‌ها بر دسته را به عهده دارد، به جای حرکت در طول دسته، سیم‌ها را در عرض دسته بگیرد که پیداست تردستی و چابکی بیشتر سرانگشتان را می‌طلبیده است. همچنین، شاید ویژگی‌های آکوستیکی و صدادهی سازهای با کاسهٔ پوستی مانند رُباب با طبع زیباشناختی زمانه هم‌سوتر بوده‌است. کما اینکه تا دوران زند و قاجار ساز تاری جای عود را به‌کلی اشغال می‌کند که بر هر دو بخش کاسهٔ دوتکه‌اش پوست می‌کشند.

ولی دربارهٔ عود مشهود در تصویر (۱۷)، باید گفت کاسهٔ آن از نوع کوچک و نسبتاً کشیده و گلابی‌شکل (اَمرودی) است. صفحهٔ ساز به صورت سه‌تکه ترسیم شده که تکهٔ میانی عریض‌تر بدون هاشور مشخص شده‌است. هشت گوشی در طرفین سرپنجهٔ کج ساز وجود دارد که می‌تواند بیانگر این نکته باشد که این ساز همان «عود قدیم» است: «بر آن چهار وتر بندند مزوّج و آن هشت وتر بود که به چهار آهنگ سازند» (مراغی، م.ا: ۱۲۶). اوتار این عود به خوبی پیدا نیست ولی می‌توان وجود دستان بر دستهٔ کوتاه ساز را با اندکی دقت مشاهده کرد. ذاکر جعفری (۱۳۹۶: ۴۶) ادعا کرده که «از میان ده‌ها نگارهٔ مربوط به قرن هفتم تا دوازدهم قمری تنها می‌توان در دو نمونه دستان‌هایی را روی دستهٔ عود تشخیص داد»، که همین یک نمونه که از پی یک مطالعهٔ محدود موردی یافت شده برای ابطال ادعای فوق و لزوم تجدید نظر در آن کفایت می‌کند.

در تصویر (۴)، سازی می‌بینیم که از جنبهٔ ساختار کاسه که دوبخشی و فاقد پوست است نه عود می‌تواند باشد نه رُباب. اما این ساز کاسهٔ ترنجی چندتکه، دستهٔ کوتاه، و سرپنجهٔ کج با شش گوشی دارد. بر مبنای توضیحات عبدالقادر بعید نیست که این ساز یا شش‌تای و یا روح‌افزای باشد؛ به‌ویژه وی دربارهٔ روح‌افزای می‌نویسد که «آن سازی بُوَد که کاسهٔ آن بر شکل ترنجی بُوَد و بر آن شش وتر بندند» (مراغی، م.ا: ۱۲۸). همچنین، در تصویر (۳)، سازی مبهم با کاربست کم‌ترین میزان و تنوع گزینهٔ رنگی و دقت طراحی تصویر شده که احتمالاً تنبور باشد؛ چون کاسه‌ای یک‌قسمتی و نسبتاً کشیده، دسته‌ای بلند و سرپنجه‌ای مستقیم دارد. به سختی می‌توان چند گوشی را که به رنگ طلایی در حاشیهٔ قاب تزئینی نقش شده بر سرپنجهٔ این ساز مشاهده کرد. با توجه به واضح نبودن این نگاره، دشوار بتوان یافته‌های بیشتری در پیوند با چیستی این ساز به دست داد.

در تصویر (۱۴)، ساز قانون را بر پای نوازنده می‌بینیم که کاسهٔ طنینی آن به شکل تقریبی ذوزنقه‌ای رسم شده که یک ضلع آن قائمه و ضلع مقابل آن منحنی‌ست. هفت الی هشت گوشی را بر ضلع قائمه می‌توان تشخیص داد؛ در حالی که در نگاره‌ها گوشی‌ها معمولاً بر روی ضلع منحنی قانون ترسیم می‌شده‌اند. تعداد گوشی‌ها و زه‌ها بی‌گمان، مطابق با واقعیت قانون نیست؛ چرا که برای نمونه، کنزالتحف ۶۴ وتر برای قانون ارائه می‌کند (بینش، ۱۳۷۱: ۱۱۷).

در پایان، دربارهٔ سازهای دو تصویر (۸) و (۲۳) می‌توان گفت که شکل کلی سرپنجهٔ این دو ساز بی‌شباهت به کمانچه نیست؛ ولی دسته و کاسهٔ آن‌ها شباهتی به کمانچه ندارد. ضمن آنکه کمانی در کار نیست. دستهٔ دراز، نازک و ظریف در تصویر (۸)، یادآور سازی از خانوادهٔ تنبور به‌نام «ستا» یا همین سه‌تار امروزی است و کاسهٔ کوچک آن به تمبورهٔ امروزی شبیه است. کاسهٔ یک‌تکهٔ گلابی‌شکل در تصویر (۳۲)، در میان نگاره‌ها بسیار نادر است. شش گوشی در طرفین سرپنجهٔ مستقیم این ساز رسم شده که با دستهٔ بسیار باریک و ظریف آن نمی‌خواند. به هر روی، ما این دو ساز را در زیرگروه ۴-ب در نظر گرفته‌ایم.

ترکیب جنسیتی نوازندگان

در سنت نگارگری ایرانی، و همچنین سبک هندی-گورکانی، نه تنها در بسیاری از مواقع زمان و مکان رخدادها دقیقاً معلوم نیست؛ که هویت و جنسیت پیکره‌ها را نیز گاه به سختی می‌توان فقط از روی چهره تعیین کرد. اگر پوشاک را ملاک بگیریم، باید گفت از آن جا که از دورهٔ تاریخی مورد نظر مقالهٔ حاضر، پوشاک و منسوجات بسیار کمی به جا مانده، «هرگونه بحث قاطع و مطمئن راجع به لباس ... مشکل است ... حدس‌هایی که در مورد پوشاک مردم ... بر پایهٔ منابع موثق و لباس‌های باقی‌مانده از آن دوران زده می‌شود، احتمالاً با کمک سایر منابع تجسمی ... به حقیقت نزدیک می‌گردد» (سیمز، ۱۳۸۳: ۱۷۷ و ۱۸۳). پوشاک پیکره‌ها، مانند تن‌پوش و سرپوش و زیورآلات، با توجه به آمیختگی‌هایی که بین پوشاک مردانه و زنانه وجود دارد به تنهایی نمی‌تواند راهنمای قطعی و مستندی به شمار رود. در منبع‌های تصویری، «بارها دیده شده که هم مردان و هم زنان اغلب یک عبا روی دوششان انداخته‌اند» (همان، ۱۸۷).

دربارهٔ نگاره‌های حاضر، وجود محاسن (ریش و سبیل) بر چهرهٔ ۱۶ پیکره تکلیف جنسیت آن‌ها را بی‌گمان روشن می‌کند. اگر با دقت به مقایسه و تطبیق تصویرهای (۱)، (۲)، (۵)، (۹)، (۱۱)، (۱۶)، (۱۷)، (۱۸)، (۱۹)، (۲۱)، (۲۲)، (۲۳)، (۲۷)، (۲۸)، (۳۰) و (۳۳) بنگریم در می‌یابیم به جز در محاسن از برخی جنبه‌های دیگر نیز اشتراکاتی بین آن‌ها برقرار است. گزینهٔ رنگی پوشاک این نوازندگان فقط محدود به طیفی خاکی/ خاکستری و در مواردی طلایی است و هیچ تنوع رنگی دیگری به چشم نمی‌آید. فقط در دو مورد تصویرهای (۲۲) و (۲۸)، خطهای کناره‌نمای شال و دستار با رنگی از طیف قرمز برجسته شده‌است. همگی این نوازندگان دستاری بر سر و شالی بر کمر دارند؛ ولی بر بالای دستار آن‌ها هیچ آذینی مانند پَر دیده نمی‌شود.

اکنون اگر همین دو شاخصهٔ مشترک میان نوازندگان مرد محاسن‌دار، یعنی نبود تنوع طیف رنگی در پوشاک و سادگی دستار را ملاک بررسی و دسته‌بندی جنسیتی قرار دهیم، می‌توان به یافته‌های جالبی رسید. نوازندگان در تصویرهای (۳)، (۱۰)، (۱۳)، (۲۶)، (۲۹)، (۳۱) و (۳۴) اگر چه محاسن ندارند، ولی دو معیار پیش‌گفته در مورد آن‌ها صادق است و به احتمال بسیار زیاد مرد هستند. ضمن آنکه به صورت شهودی هم می‌توان آن‌ها را مرد به شمار آورد. برخلاف، نوازندگان در تصویرهای (۴)، (۶)، (۷)، (۸)، (۱۲)، (۱۴)، (۱۵)، (۲۰)، (۲۴) و (۳۲) یا شالی به رنگ قرمز یا طرح‌دار بر کمر یا شانه دارند، یا دستارشان آذین‌دار و متفاوت با مردان است؛ پس می‌توان موافق با تشخیص شهودی رأی به زن بودن این نوازندگان داد (برای اطلاعات بیشتر

در ایـن بـاره نـگاه کنیـد بـه آقاحسـین شـیرازی، ۱۳۸۲: ۱۶۹-۱۵۷). همچنیـن، سـه نوازنـدهٔ اثیـری در ایـن جمـع بـال دارنـد و می‌تـوان گفـت منظـور نگارگـر از ترسـیم آن‌هـا در ایـن شـمایل تجسـم فرشـتگان و موجـودات فرازمینـی بوده‌اسـت. ایـن سـه پیکـره هـم بـا توجـه بـه انـدام و آرایـش موهـا بی‌گمـان زن هسـتند. یـک مـورد باقی‌مانـده (تصویـر (۲۵)) نیازمنـد بررسـی بیشـتر اسـت. تن‌پـوش و سـرپوش ایـن نوازنـده خـاص و متفـاوت اسـت. حالـت بـدن او و شـیوهٔ نوازندگـی و سـازی کـه می‌نـوازد هـم خـاص و عجیـب اسـت. مـا ایـن نوازنـده را نیـز مـرد در نظـر گرفته‌ایـم، ولـی احتمـالاً نگارگـر مُـرادی از رسـم چنیـن پیکـرهٔ کولـی‌واری داشـته کـه دقیقـاً بـر ما معلـوم نیسـت. محققـی ایـن نوازنـده را «اروپایـی» قلمـداد کرده‌اسـت (Losty,1985: 866).

تصویر ۱: نوازندهٔ نی (۱-آ) | مرد | ۲۷

تصویر ۴: نوازندهٔ شش‌تای/ روح‌افزای (۴-ب) | زن | ۴r-a

تصویر ۲: نوازندهٔ نی (۱-آ) | مرد | ۳r

تصویر ۵: نوازندهٔ نی (۱-آ) | مرد | ۴r-b

تصویر ۳: نوازندهٔ تنبور (۴-ب) | مرد | ۳۷

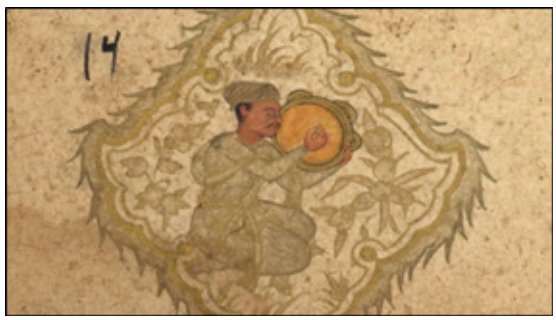
تصویر ۶: نوازندهٔ کمانچه (۳) بدون کمانه | زن | ۶r-a

تصویر ۷: نوازندهٔ دایره (۲) | زن | ۶r-b

تصویر ۸: نوازندهٔ ساز ناشناس (۴-ب) | زن | ۱۰r

تصویر ۹:نوازندهٔ رُباب (۴-آ) | مرد | ۱۱r

تصویر ۱۰: نوازندهٔ سرنا (۱-ب) | مرد | ۱۳۷



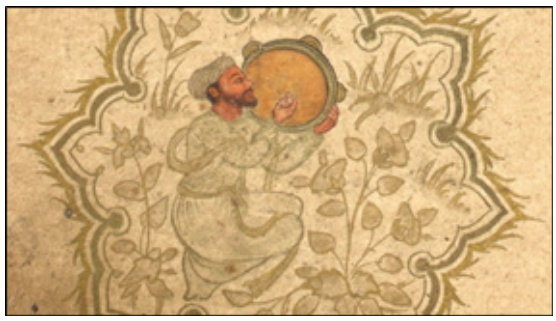
تصویر ۱۱: نوازندهٔ دایره (۲) | مرد | ۱۶v

تصویر ۱۲: نوازندهٔ کمانچه (۳) بدون کمانه | فرشته/زن | ۱۸v

تصویر ۱۳: نوازندهٔ کمانچه (۳) | مرد | ۱۹v

تصویر ۱۴: نوازندهٔ قانون (۴-ج) | زن | ۲۰r

تصویر ۱۵: نوازندهٔ کمانچه (۳) | زن | ۲۰v



تصویر ۱۶: نوازندهٔ دایره (۲) | مرد | ۲۱r

تصویر ۱۷: نوازندهٔ عود (۴-ب) | مرد | ۲۵r

تصویر ۱۸: نوازندهٔ دایره (۲) | مرد | ۲۸v-a

تصویر ۱۹: نوازندهٔ رُباب (۴-آ) | مرد | ۲۸v-b

تصویر ۲۰: نوازندهٔ سرنا (۱-ب) یا صور | فرشته/زن | ۳۰r

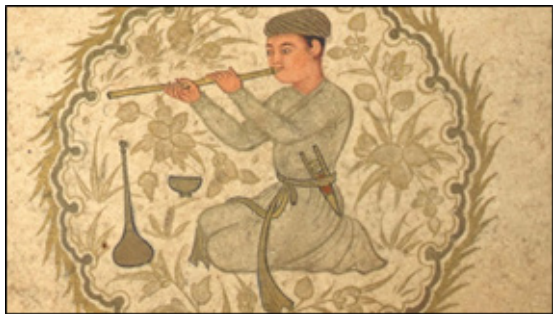
تصویر ۲۱: نوازندهٔ رُباب (۴-آ) | مرد | ۳۲v-a

تصویر ۲۲: نوازندهٔ دایره (۲) | مرد | ۳۲v-b

تصویر ۲۳: نوازندهٔ سرنا (۱-ب) | مرد | ۳۹v

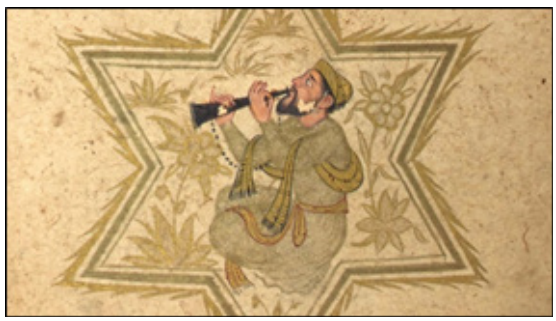
تصویر ۲۴: نوازندهٔ مزمار (۱-آ) | فرشته/زن | ۴۰r

تصویر ۲۵: نوازندهٔ کمانچه (۳) | مرد/کولی | ۴۷r

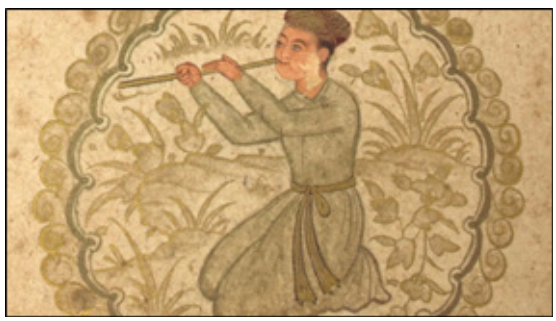


تصویر ۲۶: نوازندهٔ نی (۱-آ) | مرد | ۴۹r

تصویر ۲۷: نوازندهٔ کمانچه (۳) | مرد | ۴۹v



تصویر ۲۸: نوازندهٔ سرنا (۱-ب) | مرد | ۵۷r



تصویر ۲۹:نوازندهٔ نی (۱-آ) | مرد | ۵۸r

تصویر ۳۰: نوازندهٔ رُباب (۴-آ) | مرد | ۶۰r

تصویر ۳۱: نوازندهٔ دایره (۲) | مرد | ۶۲v

تصویر ۳۲: نوازندهٔ ساز ناشناس (۴-ب) | زن | ۶۷r

تصویر ۳۳: نوازندهٔ سرنا (۱-ب) | مرد | ۷۰v

تصویر ۳۴: نوازندهٔ رُباب (۴-آ) | مرد | ۱۰۹r

منبع تصویرها: British Library, I. O. Islamic 2067

نتیجه‌گیری

تحلیل کمّی

در ایـن بخـش، یافته‌هـای به‌دسـت‌آمده از تحلیـل کمّـی سـازها و جنسـیت نوازنـدگان را کـه در بخـش پیشـین دسته‌بندی و شناسایی شد، در قالب جدول (۱)، ارائه می‌کنیم:

جدول ۱: ترکیب جنسیتی نوازندگان گروه‌های مختلف سازها(مأخذ: نگارندگان)

گروه ساز / جنسیت	مرد	زن	مجموع
۱-آ | نی و سازهای مشابه بدون زبانه	۵	۱	۶
۱-ب | سرنا و سازهای مشابه زبانه‌دار	۴	۱	۵
۲ | سازهای کوبه‌ای (دایره)	۵	۱	۶
۳ | سازهای آرشه‌ای (کمانچه با یا بدون کمان)	۳	۳	۶
۴-آ | رباب با کاسهٔ گلدانی‌شکل	۵	۰	۵
۴-ب | عود، تنبور و سازهای مشابه	۲	۳	۵
۴-ج | قانون	۰	۱	۱
مجموع	۲۴	۱۰	۳۴

از محاسبهٔ مقادیر موجود در جدول بالا، می‌توان به این نتیجه دست یافت که در بین ۳۴ نوازنده‌ای که در نگاره‌های این نسخه از دیوان حافظ می‌بینیم، حدود ۷۱٪ مرد و ۲۹٪ زن هستند؛ افزون بر آن، در این نسخه:

۱. اگر نوازندگانی را که در شمایل فرشته نقش شده‌اند جدا کنیم، همگی نوازندگان گروه سازهای بادی (نی و سرنا، ۱-آ و ۱-ب) مرد هستند.

۲. برخلاف تصور رایج، مبنی بر اینکه زمانی دایره‌نوازان زن بوده‌اند (نک. ردموند، ۱۳۸۶)، فقط یکی از شش نوازندهٔ دایره (۲) زن است.

۳. نگارگران در مورد نوازندگان سازهای آرشه‌ای (۳) برای زن و مرد تقریباً سهمی برابر در نظر گرفته‌اند.

۴. هیچ‌کدام از پنج نوازندهٔ رُباب (۴-آ) زن نیستند.

۵. در مقایسه با سازهای بادی و کوبه‌ای، زنان بیشتری در حال نوازندگی سازهای زهی متفرقه (جز عود و تنبور) دیده می‌شوند (۴-ب).

۶. فقط یک‌بار ساز قانون به نمایش درآمده که آن یک بار هم، مطابق کلیشهٔ جنسیتی رایج، نوازنده زن است (۴-ج).

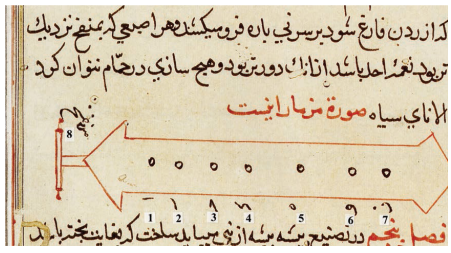
تحلیل کیفی

در این مقاله، به بررسی سازشناسانهٔ نگاره‌های سبک هندی-گورکانی در حواشی یک نسخهٔ نفیس از دیوان حافظ پرداخته شد که کار خلق و تکمیل آن مابین اواخر دورهٔ تیموری تا میانهٔ دورهٔ صفوی، ابتدا در هرات و سپس در دربار گورکانی هند به درازا کشیده‌است. سی‌وچهار نگاره از نوازندگان مورد بررسی قرار گرفت و سازها و جنسیت نوازندگان شناسایی شد. سازهای نی و سرنا، دایره، کمانچه یا غژَک، رُباب، عود، تنبور، سِتا، شش‌تای یا روح‌افزای، و قانون در مجموعهٔ حاضر حضور دارند. به‌نظر می‌رسد همان میزان که ساختار سازهایی مانند نی و سرنا و دایره ساده‌تر است، طراحی آن‌ها هم برای نگارگران آسان‌تر بوده و این شاید دلیلی بر آن باشد که نیمی از سازهای این مجموعه را همین سه ساز تشکیل می‌دهند. همچنین غلبهٔ چشم‌گیر حضور رُباب نسبت به سازهای مهم موسیقی قدیم ایران، یعنی عود و تنبور، خبر از تغییراتی در سازبندی رایج در این دوره (قرن یازدهم هجری) می‌دهد.

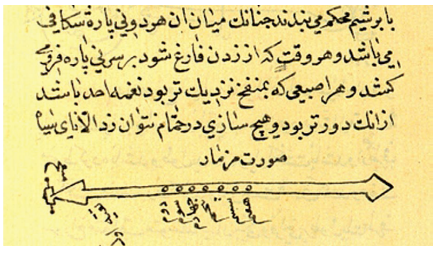
سهم نوازندگان زن در این نسخه چندان چشمگیر نیست. برخی سازها همچون قانون و سه‌تار که امروز نیز به طور کلیشه‌ای دارای شخصیت «زنانه» تصور می‌شوند، در این نسخه در دست زنان دیده می‌شود. همچنین، اگر سه موجود فرشته‌سان را در نظر نگیریم، هیچ یک از نوازندگان نی، سرنا و رُباب در این مجموعه زن نیستند؛ و این تأییدکنندهٔ این مطلب است که سازهای بادی در قدیم هم اغلب به‌دست مردان نواخته می‌شده‌است. ضمن آنکه فقط یک نوازندهٔ دایره را در شمایل زن می‌بینیم.

به باور نگارندگان، اگر این ایده و روش در مطالعه و بررسی شمار بیشتری از نگاره‌ها و نسخ خطی تاریخ هنر ایران به‌کار گرفته شود، شاید یافته‌های روشن‌تری در زمینهٔ جامعه‌شناسی تاریخی موسیقی

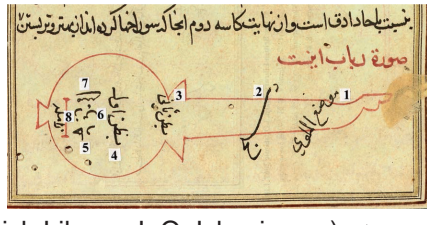
پی‌نوشت: تصاویر سازها در کنزالتحف



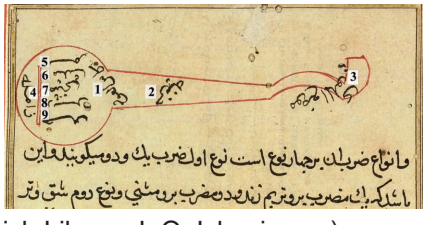
تصویر ۳۵: مزمار (منبع: British Library, I. O. Islamic, 2067, f.18b)



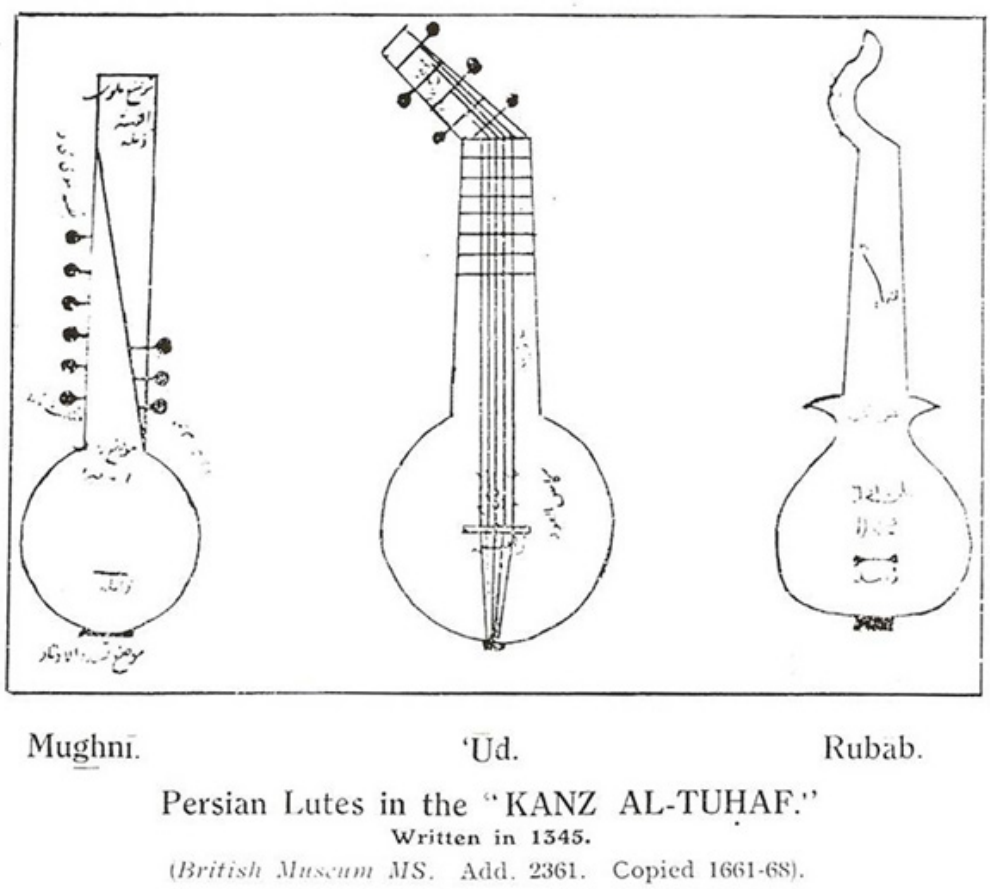
تصویر ۳۶: مزمار (منبع: Bibliotheque National de France, 1121, f.175b)



تصویر ۳۷: رُباب (منبع: British Library, I. O. Islamic, 2067, f.18a)



تصویر ۳۸: عود (منبع: British Library, I. O. Islamic, 2067, f.17b)



تصویر ۳۹: لوت‌های ایرانی در کنزالتحف: رُباب، عود و مُغْنی (منبع: British Library, MS. Add. 2361)

ایـران از جنبـهٔ ترکیـب جنسـیتی نوازنـدگان بـه ارمغـان آورد؛ زیـرا اگـر چـه تعـداد نگاره‌هـای نوازنـدگان در نسـخهٔ حاضـر در مقایسـه بـا بسـیاری نسـخه‌های دیگـر قابـل توجـه اسـت، ولـی بی‌گمـان جامعـهٔ آمـاری مطمئـن و مناسـبی را، بـه گونـه‌ای کـه یافته‌هـای به‌دسـت‌آمده از آن را تعمیم‌پذیـر قلمـداد کنیـم، در اختیارمـان قـرار نمی‌دهـد.

منابع

- آقاحسین شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۸۲). ***پوشاک زنان ایران از آغاز تا امروز***، تهران: انتشارات اوستا فراهانی.
- بینـش، تقـی (۱۳۷۱). ***سـه رسـالهٔ فارسـی در موسـیقی: موسـیقی دانشـنامهٔ علائـی، موسـیقی رسـائل اخوان‌الصفـا، کنزالتحـف***، تهـران: مرکـز نشـر دانشـگاهی.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). ***نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*** (چاپ دهم)، تهران: انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۹۰.
- حافـظ، شـمس‌الدین محمـد (ف. ۷۹۲ق). ***دیـوان اشـعار***، لنـدن: کتابخانـهٔ بریتانیـا. شـمارهٔ ۱۴۱۳۹ Or. [نسـخهٔ خطـی]. تاریـخ کتابـت ۸۷۴ق. http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_14139
- حجاریان، محسن (۱۳۹۳). ***مکتب‌های کهن موسیقی ایران***، تهران: نشر گوشه.
- حسینی، سیدمحمدتقی (۱۳۹۱). ***کتاب فارسی فی فن الالحان***، تهران: انتشارات سوره مهر.
- ذاکـر جعفـری، نرگـس (۱۳۹۶). ***حیـات سـازها در تاریـخ موسـیقایی ایـران: از دورهٔ ایلخانیـان تـا پایـان صفویـه***، تهـران: مؤسسـه فرهنگـی-هنـری ماهور.
- ردموند، لِین (۱۳۸۶). ***آن هنگام که دایره‌نوازان زن بودند***، ترجمهٔ کیوان پهلوان و محمد ریاحی، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.

- رسولتیف، جسور (۱۳۸۱). «آلات موسیقی در مینیاتورهای بهزاد»، ***کتاب ماه هنر***، ۵۳ و ۵۴، ۳-۱۵۲.
- سیمز، الینور (۱۳۸۳). «پوشاک دورهٔ مغول و تیموریان» در ***پوشاک در ایران‌زمین*** (دانشنامهٔ ایرانیکا؛ مصور). زیر نظر احسان یارشاطر. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
- شمس‌الدین آملی، محمدبن محمود [قرن ۸ق] (۱۳۸۱). ***نفائس الفنون في عرایس العیون*** (۳ جلد). به تصحیح ابوالحسن شعرانی و ابراهیم میانجی. تهران: انتشارات اسلامیه.
- طهماسبی مراغی، طغرل (۱۳۹۵). ***فرهنگ سازها به همراه نمونه‌هایی از نظم و نثر ادب فارسی***، تهران: انتشارات سوره مهر.
- فارابی، محمدبن محمد (۱۳۹۲). ***کتاب الموسیقی الکبیر***، ترجمهٔ مهدی برکشلی، تهران: انتشارات سروش.
- فلاح‌زاده، مهرداد (۱۳۹۸). ***مکتوبات فارسی در باب موسیقی: قرن پنجم تا نهم هجری قمری***، ترجمهٔ سهند سلطاندوست، تهران: نشر مرکز.
- قطب‌الدین شیرازی، محمدبن مسعود (۱۳۸۷). ***رسالهٔ موسیقی از دُرة التاج لُغرة الدباج***، (۲ جلد) تصحیح نصرالله ناصح‌پور، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- کاشانی، حسن (قرن ۸ق). ***کنزالتحف***. پاریس: کتابخانهٔ ملی فرانسه. شمارهٔ S. P ۱۱۲۱. [نسخهٔ خطی]. تاریخ کتابت ۸۳۸ق.
- کاشانی، حسن (قرن ۸ق). ***کنزالتحف***. لندن: کتابخانهٔ بریتانیا (مجموعهٔ هندوستان). شمارهٔ I. O. Islamic ۲۰۶۷. [نسخهٔ خطی].
- کاشانی، حسن (قرن ۸ق). ***کنزالتحف***. لندن: کتابخانهٔ بریتانیا. شمارهٔ Or. ۲۳۶۱. [نسخهٔ خطی]. تاریخ کتابت ۱۰۷۵ق.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی (۱۳۵۶). ***مقاصدالألحان***، به اهتمام تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی (۱۳۸۸). ***جامع‌الألحان***، مقابله و ویرایش بابک خضرائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۹). ***سازشناسی***، تهران: انتشارات سروش.
- منصوری، پرویز (۱۳۹۳). ***سازشناسی***، تهران: انتشارات زوّار.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۸۹). ***موسیقی عصر صفوی***، تهران: فرهنگستان هنر.
- وبر، ماکس (۱۳۹۵). ***بنیان‌های عقلانی و اجتماعی موسیقی***، ترجمهٔ حسن خیاطی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

References

- Agha Hossein Shirazi, A. (2003). ***Iranian Women's Clothing from the Beginning to Today***, Tehran: Avesta Farahani Publications, (Text in Persian).
- Binesh, T. (1992). ***Three Persian Treatises on music: Music of Ala'i Daneshnama, Ekhwan al-Safa's Music Treatises, Kanz al-Tuhaf***, Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi, (Text in Persian)
- Fallahzadeh, M. (2018). ***Persian Writing on Music : A Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD,*** Translated by Sahand Soltandoost. Tehran: Nashr-e Markaz, (Text in Persian)
- Farabi, M. (2013). ***Kitab Al Musiqa Al Kabir***. Translated by Mehdi Barkashli, Tehran: Soroush Publications, (Text in Persian).
- Hafez (d. 792 AH). ***Diwan of Poems.*** London: British Library. No. Or 14139. The date of writing: 874 AH. <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_14139> (Manuscript) (Text in Persian)
- Hajarian, M. (2014). ***Old Schools of Persian Music***, Tehran: Gusheh, (Text in Persian)
- Hosseini, S. M. T. (2012). ***Ketab-e Farsi Fi Fann al-Alhan***, Tehran: Sureh Mehr Publications, (Text in Persian)
- Kashani, H. (14th century). ***Kanz al-Tuhaf.*** London: British Library. No. Or. 2361. The date of writing: 1075 AH. (Manuscript), (Text in Persian)
- Kashani, H. (14th century). ***Kanz al-Tuhaf***. London: British Library (India Collection). No. I. O. Islamic 2067. (Manuscript), (Text in Persian).
- Kashani, H. (14th century). ***Kanz al-Tuhaf***. Paris: National Library of France. No. S. P. 1121. The date of writing: 838 AH. (Manuscript), (Text in Persian).
- Losty, J. P. (2016). Ascetics and Yogis in Indian painting. ***British Library Blog***, Retrieved July 16, 2022, from <https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2016/08/ascetics-and-yogis-in-indian-painting.html>
- Losty, J.P. (1985). The "Bute Hafiz" and the Development of Border Decoration in the Manuscript Studio of the Mughals. ***The Burlington Magazine***, 127(993), 855–871. Retrieved fron http://www.jstor.org/stable/882258.
- Mansouri, P. (2014). ***Organology***, Tehran: Zovar Publications, (Text in Persian)
- Maraghi, A. (1977). ***Maqased al - Alhan***, Taqi Binesh (ed). Tehran: Book Translation and Publishing Company, (Text in Persian)
- Maraghi, A. (2009). ***Djami'al-Alhan***. Babak Khazrai (ed), Tehran: Art Academy, (Text in Persian)

● Massoudieh, M. T. (2010). ***Organology***, Tehran: Soroush Publications, (Text in Persian)
● Maysami, S. H. (2010). ***The Music of the Safavid Era***, Tehran: Art Academy, (Text in Persian)
● Pakbaz, R. (2000). ***Persian Painting; From Long Ago to Today*** (10nd ed), Tehran: Zarrin and Simin Publications, (Text in Persian)
● Qutbuddin Shirazi (2008). ***A Treatise on Music from Durrat Al-Taj Leghora Al-Dabaj*** [2 vols]. Nasrullah Nasehpour (ed), Tehran: Art Academy, (Text in Persian)
● Rasoultiev, J. (2002). "Musical instruments in Behzad's miniatures". ***The Monthly Book of Art***, 53 & 54, 152-153, (Text in Persian)
● Redmond, L. (1997). ***When the Drummers Were Women***, Translated by Keyvan Pahlavan and Mohammad Riyahi, Tehran: Mahour, (Text in Persian).
● Shams al-Din Amuli [14th century] (2000). ***Nafais al-Fanun fi Arais al-Ayun*** [3 vols]. Abolhasan Shaarani and Ebrahim Miyanji (Eds). Tehran: Islamiyeh Publications. (Text in Persian)
● Sims, E. (2004). "Clothing of the Mongol and Timurid Period" in ***Clothing in Persia*** (Iranica Encyclopedia; illustrated). Under the supervision of Ehsan Yarshater. Peyman Matin (trans). Tehran: Amir Kabir, (Text in Persian).
● Tahmasebi Maraghi, T. (2006). ***Dictionary of Musical Instruments. Along with Examples of Poetry and Prose of Persian Literature***. Tehran: Sureh Mehr publications, (Text in Persian).
Tsuge, G. (2013). Musical Instruments Described in a Fourteenth-Century Persian Treatise, "Kanz al-tuhaf",***The Galpin Society Journal***, 66, 165-184
Weber, M. (1958). ***The Rational and Social Foundations of Music***, Translated by Hasan khayyati, Tehran: Elmi-o-Farhangi, (Text in Persian)
Zaker Jafari, N. (2017). ***The Lives of Instruments in the Musical History of Iran: From the Ilkhanate Period to the End of the Safavid Era***, Tehran: Mahoor Cultural-Art Institute, (Text in Persian)

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Instruments and the Gender of the Musicians in the Paintings of an Illustrated Manuscript of Divan of Hafez from the Mughal Court

Abstract:

R The general subject of this paper is an interdisciplinary study in the field of organology, considering ancient Persian music with a reference to visual narration in Iranian painting. In current research, two significant issues are specifically addressed: first, the identification of musical instruments in the marginal illustrations of an exquisite manuscript of Divan of Hafez; and second, research on the gender composition of the musicians in these paintings. Among the questions are: Generally, which instruments are depicted with how many repetitions and variations in these paintings? Which instruments are primarily in the hands of male musicians? Which are mainly in the hands of female musicians, and which are almost in the hands of both genders? By answering these questions, iconographical knowledge can be obtained based on the images of common or famous instruments at the time and place of the creation and completion of the aforementioned manuscript. As an implicit purpose, by analyzing the choices of painters in deciding the gender of instrumentalists, it is possible to try out hypotheses about the gender composition of musicians or produce new speculations in this field.

In historical musicology, the musicological studies of images and paintings are known as iconography or iconology. The scope of research in the historical sociology of Persian music has not yet expanded, and the collection of musical literature that has been provided by using visual narratives and considering them as texts has remained relatively poor. Organology is a large branch of musicology with a broad scope; therefore, considering the limited scope of an article and the multitude and variety of research topics, we have to choose a case study regarding the material and its limits. The reigning period of the Timurid dynasty (1370-1507) is of particular significance in musical studies. The music of Iran in the post-Timurid era (especially in some periods of the Safavid era) until the Zand and Qajar eras, in which a rebirth takes place,

Sahand Soltandoost
PhD., Department, Department of Art Studies & Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
sahand.soltandoost@gmail.com

Mehdi Keshavarz Afshar
Assistant Professor, Department of Art Studies & Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
m.afshar@modares.ac.ir

Date Received: 2022-09-01
Date Accepted: 2023-01-28

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41586.1175

has been stuck in a kind of stagnation and decline, especially in the theoretical aspect. The study materials in this research are divided into two categories: primary research material and comparative sources. Comparative sources are those sources that will be used for the comparative analysis of the primary material. Numerous books, treatises, and manuscripts about Persian music contain valuable organological information.

The crucial premise of this research, in case of possible estimation and generalization of the gender structure of musicians to the entire musical culture of that time, is that painters did not act arbitrarily in deciding the gender of musicians of different instruments. Instead, according to their own experiences and the traditions of the musical culture of the time, they depicted the so-called 'masculine' instruments in the hands of male musicians and the 'feminine' instruments in the hands of female musicians. In the tradition of Persian painting, as well as the Indo-Mughal style, not only often are the time and place of the events not precisely known, but the identity and gender of the figures could hardly be determined only by the face. An exquisite copy of Divan of Hafez is held in the British Library under Or. 14319 is the primary material of the present research. Its creation and completion took place between the end of the Timurid era and the middle of the Safavid era, first in Herat and then in the Mughal court of India. What doubles its value and significance in organological studies are the images of the musicians. These images are depicted in the decorative zones in the margins of the poems. Due to the general inaccuracy of painters in drawing details, it is only possible to partially match the rigid descriptions of the ancient musicology with the paintings drawn by the painters. However, in general, the instruments of this collection are divided into several general groups and **subgroups:**

Group 1

Wind instruments, including:

a) Ney (mizmar) and similar instruments (without reed);

b) Sorna and similar instruments (with reed).

Group 2

Percussions: Dayereh

Group 3

Bowed instruments: Kamancheh (fiddle, with or without a bow) and similar instruments.

Group 4

String instruments, including:

a) Rubab with a vase-shaped bowl similar to a tulip flower;

b) Oud, Tanbur, and similar instruments;

c) Qanun.

It is peculiar that out of the relatively large number of string instruments in this collection, only one example can be matched with our knowledge about the Oud, an essential instrument in ancient Persian music. Therefore, it can be assumed that the creation of the illustrations in this manuscript took place at a time and place when the Oud gradually lost its importance compared to other string instruments, such as the Rubab, and diminished. Among the 34 musicians that we see in the illustrations of this version of Divan of Hafez, about 71% are men, and 29% are women. In addition, in this version:

1.If we exclude the musicians depicted in the image of the angels, all the musicians of the wind instruments (Ney and Sorna) are men.

2.Contrary to the widespread belief that Dayereh players were once women, only one out of six are female.

3.About the musicians of bowed instruments, the creators have considered an almost equal share for men and women.

4.None of the five Rubab musicians are women.

5.Compared to wind and percussion

instruments, more women are seen playing various string instruments (except Oud and Tanbur).

6. The Qanun player is shown only once, and that time, according to the standard gender stereotype, is a female musician.

In this research, thirty-four portraits of musicians have been studied. The instruments and gender of the musicians have been identified. Ney and Sorna instruments, Dayereh, Kamancheh or Ghezhak, Rubab, Oud, Tanbur, Seta, Sheshtai or Roohafzai, and Qanun, are present in the present collection. As much as the structure of instruments such as Ney, Sorna, and Dayereh is more straightforward, their design is also easier for painters. That is why half of the instruments in this collection are made up of these three. Also, the striking predominance of the presence of the Rubab compared to the essential instruments of old Persian music, i.e., Oud and Tanbur, indicates shifts in the typical instrument composition in this period (17th century).

The contribution of female musicians in this manuscript could be more impressive. Some instruments such as Qanun and Setar, which stereotypically are considered 'feminine' even today, are seen in the hands of women. In addition, if we exclude the three angelic beings, none of the Ney, Sorna, and Rubab players in this collection are women; and this confirms that men often played wind instruments in ancient times. At the same time, we see only one Dayereh musician in the image of a woman.

If this idea and method are used in the study and examination of a more significant number of paintings and manuscripts of the history of Persian art, perhaps it will bring more detailed results regarding the historical sociology of Persian music in terms of the gender composition of musicians. Although the number of images of musicians in this manuscript is significant compared to many others, we need a more reliable and suitable statistical sample to consider the results as generalizable.

Keywords: Ancient Music of Iran, Organology, Mughal Painting, Iconography, Kanz al-Tuhaf, Art and Gender.