کارکردهای موسیقی در میادین رزم و لشکرگاه‌ها[۱]

مریم حسین‌قربان
دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه تهران
m.hoseinghorban@ut.ac.ir

فیروز مهجور
استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۷/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۳/۲۲
(از ص ۱۵۱ تا ۱۷۰)

چکیده
موسیقی از دیرباز، هم‌چون ابزاری تأثیرگذار در اجرای نقشه‌های نظامی به‌کار گرفته می‌شد و نوازندگان انواع سازها در آرایش لشکر، جایگاهی مشخص داشتند. این نوازندگان شامل طبالان، شیپور نوازان، تبیره زنان و نوازندگان دیگر سازهای رزمی (آلاتی که اصوات بلند و مهیب تولید می‌کردند) و همین‌طور نوازندگان دَف، بربط و سرودخوانان می‌شدند که جایگاه ایشان، در آرایش لشکر بنابر وظیفه‌ای که بر عهده داشتند، تعیین می‌شد. نوازندگان سازهای پر سروصدا، در میدان‌های رزم و اردوگاه‌های نظامی، پیام‌ها و فرمان‌ها را به گوش سربازان می‌رسانده و یا با نواختن هم‌زمان سازها، وحشت و اضطراب را در دل دشمن به وجود می‌آوردند؛ از طرف دیگر، سرودخوانان و خنیاگران با سپاه همراه می‌شدند تا با نواختن نغمه‌های شاد و خواندن سرودهای ملی، حماسی و دینی قلب سربازان و فرماندهان را قوی سازند و با تقویت روحیه‌ی ایشان، اشتیاق به مبارزه و جان‌فشانی را در رزمندگان افزون کنند. مطالعه‌ی اهدافی که انواع مختلف موسیقی در میادین رزم و لشکرگاه‌ها تأمین می‌کرد، کمک بزرگی به درک جایگاه موسیقی نزد ملت‌های کهن از جمله ایرانیان می‌کند و در نهایت، شناخت ما را از فرهنگ موسیقی ایران بهبود می‌بخشد. مقاله حاضر سعی دارد، ضمن معرفی انواع موسیقی میادین رزم و لشکرگاه‌ها و اهدافی که هر یک تأمین می‌کرد، یکی از این انواع، یعنی «موسیقی تشجیعی رزمی» را، به‌طور دقیق و همه جانبه مورد بررسی قرار دهد؛ به این‌منظور، ضمن ارائه شواهدی از رواج موسیقی تشجیعی نزد ایرانیان و اعراب از آغاز دوره ساسانی تا حمله‌ی مغول، ویژگی‌های این نوع موسیقی و اهداف آن در رزمگاه‌ها، تحلیل می‌شود. اطلاعات مورد نیاز در این رابطه، با بررسی روشمند متون و منابع نوشتاری قرون چهارم تا نهم هـ.ق، اعم از نظم و نثر، به‌دست آمده که حاوی اشارات و شواهدی از به‌کار گرفتن موسیقی در رزمگاه‌ها، نزد ایرانیان و اعراب در طول دوران مورد مطالعه است.

کلیدواژگان: موسیقی، میدان رزم، لشکرگاه، دوره ساسانی، دوران اسلامی.

۱. این مقاله برگرفته از پایان نامه‌ی مقطع کارشناسی‌ارشد مریم حسین‌قربان با عنوان «جایگاه موسیقی در فرهنگ ایران از دوره‌ی ساسانی تا حمله مغول» است که به راهنمایی دکتر هایده لاله در شهریور ۱۳۹۲ در گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران دفاع شد.

مقدمه

نظـام آفرینـش همـواره، مهم‌تریـن معلـم بشـر در انـواع ابداعـات و اکتشـافات بـوده و یکـی از مصادیـق آن، اصـوات طبیعـی اسـت کـه از همـان ابتـدا، بشـر را بـر آن داشـت تـا خـود نیـز، عامـل ایجـاد اصواتـی مشـابه آن‌هـا شـود؛ در نتیجـه‌ی ایـن تـلاش، به‌تدریـج عامـلان و عالمـان صنعـت موسـیقی پـا بـه عرصـه‌ی حیـات نهادنـد و پله‌هـای تکامـل و ترقـی را طـی کردنـد؛ به‌طـوری کـه الحـان گوناگـون را بـا توجـه بـه حـالات روحـی مختلـف انسـانی و حیوانـی سـاخته و موسـیقی را بـه ابـزاری در پیش‌بُـرد اهـداف خـود تبدیـل کردنـد. از جملـه اهدافـی کـه موسـیقی در پیش‌بـرد آن‌هـا نقـش اساسـی داشـته، اهـداف نظامـی اسـت. از ایـن‌رو نوازنـدگان انـواع مختلـف آلات موسـیقی، خنیاگـران، سـرودخوانان و شـاعران در زمـره‌ی سـپاهیان قـرار می‌گرفتنـد و فرماندهـان و سـربازان را در لشـکرگاه‌ها و اردوگاه‌هـای نظامـی، یعنـی مکان‌هایـی کـه سـربازان اتـراق کـرده و روز و شـب خـود را بـه تمریـن و آمـاده بـاش می‌گذراندنـد و به‌ویـژه در میادیـن رزم، یـاری می‌دادنـد. در ایـن مقالـه، سـعی شـده تـا موسـیقی رزمـی بـا توجـه بـه اهدافـی کـه در میادیـن رزم و لشـکرگاه‌ها تأمیـن می‌کـرد، مـورد بررسـی قـرار گیـرد و براسـاس آن تعریفـی کامل‌تـر و جامع‌تـر از موسـیقی رزمـی و سـازهایی کـه در زمـره‌ی آلات و اسـباب لشـکر قـرار می‌گرفتنـد، ارائـه شـود.

روش تحقیق

بـرای به‌دسـت آوردن درک بهتـری از جایـگاه موسـیقی تشـجیعی در میدان‌هـای رزم و لشـکرگاه‌ها، متـون باقی‌مانـده از سـده‌های نخسـتین اسـلامی تـا قـرن هفتـم هـ‍ـق. اعـم از نظـم و نثـر به‌طـور روشـمند، مطالعـه و اشـارات مربـوط بـه موسـیقی هیجـان برانگیـز و روحیـه بخـش رزمـی از میـان آن‌هـا اسـتخراج و تحلیـل شـد. ایـن منابـع عبارتنـد از: رسـالاتی در علـم موسـیقی چـون کتـاب: «الادوار صفـی الدیـن ارمـوی» و شـرح آن نوشـته‌ی «عبدالقـادر مراغـی»؛ کتـب حکمـای مسـلمان هم‌چـون «فارابـی»، «غزالـی» و «ابـن خلـدون» کـه فصولـی را بـه موسـیقی اختصـاص داده‌انـد؛ کتـاب «آداب الحـرب و الشـجاعه‌ی» کـه حـاوی مباحثـی پیرامـون کاربـرد موسـیقی در رزمگاه‌هـا و جایـگاه نوازنـدگان در آرایـش لشـکر اسـت؛ برخـی از کتـب تاریـخ جهـان و تاریـخ اسـلام نوشـته مورخـان اسـلامی چـون «مسـعودی»، «ابـن اثیـر» و «طبـری» کـه شـواهدی تاریخـی از کاربـرد ایـن نـوع از موسـیقی در رزمگاه‌هـا را، در اختیـار مـا قـرار می‌دهنـد و در نهایـت، منابعـی چـون «شـاهنامه» کـه توصیفـات فـراوان و گاه اغراق‌آمیـزی را از لحظـات رزم و کارزار همـراه بـا موسـیقی بـه نظـم کشـیده اسـت. اطلاعـات حاصـل از ایـن منابـع، اگرچـه از نظـر اعتبـار بـا یکدیگـر تفـاوت دارنـد؛ امـا تنهـا بـا در نظـر گرفتـن همـه جانبـه ایـن منابـع، می‌تـوان بـه نتیجـه در خـور اعتنایـی در حوضـه موسـیقی نظامـی، به‌طـور کلـی و موسـیقی تشـجیعی رزمـی، به‌طـور خـاص دسـت یافـت.

پیشینه‌ی تحقیقات

اهـم آثـار مکتـوب مربـوط بـه موسـیقی نظامـی ایـران، بدیـن شـرح اسـت؛ کتـاب: «موسـیقی نظامـی»، نوشـته‌ی «حسـین مـلاح»؛ مقالـه‌ی «یحیـی ذکاء»، تحـت عنـوان: «آییـن نقاره‌کوبـی در ایـران و پیشـینه‌ی آن» کـه در آن سرگذشـت موسـیقی نظامـی

ایـران، به‌طـور مختصـر بررسـی شـده اسـت. علاوه‌بـر آثـار مسـتقل در زمینـه‌ی «موسـیقی نظامـی در ایـران»، در کتبـی کـه بـه تاریـخ موسـیقی ایـران اختصـاص دارنـد، ماننـد کتـاب: «تاریـخ موسـیقی ایـران»، اثـر «حسـن مشـحون» و سرگذشـت موسـیقی ایـران نوشـته‌ی «ساسـان فاطمـی» نیـز، شـواهد تاریخـی و ادبـی در ارتبـاط بـا موسـیقی رزمـی در کنـار انـواع دیگـر موسـیقی، در هـر دوره‌ی تاریخـی ارایـه شـده اسـت. فصلـی از تحقیقـات و نوشـته‌های مربـوط بـه بررسـی موسـیقی در یـک دوره‌ی تاریخـی خـاص نیـز، بـه معرفـی و شـرح شـواهدی از کاربـرد موسـیقی در میادیـن رزم اختصـاص یافتـه کـه از جملـه آن‌هـا عبارتنـد از؛

الـف. غنـاء جنـگ، یکـی از کارکردهـای غنـاء در عصـر جاهلـی نـزد اعـراب بـوده کـه «اکبـر ایرانـی» در کتـاب: «حـال دوران»، بـه آن پرداختـه اسـت (ایرانـی، ۱۳۸۶: ۱۲۰ و ۱۶۴).

ب. در کتـاب «موسـیقی عصـر صفـوی»، در فصـل «نقـاره خانه و موسـیقی نقـاره‌ای»، می‌تـوان توضیحـات مربـوط بـه موسـیقی رزمـی و اهدافـی را کـه نقاره‌چیـان در میادیـن جنـگ تأمیـن می‌کردنـد، جسـتجو نمـود (میثمـی، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

هم‌چنیـن، یکـی از فصـول کتـاب: «زِ آواز ابریشـم و بانـگ نـای»، بـه معرفـی سـازهای رزمـی شـاهنامه و کارکـرد و محـل قـرار گرفتـن هـر یـک از آن‌هـا در لشـکرگاه اختصـاص یافتـه اسـت (تجبـر، ۱۳۸۸)؛ بنابرایـن موضـوع موسـیقی رزمـی و سـازهای آن و اهدافـی کـه ایـن سـازها در میادیـن جنـگ یـا خـارج از آن تأمیـن می‌کردنـد، در تمـام نوشـته‌های مرتبـط بـا تاریـخ موسـیقی ایـران، مـورد توجـه قـرار گرفتـه اسـت.

در این‌جـا، توجـه بـه یـک نکتـه ضـروری اسـت و آن این‌کـه باوجـود توجـه پژوهشـگران بـه موسـیقی رزمـی، هم‌چنـان نیـاز اسـت تـا تحقیقـات جامعـی، مسـتقلاً بـه ایـن نـوع از موسـیقی و اهـداف نظامـی کـه موسـیقی در رزمگاه‌هـا تأمیـن می‌کـرد، بپـردازد. در حقیقـت موضوعـی کـه در نوشـته‌هایی بـا عنـوان موسـیقی نظامـی، بیشـتر مـورد توجـه قـرار گرفتـه، طبقه‌بنـدی و معرفـی انـواع سـازهای رزمـی باسـتانی اسـت (مـلاح، ۱۳۵۴: ۷۵-۲۱) و اهمیـت ایـن موضـوع بـرای محققـان سـبب شـده کـه گاه موسـیقی نظامـی متـرادف بـا سـازهای نظامـی قـرار گیـرد و نویسـنده زیـر عنـوان موسـیقی نظامـی بـه معرفـی و بررسـی نمونه‌هـا و شـواهد تاریخـی و ادبـی کاربـرد سـازهای نظامـی بپـردازد؛ حتـی زمانـی کـه به‌منظـوری جـز تأمیـن اهـداف نظامـی و در فضایـی غیرنظامـی نواختـه می‌شـدند (ر.ک. بـه: مـلاح: ۱۳۵۴ و ذکاء: ۱۳۵۶). در نتیجـه، ایـن تصـور بـرای خواننـده به‌وجـود خواهـد آمـد کـه موسـیقی نظامـی برابـر بـا نـوای سـازهای رزمـی اسـت و بـه آن محـدود می‌شـود؛ در حالی‌کـه آلاتـی ماننـد بـوق، کرنـای و کـوس کـه صـدای بلنـد و رسـا تولیـد می‌کننـد و در نوعـی از دسـته‌بندی آلات موسـیقی، زیرگـروه سـازهای رزمـی قـرار می‌گیرنـد (مـلاح، ۱۳۵۴: ۷۵-۲۱) تنهـا در میادیـن رزم نواختـه نمی‌شـدند. از طـرف دیگـر، موسـیقی ابـزاری بـود کـه فرماندهـان نظامـی و امیـران لشـکر، در تأمیـن اهـداف مختلـف نظامـی بـه‌کار می‌گرفتنـد؛ بنابرایـن بـرای پرداختـن بـه موسـیقی رزمـی، بایـد بـه ایـن حقیقـت توجـه کـرد کـه موسـیقی در میادیـن رزم و لشـکرگاه‌ها، انـواع مختلفـی داشـت و نبایـد آن را بـه نـوای سـازهای رزمـی محـدود کـرد.

اهمیت و انواع موسیقی

پیوند عمیق و طولانی موسیقی با زندگی انسان سبب شده که نشانه‌های حضور آن را، در موقعیت‌ها و مکان‌های مختلف بیابیم. متخصصان فن موسیقی، در گذر زمان متناسب با حالات گوناگون انسانی چون شادی و غم، آسایش و فراغت، ترس و هیجان، دلهره و بیماری، الحانی را ساخته و برای هر یک از این حالات موسیقی خاصی را پیشنهاد کرده‌اند (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۶-۲۴). در هر مکان و موقعیت خاص، از جشن و عروسی گرفته تا مصیبت و جنگ، که یکی از این احوال یا احساسات بر انسان غالب می‌شود، نغمه‌سازان و موسیقی نوازان که به‌خوبی به این موضوع واقف بوده‌اند، ساز و سرود خود را متناسب با آن تنظیم می‌کردند. برای مثال، نغمه‌ای را که در مجلس بزم بزرگان می‌نواختند، از جنس نغمه‌ای نبود که در میدان‌های رزم می‌نواختند؛ از این‌رو، می‌توان نشانه‌های به‌کار گرفتن انواعی از موسیقی را در مکان‌های مختلف از مجالس جشن و انس و بزم گرفته تا عبادتگاه‌ها و بیمارستان‌ها و میادین جنگ و حتی، شکارگاه‌ها به‌دست آورد (اخوان‌الصفا: ۴۸ و ۵۴).

تعریف و مفهوم موسیقی رزمی

موسیقی رزمی، یکی از انواع متداول موسیقی در فرهنگ ایران است که باوجود برخی شواهد باستان‌شناسی و اشارات متون به آن، تعریف جامع و مانعی از آن ارایه نشده است. برای مثال، در کتاب: «فرهنگ موسیقی ایرانی»، در تعریف اصطلاح موسیقی رزمی آمده است: «... به آن نواهایی که به نحوی از انحا برانگیزاننده 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» (وجدانی، ۱۳۷۶: ۷۰۸ و ۴۰۶). این درست، عین تعریف «ملاح» از سرودهای رزمی و تنها معرف یکی از کاربردهای موسیقی در میادین رزم است (ملاح، ۱۳۵۸: ۱۴۱). در کتاب: «واژه‌نامه‌ی موسیقی ایران‌زمین» نیز، سه واژه: موسیقی جنگ، موسیقی نظامی و موسیقی رزمی، چنین تعریف شده است: «این موسیقی شامل سرودهای میهن پرستانه (بیدار کننده و محرک قوّه شجاعت) و مارش‌هایی با علائم و نشانه‌هایی چون حمله و عقب‌نشینی و... است. اصوات در موسیقی نظامی، بلند و رسا و برای این منظور، از آلاتی که دارای اصوات بلند و مهیب هستند، چون: انواع طبل‌ها و شیپورها استفاده می‌شود» (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۴۶۲). در این‌جا به دو مورد از اهدافی که موسیقی در میدان‌های رزم تأمین می‌کرد، یعنی تحریک و تشویق مبارزان به رزم و رساندن فرمان‌ها اشاره شده، اما در توضیح کاربرد سازها برای تأمین این اهداف، اشتباهی صورت گرفته است. توضیح آن‌که سازهایی با صدای رسا مانند شیپور برای رساندن فرمان‌های نظامی به‌کار گرفته می‌شدند، اما آن‌گونه که «ابن خلدون» می‌آورد، در تقویت حس شجاعت سربازان، سازهایی مانند بوق، دهل و کرنا نواخته نمی‌شدند. علاوه‌بر آن، آلات موسیقی در تأمین دو هدف نظامی دیگر نیز، به‌کار می‌رفتند که یکی از آن‌ها ایجاد رعب و وحشت در سپاه مقابل و دیگری سرگرم کردن فرماندهان و سربازان به هنگام فراغت از نبرد بود؛ به‌هر حال در رزمگاه‌ها،

آلات موسیقی متناسب با اهدافی که تأمین می‌کردند، متفاوت بوده و انواعی از سازهای بزرگ با صدای بلند و مهیب تا سازهای بزمی با صدای دلنشین و ملایم را شامل می‌شدند.

کارکرد موسیقی در لشکرگاه و معرکه جنگ

لشکرگاه‌ها و میادین رزم، از جمله مکان‌هایی بودند که از همان ابتدا مورد توجه عالمان فن موسیقی قرار گرفتند[۱] (قزوینی، ۱۳۶۱: ۳۴۹). منظور از لشکرگاه‌ها، همان اردوگاه‌های سربازان است. از روز فراخواندن سربازان سپاه تا لحظه‌ی شروع نبرد، که گاه هفته‌ها و ماه‌ها طول می‌کشید، سربازان و فرماندهان، در راه و یا در اردوگاه‌های خود در انتظار وقوع جنگ به سر می‌بردند. این اردوگاه‌ها از قلعه‌های نظامی گرفته تا چادرهای مستقر شده در کنار مرز، به محل زندگی و تمرین سربازان تبدیل می‌شد. فضای حاکم‌بر این اردوگاه‌ها، فضایی معمولی نبود؛ بلکه ترس، دلهره، اضطراب و میل بازگشت به وطن، از جمله احساسات غالب‌بر نیروهای نظامی بود. میادین رزم، جایی که دو سپاه رو در روی یکدیگر صف‌آرایی کرده و قدرت خود را به رخ‌هم می‌کشیدند نیز، فضایی سنگین داشت که با سر و صدای ناشی از فریاد مبارزان و حرکت اسبان و به‌هم خوردن جوشن‌ها و سلاح‌ها سنگین‌تر می‌شد. به نظر می‌رسد که فرماندهان، به این موضوع آگاهی داشتند که نوای سازها و آهنگ سرودها و نغمه‌ها در میادین رزم و لشکرگاه‌ها می‌تواند در راستای تأمین اهداف مختلفی به‌کار آید. این اهداف را، می‌توان به چهار گروه زیر، تقسیم و بررسی کرد (نمودار ۱).

۱. به‌کارگرفتن موسیقی به‌منظور روحیه دادن به سربازان و مهیا کردن ایشان برای مبارزه که شامل انواعی از سروده‌ها با مضامین ملی و میهنی و دینی، رجزخوانی و آهنگ‌های شادی بخش و هیجان‌انگیز می‌شده است. این نوع از موسیقی، هم در ایران و هم نزد اعراب جاهلی کاربرد داشته و پس از اسلام نیز، مورد استفاده قرار گرفته است؛ بنابراین نخستین کاربرد موسیقی در میادین جنگ و لشکرگاه‌ها شجاعت دادن به سربازان و ترغیب ایشان به مبارزه بود و براین‌اساس انواعی از موسیقی شادی بخش و طرب‌آور هیجانی که با سروده‌هایی در ستایش مبارزه و رشادت همراه می‌شد، به سربازان نیرو و توان مضاعف می‌بخشید و ایشان را به امر مبارزه مشتاق می‌کرد (ابن‌خلدون، ۱۳۷۵: ۴۹۳ – ۴۹۴؛ غزالی، ۱۳۵۱: ۵۹۷ – ۵۹۸).

۲. 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 گوش خراش و هراس انگیز تولید می‌کردند، تأمین می‌شد (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۷؛ ابن‌خلدون، ۱۳۷۵ : ۴۹۲ – ۴۹۳؛ ملاح، ۱۳۴۵: ۲۸۹). آن‌گونه که «ابن خلدون» از زبان «ارسطو» نقل می‌کند، علت به‌کار بردن درفش‌ها، بندها و نواختن طبل‌ها، بوق‌ها و کرناها،

---

۱ قزوینی، مولف کتاب: «عجایب المخلوقات»، در فصلی که به مقامات و موسیقی اختصاص داده، در هدف وضع موسیقی و نغم می آورد؛ «اول امر او چنان بود که حکما آن را وضع کرده‌اند، از برای بیماران؛ زیرا که شب الم مرض و ثقل او بر بیماران بیشتر از روز بود، خواستند که بیماران را مگر بالحان مشغول کنند تا الم بیماری بر ایشان کم‌تر بود و اول وضع او این بود، آن گاه به‌تدریج الحانی استخراج کردند که آن، موجب زیادی شجاعت بود تا آن‌را در حرب استعمال نمایند.» (قزوینی، ۱۳۶۱: ۳۴۹)

ترسانیدن دشمن در جنگ است؛ چرا که «آوازهای هراسناک در نهاد آدمی تأثیر بیم‌انگیزی می‌بخشد» (ابن‌خلدون، ۱۳۷۵: ۴۹۲ و ۴۹۳). این نوع از موسیقی تنها نزد پادشاهی‌های کهن ایران چون اشکانیان و ساسانیان و امپراطوری روم شناخته شده بود و اعراب از آن بی‌بهره بودند[۱].

۳. کاربرد سوم موسیقی، رساندن پیام‌ها و فرمان‌های امیر لشکر و فرماندهان و انتقال اخبار جنگی به زیردستان و سربازان بود که بهضوسیله نواختن بر سازهایی چون: کوس، طبل و شیپور به اجرا در می‌آمد. پیغام‌ها و فرمان‌هایی را که به‌واسطه این سازها به گوش سربازان می‌رساندند، باید از قبل برای آن‌ها مشخص می‌شد؛ یعنی فرمانده از قبل برای سربازان مشخص می‌کرد که از نواختن هر یک از این سازها، چه‌منظوری دارد و هر دسته از نیروها بعد از شنیدن نوای این سازها موظف به انجام چه کاری هستند (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۳۷۰ و ۳۷۷). «مبارکشاه»، در بخش بیست و چهارم کتاب: «آداب الحرب» خود، به ذکر انواع روش‌هایی که سپهسالاران برای رساندن پیغام‌ها و فرمان‌ها در معرکه‌ها به‌کار می‌گرفتند، می‌پردازد؛ رساندن پیام‌ها و فرمان‌ها در معرکه و میدان جنگ، براساس بزرگی لشکر و تعداد لشکریان، به سه طریق صورت می‌گرفت: یکی، رساندن پیام از طریق چشم، دیدار و اشارت است که به این‌منظور علم‌ها و مطردها را تکان می‌دادند. دیگری، رساندن پیام‌ها و فرمان‌ها به سربازان در فاصله‌ای دورتر از فرمانده لشکر است که از طریق شنواندن پیام‌ها به‌وسیله‌ی بوق‌ها و طبل‌ها و دیگر سازهای رزمی صورت می‌گرفت. در نهایت، رساندن پیام‌ها و فرمان‌ها از طریق رسولان و پیغام‌بران است. مبارکشاه، در ادامه می‌آورد: هر معرکه که وسیع‌تر از دوازده هزار گام شود، هیچ یک از این روش‌ها کارآمد نخواهد بود و در نتیجه کنترل لشکر غیرممکن خواهد شد (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۳۷۷ و ۳۷۶).

۴. هدف دیگری که موسیقی می‌توانست در لشکرگاه‌ها برآورده سازد، فراهم کردن اسباب انبساط خاطر و خوش گذرانی فرماندهان و زیردستان ایشان، به هنگام فراغت از رزم و تمرین بود. فرماندهان نظامی با همراه کردن مطربان و نوازندگان ماهر در لشکرگاه‌ها و اردوگاه‌های نظامی، سربازان تحت‌کنترل خود را به موسیقی و نشاط سرگرم می‌کردند تا شرایط سخت نظامی و دوری از وطن و خانواده را برای ایشان قابل تحمل نمایند[۲] (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۴۲۵-۴۲۳؛ کرمانی، ۱۳۲۶: ۴۵-۴۳).

این پژوهش، سعی دارد از میان تمام اهداف موسیقی در میادین رزم و لشکرگاه‌ها، به نوعی بپردازد که با هدف تشویق و ترغیب سربازان به دلاوری و مبارزه و جان‌فشانی به‌کار گرفته می‌شد. از نظر زمانی و مکانی، شواهد و منابع از دوران

---

۱. شاهنشاهی‌های قدرتمند کهن، به‌خصوص ساسانیان در به‌کار بردن این قبیل آلات نظامی شهرت داشتند و در مقابل، اعراب جاهلی از این کاربرد سازها در میدان جنگ بی‌بهره بودند و به نظر می‌رسد تا مدت زیادی بعد از ظهور و گسترش اسلام نیز، از به‌کار بردن آن‌ها امتناع می‌کردند (ابن‌خلدون، ۱۳۷۵: ۴۹۲-۴۹۳). «پلوتارک»، در کتاب: «ایرانیان و یونانیان»، ضمن روایت جنگ بین «سورنا» سردار اشکانی و «کراسوس»، نواختن نقاره را برای ایجاد هراس در دل دشمنان از ابتکارات اشکانیان به‌شمار می‌آورد (پلوتارک، ۱۳۸۰: ۴۳۵). «فارابی» نیز، به‌کار گرفتن اصوات کشنده و کرکننده در میدان جنگ را از سنت‌های مرسوم نزد پادشاهان کهن ایران، روم و مصر می‌داند (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۶-۲۷).

۲. «مبارکشاه»، نویسنده قرن هفتم هـ‌ق، در باب بیست و هفتم کتاب خود، در آداب حرب که در آن مفصلاً به آداب حصار گرفتن و حصار نگاه داشتن پرداخته، سازهای بزمی، مطربان و نوازندگان این سازها را در گروه اسباب و آلات ضروری برای اهالی درون حصار ذکر می‌کند؛ چراکه برای بیدار نگاه داشتن نگهبانان قلعه و محافظان حصار به ایشان نیاز است (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۴۲۵-۴۲۳). هم‌چنین، طبق اشارات «طبری» از «قلعه بابک» و اهالی آن، حاضران این قلعه نیز، در طول دوران محاصره به اسباب موسیقی و طرب مجهز بودند (طبری، ۱۳۷۴: ج۴، ۱۲۶۵-۱۲۶۶).

ساسانی (چند سده پیش از اسلام) تا حمله‌ی مغولان به ایران (سده هفتم هـ.ق.) نزد ایرانیان و اعراب مدنظر است؛ زیرا که سنت به‌کار گرفتن موسیقی تشجیعی در پیش‌برد اهداف نظامی، سنتی کهن است که فرماندهان نظامی ساسانی و فرماندهان نظامی اعراب پیش از اسلام، در جنگ‌ها به‌کار می‌بستند و کاربرد آن در جنگ‌های پس از ظهور اسلام تا قرن‌ها بعد، هم‌چنان ادامه می‌یابد و همواره به‌عنوان یک تاکتیک نظامی کهن به فرماندهان جنگی توصیه می‌شود.

جایگاه و موقعیت نوازندگان و مطربان[۱] در آرایش لشکر

با توجه به اهدافی که نوای موسیقی می‌توانست در رزمگاه‌ها تأمین کند، آلات موسیقی و نوازندگان آن‌ها همواره مورد توجه فرماندهان بودند، تا جایی که امیران در چیدمان لشکر، همواره جایگاهی مشخص برای نوازندگان در نظر می‌گرفتند. نوازندگان موسیقی، با توجه به وظیفه‌ای که برعهده داشتند و نوع سازی که می‌نواختند، اعم از نوازندگان سازهای رزمی و خنیاگران نوازنده‌ی سازهای غیررزمی، در مکانی خاص قرار می‌گرفتند. به‌حضور این سازهای رزمی و نوازندگان آن، بیشتر در کنار سراپرده و بارگاه اشاره شده است (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۲۸۳) که البته جایگاه نوازندگانی بود که مسئولیت رساندن فرمان‌های امیر لشکر را بر عهده داشتند (طرح‌های ۱ تا ۳). خنیاگران و مطربان، در پشت لشکر و در کنار بازار لشکر[۲] قرار می‌گرفتند؛ چراکه به‌حضور ایشان در میدان جنگ نیاز نبود[۳] (طرح‌های ۴ و ۵). این درحالی‌ست که احتمالاً نوازندگانی که وظیفه‌ی روحیه بخشیدن به سربازان را داشتند، پیش‌رو بوده و در صف اول لشکر قرار می‌گرفتند (ابن‌خلدون ۱۳۷۵: ۴۹۳؛ ملاح، ۱۳۵۴: ۱۸).

تجلی حضور نوازندگان در میادین جنگ بر آثار فرهنگی[۴]

با آن‌که موضوع رزم و مبارزه، همواره مورد توجه هنرمندان و حاکمان ایرانی بوده و لذا در هنر ساسانی نیز، صحنه‌های رزم از همان ابتدا، در نقوش برجسته‌ی فیروزآباد و نقش‌رستم، ارایه گردیده؛ در عین‌حال، آثاری که نمایان‌گر صحنه‌ی

۱. در ادبیات عرب و ادبیات فارسی، به خواننده و نوازنده مطرب و ارباب طرب گفته می‌شد؛ زیرا غالب کاربردهای موسیقی در مواضع شاد و در مجالس عیش و نوش بوده است (ایرانی، ۱۳۸۶: ۱۹۰). در این‌جا منظور از مطربان، مجریان نوعی از موسیقی شاد و سرگرم کننده و فرح بخش است که با سازهایی، غیر از سازهای رزمی در میدان رزم و لشکرگاه به فعالیت می‌پرداختند.

۲. لشکرگاه‌ها، گاه از نظر بزرگی و تعداد جمعیت به یک شهر با تمام نیازهای آن شبیه می‌شد؛ به این ترتیب که مقر فرماندهی در قلب لشکر و بازار اغلب در انتهای لشکر قرار می‌گرفت. سپاهیان می‌توانستند نیازهای روزمره خود را در بازار لشکر تأمین کنند. فرماندهان به هنگام آرایش لشکرگاه‌ها، تمام اسباب آسایش لشکریان را با توجه به مدت زمانی که اردوی جنگی به طول می‌انجامید، تدارک می‌دیدند، گاه طولانی شدن اردوی جنگی، منجر به ساخت شهری با قصرها، گرمابه‌ها و بازار و دارالضرب و دارالحکم در کنار لشکرگاه‌ها می‌شد (کرمانی،۱۳۲۶: ۴۵-۴۳).

۳. در کتاب: «آداب الحرب و الشجاعه‌ی»، ضمن 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، ارائه شده که در آن‌ها فارغ از 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: طرح آرایش لشکر ملت‌های جهان).

۴. نوازندگان سازهای رزمی در صحنه‌هایی جز میدان رزم نیز، به تصویر درآمده‌اند که خارج از موضوع این مقاله است. برای مثال، نوازندگان گوشه راست صحنه‌ی شکار گوزن در نقش برجسته طاق بستان، در حال نواختن انواعی از طبل و شیپور تصویر شده‌اند (Farmer1938: 404&405) که جلوه‌ای دیگر، از کاربرد سازهای رزمی در فضایی، غیر از میدان رزم را به نمایش می‌گذارد. نقوشی از کاربرد سازهای رزمی در فضاهای غیرنظامی در دوران اسلامی نیز، باقی‌مانده که به مراسمی مانند جشن، مسابقه، حرکت کاروان حاجیان و نوبت نوازی بر سرای حاکمان مربوط می‌شوند.

یک نبرد واقعی با تمام عناصر و نیروهای انسانی آن، از جمله نوازندگان باشد، بسیار کم برجای مانده است. یک نمونه‌ی شناخته شده‌ی آن، صحنه‌ی تسخیر یک دژ، بر بشقابی نقره‌ای در موزه آرمیتاژ و به احتمال، متعلق به دوره ساسانی است که نوازندگان شاپورها در کنار فردی که به‌نظر می‌رسد یک علم را حمل می‌کند، نقش شده‌اند (تصویر ۱). در این بشقاب، نمایی از تحرک و هیجان یک جنگ واقعی به‌چشم می‌خورد و در آن نوازندگان، سازی که به کُرنا شبیه است، در کنار رزمندگان و مجروحان و کشته شدگان تصویر شده اند (Duchesne-Guil-lemin,1993: 68 - 69 و کریستین‌سن، ۱۳۷۸: ۱۵۷).

تصویر ۱: نوازندگان شاپور در قلعه‌ی محاصره شده، بشقاب نقره به احتمال دوره ساسانی، ناحیه‌ی پرم، موزه آرمیتاژ(Duchesne-Guillemin1993: fig 16a & b). ◄

در دوران اسلامی، هرچند نمایش خنیاگران از همان ابتدا و در کاخ‌های اموی قصیر عمره و الحیر غربی، مورد توجه هنرمندان قرار می‌گیرد و در ادامه نیز، بر دیگر آثار هنری اموی، عباسی و فاطمی ظاهر می‌شود، نمایش موسیقی رزمی و سازها و زمینه‌های نواختن آن‌ها تا قبل از ظهور و رواج نگارگری نسخ خطی متروک می‌ماند. مصورسازی وقایع تاریخی و صحنه‌های توصیف شده در داستان‌ها و حماسه‌هایی چون شاهنامه، این امکان را فراهم کرد تا ضمن ترسیم نگاره‌های مربوط به رزم و نبرد، سازهای رزمی و نوازندگان آن‌ها نیز، به نمایش درآیند. یکی از نخستین نگاره‌های باقی‌مانده که تصویری از نواخته شدن آلات موسیقی رزمی را در میدان رزم به نمایش می‌گذارد، مربوط به نسخه‌ای از کتاب: «ورقه‌وگلشاه»، متعلق به اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هـ‌ق. است (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۷۶) که در آن، صحنه‌ی نبرد میان سپاه ورقه مقابل سپاه عدن به نمایش در آمده است[۱] (عیّوقی، ۱۳۴۳: ۵۹) و در آن نقاره‌نوازان سوار بر شتر، سربازان مسلح سواره را در رزمگاه همراهی می‌کنند و سوار حامل عَلَم در پیشاپیش سپاه در حرکت است (تصویر ۲).

موسیقی تشجیعی رزمی نزد ایرانیان و اعراب

یکی از اهداف موسیقی در میدان رزم، تشویق مبارزان به رزم و شجاعت دادن به ایشان بود. یقیناً فرماندهان نظامی به اهمیت استفاده از موسیقی تشجیعی در میادین رزم آگاه بودند. فرمانده‌ای در میدان رزم پیروز بود که مبارزه را برای سربازان زیردست خود به امر مقدسی از نظر ملی و میهنی تبدیل می‌کرد و چه ابزاری در این راه بهتر از سروده‌های دینی و پهلوانی که با الحانی شادی‌آفرین همراه می‌شدند؛ لذا نویسندگان مسلمان نیز، به اهمیت موسیقی تشجیعی در میدان کارزار اشاره کرده‌اند. به‌عنوان مثال، مبارکشاه، نویسنده قرن هفتم هـ‌ق. در باب نوزدهم کتاب: «آداب الحرب و الشجاعه‌ی» خود، مردان جنگی را به چهار گروه تقسیم کرده و نوازندگان سازهای رزمی را در دسته‌ی چهارم قرار داده است؛ وی، ضمن اشاره به اهمیت شجاعت دادن به سربازان در میدان نبرد، می‌نویسد: «مردانی دلیر که سپاه را دلیر کنند و بر جنگ حریص نمایند، باید در میان گروه چهارم حاضر باشند» (مبارکشاه، ۱۳۴۶: ۳۳۰).

به نظر می‌رسد که این ترفند رزمی، مختص سربازان و زیردستان نبود، بلکه گاهی این دارو را حکیمان برای خود فرماندهان در میدان نبرد نیز، تجویز می‌کردند؛ البته این توصیه‌های نظامی را در قالب حکایاتی از رفتارها و عادات جنگی سرداران بزرگی چون کوروش و اسکندر به مخاطب خود انتقال می‌دادند. برای مثال، «ثعالبی نیشابوری»، مورخ قرن پنجم هـ‌ق. که در بسیاری از سفرهای نظامی، «سلطان محمود» را همراهی می‌کرد (فضائلی، ۱۳۶۸: ۵۲)، یکی از عادات اسکندر را به هنگام هراسان شدن در میدان جنگ، گوش دادن به آهنگ‌هایی که

---

۱. شاعر نیز، در توصیف این مقابله به نواخته شدن سازهای رزمی و همراهی عَلَم اشاره کرده است که عظمت و هیبت آن تعجب شاهان یمن و بحرین را، بر انگیخته است (عیّوقی، ۱۳۴۳: ۵۹):

سپه سربسر کنده بگذاشتند	بمردی همه گردن افراشتند
چو شیر دژآگه برآشوفتند	همی کوس کینه فرو کوفتند
چو رویینه نای اندر آمد بدَم	در افتاد باذ صبا در علم
شهن‌شهاه بحرین و شاه عدن	عجب داشتند زِ آن سپاه یمن

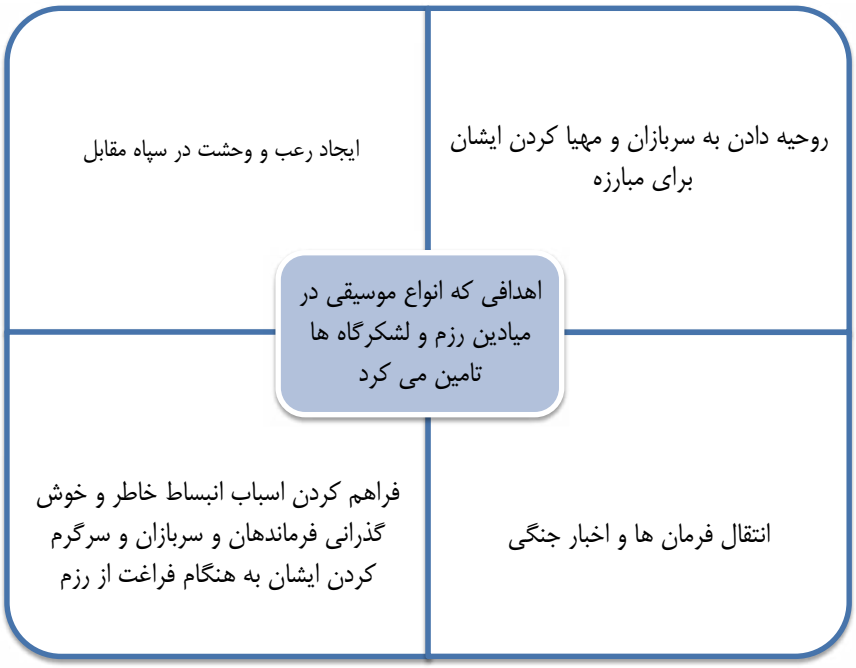
تصویر ۲: برگی از نسخه‌ی مصور ورقه و گلشاه، طبل زن ها در سپاه ورقه، اواخر قرن چهارم، اوایل قرن پنجم، موزه‌ی توپقاپی سرای (http://warfare.uphero.com/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah.htm**).** ◄

باعث افزایش دلیری می‌شد، می‌آورد (ثعالبی‌نیشابوری، ۱۳۶۸: ۲۵۸). در شاهنامه نیز، فردوسی در توصیف مبارزات بهرام چوبین، به کمک گرفتن این سردار ساسانی از موسیقی تهییجی اشاره می‌کند (فردوسی، ج ۷، ۱۳۸۶: ۶۰۷)[۱].

ایرانیان، با پیشینه‌ی درخشانی که در زمینه‌ی موسیقی داشتند، از زمان شکل‌گیری نخستین قدرت‌های بزرگ منطقه و درگیری‌های نظامی در وسعت بزرگ، از موسیقی تشجیعی، به‌عنوان ابزاری در پیش‌برد اهداف خود در میدان رزم بهره گرفته و موسیقی را در تاکتیک‌های جنگی خود وارد کرده بودند. یکی از نخستین اشارات در این خصوص را، می‌توان در «کورش نامه»، نگارش «گزنفون»، مورخ و طبیب یونانی اردشیر، یافت که قدمت آگاهی از تأثیر موسیقی در تقویت روحیه سربازان را به‌خوبی نشان می‌دهد. طبق گفته‌ی گزنفون، قبل از آغاز حمله به سپاه آشور، کوروش با همراهی سربازان سپاهش، سرودی را با صدای بلند می‌خواند (گزنفون، ۱۳۵۰: ۱۱۳) که می‌توان آن را مصداقی از کاربرد موسیقی در تشویق سپاهیان به رزم دانست.

ساسانیان، که در کاربرد موسیقی رزمی وحشت‌آفرین با سازهای عظیم و گوش‌خراش در دنیای باستان شهرت داشتند (فارابی، ۱۳۷۵: ۲۷)، از کاربرد موسیقی تشجیعی و سرود خوانی در هماهنگ کردن و جرأت دادن به سپاهیان در میدان مبارزه نیز، آگاه بودند و آن‌را به‌کار می‌گرفتند. شاهد تاریخی آن، ماجرایی است که در جریان یکی از جنگ‌های میان ایرانیان و اعراب تازه مسلمان، اتفاق می‌افتد؛ در آن معرکه مهران، سردار سپاه ایران، برای رویارو شدن با سپاه اعراب، ناچار می‌شود سپاه خود را از فرات عبور دهد. راه‌حلی که سردار ایرانی برای منصرف

۱. بفرمود تا خوان بیاراستند / می و رود و رامشگران خواستند
به رامشگری گفت کامروز رود / بیارای با پهلوانی سرود
نخواهم جز چامه‌ی هفتخان / برین مَی گساریم، لختی بخوان
که چون شد به رویین دز اسفندیار / چه بازی نمود اندر آن روزگار!

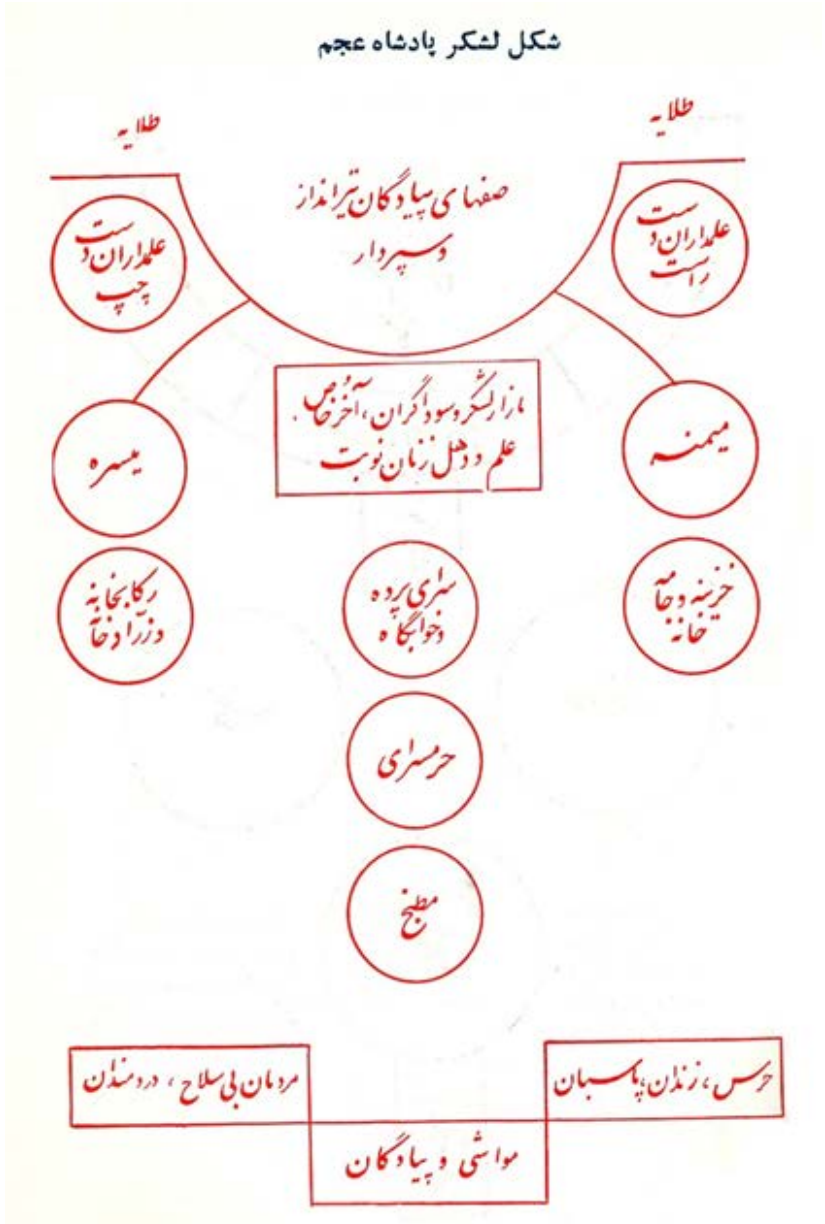


◄ نمودار ۱: اهدافی که انواع موسیقی در میادین رزم و لشکرگاه‌ها تأمین می‌کرد (نگارندگان، ۱۳۹۳).

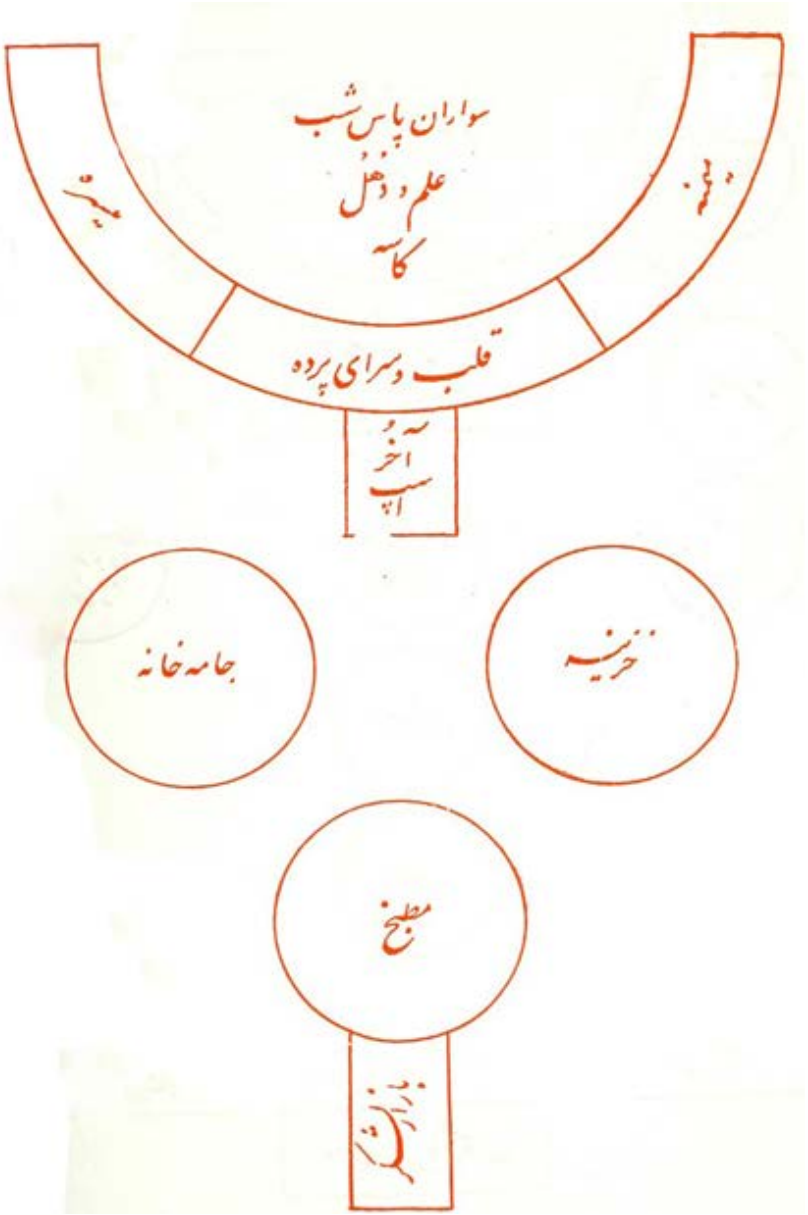
کردن ذهن سربازان خود از دشواری مسیر و به‌دست آوردن نیرو و انرژی، به‌کار می‌بندد، آواز خوانی و حرکت هماهنگ در سه ستون در پشت فیلان بود. این همان نوع سرود شادی آوری است که از نظر ابن خلدون، موجب افزایش دلاوری جنگاوران می‌شود و برخلاف نظر وی، سردار سپاه مسلمانان، سرود خوانی ایرانیان را نتیجه‌ی ترس و دلهره‌ی آنان می‌داند[1] (مسکویه‌رازی، ۱۳۶۹: ۲۸۳).

موسیقی تشجیعی رزمی، در فرهنگ اعراب جاهلی پیش از اسلام در شبه جزیره عربستان نیز، به‌کار می‌رفت؛ البته در میان اعراب، این وظیفه بر عهده زنان بود که در جنگ‌ها با سپاهیان همراه شده و وظیفه‌ی روحیه بخشی به برادران و مردان قبیله‌ی خود را بر عهده داشتند. غناء جنگ یکی از کارکردهای غنا در عصر جاهلی به‌شمار می‌آمد و در جنگ‌های قبیله‌ای، زنان که حامی و مشوق اصلی مبارزان بودند، برای تحریک و امید بخشی بیشتر، گاه بت‌های کوچکی را به همراه خود می‌آوردند (ایرانی، ۱۳۸۶: ۱۲۱ – ۱۲۲). جنگ ذوقار، که قبل از ظهور اسلام میان ایرانیان و تازیان صورت گرفت، یکی از جنگ‌هایی است که توصیفات تقریباً مفصلی از آن را، می‌توان در کتب مورخان مسلمان به‌دست آورد. در این جنگ زنان عرب ایستاده و سرودگویان مردان قبیله خود را به مبارزه علیه سپاه ایرانی تشویق می‌کردند (مسکویه‌رازی، ۱۳۶۹: ۲۱۴–۲۱۵؛ ابن‌اثیر، ۱۳۷۰: ۵۶۷). به نظر می‌رسد، نزد اعراب جاهلی این سرودهای رزمی با باورهای دینی

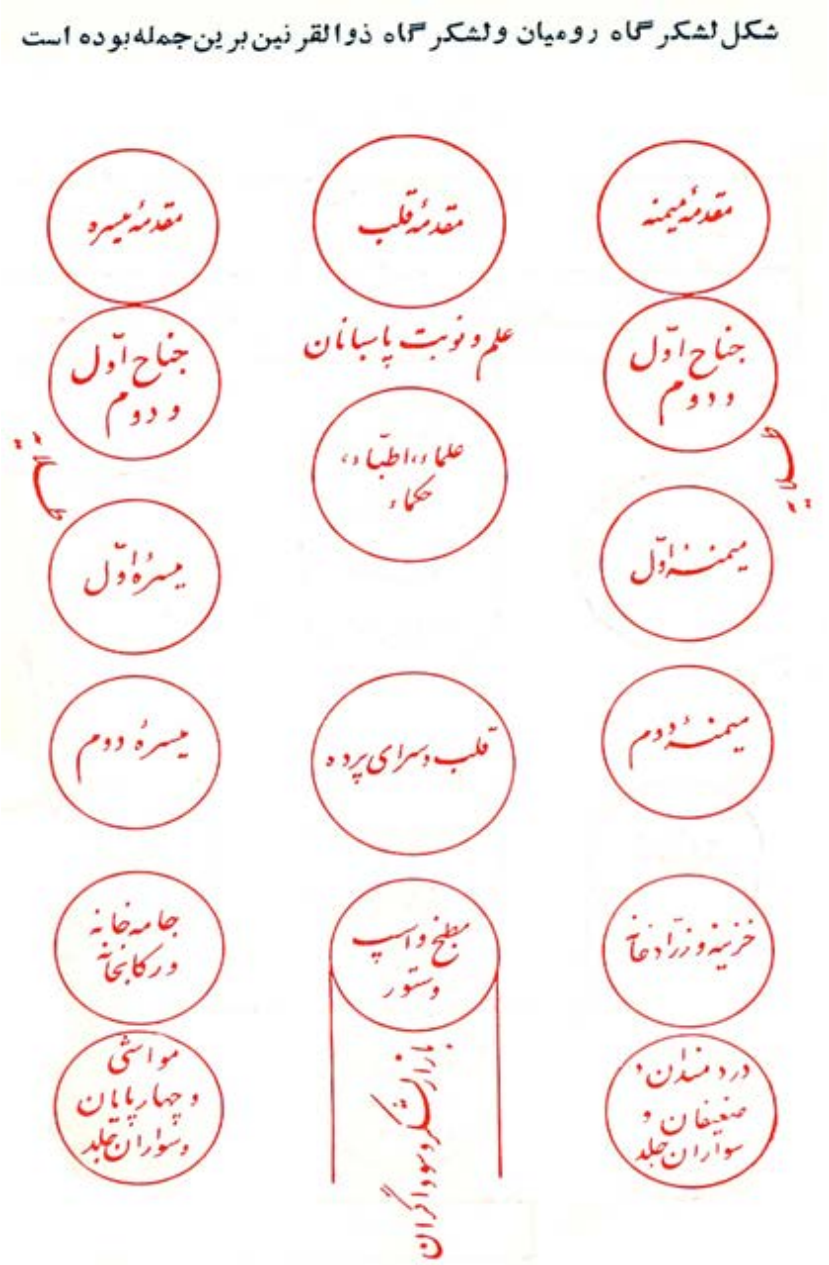
۱. «ابن مسکویه»، ضمن شرح یکی از نبردهای سپاه ایرانی با سپاه اعراب پس از جنگ پل، در نزدیکی کوفه، به موضوع سرودخوانی و آوازخوانی در سپاه ایرانی اشاره کرده، می‌آورد: ایرانیان به هنگام عبور از رود فرات در سه ستون حرکت می‌کردند و یک فیل هر ستون را همراهی می‌کرد، پیادگان سپاه در پیشاپیش پیلان شادی‌کنان و با سرود و آواز می‌آمدند. سردار سپاه اعراب (مثنی)، سرودخوانی ایرانیان را نشانی از ترس ایشان تلقی می‌کند و از یاران خود می‌خواهد که سکوت کنند و آهسته با هم سخن گویند (مسکویه‌رازی، ۱۳۶۹: ۲۸۳). «ابن‌اثیر» نیز، شرح مشابهی از جریان رویارویی دو سپاه ایرانی و عرب به سرکردگی «مهران» و «مثنی» در نزدیکی کوفه آورده و به‌حضور سرودخوانان در سپاه ایرانی اشاره می‌کند (ابن‌اثیر، ۱۳۷۰: ۱۳۳۹–۱۳۴۰). به‌نظر می‌رسد، سردار سپاه مسلمانان از خاصیت نیرو بخش موسیقی شادی‌آور در پیش‌برد اهداف نظامی بی‌خبر بوده و از این‌رو است که سرودخوانی ایرانیان را شاهدی از احساس ترس و ناکامی آن‌ها می‌داند.



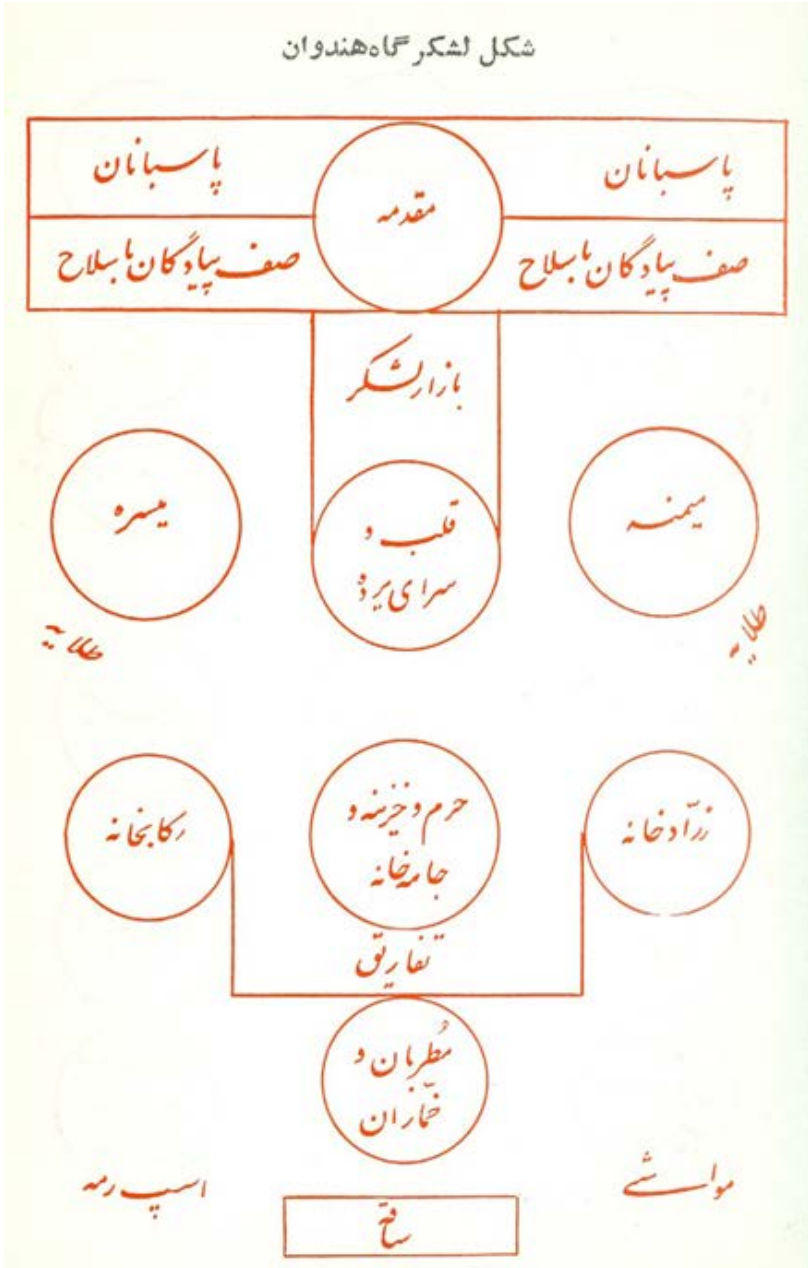
▲ طرح ۱: آرایش لشکر عجم؛ محل قرارگیری نوارندگان دهل و نوبت زنان در قلب سپاه و در کنار علمداران، آداب الحرب و الشجاعه‌ی مبارکشاه، قرون ۶و۷ هـ.ق.



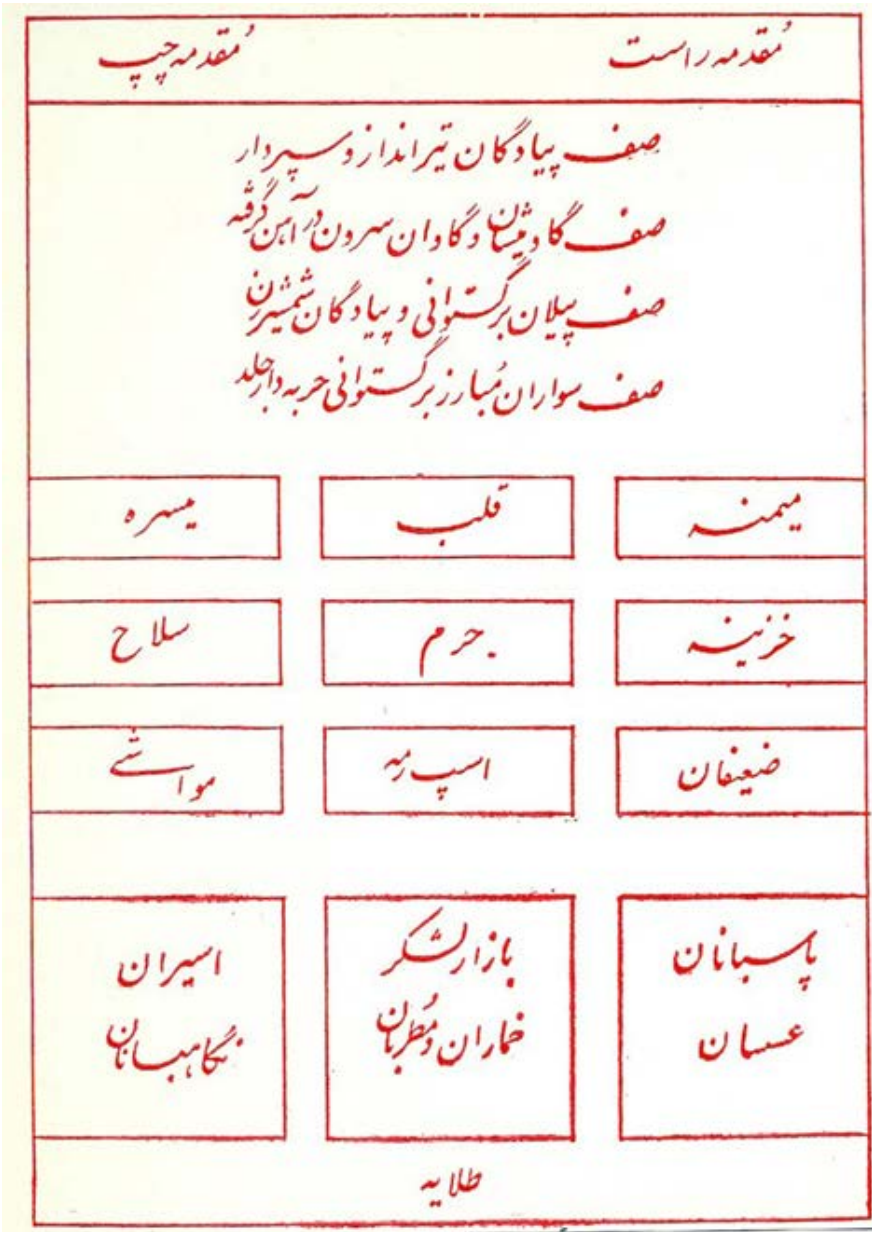
▲ طرح ۲: آرایش لشکر کافران ختا، محل قرار گرفتن دهل و کاسه کنار علم و در مقدمه‌ی سپاه (از نظر مبارکشاه، این آرایش مناسبی نیست، چرا که قلب و سراپرده به خوبی محافظت نشده است)، آدابَ الحرب و الشجاعه‌ی مبارکشاه، قرون ۶و۷ هـ.ق.



▲ طرح ۳: آرایش لشکر رومیان و لشکر ذولقرنین، محل قرار گیری نوبت و علم در میان سپاه و در پشت مقدمه، آداب الحرب و الشجاعه‌ی مبارکشاه، قرون ۶و۷ هـ.ق.



▲ طرح ۴: آرایش لشکر هنیدان؛ محل قرارگیری مطربان در پشت سپاه مشخص شده است، آداب الحرب و الشجاعه‌ی مبارکشاه، قرون ۶و۷ هـ.ق.



طرح ۵: آرایش لشکر هندوان، محل قرار گیری مطربان در کنار بازار لشکر و در پشت سپاه، آداب الحرب و الشجاعه‌ی مبارکشاه، قرون ۶و۷.◄

همراه می‌شد تا جنگیدن را برای سربازان مهم‌تر و الهی جلوه دهد. به‌علاوه، حضور زنان و سرودهایی که می‌خواندند باعث تقویتِ حس غیرتمندی و شجاعت سربازان می‌شد.

این روش اعراب جاهلی در جنگ مشرکین با مسلمانان در صدر اسلام ادامه یافت. کنیزکان و زنان مشرکان به سرکردگی «هند»، زن «ابوسفیان» در غزوه احد، با خواندن اشعاری تحریک کننده، مردان خود را به کارزار با مسلمانان تشویق می‌کردند. «مسعودی»، تعداد زنانی که مشرکان را در این جنگ همراهی می‌کردند پانزده نفر ذکر کرده که دَف زنان و پای کوبان به مبارزان سپاه ابوسفیان روحیه می‌دادند (مسعودی، ۱۳۴۹: ۲۲۳-۲۲۴؛ طبری، ۱۳۷۴: ج۳، ۱۶۹؛ ابن‌اثیر، ۱۳۷۰: ۹۸۳). جنگ خیبر، میان یهودیان و تازه مسلمانان، یکی دیگر از

جنگ‌هـای صـدر اسـلام اسـت کـه در آن به‌حضـور زنـان و نوازنـدگان اشـاره شـده اسـت؛ در جریـان جنـگ خیبـر، یهودیـان عـرب، دف می‌زدنـد و مزمـار می‌نواختنـد و زنـان پوشـش‌های رنگیـن بـه تـن کـرده و زیـور طـلا آویختـه بودنـد و بـه ایـن ترتیـب شـجاعت می‌نمودنـد (مسـعودی، ۱۳۴۹: ۲۲۵-۲۲۶).

حضـور زنـان در میـدان جنـگ و تشـجیع سـربازان بـه مبـارزه و جان‌فشـانی، سـنتی دیرینـه و جـا افتـاده در فرهنـگ اعـراب جاهلـی بـود و نبایـد انتظـار داشـت کـه پـس از فراگیـر شـدن اسـلام در شـبه جزیـره عربسـتان، بـه یک‌بـاره از میـان رفتـه باشـد. شـاهدی از حضـور زنـان در میـدان رزم و تشـویق مـردان بـه مبـارزه از طریـق نغمه‌خوانـی و موسـیقی‌نوازی، در لشـکر مجاهـدان صـدر اسـلام و در جریـان فتـح شـهرهای ایـران در کتـاب: «فتـوح البلـدان»، نوشـته «بـلاذری» آمـده (بـلاذری، ۱۳۴۶: ۱۹۷) کـه می‌توانـد نشـانی از تـداوم ایـن سـنت جاهلـی، حتـی پـس از ظهـور اسـلام باشـد[۱].

بـه کارگرفتـن موسـیقی، به‌منظـور روحیـه دادن بـه سـربازان و مهیـا کـردن ایشـان بـرای مبـارزه کـه شـامل انواعـی از سـروده‌ها بـا مضامیـن ملـی و میهنـی و دینـی، رجزخوانـی و آهنگ‌هـای شـادی بخـش و هیجان‌انگیـز می‌شـد، پـس از اسـلام نیـز، مـورد اسـتفاده قـرار گرفـت؛ بایـد توجـه داشـت کـه احتمـالاً محدودیت‌هـای شـرعی اسـلامی، بـه نوعـی از موسـیقی مربـوط می‌شـود کـه نـزد علمـای شـیعه و سـنی بـه غنـاء تعبیـر شـده و گاه متـرادف بـا لهـو و طَـرَب قـرار گرفتـه اسـت (ایرانـی، ۱۳۸۶: ۵۰ – ۱۷۸). از ایـن‌رو، در نوشـته‌های علمـای شـیعه و سـنی کـه بـه موضـوع موسـیقی و مجـاز یـا غیرمجـاز بـودن آن اختصـاص یافتـه، حـول موضـوع غنـاء، طـرب، لهـو و لعـب کـه تنهـا یکـی از انـواع موسـیقی اسـت، بحـث می‌شـود و ایـن احتمـالاً نشـانی اسـت از مجـاز بـودن انواعـی از موسـیقی، ماننـد موسـیقی رزمـی کـه حالـت لهـوی ندارنـد. «غزالـی»، کـه فصلـی از کتـاب: «احیـاء العلـوم» خـود را، بـه موسـیقی اختصـاص داده اسـت (کتـاب وجـد و سـماع)؛ بـرای مشـخص کـردن محدودیت‌هـای شـرعی دربـاره موسـیقی، ابتـدا بـه ارائـه تقسـیم‌بندی از انـواع موسـیقی می‌پـردازد. وی، انـواع موسـیقی را براسـاس موقعیت‌هـا و کاربردهـای آن، در هفـت موضـع[۲] جـای می‌دهـد کـه دو موضـع آن، بـه موسـیقی رزمـی اختصـاص دارد: یکـی، «سـماع غازیـان» و دیگـری، «رجـز خوانـی سـربازان» (غزالـی، ۱۳۵۱: ۶۰۳-۵۹۶). غزالـی، هـر دو ایـن موسـیقی را چنان‌چـه غـزو مبـاح باشـد، در حـق کسـی کـه وی را غـزو روا باشـد، مبـاح می‌دانـد (همـان).

بعدهـا، مسـلمانان در جنگ‌هـای خـود از خاصیـت روحیـه بخشـی، کلمـات و آیـات قرآنـی بهـره بردنـد. در جریـان جنگـی کـه بـه فتـح شوشـتر منتهـی شـد، مسـلمانان، بـه هنـگام فتـح شـهر تکبیـر می‌گفتنـد تـا مایـه پشـت گرمـی ایشـان شـود (دینـوری، ۱۳۷۱: ۱۶۶). در جریـان نبـرد قادسـیه کـه جنگـی سرنوشت‌سـاز در فتـح ایـران به‌شـمار می‌آیـد، «سـعد»، سـالار سـپاه مسـلمانان، فرمـان داد کـه سـوره‌ی «پیـکار» (سـوره‌ی انفـال[۳]، سـوره‌ی هشـتم قـرآن حکیـم) را بـر مـردم بخواننـد. هنگامـی کـه ایـن سـوره را

۱. «بـلاذری»، در شـرح فتوحـات مسـلمانان در زمـان عمـر در عـراق آورده: « در زمـان خلافـت عمـر، عتبـه‌ی «ابـن عـزوان» بـه جنـگ شـهر فـرات رفـت. در آن روز، زن او آزده (دختـر حـارث بـن کلـده)، مـردان را بـه کارزار برمی‌انگیخـت و ایـن شـعر می‌خوانـد: اگـر شکسـت خوردیـد بیاییـد در شـکم‌های مـا پنهـان شـوید.» (بـلاذری، ۱۳۴۶: ۱۹۷).

۲. سـراییدن بـه سـخنان مسـجع مـوزون معتـاد اسـت در موضع‌هـا، بـرای غرض‌هـای مخصـوص کـه بـدان در دل اثرهـا بمانـد. و آن هفـت موضـع اسـت: اول، سـرود حجـاج؛ دوم، آن‌چـه معتـاد غازیـان اسـت؛ سـوم، شـعرهای رجـز کـه دلیـران در وقـت جنـگ خواننـد؛ چهـارم، آوازهـای نوحـه و نغمه‌هـای آن؛ پنجـم، سـماع در اوقـات شـادی؛ ششـم، سـماع عاشـقان، بـرای جنبانـدن اشـتیاق و انگیختـن عشـق؛ هفتـم، سـماع دوسـت‌داران خـدای تعالـی (غزالـی، ۱۳۵۱: ۶۰۳-۵۹۶).

۳. در شـأن نـزول اولیـن آیـه ایـن سـوره کـه بـه موضـوع انفـال می‌پـردازد، آمـده کـه در مـورد جنـگ بـدر نـازل شـده اسـت

خواندنـد، دل‌هـای مـردم نـرم و آرام شـد و بـا شـنیدن آن آرامـش یافتنـد و چشم‌شـان روشـن گشـت (ابن‌اثیـر، ۱۳۷۰: ۱۳۷۹؛ مسـکویه‌رازی، ۱۳۶۹: ۲۹۴). در جنـگ صفیـن نیـز، گروهـی از قـرآن خوانـان همـراه سـپاه حضـرت علـی (ع) بودنـد (مسـکویه‌رازی، ۱۳۶۹: ۵۰۷). ایـن شـواهد، نشـان می‌دهـد کـه تکبیـر گفتن‌هـای پشـت سـر هـم و آهنگیـن (به‌هنـگام آغـاز حملـه یـا فتـح شـهر و قلعـه‌ای) و یـا قرائـت سـوره‌ی جهـاد و برخـی سـوره‌های دیگـر در لشـکرگاه‌های مسـلمانان، گرچـه موسـیقی محسـوب نمی‌شـوند، ولـی خاصیـت روحیـه بخشـی و امیـد بـه نصـرت الهـی و در نتیجـه پیـروزی و یـا شـهادت در راه خـدا را در جنگجویـان و جهادگـران مسـلمان به‌دنبـال داشـته اسـت؛ حتـی اگـر نخواهیـم بـه خاصیـت آهنگیـن و موسـیقایی برخـی کلمـات و آیـات قـرآن اشـاره کنیـم (به‌ویـژه هنگامـی کـه بـا صـدای قاریـان خـوش صـدا خوانـده می‌شـدند)، از نظـر محتوایـی، آیـات سـوره‌ی انفـال و بـه احتمـال، آیـات دیگـری کـه بـه این‌منظـور انتخـاب می‌شـدند، همـه از درجـه‌ی والای شـهیدان، پـاداش اخـروی جهـاد، بی‌ارزشـی دنیـا، کمک‌هـا و امدادهـای خداونـد بـرای سـربازان جبهـه‌ی حـق و پیـروزی نهایـی حـق سـخن می‌گفتنـد کـه بهتریـن مشـوق بـرای آمـاده کـردن سـربازان بـود. از ایـن‌رو، بـه نظـر می‌رسـد فرماندهـان سـپاه مسـلمانان نیـز، بـه خاصیـت سـرودها و به‌ویـژه آیـات آهنگیـن الهـی بـا مضامیـن جهـادی در پیـروزی مبـارزات آگاه بودنـد.

ویژگی‌ها و اهداف سروده‌ها و الحان تشجیعی

بـا مطالعـه نظـرات موسـیقی‌دانان و حکیمـان اسـلامی چـون «صفی‌الدیـن ارمـوی» در «الادوار»، «امـام محمـد غزالـی» در کتـاب: «وجـد و سـماع» و «ابـن خلـدون» در کتـاب: «مقدمـه»، می‌تـوان بـه ویژگی‌هـا و اهـداف موسـیقی تشـجیعی رزمـی دسـت یافـت.

چهارچوب‌هـای خاصـی بـرای موسـیقی تشـجیعی رزمـی، از نظـر مضمـونِ سـروده‌ها و از نظـر لحـن و آهنـگ، وجـود داشـت کـه نمایان‌گـر ویژگی‌هـای ایـن نـوع موسـیقی‌اند (غزالـی، ۱۳۵۱: ۵۹۷–۵۹۸؛ مراغـی، ۱۳۷۰: ۲۷۷). از نظـر محتوایـی ایـن سـروده‌ها، بایـد در تحسـین شـجاعت، تحریـک خشـم بـر کافـران، دلیـر کـردن نفـس، حقیـر داشـتن نفـس و مـال، یـادآوری پاداش‌هـای اخـروی، کوتـاه و بـی‌ارزش شـمردن حیـات دنیـوی در برابـر زندگانـی شـرافت‌مندانه و جاودانـه اخـروی و مذمـت زندگـی همـراه بـا سـرافکندگی می‌بودنـد[1] (غزالـی، ۱۳۵۱: ۵۹۷). رجـز خوانـی، یکـی از انـواع

(ضیاءآبـادی، ۱۳۸۸: ۱۸) آیـات ۷ تـا ۱۴ سـوره‌ی انفـال نیـز، بـه جنـگ بـدر و وضـع و حـال روحـی مسـلمین در آن جنـگ کـه نخسـتین جنـگ آنـان بـود، مربـوط می‌شـود. در ایـن آیـات، امدادهـای خداونـد بـرای کمـک بـه مسـلمانان هنگامـی کـه مقابـل دشـمن پرتعـداد خـود احسـاس ضعـف و ناتوانـی می‌کردنـد، بـه ایشـان یـادآوری می‌شـود. در آیـات بعـدی دسـتوراتی راجـع بـه جهـاد اسـلامی می‌آیـد و بـه مومنیـن هشـدار داده می‌شـود کـه مبـادا در میـدان کارزار بـا کفـار، بـه دشـمن پشـت کننـد؛ چراکـه نتیجـه‌ی ایـن پشـت کـردن بـه دشـمنان، بازگشـت بـه خشـم خداونـد خواهـد بـود (طباطبایـی، ج ۹، ۱۳۸۳: ۶۸–۲۰ / تفسـیر و ترجمـه‌ی آیـات ۷ تـا ۲۶ سـوره‌ی مذکـور). بـا توجـه بـه معنـی و تفسـیر ایـن آیـات، می‌تـوان به‌خوبـی دریافـت کـه چـرا سـرداران سـپاه اسـلام، ایـن سـوره را مناسـب بـرای روزهـای پیـکار می‌دانسـتند. بـا قرائـت آیـات ایـن سـوره، آن‌چـه کـه سـردار سـپاه می‌بایسـت بـرای مجاهـدان از امیدهـا و تهدیدهـا بگویـد، بیـان می‌شـد: امیـدِ یـاری خداونـد بـه مبـارزان جبهـه‌ی حـق، همان‌طـور کـه بارهـا شـامل حـال مسـلمانان شـده بـود، مجاهـدان را ثابـت قـدم و دل‌گـرم مـی رد و تـرس از خشـم خداونـد مانـع از فـرار آنـان از میـدان و تـرک کارزار می‌شـد.

۱. غزالی، به‌عنوان نمونه دو بیت شعر که از نظر محتوایی مناسب میدان رزم است، می‌آورد

«ای، اگر در زیر شمشیرها با کرامت نمیری　　در رنج و خواری بی‌کرامت بمیری؛ یا

ای، بد دلان پندارند که بد دلی هشیاری است و آن فریبش طبع لئیم است.» (غزالی، ۱۳۵۱: ۵۹۷)

«عبدالقـادر مراغـی»، در شـرح الادوار صفی‌الدیـن، بـه نمونـه ابیاتـی کـه از نظـر محتوایـی مناسـب سـروده شـدن در شـعبات عشّاق و نوی و بوسلیک و در نتیجه در میدان رزم هستند، اشاره می‌کند

دل مرد بد زهره را کـام نیست　　تن نـازپـرورده را نام نیـست

کسی کو بترسد ز شمشیر و تیر　　نبـاشد سـزاوار تـاج و سـریر

این نوع سرودها است که هدف آن دلیر کردن نفس مبارز و دیگر هم‌رزمان او و تحریک نشاط برای جنگ است و شامل تمدح به شجاعت و دلیری می‌شود (غزالی، ۱۳۵۱: ۵۹۷-۵۹۸).

لحن و آهنگ این نوع از موسیقی نیز، می‌بایست در جهت برآوردن اهداف نظامی تنظیم می‌شد، آن‌گونه که «ابن خلدون» می‌آورد، اجرای موسیقی به هدف تشجیع روحیه‌ی سپاهیان، با سازهای رزمی، مانند بوق، دهل و کرنا صورت نمی‌گرفت، بلکه برای دست‌یابی به این هدف از سرود خوانی، دف، آواز و غنا بهره می‌گرفتند (ابن‌خلدون، ۱۳۷۵: ۴۹۳-۴۹۴). نغمه‌ها و آهنگ‌هایی که به این‌منظور نواخته می‌شدند، باید طرب و شادی نفوس دلاوران را برمی‌انگیختند و اشتیاق آن‌ها را برای مبارزه و جان‌سپاری، بیشتر می‌کردند (همان) و به عبارتی، در زمره‌ی آهنگ‌های بسطی بودند[۱]. این آهنگ‌ها، نباید اندوه و تنگ‌دلی پدید می‌آورد تا موجب سستی و بی‌علاقگی سربازان به حضور در میدان مبارزه شود. جهت تحقق این هدف، آلات موسیقی خاصی را در لشکرگاه‌ها به‌کار می‌گرفتند و از نواختن گروهی از سازها با توجه به تأثیر نامناسب آن خودداری می‌کردند. در این خصوص نیز، غزالی تذکرات لازم را داده و می‌گوید: «در لشکرگاه غازیان از زدن شاهین منع باید کرد؛ زیرا که آواز آن تنگ‌دلی و اندوه آرد و عقده شجاعت را بگشاید و صَرامت نفس را ضعیف گرداند و به اهل و وطن آرزومند کند و در جنگ سستی آرد؛ هم‌چنین، دیگر صوت‌ها و لحن‌ها که رقت آرد؛ چه لحن‌هایی که موجب رقت و اندوه باشد، مخالف لحن‌هایی است که مقتضی حرکت و دلیری بود» (ابن خلدون، ۱۳۵۱: ۵۹۷-۵۹۸)؛ حتی، رجزخوانی که شامل سروده‌هایی در تمدح به شجاعت و دلیری می‌شد، زمانی تأثیر بیشتری در نفس مبارز و هم‌رزمان او داشت که با لفظی خوب و صوتی خوش همراه شود (همان). در این زمینه «صفی الدین ارموی»، پرده‌های عشاق و نوی و بوسلیک را الحان برانگیزاننده شجاعت و قدرت می‌داند (مراغی، ۱۳۷۰: ۲۷۷).

اهدافی که موسیقی تشجیعی می‌توانست در میادین رزم تأمین کند، مورد توجه نویسندگان مسلمان قرار گرفته است. در این زمینه «ابن خلدون»، هدف حضور نوازندگان را در موکب‌شاه به‌خوبی توجیه می‌کند؛ از نظر او، برخی آهنگ‌ها، با ایجاد طرب و شادی، دلاوران را آماده‌ی رزم و جان‌فشانی می‌سازد. فایده به‌کار گرفتن موسیقی شاد در میدان جنگ این است که نفس انسان هنگام شنیدن نغمه‌ها و آوازها، احساس طرب و شادی می‌کند، چنان‌که به ترکیب و مزاج روح و سرمستی خاص می‌رسد و در نتیجه، انسان هر امر دشواری را آسان تصور کرده و در راه هر آن‌چه او را برانگیزانند، جان‌سپاری نشان می‌دهد (ابن‌خلدون، ۱۳۷۵: ۴۹۳-۴۹۴). در نتیجه‌ی شنیدن آواز و غنای سرودخوانان در میدان رزم، پهلوانان به هیجان آمده و با جوش و خروش، به‌سوی میدانگاه رهسپار می‌شوند. نوای موسیقی تهییجیِ نوازندگان تا بدان‌جا، می‌تواند تأثیرگذار باشد که کسانی را آماده‌ی جانبازی کند که هیچ‌کس گمان فداکاری به آن‌ها نمی‌برد و این تأثیرگذاری عمیق بر شادی و طربی استوار است که به‌واسطه‌ی شنیدن نوای

۱. عالمان علم موسیقی، در تقسیم‌بندی الحان، گاه مبنا را بر حالات متفاوتی می‌گذاشتند که در نتیجه استماع این الحان به انسان دست می‌دهد. در یک تقسیم‌بندی، کندی الحان را به سه دسته‌ی بسطی، قبضی و معتدل تقسیم کرده که منظور از بسطی آن است که موجب انبساط روح و جان و رفع خستگی‌ها و مرارت‌ها و ملال‌ها می‌گردد (ایرانی،۱۳۸۶: ۲۸۶).

موسیقی در نفس روی می‌دهد و از آن دلاوری برانگیخته می‌شود؛ درست مانند شادی و فرحی که به سبب مستی باده روی می‌دهد (همان).

نوای موسیقی شادی آور و هیجان برانگیز که با ابیاتی متناسب با این الحان و در ستایش پهلوانی و شجاعت و مذمت ضعف و زبونی همراه می‌شد، تنها به هدف تهییج سربازان به مبارزه در میدان جنگ محدود نمی‌شد. این دست نغمه‌ها و الحان بسطی مناسب با آن، در مجالس انس و بزم فرماندهان نظامی و سپاهیان نیز، نواخته و سروده می‌شدند؛ «عنصرالمعالی»، در فصل مربوط به آداب خنیاگری کتاب خود، «قابوس نامه»، خنیاگران را به‌وقت‌شناسی و موقعیت‌شناسی و سرودخوانی مطابق میل مستمعان سفارش کرده، می‌گوید: اگر خنیاگر در میان گروهی از سپاهیان و عیار پیشگان نوازندگی می‌کند، بهتر است که دوبیتی‌های ماوراءالنهری در حرب کردن و ستودن عیاران بسراید[1] (عنصرالمعالی، ۱۳۴۷: ۱۹۵). «غلامحسین یوسفی»، «مصحح کتاب»، در توضیح دوبیتی‌های ماوراءالنهری نظر «سعید نفیسی» را آورده است که ماوراءالنهری از آهنگ‌ها و اوزان مهیج و محرک بوده است، مانند سرودهای رزمی و نظامی معمول این زمان.

نتیجه‌گیری

موسیقی، به واسطه آن‌که در پیوند با روح و جان انسان است، می‌تواند در تقویت و یا تضعیف برخی از حالات انسانی، چون شادی و غم، خشم و عطوفت، ترس و دلهره، جرأت و شجاعت تأثیرگذار باشد. احساس خشم، ترس و قدرت که گاه در میدان‌های رزم و لشکرگاه‌ها بر مبارزان غلبه می‌کند، از جمله حالات و احساسات انسانی‌اند که به‌واسطه‌ی موسیقی قابل تغییر و به‌عبارتی قابل تعدیل و کنترل هستند. انواعی از موسیقی بسطی و شادی‌آور که گاه با سروده‌هایی با مضمون دلاوری‌های پهلوانان ملی، پاداش‌های دینی و دنیوی مبارزان و مذمت ضعف و زبونی همراه می‌شد، می‌توانست در روحیه بخشیدن به مبارزان و تشویق ایشان به جان‌فشانی در میدان رزم، موثر واقع شود. تأثیر بخشی انواع خاصی از موسیقی در رفتار و عمل سربازان در میدان رزم، حقیقتی بود که هم آشنایان به علم و فن موسیقی و هم امیران لشکر و فرماندهان سپاه و پادشاهان، از قرن‌ها پیش از ظهور اسلام به آن واقف بودند. قدمت کاربرد موسیقی تشجیعی در میدان رزم را، با توجه به اشارات موجود در نوشته‌های مورخان یونانی، می‌توان تا دوره هخامنشیان به عقب برد و پس از آن نشانه‌های آن را در جنگ‌های ساسانیان، اعراب جاهلی و جنگ‌های پس از اسلام به‌دست آورد. به این ترتیب، طی قرون متوالی، موسیقی تشجیعی، هم‌چون ابزاری قدرتمند در اختیار پادشاهان و فرماندهان سپاه قرار داشت که در وقت لزوم برای پیش‌برد اهداف نظامی خود، بدان متوسل می‌شدند. این در حالی است که تشویق و ترغیب مبارزان به نبرد تنها یکی از اهدافی است که موسیقی در میدان رزم تأمین می‌کرد. از این‌رو ضروری است که به موضوع موسیقی رزمی با نگاهی دقیق‌تر و کنجکاوانه‌تر پرداخته شده و اهداف متنوعی که انواع مختلف آن تأمین می‌کرد، به‌صورت آشفته و تحت یک عنوان قرار نگیرد.

---

۱. «در سراکار حریفان را همی نگر، اگر قومی سپاهی و عیار پیشگان را بینی دو بیتی‌های ماوراءالنهری گوی در حرب کردن و خون ریختن و ستودن عیاران» (عنصرالمعالی، ۱۳۴۷: ۱۹۵).

کتابنامه

– ابن‌اثیر، عزالدین، ۱۳۷۰، تاریخ کامل، ترجمه: محمد حسین روحانی، جلد ۲ و ۳، تهران: اساطیر.

– ابن‌خلدون، عبدالرحمن، ۱۳۷۵، مقدمه ، ج۱، ترجمه: محمد پروین گنابادی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

– ایرانی، اکبر، ۱۳۸۶، حال دوران، نگرش جامعه شناختی به موسیقی از جاهلیت تا آغاز عباسیان ، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

– بلاذری، احمدبن یحیی، ۱۳۴۶، فتوح البلدان، بخش مربوط به ایران، ترجمه: دکتر آذرتاش آذرنوش، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

– بینش، تقی، ۱۳۷۱، سه رساله‌ی فارسی در موسیقی (موسیقی دانشنامه‌ی علایی، اخوان الصفا، کنزالتحف)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

– پلوتارک، ۱۳۸۰، ایرانیان و یونانیان، ترجمه و انتخاب: احمد کسروی، تهران: انتشارات جامی.

– تجبر، نیما، ۱۳۸۸، ز آواز ابریشم و بانگ نای، بررسی موسیقی بزمی و رزمی شاهنامه، تهران: آگاه.

– ثعالبی نیشابوری، ۱۳۶۸، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل، تاریخ ثعالبی مشهور به غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم، ج اول، ترجمه: محمد فضائلی، تهران: نشر نقره.

– دینوری، ابوحنیفه احمد بن داوود، ۱۳۷۱، اخبارالطوال، ترجمه: محمود مهدوی دامغانی، تهران: نشر نی.

– ستایشگر، مهدی، ۱۳۷۶، واژه نامه موسیقی ایران زمین، ج۲، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

– شریف‌زاده، عبدالمجید، ۱۳۷۵، تاریخ نگارگری در ایران، تهران: حوضه هنری.

– ضیاءِآبادی، سید محمد، ۱۳۸۸، تفسیر سوره انفال، تهران: بنیاد خیریه الزهراء (س).

– طباطبایی، محمدحسین، ۱۳۸۳، تفسیر المیزان، ترجمه: سید محمد باقر موسوی همدانی، ج۹، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

– طبری، محمدبن جریر، ۱۳۷۴، تاریخ الرسل و الملوک یا تاریخ نامه‌ی طبری، گردانیده‌ی منسوب به بلعمی، به تصحیح و تحشیه‌ی محمد روشن، ج۳و۴، تهران: سروش.

– عیّوقی، ۱۳۴۳، ورقه و گلشاه، به اهتمام: ذبیح الله صفا، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

– غزالی، ابوحامد محمد، ۱۳۵۱، احیاء علوم دین، جلد دوم، ترجمه: مویدالدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیوجم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– فارابی، محمد بن محمد، ۱۳۷۵، کتاب موسیقی کبیر، ترجمه: آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۶، شاهنامه، به کوشش: جلال خالقی مطلق، دفتر هفتم، تهران: مرکز دایره‌ی المعارف بزرگ اسلامی.

– قابوس‌بن وشمگیر، عنصرالمعالی کیکاووس، ۱۳۴۷، منتخب قابوس‌امه، به

اهتمام: دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
– قزوینی، زکریابن محمد بن محمود، ۱۳۶۱، عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات، تصحیح نصرالله صبوحی، تهران: نشر عطار.
– کرمانی، احمد بن حامد، ۱۳۲۶، بدایع الازمان فی وقایع کرمان یا تاریخ افضل، به کوشش: مهدی بیانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
– کریستین سن، آرتور امانوئل، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه‌ی رشید یاسمی، تهران: صدای معاصر، ۱۳۷۸
– گزنفون، کوروش نامه، ترجمه‌ی رضا مشایخی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰
– مبارکشاه، محمدبن منصوربن سعید معروف به فخر مدبر، ۱۳۴۶، آداب الحرب و الشجاعه‌ی، تصحیح: احمد سهیلی خوانساری، انتشارات اقبال.
– مراغی، عبدالقادر، ۱۳۷۰، شرح ادوار، به اهتمام: تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
– مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، ۱۳۴۹، التنبیه و الاشراف، ترجمه: ابوالقاسم پاینده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
– مسکویه رازی، ابوعلی، ۱۳۶۹، تجارب الامم، ج اول، ترجمه: ابوالقاسم امامی، تهران: سروش.
– ملاح، حسینعلی، ۱۳۵۸، پیوند موسیقی و شعر، تهران: نشر فضا.
– ملاح، حسینعلی، ۱۳۵۴، تاریخ موسیقی نظامی ایران، تهران: هنر و مردم.
– میثمی، حسین، ۱۳۸۹، موسیقی عصر صفوی، تهران: متن.
– وجدانی، بهروز، ۱۳۷۶، فرهنگ موسیقی ایرانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
– Duchesne-Guillemin, 1993, les instrument de musique dans l’art Sassanide, Belgique: Imprimerie Orientaliste – Leuven.
– Farmer,HenryGeorge, 1938, ”The Instruments of Music on the Taq-I Bustan Bas-Reliefs”,Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland,No.3,PP.397-412