University of Tehran Prees

Historical Sciences Studies
Online ISSN: 2676-3370

https://jhss.ut.ac.ir/

The Social Status of Women Musicians in the Parthian Period

Mozhgan Khanmoradi ✉[1]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email:mkhanmoradi@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:
August 12, 2025

In Revised Form:
September 14, 2025

Accepted:
October 28, 2025

Published Onlin:
June 5, 2026

Keywords: Woman, Music, Parthian period, Musician, Music Instrument.

Abstract

The historical sources rarely mention music and instruments during the Parthian period. Archaeological evidence reveals the existence of several musical instruments in the Parthian period. The influence of Achaemenian and Greek art and culture can be seen in the music of the Parthian period. yet, there is no precise information about female musicians and their position. But, archaeological evidence shows women as musical instrument players. Depictions of female musicians in archaeological evidence are sources for studying the position of women in music. The purpose of this research is to understand the position of women in the music and society of the Parthian period and their instruments. Another goal of this research is to identify the instruments used by women during this period. The most important questions of this research are: What musical instruments did women use during the Parthian period? What was their status and role in Parthian society? This research has a descriptive-analytical approach. its data gathered from various library resources. The results of this research say that women played an active role in musical activities. According to terracotta, wall paintings, Nisa rhytons and reliefs, women played music alone or with men. Women were more active during the Parthian period than in previous periods (Elamite, Achaemenid and Seleucid period). Archaeological evidences have been discovered from of Susa, Bard e Neshāndeh, Nisa, Dalverzin Tepe, Airtam, Nippur, Babylon, Uruk, Hatra, Dura-Europos, Seleucia, and Olbia. They in playing stringed instruments (harp, string, and lute), percussion instruments (tambourine, cymbal and castant), and wind instruments (flute, reed and double reeds). It also seems that female musicians are only shown playing certain instruments, which could indicate that women are more skilled in those instruments than male. According to available sources, women played instruments as musician, singer, and dancer in religious ceremonies, feasts, and celebrations after victories.

Cite this The Author (s): Alipoor Silab, J.(2026), The Social Status of Women Musicians in Parthian Period. Historical Sciences Studies, Vol.18, No 1, Serial No.41 –Spring- Summer:(139-162). https://doi.org/10.22059/jhss.2025.399734.473836
Publisher: University of Tehran Press.
© Author(s) retain the copyright. Mozhgan Khanmoradi
DOI: https://doi.org/10.22059/jhss.2025.399734.473836

1.Introduction

The Parthian empire was multicultural. In their territory, the heritage of the Achaemenids and Seleucids was mixed with the tradition of the Iranians steppe. In such a society, the attitude towards women changed compared to the past. The presence of women in the Parthian society was different from previous periods. Information about women in the Parthian period comes from limited sources. The available sources are not complete enough to provide an accurate picture of activities of women. Information about women during this period can also be get through archaeological evidence. Groups of women identified from historical sources and archaeological evidence. These include the royal family, noblewomen, priestesses, musicians, and ordinary women of society. So far. there has been no study about female musicians in the Parthian period. The purpose of this paper is to identify the instruments used by women. Another goal of this research is to study the position of female musicians in society. To achieve this goal, archaeological evidence and historical sources employed. So, figurines, reliefs, wall paintings, sculptures, objects, stucco, seals and seal impressions have been studied.

2. Discussion

Music had a special position in celebrations, wars, sacrifices, religious ceremonies, theater, and other gatherings of Parthian society (Lawergren, 2009:11). Little can be said about the musical instruments in Parthian era based on archaeological evidences and historical sources. Majority of music scholars and archaeologists about the Parthian period are silent or have dealt very transient. However, review of historical sources and archaeological evidence, especially the works of many information about the music, its place in the Parthian period provides tools and instruments. archaeological resources have less information than conventional instruments of music, and the Parthian period are presented. One reason for this lack of information is that they were written by Greek and Roman historians who have not participated directly in the community and the Parthian court. Another reason is that the primary written sources of this period little remains. Texts and pictorial representations illuminate the prominent role of the Gōsān in Parthian society. Gōsān who sang heroic tales to the accompaniment of drums, pipes, lyres and trumpets. They have preserved Iranian music against Greek music Parthian artifacts from archaeological data from sites such as Susa, Seleucia, Hatra, Nisa, Qal'eh-i Yazdigird, Olbia, Nippur, Babylonia and other sites with the writings of historians such as Justin, Strabo, Herodian and Plutarch have shown that music was very popular during this period and the various instruments in various forms has been used by musicians.

The Parthian period instruments in three wind instruments (reed, double reeds and flute), strings (guitar, strings, tabor, harp and lute) and percussion (tambourine, drums and cymbals) are considered. These instruments alone or in combination with other instruments were played by teams consisting of two players. During the Parthian era musical Entertainment and ceremonial had aspects of religion and war. Important note about music Parthian period that women play a very active role in the music of this period. More instruments during the Elamite and Achaemenid periods. After Alexander destroyed the Achaemenid empire, Greek art and culture was imported to Iran, so we cannot to disregard influence Greek art and culture in the arts, especially music Parthian completely denied. Later these musical instruments were used in the Sassanid era and were reached full bloom. The name of the Instruments, the artists and their social location are unknown.

The question is, what place did women musicians outside the Parthian society have? According to Rawlinson, the wives and concubines of the chiefs followed the camp in great numbers, and women of a less reputable class—singers, dancers, musicians swelled the ranks of the supernumeraries. Many of these were Greeks from Seleucia, Nicephorium, and other Macedonian settlements (Rawlinson, 1893:178). Historical sources do not say the sexuality of Gōsān. but the Gōsāns were famous and respected in the Parthian society and court. Groups of priests use musical instruments outside religious ceremonies (Van Buren, 1930: Lix). The sculptures and figures of female dancers or dancers have been found to support Van Buren 's theory. Also, the frieze of Nisa' rhytons show female musicians at religious ceremonies. From the temples of Hatra was found a sculpture of two female musicians. Their

names and the names of their fathers or husbands are written in Aramaic (Safar and Mustafa,1974: 252). The terracotta of the musicians was dedicated to the temples (Colledge, 2009:237).

3. Conclusion

Among the archaeological sites of the Parthian period, more terracotta of female musicians than males have been discovered. The relative enough of women's figures indicates their employment is accepted outside society. Women are not only in groups of one and two people, but also in groups of several people. Based on archaeological evidence, Women also play various instruments, dance and sing. Women are probably seen in educational centers. We do not know how and by whom music education is affected. There is no difference between the sexual and the type of instrument for all musicians. The skill and use of an instrument is not limited to women or men.

پژوهشهای علوم تاریخی

شاپای الکترونیکی:۳۳۷۰-۲۶۷۶

https://jhss.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

نقش و جایگاهِ زنان در عرصه هنرِ موسیقیِ دورهٔ اشکانی

مژگان خان مرادی ✉[۱]

۱. نویسنده مسئول استادیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران، رایانامه: mkhanmoradi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۵/۲۲

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۶/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۸/۰۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۵/۰۳/۱۵

چکیده

در منابع تاریخی به اختصار به موسیقی و برخی از سازهای مورد استفاده در دورهٔ اشکانی اشاره شده است اما از نوازندگان زن و جایگاه آنان در جامعهٔ اشکانی اطلاع چندانی در دست نیست. با این حال شواهد باستان‌شناختی، زنان را در قالب نوازندگان سازهای موسیقی نشان می‌دهد. نمایش زنان موسیقی‌دان در قالب پیکرک، مجسمه، نقاشی دیواری، نقوش روی اشیاء و نقش‌برجسته منابع ارزشمندی برای بررسی و مطالعه حضور و جایگاه زنان در عرصهٔ هنرِ موسیقی و موقعیت اجتماعی زنان در دوره مورد بحث است. هدف از پژوهش پیش‌رو بررسی متون تاریخی و شواهد باستان‌شناختی به منظور شناخت نقش و جایگاه زنان در عرصه هنرِ موسیقی و جامعه دورهٔ اشکانی و همچنین شناسایی سازهای مورد استفاده توسط آن‌ها است. در همین راستا، مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: زنان در دورهٔ اشکانی از چه آلات موسیقی استفاده کرده‌اند؟ زنان در چه مراسم‌هایی به نوازندگی می‌پرداختند؟ براساس منابع موجود چه اطلاعاتی از نقش و جایگاه اجتماعی آن‌ها به‌دست می‌آید؟ این پژوهش دارای رویکرد توصیفی- تحلیلی است و داده‌های آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد زنان در دورهٔ اشکانی نقش فعالی در فعالیت‌های موسیقیایی داشته‌اند و در گروه‌های دو یا چند نفره و گاهی به تنهایی فعالیت داشته‌اند. همچنین آن‌ها همراه نوازندگان مرد در عرصهٔ موسیقی حضور داشته‌اند. یافته‌های باستان‌شناختی کشف شده از محوطه‌های شوش، بردنشانده، نسا، دالورزین تپه، آیرتام، نیپور، بابل، اوروک، هترا، دورا اروپوس، سلوکیه، اولبیا و غیره بیانگر فعالیت گسترده زنان در دورهٔ اشکانی نسبت به دوران پیشین است. با توجه به تنوع سازهای نقش شده بر روی مواد مختلف برجای مانده از این دوره به نظر می‌رسد که زنان در نواختن سازهای زهی (چنگ، تار و عود)، سازهای کوبه‌ای (دف، دایره، طبل، سنج و قاشقک) و سازهای بادی (فلوت و دونی) مهارت داشته‌اند. زنان به عنوان نوازنده، خواننده و رقاص در مراسم مذهبی، بزم و جشن‌های پس از پیروزی در جنگ فعالیت کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: زن، موسیقی، دوره اشکانی، نوازنده، ساز.

استناد: خانمرادی، مژگان (۱۴۰۵). نقش و جایگاه زنان در عرصه هنر موسیقی دوره اشکانی ، پژوهشهای علوم تاریخی، سال ۱۸، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، شماره پیاپی ۴۱.(۱۶۲-۱۳۹).

DOI: https://doi.org/10.22059/jhss.2025.399734.473836

CC BY NC

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان: مژگان خان مرادی

۱. مقدمه

شاهنشاهی اشکانی دارای سنت چندفرهنگی بود و در حقیقت در قلمرو آنان میراث هخامنشیان و سلوکیان با سنتِ فرهنگی ایرانیانِ ساکن استپ درآمیخته شده بود. در چنین جامعه‌ای نگرش به زن نسبت به گذشته دگرگون گردید و حضور او در صحنه‌های مختلف، متفاوت‌تر از دوره‌های پیش بود. شواهد باستان‌شناختی فراوانی از قلمرو اشکانیان در دست است که نشانگر این تفاوت و تغییر دیدگاه است. منابع تاریخی نیز ما را در شناخت بهتر وضعیت زنان در این دوره یاری می‌کند. بر اساس منابع موجود، می‌توان درک بهتری از زنان در جامعهٔ اشکانی به‌دست آورد. هرچند این منابع آنقدر گویا و کامل نیستند که تصویر درستی از زنان، فعالیت‌ها و عرصه‌های مختلفِ حضور آنها به پژوهشگران عرضه کنند. با این وجود می‌توان به کمک این منابع، گروه‌هایی از زنان از جمله زنان خاندان شاهی، زنان اشراف و بزرگان، زنان کاهنه، زنان موسیقی‌دان و زنان عادی جامعه را بازشناخت. از آنجا که تاکنون بر مبنای منابع تاریخی و شواهد باستان‌شناختی در زمینهٔ زنان موسیقی‌دان در دورهٔ اشکانی پژوهشی انجام نشده است، ضرورت این پژوهش تبیین می‌شود. رویکرد مورد استفاده در این پژوهش رویکرد توصیفی - تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای است و هدف از آن شناسایی سازهای مورد استفاده زنان در دورهٔ اشکانی و جایگاه نوازندگان زن در جامعه به استناد شواهد باستان‌شناختی و منابع تاریخی است. برای دستیابی به اهداف این پژوهش، مواد باستان‌شناختی متعلق به دورهٔ اشکانی از قبیل پیکرک، نقش‌برجسته، نقاشی‌دیواری، مجسمه، اشیاء، گچ‌بری، مهر و اثر مهر و غیره مکشوفه از محوطه‌های مختلف مورد مطالعه قرار گرفت. همچنین منابع تاریخی موجود نیز بررسی گردید تا شناخت بهتری از نقش و جایگاه زنان در عرصه هنر موسیقی این دوره حاصل شود. تاکنون دربارهٔ موسیقی دورهٔ اشکانی پژوهش‌هایی به چاپ رسیده است. بویس، فارمر و پلاسید (بویس،۱۳۶۹؛ بویس و فارمر، ۱۳۶۸؛ پلاسید،۱۳۸۱) مسئله گوسان و تداوم سنت خنیاگری در دوران اشکانی و ساسانی را مورد پژوهش قرار داده‌اند. اینورنیزی و موزیو به نقش‌برجسته‌های نوازندگان هترا و آیرتام پرداخته‌اند (Invernizzi, 1991؛ Muzio, 1995). خان‌مرادی (۱۳۹۴) در پژوهشی سازهای دورهٔ اشکانی را بررسی کرده است. ایازی و همکاران (۱۳۸۳)، مسون و پوگاچنکوا (۱۳۸۴:۱۶۰-۱۶۶)، نیکونورف (Nikonorov 2000) و لاورگرن (Lawergren, 2009) بخشی از پژوهش خود را به موسیقی این دوره اختصاص داده‌اند. با این حال، پژوهشی دربارهٔ نقش زنان در عرصهٔ موسیقیِ دورهٔ اشکانی انجام نشده است و خان‌مرادی (۱۳۹۴) به اختصار و فیروزمندی و خان‌مرادی (۱۳۹۳:۲۵۵) در پژوهش دیگری در یک پاراگراف به این موضوع پرداخته‌اند. بنابراین پژوهش حاضر سعی دارد با استفاده از منابع تاریخی و باستان‌شناختی به بررسی نقش و جایگاه زنان موسیقی‌دان در دورهٔ مورد بحث بپردازد.

۲. موسیقی در دورهٔ اشکانی

موسیقی در جشن‌ها، جنگ‌ها، مراسم تقدیم قربانی، مراسم مذهبی، تئاتر و سایر گردهمایی‌های دورهٔ اشکانی جایگاه ویژه‌ای داشته است (Ellerbrock, 2021:189؛ Lawergren,2009:11). در منابع تاریخی، هنگام پرداختن به جنگ‌های بین ایران و روم یا رخدادهای سیاسی مهم به موسیقی و سازهای مورد استفاده در این دوره اشاره شده است. طبق نوشته‌های یوستین، طبل به عنوان وسیله‌ای برای علامت آغاز نبرد در میدان جنگ کاربرد داشته است (Justin, XLI, 2,8). به گفته پلوتارک، اشکانیان در سال ۵۳ ق.م در نبرد بین کراسوس و سورنا از سازهایی در هنگامه جنگ و پس از آن استفاده کرده‌اند. آنها در ابتدای جنگ، دشت را با سر و صدایی هولناک پر کردند که برخاسته از طبل‌های توخالی از جنس پوست بود که با زنگوله‌های مفرغی پوشیده شده بود و به یکباره در هر گوشهٔ دشت بر آنها می‌کوبیدند و در نتیجه صدایی گوش‌خراش همانند غرش جانوران وحشی و صدای رعد و برق هولناکی ایجاد می‌شد که تا دور دست گوش‌ها را می‌آزرد. به اعتقاد این تاریخ‌نگار، اشکانیان سپاه خود را در جنگ با بوق یا شیپور تهییج نمی‌کردند بلکه به درستی دریافته بودند که حس شنوایی در میان بقیه حس‌ها توانایی بیشتری در آزردن روان آدمی دارد، زودتر احساسات را برمی‌انگیزد و کارایی بیشتری در خارج کردن سپاهیان از حالت عادی دارد (Plutarch, Crassus 23,9)، به همین دلیل از طبل استفاده می‌کردند. سپس پلوتارک به جشن اشکانیان پس از شکست کراسوس پرداخته است که در آنها مردان و زنان به رقص و نواختن عود و سنج پرداخته‌اند و هنرمندی در این مراسم، قهرمانانِ اشکانی را ستوده و رومیان را مسخره کرده است (Ibid, 32,3). راولینسون پس از شرح شکست کراسوس از برپایی مراسمِ شادی توسط اشکانیان یاد کرده که گروهی از نوازندگان و خوانندگان در آن حضور داشته‌اند و دخترانِ سلوکیِ نوازنده، آهنگی می‌خواندند که در آن بزدلیِ کراسوس مورد تمسخر قرار گرفته بود (Rawlinson, 1893:178). هرودیان نیز از جمله تاریخ‌نگارانی است که به موسیقی بزمیِ اشکانیان پرداخته است. وی به رقص اشکانیان با آهنگ‌های اجرا شده با ساز فلوت و طبل در مراسم عروسیِ دختر اردوان چهارم و کاراکالا اشاره کرده است (Herodian, IV, 11.3). نکته قابل توجه، اشارهٔ استرابو (۶۴ ق.م– ۹م) به کاربرد موسیقی در تعلیم و تربیت پسران و بیدار کردن آنان در هنگامهٔ طلوع آفتاب با صدای سازها است (Strabo, 1932: 179).

در منابع تاریخی منتسب به دورهٔ اشکانی از جمله ویس و رامین (گرگانی، ۱۳۴۹:۳۰۰) و درخت آسوریک (نوابی، ۱۳۸۶) از نوازندگانی به نام گوسان یاد شده است (پلاسید،۱۳۸۱:۳۶) که برخی از اشعار اجرا شده توسط آنان مضامین تاریخی و حماسی داشته است (بیوار،۱۳۸۷:۱۲۵). گوسان‌ها در زندگانی اشکانیان و همسایگان آنها حتّی تا اواخر دورهٔ ساسانی نقش قابل ملاحضه‌ای ایفا کرده‌اند. گوسان در گورستان و در بزم‌ها حضور می‌یافته، نوحه‌سرا، طنزپرداز، نوازنده و راوی داستان

بوده است. او گاه خواننده و نوازنده‌ای تنها و گاهی عضوی از گروه نوازندگان بود که آواز می-خواندند یا سازهای مختلفی را می‌نواختند. احتمال دارد که موسیقیِ سازی این دوره از نزدیک با موسیقی حنجره‌ای ارتباط داشته است (بویس و فارمر، ۴۴:۱۳۶۸). گوسان‌ها در جامعه به‌عنوان شاعران موسیقی‌دان از احترام و منزلت بالایی برخوردار بودند. برخی به تنهایی در برابر شاه یا افراد مهم برنامه اجرا می‌کردند و برخی نیز به صورت گروهی این‌کار را انجام می‌دادند. بدیهی است که برخی از آنها زندگی محقرانه‌ای داشتند و تنها در میان جماعت روستائیان و در مکان-های عمومی از محبوبیت برخوردار بودند (بویس، ۷۶۲:۱۳۶۹). در واقع این افراد را باید وارث سنتی دانست که در برابر هنر موسیقی یونانیان در دورهٔ سلوکی ایستادگی کرده، موسیقی ایرانی را از فترت گذرانده و به دورهٔ اشکانی رسانید (پلاسید، ۳۸:۱۳۸۱).

در دورهٔ اشکانی با آثاری همانند پیکرک، نقش‌برجسته و نقوش روی اشیاء مواجه‌ایم که روایتگر گوشه‌ای از فرهنگ موسیقیایی این دوره هستند و با مطالعه، تجزیه و تحلیل آنها می‌توان علاوه بر شناخت آلات موسیقی به اهمیت موسیقی در جامعهٔ اشکانی پی برد. این آثار با وجود ضعف اطلاعاتیِ منابع تاریخی، آگاهی اندکی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد. با این حال نام سازها، هنرمندانِ سرشناس و جایگاه اجتماعی موسیقی‌دانان برما پوشیده است. آن‌گونه که از شواهد باستان‌شناختی بر می‌آید سازهای مختلفی در دورهٔ اشکانی کاربرد داشته است که به سه گروه اصلی قابل دسته‌بندی هستند که عبارتند از: سازهای زهی (تار، چنگ و عود)، سازهای ضربی (دف، طبل و سنج) و سازهای بادی (نی، دو نی و فلوت) (خان‌مرادی، ۱۳۹۴). ریتون‌های عاجی مکشوفه از نسا از مهمترین منابع برای شناخت موسیقی دوره مورد بحث به شمار می‌روند که در جشن‌های مذهبی و در مراسم قربانی علاوه بر تصاویر موسیقی‌دانان، خدایان و اساطیر یونانی همچون آپولو، ساتیر، موزها و پان، تصاویر سازهای چنگ، عود، نی دوتایی، نی، فلوت، دف و سنج را به نمایش می‌گذارند (مسون و پوگاچنکوا، ۱۶۰:۱۳۸۴). نمایش گروه‌های موسیقیایی در تزئینات معماری و بناهای باشکوه یکی از ویژگی‌های هنری این دوره است. در یکی از معابد بزرگ هترا قرنیزی با نقش‌برجسته‌هایی از نیم‌تنهٔ نوازندگان و خوانندگان در میان برگ‌ها و خوشه‌های انگور وجود دارد (Invernizzi,1991: 39-40). در آیرتام نیز بر روی سرستون‌های سنگی نیم‌تنهٔ پنج نوازنده با سازهای متفاوت در میان برگ‌های کنگر تصویر شده است (Invernizzi, 1991:39-40؛ Muzio, 1995). بر لوحه‌های استخوانی متعلق به قرن اول و دوم م که در اولبیا کشف شده است زنان رقاص، نوازندگان و آکروبات‌بازان با مدل مو و لباس‌های سبکِ اشکانی نقش شده‌اند که احتمالاً به میان‌رودان تعلق دارند (Koch, 2001:254).

مجسمه‌هایی از پان و زنان نوازنده از هترا (سفر و مصطفی، ۱۹۷۴)، نقش پان در گچبری قلعه-یزدگرد (خان‌مرادی، ۲۸۳:۱۳۸۵)، پیکرک مفرغی رقاصان از مسجدسلیمان (Ghirshman,1976.

Pl.27) و در نهایت پیکرک‌ها، پلاک‌های سفالین و مفرغین مکشوفه از بابل (Karvonen-Kannas, 1995)، اوروک (Ziegler, 1962:Taf.29)، شوش (Loftus, 1957:380؛ ایازی و دیگران، ۱۳۸۳:۶۸-۶۷)، نیپور (Keall, 1970,pl.XIV)، دورا اروپوس (Rostovtzeff, 1935: fig. 18؛ Lawergren,2009) و سلوکیه (Van Ingen,1939) به جایگاه موسیقی در جامعهٔ اشکانی اشاره دارد.

۳. سازها و آلات موسیقی مورد استفاده زنان در دورهٔ اشکانی

۳-۱. سازهای زهی

از هزاره اول ق.م زنان چنگ‌نواز با لباس ایلامی در نقش‌برجسته‌های کاخ نینوا (Hrouda, 1965:109)، جام مفرغی منتسب به لرستان (Calmeyer, 1973: 19.fig.A1)، مهری از دورهٔ هخامنشی (Boardman, 1970:fig.964) و پیکرک‌های سفالینِ سلوکی از کیش (Genouillac,1924:19, 46)، شوش (Loftus, 1957:380) و بابل (Koldewey, 1914: 275) تصویر شده‌اند. در منابع تاریخی از نواختن عود به عنوان یکی از سازهای زهی در این دوره یاد شده است (Plutarch, Crassus 32,3). شواهد باستان‌شناختی کشف شده از محوطه‌های دورهٔ اشکانی نسبت به دوران پیشین چشمگیر است. در این دوره زنان در حال نواختن چنگ در قالب نقش بر روی ریتون، نقش‌برجسته و پیکرک‌های سفالین نقش شده‌اند. بر روی افریز ریتون‌های نسا که روایتگر داستان‌های اسطوره‌ای و مذهبی است، علاوه بر آپولو، دختران و پسران جوان در حال نواختن چنگ هستند (مسون، پوگاچنکوا،۱۳۸۴:۱۶۱-۱۶۰). از محوطه شوش حداقل شش پیکرک سفالین زنان در حال نواختن چنگ از لایه‌های سلوکی و اشکانی (Loftus, 1957:380؛ ایازی و دیگران، ۱۳۸۳:۶۸-۶۷) گزارش شده است. پیکرک‌های شوش به دو صورت نیم‌تنه و تمام‌قد هستند. نوازنده گاهی مستقیم به روبرو می‌نگرد و در مواردی سرش را به سمت چنگی را که بر شانه تکیه داده، خم کرده است. او چنگ را به صورت عمودی در برابر شانه راست گرفته است؛ با انگشتانِ دست چپ زه‌های چنگ را لمس کرده و لبه داخلی ساز را محکم در دست چپ گرفته است. زه‌ها به صورت خطوط موازی و عمودی نشان داده شده‌اند (تصویر۱ شماره‌های ۱و ۲). پیکرک‌های گلی زنان و مردان چنگ نواز از محوطهٔ سلوکیه (Van Ingen,1939:158-167) کشف شده است که۵۲ پیکرک به زنان، ۱۸ پیکرک به مردان و یک پیکرک به یک کودک اختصاص دارد و زنان با ۷۳/۲ درصد بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند. در پیکرک دالورزین تپه زنی بر روی چهارپایه نشسته و چنگ را به صورت عمودی در مقابل شانه راست نگهداشته؛ با انگشتانِ دست چپ زه‌های چنگ را به صدا درآورده است (Muzio, 1995:243). علاوه بر این آثار، پیکرک زنان از بابل (Koldewey, 1914:275) و اوروک (Ziegler, 1962:pl.29) و نقش نیم‌تنهٔ زن در حال نواختن چنگ در نقش‌برجسته آیرتام (Invernizzi,

1991:41) قابل ذکر است که ساختار چنگ‌ها و حالت نواختن سازها همانند سایر محوطه‌ها است (تصویر ۱- شماره‌های ۳ و ۴). چنگ‌ها اغلب از نظر شکل و ساختمان ساز، مثلثی شکل و عمودی‌اند. آنها حالتی کشیده دارند و هرچه به سمت انتهای ساز پیش می‌رویم باریک‌تر می‌شوند. دیوارهٔ چنگ‌ها به سمت بیرون زاویه‌دار و به سمت داخل صاف است. در برخی از این سازها، تعداد سیم‌ها پنج یا هفت عدد است. در نوع دیگر، نوازنده با استفاده از تسمه، ساز را نگه داشته است و با دو دست و با کمک مضرابی آن را می‌نوازد (مسون و پوگاچنکوا، ۱۶۰:۱۳۸۴).

تصویر ۱. زنان در حال نواختن چنگ. شماره ۱ و ۲ پیکرک‌های شوش (ایازی و دیگران، ۷۸:۱۳۸۳و ۷۹) شماره ۳ پیکرک از اوروک (Ziegler, 1962:Taf. 29) و شماره ۴ بخشی از نقش‌برجسته آیرتام (Muzio, 1995: 240).

بر روی ریتون‌های شماره ۹۰، ۱۶ و ۴۰ نسا؛ زنان و یک موز[۱] در حال نواختن عود هستند. در اینجا عود ساز زهی بلندی است که یک سر آن خم شده و بدنه‌ای گلابی شکل دارد. حدس زدن تعداد تارهای عود در این نقوش مشکل است. اما به نظر نمی‌رسد تعداد آنها زیاد باشد. نوازنده در هنگام نواختن، ساز را اندکی پایین‌تر از کمرش نگه داشته است (مسون و پوگاچنکوا ،۱۶۲:۱۳۸۴). در کاوش‌های سلوکیه نیز پیکرک ۲۳ مرد و ۵ زن در حال نواختن این ساز کشف شده است (Van Ingen,1939:168-172). این پیکرک‌ها به صورت ایستاده یا نشسته ساز را به صورت مورب در دست گرفته‌اند. به گونه‌ای که جعبهٔ صدا در مقابل شانهٔ راست قرار داده شده؛ او با دست چپ، گردن یا بخش انتهای جعبه صدا را لمس می‌کند و با دست راست زه‌ها را به صدا درمی‌آورد. در برخی از موارد بر روی جعبه چهار یا پنج تورفتگی مدور وجود دارد. در پیکرک‌های سفالین از اوروک (Ziegler, 1962:Tafel.29)، بابل (Koldewey, 1914: Abb.224) و نقش-برجسته آیرتام (Muzio, 1995:242) زنان در حال نواختن تار و عود هستند و ساز و حالت دست گرفتن ساز به خوبی در این آثار نشان داده شده است. تعدادی از این آثار پرکار و با دقت ساخته

۱. از ایزدبانوان شعر و موسیقی یونان

شده است. آرایش مو و سربند یا نیم‌تاج به سبک‌های یونانی و اشکانی به زیبایی اجرا شده است. در شماری از پیکرک‌ها زنان به صورت برهنه و کاملاً طبیعت‌گرایانه هستند (تصویر ۲).

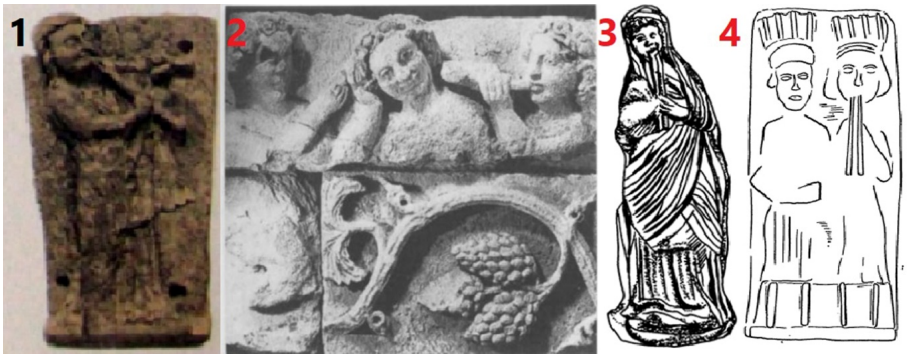
تصویر ۲. زنان در حال نواختن ساز زهی- شماره ۱ بخشی از نقش‌برجسته آیرتام (Muzio, 1995: 240)- شماره ۲ پیکرک از سلوکیه (Von Ingen, 1939: Pl. XXXVIII)- شماره ۳ پیکرک از میانرودان (WWW.Louvre.fr)- شماره ۴ پیکرک از بابل (Koldewey, 1914: 276).

۲-۳. سازهای بادی

منابع تاریخی از میان سازهای بادی به نواختن نی توسط زنان در دربار هخامنشیان اشاره شده است (بریان، ۱۳۹۲:۴۵۷) اما دربارهٔ دورهٔ اشکانی چیزی در دست نیست. در کاوش‌های باستان-شناسی در محوطه‌های سلوکی و اشکانی شواهدی به‌دست آمده است که زنان را در قالب نوازندگان سازهای بادی نشان می‌دهند. براساس این مدارک، دونی یا نی دوتایی که به فلوت دولبه نیز شهرت دارد، در دورهٔ اشکانی مورد توجه نوازندگان زن بوده است. با آنکه به اعتقاد برخی از پژوهشگران سابقه نوازندگی این ساز توسط زنان یونانی و رومی به قرن ۵ق.م می‌رسد (Landels, 1991:22)، اما در میان اسرای ایلامی نقش شده بر روی نقش‌برجسته‌های آشوری در نینوا (Hrouda, 1965:109)، زنی در حال نواختن این ساز است. بر روی افریز برخی از ریتون‌های نسا، زنی نوازنده در کنار سایر نوازندگان دو نی می‌نوازد. این سازها در صحنه‌های آئینی و میگساری دیده می‌شود که در آنها حیوانات قربانی می‌شوند (مسون و پوگاچنکوا، ۱۳۸۴:۱۶۴). زنان نوازنده در نقش‌برجستهٔ آیرتام (Muzio, 1995:242)، نقش‌برجسته‌ای از هترا (Rashid, 1984:156-65) و پیکرک‌های سفالین مکشوفه از محوطه‌های سلوکیه (Van Ingen,1939:176-181)، نیپور (Langin-Hoope, 2011:286 ؛Keall, 1970: 98- PL.XIV. No.4)، بابل (Koldewey, 1914: 276: abb. 222)، کیش (Watelin,1924:Pl.XXXVI) و اوروک (Ziegler, 1962:Tafel.29) در کنار زن یا مردی که سازی کوبه‌ای می‌نوازد، به هنرنمایی پرداخته‌اند. نی‌ها به‌طور موازی و با زاویه‌ای ۲۰ یا ۴۵ درجه بر روی لب یا در دهان نوازنده قرار گرفته که در آنها می‌دمد. نی‌ها به صورت جداگانه در هر دست قرار دارند و امتداد نی‌های باریک، بلند و عمودی تا

زیر سینه‌ها آمده است. در برخی آثار، نی‌ها هم اندازه هستند و در سایر موارد نی سمت راست بلندتر از نی سمت چپ است. نمونه‌های اندکی از زنی برهنه یا پوشیده موجود است که به تنهایی در حال نواختن دونی است که پیکرک‌های موزه لایدن (ذوالفقاری و فیروزمندی شیره‌جینی، ۷۱:۹۴) و سلوکیه (Van Ingen,1939:174) از آن جمله‌اند (تصویر ۳). بررسی آثار نشانگر آن است که آثار کمتری از مردان در حال نواختن این ساز نسبت به زنان در دست است.

به شهادت هرودیان، ساز فلوت (موسیقار) در مراسم عروسی توسط هنرمندانِ اشکانی نواخته می‌شد (Herodian, 1961:1126). با این حال او به جنسیت نوازندگان اشاره نکرده است. شواهد باستان-شناختی محدود به دو پیکرک سفالین از سلوکیه (Van Ingen, 1939:174) و نقش‌برجسته‌ای از هترا (Invernizzi,1991: Pl.XVII) است که زنان ساز را با هر دو دست گرفته، لب‌ها را بر نی‌ها مماس کرده و به درون ساز می‌دمند. پیش از این فقط از لایه‌های دورهٔ سلوکیِ محوطه‌های شوش (پاتس، ۵۵۳:۱۳۸۳) و نیپور پیکرک زنی در حال نواختن فلوت کشف شده بود. وجود آثاری از نسا (مسون و پوگاچنکوا، ۳۳:۱۳۸۴)، قلعه‌یزدگرد (خانمرادی،۲۸۳: ۲۸۶)، هترا (سفر و مصطفی، ۱۲۷:۱۹۷۴) نشانگر آن است که این ساز بیشتر توسط مردان مورد استفاده قرار گرفته و با ایزد پان در ارتباط است. در میان آثار مورد بررسی نشانه‌ای از نواختن نی توسط زنان مشاهده نگردید.



تصویر ۳. زنان در حال نواختن سازهای بادی. شماره ۱ نقش روی ریتون نسا (مسون و پوگاچنکوا، ۱۳۸۴)، شماره ۲ نقش-برجسته هترا (Invernizzi, 1991:fig.1)، شماره ۳ پیکرک موزه لایدن (ذوالفقاری و فیروزمندی‌شیره جینی، ۱۳۹۴:۷۱- تصویر ۴)، شماره ۴ پیکرک نیپور (Keall, 1970: 98).

۳-۳. سازهای کوبه‌ای

زنان در دوران ایلام و سلوکی به استناد پیکرک‌های سفالین از شوش (Spykcet, 1992:p.84) و کیش (De Genouillac, 1924:19, pl.iii,7,5) به نواختن سازهای کوبه‌ای پرداخته‌اند. هرودیان (Herodian, IV, 11.3)، یوستین (Justin, XLI, 2)، پلوتارک (Plutarch, Crassus 23,9) و راولینسون (Rawlinson, 1893:414) به استفاده از طبل در جنگ و مراسم عروسی اشاره کرده‌اند اما جنسیت نوازندگان در نوشته‌های آنها نامشخص است. زنان براساس شواهد باستان‌شناختی در نواختن سازهای کوبه‌ای از جمله طبل، دایره و دف نقش داشته‌اند. در افریزِ ریتون‌های شماره ۱،

۶۳ و ۴۷ از نسا دختری جوان به همراه یک گروه موسیقی تصویر شده است؛ وی دف بزرگی بر شانهٔ چپش قرار داده و با انگشتانش بر آن می‌کوبد. این دختر کاملاً با حالت چرخشی حرکت می‌کند. سرش به سمت چپ چرخیده، شانه‌هایش کشیده شده و بازوان به سمت راست متمایل-اند؛ پای راست به حالت موقرانه‌ای پیش آمده و پای چپ در سمت چپ عقب مانده است (مسون و پوگاچنکوا، ۱۶۶: ۱۳۸۴ و۱۴۱). در سال‌های ۵-۱۹۷۴م در کاوش معبد اللات[1] در هترا نقش‌برجسته ای کشف شده است که در صحنه‌ای آیینی، الهه اللات به صورت تمام‌رخ بر روی شتری نشسته است و در اطراف او کوپید و عقاب در حال پروازند. در مقابل شتر، یک زن دفی بر شانهٔ چپ گرفته (تصویر ۴) و با دست راست بر روی آن می‌کوبد (Invernizzi, 1991:39). همچنین در نقش‌برجسته‌ای از معبدِ الهه آتارگاتیس[2] در هترا زنی دف نواز در کنار نوازندگان دیگر با جزئیات نقش شده است (Rashid,1984: 156-65). مجسمه سنگی زنی به نام سُمّی دختر عُجا از بهترین آثاری است که زنی نوازنده از دورهٔ اشکانی را به نمایش گذاشته است. این مجسمه در معبد بزرگ شهر هترا (سفر و مصطفی، ۱۸۱:۱۹۷۴) قرار داشته و زن در حالی که گردنش اندکی به سمت راست متمایل است؛ دایره‌ای قرمز رنگ را در دست چپ گرفته و دست راست را در برابر سینه بالا آورده است اما برخلاف آثار دیگر بر دایره ضربه نمی‌زند. لباس چین دار، سربند آویزان، گردنبند، مو و کفش زن با جزئیات نقش شده است و کتیبه‌ای آرامی بر روی پایهٔ مجسمه، هویت او را مشخص می‌کند. بیش از پنج پیکرکِ سفالین از نیپور زنانی برهنه یا پوشیده را در حالت ایستاده نشان می‌دهد (Gibson, 103؛ Keall,1970:95) که هر کدام دف یا دایره‌ای مقابل شانه چپ گرفته و با دست راست بر روی آن ضربه می‌زند. انگشتان نوازنده‌ها با ظرافت نقش شده و تأکید بر اندام‌های جنسی در هر کدام از این آثار مشخص است. موی زنان، روسری یا پوشش سر به خوبی تصویر شده و برخی دستبند و گردنبند دارند. پیکرک‌هایی از بابل (Karvonen-Kannas, 1970: nos. 277-336)، اوروک (Ziegler, 1962: Taf.29)، سلوکیه (Van Ingen,1939:172) و موزه لایدن (ذوالفقاری و فیروزمندی شیره جینی، ۷۲:۱۳۹۴) گزارش شده است (تصویر ۵). کالج تصویری از دو پیکرک بهم چسبیده از سوریه ارائه کرده که دو زن در حال نواختن دف به صورت تمام‌رخ تصویر شده‌اند (Colledge, 1977: Fig 40a). به اعتقاد قربانوا به استناد نقوش روی ریتون‌های نسا، از دف در رقص‌های آیینی استفاده می‌شد و بدون ارائه هرگونه شواهدی آن را با آیین باستانی ماه و مراسم انجام شده توسط کاهنان مرتبط دانسته است (Gurbanova, 2024:97).

1. Allat
2. Atargatis

تصویر ۴. زنی در حال نواختن ساز کوبه‌ای در نقش‌برجسته هترا (Dirven, 2009).

تصویر۵. زنان در حال نواختن ساز کوبه‌ای. شماره ۱ پیکرک از نیپور (Keall, 1970: 98- PL.XIV)، شماره ۲ مجسمه از هترا (سفر و مصطفی، ۱۸۱:۱۹۷۴)، شماره ۳ زن بر روی افریز ریتونی از نسا (مسون و پوگاچنکوا، ۱۳۸۴) و شماره ۴ پیکرک زنی در موزه لایدن (ذوالفقاری و فیروزمندی شیره جینی، ۷۲:۱۳۹۴).

طبل از جمله آلات موسیقی است که زنان در نواختن آن محدودیت نداشتند و در کنار نوازندگان دونی یا دف به هنرنمایی می‌پرداختند. در نقش‌برجسته آیرتام (Muzio, 1995:242) و پیکرک‌های سفالین مکشوفه از محوطه‌های سلوکیه (Van Ingen,1939:176-181)، نیپور (Langin-Hoope, 2011:286 ؛Keall, 1970: 98- PL.XIV. No.4)، بابل (Koldewey,1914: 276: abb. 222)، کیش (Watelin,1924:Pl.XXXVI) و اوروک (Ziegler, 1962:Tafel.29) زن بر پایه‌ای ایستاده و طبلی استوانه‌ای در مقابل سینه‌اش قرار دارد. به نظر می‌رسد که وی طبل را

به گردن آویخته است که به راحتی قادر باشد به آن ضربه بزند. زن دست راستش را بر روی بخش بالایی طبل قرار داده و با دست چپ بخش زیرین آن‌را گرفته است. زن در اغلب پیکرک-ها با هر دو دست بر روی طبل ضربه می‌زند. گاهی لبان نوازنده از هم باز شده که تداعی کننده آن است که او هم‌زمان با نوازندگی، به خوانندگی مشغول است (تصویر۶). ون بورن (Van Buren, 1930:242) به دلیل آن‌که جزئیات برخی پیکرک‌ها قابل تشخیص نیست، شیء استوانه-ای را ظرف معرفی کرده است. با این حال لگرین (Legrain, 1930:19) و ون اینگن (Van Ingen, 1939:26) به طبل بودن این شیء معتقدند. به هرحال این شیء چه طبل باشد چه ظرف، در دستهٔ آلات موسیقی کوبه‌ای قرار می‌گیرد که با ایجاد ضربه بر سطح آن صدا تولید می‌شده است.

تصویر ۶. پیکرک زنان در حال نواختن دونی و طبل در موزه لایدن (ذوالفقاری و فیروزمندی شیره جینی، ۱۳۹۴: ۱۳۷۰ تصویر۱)

پلوتارک به مراسم رقص و نواختن سازهای عود و سنج پس از شکست کراسوس اشاره دارد (Plutarch, Crassus, 32). بر روی افریز ریتون‌های شماره ۵، ۷ و ۴۳ از نسا شواهدی از نواختن یک آلت موسیقی توسط زنانِ در حال رقص نقش شده است که در دسته سازهای کوبه‌ای است و شامل دو جام نیم کروی شکل است که آزادانه در کف دست قرار می‌گرفت و ظاهراً با تسمه‌ای به دور انگشت شست یا مچ گره خورده است (مسون و پوگاچنکوا، ۱۶۶: ۱۳۸۴). این ساز به قاشقک شباهت بیشتری دارد و در حالی که زنان دستان خود را در بالای سر گرفته‌اند و حرکات موزون انجام می‌دهند این دو شیء را بر هم می‌کوبند. همچنین زن نوازنده‌ای در نقش‌برجسته‌های آیرتام (Muzio, 1995:242) و هترا (Invernizzi, 1991, Fig. 4) سازی مشابه نمونه‌های نسا یا سنج در دست دارد. ون اینگن دو پیکرک از سلوکیه معرفی می‌کند که لباس بلند چین‌دار به

سبک یونانی بر تن داشته و در حالی که سر وی کمی به سمت چپ مایل شده، مشغول نواختن قاشقک هستند (Van Ingen, 1939:173). متاسفانه تنها عکس موجود از این اثر وضوح کافی ندارد.

۴-۳. گروه نوازندگان دو نفره

از محوطه‌های سلوکیه (Van Ingen, 1939: 176-181)، نیپور (Keall, 1970: 98- PL.XIV. No.4؛ Langin-Hoope, 2011: 286)، بابل (Koldewey,1914: 276: abb. 222)، کیش (Watelin, 1924: Pl.XXXVI) و اوروک (Ziegler, 1962: Taf. 29) پیکرک‌های دو نوازنده بهم چسبیده کشف شده است که یک گروه موسیقی را به نمایش گذاشته‌اند (تصویر ۷). این گروه‌ها در قالب دو زن یا یک زن و یک مرد هستند. تمام پیکرک‌ها از جنس سفال و به شیوه قالبی ساخته شده‌اند که یک قالب از محوطهٔ نیپور گزارش شده است (Langin-Hooper, 2011: 287). زنان لباس بلند بر تن دارند؛ پهلو به پهلو در کنار هم ایستاده‌اند و هر کدام در حالت تمام‌رخ، سازی اغلب ناهمسان در دست دارند. این پیکرک‌های هم اندازه، ویژگی‌های چهره‌ای تقریباً همسانی دارند. جزئیات صورت، چین‌های لباس، تزئینات پوشش سر یا سربند و غیره در همهٔ پیکرک‌ها یکسان نیستند و در پیکرک‌های تک و دو نفره علاوه بر سبک اشکانی، نفوذ فرهنگ یونانی در پوشش و آرایش مو دیده می‌شود. سادگی، عدم توجه به اندام‌های افراد، جزئیات پوشش سر و بقایای رنگ در برخی از این آثار نمایان است. بررسی پیکرک‌ها نشان می‌دهد که نوازندهٔ سمت راست مشغول نواختن ساز دونی و نوازندهٔ سمت چپ غیر از یک مورد از اوروک که ساز عود در دست دارد، ساز کوبه‌ای شبیه طبلی کوچک را می‌نوازد. ون اینگن پیکرک نوازندگان دونفره را نوآوری دورهٔ اشکانی می‌داند (Van Ingen, 1939:26)؛ این در حالی است که سابقه ساخت پیکرک‌های نوازندگان دونفره (زن و مرد) به دوره ایلام بازمی‌گردد (خاکسار، ۹۷:۱۳۸۷). از دورهٔ سلوکی پیکرک سفالین مردی در حال نواختن سنج و زنی در حال نواختن چنگ به‌دست آمده است (Karvonen-Kannas,1995 :160, pl.55). همزمان با اشکانیان و در بخش‌هایی از سوریه که تحت تسلط رومیان بوده است پیکرک‌های نوازندگان دونفره از سوریه (Wardle, 1981:24) در دست است که به نمونه‌های اشکانی شباهت دارد با این تفاوت که تعدادی از آنان سوار بر شتر در حال نواختن هستند. به نظر می‌رسد که در دورهٔ اشکانی ساخت پیکرک نوازندگان دونفره با توجه به فراوانی نسبی این نوع پیکرک نسبت به دوران پیشین، که زنان جزء جداناپذیری از آن بوده‌اند، طرفداران بیشتری داشته است و شاید نشانه‌ای از نقش ارزنده زنان در موسیقیِ جامعهٔ اشکانی و فعالیت گروهی آنان دانست. زیرا هر اثر تاریخی بازتابی از واقعیت‌ها و باورهای جامعه زمان خویش است. نمونه‌هایی از این پیکرک‌ها با منشاء نامعلوم در موزه‌های

مختلف جهان به نمایش درآمده که سه نمونه موجود در موزه لایدن از آن جمله است (ذوالفقاری و فیروزمندی شیره جینی،۱۳۹۴).

تصویر۷. گروه‌های نوازندگان دونفره. شماره ۱ پیکرک از اوروک (Ziegler, 1962: Taf.29)، شماره ۲ پیکرک از نیپور (Langin-Hoopet, 2011: 286)، شماره ۳ پیکرک از بابل (Langin-Hooper, 2011:235)، شماره ۴ پیکرک در موزه لایدن (ذوالفقاری و فیروزمندی شیره جینی،۱۳۹۴).

۴. رقص و خوانندگی

سابقه حضور زنانِ رقاص بر روی آثار به اواخر هزاره پنجم و اوایل هزاره چهارم ق.م می‌رسد که از محوطهٔ خزینه (Grafinkel, 2000:58)، سیلک (Ghirshman, 1938. Pl.LXXV.FIG.1-2) و چغاسبز (Schmidt *et al*, 1989. Pl.67.fig.a) کشف شده است. رقص نقش مهمی در زندگی درباری هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان داشته است (Shahbazi and Friend, 1993:640). هرودیان (Herodian, 1961:1126) و پلوتارک (Plutarch, Crassus. 32.3) به رقص مردان و زنان در عروسی و جشن‌هایی که به مناسبت پیروزی در جنگ برپا می‌شد اشاره کرده‌اند. به باور راولینسون، اشکانیان جشن‌هایشان را با رقص به پایان می‌رساندند و این مسئله فقط در مورد طبقات پایین جامعه صادق بود (Rawlinson, 1893: 400, 413 - 414). در کنار روایات تاریخی می‌توان از شواهد باستان‌شناختی در خصوص حضور زنان در حال رقصیدن در مراسم مختلف کمک گرفت زیرا به نظر می‌رسد که به تصویر کشیدن رقص در هنر اشکانی مورد توجه بوده است. از کاوش‌های بردنشانده پیکرک مفرغی زنی کشف شده است که او را در حالت رقص به گونه‌ای نشان داده که یک پا را جلو گذاشته و پای دیگر را بلند کرده است. بالاتنه این زن برهنه است و او دامنی تا روی زانو بر تن دارد (Ghirshman,1976. Pl.27). بیشترین تعداد پیکرکِ سفالینِ رقصنده از سلوکیه کشف شده است که پاها جداگانه ساخته شده و به بدن متصل شده و در عین حال سوراخی در بالای سر افراد برای اتصال پیکرک‌ها به دیوار ایجاد شده است. ون

ایگن معتقد است این پیکرک‌ها جنبهٔ تزئینی یا آئینی داشته‌اند (Van Ingen, 1939). زنان بر روی پلاک‌های استخوانی اولبیا (گیرشمن،۱۳۷۰: ۲۶۸؛ Koch, 2001:254) و در نقش‌برجستهٔ معبد الهه اللات در هترا (Invernizzi, 2013: 40) در مجالس جشن و مذهبی در کنار نوازندگان و آکروبات بازان در حال رقص و پایکوبی هستند. همچنین صحنه‌های پرکار حک شده بر روی افریز ریتون‌های نسا بیش از هر محوطه دیگری بیانگر حضور مردان و زنانِ رقاص است. بررسی ریتون‌های شماره ۷، ۳۱ و ۶۳ نشان می‌دهد که رقاصان، شخصیت‌های تکرار شونده در مراسم نیایش دیونیزوسی و مراسم بر خاک ریزی شراب و روشن کردن آتش بوده‌اند (مسون و پوگاچنکوا، ۱۲۷:۱۳۸۴). در آثار تاریخیِ یونان و مناطقی در شرق که متاثر از هنر هلنی است، مراسم دیونیزوسی با نقوش کوپید، پلنگ، خوشه‌های انگور، شاخ و برگ آن و پیچک‌های بهم پیچیده، رقص زنان، پان و فلوت معروفش قابل شناسایی است (Peterson, 2012: 2). همچنان که در گچ-بری‌های قلعه‌یزدگرد (Keall *et al*, 1980: fig.8-9) مراسم دیونیزوسی همراه با زنان رقصنده و شواهد مربوط به این نوع مراسم قابل مشاهده است. معمولا بر روی ریتون‌های نسا زن رقاص برهنه از پشت تصویر شده است. در حالی که سرش اندکی به پشت خم شده؛ او چشمانی بزرگ و بینی کشیده‌ای به فرم یونانی دارد موهای آزادش با فرخوردگی کوتاه، در پشتش آویزان است. بازوانش بالا آمده و در حال نواختن سازی شبیه فنجان‌های نیم کروی کوچک است. بدنی باریک دارد اما کمرش بلند است و سرش در مقایسه با بدن بسیار کوچک است. پاهای خم شده او بهم چسبیده است. سبک ایجاد و حرکات بدن و پارچه‌ای که پیرامون اندام او در اهتزاز است با نقاشی‌های پمپی قابل مقایسه است (Invernizzi 2013, fig.8). برخی از رقاصان بر روی ریتون-های شماره ۳، ۷۸ و ۸۱ لباس بلند و گشاد بر تن دارند (مسون و پوگاچنکوا، ۱۳۸۴). به اعتقاد مسون و پوگاچنکوا زن رقاص چون در کنار یک کاهن نقش شده است نماد خادمه معبد به شمار می‌رود که به منظور پرداخت کفاره گناهان یرای مدت معینی خود را وقف معبد کرده است (همان:۱۳۰). همچنین پیکرک سفالی دختری در حال رقص از دورا اروپوس توسط روستوتزوف گزارش شده است (Rostovtzeff, 1935: fig. 18). در مواردی مردان را در حال رقص در صحنه‌های حک شده بر روی ریتون‌ها و یا در قالب پیکرک شاهدیم اما زنان در حال رقص نسبت به مردان بیشتر مورد توجه بوده‌اند.

۵. جایگاه اجتماعی زنان موسیقی‌دان

از آنجایی که در متون تاریخی کمترین اشاره‌ای به زنان موسیقی‌دان در دورهٔ اشکانی شده است نمی‌توان به صراحت در خصوص جایگاه و موقعیت اجتماعی آنان سخن گفت. پلوتارک به حضور زنان غیر عقدی با آلات و ادوات موسیقی که مشغولیات شبانه سپاه سورنا در جنگ حرّان را فراهم می‌کردند اشاره کرده است. به باور راولینسون زنان نوازنده و خواننده در اردوگاه سورنا به

لحاظ طبقاتی در درجه پایینی قرار داشتند و بسیاری از آنان یونانیانِ ساکن در سلوکیه، نیسفوریوم[1] و دیگر استقرارهای یونانی بودند (Rawlinson, 1893:400). او رقص را با احتمال بیشتر با طبقه سطح پایین جامعه مربوط دانسته است (ibid:413). با آنکه به طور مشخص به جنسیت گوسان‌ها اشاره نشده است اما گوسان‌ها در جامعهٔ اشکانی به عنوان شاعری نوازنده به نسبت استعدادهای فردی‌شان از شهرت و احترام برخوردار می‌شدند. برخی بسیار سرشناس بوده و می‌توانستند به تنهایی در برابر شاه هنرنمایی کنند. گروهی در دربار و یا برای اشخاص مهم آواز و موسیقی اجرا می‌کردند و تعدادی زندگی محقرانه‌ای داشتند و تنها در میان روستائیان و در مکان‌های عمومی شهرت داشتند (بویس، ۷۶۲:۱۳۶۹).

ون برن (Van Buren, 1930:Lix) به گروهی از خادمان معابد اشاره می‌کند که در مراسم مذهبی انواع آلات موسیقی را می‌نواختند. او دلیل این‌کار را نه به خاطر صدای دلنشین موسیقی بلکه برای دور کردن شیاطین دانسته است. علاوه بر نقش ریتون‌های نسا که زنان در مراسم مذهبی در حال اجرای موسیقی هستند، مجسمه‌ها و پیکرک‌های زنان نوازنده یا رقاص از معابد کشف شده است که نظر ون برن را تایید می‌کند. از معابد هترا مجسمه دو زن در دست است که نام و نشان آنها براساس کتیبه‌های آرامی نقش شده در پایه مجسمه‌ها قابل تشخیص است. یکی از آنها قیمی دختر عَبدسَمیا با سازی در دست است که پدرش ساقی شراب و همسرش کاتب معبد است (سفر و مصطفی، ۲۵۲:۱۹۷۴). مجسمه دوم متعلق به سُمّی دختر عُجا و همسر یک کاهن است که حین خوانندگی در معبد به نواختن سازهای کوبه‌ای مشغول بوده است (همان:۱۸۳). بنابراین این دو زن به عنوان عضوی از خانوادهٔ طبقهٔ مذهبیون در جامعه می‌توانستند به عنوان موسیقی‌دان و رقاص فعالیت داشته باشند و اجازه داشتند که مجسمه آنها همانند سایر اعضای جامعه از قبیل نظامیان، کاهنان، بزرگان و امرای شهر، رئیس کاروان و غیره در معبد قرار داده شود. همچنین در اتاق یکی از معابد بزرگِ شهر هترا در کتیبه‌ای به زبان آرامی به نام زنی خواننده/ نوازنده به نام اِسمندا[2] اشاره شده است (Kubiak-Schneider and Schneider, 2023:153). بر روی دیوارهای معبد آفلاد در دورا اروپوس تصویر پنج زن با آلات موسیقی نقاشی شده است (Klaver, 2019:56). با توجه به آثاری که بررسی گردید می‌توان حضور زنان نوازنده، رقصنده و خواننده را همراه یا بدون حضور مردان در مراسم مذهبی و احتمالاً به عنوان کارکنان معابد پذیرفت. کالج اعتقاد دارد که پیکرک‌های نوازندگان به‌عنوان نذری استفاده می‌شده است (کالج، ۲۳۷:۱۳۸۸). می‌دانیم که یکی از کاربردهای فراگیر پیکرک‌ها در دوران مختلف تاریخی جنبه نذری و مذهبی آنها بوده است و نظر کالج در خصوص کارکرد پیکرک موسیقی‌دانان را می‌توان

1. Nicephorium
2 .Esmenda

پذیرفت و در دورهٔ اشکانی با پیکرکِ سربازان که بخشی از جامعهٔ اشکانی بودند مواجه‌ایم. بنابراین احتمالاً فراوانی نسبی پیکرک موسیقی‌دانان در محوطه‌های این دوره بیانگر جایگاه شغلی پذیرفته شده آنان در جامعه است.

بررسی شواهد باستان‌شناختی موجود بیانگر آن است که تعداد پیکرک‌های موسیقی‌دانان زن بیشتر از مردان است که علاوه بر نگارنده افراد دیگری در پژوهش خود بر روی پیکرک‌های محوطه‌ای خاص به آن معترفند که به طور مثال به محوطهٔ بابل اشاره شده است (Langin-Hooper,2011:75). در دورهٔ هخامنشی شواهد باستان‌شناختی بسیار اندکی از زنان موسیقی‌دان در دست است و در دورهٔ سلوکی این پیکرک‌ها از چند محوطه همانند بابل و کیش در میانرودان گزارش شده است اما در دورهٔ اشکانی با افزایش گسترده‌ای از آثار در مناطق مختلف قلمرو اشکانیان مواجه‌ایم که از جمله شواهد مربوط به جایگاه زنان در عرصه موسیقی این دوره است. همچنین با آنکه احتمال بسیار کمی وجود دارد که زنان در هنگامه جنگ در نواختن سازهای ضربی شرکت داشته‌اند اما می‌توانستند پس از جشن پیروزی با سرودهای حماسی باعث تقویت روحیه سپاهیان شوند. بر پایه متون تاریخی زنان خاندان شاهی و بزرگان در جنگ‌ها در کنار سپاهیان حضور داشته‌اند (بروسیوس، ۱۳۸۸:۱۴۷؛ Plutarch, Crassus, 21).

۶. نتیجه

زنان به عنوان نیمی از جامعهٔ اشکانی در فعالیت‌های مختلفی حضور داشته‌اند و شواهد باستان-شناختی از جمله پیکرک، مجسمه، نقش‌برجسته، نقاشی‌دیواری و نقوش روی اشیاء نشان‌دهنده موقعیت و فعالیت موسیقی‌دانان بدون تمایز جنسیتی و جایگاه مناسب زنان موسیقی‌دان در جامعه است. کشف این آثار محدود به بخش خاصی از قلمرو اشکانیان نیست و در محوطه‌های مختلفی از جمله شوش، بردنشانده، نسا، دالورزین تپه، آیرتام، نیپور، بابل، اوروک، هترا، دورا اروپوس، سلوکیه، اولبیا و غیره کشف شده‌اند. با این حال از میان‌رودان شواهد بیشتر و متنوع‌تری در دست است و عمومیت حضور زنان نوازنده در جامعهٔ اشکانی را حداقل از لحاظ گستردگی جغرافیایی نمایش می‌دهد. همچنین تنوع آلات موسیقیایی منعکس در این آثار، نشان‌دهندهٔ توانایی زنان در این عرصه و پذیرش هنر آنان از سوی جامعه بوده است که جنبهٔ دیگری از عمومیت و در عین حال اهمیت کار آنها را نشان می‌دهد. زنان با موسیقی می‌توانستند علاوه بر ارتباطات و مشارکت اجتماعی، عواطف، خلاقیت‌ها، خواسته‌ها، آرمان‌های خود را در قالب آهنگ و اشعار به افراد جامعه منتقل کنند. نکته جالب توجه فراوانی آثار و شواهد در این خصوص نسبت به دوران پیشین با تاکید بر دوران ایلام تا سلوکی است.

زنان موسیقی‌دان در معابد و مراسم آیینی نقش سازنده‌ای داشته‌اند که در نسا، هترا، دورا اروپوس و آیرتام با موسیقی آیینی سروکار داریم. آنها نه تنها در گروه‌های تک نفره و دونفره که

در گروه‌های چندنفره (ریتون‌های نسا و نقش‌برجسته‌های هترا و آیرتام) نیز فعالیت‌داشته‌اند که این موضوع را پیش می‌کشد که باید گروه طی سازوکاری مناسب مورد آموزش قرار گرفته باشند. اینکه این آموزش چگونه و توسط چه مراکز و اشخاصی صورت می‌گرفته برما پوشیده است. به نظر می‌رسد که بین جنسیت و نوع ساز در همهٔ موارد رابطه خاصی وجود نداشته است که مهارت و استفاده از یک ساز فقط به زنان یا مردان اختصاص داشته باشد. با این حال، فلوت براساس شواهد موجود بیشتر در بین مردان و نی دوتایی، دایره و دف بیشتر در بین زنان محبوبیت داشته است. در نهایت باید تاکید کرد که زنان موسیقی‌دان در مقایسه با مردان نقش فعالی در عرصه موسیقیایی داشته‌اند که این نکته را می‌توان از روی شواهد برجای مانده از دوره اشکانی دریافت. هرچند که در متون تاریخی به آنها پرداخته نشده است. زنان علاوه بر نواختن انواع سازها به آوازخوانی نیز می‌پرداختند که حالت باز دهان برخی از آنان تایید کننده این موضوع است. انجام حرکات موزون یا همراه با نواختن سازهای زهی (چنگ، تار و عود)، سازهای کوبه‌ای (دف، دایره، طبل، سنج و قاشقک) و سازهای بادی (فلوت و دونی) از فعالیت‌های زنان در این عرصه به شمار می‌رود. موسیقی علاوه بر اینکه می‌توانسته هنری درباری و بزمی باشد، در خدمت مذهب و حتّی سپاه بوده است و حضور زنان در عرصه‌های یاد شده، از نقش فعال و جایگاه آنان در این دوره حکایت دارد. نکته آخر اینکه برخلاف دورهٔ ساسانی نمی‌دانیم که هنرمندان فعال در عرصه موسیقی با تاکید بر زنان در کدام طبقهٔ اجتماعی قرار داشتند که جایگاه دقیق آنان را در این دوره مورد ارزیابی قرار دهیم.

اعلامیه تعارض منافع و حمایت مالی: نویسندگان در خلال انجام این پژوهش حمایت مالی دریافت نکرده و هیچ گونه تعارض منافعی برای اعلام نداشته‌اند.

منابع

ایازی، سوری، هنگامه گزوانی و مرضیه الهه عسگری. (۱۳۸۳)، *نگرشی بر پیشینهٔ موسیقی در ایران به روایت آثار پیش از اسلام*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

بروسیوس، ماریا. (۱۳۸۸)، *ایران باستان*، ترجمهٔ عیسی عبدی، تهران: ماهی.

بریان، پی‌یر. (۱۳۹۲)، *امپراتوری هخامنشی*، ترجمهٔ ناهید فروغان، تهران: فرزان روز.

بویس، مری و جورج فارمر. (۱۳۶۸)، *دو گفتار درباره خنیاگری*، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.

بویس، مری. (۱۳۶۹)، «گوسان‌های پارتی و سنت‌های خنیاگری در ایران»، *چیستا*، شمارهٔ ۶۶ و ۶۷، ۷۵۶–۷۸۰.

بیوار، ا.د.ه. (۱۳۸۷)، «تاریخ سیاسی ایران در دوره اشکانیان»، در *تاریخ ایران کیمبریج (از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان)*، به کوشش احسان یارشاطر، ترجمهٔ حسن انوشه، جلد سوم، بخش اول، تهران: امیرکبیر، ۱۲۳–۱۹۷.

پلاسید، علیرضا. (۱۳۸۱)، «خنیاگری و رامشگری در دوران میانه (اشکانی و ساسانی)»، *چیستا*، شمارهٔ ۱۹۴، ۳۵–۴۵.

خاکسار، سپیده. (۱۳۸۷)، «رویکردی باستان‌موسیقی‌شناسانه بر بقایای باستانی و موسیقایی دوران ایلام باستان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، استاد راهنما کمال‌الدین نیکنامی، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

خانمرادی، مژگان. (۱۳۸۵)، «گچبری‌های قلعه یزدگرد: فناوری و مضامین و تأثیر آن در گچبری‌های ساسانی و اسلامی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما هایده لاله، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

خانمرادی، مژگان. (۱۳۹۴)، «پژوهشی بر آلات موسیقی دوره اشکانی»، *مطالعات ایرانی*، شمارهٔ ۲۷، ۹۵-۱۱۴.

ذوالفقاری، سارا و بهمن فیروزمندی شیره جینی. (۱۳۹۴)، «بررسی و معرفی پیکرک‌های انسانی اشکانی موجود در موزه آثار باستانی لایدن هلند»، *پژوهش‌های باستان‌شناسی*، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۸، ۶۷-۷۸.

سفر، فواد، محمدعلی مصطفی. (۱۹۷۴)، *الحضر مدینه الشمس*، بغداد: وزارهٔ الأعلام. مدیریهٔ الآثار العامه.

کالج، مالکوم. (۱۳۸۸)، *پارتیان (اشکانیان)*، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، تهران: هیرمند.

گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۴۹)، *ویس و رامین*، به تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

فیروزمندی شیره‌جینی و مژگان خانمرادی. (۱۳۹۳)، «درآمدی بر نقش زنان در عصر اشکانی»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، ۲۴۹- ۲۶۴.

مسون، میخائیل، یوگونیویچ و آناتولینا پوگاچنکوا. (۱۳۸۳)، *ریتون‌های اشکانی نسا (پژوهشی از هیئت باستان-شناسی JuTAKE)*، ترجمهٔ رویا تاجبخش و شهرام حیدرآبادیان، تهران: بازتاب اندیشه.

نوابی، ماهیار. (۱۳۸۶). درخت آسوریک (متن پهلوی، آوانوشت، ترجمهٔ فارسی، فهرست واژه‌ها و یادداشت‌ها، تهران: اساطیر.

Ayazi, S. Gezwani, H. and Asgari, M. E. 2004. *A Perspective on the Background of Music in Iran Based on Pre-Islamic Works*. Tehran, Cultural Heritage Organization of the Country. [In Persian]

Bivar, A.D.H. 2008. The Political History of Iran under the Arsacids. In: E. Yarshater (ed.), *In The Cambridge History of Iran*, Translated by Hasan Anousheh, Tehran, Amir Kabir: 197-123. [In Persian]

Boardman, J. 1970. *Greek Gems and Finger Rings, early Bronze age to Late Classical*. London, Thames and Hudson.

Boyce, M. 1970. The Parthian Gosan and Iranian Minstree Tradition. *Chista* 66- 67: 756-780. [In Persian]

Boyce, M. and Farmer, J. 1989. *Two Speeches about Music*. Translated by Behzad Bashi, Tehran, Agah. [In Persian]

Briant, P. 2013. *Histoire de L'Empire Perse de Cyrus a Alexander*. Translated by Nahid Foroughan, Tehran, Farzan Rooz. [In Persian]

Brosius, M. 2009. *The Persians. An Introduction*. Translated by Issa Abdi, Tehran, Mahi. [In Persian]

Calmeyer, P. 1973. *Reliefbronzen in Babylonischem Still.* Munchen, Jahrhunderts.

Colledge, M. 1977. *Parthian Art*. London, Paul Elek.

Colledge, M. 2009. *The Parthian*. Translated by Masoud Rajab Nia, Tehran, Hirmand. [In Persian]

Dirven, L. 2009. Hatra: un exemple exceptionnel de l'art parthe, *Les Dossiers d'Archéologie* 334: 46-55.

Ellerbrock, U. 2021. *The Parthians: The Forgotten Empire.* Abingdon, Thames Taylor &Francis.

Firozmandi, B. and Khanmoradi, M, An Introduction to the Women Cognition in Parthian Period, *Journal of Woman in Culture and Arts* 6(2): 249-264. [In Persian]

Hrouda, B. 1965. *Die Kulturgeschichte des Assyrischen Flachbildes*. Bonn, Habelt.

Genouillac, H. de. 1924-5. *Premieres Recherches Archeologiques a Kich*. Paris, Edouard Champion.

Garfinkel, Y. 2000. The Khazineh Painted Style of Western Iran, *Iran* 38: 57-70.

Ghirshman, R. 1938. *Fouilles de Sialk, Près de Kashan. I*. Série Archéologique, Musée àDu Louvre, Département Des Antiquités Orientales 4. Paris, Paul Geuthner.

Ghirshman, R. 1976. *Terrasses Sacrees de Bard e Neshandeh et Mesjid i Solaiman*. Tehran, MDAFI.

Gurbanova J. 2024. Musical Instruments from the Period of Antiquity Found on the Territory of Turkmenistan (Artifacts of Margush, Ancient Merv and old Nisa). *Journal History Archaeology & Anthropolgy Sci*. 9(3):92-97.

Gorgānī, Fakhr al-dīn As'ad. 1960. *Vis o Rāmin*. edited by Magali A. Todua and Alexander A. Gwakharia, Tehran: Iranian Culture Foundation. [In Persian]

Karvonen-Kannas, K. 1995. *The Seleucid and Parthian Terracotta Figurines from Babylon in the Iraq Museum, the British Museum, and the Louvre.* Florence, Le Lettere,

Keall, E.J. 1970. *The Significance of late Parthian Nippur*, Ph. D thesis, Department of Anthropology, The University of Michigan.

Keall, E. J. Leveque, M, A and Willson, N. 1980. Qal'eh Yazdigird - It's Architectural Decorations, The Stucco As Decorations, *Iran* XVIII: 1- 42.

Khaksar, Sepideh. 2008. *An Archeological Musicological Approach to the Ancient and Musical Remains of the Ancient Elamite Period,* Master's Thesis, Department of Archaeology, University of Tehran. [In Persian]

Khanmoradi, M. 2006. *Stucco of Qal'eh-i Yazdigird: Technology, Motifes and Its Influence on Sasanian and Islamic Stucco*, Master's Thesis, Department of Archaeology, University of Tehran. [In Persian]

Khanmoradi, M. 2014. An Investigation of Musical Instruments in Parthian Era, *Journal of Iranian Studies*, 14 (27): 95-114. [In Persian]

Klaver, S. F. 2019. *Women in Roman Syria. The Cases of Dura-Europos, Palmyra and Seleucia on the Euphrates*, Ph. D thesis, Department of Archaeology, University of Amsterdam.

Koch, K. P. 2001. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Michigan: Macmillan Publishers Limited.
Koldewey, R. 1914. *Das Wieder Erstehende Babylon*, Leipzig, Hinrichs'sche.
Kubiak-Schneider, A. and Schneider, B. 2023. Sacred Meals in Hatra and Nippur in late Parthian Times, Przegląd Religioznawczy 2 (288): 150-165.
Invernizzi, A. 1991. De Hatra à Aïrtam: frises aux musiciens, In: B.Grenet, (ed.), *Histoire et Cultesn ises aux Musiciens,* Parigi: 39-47.
Invernizzi, A. 2013. A Note on the Nisa Rhytons, In: G. Gullini and A. Invernizzi, (eds.), *Mnème Documenti, culture, storia del Mediterraneo e dell'Oriente Antico,* Collana diretta da, Edizioni dell'Orso Alessandria: 87-100.
Landels, J. G. 1998. *Music in Ancient Greece and Rome*. London, Routledge.
Lawergren, B. 2009. Music History i. Pre-Islamic Iran, *Encyclopedia Iranica,* available at http://www.iranicaonline.org/articles/music-history-i-pre-islamic-iran (accessed on 19 May 2016).
Legrain, 1. 1930. *Terracortas from Nippur*. Pennsylvania, University of Pennsylvania, The University Museum.
Masson, M. E and Pugachenkova, A.G. 2004. *The Parthian Rhytons of Nisa (Research by the JuTAKE Archaeological Team)*. Translated by Roya Tajbakhsh and Shahram Hyderabadian, Tehran, Baztab Andisheh. [In Persian]
Muzio, C. L. 1995. On the Musician of the Airtam Capitals. In: A. Invernizzi (ed.), *In the Land of the Gryphons. Papers on Central Asian archaeology in antiquity*. Firenze: 239-257.
Navabi, M. 2007. T*he Assuric Tree (Pahlavi Text, Phonetic transcription, Persian Translation, Glossary and Notes*. Tehran: Asatir. [In Persian]
Nikonorov, V. P. 2000. The Use of Musical Percussions in Ancient Eastern Warfare: Parthian and Central Asian Evidence, In: E. Hickmann, I. Laufs and R. Eichmann, (eds.), *Studien zur Musikarchäologie II*, Rhaden, Verlag Marie Leidorf: 71–81.
Peterson, S. 2012, *An Account of the Dionysiac Presence in Indian Art and Culture.* London.
Placid, A. 2002. Khonyagari and Rameshgari in the Middle periods (Parthian and Sasanian), *Chista* 194: 35-45. [In Persian]
Rashid, S.A. 1984. Musikgeschichte in Bildern II *Mesopotamien*, 2, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik.
Rawlinson, G. 1893. *The Sixth Great Orental Monarchy of the Geography, History and Antiquities of Parthia*, New York Dodd, Mead & Company.
Rostovtzeff, M. 1935. Dura and the Problem of Parthian Art, *Yale Classical Studies* 5: 157-304.

Schmidt, E. F. Von Loon, M. N and Curvers, H. H. 1989. *The Holmes Expeditions to Luristan Plates*. Chicago, The Oriental Institute Publications.

Shahbazi, A. SH and Friend, R.C. 1993. Dance, In: *Encyclopedia Iranica*, under the supervision of Ehsan Yarshater, Vol. 6: 640-645.

Strabo. 1932. *Book XV: Chapter3. Geography.* Translated by Horace Leonard, Cambridge, Harvard University Press.

Van Buren, E. D. 1930. *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*. New Haven, Yale Oriental Series.

Van Ingen, W. 1939. *Figurines from Seleucia on the Tigris*, Michigan. The University of Michigan.

Wardle, M. A. 1981. *Musical Instruments in the Roman World*, Ph. D thesis, Institute of Archaeology, University of London.

Zolfaghari, S. 2015. Introducing Parthian Figurine Stored at Leiden Antiquity Museum, Holland, *Pazhohesh- ha- ye Bastanshenasi Iran* 5(8): 67-78. [In Persian].