|| شماره ۵ || سال دوم || اپیدمیولوژی ۱۳۹۷ ||

مطالعهٔ عودهای گردنی به‌عنوان اولین سازهای مضرابی

مصطفی باقرزاده چالشتری[I]

(صص: ۷۶ - ۶۵)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۲۲

چکیده

اولین جرقه‌های موسیقی در ذهن انسان با شنیدن اصوات طبیعت آغاز شد و احتمالاً با جست‌وخیزها، پایکوبی و دست‌افشانی‌ها آغاز و تبدیل به آواز و سرود شده است. این اعمال در مراسمات، نیایش و شاید جشن جمع‌آوری محصول انجام شده و به‌تدریج آن‌را یکنواخت کرده و حرکات موزون، ضرب و ریتم را به‌وجود آورده است. آن‌ها با نواختن دست‌ها به‌هم و بدن، کوبیدن دو چوب به یکدیگر و با زدن دو کندهٔ توخالی برهم و هر شئ که می‌توانست صوتی از خود خارج کند، آرام‌آرام به توازن رسیدند و معتقد بودند که این اصوات و الحان دارای تأثیرات جادویی است. در این میان افسانه‌هایی نیز در اقوام مختلف بر سر زبان‌ها بوده مبنی‌بر پیدایش موسیقی، که سال‌ها سینه‌به‌سینه نقل شده است؛ از جمله ساخته‌شدن ساز لیر که با رودهٔ آپولون انجام شده و یا تراش کاسهٔ لاک‌پشت که توسط هرمس انجام شده است و یا قهر الههٔ خورشید و حتی دستور امپراطور چین، هاکونگ‌تی مبنی‌بر ابداع موسیقی و تقلید کردن صدای پرندگان با آلات موسیقی. محور این پژوهش عودهای گردنی است که آثار آن را در هنر ایلام باستان و بین‌النهرین می‌توانیم جست‌وجو کنیم. هدف اصلی این پژوهش نیز بر بررسی و تحلیل این‌گونه ساز، انواع این ساز و شیوهٔ ساخت آن تمرکز دارد و بر این اساس در این پژوهش سعی شده است با شیوهٔ میدانی و کتابخانه‌ای در مورد عودهای گردنی توضیح داده و همچنین دربارهٔ لاکِ لاک‌پشت که در کاوش‌های باستان‌شناسی مخصوصاً در قبور به‌دست می‌آیند و تنهٔ اصلی این سازها هستند. در این پژوهش دو نوع ساز عود گردنی که شامل عودهای گردنی ملودیک و عودهای گردنی هارمونیک می‌باشند، از نظر ساختار مورد بررسی قرار گرفته است. از نظر نگارنده، تکامل یافتهٔ این سازها در عصر حاضر، سازهای تار، سه‌تار، تنبور و دیگر سازهای مضرابی است.

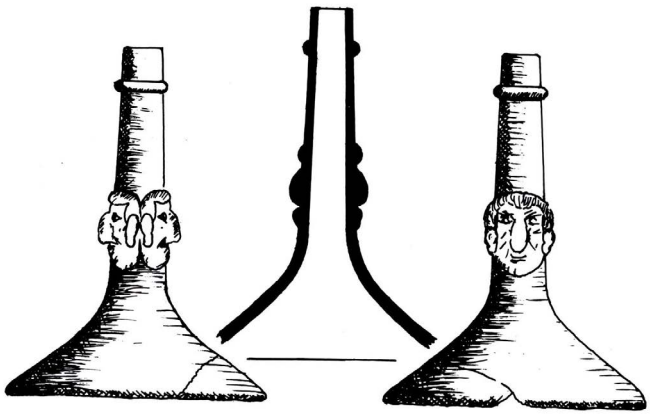
کلیدواژگان: موسیقی ایلام، عودگردنی، لاکِ لاک‌پشت، کاسهٔ چوبی.

I. کارشناس موسیقی و کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز.
mostafa.bagherzadeh54@gmail.com

مقدمه

با آغاز شهرنشینی در هزارهٔ چهارم ق.م. و پرداختن عده‌ای از مردم به کار تخصصی و امور عام‌المنفعه، تحول عظیمی در زندگی انسان پایه‌گذاری گردید و اساس جامعه به قسمت‌های مختلف تقسیم شد (حصاری، ۱۳۹۲) که مهم‌ترین آن‌ها ایجاد عبادتگاه و مقر حکومتی و مهم‌تر از همه، ایجاد بازار بوده است که تا امروز نیز ادامه دارد. تقسیمات دیگری در همهٔ امور اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بشر به‌صورت جزئی‌تر ایجاد گردیده است. در همان دوران عده‌ای به ساختن ساز و در مجموع به موسیقی روی آورده‌اند که شاید بتوان گفت با قدمتی که کشور ایران داشته، از اولین کشورهایی است که وارد دوران شهرنشینی شده است و احتمالاً قدیمی‌ترین سازها در ایران شکل‌گرفته‌اند؛ سازهایی که می‌توان گفت بوق‌ها بوده‌اند.

قدیمی‌ترین نمونهٔ به‌دست‌آمده از این‌گونه بوق، مربوط به هزارهٔ سوم ق.م. است و در تپهٔ شهداد واقع در دشت لوت در شرق کرمان یافت شده است. در میان اشیاء کشف‌شده یک بوق به طول ۹۲ میلی‌متر که قطر دهانهٔ آن ۶۳ میلی‌متر و قطر دهانهٔ لوله آن ۱۰ میلی‌متر است، همچنین در قسمت سربوق یک پَخی مشاهده می‌شود (حاکمی، ۱۳۸۵: ۷۳۳) (تصویر ۱). در قسمت وسط لولهٔ این بوق، سر یک انسان در دو طرف لوله دیده می‌شود که می‌توان گفت تلفیقی از حنجره و لب انسان است که به‌صورت نمادین در نظر گرفته شده است.

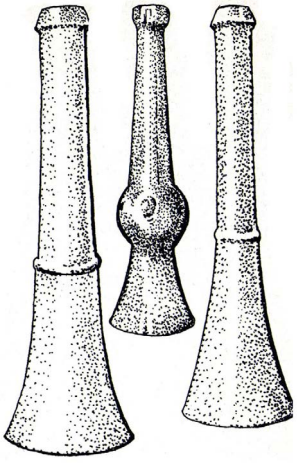


تصویر ۱. بوق شهداد (حاکمی، ۱۳۸۵: ۷۳۳).

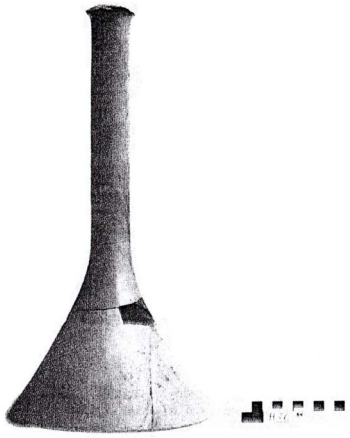
دومین یافته از گونهٔ بوق‌ها در تپه‌حصار دامغان است. این محوطه دارای سه طبقه و در جدیدترین طبقه، دارای سه لایهٔ A،B و C است و سه بوق که بر اثر فشار زمین له شده و هر سهٔ آن‌ها از لایه سوم C به‌دست آمده‌اند جنس بوق‌ها از نقره است (Mallowan, 1965: 124, Fig 139)، (تصویر ۲). لایه IIIC تاریخی در حدود ۲۲۰۰ تا ۱۸۰۰ ق.م. را دارد (Dyson & Lawn, 1989: 142).

یکی از این بوق‌ها در تهران و دو تای دیگر در موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا نگهداری می‌شود. غیر از این سه بوق، یک بوق سفالی دیگر در حفاری بازنگری در سال ۱۹۷۶ م. به دست آمد (تصویر ۳) که قطر لولهٔ دمیدن ساز ۳۲ میلی‌متر، ارتفاع آن ۴۳۰ میلی‌متر و دهانهٔ آن حدود ۲۰۰ میلی‌متر است (Dyson & Remsen, 1989: 104, Fig 34).

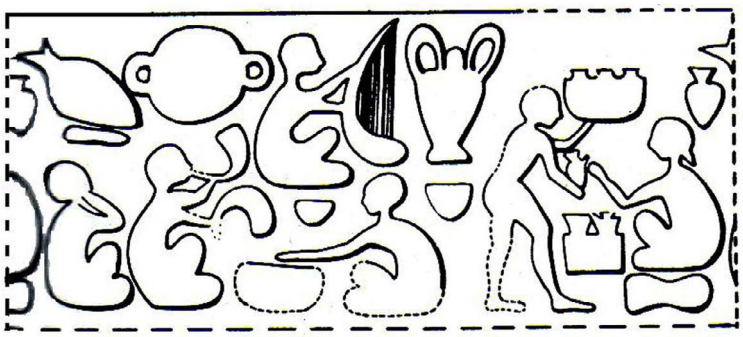
در چغامیش اثرمهری یافت شده است (تصویر ۴) که یک گروه هم‌نواز را به تصویر می‌کشد که مربوط به هزارهٔ چهارم قبل از میلاد است. در این صحنه علاوه‌بر نقش چنگ، یک آوازه‌خوان،



تصویر۲. بوق‌های تپه‌حصار (Mallowan, 1965: 124, Fig 139).



تصویر ۳. بوق تپه‌حصار (Dyson & Remsen, 1989: 104, Fig 34)



تصویر ۴. اثرمهر با نقش گروه هم‌نواز (Delugaz & Kantor, 1996: II).

نوازندهٔ نوعی ساز پوستی و یک نفر در حال نواختن بوقی شاخی است (Delugaz & Kantor, 1996: II).

یافت نقوش سازها از حجاری‌ها مانند چنگ‌ها و دونی‌ها در بین‌النهرین و به‌دست آمدن انواع چنگ‌ها با شکل جعبهٔ رزنانس (تشدید) حیوانی که در بین‌النهرین عمدتاً به اشکال گاو و بز بوده و برخی به‌صورت سالم در کاوش‌های باستان‌شناسی یافت شده است. اشکال مختلف ساز در ایران به‌شکل سازهای پوستی مانند دایره و نوعی تیمپانی (نوعی ساز پوستی ایستاده که نوع تکامل‌یافتهٔ آن امروزه در ارکستر سمفونی استفاده می‌شود)، سنج، طبل‌های دوطرفه، طبل‌های بزرگ یا کوس‌ها، جغجغه‌ها یا کاستانیت‌ها و ادوات دیگر موسیقی است که در اثرات‌مهری، پیکرک‌های گلین و حجاری‌ها مشاهده می‌کنیم. مهم‌ترین یافته‌ها، نوعی ساز عود است که اگر بخواهیم جامع‌تر بیان کنیم باید گفت که مادر ساز تنبور و سازهای مضرابی سیمی دیگر مانند تار، دوتار، سه‌تار و سازهایی شبیه این‌ها را تشکیل می‌دهند. عود در شکل‌دهی این سازها نقش مهمی دارد و ممکن است در کاوش باستان‌شناسی غفلتاً از بین برود و لازم است که مورد بررسی دقیق‌تر قرار بگیرد.

پیشینهٔ پژوهشی

در زمینهٔ عودهای گردنی و نحوهٔ ساخت آن یک مطلب در سال ۱۹۸۷ م. به زبان آلمانی در مجلهٔ *Baghdader Mitteilung* منتشر شده است (Eichmann, 1988) و همچنین پژوهشی نیز به زبان فارسی در این مورد به انجام رسیده است (باقرزاده‌چالشتری، ۱۳۹۰). تاکنون در مورد لاک لاک‌پشت مطلبی منتشر نشده است، ولی در مورد موسیقی ایران‌باستان مطالبی به چاپ رسیده که در بعضی از آن‌ها به ساز عود گردنی اشاره شده است.

یحیی ذکاء اشاره‌ای مختصر به آلات‌موسیقی باستان کرده است (ذکاء، ۱۳۴۲: ۴۳). مشحون در کتاب تاریخ موسیقی ایران به اختصار به بعضی از سازهای موسیقی ایران پرداخته است (مشحون، ۱۳۷۳). شادروان تقی بینش نیز اشاره‌ای اندک به آلات‌موسیقی ایران‌باستان داشته است (بینش، ۱۳۷۴). گالپین به سازشناسی موسیقی بین‌النهرین پرداخته است (گالپین، ۱۳۷۶). در مجموعه‌ای که صرفاً جنبهٔ معرفی آلات موسیقی را دارد، سوری ایازی به معرفی و شرح کوتاهی از سازها و برخی نقوش مرتبط به آن‌ها پرداخته است (ایازی، ۱۳۸۳). سیدحسین میثمی نیز در مقاله‌ای به برخی سازهای ایران در دورهٔ باستان پرداخته است (میثمی، ۱۳۸۶). شهرام منظمی نیز به موسیقی لرستان پرداخته و اشاراتی به سازها کرده است (منظمی، ۱۳۸۷: ۱۲۸). مقاله‌ای نیز در باب موسیقی هخامنشی و ساسانی منتشر کرده که در آن هم خبری از عود نیست (منظمی، ۱۳۸۰). در مقاله‌ای نیز اشاره‌ای به سازهای زهی سومر شده که از عودهای گردنی خبری نیست (خاکسار، ۱۳۹۰). ترجمه‌ای از کیلمر منتشر شده که در آن نیز از عود بحثی به‌میان نمی‌آید (کیلمر، ۱۳۸۰). مقاله‌ای هم به‌تازگی منتشر شده که تعدادی از عودها را معرفی کرده است و نحوهٔ نواختن آن‌ها را توضیح داده است (ساریخانی و هوشیاری، ۱۳۹۵). در تحقیقی دیگر بیشتر به نقش زنان نوازنده پرداخته شده که در برخی موارد نیز کاملاً اغراق‌آمیز است (مبینی و حق‌پرست، ۱۳۹۷: ۱۰۱).

روش تحقیق

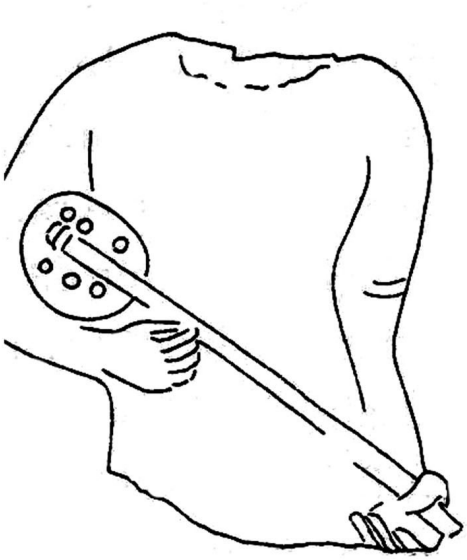
پژوهش حاضر دارای نظام کیفی و راهبردی است و براساس هدف‌های بنیادی صورت گرفته و از نظر روش، تاریخی است. روش یافته‌اندوزی داده‌ها به دو شیوهٔ میدانی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است. در شیوهٔ میدانی به بررسی و مطالعهٔ نمونه‌های موردنظر در موزه‌ها و مخازن آثار باستان‌شناسی پرداخته شده است. اساس تحلیل‌ها بیشتر متکی بر اطلاعات و یافته‌های درونی است و روش دوم کتابخانه‌ای است که با تطبیق و مقایسه داده‌های همزمان و با تطبیق و تحلیل آن‌ها به نتیجه‌گیری پرداخته است.

عودهای گردنی و مسألهٔ لاک‌پشت

عودهای گردنی اصطلاحی است که اروپایی‌ها بر این نوع ساز نهاده‌اند و بیشتر از یک جعبهٔ رزناس که معمولاً از چوب یا بقایای حیوانی مانند لاک، لاک‌پشت ساخته شده‌اند.

بقیه اجزاء آن از دسته، گوشی و پرده برای ایجاد نت‌های مختلف و خرک جهت عبور سیم به‌صورت امروزی و زه به‌صورت قدیم و یک مضراب جهت نواختن تارها و یک پوست که روی کاسه رزنانس کشیده شده است تشکیل شده است. این نوع سازها عموماً سازهای ملودیک هستند؛ بدان‌معنی که ملودی یک قطعه را می‌نواخته و سازهای دیگر بیشتر جنبهٔ همراهی دارند.

دو نوع متداول آن یکی از لاک لاک‌پشت و دیگری که جعبهٔ رزنانس آن از چوب ساخته شده است. در نوع اول معمولاً طول از لاک حیوانی استفاده می‌شد که طول آن از ۱۰۰ میلی‌متر تا ۳۰۰ میلی‌متر باشد و ظاهراً اندازهٔ ۱۵۰ میلی‌متری آن بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است (تصویر ۵ الف و ب).



تصویر ۵ الف. عود گردنی از جنس لاک (Eichmann, 1988: 607, Abb 10a).

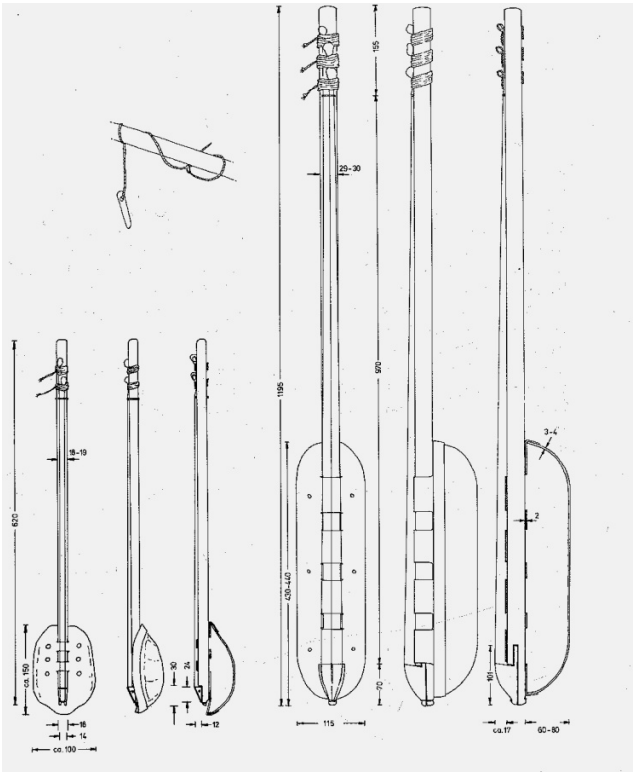
تصویر ۵ ب. تار امروزی، تکامل‌یافتهٔ عود گردنی (نگارنده، ۱۳۹۶).

محل زیست این نوع لاک‌پشت از دریای مدیترانه تا شرق ایران بوده و تمام آسیای جنوب‌غربی و شمال‌شرق آفریقا محل زیست این لاک‌پشت است. به همین دلیل در ایران، بین‌النهرین، مصر و آسیای صغیر و همچنین کشورهای مجاور آن‌ها از آن به‌عنوان جعبهٔ رزنانس در اغلب عودهای گردنی استفاده شده است. دسته‌ای چوبی از میان لاک رد می‌شده و از داخل و میان پوست به‌صورت یکی در میان یا یکی از رو یکی از زیر عبور داده می‌شده و این پوست به‌وسیلهٔ چسب بر روی لاک یا CORPSE کشیده می‌شده است و چون دستهٔ ساز از محل عبور گردن حیوان عبور می‌کرده، به‌عنوان عودهای گردنی نام‌گذاری گردیده است و خود کلمهٔ عود از سازی به همین نام و

احتمالاً به‌وسیلهٔ مبلغین اسلامی از ایران به اسپانیا و اروپا برده شده است. آن‌ها آن را به‌نام LUTE نام‌گذاری کرده و محققان هم از همین نام استفاده کرده‌اند. طول ساز از انتهای کاسه تا انتهای سرپنجه تا آخر دسته حدود ۶۲۰ میلی‌متر بوده است. همان‌طور که گفته شد، عودگردنی ملودیک یا از عودهای رقاصی بوده است. تعداد سیم یا زه‌های این ساز عموماً دو تار بوده که با دو نت همخوان مثل نت دو به‌عنوان پایه و فاصلهٔ پنجم نت سل و یا فاصلهٔ چهارم نت فا کوک می‌شده است. عموماً این سازها همراه نوازندهٔ آن‌ها در گور دفن می‌شده‌اند، همچنان‌که در مصر نمونه‌ای سالم یافت شده که احتمالاً در ایران هم در گورها یافت شده‌اند، ولی به‌خاطر تجزیهٔ مواد آلی فقط لاک به‌دست آمده است که توجه بیشتر حفاران را به‌دقت بیشتری در مورد این نوع عودها جلب می‌کنم، چراکه باستان‌شناسان بیشتر به جنبه‌های معیشتی و خوراکی این لاک‌ها توجه داشته‌اند تا این‌که یک ساز و آلت موسیقی باشند.

نوع دیگر، عودهای هارمونیک هستند که بیشتر دارای کاسه یا جعبهٔ رزنانس چوبی‌اند و معمولاً طول کاسهٔ بزرگتر در حدود ۴۳۰ تا ۴۴۰ میلی‌متر است (تصویر ۶). شکل کاسهٔ رزنانس کمی درازتر و بیضی‌شکل است و مانند عودهای ملودیک، پوستی روی کاسه کشیده شده است. دستهٔ ساز بلندتر از عودهای ملودیک و مانند عودهای ملودیک، دسته به‌صورت یکی از رو و یکی از زیر از پوست عبور کرده و روی کاسه را پوست پوشانده است. طول ساز هارمونیک از انتهای کاسهٔ رزنانس تا انتهای سرپنجه، طولی در حدود ۱۱۹۵ میلی‌متر داشته است که عمدتاً سه زه یا سه سیم بر آن کشیده می‌شده و یک سیم به‌عنوان همراهی‌کننده یا هارمونیک یا به فارسی واخوان داشته است.

شیوهٔ نواختن عودها به این صورت بوده که آن‌ها را به‌طور مشخص در بازوی راست قرار می‌داده و کاسهٔ ساز روی سینه و بالا نواخته می‌شده است. همانند نوازنده‌های آذری (عاشیق) امروزی که ساز را روی سینه قرار می‌دهند و در همان حالت آن را می‌نوازند. در دست راست یک



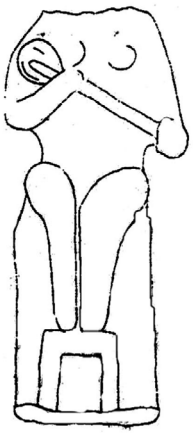
تصویر۶. عود گردنی (Eichmann, 1988: 587, Abb 2).

مضراب و دست چپ روی پرده یا دستان‌های سیم قرار می‌گرفته و با کوتاه و بلند کردن سیم، نت‌های مختلف را می‌نواختند (تصویر ۷). در بیشتر پیکرک‌های نوازندهٔ عود دورهٔ ایلامی، برهنگی اکثر آن‌ها، وجود کلاه بر سر، تزئیناتی بر دور گردن و مچ دست و کمانی بودن پاها که در مچ پا به‌هم می‌چسبند، عمومیت دارد.

برخورد مضراب با سیم‌ها ایجاد صدا می‌کند و این صدا از طریق خرک که شئ ساخته از استخوان یا شاخ و یا چوبی بوده که بر روی پوست قرار داشته، به جعبهٔ رزنانس منتقل می‌شده است. در مورد شیوهٔ نواختن و طرز وضعیت نوازنده باید گفت چنان‌که برداشت شده است، نوازنده‌ها در وضعیت ایستاده در مقابل حاکمان اجازهٔ نشستن نداشتند. مجسمه‌های یافت‌شده در وضعیت ایستاده قرار دارند و پاها کمی از زانو خم شده است که حالت ایستادن کامل نیست، ولی در یافته‌های دیگر که ریکاردو آیشمن ارائه می‌دهد، نوازنده‌ها در همهٔ حالات دیده می‌شوند؛ نمونه‌هائی در حالت نشسته (تصویر ۸) که یک اثرمهر استوانه‌ای از دورهٔ اکدی است، روی چهارپایه (تصویر ۹) که یک پیکرک انسانی گلی از موزهٔ بغداد بوده و احتمالاً از دورهٔ سلوکی است، روی صندلی (تصویر ۱۰) که یک اثرمهر استوانه‌ای از دورهٔ اکدی است.

تصویر ۷. (ایازی، ۱۳۸۳: ۳۹، ش۱۳).

تصویر ۸. نوازندهٔ نشسته (Eichmann, 1988: 594, Abb5a).



تصویر ۹. نوازنده روی چهارپایه (Eichmann, 1988: 615, Abb14c).

تصویر ۱۰. نوازندگی بر روی صندلی (Eichmann, 1988: 594, Abb 5b).

و در نمونه‌های دیگر روی دو زانو و در حالت‌های ایستاده (تصویر ۱۱) که پیکرک گلی انسانی از دورهٔ سلوکی یا اشکانی در موزهٔ لایدن هلند است، به نوازندگی می‌پرداخته‌اند، ولی بیشتر ایستاده می‌نواختند و دلیل آن‌هم این است که شنوندگان همیشه حاکمان و پادشاهان نبودند، بلکه مانند امروز در محافل عمومی مانند عروسی‌ها و شادمانی‌های مردم به نوازندگی می‌پرداختند که بهترین حالت برای شنیدن همه، حالت ایستاده است. برخلاف برخی نظریات که فکر می‌کنند آن‌ها اجازهٔ نشستن نداشتند چنین نیست و آن‌ها مورد احترام حاکمان و پادشاهان و مردم بوده‌اند. بیشتر مجسمه‌های یافت‌شده در ایران و کشورهای دیگر که بیشتر در همسایگی ما قرار دارند، نوازندگانی به‌صورت بدون لباس و کاملاً عریان‌اند که در مورد مردان شرمگاه آن‌ها به‌وضوح دیده می‌شود (تصویر ۷) و در مورد بانوان، بیشتر بالاتنه به‌صورت لخت نمایش داده شده که سینه‌ها کاملاً برهنه قابل مشاهده است و در نمونه‌های با لباس، برجستگی سینه به‌وضوح نشان داده شده است. با این‌حال می‌توان نتیجه گرفت که نواختن عودهای گردنی مختص مردان نبوده و در زنان نیز نوازندگی رواج داشته است. در نمونه‌های پوشیده با لباس، در مجسمه‌ها انواع مختلف پوشش دیده می‌شود؛ با لباس‌هایی که تا روی مچ پا پوشیده شده و دست‌ها از آرنج لخت هستند که بیشتر برای راحتی نوازنده بوده است (تصویر ۱۲). این نمونه از دورهٔ آشورنو و قسمتی از نقش‌برجستهٔ قصر آشور بانی‌پال است که از نینوا به‌دست آمده است. در اثرمهری از هزارهٔ دوم ق.م، نقشی از نوازنده‌ای وجود دارد که عودی در دست گرفته و کودکی بر شانهٔ راست او نشسته است.

در نمونه‌های دورهٔ سلوکی لباس با چین زیاد مشاهده می‌شود. در مردان و زنان لباس از شانه به‌صورت یک طرف تا پائین دیده می‌شود، ولی سینه‌های زنان از لباس بیرون است (تصویر ۱۳).

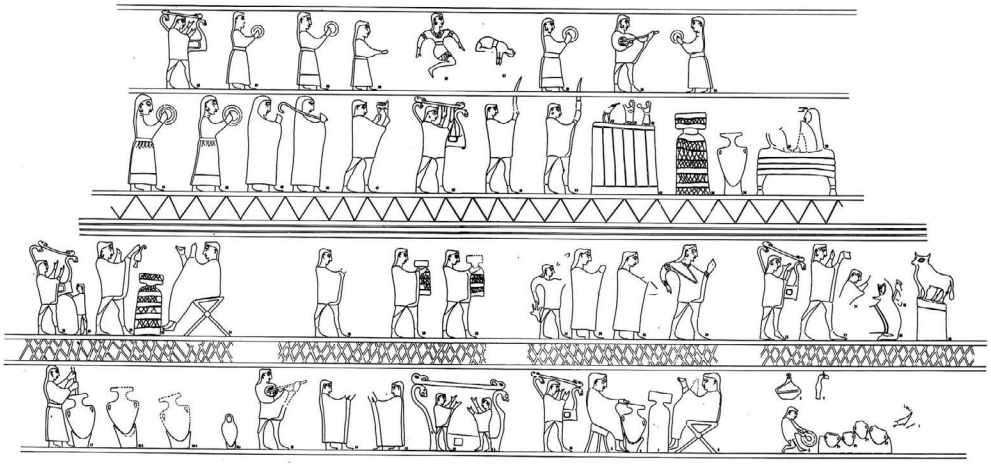
تصویر ۱۱. نوازندگی در حالت ایستاده (Eichmann, 1988: 607, Abb 10c).

تصویر ۱۲. نوازنده با پوشش کامل (Eichmann, 1988: 605, Abb 9e).

تصویر ۱۳. نوازندگان زن (Eichmann, 1988: 607, Abb 10e).

مانند پیکرک یافت‌شده از دورهٔ سلوکی که در موزهٔ دمشق نگهداری می‌شود. در دورهٔ اشکانی نمونه‌هایی از مردان دیده می‌شوند که کلاه بر سر دارند و سرشان کاملاً پوشیده شده است. نوازندگانی که لباس بر تن و شلواری نیز در پا دارند به‌دست آمده‌اند (تصویر ۱۱)، ولی نمونه‌هایی نیز یافت شده که با لباسی بلند مانند دامن در پا دیده می‌شوند که معمولاً پاها عریان نقش شده‌اند. همان‌گونه‌که گفته شد در مواردی نیز لباسی به‌صورت ماکسی تا مچ پا را پوشانده است. لازم به ذکر است نوازندگانی که لخت بودند، در برخی اعصار به آن‌ها واژهٔ لوتی یا لوت اطلاق شده است و شایان توجه است که لوت لغتی ترکی است به‌معنای لخت یا بی‌چیز و عمدتاً به کسی‌که چیزی دربر نداشته باشد گفته می‌شود و چون نوازندگانِ ترسیم‌شده عریان هستند (تصویر ۷)، بعدها به نوازندگان، چه لباس داشته باشند و چه لباس نداشته باشند، به هر دو گروه لوتی اطلاق شده

است، چنان‌که به افراد بی‌چیز لات گفته می‌شده که عیناً وارد زبان فارسی شده است. نوازندگان مانند امروز به احتمال قوی، وقایع روز و همین‌طور وقایع عاشقانه و جنگ‌ها و رشادت‌های افرادی که در مقابل دشمن یا زورگویی‌های حاکمان به انتقاد می‌پرداختند را روایت می‌کردند و بیشتر به جنبه‌های انسانی افراد نیکوکار می‌پرداختند. در برخی یافته‌ها که ظروفی به‌شکل سینی هستند و احتمالاً متعلق به دربار بوده‌اند، نقوشی به‌صورت دوار بر روی ظروف دیده می‌شود که نقش نوازندگان نیز در بین آن‌ها قابل مشاهده است. در این میان نوازندگان در گروهی و شاید طبقهٔ خاص خود، در پیروزی حاکمان به شادمانی شاهان و مردم مملکت می‌پرداختند (تصویر ۱۴)،

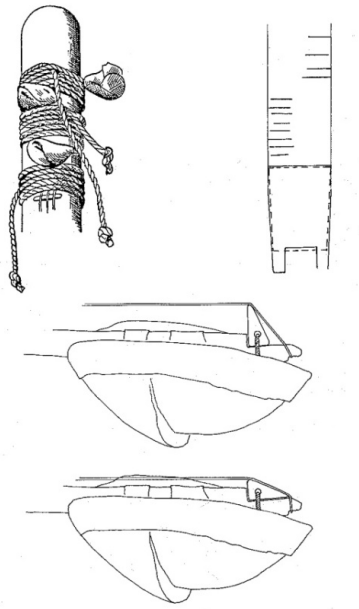


تصویر۱۴. نوازندگان گروهی (Darag, 1992: 60, Fig 42).

امروزه نمونه‌هایی از عودهای گردنی همانند گذشته‌های دور از لاک لاک‌پشت ساخته شده که آیشمن نمونه‌هایی از آن را که به اندازه‌های قدیم و به همان سبک ساخته شده است، ارائه می‌دهد (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵. نمونهٔ بازسازی شده عود گردنی (Eichmann, 2004: 365, Fig 1).

سیم‌های این سازها همان‌طورکه گفته شد به‌نظر نگارنده از زه و یا روده بوده مانند امروز که روده را درجه‌بندی می‌کنند و با تاباندن و گذراندن آن از یک کالیبر مانند نخ‌های بخیهٔ امروزی داخل بدن انسان و حیوانات در اندازه‌های مختلف استفاده می‌شود و در اصطلاح پزشکی رودهٔ گربه Cat Gut نام گرفته است و با تاباندن روده در اندازه‌های مختلف، آن را به‌صورت سیم امروزی ساز در می‌آوردند و چون اندازهٔ آن‌ها فرق می‌کرد، به‌صورت نت‌های مختلف در ساز مورد استفاده قرار می‌گرفت. در زمان‌های بعدی با تاباندن ابریشم به‌عنوان سیم، در سازها و با ایجاد سیم‌های فلزی دیگر از زه و ابریشم استفاده نشد و سیم‌های فلزی با قطرهای مختلف و با جنس‌های مختلف جایگزین زه و ابریشم گردید. عودهای گردنی در ایران در دوره‌های مختلف دیده می‌شود و می‌توان گفت که مادر سازهایی مانند تنبور، دیوان، دوتار، سه‌تار و تار هستند. در کشورهای همسایه مانند ترکیه امروزی، بین‌النهرین، سوریه و مصر این سازها به‌صورت مجسمه و نقاشی دیده می‌شود. یک نمونهٔ کامل از این عودها در گوری در مصر یافت شده که نمونهٔ امروزی از روی آن ساخته شده است. لازم به ذکر است که در روی دسته و جایی‌که زه‌ها به‌وسیلهٔ زه دیگری که محکم به دستهٔ ساز بسته شده بوده، از زیر آن عبور داده می‌شده و زه از روی شیطانک (محل انتهای دستهٔ ساز که از جنس استخوان و یا شاخ بوده و به‌صورت پلی کوچک در مسیر سیم به سر پنجه ساز قرار می‌گیرد)، از زیر این زه بسته‌شده رد می‌شده است. بلندی سر زه از دسته بیشتر بوده و آویزان می‌شده و به‌خاطر همین موضوع، سر زه به‌وسیلهٔ یک تکه گل‌رس در لایه‌ای از کتان کفن شده بوده است که با کشیدن این شئ، زه ساز یا سیم آن کوک می‌شده است (تصویر ۱۶) که بعدها به سر آن منگوله وصل کرده‌اند و در عود هارمونی دو منگوله از آن به‌صورت یکسان و غیر یکسان وصل می‌کرده‌اند و با نواختن ساز و بالا پائین رفتن دستهٔ ساز منگوله‌ها به‌طرز زیبایی به رقص می‌آمدند و بسیار چشم‌نواز بوده است. بعدها گوشی در این سازها اضافه کردند که این منگوله‌ها به‌صورت نمادین در سازهای امروزی دیده می‌شود (تصویر ۱۷). این نمونه روی یک پیکرک گلی انسانی از دورهٔ هیتیت جدید بوده که از اورک به‌دست آمده است و با نمونه‌های کارگامیش شباهت دارد.



تصویر ۱۶. نحوهٔ کوک‌کردن ساز (Eichmann, 1988: 589, Abb 3).

تصویر ۱۷. منگوله‌های تزئینی ساز (Eichmann, 1988: 605, Abb 9f).

نتیجه‌گیری

آثار آلات‌موسیقی در ایران‌باستان منحصر است به مجسمه‌های کوچک گلی، اثرات‌مهری، تندیس نوازندگان عودنواز، حجاری‌های استل‌ها و نقش‌برجسته‌ها. هر چند در دورهٔ هخامنشی تعدادی ساز بادی و یا در دوران‌های قدیمی‌تر یعنی در هزارهٔ سوم و دوم ق.م. آثاری از سازهای بادی به نام بوق‌ها در شهداد و تپه‌حصار یافت شده است، ولی آلات‌موسیقی که با چوب ساخته شده بودند و یا سازهایی مانند عودهای گردنی لاک‌پشتی که عمداً کاسهٔ رزنانس (تشدید) و یا جعبهٔ آن‌ها از این ماده بودند، به‌علت تجزیهٔ چوب و یا مواد آلی دیگر مانند روده که به‌عنوان زه یا تار، پرده و دستان مورد استفاده قرار می‌گرفت، تا این لحظه گزارشی از یافتن آن‌ها مشاهده نشده است، ولی آیشمن گزارش داده که یک عود گردنی را در مصر سالم یافته است و اساتید محترم باستان‌شناسی آگاهند که مواد آلی، یا در محیط‌های کاملاً مرطوب و آبِ در حد انجماد مانند پازیریک و یا در محیط‌های بسیار خشک احتمال بقا دارند و احتمالاً نمونهٔ مصر در این شرایط قرار داشته است. در مواردی به‌غیر از محیط کاملاً خشک و کاملاً مرطوب، متأسفانه مواد آلی تجزیه می‌شوند و باید ترفندهایی از طرف مرمت‌گران و باستان‌شناسان ابداع شود تا شاید بتوان این آثار را احیاء کرد؛ مانند تزریق موادی همچون گچ رقیق در داخل پوستهٔ خالی به‌جامانده از مواد آلی از بین‌رفته، تا شکل گذشتهٔ آن‌ها بازسازی شود. این پیشنهاد شاید در مورد سازها ابتدایی باشد، ولی امید است باستان‌شناسان و مرمت‌گران با توجه به اهمیت احیاء آلات‌موسیقی، در کاوش‌ها روش‌های نوینی در حفظ و بازسازی این آثار مهم باستانی ابداع کنند.

کتابنامه

- ایازی، سوری (۱۳۸۳). نگرشی بر پیشینهٔ موسیقی در ایران به روایت آثار پیش از اسلام. تهران: ادارهٔ کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.
- باقرزاده‌چالشتری، مصطفی (۱۳۸۹). «ساختارهای سازهای معاصر ایرانی و مقایسهٔ تطبیقی آن با داده‌های موسیقیایی باستان از قدیمی‌ترین نمونه تا دورهٔ پارتی». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز.
- بینش، تقی (۱۳۷۴). تاریخ مختصر موسیقی ایران. تهران: نشر آروین.
- حاکمی، علی (۱۳۸۵). گزارش هشت فصل بررسی و کاوش در شهداد (دشت‌لوت). به‌کوشش: محمود موسوی، تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی.
- حصاری، مرتضی (۱۳۹۲). شکل‌گیری و توسعه آغازنگارش در ایران (از پیش‌نگارش تا آغازایلامی). تهران: انتشارات سمت.
- خاکسار، علی (۱۳۹۰). «بررسی سازهای زهی و نقش‌برجسته‌های مربوطه در تمدن کهن سومر». مجلهٔ باغ‌نظر ۶. صص: ۷۱-۶۲.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۲). «رقص در ایران پیش‌ازتاریخ». مجلهٔ موسیقی. دورهٔ ۳. صص: ۵۰-۴۲.
- ساریخانی، مجید و هوشیاری، مرجان (۱۳۹۵). «پژوهشی در نقش‌مایه‌های آلات‌موسیقی در تمدن ایلام و میان‌رودان». نشریهٔ جستارهای باستان‌شناسی پیش از اسلام. ۱(۲). صص: ۵۵-۴۳.
- کیلمر، آناد (۱۳۸۰). «موسیقی بین‌النهرین و آلات‌موسیقی اور». ترجمهٔ نادرهٔ عابدی. مجلهٔ آثار. شمارهٔ ۲. صص: ۵۰-۴۵.
- گالپین، فرانسیس (۱۳۷۶). موسیقی میان‌رودان. ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران: دانشگاه هنر.
- مبینی، مهتاب و حق‌پرست، معصومه (۱۳۹۷). «بررسی نقوش سازها در ایران‌باستان و شناخت جایگاه و اهمیت موسیقی در آن دوران». مجلهٔ جلوه هنر. دورهٔ جدید. سال دهم. شمارهٔ ۱.

بهـار و تابسـتان ۱۳۹۷. شـمارهٔ پیاپـی ۱۹. صـص: ۱۱۶-۱۰۱.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳). تاریخ موسیقی ایران. تهران: نشر سیمرغ.
- منظمی، درویش‌رضا (۱۳۸۰). «گذری بر موسیقی دوران باستان». مجلهٔ هنرهای زیبا. شمارهٔ ۹. صص: ۷۸-۷۶.
- منظمی، شهرام (۱۳۸۷). «مقدمه‌ای بر گونه‌شناسی انواع موسیقی در لرستان». نشریهٔ هنرهای زیبا. شمارهٔ ۳۶. صص: ۱۲۹-۱۲۳.
- میثمی، سیدحسین (۱۳۸۶). «بررسی سازهای ایـران در کشـفیات باستان‌شناسی». مجلهٔ ماهور. سال نهـم. شـمارهٔ ۳۶. صـص: ۸۴-۵۲.

- Darag, Muhibbe. A. (1992). *Hitit Sanati.* Istanbul.

- Dyson, Robert. H. Jr& Lawn, Barbara. (1989). "Key Stratigraphic and Radiocarbon Elements for the 1976 Hesār Sequence". In Dyson & Howard (eds). *TAPPEH HESĀR.* Report of Restudy Project 1976. Casa Edit rice le Lettere. Firenze.

- Dyson, R& Remsen, William. (1989). "Observation on Architecture and Stratighraphy at Tappeh Hesār". In Dyson & Howard (eds). *TAPPEH HESĀR.* Report of Restudy Project 1976. Casa Editrice le Lettere. Firenze. pp: 69-109.

- Eichmann, Ricardo. (1988). "Zur Konstruktion und Spielhaltung der Altorientalischen Spiesslauten vin den Anfängen bis in die Selukidisch-Parthische Zeit". Baghdader Mitteilungen, *Band* 19. pp: 583-601.

- Eichmann, Ricardo. (2004). "The Design of Ancient Egyptian Spike Lutes". *Musikarchäologische Quellengruppen = Music Archaeological Sources: finds, oral transmission, written evidence. Papers from the 3rd Symposium of the International Study Group on Music Archeology at Monastery Michaelstein, 9-16 June 2002. Studien zur Musikarchäologie 4; Orient-Archäologie 14. Rahden: Leidorf* 2004. pp: 363-372.

- Kantor, H. J. & Delugaz. P. P. (1996). *Choga Mish I. The First Five Seasons of Excavation.* 1961-1971. Part 1. In Alizadeh (ed). OIP 101. Chicago. Illinois.

- Mallowan, M. E. L. (1965). *Early Mesopotamia and Iran.* London: Thames and Hudson.