موسیقی، جشن و جنسیت در ایران از دوره قاجار تا اوایل دوره پهلوی[۱]

ساسان فاطمی[۲]

مترجم: مصطفی لعل شاطری[۳]

چکیده[۱]

در ایران، موسیقی و جشن جزیی جدایی ناپذیر از یکدیگر بوده است که همواره به شکلی از مطربی، معمولاً توسط یک نوازنده در مناسبت‌های شاد اجرا می‌شد. گرچه در گذشته واژهٔ مطرب برای همهٔ نوازندگان بدون در نظر گرفتن جایگاه و تفاوت‌های نوازندگی آنان کاربرد داشت، اما از اواخر دورهٔ قاجار، نوازندگان متخصص در هنر موسیقی، خود را عمداً و به طور ملموسی از نوازندگانی که شغل آنان صرفاً نوازندگی در جشن‌ها بود، متمایز و جدا ساختند و این روند موجب شد تا اصطلاح مطرب به گروه دوم نسبت داده شود.[۲] بنا بر اطلاعاتی که از طریق سفرنامه‌های اروپاییان برجای مانده است، مطرب‌ها و گونهٔ موسیقی آنها از دورهٔ صفویه و به ویژه اواخر آن به تدریج رو به کاهش نهاد. با وجودِ اینکه سلسلهٔ زند و دربار صفوی علاقه وافری به مطرب‌ها داشتند اما این امر برای هنر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ این مقاله ترجمه ای است از:

Music, festivity, and gender in Iran from the Qajar to the early Pahlavi period, Iranian Studies, volume 38, number 3, September 2005.

۲ دانشجوی دکترا در رشته موسیقی شناسی اقوام در دانشگاه پاریس و نئاتر و عضو هیات علمی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران

۳ کارشناس ارشد تاریخ ایران اسلامی از دانشگاه فردوسی مشهد mostafa.shateri@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۲/ ۳/ ۱۳۹٤ تاریخ پذیرش: ۳/ ٤/ ۱۳۹٤

موسیقی در آن زمان بسیار مضر بود. با این حال، در دورهٔ قاجار، به خصوص از عصر حکومتِ ناصرالدین شاه، فعالیت مطرب‌ها به علت گسترش و توسعه هنر/ موسیقی کلاسیک محدودتر شد. پس از آن، در دورهٔ پهلوی، به علت ظهور و رواج موسیقی غربی و انطباق هر چه بیشتر سبک‌های مدرن با مراسم و جشن‌ها، مطرب‌ها به حاشیه رانده شدند و بیشتر مورد استقبال و توجه طبقات سنتی‌تر جامعه قرار گرفتند. پس از انقلاب اسلامی، آن‌ها با مخالفت بیشتری رو به رو شدند و اینگونه به نظر می‌رسید که گویا پس از آن برای همیشه محو و ناپدید شدند.

واژه‌های کلیدی: ایران، موسیقی، جشن، قاجاریه، پهلوی.

مقدمه

یکی از ملاحظات اولیه ای که باید دربارهٔ فعالیت و تحول جایگاه مطرب‌ها در ذهن داشته باشیم، سوالی دربارهٔ جنسیت آنها است. از دورهٔ صفویه تاکنون، فعالیت مطرب‌ها در اشکال جدید خود بسته به دیدگاه‌های اجتماعی پیرامون حوزه‌های مرد و زن بوده و بر همین اساس تغییر یافته است. به عبارت دیگر، هر زمانی بسته به مقتضیات حاکم بر آن تغییرات و تعدیلاتی را بسته به جنسیت مطرب‌ها می‌طلبید و این به نوبه خود باعث ایجاد تغییراتِ خاصی در ساختار حرفه ای آنها شد. بررسی گروه مطرب‌ها از دورهٔ صفویه به بعد بیانگر این موضوع است که نقش و جایگاه زنان در گروه مطربی به تدریج کاهش یافته است. در دورهٔ صفویه و زندیه گروه‌های مطربی شامل فاحشه یا رقاص‌ها بوده و

مورد توجه قرار داشتند، به نحوی که در برخی از سفرنامه‌های اروپایی به این امر اشاره گردیده است که تعدادی از این روسپی‌ها (فاحشه‌ها) و رقاص‌های روسپی بسیار ثروتمند بوده‌اند.[۳] رشد قابل توجه این گروه‌ها در دوره‌های مذکور (صفویه و زندیه) به ابهام تفاوت حوزه‌های حضور زنان و مردان پایان داد. هرچند در گفتار نوازندگان مرد مجاز به شرکت در محافل زنانه نبودند اما اغلب این ماجرا مشاهده می‌شد که مردان حضور می‌یافتند.[٤] در دوره قاجار با افزایش تمایز میان حوزه مطرب‌های زن و مرد، فحشا که معمولاً شیوه ای همراه با موسیقی آن زمان بود، محدود گردید، در نتیجه اهمیت گروه‌های زنان، نسبت به همتایان مرد خود، تا حد زیادی کاهش یافت. در این دوره، نوازندگان زن به «اندرون» (اندرونی قسمتی از خانه که متعلق به زنان بود) محدود شدند و مردان مجبور شدند به تماشای رقص پسران جوان که در گذشته نیز رایج بوده، قانع باشند. با توسعهٔ نمایش «روحوضی» در اواخر دورهٔ قاجار، زنان به طور کامل از قلمرو مطرب‌ها بیرون رانده شدند و فعالیت آن‌ها محدود به حضور در جشن‌های کوچک شد.

این مقاله به بررسی میزان فعالیت زنان و مردان در زمینه اجرای موسیقی و شرکت در جشن‌ها در دوره قاجار و اوایل دوره پهلوی می‌پردازد. همچنین بر آن است تا تمایز بین سیر حضور و ویژگی‌های گروه‌های مطرب زن و مرد و همچنین دلایل کاهش و رو به افول نهادنِ آنها را در طول زمان نشان دهد.

دوره قاجار

حوزه موسیقی زنان

همانطور که اشاره شد، مشخص نمودن مرز بین حوزه‌های موسیقی زنان و مردان در طول دوره قاجار سخت تر گردید. این تبعیض به عقاید قبل از دورهٔ صفویه مربوط بود. به نحوی که اسعدی بیان داشته است که احتمالاً در دورهٔ تیموریان نیز زنانی بوده‌اند که در اندرونی به اجرای موسیقی برای مخاطبان زن می‌پرداختند.[۵] با اطمینان بیشتر، می‌توان این رسم دوره قاجار را مرتبط با همین موضوع دانست. بنا به نقل عضدالدوله در زمان فتحعلی شاه، اندرونی سلطنتی با فضای موسیقیِ جذابی که در پشت صحنه، توسط نوازندگان مرد کارگردانی می‌شد، همراه بوده است. گر چه به نظر می‌رسد این مورد جز در طول دوره قاجار رخ نداده است و به بیان دقیق تر رابطه خاصی بین مطرب‌ها و موسیقی مطربی (حتی اگر فقط مربوط به موسیقی و جشن باشد) نبوده است، اما باز هم به دلیل اهمیت آن، شایان توجه جدی است.

عضدالدوله شاهد گروهی بوده است که در آن بیش از پنجاه نفر حضور داشتند که شامل زنان نوازنده، خواننده و رقاص بوده‌اند چنانکه در کتاب خود، آن‌ها را بازیگر می‌نامد که در دو گروه توسط استادان مینا و زهره سرپرستی و مدیریت می‌شده‌اند.[٦] با این حال تمایز بین حوزه فعالیت زنان و مردان به وضوح مشهود است و نویسنده در دو یا سه صفحه از تاریخ عضدی به توصیف فعالیت‌های بازیگران پرداخته است. اول از همه از نظر سلسله مراتب اجتماعی ارتباطی بین نوازندگان زن و مرد بوده که عمدتاً در استادان آن‌ها جلوه گر بود، چنانکه: زهره

و مینا توسط رستم یهودی شیرازی و محراب ارمنی اصفهانی آموزش دیدند که هر دو از استادان ماهر زمان خود بودند.[۷] در حالی که بازیگران در اکثر مواقع برای آموزش تحت تعلیم «آقا محمدرضا»، «رجب علی خان« و «چلنچی خان» قرار می‌گرفتند که به گفتهٔ عضدالدوله، این اساتید در رتبه پایین تری نسبت به استادان یهودی و ارمنی قرار داشتند.[۸] پس از آن، بازیگران نزد زهره و مینا آموزش‌های لازم را می‌دیدند. هر چند عضدالدوله هرگز به صراحت در مورد حضور نوازندگان مرد صحبت نکرده است، از این رو منطقی است که فرض شود هرگز نوازندگان مرد در جشن‌های اندرونی حضور نداشتند.

با این حال کماکان تعیین زمان و چگونگی شرکت کردن نوازندگان مرد در زندگی سلطنتی بسیار دشوار است. اما این احتمال وجود دارد که اجرای نوازندگان مرد، شبیه آنچه بوده باشد که همتایانشان (زنان مطرب) بعدها در دورهٔ محمد شاه و ناصرالدین شاه انجام می‌داده‌اند، که معمولاً شامل گروه‌های کوچک دو یا سه نفره به همراه خواننده ای بوده است و احتمالاً تنها در طول زمان استراحت و یا زمان عیاشی و خوشگذرانی شاهان، مجاز به ایفای نقش بودند.

گروه‌هایی که توسط مینا و زهره رهبری می‌شدند، با توجه به وضعیت اجتماعی و تعداد آن‌ها (که گاهی اوقات بیش از بیست وپنج نفر بودند)، هیچ گاه با گروه‌های مطربی زمان ناصرالدین شاه که در ادامه مورد بحث قرار خواهند گرفت، قابل مقایسه نمی‌باشند. علاوه بر این، از نظر وضعیت اساتید این گروه‌ها، موسیقی آن‌ها نیز قابل مقایسه با گروه‌های مذکور (مطربی) نیست. این دو گروه یادگار همسران پادشاه «گلبخت خانم» و «کوچک خانم» بودند که مسئولیت امور

داخلی حرمسرا را برعهده داشتند. زهره و مینا همسران عموهای فتحعلی شاه، بی شک زیر نظر بهترین استادان زمان خود تعلیم دیده بودند. علاوه بر این، آنان (زهره و مینا) همراه با بازیگران در قصر ساکن بودند و برخی از این بازیگران در نهایت شوهرانی از خانوادهٔ نجیب زادگان یا از شاهزادگان به دست آوردند.[۹]

بنابراین موقعیت اجتماعی آنها کاملاً متفاوت از زنان مطرب بود و در مجموع متفاوت از تمامی گروه‌های مطربی بودند. به همین دلیل در دوران حکومت ناصرالدین شاه شاهد این هستیم که گروه‌های کوچک زنان با دربار همراه نبودند و از آن پس سردسته خود را (کارگردان) نامگذاری نمودند. تعیین کردن اینکه آیا این گونه گروه‌ها قبل از این وجود داشته‌اند یا خیر، ممکن نیست، اما به نظر می‌رسد که گروه‌های مطربی در این دوره دارای تحرکاتی هستند، که این برخلاف مشاهدات صورت پذیرفته در اواخر عصر ناصری است. دورویل که در زمان فتحعلی شاه به ایران سفر کرده بود شرح می‌دهد که دست کم تعدادی از رقاصان مرد و زن عشایری وجود داشته‌اند که به عبارتی دیگر«آن‌ها عمدتاً توسط نجیب زادگان یا چهره‌های بلند مرتبه که چندین جشن را در هر سال بر پا می‌کردند، احضار می‌شدند».[۱۰]

با این حال، مسلم است که مرکزیت نوازندگان در دربار فتحعلی شاه به طور کامل به حیات خود ادامه داد، چنانکه مهم‌ترین دلیل آن را می‌توان ازدواج‌های متعدد بین مردان دربار و اعضای گروه مینا و زهره بیان داشت.[۱۱] این احتمال وجود دارد که دربار محمدشاه و ناصرالدین شاه شاهد نوازندگان زن نبوده است. با این وجود در مورد دوم، به این واقعیت اشاره شده است که او به تقلید از

فتحعلی شاه به یکی از زنان خود در حرمسرا دستور داد تا ده دختر زیبا را انتخاب کند تا چگونگی نواختن سازها، آواز خواندن و رقصیدن را از استادان بزرگ یاد گرفته و پس از آن در اندرون به اجرا بپردازند.[۱۲]

با این حال عرف غالب در دربار این بود که هنگام جشن‌ها و مراسمات، بهترین گروه‌های مطربیِ حاضر در شهر را احضار می‌کردند. با این حال همه دسته‌های معروف عصر ناصری (از قبیل گل رشتی، طاووس، زعفران باجی، حاجی قدمشاد) در واقع گروه‌های زنانه بودند، باوجود اینکه گاه چند مرد با آن گروه‌ها همراه بود (مانند موردهایی چون گروه‌های کریم کور و مؤمن کور). این دسته‌ها به دو دلیل به عنوان گروه‌های زنانه در نظر گرفته می‌شوند؛ در درجه نخست آن‌ها منحصراً شامل زنان رقاص بودند و در درجه دوم به دلیل اینکه آنها معمولاً در اندرون به اجرای برنامه می‌پرداختند. حتی زمانی که مردان بخشی از این گروه‌ها را تشکیل می‌دادند، این مردان یا نابینا بودند یا در مکانی قرار می‌گرفتند که قادر به تماشای زنان حرمسرا و اندرون نباشند. مکان اجرای اصلی این دسته‌ها، مراسم ازدواج، ختنه سوران[۱۳]، شب نشینی ها، مولودی در اعیاد[۱۴] و مانند آن بود.

علاوه بر این، باید توجه داشت به جز زنان نوازنده ای که پیشهٔ مطربی داشتند، تعدادی از زنان موسیقیدان از احترام زیادی برخوردار بودند و حتی در حوزهٔ موسیقی کلاسیک فعال بوده و مایه افتخار محسوب می‌شدند. بهترین نمونه از این زنان «زیور سلطان»، با نام مستعار «عندلیب السلطنه» و «اکرم الدوله»، شاگرد «سرورالملک»، یکی از بزرگ‌ترین استادان آن دوره بودند.

همچنین باید بین گروه‌های مطربیِ زنان و کنیزانِ حرمسرا که موسیقی را صرفاً برای جشن‌ها اجرا می‌دادند تمایز قائل شد. علاوه بر حضور آن‌ها در زمان فتحعلی شاه[۱۵] در دوره‌های بعد نیز شاهد حضور کنیزان رقاص می‌باشیم. با توجه به سال‌های اولیه عصر ناصری، پولاک گزارش می‌دهد که «رقص زنان حرمسرا توسط کنیزان حرفه ای صورت می‌گرفته» است.[۱۶] همچنین، ماجرای «ده دختر زیبا» که قبلاً بدان اشاره گردید بیانگر همین مطلب است. این نوع نوازندگان غیر حرفه ای با توجه به وضعیت اجتماعی و شیوهٔ زندگی‌شان باید از گروه مطرب‌ها کاملاً مجزا شمرده شوند.

حوزهٔ فعالیت مطرب‌ها زن در محافل زنانه بود، بنابراین تنها بخشی از زنان حوزه موسیقی، حرفه ای و غیر درباری بودند که محدوده فعالیت‌های آنها شامل برگزاری جشن‌های عمومی برای افرادی خارج از اندرون می‌شد، گرچه به احتمال زیاد آن‌ها در آن زمان خانه به دوش و دوره گرد بودند، اما پس از آن گرد هم آمدند تا دسته‌هایی از زنان رقاصان را برای شناسایی جنسیت این گروه تشکیل دهند. با این حال همه حوزه‌های موسیقی زنان را باید به عنوان حوزهٔ «خانوادگی» در نظر گرفت. در واقع این نوع از موسیقی در قلمرو محارم (بستگان نزدیک که اجازهٔ ورود به حرم را داشتند) دارای اصول اخلاقی و قابل احترامی بود. هرچند نباید تمام گروه‌های مطربیِ زنانه را کاملاً عاری ازانحرافات اخلاقی دانست. درحقیقت هر زمان که مرزهای میان زنان و مردان به طور واضح مشخص نبوده است، دسته‌های زنان به عنوان عامل بی اعتباری و رسوایی قلمداد می‌شدند. در ادامه موشکافانه تر به این موضوع پرداخته می‌شود.

حوزه موسیقی مردان

نمونه‌های اصلی ارائه شده در این زمینه، شامل گروه‌هایی است که تنها از پسران رقاص تشکیل می‌شدند که ظاهراً زنان هرگز اجازه عضویت در آن را نداشتند. این موضوع منطقی به نظر می‌رسد، چرا که مسافران غربی عمدتاً اطلاعاتی را درباره موسیقی مردان ارائه داده‌اند. البته گزارش‌های بعضی از مسافران همچون فلاندن فرانسوی که توانسته بود وارد حرمسرای شاهزاده ملک قاسم میرزا در دوران سلطنت محمد شاه شود، این موضوع را رد می‌کند.[۱۷] مسافران اروپایی به هنگام ناهار و شام، از اجرای موسیقی سرگرم کننده در قسمتِ بیرونی (بخشی از خانه که متعلق به مردان بود) لذت می‌بردند. اگر بتوان وجود پسران رقاص در دورهٔ صفویه و زندیه را نتیجه ای برای برتری مردان دانست (با توجه به این واقعیت که در آن زمان زنان فاحشه – رقاص آزادانه در دسترس بودند)، پس به عنوان دلیل دیگری می‌توان به محدودیت‌های بعدی که در مورد فحشا در دورهٔ قاجار مد نظر قرار می‌گیرد اشاره کرد.

در طول دوره قاجار به نظر می‌رسد به تدریج پسران دارای ظاهر نسبتاً زن نما به جای دختران جوان جایگزین می‌شدند.گرچه برخی این موضوع را به دشواری می‌پذیرند، اما ممکن است که زن پوشی (تغییر قیافه مرد به زن) توسط پسران، در اوایل دورهٔ قاجار کاملاً رایج نبوده باشد. با توجه به شرح دورویل از عجیب و غریب بودن پسران حاضر در دربار در طول سلطنت فتحعلی شاه، این فرضیه تقویت می‌شود که این عصر، دوره ای انتقالی بود برای اینکه پسران نقش زنان را ایفا کنند. توصیف دورویل از رقاصان جوان، دربردارنده پسران نوجوانی با سر

تراشیده است که موهای آنها به صورت دو نوار طولانی، گوش‌هایشان را پوشش داده است.[۱۸] همچنین نویسنده اضافه می‌کند که «آن‌ها تقریباً شبیه زنان ما لباس می‌پوشیدند».[۱۹] تضاد نوع لباس در مقابل آرایش مدل مو، ابهامی در نوع جنسیت این مردان جوان رقاص را در بر دارد. در اظهارات دیگر مسافران که بیست تا چهل سال بعد به ایران آمده‌اند هیچ ارجاعی به سرهای تراشیده شدهٔ آن‌ها داده نشده است اما عکس‌های اواخر دورهٔ قاجار نشانگر ظاهر کاملاً زن نمای آن پسران است.

علاوه براین، برخلاف دورهٔ صفویه و زندیه، رقص زنان در جشن‌های عمومی خارج از منزل، امکان پذیر نبود. از این رو پسران رقاص و یا گروه‌های مطربی مردان در مراسمی از جمله: جشن‌های خارج از منزل و شاد اعم از ضیافت به افتخار مهمانان خارجی[۲۰] و شب نشینی ها شرکت می‌کردند که معمولاً به مستی، نزاع و توهین پایان می‌یافت.[۲۱] در هر دو مورد، با وجود این که جنبه‌های آکروباتیک رقص پسران از دید مهمانان خارجی جذاب بوده است، اما بدون شک جنبه‌های نفسانی و منفور نیز در این میان وجود داشته است. فریزر که شاهد رقص پسران جوان در طول دو سال اقامت خود در دوران سلطنت فتحعلی شاه بوده است بیان می‌کند که پشتک زدن حرکتی کاملاً حرفه ای است که با شور و شوق خاصی اجرا می‌شود و فوق العاده است «که حتی چشم انسان به سختی می‌تواند آن را دنبال کند.»[۲۲] به طور مشابه ادوارد براون در موضع گیری استادانه ای درباره پسران رقاص بیان می‌کند «مهارت‌های آکروباتیک، بیشتر به دلیل ظرافت و زیبایی مورد توجه قرار می‌گیرند»[۲۳] اما، هنگامی که به

حرکاتی غیر از آکروباتیک اشاره شده است، آن‌ها را به شدت مورد قضاوت قرار داده‌اند و با کلماتی «زشت و ناپسند» و یا «تند و زننده» توصیف کرده‌اند.[۲۴]

در واقع درویل دریافت که رقص زنان بسیار زیباتر و محجوب تر از رقص پسران بود.[۲۵] تصور اینکه جنبه‌های آکروباتیک رقص پسران برای ایرانیان جالب تر از جنبه‌های نفسانی بوده است، قابل تأمل است، اما در واقع جنبه‌های نفسانی رقص این پسران، آن‌ها را جذاب می‌کرده است. همانطور که اشاره شد، ممنوعیت فحشا را نباید تنها دلیل وجود پسران رقاص در نظر گرفت. از این رو با توجه به زمان مظفرالدین شاه، اوبن گزارش داده است: «ایرانیان تمایل بیشتری به چشم چرانی پسران بدون ریش، نسبت به رقاصان زن دارند.»[۲۶]

این واقعیت، درست تا زمانی که پسران رقاص افول کردند، همچنان باقی بود. همچنین هرمان نوردن که در دوران رضاشاه در دو جشن یک روزه در بهبید شرکت داشت، این موضوع را تأیید کرده است. چنانکه در شب اول دوستان ایرانی وی دهان پسر رقاص را با پول پر کردند و در شب دوم زن رقاص تاتار[۲۷] که به گروه ملحق شده بود از مسافران خارجی آرزوی صحت و سلامتی دریافت کرد.

نوردن قبل از بیان اظهارات در مورد همجنس بازی در ایران به این نتیجه رسید که «زیبایی و خوش اندامی پسران در مقابل زنان باعث می‌شود که علاقه بسیاری از مردان برانگیخته شود.»[۲۸] ممکن است نتیجه گیری‌های وی بسیار شتاب زده به نظر برسد، اما باید یادداشت‌های اعتماد السلطنه را نسبت به علاقه وافرش به پسران، به خصوص پسران حدود پنج، شش[۲۹] ساله را یادآور شد (اگر چه این

به معنی واقعی کلمه به معنی پنج تا شش سال می‌باشد، اما در واقع احتمالاً برای اشاره به پسران در حدود یازده ساله بوده است). همچنین می‌توان به داستانی در مورد شوهر شاهزادهٔ قاجار، تاج السلطنه، اشاره داشت که بدون توجه به تفاوت سنی، عاشق یک رقاص بیست ساله به نام تیهو[۳۰] شده بود. که ظاهراً این نظر از دیدگاه کلی اعتبار ندارد.

مرزهای مشوش بین دو حوزه

تنها به دلیل اینکه تمام مطرب‌های مرد لزوماً جزء گروه بدون عضو زن نبودند، تمام مطرب‌های زن نیز به قلمرو «خانواده» محدود نمی‌شدند. با این حال اگر تا قبل از این، حوزه «خانواده» یا «زنان» می‌توانست بدون نقض هنجارهای اجتماعی به صورت یکپارچه عمل کند، اما حضور زنان در محافلِ مردان ناهنجاری اجتماعی محسوب می‌شد. اوژن اوبن گزارش می‌دهد: «گروه‌های مردانه در جشن‌های زنان نیز شرکت می‌کردند، اما آن‌ها اغلب پشت پرده یا در یک اتاق پشت سالن اصلی قرار می‌گرفتند.»[۳۱] همچنین مستوفی در توصیف اندرونی ناصرالدین شاه و شب‌های حرمسرا می‌نویسد: «در آن زمان، شاه دستور داد که منطقه ای در گوشهٔ سالن [سالن فتحعلی شاه] با چادر ساخته شود و با آوردن نوازندگان چشم بسته و قرار دادن آن‌ها در نقاطی که نتوانند چیزی را ببینند، آنجا موسیقیِ جشن را اجرا کنند.»[۳۲] با این حال ما می دانیم که قبلاً به پسران نابالغ و خواجه که به سختی عنوان مرد به آن‌ها تلقی می‌شد اجازه می‌دادند که در محافل زنانه شرکت کنند، چرا که تاج السلطنه در توصیف یک شب بهاری از گروه عبدی جان، از (پسری رقاص) نام برده بود که به حرمسرا

آمده است.[۳۳] به هر حال زمانی که این قضیه اتفاق افتاد مسلماً باعث رسوایی گردید.

همچنین یک شب که اعتمادالسلطنه؛ «ادیب الممالک»، «احتساب الملک» و «منوچهر میرزا» را به خانه‌اش دعوت کرده بود، درباره گروه علی خان که اعضای آن، همه زنان روسپی (فاحشه) بودند پرسش نمود. علاوه بر این همان شب «یاور» که یکی از اعضای گروه بود و به اجتماعات خصوصی صدراعظم رسیدگی می‌کرد، به اعتماد السلطنه خاطر نشان کرد: افسر صدراعظم، باغی بزرگ در حسن آباد اجاره کرده بود که فقط برای شب نشینی های خصوصی با چند نفر از دوستان صمیمی، یک یا دو بار در هفته و با حضور زنان روسپی مشهور برگزار می‌شد.[۳٤] در جایی دیگر، او از برخی زنان مطرب که در شب نشینی‌های احتساب الملک حضور داشتند شنیده بود که «جناب نایب السلطنه به برگزاری اجتماع‌های فاسد که در آن همه زیردستان او و زنان مطرب شهر حضور داشته‌اند، عادت کرده است.»[۳۵] ماهیت مخفیانه این اعمال ثابت می‌کند که این عمل در دوره قاجار برخلاف دورهٔ صفویه و زندیه، به لحاظ اجتماعی قابل قبول نبوده است.

با این همه، به نظر می‌رسد که زنانِ مطربی که در این دسته‌ها بودند و به گروه‌های مشهور مرتبط نمی‌شده‌اند، هرگز توسط خانواده نجیب زادگان به مراسم ازدواج و دیگر مراسم آن‌ها دعوت نمی‌شدند، به استثنای مظفرالدین شاه که «همیشه نام زنان روسپی [نام زنان مطرب] در حرمسرای او بوده است»[۳٦] که تفسیر ما از این موضوع، اعتماد به گفته‌های زننده تاج السلطنه در مورد برادر

«مریض و مبتذل» خود است.[۳۷] اظهارات وی این است که «هرگز زنان مطرب به جز برای مراسم عروسی به اندرونی پدرم [ناصرالدین شاه] نیامده و افرادی که می‌آمدند تنها مطرب بودند و روسپی نبودند».[۳۸] البته بر ما روشن است که بدون در نظر گرفتن اظهارات مشکوک وی در مورد پدر خود، زنان مطربی که در جمع‌های فامیلی حضور داشتند جزء مطربان بدنام نبوده‌اند.

رابطه موسیقی و نمایش در حوزه زنانه و مردانه

مطربی در بسیاری از موارد شامل مسخرگی و تقلید (تقلید/ نمایش) بود. آنچه مسلم است زنان لوده (مسخره) پیشه، هرگز در این دوره وجود نداشتند و تقلید در محافل زنان که در بین آن قسمتی از نمایش شامل موسیقی بود هاست، توسط زنان مطرب و یا زنی از اندرونی که جزء مقلدان (مقلدان/ بازیگران) غیر حرفه ای ملحق شده به گروه بودند، اجرا می‌شده است. عین السلطنه، دختر رقاص سیزده ساله ای به نام «گوهر» را که عضو گروه «زهرا قمی» بود به یاد دارد که علیرغم جوانی‌اش، به طور شگفت آوری تقلیدهای بسیاری را در طول جشن‌ها انجام می‌داده است، مانندِ تقلید از لهجه ترکی استانبولی.[۳۹] همچنین در توصیف رضوانی[٤٠] آمده است که رقص‌هایی مانند «گل گندم»، «عموسبزی فروش»، «خاله رو رو» که محدود به میهمانی‌های زنان اندرونی می‌شده است، متعلق به این دوره بوده است. در هر صورت هیچ منبعی نشانگر وجود مقلدان زن در این دوره نمی‌باشد.

اما این موضوع در میان مردان از تنوع بیشتری برخودار است. چنانکه برخی رقص پسران را بیشتر مورد توجه قرار می‌داده‌اند. گوبینیو می‌نویسد: مدتی که در

خانهٔ حاکم شهر اصفهان بوده است، او را به تماشای نوعی پانتومیم ریتمیک می نشاند که یکی از پسران نقش زنی را ایفا کرد که با شوهرش مشاجره می‌کند و خانه را به قصد دیدار دوستش ترک می‌کند.[۴۱]

همچنین نوع دیگری از نمایش وجود داشت که تقلید یا مسخرگی قبل یا بعد و یا بین اجراهای موسیقی صورت می‌گرفت و نمایانگر حضور مقلدان حرفه ای بود که عموماً متعلق به دسته‌ها نبودند، برای مثال: بقال بازی که توسط رضوانی[۴۲] توصیف گردیده، بین دو رقص اجرا می‌شده است و گوبینیو این نمایش را پس از نمایش رقص مذکور تماشا نموده و فوریه نمایش طنز آمیز دیگری را که قبل از اجرای پسران رقاص[۴۳] در آن شرکت کرده بود، تعریف نموده است. علاوه بر این ممکن بود دلقکی رقاص در حین رقص پسران به تقلید و تمسخر و لودگی بپردازد.

از این رو اوبن[۴۴] و رضوانی[۴۵] هر دو به این موضوع اشاره کردند. اوبن گزارش می‌دهد که از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۰۷ یک یا دو دلقک را در هر گروه دیده است. اما ممکن است این امر ۳۰ تا ۴۰ سال قبل از آن بوده باشد.[۴۶] به نظر نمی‌رسد که از دوره قاجار همیشه در همه گروه‌ها دلقک‌ها یا مقلدانی وجود داشته باشند. لازم به ذکر است که فعالیت‌های دلقک‌ها و مقلدان (تقلیدگران) اغلب مستقل از گروه‌های مطربی بوده است. چنانکه دلقک‌های معروف ماند «مهدی حمال»، «شیخ شیپور»، «شغال الملک» و حتی «کریم شیره‌ای» با موسیقی همراه نبودند. اما بدون شک یکی از مقلدان به نام «اسماعیل بزاز» با یک گروه موسیقی همراه بود، چرا که او یکبار از ظل السلطان که رقاص‌های او را به سرقت برده بود به

ناصرالدین شاه شکایت کرد.[۴۷] علاوه بر این اگر به درستی اظهارات مستوفی را درک کرده باشیم[۴۸]، باید اسماعیل بزاز را به عنوان یکی از اولین سردسته‌های (رهبران) غیر نوازنده در یک گروه مطربی در نظر گرفت.

رابطهٔ بین موسیقی و نمایش در حوزهٔ مردان چند وجهی است و شامل فعالیت‌های دیگری از جمله لوطی (لوطی بازی) می‌شود. چودزکو در اواسط قرن اخیر لوطی‌ها را به عنوان «تنها رقاصان و نوازندگان حرفه ای ایران در نظر گرفته است»[۴۹]، که بدون شک این نظر اشتباه است. اما توصیف او از آن‌ها کاملاً مناسب به نظر می‌رسد: «نمایش توسط افرادی شبیه به شعبده بازانی که لوطی نامیده می‌شوند، اجرا می‌گردد [...]. آن‌ها با رقاصان سفر می‌کنند و معمولاً زمانی یک گروه طنز کامل می‌گردد که تعدادی میمون و خرس در میان آنها (لوطیان) دیده شود. آن‌ها برنامه‌های خود را که نمایش یا تقلید نام دارد، به وسیله بند بازان و حیوانات برپا می‌کنند.»[۵۰] اوبن، کشتی گیران و ورزشکاران را به لیست لوطی‌ها اضافه نمود و بر این باور بود که ساحران و بازیگران عروسک‌های خیمه شب بازی طبقهٔ نجیب این گروه را تشکیل می‌داده‌اند.[۵۱]

لوتی‌های نوازنده، مطربان دوره گرد بودند. به طور کلی آن‌ها در محل جشن‌های ختنه سوران و مراسم تولد و ازدواج که از طریق مردم مطلع می‌شدند، حضور یافته و با اجازهٔ میزبان در حال گفتن «حق مبارک کُنِد انشاالله» (خدا تو را مورد رحمت قرار دهد) وارد خانه او می‌شدند و به اجرا می‌پرداختند. لوطی‌ها با توجه به نقش حاشیه‌ای و ماهیت خانه به دوشی و همچنین با توجه به کیفیت

موسیقی‌شان که به گفتهٔ مستوفی «ابتدایی» بوده است[۵۲]، نسبت به گروه‌های مطربی به خصوص گروه‌های زنان از موقعیت پایین تری برخوردار بودند.

در این دوره همه چیز به برتری حوزه زنان در جشن‌های موسیقی نسبت به حوزهٔ مردان اشاره دارد. بخش‌های عمده مراسم ازدواج و یا جشن‌های دیگر در اندرونی بین محافلِ زنان یا محارم برگزار می‌گردید و مهم‌ترین دسته، گروه‌های زنان بودند. تعداد گروه‌های زنان نیز در مقایسه با گروه مردان بسیار بیشتر بود (چهل گروه زن در مقابل چهارده گروه مرد در دورهٔ مظفری)[۵۳] و به نظر می‌رسید که هرگز با گروه دلقک‌ها یا مقلدان (تقلیدگران) معاشرتی نداشته‌اند. در مقابل، گروه‌های مردان در بخش‌های کم اهمیت تر جشن‌ها شرکت می‌کردند که در بسیاری از موارد شامل گروه مقلدان بود. همچنین شامل لوطی‌ها یا مطربان دوره گردی می‌شدند که منحصراً متعلق به حوزهٔ مطربان مرد بودند و در پایین‌ترین رتبهٔ سلسله مراتب مطربی قرار داشتند.

دوره پهلوی

ظهور روحوضی و نتایج آن

پدیده‌ای به نام روحوضی نه تنها به نوع خاصی از نمایش موسیقی که در جشن‌های خانوادگی اجرا می‌شد دلالت می‌کند، بلکه ظهور آن به عنوان یک عامل اساسی قلمداد می‌شود که ارتباط حضار و نوازندگان و حتی رابطه میان خودِ نوازندگان را تغییر داد. با اذعان به چنین تغییراتی، مستلزم پذیرش این واقعیت هستیم که برخلاف باور رایج اما اشتباه، واژهٔ مطربی معادل واژهٔ روحوضی نیست. به بیان دیگر گویا وجود مطربی و موسیقیِ مطربی در همه

دوره‌ها به عنوان موسیقی و نمایش‌های روحوضی شناخته می‌شده است که این موضوع کاملاً نادرست است. همانطور که خواهیم دید، حتی بدون اشاره به اسناد تاریخی، می‌توان اثبات کرد که روحوضی با تمام دلالت‌های ضمنی‌اش به دلیل تفاوت در متن و مکان اجرا و جنسیت گروه‌های مطربی، به عنوان یک نمونه اجرای متداول در دوره قاجار تلقی نگردیده است، در حالی که حضور مطربان و نوازندگان در طول این دوره قابل انکار نیست. با این وجود ظهور روحوضی با حضور نوازندگان و دیگر مجریان در دسته‌های بزرگ، بیش از پیش در سلطهٔ بعدی مردان بر حوزه مطربی اثر گذار بود. چراکه برای اولین بار گروه‌های مردان نسبت به گروه‌های زنان برتری یافت و مهم‌ترین مراسم خانوادگی از حریم خصوصی زنان بیشتر به فضاهای عمومی مانند حیاط خانه منتقل شد. به طوری که حتی قبل از دوران کشف حجاب، تحت برخی شرایط مرز بین زنان و مردان (محرم و نامحرم) به عنوان بیننده و شنونده به طور فزاینده ای از بین رفت.

اما این تغییرات چگونه به وقوع پیوست و انگیزه و علل آنها چه بوده است؟ با وجود عدم شواهد تاریخی، پاسخ به این سؤالات هنوز هم ممکن است. حتی اگر روحوضی بر موسیقی بسیار تأثیر نهاده باشد، باید این نکته را در نظر گرفت که این علل و انگیزه‌ها برعملکرد محیط متمرکز گردیده و از منظر موسیقی بازتاب نمی‌یابد.

روحوضی یا تختِ حوضی، پدیده ای آشنا به گوش همه ایرانیان است که به نوعی از نمایش همراه با موسیقی گفته می‌شود که در مراسم و جشن‌هایی مانند

مراسم ازدواج و ختنه سوران و اجرای چهره‌ها بالای حوض (استخر کوچکی که اغلب در جلوی خانه قرار دارد) که از چوب و قالیچه‌هایی فرش شده و به عنوان صحنه نمایش استفاده می‌شود، صورت می‌پذیرد. با این حال، احتمالاً بسیاری از مردم هنوز از جزئیات اینگونه نمایش‌ها بی‌اطلاع هستند. این جزئیات، بیشتر توسط مطربان مسن تر، که برخی از آنها بیش از هفتاد تا هشتاد سال سن دارند و عمدتاً مربوط به اواسط دهه ٤٠ می‌باشند، نقل شده است.

با توجه به اشکال ابتدایی روحوضی، شواهد و دلایل قابل اعتمادی وجود ندارد، بلکه تنها اطلاعاتی مبهم و نادرست در دسترس است. چراکه اظهارات مطربان مسن‌تر دیدگاهی کلی در رابطه با برنامه‌های روحوضی در دوره مذکور را فراهم می‌آورد. در این دوره روحوضی توسط گروه‌های بزرگ مطربی شامل نوازندگان، خوانندگان، رقاصان و بازیگران اجرا می‌شد. گر چه، گروه‌ها در هر زمانی نامشان را از مناطق مجاور می‌گرفتند، اما دامنه فعالیت این گروه‌های روحوضی (برخی از معروف‌ترین گروه‌ها شامل گروه‌های اکبر سرشار، عبدالعلی مقدم، کوچک مؤدب و عباس مؤسس بودند) عمدتاً محدود به ساکنین جنوب تهران، محلات پایین در نزدیکی میدان توپخانه و مناطق اطراف می‌شد.

از لحاظ زمان بندی، تفاوت‌هایی در اجرای روحوضی در مراسم ازدواج در شهرستان و روستاها اطراف آن وجود داشت که مدت زمان به طول انجامیدن این مراسم در روستاها تا یک هفته، اما در شهرستان تنها حدود دوازده ساعت بود که این دوازده ساعت به نوبه خود، بسته به توزیع کار در میان اعضای گروه به مراحل متفاوتی تقسیم می‌شد. بدین گونه که در مدت معینی مثلاً از حدود

ساعت ٦ بعد از ظهرتا نیمه شب، مطربان می‌نواختند و پس از شام، تا حدود ٦ صبح، بازیگران مطرب هنر خود را ارائه می‌دادند. بخش اول به موسیقی و رقص اختصاص داده می‌شد. اما گاهی اوقات، بنا به درخواست میزبان نمایش‌های سحر و جادو و آکروباتیک نیز در این بخش اجرا می‌گردید. از آنجایی که گروه‌های مطربی به طور کلی ساحران و بندبازانی را به عنوان عضو ثابت در اختیار نداشتند، لذا در چنین مواردی سردسته‌ها موظف بودند تا بازیگرانی را از بیرون دعوت کنند. بخش دوم معمولاً نمایشنامه ای کوتاه با شخصیت‌های معین مانند دلقکِ رو سیاه و حاجی را در بر می‌گرفت. نوازندگان نیز در این بخش مشغول بودند و همزمان با نمایش‌ها یا در میان دو نمایش پی در پی می‌نواختند. در این دوره، رو حوضی دربرابر گروه‌های مختلط [بدون تفکیک جنسیتی] اجرا می‌شد و فضای مخاطبان شامل اطراف صحنه نمایش، مناطق پشت پنجره‌ها و پشت بام‌ها، بدون توجه به تفکیک جنسیتی بود.

استفاده از استخر سرپوشیده به عنوان صحنه اجرای نمایش و موسیقی مطربی یک ایده نسبتاً جدید بود. رستم الحکما به مثالی در دوره کریم خان اشاره می‌کند، چنانکه: «در تقاطع بازار استخری بزرگ، پر آب و سر پوشیده با نمای چوبی وجود داشت که نوازندگان و مطربان در آن مکان نشسته و به نوبت هنرنمایی می‌کردند.»[٥٤] با این حال، اتخاذ این ایده در مکان‌های معمولی، به عنوان پدیده ای نو شمرده می‌شد. اما تا اواخر دوره قاجار، هیچ مدرکی مبنی بر اثبات وجود آن در مراسم ازدواج و یا دیگر جشن‌های خانگی وجود نداشت و هیچ اثری از آن را در سفرنامه‌ها یا خاطرات شخصی در این دوره نمی‌توان

یافت. صرف نظر از متن می‌توان گفت مطربان علی الخصوص مطربان زن تنها در فضاهای بسته به اجرا می‌پرداختند. همچنین نشانه ای از برگزاری روحوضی در مراسم ازدواج استانی یا روستایی وجود ندارد. مستوفی در حال توصیف مراسم ازدواج برادرش به این موضوع اشاره می‌نماید که جمعی از مردان شامل گروه‌های مطرب و دسته‌های نظامی در حوالی استخر هنرنمایی کرده‌اند و به اجرای روی حوض اشاره‌ای ندارد.[۵۵]

با توجه به این واقعیت که در طی این دوره بزرگ‌ترین و مهم‌ترین گروه‌ها، زنان مطرب و مهم‌ترین فضای برگزاری مراسم‌ها، اندرونی خانه بود که تنها با حضور بستگان و اعضای خانواده (محارم) صورت می‌گرفت، عدم وجود منابع مکتوب مربوط به اجرای روحوضی در فضای بیرون کاملاً قابل درک است. گرچه، این نباید به عنوان مدرک بی چون و چرا پذیرفته شود، اما با این حال، بدون وجود تاریخ معین، به گفتهٔ بیضایی، روحوضی احتمالاً در خانه‌های طبقه متوسط جامعه که تمایزی بین اندرونی و بیرونی[۵۶] وجود نداشت، محبوب بوده است. احمدی، یکی از معدود کسانیکه که در مورد روحوضی و تاریخچه آن نوشته است، ممکن است به این واقعیت نزدیک شده باشد، آنجایی که می‌نویسد: تا اواخر دوره قاجار، جشن‌های فرح بخش عمدتاً توسط خانواده‌های ثروتمند و نجیب زاده برگزار می‌شد که برای لذت و سرگرمی، مقلدان و بازیگرانی را به خانه‌های خود دعوت کرده و گوشه ای از خانه را مبدل به صحنه نمایش آنها می‌کردند. در کافه‌ها نیز مردم به تماشای نمایش‌های لذت بخش که در هر زمانی برگزار می‌شد، می‌نشستند. نمایش‌های خانگی در اواخر دوره قاجار بیشتر رواج یافت و

حتی مردم معمولی نیز گروه‌های اجرایی را به مراسم ازدواج، ختنه سوران و دیگر مراسم خود دعوت می‌کردند. حوضِ خانه معمولاً با چوب و قالیچه‌هایی فرش می‌شد و بازیگران به نوبت نقش خود را روی صحنه ایفا می‌کردند و این دلیل نامگذاری چنین نمایش‌هایی به عنوان تختِ حوض یا روحوضی بود.[۵۷]

نسبت دادن روحوضی به اواخر دوره قاجار توسط احمدی، به نظر معقول می‌رسد. از آنجایی که می دانیم گروه احمد مؤید (یک گروه روحوضی) در سال ۱۹۲۰م. ظهور کرد[۵۸]، اما ممکن است این سال بنا به فرض احمدی نشان دهنده آغاز روحوضی به جای اوج آن باشد.

تحول گروه‌های مطربی

اگر چه مقلدان و نوازندگان همواره با هم مرتبط بودند، اما ماهیت دقیق این روابط در همه ادوار هنوز کاملاً شفاف مشخص نیست. گرچه ثابت شده است که گروه‌هایی شامل نوازندگان و مقلدان در دوره مظفری محبوب بودند، اما نمی‌توان از صحت این موضوع در دوره‌های قبلی اطمینان حاصل کرد. در هر صورت در طول دوره قاجار و قبل از ظهور و رواج روحوضی، گروه‌های معروف مطربی، پس از معروف شدن، نوازنده یا رقاصی را به عنوان رهبر (سردسته) خود داشتند. به عنوان مثال سردسته‌هایی چون «خانم اُرگی» نوازندهٔ هارمونیوم، «عزیز عطا»، خواننده و رقاص[۵۹]؛ «گلین»، نوازندهٔ تنبک و همچنین رقاص، «ماشالله»، نوازندهٔ کمانچه[۶۰]، «منور»، رقاص[۶۱] ؛ «مؤمن کور»، نوازندهٔ تنبک و خواننده و بالاخره «کریم کور»، نوازندهٔ تار و کمانچه بودند.[۶۲]

در چند مورد، ضمنی و یا آشکارا مقلدان به عنوان رهبر یا سردسته در نظر گرفته شده‌اند. عزیز السلطان نیز در سال ۱۹۰۲م، در گروه کوچکی که احتمالاً «اکبر قوره» سردستهٔ آن بود، وی را به عنوان یک مقلد معرفی می‌کند: «اکبر قوره به همراه یک نوازنده سنتور روستایی و یک خوانندهٔ کودک از روستا به اینجا آمدند و در چمن می‌نشستند و می‌نواختند و اکبر به لطیفه گویی و استهزاء می‌پرداخت و ما می‌خندیدیم.»[۶۳] مشحون از فردی به نام «حاجی لره»[۶۴]، مقلد معروف دوره مظفری سخن به میان آورده است، هرچند نشانی از نوازندگان در گروه او وجود نداشت، اما گویا او رهبر یا سردسته گروه بود. گر چه او «حسن کماجی» را «که چهره ای طنز آمیز بود و از صدای خوبی بهره می‌برد» عضو آن گروه می‌دانست،[۶۵] اما می دانیم که او، علی رغم صدای خوب خود، تنها یک مقلد و دلقک بود و نه یک نوازنده یا خواننده.[۶۶] همچنین می‌توان شواهدی مبنی بر حضور حاجی لره در مراسم ازدواج مستوفی در دوره احمد شاه یافت که در این زمان او (حاجی لره) سردسته نبود، بلکه تنها عضو دسته ای متعلق به شخص دیگری به نام «حسنِ علی اکبر» بود.

آیا این نشان دهندهٔ تنزل مقام است؟ یا اشتباهِ مشحون است، زمانیکه او را به عنوان رهبر گروه در دوره مظفری می‌نامد؟ بنا بر محتویات گفته‌های مستوفی[۶۷]، می‌توان نتیجه گرفت که گروه مذکور گروهی از مطرب‌های مرد بوده‌اند که تنها قسمتی از نوازندگان را تشکیل می‌دادند. برای شفاف سازی هویت حسنِ علی اکبر، می‌توان به خاطرات عین السلطنه که از حضور او به عنوان یک مقلد در نمایشی که توسط عزیز السلطان و نقاش باشی در سال ۱۸۸۹م، حدود بیست و

چهار سال قبل از ازدواج مستوفی تأسیس گردید، مراجعه کرد. بنابراین، اگر هر دو شخصیت همان حسنِ علی اکبر باشند، مثالی نسبتاً ً معتبر خواهد بود از سردستهٔ غیر نوازنده، که یک دسته شامل نوازندگان و مقلدان را رهبری می‌کرده است.[٦٨] در مقابل، هنگامی که روحوضی رواج یافت، نه تنها گروه‌های شناخته شده متشکل از نوازندگان، رقاصان و مقلدان بودند، بلکه در بیشتر قسمت‌ها، سردسته‌ها، اعضای غیر نوازنده ای نیز داشتند.

احمد مؤید و برادرش، حسین مؤید هردو عضو از فعالان حوزه نمایش بودند. همچنین به گفتهٔ بیضایی، اکبر سرشار و کوچک مؤدب به خاطر مسخره پیشگی و تقلید[٦٩] معروف بودند. علاوه بر این، سرشار نقش درویش[٧٠] یا حاجی و شاه[٧١] را بازی می‌کرد. ببری خان که سردسته[٧٢] بود نقش شاه[٧٣] را ایفا می‌کرد. حتی از میان رهبران گروه همچون «عبدالعلی» و «حاجی مولوی» و همچنین شخصیت معروف «نصرالله سیبیل» در بعضی موارد رقاصان تربیت شده ای بودند- حتی پیش از آن او قر مخصوص به خود را که بی همتا بود اختراع کرد که بعدها به (قر عبد العلی) معروف شد- که بنا به تفسیر غلام افشار و شهباز بهاری[٧٤]، این موضوع قابل استناج است که هنر آنها به جای استهزاء و مسخرگی رده بندی شده و دارای سطح مخصوصی باشد. براین اساس دو سردسته باید به عنوان تعلقات دسته «رقاص-دلقک» که توسط اوبن اشاره گردید، در نظر گرفته شوند.[٧٥] این استدلال حتی زمانیکه نام مستقل «لوده کردی» را برای رقص آنها در نظر بگیریم، قوی تر می‌شود.

با این حال سایرِ توانایی‌های سردسته‌ها چندان قابل توجه نبود. آنها به سادگی گروهِ خود را اداره کرده و بعضاً نقش مدیر مراسم را ایفا می‌کردند. نقش بعدی آنها فعالیت‌هایی همچون سخنرانی‌های کوتاه، زمزمه اشعار مناسب، تبریک به خانواده عروس و دامادها و اجرای برنامه‌هایی در راستای تشریفات اروپایی بود، از جمله: «در حال حاضر، رقاص معروف» یا «ما اینجا جمع شدیم تا شاهد هنرنمایی بزرگ‌ترین بندبازان کشور باشیم» وچیزهایی از این قبیل. در این راستا کسبیان براین باور است که ناصر اسدی، یکی از اعضای با سواد گروه احمد مؤید، پدیدآور این شیوه می‌باشد.[۷۶]

در این عصر گروه‌های مطربی از گروهایی شامل نوازندگان، رقاصان و بعضاً دلقک‌ها و مقلدان تشکیل می‌شدند. گروه‌های ثابت و بزرگی همراه با نوازندگان، رقاصان، هنرپیشگان و سردسته‌های غیر نوازنده که (حداقل در ابتدا) هنر پیشه بودند. در واقع این تحول، عمدتاً توسط هنر پیشگان، موجب تغییرات گسترده ای در این گروه‌ها شد. انگیزه‌های اصلی این تغییر به احتمال زیاد بلند پروازی شخصیت‌هایی چون احمد مؤید بود که قصد بهبود بخشیدن به وضعیت نمایش ازحالت سنتی بر پایه بداهه گویی و به سبک تئاتر مدرن و روشن فکرانه و الهام گرفته از غرب را داشت.

تلاش‌های جاه طلبانه مقلدان

تلاش‌های گاه و بیگاه روشنفکرانِ در حال پیشرفت و محبوبِ تئاتر الهام گرفته از غرب، بهبود وضعیت این فعالیت را پایان داد و بالعکس مقلدان سنتی از تئاترهای روشن فکرانه الهام گرفتند. در این راستا، ابتدایی‌ترین و شاید مهم‌ترین

تغییری که آنها به دنبال آن بودند، تغییر در «محیط نمایش» بودکه از «نمایش غیر متمرکز» در کافه‌ها و مراسم ازدواج (که اگر باور ما بر این مبنا باشد که خانواده‌های طبقه متوسط چنین نمایش‌هایی را اجرا می‌کردند، به احتمال زیاد روی حوض چوبی برگزار می‌شده است)، به نوعی از «نمایش متمرکز» در مکانی مجزا که برای نمایش‌ها مقرر شده بود، تغییر یافت.

بیضایی دربارهٔ تلاش برای اجرای تقلید سنتی در محل مجزایی که مخاطبان تنها برای هدف تماشای نمایش جذب می‌شدند، می‌نویسد: گروه حسین چوبی که نمایش «مشتی و نیم مشتی» را بر روی سکوی چوبی در منطقه مرکزی سایه دار در بازار میوه امین السلطان بازی می‌کردند، پس از مدتی به علت اعتراض تعطیل شد. پس از آن حسین چوبی و گروهش بازیشان را در مکان فروشِ تخته و الوار واقع در سه راه نایب علی ادامه دادند. آنها با وجود همه مشکلات و اعترض ها، حدود ۱۵ نمایشنامه سنتی را در همان مکان توانستند اجرا کنند.[۷۷]

در همین دوره، که باید زمانی در اواخر دوره قاجار باشد، تئاتر علی بیگ[۷۸] در خیابان شاهپور در نزدیکی سنگلج توسط یک قفقازی تأسیس شد که جزو یکی از برجسته‌ترین سالن‌های تئاتر بود و همچنین دارای مکان خاصی برای نوازندگان[۷۹]، که این به نوبه خود، نشان دهنده این است که انواع نمایش‌ها همچون گذشته با موسیقی همراه بود. احمد مؤید ظاهراً پس از تلاشی ناموفق در استفاده از یک خانه کالسکه (درشکه خانه) در مقابل دارالفنون به عنوان مرکز نمایش‌های خود[۸۰]، در تئاتر علی بیگ مشغول شد که به گفتهٔ بیضایی[۸۱]، موفق‌ترین دوران حرفه اجرای خود را درآنجا تجربه کرده است.

همهٔ این وقایع احتمالاً در سال ۱۹۱٤م. یا مدت کوتاهی پس از آن رخ داده است.[۸۲] از حدود سال ۱۹۲۰م، هنگامی که آنها خانه‌های تئاتری با عمر کوتاه، مانند تئاتر مینا، تئاترکسری و تئاترسعدی را تأسیس کردند، دیگر رهبران گروه مانند اکبر سرشار، بابر سلطانی و عباس مؤسس، همان روش‌ها را برای معروف ساختن «نمایش متمرکز» به کار گرفتند.[۸۳]

از سخنان بیضایی می‌توان فهمید که صحنه‌های نمایش از هر چهار طرف به مخاطبان مشرف بود، اما مؤید آن را به سه طرف و نهایتاً تنها به یک طرف تغییر داد.[۸٤] از سوی دیگر، تقلید سنتی، به دنبال بهبود وضعیت خود از «عناصر رسمی ظاهری در تئاتر غربی» الهام گرفته بود. به عنوان مثال داشتن دو یا سه اجرا در طول برنامه، استفاده از یک پرده بین صحنه نمایش و مخاطبان، استفاده از دکور- عمدتاً در قالب نقاشی پس زمینه- یا استفاده از بلندگو و رسانه‌های چاپی برای تبلیغ از آن جمله بود.[۸۵]

اما با هیچ یک از این تلاش‌ها نتایج مورد نظر حاصل نشد و در نهایت مقلدان نیمه مدرن ناچار بودند با اجرای هنر روی حوض که در راستای تلاش‌های خود جهت ایجاد «نمایش متمرکز» ادامه داشت، خود را قانع کنند. با این حال، تلاش آنها بسیار تأثیر گذار بود. حتی اگر این گروه‌ها به تلاش برای کسب موقعیت اجتماعی به عنوان گروه‌های روشن فکری پایان نمی‌دادند، حداقل شهرت برجسته ای به عنوان بهترین مرکز گردآوری مردم در محله‌های قدیمی را به دست می‌آوردند، که از این زمان- یعنی بعد از تفکیک شدن فضای شهر به پایین شهر (مرکز شهر، فقیر، و قدیمی) و بالای شهر (بالاشهر، غنی، و مدرن) - متعلق

به پایین شهر بود. در این نوع قطبی بندی، بازتاب دوگانگی فرهنگی جامعه است، به طوریکه گروه‌های مقلدان و مطربان را از حوزه‌های فرهنگی و نخبگان اقتصادی دور نمود و آنها را به یک چهارم مرکز شهر محدود کرد. ظهور این گروه‌ها با افزایش طبقه متوسط جامعه همراه بود و شکل جدیدی از نمایش‌های روحوضی متبلور شد. این گروه‌ها توسط مقلدی که لزوماً مرد بود اداره می‌شد و در پی آن گروه‌های مطرب مردانه به گروهی از بازیگران صحنه نمایش مبدل شدند.

روحوضی و برتری مطربان مرد

خواه باور بر این باشد که اجرای روحوضی پدیده ای نسبتاً جدید است که آغاز آن در دهه ۱۹۲۰م. بوده یا خواه فرض شود اوج دورهٔ روحوضی در این بازه زمانی می‌باشد، طراحی فضای اجرا که دارای یک صحنه نمایش مرکزی و اطراف آن توسط مخاطبان احاطه شده است، مدلی مناسب و مفید برای اجرای بازیگران ممتاز را فراهم کرده بود. مشابه این مدل پیش از این توسط نمایش‌های تعزیه اجرا می‌شد که سکویی برآمده در وسطِ مخاطبان تعبیه شده بود.

با این حال از دورهٔ ناصری مردان و زنان در تکیه‌ها[۸۶] بدون تبعیض حضور میافتند تا جایی که به گفتهٔ گوبینیو[۸۷] هیچ اصراری بر تفکیک جنسیتی که انتظارش می‌رفت، وجود نداشت. در مراسم تکیه خواهر شاه، مخاطبان مختلط شدند؛[۸۸] به جز برای شاهزاده خانم و ملازمانش که در جایگاه خاصی قرار گرفته بودند، مردان طبقه متوسط در بخشی از ساختمان و زنان بر روی زمین می‌نشستند. همچنین در اشاره به مراسم تکیه متعلق به شاهزاده خانم قاجاری در

شیراز، آمده است که زنان و مردان در حیاط به وسیله پرده از یکدیگر جدا شدند.[۸۹]

معیرالممالک[۹۰] و دیگران، با توجه به تکیه دولت (تکیه شاهانه) توصیف‌هایی از مخاطب را که مطابق با دیگر تکیه‌های محلی بود، ارائه می‌دهند. در این ساختمان بزرگ، مکان‌های ویژه ای مختص به همسران شاه و اعضای خانواده سلطنتی تعلق داشت، در صورتی که مردم عادی تنها اجازه نشستن بر روی زمینِ اطراف صحنه نمایش را داشتند. زنان در یک طرف و مردان در طرف دیگر[۹۱] می‌نشستند و به عبارت دقیق تر، همانطور که در عکس‌های چنین مکان‌هایی دیده می‌شود، زنان در ردیف‌های جلو و مردان در ردیف‌های عقب می‌نشستند.[۹۲]

هنگام طراحی فضای اجرا برای روحوضی کاربردی بودن در موارد مشابه نیز مد نظر بود. فضایی که برای جشن‌ها به کار برده می‌شد ئر آن مکانی به عنوان صحنه نمایش مورد استفاده قرار می‌گرفت که فضای بزرگی در اندازه حیاط خانه بود که مرکز آن بعضاً حوضی با نمای چوبی بود. اگرچه در بعضی موارد جمع‌های مردان و زنان در اطراف حوض به صورت جدا از یکدیگر بودند، اما از پشت پنجره و یا حتی پشت بامِ همسایه‌ها به حیاط مشرف بودند. بنابراین، سرتاسر مراسم مجذوب شکوه و جلال می‌شدند، اما ماهیت متفاوت آن، شادمانی به جای اندوه بود.

این فضای جدید زنان را به بیرون اندرونی کشانده و آنها را با حجاب، به نشستن در نزدیکی مردان و یا بدون حجاب در فضایی جدا از مردان توسط یک پرده، مجبور می‌کرد. با جابجایی زنان، مرکز اصلی مراسم تغییر نمود. برخلاف

گذشته که مهم‌ترین جنبه جشن‌ها برگزار شدن آن فقط در بین محارم (حوزهٔ زنان/ خانواده) بود، اکنون این اتفاق در فضایی مختلط بین مخاطبان محرم و نامحرم صورت می‌گرفت.[۹۳] بسته به رابطه بین بازیگران و مخاطبان، قوانین جنسیتی جامعه مورد احترام واقع می‌شد. به عبارت دیگر، درواقع مطربان- که شامل رقاصان، بازیگران و نوازندگان می‌شدند- مرد بودند، بدان معنی که مردان توانایی ایجاد تغییراتی در فضای جشن‌ها را داشتند. چنانکه در تعزیه به عنوان سنت قدیمیِ خودِ مطربان، مردان که زنان را قبلاً بدون ممانعت ندیده بودند، مجاز به ارائه هنر خود در مقابل آنان بودند. حال آنکه برعکس بدون شک، این یک ناهنجاری اجتماعی محسوب می‌شده است.

این برتری موجب گردید تا مطربان مرد در مقابل همتایانِ زن خود از موقعیت برتری بهره مند شوند. بنابراین با انتقال مرکز تشریفات از فضای زنان/ خانواده به فضای عمومی‌تر مانند حیاط و همچنین با ایجاد گروه‌های جدید، مردان، جایگاه و موقعیت زنان مطرب را تحت فشار قرار داده و در نهایت از اهمیت بیشتری برخوردار شدند. حتی با وجود اینکه گاه گروه‌های زنان بسیار مهم تر و بزرگ‌تر از گروه‌های مردان بودند، اما موقعیت‌های جدید، شیوه‌های زندگی مدرنِ طبقات بالاتر که زندگانی اندرونی را نقد می‌کرد و بی‌تفاوتی کلی نسبت به مطربان، منجر به کاهش گروه‌های زنان در این عرصه شد.

در عصر مدرنیته، زنان استقلال خود را به عنوان بیننده و شنونده بدست آورده و همچنین اهمیت خود را به عنوان مطرب از دست دادند. از این هنگام به بعد، تعداد مطربان زن به طور قابل توجهی کاهش یافت. تنها زنان مطربِ یهودی باقی

مانده بودند که فارغ از سازمان دهی به اجرا می‌پرداختند که از آن جمله در جشن‌های کوچک مانند «پاتختی» بود.

با این حال یکبار دیگر شرایط در دهه ۱۹۳۰م. تغییر کرد. تغییراتی بسیار ریزبینانه تا آنجا که سبک اجرا دارای اهمیت شد. اما تغییر اساسی در رابطه با ارتباط بین زن و مرد شکل گرفت. می‌توان گفت که کشف حجاب تاحدودی باعث از بین بردن مرز جداکنندهٔ مردان و زنان در فضای مخاطبان شد. از این هنگام به بعد، زنان بدون حجاب در بین مخاطبان ظاهر شدند. در ابتدا به احتمال زیاد از مردان جدا بودند (البته بدون استفاده از پرده یا وسایل ارتباطی)، اما پس از آن، احتمالاً در کنار مردان می‌نشستند. همچنین مردانی که در نمایشنامه‌ها و رقص‌ها نقش زنان را ایفا می‌کردند، جایشان را زنان گرفتند.[۹۴] این زمانی بود که دوره زن پوشی به همراه ستاره‌های مشهور خود از قبیل «علی قمی»، «موچول جان» و «اکبر حاج عابدین» به پایان راهِ خود رسید.

با این وجود در این گروه‌ها نوازندهٔ زنی حضور نداشت. در این خصوص می‌توان گفت که گروه‌های این دوره مانند گروه‌های دوره قاجار شامل رقاصان زن و نوازندگان مرد بودند و با اجرا به صورت با چشم بسته و یا پشت پرده در جمع‌های زنان همراه بود. گرچه پس از کشف حجاب گروه‌های روحوضی به عنوان گروه‌هایی که زنان بتوانند در آن بازی کنند تلقی نشدند، اما این حقیقت به خودی خود نشان دهنده اهمیت جنسیت خودِ شنونده هنگام شناسایی این گروه‌ها به عنوان «مرد» و یا «زن» می‌باشد. طبقه بندی به عنوان «گروه‌های زنان» نه تنها به خاطر جنسیتشان، بلکه به دلیل اجرای آنها در وقایعی مانند پاتختی که

معمولاً توسط زنان[۹۵] برگزار می‌گردید در نهایت تنها نمایندگان یک سنت موفقیت آمیزشدند.

---

[۱]. چکیده مقاله از داخل ابتدای متن لاتین مقاله انتخاب شده است.

[2].In this article, my use of the term motreb has this meaning.

[3].Don Garcia De Silva Figueroa, Safarnameh-ye Figueroa, trans. Gholam Reza Sami'i (Tehran,1363/1984), 310 (translation of L'ambassade de Don Garcia de Silva Figueroa en Perse, translated into French from Spanish by Abraham de Wicquefort [Paris, 1667]) as well as Engelbert Kaempfer, Safarnameh-ye Kempfer, trans. Keykavus Jahandari (Tehran, 1981), 240 (translation of Am Hofe des persischen Groko¨nigs [Tu¨ bingen, 1977]). Also see Rudi Matthee, "Prostitutes, Courtesans, and Dancing Girls: Women Entertainers in Safavid Iran," in Iran and Beyond, ed. Rudi Matthee and Beth Baron (Costa Mesa, California, 2000), 121–150.

[4].Adam Olearius, Safarnameh-ye Olearius, trans. Ahmad Behpur (Tehran, 1363/1984), 297 (translation of Relation du voyage de Moscovie, Tartarie et de Perse, translated from German into French by Abraham de Wicquefort [Paris, 1656]).

[5].Hooman Asadi, "Hayat-e musiqi dar dowran-e teymurian: az Samarqand ta Herat," Mahur 14 (1380/2001): 40.

[6].Azod al-Dowleh, Tarikh-e azodi, ed. 'Abd-al-Hosein Navayi (Tehran, 2535/1976), 38.

[7].Azod al-Dowleh, Tarikh-e azodi, 38.

[8].Azod al-Dowleh, Tarikh-e azodi, 38–39.

[9].Azod al-Dowleh, Tarikh-e azodi, 39.

[10].Gaspard Drouville, Voyage en Perse, pendant les anne´es 1812 et 1813 (Tehran, 1976), 50.

[11].Azod al-Dowleh, Tarikh-e Azodi, 40.
[12].Dust 'Ali Mo'ayyer al-Mamalek, Yaddasht-ha-yi az zendegani-ye khosusi-ye Naser al-Din Shah
(Tehran, 1362/1983), 21.
[13].See, among others, 'Adbollah Mostowfi, Sharh-e zendegani-ye man (Tehran, 1998/1377) 1:213,
206, and 346 as well as E'temad al-Saltaneh, Ruznameh-ye khaterat-e E'temad al-Saltaneh, marbut behsal-ha-ye 1292 ta 1313 hejri-ye-qamari, ed. Iraj Afshar (Tehran, 1379/2000), 457.
[14].See Mo'ayyer al-Mamalek, Yaddasht-ha-yi az zendegani-ye khosusi-ye Naser al-Din Shah, 26 and 63, and E'temad al-Saltaneh, Ruznameh-ye khaterat-e E'temad al-Saltaneh, 484.
[15].Noted in Drouville, Voyage en Perse, 49.
[16].Jacob Eduard Polak, Safarnameh-ye Polak (Iran va iraniyan), trans. Keykavus Jahandari (Tehran, 1361/1982), 201 (translation of Persien. Das Land und seine Bewohner [Leipzig, 1865]).
[17]."If people had found out that the prince had let a namahram [or one who is not mahram] Christian into his harem, this surely would have incited the Shah's anger towards him." Eugene Flandin,
Safarnameh-ye Eugene Flandin beh Iran, trans. Hosein Nur-Sadeqi (Tehran, 2536/1977), 74 (translation of Voyage en Perse deM.M. Euge`ne Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte, 1840–41 [Paris, 1850–54]).
[18].Drouville, Voyage en Perse, 49.
[19].Drouville, Voyage en Perse, 49.
[20].Refer to Edward Granville Browne, A Year Amongst the Persians (London: 1970), 119–120;
Comte Joseph De Gobineau, Trois ans en Asie (de 1855 a` 1858) (Paris, 1922) 1:251; and Charles
James Wills, Iran dar yek qarn-e pish (Safarnameh-ye Doctor Wills), trans. Gholam Hosein Qaraguzlu
(Tehran, 1368/1989), 405 (translation of In the Land of the Lion and Sun, or Modern Persia [London, 1883]).

[21].Such were the parties that Wills purports to have seen in Fasa (Wills, Iran dar yek qarn-e pish, 280).
[22].James Baillie Fraser, Safarnameh-ye Fraser, ma'ruf beh safar-e zemestani, trans. Manuchehr Amiri (Tehran, 1985/1364), 198 (translation of A Winter's Journey from Constantinople to Tehran [London, 1838]).
[23].Browne, A Year Amongst the Persians, 120.
[24].See Wills, Iran dar yek qarn-e pish and Fraser, Safarnameh-ye Fraser, same pages.
[25].Drouville, Voyage en Perse, 49.
[26].Euge`ne Aubin, Iran-e emruz 1906–1907, trans. 'Ali Ashgar Sa'idi (Tehran, 1362/1983), 248 (translation of La perse d'aujourd'hui [Paris, 1908]).
[27].This is Hermann Norden's term.
[28].Hermann Norden, Sous le ciel de la Perse, trans. by G. Le´on (Paris, 1929), 176 (translation of Under Persian Skies [London, 1928]).
[29].E'temad al-Saltaneh, Ruznameh-ye khaterat-e E'temad al-Saltaneh, 971.
[30].Taj al-Saltaneh, Khaterat-e Taj al-Saltaneh, ed. Mansureh Etehadiyeh (Tehran, 1371/1992), 90.
[31].Aubin, Iran-e emruz 1906–1907, 249.
[32].Mostowfi, Sharh-e zendegani-ye man, 1:386.
[33].Taj al-Saltaneh, Khaterat-e Taj al-Saltaneh, 35.
[34].E'temad al-Saltaneh, Ruznameh-ye khaterat-e E'temad al-Saltaneh, 1049.
[35].E'temad al-Saltaneh, Ruznameh-ye khaterat-e E'temad al-Saltaneh, 1055.
[36].Taj al-Saltaneh, Khaterat-e Taj al-Saltaneh, 71.
[37].Taj al-Saltaneh, Khaterat-e Taj al-Saltaneh, 71.
[38].Taj al-Saltaneh, Khaterat-e Taj al-Saltaneh, 69.
[39].Eyn al-Saltaneh, Ruznameh-ye khaterat-e 'Eyn al-Saltaneh, eds. Mas'ud Salur and Iraj Afshar
(Tehran, 1374/1995), 921.

[40].Medjid Rezvani, Le the´aˆtre et la danse en Iran (Paris, 1962), 166–167.
[41].Gobineau, Trois ans en Asie (de 1855 a` 1858), 252.
[42].Rezvani, Le the´aˆtre et la danse en Iran, 112.
[43].Jean-Baptiste Feuvrier, Trois ans a` la cour de Perse (Paris, u.d., ca. 1900), 254.
[44].Aubin, Iran-e emruz 1906–1907, 249.
[45].Rezvani, Le the´aˆtre et la danse en Iran, 194.
[46].Aubin, Iran-e emruz 1906–1907, 249.
[47].E'temad al-Saltaneh, Ruznameh-ye khaterat-e E'temad al-Saltaneh, 611.
[48].Mostowfi, Sharh-e zendegani-ye man, 361.
[49].Alexandre Borejko Chodzko, The´aˆtre Persan, choix de Te´azie´s ou drames (Paris, 1878), x.
[50].Chodzko, The´aˆtre Persan, x.
[51].Aubin, Iran-e emruz 1906–1907, 250.
[52].Mostowfi, Sharh-e zendegani-ye man, 1: 207.
[53].Aubin, Iran-e emruz 1906–1907, 248.
[54].Mohammad Hashem Asef Rostam al-Hokama, Rostam al-Tavarikh, ed. Azizollah 'Alizadeh (Tehran, 1380/2001), 315.
[55].Mostowfi, Sharh-e zendegani-ye man, 1: 346.
[56].Bahram Beyza'i, Namayesh dar Iran (Tehran, 1379/2000), 168.
[57].Morteza Ahmadi, Kohneh-ha-ye hamisheh no, taraneh-ha-ye takht-e howzi (Tehran, 1380/2001), 7.
[58].Ahmadi, Kohneh-ha-ye hamisheh no, 8.
[59].Ruhollah Khaleqi, Sargozasht-e musiqi-ye Iran (Tehran, 1376/1997), 427.
[60].Khaleqi, Sargozasht-e musiqi-ye Iran, 478.
[61].Hasan Mashhun, Tarikh-e musiqi-ye Iran (Tehran, 1373/1994), 394.
[62].Mashhun, Tarikh-e musiqi-ye Iran, 379.
[63].Aziz al-Soltan, Ruznameh-ye khaterat-e 'Aziz al-Soltan (Tehran, 1376/1997), 255.
[64].Mashhun, Tarikh-e musiqi-ye Iran, 394.

[65].Mashhun, Tarikh-e musiqi-ye Iran, 394.
[66].See Hosein Kasbiyan, "Jaleseh-ye sokhanrani va goft o shenud ba Hosein Kasbiyan dar mowred-e namayesh-e takht-e howzi," Sheshomin jashnvareh-ye namayesh-ha-ye ayyini – sonnati, ed. Laleh Taqiyan (Aban, 1994/1373), 47 and 54.
[67].Mostowfi, Sharh-e zendegani-ye man, 2:437.
[68].Eyn al-Saltaneh, Ruznameh-ye khaterat-e 'Eyn al-Saltaneh, 271.
[69].Beyza'i, Namayesh dar Iran, 183.
[70].According to 'Ali Rabbani (ruhowzi musician, personal communication).
[71].According to Ahmadi, Kohneh-ha-ye hamisheh no, 199.
[72].According to Khoshru (ruhowzi actor, personal communication).
[73].According to Khoshru (ruhowzi actor, personal communication).
[74].Gholam Afshar and Shahbaz Bahari (ruhowzi musicians, personal communication).
[75].Aubin, Iran-e emruz 1906–1907, 249.
[76].Kasbiyan, "Jaleseh-ye sokhanrani va goft o shenud ba Hosein Kasbiyan dar mowred-e namayesh-e takht-e howzi," 51.
[77].Beyza'i, Namayesh dar Iran, 174.
[78].In this time period, Te'atr was often called "Tiart."
[79].Beyza'i, Namayesh dar Iran, 174–175.
[80].Kasbiyan "Jaleseh-ye sokhanrani va goft o shenud ba Hosein Kasbiyan dar mowred-e namayesh-e takht-e howzi," 51.
[81].Beyza'i, Namayesh dar Iran, 175.
[82].See also Kasbiyan "Jaleseh-ye sokhanrani va goft o shenud ba Hosein Kasbiyan dar mowred-e namayesh-e takht-e howzi," 51. Also, information about these dates and the length of Mo'ayyed's tenure in such theater houses is vague.
[83].Beyza'i, Namayesh dar Iran, 179.
[84].Beyza'i, Namayesh dar Iran, 174–180.
[85].Beyza'i, Namayesh dar Iran, 180.
[86].Tekiyeh is the place where ta'zieh is performed.
[87].Gobineau, Trois ans en Asie (de 1855 a` 1858), 216.
[88].Noted by Mostowfi, Sharh-e zendegani-ye man, 1:299.

[89].Wills, Iran dar yek qarn-e pish, 326.

[90].However, it should be pointed out that Mo'ayyer al-Mamalek only discussed female audiences (with the exception of the shah and his dependents) in Yaddasht-ha-yi az zendegani-ye khosusi-ye Naser al-Din Shah, 64–65.

[91].Carla Serena, Adam-ha va ayin-ha dar Iran, translation of Hommes et choses en Perse (Paris, 1883) by 'Ali Asghar. Sa'idi (Tehran, 1362/1983), 164. Also see Browne, A Year Amongst the Persians, 603.

[92].See Enayatollah Shahidi, Pazhuheshi dar ta'zieh va ta'zieh khani, az aghaz ta payan-e dowreh-ye Qajar (Tehran, 1380/2001), 792–838, for ta'zieh photos including, among others, those of Tekiyeh Dowlat.

[93].Andaruni-biruni divisions in the houses of noble families and the lack thereof in those of the middle class did not make any significant difference in this regard. It is quite likely that, in the case of the latter, the primary and most essential part or parts of weddings or perhaps even the entire ceremony was held in the women's/family's section of the house by female motrebs and that the host always avoided asking male groups. Generally speaking, it is difficult to prove takht-e howzi's existence among the middle classes in periods before the one at hand.

[94].Ahmadi's proposal (in Kohneh-ha-ye hamisheh no, 201) that this replacement happened in the year 1929 seems possible. We know also that women in intellectual artistic domains like music and theater were on the stage even before this date. However, applying his date to ruhowzi shows, which had traditional audiences at the time, seems too early.

[95].See Ja'far Shahri, Tehran-e-qadim, vol. 3 (Tehran, 1997/1376):142.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی