

## سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن مقایسه ای تطبیقی در بخش سازشناختی از سفرنامه ی کمپفر و شاردن

ایلنا ز رهبر<sup>۱</sup>، دکتر هومان اسعدی<sup>۲</sup>، رامون گاژا<sup>۳</sup>

<sup>۱</sup> کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> استادیار گروه موسیقی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<sup>۳</sup> دانشجوی دکتری ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۹/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۳/۱)

### چکیده:

در دوره ی صفوی برخلاف ادوار گذشته مانند دوره ی تیموری بحث سازشناسی در رسالات موسیقی وجود ندارد و مؤلفان فقط به ذکر نام سازها در رسالات اکتفا کرده اند. بنابراین برای جستجو در این مقوله باید از منابع ارزشمند دیگر تاریخی بهره گرفت. به دلیل رفت و آمد بی شمار سیاحان، در این دوره تعداد بسیاری سفرنامه نوشته شده است که در بردارنده ی اطلاعات ارزشمندی از تاریخ و فرهنگ ایران هستند. در بین سفرنامه نویسان، توصیفات شاردن و کمپفر قابل توجه است. شاردن در کتاب خود توصیفات از سازهای ایران در دوره ی صفوی بیان کرده است. همچنین در سفرنامه ی کمپفر نیز تصویری از سازهای ایرانی همراه با توضیحات آنها آورده شده، اما به دلیل متن لاتینی کتاب تاکنون این بخش ترجمه نشده و مورد بررسی قرار نگرفته است. در این تحقیق با بررسی تطبیقی و تحلیل تصویر و نوشته های کمپفر با یادداشت های شاردن اطلاعات ارزشمندی از مباحث سازشناختی دوره ی صفوی حاصل شد. اگرچه هر دو آنها در حدود یک محدوده ی زمانی قرار می گیرند، نحوه ی توصیف، طبقه بندی و انواع سازها در دو سفرنامه متفاوت است. در برخی دیدگاه ها مکمل، مشابه یا متناقض یکدیگر هستند. طبقه بندی سازها در سفرنامه ی شاردن بسیار منظم است، اما توصیفات کمپفر بسیار دقیق تر و ریزبینانه تر از شاردن است و با دقت بسیار این کار صورت گرفته است.

### واژه های کلیدی:

سازهای موسیقی، دوره ی صفوی، سفرنامه، کمپفر، شاردن.

\* مقاله حاضر برگرفته از مباحث نظری پایان نامه ی کارشناسی ارشد نگارنده تحت عنوان موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی است که در رشته ی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس با راهنمایی آقای دکتر هومان اسعدی انجام گرفته است.

\*\* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۰۲۱-۶۶۴۸۴۶۴۹، نمابر: ۰۰۲۱-۸۸۹۵۵۵۶۱، E-mail: ilnazrahbar@yahoo.co.in

## مقدمه

چگور، رباب، عودچه، ارغنون، بربط، نیم طوسی، کنگره. همان طور که مشاهده می شود در رسالات موسیقی دوره ی صفوی اطلاعات چندانی از سازها بر خلاف دوران های گذشته (مانند دوره ی تیموری) وجود ندارد و مؤلفان در این دو رساله فقط به ذکر اسامی سازها بسنده کرده اند و به توصیف شکل و ساختمان سازها یا ارائه ی تصویر آنها نپرداخته اند.

بنابراین برای جستجو در این مقوله باید به کتب تاریخی یا تصاویر نگارگری رجوع کرد. در کتب تاریخی و یا تذکره ها فقط به ذکر نام نوازندگان و یا توصیفات محدود موسیقایی اکتفا شده است. در نگارگری ها هم می توان به اطلاعات مفیدی دست پیدا کرد که مکمل اطلاعات تاریخی است؛ این نکته را نیز نباید از یاد برد که نگارگری ها با مقوله ی هنر مرتبط هستند و تا اندازه ای تخیل هنرمندان در اثر هنری می تواند بر واقعیت موجود سایه اندازد، اما در هر صورت اطلاعات بسیار ارزشمندی را می توان از آنها به دست آورد (برای اطلاعات بیشتر نک. اسعدی، ۱۳۸۳ و رهبر، ۱۳۸۹). علاوه بر کتب تاریخی و تذکره ها، بسیاری از اطلاعات قابل توجه تاریخ موسیقی را می توان در سفرنامه های این دوران جستجو کرد زیرا در دوره ی صفوی سیاحان بسیاری چون شاردن، تاورنیه، الئاریوس، کمپفر و غیره به ایران سفر کردند و هر یک به نوبه خود شرح مفصلی از سفر به ایران را نوشتند. برخی از این سفرنامه ها دارای تصاویر جالب توجهی است که بازگو کننده ی شرایط تاریخی، اجتماعی و فرهنگی ایران دوره ی صفوی است. اهمیت تصاویر سفرنامه به این دلیل است که ما در سفرنامه ها به طور معمول، با گزارشی از واقعیت مواجه هستیم و سفیران و سیاحان آنچه را دیده اند به صورت گزارش ارائه می دهند پس تصاویر از جنبه ی واقع گرایی بیشتری نسبت به تصاویر نگارگری برخوردارند؛ در بین این سفرنامه ها تصویر قابل توجهی از سازهای ایرانی در سفرنامه ی کمپفر همراه با توضیحات جالب توجهی از سازها دیده می شود که از اهمیت بسیاری برخوردار است و می توان گفت تنها منبع ارزشمند دوره ی صفوی است که هم دارای تصویر سازها و هم توضیحات آنهاست. همچنین شاردن نیز در بخشی جداگانه توصیفی از سازهای ایران را آورده است. در تحقیق حاضر کوشش بر آن است تا با مقایسه ی تطبیقی از تصویر و گفته های کمپفر و همچنین شاردن به اطلاعات ارزشمندی از سازهای دوره ی صفوی و طبقه بندی آنها دست یافت؛ روش تحقیق در این بررسی از نوع تاریخی، توصیفی، تحلیلی و تطبیقی محسوب می شود و این تحقیق از نوع تحقیقات نظری است.

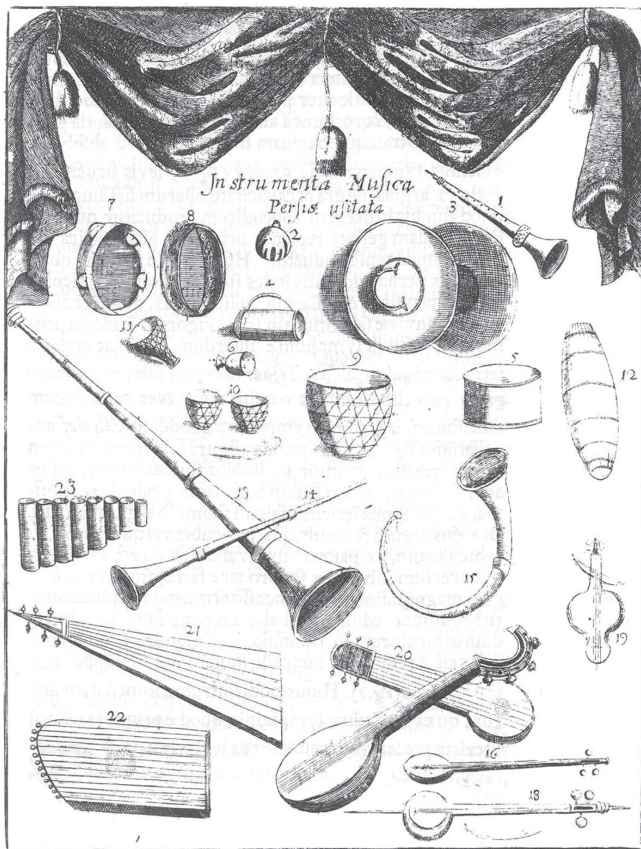
سلسله ی صفوی، سلسله ی ملی ایران در روزگار جدیدی بود که به طور تقریبی از سال ۹۰۷ تا ۱۱۳۵ ه.ق. تداوم داشت؛ مؤسس این سلسله شاه اسماعیل اول بود و در زمان او مذهب شیعه در کشور رسمیت یافت (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۳). دوره ی صفوی از دوران های شاخص هنر ایران محسوب می شود. شاهان و بزرگان دوره ی صفوی هم از فرهنگ و هنر حمایت می کردند و بیشترشان با هنرهایی مثل خطاطی، نقاشی، موسیقی و شعر آشنا بودند (آژند، ۱۳۸۵، ۲۰). آثار هنری دوره ی صفوی کاملاً ویژگی و مشخصه ایرانی دارد از این رو دارای اهمیت فراوانی در تاریخ هنر است (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ۳).

درباره ی موسیقی در دوره ی صفوی باید اذعان کرد که جنبه ی علمی آن سیری نزولی طی کرد (البته این سیر از اواخر قرن هشتم هجری آغاز شده بود) که سیاست های مذهبی شاه اسماعیل و به خصوص رفتار شاه تهماسب در دوره ی دوم سلطنت این سیر نزولی را شدت بخشید (مشحون، ۱۳۷۳، ۲۸۰). به طور کلی اغلب نویسندگان رسایل موسیقی در دوره ی صفویه، از نوازندگان و مطرب هایی بودند که درک و علاقه به جنبه های نظری موسیقی نداشتند از این رو از اوایل دوره ی صفویه توجه به این جنبه از موسیقی کم رنگ می شود و خصوصیات مشترکی بین رساله های منثور از نظر صورت و محتوا دیده می شود (پورجوادی، ۱۳۸۰، ۸۱-۸۲). همچنین اینکه بیشتر رسالات موسیقی دوران صفوی معمولاً گمنام اند و اغلب اوقات مؤلف نامشخص است یا اگر هم نام مؤلف ذکر شده تعیین هویت او کار بسیار دشواری است (همان).

در رساله های موسیقی دوره ی صفوی دو رساله به نام های ۱- رساله ی علم موسیقی میرصدرالدین محمد قزوینی و ۲- رساله ی موسیقی امیرخان کوکبی گرجی از اهمیت بسیار برخوردارند زیرا زمان و مکان نگارش و نویسندگان آنها مشخص است. رساله ی علم موسیقی میرصدرالدین محمد در اصفهان در دهه ی آخر قرن شانزدهم میلادی (اواخر قرن ۱۰ ق) تصنیف شده است (پورجوادی، ۱۳۸۵، vii) و رساله ی موسیقی امیرخان گرجی نیز (نسخه قدیمی) در سال ۱۶۹۷ م (۱۱۰۹ ه.ق.) کامل شده است (همان، viii). میرصدرالدین محمد (قزوینی، ۱۳۸۱، ۸۳) از سازهای زیر نام برده است: عود که آن را ساز کامل می داند، کمانچه، نای عراقی معروف به سیاه نی، شدرغو، قانون، چنگ، طنبور، سرنا و نی نه و نیم و ده و نیم و در رساله ی موسیقی امیرخان گرجی (ن.خ) نیز سازها این گونه عنوان شده اند: سازهای کامل: عود، کمانچه، صرنای، طنبور و شدرغو، و سازهای ناقص: موسیقار، نی انبان، سه تایی ترکان، بلبان، طوطک،

توضیح نام سازها و ترتیب نام آنها پرداخته است، اما متن اصلی تا کنون ترجمه نشده و مورد بررسی قرار نگرفته است.

با توجه به اهمیت این تصویر، رامون گاژا این بخش را از لاتینی به فارسی ترجمه کردند. در این قسمت، تحلیل‌های نگارنده از متن ترجمه برای بررسی تطبیقی آورده شده است. شایان ذکر است که نام سازهایی که کمپفر در ترجمه‌ی لاتین کتاب خود به فارسی نوشته است در این بخش در درون گیومه قرار گرفته اند. نکته‌ی دیگری که باید در نظر گرفت این است که او تمام سازهای موجود را تصویر نکرده و خود نیز در جمله انتهایی بر این نکته تأکید کرده و گفته به دلیل آنکه سخن به درازا نکشد درباره‌ی برخی از سازها سخن نمی‌گوید، بنابراین این تصاویر به بخشی از سازهای آن دوران اشاره دارد و در بردارنده‌ی تمام سازها نیست. اما می‌توان این‌گونه پنداشت که او مهم‌ترین و رایج‌ترین سازها را انتخاب کرده و به توصیف آنها پرداخته است.



تصویر ۱- از سفرنامه‌ی کمپفر

مأخذ: (Kaempfero, 1712, 741 و نیز نک. میثمی، ۱۳۷۸، ۱۸۵)

شکل شماره ۱: "سرنای"، شکل شماره ۲: - ، شکل شماره ۳: "صنج"، شکل شماره ۴: "دنبال"، شکل شماره ۵: "دهل"، شکل شماره ۶: "دنبک"، شکل شماره ۷: "دف"، شکل شماره ۸: "دایره"، شکل شماره ۹: "کوس" که از "طبل" می‌آید، شکل شماره ۱۰: "تقاره"، شکل شماره ۱۱: "طبل باز"، شکل شماره ۱۲: نوع دیگری از طبل، شکل شماره ۱۳: "قَرَه‌نا"، شکل شماره ۱۴: (نفیر)، شکل شماره ۱۵: "شاخ نفیر"، شکل شماره ۱۶: (نام این ساز به فارسی و لاتین نوشته

## الف) اهمیت سفرنامه‌ی شاردن و کمپفر

ژان شاردن (متولد ۱۶۴۳ م.) سیاح بزرگ فرانسوی است که کتاب او جامع‌ترین سفرنامه درباره‌ی ایران دوره‌ی صفوی است (دانش پژوه، ۱۳۸۰، ۲۴۳). او در زمان شاه عباس دوم و شاه سلیمان سه بار به ایران سفر کرد و زبان ترکی و فارسی را نیز فرا گرفت (شاردن، ۱۳۷۲، ۱۱). او نخست در سال ۱۶۵۵ م. که عازم خرید جواهر از هند بود، از راه اروپا به ایران آمد و پس از مراجعت به هند، دوباره به ایران بازگشت و در اصفهان پایتخت ایران به سر برد و بار دیگر در سال ۱۶۷۳ به اصفهان بازگشت (دانش پژوه، ۱۳۸۰، ۲۴۳). می‌توان گفت شاردن در سال‌های ۱۶۶۵ تا ۱۶۸۰ تقریباً بلاوقفه در ایران بوده است و از تعلیمات شخصی به نام رافائل دومن-او از مدت‌ها قبل در ایران بوده و با آداب و رسوم مملکت به خوبی آشنا بوده است- بهره برده است (کمپفر، ۱۳۶۰، ۸). یکی از نکاتی که بر اهمیت تألیفات شاردن می‌افزاید، این است که مدت اقامت او در ایران طولانی بوده و با طبقات مختلف جامعه نیز در ارتباط بوده است (شاردن، ۱۳۴۹، دوازده). شاردن در کتاب خود بخشی را به موسیقی اختصاص داده و درباره‌ی سازهایی که در ایران مشاهده کرده، توضیحاتی آورده است. بنابراین با توجه به جامعیت کتاب او و اینکه در سفرنامه‌های دیگر هم دوره‌ی او- غیر از کمپفر- چنین توضیحات جامعی دیده نمی‌شود، از نظر تاریخ موسیقی اهمیت فراوانی دارد و برای دست‌یابی به نتایج در این زمینه، نیازمند بررسی دقیق است. شایان ذکر است که نخستین بار، سید حسین میثمی (۱۳۷۸، ۱۳۱-۱۳۳) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود به معرفی و توضیح این بخش پرداخته است.

کمپفر (متولد آلمان) در سال ۱۶۸۳ م (۱۰۹۴ ق.ه) همراه هیئت سوئدی به سمت ایران آمد و سرانجام در ۲۹ مارس سال ۱۶۸۴ م به اصفهان رسید و تا سال ۱۶۸۵ م (۱۰۹۶ ق.ه) در ایران بود (کمپفر، ۱۳۶۰، ۷). او یادداشت‌های ارزشمندی درباره‌ی دربار و دولت ایران در قرن هفدهم و دوره‌ی شاه سلیمان صفوی نوشته است (دانش پژوه، ۱۳۸۰، ۲۷۴). او در ایران زبان فارسی و ترکی را آموخت و او نیز همانند شاردن از مشاورت و راهنمایی رافائل دومن که حدود ۲۸ سال پیش در اصفهان اقامت داشت بهره برد (کمپفر، ۱۳۶۰، ۷-۸). ارزش دیگر کتاب کمپفر به دلیل گراورهایی است که از روی طرح‌های او تهیه شده‌اند و اطلاعات قابل توجهی از مشاهدات او را بازگو می‌کند (همان، ۹). تصویر ۱ نیز مربوط به گراورهایی است که کمپفر از سفر به ایران و سازهایی که در ایران دیده تهیه کرده است. در ترجمه‌ی کتاب سفرنامه‌ی کمپفر تصویر سازها آورده شده (۱۳۶۰، ۱۸۴-۱۸۵)، اما مترجم (کیکاووس جهاننداری) توضیحات این بخش را ترجمه نکرده است. کتاب اصلی کمپفر به زبان لاتین نوشته شده است و نکته‌ی قابل توجه این است که کمپفر در کتاب لاتین خود نام سازها را به فارسی نوشته است اما با توجه به متن لاتینی کتاب و مهجور بودن آن، تاکنون این بخش از توضیحات سازها ترجمه نشده و مورد بررسی قرار نگرفته است؛ فقط سید حسین میثمی (۱۳۷۸، ۱۳۰) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود در رشته‌ی پژوهش هنر دانشگاه تهران ضمن آوردن این تصویر به

در دو سفرنامه، به جدول ۱ رجوع کنید. در این جدول سازها طبق طبقه بندی در گروه های چهارگانه آورده شده اند.

در گروه خودصداها، شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۴)، علاوه بر کمپفر، از نوعی Casillon صحبت می کند که در ترجمه "سنطوری" یا "ساز ساعتی" نامیده شده است و می گوید که از صدف یا قطعات مفرغی تشکیل شده که به قطرهای گوناگون در کنار هم قرار گرفته اند و با دو قطعه چوب بلند نازک نواخته می شود و صدای آن از ساز ساعت بهتر و مهیج تر است. نکته ای که باید در نظر گرفته شود، این است که در ترجمه ی سفرنامه ی شاردن (۱۳۳۸) (مترجم: محمد عباسی)، اگرچه نام فرانسوی سازها نیز ذکر شده، برخی از آن ها به نظر می آید اشتباه است و یا اینکه می توان گفت در آن دوره تلفظ متفاوتی داشته اند. به دلیل مذکور، درباره ی خیلی از آنها نمی توان نتیجه گیری حاصل کرد. در هر صورت نام فرانسوی آنها، به همان صورت که مترجم آورده، نقل شده است. میثمی (۱۳۷۸، ۱۳۳) عنوان می کند که مترجم بهتر بود Casillon را ساز الواح یا فولاد که در گذشته متداول بوده، ترجمه می کرد.

در پوست صداها، تفاوت های نامی زیادی دیده می شود، احتمالاً تبیره بلند (Tabousin Long) که شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۱)، نام می برد همان ساز شماره ۱۲ است که کمپفر آن را از چوب و به شکل تخم مرغ کشیده معرفی می کند و می گوید این ساز گویا خارجی است و به ویژه میان ساکنان سرزمین مولتان متداول است و با دو دست نواخته می شود. و طبل به قطر ۳ پا که شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۱) نام می برد و بسیار سنگین که حتی شتر هم قادر به حمل آن نیست و گاهی از ارابه برای حمل آن استفاده می شود، همان کوس (شماره ۹) است که کمپفر می گوید از "طبل" (یا tympanum) می آید و طبل بسیار بزرگی است از جنس مس شبیه به سازهای وطن ما اما سطح صدای آن را با شبکه ی پیوسته ای از ریسمان ها کم کرده اند و با دو چوبک کوچک که در انتها خمیدگی دارند (مانند عصا) بر آن می کوبند.

درباره ی پوست صداها کمپفر به دقت هر ساز را توضیح می دهد و حتی در توصیف دایره (شماره ۸) به تکنیک های نوازندگی آن نیز اشاره می کند و از دو نوع ضربه زدن یاد می کند که با یکی از آنها فقط صدای بم پوست و با نوع دیگر صدای جرینگ جرینگ حلقه ها هم به صدا درمی آید و این چنین توسط یک ساز صدای دیگر سازها هم ایجاد می شود. شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۱) نیز به نواختن با مهارت دایره اشاره کرده است. در تصویر کمپفر، تنبک (شماره ۶) نیز شبیه به تنبک های امروزی است زیرا بخش نفیر کوچک تر است و در توضیحات نیز این نکته ذکر شده است که تنبک در انتها بخش کوتاهی دارد. او این ساز را متعلق به گروه عامه دانسته است و لذا بین گروه های موسیقی دربار و گروه های عامه تفاوت قائل شده است. درباره ی دف (شماره ۷) توضیح می دهد که به ندرت از این ساز استفاده می شود درحالی که در تصاویر نگارگری به وفور این ساز تصویر شده که حاکی از استعمال فراوان آن است. نکته ی قابل توجه این است که کمپفر در توضیح دف می گوید این ساز دارای ۴ یا ۵ جفت حلقه است یعنی در حقیقت تعداد حلقه ها را باید به صورت جفت شمارش کرد که با این حساب تعداد حلقه ها ۸

نشده بلکه نام یونانی آن نوشته شده که ترجمه آن "سه تار" است) شکل شماره ۱۷: "چَهَزَدَه"، شکل شماره ۱۸: "کمانچه"، شکل شماره ۱۹: پاندور (نام فارسی آن نوشته نشده اما در متن (Pandura) آمده است)، شکل شماره ۲۰: سی تارها، (Citharæ) شکل شماره ۲۱: "چنگ"، شکل شماره ۲۲: "موسیکار". او در ادامه می گوید درباره فلوت ها (tibiae)، نی انبان ها (utriculi)، نی ها (arundines) و زنگوله ها (crepitacula) سخن نمی گویم تا سخن به درازا نکشد (Kaempfero, 1712, 740-745).

## ب) مقایسه ی تطبیقی بخش سازشناسی در

### سفرنامه ی شاردن و کمپفر

این مقایسه در زیرمجموعه های زیر بررسی شده است: ۱. طبقه بندی سازها، ۲. انواع سازها، ۳. جنسیت سازها و اجزاء آنها، ۴. وجود سازهای خارجی در ایران و ۵. نگاه برون فرهنگی به سازها و موسیقی ایران.

## ۱. طبقه بندی سازها

شاردن در توصیف سازها به ترتیب زیر آغاز می کند نخست پوست صداها، هواصداها، زه صداها و در آخر خودصداها (شاردن، ۱۳۳۸، ۱۱۱-۱۱۴ و نیز میثمی، ۱۳۷۸، ۱۳۳). می توان گفت طبقه بندی شاردن بسیار به طبقه بندی متداول اروپاییان، یعنی نظام طبقه بندی چهار قسمتی مانند نظام های ماین و هرن بستل-زاکس (دورنن، ۱۳۸۵، ۱۴۷)، نزدیک است. کمپفر در توصیف سازها مانند شاردن از نظم خاصی پیروی نمی کند و به ترتیب سازهای هواصدا، خودصدا، پوست صدا، دوباره هواصدا، زه صدا و در آخر دوباره به هواصدا و خودصداها اشاره می کند. اما به نظر می رسد کمپفر الگوی دیگر از گروه های سازها در ذهن داشته است زیرا هنگامی که می خواهد ساز جدیدی از رده ی دیگری را معرفی کند می گوید "از میان گروه ex" (که در متن لاتینی آمده است به معنی "از میان" است). بر طبق این گفته می توان طبقه بندی سازها در ۵ گروه زیر را در نظر گرفت:

از میان طبل ها: (ex Tympani): کوس، نقاره، طبل باز.

از میان نفیرها: (ex Buccinae): قرهنا، نفیر، شاخ نفیر.

از میان عودها: (ex Chelides): سه تار، چَهَزَدَه، ساز شکل ۲۰.

از میان ویولاها: (ex Violis): کمانچه.

از میان چنگ ها: (ex Sambucis): چنگ، ساز شکل ۲۲ (قانون).

## ۲. انواع سازها

در مقایسه ی توصیف سازها در سفرنامه ی کمپفر و شاردن، باید گفت شاردن ۲۲ ساز و کمپفر حدود ۲۷ ساز نام می برد (اگرچه در تصویر ۲۲ ساز را آورده، در متن به نام سازهای دیگری هم مثل لوت چهارتار، انواع فلوت ها، نی انبان ها، نی ها و زنگوله ها اشاره می کند اما آنها را توصیف نمی کند). برای مقایسه ی بهتر نام سازها



کمپفر بسیار عجیب و نادر بوده و با اینکه به شکل نوزنقه‌ی قائم الزاویه با کمی انحنا ترسیم شده اما آن را مربع عنوان کرده و نام آن را نیز ذکر نکرده است. درباره‌ی سازی که شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۳) (Epinette) معرفی کرده و به سنتور ترجمه شده، میثمی (۱۳۷۸، ۱۳۳) عنوان می‌کند که مترجم بهتر بود آن را هارپسیکورد کوچک ترجمه می‌کرد. به هر حال مشخص نیست منظور شاردن چه سازی بوده است.

درباره‌ی هواسداها هر دو سفرنامه نویس توضیحات بسیار مختصری آورده‌اند. درباره‌ی بوق‌های راست (Comet droits) شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۱-۱۱۲) می‌گوید، اینها به طور حیرت‌آوری بزرگند و کوچکترین این سازها بزرگتر از قامت یک انسان متوسط است و اندازه‌ی برخی از این سازها ۷ تا ۸ پا عنوان شده است (یعنی حدود ۲۷/۲ تا ۲/۶۰ متر). گویا این ساز بسیار سنگین بوده چون او می‌گوید نوازنده در زیر بار سنگینی آن در می‌ماند. نکته‌ی دیگر اشاره به صدای ساز است که شاردن عنوان می‌کند به تنهایی این ساز خوش صدا نیست اما اگر با سازهای دیگر ترکیب شود مطبوع خواهد بود و همچنین اینکه نوازنده برای تغییر اصوات و یا شاید رفع خستگی آن را به طور مداوم حرکت می‌دهد. با توجه به نام فرانسوی و توصیفات، احتمالاً منظور شاردن کرنا بوده که به یک کرنه‌ی راست تشبیه کرده است (کرنه‌ای که لوله‌اش را نیچیده‌اند). به نظر می‌رسد این ساز برای او خیلی عجیب بوده، زیرا بیش از دیگر سازها به وصف آن پرداخته است.

کمپفر سازهای شماره ۱۳ قَرَه‌نا، ۱۴ نفیر و ۱۵ شاخ نفیر را از یک خانواده معرفی می‌کند و با توجه به شکل به نظر می‌آید همان خانواده‌ی کرناست و به توصیف شاردن درباره‌ی بوق‌های راست نزدیک است. اما اندازه‌ی آنها ذکر کرده اند متفاوت از یکدیگر است. کمپفر اندازه‌ی قره‌نا را حدود دو آرگیا (۱۲ پا)، (ارگیا واحدی در یونان قدیم بوده است، هر آرگیا برابر ۱٫۸۵ متر و ۴۲ میلی‌متر بوده است با این وصف اندازه قره‌نا حدوداً برابر است با ۳٫۷ متر و اگر با واحد پا هم حساب کنیم عددی در همین حدود به دست می‌آید یعنی ۳٫۶۵ متر) و اندازه‌ی نفیر را یک آرگیا (۶ پا)، (۱٫۸۵ متر) عنوان می‌کند.

سازی که شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۲) (Haut-bois) معرفی می‌کند که همان ابوا است، قره‌نی ترجمه شده است؛ قره‌نی معمولاً به کلارینت اطلاق شده و احتمالاً منظور او سرنا بوده که از خانواده‌ی ابواست. در این صورت شبیه ساز شماره ۱ است که کمپفر سرنا معرفی کرده است.

### ۳. جنسیت سازها و اجزاء آنها

کمپفر دنبک (تنبک) (شماره ۷) را وسیله‌ی سبکی از گل پخته، کوس (شماره ۹) از جنس مس، نقاره (شماره ۱۰) دو طبل دولولی یک ساختار و از جنس فلز که توسط یک بند بسیار محکم به هم پیوند داده شده‌اند، طبل باز (شماره ۱۱) یعنی طبل شاهین‌ها را از مس که دارای یک دنباله‌ی اضافه است و توسط شبکه‌ی کوچک

یا ۱۰ عدد خواهند شد.

درباره‌ی زه‌صداها، نمی‌توان مقایسه‌ای انجام داد زیرا مشخص نیست منظور شاردن دقیقاً چه سازهایی بوده و یا اینکه شباهت‌هایی بین سازهای ایران و اروپا دیده و مثلاً از گیتار (شش‌سیم) نام برده است؛ اما تنبوره (Temboura) را توصیف می‌کند و می‌گوید از یک کدوی غلیانی (که احتمالاً منظور کاسه ساز است) که متصل به لوله است (احتمالاً منظور دسته‌ی ساز است) تشکیل شده و آن را مانند بربط (Luth) می‌نوازند. با توجه به توصیفات به نظر می‌آید این ساز همان تنبور است که در رسالات موسیقی نیز ذکر شده و در تصاویر نگارگری دوره‌ی صفوی نیز به وفور دیده می‌شود (رهبر، ۱۳۸۹، ۲۱۷)؛ و در این صورت همان ساز شماره ۱۶ است که کمپفر نام این ساز را به فارسی و لاتین نوشته بلکه نام یونانی آن نوشته شده که ترجمه‌ی آن "سه‌تار" است و می‌گوید از میان "عودها" یا چلوه‌ها (Chelus) که زهی‌اند، "سه‌تار" معمولی‌ترین است با دسته‌ی بسیار بلند، کاسه‌ی کوچک بیضی شکل و این ساز با چهار، پنج یا تعداد بیشتری وتر هم دیده می‌شود.

کمپفر در بین توصیفات خود از ساز دیگری به نام لوت "چهارتار" نام می‌برد اما شکل ساز را ترسیم نکرده و فقط توضیح می‌دهد که به ندرت از این ساز چه به صورت تنها چه در گروه و همراه با سازهای دیگر استفاده می‌شود. درباره‌ی چَهَزَدَه (شماره ۱۷) او می‌گوید از بین عودها این ساز بهترین است و ۸ یا ۹ وتر دارد که در صورت داشتن ۹ وتر، و ترها سه تا سه تا و در صورت داشتن ۸ وتر، و ترها دو تا دو تا و با صداها هم‌هنگام کوک می‌شوند. در شکل شماره ۱۷ ساز دارای ۴ گوشی بزرگ و ۴ گوشی کوچک (۴ گوشی کوچک انتهای گوشی‌های طرف دیگر به نظر می‌آیند) است در نتیجه می‌توان گفت ۸ گوشی دارد اما ۹ وتر بر آن ترسیم شده است. ملاح (۱۳۷۶، ۲۷۸) از زاکس نقل می‌کند که "چَهَزَدَه" یا "چه‌هژده" سازی است ایرانی و آن عودی است با هشت تار مزدوج یعنی ۱۶ سیم که و ترها دو تا دو تا، هم کوک هستند و گاهی به زیرترین سیم آن سیم دیگری برای تقویت صدا اضافه می‌کنند؛ آنگاه می‌گوید که ظاهراً "چَهَزَدَه" یا "چه‌هژده"، رباب هژده‌یا هجده تار است نه بربط و عود و "هژده‌تاری" همان رباب بلوچی است که دارای هژده سیم است و در بلوچی به آن "هژده‌تاری" هم می‌گویند (همان، ۷۳۳).

کمپفر در رابطه با کمانچه نکته‌ی جالبی را عنوان می‌کند که این ساز از بین گروه ویولاها (Viola) مقام نخست را دارد. در انتها دارای میلی است که هنگام نوازندگی بر روی زمین قرار می‌گیرد و آرشه آن از موهای بافته‌ی اسب تهیه می‌شود. به نظر می‌رسد کمپفر از بین سازهای ایرانی کمانچه را ترجیح می‌داده زیرا گفته این ساز به طور ماهرانه‌ای نواخته می‌شود و از نظر داشتن صدای خوش برجسته است. همچنین به تزیینات آن اشاره کرده است که کاسه‌ای همانند صدف مرواریددار با نخ‌های زر بسیار آرایش شده دارد. کمپفر ساز شماره ۲۰ را از خانواده‌ی عودها می‌داند و در تصویر این ساز با ۶ وتر و ۶ گوشی ترسیم شده است. چنگ بسیار عجیب و قابل توجه است اما در نگارگری‌ها این ساز اوتار بیشتری دارد. شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۳) نیز به این ساز اشاره کرده است. قانون برای

جدول ۱- طبقه بندی و عنوان سازها در سفرنامه ی شاردن و کمپفر.

سفرنامه ی شاردن	سفرنامه ی کمپفر	
سی مبال (سنج) استخوان هایی شبیه قاشقک ساز ساعتی شبیه ساز الواح قدیم	صنج (سنج) زنگوله و خلواده ی آن ها	۱ سازهای خودصدا
طبل تبیره دایره تبیره بلند طبل بزرگ به قطر ۳ پا	دنبال دهل دنبک دف دایره کوس نقاره طبل باز نوعی طبل	۲ سازهای پوست صدا
ریاب چنگ سنتور شش سیم (گیتار) چهارسیم (عود) چهار زه (ویلن) پوش (پوکوی ایتالیایی) تنبوره (بریط) کنگره	سه تار (با نام یونانی در متن آمده یعنی سه زه) چپزده کمانچه پاندورا سازی از خلواده ی عود چنگ قانون لوت چهارتار	۳ سازهای زه صدا
انواع بوق های راست (بلند) بوق از شاخ حیوانات شکاری قره نی نای نی لبک بلبان	سرنای قرهنا نغیر شاخ نغیر موسیقار خلواده ی فلوت ها خلواده ی نی انبان ها خلواده ی نی ها	۴ سازهای هواصدا

است زیرا خرک سه تار و کمانچه را از جنس پوست معرفی می کند اما می گوید خرک پاندورا از جنس چوب است.

شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۳) می گوید وتر سازهای ایرانیان، بر خلاف اروپا که از زه و اجزاء بیجان حیوان است، از جنس ابریشم یا مفتول برنجی است زیرا برای ایرانیان استفاده از زه و اجزاء بیجان حیوانات غیرمجاز و نجس است. در صورتی که کمپفر در توضیح تصویر ۱۶، که نام این ساز به فارسی و لاتین نوشته نشده بلکه نام یونانی آن نوشته شده و ترجمه آن "سه تار" است، می گوید: از میان "عودها" یا چلوها (Chelus) که زهی (وترهایی از جنس روده گوسفند) هستند، سه تار معمول ترین است... بنابراین بین گفته ی آن دو در این موضوع تضاد وجود دارد.

بسیار درهم محکم شده است، طبل شماره ۱۲ را از چوب و شاخ نغیر (شماره ۱۵) را از مس معرفی می کند.

شاردن (۱۳۷۴، ۹۷۸) انتهای طبل و تبیره را از مس یا برنج معرفی می کند، اما در ترجمه ی محمد عباسی (۱۳۳۸، ۱۱۱) این جمله فقط به ساز تبیره اختصاص دارد. همچنین سازهای دیگری را از خانواده ی هواصداها و کرناها از جنس شاخ حیوانات شکاری، کاسه ی تنبوره از کدوی غلیانی، سی مبال (سنج) از دو سینی برنجی زنگ دار، سازهای شبیه قاشقک که رقصنده ها به دست دارند را از استخوان، و ساز ساعتی را از صدف یا قطعات مفرغی معرفی می کند (۱۳۳۸، ۱۱۱-۱۱۴).

در رابطه با جنس خرک ساز به نظر می آید، کمپفر اشتباه کرده

می‌کرد. به هر حال درباره‌ی این دو ساز نمی‌توان اظهار نظر کرد. در هر صورت وجود سازهای خارجی در ایران دوره‌ی صفوی قابل توجه است و احتمالاً تحت تأثیر ورود اروپاییان و هندی‌ها به ایران است؛ برای مثال تاورنیه (۱۲۶۳، ۴۸۵) در توصیف سازهای دربار ایران از ارگی می‌گوید که هدیه سفیر کبیر مسکو بوده است: "شاه امر کرد صندوق بزرگی به ارتفاع هشت پا از آبنوس که روی آن با نقره زینت یافته بود آورده [...] در میان آن ارگی بود که با کوک و فنر نواخته می‌شد [...] (درباره‌ی ورود سازهای اروپایی، هندی و ... نک. میثمی، ۱۳۷۸، ۱۳۴).

## ۵. نگاه برون فرهنگی به سازها و موسیقی ایران

در این رابطه نخست باید ذکر شود که سفرنامه باید به عنوان منبعی برون فرهنگی در نظر گرفته شود (برای تفاوت دو دیدگاه درون فرهنگی و برون فرهنگی نک. یاکوبسن، ۱۳۷۹ با مقدمه‌ی اسعدی و نیز فاطمی، ۱۳۸۳). معمولاً سفرنامه‌ها به موضوعات و مطالبی می‌پرداختند که در منابع تاریخی به آنها پرداخته نشده است و برای مورخان اهمیت چندانی نداشته است (پناهی، ۱۳۸۸، ۶۱): در نتیجه از آن جایی که بیانگر دیدگاه اشخاصی خارج از فرهنگ مربوطه هستند، می‌تواند بسیار قابل توجه باشد و چه بسا می‌تواند تا حدودی مکمل دیدگاه‌های اشخاص درون یک فرهنگ نیز باشد. اما این نکته را نیز نباید از یاد برد که هدف اصلی سفرنامه‌ها سرگرم کردن اروپاییان با فرهنگ و تمدن سرزمین‌های بیگانه بوده است (براون، ۱۳۸۷، ۱۰). با توجه به هدف مذکور، باید توجه داشت که توصیفات آنها به طور کامل نمی‌تواند صحیح، دقیق و بدون خدشه باشد. در هر صورت، با توجه به کمبود اسناد تاریخی درون فرهنگی در دوره‌ی صفوی، با توجه به دلایل ذکر شده در بخش‌های پیشین، رجوع به سفرنامه‌ها امری ناگزیر خواهد بود و پژوهشگر آگاه باید با نهایت دقت و در نظر گرفتن تمامی نکات، اقدام به نتیجه‌گیری کند. برای مثال عواملی از قبیل "اقتدار طلبی" و "برتری جویی" در نگاه مؤلفین سفرنامه‌ها دیده می‌شود؛ و حتی قضاوت‌های مثبت آنان را نیز باید متفاوت از نگاه بی‌غرضانه‌ی امروزی در نظر گرفت (بی‌نام، ۱۳۸۷، ۵). این نگاه غربی و شاید اقتدار طلبانه در رابطه با صدای سازها و موسیقی ایران در دو سفرنامه‌ی کمپفر و شاردن نیز دیده می‌شود؛ براون (۱۳۸۷، ۹) در رابطه با ادبیات سفرنامه‌ای درباره‌ی موسیقی هند در قرن هفدهم، نیز بر این نکته تأکید می‌کند و ما را آگاه می‌کند که روش‌های "خوانش" یک موسیقی غریب برای جهانگردان، هرچند که ادعای واقعی بودن می‌کردند، ناگزیر از تأثیر دیدگاه‌های اروپایی آن روزگار بوده است. اگرچه این موضوع مربوط به سفرنامه‌های اروپاییان به هند است اما می‌تواند برای سفرنامه‌هایی که موضوع آنها مربوط به ایران است نیز قابل تعمیم باشد (بی‌نام، ۱۳۸۷، ۵). مثلاً شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۲) پس از نام بردن از سازهای قره‌نی (Haut-bois)، نای (Flute) نی لیک (Fitre) و بلبان (Flageolot) می‌گوید که این سازها را به خوش‌لحنی ما اروپاییان

## ۴. وجود سازهای خارجی در ایران

شاردن و کمپفر، هر دو، به خارجی بودن سازهایی که در ایران دیده‌اند، اشاره کرده‌اند. برای مثال کمپفر می‌گوید ساز دنبال (شماره ۴) تیمپویی است به شکل بشکه کوچک و دراز که بدون چوب و با دست نواخته می‌شود، و از هند آمده است؛ دهل (شماره ۵) از اروپا آورده شده است و در آنجا در لشکرهای نظامی استفاده می‌شده و به دلیل بزرگی غیر قابل حمل بوده است و بدون چوب و با دست نواخته می‌شود. ساز شماره ۱۲ که کمپفر آن را از چوب و به شکل تخم مرغ کشیده معرفی می‌کند و می‌گوید این ساز گویا خارجی است و به ویژه میان ساکنان سرزمین مولتان متداول است و با دو دست نواخته می‌شود. ساز شماره ۱۹ را نیز چنین توصیف می‌کند: پاندور (نام فارسی آن نوشته نشده اما در متن (Pandura) آمده است) که شاید خارجی باشد، با چهار وتر کشیده شده، که روی چیزی تکیه داده می‌شود و با آرشه نواخته می‌شود. دسته اش باریک و کوتاه است، کاسه‌ی آن دو قسمتی است، در بخش بالا درازتر، پهن تر و باز، در بخش پایینی گرد و بسته با یک خرک چوبی کوچک. البته باید توجه داشت که این ساز بسیار شبیه گیچک است و شاید گمان کمپفر در رابطه با این ساز صحیح نباشد. با این حال طبق گفته‌های او چهار ساز دنبال، دهل، ساز شماره ۱۲ و شماره ۱۹ سازهای خارجی‌اند. این نکته را هم نباید از یاد برد که در این تصویر برخی از سازها مثل چنگ شکل عجیبی دارند و مانند چنگ‌های دیگر ایران که نمونه‌های آن به وفور در نگارگری‌ها دیده شده، نیست، بنابراین احتمال این هست که این ساز هم از انواعی باشد که توسط افراد خارجی وارد شده باشد. کمپفر درباره‌ی چنگ چنین می‌گوید: (شکل شماره ۲۱) از میان هارپ‌های مثلثی، چنگ رایج‌ترین است، دارای شش وتر است؛ توسط انسان‌های ناآشنا به موسیقی به سادگی قابل نواختن است؛ و مثلثی شکل است.

شاردن (۱۳۳۸، ۱۱۲) نیز در توصیفات خود به یک نوع ساز که پوش (پوکوی ایتالیایی) ترجمه شده (Poche) اشاره می‌کند، اما توضیحی درباره‌ی آن نمی‌دهد؛ و همچنین از کنگره (Kenkere)، نام می‌برد و می‌گوید تصویر آن را در انتهای کتاب آورده اما تصویری وجود ندارد (برای دیدن تصویر این ساز نک. میثمی، ۱۳۷۸، ۱۷۰). شاردن درباره‌ی این ساز هیچ اشاره‌ای به خارجی بودن آن نمی‌کند. نام این ساز در رساله‌ی موسیقی امیرخان گرجی (ن.خ) نیز آمده است اما اشاره‌ای به خارجی بودن آن نشده است. اما در دوره‌ی تیموری عبدالقادر مراغی (۲۵۳۶، ۱۳۴) و نیز اسعدی، (۱۳۸۳، ۶۹) می‌گوید این ساز بیشتر بین مردم هندوستان متداول بوده است. اما هویت برخی از سازها که شاردن ذکر کرده، خالی از ابهام نیست و شاید آنها نیز سازهای خارجی باشند مانند Epinette که مترجم سنتور ترجمه کرده (شاردن، ۱۳۳۸، ۱۱۲) و Casillon که به نوعی "سنتوری" یا "ساز ساعتی" ترجمه شده است (برای توضیح این ساز نک. ۲. انواع سازها). البته میثمی (۱۳۷۸، ۱۳۳) عنوان می‌کند که مترجم بهتر بود Epinette را هارپسیکورد کوچک و Casillon را ساز الواح یا فولاد که در گذشته متداول بوده، ترجمه

و در جای دیگری می‌گوید این نوازندگان درس نخوانده و آموزش ندیده گاهی نسبت به نوازندگان خود ما که با کوشش بسیاری در مدرسه های هنر آموزش می‌بینند بهترند. یا اینکه هنگامی که درباره‌ی کمانچه (شکل شماره ۱۸) توضیح می‌دهد، صدای خوش آن را می‌ستاید و می‌گوید در میان سازهایی که ویولا (Viola) نام دارند، نخستین مقام را دارد، زیرا ماهرانه نواخته می‌شود و صدای خوش آن مشهود است.

اما اگر از جنبه‌ی مثبت دیدگاه برون فرهنگی به این دو سفرنامه نظر افکنده شود، نکته‌ی ارزشمند دیگری حاصل می‌شود. برای مثال به طور معمول در رسالات موسیقی ادوار گذشته به توصیف سازهای ضربی یا کوبه‌ای نمی‌پرداختند (اسعدی، ۱۳۸۳، ۹۴، ۹۵) اما در سفرنامه‌ی کمپفر، هم در تصویر و هم در توضیحات، و هم سفرنامه‌ی شاردن، تمام خانواده‌ی سازها مورد توجه و توصیف قرار گرفته‌اند و اینکه آن دو ابتدا از معرفی و توصیف این گروه از سازها آغاز می‌کنند. بنابراین دیدگاه برون فرهنگی اینجا بسیار مفید خواهد بود و می‌تواند بخشی از سازهایی را که تا کنون معرفی و توصیف نشده‌اند را به ما معرفی کند و حتی تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها را نیز شرح دهد (برای مثال دف و دایره را در تصویر کمپفر و توضیحات مقایسه کنید).

نمی‌نوازند و حالا حالاها باید تلاش کنند. فاطمی (۱۳۸۳، ۱۰۵) ناتوانی درک و دریافت موسیقی دیگری را تحت اصطلاح "ناشنوایی فرهنگی" بیان می‌کند و چنین توضیح می‌دهد که پدیده مذکور باعث می‌شود اشخاص موسیقی‌ای را که با آن بیگانه‌اند "غیر طبیعی" یا "عقب مانده" تلقی کنند.

کمپفر نیز، به عنوان مثال، درباره‌ی صدای سازها و آواز می‌گوید مطربان با همراهی سازهای موسیقی، مهمان‌هایی را که در اطراف نشسته‌اند را راهنمایی می‌کنند تا به نوبت به رهبر آواز پاسخ دهند. گاهی همه‌ی مردم با شادی آواز می‌خوانند، اما با صداهای ناشیانه؛ و نیز سازهای موسیقی را ناشیانه می‌نوازند و بدون انطباق با هیچ یک از قوانین هارمونی (حتی در گروه کر درباری)؛ بلکه صداهایی را که هم صدا و هشتگان (اکتاو) می‌نامند در طول همه‌ی آوازها می‌کنند. در بخش‌هایی از ترجمه‌ی فارسی کتاب (کمپفر، ۱۳۶۰، ۲۵۵) نیز درباره‌ی موسیقی ایرانی در یکی از مجالس می‌گوید که "... روی هم رفته این هنرنمایی‌ها کمتر به موسیقی شباهت داشت تا به سرو صدایی ملایم زیرا ایرانیان هیچ تصویری از قوانین علم هم‌آهنگی (هارمونی) مادر مغرب زمین ندارند... البته این مسأله صرفاً مربوط به این دو سفرنامه نویسنده نیست و در گزارشات دیگر سفرنامه نویسان نیز به چشم می‌خورد. اما این نکته را نیز نباید از یاد برد که کمپفر برخلاف شاردن، کمی متناقض صحبت می‌کند

## نتیجه

مهجور باقی مانده بود و مورد توجه قرار نگرفته بود - از سازهای ایران مفصل‌تر و دقیق‌تر از توصیفات شاردن است و او با دقت بیشتری به توصیف این بخش می‌پردازد. در پوست‌صداها، بین دو سفرنامه تفاوت‌های نامی زیادی دیده می‌شود؛ درباره‌ی زه‌صداها، نمی‌توان مقایسه‌ی صحیحی انجام داد زیرا مشخص نیست منظور شاردن از برخی سازها چه بوده است، اما کمپفر به طور کامل آنها را توصیف می‌کند؛ درباره‌ی هواصداها در هر دو سفرنامه، فقط اشاره‌ی مختصری شده است. درباره‌ی جنسیت سازها، هر دو توضیحات قابل توجه و مکمل یکدیگر ارائه می‌دهند فقط در ذکر جنسیت و تره‌های ساز بین آن دو تناقض وجود دارد. هر دو به وجود سازهای خارجی اشاره کرده‌اند اما بین آنها در نام این سازها اشتراکی وجود ندارد و هر کدام از سازهای متفاوتی به عنوان ساز خارجی نام می‌برند. نگاه غربی و شاید اقتدار طلبانه در رابطه با صدای سازها و موسیقی ایران در هر دو سفرنامه به وضوح دیده می‌شود. اما اگر از جنبه‌ی مثبت نگاه برون فرهنگی به دو سفرنامه نظر افکنده شود، باید گفت که به طور معمول در رسالات موسیقی ادوار گذشته به توصیف سازهای ضربی یا کوبه‌ای نمی‌پرداختند، اما در سفرنامه‌ی کمپفر، هم در تصویر و هم در توضیحات، و هم

کمپفر و شاردن، هر دو در سفرنامه‌ی خود، بخش جداگانه‌ای را به توصیف سازهای ایران اختصاص داده بودند و بر سفرنامه‌ی کمپفر باید مزیت داشتن تصویر و ذکر نام فارسی سازها را نیز افزود. حدود سال‌های اقامت شاردن (فرانسوی) در ایران بین سال‌های ۱۶۶۵ تا ۱۶۸۰ و کمپفر (آلمانی) حدود ۱۶۸۳ تا ۱۶۸۵ م بود. با اینکه شاردن زمان طولانی‌تری را در ایران گذرانده است، می‌توان گفت هر دو آنها در حدود سال‌های مشابه و نزدیکی در ایران بوده‌اند و اختلاف زمانی آنها بسیار نزدیک به یکدیگر است. به ویژه اینکه هر دو در زمان شاه سلیمان در ایران بوده‌اند و شاردن پیش از این، زمان شاه عباس دوم - پدر شاه سلیمان - هم در ایران بوده است. هر دو آنها زبان فارسی و ترکی را فرا گرفته بودند و از تعلیمات رافائل دومن بهره‌برده بودند. بنابراین می‌توان گفت هر دو بسیار به فرهنگ ایران نزدیک شده بودند و حتی نزد شخص واحدی آموزش دیده بودند. اما در نحوه و توصیف انواع سازها تفاوت‌های بسیاری به چشم می‌خورد. طبقه‌بندی و نحوه‌ی معرفی سازها در توصیفات شاردن بسیار منظم‌تر از کمپفر است و سازها در چهار گروه تنظیم شده‌اند در حالی که کمپفر به طور کامل از این الگو پیروی نمی‌کند. به طور کلی توصیفات کمپفر - که متأسفانه تاکنون به علت متن لاتینی



هم هستند که به علت درازای سخن به آها نمی پردازد؛ یا اینکه این گونه تصور کرد که آنها سازهایی را که از نگاه اروپایی جالب توجه به نظر می آمده و عجیب تر بوده، توصیف کرده اند. به هر حال در دوره‌ای که چنین اطلاعاتی را نمی توان صرفاً از رسالات موسیقی یا تصاویر نگارگری یا متون تاریخی به دست آورد، وجود چنین اطلاعاتی در سفرنامه‌ها ارزشمند است و می تواند روشنگر بخش بسیار اندکی از تاریخ موسیقی باشد

سفرنامه‌ی شاردن، تمام خانواده‌ی سازها مورد توجه و توصیف قرار گرفته اند و اینکه آن دو ابتدا از معرفی و توصیف این گروه از سازها آغاز می کنند؛ بنابراین می توان به تاریخ و هویت برخی سازها که تاکنون در رسالات موسیقی نامی هم از آنها برده نشده، دست یافت.

می توان این گونه استنباط کرد که آنها متداول ترین سازهای دوره‌ی صفوی را انتخاب کرده و به تشریح آنها پرداخته اند زیرا کمپفر عنوان می کند که علاوه بر سازهای مذکور سازهای دیگری

### پی نوشت ها:

- ۱ کمپفر مضامین یادداشت‌های خود را که به آلمانی تهیه کرده بود به لاتینی فصیح ترجمه کرد و آنها را گسترش داد و یک دست کرد و همچنین آثار قابل اعتماد و ارزشمند دیگر سیاحان مانند دلاواله، تاورنیه، شاردن و ته ونو را هم از نظر دور نمی داشت و به دلیل مشغله‌هایی که برایش به وجود آمده بود، سرانجام کتاب سفرنامه در سال ۱۷۱۲م. در لمگو در حدود هفده سال پس از بازگشت او منتشر شد (کمپفر، ۱۳۶۰، ۱۰). در سال ۱۹۴۰ این کتاب توسط مستشرقین جوان آلمانی به سرپرستی والتر هینتس به آلمانی ترجمه شد و ترجمه‌ی این کتاب به زبان فارسی توسط کیکاووس جهانگیری از این نسخه آلمانی انجام شده است (همان، ۲).
- ۲ علامت - به این معنی است که کمپفر نام این سازها را ذکر نکرده است.
- ۳ که البته این نظام چهار قسمتی بی شک نیز ریشه در هند باستان داشته است (دورن، ۱۳۸۵، ۱۴۶).
- ۴ از این کتاب دو ترجمه موجود است یعنی ترجمه‌ی محمد عباسی و اقبال یغمایی که در ترجمه‌ی یغمایی نام فرانسه سازها ذکر نشده و تفاوت‌های اندکی هم بین آنها وجود دارد. یغمایی (۱۳۷۴، ۹۷۸) در ترجمه‌ی طبل و تبیره گفته ته این دو ساز از مس یا برنج است اما در ترجمه‌ی محمد عباسی (۱۳۳۸، ۱۱۱) این جمله فقط به ساز تبیره اختصاص دارد. در ترجمه‌ی یغمایی نام بلبلان دیده نمی شود. نکته‌ی دیگر اینکه در ترجمه‌ی یغمایی (۱۳۷۴، ۹۷۸)، پس از سنتور از سازهای گیتار، شش سیم، ویولن و تنبوره نام برده شده و اشاره‌ای به چهار سیم و پوش نشده است و همچنین اینکه گیتار و شش سیم را دو ساز مجزا عنوان کرده در حالی که عباسی (۱۳۳۸، ۱۱۳) این دو را یک ساز عنوان کرده و گفته است گیتار یا شش سیم.

### فهرست منابع:

- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- اسعدی، هومان (۱۳۸۳)، مطالعات ساز شناختی در رسالات و نگاره‌های موسیقایی تیموری، فصلنامه موسیقی ماهور، سال ششم، ش ۲۴، صص ۶۱-۹۸.
- اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶)، هنر صفوی، زند، قاجار، مترجم: یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.
- براون، کاترین (۱۳۸۷)، خوانش موسیقی هندی... مترجم: ناتالی چوبینه، فصلنامه موسیقی ماهور، سال یازدهم، ش ۴۱، صص ۹-۴۴.
- بی نام (۱۳۸۷)، سرمقاله، فصلنامه موسیقی ماهور، سال یازدهم، ش ۴۱، صص ۵-۷.
- پناهی، عباس (۱۳۸۸)، بازتاب فرهنگ و اجتماع ایران در سفرنامه‌های اروپاییان، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، ش ۱۳۳، صص ۶۱-۶۹.
- پورجوادی، امیرحسین (مقدمه و تصحیح) (۱۳۸۰)، رساله در بیان چهار دستگاه اعظم، فصلنامه موسیقی ماهور، سال سوم، ش ۱۲، صص ۸۱-۹۲.
- ..... (۱۳۸۵)، نسیم طرب، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۶۳)، سفرنامه تاورنیه، ترجمه ابوتراب غفاری، با تجدید نظر کلی و تصحیح دکتر حمید شیروانی، انتشارات کتابخانه سنایی و کتابفروشی تأیید، تهران.
- دانش پژوه، منوچهر (۱۳۸۰)، سفرنامه... تا پخته شود هر خامی، جلد اول، نشر ثالث، تهران.
- دورن، ژنویو (۱۳۸۵)، سازشناسی، ترجمه‌ی ناتالی چوبینه، فصلنامه موسیقی ماهور، سال هشتم، ش ۳۱، صص ۱۳۹-۲۰۷.
- رهبر، ایلتانز (۱۳۸۹)، موسیقی به روایت تصاویر دوران صفوی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، استاد راهنما: دکتر هومان اسعدی، استاد مشاور: پرویز اسکندرپور خرمی.
- شاردن، ژان (۱۳۳۸)، دایره المعارف تمدن ایران سیاحتنامه‌ی شاردن، ترجمه‌ی محمد عباسی، جلد پنجم، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- شاردن، ژان (۱۳۴۹)، دایره المعارف تمدن ایران سیاحتنامه‌ی شاردن، ترجمه‌ی محمد عباسی، جلد اول، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- شاردن، ژان (۱۳۷۲)، سفرنامه‌ی شاردن، ترجمه‌ی اقبال یغمایی، جلد اول، انتشارات توس، تهران.
- شاردن، ژان (۱۳۷۴)، سفرنامه‌ی شاردن، ترجمه‌ی اقبال یغمایی، جلد سوم، انتشارات توس، تهران.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۳)، ناشنایی فرهنگی، فصلنامه موسیقی ماهور، سال هفتم، ش ۲۶، صص ۱۰۳-۱۳۰.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۰)، سفرنامه کمپفر به ایران، مترجم: کیکاووس جهانگیری، انتشارات خوارزمی، تهران.

- مشحون، حسن (۱۳۷۳)، تاریخ موسیقی ایران، نشر سیمرخ با همکاری نشر فاخته، تهران.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۷۶)، فرهنگ سازها، کتاب سرا، تهران.
- مراغی، عبدالقادر (۲۵۳۶)، مقاصد الالحان، به اهتمام تقی بینش، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۷۸)، بررسی و تحلیل موسیقی دوران صفویه، پایان نامه ی کارشناسی ارشد، دانشکده ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- گرگی، امیرخان، (ن.خ)، رساله موسیقی، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، میکروفیلم ش. ۸۴۹۹.
- قزوینی، میرصدرالدین محمد (۱۳۸۱)، رساله علم موسیقی اثر میر صدرالدین محمد قزوینی، تصحیح و مقدمه ی: آریورستمی، فصلنامه ی موسیقی ماهور، سال پنجم، ش. ۱۸، صص ۸۱-۹۶.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۷۹)، موسیقی شناسی و زبان شناسی، مترجم و مقدمه: هومان اسعدی، فصلنامه ی موسیقی ماهور، سال سوم، ش. ۹، صص ۵۷-۶۱.
- Kaempfero, Engelberto (1712), *Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum fasciculi V, Lemgoviaae*, H.W.Meyeri.