Journal of Resistance Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 13, No. 25, autumn/winter 2022

The Function and Importance of Epic Music in the Resistance and Motivation of Troops in Ancient Iran

Hamid Kavyani Pouya[1]

۱. Introduction

From the time when man, by forming a monolithic society and passing through cave-dwelling beyond basic needs such as food and clothing, thought of expressing his feelings and emotions and relieving pain, he found music to be the best means for this purpose. The important point is that gradually some people who acquired talent and skills in this field found a place and became an integral part of society. In the meantime, what is very important is that music has also been used in battlefields,and on this basis, one of the important issues is what musical instruments have been used on the battlefields, and more importantly, what impact and importance these musical instruments have had in battles. Also what was the role of musicians and musicians in military formation and arrangement. Due to the prestige that music had in custom and among religious teachings; The musicians were introduced as court attendants. It is important to note that some musicians and musicians were on the same level as the upper classes of society and took an active role in advancing cultural, religious and even military goals among the Iranian dynasties.

۲. Methodology

In this research, by studying the narrations of Greek historians, religious books and the writings of some historians of the Islamic

[1] Associate Professor of History, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran, Email: kavyani@uk.ac.ir

Date of Admission: 10/12/2020 Date of Acceptance: 29/10/2021

period, it has been tried to study different musical instruments as well as the use and ability of musical instruments in Iranian military battles and encounters with enemies. Also, to advance the research have been used, poetic and literary works and material references, as well as abbreviations and musical instruments that have been reflected in the research texts. Thus, through library studies, by arranging and processing the available information in a descriptive, analytical way, the research has reached results about the importance, position and capability of music in the battles of the Iranians.

۳. Discussion

One of the most important issues in the history of Iran is the study of how martial music and musicians helped the Iranian government in military conflicts. Also, according to the numerous wars that existed in different eras between Iranians with Eastern and Western enemies, what was the use of different musical instruments in organizing forces, conveying concepts and even achieving victories and successes. Martial music is a collection of special songs with symbols used on battlefields to convey a message or command that is meaningful to the commanders and soldiers of the same army. Also, military music is the music of awakening, movement, work, effort and war, and has aroused a sense of national pride of the troops. In ancient Iran, different musical instruments were used in ceremonies and battles, which according to the examples and in the written and material works can be said that in ancient times, the musical instruments used in battlefields were more than wind and percussion and the Iranians (especially in the Parthian era), unlike the Greeks and Romans who used wind instruments, used more percussion instruments such as drums. Another instrument that we find along with many drums in the writings of ancient historians was the kos or kust and trumpet, which were especially effective with the horn(hornpipe), especially to signal the army to start a battle or to enter a part of the army into battle.

One of the first functions as well as the most important effects of epic music; It was to motivate the troops in the resistance against the enemies, and in other words, this tool was so strong in motivating and encouraging the troops to face the enemies that one of the tricks in weakening the troops' morale and defeating them was first to silence the music and then to overthrow the flag. Another military goal that music provided on the battlefield was to intimidate the opposition and

exaggerate their own military capabilities. In fact, one of the uses of violent music such as drums, cymbals and trumpets in wars was to frighten the heart of the enemy and the more deafening these sounds were, the more useful the income of their own troops was in frightening the enemy and disrupting their order and concentration. Also, the important applications of music in informing and sending messages to the troops should not be neglected, because through this, the troops became aware of the commands and orders of the commanders, and based on this, the movements and actions of the division were organized in a regular and fast manner. In ancient Iran, during war trips, musicians who were organized as a group were among the troops and held special positions and duties in the military formation. In fact, according to the available reports, singers and musicians had a special place among the troops, and when enumerating the special and close relatives of the king, there was talk of three classes, the first two being soldiers and border guards, and the third, next to the army; were singers and musicians.

٤. Conclusion

In the ancient world, in addition to feasts, music was also used very seriously in battles, and the soldiers used musical instruments in military exercises until they faced the enemy army. In fact, the soldiers woke up to the sound of an instrument and lined up, attacking, besieging, or retreating to the sound of music. In this way, the commands and orders of the commanders were heard by the soldiers in the form of military voices. What can be seen from the documents and material and written evidence, musical instruments had a special variety in the history of Iran and in expressing each message and conveying the meaning and concept of a particular instrument or instruments, it was used individually or in unison. And especially because of the existence of minstrel and the importance of epic narrations and the fact that the poems that told epic stories were accompanied by music, musicians and singers had a special place among the troops and the musicians and singers formed a certain section and member of the body of the Iranian army. These people tried to prepare the soldiers to face the enemy and to raise and strengthen the morale of the troops, and with their terrifying songs,were also effective in weakening the morale of the enemies.

Keywords: War, Epic, Ancient Iran, Epic music

References

Agathias, (1975). *The histories (Corpus fontium historiae Byzantinae. Series Berolinensis)* (2nd ed., J. D. Frendo, Trans.). Berlin: New York.

Al-Jahiz, A. (١٩٤٩). *Crown* (H. Nobakht, Trans.). Tehran: Taban. [in Persian]

Al-Mas'udi, A. (2003). *The meadows of gold* (Vol. 1, A. Paiandeh, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi Press. [in Persian]

Al-Tha'alibi, A. (2007). *History of Al-Tha'alibi* (M. Fazaeli, Trans.). Tehran: Noghreh. [in Persian]

Arrian, (١٨٨٤) *Anabasis of Alexander, or the history of the wars and conquests of Alexander the great* (E. J. Chinnock, M. A. LL.B., Trans.). London: Rector of Dumfries Academy. The Selwood Printing Works. Frome and London.

Athenaeus, (1854). *The deipnosophists or banquet of the learned of Athenaeus.* (C. D. Yonge, Trans.). London: Cambridge, MA: Harvard University. York Street: Covent Garden.

Ayazi, S., et al. (2004). *A look at the history of music in Iran (according to pre-Islamic works).* Tehran: Publications of the Cultural Heritage Organization of the Country. [in Persian]

Bivar. A. D. H. (2006). *The political history of Iran under the Arsacids*. the cambridge history of Iran (Vol. 3). (E. Yarshater, Rev.). Columbia University, New York: Cambridge University Press.

Boyce, M., & Farmer, H. J. (1989). *Two talks about khaniagari and Iranian music* (B. Bashi, Trans.). Tehran: Agah. [in Persian]

Brosius, M. (2021). *A history of ancient Persia* (M. Allameh, Trans.). Tehran: Sales press. [in Persian]

Christensen, A. (2006). *The story of Bahram Choobin* (M. Ahadzadegan Ahani, Trans.). Tehran: Tahori. [in Persian]

Christensen.A.(1935). *The situation of the state, nation and court in the Sassanid period.* Translated by M.Minovi. Tehran: Education Commission Publications[in Persian]

Christensen.A.(1989). *Iran during the Sassanian Period* (R.Yasemi, Trans.). Tehran: Donya-ye Ketab. [in Persian]

College, M. (2004). *Partian* (M. Rajabnia, Trans.). Tehran: Hirmand. [in Persian]

Delougaz, P. P., & Kantor, H. J. (1968). *New evidence for the prehistoric and protoliterate culture development of Khuzestan* (Vol.١). The Memorial volume of the 5th international congress of Iranian art

and archaeology Tehran- Isfahan-Shiraz. 11th-18 Aprill 1968. Special Publication of the Ministry of Culture and Art.
Dinkard's eighth book: transliteration, translation, notes and glossary.(2018). (M. Nazari Farsani, Trans.). Tehran: Faravahar. [in Persian]
Diodoeus of Sicily, (1967). *Books II* (C. H. Oldfather, Trans.). London: William Heinemann Ltd.
Farabi, A. (1996). *Great music* (A.Azarnosh, Trans.). Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [in Persian]
Farmer, H. G. (1967). *Music, a survey of Persian Art from prehistoric times to the present* (Vol. 6). London: pp. 2783-2804.
Farrokh, K. (2007). *Shadows in the desert: Ancient Persia at war*. Oxford: Osprey Publishing.
Ferdosi.A.(1987). *Shahnameh* (Vol.1, J. Khaleghi Motlagh, Rev.). California and New York: Iran Heritage Foundation. [in Persian]
Ferdosi.A.(1989). *Shahnameh* (Vol. 2, J. Khaleghi Motlagh, Rev.). California and New York: Iran Heritage Foundation [in Persian]
Ferdosi.A.(1992). *Shahnameh* (Vol. 3, J. Khaleghi Motlagh, Rev.). California and New York: Iran Heritage Foundation [in Persian]
Ferdosi.A.(1994). *Shahnameh* (Vol. 4, J. Khaleghi Motlagh, Rev.). California and New York: Iran Heritage Foundation[in Persian]
Ferdosi.A.(1996). *Shahnameh* (Vol. 5, J. Khaleghi Motlagh, Rev.). California and New York: Iran Heritage Foundation[in Persian]
Ferdosi.A.(2005). *Shahnameh* J. (Vol. 6, Khaleghi Motlagh, Rev.). New York: Iran Heritage Foundation[in Persian]
Ferdosi.A.(2007). *Shahnameh* (Vol. 7, J. Khaleghi Motlagh, Rev.).Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia. [in Persian]
Ferdosi.A.(2007). *Shahnameh* (Vol. 8, J. Khaleghi Motlagh, Rev.). Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia. [in Persian]
Grace, H. A. (1962). Education, philosophy of comparative theories of education author (s). *Comparative and International Educations Society*, 5 (3), 189-198.
Herman, J. (2013). *Revival of ancient Iranian art* (M. Vahdati, Trans.). Tehran: University Publishing Center. [in Persian]
Huart, C. (2000). *Iran and Iranian civilization* (H. Anosheh, Trans.). Tehran: Amirkabir. [in Persian]
Ibn al-Athir, A. (1992). *The complete history* (Vol. 17, A. khalili, & A. Halat, Trans.). Tehran: Scientific Press Institute. [in Persian]

Ibn Khaldun, A. (2003). *Muqaddimah* (Vol. 1, M. Gonabadi, Trans.). Tehran: *Elmi va Farhangi Press.* [in Persian]
Ibn Miskawayh.A.(1990). *Tajarib al-Umam* (Vol. 1, A. Emami, Trans.). Tehran: Sorosh. [in Persian]
Inostrantsev, K. (2006). *Sasanidskie etiudy* (K. Kazemzadeh, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi Press. [in Persian]
Jamasp Asana, J. (1992).*PahlaviTexts* (S. Orian, Trans.). Tehran: National Library of Iran [in Persian]
Keall, E. J. (1970). *The significance of late Parthian Nippur* (Unpublisged doctoral Thesis). the university of Michigan.
Kilmer, A. D. (2001). *Mesopotamia. In the new grove dictionary of music and musicians* (2nd ed.). 480-487, London: MacMillan.
Lawergren, B. (2009). *Music history i. Pre-Islamic Iran*. Encyclopedia Iranica. London and New York.
Malcolm, S. J. (2001). *The history of Persia* (M. Hedaiat, Trans.). Tehran: Afsoon. [in Persian]
Mallah.H.(1978*). The culture builders*. Tehran: Ketabsara Press. [in Persian]
Marcellinus, A. (1911). *The Roman history of during the reigns of the emperors Constantius, Julian, Jovianus, Valentinian, and Valens* (C. D. Yonge, Trans.). London: George Bell and Sons Ltd.
Mashhon.H.(1994). *History of Iranian music*. Tehran: Simorgh. [in Persian]
Mason, M., & Galina, A. (2005). *Parthian Raytons of Nessa* (R. Tajbakhsh, & Sh. Heidarabadian, Trans.). Tehran: Baztab-e Andisheh. [in Persian]
Nafisi, S. (2009). *History of Sassanid Iranian civilization*. Tehran: Ketab-e Parseh. [in Persian]
Nikonorov, V. P. (۱۹۹۸). The use of musical percussion instruments in Ancient Eastern warfare: The *Parthian and Middle Asian* evidence, In E. L. Hickmann, *Ingo & Eichmann, R. music archaeology of early metal ages : papers from the 1st symposium of the international study group on music archaeology at monastery michaelstein* (pp. 18-24), (Blankenburg, Germany); Orient-ArchŠologie, 7; Studien zur MusikarchŠologie II , Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorfe, 2000 (71-82).
Pirnia, H. (2007). *Ancient Iran* (Vol. 2). Tehran: Donya-ye Ketab. [in Persian]

Plutarch, (1916). *Plutarch's lives* (Vol. III, B. Perrin, Trans.). London: Harvard University Press.
Procopius, (1919). *History of the wars* (books I and II, H. B. Dewing, Trans.). London: William Heinemann.
Ravandi, M. (2008). Social history of Iran (Vol.1). Tehran: Negah. [in Persian]
Sami, A. (1970). Iranian music from ancient times and the Achaemenid era. *Journal of Art and People*, 5-2. [in Persian]
Sami, A. (2009). *Sasani civilization* (Vol.1). Tehran: Samt. [in Persian]
Strabo, (1917). *The geography of Strabo* (H. L. Jones, Trans.). London: William Heinemann Ltd.
Supler, B. (1994). *Iran early Islamic period politics* (J. Falatory, and M. Mirahmadi, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]
Tabari, M. (1996). *Tarikh-e Tabari* (Vol. 4, A. Paiandeh., Trans.). Tehran: Asatir. [in Persian]
Thucydides, (1950). *The history of the Peloponnesian war* (R. Crawley, Trans.). New York: E. P. Dutton and Company.
Wilcox. P. (2001). *Rome's enemies 3: Parthinas and Sassanid Persians*. Oxford, United Kingdom: Osprey Publishing.
Xenophon. (2011).*Cyropaedia. The education of Cyrus* (H. Graham Dakyns, Trans., F. M. Stawell, Rev.). https://www.gutenberg.org/files/2085/2085-h/2085-h.htm
Xenophon. (2013). *Anabasis* (H. G. Dakyns, Trans., B. Jowett, Rev.). https://www.gutenberg.org/files/1170/1170-h/1170-h.htm

نشریهٔ ادبیات پایداری
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال سیزدهم، شمارهٔ بیست و پنجم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰

کارکرد و اهمیت موسیقی حماسی در پایداری و برانگیختگی سپاهیان در ایران باستان

(علمی – پژوهشی)

حمید کاویانی پویا[۱]

چکیده

از روزگاری که انسان در بیان احساسات و رفع و تسکین آلام دست به دامان موسیقی گردید از اصوات آن و نواهای مختلف موسیقی تنها در بزم‌ها و سوگواری‌ها بهره نگرفت، بلکه حتی برای بازیافت، نگهداری و تقویت سلامت جسمی و روحی و همچنین در آیین‌های دینی و بیان روایات حماسی از این ابداع بشری استفاده کرد. در این بین، آنچه اهمیت بسزایی دارد این است که موسیقی در میدان‌های رزم نیز کاربرد داشته است و بر این مبنا از مسائل مهم این است که از چه آلات و ابزار موسیقیایی در میدان‌های نبرد استفاده می‌شده است و مهم‌تر آنکه این نواهای موسیقی چه تاثیر و اهمیتی در رزم‌ها و عملکرد سپاهیان در برخوردهای نظامی داشته‌اند و نوازندگان و موسیقی‌دانان در آرایش نظامی چه جایگاه و وظایفی را عهده‌دار بودند. از مطالعه و بررسی متون تاریخی کلاسیک و متون روایی منظوم و منثور که به روایت حماسی و تاریخی پرداخته‌اند و همچنین بهره‌بری از برخی نگاره‌های باستانی، چنین برمی‌آید که ایرانیان باستان در بیان روایات حماسی و به منظور نمایان کردن و برجسته‌ساختن هر چه بهتر کردارهای پرشکوه و قهرمانانهٔ پهلوانان و سرداران از موسیقی بهره گرفته و از سازها و آلات مختلف در آماده‌سازی، تهییج و تشجیع سپاهیان و هراس‌افکنی در دل دشمنان استفاده‌می‌کردند و مهمتر از همه، فرمان‌های فرماندهان مبنی بر آغاز جنگ و پایان‌بخشی بدان و به طور کلی ارسال پیام به سربازان در میدان‌های نبرد با موسیقی میسر می‌شد.

واژه‌های کلیدی: رزم، حماسی، ایران باستان، موسیقی حماسی

---

[۱]. دانشیار گروه تاریخ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. رایانامه: kavyani@uk.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹ /۰۹/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۰۷

۱- مقدمه

از روزگاری که انسان با تشکیل جامعهٔ‌یکجانشینی و با گذر از غارنشینی ورای نیازهای اولیه مانند خوراک و پوشاک به فکر بروز احساسات و عواطف خویش و تسکین آلام افتاد، موسیقی را برترین وسیله برای این منظور یافت و از همان روزگار با یاری از موسیقی طبیعت و نواهایی که در پیرامون خویش (از صدای باران و جویبارها و ...) می‌شنید به ابزار و آلاتی متوسل شد تا صداها و نواهای دل‌انگیز را بازآفرینی و یا تولید کند. به تدریج برخی افراد که استعداد و مهارتی در این زمینه کسب کردند، جایگاهی یافته و جزء ناگسستنی جامعه گردیدند. کسانی که در موقعیت‌ها و مراسم‌های مختلف وجودشان ضرورتی اجتناب‌ناپذیر بود. این افراد در دوران‌های مختلف بالیدند و صاحب طبقه‌ای اجتماعی گردیدند و در جامعهٔ ایرانی به سبب اعتباری که موسیقی در عرف و شرع داشت و حتی متون مقدسشان (گاث‌ها/گات‌ها) با شعر و موسیقی توأم بود، به عنوان ملازمان دربار معرفی شدند. نکتهٔ مهم آنکه برخی موسیقیدانان و نوازندگان همپایهٔ طبقهٔ فرادست جامعه قرار گرفتند و در پیشبرد اهداف فرهنگی، مذهبی و حتی نظامی نقش فعالی را در نزد سلسله‌های ایرانی عهده‌دار شدند.

۱-۱- بیان مسئله

با رویکرد بدین مهم که اغلب حکومت‌های ایرانی ویژگی میلیتاریستی داشته و ارتش و نیروی نظامی پایه و اساس حکومت را تشکیل می‌داد و دولتمردان ایرانی بسیار تلاش می‌کردند تا در هر چه نیرومندتر ساختن کارآیی آنان بکوشند، یکی از مسائل مهم مورد بررسی در تاریخ ایران بررسی این نکته است که موسیقی رزمی و موسیقیدانان چه کمکی به حکومت‌های ایرانی در برخوردهای نظامی می‌نمودند. همچنین با توجه به جنگ‌های متعددی که در دوران‌های مختلف با خصم شرقی و غربی وجود داشت از آلات مختلف موسیقی و نوای سازهای موجود چه استفاده‌ای در ساماندهی نیروها، انتقال مفاهیم و حتی دستیابی به پیروزی‌ها و کامیابی‌ها می‌گردید. بدین‌سان از ابهامات اساسی مورد بررسی، جایگاه موسیقیدانان در بین سپاهیان ایرانی و توانایی و قابلیت آنها در انتقال دستورهای نظامی در نبردها است تا دریابیم آلات و اصوات موسیقی و مهارت نوازندگان تا چه حد در سازماندهی، اطلاع‌رسانی، پایداری، برانگیختگی و افزایش توانایی سپاهیان ایرانی کارآمد بوده است.

۱-۲- روش پژوهش

در این پژوهش سعی شده است که از طریق مطالعهٔ روایات تاریخ‌نویسان یونانی، کتب دینی و نوشته‌های برخی مورخان دورهٔ اسلامی آلات مختلف موسیقی و نیز نحوهٔ به کارگیری و قابلیت نوای سازها در نبردهای ایرانیان با دشمنان بررسی شود. همچنین برای پیشبرد پژوهش با روشی توصیفی- تحلیلی از آثار منظوم ادبی و مراجع مادی و آثار غیر مکتوب و نیز مختصر آلات و ادوات موسیقی بدست آمده که در متون تحقیقی بازتاب یافته، بهره برده شده است.

۳-۱- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موسیقی، نوازندگان و همچنین آلات موسیقی که در ایران باستان مورد استفاده قرار می‌گرفته، مقالات و پژوهش‌های مختلفی انجام شده است. در این بین مقاله‌ای با عنوان« The Use of Musical Percussion Instruments in Ancient Eastern Warfare» به نگارش درآمده که البته نه تنها معطوف به تاریخ ایران نبوده؛ بلکه از اغلب منابع مهم باستانی بهره نبرده است. همچنین سامی در تالیف تمدن ساسانی (۱۳۸۸) و نیز مقالهٔ «موسیقی ایران از دوران کهن و عهد هخامنشی» (۱۳۴۹: ۵-۲) تنها به معرفی برخی آلات موسیقی پرداخته است. بدین قرار است مقاله‌ای با عنوان «شناسایی و طبقه‌بندی موقعیت‌های کاربردی سازهای رزمی در تاریخ موسیقی دوران اسلامی» (ذاکرجعفری، ۱۳۹۴: ۲۶-۴۶) و مقالهٔ دیگری از همین نویسنده با عنوان «نقش موسیقی در جنگ‌ها و انواع موسیقی رزمی در ایران دوران اسلامی با نگاهی به تصاویر نگارگری» (ذاکر جعفری،۱۳۹۵: ۶۶-۷۵) که در این دو مقاله آن‌گونه که از عنوان آنها بر می‌آید تنها تمرکز نویسنده معطوف به دوران اسلامی است و هیچ‌گونه مطالعه و نگاهی (حتی اجمالی) به دوران باستان و آلات موسیقی و کارکرد آنها در ایران پیش از اسلام مشاهده نمی‌گردد. بدین‌سان در هیچ یک از پژوهش‌هایی که حتی به طور کلی به موسیقی در ایران باستان پرداخته‌اند؛ از قبیل «نگرشی بر پیشینهٔ موسیقی در ایران» (ایازی،۱۳۸۳) و «فرهنگ سازها» (ملاح،۱۳۵۵) سازهای رزمی و به ویژه کارکرد و اهمیت موسیقی حماسی در نزد ایرانیان باستان مورد بررسی قرارنگرفته است؛ بنابراین، پرداختن به انواع سازهای حماسی، کارکرد موسیقی حماسی در عملکرد سپاهیان و جایگاه موسیقی حماسی و نوازندگان در برخوردهای نظامی و در بین لشکریان ایرانی اختصاص دارد، در راستای رفع ابهاماتی است که در پژوهش‌های مربوط به تاریخ ایران باستان و همچنین آثاری که دربارهٔ موسیقی ایرانیان پیش از اسلام پدید آمده، مغفول مانده است.

۲-بحث

۲-۱-مفهوم و کاربرد موسیقی حماسی و رزمی

در کتاب واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین در تعریف سه واژهٔ موسیقی جنگ، موسیقی نظامی و موسیقی رزمی چنین آمده است: «این موسیقی شامل سرودهای میهن‌پرستانه (بیدارکننده و محرک قوهٔ شجاعت) و مارش‌هایی با علائم و نشانه‌هایی چون حمله و عقب‌نشینی و ... است. اصوات در موسیقی نظامی، بلند و رسا است و برای این منظور از آلاتی چون طبل‌ها و شیپورها که دارای اصوات بلند و مهیب هستند، استفاده می‌شود.» (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۴۶۲/۲) همچنین در فرهنگ موسیقی ایرانی در تعریف اصطلاح موسیقی نظامی آمده است: «به آن نواهایی که به نحوی از انحا برانگیزانندهٔ حس تحرک و نیروی جنبش و شورش آدمیان هستند، نواها یا سرودهای رزمی گفته‌اند؛ زیرا این سرودها نه آن وقار و سنگینی موسیقی مذهبی را دارند و نه آن سبکی و لطافت موسیقی بزمی را دارا هستند.» (وجدانی، ۱۳۸۶: ۱/ ۵۸۲) بر این اساس، موسیقی رزمی مجموعه‌ای از آهنگ‌ها و نغمه‌های خاص همراه با علائم بوده که در میدان‌های نبرد برای رساندن پیام یا فرمانی که برای فرماندهان و سربازان همان قشون قابل معنا بوده، به کار می‌رفته است. همچنین موسیقی نظامی، موسیقی بیداری و حرکت و کار و تلاش و جنگ بوده و حس غرور ملی سپاهیان را بر می‌انگیخته است. این نوع موسیقی حس نظم و انضباط در کار، بهره‌گیری از وقت و دقت، باریک‌بینی در رفتار، روحیهٔ وظیفه‌شناسی و همراهی و هماهنگی با جمع و گروهی عمل کردن، احساس مسئولیت در کار و رعایت قواعد و مقررات در هنگام خدمت در پادگان و صف‌های مشق و رزم و نیروی دلیری و سلحشوری در رزمگاه و دفاع از سرزمین را میان سپاهیان بیدار و تقویت می‌کرده است. (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۳۲)

گفتنی است که حتی به هنگام صلح نیز نوازندگان سپاهی وظایفی بر عهده داشتند؛ مثلا به هنگام حرکت و سفر شاه و بزرگان، به وقت بر تخت نشستن شاه و دادن بارعام، به هنگام باریافتن سفیران سرزمین‌های بیگانه که عمدتا با تشریفات رسمی همراه بود و به هنگام دیدار صاحبان مناصب عالی که با تکلف بسیار همراه بود، نوازندگان سپاه آهنگ‌های ویژه‌ای می‌نواختند. (آپم پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۶۴/۶) در شاهنامه ثعالبی ورود سام و زال به قصر مهراب با نواختن موسیقی همراه است «... بنوای کمانچه و شیپور و زیر باران مسکوکات طلا و نقره عبور کرده به قصر مهراب رسیدند» (ثعالبی، ۱۳۸۴؛ ۴۵)

۲-۲-آلات موسیقی رزمی

قسمتی از اطلاعات ما دربارهٔ موسیقی قدیم ایران را آثار مادی و همچنین نقش برجسته‌هایی که در کاوش‌ها دیده شده و به دست آمده، تشکیل می‌دهد. کهن‌ترین اسناد و شواهد از موسیقی در میانرودان باستان به هزارهٔ پنجم پیش از میلاد برمی‌گردد (Kilmer,۲۰۰۱;٤٨١) همچنین در بخش‌هایی از سرزمین ایران همچون مارلیک گیلان و غار کلماکره لرستان با پیکرک و نقش زنان آوازه‌خوان یا نوازنده‌ای مواجه می‌شویم که در مراسم مذهبی و غیرمذهبی از سازهایی چون نی، تنبور، طبل و چنگ استفاده می‌کردند. (Bleibtreu,۱۹۹۹:۲-5؛Negahban,۱۹٦۸,۱٤۲-۱٦۲) افزون بر شواهد مادی در منابع مکتوب هم بارها به آلات موسیقی رزمی اشاره می‌رود که برجسته‌ترین این آثار شاهنامهٔ فردوسی است که هفده نوع ابزار موسیقی رزمی در آن دیده می‌شود که به ترتیب فراوانی کاربرد و بسامد از این قرارند: «کوس،کرنای، تبیره، بوق، نای، درای، زنگ، گاودم، رویینه خم، سنج، شیپور، جرس، کهره، جام، جلب، طبل، چنگ»

با توجه به این نمونه‌های مذکور و موجود در آثار مکتوب و مادی می‌توان گفت که در دورهٔ باستان آلات موسیقی مورد استفاده در میدان‌های رزم بیشتر از نوع بادی و کوبه‌ای بوده است و ایرانیان (به ویژه در عصر پارتیان) برخلاف یونانیان و رومیان که از سازهای بادی بهره می‌بردند، بیشتر از سازهای کوبه‌ای همچون طبل استفاده می‌کردند. (Nikonorov,۱۹۹۸;۷٤) طبل، آلتی موسیقیایی شبیه به دایره و دارای دیوارهٔ بلند چوبی یا فلزی است که در یک طرف و یا دوطرف آن پوست نازکی کشیده شده و با دو تکه چوب نواخته می‌شود. این ساز مهم در هنگام نواختن صدای نسبتا خشکی دارد و ساز نظامی متداول در عهد باستان بوده که برای اعلام خطر و خبر به کار می‌رفته است. (نک: Wallenfes,۱۹۹٤:۱۹-۲۰) این طبل‌ها در یونانی ***rhoptron*** و در پهلوی ***rhoptra*** نامیده می‌شد (Lawergren,۲۰۰۹). در واقع طبل از آلات مهم موسیقی در موسیقی رزمی بوده و طبق شواهد قدمت طبل در ایران بر اساس نقش مهری از چغامیش به ۳۴۰۰ ق.م می‌رسد (*Delougaz &Kantor,1968:31*) طبل در شاهنامه، سازی کوبه‌ای و رزمی معرفی شده است که به منظور آگاهی‌بخشی استفاده می‌شده و صدایی پرجوش و خروش دارد. «چو خورشید برچرخ بگشاد راز/ سپهدار جنگی بزد طبل باز/ بیاورد چندانک بودش سپاه/ گرانمایگان برگرفتند راه» (فردوسی،۱۳۸۶، ۸/ ۱۵۳)

ساز دیگری که به همراه طبل بسیار در نوشته‌های تاریخ نگاران وقایع باستان دیده می‌شود، سازی به نام کوس یا کوست است که در لغت به معنی کوفتن دو قسم یکرویه و دورویه بوده است. این ساز متشکل از دو بخش بوده که بر هم می‌زدند؛ مانند خم مسین یا رویین که پوست گاو بر آن می‌بستند و آوازی سهمگین از آن بلند می‌شده و گاه از جنس چوب هم بوده است؛ زیرا در جایی در ماهیت این ساز گفته می‌شود «دلیران نترسند ز آواز کوست / که آنجا دو چوب‌اند و یک پاره پوست» (دهخدا، ذیل کوست) همچنین در شاهنامه گاه به ویژگی این ابزار (که جنسی رویین با پوسته‌ای چرمین را دارا بوده) و اهمیتش که بر نوع صدا و قوت آن دلالت می‌کرد، اشاره می‌شود: «بفرمود تا کوس رویین و نای/ برآمد ز دهلیز پرده‌سرای» (فردوسی،۱۳۶۶، ۱/ ۱۵۶) «یکی کوس بودش ز چرم هژبر / که آواز او برگذشتی ز ابر» (همان، ۱۳۸۴، ۶/ ۴۶) فراتر از منابع ایرانی، مورخان رومی نیز بدین وسیله که آوازی سهمگین داشته، در نبردهای ایرانی اشاره کرده‌اند (*Plutarch,1916;399*؛ *AMMIANUS MARCELLINUS, 1911 XVI;108, XIV;26. XVIII;167*)

فارغ از طبل و کوس؛ نقاره با فراوانی قابل توجهی، مهم‌ترین ساز کوبه‌ای در موقعیت های رزمی بوده است. *nagara* اصطلاحی برگرفته از «نقاره» عربی است که از پوست حیوانات که بر روی بدنه‌ای به شکل کاسهٔ بزرگ یا گلدان‌شکل که معمولا از خشت ساخته شده، کشیده شده است. در واقع سازهایی نظیر طبل و نقاره جزو سازهای کوبه‌ای بوده که نقش اجرای آهنگ‌های مختلف در موقعیت‌های متفاوت جنگ را ایفا می‌کردند و همواره در فضای باز، درجنگ‌ها یا در محوطهٔ نقاره خانه‌ها استفاده می‌شد. (*Nikonorov, 1998;۷۲*) در کنار سازهای کوبه‌ای و در بین سازهای بادی که در دوران باستان از مهم‌ترین آلات موسیقی و از کاربردی‌ترین آنها در برخوردهای نظامی به شمار می‌رفت، به شیپور می‌توان اشاره کرد که از مس یا برنز یا طلا ساخته شده و به همراه کرنا به ویژه برای علامت دادن به لشکریان برای شروع نبرد و یا ورود قسمتی از لشکریان به نبرد کارآیی داشت. گزارش‌های بسیاری دربارهٔ استفاده از این ابزار حتی در بین غیر ایرانیان موجود است (Diodor sicily, ۱۹۶۷.XI,band; ۲۲). به واقع به سبب صدای رسایی که این آلات موسیقی برای اطلاع‌رسانی و همچنین ایجاد هراس در دل دشمن داشتند، از مهمترین ابزارهای مورد استفاده در موسیقی رزمی در کل دوران باستان محسوب می‌گردیدند. همچنین کرنای و انواع آن از سازهای بادی بوده که در موقعیت های رزمی و بزمی کاربردی بنیادین داشته است. با اینکه

در متون موسیقی اشارات اندکی به کاربرد موقعیتی آن شده، ولی در متون تاریخی همواره از کاربرد رزمی این ساز در دوره‌های مختلف سخن رفته است و فراوان‌ترین ساز مشاهده شده در تصاویر نگارگری، انواع مختلف آن است. در واقع آن‌گونه که از نام این ساز بر می‌آید این آلت موسیقی بیشترین ارتباط را با میدان‌های نبرد دارد؛ زیرا کرنا مرکب از کر یا کار به معنی جنگ و نای به معنی نای جنگ است؛ بوقی دراز که در قدیم هنگام جنگ استفاده می‌کردند. (سامی، ۱۳۸۸: ۱/ ۱۹۱؛ هوار،۱۳۹۰: ۱۷۵). استرابو با اشاره به دوره‌های آموزشی شاهزادگان و نجیب‌زادگان هخامنشی می‌نویسد: «هر روز پیش از دمیدن آفتاب، جوانان با صدای سازهای برنجین از خواب بیدار شده، به تمرین‌های نظامی فراخوانده می‌شوند.» (*Strabo,1917, XV, Chapter 3,179*. نیز نک: بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۶۵)

پس از سازهای مذکور در بین سازهای رزمی دو ساز دمام و سنج در نمونه هایی بسیار محدود و اندک شمار، قابل مشاهده هستند. سنج از دو صفحهٔ فلزی مدور تشکیل شده که قسمت میانی آن کمی گود است و در دورهٔ هخامنشی از ادوات مربوط به موسیقی رزمی به شمار می‌رفت (سامی، ۴:۱۳۴۹). هرچند منابع موجود دوره اشکانی کاربرد این ساز در رزم را تأیید نکرده‌اند، ولی در مراسم بزم کاربری داشته است؛ زیرا از بابل پیکرک سفالین مرد و زنی بدست آمده است (*Karvonen-Kannas,1995 :160, pl.55*) البته در شاهنامهٔ فردوسی نیز سنج از جمله آلات موسیقی رزمی قلمداد می‌شود. «بفرمود تا برکشیدند نای/ همان سنج و شیپور و هندی درای» (فردوسی، ۱۳۶۹، ۳۴۱/۲) بدین‌سان سنج به سبب تولید صدای بلند و مهیب همواره از آلات مورد استفاده در رزم‌ها و میدان‌های نبرد بوده است: «از آوای سنج و دم کرنای/ تو گفتی بجنبید میدان ز جای» (فردوسی، ۱۳۶۹، ۲۹۰/۲)

با این حال همان‌گونه که ذکر شد هنوز از سازهای دیگری می‌توان نام برد که گرچه نمی توان آنها را مخصوص و محدود به میدان‌های رزم قلمداد کرد، اما یقینا از برخی از آنها در کنار آلات موسیقی رزمی استفاده می‌شد و یا در سرودن اشعار حماسی بهره بری می‌گردید. در رسالهٔ پهلوی درخت آسوریک (جاماسب آسانا، ۱۳۷۱ :۱۵۰) و رسالهٔ خسرو و ریذکی نیز نام عدهٔ کثیری از آلات موسیقی مسطور است، از این شمارند: عود هندی موسوم به ون و عود متداول موسوم به دار، بربط (بربوذ)، چنگ و تمبور، سنتور موسوم به کناره و نای، قره‌نی موسوم به مار و طبل کوچک جنگی به نام تمبگ (*tumbag*). (جاماسب آسانا، ۱۳۷۱ ،۳۲؛ *Nikonorov, 1998,75*) حتی می‌توان از روی پیکرک‌های مکشوف و نگاره‌های به جا

مانده به برخی دیگر از سازهای ایرانی پی برد مانند پیکرکی مکشوفه از نیپور که نوازنده‌ای را در حال نواختن گیتار نشان می‌دهد؛ اما متاسفانه در متون مربوط ایرانی بدان اشاره‌ای نمی‌گردد و البته نمی‌توان درست دریافت که این پیکرک روایتگر چه صحنه‌ای (بزمی، رزمی و یا مذهبی) است؟ *(Keall,1970:pl.XIV.no.2)*

۲-۳-نقش و اهمیت موسیقی در میدان رزم

موسیقی و نوازندگی در دنیای ایرانی اهمیت خاصی داشت و نوازندگان در مجالس مختلف بزم و رزم حاضر بوده و به منظورهای خاصی به نوازندگی به صورت انفرادی و یا گروهی می‌پرداختند. (نک: ثعالبی، ۱۳۸۴، ۲۱۵) در واقع در ایران موسیقی از جملهٔ علوم برشمرده شده و پدید آوردندهٔ برخی احوال برای آدمی دانسته می‌شد که از آن جمله برخی نغمات را محرک و زاییدهٔ شجاعت قلمداد می‌کردند. (ملکم، ۱۳۸۰: ۸۱۱/۲) بدین ترتیب، در دوران باستان در مراحل بالای آموزشی به دانش‌آموزان قوانین و حقوق، پزشکی، ریاضی، جغرافیا، موسیقی و نجوم یاد می‌دادند و در این بین مدارس نظامی خاص هم موجود بود *(۱۹۸: Harry, ۱۹۶۲)*. در کتاب دینکرد هشتم (۱۳۹۷؛ ۱۱۸-۱۲۳) به جیره و مواجب سربازان، لباس‌های فرم و جنگ افزارها، آموزش سربازان و اسب‌ها، علائم وشعارهای مختلف جنگی (*Daxšag i zenavandih*)، درجات سران نظامی، تقسیمات نیروها و ... اشاره شده است و بدین‌سان موسیقی به صورت علمی و با سامانمندی مخصوصی آموزش داده می‌شد.

باری موسیقی در ایران باستان هنری ظریف و به کمال بوده است. به استادان موسیقی در دربار احترام می‌گذاشتند و اینان در بین ملازمان دربار از بلندپایگان بودند. (جاحظ، ۱۳۲۸، ۳۷؛ نیز نک: مسعودی، ۱۳۸۲، ۲۴۱/۱. کریستن سن،۱۳۶۸: ۵۳۱؛ ۲۷۸۶: Farme۱۹۶۷) موسیقی‌دانان افزون بر اینکه همواره در دوران باستان بساط شادی‌آفرینی و خوشگذرانی و گاه مرثیه‌سرایی در سوگواری‌های را فراهم می‌آوردند، در نواختن و سرودن اشعار حماسی فعال بوده و موسیقی رزمی و اشعار حماسی جایگاه خاصی در هنر موسیقیایی ایرانیان باستان داشته است. (*BIVAR,۲۰۰٦;۲۳*) مهمترین نقش و کاربرد موسیقی حماسی و رزمی بیشتر در میدان‌های رزم و به هنگام رویارویی‌های نظامی بود. شواهد بسیاری از رواج موسیقی میدان جنگ در طول تمام امپراتوری‌های باستان وجود دارد (*see;farrokh,2007;285*) و در چنین اوضاع و موقعیت‌هایی نوازندگان و موسیقیدانان وظایف خطیر و متنوعی را عهده‌دار بودند که می‌توان آنها را بازوی فرماندهان و همکار و همیار سرداران در تحریک، تهییج و راهنمایی سپاهیان قلمداد کرد.

۲-۳-۱-تاثیر موسیقی بر تهییج و جنگاوری مردمان باستان

برانگیختن سپاهیان در پایداری مقابل دشمنان از نخستین کارکردها و همچنین از مهمترین آثار موسیقی حماسی بود و به عبارتی، این ابزار در تهییج و تشویق سپاهیان به رویارویی با دشمنان چنان قوی بود که یکی از ترفندها در تضعیف روحیه سپاهیان و پیروزی بر آنان، نخست خاموش کردن آوای موسیقی و بعد سرنگون کردن بیرق بود. بر این اساس نوازندگان موسیقی حماسی را از عوامل مهم برانگیزاندن فرماندهان به جنگ می‌دانند؛ زیرا «نوازندگان رزمی برای تحریض ولی‌نعمت خود به جنگ، تشجیع او در آغاز پیکار و اعلام مراجعت مظفرانهٔ پادشاه به نواختن می‌پرداختند.» (آپم پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۶۵/۶) حتی وقتی پهلوانان لشکریان ایرانی در مقابل دشمن شروع به رجزخوانی می‌کردند و از مهارت‌های خود و نیاکان و پیروزی‌های خویش ستایش می‌کردند، نوازندگان به نواختن شیپور و طبل و دهل می‌پرداختند تا روحیهٔ پهلوان و سپاهیان را بیفزایند (راوندی،۱۳۸۷: ۴۷۴/۱). بنابراین، سپاهیان سعی می‌کردند با نواختن موسیقی و البته خواندن سرودها و تصنیف‌هایی یکدیگر را ترغیب و تشویق به جنگ کرده و روحیهٔ دلاوری را تقویت نمایند. در جنگ بین پارسیان و آسوریان گزنفون به نقل از تاریخ نگاران قبل از خود چنین نقل می‌کند: «قبل از این که به تیررس دشمن برسند، کوروش اسم جنگ را با این جمله اعلام داشت؛ «خدا یار و کمک ما است.» و چون این جمله دهان به دهان بین افراد گشت دوباره به گوش کورش رسید. ناگهان عموم سپاهیان با شدت و اعتقاد مذهبی تام، شروع به خواندن تصنیف نمودند. در این قبیل مواقع است که کسانی که از خدا در دل ترس دارند، از مردن بیم کم‌تری در دل دارند.» *(Xenophon,2011, III,c.26-29)*

ابن‌خلدون با وجود اشاره به نقش موسیقی در ایجاد هراس در دل دشمنان، تاثیر موسیقی و حضور نوازندگان و سرودخوانان را در میدان‌های نبرد، بیشتر به سبب تقویت قوهٔ شجاعت و افزایش روحیهٔ سپاهیان می‌داند. وی به نقل از کتاب السیاسه و از زبان ارسطو نقل می‌کند: «سر به کاربردن آنها ترساندن دشمن در جنگ است؛ زیرا آوازهای هراسناک در نهاد آدمی تاثیر بیم‌انگیزی می‌بخشد؛ ولی سوگند یاد می‌کنم که تاثیر آوازهای مزبور امری وجدانی (روحی) در رزمگاه است که هر فرد تاثیر روحی آنها را در خود می‌یابد و این علتی که ارسطو آورده است، اگر آن را یاد کرده باشد، به بعضی اعتبارات صحیح است.» (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲: ۴۹۳/۱-۴۹۲) بدین روی اشکانیان با بهره‌گیری از کوس و نقاره تاثیر روانی بسیاری روی سپاهیان پیش از نبرد و هنگام نبرد می‌گذاردند، در واقع این امر یکی از تاکتیک‌های

مهم نظامی اشکانیان به شمار می‌رفت و در نبرد حران لشکریان سورنا با آواهای موسیقی و آلاتی که همراه داشتند، هراس رومیان را از لشکریان ایرانی دو چندان کرده بودند و در هر برخورد نظامی، ابتدا با صداهای مهیب سبب تضعیف روحیهٔ دشمن و تقویت روحیهٔ شده لشکریان خویش شده و سپس به رویارویی می‌پرداختند. (Nikonorov, ۱۹۹۸;۷٤) در گزارش‌های مختلف اشاره شده است که ساسانیان نیز پیش از نبرد ابتدا در بالابردن روحیهٔ جنگاوری سپاهیان می‌کوشیدند و با شیوه‌های مختلف سعی در ایجاد شور حماسی در بین لشکریان بودند؛ بدین‌گونه که معمولا فرمانده سپاه ابتدا وظیفه داشت سپاهیان خود را به دلیری بخواند و آنها را جرأت آورد و وظیفهٔ مذهبی جنگ با کافران را یادآور شود؛ بدین سبب سردارانی همچون بهرام چوبین با سخنرانی، حس میهن‌پرستی وجنگجویی را در سپاهیان تقویت می‌نمودند؛ آنگاه با وسیله‌ای از جمله شیپور و کرنا که اثری برانگیزاننده‌تر از آهنگ‌های رزمی داشت جنگ را اعلام کرده و با موسیقی رزمی لشکر را بر می‌انگیختند (کریستن سن، ۱۳۸۵: ۸۵؛ هوار، ۱۳۹۰: ۱۷۵؛ نفیسی، ۱۳۸۳: ۳۷). آمیانوس مارسلینوس نیز که خود در بین لشکریان رومی تجربهٔ رویارویی با سپاهیان ساسانی را داشت تاکید بسیاری بر تاثیر شیپور و سازهای رزمی در تهییج سربازان می‌کند و عنوان می‌کند در هجوم ساسانیان به قلاع «صدای سازهای جنگی و اصوات شیپور اشتیاق برخورد را دو چندان می‌نمود.» (AMMIANUS MARCELLINUS, ۱۹۱۱:XIV,۳٦۸)

۲-۳-۲-هراس‌افکنی و تضعیف روحیهٔ دشمنان

هدف نظامی دیگری که موسیقی در میدان رزم تأمین می‌کرد، ایجاد رعب و وحشت در دل سپاه مقابل و اغراق در توانایی نظامی خودی بود که از طریق نواختن سازهایی چون کوس و دبدبه، ماستیوس و جلاجل که صدایی گوش‌خراش و هراس‌انگیز تولید می‌کردند، تأمین می‌شد. (فارابی،۱۳۷۵؛ ۲۷) به واقع فرماندهان پیش از برخورد با سپاه دشمن با سازهایی که صدای مهیبی تولید می‌کردند سعی در بیم‌افکنی در دل دشمن و به هم زدن نظم و اخلال در اجرای تاکتیک نظامی دشمن داشتند؛ بدین‌گونه که در نبرد کرهه با علامت سورنا فضا از صدای بلند طبل‌های بزرگ پر شد؛ طبل‌هایی که زنگوله‌هایی به آنها متصل شده بود و در جایگاه‌های مختلفی در سراسر میدان جنگ قرار داشتند. (Wilcox,۲۰۰۱،۱۸-۱۹) پلوتارک در یکی از گزارش‌های خود در مورد تاثیرات آلات موسیقی و صداهای آنان ضمن روایت جنگ بین «سورنا» سردار اشکانی و «کراسوس» نواختن نقاره را برای ایجاد هراس در دل دشمنان از ابتکارات اشکانیان به شمار می‌آورد و می‌نویسد: «... همین که رومیان

نزدیک شدند، سردارشان فرمان داده سک بار، سراسر دشت پر از صدای نقاره و خروش‌های بیمناک و دلخراش گردید؛ زیرا اشکانیان سپاه را با شیپور و مانند آن به جنگ بر نمی‌انگیزند و به جای آن نقاره دارند که در این گوشه و آن گوشه گذارده و همه را به یکباره به صدا در می‌آورند که ولولهٔ دلخراشی هم چون آواز جانوران درنده پدید می‌آید و در میان آوازهایی همچون غرش رعد بیرون می‌آورند. این نکته را آنان نیک دریافته‌اند که حس شنوایی بیش از همهٔ حس‌های آدمی او را تکان می‌دهد و هر آنچه از راه گوش دریافته شود، زودتر از هر چیزی چیرگی می‌یابد و بیشتر کارگر می‌افتد و چون بدین‌سان با ولوله رومیان را سراسیمه ساختند، به یکبار پوشاک از روی برگ و ساز خود برداشتند و خودها و سینه‌بندهای درخشان خود را همه با برنج پوشانیده و زینت افزارهای فولادین از آنها آویزان بود، نشان دادند.» (Plutarch,۱۹۱۶;۳۸۷؛ Nikonorov, ۱۹۹۸;۷۱)

از این ابتکار و تاثیر موسیقی در هراس‌افکندن در دل لشکریان دشمن در دوران ساسانی نیز گزارش‌هایی در دست است که یادآور گزارش‌های پلوتارک از روزگار اشکانیان و نبرد حران است. آمیانوس مارسلینوس که خود شاهد صف‌آرایی و شیوهٔ جنگاوری ایرانیان بوده است می‌نویسد: «تشکیلات نظامی ایرانیان و انضباط قشون آنها و تعلیمات نظامی این جماعت حتی اسلحه و تجهیزاتشان برای ما و برای قشون‌ها اکثر اوقات اسباب وحشت و اضطراب بوده است. (AMMIANUS MARCELLINUS, ۱۹۱۱, XVI;۱۱۶)این مورخ بارها به صدای کرکنندهٔ شیپورهای ایرانی اشاره می‌کند (*Ibid: XIX,188*) و در جایی نوشته است: «واحدهای پیادهٔ ایرانی شهر آمید را با نوای شیپورهایی که صداهایی مهیب داشتند به محاصره گرفتند.» (Ibid;۱۸۷) در واقع یکی از کاربردهای موسیقی‌های خشن مانند طبل و نقاره و سنج و شیپور در جنگ‌ها برای هراس‌افکنی در دل دشمن بود و هر چقدر این اصوات بلندتر و گوش‌خراش‌تر بود، موفقیت بیشتری عاید لشکریان خودی در ترسانیدن دشمن و به هم ریختن نظم و تمرکز آنها می‌نمود. بنابراین، گاه به هنگام توصیف لشکریان به آلات موسیقی که اصوات بلندی تولید می‌کردند به عنوان امتیاز سپاه مقابل اشاره می‌گردید؛ برای نمونه در شاهنامه به هنگام توصیف لشکر بیدرفش وی را با کوس مهین معرفی می‌کند: «فرستادشان سوی آن بیدرفش/ که کوس مهین داشت و رنگین درفش» (فردوسی،۱۳۸۶، ۵/ ۱۱۹)

در متون روایی نیز بارها به ساز کوس در رویارویی‌ها و صدای مهیب آن برای هراساندن دشمن اشاره می‌شود. «بترسد چنین هرکس از بیم کوس/ همی برخروشند چون زخم کوس

(ثعالبی، ۱۳۸۴: ۲۴۵،۳۶۰) «چو آواز کوس آمد از پشت پیل / همی مرد بیهوش گشت از دو میل» (فردوسی ،۱۳۸۴: ۶/ ۱۷۷)

به گزارش آگاثیاس ساسانیان در سال ۵۵۵م به هنگام محاصره قلعهٔ فاسیس (Phasis) با استفاده از صدای نقاره و کوس و کوبیدن بر سپرها و فریادهای جنگی هراس را در دل سپاهیان رومی می‌انداختند. (Agathias,۱۹۷۵, III/۹۶-۹۸) همچنین در کتاب موسیقی کبیر، فارابی به اصوات هول‌انگیزی اشاره می‌دارد که صدای بسیار زیری دارند و «... آدمی را طاقت تحمل آن نیست و همچنین آلاتی که برای ایجاد این اصوات ساخته شده‌اند و این اصوات تنها در برخی از امور انسانی به کار می‌روند ... از این قبیل‌اند اصوات کشنده یا کر کننده، و آلات پرخروشی که در جنگ‌ها به کار می‌روند، مانند جلاجل که یکی از ملوک مصر در زمان‌های گذشته فرمان ساختن آن را داده بود و آلاتی که ملوک ماضی روم به کار می‌بردند و نوازندگانی که گویند پادشاهان ایران در جنگ‌ها به کار می‌گرفتند.» (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۷) «ابن‌خلدون» نیز از زبان «ارسطو» نقل می‌کند، علت به کار بردن درفش‌ها، بندها و نواختن طبل‌ها، بوق‌ها و کرناها، ترسانیدن دشمن در جنگ است؛ چرا که «آوازهای هراسناک در نهاد آدمی تأثیر بیم‌انگیزی می‌بخشد» (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲: ۱/ ۴۹۳-۴۹۲). این نوع از موسیقی (هراس‌افکن) تنها نزد پادشاهی‌های کهن ایران چون اشکانیان و ساسانیان و امپراطوری روم شناخته شده بود و اعراب از آن بی بهره بودند. بر این مبنا به گفتهٔ طبری ایرانیان که پیش از نبرد قادسیه برای هراس‌افکندن در دل اعراب که از امکانات اولیهٔ جنگ بی‌بهره بودند، دستور داد دهل و نقاره بزنند. (طبری، ۱۳۷۵ ،۴/ ۱۶۵۰)

باری بهره‌بری از هنر و مهارت موسیقیایی در میدان‌های نبرد یکی از تدبیرهای مهم و مؤثر در میدان‌های رزم بود که ایرانیان در آن بسیار خبره بودند و آن را جزء جدایی‌ناپذیر شگردهای نظامی قلمداد می‌کردند؛ به عبارت دیگر به نمایش‌کشیدن لشکریان و تسلیحات نظامی آنها به رخ دشمن یکی از شگردهای نظامی ایرانیان بود که معمولا با نوای موسیقی حماسی برای ایجاد رعب و هراس در بین دشمنان انجام می‌گرفت. در این هنگامه‌ها فرماندهٔ سپاه، دستور نواختن موسیقی‌های رزمی می‌داد و با این حالت به رویارویی دشمنان می‌رفت. برای نمونه خسرو انوشیروان وقتی راهی خزر و شهرهای دربند و چول شد، دستور داد سپاهیان با ساز و برگ و نوای موسیقی و آلات جنگی کامل حرکت کنند تا مرزدارانی که در آن منطقه حضور دارند ، شکوه و جلال سپاهیانش را ببینند. (ابوعلی مسکویه، ۱۳۶۹: ۱۷۲)

۲-۳-۳-اطلاع‌رسانی و آگاهی‌بخشی به سپاهیان

از کاربردهای مهم موسیقی در اطلاع‌رسانی و پیام‌رسانی به سپاهیان نیز نباید غافل بود؛ زیرا از این طریق سپاهیان به فرمان‌های و دستورهای فرماندهان واقف گشته و بر این اساس به گونه‌ای منظم و سریع حرکات و اقدامات لشکر سازماندهی می‌گردید. در این بین بسیار در متون به کاربرد شیپور و طبل و کوس در اطلاع‌رسانی‌ها اشاره می‌شود. بدین‌سان که از این آلات و به ویژه شیپور در شروع جنگ ،عقب‌نشینی یا پایان جنگ و همچنین برای فراخواندن سربازان که سرگرم تعقیب فراریان بودند، بهره بری می‌شود. (Diodor sicily,۱۹٦۷;۳۸; Arrian,۱۸۸٤:) طبق اظهارات استرابو هندیان در روزگاری که تحت سیطرهٔ هخامنشیان بودند و همچنین سلسله‌های همعصر با اشکانیان از موسیقی برای اطلاع‌رسانی بسیار بهره می‌بردند. (نک: Nikonorov, ۱۹۹۸;۷۲) در گزارش آریان نیز عنوان می‌شود سربازان آریوبرزن وقتی اسکندر قصد شبیخون به آنها را داشت از صدای شیپور از خطر اسکندر مطلع گشتند. (Arrian, ۱۸۸٤;۱۷٦)

بنابراین، نخستین کارکرد موسیقی در میدان‌های رزم به هنگام رویارویی‌ها آگاهی‌بخشی به سپاهیان و همچنین ساماندهی نیروها برای نحوهٔ ورود به جنگ و آرایش نظامی در مقابل لشکر دشمن بوده است. سرداران سپاه به چند طریق لشکریان را در نبردها سازمان می‌بخشیدند و نبردها را مدیریت می‌کردند: «... یکی به چشم و دیدار و اشارت که علم‌ها و مطردها بجنبانند تا سپاه آگه شود که سپهسالار چه می‌فرماید و از آن گونه بر یکدیگر نشان‌ها نهاده باشند و دیگر چون دورتر شوند به گوش شنوانیدن که طبل‌ها بزنند و یا بوق‌ها اندر دمند از آن‌گونه هم نشان نهاده باشند تا بدانند و معلوم کنند که سالار چه می‌فرماید ...» (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۳۷۷-۳۷۶) و در این بین بیشترین کاربرد را آلات موسیقی داشت. دراین راستا در برخورد سپاهیان سورنا با کراسوس با اشاره به این خاصیت موسیقی در اطلاع‌رسانی گزارش می‌شود: «همین که صفوف رومی به حرکت آمد، صدای طبل از سپاه ایران برآمد و سواره‌های ایرانی که پنهان شده بودند، از هر طرف جمع شده و لباس رویی را کنده، شروع به جنگ نمودند.» (Plutarch,۱۹۱٦;۳۸۷) بدین‌سان، طبق گزارش دقیق مورخان، سورنا در طول جنگ کرهه؛با آلات موسیقی سپاهیان را راهنمایی کرده و با صدای ضربات طبل، شهسواران خود را مستقیم به سوی صفوف رومیان هدایت می‌کرد. (farrokh, ۲۰۰۷; ۱۳۷) آمیان مارسلن نیز به طبل‌ها و شیپورهایی که توسط ساسانیان نواخته می‌شد تا بدین‌گونه لشکریان را متوقف سازند و یا به نظمی خاص آورند، اشاره می‌کند. در یک مورد می‌آورد:

«با صدای این آلات سپاهیان همانند پرندگانی در سراسر دشت پراکنده شدند.» (AMMIANUS MARCELLINUS, ۱۹۱۱, XIX;۱۸۸) آگاثیاس نیز در برخورد ایرانیان و سپاهیان بیزانس به سیگنال‌هایی اشاره می‌کند که نوازندگان با کوس و شیپور برای سپاهیانی که در محاصرهٔ قلعه‌ها بودند، می‌فرستادند. (Agathias,۱۹۷۵,IX,۱۱۹) بدین ترتیب در شاهنشاهی ساسانی نیز همانند سلسله‌های پیشین موسیقی در آگاهی‌بخشی و ساماندهی سپاه کاربردی اجتناب‌ناپذیر داشته و طبل، ادوات کوبه‌ای و زنگ در هماهنگ ساختن حملات و مانورها اهمیت و جایگاه خاصی داشته‌است. (farrokh,۲۰۰۷;۲۸۵)

ملکشاه در کتاب آداب‌الحرب اشاره می‌کند: «... به روزگار گرشاسب و در میان هر دو لشکر نشان‌ها باید از آوازی و سخنی و علامت‌هایی که پدید بود به هروقتی تا یکدیگر را بشناسند، باید که به یک تکبیر یا به یک طبل‌زدن یا دهل‌زدن یا به یک بوق دمیدن لشکر بجنبد ...» (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۳۷۰) در شاهنامه هم در موارد بسیاری به نقش موسیقی در اطلاع‌رسانی در بین سپاهیان برای گردآمدن لشکر وآغاز نبرد اشاره می‌شود «بزد کوس وز دشت برخاست گرد / سپاه پراگنده را گرد کرد» (فردوسی،۱۳۸۶: ۷/ ۳۳) به این ترتیب، سواره نظام و پیاده نظام با طنین موسیقی وارد میدان نبرد می‌شدند و دستور ورود و فعالیت دسته‌ای از سپاهیان صادر می‌شد. امری که در بسیاری از گزارش‌ها از میدان‌های نبرد دیده‌می‌شود؛ به طور نمونه در نبرد پیروز با خشنواز (شاه هپتالیان) اطلاع‌رسانی برای آغاز جنگ و شروع به کار تیراندازان بدین‌گونه اعلام گردید (همان:۲۴). در دوران نخستین اسلامی و در نبردهای بابک خرمدین نیز طبق گزارش‌ها از نوعی نای (سرنا / فلوت) به عنوان علامتی ویژه در بین سپاهیان استفاده می‌شد. (اشپولر، ۱۳۷۳: ۱۵/۲) در زمان افشین، سردار ایرانی «حمله با علامت ضرب طبل انجام می‌گرفت؛ زیرا عدهٔ سپاه بسیار بود که با فرمان یک فرمانده انجام نمی‌شد. از این گذشته پیچ و خم راه‌ها و دره‌ها و فراز و نشیب، مانع نظم صفوف بود؛ پس فرمان او را دهان بدهان کوس به کوس به سپاهیان پیاده و سوار در کوه و دره و دشت می‌رسانیدند. چون پیش می‌رفتند کوس‌ها نواخته می‌شد و چون کوس‌ها خاموش می‌شد، سپاه توقف می‌کرد و باز با بانگ کوس حرکت انجام می‌گرفت و با سکوت آن سکون بود.» (ابن اثیر، ج۱۷، ۱۳۷۱؛ ۹۹)

۲-٤-جایگاه و موقعیت نوازندگان در بین سپاهیان

در ایران باستان به هنگام سفرهای جنگی موسیقدانان و نوازندگان که به شکل گروهی سازمان داده شده بودند، در بین لشکریان قرار گرفته و در آرایش نظامی جایگاه و وظایف

خاصی را عهده‌دار می‌شدند؛ در واقع آن‌گونه که اسناد باستانی گزارش می‌دهند حتی در بین لشکریان دولت‌های کوچک مانند لاسدمونی‌هاکه تحت سیطرهٔ هخامنشیان بودند (در جنگ‌های پلوپونز) دسته‌های نوازنده‌ای (فلوت‌زن) دیده‌می‌شوند که در سپاهیان جایگاه مشخصی داشتند. (نک: Thucydides,۱۹۵۰;۳۹۲) مردم کروتون نیز نوازندگان فلوت با لباس نظامی داشتند که حتی اسبان را به گونه‌ای آموزش داده بودند که به محض اینکه اسب‌های آنها صدای فلوت می‌شنیدند به سوی ارتش کروتونی‌ها می‌دویدند و سواران خود را با خود حمل می‌کردند (Athenaeus,۱۸۵٤:XII/۵۲۰) امری که تاییدی است بر وجود این مهم در ارتش‌های بزرگ و مجهز ایرانی. طبق گزارش پروکوپیوس در جدال‌های ساسانیان با رومیان خسرو اول پس از پیروزی بر سپاه بیزانس اسرایی را که از لشکریان گرفته بود و در بین آنها ارابه‌رانان و موسیقی دانان بودند به شهری که انطاکیهٔ خسرو (وندیو خسرو) خوانده می‌شد انتقال داد. (procopius,۱۹۱۹: II/۳۸۱) ابن‌خلدون با تاکید بر ضرورت حضور نوازندگان و سرودخوانان در بین لشکریان در کتاب مقدمه خود اشاره می‌دارد که: «فراهم آوردن و به کار بردن آلت [ساز] از قبیل برافراشتن و بازکردن درفش‌ها و بندها (رایات) نواختن طبل‌ها و زدن نای‌ها و بوق‌ها و کرناها از زیورها و نشان‌های ویژه پادشاهان است.» (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲: ۴۹۳/۱-۴۹۲) در واقع ثبات حکومت‌های ایرانی تا حد زیادی بستگی به سپاه داشت و سپاهیان ایرانی به ویژه زمانی که پادشاهان سردار نبرد بوده و یا همراه سپاهیان راهی میدان‌های نبرد می‌شدند، صفوف کاملی تشکیل داده که نوازندگان در آن جایگاه و وظایف خاصی داشتند و سپاهیان ایرانی در کل با ابزار و آلات موسیقی و نوازندگان و سرودخوانان توصیف می‌شدند که وجود آنها نشان از جلال و جبروت لشکر داشت و البته در نظم و انضباط بخشیدن به لشکر و پیشبرد امور سپاهیگری بسیار موثر بود. به طور نمونه فردوسی هر گاه می‌خواهد به توصیف سپاهیان و رویارویی سرداران بپردازد به ابزار موسیقی اشاره می‌دارد که جزء جدایی‌ناپذیر سپاهیان به شمار می‌رود:

«سپاهی که از کوه تا کوه مرد / سپر در سپر ساخته سرخ و زرد* ابا کوس و با نای روئین و سنج / ابا تازی اسپان و پیلان و گنج * ازین گونه لشکر پذیره شدند/ همه با درفش و تبیره شدند» (فردوسی، ۱۳۶۹، ۲۲۳/۱)

باری طبق گزارش‌های موجود سرودخوانان و نوازندگان در بین سپاهیان جایگاه خاصی داشتند و در واقع هنگام برشمردن خاصان و نزدیکان شاه از سه طبقه صحبت به میان می‌آمد که دو طبقهٔ نخست سپاهیان و مرزبانان بودند و خنیاگران و موسیقی‌دانان و نوازندگان در

طبقهٔ سوم و در کنار ارتشتاران و نظامیان قرار می‌گرفتند (کریستن سن، ۱۳۱۴: ۱۴۶) که این امر تا حدودی نشانگر پیوستگی و همکاری این طبقه با نظامیان است؛ بدین گونه حتی گفته می‌شود نشانهٔ پایداری سپاهیان در جنگ یکی برافراشته بودن بیرق بود و دیگری تداوم نوای سازهای نظامی. در نبردها افزون بر کسانی که با نواختن سازهایی بر تهییج سپاهیان می‌کوشیدند، نوازندگان سازهایی چون طبل و شیپور در نزدیکی فرماندهان بودند تا فرمان‌های آنها را به گوش رزمندگان برسانند. (ملاح، ۱۳۵۵: ۱۶-۱۷)

مبارکشاه، نویسندهٔ قرن هفتم ه.ق در کتاب خود به آرایش صفوف ایرانیان پرداخته و در باب جایگاه نوازندگان رزمی قشون چنین می‌گوید: «... گروه چهارم آرایش لشکرند، چون علمداران و مطرد (مطربان) و دبدبه و دهل و تبیره و زنگیانه و بوق و طبل و آنها بدان ماند و چند مرد دلیر مردانه باید که سپاه را دلیر کنند و بر جنگ کردن حریص نمایند و لشکر را دل دهند تا دلیر شوند ...» (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۳۳۰) مبارکشاه در اینجا اشاره به سرودخوانانی دارد که سعی در تهییج و افزودن رشادت و دلاوری سربازان دارند. همچنین به توضیح جایگاه گروه‌های مختلف جنگجویان در لشکر و توصیف چگونگی آرایش آنان نزد ملت‌های مختلف، طرح‌هایی از آرایش لشکر و لشکرگاه‌های ملل مختلف از عجم و هندی تا رومی و ترکان می‌پردازد که در آنهاا فارغ از هر ملیتی که آرایش نظامی به آن اختصاص دارد، محلی برای قرار گرفتن علمداران و صاحبان تبیره، دهل، بوق، طبل، مطربان و مغنیان مشخص شده است (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۲۸۵-۲۸۸) (تصویر ۱) ابن‌خلدون نیز با پرداختن به سپاهیگری ایرانیان و ساماندهی سپاهیان ایرانی نسبت به غیر ایرانیان می‌نویسد: «... ملت‌های غیر عرب در رزمگاه‌ها آلات موسیقی به کار می‌برند؛ چنانکه نوازندگان با آلات موسیقی در پیرامون پادشاه که در موکب خویش می‌باشد، حلقه می‌زنند و آهنگ‌های گوناگون می‌نوازند و در نتیجهٔ ایجاد طرب و شادی نفوس دلاوران را بر می‌انگیزند، به حدی که جان‌سپاری می‌کنند.» (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲: ۴۹۳/۱) بر این مبنا طبق اسناد موجود، نوازندگان از اجزای مهم سپاه بودند و همواره در معیت سپاهیان که با سازو برگ لشکریان را همراهی می‌کردند (نک: ثعالبی، ۱۳۸۴: ۱۰۲) که برای نمونه می‌توان به هنگام توصیف ورود لشکریان اسکندر به بابل به نوازندگان با آلات موسیقی متنوعی در بین لشکر اشاره کرد (Briant,۲۰۰۲،۱۸۹) و در گزارش آمیانوس مارسلینوس نیز از نوازندگان شیپور و طبل و دیگر آلات موسیقی سخن به میان می‌آید که همچون یگان‌های دیگر به طور منظم

در سپاه حرکت می‌کردند و به هنگام حملات در جایگاهی با اصوات کرکننده هراس می‌افکندند و هنگام ورود به قلاع فتح شده موسیقی منظم و ملایمی می‌نواختند (AMMIANUS MARCELLINUS, ۱۹۱۱:XIX/۱۹٦) .

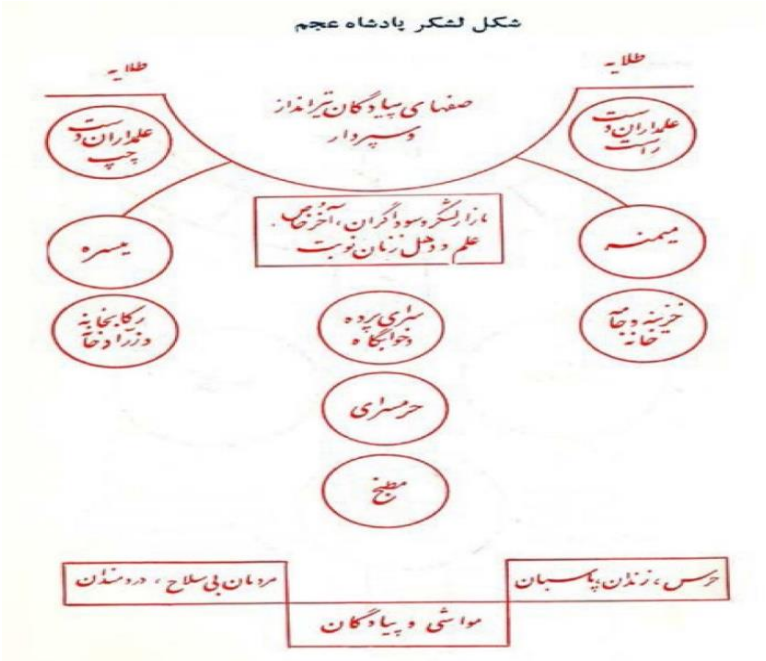
لازم به ذکر است که در هنر اسلامی طبل‌هایی نشان داده شده‌اند که توسط حیواناتی مانند الاغ‌ها و شترها کشیده می‌شدند که این ممکن است دنباله‌ای از سنت‌های اشکانیان و ساسانیان باشد (Wilcox,۲۰۰۱،۱۲-۱۳) یعنی روزگاری که موسیقیدانانی در بین سپاهیان حضور داشتند و آلات بزرگ و سنگین خود را بر روی چارپایان حمل می‌کردند. اصطلاح کوس بر فیل بستن که نشانهٔ آمادگی برای جنگ لشکرکشی است نیز خود نشانگر قرار دادن آلات موسیقی بر چارپایان و قرار گرفتن آنها در میدان جنگ است. (بروسیوس، ۱۳۸۹: ۲۴۰)

بدان‌گونه که از شواهد وقرائن پیداست در اعصار پیش از اسلام الفاظ خنیاگر و رامشگر عنوان‌هایی بوده که برای خوانندگان و نوازندگان موسیقی بزمی استفاده می‌شده و لفظ «نوبت‌زن» را عنوانی می‌دانند که برای نوازندگان موسیقی نظامی پیش از اسلام متداول بوده است.» (ملاح، ۱۳۵۵: ۱۵) وجه تسمیه نوبت‌زن آن بوده است که این نوع موسیقی را در زمان‌های معین و در نوبت با دفعات تعیین شده می‌نواختند؛ مانند صبحگاه، نیمروز و شامگاه و از آنجا که کلمهٔ نوبت با زمان نواختن موسیقی در رزمگاه‌ها توافق دارد، می‌توان احتمال داد که اصطلاحی کهن در این نوع موسیقی بوده است. این افراد (نوبت‌زن) در بین سپاهیان و در گروه نوازندگان همواره حاضر بوده و وظایف خطیری را عهده دار بودند که از مهم‌ترین این وظایف بهره‌بری از موسیقی برای اطلاع‌رسانی سپاهیان از فرمان‌های فرماندهان و سرداران بود و به ویژه از آلاتی چون شیپور در این میان استفاده می‌گردید. آنچه مسلم است اینکه در ایران قبل از اسلام، رسم نقاره‌زدن یا نوبت‌زدن (نواختن سازهای رزمی در چندین نوبت به منظور آگاه ساختن مردم از اوقات مختلف روز از جمله طلوع خورشید، نیمروز، غروب و نیمه شب) رایج بوده‌است. (نک: AMMIANUS MARCELLINUS, ۱۹۱۱: XVI/۱۰۸)

باری بر مبنای شواهد موجود در سپاهیان موسیقی دانان به صورت گروهی سازماندهی شده و نوازندگان هر یک از آلات موسیقی در یگان و دسته‌ای قرار گرفته بودند تا بدین طریق از امتیاز همصدایی که آوای بلندتر، رساتر و تاثیرگذارتر بود، برخوردار گردند. این اثیر در شرح جنگ قادسیه که میان ایرانیان و عرب‌ها روی داد به این نکته اشاره می‌کند که

«...ایرانیان در سه رده به پیش خرامیدند و در هر رده پیلی بود و پیادگان پیشاپیش پیلان بودند و ایشان را سرودخوانان بودند.» (ابن اثیر، ۱۳۷۲: ۱۳۴۰/۳) بنابراین، سپاهیان با گروه موسیقی همراهی کرده و سرودخوانی نیز در کنار موسیقی از جمله تدبیرهای نظامی برای تضعیف روحیهٔ دشمن و بالابردن روحیهٔ شجاعت و جنگاوری ایرانیان بود. طبری نیز در نبرد بویب به ایرانیان که به «حالت سرودخوان» به پیشاپیش سپاه تازیان می‌رفتند، اشاره می‌کند. (طبری، ۱۳۷۵، ۱۶۱۳/۴)

(تصویر شماره ۱)



(تصویر شماره۲)[۱]

۳- نتیجه‌گیری

موسیقی در دنیای باستانی افزون بر بزم‌ها در رزم‌ها نیز کاربرد بسیار خطیری داشت و سپاهیان در تمرین‌های نظامی تا به هنگام رویارویی با سپاه دشمن از آلات موسیقی بهره‌مند می‌شدند. به واقع سربازان با صدای ساز از خواب بیدار شده و صف می‌آراستند و با نوای موسیقی یورش می‌بردند، محاصره کرده و یا عقب‌نشینی می‌کردند و بدین‌سان فرمان‌ها و دستورهای سرداران به صورت آواهای نظامی به گوش سربازان می‌رسید؛ از این‌رو، صدای هر ساز مفهوم خاصی داشت؛ مثلا شیپور به معنی حمله، طبل بیانگر تعقیب و سازهای دیگر فرمان‌های دیگر را به گوش سربازان می‌رساندند. آنچه از اسناد و شاهد مادی و مکتوب

[۱] - بشقاب نقرهٔ به‌دست آمده در ناحیهٔ پرک که به دورهٔ ساسانی تعلق دارد. در اینجا قلعه‌ای در محاصرهٔ سربازان نشان داده می‌شود که در آن نوازندگان در حال نواختن شیپور و کرنا هستند.

پیداست آلات موسیقی از تنوع خاصی در تاریخ ایران زمین برخوردار بود و در بیان هر پیام و انتقال منظور و مفهومی ساز یا سازهای خاصی به صورت انفرادی یا همنوازی به کار می‌رفت و به ویژه به سبب وجود خنیاگران و اهمیت روایات حماسی و اینکه اشعاری که داستان‌های حماسی را بیان می‌کردند با موسیقی همراه بودند، نوازندگی و نوازندگان را در بین سپاهیان جایگاه خاصی بود و موسیقی‌دانان و سرودخوانان بخش و عضو مشخصی از بدنهٔ سپاهیان ایرانی را تشکیل می‌دادند. این افراد به منظور آماده ساختن سربازان برای رویارویی با دشمن و بالا بردن و تقویت روحیهٔ سپاهیان می‌کوشیدند و با نواهای دلهره‌آور و مهیب خود در تضعیف روحیهٔ دشمنان نیز موثر واقع می‌شدند؛ بدین‌گونه، افزون بر کارکرد و مهارت لشکریان از عوامل کامیابی و همچنین شهرت سپاهیان ایرانی نزد دشمنان، ماهیت و کیفیت نواها و نوازندگان ایرانی در رزم‌ها بسیار اهمیت داشت.

فهرست منابع

ابن اثیر جزری. (۱۳۷۱). **تاریخ کامل بزرگ اسلام و ایران**، ترجمهٔ عباس خلیلی و ابوالقاسم حالت، ج۱۷. تهران: موسسه مطبوعات علمی.

ابن‌خلدون، عبدالرحمان. (۱۳۸۲). **مقدمهٔ ابن‌خلدون**، مترجم محمد پروین گنابادی، جلد اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

اشپولر،برتولد،(۱۳۷۳). **ایران در قرون نخستین اسلامی**، ترجمه جواد فلاطوری و مریم میر احمدی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ایازی، سوری و دیگران. (۱۳۸۳). **نگرشی بر پیشینهٔ موسیقی در ایران** (به روایت آثار پیش از اسلام). تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

بروسیوس، ماریا. (۱۳۸۹). **ایرانیان باستان**، ترجمهٔ مانی صالح علامه. تهران: نشر ثالث

بویس، مری؛ فارمر، هنری جورج (۱۳۶۸). **دوگفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران**، ترجمهٔ بهزاد باشی. تهران: آگاه

ثعالبی ابومنصور عبدالملک بن محمد. (۱۳۶۸). **تاریخ ثعالبی** (غرر اخبار ملوک فرس و سیرهم)، ترجمه محمد فضائلی. تهران: نشر نقره.

جاحظ، ابوعثمان عمر بن بحر. (۱۳۲۸). **التاج**. ترجمه حبیب الله نوبخت. تهران: انتشارات تابان.

جاماسپ آسانا، جاماسپ جی دستور منوچهر جی. (۱۳۷۱). **متون پهلوی**. گزارش سعید عریان. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

دینکرد هشتم،آوا نویسی، ترجمه،یادداشت و واژه نامه. (۱۳۹۷). ترجمهٔ محسن نظری فارسانی. تهران؛ نشر فروهر.

راوندی، مرتضی. (۱۳۸۷). **تاریخ اجتماعی ایران**، ج۱. تهران: انتشارات نگاه.

سامی، علی. (۱۳۸۸). **تمدن ساسانی**، ج۱. تهران: انتشارات سمت.

سامی، علی. (۱۳۴۹). «**موسیقی ایران از دوران کهن و عهد هخامنشی**». هنر و مردم، دوره۸، ش۹۴، صص ۲-۵.

طبری، محمد بن جریر. (۱۳۷۵). **تاریخ طبری**، ترجمه ابوالقاسم پاینده،ج۴. تهران: اساطیر.

فارابی، ابونصر محمد بن محمد بن طرخان. (۱۳۷۵). **کتاب موسیقی کبیر**، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

فردوسی. (۱۳۶۶). **شاهنامه**، دفتریکم، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران.

فردوسی. (۱۳۶۹). **شاهنامه**، دفتردوم، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران.

فردوسی. (۱۳۷۱). **شاهنامه**، دفترسوم، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران.

فردوسی. (۱۳۷۵). **شاهنامه**، دفترپنجم، به کوشش جلال خالقی‌مطلق، کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد میراث ایران.

فردوسی. (۱۳۸۴). **شاهنامه**، دفترششم، به کوشش جلال خالقی‌مطلق و محمود امید سالار. نیویورک: بنیاد میراث ایران.

فردوسی. (۱۳۸۶). **شاهنامه**، دفترهشتم، به کوشش جلال خالقی‌مطلق. تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فردوسی. (۱۳۸۶). **شاهنامه**، دفترهفتم، به کوشش جلال خالقی‌مطلق و ابوالفضل خطیبی، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

کریستن سن، آرتور. (۱۳۱۴). **وضع دولت و ملت و دربار در دورهٔ ساسانیان**، ترجمهٔ مجتبی مینوی. تهران: انتشارات کمیسیون معارف.

کریستن سن، آرتور. (۱۳۶۸). **ایران در زمان ساسانیان**، ترجمه رشید یاسمی. تهران: دنیای کتاب.

کریستن سن، آرتور. (۱۳۸۵). **داستان بهرام چوبین**، ترجمه منیژه احدزادگان آهنی. تهران: نشر طهوری،

مسعودی، ابوالحسن علی‌بن‌حسین. (۱۳۸۲). **مروج الذهب**، ترجمه ابوالقاسم پاینده.جلد اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مسکویه رازی، ابوعلی (۱۳۶۹). **تجارب الامم**، ترجمه ابوالقاسم امامی، ج اول. تهران: سروش.

ملاح، حسینعلی(۱۳۵۵). **فرهنگ سازها**،تهران: انتشارات کتابسرا.

ملکم، سرجان. (۱۳۸۰). تاریخ کامل ایران،ترجمه میرزا اسماعیل هدایت. تهران: افسون.

نفیسی، سعید(۱۳۸۸). **تاریخ تمدن ایران ساسانی**. تهران: انتشارات کتاب پارسه.

هرمان، جورجینا. (۱۳۹۲). **تجدید حیات هنر ایران باستان**، ترجمه مهرداد وحدتی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

هوار، کلمان(۱۳۷۹). **ایران و تمدن ایرانی**، ترجمه حسن انوشه. تهران: امیرکبیر.

۱. Agathias,(1975) **THE Histories**, trans. by Joseph D. Frendo, Corpus fontium historiae Byzantinae,. Series Berolinensis, 2A ,Berlin: new york.
۲. AMMIANUS MARCELLINUS(1911),**THE ROMAN HISTORY OF DURING THE REIGNS OF THE EMPERORS CONSTANTIUS, JULIAN, JOVIANUS, VALENTINIAN, AND VALENS**, TRANSLATED BY; C.D. YONGE, M.A. LONDON, G. BELL AND SONS, LTD
۳. Arrian, (۱۸۸۴,)**ANABASIS OF ALEXANDER**; OR, The History of the Wars and Conquests of Alexander the Great. TRANSLATED, WITH A COMMENTARY, FROM THE GREEK OF ARRIAN THE NICOMEDIAN BY;E. J. CHINNOCK, M.A., LL.B., London, Rector of Dumfries Academy. The Selwood Printing Works, Frome, and London.
۴. Athenaeus(1854), **The Deipnosophists Or Banquet Of The Learned Of Athenaeus**, Translated by C.D.Yonge, London; Cambridge, MA: Harvard University, York Street, Covent Garden
۵. BIVAR, A. D. H.,(2006) "**THE POLITICAL HISTORY OF IRAN UNDER THE ARSACIDS**", THE CAMBRIDGE HISTORY OF IRAN,Volume 3,part;1,THE SELEUCID, PARTHIAN AND SASANIAN PERIODS, edited by EHSAN YARSHATER,Columbia University, New York; CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS
۶. Delougaz, P.P, Kantor,H.J.(1968), "New evidence for the prehistoric &protoliterate culture development of Khuzestan", The Memorial volume of the V th international congress of

Iranian art and archaeology Tehran- Isfahan-Shiraz, 11th-18 aprill 1968.Vol.1, Spcial publication of the Minisry of cultural and art.

۷. **DIODOEUS OF SICILY**,(1967), books II, translated by; C. H. OLDFATHER, LONDON,WILLIAM HEINEMANN LTD,CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS, HARVARD UNIVERSITY PRESS
۸. Farmer, H.G, (1967), Music, A survey of Persian Artfrom Prehistoric Times to the Present,vol. 6, London, pp. 2783-2804
۹. Farrokh, Kaveh,(2007) **Shadows in the Desert: Ancient Persia at War**, Oxford: Osprey publishing.
۱۰. Grace, Harry A. (1962), **Education, Philosophy of Comparative Theories of Education Author (s), Source**: Comparative Education Review, Publishd by : Comparative and International Educations society,vol 5, No. 3 , pp. 189-198
۱۱. Keall, Edward John.(1970),**The Significance of late Parthian Nippur**, Phd Theses, the university of Michigan.
۱۲. Kilmer, A.D, (2001), "Mesopotamia", in the New Grove Dictionary of music and musicians, 2nd ed., 480-487, New York: Grove's Dictionaries and London: MacMillan
۱۳. Lawergren, B.(2009), "Music History i. Pre-Islamic Iran", Encyclopedia Iranica, London and New York.
۱۴. NEW YORK : THE MACMILLAN CO.
۱۵. Nikonorov ,Valerii P,(۱۹۹۸),"The Use of Musical Percussion Instruments in Ancient Eastern Warfare: the Parthian and Middle Asian Evidence", in: Hickmann Ellen, Laufs, Ingo & Eichmann, R., Music archaeology of Early Metal Ages : papers from the 1st Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18-24, (Blankenburg, Germany); Orient-ArchŠologie, 7; Studien zur MusikarchŠologie II , Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorfe, ۲۰۰۰, .۷۱-۸۲
۱۶. Plutarch(1916), **Plutarch's Lives**. Translation by. Bernadotte Perrin,Vol. III Cambridge, MA. Harvard University Press,London, William Heinemann Ltd.
۱۷. Procopius,(1919),**HISTORY OF THE WARS**, BOOKS I AND II, WITH AN ENGLISH TRANSLATION BY;H. B. DEWING, LONDON : WILLIAM HEINEMANN
۱۸. STRABO(1917) **THE GEOGRAPHY OF STRABO**, WITH AN ENGLISH TRANSLATION BY; HORACELEONARDJONES,Ph.D.,LL.D.CORNELLUKIVK

RbITTINEIGHTVOLUMES,Book.XV,LONDON:WILLIAM HEINEMANNLTDNEWYORK:G.P.PUTNAM'SSONS.

۱۹. Thucydides,(1950), **THE HISTORY OF THE PELOPONNESIAN WAR**, TRANSLATED BY RICHARD CRAWLEY, NEW YORK: E.P.DUTTON AND COMPANY, INC.LONDON, Composition by The Polyglot Press, New York

۱۱, □□□□□□□ □□□ □□□□□ □□ □□□ □□□□□□□□ □□□□□, □□□□□□□, □□□□.

۲۰. WILCOX, Peter, (2001), **Rome's Enemies 3: Parthinas And Sassanid Persians**, Oxford, United Kingdom: Osprey Publishing.

۲۱. Xenophon, (2011),**Cyropaedia**, **The Education Of Cyrus**, Translator: Henry Graham Dakyns,Editor: F. M. Stawell, DEDICATION To Clifton College.

۲۲. Xenophon, (2013),**Anabasis**, Translation by H.G. Dakyns, Dedicated To; Rev. B. Master of Balliol College Jowett, M.A. Regius Professor of Greek in the University of Oxford.