Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شماره ۸ || سال سوم || تابستان ۱۳۹۸ ||

# بررسی اهمیت و جایگاه هنر موسیقی در ایران باستان

**میثم علیئی** [I]
**اسماعیل همتی ازندریانی** [II]
**محمدحسن ذال** [III]
**ابراهیم رایگانی** [IV]

(صص: ۵۶ - ۳۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۲/۲۹
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.8.37

## چکیده

موسیقی ازجمله پدیده‌های هنری جوامع بشری است که از دوران باستان تأثیر بسیاری بر زندگی بشر داشته و ابزار و آلات آن در هر دوره به اشکال و فرم‌های مختلف نمود پیدا کرده است. برخی از محققین بدون‌توجه به جایگاه موسیقی در جوامع باستانی ایران، نظرات ضدونقیضی در رابطه با پیشینهٔ آلات موسیقی مطرح کرده‌اند. با استناد به مدارک به‌دست‌آمده از کاوش‌های باستان‌شناختی، نقوش‌برجسته و سنگ‌نبشته‌ها، بیانگر ارتباط دیرین هنر موسیقی با جوامع و فرهنگ‌های ایران‌باستان است. هنر موسیقی در دوران تاریخی (ایلامی‌ها، مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان) دارای شواهد و یافته‌های گوناگونی است که با مطالعه، تجزیه و تحلیل روند آن‌ها می‌توان به اهمیت و نقش این هنر در جوامع دوران باستان پی‌برد. در همین‌راستا مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: ۱. در هرکدام از دوره‌های پیش از اسلام از چه‌نوع آلات و ادوات موسیقی استفاده می‌شده است؟ ۲. نمود و شواهد هنر موسیقی در دوران باستان را براساس چه مدارکی می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد؟ ۳. تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی قبل از اسلام چگونه قابل تفسیر است؟ پژوهش حاضر دارای رویکرد توصیفی-تحلیلی است و داده‌های آن ازطریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی گردآوری شده و با روش کیفی، تحلیل شده‌اند. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که موسیقی در دوران تاریخی، هنری است که بیشتر در طبقهٔ حاکم اجتماع رواج داشته و دربار، محل و جایگاهی برای تجمع هنرمندان خبره در زمینهٔ موسیقی به‌شمار می‌رفته و احتمالاً هنرمند چیره‌دست موسیقی، خود فردی از طبقهٔ فرودست جامعه تلقی می‌شده است. همچنین شواهد پژوهش نشان می‌دهد در هر دورهٔ تاریخی، از آلات و ادوات موسیقی خاص استفاده می‌شده و نواختن سازهای گوناگونی همچون: چنگ، نی، طبل، سرنا، دهل و غیره در نیایش‌ها، مراسم قربانی، عروسی و عزا، بیانگر پیوستگی این هنر با زندگی معنوی و حتی نظامی جامعهٔ وقت بوده است.

**کلیدواژگان:** موسیقی، دوران تاریخی، آلات و ادوات موسیقی، جوامع و فرهنگ‌های ایران.

---

I. دانش‌آموختهٔ دکتری باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت‌مدرس (نویسندهٔ مسئول). meissam.aliei@gmail.com
II. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه بوعلی‌سینا.
III. استادیار گروه مدیریت جهانگردی، دانشکدهٔ علوم‌انسانی و اجتماعی، دانشگاه مازندران.
IV. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه نیشابور.

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

**مقدمه**

نوای موسیقی از احساسات و انفعالات درونی انسان ناشی می‌شود و معرف غم و شادی، هیجان و آرامش روحی انسان‌هاست. آنچه مسلّم است، موسیقی یک پدیده و گوهر همزاد هر ملتی است که در جهان وجود دارد و جزئی از هویت ملی و اساس فرهنگ هر جامعه است. به‌طور کلی هر ملت و فرهنگی با موسیقی خاص خود شناخته و معرفی می‌شود و هر ملتی موسیقی ویژه‌ای دارد که از گذشته‌های دیرباز به یادگار مانده و همین ویژگی است که آن ملت را ازلحاظ فرهنگی از بقیهٔ ملل متمایز می‌کند (محمودی دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۲۹۳). معنی موسیقی را «الحان/آهنگ» دانسته‌اند (برکشلی، ۱۳۵۷: ۷۹؛ فارابی، ۱۳۷۵: ۱۱) و در تعریف آن آورده‌اند: «علم موسیقی به‌طور کلی از شناختن انواع الحان و آنچه الحان از آن‌ها تألیف می‌شود، بحث می‌کند... و آنچه به این نام معروف شده، دو علم است: اول علم موسیقی عملی، دوم موسیقی نظری (فارابی، ۱۳۴۸: ۸۶ و ۸۷؛ مراغی، ۱۳۴۴: ۸۵۴). عبدالقادر مراغی (قرن نهم هجری قمری) علم موسیقی را رکنی از ارکان ریاضی و جزوی از اجزای حکمت دانسته (مراغی، ۱۳۶۶: ۱ و ۲) و آن را جمع نغمات ملائمه که بر شعری ترتیب کنند در دوری از ادوار ایقاعی، تعریف کرده است (همان: ۸).

ابوعلی‌سینا (قرون ۴ و ۵ هـ.ق.) می‌آورد: «موسیقی علمی است ریاضی که در آن از چگونگی نغمه‌ها، ازنظر ملایمت و تنافر و چگونگی زمان‌های بین نغمه‌ها بحث می‌شود تا معلوم شود که لحن را چگونه باید تألیف کرد» (مشحون، ۱۳۷۳: ۵). ابن‌زیله (قرون ۴ و ۵ هـ.ق.) نیز علم موسیقی را بحث از نغمه‌ها... (علم‌التألیف) و بحث از مقادیر زمانی فواصل، میان نغمه‌ها (علم‌الایقاع) می‌داند که از این دو، شناخت تصنیف الحان پدید می‌آید (ابن‌زیله، ۱۹۶۴: ۱۷). همچنین خوارزمی (قرن ۴ هـ.ق.) در تعریف موسیقی می‌آورد: «موسیقی به‌معنی ترکیب الحان و لفظی یونانی است... نغمه‌ها برای صداها در موسیقی، به‌منزله حروف است برای کلام؛ یعنی با ترکیب حروف، کلام ایجاد می‌شود و با ترکیب اصوات، نغمه» (خوارزمی، ۱۳۴۷: ۲۲۵ و ۲۲۸).

در ذیل «بُرهان قاطع» آمده است: «موسیقی: به ضم اول، از یونانی Mousikê (موسیقی) و لاتینی Mûsica مأخوذ از Musa است. هریک از نُه رب‌النوع اساطیری یونان که حامیان هنرهای زیبا بودند» (برهان قاطع، ۱۳۳۴/۵: ۲۰۵۲) و باز در همان فرهنگ آمده است که موسیقی از «موسیقار» گرفته شده که نام نوعی ساز یا پرنده‌ای است که از سوراخ‌های منقار آن صدا درمی‌آید (برهان قاطع، ۱۳۸۰، ذیل موسیقی). دهخدا موسیقی را «تألیف الحان و نغمات» و آن را یکی از اقسام چهارگانهٔ ریاضی می‌داند (دهخدا، ۱۳۸۵: ذیل موسیقی). چون در موسیقی، ذوق و سلیقه را دخیل می‌دانند و مانند ریاضی تغییرناپذیر نیست، به آن «هنر» نیز می‌گویند (معین، ذیل موسیقی). نویسندگان عرب، موسیقی را مرکب از «موسی» به‌معنی نغمات و «قی» به‌معنی ملّذ و خوشایند می‌دانند (مراغی، ۱۳۴۴: ۱۶۹[تعلیقات]). شواهد و مدارک موجود از جایگاه بزمی و رزمی این هنر در جامعه حکایت و آن‌را نوعی دانش کاربردی قلمداد می‌کنند. باتوجه به جایگاه اجتماعی هنر موسیقی، مسئلهٔ اصلی اینجاست که تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی چگونه قابل تفسیر است؛ که نگارندگان برای بررسی این مسئله، دوران تاریخی ایران قبل از اسلام را مورد پژوهش و مداقه قرار داده‌اند. چرایی و چگونگی شکل‌گیری هنر موسیقی و نوع ارتباط آن با طبقات جامعه را می‌توان در دوران تاریخی، که زمان شکل‌گیری، تحول و تکامل بسیاری از هنرهاست، جست‌وجو کرد.

جغرافیای فرهنگی ایران، پهنه‌ای وسیع است که انواع هنرها و صنایع در آن به‌منصهٔ ظهور رسید و سیر تکاملی خود را در طی اعصار و قرون پیمود. از این‌رو هنر ازجمله موضوعاتی است که از دیرباز توجه پژوهشگران علومی همچون انسان‌شناسی (فکوهی، ۱۳۹۱؛ بوآس، ۱۳۹۱؛ رامین، ۱۳۸۷؛ رفیع‌فر، ۱۳۸۱)، باستان‌شناسی (دارک، ۱۳۸۷؛ کالج، ۱۳۸۳؛ کریستنسن، ۱۳۸۸؛ گیرشمن، ۱۳۵۰؛ نگهبان، ۱۳۷۲؛ هرمان، ۱۳۷۳) و ادبیات (براون، ۱۳۴۵؛ همایی، ۱۳۴۰؛ مشحون، ۱۳۷۳) را به خود جلب کرده است. هنر در متن جامعه و براساس شرایط و ویژگی‌های حاکم بر آن خلق می‌شود؛ بنابراین هنر و پدیده‌های هنری، حاصل

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

کنش متقابل طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی و اقتصادی جامعه قلمداد می‌گردند. همچنین گونه‌های هنری و پیام آن‌ها، تابعی از ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جوامع بشری محسوب می‌شوند. مقایسهٔ ویژگی‌های ادبی و هنری ایران در ادوار مختلف، مؤید همین امر است. تفاوت شعر سبک هندی با سبک‌های قبل از خود (بهار، ۱۳۵۵؛ سیوری، ۱۳۸۴؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸؛ شمیسا، ۱۳۸۳) و یا تفاوت میان اشعار و متون مسکوکات دورهٔ صفوی با دوران قبل (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۷۹) نمونه‌هایی بسیار گویا از تأثیر ویژگی‌های آیینی، فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی جوامع بر هنرهاست.

اما از میان همهٔ هنرهای موجود، موسیقی بیانی متفاوت دارد. موسیقی، جلوهٔ نمایان‌تری از ویژگی‌های جوامع را به تصویر می‌کشد. براساس مدارک موجود، موسیقی در ایران غالباً جایگاهی درباری داشته و اصحاب موسیقی در دربار از مقام والایی برخوردار بودند. این هنر همواره تحت‌تأثیر شرایط فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جامعه قرار داشته و مدارک موجود، فراز و فرود این هنر را همگام با شرایط یادشده نشان می‌دهند؛ بنابراین باتوجه به رابطهٔ هنر موسیقی و فضای حاکم بر جامعه، می‌توان از نحوهٔ شکل‌گیری و جایگاه اجتماعی آن به‌عنوان ابزاری برای تحلیل شرایط فرهنگی جوامع بهره گرفت.

**پرسش‌های پژوهش:** ۱- در هرکدام از دوره‌های پیش از اسلام از چه نوع آلات و ادوات موسیقی استفاده می‌شده است؟ ۲- نمود و شواهد هنر موسیقی در دوران باستان را براساس چه مدارکی می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد؟ ۳- تنیدگی و پیوند هنر موسیقی با طبقات اجتماعی و شرایط فرهنگی جوامع ایرانی قبل از اسلام چگونه قابل تفسیر است؟

**روش پژوهش:** پژوهش حاضر دارای رویکردی از نوع توصیفی-تحلیلی است که یافته‌های آن ازطریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی گردآوری شده است. منابع مکتوب از کهن‌ترین ایام تا دوران معاصر از سیر تحولی موسیقی همگام با تحولات اجتماعی ایران حکایت می‌کنند. علاوه‌بر شواهد مکتوب، اطلاعات بسیار مفیدی از حجاری‌ها، نقش‌برجسته‌ها، فلزکاری و دیگر هنرهای پیش از اسلام، خاصه دورهٔ ساسانی به‌دست آمده که در تکمیل یافته‌های کتابخانه‌ای بسیار مؤثر بوده‌اند. درنهایت، نگارندگان براساس پرسش‌های پژوهش، از روش کیفی برای تجزیه و تحلیل داده‌ها استفاده کرده‌اند.

## تجزیه و تحلیل یافته‌ها در دوران مختلف تاریخی (ایلام، ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی)

ابن‌خلدون، موسیقی را در ارتباط تنگاتنگ با وضعیت رفاهی جامعه، آخرین صنعت به‌وجود آمده در دوران آبادی هر اجتماع، و درعین‌حال نخستین صنعت رخت‌بربسته در هنگام ویرانی یک اجتماع می‌داند (ابن‌خلدون، ۱۳۵۳: ۸۵۶). به باور اِلا زونیس[1]، بررسی تاریخ کهن موسیقی ایران بسیار دشوار است؛ زیرا «برخلاف هنرهای ادبی و بصری که آن‌ها را از آثار باقی‌مانده‌شان می‌توان مطالعه نمود، اساساً برای هنر موسیقی تا دورهٔ کنونی، نمونه‌ای موجود نیست» (زونیس، ۱۳۷۷: ۳۷ و ۳۸). سپنتا نیز معتقد است: «از نوع و ویژگی‌های موسیقی آریایی‌های مستقر در فلات ایران، شواهد دقیقی در دست نیست» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۱۹). قدیمی‌ترین نمونه به دست آمده بوق، مربوط به هزاره سوم ق.م. است و در تپه 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 لولهٔ آن ۱۰ میلی‌متر است؛ همچنین در قسمت سر بوق یک پخی مشاهده می‌شود (حاکمی، ۱۳۸۵: ۷۳۳). سه نمونهٔ دیگر از جنس نقره در تپه حصار دامغان یافت شده که بر اثر فشار زمین له شده و هر سه مورد از لایهٔ سوم C به‌دست آمده‌اند (Dyson & Lawn, 1989: 142). نمونه‌های باقی‌مانده از سازهای کهن ایرانی[2] نیز آراء پیش‌گفته را به چالش می‌کشد. همچنین پژوهش‌های متعدد در گسترهٔ مرزهای فرهنگی ایران سده‌های قبل و صدر اسلام، انتقال هنر موسیقی را از ایران به سایر نواحی نشان می‌دهد؛ به‌عنوان مثال: «مولیان» -گوشه‌ای در دستگاه همایون- نام محله‌ای در بخارا و گوشهٔ «خاوران» در دستگاه ماهور، احتمالاً همان منطقه‌ای

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

است در شمال خراسان، شامل نسا و ابیورد که در رباعی منسوب به ابوسعید ابوالخیر نیز از آن یاد شده است: «سرتاسر دشت خاوران، سنگی نیست/ کز خون دل و دیده برو رنگی نیست»[۳].

همچنین عواملی چون جنگ، مهاجرت و تجارت در دورهٔ تاریخی نقشی به‌سزا در تعامل و تنیدگی موسیقی فرهنگ‌های مجاور ایران داشته است؛ نظیر ساز «پیپا»[۴] در چین که در ژاپن به «بیوا»[۵] مشهور است. این ساز احتمالاً نوعی عود دسته‌کوتاه است و از آنجایی‌که عود، همان بربط ایرانی است که نام خود را از چوب درخت عود یا «بلسان» گرفته، محتملاً ریشهٔ ایرانی دارد (بینش، ۱۳۷۸: پیش‌درآمد).

در یک تقسیم‌بندی تاریخی، موسیقی ایران را می‌توان به دو شاخهٔ: الف) دورهٔ قبل از اسلام (ایران‌باستان)، ب) دورهٔ اسلامی؛ و هرکدام از این شاخه‌ها را می‌توان به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم کرد. به‌طور مثال دورهٔ قبل از اسلام که دوران مورد پژوهش حاضر نیز هست، دوران تاریخی شامل بخش اعظم دوران ایلامی، مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان است که در پژوهش حاضر به آن پرداخته می‌شود.

## موسیقی در دورهٔ ایلامی (عیلامی)

به‌طور کلی بخش وسیعی از دورهٔ طولانی ایلامی که بخشی از دوران تاریخی سرزمین ایران کنونی است که متأسفانه ازنظر برخی صاحب‌نظران جزو ادوار تاریخی ایران‌زمین تلقی نمی‌شود، در این پژوهش جزئی از دوران تاریخی درنظر گرفته شده و به‌دلیل همجواری با مرکز تمدن‌های صاحب‌خط در بین‌النهرین، زودتر از دیگر بخش‌های سرزمین کنونی ایران وارد دوران تاریخی گردیده است. درست است که بخش‌های وسیعی از خاک کنونی ایران در این عصر در تصرف اقوامی بوده که در غرب و شمال‌غرب ایران سکنی داشتند، اما به‌ندرت اطلاعاتی از وضعیت جایگاه هنر موسیقی در میان آنان داریم (زونیس، ۱۳۷۷: ۳۷ و ۳۸). سرزمین ایلام در جنوب‌غرب ایران، با قدمتی پنج‌هزار ساله (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۵، ۴۱-۳۹) از خاستگاه‌های اصلی موسیقی ایران است. اقتصاد پویا، آشنایی با خط و کتابت، تولید سفال چرخ‌ساز و به‌کارگیری چرخ ارابه (نوذری، ۱۳۸۰: ۳۸)، از ویژگی‌های این جوامع محسوب می‌شده است. شکوفایی هنرها ازجمله موسیقی در تمدنی با چنین پیشینه‌ای امری طبیعی است؛ بنابراین به‌طور صرف عصر ایلام و سرزمین‌های جنوب‌غرب را مورد مداقه قرار داده‌ایم. براساس این رویه، یافته‌های باستان‌شناسی در جنوب‌غربی ایران، وجود آلات موسیقایی در ادوار کهن را موضوعی ملموس و اثبات نموده است. از آن جمله، اثرمُهری استوانه‌ای مربوط به اواسط هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد است که در حفاری‌های اوایل دههٔ چهل شمسی در تپه چُغامیش خوزستان کشف شده و در آن، نوعی همنوازی نشان داده شده است (تصاویر۱ الف و ب). در این اثر، نوازندگانی درحال نواختن سازهایی همچون چنگ عمودی، طبل و سازی شبیه بوق هستند و فردی نیز احتمالاً مشغول خواندن است. در قسمت دیگر، فردی نشسته بر مسند و خدمتکاری مشغول پذیرایی دیده می‌شود (کانتور و دلوگاز، ۱۳۴۸: ۲۳). طبق‌نظر کاوشگران، این صحنهٔ ضیافت همراه با نواختن موسیقی، با «آداب دینی» مرتبط است (همان).

نقش‌برجستهٔ کول‌فرح واقع در ایذهٔ خوزستان، سندی شاخص از به‌کارگیری ساز و استفاده از موسیقی در دورهٔ ایلام‌نو (قرن ۸ ق.م.) محسوب می‌شود که مراسم قربانی‌کردن حیوانات را همراه با نواختن موسیقی نشان می‌دهد (تصویر۲). این مراسم احتمالاً برای سپاسگزاری یا نذر به درگاه خدایان است (صراف، ۱۳۷۲: ۲۱). در این نقش‌برجسته، دونفر چنگ‌نواز و یک‌نفر نوازندهٔ سازی چهارگوش (احتمالاً نوعی ساز کوبه‌ای) دیده می‌شود (تصویر۳). در پشت‌سر این گروه، هَتّی[۶] حاکم محلی منطقه و دو نفر از همراهان وی ایستاده‌اند. در قسمت پایین نقش نیز حیوانات قربانی‌شده و یا آماده برای قربانی دیده می‌شوند و در کنار آن‌ها شخصی مواد خوشبو را درون بخوردان (عودسوز یا مجمر) می‌ریزد. استفاده از نوازندگان در مراسم بسیار مهم بوده است. در همین منطقه، از میان شش نقش‌برجسته، در سه نمونهٔ آن گروه نوازندگان موسیقی حضور دارند. در نقش‌برجسته‌های نینوا (از شهرهای باستانی بین‌النهرین) نیز نوازندگان و سازهای ایلامی دیده می‌شوند؛ به‌طور مثال: در صحنه‌ای، عده‌ای نوازندهٔ ایلامی که

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

**تصویر ۱. الف) اثرمهر مکشوف از چغامیش، هزارهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد که نمایانگر یک گروه همنوازی است (کانتور و دلوگاز، ۱۳۴۸: ۲۳)؛ ب) اثرمُهر نوازندهٔ چنگ و بوق/ کرنا (رضائیان، ۱۳۸۶: ۳۶؟).**

**تصویر ۲. مراسم قربانی همراه با نواختن موسیقی (نگارندگان، ۱۳۹۲).**

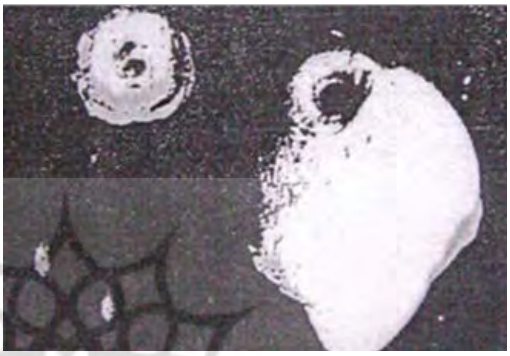
**تصویر ۳. جزئیات تصویر ۲، نوازندگان ایلامی (نگارندگان، ۱۳۹۲).**

به‌مناسبت شکست مردم شهر نوایلامی ماداکتو از آشور بانیپال، درحال خارج شدن از آن شهر هستند، نمایش داده شده‌اند. این گروه شامل هفت نوازندهٔ چنگ عمودی زاویه‌دار، یک نوازندهٔ چنگ افقی، دو نی‌نواز و یک نفر نوازندهٔ ساز کوبه‌ای هستند (Potts, 2010: 120). ۱۵ دختر نیز همراه با دیگران مشغول دست‌زدن هستند (جوادی، ۱۳۸۰: ۳).

نواختن آلات موسیقایی در مراسم مذهبی و قربانی در ایلام، از روزگاران باستان مرسوم بوده است؛ به‌طور مثال: برروی یک اثر گلی متعلق به اوایل هزارهٔ سوم قبل‌ازمیلاد مکشوف از شوش، در مراسم حمل مجسمهٔ خدایان به‌سمت معبد، موسیقی نیز نواخته می‌شده است (صراف، ۱۳۷۲: ۲۶). همان‌گونه که گالپین نیز تصریح می‌کند، «چنگ ایستاده یا زاخال که بعداً به‌عنوان چنگ ایرانی شناخته شده... رواج زیادی در ایلام داشته که نمونه‌های به‌دست‌آمده از نهاوند، ملایر و مصر گواه آن است» (گالپین، ۱۳۷۶: ۱۵۹). در نقش برجستهٔ شوش که در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود (قرن ۸ ق.م.) نوازنده‌ای درحال نواختن سازی شبیه تنبور است. این نمونه‌ها به‌وفور از شوش به‌دست آمده است. نمونهٔ بوق‌های کوچک و طلایی‌رنگی در کاوش‌های تپه‌حصار (دامغان) و استرآباد به‌دست آمده است که قدمت آن‌ها به ۱۷۰۰ ق.م. می‌رسد. همچنین سازهای کمانی‌شکل و طبل‌هایی به‌شکل ساعت شنی در شرق ایران معمول بوده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۳). فارمر[۷]، موسیقی‌دان انگلیسی معتقد است که «اول‌بار در زمان پُزُر-اینشوشیناک، فرمانروای شوش (سدهٔ ۲۷ ق.م.) به اطلاعاتی دربارهٔ موسیقی‌دانان ایلامی دست‌می‌یابیم. وی موسیقی‌دانان را وامی‌داشت که شب و روز در جلو دروازهٔ معبد اینشوشیناک نغمه‌پردازی کنند». فارمر موسیقی این دوران را تحت‌تأثیر آشور می‌داند و حتی اسم‌هایی همچون تبیر (تبیره) و تپره که نوعی طبل است و نیز کَرنای (کرّه‌نای) که نوعی بوق یا شیپور است را احتمالاً برگرفته از کلمات آشوری «طبلو» و «قرنو» می‌داند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۳۸ و ۳۲۵۳).

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

اساساً سرزمین ایلام، خصوصاً شوش، از مراکز اصلی تمدن در فلات ایران بوده و شکوفایی هنر موسیقی در این تمدن امری طبیعی است. از کهن‌ترین سازهای بادی، قطعه‌ای متعلق به نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم قبل‌ازمیلاد است که از هفت‌تپه در خوزستان به‌دست آمده است (نگهبان، ۱۳۷۲: ۲۳)، (تصویر ۴). پیکرک‌های نوازندگان مکشوف از شوش نیز نمایانگر قدمت سازهایی همچون تنبور است (همان: ۱۸۷)، (تصویر ۵). در بین هندی‌های معتقد به «وداها»، موسیقی هیچ‌گاه جنبهٔ تفنن نداشته و جزو فرایض دینی محسوب می‌شده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۰). در کتاب *ریگ ودا* (قدیمی‌ترین بخش «وداها» حدود ۱۵۰۰ ق.م.) از سازهای موسیقی و رقص سخن به‌میان رفته است. اما در متون اوستایی و نیایش‌های آنان، رقص تظاهر ندارد. کتاب *گاهان* یا *گاتاها* که قدیمی‌ترین بخش *اوستا* است و کهن‌ترین اثر ادبی ایران، ازنظر ساخت مشابهت‌هایی با اشعار ودایی دارد (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۳ و ۳۴).



**تصویر ۴. از نمونه‌های کهن ساز بادی هفت‌تپه، تصویر ۵. تنبورنواز، شوش، ۱۵۰۰ ق.م. (نگهبان، نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم ق.م. (آثاری، ۱۳۸۱: ۴۳۱). ۱۳۷۲: ۱۸۷).**

## موسیقی در دورهٔ مادها (۷۰۸-۵۵۰ ق.م.)

با وجود شکوفایی کشاورزی و دامداری در دوران ماد (پیمان، ۱۳۷۹: ۱۱) مدارک چندانی از این دوره در دست نیست. آثار آشوری و یونانی اشاراتی به این قوم داشته‌اند و مدارک حاکی از آن‌اند که موسیقی در میان درباریان و نجبای مادی جایگاه مهمی داشته (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۶) و آهنگ‌سازان و رامشگران، جزو ملازمان پادشاهان ماد بوده‌اند (اسماعیل‌پور، ۱۳۶۸: ۸۴). همچنین گفته می‌شود که موسیقی مادها به‌خاطر کیفیت سازهایش پابرجا مانده است. مراسم قربانی از دیرباز در فلات ایران معمول و رایج بوده است؛ هرچند عمده مدارک موجود در این دوران متعلق به عصر هخامنشیان است، «اما می‌توان پذیرفت که این‌گونه مراسم از دیرباز و پیش از هخامنشیان و در زمان مادها وجود داشته است» (نوذری، ۱۳۸۰: ۴۵)، خاصه آن‌که نسبت خانوادگی پارسیان با مادها براساس شواهد تاریخی (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۱۰۷)، تشابه فرهنگی این دو قوم را محتمل می‌سازد. به‌احتمال فراوان مراسم یادشده، با آیین آوازخوانی مذهبی همراه بوده است؛ زیرا هرودوت به اجرای زمزمه و سرود در مراسم قربانی هخامنشیان اشاره می‌کند (ر.ک. به: بخش بعد).

گویند وقتی دیااُکو نخستین حاکم ماد بر تخت نشست، در فضای ایران نوای کوس و شاخ‌های شیپوری به‌نشانهٔ شادی و سرور از هرگوشه برخاست و موسیقی با رسوم اجتماعی همراه شد (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۴). از تنها فردی که در این دوره به‌عنوان موسیقی‌دان یاد شده، اُگارس[۸] است که ظاهراً در زمان آژیدهاک (آخرین حکمران ماد) روی‌کار آمدن کوروش را پیش‌بینی کرده است (صفوت، ۱۳۵۰: ۴، نقل از وارسته، ۱۳۳۵). صفوت می‌گوید: آقای وارسته، منبع نوشتهٔ خود را ذکر نکرده است، اما خانم م. بویس، این شخص را «آنگارِس» نام می‌خواند و به‌نقل از آنتیوس می‌آورد: «آنتیوس... به‌اعتبار گفته دینون، از آنگارِس خنیاگر بزرگ دورهٔ ماد سخن می‌گوید که متشخص‌ترین خوانندگان بوده و او همان

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

کسی است که به بزم شاه آستیاگ دعوت شده بود». در همین مراسم ضیافت بود که آنگارس در حین آواز، پیش‌بینی آمدن «کورش پارسی» و برافتادن حکومت آستیاگ را می‌کند» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۴۹ و ۵۰). از این نکته برمی‌آید که موسیقی با دانستنی‌های دیگری چون اخترشماری توأم بوده است (صفوت، ۱۳۵۰: ۴).

زمان زرتشت دقیقاً مشخص نیست، اما ظهور وی را نیمهٔ اول هزارهٔ اول، بین سده‌های ششم و هفتم قبل‌ازمیلاد دانسته‌اند (معین، ذیل واژهٔ زردشت). وی احتمالاً در دورهٔ ماد می‌زیسته است. بخش اصلی کتاب *اوستا* با نام *گاتاها* یا *گاثاها* یا *گاهان*، مجموعه‌ای از اشعار هجایی است که با آهنگ و به‌صورت نیایش خوانده می‌شود. این بخش دارای بیست‌ودو فصل یا بیست‌ودو «مستخرج» است که خود جزئی از کتاب *یسنه* محسوب می‌شود. *گاثاها* به‌شکل موزون است و از روی بحرها به پنج دسته یا گاثه تقسیم می‌شود (دیاکونوف، ۱۳۹۰: ۳۵۴ و ۳۵۵). کلمهٔ گاهان، جمع «گاه» به‌معنی سرود است (فروغ، ۱۳۵۴: ۴). گات (فارسی‌باستان) به گاس (فارسی‌میانه یا پهلوی) و سپس به گاه (فارسی دری) تبدیل شده است. در *اوستا* بارها آمده که *گاتاها* باید با آواز خوانده شود و هرکس *گاتاها* را با آواز نخواند یا مانع آن شود، مرتکب گناهی بزرگ شده است (بینش، ۱۳۷۸: ۱۴ و ۱۵). بخش دیگر *اوستا* به‌نام *یشت‌ها* به‌معنی «آواز» یا «آواز نیایش‌وار» است (معین، ذیل واژه‌ی یشت‌ها). این‌گونه می‌توان گفت که کهن‌ترین میراث مدون شعر و موسیقی ایران، *گاتاها* است که با آواز خوانده می‌شده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۰). اعراب، کتاب زرتشت را «زمازمه» می‌گفتند که به‌خاطر آوازی اجرا کردن آن بوده است. مسعودی می‌گوید: عوام، کتاب زرتشت را «زمزمه» می‌نامند (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۲۴)؛ درعین‌حال، به بلبل/ هزاردستان نیز «زندخوان، زندباف، زندواف یا زندلاف»[۱۰] گفته می‌شود (*دهخدا*، ذیل واژهٔ زندباف).

## موسیقی در دورهٔ هخامنشیان (۵۵۹-۳۳۰ ق. م.)

کورش هخامنشی (۵۲۹-۵۵۹ ق.م.) با شکست آژی‌دهاک آخرین حکمران ماد، قدرت را در دست گرفت. هخامنشیان فناوری حمل‌ونقل و ارتباطات را در عصر خود به کمال رساندند. ادارهٔ کشور برمبنای تقسیمات بیست‌گانه و استان‌هایی مبتنی‌بر موقعیت جغرافیایی و اقتصادی انجام می‌شد. وجود مؤسسات اعتباری در این دوره، حاکی از سطح بالای مناسبات اقتصادی و طرح‌های فرادستی اجتماعی و اطلاعاتی است و همین اصالت فرهنگی و تمدنی باعث شد تا اسکندر از افراد ایرانی در ادارهٔ حکومت خود استفاده کند (پیمان، ۱۳۷۹: یازده و دوازده). این‌گونه مناسبات و فعالیت‌های اقتصادی، بیشتر در دست «دولت و معابد» بوده است (راوندی، ۱۳۶۴: ۳۵). در نتیجه ارتباط تنگاتنگ فعالیت‌های هنری و صنایعی مانند موسیقی با دربار و روحانیون بسیار محتمل است.

عمده منابع این دوره، نوشته‌های یونانیان و آثار مکشوف از حفریات باستان‌شناختی است. از نوشته‌های هرودت و گزنفون چنین برمی‌آید که در این دوره، سه‌نوع موسیقی بزمی، رزمی و مذهبی رواج داشته است. هرودت می‌آورد که مغان پارسی در هنگام مراسم قربانی سرودهای مذهبی را زمزمه می‌کنند، اما مانند آشوریان نی‌نوازی نمی‌کنند (هرودت، ۱۳۳۶: ۲۱۶).

اویوا، تمبورین، نی، نی‌دوپان، کوس، چنگ و سازی از خانوادهٔ ماندولین، سازهای رایج دورهٔ هخامنشی بود (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۸۳ و ۱۸۴). «تبیر» یا «تبیره» (نوعی طبل[۱۰]) و کرنای یا کرّه‌نای (گونه‌ای ساز بادی) نیز از دیگر سازهای هخامنشیان بوده است (بینش، ۱۳۷۸: ۲۵). با قدرتمند شدن هخامنشیان و زیر پرچم آوردن اقوام و طایفه‌ها، فرهنگ ملل و اقوام مغلوب در ارتباطی دوسویه با فرهنگ هخامنشی، استفاده از آلات طرب و موسیقی دیگر اقوام در گسترهٔ فرهنگی هخامنشی رونق گرفت. باتوجه به آن‌که هخامنشیان سازوکار خود را از جنوب‌غرب ایران، یعنی منطقهٔ ایلام آغاز کردند و ازنظر فرهنگی بسیار وامدار آنان بودند[۱۱]، وجود سازهایی چون چنگ ایلامی یا بین‌النهرینی در دربار هخامنشی بسیار محتمل است.[۱۲] براساس برخی شواهد، در دورهٔ هخامنشیان از شیپور برای علامت حرکت سپاه استفاده

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

می‌شد. برروی ظرفی متعلق به سدهٔ چهارم قبل‌ازمیلاد، جنگاوران ایرانی و یونانی درحال نواختن شیپور و بوق دیده می‌شوند (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵). همچنین یک شیپور یا کَرنای فلزی بزرگ از تخت‌جمشید به‌دست آمده است که اکنون در موزهٔ تخت‌جمشید نگهداری می‌شود (تصویر ۵).

در کتاب *سیرت کورش‌کبیر* آمده است که کورش هنگام نبرد با آشوریان، نغمهٔ پیروزی را با صدای بلند می‌خواند و سپاهیانش نیز سرود او را به جان و دل و یک‌آهنگ برمی‌خواندند و این شور و هیجان آنان را بی‌باک‌تر می‌کرد (گزنفون، ۱۳۵۰: ۱۱۴ و ۱۱۵). سایر مورخین یونانی نوشته‌اند که: «پادشاهان ایرانی هنگامی‌که بر خوردن طعام می‌نشستند، دسته‌ای از کنیزکان به خنیاگری مشغول می‌شدند، رامشگری می‌کردند و می‌رقصیدند» (فروغ، ۱۳۸۳: ۱۴۴). از نحوه و نوع اجرای آن‌ها اطلاع دقیقی در دست نیست، اما گزنفون اشاره می‌کند که بعد از مرگ سربازان طبری و طالشی، کورش، خواندن سرودی را در غم آنان باب کرد که امروزه در مراسم موسوم به «مرگ سیاوش» خوانده می‌شود (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۴). احتمالاً سووَشون که مراسمی آیینی و اصطلاحاً تراژیک (غم‌بار) در فارس است، برگرفته از مرگ سیاوش است (سووَشون: سیاه‌وشان، سوگ سیاوش). می‌توان گفت که یکی از اصلی‌ترین کاربردهای موسیقی در عهد هخامنشی به‌ویژه کورش و داریوشِ اول، کاربرد نظامی و تشجیع سربازان بوده است. در عین‌حال رامشگران در مراسم شکار، ورزش (مانند چوگان)، مراسم رسمی (اعطای نشان یا پذیرفتن سفرا) و نیز جشن‌های مردمی (مانند عروسی) فعالیت می‌کردند. از *سیاستنامهٔ* منسوب به فیثاغورث برمی‌آید که هنگام تاج‌گذاری داریوش، ۳۶۰ دختر از ایالات مختلف گرد آمدند و آوازخوانی کردند (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۷). وجود دوشیزگان خنیاگر ایرانی در دربار هخامنشی می‌تواند بیانگر استمرار و وجود موسیقی مجلسی (Chamber Music) در آن زمان باشد (بینش، ۱۳۷۸: ۲۵).

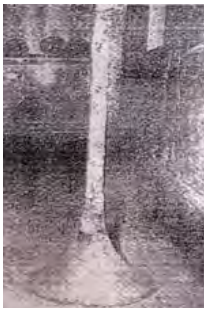
در موزهٔ ملی ایران اشیائی شبیه «فالرز» یا «سیمبال» (شکل اولیهٔ سنج) وجود دارد که رقصندگان دورهٔ هخامنشی در رقص مذهبی از آنان بهره می‌گرفتند. روی یکی از این سازها تصویر انار (نماد آناهیتا) و چهار گاو نَر (نماد میترا) نقش شده است (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۸۴). همچنین سازی شبیه چنگ نیز که متعلق به اقوام سگزی است و در گنجینهٔ پازیریک (قرن پنجم قبل‌ازمیلاد متعلق به دورهٔ هخامنشی) یافت شده است، اکنون در موزهٔ آرمیتاژ نگهداری می‌شود (فروغ، ۱۳۵۴: ۹).

## موسیقی در دورهٔ اشکانیان (۲۴۸ ق.م. - ۲۲۴ م.)

سلسلهٔ هخامنشیان درحدود ۳۳۰ ق.م. به‌دست اسکندر منقرض شد و خود نیز در سال ۳۲۳ ق.م. از دنیا رفت و ایران نصیب یکی از سرداران او به‌نام «سلوکوس» شد. سلوکیان حدود یک قرن (۲۴۸-۳۲۳ ق.م.) بر ایران فرمان راندند، اما بسیاری از شئون زندگی و روش معیشتی ایرانیان را اخذ کردند (نوذری، ۱۳۸۰: ۵۷). قوم غالب با وجود غلبه‌ای که داشت «به‌تقلید از زندگی پادشاهان و نظامات مستقر در ایران پرداخت و بی‌اینکه بخواهد یا بتواند تغییرات بنیادی معتبری برای بقای متصرفات گسترده‌اش ایجاد کند، به‌تعبیر معروف "ایرانی‌مآب" شد» (شعبانی، ۱۳۶۹: ۱۰۰).

می‌توان گفت ارتباط فرهنگ و موسیقی ایران با قوم مهاجم دوجانبه بوده است؛ به‌طور مثال: به‌احتمال فراوان، یونانیان کاربرد طبل و کوس را از ایرانیان آموخته بودند. همچنین گویند در ایران باستان، سازی یونانی به‌نام «باسیتوس» (Basitus) وجود داشته که صدای آن تا شصت میل به گوش می‌رسیده است (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۸). تلاقی دو فرهنگ و احتمالاً تأثیر و تأثرات هنر آن‌ها، ازجمله موسیقی، کیفیت جدیدی از آهنگ و اصوات موسیقایی را رایج کرد که به‌دلیل فقدان مدارک تاریخی، توضیحات زیادی را نمی‌توان ارائه کرد (اسماعیل‌پور، ۱۳۶۸: ۸۹). اما کاوش‌های باستان‌شناختی شوش، پرتوی آگاهی‌بخش بر ابهامات این دوره افکند؛ پیکرک‌های گِلی چند نوازنده متعلق به دورهٔ سلوکی (پاتس، ۱۳۸۵: ۵۵۲) که تداوم موسیقی قبل و همچنین ارتباط و تعامل را با مناطقی مانند بین‌النهرین نشان می‌داد (تصویر ۶).

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019



**تصویر ۵. کرنای هخامنشی، موزهٔ تخت‌جمشید (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۴۶).**

**تصویر ۶. پیکرک‌های گلی نوازندگان، شوش، دوران سلوکی (پاتس، ۱۳۸۵: ۵۵۳).**

موسیقی نظری یونانی، بعدها جزو مآخذ دانشمندانی چون فارابی (قرون ۳ و ۴ هـ.ق.) و اُرموی (قرن ۷ هـ.ق.) قرار گرفت که با موسیقی ایرانی تطبیق داده شده و موسیقی نظری مشترک یونانی-ایرانی (Greco–Iranienne) را تشکیل داد. این موسیقی نظری در دوره‌های بعد الهام‌بخش موسیقی عربی گردید و دامنهٔ آن از اسپانیا تا ترکستان گسترش یافت (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۰).

اشکانیان با کنار زدن سلوکیان، قدرت را به‌دست گرفتند و حدود پنج قرن بر ایران حکومت کردند. آنان شعبه‌ای از آریایی‌ها بودند که پایتخت خود را ابتدا در نساء (در ترکمنستان امروزی) و سپس صددروازه یا هکاتوم‌پیلوس (در دامغان فعلی) و بعد در تیسفون قرار دادند (کالج، ۱۳۸۳: ۵۹). سازها و به‌طور کلی موسیقی این دوره، امتداد منطقی سازهای دورهٔ هخامنشی است. استرابو از استفاده از آواز برای تعلیم و تربیت در این دوران یاد می‌کند (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۶۵).

از نمونه‌های جالب‌توجه باقی‌مانده از این دوره، ساغری است که از نسا (ترکمنستان امروزی) به‌دست آمده و حتماً مربوط به قرن اول میلادی است (هرمان، ۱۳۷۳: ۴۳ و ۴۴). برروی این ساغر، دو نوازنده درحال نواختن چنگ و سازی شبیه نی هستند (تصویر ۷). نقش برجسته‌ای نیز در کوه‌های قندهار کشف شده است که شامل رامشگران و چنگ‌نوازان است و در قلمرو اشکانیان و استیلای آنان در قرون اول و دوم میلادی جای می‌گیرد که فیلم آن در موزهٔ متروپلیتن نیویورک نگهداری می‌شود (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۱)، (تصویر ۸). پلوتارک در باب موسیقی اشکانیان می‌نویسد: «پارت‌ها برای برانگیختن سربازان، هنگام نبرد شیپور و کرنا می‌زدند. دهل‌های چرمی داشتند که گرداگردش زنگوله‌هایی آویخته بود و سبب می‌شد ناگهان از چندین‌سوی بانگی گران برخیزد. از این‌سازها صدایی هراس‌انگیز برمی‌خاست که چونان نعرهٔ درندگان وحشی و تندر رعد بود. هیاهوی دهل و سنج‌های برنجی، رزمندگان را از خود بی‌خود می‌کرد و نوای سنتورها نشانهٔ آغاز نبرد بود. پارت‌ها از این سازها در مراسم عروسی و جشن‌ها نیز بهره می‌گرفتند» (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۶ و ۱۹۷).

«گوسان» واژه‌ای است پارتی/پهلوی به‌معنی «موسیقی‌دان» و «خنیاگر» (معین، ذیل کوسان) است؛ معادل واژهٔ «مغنّی» در زبان عربی. در عربی کلمه را «جوسان» و جمع آن‌را «جواسنه» تلفظ می‌کنند (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۱). واژهٔ «گُسن» نیز که در ادبیات ارمنی رایج است و به «خنیاگران حرفه‌ای» اطلاق

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

می‌شود، برگرفته از «گوسان» فارسی است که موسی خورَنی، مورخ تاریخ ارمن نیز از آن‌ها یاد کرده است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۳۰ و ۳۴). بقایای این گوسان‌ها را می‌توان در فرهنگ امروز ایران به‌صورت «بخشی»های خراسان، مطرب‌های لرستان و معروف‌تر از همه «عاشیق»های آذربایجان مشاهده کرد (جوادی ۱۳۸۰: ۲۴). درحقیقت گوسان نوعی ترانهٔ کوچه‌بازاری یا نوعی شاهنامه‌خوانی است که از دربار به‌دور بوده است (بدیعی، بی‌تا: ۳۴). احتمالاً جماعتی که در بین اقوام بختیاری «توشمال» نامیده می‌شوند، از همین‌دست افراد هستند.

واژهٔ گوسان در ادبیات فارسی دری، در منظومهٔ *ویس و رامین* نیز آمده است و این نمونه جزو معدود کاربردهای این واژه در ادبیات فارسی است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۲۹). این منظومه توسط فخرالدین اسعد گرگانی (قرن پنجم هجری قمری) ظاهراً از پهلوی به فارسی دری ترجمه شده و به نظم درآمده است و براساس قراین و شواهد بسیار، در اصل به زبان پارتی بوده است (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۰). این منظومه توسط خنیاگران و یا همان «گوسان‌ها» سینه‌به‌سینه نقل شده است (آثاری، ۱۳۸۱: ۱۵۰). آثار دیگری چون *یادگار زریران* به‌ادعای برخی محققین بیانگر آن است که در دورهٔ پارتی، موسیقی یکی از عوامل مؤثر در تربیت و تعلیم کودکان و نوجوانان بوده است. همچنین «درخت آسوریک» که منشأ پارتی دارد و درحقیقت به‌عنوان قدیمی‌ترین متن طنز در ادبیات ایران شناخته شده است، حاصل کار «گوسان»هاست (جوادی، ۱۳۸۰: ۲۴). این متن به‌صورت شعر بوده است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۷۲ و ۷۳).

**تصویر ۷. ساغر پارتی، مکشوف از نسا. نوازندگان چنگ و نوعی نی (هرمان، ۱۳۷۳: ۴۴).**

**تصویر ۸. چنگ‌نواز، قرن اول و دوم میلادی، قندهار (جوادی، ۱۳۸۰: ۳۱).**

واژهٔ «فهلویات» که جمع فهلویه است، به‌معنای اشعاری است که به یکی از زبان‌های محلی (جز زبان ادبی و رسمی) به وزنی از اوزان عروضی یا اوزان هجایی سروده شده باشد (معین، ذیل فهلویه). «فهلویه» یعنی منصوب به «فَهلَو» که معرّب کلمهٔ «پَهلَو» به‌معنی «پارتی» است (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۷۳). این کلمه، تغییریافتهٔ واژهٔ «پارت» یا «پرثوه»[۱۳] است که در عهد کورش و داریوش نیز رایج بود و به یکی از ایالات شرقی امپراتوری هخامنشی اطلاق می‌شد (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۲۳۷). این مورد نشان می‌دهد که شعر و شعرخوانی که احتمالاً همراه با آواز و موسیقی نیز بوده، در عهد اشکانیان، هم در میان اجتماعات عمومی مردم و هم در بین جماعت درباری، رایج و مرسوم بوده است.

درنهایت باید گفت در هیچ عصری به‌اندازهٔ دورهٔ اشکانی از راه‌ها محافظت نمی‌شد؛ زیرا عوارض حاصل از جابه‌جایی و حق عبور کالاها، منبع درآمد مهمی محسوب می‌شد. ازطرف دیگر صنعت و صنعتگری، فعالیتی را توسعه داد که نتیجهٔ آن به‌قول گیرشمن: «بهبود کیفیت و ظرافت در نساجی، چرم‌سازی، سفالگری، اسلحه‌سازی و بلورسازی بود» (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۲۷۷). حال باید این‌گونه درنظر گرفت که باتوجه به تعریفی که ابن‌خلدون از هنر موسیقی ارائه کرده است (ر. ک. به: بخش‌های قبل)، با وجود امنیت اجتماعی و نیز پیشرفت کیفی در صنایع مختلف، در این‌زمان است که موسیقی در مسیر

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

پیشرفت قرار می‌گیرد. حضور و رفت‌وآمد افرادی مانند «گوسان»ها در شهرها و مناطق مختلف که موسیقی غیردرباری را ترویج می‌کردند، جز با برقراری همین امنیت و پیشرفت میسر نبود.

## موسیقی در دورهٔ ساسانیان (۶۵۱ م. - ۲۲۴ م.)

عصر ساسانی از باشکوه‌ترین اعصار ماقبل اسلام در زمینهٔ بروز و ظهور موسیقی و موسیقی‌دانان است. در دورهٔ ساسانیان، اقتدار سیاسی به‌حدّی افزایش یافت که یکی از دو قطب جهانی (درکنار امپراتوری رُم) شد. جندی‌شاپور یکی از مراکز علمی جهانی شد و هنر ایران ساسانی به بیزانس، ایتالیا و گل انتقال یافت (پیمان، ۱۳۷۹: دوازده). در میان سلسله‌های قبل از اسلام در ایران، ساسانیان بیشتر از دیگر سلسله‌ها به موسیقی اهمیت می‌دادند و حتی برای آن، وزیر مخصوص تعیین کرده بودند. قسمتی از لحن‌ها و نغمات معروف دورهٔ ساسانی در کتب موسیقی و آثار بعضی شعرا همچون نظامی و منوچهری باقی‌مانده است؛ مانند: نوروزی، مهرگانی، ماخور (ماهور)، شادروان، مروارید و غیره (همایی، ۱۳۴۰: ۱۷۰ و ۱۷۲). به‌علاوه خود شاهان نیز گاهی دستی بر آتش هنر داشتند؛ هرچند ازلحاظ فنی، اطلاعات مشخصی در دست نیست، اما همان‌قدر معلوم است که به‌خاطر توجه شاهان ساسانی به موسیقی، این هنر ازجمله کامل‌ترین و غنی‌ترین هنرهای جهان‌باستان محسوب می‌شده است (جوادی، ۱۳۸۰: ۳۳). در این دوره تداوم آثار عصر اشکانیان نیز دیده می‌شود؛ به‌طور مثال، ساسانیان از سنج که از دورهٔ اشکانیان باقی‌مانده بود، استفاده می‌کردند (آزاد مشرف‌تهرانی، ۱۳۵۷: ۱۹۷). البته باید درنظر داشت که نمونه‌های اولیهٔ سنج در دوران هخامنشی نیز به چشم می‌خورد.

اردشیر بابکان (۲۴۱-۲۲۴ م.)، با طبقه‌بندی درباریان در هفت صنف، موسیقی‌دانان را در طبقهٔ پنجم جای داد (مهرین، بی‌تا: ۱۴۹). در *مروّج‌الذهب* آمده که «اردشیر طبقات کسان را مرتب کرد و هفت‌طبقه نهاد... آنگاه طبقات نغمه‌گران و مطربان و آشنایان صنعت موسیقی را به نظام درآورد» (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۰). در بعضی منابع نقل شده که وی خنیاگران را درکنار ساتراپ‌ها (فرماندهان ایالات) جای داد (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵) و در زمان بهرام‌گور (بهرام پنجم)، (۴۳۸-۴۲۰ م.) تا رتبهٔ اول هم صعود کردند (اسماعیل‌پور، ۱۳۶۸: ۹۴). مسعودی نیز تغییر و دگرگونی موقعیت اجتماعی مطربان را در زمان بهرام گور متذکر می‌شود (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۰ و ۲۴۱).

در بزم‌های خاص، رئیس تشریفات موسوم به «خرم‌باش»، به استادان موسیقی دستور می‌داد که فلان لحن و فلان مقام را بنوازند (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۳۴۵). ابن‌خلدون نیز یادآوری می‌کند که پیش از ظهور اسلام، موسیقی در کشورهای غیرعربی رواج بسیار داشته و همچون «دریای بیکرانی» بوده است؛ چنانکه «شاهان ایران توجه خاصی به این‌گونه هنرمندان مبذول می‌داشتند و در بارگاه ایشان دارای پایگاه بلندی بودند» (ابن‌خلدون، ۱۳۵۳: ۸۵۱). در عهد ساسانی، شعر و موسیقی توأمان بوده است و اغلب شاعر و موسیقی‌دان یک‌نفر بوده‌اند. شاید به همین‌دلیل است که در عهد ساسانی بیشتر از موسیقی‌دانان نام‌برده شده و نامی از شاعران نیست (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۰). شعر در زمان ساسانیان به‌صورت هجایی بوده که بعد از ورود اسلام و زبان عربی، بر قواعد عروضی منطبق شد.

در همین دوره، علاوه‌بر ساز و آواز، الحان ساخته می‌شد که با ساز زده می‌شدند، اما خواننده‌ای نداشت که اصطلاحاً به آن «راوشن» می‌گفتند (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۱). در کتاب *موسیقی کبیر* آمده: «الحانی از این آلات به گوش رسید که حنجرهٔ انسانی همسان آن‌ها نمی‌توانست پدید آورد، مانند بسیاری از دواشین خراسانی و فارسی کهن» (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۷). در برخی نسخ «دواشین»، و برخی «رواشین» ثبت شده است.[۱۴] در برخی کتب عربی مانند *الکافی فی الموسیقی* از آن به «راوسین» یا «راوشین» یاد کرده‌اند (ابن‌زیله، ۱۹۶۴: ۶۶ و ۷۰). این اصطلاح درحقیقت برگرفته است از کلمهٔ «راه» ساسانی است که آن نیز ریشه در «راس» پارتی دارد و صیغهٔ جمع آن «راسین» است (فارمر، ۱۳۶۶: ۱۰۸ و ۱۰۹). حافظ در یکی از غزلیات خود با استفاده از کلمهٔ «راه» می‌آورد:

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

«راهی» بزن که آهی بر ساز آن توان زد / شعری بخوان که با او رطل گران توان زد[۱۵]

این نکته نشان‌دهندهٔ تداوم سنت موسیقایی در جامعه، از قبل اسلام تا دوران اسلامی است.

در دورهٔ ساسانی، تولد فرزند به‌ویژه اگر پسر بود، با برپایی بزم طی مراسم جشن و سرور و دادن صدقات همراه بود (نوذری، ۱۳۸۰: ۸۹) که قاعدتاً این مراسم جشن و سرور همراه با ساز و آواز و حرکات موزون برگزار می‌شده است.

قبلاً تصور می‌شد که یونانیان در ابداع شیوهٔ نگارش موسیقی پیش‌گام بوده‌اند؛ اما هندوها قبل از آنان به این کار مبادرت ورزیده‌اند. همچنین در همان زمان در ایران از اعداد برای نگارش موسیقی استفاده می‌شده است (گالپین، ۱۳۷۶: ۹۰). ذبیح منصور در کتاب *دبیره* با اشاره و آوردن قطعه‌ای از آهنگ نوروز از کتاب *خلاصه الافکار فی معرفة الادوار* (قرن ۷ هـ.ق.) آن‌را از یادگارهای دورهٔ ساسانی دانسته و نوشتهٔ زیر آن‌را که در آن از علامات فصل و وقف *اوستا* استفاده شده، قدیمی‌ترین شیوهٔ نت‌نویسی دانسته است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۲ و ۲۳). این نکته نیز نشان می‌دهد که موسیقی در دورهٔ ساسانی به‌حدی از پیشرفت رسیده بوده که توانایی ثبت آهنگ‌ها و الحان (گونه‌ای نُت‌نویسی) توسط خنیاگران و موسیقی‌دانان وجود داشته است.

در این دوره سازهای جدیدی نیز ابداع شد؛ به‌طور مثال در تواریخ آمده است: «در زمان شاپور ذوالاکتاف [شاپور دوم ۳۷۹-۳۰۹ م.] ایشان [ایرانیان] آلت عجیبهٔ عود را اختراع کردند که بر جمیع آلات موسیقی برتری دارد... و این آلت در زمان بطلمیوس و نیقوماخس وجود نداشته است؛ زیرا ایشان در کتاب‌های خود آن را ذکر نکرده‌اند» (برکشلی، بی‌تا: ۴۹ نقل از اقبال آشتیانی، ۱۹۲۱: ۱۵).

در دورهٔ بهرام پنجم اهمیت بسیاری به موسیقی و موسیقی‌دانان داده شد. به‌دستور وی ظاهراً چندین‌هزار نفر از خنیاگران و موسیقی‌دانان هند (تا دوازده‌هزار نفر نیز ذکر شده است) را به ایران آوردند که به آنان «لولی» یا «لوری» گفته می‌شد (صفوت: ۱۳۵۰: ۶). مولانا در یکی از اشعار خود می‌آورد:

ای «لولی» بربط زن تو مست‌تری یا من / ای پیش چو تو مستی، افسون من افسانه[۱۶]

اصطلاح کولی نیز که برگرفته از کلمهٔ کابلی است، همان مطربان امروزی‌اند و کار آنان رقص و رامشگری بوده است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۲۵). همچنین در دورهٔ ساسانی، افرادی همچون مانی و مزدک با عقاید جدید ظهور کردند که خود و پیروان‌شان به موسیقی علاقهٔ زیادی نشان می‌دادند (مشحون، ۱۳۷۳: ۵۰ و ۵۱).

نقش بهرام گور در حال شکار همراه با ندیمهٔ رامشگر خود، آزاده، حتی در هنر اسلامی نیز تداوم یافت (تصویر ۹). بنا به عقیدهٔ بویس، این‌گونه موسیقی، «نه‌تنها برای سرگرم نگاه داشتن شکارچی، بلکه برای اغوا و جلب خود شکار» به‌کار می‌رفته است (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۷۱).

در آثار مکتوب اسلامی به موسیقی، موسیقی‌دانان و آلات موسیقی گذشتگان اشاره شده است که قاعدتاً ریشه در اعصار قبل، خصوصاً دورهٔ ساسانی دارد؛ به‌طور مثال، مسعودی در *مُروج‌الذهب*، به فرمان پادشاه ساسانی به خوانندگان و نوازندگان مبنی بر خواندن «فلان و فلان آواز» و زدن «فلان نغمه در فلان دستگاه» اشاره می‌کند (مسعودی، ۱۳۷۸: ۲۴۱). همچنین به تعدادی از این سازها اشاره شده است: «عود، نای، تنبور، مزمار و چنگ... مردم خراسان بیشتر آلتی را در موسیقی به‌کار می‌برند که هفت تار داشت و آن‌را رنگ (رنج) می‌خواندند، اما مردم ری و طبرستان و دیلم، تنبور را دوست‌تر داشتند و این آلت نزد همه فرس مقدم بر سایر آلات بوده است». در برخی منابع دیگر مانند *رسالهٔ پهلوی خسرو و غلامش*، نام تعدادی دیگر از سازهای این دوره ذکر شده است؛ به‌عنوان مثال: ون (عود هندی)، بربط (بربود)، چنگ، تمبور و سنتور موسوم به کَنّار، نای و قره‌نی موسوم به مار، و طبل کوچکی به‌نام دُمبَلَگ (کریستنسن، ۱۳۸۸: ۳۴۶ و ۳۴۷).

در برخی منابع، مانند آثار بلاذری و دیگران، آمده است که در جریان فتح آذربایجان، حذیفه‌بن الیمان فرماندهٔ مسلمانان فاتح متعهد شدند که «کسی از مردم آذربایجان کشته نشود و اسیر نگردد و آتشکده‌ای ویران نشود... خاصه اهل شیز[۱۷] را از رقص و پایکوبی در روزهای عید و انجام مراسم مذهبی باز ندارند»

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

**تصویر ۹. کاشی‌کاشان، قرن۷ هـ.ق. بهرام گور درحال شکار با ندیمه چنگ‌نوازش، آزاده (Pope: 1976: 61).**

(راوندی، ۵۵۱:۱۳۷۱). همین نکته نشان می‌دهد که موسیقی و رقص و پایکوبی در مراسم مختلفی مانند آیین‌های مذهبی (نیایش) و اجتماعی (روزهای مخصوص مانند عید) در میان عامهٔ مردم رواج داشته است.

در دورهٔ ساسانی، سرایندگان و خوانندگانی با نام کلی «خنیاگر» یا به پهلوی اشکانی «گوسان» (ر. ک. به: بخش اشکانی) وجود داشته‌اند که داستان‌های حماسی و عاشقانه و غیر ایرانی را به یاد داشتند و آن‌ها را همراه با ساز می‌خواندند. برخی از آنان که به درجهٔ اعلای هنرمندی می‌رسیدند، مانند باربد (پهلبد) و نکیسا، به دربار نیز راه پیدا می‌کردند (تفضلی، ۳۱۱:۱۳۷۶). گستردگی این‌گونه داستان‌های حماسی حتی در ممالک دوردست عربی هم دیده می‌شد؛ چنانکه در برخی منابع است که نضربن حارث برای رقابت با رسول‌الله ﷺ، داستان‌های پهلوانان ایرانی را برای مردم می‌خواند (راوندی، ۶۹۱:۱۳۷۱).

«باربد» از مشهورترین رامشگران و موسیقی‌دانان دورهٔ ساسانی در عهد خسروپرویز بود. درمورد وجه‌تسمیه وی، رشیدی می‌آورد: «بار» به‌معنی رخصت دادن، و «بد» به‌معنی خداوند و دارنده است. چون خسروپرویز به باربد اجازه داده بود که در هرزمان که مایل بود، با او ملاقات کند (صفوت، ۹:۱۳۵۰). تعدادی از الحان و نغمات را به او نسبت می‌دهند (معین، ذیل باربد). وی را اهل جهرم یا مرو دانسته‌اند (مشحون، ۵۷:۱۳۷۳). در منابع آمده است که وی برای هرروزِ هفته، نوایی ساخته بود و همو نیز برای هرروز از سی روزِ ماه، لحنی پدید آورده بود که به نام «سی لحن باربد» مشهور بود. به‌علاوه برای ۳۶۰ روز اوستایی نیز ۳۶۰ لحن ساخته بود که برخی از این نغمات در آثار دوران اسلامی باقی‌مانده است؛ نغماتی همچون: اپرین (آفرین)، شبدیز، خسروانی و غیره (راوندی، ۱۴۴:۱۳۶۸) و گویند نغمه‌های ساختهٔ وی تا قرن ۴ هـ.ق. در مرو زنده بوده و اجرا می‌شده است (رابرتسون و استیونس، ۲۲۵:۱۳۶۹).

از هنرمندان دیگر دورهٔ ساسانی، «سرکش» یا «سرکیس» است که از هنرمندان ارمنی بوده است. همچنین نکیسا که از هنرمندان زمان خسروپرویز بود و سرود خسروانی را از ساخته‌های او می‌دانند و نیز شخصی به‌نام «بامشاد» که از نوازندگان چیره‌دست بوده است (معین). منوچهری می‌گوید:

بلبل باغی به باغ، دوش نوایی بزد / خوب‌تر از باربد، نغزتر از بامشاد[۱۸]

از دیگر موسیقی‌دانان این دوره می‌توان به خسروانی، رامتین، آزادوار چنگی، آفرین، و آزاده اشاره کرد (صفوت، ۸۱۲:۱۳۵۰). احتمالاً آزاده همان چنگ‌نواز دورهٔ بهرام گور بوده که نقش وی بر اشیاء ساسانی و اسلامی دیده می‌شود (تصاویر ۹ و ۱۰)؛ و از دیگر خنیاگران: آرزو، دلارام چنگی، ماه‌آفرید، فرانک، شنبلید (آثاری، ۱۵۵:۱۳۸۱) هستند.

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

در میان نقش‌برجسته‌ها و دیگر اشیاء برجای‌مانده از دورهٔ ساسانی، تصاویری از نوازندگان و آلات موسیقی دیده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، در گچبری‌های ری، شکار بهرام‌گور و همراهی «بانوی محبوب وی [آزاده] که در پشت شتر شکاری وی نشسته، عود یا بربط می‌نوازد» دیده می‌شود (اشمیت، ۱۳۷۶: ۸۲)، یا نقش موزاییکی از بیشاپور که زنی را درحال چنگ‌زدن نشان می‌دهد (تصویر۱۱). همچنین برروی ظروف نقره‌ای ساسانی که در موزهٔ ملی ایران و دیگر موزه‌های جهان نگهداری می‌شود، افرادی درحال نواختن سازهای مختلف همچون: بربط، سُرنا، قاشقك، چغانه، مشته یا شنگ و غیره دیده می‌شوند (مشحون ۱۳۷۳: ۵۳)، (تصاویر ۱۲ و ۱۳). درمیان نقش‌های تاق‌بستان (مربوط به دورهٔ خسروپرویز) نیز تصاویری از چنگ‌نوازان در قایق دیده می‌شود (تصویر ۱۴).

از دیگر سازهای نقوش تاق‌بستان، گونه‌ای قره‌نی، شاید نای و دایرهٔ چهارگوش، سازدهنی، نوعی طبل بزرگ (کوس) و رویین نای، نوعی طبل کوچک و سرانجام، سازی به نام‌انوالا[۱۹] (به‌عقیدهٔ کریستینسن، تاس پهلوی[۲۰] یا تاسهٔ فارسی) است. همچنین طبل کمربندی[۲۱] در نگاره‌ها دیده می‌شود که به کمر بسته و نواخته می‌شود (بینش، ۱۳۷۸: ۳۸). در کنار سازنوازان، گروه دست‌زنندگان و خوانندگان در چند قایق دیده می‌شوند که یا مشغول سرود خواندن هستند و یا برای هماهنگی پاروزنان آهنگی می‌سرایند (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۹۶-۱۹۳).

در دورهٔ ساسانی، تحولاتی در عرصهٔ اجتماعی و اقتصادی رخ داد که بر هنرهایی همچون موسیقی نیز تأثیرگذار بود. در این دوره، بازرگانی محلی به‌شکل تخصصی نمود یافت، استفاده از مسکوکات در معاملات رونق گرفت، فعالیت‌های بانکی به‌وجود آمد و تجارت کالا، خصوصاً ابریشم به‌شکل انحصاری شکل گرفت (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۳۳۵ و ۳۳۶). نتیجه‌ای که از این اوضاع می‌توان گرفت، بالارفتن سطح کیفی هنرها، ازجمله موسیقی است.

احتمالاً موسیقی ساسانی در اواخر این سلسله دچار زوال گشت. این وضعیت با سستی و زوال حکومت مرکزی بی‌ارتباط نبود. چنین امری مربوط به زمان قدرت‌گیری پادشاهان ضعیف ازجمله به تخت‌نشستن دو زن در کاخ تیسفون به‌عنوان فرمانروا در سال‌های پیش از به تخت‌نشستن یزدگرد سوم بوده که تقریباً قوام فرهنگی دولت ساسانی ازهم گسیخته شده و مجالی برای رشد و تعالی هنری چون موسیقی باقی نگذاشته بود. نظر ابن‌خلدون دربارهٔ همگامی فراز و فرود موسیقی با شکوفایی و زوال حکومت‌ها در جوامع، تقریباً مطابق با وضعیت موسیقی در دربار ساسانی است. سلسلهٔ ساسانی در فرجام کار به‌دلایلی مانند تبعیض طبقاتی، اهدای زمین ازجانب پادشاه به طبقات اشراف، خودکامگی گروهی اشراف و طبقهٔ ممتاز دچار ضعف همبستگی ملی، وحدت سیاسی و وفاق اجتماعی شد و به‌دلیل عدم همنوایی حکومت با مردم، دیگر توان و ظرفیت انسانی و اجتماعی مردم تقویت و شکوفا نشد (پیمان، ۱۳۷۹: دوازده و سیزده).

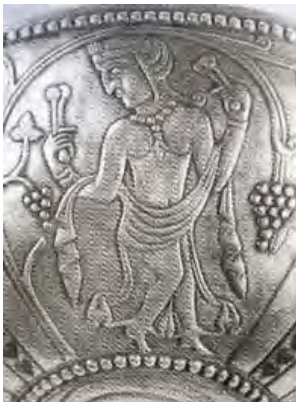
تفضلی درمورد علل زوال اشعار غیردینی و همچنین موسیقی در اواخر ساسانی و اوایل اسلام می‌گوید: «در ایران پیش از اسلام سنت شفاهی از سنت کتبی اهمیت بیشتری داشته و روحانیون و دبیران که اهل قلم بودند، جز آثار دینی و ضرورتاً مدارک و اسناد دولتی و اقتصادی را به کتابت درنمی‌آوردند؛ بنابراین به‌تدریج بسیاری از این‌گونه آثار از میان رفت. علت دیگر آن بود که پس از اسلام، تدریجاً فارسی دری رایج و زبان و خط پهلوی فراموش شد. علت سوم آن بود که با رواج شعر عروضی، اشعار قدیمی یا از رونق افتاد، یا به‌تدریج از خاطره‌ها محو گشت و یا به قالب عروضی فارسی درآمد. علت چهارم، آن است که در ایران قبل از اسلام، شعر با آواز و ساز همراه بود و با تحریم موسیقی یا کم‌اهمیت شدن آن در دورهٔ اسلامی، این اشعار از رونق همگانی افتاد و منحصر به مجالس اشراف و خواص ایرانی و دربارها گردید و از یادها زدوده شد» (تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۱۲ و ۳۱۳). با این حال به‌خاطر سینه‌به‌سینه نقل شدن و یا همان سنت شفاهی، بعضی آوازها و ترانه‌ها و آداب و رسوم در نقاط مختلف ایران باقی‌مانده است؛ مثلاً در بلوچستان، یک فرد بیمار را که اصطلاحاً «گواتی» شده (یعنی گرفتار «گوات» یا نوعی باد) است، به‌وسیلهٔ موسیقی درمان

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

**تصویر ۱۱. ظرف فلزی با نقش بهرام گور در شکار به همراه ندیمه‌اش آزاده، دوران ساسانی (Farrokh, 2005: 15).**

**تصویر ۱۱. رامشگری درحال نواختن، موزاییک‌کاری بیشاپور، متعلق به شاپور اول ساسانی (۲۷۲-۲۴۱ م.)، (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۴۳ و ۲۱۶).**

**تصویر ۱۲. جام ساسانی با نقش نوازندهٔ مشته (شنگ)، (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱).**



**تصویر ۱۳. راست: چغانه‌نواز، وسط: بربط‌نواز؛ چپ: سُرنانواز، نوازندگان ساسانی بر جام‌های نقره‌ای (جوادی، ۱۳۸۰: ۹۰، ۱۰۳ و ۱۲۴).**

می‌کنند. در این مراسمِ مفصّل که آدابِ خاصی دارد و با ساز و موسیقی همراه است، بیمار نهایتاً به حالت خلسه و بی‌خودی می‌رسد و اصطلاحاً باد در او مهار می‌شود (مسعودیه، ۱۳۶۴: ۱۸ و ۱۹). از نمونه‌های باقی‌ماندهٔ دیگر، مراسمی است که در مازندران و شمال ایران و مناطق کوهستانی چون فیروزکوه و دماوند رایج است و به «نوروزی خوانی» معروف است و سابقه‌ای دیرینه دارد (مشحون، ۱۳۷۳: ۴۱).

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

**تصویر ۱۴. چنگ‌نوازان در قایق، تاق‌بستان (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۵۱).**

## نتیجه‌گیری

طی هزاره‌های گذشته، موسیقی از هنرهای اصلی و پیشرفتهٔ این سرزمین بوده است. یافته‌های باستان‌شناسی، بررسی نقوش برجسته، سنگ‌نوشته‌ها، مکتوبات و سایر مدارک، نشان از دیرینگی و قدمت این هنر دارد. در دورهٔ ایلامی، این هنر بیشتر جنبهٔ مذهبی دارد (احتمالاً به‌خاطر عدم آگاهی ما از کاربرد این نوع هنر است نه واقعیت موضوع) از موسیقی و نوازندگان در مراسم مختلفی مانند نیایش به درگاه خدا(یان) و قربانی کردن استفاده شده است؛ اگرچه در همین عصر به موسیقی مخصوص مراسم شادی و دست‌افشانی برخورد می‌شود. اثرمهر چغامیش در عصر پیش‌ازتاریخی و نزدیک به دورهٔ ایلامی، رونق این هنر را نشان می‌دهد. نکتهٔ مهم دیگر در این عصر، وجود هر سه نوع ساز (بادی، کوبه‌ای و زهی) است که در نقوش کول‌فرح، نینوا و چغامیش، کاملاً مشهود و نشان‌دهندهٔ پیشرفتی چشمگیر در موسیقی است. در دورهٔ مادها نیز سنت آوازخوانی در مراسم دعا و نیایش ادامه یافت. *گاثاها* که قدیمی‌ترین بخش *اوستا* و به‌معنی سرود است، از قدیم به‌شکل آوازی خوانده می‌شد. همین آوازها و نحوهٔ اجرای آن‌ها باعث گردید اعراب، کتاب زرتشتیان را *زمازمه/زمزمه* می‌گفتند و مرغ خوش‌آواز را نیز زندباف یا زندخوان می‌نامیدند که کلمهٔ زند به‌معنی تفسیر *اوستا* است. تمامی این شواهد، بیانگر همراهی تنگاتنگ هنر موسیقی و مراسم مذهبی بوده است و این هنر هنوز در میان طبقهٔ عوام اجتماع مجالی برای رشد نیافته بود. ظاهراً مراسم بر تخت‌نشستن پادشاهان ماد همراه با نواختن موسیقی بوده و تداوم سنتی کهن را نشان می‌دهد. نکتهٔ مهم دیگر آن است که در این دوره، موسیقی بیشتر جنبهٔ درباری و دینی رسمی دارد. در عصر هخامنشیان، انواع موسیقی رزمی، بزمی و دینی رواج دارد و به‌دلیل آن‌که امپراتوری هخامنشی، اقوام مختلف و متعددی را زیر چتر حاکمیت خود آورده بود، طبیعی است که از تجربیات این اقوام و جوامع استفاده کند؛ مثلاً تأثیرات اقوام ایلامی و بین‌النهرینی بر هنر موسیقی پارسیان هخامنشی مشهود است. وجود انواع سازها مانند: کوس، بوق، شیپور، چنگ، کرنای و غیره نشان از تنوع موسیقی در این عصر است. با آن‌که بیشتر فعالیت‌های اقتصادی در دست دولت و روحانیون بود و موسیقی نیز با دربار و روحانیون ارتباط نزدیک داشت، اما حضور رامشگران و خنیاگران در مراسمی مانند عروسی‌ها و جشن‌های مختلف گزارش شده است که احتمالاً این مراسمات نیز مربوط به طبقهٔ برخوردار و حاکم جامعه بوده است. حضور زنان که بخشی از هر جامعه‌ای را تشکیل می‌دهند، در مراسم درباری، تداوم سنتی قدیمی را، حداقل از دورهٔ ایلام نشان می‌دهد. از کاربردهای نظامی موسیقی نیز نباید غافل شویم که جهت علامت‌دهی، شروع و پایان جنگ‌ها به‌کار می‌رفت. در عصر سلوکی با تلفیق موسیقی ایرانی و یونانی، گونه‌ای موسیقی مشترک ایرانی‌یونانی به‌وجود آمد که آثار آن را می‌توان در موسیقی جوامع عربی و غربی

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

مشاهده کرد. در عصر اشکانی، افزایش امنیت اجتماعی و پیشرفت کیفی در صنایع، موجب پیشرفت در هنر موسیقی گردید. در این زمان گروهی آوازخوان با نام پارتی «گوسان» شکل گرفت که احتمالاً گونه‌ای ترانهٔ کوچه‌بازاری سر می‌دادند و آن را سینه‌به‌سینه نقل می‌کردند. شاید چنین شیوه‌ای منجر به تأثیر لایه‌های عوام اجتماع عصر اشکانی از هنر موسیقی گردیده باشد، ولی از چند و چون آن بی‌خبریم. اهمیت هنر موسیقی در عصر ساسانی، شاه را وادار کرد تا وزیری برای مناسبات چنین هنری تعیین نماید که درجه و مرتبهٔ آنان در دربار بهرام گور به رتبهٔ دوم طبقات اجتماع درباری ارتقاء یافت. به‌دلیل بالارفتن ارج و مقام خنیاگران در دربار، تشریفات خاصی برای اجرای مراسم موسیقی وجود داشت. در عصر ساسانیان مانند اعصار گذشته، انواع مختلف موسیقی دیده می‌شود؛ ازجمله به‌شکل بزمی و شادی، درموقع شکار که باعث فریب شکار می‌شد، همچنین در مراسم مذهبی نیز به‌تبعیت از ادوار پیشین از آواز استفاده می‌شد. در این دوره استفاده از برخی از سازهای ادوار گذشته تداوم یافت؛ به‌طور مثال، استفاده از سنج که اصل آن به دورهٔ هخامنشی بازمی‌گردد و از دورهٔ اشکانی به ساسانیان رسیده بود. سازهای متداول این دوره بر ظروف مختلف و نقوش دیواری و تزیینی و غیره دیده می‌شود. همچنین در این زمان سازهای جدیدی ابداع شد، گونه‌ای نت‌نویسی به‌وجود آمد و خنیاگران و موسیقی‌دانان بزرگ و چیره‌دستی مانند: باربد، بامشاد، سرکش، نکیسا و دیگران ظهور کردند و الحان خاصی مانند راوشن یا همان «راه» در این عصر ابداع شد. شعر و موسیقی در این زمین همراه با هم بود و شاعر و موسیقی‌دان اغلب یک‌نفر بودند. موسیقی این عصر در میان مردم عادی جامعه نیز کاملاً رواج داشت و تا ادوار اسلامی تداوم یافت. در عهد حاکمیت ساسانیان موسیقی در میان پیروان مذاهب و فرقه‌های دیگر مانند مانویان و مزدکیان رواج تام داشت. تدریجاً با ضعف حکومت ساسانی، موسیقی نیز از شکوه اولیهٔ خود بازماند، اما موسیقی ایران و جهان عرب تا سال‌ها از میراث موسیقی ایران قبل از اسلام استفاده کرد. نام‌ها و اصطلاحات موسیقایی بسیاری از دورهٔ ساسانی در میان مردمان و جوامع مسلمان باقی‌ماند و تدریجاً، نام بعضی از گوشه‌ها و ردیف دستگاه‌های موسیقی ایرانی را به خود گرفت.

## پی‌نوشت

1. Ella Zonis

2. http://www.chn.ir/NSite/FullStory/News/?Id=94331&Serv=0&SGr=0 (بازیابی به تاریخ ۹۲/۱۰/۳۰)

۳. ر. ک. به: ابوسعید ابوالخیر (دوشنبه ۱۸ دی ۱۳۹۱). http://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh154

4. Pipa
5. Biva
6. Hanni
7. Farmer
8. Augares

۹. زند: تفسیر *اوستا* را گویند (*معین*، ذیل واژهٔ زند). مسعودی می‌آورد: «و چون از فهم کتاب عاجز ماندند، زردشت تفسیری بیاورد و تفسیر را «زند» نامیدند. آنگاه برای تفسیر نیز تفسیری بیاورد و آن را «پازند» نامید» (مسعودی، ۱۳۹۰: ۲۲۴).

10. Drum

۱۱. حتی برخی محققین، کورش را نامی ایلامی می‌دانند (ر. ک. به: آمیه، ۱۳۴۹: ۷۳).

۱۲. برای آگاهی بیشتر از تأثیرات قوم ایلام بر هخامنشیان ر. ک. به: علیئی، میثم؛ و همتی ازندریانی، اسماعیل، «بررسی برخی از تأثیرات فرهنگی، هنری و تمدنی ایلام بر هخامنشیان» (زیرچاپ).

13. Parthava

۱۴. ر. ک. به: فارابی، ابی نصرمحمدبن محمدبن طرخان، (بی‌تا)، *الموسیقی‌الکبیر*. تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه، مراجعه و تصویر محمود احمد الحفنی، فاهره: دارالکتاب العربی للطباعه و النشر، ص۶۹.

۱۵. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمدبن بهاءالدّین. (۱۳۶۸). *دیوان حافظ*. تصحیح و مقدمه از حسین الهی قمشه‌ای. تهران: سروش

۱۶. مولانا/ مولوی، جلال‌الدین محمد (سه شنبه ۱۱ تیر ۱۳۹۲). http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh2309/

۱۷. آتشکدهٔ آذرگشنسب، یکی از سه آتشکدهٔ اصلی دورهٔ ساسانی، واقع در تکاب، آذربایجان غربی.

۱۸. شعری در وصف نوروز و مدح خواجه ابوالحسن‌بن حسن. (ر. ک. به: منوچهری، ابونجم احمدبن قوص (سه‌شنبه ۱۱ تیر ۱۳۹۲). http://ganjoor.net/manoochehri/divanm/ghaside-ghete/sh16/).

19. UnvaIIa
20. tas
21. waisted drum

## کتابنامه


- آثاری، مهدی (۱۳۸۱). *هویت موسیقی ملی ایران و سازها از آغاز تا امروز*. تهران: دهخدا.
- آزاد مشرف‌تهرانی، م [ویراستار] (۱۳۵۷). *خاستگاه اجتماعی هنرها*. تهران: فرهنگسرای نیاوران.
- آمیه، پیر (۱۳۴۹). *تاریخ عیلام*. ترجمهٔ شیرین بیانی. تهران: دانشگاه تهران.
- ابن‌خلدون، عبدالرحمن (۱۳۵۳). *مقدمه*. به‌کوشش: محمدپروین گنابادی. ج ۲، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ابن‌زیله، ابی‌منصور الحسین (۱۹۶۴). *الکافی فی الموسیقی*. تحقیق: زکریّا یوسف، قاهره: دارالقلم.
- اسماعیل‌پور، علی (۱۳۶۸). *موسیقی در تاریخ و قرآن*. بی‌جا: مؤلف.
- اشمیت، اریک. ف (۱۳۷۶). *پرواز بر فراز شهرهای باستانی ایران*. ترجمهٔ آرمان شیشه‌گر، تهران: سازمان میراث فرهنگی (پژوهشگاه).
- بدیعی، نادر (بی‌تا). *تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران*. بی‌جا: روشنفکر.
- براون، ادوارد (۱۳۴۵). *تاریخ ادبیات ایران*. ترجمهٔ رشید یاسمی. ج ۴. چ سوم، تهران: ابن‌سینا.
- برکشلی، مهدی (۱۳۵۷). *اندیشه‌های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی*. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران.
- برکشلی، مهدی (بی‌تا). *موسیقی فارابی*. تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۳۴/۵). *برهان قاطع*. به‌اهتمام: دکتر معین، جلد چهارم، تهران: چاپ سینا.
- برهان، محمدحسین بن خلف تبریزی (۱۳۸۰). *برهان قاطع*. تهران: نیما.
- بویس، مری؛ و فارمر، هنری جورج (۱۳۶۸). *دوگفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران*. ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- بینش، تقی (۱۳۷۸). *تاریخ مختصر موسیقی ایران*. تهران: دهستان.
- بوآس، فرانتس (۱۳۹۱). *مردم‌شناسی هنر (هنر ابتدایی)*. ترجمهٔ جلال‌الدین رفیع‌فر، تهران: گل آذین.
- بهار، محمدتقی (۱۳۵۵). *سبک‌شناسی*. تهران: امیرکبیر.
- پاتس، دنیل. تی (۱۳۸۵). *باستان‌شناسی ایلام*. ترجمهٔ زهرا باستی، تهران: سمت.
- پوپ، آرثُر؛ و آکرمن، فلیس (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*. ج ۶. ترجمهٔ نجف دریابندری و همکاران، تهران: علمی و فرهنگی.
- پیمان، سیدحسن (۱۳۷۹). *آیینه (اقتصاد و مدیریت در آیینه مکتوب ایران)*. ج ۱، تهران: وثقی.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به‌کوشش: ژاله آموزگار، تهران: سخن.
- جوادی، غلامرضا (۱۳۸۰). *موسیقی ایران از آغاز تا امروز*. تهران: همشهری.
- حاکمی، علی (۱۳۸۵). *گزارش هشت فصل بررسی و کاوش در شهداد (دشت لوت)*. به‌کوشش: محمود موسوی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمدبن بهاءالدّین (۱۳۶۸). *دیوان حافظ*. تصحیح و مقدمه از: حسین الهی‌قمشه‌ای، تهران: سروش.
- خوارزمی، ابوعبدالله محمدبن احمدبن یوسف کاتب (۱۳۴۷). *مفاتیح‌العلوم*. ترجمهٔ حسین خدیوجم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- دارک، کن. آر (۱۳۸۷). *مبانی نظری باستان‌شناسی*. ترجمهٔ کامیار عبدی. چ دوم، تهران: نشر دانشگاهی.


Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۵). *فرهنگ متوسط*. ج ۲، تهران: دانشگاه تهران.
- دیاکونوف، ایگور میخایلوویچ (۱۳۹۰). *تاریخ ماد*. ترجمهٔ کریم کشاورز. چ دهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- رابرتسون، الک؛ و استیونس، دنیس (۱۳۶۹). *تاریخ جامع موسیقی*. ج ۱. ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- رامین، علی (۱۳۸۹). *مبانی جامعه‌شناسی هنر*. تهران: نی.
- راوندی، مرتضی (۱۳۶۴). *تاریخ اجتماعی ایران*. ج ۵: حیات اقتصادی مردم ایران از آغاز تا امروز، بی‌جا: مؤلف.
- راوندی، مرتضی (۱۳۶۸). *تاریخ اجتماعی ایران. مناظری از حیات اجتماعی، هنری و صنعتی ایرانیان بعد از اسلام*. ج ۷، بی‌جا: مؤلف.
- راوندی، مرتضی (۱۳۷۱). *تاریخ اجتماعی ایران*. ج ۶. چ دوم، تهران: نگاه.
- رضائیان، فرزین (۱۳۸۶). *هفت رخ فرخ ایران*. چاپ دوم، تهران: شرکت طلوع ابتکارات تصویری.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین (۱۳۸۱). *پیدایش و تحول هنر*. تهران: برگ زیتون.
- زونیس، الا (۱۳۷۷). *موسیقی کلاسیک ایرانی*. ترجمهٔ مهدی پورمحمد، تهران: پارت.
- سپنتا، ساسان (۱۳۸۲). *چشم‌انداز موسیقی ایران*. تهران: ماهور.
- سرفراز، علی‌اکبر؛ و فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۱). *باستان‌شناسی و هنر ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی*. تهران: عفاف.
- سرفراز، علی‌اکبر؛ و آورزمانی، فریدون (۱۳۷۹). *سکه‌های ایران*. تهران: سمت.
- سیوری، راجر (۱۳۸۴). *ایران عصر صفوی*. ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.
- شعبانی، رضا (۱۳۶۹). *مبانی تاریخ اجتماعی ایران*. تهران: قومس.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۸). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *سبک‌شناسی شعر*. تهران: میترا.
- صراف، محمدرحیم (۱۳۷۲). *نقوش برجسته ایلامی*. تهران: جهاد دانشگاهی.
- صَفوَت، داریوش (۱۳۵۰). *پژوهشی کوتاه درباره استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی*. تهران: چاپخانه وزارت فرهنگ و هنر.
- طلایی، حسن (۸۳-۱۳۸۲). گفتگوهای غیرطبقه‌بندی‌شده کلاسی در رشتهٔ باستان‌شناسی دانشگاه تهران.
- فارابی، ابونصر محمد (۱۳۴۸). *احصاءالعلوم*. ترجمهٔ حسین خدیوجم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- فارابی، ابونصر محمد (۱۳۷۵). *موسیقی کبیر*. ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات‌فرهنگی.
- الفارابی، ابی‌نصر محمدبن محمدبن طرخان (بی‌تا). *الموسیقی‌الکبیر*. تحقیق و شرح: غطاس عبدالملک خشبه، مراجعه و تصویر محمود احمد الحفنی، قاهره: دارالکتاب العربی للطباعه والنشر.
- فارمر، هنری‌جورج (۱۳۶۶). *تاریخ موسیقی خاورزمین (ایران بزرگ و سرزمین‌های مجاور) تا سقوط خلافت عباسیان*. تهران: آگاه.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۹). *شاهنامه*. به کوشش: ایرج افشار، محمود امید سالار، نادر مطلبی کاشانی، با مقدمهٔ جلال خالقی‌مطلق، تهران: طلایه.
- فروغ، مهدی (۱۳۵۴). *نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- فروغ، مهدی و دیگران (۱۳۸۳). *موسیقی ایرانی (مجموعه مقالات)*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۱). *انسان‌شناسی هنر: زیبایی، قدرت، اساطیر*. تهران: ثالث.

Downloaded from journal.richt.ir at 11:26 IRST on Wednesday October 23rd 2019

- کالج، مالکوم (۱۳۸۳). *اشکانیان (پارتیان)*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: هیرمند.
- کانتور، هلن، جی؛ و دلوگاز، پ. پ (۱۳۴۸). «چغامیش شهر پنج‌هزارساله ایران». ترجمهٔ جهانگیر افکاری. *ماهنامهٔ پیام یونسکو*. شمارهٔ چهاردهم. سال اول. صص: ۲۸-۲۲.
- کریستنسن، آرتور (۱۳۸۸). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمهٔ رشید یاسمی. ویراستاری حسن رضایی‌باغ‌بیدی، تهران: صدای معاصر.
- گالپین، فرانسیس (۱۳۷۶). *موسیقی بین‌النهرین*. ترجمهٔ محسن الهامیان، تهران: دانشگاه هنر.
- گزنفون (۱۳۵۰). *سیرت کورش‌کبیر*. ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: چاپخانهٔ بانک بازرگانی ایران.
- گیرشمن، رمان (۱۳۵۰). *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- گیرشمن، رمان (۱۳۸۵). *تاریخ ایران از آغاز تا اسلام*. چ ۳. ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران: جامی.
- مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۰). *تاریخ و تمدن ایلام*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- محمودی دولت‌آبادی، اصغر (۱۳۸۳). *تاریخ فرهنگ و سیاست در ایران باستان (دفتر پارینه)*. تهران: آبتین.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ (۱۳۴۴). *مقاصدالالحان*. به‌اهتمام: تقی بینش، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- مراغی، عبدالقادربن غیبی حافظ (۱۳۶۶). *جامع‌الالحان*. به‌اهتمام: تقی بینش، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مسعودی، ابوالحسن علی‌بن حسین (۱۳۷۸). *مروج‌الذهب*. ج ۱. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. چ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۶۴). *موسیقی در بلوچستان*. تهران: سروش.
- مشحون، حسن (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران*. ج ۱، تهران: سیمرغ (با همکاری نشر فاخته).
- معین، محمد (بی‌تا). *فرهنگ فارسی*. ج ۴، تهران: امیرکبیر.
- مهرین (شوشتری)، عباس (بی‌تا). *تاریخ ادبیات ایران عصر ساسانیان*. تهران: دریا.
- نگهبان، عزت‌الله (۱۳۷۲). *حفاری هفت‌تپه دشت خوزستان*. تهران: میراث فرهنگی.
- نوذری، عزت‌الله (۱۳۸۰). *تاریخ اجتماعی ایران از آغاز تا مشروطیت*. تهران: خجسته.
- هرمان، جورجینا (۱۳۷۳). *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*. ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- هرودت (۱۳۳۶). *تاریخ هرودت*. ترجمهٔ دکتر هادی هدایتی، تهران: دانشگاه تهران.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۴۰). *تاریخ ادبیات ایران از قدیمی‌ترین عصر تاریخی تا عصر حاضر*. ج ۱ و ۲. مشتمل بر تاریخ ادبیات ایران از ازمنه قدیم تاریخی تا حملهٔ مغول، چ دوم، تهران: فروغی.

- Dyson, R. H. Jr & Lawn, B. (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.

- Pope, A. U., (1976). *Introducing Persian Architecture*. Tehran: Soroush Press.

- Potts, D. T., (2010). "Monarchy, Factionalism and Warlordism: Reflections on Neo-Elamite Courts". Im Herausgegeben von Bruno Jacobs und Robert Rollinger. *The Achaemenid Court Harrassowitz Verlag.* Wiesbaden. pp: 107- 137.

- Farrokh, K., (2005). *Sassanian Elite Cavalry AD 224 – 651.* Britain, Oxford: Osprey publishing.

- http://ganjoor.net/abusaeed/robaee-aa/sh154

- http://ganjoor.net/moulavi/shams/ghazalsh/sh2309/

- http://ganjoor.net/manoochehri/divanm/ghaside-ghete/sh16/