



## مطالعه عودهای گردنی به عنوان اولین سازهای مضرابی

مصطفی باقرزاده چالشتی<sup>۱</sup>

(صص: ۶۵-۷۶)  
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 به تدریج آن را یکنواخت کرده و حرکات موزون، ضرب و ریتم را به وجود آورده است. آن‌ها با نواختن دست‌ها به هم و بدن، کوبیدن دو چوب به یکدیگر و با زدن دو کنده توخالی برهم و هر شیئی 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 مبنی بر پیدایش موسیقی، که سال‌ها سینه‌به‌سینه نقل شده است؛ از جمله ساخته شدن 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، ها کونگ‌تی مبنی بر 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 لاک لاک‌پشت که در کاوش‌های باستان‌شناسی مخصوصاً در قبور به دست 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.

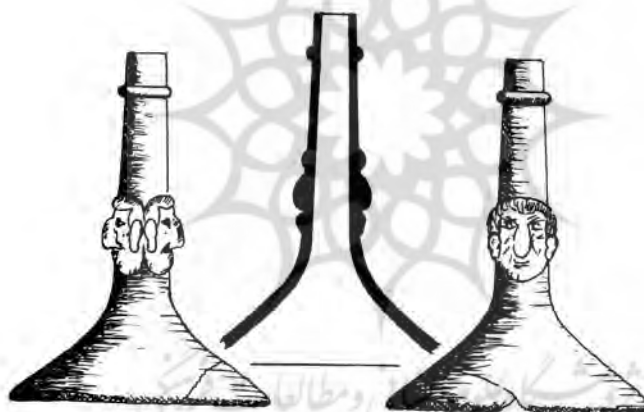
**کلیدواژگان:** موسیقی ایلام، عودگردنی، لاک لاک‌پشت، کاسهٔ چوبی.

۱. کارشناس موسیقی و کارشناسی ارشد باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

### 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 به صورت 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 کشورهای است که وارد دوران شهرنشینی شده است و احتمالاً قدیمی‌ترین سازها در ایران شکل گرفته‌اند؛ سازهایی که می‌توان گفت بوق‌ها بوده‌اند.

قدیمی‌ترین نمونهٔ به دست آمده از این گونه 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 کشف شده 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 پخی مشاهده می‌شود (حاکمی، ۱۳۸۵: ۷۳۳) (تصویر ۱). در قسمت وسط لولهٔ این بوق، سربوق انسان در دو طرف لوله دیده می‌شود که می‌توان گفت تلفیقی از حنجره و لب انسان است که به صورت نمادین در نظر گرفته شده است.



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

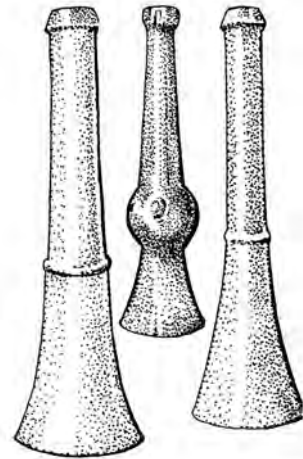
دومین یافته از گونهٔ بوق‌ها در تپه حصار دامغان است. این محوطه دارای سه طبقه و در جدیدترین طبقه، دارای سه لایه A، B و C است و سه بوق که بر اثر فشار زمین له شده و هر سه آن‌ها از لایه سوم C به دست آمده‌اند جنس بوق‌ها از نقره است (Mallowan, 1965: 124, Fig 139)، (تصویر ۲). لایه III C تاریخی در حدود ۲۲۰۰ تا 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 بازننگری 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 هم‌نوا را به تصویر می‌کشد که مربوط به هزارهٔ چهارم قبل از میلاد است. در این صحنه علاوه بر نقش چنگ، یک آوازه‌خوان،



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



تصویر ۲. بوق‌های تپه حصار (Mallowan, 1965: 124, Fig 139)



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

نوازنده 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 به دست آمدن انواع چنگ‌ها با شکل جعبه‌رزنانس (تشدید حیوانی که در بین‌النهرین عمدتاً به اشکال گاو و بز بوده و برخی به صورت سالم در کاوش‌های باستان‌شناسی یافت شده است. اشکال مختلف ساز در ایران به شکل سازهای پوستی مانند دایره و نوعی تیمپانی (نوعی ساز پوستی ایستاده که نوع تکامل یافته آن امروزه در ارکستر سمفونی استفاده می‌شود)، سنج، طبل‌های دوطرفه، طبل‌های بزرگ یا کوس‌ها، جغجغه‌ها یا کاستانیت‌ها و ادوات دیگر موسیقی است که در اثرات مهری، 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 شکل دهی این سازها نقش مهمی دارد و ممکن است در کاوش باستان‌شناسی غفلتاً از بین برود و لازم است که مورد بررسی دقیق‌تر قرار بگیرد.

### پیشینه پژوهشی

در زمینه عودهای گردنی و نحوه ساخت آن یک مطلب در سال ۱۹۸۷ م. به زبان آلمانی در مجله *Baghdader Mitteilung* منتشر شده است (Eichmann, 1988) و همچنین پژوهشی نیز به زبان فارسی در این مورد به انجام رسیده است (باقرزاده چالستری، ۱۳۹۰). تاکنون در مورد لاک لاک پشت مطلبی منتشر نشده است، ولی در مورد موسیقی ایران باستان مطالبی به چاپ رسیده که در بعضی از آن‌ها به ساز عود گردنی اشاره شده است.

یحیی ذکاء اشاره‌ای مختصر به آلات موسیقی 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 آلات موسیقی ایران باستان داشته است (بینش، ۱۳۷۴). گالپین به سازشناسی موسیقی بین‌النهرین پرداخته است (گالپین، ۱۳۷۶). در مجموعه‌ای که صرفاً جنبه 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 دوره 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 به میان نمی‌آید (کیلمر، ۱۳۸۰). مقاله‌ای هم به تازگی منتشر شده که تعدادی از عودها را معرفی کرده است و نحوه 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 حق پرست، 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 شیوه میدانی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است. در شیوه میدانی به بررسی و مطالعه 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 مسأله لاک پشت

عودهای گردنی اصطلاحی است که اروپایی‌ها برای نوع ساز نهاده‌اند و بیشتر از یک جعبه رزناس که معمولاً از چوب یا بقایای حیوانی مانند لاک، لاک پشت ساخته شده‌اند.

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

دو نوع متداول آن یکی از لاک لاک پشت و دیگری که جعبه رزناس 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 اندازه 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).



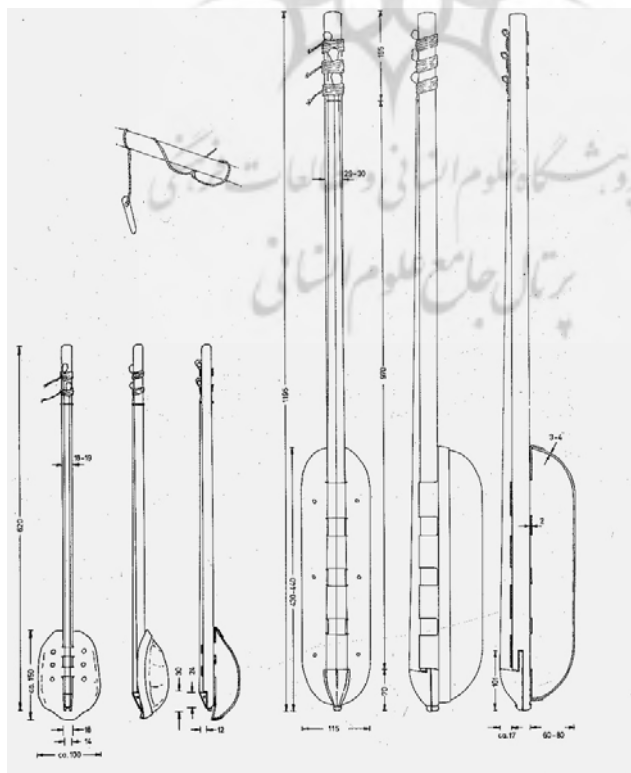
تصویر ۵ ب. تار امروزی، تکامل یافته عود گردنی (نگارنده، ۱۳۹۶).

محل زیست این نوع لاک پشت از دریای مدیترانه تا شرق ایران بوده و تمام آسیای جنوب غربی و شمال شرق آفریقا محل زیست این لاک پشت 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 روی 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 به وسیلهٔ مبلغین اسلامی از ایران به اسپانیا و اروپا برده شده است. آن‌ها آن را به نام 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 تا بوده که با دو نت همخوان مثل نت دو به عنوان 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 به خاطر تجزیهٔ مواد آلی فقط لاک به دست آمده است که توجه بیشتر حفاران را به دقت بیشتری در مورد این نوع عودها جلب می‌کند، 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 به صورت 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 به عنوان 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



تصویر ۶. عودگردنی (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 نوازنده عود دوره ایلامی، برهنگی اکثر آن‌ها، وجود کلاه بر سر، تزئیناتی بر دور گردن و مچ دست و کمانی بودن پاها که در مچ پا به هم می‌چسبند، عمومیت دارد.

برخورد مضراب با سیم‌ها ایجاد صدا می‌کند و این صدا از طریق خرک که شیء ساخته از استخوان یا شاخ و یا چوبی بوده که بر روی پوست قرار داشته، به جعبه رزنانس منتقل می‌شده است. در مورد شیوه نواختن و طرز وضعیت نوازنده باید گفت چنان‌که برداشت شده است، نوازنده‌ها در وضعیت ایستاده در مقابل حاکمان اجازه 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 همه حالات دیده می‌شوند؛ نمونه‌هایی در حالت نشسته (تصویر ۸) که یک اثر مهر استوانه‌ای از دوره اکدی است، روی چهارپایه (تصویر ۹) که یک پیکرک انسانی گلی از موزه بغداد بوده و احتمالاً از دوره سلوکی است، روی صندلی (تصویر ۱۰) که یک اثر مهر استوانه‌ای از دوره اکدی است.



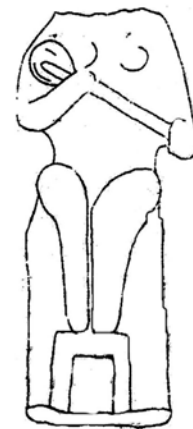
تصویر ۸. نوازنده نشسته (Eichmann, 1988: 594, Abb5a).



تصویر ۷. (ایازی، ۱۳۸۳: ۳۹، ش ۱۳).



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



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

و در نمونه‌های دیگر روی دو زانو و در حالت‌های ایستاده (تصویر ۱۱) که پیکرک گلی انسانی از دوره سلوکی یا اشکانی در موزه لایدن هلند است، به نوازندگی می‌پرداخته‌اند، ولی بیشتر ایستاده می‌نواختند و دلیل آن هم 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 اجازه نشستن نداشتند چنین نیست و آن‌ها مورد احترام حاکمان و پادشاهان و مردم بوده‌اند. بیشتر مجسمه‌های یافت شده در ایران و کشورهای دیگر که بیشتر در همسایگی ما قرار دارند، نوازندگانی به صورت بدون لباس و کاملاً عریان‌اند که در مورد مردان شرمگاه آن‌ها به وضوح دیده می‌شود (تصویر ۷) و در مورد بانوان، بیشتر بالاتنه به صورت لخت نمایش داده شده که سینه‌ها کاملاً برهنه قابل مشاهده است و در نمونه‌های با لباس، برجستگی سینه به وضوح نشان داده شده است. با این حال 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 میچ پا پوشیده شده و دست‌ها از آرنج لخت هستند که بیشتر برای راحتی نوازنده بوده است (تصویر ۱۲). این نمونه از دوره آشورنو و قسمتی از نقش برجسته قصر آشور بانی پال است که از نینوا به دست آمده است. در اثر مهری از هزاره دوم ق. م، نقشی از نوازنده‌ای وجود دارد که عودی در دست گرفته و کودکی بر شانه راست او نشسته است. در نمونه‌های دوره سلوکی لباس با چین زیاد مشاهده می‌شود. در مردان و زنان لباس از شانه به صورت یک طرف تا پائین دیده می‌شود، ولی سینه‌های زنان از لباس بیرون است (تصویر ۱۳).

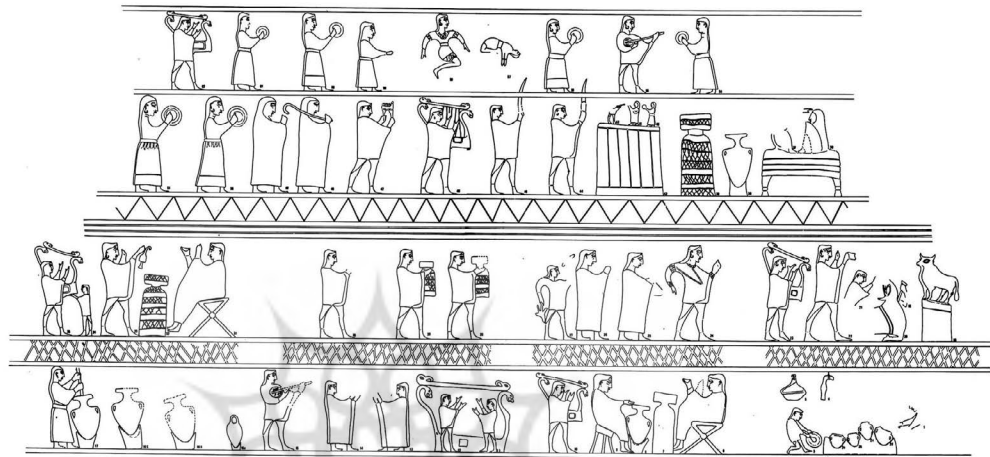


تصویر ۱۱. نوازندگی در حالت ایستاده (Eichmann, 1988: 607, Abb 10c).  
 تصویر ۱۲. نوازنده با پوشش کامل (Eichmann, 1988: 605, Abb 9e).  
 تصویر ۱۳. نوازندگان زن (Eichmann, 1988: 607, Abb 10e).

مانند پیکرک یافت شده از دوره سلوکی که در موزه دمشق نگهداری می‌شود. در دوره 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 به دست آمده‌اند (تصویر ۱۱)، ولی نمونه‌هایی نیز یافت شده که با لباسی بلند مانند دامن در پا دیده می‌شوند که معمولاً پاهای عریان نقش شده‌اند. همان‌گونه که گفته شد در مواردی نیز لباسی به صورت ماکسی تا میچ پا را پوشانده است. لازم به ذکر است نوازندگانی که لخت بودند، در برخی اعصار به آن‌ها واژه لوتی یا لوت اطلاق شده است و شایان توجه است که لوت لغتی ترکی است به معنای لخت یا بی چیز و عمدتاً به کسی که چیزی دربر نداشته باشد گفته می‌شود و چون نوازندگان ترسیم شده 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 به شکل سینی هستند و احتمالاً متعلق به دربار بوده‌اند، نقوشی به صورت دوار بر روی ظروف دیده می‌شود که نقش نوازندگان نیز در بین آن‌ها قابل مشاهده است. در این میان نوازندگان در گروهی و شاید طبقه خاص خود، در پیروزی حاکمان به شادمانی شاهان و مردم مملکت می‌پرداختند (تصویر ۱۴)،



تصویر ۱۴. نوازندگان گروهی (Darag, 1992: 60, Fig 42).

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

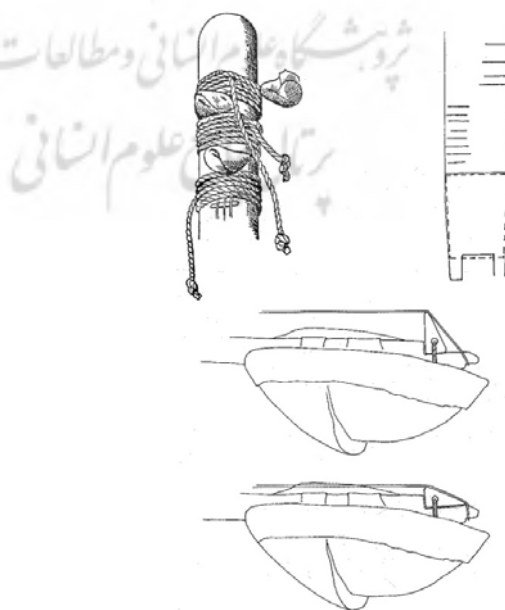


تصویر ۱۵. نمونه بازسازی شده عود گردنی (Eichmann, 2004: 365, Fig 1).

سیم‌های این سازها همان طور که گفته شد به نظر نگارنده از زه و یا روده بوده مانند امروز که روده را درجه بندی 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 به صورت سیم امروزی ساز در می‌آوردند و چون اندازهٔ آن‌ها فرق می‌کرد، به صورت نت‌های مختلف در ساز مورد استفاده قرار می‌گرفت. در زمان‌های بعدی با تاباندن ابریشم به عنوان 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 به صورت 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 جایی که زه‌ها به وسیلهٔ 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 به صورت پلی کوچک در مسیر سیم به سر پنجه ساز قرار می‌گیرد)، از زیر این زه بسته شده رد می‌شده است. بلندی سر زه از دسته بیشتر بوده و آویزان می‌شده و به خاطر همین موضوع، سر زه به وسیلهٔ یک تکه گل‌رس در لایه‌ای از کتان کفن شده بوده است که با کشیدن این شیء، 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 به صورت یکسان و غیر یکسان وصل می‌کرده‌اند و با نواختن ساز و بالا پائین رفتن دستهٔ ساز منگوله‌ها به طرز زیبایی به رقص می‌آمدند و بسیار چشم‌نواز بوده است. بعدها گوشی در این سازها اضافه کردند که این منگوله‌ها به صورت نمادین در سازهای امروزی دیده می‌شود (تصویر ۱۷). این نمونه روی یک پیکرک گلی انسانی از دورهٔ هیتیت جدید بوده که از اورک به دست آمده است و با نمونه‌های کارگامیش شباهت دارد.



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



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

## نتیجه‌گیری

آثار آلات موسیقی در ایران باستان منحصر است به مجسمه‌های کوچک گلی، اثرات مهری، تندیس نوازندگان عودنواز، حجاری‌های استل‌ها و نقش برجسته‌ها. هر چند در دوره هخامنشی تعدادی ساز بادی و یا در دوران‌های قدیمی‌تر یعنی در هزاره سوم و دوم ق.م. آثاری از سازهای بادی به نام بوق‌ها در شهاداد و تپه حصار یافت شده است، ولی آلات موسیقی که با چوب ساخته شده بودند و یا سازهایی مانند عودهای گردنی لاک‌پشتی که عمداً کاسه رزنانس (تشدید) و یا جعبه آن‌ها از این ماده بودند، به علت تجزیه چوب و یا مواد آلی دیگر مانند روده که به عنوان 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 آب در حد انجماد مانند پایریک و یا در محیط‌های بسیار خشک احتمال بقا دارند و احتمالاً نمونه مصر در این شرایط قرار داشته است. در مواردی به غیر 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 پوسته خالی به جامانده از مواد آلی از بین رفته، تا شکل گذشته آن‌ها بازسازی شود. این پیشنهاد شاید در مورد سازها ابتدایی باشد، ولی امید است باستان‌شناسان و مرمت‌گران با توجه به اهمیت احیاء آلات موسیقی، در کاوش‌ها روش‌های نوینی در حفظ و بازسازی این آثار مهم باستانی ابداع کنند.

## کتابنامه

- ایازی، سوری (۱۳۸۳). نگرشی بر پیشینه موسیقی در ایران به روایت آثار پیش از اسلام. تهران: اداره کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.
- باقرزاده چالشتی، مصطفی (۱۳۸۹). «ساختارهای سازهای معاصر ایرانی و مقایسه تطبیقی آن با داده‌های موسیقیایی باستان از قدیمی‌ترین نمونه تا دوره پارتی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.
- بینش، تقی (۱۳۷۴). تاریخ مختصر موسیقی ایران. تهران: نشر آروین.
- حاکمی، علی (۱۳۸۵). گزارش هشت فصل بررسی و کاوش در شهرداد (دشت لوت). به‌کوشش: محمود موسوی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- حصاری، مرتضی (۱۳۹۲). شکل‌گیری و توسعه آغازنگارش در ایران (از پیش‌نگارش تا آغاز ایلامی). تهران: انتشارات سمت.
- خاکسار، علی (۱۳۹۰). «بررسی سازهای زهی و نقش برجسته‌های مربوطه در تمدن کهن سومر». مجله باغ نظر ۶. صص: ۶۲-۷۱.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۲). «رقص در ایران پیش از تاریخ». مجله موسیقی. دوره ۳. صص: ۴۲-۵۰.
- ساریخانی، مجید و هوشیاری، مرجان (۱۳۹۵). «پژوهشی در نقش مایه‌های آلات موسیقی در تمدن ایلام و میان‌رودان». نشریه جستارهای باستان‌شناسی پیش از اسلام. ۱(۲). صص: ۴۳-۵۵.
- کیلمر، آناد (۱۳۸۰). «موسیقی بین‌النهرین و آلات موسیقی اور». ترجمه نادره عابدی. مجله آثار. شماره ۲. صص: ۴۵-۵۰.
- گالپین، فرانسیس (۱۳۷۶). موسیقی میان‌رودان. ترجمه محسن الهامیان، تهران: دانشگاه هنر.
- مبینی، مهتاب و حق‌پرست، معصومه (۱۳۹۷). «بررسی نقوش سازها در ایران باستان و شناخت جایگاه و اهمیت موسیقی در آن دوران». مجله جلوه هنر. دوره جدید. سال دهم. شماره ۱.

- بهار و تابستان ۱۳۹۷. شماره پیاپی ۱۹. صص: ۱۱۶-۱۰۱.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳). تاریخ موسیقی ایران. تهران: نشر سیمرغ.
  - منظمی، درویش‌رضا (۱۳۸۰). «گذری بر موسیقی دوران باستان». مجله هنرهای زیبا. شماره ۹. صص: ۷۸-۷۶.
  - منظمی، شهرام (۱۳۸۷). «مقدمه‌ای بر گونه‌شناسی انواع موسیقی در لرستان». نشریه هنرهای زیبا. شماره ۳۶. صص: ۱۲۹-۱۲۳.
  - میثمی، سیدحسین (۱۳۸۶). «بررسی سازهای ایران در کشفیات باستان‌شناسی». مجله ماهور. سال نهم. شماره ۳۶. صص: 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 Editrice le Lettere. Firenze.
- Dyson, R & Rensen, William. (1989). "Observation on Architecture and Stratigraphy 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 von 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 3<sup>rd</sup> 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.