

کارکردهای چندگانه‌ی ساز کرنا در آئین‌های مذهبی و سوگواری منطقه‌ی شرق گیلان

مریم قره‌سو^۱، نرگس ذاکر جعفری^۲

^۱ استادیار گروه موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
^۲ دانشجویار گروه موسیقی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۶/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۳/۱۳)

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی نقش کرنا‌ی گیلان و کارکردهای چندگانه‌ی آن در آئین‌های شرق گیلان است. امروزه حضور کرنا‌ی گیلان با مجموعه‌ای از کنش‌های ذهنی، اعتقادی و تاریخی همراه است. در این مقاله با استفاده از گفتمانی بینامتنی تلاش شده است این کنش‌ها با خوانشی نو واکاوی شده و کارکردها و مفاهیم چندلایه‌ی این ساز شناسایی، دسته‌بندی و تحلیل شوند. مسئله‌ی اصلی پژوهش حاضر تمرکز بر کارکردهای مختلف این ساز در بخش‌های اعتقادی - اجتماعی، نمادین، سخن‌گویی و کارکرد صوتی است. در کارکرد اعتقادی، این ساز صرفاً ابزاری موسیقایی نیست، بلکه دارای جنبه‌های اعتقادی و اجتماعی از جمله مشارکت در تشکل‌های دینی، استمرار آیینی مذهبی و برآورده کردن نذر و حاجت افراد است. عملکرد سخن‌گویی کرنا‌ی گیلان در اجرای قالب‌های ریتیمیک اشعار ابیات قابل تبیین است. از کارکردهای نمادین آن می‌توان به مفاهیمی چون مردانگی، قدرت، رساندن پیام به مکانی غیرمادی، نمادهای مکانی و زمانی اشاره کرد. از ورای این کارکردهای چندگانه نشان داده می‌شود که چگونه یک ابزار تولید صدا در طی تاریخ با حفظ استعاره‌های کارکردی خود ماندگار شده و با سازگاری با بافت اجرایی جدید، بقای خود را تضمین کرده است. تحقیق حاضر به شیوه‌ی کیفی و گردآوری اطلاعات متکی بر پژوهش‌های میدانی و کتابخانه‌ای بوده است.

واژه‌های کلیدی

کرنا‌ی گیلان، آئین‌های گیلان، آیین‌های سوگواری، سازشناسی، مراسم محرم، موسیقی گیلان.

مقدمه

محلی برای ظهور نمادهای فرهنگی هستند. سازها می‌توانند مفاهیم بسیاری در خود داشته باشند و حضور این مفاهیم نقش آن‌ها را از کارکرد موسیقایی صرف فراتر می‌برد. با توجه به کاربرد و کارکرد ساز کرنا و همچنین حضور استعاره‌های معنایی و نمادین همراه با آن، می‌توان گفت این ساز حامل چیزی فراتر از یک ساز موسیقایی است. در پژوهش حاضر تلاش شده است کارکردهای چندوجهی ساز کرنا در آئین‌های مذهبی و سوگواری فرهنگ شرق گیلان، از منظر درون‌فرهنگی شناسایی و تحلیل شوند. امری که در نهایت ما را به شناخت هویت نمادین و مبتنی بر شیء نبودگی این ابزار صوتی رهنمون خواهد شد. در این پژوهش تلاش شده است به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: در طی تبدیل شدن ساز کرنا به شیء اعتقادی در آئین‌های شرق گیلان، کارکردهای نمادین و فراموسیقایی این ساز کدام‌اند؟ کارکرد موسیقایی ساز کرنا در آئین‌های مذهبی شرق گیلان چه اندازه اهمیت دارد؟ از منظر درون فرهنگی کارکردهای موسیقایی کرنا مهم‌تر هستند یا کارکردهای فراموسیقایی آن؟

موضوع مرکزی مقاله حاضر نقش، کاربرد و کارکردهای ساز کرنا در مراسم و آئین‌های امروزی منطقه شرق گیلان است. استان گیلان بخشی از سرزمین مرطوب و معتدلی به شمار می‌آید که همچون طوقه‌ای بین ساحل جنوبی دریای خزر و زنجیره‌ای از کوهستان‌های لبه‌ی شمالی نجد ایران محصور شده است (امیرانتخابی، ۱۳۸۷، ۱۳). موسیقی این منطقه معطوف به دو کانون متمایز در بخش شرقی (منطقه‌ی دیلمان) و غربی (منطقه‌ی تالش) است. موسیقی این دو کانون از نظر زبان، آداب و رسوم و الحان دارای تفاوت‌های مشهودی است که آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند (درویشی، ۱۳۷۶، ۱۱۰). از آنجا که اغلب موسیقی‌های بومی به نوعی موقعیتی به شمار آمده و موضوعیت اجرایی خاص خود را دارند، بنابراین خوانش آنها نیازمند شناخت وجوه مختلف فرهنگی، تاریخی و ادبی هر یک خواهد بود. به همین ترتیب شناخت ساز کرنا ی گیلان علاوه بر شناخت ساختار ریخت‌شناسانه، صوتی، تاریخی و کاربردی، به تحلیل وجوه دیگر هم وابسته است. مطالعات انسان‌شناسانه و موسیقی‌شناسانه نشان داده‌اند که سازهای موسیقی، صرفاً ابزار موسیقایی نبوده، بلکه

پیشینه‌ی تحقیق

دسته‌ای دیگر از پژوهش‌ها صرفاً به مطالعه‌ی توصیفی و ثبتی موسیقی گیلان پرداخته‌اند که از میان آنها می‌توان به کتاب‌هایی مانند موسیقی گیلان و تالش (پوررضا و همکاران، ۱۳۷۴)، آوازها و ترانه‌های فولکلور گیلان (وحدتی، ۱۳۹۳)، موسیقی گیلان (پورسعبان، ۱۳۹۵) اشاره کرد. در این آثار نویسندگان به توصیف ویژگی‌های کلی موسیقی گیلان و معرفی انواع ترانه‌ها، برخی دسته‌بندی‌ها و با سازهای موسیقی گیلان اکتفا کرده‌اند. دسته‌ی سوم منابعی هستند که در آنها به آداب و رسوم، مسائل مردم شناختی، باورها و آئین‌های سنتی فرهنگ گیلان اشاره کرده‌اند که برای مثال می‌توان به کتاب گیلان (اصلاح عربانی، ۱۳۷۴)، آیین‌ها و باورداشتهای گیل و دیلم (پاینده لنگرودی، ۱۳۷۷)، فرهنگ عامه روستاهای کوهپایه‌ای شرق گیلان (عباسی، ۱۳۹۳)، جشن‌ها و آیین‌های مردم گیلان (بشرا و طاهری، ۱۳۸۵ و ۱۳۸۷)، آیین‌های گذر در گیلان (بشرا و طاهری، ۱۳۸۹) اشاره کرد. این آثار اغلب حاوی داده‌های قوم‌نگارانه‌ای در رابطه با چگونگی برگزاری آیین‌ها و آداب مردم گیلان هستند.

روش تحقیق

پژوهش حاضر براساس روش تحقیق کیفی بوده و تلاش شده است با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای، مصاحبه‌ها و مشاهده‌ها به تحلیل یافته‌ها پرداخته شود. گردآوری اطلاعات هم از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و هم از روش میدانی انجام شده است. در گردآوری میدانی برای شناخت موضوع از روش‌های مصاحبه و مشاهده استفاده شده است. مصاحبه‌شوندگان از کرنا نوازان منطقه شرق گیلان و لاهیجان انتخاب شده‌اند که از اطلاعات به‌دست آمده از این آگاهان محلی در متن استفاده شده است. مشاهده‌های صورت‌گرفته نیز در دسته‌های

منابعی که به‌طور اخص کرنا ی گیلان را مورد مطالعه قرار داده باشند، موجود نیست. آثار منتشرشده‌ای که در آنها بنا بر موضوع به ساز کرنا اشاره شده، برخی پژوهش‌ها به مطالعه‌ی سازها از دیدگاه ریخت‌شناسانه و آکوستیکی پرداخته‌اند و دسته‌ی دیگر شامل پژوهش‌های مردم‌شناختی و جامعه‌شناسانه و تاریخی است که در حین بررسی فرهنگ و آیین‌ها، به صورت غیرمستقیم به حضور، نقش و کارکرد موسیقی اشاره کرده‌اند. این منابع در روند یافتن پاسخی برای اهداف پژوهش حاضر درباره‌ی کارکردهای فرهنگی کرنا گاه مفیدتر از منابعی هستند که مستقیماً به بررسی ریخت‌شناسانه‌ی ساز پرداخته‌اند. کامل‌ترین پژوهش انجام شده در رابطه با شناخت سازهای موسیقی نواحی ایران، دایره‌المعارف سازهای ایران است که تاکنون دو جلد آن منتشر شده است (درویشی، ۱۳۸۳ و ۱۳۹۲). در این دایره‌المعارف علاوه بر ساختار ظاهری و ویژگی‌های آکوستیکی و موسیقایی سازهای مناطق ایران، به جنبه‌های مردم‌شناسانه و کاربردهای فرهنگی سازها نیز توجه شده است. جلد سوم این اثر که به سازهای بادی اختصاص دارد، هنوز منتشر نشده است. در مقاله‌ی «موسیقی مقامی ایران، بخش دوم: خراسان - کردستان - کرمانشاهان - گیلان» (پوستان و درویشی، ۱۳۷۱) به توصیف اجزاء ساز کرنا از دیدگاه ریخت‌شناسانه پرداخته شده است. در مقاله‌ی «پژوهشی در ویژگی‌های نمادین نقاره در دیلمان (استان گیلان)» (اسماعیل‌نیا و رفیع‌فر، ۱۳۹۷) به کارکردهای فرهنگی و نمادین ساز نقاره در گیلان پرداخته شده که از این جهت با مطالعه‌ی حاضر که درباره‌ی کارکردهای فرهنگی کرنا ی گیلان است، ارتباط می‌یابد.

زندگی آنها حضور زنده و پویا دارد، سازهای موسیقایی حاملی برای بازنمایاندن یک پیام، نمادهای فرهنگی، تاریخ و گاه آیین‌ها، باورها و اسطوره‌ها به شمار می‌آیند. این امر ضرورت شناخت و مطالعه‌ی سازها را از دو وجه موسیقایی و فرهنگی نشان می‌دهد.

کرنا در تاریخ موسیقی ایران

واژه‌ی کرنا مرکب است از دو لغت «کر» و «نای». «کر» مخفف «کار» به معنی رزم و کارزار بوده (فرهنگ معین ذیل مدخل) و «نای» به‌عنوان اسمی عام، همان نی یا ساز بادی است. کرنا و انواع آن، مهم‌ترین ساز بادی بوده که از پیش از اسلام در تاریخ ایران در موقعیت‌های رزمی کاربرد داشته است (ذاکرجعفری، ۱۳۹۵، ۶۶). از روزگار قدیم، رزمندگان قبل از جنگ آلاتی فراهم می‌کردند که «ساز کارزار» خوانده می‌شد و با استفاده از درفش‌ها، بندها و رایات جنگ، برای تهییج احساسات سربازان به نواختن طبل و زدن نای‌ها، بوق‌ها و کرناها می‌پرداختند. نشانه‌ی پایداری سپاهیان در جنگ و برجا بودن نیروی رزمی آنان، یکی برافراشته‌بودن بیرق و دیگری تداوم نوای سازهای جنگی بود (ملاح، ۱۳۵۱، ۱۶-۱۷). در جنگ‌های دوران باستان، آلات موسیقی رزمی و به ویژه ساز کرنا، جزء ساز و برگ اجتناب‌ناپذیر جنگ بوده‌اند. گزنفون از صدای شیپور به‌عنوان نشانه‌ی قراردادی برای حرکت لشکر هخامنشیان یاد می‌کند (گزنفون، ۱۳۵۰، ۱۵۵). نمونه‌ای از کرنا هخامنشی در کاوش‌های تخت جمشید یافت شده است که با عنوان شیپور یا کرنا مفرغی در موزه‌ی تخت جمشید نگهداری می‌شود (بینش، ۱۳۸۰، ۲۴). در نگاره‌هایی که موقعیت‌های رزمی پس از اسلام را تصویر کرده‌اند نیز کرنا همچنان مهم‌ترین سازی است که در هنگامه‌ی نبرد به تصویر کشیده می‌شود. در نگاره‌های موجود از صحنه‌های جنگ، کرناها با ساختاری مشابه و البته تفاوت‌هایی در اجزا، انواع مختلفی را در برمی‌گیرند، که غالب آنها دارای دهانه‌ای شیپوری شکل هستند^۲ (تصویر ۱).

مشابه کرنا گیلان با دهانه‌ی عصایی شکل، در تصاویر نگارگری ایران بسیار کمیاب است و یکی از معدود نمونه‌های آن را می‌توان در (تصویر ۲) مشاهده کرد که فرشته‌ای در حال نواختن ترسیم شده



تصویر ۲- شاهنامه فردوسی، قرن ۹ قمری. مأخذ: (نجفی، ۱۹۹۷، ۱۲۰)

عزاداری شهرستان لاهیجان در محرم سال‌های ۱۳۹۶ و ۱۳۹۷ خورشیدی متمرکز بوده‌اند. پژوهش در محل شامل جمع‌آوری و ضبط اجراهای کرنا نوازی، مصاحبه با نوازندگان کرنا، مشاهده‌ی مراسم محرم و دسته‌های عزاداری، تهیه تصاویر و فیلم‌برداری بوده است. مطالعات کتابخانه‌ای نیز شامل مطالعه بر روی نظریات موسیقی‌شناسان و مردم‌شناسان، گردآوری داده‌ها، تجزیه و تحلیل یافته‌ها و نتیجه‌گیری بوده است.

مبانی نظری پژوهش

یکی از حوزه‌های مطالعاتی انسان‌شناسی، شناخت موسیقی انسان یا اتنوموزیکولوژی^۱ است. این دانش بر این ایده بنا می‌شود که موسیقی علاوه بر دارا بودن ویژگی‌های صوتی با رفتار انسان در ارتباط است و رفتار آدمیان در برگیرنده‌ی وجوه فرهنگی، اجتماعی و تاریخی است که با سیاست، مذهب، اقتصاد و همه‌ی پدیده‌های هنری مرتبط می‌شود (حجاریان، ۱۳۸۶، ۳۶). کاربردها و کارکردهای موسیقی یکی از مهم‌ترین وجوه و راهی برای شناخت نقش این رفتار صوتی در نزد انسان به‌شمار می‌آید (مریام، ۱۳۹۶، ۲۹۵-۳۲۰). شناخت موسیقی، به‌عنوان یکی از رفتارهای انسانی می‌تواند راهی برای بازخوانی جامعه، انسان و باورهای او به‌شمار آید. ابزار موسیقی به‌عنوان نخستین نمود جسمانی صوت یا منبع آن همواره یکی از موضوعات بسیار مهم در اتنوموزیکولوژی بوده است. این ابزار که از یک سو منبع تولید صدا و از سوی دیگر حامل مفاهیم فراموسیقایی می‌شود، نقشی بسیار دوگانه را بر عهده دارد. از یک سو حضور موسیقی به کارکرد شی‌ءواره‌ای سازها وابسته است و از سوی دیگر نمادهای پیوسته شده به این ابزارهای صوتی، وجود آنها را از شی‌ءبودگی صرف دور می‌کند و نوعی هویت زنده به این ابزارها می‌بخشد. این موضوع در سازهایی که در بسترهای سنتی و در انضمام با آیین و باورها قرار می‌گیرند چند برابر می‌شود. در این بسترهای بومی که موسیقی الزاماً نقش صوتی ندارد سازهای موسیقی از کارکرد صوتی خود فاصله می‌گیرند و در یک بافت نمادین هویت تازه‌ای می‌یابند که تولید موسیقی تنها یکی از نقش‌های آنها به شمار می‌آید. در نزد بسیاری از اقوام که هنوز سنت و آیین در سبک



تصویر ۱- بخشی از نگاره «حکایت پیرزن دادخواه به به سلطان ملک شاه»، روضه‌الانوار، ۹۲۷ قمری. مأخذ: (بی‌نام، ۱۳۸۴، ۱۰۲)

است. نادر بودن تصاویری همانند کرنای گیلان در تاریخ ایران می‌تواند بیانگر آن باشد که این ساز همواره در طول تاریخ مختص منطقه‌ی گیلان بوده است؛ هرچند سازهای مشابه آن در مناطق دیگر جهان با کاربردی مشابه دیده می‌شوند. این نکته که در ساختمان کرنای گیلان از گیاهانی استفاده می‌شود که خاص منطقه‌ی گیلان است، می‌تواند دلیل عدم حضور این ساز در مناطق دیگر ایران در طول تاریخ باشد.

با توجه به مستندات موجود می‌توان گفت از دوران باستان تا پیش از دوره‌ی قاجار، اشکال مختلف کرنا در فرهنگ ایران یک ساز رزمی به‌شمار می‌آمده است. تا پیش از دوران قاجار، کرنا در جنگ‌ها به منظور اعلام یک خبر، گردهم آوردن سربازان، هماهنگ کردن حرکات و تهییج سربازان، در نقاره‌خانه‌ها به منظور خبررسانی و در دربار شاهان ایرانی به منظور قدرت‌نمایی به کار گرفته می‌شده است. در دوران اخیرتر این ساز در بافت‌های مذهبی بازتعریف و به‌کار گرفته شده است. امروزه بیشترین بازنمود اجرایی کرناهای دهانه شیپوری در نقاره‌خانه است که از آن به‌عنوان ابزاری برای خبررسانی اوقات و رویدادهای مشخص استفاده می‌شود. نقاره‌خانه‌ی آستان قدس رضوی در مشهد تنها بازمانده از نقاره‌خانه‌های گذشته بوده که امروزه کاربردی مذهبی یافته است. در کنار دو کاربرد مهم یعنی اعلان رزم و خبررسانی، صدای حجیم و پرشدت کرنا نشانی از قدرت مدلول وابسته به این صدا بوده است؛ در دربار شاهان ایرانی نشان قدرت و عظمت مادی، و در بستر دینی نشان از الوهیتی قدسی و عظمتی فرامادی.

امروزه کرناهای مختلف در مناطق ایران تغییر کاربری داده‌اند. دلیل تغییر بستر کاربردی کرنا از یک موقعیت رزمی به یک موقعیت اعتقادی را باید در رویداد تاریخی حضور موسیقی نظامی و ورود سازهای غربی به ایران در عصر قاجار جست‌وجو کرد. عباس میرزا، ولیعهد فتحعلی شاه سپاه کشور را بر اساس الگوی اروپایی تغییر داد و در پی غربی‌شدن موسیقی نظامی، سازهای نظامی غربی نیز وارد ایران شد (فاطمی، ۱۳۹۳، ۶). بنابراین پس از برچیده‌شدن نقاره‌خانه‌ها کرنا کاربرد رزمی خود را از دست داد. در پی این رویداد در بسیاری از مناطق این ساز به‌طور کلی به فراموشی سپرده شد و در برخی دیگر در بستری نو بازتعریف شد و در نقشی دیگر به حیات خود ادامه داد.

ویژگی‌های ریخت‌شناسانه‌ی کرنای گیلان

کرنای گیلان از منظر ریخت‌شناسی از بلندترین سازهای بادی جهان و سازهای لب ارتعاش‌ساز و بدون قمیش است. طول بدنه‌ی اصلی این ساز بین ۲ تا ۴ متر است که از یک سو به یک دهانه برای

دمیدن و از سوی دیگر به یک دهانه‌ی خمیده ختم می‌شود. علاوه بر بلندی لوله‌ی صوتی ویژگی دیگری که کرنای گیلان را منحصر به فرد می‌سازد دهانه‌ی عصایی‌شکل و خمیده‌ی ساز است که از جنس نوعی کدو ساخته می‌شود (تصویر ۳). بر بدنه‌ی طویل ساز هیچ سوراخی وجود ندارد. در گذشته بدنه‌ی کرنای گیلان از جنس نی‌های بلند مرداب بوده که روی بندهای گیاه را با برای محافظت با پارچه یا نوارهایی می‌پوشاندند در حالی که امروزه به‌جای نی‌مرداب از لوله‌های پولیکا و به جای پارچه از چسب‌های پلاستیکی استفاده می‌کنند. این بخش بدنه‌ی اصلی ساز بوده که طول این لوله برای سرکرناچی یا نوازنده‌ی اصلی گروه بیش از ۳/۵ متر و تا سه متر و هفتاد سانتی‌متر هم می‌رسد. به انتهای خمیده‌ی ساز «کرنی» می‌گویند که آن را به شکل عصا در می‌آورند (تصویر ۳). به این قسمت «کدو نی» نیز گفته می‌شود. کرنی یا کدو نی گیاهی است که تخمی شبیه به خیار داشته و نوعی کدوی تزئینی به شمار می‌آید. استاد کرنا نواز کدوی مورد نظر خود را انتخاب کرده، داخل آن را خالی می‌کند و پس از خیساندن و نرم‌شدن بدنه‌ی گیاه، آن را به شکل لوله‌ای عصا مانند با سری خمیده در می‌آورد. در قسمت انتهایی دهانه کرنا، بخش «دهانه‌بس» را قرار می‌دهند که از جنس فلز حَلَب است. در گذشته این دو قسمت یعنی لوله‌ی صوتی طویل و دهانه‌ی کدویی خمیده به واسطه‌ی یک لوله‌ی گلی با قطری کمتر از دهانه‌ی نی، به یکدیگر متصل می‌شدند. امروزه این بخش را با لوله‌ی پولیکایی با قطر کمتر از لوله‌ی بزرگ اصلی جایگزین کرده‌اند. لوله‌گلی درواقع رابط میان نی مرداب و دهانه‌ی کدویی بوده که طول آن حدود ۳۱-۳۰ cm و قطر آن حدود ۲/۵ cm است.

لوله‌ی صوتی از سوی دیگر به دهانه‌ای متصل می‌شود که «پیشی» نامیده می‌شود (تصویر ۴). این قسمتی است که نوازنده در آن می‌دمد و به آن «سر فیشه» و یا «پیشه» نیز می‌گویند. پیشی معمولاً از جنس شمشاد است و یا از جنس نی تهیه می‌شود. قطر دهانه‌ی آن ۳/۵ cm و طول آن حدود ۷-۸ cm است. حفاصل میان پیشی و لوله‌ی صوتی طویل کرنا از سوی دیگر باز هم لوله‌ای با قطری کمتر از قطر لوله‌ی اصلی است که به آن «لوله تزئینی» نیز گفته می‌شود. بخش‌های مختلف این ساز یعنی دهانه‌ی خمیده‌ی کدویی، لوله‌ی صوتی بلند و دهانه برای دمیدن نوازنده و لوله‌تزیینی و پیشی از یکدیگر جدا می‌شوند. به‌طور خلاصه کرنای گیلان را از نظر ساختمان ظاهری می‌توان به پنج قسمت تفکیک کرد:

۱. کرنی



تصویر ۴- پیشی.



تصویر ۳- کدو نی.

به‌عنوان تکیه‌گاه کرناها در مقابل نوازندگان قرار می‌دهد تا لوله‌ی صوتی طویل کرنا بر این تکه چوب قرار گیرد (تصویر ۶). در مواقعی مانند فاتحه خواندن بر قبور، نوازنده‌ها کرناها را بر روی زمین و یا قبرها تکیه می‌دهند (تصویر ۷).

ساختار دهانی و طویل‌بودن لوله‌ی صوتی کرنا باعث می‌شود برای به صدا درآوردن آن نیروی زیادی به‌کار گرفته شود. نوازنده دو لب را در دهانه‌ی بالایی ساز قرار داده و با شدت در آن می‌دمد. به دلیل عدم وجود سوراخ روی بدنه‌ی ساز، نواختن نغمات مختلف به توانایی نوازندگان و تغییر اندازه‌ی فضای باز دهانه و شیوه‌ی دمش او بستگی دارد و بسته به توانایی نوازنده بین سه یا چهار نغمه‌ی مختلف می‌توان تولید کرد. «تولید صداهای مختلف در این ساز با پیروی از قانون اصوات هارمونیک در لوله‌های صوتی میسر است و به این ترتیب علاوه بر صدای پایه، صداهای اکتاو، پنجم و چهارم نیز نسبت به صدای مینا از این ساز به‌دست می‌آیند» (درویشی و اطرابی، ۱۳۸۶، ۲۴۲). صدای این ساز بسیار بم، گرفته و بلند است و زمانی که به صورت جمعی نواخته می‌شود به دلیل شدت صدای بالا و بسامد پایین اصوات صدای مهیبی ایجاد می‌کند.

کاربردهای موقعیتی ساز کرنا در حوزه‌ی شرق گیلان

طبق گفته‌ی نوازندگان کرنا در لاهیجان، کرنا در دهه‌های پیش کاربردهای مختلفی داشته است. به گفته‌ی خانواده‌ی بلوکی در لاهیجان، این ساز در برخی از روستاها به منظور بیدار کردن مردم هنگام سحر در ماه رمضان، به مناسبت بدرقه‌ی زائران (چاوشی خوانی)،

۲. لوله‌گلی

۳. لوله نی یا بدنه ساز

۴. لوله تزئینی

۵. پیشی^۴

برای به صدا درآوردن ساز کرنا، بخش کدویی شکل به یک سر و پیشی به سر دیگر نصب می‌شود. نوازنده با فشار، هوا را توسط مرتعش کردن هر دو لب بر دهانه‌ی ساز به درون ساز هدایت می‌کند. در اجرای گروهی، فردی با یک چوب در دست و بالای سر، در جلوی جمع نوازندگان می‌ایستد. نوازندگان ساز را به حالت افقی درآورده و سر آن را روی این چوب تکیه داده و می‌نوازند. در هنگام حرکت کرنا به صورت عمودی توسط نوازنده حمل می‌شود. در برخی اجراها بر سر مزار درگذشتگان، سر کرنا روی زمین قرار داده می‌شود.

ویژگی‌های اجرایی کرنا: سازی برای اجرای گروهی

کرنا‌ی گیلان به صورت گروهی (ده تا سی نوازنده) و در دسته‌های مراسم سوگواری ماه محرم نواخته می‌شود و نواختن آن به شکل انفرادی و خارج از بافت، برای مجریان معنا ندارد. نوازندگان در بین دسته‌های عزاداران قرار گرفته و در محله‌های مختلف حرکت می‌کنند. نوازندگان حین حرکت در دسته‌های عزاداری ساز را به شکل عمودی در دست می‌گیرند، به طوری که انتهای خمیده‌ی آن رو به بالا قرار گیرد (تصویر ۵). در توقف‌های متعدد دسته‌ی عزاداران در مقابل هیأت‌ها یا مساجد هر محله، نوازندگان ساز خود را به شکل افقی درمی‌آورند. بدین منظور شخصی یک تکه چوب را به صورت افقی



تصویر ۵- کرنا نوازان در دسته‌ی عزاداری شب عاشورا، ۱۳۹۶ شمسی، محله‌ی کاروانسرای لاهیجان.



تصویر ۶- کرنا نوازان روز تاسوعا، ۱۳۹۷ شمسی، محله آفاسید محمد لاهیجان.

یا سوگواری کاربرد اجرایی داشته است. طبق روایت مجریان امروزی، کرنا در آئین‌ها و مراسم جشن و شادی جایگاهی ندارد.

کارکردهای چندوجهی کرنا ی گیلان

اشکال مختلف ساز کرنا در تاریخ موسیقی ایران همواره کارکردهای مشخص و مهمی داشته که هویت این ساز را از ابزاری صرفاً موسیقایی فراتر می‌برده است. این موضوع به معنای اهمیت موقعیت‌های کاربردی و کارکردهای کرنا است؛ موضوعی که فراتر از مقولات موسیقایی، به عملکردهای انضمامی آن در بستری بینامتنی ارتباط پیدا می‌کند. آلن مریام^۵ اشاره می‌کند که در مطالعه‌ی موسیقی نباید «تنها در مورد چیستی یک موضوع اطلاعات به دست بیاوریم، بلکه باید بدانیم که آن موضوع برای مردم چه کاری انجام می‌دهد» (مریام، ۱۳۹۶، ۲۹۵). او به نقل از نادل^۶، کارکرد را با «عملیاتی بودن»، «نقش داشتن» و یا «فعال بودن» مترادف می‌داند (همان، ۲۹۷). مریام در کتاب انسان‌شناسی موسیقی، از پانزده فصلی که به رویکردهای مختلف در دانش موسیقی‌شناسی قومی اختصاص دارد، یک فصل را به موضوع کارکردها و کاربردهای موسیقی اختصاص می‌دهد. او ضمن اشاره و تحلیل نظرات دیگر پژوهشگران و تأکید بر تمایز کاربرد و کارکردهای موسیقی در بطن یک جامعه‌ی انسانی، تعدادی از کارکردهای موسیقی را به‌طور مشروح برمی‌شمارد و در نهایت به تعدادی از این کارکردها، به‌عنوان کارکردهای اولیه‌ی موسیقی اشاره می‌کند. این موارد عبارتند از: ایجاد لذت و برانگیختن حس زیبایی‌شناختی، سرگرم‌کننده بودن، برقراری ارتباط، ارائه‌ی نمادین مفاهیم، برانگیختن واکنش‌های فیزیکی، هدایت جامعه به سوی یکدست‌شدن هنجارهای اجتماعی، اعتبار بخشیدن به نهادهای اجتماعی و آیین‌های مذهبی، کمک به استمرار و ثبات فرهنگی و یکپارچگی جامعه (همان، ۳۱۴-۳۲۰). با ارجاع به موارد استفاده‌ی کرنا در فرهنگ شرق گیلان، مشاهده می‌کنیم که این ساز در موقعیت‌های مشخصی به کار گرفته می‌شود

مراسم سوگواری و خاکسپاری افراد منطقه و به‌ویژه به هنگام مرگ جوانان، به‌عنوان بخشی از فاتحه‌خوانی برای درگذشتگان و ایام عزاداری‌های مذهبی و بخصوص در روزهای نهم و دهم ماه محرم (تاسوعا و عاشورا) به صدا در می‌آمده است. نواختن کرنا در سحرگاه به منظور بیدار کردن روزه‌داران و همراهی زائران به شکل مرسوم، امروزه تقریباً کنار گذاشته شده است، در حالی که نواختن آن در ایام ماه محرم و بر مزار درگذشتگان در روز خاکسپاری، یا پس از آن به منظور طلب آمرزش و مغفرت هنوز امری رایج است (تصویر ۷). به جز ایام محرم، در ایام مذهبی مانند عزاداری دیگر امامان نیز گاه کرنا نواخته می‌شود.

بنابراین براساس حافظه‌ی آگاهان محلی و مشاهدات نگارندگان در طی دو سال کار میدانی، می‌توان کاربرد ساز کرنا امروزه در دو موقعیت اصلی به صدا در می‌آید: روزهای عزاداری ماه محرم و هنگام فوت نابهنگام افراد محلی. تمامی موقعیت‌های دیگری که در تاریخ و یا حافظه‌ی تاریخی افراد به آن اشاره می‌شود امروزه فراموش شده است. نکته‌ی شایان توجه این است که در موقعیت‌های یادشده، ساز کرنا کارکرد مهمی را به‌طور نمادین بر عهده داشته است: اعلام یک رویداد قابل توجه و مهم. در تاریخ دینی شیعیان واقعه‌ی به شهادت رسیدن امام حسین (ع) و خانواده‌ی ایشان در واقعه‌ی تاریخی کربلا، از ناگوارترین بخش‌های تاریخ به شمار می‌رود که هر ساله، در سالگرد این رویداد بر طبق گاه‌شمار هجری قمری، شیعیان جهان به شکل‌های مختلف از جمله تشکیل دسته‌های عزاداری و حرکت در خیابان‌ها اندوه خود را نشان می‌دهند. نواختن کرنا در این روزها ابزاری برای اشاره به اهمیت یک رویداد تاریخی و به نوعی خبررسانی از زنده بودن یک باور است. نواختن کرنا در فوت نابهنگام جوانان یا افراد مهم جامعه نیز اشاره به رویدادی ناگوار دارد و افراد محلی با شنیدن صدای کرنا در روزهای عادی متوجه می‌شوند که جوانی در محله‌ی آنها از دنیا رفته است. کارکرد تاریخی کرنا همواره اعلام یک خبر و رویداد اجتماعی مهم بوده که این امر در عصر حاضر منحصراً در بافت مذهبی



تصویر ۷- فاتحه خوانی توسط کرنا نوازان بر سر قبور درگذشتگان، تاسوعای ۱۳۹۷ شمسی، قبرستان آقاسیدمحمد لاهیجان.

حضور سازها در منزل و اعتقاد افراد به تقدس وابسته به آنها باعث می‌شود که حضور ساز به نوعی ثابت امر نواختن کرنا و حضور یافتن در روزهای مشخص بیانجامد که این امر در گروه‌های تعزیه‌خوانی نیز به همین شکل دیده می‌شود. علی بلوکی پدر خانواده و رهبر یکی از گروه‌های کرناوازی در لاهیجان است. نواختن کرنا برای او نوعی ادای دین مذهبی در برابر واقعه‌ی کربلا و به نوعی اجرای فرایض دینی به شمار می‌آید. پسران و نوه‌های ذکور وی نیز به همراهش در گروه کرناوازی مشارکت می‌کنند. همگی آنان علاوه بر اهمیت حفظ و انتقال این رسم دیرین، حضور در گروه را حفظ هویت خانوادگی خود نیز می‌دانند؛ هویتی که در عین وابستگی دینی، فرهنگ و استمرار یک رفتار آیینی را با خود به همراه دارد. آموزش کرنا در این خانواده به شکلی بسیار سهل‌گیرانه آغاز می‌شود؛ تقلید از چگونه دمیدن در دهانه‌ی کرنا، تولید صدا، شناخت ابیات و حضور در مراسم. فرزندان اهمیت، علاقه به نواختن و عشقی برخاسته از باورهای دینی را از پدر به میراث برده و به این ترتیب می‌توان از استمرار این رفتار موسیقایی و فرهنگی در این خانواده و در شرایط کنونی اطمینان حاصل کرد.

کارکرد اعتقادی دیگری که در پس حضور ساز کرنا در مراسم مذهبی گیلان وجود دارد، اعتقاد به نذر و نیاز است. مردم منطقه به نوعی نذر باور دارند و برای برآورده شدن حاجت خود با پرداخت پول از نوازندگان درخواست می‌کنند در ایام محرم کرنا بنوازند. این حاجت می‌تواند طلب درمان یک بیمار باشد و مردم اعتقاد دارند با نذر کردن و نواختن کرنا، بیمارشان بهبود می‌یابد. نوازندگان پولی را که از مردم برای نواختن و نذرشان دریافت می‌کنند می‌توانند به مسجد محل تقدیم کنند و یا برای ساختن کرناهای جدید استفاده کنند. نوازندگان کرنا نیز در هنگام نواختن به نوعی نذر باور دارند و نذر می‌کنند که سال آینده هم در مراسم محرم شرکت کنند. بنابراین نواختن کرنا نوعی نذر و برآورده کردن نیاز اعتقادی نیز به‌شمار می‌آید و می‌تواند برایش کارکردی اعتقادی و حتی درمانی در نظر گرفت.

۲. کارکرد نمادین

شکل ظاهری کرنا، بلندی لوله‌ی صوتی و سر خمیده‌ی آن و همچنین استفاده از کدو به‌عنوان بخش تقویت کننده‌ی صدا، به نمادهایی ارجاع می‌دهند که از منظر نمادشناسی و نشانه‌شناسی قابل بررسی و تحلیل هستند. هر چند به واسطه‌ی باورهای دینی در فرهنگ اقوام ایرانی بسیاری از مفاهیم دال بر جنسیت حذف شده‌اند اما این امر نمی‌تواند باعث نادیده گرفته شدن دلالت و وابستگی آنها به مفاهیمی چون مردانگی، قدرت، اعلام رویدادی بزرگ، اهمیت داشتن و بروز بیرونی شود. این در حالی است که در فرهنگ ایرانی مظاهر زنانگی با خفا، آرامش، صدای آرام و ناپیدایی همراه می‌شوند. افزون بر این در «فرایند درک بصری» (اکو، ۱۳۹۳، ۴۳) از امر شباهت^۸ میان نشانه‌ها و مجریان ساز که تماماً متشکل از مردان است، کرنا سازی مردانه است که منحصرأ مردان آن را به صدا درمی‌آورند و بر اساس

و کارکردهای مشخصی دارد که در بسیاری از موارد با فهرست مریام قابل انطباق است. به منظور شناخت این مقوله به کارکردهای این ساز در بطن جامعه‌ی شرق گیلان پرداخته می‌شود.

۱. کارکرد اجتماعی - اعتقادی: خبررسانی، ایجاد همبستگی در یک گروه اجتماعی - مذهبی

اگر برگزاری مراسم سوگواری محرم و اجرای دسته‌جمعی کرناوازان را نوعی تشکل اجتماعی - اعتقادی بدانیم، نقش این ساز به‌عنوان یکی از ابزارهای فرهنگی با کارکرد صوتی بسیار پررنگ می‌شود. کرناهای مختلف در تاریخ ایران همواره به‌عنوان ساز خبررسان نقش ایفا می‌کردند و به دلیل ویژگی‌های صوتی به هویتی مستقل دست یافتند: هویت خبررسان بودن. باتوجه به اینکه مهم‌ترین کاربرد کرنا در طول تاریخ استفاده در موقعیت‌های رزمی بوده، امروزه کرنا با حضور و پذیرفته شدن در بافت مذهبی و آیینی سوگواری ماه محرم به ابزاری برای گردهم آوردن معتقدان و شکل دادن یک تشکل اجتماعی - اعتقادی تبدیل شده است که حضور آن به این نهاد مذهبی نوعی هویت، اعتبار و رسمیت می‌بخشد. از سویی دیگر، حضور مستمر و هر ساله‌ی کرنا در آیین‌های سوگواری ماه محرم به ثبات گروه‌های مجری و تحکیم باورهای آنان انجامیده است. «تمامی ادیان متضمن اجتماعات مؤمنان‌اند که این اجتماعات به شیوه‌های مختلفی سازمان داده می‌شوند» (گیدنز، ۱۳۷۶، ۵۰۸). این ساز به‌طور نمادین عنصر هویتی تجمع مؤمنان به شمار می‌آید که در مراسم هر ساله با عنوان خاص محله‌ی خود شناخته می‌شوند، مثلاً «گروه کرناوازان محله‌ی کاروانسرای لاهیجان». به این ترتیب گروه‌های مختلف معتقدین به واسطه‌ی نواختن کرنا در کنار یکدیگر قرار گرفته و به‌عنوان گروه کرناوازان هر محله شناخته می‌شوند. اعضای نوازندگان یک گروه اجتماعی را تشکیل می‌دهند؛ به این معنا که کرناوازان گروهی از افراد هستند که «با یکدیگر به‌طور منظم کنش متقابل دارند. این گونه کنش متقابل منظم معمولاً اعضاء گروه را به‌عنوان واحدی مشخص با یک هویت اجتماعی کلی به همدیگر پیوند می‌دهد» (همان، ۳۱۳). آنان همگی مسلمان و معتقد به برگزاری مراسم سوگواری سالیانه در ماه محرم هستند و پیوندی عمیق و قلبی با این سوگواری دارند. این اجتماع که در عین حال یک جمع نسبتاً محدودی را شامل می‌شود فرهنگ نواختن کرنا را در خود حفظ کرده و این امر به نوعی در فهرست رفتارهای اجتماعی و دینی مشترک آنها قرار می‌گیرد. نواختن کرنا و اعتقاد به اهمیت آن به نوعی یک امر مشترک در میان اعضای گروه کرناوازان و همچنین در برخی موارد خانواده‌های آنان (که شامل زنان خانواده نیز می‌شود) به شمار می‌آید.

محل نگهداری مجموعه سازهای کرنا، مساجد (به عنوان یک مجمع دینی بزرگ) و یا منزل افرادی است که به‌عنوان رهبر گروه خود پذیرفته می‌شوند. به این ترتیب مجموعه کرناهای هر محله یا هر خاندان به نوعی متعلق به گروه، محله یا خانواده به شمار می‌آیند.

«ساختار فرایند ادراکی و تعامل بین عناصر» (همان) شباهتی مبتنی بر رابطه‌ای نمادین را تداعی می‌کند.

ساز کرنا به واسطه‌ی بلندی لوله‌ی صوتی و همچنین صدای بم و پر حجم به‌طور نمادین به مفاهیم دیگری مانند بزرگی، عظمت و شکوه نیز پیوست می‌شود. در هنگام حرکت سازها به صورت عمودی و افراشته در دست گرفته می‌شوند؛ حالتی که نوعی نشان پیروزی و برتری و قدرت است و حاضرین نیز تحت تأثیر این حرکت و صدای سازها واقع می‌شوند. کاربرد پیشین این معانی در بافت تاریخی یعنی صحنه‌ی نبرد، به واسطه‌ی دوربرد و شدت صدای بالای آن معنا می‌یابد. با «صنعتی‌شدن جنگ»ها (گیدنز، ۱۳۷۶، ۳۷۷) و تغییر شکل خبررسانی، این کاربرد ساز، به کلی کنار گذاشته می‌شود اما همان مفاهیم در بافت دینی تداعی و بازتعریف می‌شوند و کرنا به شکلی دیگر حضور می‌یابد. مثلاً به گفته‌ی برخی نوازندگان کرنا در گفتگوهای شخصی با نگارندگان این مقاله «بدنه‌ی بلند و طویل ساز و صدای حجیم و بسیار بلند آن می‌تواند کمک کند تا صدای آندوه ما از ظلمی که در تاریخ بر خاندان امام حسین (ع) رفته، به گوش آسمانیان برسد» (گفتگوی شخصی با علی بلوکی، نوازنده‌ی کرنا در لاهیجان). هر چند این تفسیر می‌تواند نوعی برداشت فردی تلقی شود و قابلیت تعمیم به کلیت نمادین این ساز را نداشته باشد، اما به هر حال دور از ذهن نیست که شکل ظاهری ساز و داشتن صدایی با بسامد پایین، شدت صدای بالا و قابلیت انتشار بسیار، می‌تواند با نمادی از همین دست در ارتباط باشد و ساز را به ابزاری برای نزدیک‌شدن و رساندن پیام به مکانی فراتر از سطح مادی حیات نزدیک کند. علی بلوکی، نوازنده و آگاه محلی با اشاره به شکل نواختن ساز آن را به نوعی ابزار برای رساندن آواز زمینیان به گوش آسمان تشبیه می‌کند و به عبارت دیگر در اینجا ساز ابزاری است برای پیمودن فاصله‌ی بسیار زمین تا آسمان، راهی برای رفتن از فرش تا عرش. هر چند این تعبیر بسیار احساسی به نظر می‌آید اما بخش نمادین صدای ساز از نظر نوازندگان در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد و مهم‌ترین نقش علاوه بر نقش نمادین و گاه شمایلی ساز، نقش اجتماعی آن است که به انسجام اجتماعی معتقدان کمک می‌کند. در گفتمانی بینامتنی، ساز کرنا در ارگانیسم اجتماعی معتقدانی که هر ساله به مناسبتی مشخص گرد هم جمع می‌شوند نشانه‌ای است که تأویل آن، در صورت، به شکل ظاهری و پر حجم بودن صدای ساز و در عمق به حضور نمادین ساز به‌عنوان عنصری برای تحکیم جمعی معتقدان بدل می‌شود. این ساز به‌عنوان «بخشی از زمینه‌ی نشانه‌ای و معنادار موسیقی است؛ بخشی که می‌تواند جهان‌بینی و نگاه فراگیر ما را شکل بدهد» (Dawe, 2013, 203).

۲-۱. نمادهای مکانی: حرکت از پایین به بالا

جهت نواخته‌شدن ساز - به سوی بالا یا به سوی پایین - امر مهم دیگری است که امر تو اِکو از آن با عنوان حساسیت مکانی یاد می‌کند.

او درباره‌ی امر اشاره کردن می‌گوید «لازم نیست انگشتی که به سمت یک شیء نشانه رفته نزدیک آن شیء باشد تا دلالت بر «نزدیکی» کند. نزدیکی یک علامت معنایی است که حتی اگر انگشت به سمت خلاء نشانه رفته باشد، قابل درک است. حضور شیء برای دلالت نشانه ضروری نیست، حتی اگر برای کنترل کاربرد نشانه در فرایند ارجاع لازم باشد» (اکو، ۱۳۹۳، ۳۱). بنابراین حالت نواختن کرنا نیز جنبه‌ای نمادین دارد. در این حالت به یک داده‌ی محتوایی اشاره می‌شود که جوهر آن از جوهر یک پدیده‌ی مادی متفاوت است. حرکتی به سوی بالا، حرکت به سوی شکوهی الوهی و بزرگ است و حرکت رو به پایین ارتباطی با عالم درگذشتگان است که به‌طور نمادین در شکل نواختن این ساز و کارکرد نمادین آن نمایان می‌شود.

۲-۲. نمادهای زمانی

ساز کرنا در زمان‌های بسیار محدود و مشخصی از سال نواخته می‌شود و همین امر نوعی اهمیت نمادین و زمانی را به آن پیوست می‌کند. شعیری در مقاله‌ی «مفهوم زمان در نظام هم‌نشینی صوری مراسم آیینی عاشورا» به تفصیل به بررسی زمان‌بندی نمادین سوگوارهای ماه محرم می‌پردازد. وی معتقد است که عاشورا دارای وجه نمادین متکثری است که در نهایت به مانند گفتمانی واحد، همگون و منسجم عمل می‌کند و «به‌رغم مفهوم متکثر زمان، گفتمان مراسم آیینی عاشورا از یک گونه‌ی دالی واحد زمانی تبعیت می‌کند که ما آن را زمان اسطوره‌ای می‌نامیم» (شعیری، ۱۳۸۸، ۱۳۶). در این زمان اسطوره‌ای که جلوه‌ای بسیار استوار از زمان است و می‌توانیم آن را زمان مسلط بنامیم، همه‌ی مفاهیم زمانی دیگر بر آن استوار می‌شوند چراکه زمان اسطوره‌ای از نوعی مرکزیت و جامعیت برخوردار است که می‌تواند زمان‌های مدلول دیگر را نیز تحت تأثیر خود قرار دهد. از یک سو به واسطه‌ی ریشه‌های خود به گذشته وابسته است و از سوی دیگر به واسطه‌ی استمرار خود به حال و آینده متصل می‌شود. حضور ساز تاریخی کرنا و استفاده‌ی زمان‌بندی شده‌ی آن در بستری چنین پیچیده خود نشانه‌ی وابستگی آن به این زمان‌بندی و حضور نمادهای تاریخی پیوست شده به آن است. از منظر نشانه‌شناسی این موضوع را می‌توان از وجوه مختلف بسط داد که در حدود این پژوهش و در اینجا تنها به یک مورد، یعنی گفتمان^۹ برنامه‌مدار اشاره می‌کنیم. شعیری در گونه‌ی گفتمانی برنامه‌مدار به رابطه‌ی کنش‌گر و برنامه‌های از قبل تعیین شده اشاره می‌کند. همان‌طور که گفته شد مجریان کرنا نمی‌توانند بدون تبعیت از این زمان‌بندی اسطوره‌ای و خارج از این بافت گفتمانی ساز را به صدا درآورند. در این حالت کنش‌گر - در اینجا نوازنده‌ی کرنا، در جایگاه یک وسیله است تا برنامه‌ای که به او داده شده است را بر اساس یک زمان‌بندی پیچیده اجرا کند. «استمرار و تداوم دو روی جدایی‌ناپذیر زمان گفتمانی مسلط (اسطوره‌ای) و جا افتاده هستند» (همان، ۱۴۷)؛ استمراری که در تکرار زمان‌بندی شده‌ی هر ساله و تعدد سازها و محبوبیت آن در میان نسل‌های پیاپی

است که بین خودشان برقرار است و مردم عادی از این قراردادهای آگاه نیستند. ممکن است ابیاتی که توسط گروهی از کرنا نوازان در روستایی رایج باشد، بین کرنا نوازان روستاهای دیگر متداول نباشد. هر گروه کرنا نواز در هر روستایی می‌تواند بیت‌های خود را داشته باشد که بین نوازندگان گروهش آموزش داده شده است. با توجه به اجرای چند نغمه‌ی محدود توسط کرنا، تفاوت بیت‌ها از لحاظ تفاوت کشش‌های ریتمیک تعیین می‌شود که این کشش‌های ریتمیک با وزن شعری که تداعی کننده‌ی آن است هماهنگی دارد. نوازندگان می‌دانند در مقابل کدام مسجد، تکیه و قبرستان و یا بنا به زمان واقعه مثلاً در روز تاسوعا یا عاشورا به نسبت مناسبت آن کدام فیگور ریتمیک را که معادل ابیات اشعار است اجرا کنند در حالی که این رمزگذاری‌ها در نزد مخاطبان عام ناشناخته است.

پدیده‌ی ساز سخنگو در رابطه با سازهای کوبه‌ای و سازهای بادی در نقاط بسیاری از جهان و فرهنگ‌های مختلف دیده می‌شود. یوسف شوقی^{۱۱} (۱۹۹۴) و پاول روزینگ اولسن^{۱۲} (۱۹۷۶ و ۱۹۶۴) در فرهنگ عمان و بحرین اشاراتی به سخنگوبودن سازهای بادی و کوبه‌ای در این فرهنگ‌ها داشته‌اند. روایت این پژوهشگران نیز مانند کرنا، گیلان، ترجمانی متریک از یک کلام مشخص است که به‌عنوان یک پیام توسط گوش مخاطب دریافت می‌شود. زبان نمادین ساز برای آن افرادی معنا پیدا می‌کند که آن زبان رمزگذاری شده را شناخته و پیام او را دریافت می‌کنند. این کارکرد در روزگار گذشته نیز می‌توانست به‌عنوان پیامی آشنا برای رزمندگان و رهبران سپاه مورد استفاده باشد؛ پیامی که تنها برای افراد آشنا معنا داشته و ناآشنایان از آن درک معنایی نداشته‌اند. این پیام می‌توانست شامل عباراتی با مضمون آماده باش حرکت، توقف، پیش‌روی، عقب‌گرد و غیره بوده باشد. در حالی که امروزه در بافت دینی دربرگیرنده‌ی عباراتی حاکی از اندوه و اعلام سوگواری است. این موضوع خود به وجه دیگری از حضور ساز اشاره می‌کند که آن را تغییر بافت اجرایی می‌نامیم.

۴. کارکرد صوتی

با توجه به عدم ملودی‌نوازی کرنا، می‌توان به کارکرد کم‌رنگ موسیقایی آن پی برد. مردم در برگزاری مراسم محرم از دسته‌های عزاداران و نوحه‌خوان‌ها، انتظاری موسیقایی دارند و گاه لحن نوحه‌ای را بر دیگری ترجیح می‌دهند یا حتی تحت تأثیر زیبایی ملودی قرار می‌گیرند. در حالی که در مورد ساز کرنا انتظار مردم کارکرد موسیقایی آن نیست، بلکه کارکرد صوتی آن است. انتظار مردم در مورد ساز کرنا تنها یک کارکرد مشخص است: اعلام حضور دسته و شاید اعلام سالگرد رویدادی تاریخی و مهم برای معتقدان. هیچ ترجیحی در اجرای کرنا نوازان برای مردم وجود ندارد. آنها تنها به بزرگی و کوچکی گروه‌ها گوش فرا می‌دهند و تحت تأثیر صدای تأثیرگذار کرنا واقع می‌شوند و از اجرای کرنا انتظار موسیقایی یا زیبایی‌شناسانه ندارند.

متجلی شده و اشاره به وجوه ناپیدای نشانه‌ای و انضمامی کرنا دارد. وجوهی که در عین پیوستگی به صورت و حضور صوتی این ساز، به مراتب تأثیرگذارتر عمل می‌کنند. به این ترتیب و با اشراف به این امر که حضور یک ساز در بطن یک بافت فرهنگی تا چه حد می‌تواند به نشانه‌ها پیوند خورده باشد می‌توان گفت که موسیقی قادر است «نقش‌های نمادین گسترده‌تری را در جامعه و فرهنگ بر عهده داشته باشد؛ نقش‌هایی که در آن از خود موسیقی برای نمادپردازی ارزش‌ها و حتی شوریدگی‌های خاص‌ترین و در عین حال کلی‌ترین وقایع استفاده بشود» (مریام، ۱۳۹۶، ۳۳۸). ذات انتزاعی موسیقی نیز دلیلی بر این اهمیت این وجه نمادین است که با واکاوی لایه‌های مختلف نمایان‌تر می‌شود.

۳. کرنا به عنوان ساز سخنگو

سخن‌گوبودن ساز به معنای تقلید ریتمیک اوزان شعری، در بین بسیاری از موسیقی‌دان‌های حوزه‌ی خلیج فارس و بلوچستان مطرح شده است. برخی نوازندگان در این مناطق معتقدند از آنجا که صدای ساز در اجرای برخی قطعات، بر اساس تقلید از هجاهای کلامی است، در تشبیه خارج شدن کلام از گویای انسان به خارج شدن هجاهای صوتی از دهانه‌ی ساز، عنوان ساز سخنگو را به ساز اطلاق کرده‌اند (نک. Rovsing Olsen, ۱۹۷۶/ درویشی، ۱۳۸۳). در گفتگو با نوازندگان ساز کرنا در شهر لاهیجان، هر یک در پاسخ به چستی آنچه می‌نوازند، هر یک از بخش‌ها — که در لفظ خود آن را «بیت» می‌نامند — را به یک ذکر مانند «لااله الا الله» و مانند آن شبیه کرده و هر هجا را با یک هجا از این ذکر در کنار هم قرار می‌دهند که می‌تواند همان سازسخنگو نامیده شود. این نوازندگان نیز به همان سیاق، کلام‌های سوگواری نوازندگان کرنا امروزه وجه دیگری را نیز بر کارکردهای این ساز افزوده‌اند که ممکن است ریشه‌های تاریخی نیز داشته باشد. نوازندگان کرنا در موقعیت‌های مختلف — برای مثال رسیدن در برابر مسجد، تکیه، عبور از مقابل قبرستان، عبور از مقابل دسته‌ی عزاداران محله‌های دیگر و غیره، «بیت»‌های مختلفی را اجرا می‌کنند^{۱۳}. به این صورت که نوازندگان واژه‌های هر عبارت یا شعر را تقطیع کرده و هجاهای مختلف آن را به صورت کشش‌های کوتاه و بلند و در یک قالب متریک اجرا می‌کنند. آنها از آنچه می‌نوازند، پیام و کلامی مشخص دریافت می‌کنند که گویای یک عبارت واژگانی مشخص است. به عبارت دیگر آنچه ما تنها به‌عنوان توالی متریکی از چند نغمه یا نُت ساده می‌شنویم، برای مجریان و آشنایان به ساز، نوعی ترجمان صوتی از ابیات شعری مشخص است.

گروه کرنا نوازان توسط یک نفر رهبری می‌شود که سرکرناچی نامیده می‌شود. وقتی سرکرناچی «بیتی» را اجرا می‌کند، گروه نوازندگان می‌دانند که آن «بیت» را با چه «بیتی» باید پاسخ گویند. نکته‌ی شایان توجه اینکه معانی این نغمات و به قول کرنا نوازان «بیت» را فقط خود نوازندگان کرنا متوجه می‌شوند که بر اساس قراردادهای و اصولی

اعلام خبر، رساندن پیام‌های رمزگذاری شده و معنادار به افراد گروه و در نهایت نمایش شکوه و قدرت بوده است. امروزه بافت اجرایی آن یعنی صحنه‌ی نبرد جای خود را به اعلام رویدادهای دینی و پیام‌های معنادار مربوط به مفاهیم اعتقادی داده است. در گذشته این ساز برای خبررسانی و استفاده در رزم به کار برده می‌شده در حالی که امروز این بافت اجرایی به بافتی مقدس و اعتقادی تبدیل شده است. این موضوع در مورد سازهای نقاره‌خانه‌ی آستان قدس رضوی نیز صادق است. این تحول، موضوع بافت اجرایی و پیام‌های رمزین آن را دربر گرفته و یک شیء زمینی و غیرقدسی را در بافتی قدسی بازتعریف کرده است. نقش خبررسانی با پیوند خوردن به باورهای دینی به جایگاهی نمادین بدل شده و کارکردهای اجتماعی دیگری نیز با آن همراه شده است. این امر نه فقط بر هویت یک ابزار تأثیر گذاشته بلکه ملزومات وابسته به آن مانند کلام، پیام‌های مشخص و کارکردهای اجتماعی - اعتقادی آن را نیز تغییر داده است. سازهای موسیقی می‌توانند مفاهیم بسیاری در خود داشته باشند و حضور این مفاهیم وجود آن‌ها را از شیء بودن صرف فراتر می‌برد. کارکردهایی مانند برانگیختن حواس، به حرکت درآوردن اندام انسان و شاخص کردن یک هویت قومی این ابزار را به پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی تبدیل می‌کند، تا حدی که می‌توان گفت در میان برخی اقوام «سازهای موسیقی راهی برای ساختن و نگاه داشتن هویت یک فرهنگ به شمار می‌آیند» (Dawe, 2013). در بافت نمادین سوگواری‌های ماه محرم، کرنا که از یک بافت متفاوت وام‌گرفته شده چنین کارکردی پیدا کرده و با گذر نسل‌های مختلف این کارکرد به شکلی متفاوت ظاهر شده است. امروزه این ساز به‌عنوان یک ابزار صوتی، در بافتی مشخص به همراه نمادها و نشانه‌های پیوسته شده با اعتقادات و به‌طور هم‌زمان دارای تاریخی دیرسال است و حضور آن با درجه‌ی خاصی از هویت اجتماعی - اعتقادی (مانند حرمت‌های رفتاری و اعتقادی، نذر کردن، نگاه داشته‌شدن در مکان‌هایی خاص و غیره) همراه می‌شود. به‌علاوه ابزاری است برای خلق اصواتی که کارکرد مشخصی داشته و به‌عنوان یک ابزار فرهنگی جاذبه‌های چندوجهی بسیار مهم دیگری را نیز به همراه دارد.

به دلیل شدت و بُرد صدای بالای کرنا، نقش صوتی‌ای که ایفا می‌کند، کارکرد خبررسانی آن است. کرنا به‌عنوان یک رسانه عمل می‌کند. این خبررسانی می‌تواند برای اعلام مرگ یک فرد به‌ویژه یک فرد جوان در مراسم خاکسپاری و سوگواری او باشد، در دهه‌های پیش می‌توانست به منظور بدرقه‌ی زائران در مراسم چاووشی خوانی باشد و یا برای اعلام سحر در هنگام ماه رمضان. نکته‌ی شایان توجه این است که این خبررسانی‌ها یا مرتبط به مراسم و آئین‌های مذهبی هستند و یا برای مراسم سوگواری به کار می‌روند. همچنین با توجه به اینکه این ساز در گذشته در جنگ‌ها استفاده می‌شد، صدای مهیب و بلند آن می‌تواند یادآور جنگ عاشورا نیز باشد. بنابراین می‌توان شدت صدای بسیار بلند و بم این ساز را به کارکرد صوتی خبررسانی آن قلمداد کرد. بدین ترتیب بستر کاربردی یک ساز می‌تواند باعث کم‌رنگ شدن اهمیت موسیقایی آن شود. همچنین به دلیل محدود بودن اصوات تولیدشده به دو یا سه نغمه‌ی مجزا، وجه موسیقایی و زیبایی‌شناسانه‌ی کرنا در اولویت دوم قرار گرفته و در فرایندی پیچیده از صوت مجرد و منتزع به صوتی معنادار و دلالت‌گر تبدیل شده است. در اینجا کارکردهای زیبایی‌شناسانه‌ی موسیقی حذف شده و آنچه باقی می‌ماند نوعی حضور نمادین با یک پیام مشخص است.

تغییر بافت اجرایی

نکته‌ی شایان توجه تغییر موقعیت و بافت اجرایی کرنا در طی قرن‌ها و تغییر نظام‌های اجتماعی و اعتقادی است. در طی تاریخ سازها کاربردهای موزی داشته‌اند. برای مثال نقاره‌خانه‌ی شاهی با سازهایش در گذشته، هم کاربرد نظامی داشته و هم کاربرد تشریفاتی سیاسی و غیرسیاسی (مانند همراهی دسته‌ای که جهاز عروس را در خانواده‌های اشرافی به خانه داماد می‌برده‌اند). اما در اینجا بافت اجرایی ساز کرنا، در طی تاریخ به کلی تغییر کرده و در دو موقعیت متفاوت استفاده نمی‌شود. به عبارت و گفته‌ی آگاهان محلی، این ساز، به‌عنوان ابزاری صرفاً متعلق به موقعیت سوگواری در ایام محرم شناخته می‌شود. اشکال مختلف کرنا از جمله کرنا سر خمیده‌ی گیلانی در طول تاریخ به‌عنوان سازی خبررسان و مورد استفاده در رزم‌ها و به قصد

نتیجه

اجتماعی دارد. نواختن کرنا در ایام محرم با کارکردهای متفاوت و چند لایه‌ای در هم تنیده شده است که به منظور درک آن باید مدخل‌های مرتبط و در عین حال مستقلی را در کنار یکدیگر مورد مطالعه قرار داد. علاوه بر کارکرد صوتی کرنا که «خبررسان» بودن آن است، سایر کارکردهای این ساز بوده که ضامن حضور و حیات آن شده است. از کارکردهای اجتماعی - اعتقادی این ساز می‌توان به مشارکت در تشکلهای مراسم دینی، استمرار یک آیین مذهبی و برآورده شدن نذر و حاجت افراد اشاره کرد که برای کرنا هویت کارکردی فراموسیقایی به همراه آورده است. جنبه‌ی کارکردی دیگر کرنا را می‌توان نقش

کرنا‌ی گیلان نمونه‌ی زنده از شیء‌ای است که در طی تاریخ نقش خبررسانی یک رویداد زمینی (جنگ) را با نقش خبررسان یک امر قدسی (استفاده در بستر دینی) تعویض کرده است و طی یک دگردیسی توانست به حیات خود ادامه دهد و خود را از فراموشی برهاند. بخش صوری و موسیقایی ساز کرنا در هر دو دوره‌ی حیات (از ساز رزمی تا یک ساز قدسی)، همواره تحت تأثیر کارکردهای نمادین و اجتماعی آن بوده است. از منظر فرهنگ‌ی کرنا تنها یک ساز بادی در یک نظام طبقه‌بندی شده و سازشناسانه نیست، بلکه یک عنصر هویتی است که می‌تواند پیامی را منتقل کند که بار معنایی، کلامی و

که نوازندگان می‌دانند در مقابل کدام مسجد، تکیه و قبرستان و یا بنا به زمان واقعه مثلاً در روز تاسوعا یا عاشورا به نسبت مناسبت آن کدام فیگور ریتمیک را که معادل ابیات اشعار است اجرا کنند؛ در حالی که این رمزگذاری‌ها در نزد مخاطبان عام ناشناخته است. همچنین کرنا دارای کارکردهای نمادینی است که از منظر علم نشانه‌شناسی و نمادشناسی قابل تأمل است. از کارکردهای نمادین آن می‌توان به مفاهیمی چون مردانگی، قدرت، عظمت، رساندن پیام به مکانی غیرمادی و آسمانی، نمادهای مکانی مانند جهت نواختن ساز و نمادهای زمانی مرتبط با ایام سوگواری محرم اشاره کرد.

«سخن‌گویی» آن یاد کرد. کرنا به واسطه‌ی دو یا سه نغمه‌ای که تولید می‌کند از لحاظ حرکت نغمات دارای نظم ملدیک خاصی نیست اما از نظر ریتمیک معمولاً فیگورهای ریتمیک خاص و مشخصی توسط گروه نوازندگان اجرا می‌شود. هر چند این فیگورهای ریتمیک با حجم صوتی بالا برای مخاطب برون فرهنگی معنای خاصی جز اشاره به وقایع تاریخی و تأثیر صوت ندارد، اما برای نوازندگان کرنا هر فیگور ریتمیک معادل یک بیت از اشعار یا نوحه‌های شناخته شده‌ای است که در طی مراسم سوگواری خوانده می‌شود. این موضوع و شناخت فیگورهای ریتمیک تا به حدی اهمیت داشته و نشانه‌ای عمل می‌کند

پی‌نوشت‌ها

1. بشرا، محمد و طاهری، طاهر (۱۳۸۷)، *جشن‌ها و آیین‌های مردم گیلان* (۲)، رشت، فرهنگ ایلیا.
2. بشرا، محمد و طاهری، طاهر (۱۳۸۹)، *آیین‌های گندر در گیلان*، رشت، فرهنگ ایلیا.
3. بوستان، بهمن و درویشی، محمدرضا (۱۳۷۱)، «موسیقی مقامی ایران، بخش دوم: خراسان - کردستان - کرمانشاهان - گیلان»، *ادبیات فرهنگ و هنر*، شماره ۳۸، بهمن، صص ۷۲-۷۷.
4. بی‌نام (۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*، تهران، موزه‌ی هنرهای معاصر و مؤسسه‌ی توسعه‌ی هنرهای تجسمی.
5. بینش، تقی (۱۳۸۰)، تاریخ مختصر موسیقی ایران، تهران، نشر هوای تازه.
6. پاینده لنگرودی، محمود (۱۳۷۷)، *آیین‌ها و باورداشتهای گیل و دیلم*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
7. پوررضا، فریدون و همکاران (۱۳۷۴)، *موسیقی گیلان و تالش*، تهران، انجمن موسیقی ایران.
8. پورشعبان، حامد (۱۳۹۵)، *موسیقی گیلان*، جلد ۱، رشت، فرهنگ ایلیا.
9. حجازیان، محسن (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قوم‌ی*، تهران، کتابسرای نیک.
10. درویشی، محمدرضا (۱۳۷۶)، *آئینه و آواز: مجموعه مقالات درباره موسیقی نواحی ایران*، تهران، واحد موسیقی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
11. درویشی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *دایره‌المعارف سازهای ایران*، جلد اول، تهران، مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
12. درویشی، محمدرضا (۱۳۹۲)، *دایره‌المعارف سازهای ایران*، جلد دوم، تهران، مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور.
13. درویشی، محمدرضا و اطرابی، ارفع (۱۳۸۶)، *سازشناسی ایرانی*، تهران، نشر چشم‌انداز.
14. ذاکر جعفری، نرگس (۱۳۹۵)، «نقش موسیقی در جنگ‌ها و انواع سازهای رزمی در ایران دوران اسلامی با نگاهی بر تصاویر نگارگری»، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۲۱، شماره ۱، بهار و تابستان، صص ۶۵-۷۶.
15. شعیری (۱۳۸۸)، «مفهوم زمان در نظام هم‌نشینی صوری مراسم آیینی عاشورا»، *مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
16. گزنفون (۱۳۵۰)، *تربیت کوروش*، ترجمه بهمن کریمی، تهران، نشر اقبال.
17. گیدنز، آنتونی (۱۳۷۶)، *جامعه‌شناسی*، ترجمه منوچهر صبوری، تهران، نی.
18. عباسی، بیژن (۱۳۹۳)، *فرهنگ عامه روستاهای کوهپایه‌ای شرق گیلان*، رشت، نشر گیلکان.
19. فاطمی، ساسان (۱۳۹۳)، «سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار»، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، دوره ۱۹، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۵-۱۶.

1. Ethnomusicology.

2. برای اطلاع بیشتر ن.ک. «نقش موسیقی در جنگ‌ها و انواع سازهای رزمی در ایران دوران اسلامی با نگاهی بر تصاویر نگارگری» (ذاکر جعفری، ۱۳۹۵).
3. امروزه سازی با ویژگی‌های ساختار ظاهری مشابه کرنا ی گیلان از نظر طول لوله صوتی و دهانه‌ی عصبایی‌شکل، در کشور سوئیس نیز حضور دارد.
4. Pishi.
5. Alain Merriam.
6. S.F. Nadel.
7. در حوزه‌ی میدان پژوهشی تحقیق حاضر، چند خانواده‌ی بزرگ هستند که هر یک بالغ بر ۲۰ نمونه از ساز کرنا را در تمامی سال و در انتظار فرارسیدن روزهای سوگواری ماه محرم در انبار خانه نگه می‌دارند. صاحب‌خانه که به‌عنوان پیشکسوت، دارنده‌ی این سازها است در حفظ صحت و سالم‌ماندن سازها مسئول بوده و هر ساله با کاشت گیاه کدو یا تهیه‌ی آن از فروشندگان محلی تعدادی کدو را در زمان تازه‌بودن گیاه به صورت خمیده درآورده و در مجموعه‌ی خود آنها را حفظ می‌کند.
8. Similitude.
9. گفتمان به معنای جریانی که به واسطه‌ی آن گفته‌ای مطرح و بیان می‌شود.
10. به‌عنوان مثال یکی از ابیاتی که اجرا می‌کنند این است: «امشب شبِ عزا بُود آه و واویلا / صاحب عزا خدا بُود آو و واویلا».
11. Yusuf Shawqi.
12. Poul Rovsing Olsen.

فهرست منابع

- اسماعیل‌نیا، محمدرضا و رفیع‌فر، جلال‌الدین (۱۳۹۷)، «پژوهشی در ویژگی‌های نمادین نقاره در دیلمان (استان گیلان)، *نشریه علمی- پژوهشی نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۱۶، بهار و تابستان، صص ۱۳۵-۱۵۳.
- اصلاح عربانی، ابراهیم (۱۳۷۴)، *کتاب گیلان*، جلد ۱ و ۳، تهران، گروه پژوهشگران ایران.
- امیر انتخابی، شهرام (۱۳۸۷)، *جغرافیای تاریخی گیلان*، رشت، فرهنگ ایلیا.
- اکو، امبرتو (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی*، ترجمه پیروز ایزدی، تهران، ثالث.
- بشرا، محمد و طاهری، طاهر (۱۳۸۵)، *جشن‌ها و آیین‌های مردم گیلان* (۱)، رشت، فرهنگ ایلیا.

tion, Routledge.

Rovsing Olsen, Poul (1964), «Enregistrements faits à Kuwait et à Bahrain», *Ethnomusicologie III, Les colloques de Wégimont*, IV – 1958 – 1960, Université de Liège, pp. 137- 170.

Rovsing Olsen, Poul and Jenkins, Jean (1976), *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, Horniman Museum, London, World of Islam Festival.

Shawqi, Yusuf & Christensen, Dieter (1994), *Dictionary of Traditional Music in Oman*, Florian Noetzel, Germany.

ملاح، حسینعلی (۱۳۵۱)، «موسیقی نظامی و سابقه تاریخی آن در ایران»، مجله‌ی موسیقی، شماره ۱۳۸، مهر تا دی، صص ۱۵-۲۴.
مریام، آلن (۱۳۹۶)، *انسان‌شناسی موسیقی*، ترجمه مریم قرسو، تهران، انتشارات ماهور.

نجفی، سید محمد باقر (۱۹۹۷)، *آثار ایران در مصر، کلن، آکادمی علوم اسلامی*.
وحدتی، ناصر (۱۳۹۳)، *آوازه‌ها و ترانه‌های فولکلور گیلان، رشت، فرهنگ ایلیا*.

Dawe, Kevin (2013), «The Cultural Study of Musical instruments», *The Cultural Study of Music, A Critical Introduc-*

Multiple Functions of Karna in Religious Rituals and Mourning in Eastern Guilan

Maryam Gharasou^{*1}, Narges Zaker Jafari²

¹Assistant Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

²Associate professor of Music, Faculty of Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran.

(Received 14 Sep 2019, Accepted 2 Jun 2020)

This study aims to investigate the role of Guilan's karna and its multiple functions in the rituals in the eastern region of Guilan. Guilan's karna is associated with a set of mental, theological, and historical principles. In this study, using an intertextual discourse, it was attempted to analyze these actions with a new perspective. Therefore, it was attempted to identify, categorize, and analyze the multi-layered functions and concepts of this musical instrument. Guilan's karna is the prime example of an object that has substituted its role as the messenger of a terrestrial event (the war) with the messenger of a sacred event (used in the religious background), and has managed to survive after a metamorphosis. In its two distinct lifetimes (from a martial instrument to a sacred one), the musical aspect of karna has always been affected by its symbolic and social functions. From an intercultural perspective, karna is not regarded as a mere wind instrument in a classified organological system, but rather, it is identified as an element that could deliver a message with semantic, verbal, and social loads. According to the findings of the present study, four general functions were identified for the karna: 1. Socio-religious function 2. Symbolic function 3: Expressive function 4. Acoustic function. In addition to the acoustic function of karna as a 'messenger,' other functions have always been associated with its presence in various rituals. As a symbol of socio-religious function, it is not a mere musical instrument, but rather, it contains theological elements, including participation in religious associations, continuation of a religious tradition, and fulfillment of people's vows. These aspects create an external musical identity for the karna. The next functional aspect is its expressive or 'speech' function. Karna can produce only two or three tones and

lacks special tone order in terms of melodic motion; however, in terms of rhythm, specific rhythmic figures are usually played by the musicians. Although for the cross-cultural audience, these rhythmic figures with high dynamics have no specific meaning except reference to a reminiscent historical realization and a sound effect, for the players of karna, each rhythmic figure is equivalent to a certain verse of a well-known poem recited during mourning ceremonies. These rhythmic figures are important and symbolic, and the players know what rhythmic figure should be played in front of each mosque or graveyard depending on the time of the certain ritual. For example, for the Tasu'a or Ashura ceremonies, rhythmic figures that are equivalent to certain verses of a well-known poem are performed. These codes are unknown to the general audience. In addition, the symbolic functions of karna can be studied through semiotics and symbolism. Among its symbolic functions are concepts like bravery, power, majesty, and delivery of a message to immortal and heavenly places. Spatial symbols such as the direction of playing the instrument, and temporal symbols related to Muharram rituals are also factors in the symbolic frame of the karna. These multiple functions show how a musical instrument has survived while retaining its functional metaphors, and has guaranteed its survival by adapting to new performance conditions. Data were collected using field and library studies.

Keywords

Guilan's Karna; Guilan Rituals; Organology; Muharram Rituals; Music of Guilan, mourning.

* Corresponding Author: Tel: (+98-919) 3478308, Fax: (+98-13) 33690554, E-mail: maryam.gharasou@ut.ac.ir