

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۳/۰۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۰۶/۲۸

نرگس ذاکر جعفری^۱، مهشید فراهانی^۲

روابط متقابل میان سازهای موسیقایی ایران و چین

چکیده

هدف از پژوهش حاضر، مطالعه‌ی تأثیرات متقابل سازهای موسیقایی ایران و چین در طول تاریخ است. بر اساس نتایج این پژوهش، می‌توان تاریخ تبدلات موسیقایی ایران و چین را به دو دوره‌ی باستان و اسلامی تفکیک کرد. در دوره‌ی باستان فرهنگ موسیقایی ایران بر موسیقی چین نفوذ داشته است، می‌توان به نفوذ بریت ایرانی در اوایل دوره‌ی ساسانی اشاره کرد که از طریق جاده‌ی ابریشم و نفوذ مانویان در منطقه‌ی تورfan چین رخ داده و سبب ظهور ساز چینی پیپا شده است. در دوره‌ی اسلامی و به‌ویژه از عصر مغول به بعد، شاهد تأثیرات فرهنگ موسیقایی چین و مغول بر موسیقی ایران‌ایم که این تأثیر اغلب با حضور سازهای مغولی و چینی در ایران نمایان شده است. در کتاب‌های موسیقایی دوره‌های ایلخانی و تیموری سازهای «شدرغو»، «پیپا»، «یاتوغان»، «جبچیق» یا «موسیقار ختائی» متعلق به اهل ختای (چین شمالی) معرفی شده و سازهای «اوزان» و «نای‌چااور» نیز وابسته به اقوام ترک خوانده شده‌اند. نام این سازها در کتب تاریخی-اجتماعی این اعصار نیز نشان از حضورشان در فرهنگ موسیقایی ایران دارد. در میان سازهای نامبرده، حضور ساز شدرغو در منابع تصویری تا دوره‌ی صفوی شایان توجه بوده و حاکی از اهمیت این ساز در فرهنگ موسیقایی ایران است.

کلیدواژه‌ها: سازهای ایرانی در چین، سازهای چینی در ایران، پیپا، شدرغو، یاتوغان، جبچیق

^۱ استادیار گروه موسیقی، دانشکده‌ی معماری و هنر، دانشگاه گیلان، ایران

E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir

^۲ دانشجوی کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: mahchid.farahani@yahoo.com

۱- مقدمه

تأثیرگذاری و تأثیرپذیری موسیقی‌های اقوام گوناگون بر یکدیگر در مطالعات موسیقی‌شناسی، در چارچوب نظریه‌ی اشاعی انجام می‌شوند. نظریه‌ی اشاعی نفوذ و مهاجرت موسیقی را از سرزمینی به سرزمین دیگر مطالعه می‌کند (حجاریان، ۱۳۸۷: ۲۵۱). یکی از مباحثی که نظریه‌ی اشاعی به مطالعه‌ی آن می‌پردازد، پراکندگی سازهای موسیقایی در مناطق گوناگون است. پراکندگی سازهای موسیقایی در سراسر آسیا، اروپا و شمال آفریقا یکی از مهم‌ترین مباحث تاریخ موسیقی است که به شیوه‌های متفاوتی در مناطق گوناگون اشاعه یافته‌اند. علاوه بر اشاعه‌ی سازها، نفوذ عوامل بیگانه می‌تواند در تغییر و تحولات یک ساز، از جنبه‌های گوناگون اعم از جنس ساز، نحوه‌ی کوک و روش‌های اجرایی آن، دخالت داشته باشد.

تماس‌های دیپلماتیک، سیاسی و نظامی، روابط تجاری، مبادله‌ی اعتقادات مذهبی، مهاجرت اقوام مختلف و غیره از عواملی هستند که می‌توانند در اشاعه و رواج سازها در مناطق فرهنگی مؤثر باشند. ایران نیز از این تأثیرپذیری بی‌نصیب نمانده است. فلات ایران همواره مانند چهارراه بزرگی میان غرب و شرق بوده که ایران را پل فرهنگی و جایگاه درآمیختن مظاهر فرهنگ‌های گوناگون ساخته است. از دورترین ایام، روابط ایران با فرهنگ‌های دیگر در زمینه‌های متنوع شامل تماس‌های دیپلماتیک، سیاسی و نظامی، روابط تجاری، و مبادله‌ی عقاید مذهبی، وجود داشته است.

روابط ایران و چین به‌ویژه در عرصه‌ی بازرگانی پیشینه‌ای دیرینه دارد و در این راستا کالاهای هنری نیز مبادله می‌شده‌اند. کشفیات منطقه‌ی تورفان و سایر مناطق، بر وجود هنر تصویری مشترکی میان مانویان، بوداییان و مسیحیان صحنه می‌گذارد (آژند، ۱۳۸۹: ۱۵۵). روابط بازرگانی ایران و چین در دوران اسلامی نیز تداوم یافته و از دو راه دریایی و خشکی، که به جاده‌ی ابریشم شهرت داشته، صورت می‌گرفته است. تأثیرپذیری هنرهای تصویری ایران از هنر چین را می‌توان در نقش‌مایه‌های اشیاء هنری از جمله سفالینه‌ها و همچنین ورود صنعت کاغذسازی مشاهده کرد. از هنر و نقاشی چینی بارها در شعر و ادبیات فارسی پس از اسلام سخن رانده شده است. با تشکیل امپراتوری مغول، ارتباط فرهنگی دو سرزمین ایران و چین وسیع‌تر گشته و تأثیر هنر چین در کتاب‌آرایی دوره‌ی ایلخانی کاملاً مشهود است (همان: ۱۵۸-۱۵۶). در دوره‌ی تیموریان نیز به دلیل افزایش روابط سیاسی و بازرگانی، موج دیگری از تأثیرات چین نمایان شد. آنچنان که از منابع تاریخی مربوط به عهد شاه‌رخ و الغ‌بیگ برمی‌آید، در قرن نهم هجری، نمایندگان سیاسی و اقتصادی، مکرر بین دربار چین و ایران در آمد و رفت بوده‌اند (راوندی، ۱۳۸۶: ۵۵۲).

اگرچه تأثیرات متقابل هنر چین و ایران، در عرصه‌ی نقاشی بیش از هنرهای دیگر به چشم می‌خورد، چنین نفوذی را در هنرهای دیگر از جمله موسیقی نیز می‌توان پی‌گیری کرد. یکی از تأثیرات موسیقایی، جابه‌جایی و اشاعه‌ی سازهاست. ما قصد داریم در این مقاله به مطالعه‌ی تأثیرات متقابل سازهای این دو فرهنگ بپردازیم. به این منظور تاریخ تبادلات موسیقایی فرهنگ ایران و چین را به دو دوره‌ی پیش از اسلام و پس از اسلام تفکیک کرده‌ایم. در دوره‌ی پیش از اسلام، اغلب فرهنگ موسیقایی ایران بر موسیقی چین تأثیر داشته است، می‌توان به تأثیر برت ایرانی در اوایل سلسله‌ی ساسانی اشاره کرد که از طریق جاده‌ی ابریشم و نفوذ مانویان در منطقه‌ی تورفان چین رخ داده و باعث ظهور ساز چینی پپا شده است. در دوره‌ی اسلامی و به‌ویژه از عصر مغول به بعد، شاهد تأثیرات فرهنگ موسیقایی چین و مغول بر موسیقی ایران‌ایم، که این تأثیر اغلب بواسطه‌ی حضور سازهای مغولی و چینی در ایران رخ نموده است.

منابعی که در این مقاله استفاده شده و راهگشا بوده‌اند، در دو گروه منابع مکتوب و منابع تصویری می‌گنجد. منابع مکتوب شامل متون موسیقی کهن، متون تاریخی و اجتماعی نگاشته شده در دوره‌های گوناگون ایران اسلامی، و منابع تصویری در برگزیده‌ی تصاویر موجود اعم از نگاره‌ها، دیوارنگاری‌ها و تصاویر دیگر به‌جا مانده از دوره‌های پیش از اسلام و دوره‌های اسلامی است. روش تحقیق از نوع تاریخی، توصیفی و تحلیلی است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

از پژوهش‌هایی که در راستای تأثیرات متقابل سازهای موسیقایی فرهنگ ایران و چین انجام شده، می‌توان مقاله‌ی «سرودهای مانوی و ارتباط بربت ایرانی با پی‌بای چینی و بیوای ژاپنی» (حجاریان، ۱۳۹۰) را نام برد. دکتر حجاریان در این مقاله به نقش مانویان در انتقال بربت ایرانی به سرزمین چین و ارتباط ساز بربت ایرانی با پی‌بای چینی پرداخته است. پژوهش‌هایی که در ارتباط با روابط هنر ایران و چین در دوره‌ی اسلامی انجام شده، اغلب درباره‌ی تأثیرات فرهنگ چین بر هنرهای دیگر مانند نگارگری است، می‌توان به پژوهش وگلسانگ^۱ (۲۰۱۳) اشاره کرد که به تأثیرات هنر چین بر هنرهای تجسمی ایران و استفاده از نمادهای چینی در هنر ایران دوره‌ی ایلخانی پرداخته است. در کتاب موسیقی ایران در چین تألیف نادره بدیعی (۱۳۹۳)، تأثیرات موسیقی ایران بر موسیقی اویغوران چین بررسی شده و مؤلف پژوهشی میدانی در موسیقی معاصر اویغوری انجام داده است. در مقاله‌ی پیش‌رو، تبادلات موسیقی ایران و چین را به‌صورت متقابل و در طول تاریخ و همچنین از منظر سازهای موسیقایی مطالعه خواهیم کرد. با توجه به این که درباره‌ی تأثیرات فرهنگ چین بر هنرهای دیگر پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته، جای چنین پژوهشی در هنر موسیقی خالی است.

۳- تبادلات موسیقی ایران و چین

۳-۱- دوره‌ی باستان: نفوذ موسیقی ایرانی در فرهنگ موسیقایی چین

ایران و چین به‌عنوان دو تمدن بزرگ در دنیای کهن همواره دارای تبادلات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی بوده‌اند، اما زمان دقیق آغاز این ارتباط به‌روشنی مشخص نیست. مروری کوتاه و گذرا بر تاریخ تبادلات سیاسی-فرهنگی دو فرهنگ، آغاز این رابطه را به دوره‌ی هخامنشی باز می‌گرداند، اگرچه نمی‌توان با قاطعیت گفت که پیش از این تاریخ میان دو سرزمین مروده‌ای وجود نداشته است. از ارتباط ایران و چین در زمان مادها اطلاعی در دست نیست و حتی در کتب و اسناد چین نیز اطلاعاتی در این زمینه وجود ندارد. معاملات بازرگانی که در دوره‌ی هخامنشیان با دورترین نقاط متمدن دنیای آن روز مانند چین، هند، یونان و آفریقا صورت می‌گرفته است، از حضور بازرگانان متمول و صاحب دستگاہ و کاردان خبر می‌دهد (انصاف‌پور، ۱۳۵۵: ۲۵۶). در سال ۵۲۴ پیش از میلاد، به هنگام لشکرکشی کمبوجیه، تجارت مو به حبشه آغاز و سپس در سال ۱۲۶ پیش از میلاد، مو از ایران و از راه فرغانه، توسط سردار چانکی ین به چین برده شد و از آن شراب ساختند (سامی، ۱۳۴۳: ۱۹۸).

همچنین گزارش‌هایی از ورود سفیری از چین در زمان اشکانیان به ایران وجود دارد که این مسأله بیانگر وجود رابطه‌ای مستقیم بین ایران و چین است (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۳۳۷). اطلاعاتی از مبادلات تجاری دو کشور همچون مبادله‌ی اسب ایرانی، انار، پسته، بادام و محصولات دیگر نیز در زمان اشکانیان در دست است. روابط ایران و چین در زمان ساسانیان گسترش بیشتری

می‌یابد. اردشیر ساسانی گروه‌هایی را برای گردآوری اوستا به هند و چین می‌فرستد تا از تمام کتاب‌هایی که در این سرزمین‌ها وجود داشته است، نمونه‌برداری کنند. هم‌چنین در این دوره سفیری از جانب ایران به چین اعزام شده است (کوائچی، ۱۳۵۵: ۲۷).

چنانچه که ذکر شد روابط سیاسی و تجاری بین دو کشور ایران و چین از قدمتی طولانی برخوردار بوده که به تبع این روابط، مراودات فرهنگی نیز صورت می‌گرفته است. گسترش دین زرتشتی و مانوی در سرزمین‌های غربی آسیا از نمونه‌های بارز این مراودات است. ورود ساز پیپا و موسیقی ایرانی به چین نیز که در سال‌های پیش از ورود اسلام به ایران صورت گرفته است و بعد از اسلام تداوم یافته، نشان از تبادلات هنری میان دو کشور دارد که می‌توان نشانه‌های آن را امروزه در بخش‌های غربی چین آشکارا مشاهده نمود.

در بحث ورود موسیقی ایرانی به چین در دوره‌های پیش از اسلام دو دلیل عمده را می‌توان مطرح نمود: یکی گذشتن راه ابریشم از ایران و آشنایی کاروان‌های تجاری چین با ایران و موسیقی ایرانی و دیگر مهاجرت مانویان به غرب چین و سکنی گزیدن در آن منطقه. نتایج مطالعات نشان می‌دهند که جاده‌ی ابریشم در سلسله‌ی هان (۲۰۶ قبل از میلاد تا ۲۲۰ میلادی) در قرن اول پیش از میلاد شکل گرفته است. در آن زمان جاده‌ی ابریشم از افغانستان، ازبکستان و ایران می‌گذشت و به شهر اسکندریه‌ی مصر در غرب می‌رسید. سلسله‌ی هان به‌عنوان یک حکومت قدرتمند با مرزهای جغرافیایی وسیع، حدود چهارصد سال بر منطقه‌ی وسیعی از شرق آسیا حکومت کرد، حدود مرزهای این سلسله تا نزدیک مرزهای ایران اشکانی^۲ می‌رسید. این دوران را عصر ورود ساز بربت به چین می‌دانند. بربت، با اعمال تغییراتی در آن، با نام پیپا در چین رواج یافته است. از آنجا که کهن‌ترین آثار باستانی که حکایت از وجود ساز بربت در ایران دارند، به دوران ساسانیان مربوط می‌شود و نه دوره‌ی اشکانی، احتمالاً این ساز در اواخر سلسله‌ی هان یا در سلسله‌ی بعدی حاکم بر چین یعنی سلسله‌ی سویی (۵۸۱ تا ۶۱۸ م) به چین راه یافته است. راه دیگر ورود موسیقی ایرانی به چین دین مانی و مهاجرت او و پیروانش به این سرزمین بوده است. دین مانی در ایران دوره‌ی ساسانی و به‌ویژه در دوره‌ی شاپور اول گسترش فراوانی داشته است. عقاید مانوی که از آیین‌های بابلی و ایرانی سیراب شده بود، تحت تأثیر آیین بودا و مسیحیت قرار گرفت (گیرشمن، ۱۳۷۲: ۳۸۰). در زمان بهرام اول ساسانی مخالفت با دین مانی بالا گرفت و او در جندی‌شاپور به دار آویخته شد (کریستین‌سن، ۱۳۶۸: ۲۸۳). پس از آن مانویان از ایران به سوی چین، رم و دیگر کشورها گریختند و این دین توانست با ایدئولوژی گنوستیکی خود به سرعت منتشر شود. مانویان آثار خود را همراه با خلاقیت هنری ارائه می‌کردند که این امر موجب گسترش فنون کتاب‌آرایی، تذهیب، نقاشی، موسیقی و خوشنویسی در مناطقی شد که مانویان به آنجا پناه برده بودند. ریتز آینشتاین^۳ بر اساس تحقیقاتی که مولر درباره‌ی بخشی از کتاب انگاد روشن مانی انجام داد، معتقد است که این اثر در دوازده بخش آوازی تالیف شده و هر آواز برای ساعت معینی از روز در نظر گرفته شده است (حجاریان، ۱۳۹۳: ۲۸۸). او را مانوی همراه با موسیقی و به‌صورت آوازی خوانده می‌شده‌اند. بر روی یکی از برگ‌های این کتاب که در چین به‌دست آمده است، آشکارا نوازنده‌ی بربت همراه با او را خوانده می‌شود (تصویر شماره‌ی ۱). در یکی از مانس‌تانه‌ها و نگارستان‌های تورفان که کنده‌کاری‌های پیروان مانی در آن

به‌جا مانده، تمامی نقاشی‌ها، مربوط به موسیقی و مجالس موسیقی است (بدیعی، ۱۳۹۳: ۸). به این ترتیب بخشی از موسیقی و فرهنگ ایرانی در مرزهای غربی چین گسترش یافت و ممکن است این اتفاق یکی از راه‌های ورود ساز ایرانی بربت به چین بوده باشد.

پپیا بسیار مورد پسند جامعه و موسیقی‌دان‌های چینی قرار گرفت. در بسیاری از قصه‌های سلسله‌های هان و سویی پپیا به‌عنوان رابطی میان چین و فرهنگ‌های همسایه، به‌خصوص آسیای مرکزی ذکر شده است. در روایت‌های قدیمی، یک بانوی شاهزاده به نام وانگ ژائوجان از سلسله‌ی هان اغلب با ساز توصیف می‌شود. پپیا با رواج بودیسم، به‌ویژه با مجسمه‌های بودایی که اغلب در آن‌ها فرشتگان با ساز تصویر می‌شدند، به مناطق دیگر راه یافت. در این دوره پپیا با روایت‌های آوازی بودایی همراه شد که هدف آن‌ها تعلیم جامعه‌ی بی‌سواد بود (میرز، ۲۰۰۲: ۱۶۷).

پپیا سازی زهی از خانواده‌ی لوت و به طول بیش از یک متر است. پپیا همچنین نامی عمومی برای سازهایی با صدایی شبیه به عود است و انواع گوناگونی از سازها این پسوند را گرفته‌اند. برای نمونه، کین پپیا^۲ نوعی کهن از لوت‌هایی با بدنه‌ی گرد است. این ساز دارای بدنه‌ای گلابی شکل از چوب سخت یک تکه، صفحه‌ی صوتی صاف از چوب نرم و دسته‌ی منحنی است. بر روی این ساز چهار زه بسته می‌شود که به‌ترتیب به‌صورت A3، E3، D3، A2 کوک می‌شوند. بدین‌معنی که زه‌های اول و دوم به فاصله‌ی چهارم، زه‌های دوم و سوم به فاصله‌ی دوم بزرگ و زه‌های سوم و چهارم به فاصله‌ی چهارم از هم کوک می‌شوند. پپیا چهار پرده نزدیک به بالادسته و ۲۳ پرده‌ی خیزران روی صفحه‌ی صوتی دارد.

پپیا در چین کهن به‌صورت افقی در دست نوازنده قرار می‌گرفت و بدون مضراب نواخته می‌شد (تصویر شماره‌ی ۲). مدتی پیش از سلسله‌ی مینگ (۱۶۴۴-۱۳۶۸م) نوازندگان چینی، استفاده از مضراب را برای نوازندگی پپیا به کار بردند و ساز را به‌صورت عمودی در دست گرفتند (تصویر شماره‌ی ۳). این مسئله باعث ظهور تکنیک‌های پیچیده‌ی مضرابی برای دست راست و گسترش تکنیک‌های نوازندگی و همچنین پیدایش تضاد صوتی بی‌نظیری شد (همان: ۱۶۸). پپیا در چین در سه موقعیت کاربرد داشته است: همراهی با روایت‌خوان، گروه‌های موسیقی محلی و تکنوازی.

- **همراهی با روایت‌خوان:** سه گونه‌ی محلی از همراهی پپیا وجود داشته است. انتقال شفاهی آداب و رسوم اجدادی در لهجه‌های محلی وظیفه‌ی مهم این روایت‌خوانی‌ها و دیگر انواع نمایش‌های محلی بوده است. پپیا در این گونه اجرا، خط خواننده را به‌صورت هتروفونیک^۱ همراهی می‌کند و با جمله‌های کوتاه فاصله میان خطوط متن را پر می‌سازد.
- **گروه‌های موسیقی محلی:** گروه‌نوازی در جنوب چین رواج بسیار دارد. در این گروه‌نوازی‌ها، پپیا با تکنیک‌های ویژه‌ای در بافتی هتروفونیک ایفای نقش می‌کند و بخش‌های اصلی ملودی را با تغییراتی تکرار می‌کند. در این قطعات سرعت اجرا در پایان افزایش می‌یابد و این نشانه‌ای از پایان یک بخش است.
- **تکنوازی:** تکنوازی پپیا در شمال و جنوب چین تحت تاثیر مدارس شانگهای قرار دارد. در دوره‌ی سلسله‌ی کین (۱۹۷۷-۱۶۴۴م) مدارس نوازندگی بسیاری در چین وجود داشته است که این مدارس به تقلید از مدارس شانگهای نام‌گذاری می‌شدند. نوازندگان قرن بیستم به‌راحتی می‌توانند وابستگی آموزشی خود را به یکی از دوره‌های سنت شفاهی کین نشان دهند.



تصویر ۱. برگی از ارژنگ مانی، کشف شده از تورفان چین



تصویر ۲. ساخته شده قبل از سال ۴۸۰، در دوران سلسله‌ی شمالی، یافته شده در استان شآن‌نشی، موزه‌ی سرنوشی، پاریس
مأخذ: www.cernuschi.paris.fr/en/collections/celestial-musician



تصویر ۳. بخشی از یک نقاشی دیواری، سلسله‌ی تانگ، موزه‌ی هنر آرتور و ساکلر
مأخذ: <http://www.asia.si.edu/podcasts/related/prism/art01.htm>

۳-۲- دوره‌ی اسلامی: نفوذ سازهای چینی در فرهنگ موسیقایی ایران

تأثیرگذاری فرهنگ چین بر فرهنگ ایران از ورود مغولان و از قرن هفتم هجری به بعد افزایش می‌یابد. ورود مغولان به ایران تأثیری عمیق بر هنرهای ایران داشت. از عصر ایلخانی، در رساله‌های موسیقی، کتب تاریخی و همچنین منابع تصویری، شاهد حضور سازهای مغولی-چینی در موسیقی ایران هستیم. به منظور بررسی نفوذ سازهای چینی در فرهنگ موسیقایی ایران، حضور سازهای مغولی-چینی را در منابع موسیقایی، تاریخی و تصویری به‌شکل جداگانه مطالعه می‌کنیم.

۳-۲-۱- سازهای مغولی-چینی در متون موسیقایی

نام سازهای مغولی-چینی از عصر تیموری در متون موسیقایی مشاهده می‌شود. این سازها اغلب در رسالات موسیقی عبدالقادر مراغی (۷۶۸-۸۳۸ ق) نام برده شده‌اند. عبدالقادر در رسالات خود، اسامی و ساختار سازهای عصر خود را شرح داده است. وی در فصل مربوط به شرح سازها از سازهایی نام می‌برد که مربوط به جغرافیای فرهنگی مغولی و چینی بوده‌اند. وی سازهای «شدرغو»، «پیپا»، «یاتوغان» و ساز بادی «ججیق» یا «موسیقار ختائی» را متعلق به اهل ختای (چین شمالی) معرفی کرده است.

- **شدرغو (شترغو):** طبق گفته‌های عبدالقادر، شدرغو دارای کاسه‌ای طولانی بوده که بر روی نصف سطح آن، پوست پوشیده می‌شده و دارای چهار زه بوده است (عبدالقادر مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۵). عبدالعزیز مراغی (فرزند عبدالقادر) در نقاوه‌الادوار نیز از شدرغو با همین ویژگی‌ها یاد می‌کند (عبدالعزیز مراغی، نسخه‌ی خطی: برگ ۱۳۲). بر اساس آنچه که از بررسی رساله‌های موسیقی گوناگون برمی‌آید، نام این ساز از عهد مغول به بعد در متون موسیقی حضور دارد. عبدالقادر در این باره می‌گوید اهل ختای این ساز را بیشتر به‌کار می‌برده‌اند (عبدالقادر مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۵)، و این بیان‌گر تعلق این ساز به آن منطقه است. نام شدرغو در متون موسیقی عصر صفوی نیز به‌چشم می‌خورد (میر صدرالدین محمد قزوینی، ۱۳۸۱: ۸۳)، و این گویای تداوم حضور این ساز در عصر صفوی است. نام شدرغو حتی در برخی از آثار اوایل قاجار، مانند رساله‌ی کلیات یوسفی مربوط به قرن سیزدهم هجری، نیز مشاهده می‌شود (ضیاءالدین یوسف، ۱۳۹۰: ۴). امروزه سازی به نام Shudraga در مغولستان رواج دارد که نام چینی آن را Sanxian/San-hsien ذکر کرده‌اند (میثمی، ۱۳۸۹: ۱۷۳).
- **پیپا:** ساز چینی پیپا که تحت تأثیر بریت ایرانی شکل گرفت، از جمله سازهایی است که پس از ورود مغول به ایران در متون مختلف فارسی از آن نام برده شده است. عبدالقادر علاوه بر این که پیپا را متعلق به اهل ختای می‌خواند، درباره‌ی جزئیات این ساز می‌نویسد: عمق کاسه‌ی آن حدود چهار انگشت بوده، سطح آن از چوب پوشیده می‌شده و دارای چهار زه بوده است (عبدالقادر مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۵). وی شیوه‌ی کوک چهار زه آن را نیز شرح می‌دهد. به گفته‌ی وی زه‌های اول و دوم پیپا، به فاصله‌ی «ذی‌الاربع» (چهارم درست)، زه‌های دوم و سوم به فاصله‌ی «طنینی» (فاصله‌ی دوم بزرگ)، و زه‌های سوم و چهارم آن به فاصله‌ی «ذی‌الاربع» کوک می‌شده‌اند (همان)، یعنی همان کوکی که امروزه برای پیپای چینی رایج است.
- **یاتوغان:** ساز زهی دیگری که در آثار عبدالقادر متعلق به منطقه‌ی ختای معرفی شده، یاتوغان است. یاتوغان در رسالات عبدالقادر به عنوان سازهای زهی مطلق^۷ طبقه‌بندی

شده و به شکل تخته چوبی دراز و میان تهی معرفی شده که کاسه و سطح آن از جنس چوب بوده است. طول کاسه‌ی طنینی ساز، یک شبر (یک وجب) و عرض آن یک گز و نیم و عمقش نزدیک به چهار انگشت معرفی شده است (همان: ۲۰۶). این ابعاد در جامع‌الالخان ذکر شده و در مقاصدالالخان سخنی از ابعاد ساز گفته نشده است. در شرح‌ادوار طول جعبه‌ی طنینی یک گز و نیم، عرض معادل یک شبر (عبدالقادر مراغی، ۱۳۷۰: ۳۵۶) و در نسخه‌ی نور شرح‌ادوار، طول آن یک گز و عرض معادل یک شبر ذکر شده است (همان: ۱۳۲). عبدالعزیز مراغی ابعاد این ساز را مشابه شرح‌ادوار ذکر کرده است: «... طول آن یک گز و نیم و عرض آن شبر و عمق جوف آن نیم چهار یک گزی ...» (عبدالعزیز مراغی، نسخه خطی: برگ ۱۳۲).

• **جبجیق:** جبجیق، تنها ساز بادی است که در متون موسیقی، به منطقه‌ی چین منسوب شده است. عبدالقادر این ساز را «موسیقار ختائی» می‌خواند. موسیقار در تاریخ موسیقی ایران از سازهای بادی مطلق است، بدین صورت که هر لوله‌ی صوتی آن مربوط به نغمه‌ای خاص بوده است. موسیقار دارای نای‌های به هم چسبیده و با طول‌های متفاوت بوده است. برای کوتاه کردن نای و در نتیجه استخراج نغمه‌ای زیرتر، کمی موم به درون آن می‌انداخته‌اند. ساز جبجیق نیز بر اساس گفته‌ی عبدالقادر، دارای نای‌های به هم چسبیده‌ای بوده که بر پشت نای‌ها سوراخ‌هایی وجود داشته است. همچنین دارای لوله‌ای کج به شکل لوله‌ی آفتابه بوده که نوازنده در آن لوله‌ی خاص می‌دمیده و از طریق آن لوله باد به همه‌ی نای‌ها می‌رفته است (عبدالقادر مراغی، ۱۳۶۶: ۲۰۹).

عبدالقادر مراغی همچنین ساز زهی مقید «اوزان» و ساز بادی «نای‌چاوور» را متعلق به اقوام ترک دانسته اما روشن نیست که آیا مراد وی از قوم ترک، ترکان مغول و اهل ختای بوده است یا خیر. بدین ترتیب با استناد به رسالات عبدالقادر می‌توان به حضور سازهای مغولی و چینی در ایران عصر تیموری پی برد. نکته‌ی در خور توجه این است که نام هیچ‌یک از چند ساز مذکور در رسالات موسیقی پیش از هجوم مغولان ذکر نشده و حتی از برخی از این سازها، مانند «جبجیق»، تنها در آثار عبدالقادر مراغی و رساله‌ی نقاوه‌الادوار عبدالعزیز مراغی نام برده شده است. عبدالقادر همچنین فصلی را به اقسام کوک‌های مغول تخصیص داده است (عبدالقادر مراغی، ۱۳۷۲: ۲۰۰-۱۹۹). وی می‌گوید ترک‌ها (اهل ختای) برای هر جمعی از نغمات کوکی مرتب کرده‌اند که شامل سیصد و شصت کوک مختلف است و نه کوک در میان آن‌ها جزء کوک‌های اصلی محسوب می‌شده‌اند (عبدالقادر مراغی، ۱۳۷۰: ۳۵۶).

۳,۲,۲. سازهای مغولی-چینی در متون تاریخی

نام سازهای مغولی و چینی در کتب تاریخی عصر مغول به بعد نیز حائز اهمیت است و نشان از حضور این سازها در فرهنگ موسیقایی ایران دارد. از شدردغو با اشکال نوشتاری گوناگون شدردغو، شدردغو و شترغو در متون تاریخی و اجتماعی دوره‌های تیموری و صفوی یاد شده است. حضور نام شدردغو در متون تاریخی پس از تیموری تا صفوی بیان‌گر حیات این ساز در دوره‌های تاریخی فوق است (اسکندر بیک ترکمان، ۱۳۸۷: ۱۹۰). از دیگر سازهای چینی-مغولی موجود در منابع تاریخی می‌توان پیپا، یاتوغان و تیغان را نام برد. به‌نظر می‌رسد تیغان سازی از خانواده‌ی خودصدا و کوبه‌ای فلزی از رده‌ی الواح بوده است (ملاح، ۱۳۷۶: ۲۲۴). یاتوغان نیز به شکل یاتوغن در زبده‌التواریخ (حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۸۲۵) و حبیب‌السیر (خواندمیر، ۱۳۶۲: ۶۳۶) آمده است.

در ظفرنامه از مجلس بزمی به افتخار میرانشاه فرزند تیمور سخن رفته است که در این جشن سازهایی چون شدرغو، قوپور، تیغان و پی‌پا به اجرا در آمده بود: «... صدای شدرغو و قپوز و پی‌پا و تیغان و زمزمه‌ی بشارت علوشان و رفعت منزلت و مکان سروران توران در ایوان قهرمان پنجم کشور آسمان انداخته ...» (شرف‌الدین علی یزدی، بی‌تا: ۴۴۵). همچنین در روضه‌الصفاء و ظفرنامه، خواستگاری کردن دختر خضر خواجه از سوی تیمور و مراسم ازدواج‌شان توصیف شده است. در این جشن، موسیقی‌دانان به نواختن سازهایی چون شدرغو و تیغان می‌پرداختند: «... و جشن‌های بزرگ با تکلف آماده کرد و موسیقیدانان به نواختن شدرغو و تیغان و عود و چنگ مشغول شدند...» (میرخوند، ۱۳۷۳: ۱۰۷۷). همچنین در زبده‌التواریخ از «بینه ختائی» نام برده شده (حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۸۲۵) است. این ساز در پاورقی توسط مصحح کتاب نوعی ساز بادی معرفی شده است.

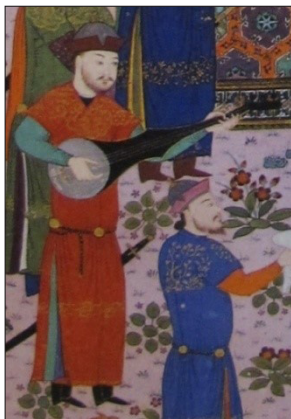
۳-۲-۳- سازهای مغولی-چینی در منابع تصویری

مهم‌ترین ساز مغولی-چینی که در منابع تصویری ایران مشاهده می‌کنیم، ساز زهی کاسه دوبرخشی است که آن را به شدرغو نسبت داده‌اند (اسعدی، ۱۳۸۳: ۲۴؛ دورینگ، ۱۳۹۱: ۱۶۳؛ میثمی، ۱۳۸۹: ۱۷۳). عبدالقادر در توصیف شدرغو، از دوبرخشی بودن کاسه‌ی این ساز سخنی نگفته است اما با توجه به این که آن را با کاسه‌ای طولانی و پوست بر روی نصف سطح آن توصیف می‌کند، شدرغو دانستن تصاویر مذکور امکان‌پذیر است. شدرغو در نگاره‌ها و منابع تصویری سازی است دارای کاسه‌ی دو بخشی، که کاسه‌ی دوم یا کاسه‌ی بالایی باریک‌تر از کاسه‌ی پایینی بوده و در انتها به صورت نوک تیز درآمده است. کاسه‌ی پایینی پوشیده از پوست، به شکل دایره و سطح کاسه‌ی بالایی پوشیده از چوب است که در انتها باریک و نوک تیز می‌شود. صفحه‌ی پوشیده از پوست غالباً با رنگ‌هایی متفاوت از صفحه‌ی چوبی بالایی نقش شده و مهم‌ترین رنگ‌های به کار رفته برای بخش پوستی ساز، رنگ‌های کرم، طوسی، سبز و گاهی سفید، قهوه‌ای و نوعی آبی یا بنفش است. این ساز با دسته‌ای بلند و سرپنجه‌ای کج تصویر شده است. تصویری از این ساز بر کاسه‌ای مینایی از عصر سلجوقی به‌جا مانده که شاید بتوان آن را از نخستین نمونه‌های این خانواده در منابع تصاویری ایران دانست که مربوط به پیش از ورود مغولان به ایران است.



تصویر ۴. کاسه‌ی مینایی سلجوقی، موزه‌ی متروپولیتن نیویورک، شماره: ۵۷,۶۱,۱۶
 مأخذ: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/451444>

این ساز را می‌توانیم در نگاره‌های مکاتب گوناگون نگارگری دوره‌های تیموری تا صفوی مشاهده کنیم. حضور این ساز در نگاره‌های دوره‌ی صفوی بیانگر رواج آن تا این عصر است. در اینجا نمونه‌هایی از تصاویر این ساز در نگاره‌های مکاتب ایران ارائه می‌شود.



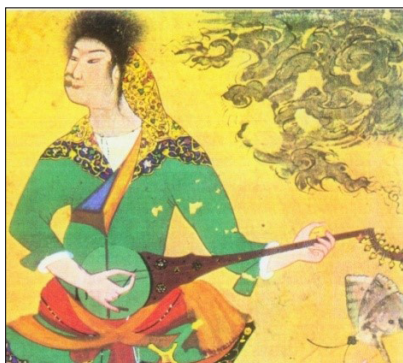
تصویر ۵. گفتگوی رستم و اسفندیار پیش از جنگ با یکدیگر، شاهنامه‌ی بایسنقری (بی‌نام، ۱۳۸۴: ۴۶)



تصویر ۶. بوستان سعدی، قرن ۱۰ قمری (HebaBarakat, 2008: 68)



تصویر ۷. پرتره‌ی یک شاهزاده، ۱۰۰۸-۹۹۸ قمری



تصویر ۸. شاهزاده‌ی جوان در حال نواختن ساز، ۹۹۸ قمری

در تصویر ۹ کاسه‌ی پایینی صفحه‌ی پوستی مدور دارد اما کاسه‌ی بالا پهن و کوتاه‌تر از نمونه‌های قبل است و حالت کشیده‌ی نمونه‌های پیشین در آن مشاهده نمی‌شود. چهره‌ی نوازندگان در این نگاره به چهره‌های مغولی و چینی شباهت دارد و احتمال وابستگی این ساز به آن مناطق را قوت می‌بخشد.



تصویر ۹. نوازندگان عاشق زیر درخت گل، موزه‌ی متروپولیتن، ۹۵۷ قمری

همان‌گونه که در چند تصویر بالا مشاهده می‌شود، این ساز با تعداد زه‌ها و گوشی‌های متعددی تصویر شده است و بیشترین تعداد زه را در تصویر ۸، دوازده زه، مشاهده می‌کنیم. نمونه‌های متعدد این ساز در نگاره‌های دوره‌های گوناگون بیانگر فراوانی این ساز در فرهنگ موسیقایی ایران قدیم است. با وجود شباهت ظاهری در شکل کاسه‌ی این سازها که سبب شده است همه‌ی آن‌ها را در این گروه جای دهیم، اختلاف در تعداد زه‌های ساز نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند.

سازی بسیار شبیه به سازهای این خانواده امروزه در منطقه‌ی تبت رایج است و «درامین» نام دارد. شاید بتوان گفت یکی از انواع شدرغو امروزه در تبت به حیات خود ادامه داده است. این ساز پنج یا شش زه دارد که به پنج یا شش گوشی بزرگ منتهی می‌شوند (تصویر ۱۰) و از نظر شکل ظاهری بسیار شبیه ساز تصویر ۷ است.



تصویر ۱۰. درامین، تبت

مأخذ: <http://www.atlasofpluckedinstruments.com/centralasia.htm> <http://en.wikipedia.org/wiki/Dramyin>

۴- نتیجه‌گیری

از دورترین ایام، روابط ایران با فرهنگ‌های دیگر در زمینه‌های گوناگون شامل تماس‌های دیپلماتیک، سیاسی و نظامی، تجاری، و مبادله‌ی عقاید مذهبی، وجود داشته است و روابط چین و ایران نیز به دوران باستان می‌رسد. تاریخ تبدلات موسیقایی فرهنگ ایران و چین را می‌توان به دو دوره‌ی پیش از اسلام و پس از اسلام تفکیک کرد. در دوره‌ی پیش از اسلام، اغلب فرهنگ موسیقایی ایران بر موسیقی چین تأثیر داشته است و می‌توان برای نمونه، به نفوذ برت ایرانی به فرهنگ موسیقایی چین در اوایل دوره‌ی ساسانی اشاره کرد که از طریق جاده‌ی ابریشم و نفوذ مانویان در منطقه‌ی تورfan چین حاصل و سبب ظهور ساز چینی پیپا شده است. در دوره‌ی اسلامی و به‌ویژه از عصر مغول به بعد، شاهد تأثیرات فرهنگ موسیقایی چین و مغول بر موسیقی ایران‌ایم که این تأثیر اغلب با حضور سازهای مغولی و چینی در ایران نمود یافته است. نام سازهای مغولی-چینی که از عصر تیموری در متون موسیقایی آمده‌اند، عبارتند از: شدرغو، پیپا، یاتوغان و جیچیق. نام شدرغو در متون موسیقایی عصر صفوی و حتی برخی از متون اولیه‌ی قاجاری نیز به چشم می‌خورد. نام ساز پیپا نیز از ورود مغول به بعد در متون مختلف فارسی، مشاهده می‌شود. یاتوغان از جمله سازهای زهی مطلق به‌شمار می‌آید و جیچیق، تنها ساز بادی است که در متون موسیقی به منطقه‌ی چین منسوب شده است. در متون تاریخی ایران پس از مغول نیز با نام سازهای شدرغو، پیپا و یاتوغان مواجه می‌شویم. ساز دیگری که در متون تاریخی به سازهای مغولی-چینی نسبت داده شده، تیغان است که در متون موسیقایی ذکری از آن نیامده است. ساز مغولی-چینی که در منابع تصویری پس از مغول در ایران مشاهده می‌کنیم، ساز زهی کاسه دوبرخشی است که آن را به شدرغو نسبت می‌دهند. همچنین در رسالات موسیقی عصر تیموری از سیصد و شصت کوک مختلف اهل ختای سخن گفته می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Vogelsang, J. Willem
۲. سلسله‌ی اشکانیان از ۲۴۷ پیش از میلاد تا ۲۲۴ پس از میلاد بر ایران حاکم بودند که این تاریخ همزمان با حکومت سلسله‌ی هان بر چین است.
3. Ritz Einstein
4. Qin pipa
۵. در شمال چین با نام Beifangquayipipa، در جنوب چین با نام Suzhou tanchipipa و در غرب چین با عنوان Sichuan qingyinpipa شهرت دارند.
۶. هتروفونیک نوعی از اجرای موسیقی است که در آن تمام اجراکنندگان یک ملودی اصلی را به‌گونه‌های متفاوتی، از منظر تزئین و ریتم، اجرا می‌کنند.
۷. ساز زهی مطلق سازی است که از هر زه، یک صدا استخراج می‌شود.

فهرست منابع

- آذری، علاءالدین (۱۳۷۷) *تاریخ روابط ایران و چین*، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹) *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، انتشارات سمت، تهران.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، «مطالعه‌ای سازشناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهر*، سال ششم، شماره ۲۴، ۹۸ - ۶۱.
- اسکندر بیک ترکمان (۱۳۸۷)، *تاریخ عالم آرای عباسی*، با اهتمام و تنظیم ایرج افشار، کتاب اول (جلد اول و نیمی از جلد دوم)، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران.
- امیرخان کوکبی گرجی، *نسخه خطی رساله و تصانیف*، شماره ۲۲۱۱، کتابخانه مجلس شورای اسلامی، تهران.
- انصاف‌پور، غلامرضا (۱۳۵۵)، *تاریخ زندگی اقتصادی روستائیان و طبقات اجتماعی ایران از دوران ما قبل تاریخی تا پایان ساسانیان*، نشر اندیشه، تهران.
- بدیعی، نادره (۱۳۹۳)، *موسیقی ایرانی در چین*، انتشارات پارت، تهران.
- بی‌نام، (۱۳۸۴) *شاهکارهای نگارگری ایران*، تهران، موزه‌ی هنرهای معاصر و مؤسسه‌ی توسعه‌ی هنرهای تجسمی.
- حافظ ابرو (۱۳۷۲)، *زبده‌التواریخ*، مقدمه و تصحیح: سید کمال حاج سید جواد، نشر نی، تهران.
- حجاریان، محسن (۱۳۸۷)، *مقدمه‌ای بر موسیقی شناسی قومی*، انتشارات کتاب سرای نیک، تهران.
- حجاریان، محسن (۱۳۹۰)، «سرودهای مانوی و ارتباط برت ایرانی با پی‌بای چینی و بیوای ژاپنی»، *کتاب سال شبیه*، شماره ۱۲، ۷۹ - ۹۹.
- حجاریان، محسن (۱۳۹۳)، *مکتب‌های کهن موسیقی ایران*، نشر گوشه، تهران.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین‌الحسینی (۱۳۶۲)، *تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر*، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، کتابفروشی خیام، تهران.
- دورینگ، ژان، (۱۳۹۱)، «ملاحظات درباره تار ایرانی و آذربایجانی»، *فصلنامه‌ی موسیقی ماهر*، شماره ۵۸، ۱۷۶ - ۱۶۳.
- راوندی، مرتضی (۱۳۸۶)، *تاریخ اجتماعی ایران*، شیوه‌های حکومت و سازمان سیاسی و اداری بعد از اسلام، جلد چهارم، مؤسسه انتشارات نگاه، تهران.
- سام میرزا صفوی، (بی‌تا)، *تحفه سامی (مشمتمل بر اسامی و آثار قریب هفتصد شاعر از شعرای نامدار و گمنام)*، با تصحیح و مقابله‌ی وحید دستگردی، بی‌جا.
- سامی، علی (۱۳۴۳)، *تمدن هخامنشی*، جلد ۲، چاپخانه موسوی، شیراز.
- شرف‌الدین علی یزدی، (بی‌تا)، *ظفرنامه (تاریخ عمومی مفصل ایران در دوره تیموریان)*، به تصحیح و اهتمام محمد عباسی، شرکت سهامی چاپ رنگین، تهران.
- ضیاء‌الدین یوسف (۱۳۹۰)، *رساله موسیقی کلیات یوسفی*، بازخوانی و ویرایش بابک خضرابی، فرهنگستان هنر، تهران.

- عبدالعزیز مراغی، نسخه‌ی خطی نقاره‌ادوار، کتابخانه طوقاپوسرای، استانبول.
- عبدالقادر مراغی (۱۳۶۶)، جامع‌الالحان، به اهتمام تقی بینش، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
- ----- (۱۳۷۰)، شرح‌ادوار (با متن‌ادوار و زوائد/فوائد)، به اهتمام تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
- ----- (۱۳۷۲)، خاتمه جامع‌الالحان، به اهتمام تقی بینش، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
- قاضی احمد قمی (۱۳۶۳)، گلستان هنر، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، کتابخانه‌ی منوچهری، تهران.
- کریستین سن، آرتور (۱۳۶۸)، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه‌ی رشید یاسمی، انتشارات دنیای کتاب، تهران.
- کوائچی، هاندا (۱۳۵۵)، «روابط سیاسی ایران و چین در دوره ساسانی»، ترجمه‌ی علی رهبر، مجله کاوه، شماره ۶۱، مونیخ، ۳۱-۲۳.
- گیرشمن، رومان (۱۳۵۰)، هنر ایران، ترجمه‌ی بهرام فره‌وشی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- گیرشمن، رومن (۱۳۷۲)، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه‌ی محمد معین، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- محمد یوسف واله اصفهانی (۱۳۷۲)، خلد برین (ایران در روزگار صفویان)، به کوشش میرهاشم محدث، مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۷۶)، فرهنگ سازها، کتاب‌سرا، تهران.
- میرصدرالدین محمد قزوینی (۱۳۸۱)، «رساله‌ی علم موسیقی اثر میر صدرالدین محمد قزوینی»، تصحیح و مقدمه آریو رستمی، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۱۸، ۹۶-۸۱.
- میثمی، سید حسین (۱۳۸۹)، موسیقی عصر صفوی، مؤسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، تهران.
- میرخوند، محمد بن خاوند شاه بلخی (۱۳۷۳)، روضه‌الصفاء، تهذیب و تلخیص از دکتر عباس زریاب، انتشارات علمی، تهران.
- Barakat, Heba, (2008), *Treasures of The Illustrated & Illuminated Persian Manuscripts National Library of Egypt*, Cairo, Egypt, Dar al-Kutubwa-al-Watha'iq-Qawmiyah.
- Mayers, John, (2002), *the garland encyclopedia of world music*. vol 7. East Asia: China, Japan and Korea. London.
- Vogelsang, J. Willem (2013), "Chinese Influence on Iranian Art in the Mongol Empire", *Chengiz Khan and the Mongol Empire*. Edited by William W. Fitzhugh, Morris Rossabi and William Honeychurch. pp. 233-237.
- www.cernuschi.paris.fr/en/collections/celestial-musician.
- <http://www.asia.si.edu/podcasts/related/prism/art01.htm>.
- <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/451444>
- http://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Dramyin>