تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۰۸/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۱/۱۰

محمدرضا اسماعیل‌نیا[۲]، جلال‌الدین رفیع‌فر[۳]

پژوهشی در ویژگی‌های نمادین نقاره در دیلمان (استان گیلان)[۱]

چکیده

نقارهٔ گیلانی، سازی‌ست کوبه‌ای که از دو طبل کوچک و بزرگ تشکیل شده است. این ساز در فرهنگ سنتی شرق گیلان در آیین‌های مختلف به‌طورمستقل یا در کنار سرنا (سازی بادی و محلی) نواخته می‌شود. در این منطقه، طبل کوچک را «شیطانه» می‌نامند و در برخی آیین‌ها، نوازنده تنها مجاز به نواختن طبل بزرگ (صدای بم) است، تا آنجا که گاه طبل کوچک با پارچه پوشانده می‌شود. در آیین‌های دیگر مانند لافندبازی (بندبازی) و کشتی محلی، این محدودیت‌ها وجود ندارند و ریتم‌های مرکب از هر دو صدای زیر و بم، با سرنا همراه می‌شود. مطالعهٔ انسان‌شناختی نمادین کاربرد این ساز، در موقعیت‌های گوناگون نشان می‌دهد که اجزای نقاره، یعنی طبل کوچک و صدای زیر آن و طبل بزرگ و صدای بم آن، در هر کدام از موقعیت‌ها معنایی متفاوت می‌یابند. طبل کوچک یا «شیطانه»، معنایی ورای شر دارد که باید در متن فرهنگی آن را درک کرد. مشابه این مفهوم را می‌توان در شخصیت دلقک در مراسم بندبازی دید که به‌رغم تلاش برای شکست قهرمان (بندباز)، کارکرد اصلی‌اش شورآفرینی در مراسم است. مقایسهٔ دو نماد شیطانه (طبل کوچک) و دلقک بندبازی نمایانگر آن است که این مفهوم در فرهنگ گیلان مفهومی‌ست فرهنگی که کارکردهای نمادین خاص دارد.

کلیدواژه‌ها: اتنوموزیکولوژی، انسان‌شناسی نمادین، فرهنگ گیلان، نقاره، شیطان

---

[۱] این مقاله از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده با عنوان پژوهش انسان‌شناسی نمادین سازهای محلی استان گیلان، به راهنمایی دکتر جلال‌الدین رفیع‌فر اقتباس شده است.

[۲] کارشناس ارشد انسان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی، واحد علوم وتحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
E-mail: esmaeilnia@hotmail.com

[۳] استاد گروه انسان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: jrafifar@ut.ac.ir

مقدمه

فرهنگ انسانی، شاید بیش از هر خصلت دیگر، خصلت نمادین دارد و این واقعیت، انسان‌شناسی را بر آن داشته است که در پی تفسیر و رمزگشایی نمادهای فرهنگی برآید. موسیقی به مثابه پدیده‌ای فرهنگی و انسان‌شناختی، همواره بخش مهمی از فرهنگ جوامع بوده است و دانش اتنوموزیکولوژی[۱] با تحلیل جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی موسیقی، جوانب پنهان زیادی را روشن نموده است. یکی از حوزه‌های مطالعاتی این رشته، مطالعهٔ سازهای موسیقایی (ارگانولوژی[۲]) است. مطالعات ارگانولوژی نشان داده که سازهای موسیقایی، محلی برای ظهور و عینیت‌یافتن نمادهای فرهنگی و ازاین‌رو بستری مناسب برای پژوهش‌های انسان‌شناختی هستند. پژوهش‌های اتنوموزیکولوژی و سازشناسی انجام‌شده در ایران (درویشی، ۱۳۹۲؛ درویشی، ۱۳۸۳؛ درویشی و اطرایی، ۱۳۸۸؛ مسعودیه، ۱۳۸۴)، کارکردهای نمادین بسیاری از سازها را نشان داده است که از میان آن‌ها میتوان به ساز «نقاره» اشاره نمود. این ساز کوبه‌ای در فرهنگ‌های مختلف ایران، ویژگی‌های نمادین مختلفی داشته و با آیین‌های گوناگونی همراه شده است. در فرهنگ محلی گیلان، نقاره نقش ویژه‌ای دارد و در آیین‌های گوناگون با معناهای متفاوتی ظاهر می‌شود. در این پژوهش سعی شده است تا با نگاهی به سه حوزهٔ اتنوموزیکولوژی، انسان‌شناسی نمادین و نشانه‌شناسی، و بر مبنای داده‌های به دست آمده از پژوهش میدانی در منطقه سیاهکل گیلان، که نگارنده در سال ۱۳۹۳ انجام داده، نمادهای فرهنگی این ساز تفسیر شوند.

پیشینهٔ پژوهش

منسجم‌ترین و کامل‌ترین پژوهشی که در خصوص سازهای ایرانی انجام شده، دایره‌المعارف سازهای ایران، تألیف محمدرضا درویشی است که در دو جلد به چاپ رسیده است. مبنای این دایره‌المعارف، تقسیم‌بندی سازشناختی است. در این دایره‌المعارف ویژگی‌های موسیقی‌شناختی و نیز مردم‌شناختی سازهای ایران، از جمله نقاره، در گیلان و سایر مناطق بررسی شده است. همچنین یکی از جامع‌ترین پژوهش‌ها در خصوص نقاره و نقاره‌نوازی از منظری تاریخی، مقالهٔ نقاره‌کوبی در ایران و پیشینهٔ آن، تألیف یحیی ذکا است. در زمینهٔ باورها و آیین‌های سنتی گیلان، می‌توان به کتاب آیین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم، تألیف محمود پاینده‌لنگرودی، اشاره نمود که این پژوهش، رویکردی مردم‌نگارانه دارد. کتاب دیگری که شامل پژوهش‌های گیلان‌شناسی معتبر در حوزه‌های مختلف است، کتاب گیلان است که به سرپرستی ابراهیم اصلاح عربانی منتشر شده است که فصل فرهنگ عامه (تألیف محمد میرشکرایی)، به مسائل مردم‌شناختی و فصل موسیقی گیلان (تألیف امیراشرف آریان‌پور)، به ترسیم ویژگی‌ها و سیمای موسیقی گیلان پرداخته است. در خصوص آیین‌هایی چون کشتی گیله‌مردی و بندبازی (لافندبازی) می‌توان به مردم‌نگاری‌هایی چون برونی (۱۳۸۹)، ربیعی (۱۳۹۳) و فلاحت‌کار (۱۳۷۸) اشاره نمود.

چارچوب نظری

موسیقی را می‌توان به «اندام جاندار و پویای فرهنگ» (حجاریان،۱۳۸۶:۸۸) تعبیر نمود که از دیرباز بخشی جداناشدنی از فرهنگ انسانی بوده و احتمال می‌رود که نخستین اشکال خلق‌شده به دست انسان، در حوزهٔ موسیقی و رقص بوده باشد (دورتیه، ۱۳۸۹: ۴۲۴). جامعه موسیقی را می‌سازد، تاریخ آن را نگه می‌دارد و فرد اجرایش می‌کند. ازاین‌رو جامعه و فرهنگ هر دو کارگاه هنر موسیقی هستند (حجاریان، ۱۳۸۶: ۱۴). اتنوموزیکولوژی و شناخت جنبه‌های فرهنگی شکل‌گرفته پیرامون پدیدهٔ موسیقی می‌تواند

ماهیت و کیفیت فرهنگ را آشکار کند، چرا که موسیقی اساساً پدیده‌ای جمعی و برخاسته از جامعه است و از سوی دیگر ماهیت انتزاعی آن، توانایی بازگوکردن مسائل و پیچیدگی‌هایی را ممکن می‌سازد که شاید دیگر حوزه‌های فرهنگ در بیان آن ناتوان باشند. اگرچه مطالعات قوم‌شناسی و مردم‌شناسی موسیقی، پیشینه‌ای به قدمت نوشتن سفرنامه‌ها و فرهنگ‌نامه‌ها دارد (آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۲۶۸)، اما شکل‌گیری مطالعات اتنوموزیکولوژی محصول پیوند دو حوزهٔ علمی مردم‌شناسی و موسیقی‌شناسی بوده است (حجاریان، ۱۳۸۶: ۸۸). اتنوموزیکولوژی مطالعهٔ این موضوع است که انسان چرا و چگونه موسیقایی است. «موسیقایی» در این تعریف به استعداد یا توانایی موسیقایی انسان باز نمی‌گردد، بلکه منظور از آن ظرفیت انسان در خلق، اجرا، شناخت و تفسیر معناهای اصوات سامان‌یافتهٔ انسانی[۳] است (Rice, 2013:16).

یکی از بخش‌های مهم در مطالعات اتنوموزیکولوژی، سازشناسی است. هر یک از سازهای موسیقی، بازگوکنندهٔ فرهنگ، تاریخ، اسطوره، آیین‌ها و بسیاری از مسائل فرهنگی و اجتماعی‌ست(حجاریان، ۱۳۸۶: ۱۵۰). ساز یا ابزار موسیقایی را می توان هر شیء یا ابزار ساختهٔ انسان دانست که تولید صدای موسیقایی کند (همان: ۳۲۹). سازهای موسیقایی، علاوه بر ارزش و میراث موسیقی‌شناختی و فنی‌شان، قابلیت مطالعهٔ فرهنگی، اجتماعی و به‌ویژه انسان‌شناختی را دارا هستند. سنت‌ها، آیین‌ها، باورها، اسطوره‌ها، افسانه‌ها، تزیینات و اشکال نمادین سازها، همه گواهی بر این مدعا هستند (نک: درویشی،۱۳۸۳: ۲۳ و ۲۶). شاید کمتر سازی را بتوان یافت که عاری از هرگونه فرهنگ و سنتی، تنها کارکرد تولید صدا داشته باشد. در واقع ماهیت انتزاعی موسیقی و توانایی‌های تکنیکی و ابزاری، کنار هم قرار می‌گیرند و در بستر فرهنگ، ساز را به مثابه عنصری فرهنگی شکل می‌دهند. به بیان دیگر، ساز محل تلاقی ذهنیت و عینیت و یا فرهنگ و تکنولوژی‌ست. بنابراین مطالعهٔ آن نیز از هر دو جنبه ضروری می‌نماید: هم از جنبهٔ موسیقی‌شناختی و هم از جنبهٔ اجتماعی و فرهنگی. در تاریخ مطالعات اتنوموزیکولوژی، تغییر نگاه به موسیقی از حالتی مجرد و جدا از متن به پدیده‌ای فرهنگی و در فرهنگ، به ساز معنای تازه‌ای بخشید و رویکردی جدید به سازشناسی شکل گرفت. در نتیجهٔ این تحول، ارگانولوژی[۴] علاوه بر تحلیل پدیده‌های اکوستیکی و فواصل موسیقایی، به سایر جنبه‌ها، مانند اطلاعات مربوط به ابزار موسیقایی، عوامل اجتماعی‌ـفرهنگی و عقاید پیرامون تولید یا اجرای ساز، وضعیت آموزشی، مطالعهٔ تزیینات، نمادها و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه پرداخت (حجاریان، ۱۳۸۶: ۳۲۸). کارکرد نمادین ساز، برابر کارکرد موسیقایی و گاه فربه‌تر از آن است، و بسا که این کارکردِ نمادشناختی از امکانات اجرایی سازها در موسیقی مهم‌تر باشد. البته این وجه نمادشناختی در جوامعی قابل طرح است که بنیاد آن‌ها بر عقاید ماورای طبیعی‌ست. با جایگزینی تدریجی معیارهای زیبایی‌شناختی، تفکر، فرهنگ و هنر غربی و افول فرهنگ‌های سنتی و کهن، امروزه بحث نمادشناسی در بسیاری از فرهنگ‌ها چندان قابل طرح نیست (درویشی، ۱۳۸۳: ۲۳).

اندیشه و رفتار نمادین، نمایان‌ترین جنبه‌های زندگی بشری‌ست (آشوری، ۱۳۸۹: ۸۳) و بسیاری از اندیشه‌ها، امیال، افکار و هیجان‌های بشر را تنها می‌توان با تفسیر و رمزگشایی از نمادها در فرهنگ او بازشناخت. تلاش انسان‌شناسان نیز یافتن راهی برای مشاهدهٔ فرهنگ در یک کل و به مثابه نظامی از نمادهاست و مسئله این است که چطور می‌توان از مفهوم نمادپردازی به عنوان پنجره‌ای برای دیدن جنبهٔ خاصی از فرهنگ انسانی استفاده کرد (Nettl, 1983:307). نمادپردازی در موسیقی را می توان در چهار سطح بررسی کرد: نشانه و یا نمادپردازی در متن آوازها، بازتاب نمادین معناهای فرهنگی، بازتاب رفتار و ارزش‌های فرهنگی، نمادپردازی ژرف اصول جهان‌شمول (Merriam, 1964:258)، تمرکز این پژوهش بر سطح بازتاب نمادین معناهای فرهنگی‌ست. به‌عبارت‌دیگر، به موسیقی و به‌طورخاص به ساز

موسیقی به مثابه محملی نگریسته می‌شود که فرهنگ در آن جلوه می‌کند و در نتیجهٔ مطالعهٔ انسان‌شناختی آن، می‌توان فرهنگ را معناکاوی نمود. فرهنگ در اینجا به معنای نشانه‌شناختی آن به کار می رود که از نخستین موضوعات مورد توجه نشانه‌شناسان نیز بوده است (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۳) و عملکرد آن، معنابخشی از طریق پیوند دال‌ها و مدلول‌ها تعریف می‌شود (دینه‌سن، ۱۳۸۹: ۲۸).

مصنوعات اغلب برای انجام منظوری معین تولید می‌شوند و مصنوعات پایا که کاربرد خاصی دارند «ابزار» نامیده می‌شوند. یک شیء مصنوع هم دارای کاربردی در یک فرهنگ است، و هم نشانه‌ای‌ست که واجد پیامی رمزگذاری‌شده است، از این رو شیء در نشانه‌شناسی فرهنگی به عنوان «متنی از فرهنگ» تلقی می‌شود (پوسنر، ۱۳۹۰: ۳۲۰). همان‌طور که پیشتر اشاره شد، به ساز می‌توان به مثابه ابزار تولید اصوات موسیقایی نگریست و ازاین‌رو، در پی خوانش و رمزگشایی آن بود.[۵] در این پژوهش سعی شده است تا ویژگی‌های نمادین نقاره در فرهنگ گیلان بررسی شود و از این مسیر، سازوکارهایی از فرهنگ گیلان که مولد این نمادهاست، آشکار شود. از آنجایی که نقاره عنصری فرهنگی است که در متن موسیقی محلی گیلان قرار گرفته است، زمینه و ویژگی‌های اصلی موسیقی‌شناختی و سازشناختی این منطقه تا حدی ترسیم شده است، اگرچه هدف، جایگاه موسیقی‌شناختی نقاره در ساختار موسیقی گیلان نبوده است.

میدان پژوهش

۱. موسیقی محلی گیلان

موسیقی محلی هم محصول نوازندگانی است که دانش موسیقی خاصی نداشته و در جایگاه اجتماعی برابری با سایرین قرار دارند (مانند لالایی‌خوانی یک مادر)، و هم نوازندگان سازهای محلی که به دعوت دیگران و در قبال دستمزد می‌نوازند (slobin, 2010:15). در این پژوهش منظور از موسیقی محلی، به‌طورخاص اشکالی معین از موسیقی است که نوازندگان محلی نسل‌به‌نسل آموخته‌اند و در مناسبت‌های اجتماعی اجرا می‌کنند. اگرچه رویکرد اصلی این پژوهش، مطالعهٔ نمادهای فرهنگی در یک ساز موسیقی یعنی نقاره است، اما بستر موسیقایی این ساز، یعنی موسیقی محلی گیلان نیز باید در نظر گرفته شود.

موسیقی گیلان به‌ویژه در سیاهکل و دیلمان از طبیعت الهام گرفته شده و به صورت بکر و دست‌نخورده باقی مانده است (آریان‌پور،۱۳۷۴: ۳۷۶) و از منظری کلی، می توان آن را به سه گروه اصلی تقسیم نمود: ۱- آهنگ‌هایی با ساختمان چند جملهٔ کوتاه، هم‌قرینه و متوازن که در ترانه‌های عامیانهٔ گیلان کاملاً مشهود است. ۲- آهنگ‌هایی که از نظر ساختمان و جمله‌بندی به موسیقی کلاسیک و آوازی ایرانی شباهت دارند. ۳- آهنگ‌های رقص و فاقد کلام. وزن و ضرب در آهنگ‌های رقص اهمیت بیشتری دارند و اوزان و ضرب‌ها با حرکات بدن مطابقت پیدا می‌کنند. این ضرب‌ها در ترانه‌ها به چشم نمی‌خورد (همان).

در دو دستهٔ نخست، کلام و موسیقی پیوند برقرار می‌کنند و از سازهای بادی و گاه زهی به طور گسترده‌تر بهره گرفته می‌شود. بنابراین شاید تحلیل این دو بخش از موسیقی گیلان، بیشتر نیازمند رویکردی موسیقی‌شناختی باشد که ساختارهای ریتمیک و ملودیک را در کنار ساختار ترانه‌ها و اشعار قرار دهد و تحلیل کند. گروه سوم، موسیقی فاقد کلامی است که پیوند مشخص‌تر و سازمان‌یافته‌تری با آیین‌ها و رسوم اجتماعی پیدا می‌کند و بستر اصلی این پژوهش قرار گرفته است. در این ساختارها، سازهای ضربی اهمیت بیشتری می‌یابند که عموماً شامل دهل، دایره، نقاره و تنبک می‌شوند و نقاره ارزش و اهمیت بیشتری دارد (همان).

در کنار بکربودن و الهام‌گرفتن از طبیعت، یکی دیگر از ویژگی‌های بنیانی موسیقی محلی گیلان، مسئلهٔ اضمحلال و نابودی است. منطقهٔ گیلان به علت ویژگی‌های جغرافیایی آن، زودتر از مناطق دیگر ایران تحت‌تأثیر مظاهر جدید تمدن قرار گرفت. پیش از انقلاب مشروطیت، در گیلان، موسیقی سازمان‌یافته‌ای غیر از نوازندگان«سرنا و نقاره» وجود نداشته است (آریان‌پور،۱۳۷۴: ۳۸۸). حضور نسبتاً طولانی ارتش‌های تزاری و سرخ در این منطقه، استقرار ارامنه و مهاجران آذربایجانی و نیز نزدیکی آن به مرکز حکومت (از دوران قاجار به بعد)، از جمله عواملی بودند که فرهنگ سنتی و به‌ویژه موسیقی گیلان را تحت‌تأثیر خود قرار داده‌اند (درویشی، ۱۳۷۶: ۱۱۰)؛ و دامنهٔ این تاثیرات تا جایی است که امروزه تعداد خوانندگان و نوازندگان اصیل و قدیمی موسیقی گیلکی در سراسر این منطقه از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کند. بسیاری از سنت‌ها و آیین‌ها فراموش شده‌اند و بسیاری از نغمه‌های قدیمی موسیقی گیلان از یادها رفته‌اند. در مطالعات میدانی مقدماتی انجام‌شده در منطقهٔ سیاهکل، مطلعین محلی سازهای نقاره و سرنا را سازهایی فراموش‌شده معرفی می‌کردند که نوازندگان آن‌ها محدود به استادان نسل‌های گذشته است و اقبال چندانی میان نسل فعلی ندارد. همچنین شیوهٔ سنتی ساخت نقاره نیز رو به فراموشی است و در زمان پژوهش، تنها یکی از نوازندگان قدیمی (گیلان خوش‌نواز) از آن اطلاع داشت.

موسیقی گیلان دو کانون جغرافیایی اصلی دارد: منطقهٔ دیلمان[۶] در شرق و تالش در غرب. موسیقی این دو ناحیه که تفاوت‌هایی بنیادی در زبان، آداب‌ورسوم و نغمه‌ها دارند، در نواحی مرکزی گیلان به تدریج در هم آمیخته می‌شود (درویشی، ۱۳۷۶: ۱۱۰). حوزهٔ فرهنگی دیلمان، در تقسیم‌های جغرافیایی امروز ایران، شهرستان‌هایی چون سیاهکل، لنگرود، رودسر و آستانهٔ اشرفیه را در بر می‌گیرد. یکی از مراکز اصلی موسیقی منطقهٔ دیلمان، که این پژوهش نیز بر آن متمرکز بوده است، شهرستان سیاهکل است. این شهرستان از شمال به شهرستان‌های آستانهٔ اشرفیه و لاهیجان، از شرق به شهرستان‌های لنگرود، املش و رودسر و از غرب به شهرستان رشت محدود می‌شود. شهرستان سیاهکل دو بخش دارد: ۱. بخش مرکزی شهرستان سیاهکل ۲. بخش دیلمان. بخش مرکزی شهرستان سیاهکل جلگه‌ای‌ست شامل شهر سیاهکل و روستاهای مجاور آن. اقتصاد معیشتی این منطقه به‌طور سنتی بر پایهٔ شالی‌کاری و دامداری است. بخش دیلمان، در ارتفاعات و کوهپایه‌های جنوب شهرستان سیاهکل واقع شده و علی‌رغم نزدیکی و شباهت به حوزهٔ جلگه‌ای، دارای ویژگی‌های فرهنگی و تاریخی خاص خود است. این تمایز در موسیقی این دو منطقه نیز قابل مشاهده است. مطالعهٔ میدانی این تحقیق در بخش جلگه‌ای دیلمان انجام شده است.

۲. سازشناسی موسیقی گیلان و دیلمان

در اثر افول تدریجی موسیقی محلی گیلان، سازهای آن نیز جایگاه خود را از دست داده و به حاشیه رفته‌اند و جزء سازهای زندهٔ منطقه محسوب نمی‌شوند. بااین‌حال، یکی از عوامل مهمی که موجب بقای این سازها شده، نقش خاص آن‌ها در آیین‌های سنتی‌ست؛ چرا که در بسیاری از آیین‌های این منطقه، موسیقی و سازها اهمیت و نقشی نمادین و بیش از کارکرد معمول موسیقی‌شناختی‌شان دارند.

مهم‌ترین سازهای محلی این منطقه عبارتند از:

الف. سرنا[۷]: سرنا، سازی هواصدا[۸] به شکل یک لولهٔ صوتی با دهانهٔ قیف‌مانند است که در بسیاری از فرهنگ‌های ایران به آن «ساز» می‌گویند. این ساز معمولاً به همراه نقاره نواخته می‌شود(ساز و نقاره)، که در منطقهٔ دیلمان، هم در کوهپایه و هم در جلگه متداول است.

ب. نقاره[۹]: نقارهٔ گیلان، سازی پوست‌صدا[۱۰] با دو طبل مضاعف سفالین است که سطح روی آن‌ها پوست

گاو کشیده شده و با مضراب چوبی نواخته می‌شود. این ساز در مناطق کوهپایه‌ای و جلگه‌ای، گاه در کنار نقاره و گاه به صورت مستقل نواخته می‌شود.

ج. نی (در گویش محلی: لِلّه[۱۱]): سازی متداول در اکثر مناطق ایران که مهم‌ترین ساز در فرهنگ شبانی و ساربانی است(درویشی ۱۳۸۸: ۲۱۲). نی تا نیم‌قرن پیش در بیشتر خانه‌های بخش کوهپایه‌ای دیلمان نواخته می‌شد.

د. کمانچه: نسبت به سرنا، نقاره و لِلّه قدمت کمتری در گیلان دارد. کمانچه اغلب ساز دوم سرنانوازان است و معمولاً با دایره و در برخی از مناطق با تنبک نواخته می‌شود.

ه. دایره (در گویش محلی: دیاره): سازی‌ست پوست‌صدا و یک‌طرفه با بدنهٔ قاب‌مانند (مشابه دف)، که یک ردیف حلقهٔ فلزی در لبهٔ داخلی آن قرار دارد. دایره همراه‌کنندهٔ آواز و کمانچه بوده است. امروزه نقاره و کمانچه جای خود را به تنبک و ویولن داده‌اند (درویشی، ۱۳۹۲: ۴۳۷).

۳. پیشینهٔ نقاره و نقاره در گیلان

نقاره از کهن‌ترین سازهایی است که می‌توان اشاراتی از سنت نواختن آن را در تاریخ اساطیری ایران[۱۲] نیز یافت. بر اساس توصیفات تاریخی و نیز نقوشی که به نواختن این ساز دلالت دارند، می‌توان نتیجه گرفت که نقاره، سازی کوبه‌ای با صدایی بم و مهیب بوده که کارکردهای نظامی و نیز شاهانه و رسمی داشته است. البته در گذشته‌های دورتر بیشتر اصطلاح نوبت‌نوازی[۱۳]، تا قرن ۱۰ هر دو اصطلاح نوبت‌نوازی و نقاره‌کوبی، و از آن به بعد واژهٔ نقاره‌کوبی به تنهایی در فارسی مصطلح بوده است (قصابیان، ۱۳۸۰: ۸۴). به‌طور خلاصه مهم‌ترین کارکردهای نقاره‌زنی (نوبت‌نوازی) در آن دوره را می‌توان در این موارد خلاصه نمود: اعلام زمان‌های پنج‌گانهٔ روزانه، نمایش شکوه پادشاهی در بامداد و شامگاه، اعیاد و جشن‌های شاهانه، اعلام برتخت‌نشستن شاهان، لشکرکشی، اعلام پیروزی در جنگ. دیلمیان برای نخستین‌بار خلیفهٔ بغداد را وادار به پذیرفتن آیین نوبت‌نوازی کردند و به آن جنبهٔ مذهبی اسلامی نیز دادند و هنگام نماز، برای فراخواندن مردم نقاره نیز کوبیده می‌شد (ذکاء، ۱۳۵۶: ۳۴). در کتاب تاریخ گیلان و دیلمستان نوشتهٔ سید ظهیرالدین مرعشی (حدود ۸۱۵-۸۹۵ هجری قمری)، که یکی از قدیمی‌ترین متون تاریخی مدون این ناحیه است، از نقاره‌کوفتن به نشانهٔ نشاط و نیز برای راندن جانوران وحشی و جنگلی به سوی چاه نخجیر یاد شده است (پاینده لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۰۷)؛ و نیز در تاریخ نظامی و شیوه‌های تاریخی جنگ در منطقهٔ گیلان، اشارات فراوانی به این ساز وجود دارد که اهمیت و نقش آن را در لشکرکشی‌ها و مسائل نظامی آن دوره نشان می‌دهد (دانای علمی، ۱۳۷۸: ۶۶۸-۶۶۴). بر اساس شواهد تاریخی، نقاره‌زنی در دورهٔ صفویه اهمیت و گسترش می‌یابد و نوازندگان آن که «نقاره‌چی» نامیده می‌شدند، وظایفی چون اجرای موسیقی نظامی در جنگ‌ها، اجرای موسیقی در تشریفات، شرکت در جشن‌ها و پیام‌رسانی داشتند (میثمی، ۱۳۸۴: ۱۴۲). ژان شاردن، سیاح فرانسوی عصر صفوی، به نقاره‌خان‌های با دو ایوان سرپوشیده در سمت سردر بازار شاه اشاره کرده است که هنگام غروب و سحر، با نقاره و کوس و دهلی می‌زنند که قطر آن سه برابر قطر طبل‌های اروپاست. در جای دیگری نیز می نویسد که شاه‌عباس دستور داده بود که: در گوشه‌ای از میدان محلهٔ عباس‌آباد اصفهان نقاره‌خانه‌ای مانند نقاره‌خانهٔ میدان شاه برپا کنند (افتاده، ۱۳۷۷: ۱۸۵).

با توجه به آنچه در خصوص نقاره آمد، می‌توان آن را تا پیش از دورهٔ قاجار، سازی نظامی دانست که ابعاد و صدای آن با آنچه امروز در گیلان و سایر استان‌های ایران نقاره نامیده می‌شود، متفاوت بوده است. در طول تاریخ نقاره را معمولاً با کرنا و یا سرنا می‌نواختند که ریشهٔ لغوی کرنا در واقع نای رزمی (کار+نای) و سرنا، نای بزمی (سور+نای) بوده است (ذکاء، ۱۳۵۶: ۴۴ و ۴۶). و اگرچه سرنا و کرنای هر دو از مهم‌ترین

سازهای نظامی ایران بوده‌اند، اما سرنا در موقعیت‌های بزمی نیز کاربرد داشت. شاید به همین دلیل است که امروزه در مناطق ایران و در روستاها هنوز ساز سرنا حضور دارد (ذاکر جعفری، ۱۳۹۴: ۲۷). در نتیجه نقاره‌نوازی باقی‌مانده نیز در واقع بخش نقاره‌نوازی بزمی این ساز تاریخی بوده است که معمولاً با سرنا همراه می‌شود. اگرچه همان‌طور که در ادامه خواهد آمد، در چند آیین فراموش‌شده از نقاره‌نوازی که در آن نقاره به طور مستقل نواخته می‌شود، این ساز معنایی متفاوت و غیر بزمی پیدا می‌کند که احتمالاً بر کارکردهای فراموش شدهٔ این ساز دلالت دارد.

یکی از اسناد سازشناسی مهم دورهٔ قاجار که در آن نقاره با همین نام به عنوان سازی ایرانی معرفی شده است، گزارش مکتوب ویکتور آدوی یل[۱۴] است که در آن به ساز نقاره اشاره شده و علی‌اکبرخان نقاش‌باشی (مزین‌الدوله) نیز طرح آن را رسم نموده است (تصویر ۱). آدوی یل که یکی از افسران نظامی اعزام‌شده از سوی دولت فرانسه جهت تعلیم فنون نظامی بوده است، نقاره را این‌گونه تعریف می‌کند: «مجموعه‌ای از چند طبل را نقاره می‌گویند. این طبل‌ها از جنس مس یا سفال است. کاسهٔ صوتی یکی از آن‌ها بزرگتر از دیگران است. بر دهانهٔ این طبل‌ها پوست بز کشیده شده و دو «ترکه» که به آن «چوب» می گویند، کوبه‌های این ساز را تشکیل می‌دهد» (آدوی یل، ۱۳۵۳: ۴۸). به نظر می‌رسد که حدوداً از دورهٔ قاجار به این‌سو، نقاره به سازی اطلاق می –شده است که امروز در موسیقی محلی نواحی مختلف ایران آن را مشاهده می‌کنیم و نقاره‌ای که در آن دوره ثبت شده است قابل مقایسه با سازی است که در موسیقی محلی گیلان و استان‌های دیگر می‌توان سراغ گرفت.

نقارهٔ گیلان از گروه پوست‌صداهای یک‌طرفهٔ مضاعف (یک طرف بسته) است که از گذشته در بیشتر مناطق شرقی و مرکزی گیلان و به‌ویژه مناطق روستایی متداول بوده است. این نقاره متشکل از دو طبل تخم‌مرغی‌شکل ته‌بسته در دو اندازهٔ مختلف است که یکی از آن‌ها بزرگ‌تر و با صدای بم‌تر و دیگری کوچک‌تر و با صدای زیرتر است. غالباً در انتهای هرکدام از کاسه‌های نقاره سوراخ کوچکی تعبیه شده است تا با ضربه‌زدن بر پوست، هوا از آن خارج شود (تصاویر ۲، ۳ و۴). کاسه‌های این ساز در گذشته از مس و یا سفال ساخته می‌شده و کاسه‌های سفالی را غالباً کولی‌ها به‌ویژه در منطقهٔ دیلمان می‌ساختند. مسگرهای این منطقه بدنهٔ مسی نقاره را با اکراه می‌ساختند و معتقد بودند که این کار گناه دارد. مردم این منطقه طبل کوچک نقاره را مظهر شیطان می‌دانند و به همین دلیل به آن «شیطونه» می‌گفتند (درویشی، ۱۳۹۲: ۲۳۵). بر روی دهانه‌های کاسه‌ها پوست دباغی‌شده (معمولاً پوست سر گاو) کشیده می‌شود. دباغی‌کردن پوست به طور سنتی با آهک انجام می‌شود که به آن براز[۱۵] کردن می‌گویند. پوست با رشته‌هایی به یک طوقه در انتهای هر کاسه بسته می‌شود. طوقه‌ها دایره‌شکل و از جنس چوب هستند. گردکردن چوب با دقت و مهارت زیادی انجام می‌شود و چَمبَل[۱۶] کردن نام دارد. نقارهٔ گیلان با دو مضراب چوبی نواخته می‌شود. ته مضراب‌ها ،که در دست نوازنده قرار می‌گیرند، کمی برآمده است و به آن «کلهگی[۱۷]» می‌گویند. برای تنظیم صدای نقاره با توجه به ثابت‌بودن رشته‌ها، پیش از نواختن، پوست‌ها را گرم می‌کنند. این رشته‌های چرمی حتماً باید از سر پوست نقاره، متصل به پوست و از همان پوست باشند تا کشش و حالت ارتجاعی آن‌ها با پوست هماهنگ باشد (همان). با حرارت دادن به پوست دو طبل نقاره، آنها با فاصله چهارم از یکدیگر کوک می شوند (مسعودیه، ۱۳۸۴: ۵۷). نقارهٔ گیلان را هم به صورت نشسته و هم ایستاده می‌نوازند. هنگام نواختن این ساز در حالت ایستاده، نقاره با بندهای پارچه‌ای که در دو طرف آن بسته شده از گردن نوازنده آویخته می‌شود.

نقاره ساختاری دوتایی دارد و در آن دو قطب مخالف در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند: طبل بزرگ با صدای بم، در مقابل طبل کوچک با صدای زیر. این ساختار را می‌توان به ضرورت‌های تکنیکی و

سازشناختی نسبت داد؛ چرا که نقارهٔ گیلانی سازی پوست‌صداست و در آن عملاً امکان تولید دو نوع صدای مختلف (زیر و بم) با یک طبل وجود ندارد. این ساختار، با نمادپردازی و ویژگی‌های فرهنگی خاصی همراه شده است و هر کدام از طبل‌ها بر معنای خاصی دلالت می‌کنند. در این فرهنگ، اگرچه نقاره به صورت یک ساز واحد تعریف می‌شود و از لحاظ سازشناسی نیز هر دو طبل با رشته‌های چرمی به هم متصل هستند و نمی‌توان آن‌ها را از یکدیگر جدا نمود، اما هر کدام از این دو قطب معنای خاص خود را نیز دارند. در واقع این دو طبل (دال) محملی برای نمادپردازی هستند و هرکدام با مفاهیم خاصی (مدلول) پیوند دارند (برای مثال طبل کوچک مظهر و نمادی از شیطان انگاشته می‌شود). لذا باید ابتدا به طبقه‌بندی و شناخت نمادهای این ساز با نگاهی درون‌فرهنگی پرداخت، سپس این دلالت‌ها را رمزگشایی نمود تا بتوان به فرهنگی که به آن‌ها معنا داده، نزدیک شد.

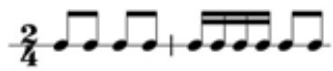
به طور کلی می‌توان جایگاه و نقش نقاره را در آیین‌های سنتی منطقهٔ دیلمان به دو دستهٔ کلی: ۱. مستقل ۲. همراه با سرنا، تقسیم نمود. این تقسیم‌بندی بر مبنای استفاده و یا دوری از صدای زیر و طبل کوچک است و شناخت و تفسیر ویژگی‌های نمادین این ساز، نیازمند بررسی معنا در هر دو صورت اجرای آن است. در آیین‌هایی که نقاره به طور مستقل نواخته می‌شود، نوازنده تنها بر طبل بزرگ می‌کوبد و ریتم‌ها با صدای بم ساخته می‌شوند. در واقع می‌توان نمادپردازی شیطان را در پرهیز از نواختن طبل کوچک و صدای زیر، در برخی از مناسبت‌ها مشاهده نمود. در آیین‌هایی که نقاره با سرنا همراه می‌شود، ریتم‌ها ترکیبی از هر دو صدای زیر و بم هستند و طبل کوچک معنای متفاوتی پیدا می‌کند.

یافته‌های پژوهش

نقاره و مرگ

بر اساس باورهای سنتی در حوزهٔ فرهنگی دیلمان، به هنگام مرگ کسی در جنگل و پیدانشدن محل جسد، نقاره‌چی با حرکت در جنگل به نواختن نقاره مشغول می‌شود. اعقاد بر این است که صدای نقاره در نزدیکی محل جسد خفه و کر می‌شود و از این طریق محل جسد مشخص می‌گردد (درویشی، ۱۳۹۲: ۲۳۹). همچنین این اعتقاد وجود دارد که اگر فردی در آب غرق شود و جسدش یافت نشود، صدای نقاره می‌تواند محل اختفای جسد را در زیر آب نشان دهد. در چنین مواردی نوازندهٔ نقاره در قایق می‌نشیند و در حال حرکت قایق در رودخانه نقاره می‌نوازد. مردم معتقدند که با رسیدن قایق به نزدیکی محل جسد غریق، صدای نقاره خفه و کر می‌شود و از این طریق محل جسد مشخص می‌شود. به تعبیر دیگر، بنابراین باورهای محلی، ساز نقاره در برابر مرگ بی‌صدا می‌شود (وحدتی، ۱۳۹۲: ۸۸). در هر دوی این موقعیت‌ها نقاره‌نواز هر دو مضراب را بر طبل بزرگ می‌کوبد و از طبل کوچک استفاده نمی‌شود. بنابر اظهارات دو تن از موسیقی‌دان‌های سالخوردهٔ گیلان این رسم تا حدود پنجاه سال پیش پابرجا بوده‌است (درویشی، ۱۳۹۲: ۲۳۹). در مصاحبه با آقای «گیلان خوش‌نواز»، نوازندهٔ مشهور و سالخوردهٔ نقاره در سیاهکل، وی اظهار داشت که آخرین‌بار این مراسم را حدود پنج سال پیش اجرا کرده است. به گفتهٔ او، خودرویی از مسیر خود منحرف شده و سرنشینانش در رودخانه کنار مسیر غرق می‌شوند. بستگان آن‌ها پس از ناتوانی در یافتن جسدها، از او، که یکی از قدیمی‌ترین نقاره‌نوازان سیاهکل بوده تقاضای کمک می‌کنند. او در مراسمی با حضور حدود ۳۰ تن از عزاداران در امتداد رودخانه حرکت می‌کند و بر نقاره می‌کوبد. در نقطه‌ای خاص از مسیر، تغییر و گرفتگی صدای نقاره را احساس می‌کند. او در همان نقطه می‌ایستد و اعلام می‌کند که جسدها آنجا هستند. در این گفت‌وگو، گیلان خوش‌نواز در توضیح این مسئله

که چطور نقاره می‌تواند محل جسد را در رودخانه نشان دهد، بر این مسئله تأکید داشت که چون فقط طبل بزرگ زده می‌شود و هیچ صدایی از طبل «شیطانه» ایجاد نمی‌شود، نقاره خود می‌تواند مسیر را نشان دهد. در این مصاحبه، موتیف‌های ریتمیکی که آقای گیلان خوش‌نواز در بازسازی آن صحنه اجرا کرد در وزن ۴/ ۲ و به‌این‌صورت بودند:



آنچه در بازسازی اجرای این آیین جلب توجه می‌کرد، تکرار ریتم‌های یکسان به‌طور متوالی بود که بی‌وقفه و با کمترین فرازوفرود اجرا می‌شد و طبل‌نوازی در آیین‌های کهنی مانند شمنیسم را به ذهن متبادر می‌ساخت.

در تفسیر این آیین می‌توان رویکردهای مختلفی را به کار بست. اساساً طبل در فرهنگ‌های مختلف نمادی جامع از موسیقی است (مسعودیه، ۱۳۸۳: ۳۶)، که به‌طور خاصی نمادپردازی می‌شود. باور به وجود قوهٔ تشخیص و شعور در نقاره و پیروی جمع از نوازنده‌ای ماهر و اعتماد به تشخیص او، مشابهت زیادی با برخی از صورت‌های بسیار ابتدایی آیین‌های موسیقایی، مثل طبل‌نوازی شمن‌ها در شمنیسم (Walter and Fridman, 2004: 183) دارد. به تعبیر دیگر در آیین یافتن جسد، گویی نقاره، سازی زنده تصور می‌شود که می‌تواند از غیب و پنهان خبر دهد و نقاره‌نواز نیز جایگاهی بیش از یک عامل ایجاد شوروهیجان می‌یابد، زیرا می‌بایست استعداد و توان درک‌ودریافت این پیام‌های نهانی را داشته باشد. همچنین، صدای یکنواخت و متوالی بم طبل بزرگ با مفاهیمی ماورایی و غیرمادی پیوند داده می‌شود، همچنان‌که از صدایِ زیرِ طبل کوچک (به نام شیطونه) دوری می‌شود. گویی که طبل کوچک مظهری از عناصر و نیروهای نامطلوبی است که مانع از ارتباط نوازنده با عالم ناپیدا می‌شود.

نقاره‌نوازی مذهبی

در گذشته محل ویژه‌ای برای نقاره‌نوازی به نام نقاره‌خانه وجود داشته که یا به صورت نقاره‌خانهٔ حکومتی و یا نقاره‌خانهٔ مذهبی (در اماکن مذهبی و زیارتی) بوده است. نقاره‌خانهٔ حکومتی مظهر قدرت حاکم بوده و در مراسم رسمی از آن استفاده می‌شد. علاوه بر این کارکرد خبررسانی نیز داشته و برای ارسال پیام حاکمان یا اعلام اوقات رسمی و شرعی مورد استفاده قرار می‌گرفت. نقاره‌خانهٔ مذهبی که در اماکن متبرکه و زیارتگاه‌ها بود نیز مظهر شکوه و جلال معنوی فرد مدفون در آن مکان بود، و از آن در موقعیت‌های مذهبی مختلف مانند جشن‌ها و اعیاد مذهبی و یا در مراسمی مثل نذورات مردمی استفاده می‌شد. برای مثال مردم نذر می‌کردند که اگر مرادشان برآورده شود در امامزاده یا بقعه، نقاره نواخته شود. به همین منظور به متولی یا به نقاره‌چی آن مکان مذهبی، مبلغی پول می‌دادند و او به نام شخص نیت‌کننده، هنگام غروب پنجشنبه نقاره می‌نواخت.

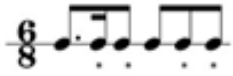
آقای عزیز مشتاق، نوازندهٔ سالخوردهٔ دیلمان نقل می‌کند: از آنجا که در گیلان به طبل کوچک نقاره، شیطونه می‌گفتند و در باورهای مردم این طبل نماد شیطان بود، هنگام نواختن نقاره در بقاع مذهبی، طبل کوچک را با دستمال می‌پوشاندند تا در صورت برخورد چوب به آن صدایی از آن خارج نشود (درویشی، ۱۳۹۲: ۲۳۹). حسین‌علی صفری نوازندهٔ کهنسال دیلمانی نیز نقل می‌کند که پدر و پدربزرگش در روستای عمارلو در دیلمان، یک نقارهٔ بزرگ مسی – بزرگ‌تر از نقاره‌های متداول– داشتند که فقط در مناسبت‌های مذهبی از آن استفاده می‌کردند (همان: ۲۳۹) .در مصاحبه با آقای حسین‌علی مسکین

ایشان توضیح داد که معمولاً نقاره‌نوازان بخش کمی از مبلغی را که بابت نقاره‌نوازی از فرد نذرکننده دریافت می‌کردند، کنار می‌گذاشتند و صدقه می‌دادند. چرا که معتقد بودند همچنان بخشی از این پول به طبل کوچک باز می‌گردد و در نتیجه شیطانی‌ست و مصرف آن بدیمن است. گیلان خوش‌نواز نیز هنگام بازسازی آیین نقاره‌نوازی در اماکن مذهبی، طبل کوچک را کاملاً با پارچه پوشاند (تصویر ۵) و ریتمی ثابت و بدون تغییر و با قدرت هرچه بیشتر ضرب‌ها در وزن ۲/۴ اجرا کرد:

او در توضیح چرایی پوشاندن طبل کوچک به بدیمنی و بدشگونی آن اشاره کرد و مسئله را این‌گونه توضیح داد که چون دیگر نقاره‌های یک طبل بزرگ قدیمی وجود نداشتند، به ناچار باید طبل کوچک کاملاً پوشانده می‌شد. این ترسیم ذهنی از معنای طبل کوچک در مناسبت‌های مذهبی و لزوم حذف و پوشاندن آن، می‌تواند بر باورهایی از جنس تابوها و یا محرمات دلالت داشته باشد، که به صورت پرهیزهایی این‌چنینی نمایان شده است. البته در مصاحبه‌ها و بررسی‌های میدانی، شواهد دیگری در این خصوص به دست نیامد و به نظر نمی‌رسد این مسئله فراتر از پرهیز از صدای زیر و ریتم‌های مرکب از صدای هر دو طبل باشد که پیشتر در آیین یافتن جسد در رودخانه نیز به آن اشاره شد. اگرچه این پرهیز در این موقعیت (مکان مذهبی)، در نهایت صورتی عینی‌تر پیدا می‌کند و عملاً در کالبد ساز تغییر صورت می‌گیرد.

نقاره و سرنا در جشن‌ها و مناسبت‌های شاد

نقاره و سرنا از سازهای اصلی مورد استفاده در آیین‌های شادمانی در روستاهای گیلان (عروسی، ختنه‌سوران، طناب‌بازی، کشتی محلی، ...) هستند. معمولاً یک سرنا و یک نقاره نواخته می‌شود، هرچند که گاهی دو نقاره، سرنا را همراهی می‌کنند و گاه هم، هم‌نوازی سرنا، نقاره و دیاره (دایره) انجام می‌شود. برای مثال در مراسم عروسی، هنگامی که مهمانان، عروس را تا خانهٔ داماد بدرقه می‌کنند، نوازندگان نقاره و سرنا در صف جلوی جمعیت حرکت می‌کنند و می‌نوازند. در بخش‌های دیگر مراسم عروسی، نوازندگان سرنا و نقاره حالت نشسته و گاه ایستاده دارند (درویشی، ۱۳۹۲: ۲۳۷). قطعهٔ نواخته‌شده هنگام بدرقهٔ عروس، جلویی[۱۸] و قطعه‌ای که هنگام شادمانی و پاکوبی اجرا می‌شود «رقاصی‌مقام[۱۹]» نام دارد. حسین‌علی مسکین، این قطعات را سخت‌ترین قطعات نقاره و سرنا معرفی کرد که فقط نوازنده‌ای حرفه‌ای از عهدهٔ آن برخواهد آمد. همچنین اصل را همکاری و هماهنگی نقاره و سرنا توضیح داد، که باید نقاره‌زن هر لحظه خود را با آنچه سرنا می‌زند هماهنگ کند. گیلان خوش‌نواز نیز اجرای آن را بدون سرنا بی‌فایده و ناقص دانست و ریتم کلی آن را در وزن ۶/۸ و به صورت ریتم‌هایی مرکب از هر دو صدای طبل بزرگ و کوچک اجرا کرد (در آوانویسی، طبل کوچک با علامت نقطه نمایش داده شده است).



نقاره و سرنا در مراسم کشتی گیله‌مردی

آیین دیگری که در آن سرنا و نقاره با هم نواخته می‌شود، مراسم کشتی گیله‌مردی[۲۰] است. این کشتی، آیینی کهن و سنتی در گیلان است که در موقعیت‌هایی مانند جشن شکرگزاری برداشت محصول برگزار

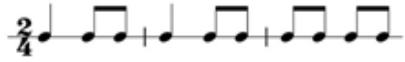
می‌شود (حسن‌زاده، ۱۳۸۰: ۹۶) و ابوعبدالله محمدبن احمد مقدسی (در قرن ۴ هجری) در کتاب احسن تقاسیم فی معرفه الاقالیم به آن اشاره کرده است (ربیعی، ۱۳۹۳: ۸۲).

سرنا و نقاره از ارکان مهم این مراسم است، تا آنجا که بسیاری از پهلوانان بدون حضور سرنا و نقاره حاضر به کشتی‌گرفتن نمی‌شوند. کشتی گیله‌مردی مهم‌ترین آیین روستاهای گیلان بوده و شهرنشین‌ها نیز در آن شرکت می‌کنند (وحدتی، ۱۳۹۲: ۸۵).

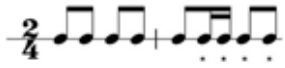
آقای گیلان خوش‌نواز چنین توصیف کرد که چند روز پیش از شروع کشتی، یک نقاره‌نواز مسئول اطلاع‌رسانی می‌شد و در نقطه‌ای مرتفع، مثلاً در بالای درخت، مستقر می‌شد و با نقاره‌نوازی اهالی روستا و نیز روستاهای اطراف را از برگزاری مراسم کشتی آگاه می‌کرد. البته شیوهٔ دیگر اطلاع‌رسانی نیز اجرای نقاره و سرنا و مطلع‌کردن اهالی از برگزاری این مراسم است (در آغاز مراسم کشتی گیله‌مردی، کشتی‌گیران آبادی‌های مجاور که حدود دو تا پنج نفر هستند، پیراهن‌های خود را درمی‌آورند و با شلواری مخصوص از جنس کرباس مشکی دارای سوزن‌دوزی و نقش و نگار، به صف، وارد صحنه می شوند. پس از تعیین دو حریف، صدای ساز و نقاره که از اولین لحظات این مراسم نواخته می‌شد قطع می‌شود، و نوازندگان مانند دیگر حضار هیجان‌زده به تماشای کشتی آن دو نفر می‌ایستند. در شروع کشتی معمولاً موسیقی اجرا نمی‌شود اما در طول مراسم به اقتضای شرایط، موسیقی نواخته می‌شود) (درویشی، ۱۳۹۲: ۲۳۸). به محض اینکه پهلوانی حریفش را بر زمین می‌زند، سرنانواز و نقاره‌نواز شروع به نواختن می‌کنند و کشتی‌گیر فاتح دور میدان رقص «پابازی» می‌کند (وحدتی، ۱۳۹۲: ۸۶ و ۸۷). در پایان مراسم کشتی نیز، کشتی‌گیران غالب و مغلوب همراه با مردم با نوای سرنا و نقاره به رقص و پایکوبی می‌پردازند.

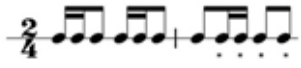
در واقع موسیقی مراسم کشتی گیله‌مردی از سه بخش اصلی تشکیل شده است که به ترتیب عبارتند از:

۱- دعوت به کشتی‌گرفتن: در این بخش، نقاره به صورت منفرد و بدون سرنا نواخته می‌شود. آقای گیلان خوش‌نواز اظهار می‌داشت که ریتم این بخش همانند ریتم پیداکردن جسد در آب است و تنها بر طبل بزرگ نواخته می‌شود. او دلیل انتخاب این ریتم را بلندتربودن صدای طبل بزرگ نسبت به طبل کوچک می‌دانست و ریتم آن را در وزن ۲/۴ و به‌این‌صورت اجرا نمود:



۲- کشتی‌گیری: موسیقی این بخش کارکرد تهییج و ایجاد شور میان کشتی‌گیران و تماشاچیان را دارد. نقاره و سرنا قطعهٔ «کشتی‌مقام» را اجرا می‌کنند و ریتم نقاره ترکیبی‌ست از هر دو صدای زیر و بم. آقای گیلان خوش‌نواز تأکید داشت که این بخش را باید با همراهی سرنا اجرا کرد و نه به تنهایی. با این وجود موتیف‌های ریتمی زیر را در وزن ۲/۴ اجرا نمود (طبل کوچک با علامت نقطه نمایش داده شده است):





۳- رقص پابازی پس از پیروزی: در انتهای مراسم، قطعهٔ «رقاصی‌مقام» نواخته می‌شود که عیناً مشابه رقص در عروسی اجرا شد.

در مجموع، در مراسم کشتی گیله‌مردی، صدای زیر و صدای بم مفهومی متفاوت با آیین‌های پیشین دارد. در بخش خبررسانی، صدای بم، ارتباطی با جنبهٔ ماورایی مذکور در آیین پیداکردن جسد ندارد، فاصله می‌گیرد و بنابر علل فنی انتخاب می‌شود. این کارکرد، به کارکرد اطلاع‌رسانی نقاره به عنوان سازی نظامی در گذشته‌های تاریخی شباهت دارد و به‌عبارت‌دیگر یادآور کارکردهای رزمی و نه بزمی این ساز است. در دو بخش دیگر مراسم، نقاره و سرنا با هم نواخته می‌شوند و بررسی موسیقی این بخش، مستلزم بررسی و تحلیل ملودی‌های سرنا و ریتم زمینه‌ای نقاره است[۲۱]. در این قطعات، طبل کوچک ایجادکنندهٔ هیجان و شادی در ریتم است که به تعبیر آقای حسین‌علی مسکین همانند «نمک» موسیقی است. ایشان اظهار می‌داشت که در این مراسم هر دو نقاره‌ها باید نواخته شود، مثل پدر و پسر که نمی‌شود یکی از آن دو نباشد. در این نمادپردازی، طبل کوچک یا شیطونه بر شورآفرینی و شادی دلالت دارد و به نظر می‌رسد اطلاق واژهٔ شیطان به طبل کوچک، معنایی فرهنگی (مانند اصطلاح شیطنت‌های کودکانه) داشته باشد.

نقاره و سرنا در لافندبازی (بندبازی)

یکی دیگر از آیین‌های سنتی گیلان لافندبازی[۲۲] یا همان بندبازی است که معمولاً در مناسبت‌هایی مثل نوروز و سیزده‌به‌در، در بازارهای خریدوفروش سنتی در شهرها و روستاها (شنبه‌بازارها، جمعه‌بازارها، ...) و نیز در مراکز گذر و تجمع مردم مانند میدان‌های روستا، برگزار می‌شود. بندبازی بنابه‌نقل متون و فرهنگ‌نامه‌ها، در ایران سابقه‌ای نسبتاً طولانی دارد، اما بندبازی به شیوه‌ای که در گیلان معمول است با آنچه در متون و فرهنگ‌نامه‌ها آمده است دو تفاوت اساسی دارد: نخست آنکه در توصیف بندبازی در متون، این‌گونه آمده است که ریسمان‌هایی از بالای یک تیر بلند آویخته می‌شده است و بندبازان از این ریسمان‌ها بالا می‌رفته‌اند و حرکاتی انجام می‌دادند، درصورتی‌که در گیلان ریسمان بین دو تیرک بسته می‌شود و از چوبی به نام «لنگر» برای حفظ تعادل استفاده می‌شود. دوم آنکه در متون، نقشی به نام یالانچی[۲۳] نیامده است (تصویر ۶).

لوازمی که در اجرای لافندبازی مورد استفاده قرار می‌گیرند عبارتند از دو چوب قطور و بلند که به صورت متقاطع در زمین نصب می‌شوند و یک رشته طناب ضخیم که بر دو سر این دو چوب کشیده می‌شود و به آن لافند می‌گویند. دو طرف انتهای طناب در دو سوی پایهٔ چوب‌ها بر زمین کوبیده و محکم می‌شود. لافندباز (بندباز)، که معمولاً «پهلوان» نامیده می‌شود (میرشکرایی، ۱۳۷۴: ۴۲۹)، با دردست‌داشتن چوبی بلند که به آن لنگر می‌گویند و به حفظ تعادل او هنگام راه‌رفتن بر روی طناب کمک می‌کند، به انجام حرکات نمایشی برروی طناب می‌پردازد (درویشی، ۱۳۹۲: ۲۳۸). حرکات نمایشی طناب‌باز بدون ساز و نقاره معنی و مفهوم ندارد (وحدتی، ۱۳۹۲: ۸۳) و برخی از لافندبازهای قدیمی بر این عقیده‌اند که بدون موسیقی قادر به حفظ تعادل خود بر روی طناب نیستند (درویشی، ۱۳۹۲: ۲۳۸).

عوامل اجرای این نمایش عبارتند از: کارگردان، لافندباز، دلقک (اصطلاح محلی: یالانچی، یالانچی پهلوان، شیطانک، شیطان) و نوازندگان سرنا و نقاره. وظیفهٔ کارگردان بازارگرمی، رجزخوانی، فضاسازی و آماده‌کردن میدان برای معرکه‌گیری، کنترل تماشاچیان و هدایت عوامل دیگر نمایش است. لافندباز، بازیگر اصلی نمایش است که باید بر روی طناب راه برود. دلقک نیز فردی‌ست که لباس‌های عجیب و رنگارنگ و مسخره می‌پوشد، بذله‌گو و شیرین‌سخن است، لوده‌بازی می‌کند و شادی‌بخش میدان و معرکه است. در لغت‌نامهٔ دهخدا، یالانچی واژه‌ای به زبان ترکی به معنای: دروغ‌زن، دروغ‌گو، کاذب، لافی و

دروغ‌باف و یالانچی پهلوان: پهلوان دروغ‌گو، آنکه دعوی‌های بی‌معنی کند، آنکه مدعی امری است و از عهدهٔ آن بر نمی‌آید و مدعی کاذب، آمده است. بندبازی گیلان از لحاظ شیوهٔ بستن بند و از جهت داشتن نقش یالانچی که مشابه عنصر دلقک در بندبازی معمول در سیرک‌های فرنگ است، با این نوع بندبازی وجوه مشترک بیشتری دارد و به احتمال، اصل و ریشهٔ بندبازی فرنگی باید همین شیوهٔ معمول در گیلان و نواحی شمالی ایران باشد (میرشکرایی، ۱۳۷۴: ۴۳۲). این شخصیت در سایر نمایش‌های ایرانی مشابه چندانی ندارد و اهمیت آن نقشی است که در نمایش در مقابل پهلوان پیدا می‌کند: در ابتدا و پیش از ورود پهلوان به صحنه ادعای پهلوانی می‌کند، با ورود پهلوان با حرکاتی خنده‌دار و لوده‌بازی، مانع رفتن او روی طناب می‌شود و هنگامی که پهلوان به انجام حرکات نمایشی روی بند مشغول است، روی زمین مشابه همان حرکات را با حالتی تمسخرآمیز انجام می‌دهد و تماشاچیان را می‌خنداند. همچنین در صحنهٔ نمایش، گفت‌وگوهایی با پهلوان دارد که مضمون آن‌ها تمسخر و دعوی دروغین پهلوانی است[۲۴]:

یالانچی: اوهوی پالوان (پهلوان)

پهلوان: بله پالوان

یالانچی: تو مره شناسی؟

پهلوان: نه پالون نشناسم

یالانچی: نشناسی؟

پهلوان: بو گفتم نه، مگه کری؟

یالانچی :خوشا به اوالت (احوالت)

پهلوان: چی ره پالوان؟

یالانچی: اگه مره می شناختی بی‌نایی گروختی. (اگر من را می‌شناختی، می‌گذاشتی و می‌گریختی.)

پهلوان: تو کیسی مگه؟

یالانچی: هاهاها (می‌خندد.) من کیسم؟

پهلوان: بله، تو کیسی؟

یالانچی: هاهاها، من او پالوانم کی ایته لقد مره ایته هیندوانه سولاغه کنم (لگد می‌پراند) (من آن پهلوانی هستم که با یک لگد هندوانه‌ای را سوراخ می‌کند.)

(مردم می‌خندند و پهلوان هم که از اول صحبت لبخندی بر چهره دارد، می‌خندد و به تمسخر حالت ترس به خود می‌گیرد.)

یالانچی: هه موشته مره، ایته خیاره خورد وخمیرا کونم (با همین مشتم، یک خیار را خوردوخمیر می‌کنم.) (میرشکرایی، ۱۳۷۴: ۴۳۲)

ساختار این نمایش، به خصوص شخصیت دلقک، بسیار نمادپردازی‌شده است. حفظ تعادل روی طناب و حرکات و اطوار دلقک، که حرکات طناب‌باز را به سخره می‌گیرد و با تمسخر سعی در شکست طناب‌باز و افتادن او می‌کند ، همگی رمزهایی فرهنگی هستند و معناکاوی آن‌ها زمینه را برای آشنایی با ناخودآگاه این جوامع فراهم می‌کند. همان‌طور که گفته شد، موسیقی یکی از ارکان اصلی طناب‌بازی‌ست و این نمایش بدون آن شکل نمی‌گیرد. در این آیین، نقاره و سرنا قطعهٔ لافندبازی را می‌نوازند و هنگام ورود دلقک، موسیقی خاص این بخش اجرا می‌شود. آقای گیلان خوش‌نواز، ریتم نقاره را عیناً مانند «کشتی‌مقام» معرفی کرد که در آن هر دو طبل بزرگ و کوچک به کار گرفته می‌شوند. ضمن آنکه در توضیح موسیقی این نمایش، بر این مسئله تأکید داشت که نوازنده باید بتواند خود را با حرکات بندباز پهلوان (بندباز) هماهنگ کند:

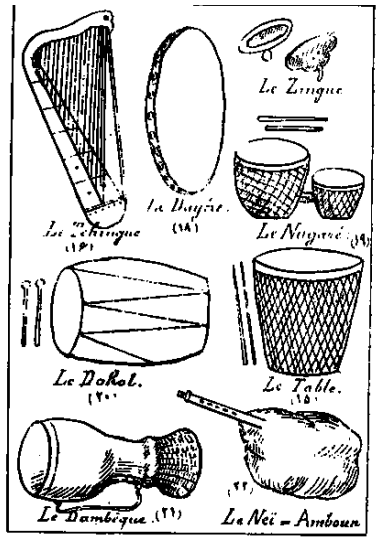
موسیقی در لافندبازی گاه کارکرد حفظ‌کنندهٔ تعادل طناب‌باز را دارد و گاه همراه‌کنندهٔ تمسخرهای دلقک است. این قطعات، درست مانند موسیقی کشتی، با سرنا و نقاره اجرا می‌شوند و البته شکل و ساختار معین و ثابتی ندارند و به عواملی چون خلاقیت و موقعیت اجرا بستگی دارد[۲۵].

همان‌طور که پیشتر آمد، دلقک را شیطان و یا شیطانک نیز می‌نامند. از این اطلاق می‌توان در شناخت دقیق‌تر اصطلاح شیطان در فرهنگ گیلان بهره برد. دلقک در این آیین سنتی نقشی دوگانه دارد: هم موجب خندهٔ حضار و گرمی نمایش می‌شود، هم تهدیدکنندهٔ قهرمان میدان (لافندباز) به افتادن و شکست است. این پیچیدگی را می‌توان به معنای شیطانی‌بودن طبل کوچک نقاره نیز نسبت داد. در واقع طبل کوچک و صدای زیر آن، مانند دلقک در لافندبازی، امری است که در عین منفی‌بودن، غیرقابل حذف بوده و کارکرد شورآفرینی دارد. دلقک و طبل کوچک، هر دو به متن اصلی افزوده می‌شوند و آن را خوشایند می‌کنند.

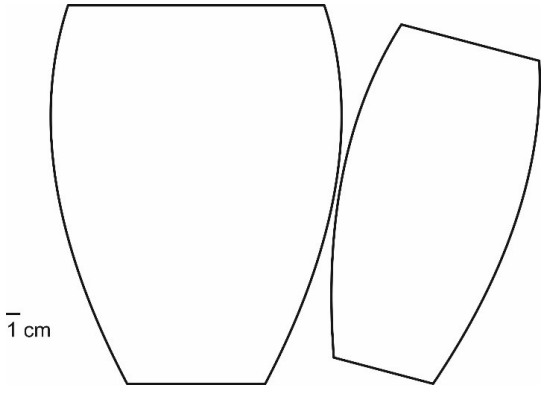
نتیجه

نقارهٔ گیلانی، سازی است که در موقعیت‌های مختلف به صورت‌های گوناگون نمادپردازی می‌شود و در بسترهای مختلف، طبل بزرگ (صدای بم) و طبل کوچک (صدای زیر) آن معنایی متفاوت پیدا می‌کنند. طبل بزرگ و طبل کوچک نقاره در گیلان نمادهایی فرهنگی هستند که می‌توان با بررسی آیین‌های مختلف نقاره‌نوازی به معنای آن‌ها نزدیک شد. طبل بزرگ صدایی بم تولید می‌کند و طبل کوچک، که در فرهنگ سنتی به آن «شیطونه» گفته می‌شود، صدایی زیر. با تعریف کارکرد فرهنگ به مثابه پیونددهندهٔ دال‌ها و مدلول‌ها، بررسی چگونگی و کیفیت نسبتدادن معنای شیطان (مدلول) به طبل کوچک (دال) جنبه‌هایی از فرهنگ سنتی مردم شرق گیلان آشکار می‌شود. بررسی انسان‌شناختی نمادین این ساز نشان می‌دهد که معنای طبل کوچک در موقعیت‌های مختلف متفاوت است. به‌طورکلی، در آیین‌های پیداکردن جسد و نقاره‌نوازی مذهبی از نواختن طبل کوچک پرهیز می‌شود و بودن آن در تضادی آشکار با تقدس این موقعیت‌ها قرار می‌گیرد. در این آیین‌ها، نقاره ساز اصلی‌ست و نقاره‌نواز تعریفی کم‌وبیش فراتر از نوازنده پیدا می‌کند. در آیین‌هایی که این ساز با سرنا همراه شده و نقش زمینه‌ای پیدا می‌کند، مانند عروسی، کشتی و طناب‌بازی، ریتم نقاره از هر دو صدای زیر و بم تشکیل شده است و شیطانی‌بودن طبل کوچک معنایی اساساً متفاوت می‌یابد. در این موقعیت‌ها، این بخش از ساز نه‌تنها طرد نشده و باری منفی ندارد، بلکه لازمهٔ ایجاد شور و هیجانی ریتمیک و متناسب با این آیین‌هاست. شاید بهترین توصیف این معنای جدید را بتوان در گفتهٔ یکی از نوازندگان محلی یافت که آن را به نمک موسیقی تشبیه کرد. همان‌طور که از این تشبیه نیز پیداست، صدای زیر، همانند چاشنی به غذای اصلی (صدای بم) اضافه می‌شود و طعمی خوش (ریتمی جذاب) ایجاد می‌کند. این معنای فرهنگی از شیطان را می‌توان

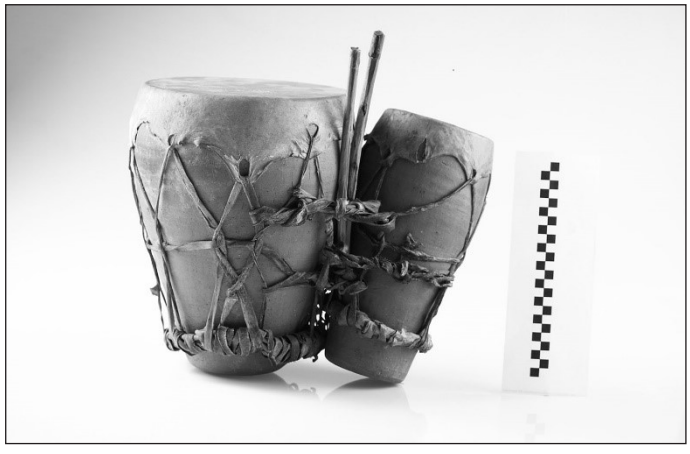
در شخصیت و کارکرد دلقک در مراسم طناب‌بازی نیز مشاهده کرد. شخصیتی که ظاهراً با کنش‌های تمسخرآمیزش قهرمان را تهدید می‌کند، اما نمایش را نیز دیدنی و جذاب‌تر می‌کند.



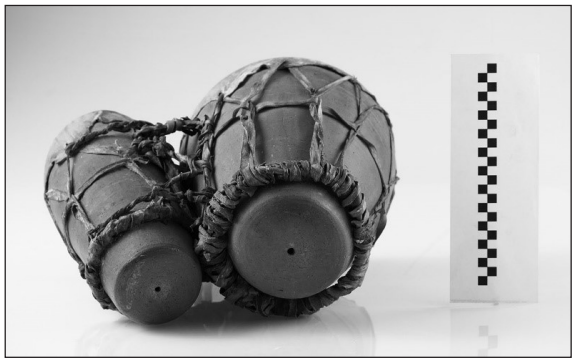
تصویر ۱- نقاره در گزارش ویکتور آدوی یل (آدوی یل ۱۳۵۳: ۴۷)



تصویر۲- نقارهٔ گیلانی بر اساس ساختهٔ گیلان خوش‌نواز

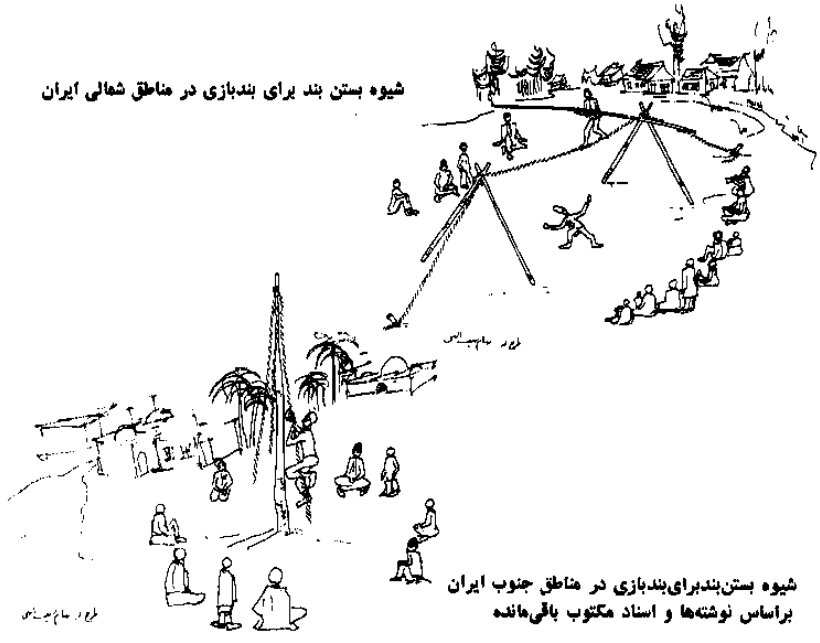


تصویر۳- نقاره (ساختهٔ گیلان خوش‌نواز)



تصویر۴- نقاره (ساختهٔ گیلان خوش‌نواز)

تصویر ۵- پوشاندن طبل کوچک



تصویر ۶- مقایسهٔ بندبازی در گیلان و مناطق جنوب ایران (میرشکرایی، ۱۳۶۲)

تصویر ۷- یالانچی و بندباز در آیین لافندبازی

پی‌نوشت‌ها

1. Ethnomusicology
2. Organology
3. Humanly Organized Sounds

۴. مانتل هود (Mantle Hood) بین ارگانولوژی و ارگانوگرافی فرق می‌گذارد و می‌گوید که ارگانولوژی علم شناخت سازهای موسیقایی است که موضوعات تاریخ، توصیف سازها، تکنیک نواختن، کارکرد سازها، دکور سازها و جنبه‌های دیگر فرهنگی-اجتماعی آنان را در بر می گیرد. اما ارگانوگرافی صرفاً به توصیف سازها می پردازد (حجاریان، ۱۳۸۶: ۳۵۲).

۵. [فرزان سجودی] ما می‌توانیم به خواندن هر چیزی بپردازیم و وقتی از این دیدگاه به ساز نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که ساز چه متن پیچیده‌ای است؛ به دلیل اینکه ساز شبیه به یک افسانه است، و همان‌طور که مردم‌شناسان به مطالعهٔ افسانه‌های کهن و جدید خیلی علاقه‌مندند، ساز هم از این منظر برای نشانه‌شناس مهم تلقی می‌شود. ساز در اینجا محتوایی عظیم از دانسته‌های فرهنگی است، در حوزهٔ مطالعات فرهنگی، نشانه‌شناسان هم به مطالعهٔ باورهای بومی و افسانه‌ها علاقه‌مندند. اینجا ساز شبیه یک افسانه می‌شود، این از آن روست که ساز هم به شکل یک متن است و کاملاً وابسته است به یک پیشینهٔ تاریخی و از سوی دیگر با حرکت فرهنگ‌هایی که جابه‌جا شده‌اند و به هم انتقال یافته‌اند، ساز مثل افسانه‌ها حرکت کرده است و از شرق به غرب و از غرب به شرق سفر کرده است (حسن‌زاده، ۱۳۸۷: ۸۵).

6. deylamān
7. Sornā
8. aerophone
9. Naqāre
10. membranophone
11. lale

۱۲. نظامی: چار بالش نهاد چون خورشید / پنج نوبت نواخت چون جمشید (ذکاء، ۱۳۵۶: ۳۰)

۱۳. چون نواختن طبل و کوس و دمیدن کرنای و بوق و کوبیدن دهل روزانه در چند نوبت انجام می گرفت از این رو از سدهٔ دوم به این سو، این آیین را نوبت و نوبت زدن و نوبت نوازی و نوبت نواختن می گفتند و نوازندگان و اجرا کنندگان آن را، نوبت زن، نوبتی، نوبتیان، نوبت نواز، محل نواختن آنان را نوبتخانه و نوبتگاه وسازهای آنان را اسباب نوبت و آلات نوبت زدن نامیده اند، و گاه از راه اطلاق کل به جزء خود طبل یا دهل را نیز نوبت گفته اند (ذکا، ۱۳۵۶: ۳۵).

14. Victor Advielle
15. borāz
16. čambal
17. kale-giy
18. jeloiy
19. raqāsiy-maqām
20. giyle-mardiy

۲۱. در یک تقسیم‌بندی کلی، موسیقی گیلان را به چهار بخش تقسیم می‌کنند: ۱. موسیقی رزمی (کشتی و بندبازی) ۲.موسیقی مجلسی (عروسی، ختنه‌سوران، ...) ۳. مذهبی (تعزیه‌خوانی و چاووشی‌خانی) ۴. موسیقی شبانی که موسیقی آیین‌های کشتی و بندبازی در دستهٔ موسیقی رزمی قرار می‌گیرد که با موسیقی مجلسی متفاوت است (فلاحت کار، ۱۳۷۸).

22. lāfand-bāziy

23. yālāńčiy

۲۴. در آغاز کتاب چنین گفت زرتشت، نیچه تصویری ارائه می‌دهد از مواجههٔ بندباز و دلقکی که در نهایت موجب زمین‌افتادن بندباز می‌شود. به نظر می‌رسد الگوی نمایشی مواجههٔ بندباز و دلقک الگویی فراگیر باشد که نیازمند پژوهشی مستقل است.

۲۵. در خصوص مقایسهٔ سیال‌بودن و بداهه‌پردازی در آیین‌های ایرانی و موسیقی نگاه کنید به: فاطمی، ساسان (۱۳۸۱). «موسیقی و جشن در فرهنگ‌های ایرانی (بررسی نمونه‌هایی از ایران، آسیای میانه، قفقاز و افغانستان)». مجلهٔ انسان‌شناسی، پاییز و زمستان ۱۳۸۱، شماره ۲، صص ۱۳۳-۱۴۵.

نوازنده‌های محلی (اطلاع‌رسان‌ها)

- گیلان خوش‌نواز - ۸۵ سال - سیاهکل، روستای بیدرون
- حسین‌علی مسکین - ۶۷ سال - دیلمان، روستای لیش
- اسدالله نوری - ۶۴ سال - رودسر

منابع

- آدوی یل، ویکتور (۱۳۵۳)، «موسیقی نزد ایرانیان» (۱۸۵۵ میلادی)، ترجمهٔ حسین علی ملاح، *مجلهٔ هنر و مردم*، بهمن ۱۳۵۳، شمارهٔ ۱۴۸، صص ۴۰-۵۱.
- آریان‌پور، امیر اشرف (۱۳۷۴)، موسیقی گیلان. در: کتاب *گیلان* (ج ۳)، به سرپرستی ابراهیم اصلاح عربانی، تهران: گروه پژوهشگران ایران.
- آزاده‌فر، محمدرضا (۱۳۹۳)، *اطلاعات عمومی موسیقی*، تهران: نی.
- آشوری، داریوش (۱۳۸۹)، *تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ*، تهران: آگه.
- طرایی، ارفع و درویشی، محمدرضا (۱۳۸۸)، *سازشناسی ایرانی*، تهران: ماهور.
- افتاده، محسن (۱۳۷۷)، «موسیقی نظامی در ایران»، *مجلهٔ هنر*، زمستان ۱۳۷۷، شمارهٔ ۳۸، صص ۱۷۹-۱۸۷.
- برونی، امیرهوشنگ (۱۳۸۹)، «آداب و آیین مراسم کشتی گیله‌مردی در فرهنگ ایران»، *مجلهٔ فرهنگ مردم ایران*، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، شمارهٔ ۲۲و۲۳، صص۱۰۵-۱۱۹.
- پاینده لنگرودی، محمود (۱۳۷۷)، *آیین‌ها و باورداشت‌های گیل و دیلم*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پوسنر، رولان (۱۳۹۰)، «اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی»، ترجمهٔ شهناز شاه‌طوسی در: *نشانه‌شناسی فرهنگی*، به کوشش فرزان سجودی، تهران: علم.
- حجاریان، محسن (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی، تهران: کتاب‌سرای نیک.
- حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۸۰)، «نمادهای آیینی و زراعی در جشن شکرگزاری»، کتاب ماه هنر، مرداد و شهریور ۱۳۸۰، شمارهٔ ۳۵و۳۶، صص ۹۴-۹۸.
- ـــــــ (۱۳۸۷)، *مردم‌شناسی ایرانی: چالش‌ها و پرسش‌ها*، تهران: افکار.
- دانای علمی، جهانگیر (۱۳۸۷)، «شیوه‌ها، فنون، آداب و اصطلاحات جنگ و رزم و سازهای موسیقی و جنگ در گیلان و مازندران»، *مجلهٔ چیستا*، اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۷، شمارهٔ ۲۴۸ و ۲۴۹، صص ۶۴۸-۶۶۴.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *دایره‌المعارف سازهای ایران* (ج ۱)، تهران: ماهور.

- ـــــــــ (۱۳۹۲)، *دایره‌المعارف سازهای ایران* (ج ۲)، تهران: ماهور.
- ـــــــــ (۱۳۷۶)، *آیینه و آواز: مجموعه مقالات دربارهٔ موسیقی نواحی ایران*، تهران: واحد موسیقی حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- دینه‌سن، آنه ماری (۱۳۸۹)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مظفر قهرمان، تهران: پرسش.
- دورتیه، ژان-فرانسوا (۱۳۸۹)، *انسان‌شناسی*، ترجمهٔ جلال‌الدین رفیع‌فر، تهران: خجسته.
- ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۴)، «شناسایی و طبقه‌بندی موقعیت‌های کاربردی سازهای رزمی در تاریخ موسیقی ایران دوران اسلامی»، *مجلهٔ جامعه‌شناسی تاریخی*، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۵-۴۹.
- ذکاء، یحیی (۱۳۵۶)، «آیین نقاره‌کوبی در ایران و پیشینهٔ آن»، *مجلهٔ هنر و مردم*، مهر ۱۳۵۶، شمارهٔ ۱۸۰، صص ۲۹-۴۹.
- ربیعی، آزاده (۱۳۹۳)، «کشتی گیله‌مردی؛ ورزشی کهن در گیلان»، *مجلهٔ فرهنگ مردم ایران*، بهار ۱۳۹۳، شمارهٔ ۳۶، صص ۷۹-۱۰۳.
- سیبیاک، تامس آلبرت (۱۳۹۱)، *نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران: علمی.
- فلاحت‌کار، ستار (۱۳۷۸)،«موسیقی در سرزمین گیل و دیلم»، *مجلهٔ مقام موسیقایی*، بهار ۱۳۷۸، شمارهٔ ۴، صص ۱۴۹-۱۵۰.
- قصابیان، محمدرضا (۱۳۸۲)، «تاریخ و فرهنگ اسلامی: نقاره‌نوازی و نقاره‌خانه در ایران و جهان»، *مجلهٔ مشکوه*، پاییز ۱۳۸۲، شمارهٔ ۸۰، صص ۸۳-۱۰۶.
- مسعودیه، محمدتقی (۱۳۸۳)، *مبانی اتنوموزیکولوژی*. تهران: سروش.
- ـــــــــ (۱۳۸۴)، *سازهای ایران*. تهران: زرین و سیمین.
- میثمی، حسین (۱۳۸۴)، «نگاهی به موسیقی دورهٔ صفویه» (۹۰۵-۱۱۳۵)، *مجلهٔ گلستان هنر*، پاییز و زمستان ۸۴، شمارهٔ ۲، صص ۱۴۱-۱۴۷.
- میرشکرایی، محمد (۱۳۶۲)، «بندبازی در گیلان و مازندران»، *مجموعه مقالات مردم‌شناسی* (دفتر اول)، مرکز مردم‌شناسی وزارت فرهنگ و آموزش عالی، صص ۱۰۷-۱۳۶.
- ـــــــــ (۱۳۷۴)، مردم‌شناسی و فرهنگ عامه. در: کتاب *گیلان* (ج ۳)، به سرپرستی ابراهیم اصلاح عربانی، تهران: گروه پژوهشگران ایران.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی و فرهنگ»، در: *نشانه‌شناسی فرهنگی: مجموعه مقالات*، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.
- وحدتی، ناصر (۱۳۹۲)، *زندگی و موسیقی البرز خاستگاه موسیقی گیلان*، تهران: نگاه.

- Merriam, Alan.P (1964), *The Anthropology of Music,* Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, Bruno (1983), *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts,* Urbana and Chicago: University Of Illinois Press.
- Rice, Timothy (2013), *Ethnomusicology: A Very Short Introduction,* New York: Oxford University Press.
- Slobin, Mark (2011), *Folk Music: A Very Short Introduction,* New York: Oxford University Press.
- Walter, Mariko Namba and Fridman, Eva Jane Neumann (2004), *Shamanism: An Encyclopedia of World Beliefs, Practices and Culture,* Santa Barbara: ABC-CLIO.

Received: 2016/10/26
Accepted: 2017/01/29

Symbolic Characteristics of Traditional Naqqāreh (Double–Conical Drum) in Gīlan, the Northern Province of Iran

Mohammad Reza Esmaeilnia, M.A. Anthropology, Faculty of Humanities and Social Sciences, Islamic Azad University, Science and Research branch, Tehran, Iran.

Dr. Jalaluddin Rafifar, Professor of Anthropology, Faculty of Social Science, Unversity of Tehran, Tehran. Iran.

Abstract

Symbolic aspects of human culture have been generally known by interpretive anthropologists as the most considerable and significant aspect of the human culture embracing unresolved significances and meanings of human cultural existence. The scientific method for studying and interpreting symbols, known as semiology, roots in linguistic works of Ferdinand de Saussure (1857–1913) which has obviously influenced structural and symbolic approaches in anthropology. Music and its rituals, according to anthropological studies, would be undoubtedly categorized as an integral part of human culture and no culture could be assumed without its musical aspects. Moreover, Music realm, considering its intangibility and subjectivity, has always revealed its potential for being culturally symbolized and musical instruments, therefor, would expectedly represent these cultural symbols. The study of music in its cultural and social context is known as ethnomusicology and the science of musical instruments, embracing the study of their technical, historical and cultural aspects, is called Organology.

This study aims to interpret symbolic characteristics of Guilan's Naqāre, a double–conical percussion instrument (comparable with Indian Tabla) in its social and cultural context. The Naqāre is traditionally played with wooden drumsticks and due to the context, would be played in solo form or with the accompaniment of Sornā (a local wind instrument). The accompanied form, known as Sāz–o– Naqāre, has historically been a common form in Iranian culture relating to joyful rituals and ceremonies. Morphologically, furthermore, the word Sornā is composed of Sor (ceremony) and nā (fife) which clearly indicates to this social and cultural function. The role Naqāre plays in these situations seems to be confined to a musical accompanier performing background rhythm for the wind instrument. But, in some other more transcendental occasions and religious rituals, the Naqāre is played solo and sometimes the smaller drum is to be veiled. This prohibition is so comparable with the fact that in Guilan's traditional culture, as recorded in my ethnography, the smaller drum of Naqāre is known as šeytune (attributed to Satan, devil). Although the act of veiling the smaller drum and the prohibition of its more treble sound might initially encourage us to attribute this symbol to religious beliefs of Satan, but Looking on this issue from the symbolic anthropology viewpoints shows that the concept of Satan here has a cultural meaning rather than religious one. Since, in a traditional musical tight rope walking ceremony in Guilan called Lāfand–Bāzi, the same phenomenon would be seen. The scene has two different and contradictory characters: the hero and the clown (anti–hero). During the play, Naqāre and Sornā are played to enthusiast the scene. The Hero attempts to maintain his balance on the rope and the clown, who is called šeytānak (a little Satan), tries to fail the hero by ridiculing him which makes the audience laugh. Comparing these two symbols, šeytune (small drum of Naqāre) with šeytānak (clown of the play) could demonstrate that the concept of Satan in the traditional culture of eastern Guilan has a cultural meaning which will assist to interpret Naqāre's different symbolic characteristics.

Keywords: Ethnomusicology, Symbolic Anthropology, Guilan Culture, Satan, Naqāre