Investigating the impact of religious and mythological beliefs on the representation methods of musicians in the Elamite period

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/JIVSA.2023.402253.1062

Mohammad Saleh Baratali [1] **Bita Mesbah**[2*]
[*]**Corresponding Author:** Bita Mesbah **Email:** bitamesbah@semnan.ac.ir
Address: Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran.

Citation: : Mesbah, B. & Barat Ali, M. S. (2023), Investigating the impact of religious and mythological beliefs on the representation methods of musicians in the Elamite period, Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts, 2023, 2 (3), P 129-143

Received: *02 August 2023*
Revised: *17 September 2023*
Accepted: *21 September 2023*
Published: *22 September 2023*

Abstract

The analysis of the ancient artifacts of civilizations of the Middle East region, such as figures, reliefs, wall paintings, decorative motifs, seals, texts, and other works found in temples, palaces, and tombs, proves that music was an integral part of civilization in this region. As the people held special sanctity for it. Ancient Elam is a clear example of this issue. Studies show that the civilization and culture of ancient Elam were mixed with music, as the presence of music is clearly seen in all religious ceremonies and celebrations, including prayers, sacrifices, vows, royal meetings, mourning and burial. The artifacts of this civilization are evidence of the importance they attached to the place of music and musicians. Analyzing the artifacts left behind by ancient Elam, such as cylindrical seals, terracotta figurines, and reliefs primarily found in Shush, Haft Tepe, Chaghamish, and Kol Farah, can provide insight into the profound relationship between music and myth in Elamite culture. The purpose of this research is to analyze the special perspective of Elamite society towards music and prove its connection with mythological beliefs in this civilization. The information and data of this article were obtained in the field method, by referring to the antiques and archives available in the National Museum of Iran, as well as the documentary method, by referring to the available documents and sources, and finally, by the descriptive-analytical method they have been investigated and implemented. The key research questions are as follows: 1. What is the relationship between mythological beliefs, music, and Elamite musicians? 2. During which historical period in Elam is the connection between music and myth most evident? 3. How do the physical attributes of musicians depicted in artworks, such as nudity and gender, relate to mythological concepts?

Keywords: : Music of Elam, Religious Music, Musician Figurine, Elamite Reliefs

[1]Master's student in Art Research, Department of Art Research, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran
[2]*Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran

1.Introduction

According to scientists and archaeologists, the Elam civilization emerged in the late third millennium BC in the southwestern region of the Iranian plateau, encompassing areas such as Khuzestan, Lorestan, Ilam, and the Bakhtiari Mountains. Like other ancient civilizations, the culture of Elam placed great importance on music, as evidenced by the examination of antiques and artifacts left behind. These include figurines, seals, terracotta decorations, and relief motifs depicting musicians and dancers, highlighting the close connection between music and the religious and mythological beliefs of the Elamite society. Numerous artworks depicting religious festivals, sacrifices, mourning, burials, and worship ceremonies feature musicians, singers, and dancers, further supporting this claim.

The rulers of Elam also recognized the significance of music. Upon ascending to power, they would construct temples to solidify their reign, often accompanied by ceremonies where statues of gods were placed inside while musicians, dancers, and singers performed. The objective of this article is to examine the unique perspective of Elamite society on music and establish its connection with mythological beliefs

2. Research Methodology

This article focuses on the examination of 3 reliefs, 5 cylindrical seals, and 117 terracotta figurines from the archives of the National Museum of Iran and the Louvre Museum in Paris. The data for this article was collected through two methods: the field method, which involved visiting the National Museum of Iran to study Elamite musicians, and the documentary method, which involved referencing documents and resources from the National Museum of Iran Library and other relevant sources such as articles and theses. The research primarily concentrates on Elamite seals, figurines, and reliefs from the period of 700-3500 BC. The information gathered is analyzed using a descriptive-analytical approach to address the research questions.

3. Research Findings

The works belonging to the second millennium BC are strongly different from the works of other historical periods in Elam. Focusing on individual musicians has made their personal characteristics more visible in this period. But the connection of these works with mythological concepts is the only main characteristic that is common to all of them in different eras. These links become more visible when the musical media changed from cylinder seals to terracotta figurines in the second millennium BC. Since the figures show the characters individually, they are no longer able to show a large-scale celebration or ceremony with the presence of a group of musicians. So the focus is on the musician and his personality traits. From this period, musicians with different costumes and different genders appear. Examining the two factors of clothing and gender establishes new links between musicians and mythological concepts and shows the influence of musicians' figurines from traditions that are connected to mythology. The nakedness of the body and having only one belt, which is common to all lute players in the years 1100-1500 BC, is derived from a tradition in Mesopotamia that depicts mythological heroes with this appearance when giving their opinion. Also, the emergence of the female gender among musicians in the second millennium BC, following the special attachment of the society to the Elamite goddesses, is accompanied by an emphasis on sexual organs. The main distinction of the figurines is that, unlike seals and reliefs, they do not show the connection between music and myth only with the presence of musicians in a ritual ceremony. Rather, in this medium, the musician appears in the form of a mythical character who performs a sacred act. Considering the popular nature of the art of sculpture, this issue can be directly related to the thoughts, beliefs, and pure perspective of the Elam society towards the phenomenon of music. In the Neo-Elamite period, music appears in government media and in reliefs, like in the period before the second millennium BC, and again, instead of the personal characteristics of the musicians, the group of musicians is considered. This time, the music has a completely royal application and is placed at the service of the rulers so that the king gives legitimacy and a ritual aspect to himself and to the ceremonies they hold. Although due to the depiction of Mythological beliefs and religious duties of the society, these paintings have still maintained their relationship with religion and mythology. But the images have become more realistic and, unlike the previous periods, there are no traces of any mythical creatures in them. The link between the musician and the myth in this medium is only through participation in a ritual ceremony. It can be concluded that in the civilization of Elam, music in the popular media is closer to mythological concepts than the government media, and the society has a more special view of the music and the musician than the ruling class.

4. Research Findings

Studying the antiques related to Elam civilization shows that the Elamite society, as a society bound by religion, looks at music as a mediator between human and what is beyond it (a god or a hero). In this

way, society tries to create a connection between itself and stronger forces by using music to worship gods and fulfil people's wishes. Both the ruling class and ordinary people viewed music as sacred, but the latter had a purer perspective. The peak of the connection between music and mythology occurred during the second millennium BC, particularly in the terracotta figurines of musicians created by the people. These figurines emphasized the individual characteristics of the musicians, making their connection to mythology more evident. The direct connection between musicians and mythological characters is established through the embodiment of external features such as nudity and gender in the figurines. By following the traditions that were used to embody mythological characters, these characteristics prove the connection of musicians with these mythological characters. In conclusion, in Elamite society, music is intricately intertwined with mythology, and musicians are regarded as either mythological figures or individuals capable of using music's power to establish a link between humanity and higher forces based on mythological concepts.

Funding
There is no funding support

Authors' Contribution
Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approved of the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work.

Conflict of Interest
Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments
We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

مقاله پژوهشی

بررسی تأثیر باورهای آئینی و اساطیری بر شیوه‌های بازنمایی نوازندگان در دورهٔ عیلامی

10.22034/JIVSA.2023.409383.1062

محمدصالح براتعلی[1]، بیتا مصباح[2*]

چکیده

به گواه آثار به‌جامانده از تمدن‌های کهن منطقهٔ خاورمیانه، از قبیل پیکره‌ها، نقوش برجسته، نقّاشی‌های دیواری، نقوش تزئینی، مهرها، متون به‌دست‌آمده و دیگر آثار یافته شده در معابد، کاخ‌ها و مقبره‌ها، موسیقی عضو لاینفک تمدن مردم این ناحیه به‌حساب می‌آمده و حتّی مردمان تقدّس خاصّی برای آن قائل بودند. عیلام باستان نیز از این قاعده مستثنا نبوده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد تمدن و فرهنگ عیلام باستان تا حدی با موسیقی آمیخته بوده است که در تمامی مراسم‌ها و جشن‌های مذهبی اعم از نیایش، قربانی، نذرونیاز، مجالس سلطنتی، سوگ و تدفین حضور موسیقی به‌وضوح رؤیت می‌شود. آثار به‌جامانده از این تمدن گواه اهمّیّتی است که آن‌ها برای جایگاه موسیقی و نوازندگان قائل بودند. هدف از این پژوهش، تحلیل نگاه خاص جامعهٔ عیلامی به موسیقی و اثبات پیوند آن با باورهای اساطیری در این تمدن است. اطّلاعات و داده‌های این مقاله، به شیوهٔ میدانی و با مراجعه به آثار موجود در موزهٔ ملّی ایران و همین‌طور شیوهٔ اسنادی و مراجعه به مدارک و منابع موجود، به‌دست‌آمده و در آخر به روش توصیفی تحلیلی به بررسی و تطبیق آن‌ها پرداخته شده است. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد که جامعهٔ عیلامی به موسیقی به‌منزلهٔ ارتباطی میان خود و جهان فراتر از خود بر مبنای مفاهیم اساطیری نگاه می‌کند. این نگاه خاص در هزارهٔ دوم قبل از میلاد با ظهور پیکرک‌های سفالین نوازندگان بیشتر از هر دوره‌ای شدّت می‌گیرد؛ چراکه تمرکز روی ویژگی‌های فردی در این آثار موجب تثبیت ارتباط بین نوازنده و موسیقی با مفاهیم اساطیری می‌شود.

کلید واژه ها: موسیقی عیلام، موسیقی آئینی، پیکرک نوازنده، نقوش برجسته عیلامی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

[1] دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
[2*] نویسنده مسئول: استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران Email: bitamesbah@semnan.ac.ir

مقدّمه

طبق برآورد دانشمندان و باستان‌شناسان نقطهٔ آغاز تمدن عیلام، اواخر هزارهٔ سوم قبل از میلاد، در جنوب غربی فلات ایران بود. محدودهٔ جغرافیایی این تمدن، بخش‌هایی از خوزستان، لرستان، ایلام کنونی و کوه‌های بختیاری را در برمی‌گرفت. همان‌طور که بررسی شواهد و آثار به‌جامانده از تمدن‌های کهن، بیانگر نقش ویژهٔ موسیقی در فرهنگ اقوام مختلف است، فرهنگ عیلام نیز از این قاعده مستثنا نیست. امروزه آنچه از موسیقی مردمان این دوره در دسترس است، شامل پیکرک‌ها، مُهرها، تزئینات روی سفالینه‌ها و نقوش برجسته، که از نوازندگان و رقصنده‌ها الهام گرفته شده‌اند، نشان‌دهندهٔ نقش پُررنگ موسیقی در فرهنگ و پیوند تنگاتنگ آن با باورهای مذهبی و اساطیری این مردم است. حضور نوازندگان، خوانندگان و رقاصان در شمار زیادی از آثاری که مربوط به تصاویر جشن‌های مذهبی، مراسم نذرونیاز، قربانی، سوگواری، تدفین، پرستش خدایان و ستایش آن‌ها هستند، دلیل محکمی برای اثبات این ادّعا است.

اهمّیّت موسیقی برای فرمانروایان این تمدن نیز بسیار بالا بوده است. پادشاهان به‌محض در اختیار گرفتن قدرت، اقدام به ساختن معابدی جهت تثبیت بقای حکومتشان می‌کردند و افتتاح این معابد همیشه با مراسمی همراه بود که طی آن، تندیس ایزدان را درحالی‌که نوازندگان، رقصنده‌ها و خوانندگان اوراد مذهبی به اجرای موسیقی مشغول بودند، در داخل معابد قرار می‌دادند. همچنین کوتیک اینشوشیناک[1] فرمانروای اوان[2] عدّه‌ای از نوازندگان را استخدام کرده بود و به آن‌ها برای نواختن هنگام طلوع و غروب آفتاب، روبه‌روی دروازه‌های اصلی معبد اینشوشیناک[3]، حقوق می‌پرداخت. از طرفی دیگر، تمدن بین‌النهرین که در مجاورت تمدن عیلام قرار داشته و در طول قرن‌ها مشغول به دادوستد فرهنگی با این تمدن بوده و مستندات و منابع بیشتری از آن امروز به‌جامانده نیز، گواه رابطهٔ ویژهٔ موسیقی با فرهنگ و باورهای مذهبی و اساطیری تمدن‌های شکل‌گرفته در خاورمیانه است. به‌عنوان نمونه، یکی از چهار چنگی که باستان‌شناسان از یک مقبرهٔ سلطنتی در اور خارج کردند و از کهن‌ترین نمونه‌های ساز زهی در جهان محسوب می‌شوند، با سر زرّین یک گاو، که در فرهنگ بین‌النهرین دارای اهمّیّت اسطوره‌ای است، تزئین شده که ریشی از جنس لاجورد دارد و طرح آن بر روی اثر مشهور به پرچم اور نیز کشیده شده است.

بررسی آثار به‌جامانده از عیلام باستان از قبیل مُهرهای استوانه‌ای، پیکرک‌های سفالین و نقش‌های برجسته که عمدتاً در شوش، هفت‌تپه، چغامیش و کول‌فرح به‌دست‌آمده‌اند می‌تواند رابطهٔ عمیق موسیقی با مذهب و اسطوره در فرهنگ عیلام را نشان بدهد. هدف از این مقاله تحلیل نگاه خاص جامعهٔ عیلامی به موسیقی و اثبات پیوند آن با باورهای اساطیری این تمدن است. پرسش‌های بنیادین این تحقیق عبارت‌اند از:

۱- چه رابطه‌ای بین باورهای اساطیری با موسیقی و نوازندگان عیلامی برقرار است؟

۲- در کدام دورهٔ تاریخی در عیلام رابطهٔ بین موسیقی و اسطوره بیشتر دیده می‌شود؟

۳- ویژگی‌های صوری نوازندگان در آثار، مانند برهنگی و جنسیت آن‌ها چه پیوندی با عقاید اسطوره‌ای برقرار می‌کند؟

روش تحقیق

در پژوهش حاضر تلاش شده تا مفاهیم اسطوره‌ای که در آثار به‌جا مانده از تمدن عیلام که نوازندگان در آن‌ها ترسیم و مجسّم شده‌اند مورد بررسی و تحلیل قرار گیرند. به همین جهت از میان آثار و با توجّه به میزان نزدیکی آن‌ها به موضوع تحقیق و داشتن قابلیت بررسی، ۳ نقش برجسته، ۵ مُهر استوانه‌ای و ۱۱۷ پیکرک سفالین (موجود در آرشیو موزهٔ ملّی ایران و موزهٔ لوور پاریس) برای بررسی انتخاب شدند. گردآوری اطّلاعات و داده‌های این مقاله، بر اساس دو شیوهٔ میدانی، شامل مراجعه به موزهٔ ملّی ایران جهت بررسی پیکرک‌های موجود از نوازنده‌های عیلامی و شیوهٔ اسنادی، شامل مراجعه به اسناد و مدارک موجود در کتابخانهٔ ملّی و کتابخانهٔ موزهٔ ملّی و همین‌طور باقی منابع شامل مقالات، پایان‌نامه‌های مربوطه بوده است. توجّه این پژوهش معطوف به مهرها، پیکرک‌ها و نقش‌برجسته‌های عیلامی، در بازهٔ زمانی ۷۰۰-۳۵۰۰ پیش از میلاد است و در کنار آن، برای تطبیق اطّلاعات به‌دست‌آمده، به آثار مشابه در تمدن بین‌النهرین نیز اشاره می‌شود. اطّلاعات به‌دست‌آمده از این پژوهش به شیوه توصیفیتحلیلی مورد بررسی قرار گرفته و به این طریق، به پرسش‌های پژوهش پاسخ داده می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

قریب به‌اتّفاق پژوهش‌هایی که تا امروز در زمینهٔ موسیقی عیلام انجام‌شده بیشتر متمرکز بر سازشناسی و مُدشناسی موسیقی این دوران بوده است. مشهدی فراهانی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «مطالعه تطبیقی موسیقی عیلام و بین‌النهرین در دوران باستان (مطالعه موردی سازها و نظام موسیقایی)»، با تکیه بر وجه اشتراک فراوان بین موسیقی عیلام و بین‌النهرین و بررسی پیکرک‌های برجا مانده در موزهٔ ایران باستان و موزهٔ لوور، با نگاهی موسیقی‌شناسانه به این موضوع پرداخته و سعی کرده است با اشاره به کتیبه‌های یافت‌شده در بین‌النهرین، گام مورد استفاده در موسیقی این تمدن را با موسیقی عیلام تطبیق بدهد. همچنین فراهانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «لوت‌های نقش شده در پیکرک‌های سفالین ایلام باستان» به بررسی پیکرک‌های سفالین نوازندگان پرداخته است، امّا نگاه او بیشتر معطوف به سازشناسی است و کمتر سراغ ارتباط معنایی این نوازندگان با آئین رفته است. خاکسار (۱۳۸۷) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «رویکردی باستان موسیقی شناسانه بر بقایای باستانی و موسیقایی دوره ایلام باستان» با رویکرد و نگاهی مشابه به دسته‌بندی سازهای عیلامیان پرداخته و مُهرها، پیکرک‌ها و نقوش برجسته را مورد بررسی قرار داده است. وی به توصیف ویژگی‌های نوازندگان پرداخته و سعی کرده با مراجعه به آثار موجود در مصر و بین‌النهرین، رابطه‌ای بین نوازندگان عیلامی با دیگر سرزمین‌ها برقرار کند، امّا کار او بیشتر وجه توصیفی و دسته‌بندی آثار موجود را داشته و کمتر به تحلیل در رابطه با مفاهیم اساطیری می‌پردازد. ساریخانی و هوشیاری (۱۳۹۵) در مقالهٔ «پژوهشی بر نقش‌مایه‌های آلات موسیقی در تمدن‌های ایلام و میانرودان»، تأثیر و تأثر موسیقی عیلام و موسیقی بین‌النهرین را مورد بررسی قرار داده‌اند و اثبات کرده‌اند که موسیقی جزوی از تبادلات فرهنگی عیلام و بین‌النهرین بوده و سازهای مشترک یا مشابه بین این تمدن گواه این موضوع است.

موضوع موسیقی عیلام در مقاله‌های خارجی نیز جایگاه خاصّی داشته است. د وایل (1989) در مقالهٔ « Musicians and Musical Instruments on the Rock Reliefs in the Elamite Sanctuary of Kul-e Farah (Izeh)» جایگاه موسیقی را در جشن‌ها و مراسم‌های مذهبی عیلامیان بررسی کرده است، امّا در روند مقالهٔ خود، صرفاً، به آثار موجود در کول‌فرح محدود شده است. الوارز-مون (2010) نیز در مقالهٔ «Platform Bearers from Kūl-e Farah III and VI» به همین ترتیب، تنها دو نقش برجستهٔ سوم و ششم از کول‌فرح را در نظر می‌گیرد. این درحالی است که منابع موجود در کول‌فرح محدود به هزارهٔ اول قبل از میلاد هستند، امّا موسیقی در

عیلام حداقل از هزارۀ چهارم پیش از میلاد قابل بررسی است. وجه تمایز این تحقیق با سایر پژوهش‌ها، تأکید بر ریشه‌های اساطیری موسیقی عیلام و کندوکاو پیرامون رابطۀ تنگاتنگ اسطوره و موسیقی در فرهنگ مردم این دوره است.

۱. سابقۀ موسیقی در ایران (۲۲۰۰ – ۳۵۰۰پ.م)

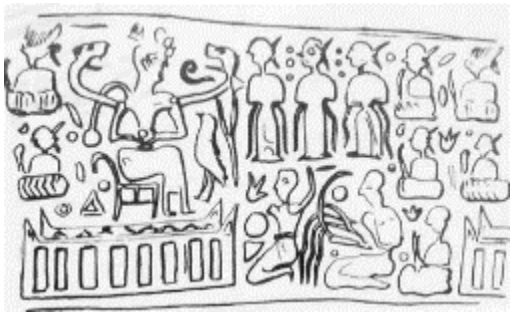
فرهنگ مردم عیلام تا حدّ زیادی با عقاید و باورهای مذهبی عجین شده بود. به‌گونه‌ای که برگزاری مراسم و جشن‌های آئینی برای طبقۀ مردم عادی و طبقۀ حکام، از اهمّیّت بارزی برخوردار بود. آثار و داده‌های متعدّد، اثبات می‌کند که موسیقی یک رکن مهم در آئین عیلامیان بوده و نوازندگان نقشی اساسی در اعمال عبادی داشتند. مُهرها از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین منابع تاریخی هستند که حضور موسیقی در ایران را از اواخر دورۀ پیش‌ازتاریخی گزارش کرده‌اند. بخش مهمی از دانش مرتبط با شیوه‌های اجرای موسیقی و یا موقعیت‌های استفاده از گروه‌های موسیقی، در ایران و بین‌النهرین، به استناد نقوش روی مُهرها به‌دست‌آمده است.

تصویر۱. طرحی از مهر چغامیش
(ایازی، ۱۳۸۳، ص. ۲۲)

تصویر۲. طرحی از مهر مربوط به یک راهپیمایی مذهبی
(Hinz, ۱۹۷۲, p. ۵۰)

تصویر۳. طرحی از مهر دارای نوازندگان اسطوره‌ای (خاکسار، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۸)

تصویر۴. طرحی از مهر مرتبط با انسان ماردوش (مصباح، ۱۳۹۶، ص. ۴۷)



تصویر۵. طرحی از مهر مرتبط با انسان ماردوش (مصباح، ۱۳۹۶، ص. ۴۷)

کهن‌ترین سند به‌دست‌آمده در تاریخ باستان‌شناسی موسیقی مربوط به مُهر چغامیش (تصویر۱) است که به هزارۀ چهارم قبل از میلاد تعلق دارد. نکتۀ حائز اهمّیّت این مُهر که یک ضیافت را به تصویر کشیده است، حضور یک گروه موسیقی ۴ نفره، شامل یک نوازندۀ چنگ[۴]، یک نوازندۀ ساز بادی، یک نوازندۀ ساز کوبه‌ای و فردی است که با توجّه به وضعیت سر و قرارگیری دست در کنار گوش (همانند سنّت رایج خوانندگان شرقی) گمان می‌رود که خوانندۀ گروه باشد (مشهدی فراهانی، ۱۳۹۵، صص. ۳۰-۲۹). مُهر عیلامی دیگری (تصویر۲)، یک راهپیمایی مذهبی را ترسیم کرده است که طی آن افرادی پیکرۀ یک ایزد را بر روی تخت روان حمل می‌کنند و یک نوازنده در پیشگاه پیکره مشغول نواختن موسیقی است (Hinz, 1972, p. 50.). بر اساس محتویات این مُهر گلی که از شوش به‌دست‌آمده و متعلق به اوایل هزارۀ سوم پیش از میلاد است، می‌توان دریافت که نواختن موسیقی بخشی از مراسمی بوده که برای حمل پیکرۀ ایزدان به معبد برگزار می‌شده است (علیئی، ۱۳۹۸، ص. ۴۱). وجود مار به‌عنوان نمادی از خدای اینشوشیناک و هلال ماه به‌عنوان نمادی از خدای «سین»[۵] بین‌النهرینی یا خدای «ناپیر»[۶] عیلامی[۷] و همین‌طور کلاه عجیب و کم‌سابقه‌ای که در تصویر بر سر یکی از حاضران قرار دارد، وجه اسطوره‌ای و جادویی این تصویر را دوچندان می‌کند. بر روی مُهر دیگری (تصویر۳) مربوط به دورۀ آغازین عیلام (۲۷۰۰ سال قبل از میلاد) می‌توان یک لیر[۸] مزیّن شده با سر گاو را دید که یک حیوان اساطیری (دارای گوش گربه‌سانان و دست انسان) به نواختن آن می‌پردازد (ساریخانی و هوشیاری، ۱۳۹۵، ص. ۴۸). از جملۀ شخصیت‌های اسطوره‌ای که حضور آن در مهرهای عیلامی قابل توجّه است، می‌توان به انسان ماردوش اشاره کرد. ساز و گروه

نوازندگان از مؤلفه‌هایی هستند که در این مهرها در کنار این موجود افسانه‌ای ترسیم شده‌اند. به‌عنوان‌مثال، بر روی یک مُهر استوانه‌ای به‌دست‌آمده از شوش (تصویر۴) که متعلق به ۲۲۰۰-۲۴۰۰ سال قبل از میلاد است، داستانی با مرکزیت انسان ماردوش با تاجی به شکل گاو شاخ‌دار روایت می‌شود که بر روی تختی نشسته و فردی نیز به حالت دو زانو در پیشگاه وی قرار گرفته است و در کنار دیگر مؤلفهٔ های اساطیری مانند مار و عقاب، شکلی شبیه به یک ساز موسیقی (احتمالاً چنگ) ترسیم شده است (مصباح، ۱۳۹۶، ص. ۴۴). مجدداً حضور موسیقی در کنار انسان ماردوش را می‌توان در مُهر استوانه‌ای به‌دست‌آمده از تپّه شهداد (تصویر۵) که مانند اثر قبلی متعلق به هزارهٔ سوم قبل از میلاد است، ملاحظه کرد. گروه موسیقی، شامل یک نوازندهٔ چنگ و یک نوازندهٔ ساز کوبه‌ای، این بار در یک مراسم عبادی ترسیم شده‌اند که طی آن، شخصیت ماردوش در جایگاهی رفیع مورد ستایش مردم قرار می‌گیرد (مصباح، ۱۳۹۶، ص. ۴۵).

بررسی نقوش روی مُهر که صحنه‌های نوازندگی و گروه‌های موسیقی را بازنمایی می‌کنند، نشان می‌دهد که موسیقی در ایران، تا پایان هزارهٔ سوم قبل از میلاد، به سه شکل وجود داشته است: ۱- در ضیافت‌ها (تصویر۱)؛ ۲- در مراسم‌های آئینی (تصاویر ۲ و ۵)؛ ۳- در کنار شخصیت‌ها یا داستان‌های اساطیری (تصاویر ۳ و ۴).

نکتهٔ قابل توجّه دیگر پیرامون این آثار نزدیک‌تر شدن موسیقی در یک روند تدریجی، به مفاهیم اساطیری است. تصاویر شامل نوازندگان و سازهای موسیقی که در هزارهٔ چهارم پیش از میلاد، با موضوع ضیافت آغاز شدند، در هزارهٔ بعدی با تغییر، ابتدا شامل مضامین و مراسم مذهبی و سپس داستان‌ها و اشخاص اساطیری می‌شوند.

۲. موسیقی در بین‌النهرین

هم‌زمان با تمدن عیلام، در غرب این سرزمین تمدن بین‌النهرین نیز درحال توسعه یافتن بود. فرهنگ عیلام و فرهنگ بین‌النهرین، به سبب نزدیکی این دو سرزمین و درنتیجهٔ دو عامل جنگ و تجارت پیوسته درحال تبادلات فرهنگی بود وجود سازهای مشترک، کاربرد یکسان موسیقی و آثار مشابهی که برای بازنمایی نوازندگان به کار رفته است نشان می‌دهد که موسیقی نیز جزو این تبادلات بوده است. به همین جهت برای یافتن معنا و مفهوم موسیقی در جامعهٔ عیلامی، باید سیر تحوّل موسیقی در بین‌النهرین را نیز مورد بررسی قرار داد.

موسیقی در بین‌النهرین، اساساً، کاربردی مذهبی داشت و با انجام فرایض دینی در ارتباط بود. مقام شامخ موسیقی در سومر تا حدی بود که از آن در فهرست قوانین الهی و اصول تمدن یاد می‌شد (بهزادی، ۱۳۷۰، ص. ۷۰۴). برای نمونه در اسطورهٔ «اینَنّ»[9] و «انکی»[10]، انکی ارباب حکمت به اینَنّ، شه‌بانوی آسمان و الههٔ حامی شهر «اوروک»، بیش از یک صد فرمان الهی که اساس الگوی فرهنگی اجتماعی تمدن سومری را تشکیل داده است تقدیم می‌کند که بین آن‌ها عناوینی همچون هنر، موسیقی، آلات موسیقی با نام‌های «گوسیلیم»[11]، «لیلیس»[12]، «اُب»[13]، «میسی»[14] و «اَلَ»[15] ذکر شده است (مجیدزاده، ۱۳۷۹، ص. ۲۵۵). استفاده از موسیقی در بین‌النهرین همواره با مفاهیم اساطیری پیوند داشته است؛ چراکه آن‌ها موسیقی و شعر را دارای تأثیرات جادویی می‌دانستند و به همین خاطر از آن برای برآورده کردن نیازها و جلب رضایت خدایان استفاده می‌کردند (خاکسار، ۱۳۸۵، ص. ۶۴).

در آثار بین‌النهرینی حضور موسیقی را می‌توان به سه شکل مشاهده کرد:

الف) در مراسم مذهبی: در این تمدن پُررنگ‌ترین محل برای اجرای موسیقی، معابد بودند و مراسم‌های مذهبی بیشترین استفاده را از موسیقی داشتند. چنانکه در سومر، موسیقی در حوزهٔ فعّالیّت معبد قرار داشت و کاهنان به ساخت سرودهای نیایشی می‌پرداختند که مضمونشان حیات خدایان و پرداختن به ستایش و سوگواری برای آنان بود. حتّی نوع سازی که استفاده می‌شد وابسته به خدایی بود که مورد پرستش قرار می‌گرفت (بهزادی، ۱۳۷۰، ص. ۷۰۶). موسیقی بخش جدانشدنی اجرای یک مراسم مذهبی بود و می‌توان گفت که به آن وجهی آئینی می‌داد. یک سرود سومری در رسای اینانا یک رژه را تشریح می‌کند که در طول آن و بعد از انجام مراسم قربانی، صدای سازهای کوبه‌ای به طرز قابل توجّهی بلند می‌شود (Doubleday, 1999, p. 105). ردپای دیگری از موسیقی مذهبی در سومر، مربوط به مراسم ستایش فرشتگان محافظ خدایان در قالب شکوائیه و مرثیه است که با شعر و سرود مذهبی همراه بوده (خاکسار، ۱۳۸۵، ص. ۶۴)، امّا حضور موسیقی فقط محدود به جشن‌ها و مراسم‌هایی با وجه عبادی و ستایش خدایان نبود. در سوگواری‌ها نیز، عزاداران به دور خانهٔ خدایان (معبد) حلقه می‌زدند و در حال یک طواف آئینی به نواختن ساز کوبه‌ای (دایره) می‌پرداختند (Doubleday, 1999, pp. 105-106).

ب) در رابطه با ایزدان: مانند آنچه در تمدن‌های یونان و مصر وجود دارد، در این آئین موسیقی ایزدی جداگانه نداشت. شاید مرتبط‌ترین ایزد به موسیقی، «اِنَا»[16] باشد. چراکه او به‌عنوان خدای حامی هنرها و صنایع شناخته می‌شد (مجیدزاده، ۱۳۷۹، ص. ۱۸۱). همچنان که در لوحی که از سایت باستانی دوبلامه[17] کشف شده و دارای نام وترهای یک ساز است، یکی از وترها «آبانو» نام گرفته که به معنی «ساختهٔ اِنَا» است (مشهدی‌فراهانی، ۱۳۹۵، صص. ۹۷-۹۶). رابطهٔ برخی از سایر ایزدان با موسیقی، در اشاره‌های مختلف اسطوره‌ها آشکار می‌شود. به‌عنوان‌مثال «تموز»[18] خدایی مولد بود که مرگ و ناپدید شدنش در بین‌النهرین با سوگواری و مرثیه‌خوانی همراه بود (مجیدزاده، ۱۳۷۹، ص. ۱۸۲). همچنین در یک متن سومری، الههٔ اینَنّ ساز دایره را به مردم خودش، یعنی مردم شهر اوروک تقدیم می‌کند (Doubleday, 1999, p. 106). حتّی حضور ایزدان نیز به‌عنوان نوازندهٔ یک ساز، در برخی از آثار دیده شده که ارتباط آن‌ها را با موسیقی تقویت می‌کند. در یک پیکرهٔ سومری، متعلق به ۱۹۰۰ قبل از میلاد، می‌توان الهه‌ای را مشاهده کرد که مشغول نواختن یک چنگ ایستاده است (خاکسار، ۱۳۸۵، ص. ۶۶). نمونهٔ دیگر یک کودوروی ناتمام، متعلق به کاسی‌ها است که می‌توان خدایان کاسی را درحال نواختن لوت دسته‌بلند ملاحظه کرد (مشهدی فراهانی، ۱۳۹۵، ص. ۷۲).

ج) در کنار موجودات اساطیری: جدا از ایزدان، حیوانات نیز وجه اسطوره‌ای آثار بین‌النهرینی را پُررنگ کرده‌اند. اهمّیّت پیوند موسیقی با مؤلفه‌های اساطیری در بین‌النهرین را می‌توان در لیرها و چنگ‌های مزیّن‌شده به سر گاو، مشاهده کرد. گاو بزرگ در بین‌النهرین، از یک سو ایزد باروری محسوب می‌شده و از سوی دیگر نماد قدرت بوده است (پاریاد، ۱۳۹۴، ص. ۴۲). بزرگ‌ترین چنگ به‌دست‌آمده از آرامگاه سلاطین شهر اور دارای سر یک گاو است که به زیبایی تمام با طلا و لاجورد تزئین شده است (کیلمر، ۱۳۸۰، ص. ۴۵). این سازهای مزیّن به سر و بدن گاو تا حدی اهمّیّت داشتند که بر روی جعبه لاجوردی که به پرچم اور معروف است می‌توان ترسیم این ساز را در حال نواختن مشاهده کرد (مشهدی فراهانی، ۱۳۹۵، ص. ۵۶). علاوه بر این، تصاویری از حیوانات، در حال نوازندگی به‌دست‌آمده است. به‌عنوان‌مثال بر روی تزئینات یک لیر گاو شکل که به اوّلین دودمان‌های حاکم در بین‌النهرین مربوط است، می‌توان گرگی را در حال نواختن لیر گاو شکل و خرگوشی را در حال نواختن سازی شبیه به سیستروم مشاهده کرد (مشهدی فراهانی، ۱۳۹۵، ص.۵۲).

۳. موسیقی در عیلام

موسیقی در عیلام، همواره دارای منزلت قدسی و جلوهٔ آئینی بوده که در ادوار مختلف به شیوه‌های گوناگون در آثار مختلف تجلّی پیدا کرده است. به‌واسطهٔ اهمّیّت موسیقی، نوازندگان نیز در جامعهٔ عیلامی همیشه از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار بودند. جایگاه رفیع آن‌ها در سلسله‌مراتب

جامعه به‌واسطه شیوه‌های نمایش متفاوت با مردم عادی مشهود است. چنانکه در برخی از تصاویر به‌جا مانده (به‌ویژه در تصاویر مذهبی مهرها)، آن‌ها را از مردم عادی جدا کرده و در زمرهٔ روحانیون قرار داده‌اند (De Waele, 1989, p. 37). در هزارهٔ سوم پیش از میلاد و در ابتدای شکل‌گیری اوّلین حکومت‌های عیلامی، نقش موسیقی به‌مرور در مراسم‌های مذهبی و حکومتی پررنگ‌تر می‌شود؛ چراکه هم فرمانروایان و هم جامعهٔ عیلامی نگاه ویژه‌ای به این پدیده دارند که گویای رابطه‌ای عمیق با اندیشه‌های مذهبی و اسطوره‌ای است. این رابطه با آغاز هزارهٔ دوم قبل از میلاد نمایان‌تر از پیش می‌شود و در قالب دو فرم رسانه‌ای پیکرک‌های سفالین و نقوش برجسته بروز پیدا می‌کند. بررسی این رسانه‌ها، بیانگر این است که جامعهٔ عیلامی، از طرفی سنّت پیشنیان خود را در راستای نمایش تقدّس موسیقی حفظ کرده است و از طرفی دیگر به دنبال تعریف روابط جدیدی بین موسیقی و اسطوره است.

پیکرک‌های نوازندگان عیلامی (۱۱۰۰ – ۲۰۰۰پ.م)

از هنرهای تمدن عیلام که پیشینه‌ای طولانی داشته، ساخت پیکرک‌های گِلی کوچکی است که بقایای آن‌ها در شوش، هفت‌تپه و چغازنبیل یافت شده است. تعداد فراوان این پیکرک‌ها و نیز سبک ساخت آن‌ها که با هنر رسمی و تندیس گری عیلام متفاوت است، نشان‌دهندهٔ تعلق آن‌ها به طبقهٔ مردم عادی است (آذرپی و بروجنی، ۱۳۸۱، ص. ۲۳). با در نظر گرفتن این موضوع می‌توان آثار مربوط به این هنر را بازتاب مستقیم باورهای مردم عیلام، مخصوصاً، طبقهٔ عادی جامعه دانست. اکثر این پیکره‌ها در معابد به دیوار آویخته شده‌اند و درنتیجه می‌توان آن‌ها را به مراسم مذهبی مربوط دانست (مجیدزاده، ۱۳۷۰، ص. ۷۲). این نوع مراسم مذهبی احتمالاً با اهداء این پیکره به‌عنوان نذر همراه بوده است. اغلب این پیکره‌ها در قسمت مچ پا شکستگی دارند که با سنّت کهن اهداء نذری پیکرک در ایران و شکستن بخش‌هایی از پیکره در پایان مراسم کاملاً همسو است (خاکسار، ۱۳۸۷، ص. ۳۲) این احتمال وجود دارد که شکسته بودن آن‌ها به معنی برآورده شدن نیاز شخصی باشد که پیکره را نذر کرده است و احتمالاً پیکره‌هایی که سالم مانده‌اند، یا استفاده نشده‌اند و یا نذر کسی که آن‌ها را تهیه کرده، برآورده نشده است (ایازی و گزوانی و الهه عسگری، ۱۳۸۳، ص. ۱۵). هرچند که نمونه‌ای از این پیکره‌ها نیز در مقابر یافت شده است که در کارکرد آن‌ها در نذرونیاز، تردید ایجاد می‌کند (مشهدی فراهانی، ۱۳۹۵، ص. ۳۸) بااین‌وجود کماکان می‌توان رابطه‌ای بین این پیکرک‌ها با باورهای دینی جامعه برقرار کرد.

پیکرک‌های مربوط به نوازندگان از هزارهٔ دوم قبل از میلاد ظهور پیدا می‌کنند. در این دوره پیکرک‌های سفالین به رسانهٔ موسیقی تبدیل شدند. این گروه از آثار شامل مردان و زنان نوازنده، به‌صورت پوشیده و برهنه هستند که در میان آن‌ها پیکرک‌های دوجنسیتی نیز به چشم می‌خورد. مردان نوازنده به دو صورت پوشیده و برهنه تجسّم یافته‌اند. پیکرک‌های نوازندگان پوشیده، متعلق به نیمهٔ اوّل هزارهٔ دوم قبل از میلاد و دورهٔ سلطنت سوکل مخ‌ها (۱۵۰۰پ.م - ۱۹۰۰پ.م) هستند و با لباسی بلند و گشاد، عمدتاً در حال نواختن نوعی لوت[۱۹] (با دستهٔ کوتاه و کاسهٔ بزرگ) و سازهای دیگری از قبیل چنگ کوچک و یک ساز نامشخص دیگر (جغجغه یا زنبورک) دیده می‌شوند (خاکسار، ۱۳۸۷، صص. ۴۸-۳۷). لباس آن‌ها ردایی با آستین‌ها و دامنی بلند به همراه یک کلاه بیضی‌شکل است. همچنین بر گردن برخی از آن‌ها، گردنبندی به شکل هلال ماه یا دایرهٔ توخالی دیده می‌شود (فراهانی، ۱۳۹۸، ص. ۲۱). پژوهشگران همواره این پیکره‌ها را به دلیل نوع پوشش، با کاهنان عیلامی مرتبط می‌دانند (ایازی و گزوانی و الهه عسگری، ۱۳۸۳، ص. ۱۵).

از نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم پیش از میلاد، برهنگی در فرهنگ عیلامی معنای تازه‌ای پیدا و می‌کند. پیکرک‌های نوازندگان در این دوره همگی به‌صورت برهنه و با تأکید بر اندام‌های جنسی مجسّم می‌شوند. مهم‌ترین ویژگی‌های پیکرک‌های نوازندگان این دوره، این است که بر خلاف گروه قبلی، کاملاً برهنه هستند و فقط یک کلاه (یا تاج) و یک کمربند به کمر دارند، آلت تناسلی آن‌ها از میان پاهای خمیده و از هم باز شدهٔ پیکرک، کاملاً، آشکار ترسیم شده است، همین‌طور سازی که توسط آن‌ها نواخته می‌شود نوعی لوت است که نسبت به لوت نوازندگان قبلی، دسته‌ای بزرگ‌تر و کاسه‌ای کوچک‌تر دارد.

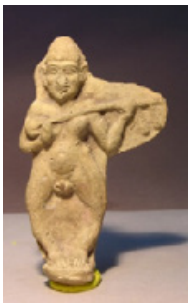
در برخی از پیکرک‌های مربوط به این گروه، برخی از نوازندگان دیده می‌شوند که هم‌زمان از اندام‌های جنسی زنانه و مردانه برخوردار هستند. این پیکرک‌های دوجنسیتی، نه‌تنها دارای اندام جنسی مردانه هستند؛ بلکه همانند پیکره‌های مؤنث به‌وضوح بر فرم سینه و شکم تأکید شده است. نکتهٔ برجسته در این نوع از پیکره‌ها، تأکید بر مؤلفه‌های باروری دو جنس به‌صورت هم‌زمان است.

گروه دیگر پیکرک‌ها، بانوان نوازنده هستند که نسبت به انواع دیگر کم تعدادتر دیده شده‌اند. اکثر این پیکره‌ها نوازندهٔ ساز دایره هستند و همچون سایر پیکره‌های این دوره، برهنه‌اند (خاکسار، ۱۳۸۷، صص. ۹۰، ۵۵، ۴۹). تأکید بر اندام جنسی زنانه ویژگی شاخص این پیکره‌هاست (جدول ۱).

مطالعهٔ آثار این دوره نشان می‌دهد که در هزارهٔ دوم قبل از میلاد، برخلاف دوره‌های پیشین، موسیقی به شکل گروه نوازی در آثار نمایان نمی‌شود و تمرکز اصلی بر روی تک پیکرک‌های نوازنده است. اگر این موضوع بیانگر رونق گرفتن تک‌نوازی نسبت به گروه‌نوازی باشد، تنها شدن نوازنده موجب تمرکز بیشتر روی نقش و جایگاهی است که وی می‌تواند در طی انجام یک مراسم مذهبی داشته باشد و این موضوع جایگاه نوازندگان در این دوره را بالاتر از ادوار دیگر نشان می‌دهد. تمرکز روی فردیت در این آثار موجب بروز دو ویژگی مهم، یعنی برهنگی و تنوع جنسیتی شده که پیکرک‌های سفالین را نسبت به دیگر آثار عیلامی متمایز کرده‌اند.

جدول ۱. دسته‌بندی پیکرک‌های نوازندگان عیلامی (نگارندگان)

ردیف	نمونهٔ تصویری	دورهٔ تاریخی	جنسیت	پوشش	ویژگی‌های بدنی	ساز غالب پیکرک‌ها
۱	(ایازی، گزوانی و الهه عسگری ۱۳۸۳: ۴۱)	نیمهٔ اول هزارهٔ دوم پیش از میلاد	مرد	پوشیده، ردای بلند، کلاه بیضی‌شکل (احتمالاً لباس کاهنان)	ایستاده، خیره به روبرو	لوت دسته‌کوتاه

۲	(مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۱۳۱)	نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم پیش از میلاد	مرد	برهنه، کمربند، تاج یا کلاه	ایستاده، خیره به روبرو، پاهای پرانتزی، اندام جنسی تأکید شده	لوت دسته‌بلند
۳	 (خاکسار، ۱۳۸۷: ۵۵)	نیمهٔ دوم هزارهٔ دوم پیش از میلاد	دوجنسیتی	برهنه، کمربند، تاج یا کلاه	ایستاده، خیره به روبرو، سینه‌های زنانه، شکم برآمده، پاهای پرانتزی، اندام جنسی مردانه	لوت دسته‌بلند
۴	(مأخذ: URL1)	سراسر هزارهٔ دوم پیش از میلاد	زن	برهنه، سربندی که از پشت به انتهای بدن می‌رسد	ایستاده، خیره به روبرو، سینه‌های برجسته، پاهای جمع شده، اندام جنسی تأکید شده	دایره

نقوش برجستهٔ نوعیلامی (۵۳۹ - ۱۱۰۰پ.م)

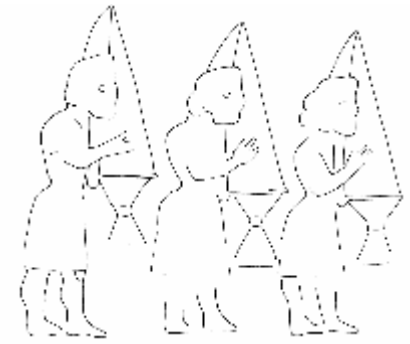
دورهٔ نوعیلامی که آخرین دورهٔ بقای این تمدن، پیش از ظهور هخامنشیان را در برمی‌گیرد از ۱۱۰۰ سال پیش از میلاد شروع می‌شود. در این دوره، مجدداً، موسیقی رسانهٔ خود را تغییر می‌دهد و نوازندگان در نقش برجسته‌ها نمایان می‌شوند. به نظر می‌رسد نگاره‌های موجود، ادامهٔ سنّتی باشد که پیش از ظهور پیکرک‌ها در مُهرهای استوانه‌ای وجود داشت؛ چراکه مجدداً صحنه‌های نیایش و ضیافت‌های مذهبی موضوع اصلی نقش‌هایی است که نوازندگان در آن‌ها حضور دارند.

منطقهٔ باستانی کول‌فرح در ۷ کیلومتری شمال شرقی ایذه قرار دارد. این منطقه در دورهٔ عیلام جدید به‌عنوان یک جایگاه مقدّس با فضای باز جهت اجرای مراسم آئینی استفاده می‌شد و دارای ۶ نقش برجستهٔ عیلامی است که در ۳ نقش آن، نوازندگان موسیقی ترسیم شده‌اند (De Waele, 1989, p. 29). «کول» در زبان محلّی به معنی درّه و «فرح» به معنی خوشحالی است و کول‌فرح، درّهٔ خوشحالی معنا می‌دهد (ایازی، ۱۳۸۳، صص. ۱۳-۱۲). همین ترجمه می‌تواند حامل این مطلب باشد که این منطقه در گذشته محل برگزاری جشن‌های خاص بوده است و حضور نوازندگان در ۳ نقش برجستهٔ آن، بیانگر همراهی این جشن‌ها با موسیقی است. فارمر، موسیقی‌شناس برجستهٔ بریتانیایی، نخستین نقش برجستهٔ دارای تصاویر سازهای موسیقی را نقش برجسته‌های موجود در کول‌فرح می‌داند (مبینی و حق‌پرست، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۳). از سمت چپ، اوّلین نقش برجسته (تصویر ۶) صحنهٔ قربانی حیوانات را در پیشگاه شاهزاده آیاپیر[۲۰]، به نام هانی[۲۱] را نشان می‌دهد که به افتخار خدایان، پیروزی نظامی هانی و بیعت او با پادشاه شوتور ناهانته[۲۲]، برگزار شده است. در این مراسم می‌توان یک ارکستر ۳ نفره از نوازندگان را ملاحظه کرد که آن‌قدر نقششان مهم تلقّی شده که ردایی شبیه به ردای هانی پوشیده‌اند و اسمشان به‌عنوان نوازنده، بر سنگ‌نوشته حکاکی شده است(De Waele, 1989, pp. 29-30). هانی این مراسم قربانی را برای ایزد حامی شهر آیاپیر، «تیروتیر»[۲۳] یا تیرروتور برگزار کرده است (رضایی‌نیا، ۱۳۸۲، ص. ۱۱۰). این موضوع که اسامی این اشخاص به همراه سازی که می‌نواختند حکاکی شده به‌خودی‌خود جایگاه و مقام رفیع آن‌ها را نشان می‌دهد. این نقش برجسته را می‌توان ادامهٔ همان سنّت گذشتهٔ فرمانروایان دانست که برای مشروعیت

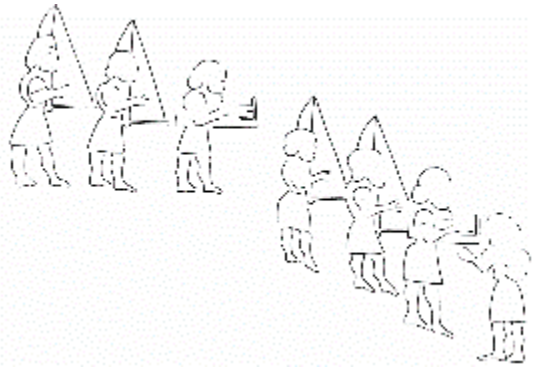
بخشیدن به حکومت خود از برگزاری جشن‌هایی همراه با موسیقی استفاده می‌کردند. سومین نقش برجسته (تصویر ۷) یک راهپیمایی مذهبی را نشان می‌دهد که مردم به جلوداری پادشاه درحال به دوش کشیدن پیکرهٔ یک ایزد هستند و حیواناتی نیز جهت قربانی در مراسم ترسیم شده‌اند؛ در میان جمعیتی که مشغول نیایش هستند، حضور سه نوازندهٔ چنگ توجّه را جلب می‌کند. در نقش برجستهٔ چهارم (تصویر ۸) نیز یک ضیافت مذهبی نشان داده شده که در محضر پادشاه و همراهان، گروه ۶ نقرهٔ نوازندگان چنگ به همراه فردی که احتمالاً رهبر آن‌ها است مشغول نواختن موسیقی هستند (De Waele, 1989, pp. 31-33).

وجه شباهت هر سه نقش برجسته، حضور گروه نوازندگان در جریان یک مراسم مذهبی یا دولتی، مطابق با موضوع مُهرهای استوانه‌ای پیش از هزارهٔ دوم میلادی است. تمرکزی که در ترسیم نوازندگان در این نقوش به کار رفته است بیشتر از طبقهٔ معمولی مردم و گاهی مانند نقش برجستهٔ اوّل برابر با نقش پادشاه است. این میزان از اعتبار تصویری در نقش‌پردازی تصویر نوازندگان، نشانه تقدّس مفهوم موسیقی و نوازندگی است. به عبارتی وجه آیینی یک مراسم با نواختن ساز تقویت می‌شود، علاوه بر این مقام و منزلت برگزارکنندهٔ جشن که غالباً فرمانروایان هستند، به این طریق بالاتر می‌رود.

تصویر۶. طرحی از نوازندگان نقش برجستهٔ اوّل
(De Waele, 1989, p. 30)



تصویر7. طرحی از نوازندگان نقش برجستهٔ سوم
(De Waele, 1989, p. 31)



تصویر8. طرحی از نوازندگان نقش برجستهٔ چهارم (De Waele, 1989, p. 33)

۴. تحلیل ویژگی‌های متمایز پیکرک‌ها

❖ **برهنگی:** اگرچه این خصلت در پیکرک‌های محدودی از نوازندگان زن، قبل از سال ۱۵۰۰پ.م نیز دیده شده، امّا اصلی‌ترین نمود آن مربوط به گروه پیکرک‌های مردان نوازنده، در فاصلهٔ زمانی سال‌های ۱۵۰۰ تا ۱۱۰۰ پیش از میلاد است. این پیکرک‌ها را می‌توان از لحاظ تاریخی با ماکت «سیت شمشی»[۲۴] معاصر دانست. این اثر که توسّط پادشاه شیلهاک اینشوشیناک، در اواخر هزارهٔ دوم قبل از میلاد وقف شده، برگزاری جشنی به نام سیت شمشی (به معنی طلوع خورشید) توسّط دو کاهن برهنه را بر روی یک صفحهٔ برنزی نشان می‌دهد (کخ، ۱۳۸۲، ص. ۴۳). می‌توان استنباط کرد که انجام فرایض دینی به‌صورت برهنه، در دورهٔ خلق این پیکرک‌ها امری معمول بوده و پیکرک‌های دینی با اعمال عبادی یا مراسم مذهبی در ارتباط بودند. همچنین نداشتن حجاب و حائل در لحظهٔ نیایش، بین انسان و ایزد، می‌تواند از علّت‌های تقدّس برهنگی و بروز پیکرک‌های نوازنده به‌صورت برهنه باشد (رضایی‌نیا، ۱۳۸۲، ص. ۱۱۰).

از طرفی دیگر این پیکرک‌ها به دلیل طرز پوشش می‌توانند با شخصیت‌های اساطیری بین‌النهرین در ارتباط باشند. قهرمان اسطوره‌ای در بین‌النهرین (تصویر ۱۰) همواره از حدود ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد به‌صورت کاملاً برهنه و تنها با یک کمربند تجسّم یافته است[۲۵] (Bahrani, 1993, p. 14). برهنگی کامل و داشتن کمربند، دقیقاً، همان ویژگی اصلی مشترک، بین نوازندگان برهنهٔ عیلامی است. شخصیت اسطوره‌ای دیگر بین‌النهرین که با نوازندگان برهنهٔ عیلامی مرتبط است، «هومبابا»[۲۶] (تصویر ۱۱) است. این شخصیت که از دل حماسهٔ گیلگمش[۲۷] بیرون آمده است، علاوه بر برهنگی و به تن داشتن کمربند، دارای پاهای خمیده‌ای است که او را یک پله به نوازندگان عیلامی شبیه‌تر می‌کند. این گمان وقتی به یقین نزدیک‌تر می‌شود که پژوهشگرانی مانند پیتر جنسن، هومبابا را یک ورژن اکدی از «هومبان»[۲۸]، خدای بزرگ عیلامی که رئیس دیگر

ایزدان عیلام محسوب می‌شد، می‌دانند و جنگل سدر، محل زندگی و فرمانروایی هومبابا را جایی در شرق بابل و در قلمرو عیلام می‌شناسند (Hansman, 1976, p. 26). در جدول (۲)، اِلمان‌های مشابه این شخصیت‌ها با پیکرک‌های نوازندگان عیلامی، قابل مشاهده هستند. بررسی این خصلت‌ها نشان می‌دهد برهنگی و تنها به تن داشتن یک کمربند، در سنت بین‌النهرینی‌ها ابزاری بوده که به‌واسطهٔ آن وجهی اسطوره‌ای به یک شخصیت می‌بخشیدند و احتمالاً این سنّت در اثر تبادلات فرهنگی به عیلام نفوذ پیدا کرده و موجب بروز آن در پیکرک‌های مربوط به نوازندگان شده است.

جدول۲. تطبیق نوازندگان عیلامی با اساطیر بین‌النهرینی (نگارندگان)

ردیف	شخصیت		ویژگی‌های مشترک	تفاوت‌ها
۱	قهرمان اسطوره‌ای[۲۹] (Bahrani, 1993: 15)	نوازنده عیلامی (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۱۳۱)	برهنگی بدن، نمایان بودن اندام جنسی، داشتن کمربند، ریش‌های بلند مجعد، وضعیت نیایشی	زانو زدن قهرمان اسطوره‌ای، ایستاده بودن پیکرک نوازنده(در نوازندگان این حالت ثابت است)
۲	هومبابا (مأخذ: URL2)	نوازنده عیلامی (مأخذ: URL3)	برهنگی بدن، نمایان بودن اندام جنسی، داشتن کمربند، ریش‌های بلند مجعد، ایستاده بودن پیکرک، پاهای پرانتزی	بزرگ بودن سر نسبت به بدن در پیکرک هومبابا، ورزیدگی اندام پیکرک هومبابا

❖ **تنوّع جنسیتی:** دورهٔ زمانی هزارهٔ دوم تنها دوره‌ای است که با تمرکز روی ویژگی‌های شخصی نوازندگان، تنوع جنسیتی را به‌وضوح در پیکرک‌های نوازندگان نشان داده است. نوازندگان زن در این دوره، غالباً، به‌صورت برهنه و درحال نواختن ساز دایره تجسّم شده‌اند. دایره همواره در سنّت کشورهای خاورمیانه با جنس مؤنث در ارتباط بوده است. به‌عنوان‌مثال، پلیدز و اندرسون ساز کوبه‌ای قاب‌دار (دایره) را با توجّه به سفالینه‌های زنان در اوروک که متعلق به دورهٔ سومر جدید هستند، مخصوص زنان دانستند. ارتباط بین ساز دایره و جنس مؤنث در سومر تا حدی بوده که موجب برقراری تصوری مشترک میان الک گندم (به‌عنوان ابزار مورد استفادهٔ زن) و دایره شده بود و در زبان سومری، یک اسم برای هر دوی آن‌ها به کار می‌رفت. نکتهٔ دیگری که می‌تواند به وجه اسطوره‌ای زنان دایره نواز اضافه کند شباهت فرم این ساز به ماه و رابطهٔ آن با چرخه‌های مکرر قاعدگی زنان است (خاکسار، ۱۳۸۷، ص. ۸۸).

از طرفی وجود زنان نوازنده در این دوره را با توجّه خصوصیاتشان، می‌توان دنبالهٔ پیکرک‌های الهه‌های مادر، پی‌نی‌کیر[۳۰] و کیریریشَ[۳۱] دانست. همواره یکی از ویژگی‌های پیوستهٔ تمدن عیلامی وجود پیکرک این الهه‌ها به‌صورت برهنه بوده که سینه‌های خود را در دست داشتند و قرن‌ها مورد پرستش و احترام مردم قرار می‌گرفتند (مجیدزاده، ۱۳۷۰، ص. ۵۱). در جدول (۳)، ویژگی‌های این پیکرک‌ها با پیکرک‌های زنان نوازنده مورد مقایسه قرار گرفته‌اند. الیاده ساخت پیکرک‌ها را مربوط به پدیده‌های مختلفی مانند تولیدمثل، باروری،

تولد، شیردهی، رشد، مرگ، فراوانی و حاصلخیزی می‌داند و معتقد است تمامی این ویژگی‌ها در خصوصیات زن، تجلّی پیدا می‌کند (موسوی‌حاجی و فرزین و زور، ۱۳۹۱، ص. ۱۲). از طرفی دیگر ساز دایره که اکثر زنان نوازنده در دست دارند، سازی است که مردم اوروک آن را هدیهٔ الههٔ شهر خود، اینـنّ می‌دانستند که در عیلام نیز مورد احترام بود. حضور زنان به‌عنوان نوازنده در پیکرک‌ها با توجّه به اهمّیّت معنای نقش آن‌ها در پیکرک‌های عیلامی، تقدّس جایگاه نوازندگان را دوچندان می‌کند.

جدول۳. تطبیق زنان نوازندهٔ عیلامی با الههٔ مادر (نگارندگان)

ردیف	شخصیت		ویژگی‌های مشترک	تفاوت‌ها
	الههٔ مادر در عیلام	زن نوازنده عیلامی		
۱	(مأخذ: URL4)	(مأخذ: URL1)	برجستگی سینه‌ها، برآمدگی شکم، تأکید روی ناحیهٔ شرمگاه، پاهای به هم چسبیده	دقت و ظرافت بیشتر در پیکرک مادر الهه، قرارگیری دست بر روی سینه‌ها در پیکرک مادر الهه (حالتی ثابت بین پیکرک مادر الهه‌ها)

۵. تحلیل کلّی آثار

همان‌طور که پیش‌تر توضیح داده شد، آثار عیلامی که منقوش به تصویر نوازندگان هستند، در سه گروه مُهرها، پیکرک‌ها و نقوش برجسته قرار گرفته‌اند. جدول۴ ویژگی‌های بارز این آثار در ادوار مختلف را نشان می‌دهد. همان‌طور که از داده‌های این جدول مشخص است، آثار مربوط به دوران نوعیلامی، کاملاً، دنبال کنندهٔ آثاری هستند که پیش از هزارهٔ دوم قبل از میلاد وجود داشتند و تنها تفاوتشان در نوع رسانه است؛ امّا آثار متعلق به هزارهٔ دوم پیش از میلاد به‌شدّت نسبت به آثار دیگر ادوار تاریخی متمایز هستند. تمرکز روی نوازندگان به‌صورت فردی موجب شده تا ویژگی‌های شخصی آن‌ها در این دوره بیشتر نمایان شود. ارتباط این آثار با مفاهیم اسطوره‌ای تنها ویژگی اصلی است که بین تمامی آن‌ها در ادوار مختلف مشترک مانده است. این پیوندها وقتی بیشتر نمایان می‌شود که در هزارهٔ دوم پیش از میلاد رسانهٔ موسیقی از مُهرهای استوانه‌ای به پیکرک‌های سفالین تغییر پیدا کرده است. ازآنجاکه پیکرک‌ها، شخصیت‌ها را به‌صورت انفرادی جلوه می‌دهند دیگر قادر به نمایش یک جشن یا مراسم در ابعاد گسترده با حضور گروه نوازندگان نیستند. پس تمرکز روی شخص نوازنده و ویژگی‌های شخصیتی او قرار می‌گیرد. از این دوره نوازندگان با پوشش مختلف و جنسیت‌های مختلف ظهور پیدا می‌کنند. بررسی دو عامل پوشش و جنسیت پیوندهای جدیدی را بین نوازندگان و مفاهیم اساطیری برقرار می‌کند و گویای تأثیرپذیری پیکرک‌های نوازندگان از سنّت‌هایی است که به اسطوره متصل می‌شوند. به‌عنوان‌مثال، مشخص شد که ویژگی برهنگی کامل بدن و داشتن تنها یک کمربند که در پیکرک تمام نوازندگان لوت، در سال‌های ۱۱۰۰-۱۵۰۰ پیش از میلاد مشترک است، برگرفته از سنّتی در بین‌النهرین است که شخصیت‌های اسطوره‌ای در هنگام اهداء نظر را با همین ظاهر مجسّم می‌کند. همچنین ظهور جنسیت مؤنث در بین نوازندگان در هزارهٔ دوم پیش از میلاد، پیرو تعلق‌خاطر خاص جامعه نسبت به مادرالهه‌های عیلامی، با تأکید بر اندام‌های جنسی همراه است. تمایز اصلی پیکرک‌ها در این است که آن‌ها برخلاف مهرها و نقش‌برجسته‌ها ارتباط موسیقی با اسطوره را تنها با حضور نوازندگان در یک مراسم آئینی نشان نمی‌دهند. بلکه در این رسانه، تلاش می‌شود تا خود فرد نوازنده، در قالب یک شخصیت اسطوره‌ای ظاهر شود که به انجام عملی مقدّس می‌پردازد. با توجّه به مردمی بودن هنر پیکرک سازی، این موضوع را می‌توان برآمده از اندیشه‌ها، باورها و نگاه خالص جامعهٔ عیلام، نسبت به پدیدهٔ موسیقی دانست.

در دورهٔ نوعیلامی موسیقی مجدداً در یک رسانهٔ حکومتی و به شکل نقش‌های برجسته نمایان می‌شود و مجدداً به‌جای ویژگی‌های شخصی نوازندگان، گروه نوازندگان مورد توجّه قرار می‌گیرد. موسیقی این بار، کاملاً، کاربردی سلطنتی دارد و در خدمت فرمانروایان قرار می‌گیرد تا پادشاه به‌واسطهٔ آن به خود و به مراسمی که برگزار می‌کنند، مشروعیت و وجهی آئینی ببخشد. اگرچه این نقش‌ها همچنان به دلیل به تصویر کشیدن عقاید و اعمال دینی جامعه رابطهٔ خود با آئین و اسطوره را حفظ کرده‌اند، امّا تصاویر واقعی‌تر شده‌اند و برخلاف دوره‌های پیشین ردپای هیچ موجود اسطوره‌ای در آن‌ها دیده نمی‌شود. پیوند نوازنده با اسطوره در این رسانه تنها به‌واسطهٔ حضور در یک مراسم آئینی است و دیگر خود شخص نوازنده به‌صورت مستقیم با اسطوره مرتبط نیست. می‌توان این‌گونه بیان کرد که در تمدن عیلام، موسیقی در رسانه‌های مردمی، بیشتر از رسانه‌های حکومتی به مفاهیم اساطیری نزدیک می‌شود و جامعه نسبت به طبقهٔ حکمران، نگاه ویژه‌تری به موسیقی و فرد نوازنده دارد.

جدول۴. تحلیل ویژگی‌های اصلی مجموعهٔ آثار مربوط به نوازندگان موسیقی در عیلام (نگارندگان)

دورهٔ تاریخی	نوع رسانه	تنوع جنسیتی	برهنگی	بازنمایی مراسم مذهبی	حضور مؤلفه‌های اساطیری	حضور نوازندگان به‌صورت گروهی	حضور نوازندگان به‌صورت انفرادی
پیش از هزارهٔ دوم قبل از میلاد	مهرهای استوانه‌ای	-	-	*	*	*	-
هزارهٔ دوم پیش از میلاد	پیکرک‌های سفالین	*	*	-	*	-	*
دورهٔ نوعیلامی	نقش برجسته‌ها	-	-	*	*	*	-

نتیجه‌گیری

تمدن عیلام در سراسر عمر تاریخی خود تحت سیطرهٔ کامل مذهب بوده است و این موضوع در آثار بجا مانده از این جامعه کاملاً هویدا است. مذهب عیلامیان شدیداً تحت تأثیر تفکرات اسطوره‌ای و فرابشری قرار داشت و این عقاید در زندگی مردم و آثاری که خلق می‌کردند جاری بود. به‌نحوی‌که انجام فرایض دینی و برپایی مراسم و جشن‌های مذهبی به بخش جدانشدنی زندگی آن‌ها تبدیل شده بود. موسیقی در انجام این اعمال عبادی نقشی اساسی داشت و از این قدرت بهره‌مند بود که به یک مراسم یا جشن وجهی آئینی ببخشد.

بررسی آثار مربوط به تمدن عیلام نشان می‌دهد که جامعهٔ عیلامی، به‌عنوان یک اجتماع مقید به مذهب، به موسیقی به‌عنوان واسطه‌ای بین خود و آنچه فراتر از اوست (یک ایزد یا یک قهرمان) نگاه می‌کند. به این طریق سعی می‌کند با بهره‌گیری از موسیقی پلی ارتباطی بین خود و نیروی قوی‌تر از خود ایجاد کند تا به کمک آن خواسته‌های خود را عملی کند. این نگاه هم از طرف طبقهٔ حاکمان نسبت به موسیقی وجود دارد، هم از طرف طبقهٔ مردم عادی. اما مردم، نگاهی خالص‌تر نسبت به موسیقی دارند که آن را مقدس‌تر جلوه می‌دهد. چنان‌که اوج ارتباط موسیقی و اسطوره در هزارهٔ دوم پیش از میلاد و در پیکرک‌های سفالین نوازندگان که توسط مردم ساخته شده‌اند نمایان می‌شود؛ چراکه در این رسانه ویژگی‌های فردی نوازندگان بیشتر مورد تأکید قرار گرفته‌اند که موجب ملموس‌تر شدن ارتباط این آثار با اسطوره است. تمایز این پیکرک‌ها در ارتباط مستقیمی است که نوازنده را با شخصیت‌های اساطیری پیوند می‌دهد. این ارتباط مستقیم به‌واسطهٔ اهمّیّت یافتن فردیت و مجسّم کردن ویژگی‌های ظاهری از قبیل برهنگی و جنسیت در پیکرک‌ها اتّفاق می‌افتد. این ویژگی‌ها با پیروی کردن از سنّت‌هایی که برای مجسّم کردن شخصیت‌های اساطیری به کار می‌رفتند، ارتباط نوازندگان با این شخصیت‌ها و مؤلفه‌های اسطوره‌ای را تثبیت می‌کنند. به‌عنوان‌مثال، نوازندگان زن که دایره می‌نوازند، به‌طور واضح به اسطورهٔ اهداء ساز دایره توسّط اینّ به مردم اروک اشاره می‌کنند، نوازندگان چنگ به الههٔ سومری که چنگ می‌نوازد مرتبط می‌شوند و نوازندگان لوت دسته‌بلند نیز از طرفی با خدایان کاسی که این ساز را می‌نواختند ارتباط برقرار می‌کنند و از طرف دیگر به خاطر نوع پوشش نوازندگان این ساز، جلوه‌گر یک قهرمان اسطوره‌ای هستند. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که از نگاه جامعهٔ عیلامی موسیقی مؤلفه‌ای است که کاملاً با اسطوره درگیر شده و نوازنده همواره یا یک شخصیت اسطوره‌ای فرض می‌شود، یا کسی که می‌تواند با استفاده از قدرت موسیقی، یک پیوند بر مبنای مفاهیم اساطیری بین انسان و فراتر از انسان برقرار کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. کوتیک اینشوشیناک (Kutik-Inšušinak): از پادشاهان عیلامی که از ۲۲۴۰ تا ۲۲۲۰ سال قبل از میلاد، حکومت کرده است.
۲. اوان (Awān): شهر یا منطقه‌ای باستانی در تمدن عیلام.
۳. اینشوشیناک (Inšušinak): از خدایان مهم در تمدن عیلام و خدای حامی شهر شوش.
۴. چنگ (Harp): نوعی ساز زهی که در تمدن‌های باستانی در اندازه‌های مختلف، استفاده می‌شده و هنوز در اجرای موسیقی کاربرد دارد.
۵. سین (Sîn): خدایی که در بابل ایزد ماه شناخته می‌شد.
۶. ناپیر یا ناپیریشا (Napirrîša): از ایزدان تمدن عیلام که از منطقهٔ انشان بود و مورد ستایش پادشاهان قرار می‌گرفت.
۷. در رابطه با نماد مار، نگاه کنید به (پلاسعیدی، ک. (۱۳۹۶). «نقش مار در فرهنگ و تمدن ایلامی». فصلنامه تخصصی باستان شناسی. شمارهٔ۵. صص۱-۹). همچنین در رابطه با نماد هلال ماه نگاه کنید به (سرداری زارچی، ع.، عطارپور، س. (۱۳۹۷). «مدارک باستانشناسی دوران آغازایلامی و ایلام قدیم در تپه سنجر خوزستان». نشریه مطالعات باستان شناسی. شمارهٔ۲. صص۱۹۹-۱۳۸).
۸. لیر (Lyre): نوعی ساز زهی که در تمدن‌های باستانی استفاده می‌شد. این ساز بیشتر در اور دیده می‌شود.
۹. اینّ یا اینانا (Inanna): ایزدبانوی سومری که الههٔ شهر اوروک بود.
۱۰. انکی (En.ki): خدای سومری حکمت، آب، حیله‌گری، صنعت‌گری و آفرینش.
۱۱. گوسیلیم (Gusilīm): نوعی ابزار موسیقی در بین‌النهرین.
۱۲. لیلیس (Lilīs): نوعی ابزار موسیقی در بین‌النهرین.
۱۳. اُب (Ub): نوعی ابزار موسیقی در بین‌النهرین.
۱۴. میسی (Misi): نوعی ابزار موسیقی در بین‌النهرین.
۱۵. اَلَ (Alá): نوعی ابزار موسیقی در بین‌النهرین.
۱۶. اِئا (Ea): نام اکدی خدای انکی.
۱۷. Dublamah
۱۸. تموز (Dumuzi): از خدایان سومر باستان که با نام دوموزی نیز شناخته می‌شود.

[۱۹]. لـوت (Lute): نوعـی سـاز زهـی کـه در تمدن‌هـای باسـتانی بـا دو شـکل دسـته‌بلند (کاسـهٔ کوچـک) و دسـته‌کوتاه (کاسـهٔ بـزرگ)، اسـتفاده می‌شـد و مـادر سـازهای زهـی دسـته‌دار امـروزی شـناخته می‌شـود.

[۲۰]. آیاپیر (Aiapir): ایذه در دورهٔ عیلام نو، به این نام خوانده می‌شد.

[۲۱]. هانی (Hanne): شاهزادهٔ ایاپیر.

[۲۲]. شوتور ناهانته (Šutur-Nahūnte): از پادشاهان نوعیلامی که در سال ۷۰۷ قبل از میلاد، بر تخت سلطنت نشست.

[۲۳]. Tirŭtīr

[۲۴]. Sitšamši

[۲۵]. از قهرمان اسطوره‌ای برهنـه‌ای که تنها یـک کمربنـد بـه تـن دارد، ۱ پیکـرک در معبـد شـارا، ۳ پیکـرک در معبـد خفاجـه و ۱ پیکـرک در تـل عقـرب دیـده شـده اسـت (Bahrani, 1993: 14-15)

[۲۶]. هومبابا (Humbaba): نام دیوی در حماسهٔ گیلگمش که نگهبان جنگل سدر بود و توسط گیلگمش و انکیدو کشته شد.

[۲۷]. گیلگمش (Gilgameš): از شیخصیت‌های اساطیری بین‌النهرین و قهرمان حماسهٔ گیلگمش.

[۲۸]. هومبان (Humban): خدای اصلی و رئیس دیگر ایزدان تمدن عیلام.

[۲۹]. پیکرک این قهرمان، در معبد شارا در تل عقرب، متعلق به ۲۹۰۰-۲۶۰۰ سال پیش از میلاد به‌دست‌آمده است.

[۳۰]. پی‌نی‌کیر (Pinīkīr): یکی از ایزدبانوان تمدن عیلام.

[۳۱]. کیریریشَ (Kīrisha): یکی از ایزدبانوان تمدن عیلام.

کتابنامه

آذرپی، گ.، بروجنی، س.ر. (۱۳۸۱). «پیکرکهای سفالین عیلام»، *نشریه باستان پژوهی*، ۱۰، صص۲۳-۲۵.

ایـازی، س.، گزوانـی، ه.، الهـه عسـگری، م. (۱۳۸۳). *نگرشـی بـر پیشـینه موسـیقی در ایـران بـه روایت آثـار پیـش از اسـلام*. تهـران: انتشـارات میـراث فرهنگـی و گردشـگری.

بهزادی، ر. (۱۳۷۰). «هنر قوم های کهن: موسیقی در خاورمیانه باستان». *نشریه چیستا*، ۸۷۸۶، صص۷۰۳-۷۱۶.

پاریاد، ا. (۱۳۹۴). «نقد و بررسی تطبیقی کارکرد نمادین شیر و گاو». *نشریه زبان و ادب پارسی*، ۲۳۲، صص۳۱-۴۷.

پلاسعیدی، ک. (۱۳۹۶). «نقش مار در فرهنگ و تمدن ایلامی». *فصلنامه تخصصی باستان شناسی*، ۵، صص۱-۹.

خاکسـار، س. (۱۳۸۷). «رویکـردی باسـتان موسـیقی شناسـانه بـر بقایـای باسـتانی و موسـیقایی دوره ایـلام باسـتان» (پایان‌نامـه کارشناسی‌ارشـد). تهـران، دانشـکدهٔ ادبیـات و علـوم انسـانی دانشـگاه تهـران.

خاکسار، ع. (۱۳۸۵). «بررسی سازهای زهی و نقش برجسته های مربوطه در تمدن کهن سومر». *نشریه باغ نظر*، ۶، صص۶۲-۷۱.

رضایی‌نیا، ع. (۱۳۸۲). «جایگاه موسیقی مذهبی در ایران باستان». *نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی*، ۱۳، صص۱۰۶-۱۱۷.

ساریخانی، م.، هوشیاری، م. (۱۳۹۵). «پژوهشی بر نقش مایه‌های آلات موسیقی در تمدن‌های ایلام و میانرودان». *نشریه جستارهای باستانشناسی ایران پیش از اسلام*، ۲، صص۴۳-۵۵.

سرداری زارچی، ع.، عطارپور، س. (۱۳۹۷). «مدارک باستانشناسی دوران آغازایلامی و ایلام قدیم در تپه سنجر خوزستان». *نشریه مطالعات باستان شناسی*، ۲، صص۱۹۹-۱۳۸.

علیئی، م.، همتی ازندریانی، ا.، ذال، م.ح.، رایگانی، ا. (۱۳۹۸). «بررسی اهمّیّت و جایگاه هنر موسیقی در ایران باستان». *نشریه مطالعات باستان شناسی پارسه*، ۸، صص۳۷-۵۶.

فراهانی، م. (۱۳۹۸). «لوت‌های نقش شده در پیکرکهای سفالین ایلام باستان». *نشریه هنرهای‌زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲، صص۱۷-۲۴.

کخ، ه. (۱۳۸۲). «خداشناسی و پرستش در عیلام و ایران هخامنشی». ترجمهٔ نگین میری. ن*شریه باستان پژوهی*، ۱۱، صص۳۹-۴۶.

کیلمر، آ. (۱۳۸۰). «موسیقی بین‌النهرین و آلات موسیقایی اور». ترجمهٔ نادره عابدی. *نشریه آثار*، ۲، صص۴۵-۵۰.

مبینی، م.، حق‌پرست، م. (۱۳۹۷). «بررسی نقوش سازها در ایران باستان وشناخت جایگاه و اهمّیّت موسیقی در آن دوران». *نشریه جلوه هنر*، ۱۹، صص۱۰۱-۱۱۶.

مجیدزاده، ی. (۱۳۷۰). *تاریخ و تمدن عیلام*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مجیدزاده، ی. (۱۳۷۹). *تاریخ و تمدن بین‌النهرین؛ تاریخ فرهنگی–اجتماعی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مصباح، ب. (۱۳۹۶). «بن‌مایه‌های کهن اسطوره ضحّاک در ایران براساس نقوش روی مهر دورهٔ عیلامی(هزاره سوم قبل از میلاد)». نشریه باغ نظر، ۵۶، صص۴۳-۵۶.

موسوی حاجی، س.ر.، فرزین، س.، زور، م. (۱۳۹۱). «نقش پیکرک های زنان در دنیای باستان (با تکیه بر مکشوفات باستان شناسی)». *نشریه زن و فرهنگ*، ۱۴، صص۹-۱۸.

مشـهدی فراهانـی، م. (۱۳۹۵). «مطالعـه تطبیقـی موسـیقی ایـلام و بین‌النهریـن در دوران باسـتان (مطالعـه مـوردی سـازها و نظـام موسـیقایی)» (پایان‌نامـه کارشناسی‌ارشـد). تهـران، دانشـکده موسـیقی دانشـگاه هنـر.

Bahrani, Z. (1993). “The Iconogrraphy of the Nude in Mesopotamia”. *Notes in the History of Art*, v/12. n/2. pp 19-12

De Waele, E. (1989). “Musicians and Musical Instruments on the Rock Reliefs in the Elamite Sanctuary of Kul-e Farah (Izeh)”. *Iran*, v/27. pp 38-29

Doubleday, V. (1999). “The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power”. *Ethnomusicology*, v/43. n/1. pp 134-104

Hansman, J. (1976). “Gilgamesh, Humbaba and the Land of the Erin-Trees”. *Iraq*, v/38. n/1. pp 35-23

Hinz, W. (1972). *The last world of Elam*. translated by Jennifer Barnes. London: Sidgwick & Jackson

URL1: *https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010180828*

URL2: *https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010119533*
URL3: *https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010127638*
URL4: *https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010127329*