رقصندگان سُغدی در چین: منظری از غرب | چیرو لوموتیزو (موسسه‌ی ایتالیاییِ مطالعات شرقی، دانشگاه ساپینزای رم)[۱]

یک. درآمد

در این پژوهش[۲] کوشیده‌ام برخی اسناد شمایل‌نگارانه را کنار هم بگذارم، مستنداتی پراکنده، از گندَهارای باستانی (در شمالِ پاکستانِ کنونی) تا دریای مدیترانه، مستنداتی از یک مجموعه‌ی خاص و منسجم شامل رقصندگانِ مرد، که به‌دلیلِ مشخصاتِ پوشش و ظاهرشان می‌توانیم آن‌ها را «ایرانی» بدانیم. هدفِ یادداشت‌های پیش رو گسترش کندوکاو در این زمینه خاصه با پل‌زدن میان دیدگاه کلی‌ام درباره‌ی شواهدِ گندهاری، آسیای غربی و یونانی، و اسناد شمایل‌نگارانه‌ی موجود درباره‌ی رقصندگانِ هو (胡؛ سُغدی؛ ایرانی) است، که یعنی رقصندگانی اهل آسیای میانه، رقصندگانی که شواهدی از حضورشان در چین از سده ششم تا نهم میلادی در دست داریم، و این یعنی بازه‌ای زمانی از دوران حکمرانیِ وِی شمالی (北魏) تا روزگارِ دودمان‌های تانگ (唐). پیش از هرچیز، شواهدی را در نظر خواهم گرفت که به‌واسطه‌ی یادمان‌های تدفینیِ هو (یادمان‌های چینی-سُغدی) در اختیار داریم، و قدمتِ بیشترِ این شواهد به حوالیِ نیمه‌ی دومِ سده‌ی شش میلادی برمی‌گردد[۳]؛ چند نمونه‌ی دیگر از مستندات را به این شواهد خواهم افزود؛ مستنداتی که گواهِ محبوبیتِ دیرپای این سوژه‌های شمایل‌نگارانه (رقصندگان سُغدی ایرانی‌تبار) در سرتاسر دوران تانگ هستند. سرانجام، درباره‌ی رابطه‌ی بین این شواهد شمایل‌نگارانه و ارجاعات ادبی نکته‌هایی خواهم گفت.

---

[۱] Ciro Lo Muzio, 'Hu (胡) Dancers in China: a View from the West', published, in Sichou zhi lu yanjiu jikan. Di jiu ji 丝绸之路研究集刊. 第九辑, ۲۰۲۳.

[۲] Lo Muzio ۲۰۱۹.

[۳] هدف اصلیِ این مقاله تاکید بر پیوند ویژه‌ی بین چین و نواحی غربی‌اش، بر اساس شواهد باستان‌شناختی و هنری وتاریخی است؛ این مقاله بسط‌یافته‌ی مقاله‌ی دیگری است که در همایشی ارائه کرده‌ام، با عنوانِ «سغدیان و یادمان‌های تدفینی‌شان در چینِ سده‌های شش تا هفت میلادی: اندیشه‌ها و تأملات نو» (دانشگاه ونیز ایتالیا، ۱۳-۱۴ دسامبر ۲۰۱۸) ، و به‌هیچ‌رو نمی‌خواهم در این مقاله نیز درباره‌ی حیطه‌ی نفوذ و اختیارات دودمان «هو» (یا حیطه‌ی نفوذِ چینی-سُغدی) دوباره به بحث بپردازم. از دل ادبیات و نوشتار گسترده درباره‌ی خانه‌های سنگیِ تدفینی و سنگ قبرها (تخته‌سنگ‌های آرامگاهی یا بسترهای سنگیِ مربوط به کفن‌ودفن) که به اعضایی از جمعیت‌های آسیای میانه‌ای ساکن در چین مربوط است، به تک‌نگاری تازه‌ای ارجاع می‌دهم که شواهد کتاب‌شناختی موثق و دقیقی درباره‌ی این موضوع فراهم آورده است (Wertmann ۲۰۱۵). همچنین با اتکا به یافته‌های باستان‌شناختی به بررسی انتقادیِ پژوهشی درباره‌ی همین موضوع می‌پردازم که لی یوشنگ (Li ۲۰۱۶) ارائه کرده و نیز به سراغِ برخورد مبسوط و جالب توجه شینگ مولر با این موضوع (Muller ۲۰۱۹) می‌روم.

دو. سند گندهاری، و پیشینه‌های یونانی و آسیای غربیِ آن.

در صحنه‌های موسیقی و رقصِ تصویرشده در تندیس‌های سنگی از سایت‌های بودایی گندهارای باستان (سده‌های یک تا سه میلادی)، در وادی [یا دره‌ی] پیشاور و نواحی مجاورش، که امروزه در شمال پاکستانِ کنونی واقع‌اند، مولفه‌ی جنوبِ آسیایی چیرگی بسیاری دارد، خاصه در سنگ‌نگاره‌ها یا نقش‌برجسته‌هایی که هر یک بخش‌هایی از زندگانی شاکیامونی [بودا] را به تصویر می‌کشند. با این وجود، ما سند شمایل‌نگارانه‌ی مهمی در دست داریم که گروه‌هایی از خُنیاگران را در جامه‌های هلنی، ایرانی یا آسیای میانه‌ای به تصویر می‌کشد، خنیاگرانی که سازهایی می‌نوازند که خاستگاه‌شان غربِ وادی پیشاور است (چنگ، بربط، سوتک، آئولوس، چنگ دستیِ کوچک)؛ بیشتر این تصویرسازی‌ها یک یا چند رقصنده (اغلب مرد) را نشان می‌دهند. گرچه، این مجموعه‌ی نظرگیر دور از یک روایت کاملا بودایی است لیک گواه یک رقص خاص یا یک حالت خرامیدن یا رقصیدنِ ویژه به شمار می‌رود که بیشتر به‌وسیله‌ی مردانی در تن‌پوش‌های ایرانی، یا به میزان کمتر، در اطواری هلنی، و نیز مردان جوان برهنه اجرا می‌شده‌اند. به نظر می‌رسد این سنخ رقص برای نواحی سوات و بونر در شمال وادی پیشاور رقصی ویژه بوده باشد.

این رقصندگان با اطوار خاصی تصویر شده‌اند؛ مایل به جلو، با پاهایی که اندکی از زانو خم شده‌اند، یکی‌شان نیم‌خیز همچون حالت جَست‌زدن، اما متمایزترین نشانِ این رقص شیوه‌ی جُفت‌شدن دو دست به همدیگر برای اجرای «انگشتک» (همان «بشکن» در زبان پارسی)، و تلاش برای ایجاد نوای رسا و مشخصی است که با قلاب‌کردن دو دست در همدیگر و کوبش پرانرژی انگشت اشاره‌ی دست راست بر انگشت میانی دست چپ پدید می‌آید.

دو نقش‌برجسته‌ی چشمگیری که رقصندگان را در حالتِ پیش‌گفته نشان می‌دهند اینک در یادگاه هنر کلیولند (تصویر ۱) و یادگاه رویال انتاریو (تورنتو) نگهداری می‌شوند و معروف است که هر دو در ناحیه‌ی بونر کشف شده‌اند و شایسته‌ی این‌اند که بدان‌ها بپردازیم زیرا مثال‌هایی نمونه‌وار و بارز به شمار می‌روند. در نخستین مورد، دو مرد ریشو و یک مرد بی‌ریش، رداهایی بر تن‌های‌شان، با آستین‌های بالازده و جمع‌شده، به همراهی سه نوازنده (دارای سازهای چنگ، طبل، نوعی زیلفوفن یا سنتور چوبی) می‌رقصند؛ در دومی، یک رقصنده‌ی سالخورده و یک رقاص جوان‌تر، هر دو ریشو و به‌ترتیب ملبس به ردای بلند و اکسومیس [ردای یونانی برای کارگران و پیاده‌نظام سبک‌اسلحه]، همراه با سه نوازنده ظاهر می‌شوند که دایره، سنج، و همان زیلوفون یا سنتور چوبی را می‌نوازند که در نقش‌برجسته‌ی پیش‌گفته در یادگاه کلیولند به نمایش گذاشته شده است، و زنی هم در قبا و تن‌پوش یونانی جامی راه‌راه به دست دارد، که احتمالا حاوی شراب است. همه‌ی این رقصندگان دست‌ها را به هم چسبانده‌اند، انگشتان را در هم گره کرده‌اند و مچ‌های‌شان کمی رو به پایین خم شده، چنان‌که در ژست «بشکن ایرانی» متداول است (بنگرید به تصاویر یک و دو و سه).

fig . 1

fig . 2

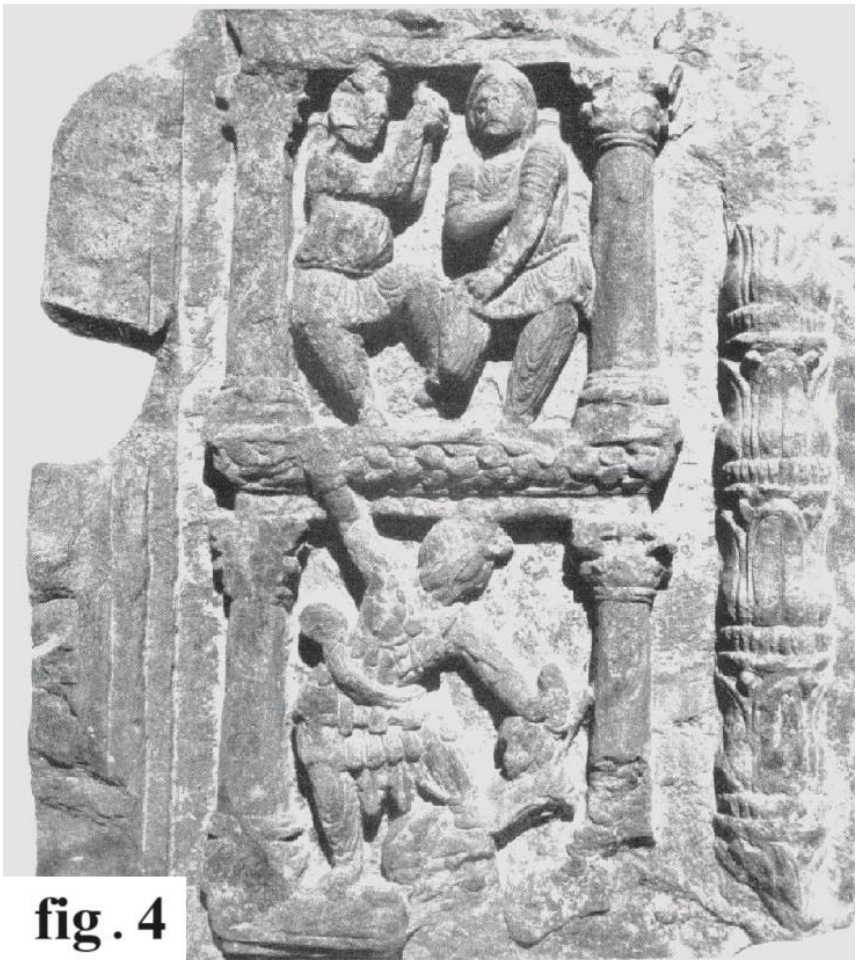


fig . 4

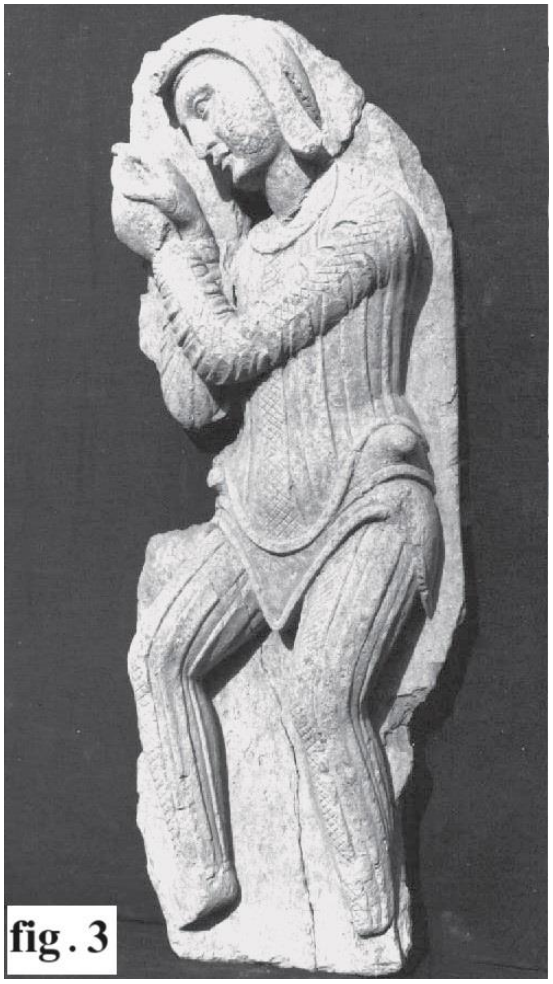


fig . 3

از خیل نقش‌برجسته‌های دیگری که رقصندگانی مشابه از ولسوالی [یا ناحیه‌ی] سوات را به تصویر کشیده‌اند، تنها به چند نمونه‌ی دیگر اشاره خواهم کرد: نخست از استوپای بُت‌کَرَه ۱، و جوانی بی‌ریش از بُت‌کره (تصویر ۳)، نیز نقش یک زوج رقصنده بر قطعه‌ای از یک چارچوبِ در (تصویر ۴)؛ از ناحیه نیموگرام، قطعه‌ای از یک نقش‌برجسته که ترتیبی از زوج‌های جداشده با گیاهان تاک را نشان می‌دهد که یک رقصنده‌ی مرد و یک نوازنده‌ی قره‌نی [یا اُبوا] را در سمت راست، و یک زوج نوش‌خوار را در سمت چپ تاکنون برای ما حفظ نموده است (تصویر ۵). چنان‌که پیشتر گفتم، در برخی موارد، رقصندگان جوانانی برهنه‌اند. یک نقش‌برجسته در یادگاه سوات در شهر سیدو شریف (تصویر ۶) دو رقصنده‌ی لخت را نشان می‌دهد که بر دو سوی یک سبوی بزرگ (مملو از می؟) نقش شده‌اند که بر زمین قرار دارد، و نیز یک رقصنده‌ی سوم که در پی‌اش نوازندگان را می‌بینیم.[۱]

دقیقا نمی‌دانیم آیا صحنه‌های رقص به یک‌جور رویداد آئینی مربوط بوده‌اند یا به سرگرمی‌آفرینیِ محض. به هر روی، پیوند این صحنه‌پردازی‌ها با مِی آشکار است، در حالی‌که هرگونه رابطه‌ی مستقیم با روایات بودایی یا با کیش بودایی اساسا نامحتمل به نظر می‌رسد.

[۱] For bibliographical references on all the cited reliefs, see Lo Muzio ۲۰۱۹.

fig . 5

fig . 6

قومیتِ این رقصندگان نیز موضوع کنجکاوی‌برانگیزی است. تعیینِ دقیقِ قومیت یا گروه اجتماعی و انتساب‌اش به شخصیت‌های ایرانی یا غیرهندی در هنر گندهاری کار آسانی نیست، با این‌حال یکی‌دانستنِ رقصندگان به‌عنوان اشکانیان، آن‌طور که برنارد گلدمن پیشنهاد داده (Goldman ۱۹۷۸: ۱۹۰-۱۹٤)، قابل قبول نیست. من در عوض هم به پوشش رقصندگان و هم به برگردان سیماشناختیِ آن رقصندگان اشاره می‌کنم (دست‌کم رقصندگانِ نمونه‌های یادگاه کلیولند و رُیال اُنتاریو، از چند موردی که گلدمن با آن‌ها آشنا بود)؛ مواردی که رابطه‌ای شمایل‌نگارانه با سکاهای دریای سیاه دارند (تصویر ۷). به هر روی، باید به خاطر داشت که رقصندگان مردی که جامه‌های ایرانی به تن دارند و در حالتِ «بشکن ایرانی» به تصویر کشیده شده‌اند در شمایل‌نگاری یونان باستان نیز پدیدار می‌شوند که این به‌لحاظ تاریخی پیش از ورود اشکانیان به سرآغازِ تاریخ آسیای غربی و نگاره‌های آن است.

تصویرپردازی‌هایی از رقصندگان ایرانی در نقاشیِ روی سفالینه‌ی یونانی (اواخر سده‌های ۶ تا ۴ پیش از میلاد) و نیز در تندیسک‌های سفالینِ به کار رفته در ظروف (سده‌ی ۴ پیش از میلاد) به چشم می‌خورند.[۱] اجراگران اغلب مردانی در پوشاک نمونه‌وارِ سکایی‌ها، یا به طور کلی، در لباس «بربرهای ایرانی»اند، به دیگر گپ، آن‌ها همچون بیشترِ رقصندگان گندهاری که پیشتر از ایشان یاد کردیم، ردا و شلوار و چکمه و «کلاه فریجی [فریگی؛ فریگیه‌ای؛ از خاستگاهی ایرانی]» پوشیده‌اند. اجراگران زن بیشتر پوشاک یونانی به تن دارند. بنا به بیشترِ پژوهشگران این رقص با رقص اُکلاسمای[۲] منابع یونانی متأخر (سده ۲ میلادی) مطابقت دارد، و خبر از این می‌دهد که جست‌وخیزهای رقاصان خصیصه‌ی ویژه‌ی این رقص‌اند. این خصیصه در تصویرسازی یونانی در صحنه‌های آئینی، در جشن‌های (شبه)دیونیسوسی و در بستری دیونیسوسی یا شبه‌دیونیسوسی پدیدار می‌شود (مانند دسته‌روی یا رژه‌ی دیونسوسیِ «ایرانی» و پرآوازه‌ی منقوش بر لکیتوسِ[۳] محفوظ در یادگاه بریتانیا، تصویر ۸).

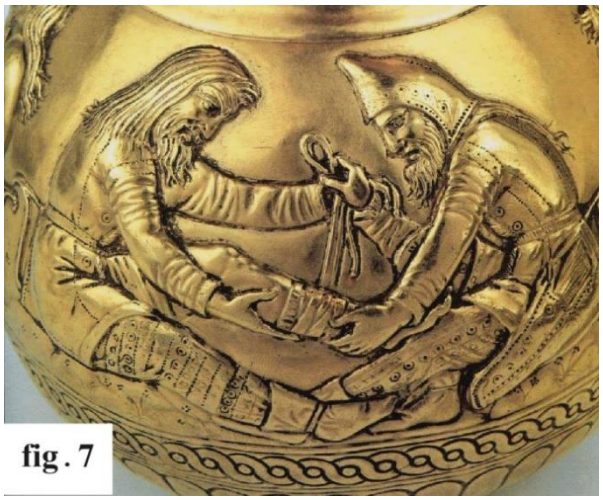


fig. 7

رقصندگان ایرانی با ژست «بشکنِ ایرانی» و در اطوار معمول در تزئینات لباس و جواهرِ یافته از گورهای سکایی در ناحیه‌ی شمال دریای سیاه (سده ۴ پیش از میلاد) نیز دیده می‌شوند، و همچنین در تندسیک‌های سفالین (و گِل رُسِ پُخته) متعلق به روزگار هلنی یا اوایل اشکانی (سده‌های ۲-۳ پیش از میلاد) مکشوفه از سلوکیه بر کرانه‌ی دجله، در میان‌رودان.[٤]

توجه داریم که «بشکن ایرانی» را یک ابداع منحصرا ایرانی در نظر نگیریم، زیرا تصویرسازی‌های بسیار کهن‌تر از رقصندگانی با همین ژستِ دست‌ها در یک کاخ آشوری (نمرود، سده‌ی ۹ پیش از میلاد) و در مصر باستان (تبس، گور نبامون، سده‌ی ۱۵ پیش از میلاد)[۵] وجود دارند، با این‌حال این

---

[۱] For a catalogue of the depictions of this dance in Greek vase painting, see Todisco ۲۰۰۵.

[۲] oklasma

[۳] lekythos

[٤] For bibliographic references, see Lo Muzio ۲۰۱۹, pp. ۸۱-۸۳.

[۵] Lo Muzio ۲۰۱۹, pp.۸۳-۸٤, fig. ٤/۱۱ (Thebes).

واقعیتی انکارناپذیر است که از سده‌های ۶-۳ پیش از میلاد، از یونان تا گندهاره، این رقص بیش از همه مربوط به پرسوناژهایی است در پوشش ایرانی یا در تن‌پوشِ سکایی؛ این واقعیت ما را به این فرضیه رهنمون می‌شود که این نوع رقص به مولفه‌ای اصلی در رپرتوآرِ نمایشیِ گروه‌های دوره‌گردِ نوازنده و رقصنده‌ی ایرانی (یا آسیای میانه‌ای یا حتا اوراسیایی) تبدیل شده بود، رقصندگان دوره‌گردی که تحت عنوان «غریبه»، در یونان، در گندهاره، و نیز زمانی در چین پدیدار شدند.

آخرین نکته‌ای که در این بخش شایان ذکر به نظرم می‌رسد این است که به‌رغم گستردگی این رقص در پهنه‌ای از غرب تا شرق طی یک دوره‌ی زمانی طولانی، سند و مدرکی از «بشکن ایرانی» در بخش غربی آسیای میانه نیافته‌ایم، مگر عنصر کوچکی از تزئین معمارانه از معبد دودمانیِ کوشانی در سرخ‌کُتل (سده ۲ میلادی)[۱]؛ شواهدی از این رقصندگان که با مدل‌های شمایل‌نگارانه و رقص‌نگارانه‌ای مطابقت دارند که پیشتر توصیف کردم، در نقاشی و مجسمه نیافته‌ام، از جمله مجموعه‌ی سفالی غنی در بلخ، مرو، خوارزم، و سغد. همین مسئله در مورد سین‌کیانگ (新疆) هم صدق می‌کند، جایی‌که بنا به دانش من، شواهد مربوط به این رقص را تنها در چند تندیسک سفالی خُردشده‌ی یافته از منقطه‌ی خُتن (هِتیَن 和田) می‌یابیم، اقلامی که اینک در یادگاه ارمیتاژ سن‌پترزبورگ نگهداری می‌شوند[۲]؛ آنقدر که من می‌دانم، فعلا تصویرسازی دیگری از این دست در جایی دیگر از این ناحیه، چه به صورت تندیس و چه در دیوارنگاره‌ها وجود ندارد.

fig. 8

[۱] Schlumberger, Le Berre and Fussman ۱۹۸۳, pp.۱۱٤, pl. ٥٦ [١٦٧ and ١٦٨].

[۲] D'jakonova - Sorokin ۱۹٦۰, figs. ۳۰, ۲۹۷.

سه. «بشکنِ ایرانی» در چین

معیار حاکم بر مجموعه‌ی نمونه‌های باستانی زیر، صرفا معیاری رقص‌نگارانه است، به این ترتیب که من سیاهه‌ای از تصویرسازی‌های مربوط به رقصندگان را ارائه خواهم داد که دارای اطوار و ژست‌هایی هستند که مشخصه‌ی همان ریرتوآر نمایشی هستند که در پژوهش پیشین‌ام تحلیل کردم؛ خویشاوندی یا شباهتِ بسیاری که می‌تواند تا پوشش رقصندگان نیز تعمیم یابد.

همانطور که پیشتر گفتم، این نمای کلی، نخست شواهدی را در نظر می‌گیرد که در یادمان‌های تدفینیِ «هو» فراهم آمده‌اند. نخستین مورد سنگ بستر یا تخته‌سنگی است از ژانگ‌دفو (彰德府) (آنیانگ安阳) که قدمت‌اش به نیمه‌ی دوم سده‌ی ششم می‌رسد، که قطعات مجزای‌اش بلند هستند و در یادگاه‌های متفاوتی جای گرفته‌اند. در یکی از آن‌ها، که در یادگاه هنرهای زیبای بُستُن نگهداری می‌شود، یک رقصنده در پیش‌زمینه‌ی یک صحنه‌ی جشن ظاهر می‌شود که در زیر آلاچیقی پوشیده از شاخساران تاک و مملو از انگور برگزار می‌شود (تصویر ۹)[۱]. این رقصنده‌ی مرد اندکی به پیش خم شده، با دستانی قفل‌شده رو به بالا، و دسته‌ای از نوازندگان زنِ نشسته (در سمت چپ) در کنارش هستند، و بانوانی ایستاده (در سمت چپ) جام‌هایی به دست دارند؛ همچون دیگر پرسوناژهای مرد، رقصنده ردایی به تن دارد که با نوارهایی از مروارید تزیین شده، لیک کلاهی بر سر ندارد. شخصیت مهم این صحنه، فیگور مردی است که یک ریتون به دست دارد، و دسته‌ای از زنانِ نشسته در سمت چپ و فیگورهای مرد در سمت راست او را در برگرفته‌اند.

دو مورد از این قطعات تصویریِ تخته‌سنگ تدفینیِ آن‌ژیا[۲] (درگذشته‌ی ۵۷۹ میلادی) در خی‌آن (西安) کشف شدند[۳] و در پیش‌زمینه‌ی یک صحنه‌ی نوش‌خواری در حضور نوازندگان در یک پاویون، رقصنده‌ای را نشان می‌دهند (تصویر ۱۰). هر دو رقصنده‌ای که در قطعه‌های دیوار پسین می‌بینیم، ردایی با کمربند، شلوار، و چکمه پوشیده‌اند، و اطواری مشابه دارند: بدنی خَم، دستان قلاب‌شده در بالای سر، پای چپ پشت ساق پای راست. درست مثل بیشتر صحنه‌هایی که در قطعه‌های آن‌ژیا می‌بینیم، این صحنه نیز در قالب یک صحنه‌پردازیِ کوهستانی صورت می‌پذیرد.

دو رقصنده مجلس رقصی در زیر یک آلاچیق را گرم می‌کنند؛ آلاچیق پوشیده از شاخساران مو و رَز است و بر کناره‌ی آبگیری جای دارد، و این نما در یکی از قطعات (نخستین قطعه در سمت راست دیوار شمالی) از آرامگاه یا خانه‌ی سنگی شی‌جون (史君) به تصویر کشیده شده است، که به زبان سُغدی بر گورش نوشته شده: ویرکک[۴] (درگذشت: ۵۸۰ میلادی) (تصویر ۱۱)[۵]. دو رقصنده به‌صورت نیم‌رخ زانوزده و پشت به همدیگر به تصویر کشیده شده‌اند در حالی‌که هرکدام دستان‌اش را بالا برده و در بین دو گروه از مردان سورچران (در بالا) و زنانِ جشن (پایین) قرار دارند، و در هر کدام از این دو دسته نیز نوازندگانی دیده می‌شوند. در یک بلوک سنگی یا قالب بزرگ در انتهای سمت راستِ دیوار عقبی، باز هم یک صحنه‌ی جشن در

---

[۱] Scaglia ۱۹۵۸, pp. ۱۶-۱۷, fig. ٤.

[۲] An Jia (安伽)

[۳] Wertmann ۲۰۱۵, pp.٥٤-٦٥

[٤] Wirkak

[٥] For bibliographical references on the Shi Jun's tomb, Li ۲۰۱٦, p.۹۳, fn. ۷. See also Wertmann ۲۰۱۵, pp. ٦٥-۷۷.

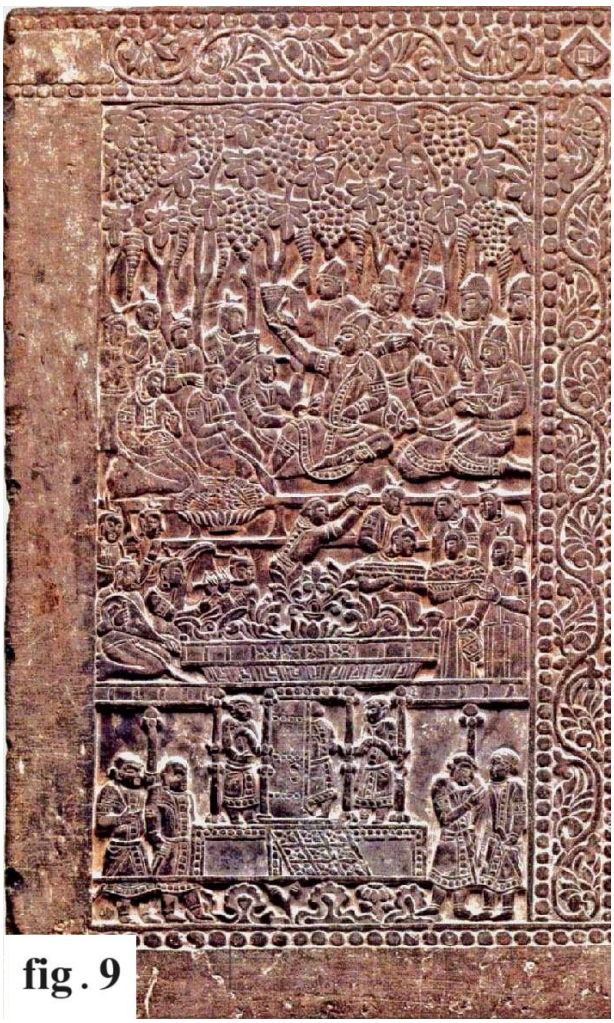
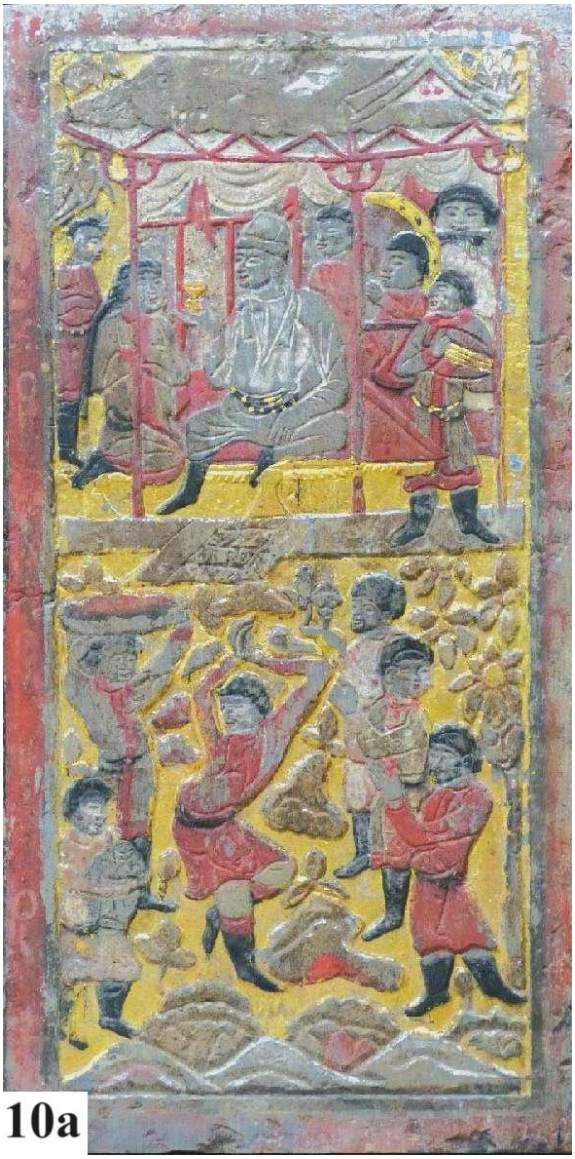


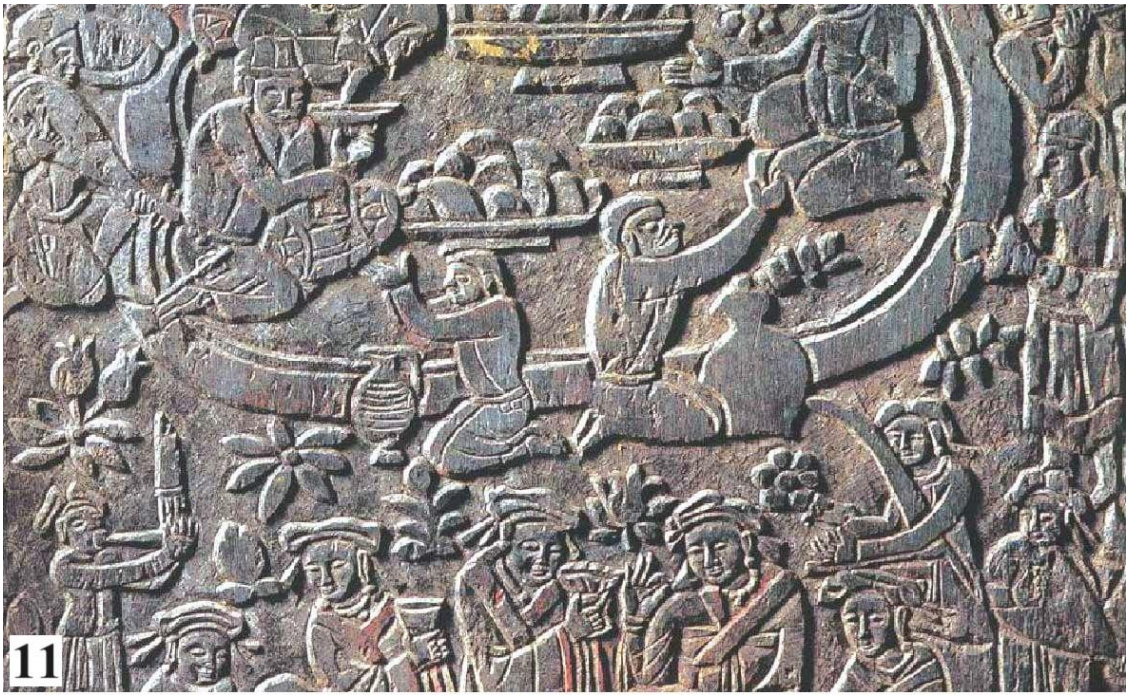
fig . 9

یک آلاچیق و به همراهی نوازندگان را می‌بینیم، و رقاص مردی در گوشه‌ی پایینِ سمت چپِ آن، لب برکه‌ای نقش شده که دو مرد جوان در کنارش دیده می‌شوند و یکی‌شان بر طبلی می‌کوبد.

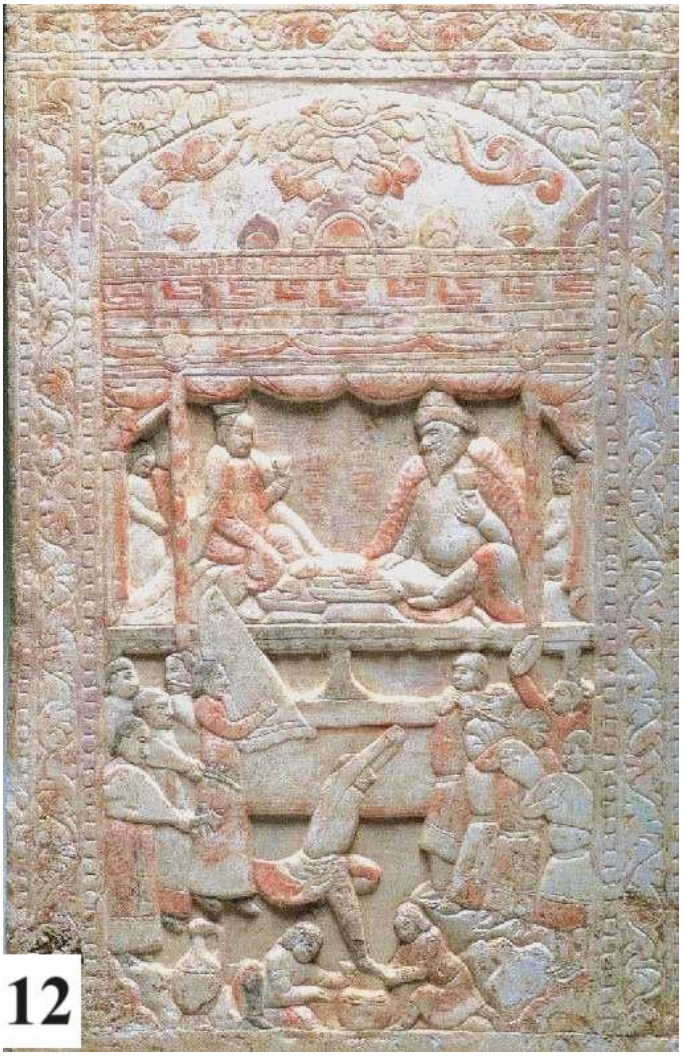
10b



10a



11



12

یک رقاص ریشو، با دستانی قفل‌شده بر فراز سر به حالتی پرانرژی جست‌وخیز می‌کند، و دو دسته نوازنده هم او را همراهی می‌کنند، و این نقش در یکی از قطعه‌های تخته‌سنگ مشاهده می‌شود که خاستگاهش بر ما شناخته نیست، لیک در یادگاه میهوی ژاپن (شیگاراکی) نگهداری می‌شود (تصویر ۱۲)[۱]. رقصنده در پیشِ آلاچیقی می‌خرامد که در آن سالخورده‌مردی شکم‌گنده و یک بانو در کار سور و بزم‌اند. در این مورد، موتیفِ مِی را می‌توان در نواری تزئینی دید که این صحنه را قاب‌بندی کرده است. در پیش‌زمینه، درست جلوی رقصنده، دو مرد جوان را می‌بینیم که بر طبلی می‌کوبند، که شاید یک تُنگ یا کوزه‌ی بزرگ باشد، و در سرحدِ هر دو سو هم شکل‌هایی سنگی می‌بینیم که خبر از چیدمانی کوهستانی می‌دهند.

[۱] Wertmann ۲۰۱۵, pp.۱۰۷–۱۱٤.

دو زوج رقصنده در یک داستان‌سرایی مطنطن ظاهر می‌شوند که بر دیوارهای یک آرامگاه یا خانه‌ی سنگیِ تدفینی نقش بسته و خاستگاهش نامعلوم است و امروز در یادگاه ملی بی‌جینگ چین نگهداری می‌شود (تصویرهای ۱۳ و ۱۴)[۱]. جفت نخست بر دیوار جلویی در سمت چپِ درِ گور به تصویر کشیده شده‌اند، و نوازندگانی هم آن دو رقصنده را همراهی می‌کنند که در مقابل دسته‌ای از پرسوناژهای مردِ نشسته حضور دارند؛ در میان این پرسوناژها، سالخورده‌ای ریشو که پیاله‌ی نوشیدنی به دست دارد شخصیت اصلی صحنه است. زوج دوم بر دیوار عقبی دیده می‌شوند، دو رقصنده در آن‌سوی دسته‌ای از فیگورهای مردِ نشسته پای‌کوبی می‌کنند، و این مردان به سوی دو رقصنده‌ی دست‌افشان که نقطه‌ی کانونیِ ترکیب‌بندی‌اند چرخیده‌اند. در هر دو مورد، رقصندگان در اطواری متقارن به تصویر درآمده‌اند: آن‌ها رو به هم دارند، سینه‌هاشان را به جلو خَمانده‌اند، یک پای هر کدام از آن‌ها خم شده و بالا برده شده، انگار در کار جهیدن یا جست‌وخیز باشند، و دست‌های‌شان نیز بر فراز سرهاشان در هم قلاب شده‌اند. این رقصندگان موهایی فرفری یا پرچین‌وشکن دارند (درست مانند سازنزن‌هایی که رقاصان را همراهی می‌کنند و نیز چون دیگر فیگورهای مرد دیگری که در ترکیب‌بندی دیده می‌شوند)، آن‌ها ردا و کمربند و چکمه به تن دارند؛ و دشنه یا خنجری آویخته از کمربند در میان بسته‌اند.

13

14

[۱] Ge ۲۰۱۶; Sun ۲۰۱۷; Compareti ۲۰۱۸.

دیگر بار، صحنه‌ی یک جشن بسترِ حضورِ یک رقصنده می‌شود؛ صحنه‌ای نقش‌بسته بر قالب یک تخت تدفین که اینک در یادگاه گیمه (پاریس) نگهداری می‌شود، و پیشتر در مجموعه‌ی وحید کوروس نگاهداری می‌شد (تصویر ۱۵)[۱]. همچون بیشترِ موارد دیگری که پیشتر توصیف کردیم، رقصنده در مقابل یک پاویون پدیدار می‌شود که در آن یک مردِ نشسته در دست چپی که فراز برده جام نوشیدنی را که یک ریتون گاوشکل است نگه داشته؛ دو فیگور، که یکی‌شان بربط می‌نوازد، روی به سوی او کرده‌اند. رقصنده‌ی این صحنه در اطواری نقش زده شده که حالا دیگر با آن آشنا هستیم؛ مردی زانوزده نیز کاسه‌ای را به سوی رقصنده گرفته است، در حالی‌که نفر سومی هم که پیرمردی ایستاده است انگشتان شست و اشاره را بر لبانش نهاده، آشکارا برای سوت‌زدن بهر قدردانی از رقصنده.[۲]

[۱] Delacour - Riboud ۲۰۰٤; Delacour ۲۰۰۵.

[۲] Delacour ۲۰۰۵, pp. ۸۱-۸۲. دلاکور ترجیح می‌دهد که این ژست را نشان غافلگیری و حیرت بیانگارد

به نظر می‌رسد این ژست می‌تواند هم بیانگرِ سوت‌زدن و هم تجسمِ «کِل‌کشیدن» باشد، هردو بهر افزودن بر شور بی‌خویشی و سرخوشی‌های هم‌باشانه‌ی بزم. (م.ف.)

بررسی کلی ما درباره‌ی اسناد و مدرک شمایل‌نگارانه‌ی بازمانده از این رقصندگان در یادمان‌های تدفینیِ دودمانِ «هو»، با گورِ M٦ از گورستان خانوادگیِ «هه» (何) موسوم به یانچی (盐池) (نینگ‌ژیا 宁夏)، که قدمتش به ۷۰۰ میلادی می‌رسد، پایان می‌یابد (تصویر ۱۶).[۱] هر یک از دو لنگه‌ی در مردی را در پوشش آسیای میانه‌ای نشان می‌دهند، مردی با موهای پرچین‌وشکن، سربند، و شال‌گردنی بلند که بر گرد پیکر او پیچ‌وتاب می‌خورد، و این رقصنده در پس‌زمینه‌ی تخت و منقوش به ابرهای سبک‌پردازانه، روی قالیچه‌ای دست‌افشانی و پای‌کوبی می‌کند. رقاصِ منقوش بر درِ سمت چپ با دستان درهم‌تنیده‌ای بر فراز سر نشان داده می‌شود و پای چپ او بالا آمده؛ رقاصِ منقوش بر درِ راست پای راست‌اش را بالا آورده است، اما دست‌هایش به هم قلاب نشده‌اند: بازوی راست او بالای سرش خم شده، در حالی‌که بازوی چپ او در کنار بدن دراز شده است.

[۱] Lerner ۲۰۰۱; Wertmann ۲۰۱۵, pp.٤٦–٤٧.

افزون بر این اسناد شمایل‌نگارانه در بسترهای تدفینی، تصویرسازی‌های دیگری از رقصندگان آسیای میانه‌ای در اطوار و ژست‌های مشابه با موارد پیشین، در یادمان‌ها یا دست‌سازهای مختلف به تصویر کشیده شده‌اند که هیچ رابطه‌ی مستقیم (یا پیوندِ قابل تشخیصی) با حیطه‌ی نفوذ دودمان «هو» ندارند؛ با سنگ‌جوهری[۱] از پینگ‌چِنگ (平城)[۲] شروع می‌کنیم که قدمت‌اش به دوره‌ی وِی (北魏) شمالی می‌رسد، که روی‌هم‌رفته می‌تواند از نخستین قطعات قابل استناد ما باشد. نمونه‌ی چشمگیرِ دیگر، تزئین خشتیِ قالب‌ریخته‌ی معبدِ خیودینگ‌سی (修定寺) در آن‌یانگ است که فیگورهای منفردی بر صفحه‌های لوزی‌شکل را دربردارد.[۳] در میان این‌ها بازنمایی پرتکرارِ دو رقصنده‌ی مرد ریش‌دار را در قالب دو صفحه‌ی لوزی‌شکلِ جدا اما احتمالا به‌هم‌مرتبط می‌بینیم؛ پوششِ هر دو رقصنده شامل ردا، شلوار، چکمه و شالی برافراشته است. یکی از آن‌ها (تصویر ۱۷) با موهای فرفری و سربند، در حالت «بشکن ایرانی» به تصویر کشیده شده، با دستانی قلاب‌شده بر فراز سر، کمرش به سویی پیچ‌وتاب داده شده، پای راستش نیز خم شده؛ رقصنده‌ی دیگر (تصویر ۱۸) که انگار کلاهی بر سر دارد در اطواری متفاوت نقش زده شده: او دست راستش را در پشت، و دست چپ‌اش را هم زیر آستین بلندبالایش نهان کرده است. قدمت این تزیینِ خشتی به زمانِ آخرین بازسازی معبد برمی‌گردد ـ که در ۴۹۴ تأسیس و در ۵۷۶ تخریب شد ـ یعنی دوره تانگ.[۴]

fig . 17

fig . 18

[۱] Inkstone

در خوشنویسی و هنر چینی از این سنگ برای آمیختنِ جوهر خشک و آب بهره می‌بردند؛ نیز، از این سنگ که بزرگتر از اندازه‌ی دستی کشیده بوده جوهر خشک را خرد می‌کردند، نیز نشان یادبود یا پیشکشی میان دوستان یا فرمانروایان محلی بوده، و گاه بر سطح چنین سنگ‌هایی متن یا نقش نیز حک می‌کردند (م.ف.).

[۲] Zhang ۲۰۰۵, p.۹۷, fig. ۱.

[۳] On this temple and its decoration, see also Zhang ۲۰۱۳.

[۴] The hypotheses range from the reign of Taizong(太宗)(٦٢٧-٦٥٠) (Shatzman ۲۰۱۱, pp.۳۷) to the ۸th-early ۹th centuries (Louis ۲۰۰٤, pp. ١٥٦ and fn. ٥); in both quoted works the reader will find further bibliographical references.

یک جام زرین هشت‌ضلعی احتمالا از مجموعه‌ی نظرگیرِ مصنوعات دودمان تانگ به اوایل سده‌ی نهم میلادی مربوط می‌شود و جزو اقلامی بوده که توسط زورقِ عربیِ درهم‌شکسته‌ی موسوم به بلیتونگ حمل می‌شده که حوالی ۸۳۰ میلادی در حدود یک مایلیِ ساحل جزیره‌ی بلیتونگ در جنوب شرق تنگه‌ی سنگاپور غرق شد. فیگورهای کارشده در نقش‌برجسته به هر دو سوی این جام وصل شده‌اند، و احتمالاً قدمت این جام به اوایل سده ۹ میلادی می‌رسد (تصویر ۱۹)[۱]. این شیء شامل این نقوش است؛ پنج نوازنده، دو پیشخدمت در حال حمل یک ظرف بطری‌شکل و یک سینی حاوی خوراکی (شاید میوه؟)، و یک رقصنده که دستانِ درهم‌گره‌کرده‌اش را بالای سر برده و پای راستش خم شده و بالا آمده است.

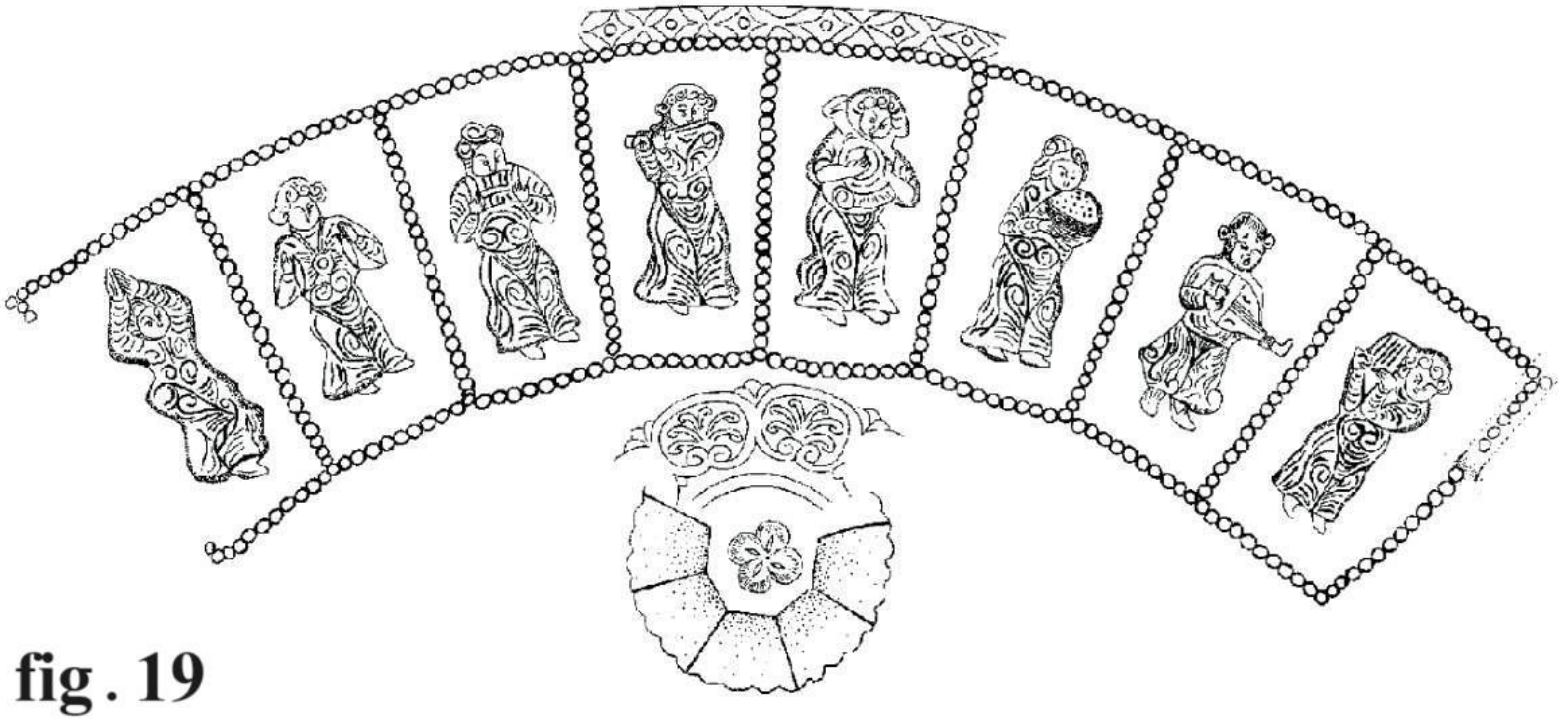


fig. 19

این مقاله را که در نسخه‌ی کنونی‌اش حتا از یک بررسی کلی هم فاصله‌ی زیادی دارد با اشاره به تنها موردی به پایان می‌برم که بنا به دانش من در آن یک رقصنده‌ی زن در حالتی مشابه به تصویر کشیده شده است. در کپی یا پِچینِ تازه‌تری (ante ۱۰۳۲) از یک نقاشیِ یوچی یی‌سِنگ (尉迟乙僧) منسوب به سده‌ی ۷ میلادی رقصنده‌ای از پشت دیده می‌شود، نیم‌تنه یا سینه‌اش به پیش مایل شده، یکی از پاهایش خمیده و بَر به بالا آمده، دو دست‌اش در هم چفت و انگشتانش چون سنخ «بشکنِ ایرانی» اندر هم تنیده‌اند (تصویر ۲۰). روی‌هم‌رفته، فارغ از مواردی که در آن‌ها با ارائه‌ی

[۱] Louis ۲۰۰٤, pp. ۱٥٤–۱٥۷.

فیگورهایی جدا از یک بستر روایی خاص طرف هستیم (به‌دیگرگپ، رقصندگانِ گور M٦ یانچی یا نقوشِ دیوار معبدِ خیودینگ‌سی)، رقاصانِ آسیای میانه‌ایِ پیش‌گفته پیوندی پایدار با بزم‌ها یا جشن‌ها را هویدا می‌کنند، و به‌ویژه، پیوندشان با می‌گُساری نیز آشکار است، و این امتیازی ویژه و مشترک است که در مجموعه‌آثار به‌هم‌مرتبطِ گندهاری و یونانی، تنها و تنها میان این دسته آثار وجود دارد (بنگرید به پاره‌ی یکم این متن).

کمبود اسناد و مدارک شمایل‌نگارانه در سرزمین‌های خاستگاهِ این رقصندگان، خاصه آسیای میانه، شرایطی ناگوار برای یکجور بازسازی رضایت‌بخش پدید آورده است، گرچه یافته‌های آینده شاید بتوانند پرتوی بر این خلاء بیفکنند. به هر روی، این تنها جنبه از فرهنگِ «چینی‌ـسُغدی» نیست که برایش هیچ پیشینه‌ای در اسناد هنری و باستان‌شناختیِ سُغدی یا ـ در سطح وسیع‌تر ـ آسیای میانه‌ای در دست نداریم.

fig . 20

چهار. درباره‌ی رقصندگانِ «هو» [*Hu*] در منابع مکتوب

درست همچون بیشترِ پژوهشگرانی که به این موضوع پرداخته‌اند، به گمانم دلایل درخوری در دست داریم که بپذیریم رقصندگانِ «هو»، منقوش بر یادمان‌های تدفینی و سایر مصنوعاتی که در این‌جا گزینش و گردآوری کرده‌ام اجراگرهای هوتِنگوو (hutengwu؛ 胡騰舞) هستند که بنا به منابع مکتوب چینی، یکی از سبک‌های اصلی رقص آسیای میانه‌ای به شمار می‌رفته است که از محبوبیتی دیرپای در چین برخوردار بوده، و همراه با آن، شاهد سبک هوخوآن‌وو (huxuanwu؛ 胡旋舞) نیز هستیم که محبوبیتی حتا بیش از هوتِنگوو، دست‌کم به‌عنوان یک سنت ادبی[۱] داشت.[۲]

بنا بر ارجاعات ادبی، می‌توان تمایزی مشخص را بین هوتِنگوو و هوخوآن‌وو قائل شد، چه، این دو سبک رقص را نه چون نام‌های بدیلی برای یک و تنها یک رقص شگفت، بل به‌عنوان نام‌گذاری‌هایی برای دو سبک رقص اصلی باید درک کرد، دو سبک رقص که از آسیای میانه به چین وارد شدند و معمولا به‌وسیله‌ی رقصندگان مرد یا زنِ «هو» اجرا می‌شده‌اند. بر مبنای مکتوبات، نخست این سبک هوتنگوو بود که به چین وارد شد، حال‌آن‌که هوخوآن‌وو سپس‌تر در آن دیار رخ نمود.[۳] تفاوت‌های بیشتر بین این دو سبک به خاستگاه و جنسیت اجراگرها مربوط می‌شود. به‌رغم گستره‌ی نسبتا وسیع منابع ادبی، به‌ویژه در مورد هوخوآن‌وو، بازسازی رضایت‌بخشِ اجرای این رقص‌ها میسر نشده است، توصیف‌هایی که منابع مکتوب از این سبک ارائه داده‌اند صفاتی گوناگون را فاش می‌کنند که گرایشی شاعرانه یا حتا «تصویرسازانه» دارند. با وجود این، دست‌کم می‌توانیم برخی اشاره‌ها درباره‌ی سنخ‌نماترین خصیصه‌های این سبک‌ها را ترسیم کنیم، هم از روی ارجاع‌های گذرا و کوتاه در منابع مکتوب، و هم بنا بر آنچه شاخص‌های دقیق به‌نظر می‌رسند، یعنی معانی ادبیِ خودِ این نام‌ها: هوتِنگوو یعنی «رقصِ جست‌وخیزکنانِ هو»، در حالی‌که هوخوآن‌وو را می‌توان به «رقصِ چرخ‌زنانِ هو» تعبیر کرد.

بیشترین توصیف‌های نقل‌شده از رقصندگان هونتگوو از سوی دو شاعر کمابیش هم‌روزگارِ دوره‌ی تانگ، لی دوآن[۴] (۷۸۲–۷۴۳ م.) و لیو یانشی[۵] (درگذشت: ۸۱۲ م.) ارائه شده‌اند.[۶] لی دوآن یک رقصنده‌ی هونتگوو از لیانگ‌ژو (凉州) را توصیف کرده است؛ رقصنده‌ای با پوست سبزه‌ی روشن، بینی مخروط‌شکل، که کلاهی مملو از مروارید یا کلاهی دُرنشان به سر دارد، و پیراهن نازکِ چین‌وشکن‌دار، و کمربند یا میان‌بندِ بلندی

---

[۱] literary *topos*

[۲] Ishida ۱۹۳۲; Chen ۲۰۰۳; Zhang ۲۰۰۵; Wu ۲۰۱۷; Liu ۲۰۲۰. On the Hu dances as taking place in nighttime settings, in association with lantern spectacles, see Sha ۲۰۱۶.

[۳] گاه‌شماری نخستین یادکردهای ادبی از هوخوآن‌وو با زمان نخستین رواج‌یافتن‌اش در چین تناظر ندارد، و پیشینه‌ی پخش و گسترش این سبک در چین کهن‌تر از آن یادکردهای ادبی است. برای مطالعه‌ی بازسنجی انتقادی درباره‌ی تفسیر تاریخیِ این رقص‌های شگفت (و کاستی‌های وارد بر آن تفاسیر) با تمرکز بر سبک هوخوآن‌وو، بنگرید به Wang - Feng ۲۰۱۵.

[۴] 李端

[۵] 刘言史

[۶] Chen ۲۰۰۳, pp. ۵۸–۵۹; Zhang ۲۰۰۵, pp.۹۳–۹۴.

مزین به نگاره‌ی انگور؛ او بر قالی یا فرشی گِرد می‌رقصد، ابروان‌اش را بالا می‌برد و چشم‌هایش را به این سوی و آن سوی می‌گرداند. از چامه‌ی لیو یاشی درمی‌یابیم که او تماشاچیِ رقصندگانی اهل ولایتِ شی (石国) بوده، همان چاچ باستانی، یا ناحیه‌ی تاشکند امروزی (ازبکستان)؛ آن رقصندگان کلاه نوک‌تیز به سر، و کمربندی گلدوزی‌شده، کت یا لباسی با آستین‌های تنگ و چسبان، و یک جفت چکمه‌ی نمدی به تن داشته‌اند، و نقل شده که آن رقاصان چون پرندگانی که این سوی و آن‌سوی بال زنند به همراهیِ نی و بربط می‌رقصیده‌اند.

هوتِنگوو معمولا به‌وسیله‌ی مردان اجرا می‌شده، و هوخوان‌وو یک سبک رقص زنانه بوده و در بیشتر اوقات، خاستگاهش را کانگ (康) (سمرقند)، جومی (拘弥) (کِریا، شرقِ خُتَن / هِتیَن)، و دیگر سرزمین‌های **قلمروهای غربی** برشمرده‌اند.

بیشترِ تصویرسازی‌ها از رقصندگان زن در گورهای روزگار تانگ و نیز در میان نقش‌ونگارها یا نقاشی‌های دیواری غار بوداییِ دون‌هوآنگ یافت شده‌اند. از دیگرسو، همانطور که ژانگ به‌درستی می‌گوید[۱]، تنها رقصندگانِ مردِ «هو» بر مصنوعاتی که قدمت‌شان به زمانه‌ی دودمان‌های شمالی برمی‌گردد به تصویر کشیده شده‌اند، این مصنوعات بیش از همه یادمان‌های تدفینیِ اعضای ثروتمندِ جمعیت‌های محلیِ «هو» هستند و خاستگاه این جمعیت‌ها نواحیِ غربیِ آسیای میانه بوده است. از این‌رو، بخردانه است این اندیشه که سروکار ما با رقصندگان هوتنگوو است، تا آنجاکه اطوارهای‌شان به گواهیِ شمایل‌نگاری‌های پیش‌گفته، ما را به این اندیشه رهنمون می‌شود که جهیدن یا جست‌وخیزکردن ویژگی شاخص و متمایزِ سبک رقص آن‌ها بوده است.[۲]

بنا به این فرض، فکر می‌کنم که تاکید دوباره بر خصیصه‌ای دیگر به‌جا باشد، خصیصه‌ای که گرچه در منابع نوشته‌شده توجه چندانی را به خود جلب نکرده، لیک خاصِ این رقصندگان بوده است، و آن هم شیوه‌ای است که آن‌ها دست‌های‌شان را بر فراز سرهای‌شان جمع می‌کردند یا شیوه‌ای که با دست‌های قلاب‌شده به جلو اشاره می‌کرده‌اند. بنا به دانش من، این دست‌ها صرفا «دستانِ درهم‌قلاب‌شده»‌ای نیستند که فقط در توصیف جودیت لرنر از آن‌ها یاد شده؛ رقصندگانِ منقوش بر درگاهِ گورِ M٦ یانچی (تصویر ۱۶، پیش‌گفته)[۳]. همان‌طور که لرنر به‌درستی مشاهده کرده، در مورد رقصنده‌ی منقوش بر درِ سمت راست، رقاص «دو دستش را بر فراز سر در هم قلاب می‌کند و با انگشتانش با ریتم موسیقی بشکن می‌زند، به همان شیوه‌ای که امروزه خیلی از ایرانی‌ها و مردمان آسیای میانه می‌رقصند.» البته، انگشتان رقصندگان مورد نظر کشیده نشده یا کِش نیامده‌اند بلکه به شیوه‌های مختلف درهم‌تنیده‌اند؛ به دیگر گپ، این رقصندگان در حالی به تصویر کشیده شده‌اند که دارند دست‌های‌شان را در هم قلاب می‌کنند تا فن «بشکن ایرانی» را به اجرا درآورند.

---

[۱] Zhang ۲۰۰۵, p.۱۰۳.

[۲] به نظر می‌رسد شال‌های بلند همچون شال‌هایی که بر مزار یانچی، معبد خیودینگ‌سی و جامِ بلیتونگ نقش زده شده‌اند (قدمت‌شان از آغاز سده ۸ تا سده ۹)، بعدها به اثر اصلی افزوده شده‌اند، و احتمالا متاثر از رسم و مد روز بوده‌اند، و این موضوع نباید بر تشخیص سبک رقص مورد نظر تاثیر بگذارد. به دیگر گپ، شال‌های بلند و پرپیچ‌وتاب فی‌نفسه گواهی بر سبک هوخوآن‌وو نیستند؛ از دید من، باید به اطوار و ژست‌های رقصندگان اهمیتی بسیار بیشتر [از شال‌ها] داد (مولف).

[۳] Lerner ۲۰۰۱: ۲۵۰;

به دلایلی که پیشتر توضیح دادم، تشخیص او، یعنی یکی‌دانستنِ نقشِ این رقص با سبک هوخوآن‌وو قانع‌کننده نیست (مولف).

آنچه تاکنون چندان مورد توجه قرار نگرفته رابطه‌ی مستقیمِ میان این رقصندگان مردِ «هو» و ریرتوارِ باستانی رقصندگان ایرانیِ نقش‌بسته با ژست «بشکن ایرانی» در گندهاره، در خاور نزدیکِ هلنی و اشکانی، و در یونان عهد کلاسیک است، و امیدوارم این مقاله پرتوی بر این موضوع افکنده باشد.

ارجاعات

Chen ۲۰۰۳ – Chen Haitao（陈海涛）, “Hu xuan wu, hu teng wu yu zhe zhi wu——Dui An Jia mu yu Yu Hong mu zhong wudao guishu de qianxi” （**胡旋舞、胡**腾舞与柘枝舞—— 对安伽墓与 **虞弘墓中舞蹈**归属的浅析）, Kaogu yu wenwu （**考古与文物**）۲۰۰۳/۳, pp.٥٦–٦١.

Compareti – Li ۲۰۱۸ – M. Compareti, Li Sifei, “The Stone House in the National Museum of China: A New Sino-Sogdian Funerary Monument?” International Journal of Eurasian Studies, ۲۰۱۸/۸, pp. ٥٠–٦٠.

Delacour – Riboud ۲۰۰٤ – C. Delacour, P. Riboud, “Un monument funéraire en pierre (Chine, VIe s.) au musée Guimet”, Arts asiatiques, ۲۰۰٤, ٥٩, pp.١٦١–١٦٥.

Delacour ۲۰۰٥ – C. Delacour, “Une version tardive du triomphe indien de Dionysos? Essai d’interprétation de quelques-uns des panneaux historiés d’un monument funéraire chinois en pierre du VIe siècle de notre ère”, Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot ۲۰۰٥, ٨٤, pp. ٦٥ ٩٨.

D’jakonova – Sorokin ١٩٦٠ – N.V. D’jakonova, S.S. Sorokin, Chotanskie drevnosti, Gosudarstvennyj Ermitaž Leningrad ١٩٦٠.

Faccenna ١٩٦٢ – D. Faccenna, Sculptures from the Sacred Area of Butkara I (Swat, W. Pakistan) (with a Descriptive Catalogue by Maurizio Taddei), ٢ vols., Istituto Poligrafico dello Stato, Rome, ١٩٦٢, p. ٦٤.

Ge ۲۰۱٦ – Ge Chengyong （ **葛承雍**）, “Beichao Sute ren dahui Zhong xian jiao secai de xin tuxiang” （**北朝粟特人大会中祆教色彩的新**图像）, Wenwu （**文物**）, ۲۰۱٦/١, pp.٧١–٨٤.

Ishida ١٩٣٢ – M. Ishida, “Etudes sino-iraniennes, I: A propos du Hou-siuan-wou”, Memoirs of the Research Department of the Toyo Bunko ١٩٣٢, ٦, pp.٦١–٧٦.

Lerner ۲۰۰١ – J.A. Lerner, “٨١a,b. Two Tomb-Doors”, Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, ٤th-٧th Century, ed. A.L. Juliano and J.A. Lerner, Harry N. Abrams, New York, ۲۰۰١, pp.۲٥۰–۲٥۳.

Li ۲۰۱٦ – Li Yusheng （ **李雨生**）,“Study of Tombs of Hu People in Late ٦th Century Northern China”, Newsletter di Archeologia CISA ٧, ۲۰۱٦, pp.٩١–١٣٣.

Liu ۲۰۲۰ – Liu Hongting（**刘洪听**）, “Wenshi huzheng xia de hu teng wu xingtai chutan” （**文史互**证**下的胡**腾舞形态初探）, Wudao （**舞蹈**）, ۲۰۲۰/۲, pp.٦٦–٧٣.

Lo Muzio ۲۰۱٩ – Lo Muzio,“Persian ‘Snap’: Iranian Dancers in Gandhāra”, The Music Road. Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India (Proceedings of the British Academy), ed. Reinhard Strohm, Oxford, ۲۰۱٩, pp.٧١–٨٦.

Louis ۲۰۰٤ – F. Louis, “Gold and Silver”, The Belitung Wreck: Sunken Treasures from Tang China, ed. Z. Kotitsa, Nelson ۲۰۰٤, pp.١٥٤–١٩١ (available online at https://www.iseas.edu.sg/centres/nalanda-sriwijaya-centre/researchtools/compilations/the-belitung-wreck-sunkentreasures-from-tang-china).

Monks and Merchants ۲۰۰١ – A.L. Juliano and J.A. Lerner ed., Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, ٤th-٧th Century, New York, ۲۰۰١.

Müller ۲۰۱٩ – Sh. Müller, “Funerary Beds and Houses of the Northern Dynasties”, Early Medieval North China: Archaeological and Textual Evidence, edited by Sh. Müller, Th.O. HÖllmann, and S. Filip, Harrasowitz Verlag, Wiesbaden, ۲۰۱٩, pp.٣٨٣–٤٧٤.

Scaglia ١٩٥٨ – G. Scaglia, “Central Asians on a Northern Ch’i Gate Shrine”, Artibus Asiae ٢١/١, ١٩٥٨, pp.٩–٢٨.

Schiltz ١٩٩٤ – V. Schiltz, Les Scythes et les nomades des steppes, Gallimard, Paris, ١٩٩٤.

Schlumberger, Le Berre and Fussman ١٩٨٣ – D. Schlumberger, M. Le Berre and G. Fussman, Surkh Kotal en Bactriane: Les temples (Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan XXXV), de Boccard, Paris, ١٩٨٣.

Sha ۲۰۱٦ – Sha Wutian（沙武田）, “An Image of Nighttime Music and Dance in Tang Chang'an: Notes on the Lighting Devices in the Medicine Buddha Transformation Tableau in Mogao Cave ۲۲۰, Dunhuang”, The Silk Road ۱٤, ۲۰۱٦, pp.۱۹–٤۱.

Shatzman ۲۰۱۱ – N. Shatzman Steinhardt, “The Sixth Century in East Asian Architecture”, Ars Orientalis ٤۱, ۲۰۱۱, pp.۲۷–۷۱.

Sun ۲۰۱۷ – Sun Bo （孙博）, “Guobo shitang de niandai, jiangzuo chuantong he guishu”（国博石堂的年代、匠作传统和归属）, Gudai muzang meishu yanjiu（古代墓葬美术研究）٤, ۲۰۱۷ Changsha.

Todisco ۲۰۰٥ – L. Todisco, “Danze orientali tra Attica e Magna Grecia”, Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Atti del Convegno Internazionale di Studi, ۱٤-۱۹ maggio ۲۰۰۱, edited by F. Giudice and R. Panvini, L'Erma di Bretschneider, Rome, ۲۰۰٥, pp. ۱۳۱–٥۰.

Wang - Feng ۲۰۱٥ – Wang Yuhong（王毓红）, Feng Shaobo（冯少波）, “Hu xuan zhi yi shi mo zhi: Hu xuan wu zai Zhongguo ۱٥۰۰ nian bei wujie de lishi mingyun jiexi”（胡旋之义世莫知胡旋 舞在中国۱٥۰۰ 年被误解的历史命运解析）, Xixia Studies（西夏研究）۲۰۱٥/۲, pp.۸۸–۹۸.

Wertmann ۲۰۱٥ – P. Wertmann, Sogdians in China: Archaeological and Art Historical Analyses of Tombs and Texts from the ۳rd to the ۱۰th Century AD, Verlag Philipp von Zabern, Darmstadt.

Wu ۲۰۱۷ – Wu Jie（吴洁）, “Cong shiliao, bihua lai kan sichou zhi lu shang hu xuan wu, hu teng wu, zhe zhi wu de fazhan yu liubian”（从史料、壁画来看丝绸之路上胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞的发展与流变）, JiaoXiang-Journal of Xi'an Conservatory of Music（交响——西安音乐学院学报）۲۰۱۷/۲, pp. ٤٦–٥۳.

Zhang ۲۰۱۳ – Zhang Jing（张晶）, “Anyang Xiudingsi ta mo yin zhuan tuxiang ji niandai kao”（安阳修定寺塔模印砖图像及年代考）, Zhongyuan wenwu（中原文物）, ۲۰۱۳/٦, pp. ٥٤–٦٤.

Zhang ۲۰۰٥ – Zhang Qingjie,“Hutengwu and Huxuanwu: Sogdian Dances in the Northern, Sui and Tang Dynasties”, Les Sogdiens en Chine, ed. E. de la Vaissiè re and E. Trombert, Paris ۲۰۰٥, pp.۹۳–۱۰٦.

شرح تصاویر

تصویر ۱. نقش‌برجسته‌ای از بونر (پاکستان). نگهداری در یادگاه هنر کلیولند.

تصویر ۲. سنگ‌نگاره‌ای از بونر (پاکستان). تورنتو، یادگاه رویال انتاریو.

تصویر ۳. قطعه‌ای از سنگ‌نگاره‌ی بت‌کره ۱ (سوات). سیدو شریف، یادگاه سوات (با اجازه از هیأت باستان‌شناختی ایتالیایی در پاکستان).

تصویر ۴. قطعه‌ای از لنگه‌ی در از بت‌کره ۱ (سوات). سیدو شریف، یادگاه سوات (برگرفته از Faccenna ۱۹٦۲: ٦٤CCCL, II, pl. ,)

تصویر ٥. قطعه‌ای از نقش‌برجسته‌ای از یادگاه نیموگرام (سوات). سیدو شریف، یادگاه سوات (با اجازه از هیأت باستان‌شناختی ایتالیایی در پاکستان).

تصویر ۶. قطعه‌ای از نقش‌برجسته‌ی سوات. سیدو شریف، یادگاه سوات (با اجازه از هیأت باستان‌شناختی ایتالیایی در پاکستان).

تصویر ۷. جام الکترومی [آلیاژ زر و سیم] از کول-اُبا (کریمه، اکراین) (برگرفته از Schiltz ۱۹۹٤: fig. ۱۲۷)

تصویر ۸. تیاسوسِ شبه‌دیونیسوسی بر یک لکیتوسِ یونانی. لندن، یادگاه بریتانیا (برگرفته از Lo Muzio ۲۰۱۹: fig. ۸.٤)

تصویر ۹. قطعه‌ای از تخته‌سنگ تدفینی از ژانگ‌دفو (برگرفته از Wertmann ۲۰۱٥: fig.۹۳)

تصویر ۱۰الف و ۱۰ب. یک قالب یا پنل از تخت تدفینیِ آن‌ژیا، خیان (برگرفته از https://sogdians.si.edu/an-qiesfunerary-bed/)

تصویر ۱۱. قطعه‌ای از خانه‌ی سنگیِ شی‌جون (برگرفته از Wertmann ۲۰۱٥: fig. ٥۱–۱)

تصویر ۱۲. قالبی از تخته‌سنگ تدفینی یادگاه میهوی ژاپن (برگرفته از *Monks and Merchants* ۲۰۰۱)

تصویر ۱۳. آرامگاه یا خانه‌ی سنگیِ تدفینی در یادگاه ملی چین، بی‌جینگ (برگرفته از Ge ۲۰۱٦: fig ۷)

تصویر ۱۴. خانه‌ی سنگیِ تدفینی در یادگاه ملی چین، بی‌جینگ (برگرفته از Ge ۲۰۱٦: fig ۱۲)

تصویر ۱٥. قالب تخته‌سنگ تدفینی در یادگاه گیمه (برگرفته از Riboud ۲۰۰٤: fig. ۳)

تصویر ۱۶. درهای گور M٦ از گورستان یانچی (برگرفته از Lerner ۲۰۰۱)

تصویر ۱۷. قالب آجر خشتی از معبد خیودینگ‌سی (نگهداری در یادگاه هنر کلیولند، آمریکا)

تصویر ۱۸. قالب آجری خشتی از معبد خیودینگ‌سی (https://sogdians.si.edu/ceramic-dancingfigure-from-xiudingsi/)

تصویر ۱۹. طراحی یک پیاله‌ی زرین از زورق شکسته‌ی بلیتونگ (برگرفته از Louus ۲۰۰٤: fig. ۱۵٦)
تصویر ۲۰. طومار نقاشی چینی. محفوظ در فلورانس، مجموعه‌ی برنسن، Villa I Tatti

پارسی‌گردان: پویا غلامی

fold-era.com