مقاله پژوهشی

تحلیل نسبت میان آیین زار و صورت هنری آن از منظر کیهان‌شناسی دینی

مهدی اصل مرز[۱]، سعید زاویه[۲]، ایرج داداشی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۶/۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۲

چکیده

برای درک تجربه‌های درمانی در آیین زار، فهم جهان‌بینی معتقدان لازم است و این امر از طریق مطالعهٔ کیهان‌شناختی میسر خواهد شد. کیهان‌شناسی تصوری است از ماهیت و عمل جهان که موقعیت انسان و مخلوقات دیگر را در میان نظام جهان مشخص می‌کند. چون در روند مطالعهٔ این‌گونه آیین‌ها که توسط دین‌پژوهان، مردم‌شناسان، و انسان‌شناسان انجام می‌پذیرد، انسان و نیازهایش و به‌طور ویژه، در پدیدهٔ درمانی، قضیهٔ شفا و شفایابی مطرح است، بنابراین همهٔ ابعاد پژوهش پیرامون انسان دور می‌زند و به حوزهٔ مطالعات دینی، به‌طور ویژه دیدگاه الیاده که انسان جامع و کامل را انسان دین‌ورز می‌دانست، نگاه دارد. ضمن اینکه چون دین و اسطوره نقشی اساسی در شکل‌گیری کیهان‌شناسی‌ها دارند و از نگاه او از عوامل اصلیِ به‌وجودآمدن آیین‌ها نیز هستند، در روند پژوهش نقشی محوری دارند. اما آنچه در این میان و در حوزهٔ مطالعات هنر مغفول مانده، شناسایی نسبت میان آیین‌های درمانی و صورت هنری آنهاست که در این مقاله بر آیین زار تمرکز شده است. شناسایی این نسبت، می‌تواند زمینه‌ای فراهم کند تا نقش باورها و اعمال آیینی و به‌طور ویژه وجوه هنری این اعمال در درمان ناخوشی‌ها اهمیت پیدا کند. روش پژوهش، اسنادی و تحلیلی است. در این بخشْ کتاب‌ها، مقالات، و فیلم‌های مستند فارسی و لاتین مرتبط با موضوع بررسی شده‌اند.

واژگان کلیدی: آیین زار، آیین‌های درمانی و هنر، کیهان‌شناسی دینی، میرچا الیاده.

---

۱ استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)؛ mehdiaslemarz@yahoo.com

۲ دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران؛ sssazavieh@yahoo.com

۳ دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران؛ dadashi@art.ac.ir

نامه انسان‌شناسی، سال بیست و دوم، شماره ۴۰، بهار و تابستان ۱۴۰۴، ص ۱۵- ۴۳

https://doi.org/10.22034/jasi.2026.2039523.1547

۱. مقدمه

آیین زار، مجموعه‌ای است از عناصر مادی و غیرمادی که تلاش بر آن است با استفاده از آنها درمان‌جو (بیمار) را در یک فرایند آیینی به نقطه‌ای برسانند که از درد و رنج رهایی یابد. درمان‌گر (بابا / ماما در ایران، شیخ / شیخه در آفریقا) که در آیین نقش محوری دارد، قبل از هر کاری بیمار را نزد پزشک می‌فرستد. بیمار پس از آنکه نزد پزشک‌های مختلف رفت و نتیجه نگرفت، مجدداً به درمان‌گر مراجعه می‌کند و از او طلب کمک می‌کند. «زار» در جنوب ایران به ارواحی اشاره دارد که موجب بیماری می‌شوند. این ارواح در اصطلاح «باد» نامیده می‌شوند که انواع مختلف و نشانه‌های متفاوتی دارند. زار شایع‌ترین و خطرناک‌ترین آنهاست. گرفتاران، پس از رهایی از آنها متحول می‌شوند و نام «اهل هوا» می‌گیرند. آیین زار به‌گونه‌ای به یک هنردرمانیِ گروهی شبیه است که در مرحلهٔ نهایی خود، در قالب مجلسی که در اصطلاح محلی «بازی» نیز خوانده می‌شود، درمان‌جو را به نوعی دگرگونی و تحول می‌رساند. آیین زار مانند اغلب آیین‌های تسخیر روی‌هم‌رفته از سه بخش جداگانه و البته کاملاً مرتبط به هم و پیوسته تشکیل شده است. سه بخش مزبور شامل تشخیص، حجاب (رازآموزی)، و مجلس بازی است. ازاین‌رو، پس از گذراندنِ مراحل تشخیص و حجابْ در مرحلهٔ نهایی، یعنی مجلس بازی، بیمار درحالی که سرِ خود را پوشانده، تحت‌تأثیر ریتم موسیقی، در مجلسی از ساز و آواز، رقص و قربانی، و بخورِ مواد خوشبو فرایند درمان خود را طی می‌کند؛ فرایندی که ویژگی شفابخش و درمانیِ این آیین را منعکس می‌کند.

از منظری غیرمادی، آیین زار ترکیبی است از فن و باور که مطالعهٔ آن در چهارچوب «کیهان‌شناسی» جامعهٔ سنتیِ باورمند به آن، وجوه مهمی از این نوع درمان را روشن می‌کند. کیهان‌شناسی، به‌طور کلی، تصوری است از ماهیت و عمل جهان که موقعیت انسان و مخلوقات دیگر را در میان نظام جهان مشخص می‌کند. یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های آیین‌هایی چون زار، که ریشه در کیهان‌شناسی جوامع برگزارکننده دارد، اعتقاد به وجود جهانِ دیگر با نظمی دیگرگونه و موجوداتی مربوط به آن جهان است؛ یا به‌عبارتی باور به «نیروهای فراطبیعی» که هم در حادث‌شدن درد و رنج و بیماری و هم در درمان آنها نقش دارند. شاید این باور نقش دین و اسطوره را در درمان بیماری خاطرنشان می‌کند، اما علاوه‌بر آن تأثیری

مستقیم بر عناصر هنری، چه مادی و چه غیرمادی، در این آیین‌ها دارد. عناصر مادی از قبیل اشیاء نمادین، از خیزران‌ها و پارچه‌ها و لباس‌های مورد استفادهٔ اهل هوا در مراسم گرفته تا سازهای موسیقایی که علاوه‌بر ویژگی‌های نمادینشان ابزاری هستند در دست نوازندگان تا با موسیقی حاصل از نواختن آنها در کنار آوازهای مخصوص، در درمان‌جو حالتی از وجد ایجاد کنند تا درنهایت به خلسه وارد شوند. پس از آن، درمان‌جو نه‌تنها درمان، بلکه دگرگون و متحول می‌شود یا به‌عبارتی درمان‌جو تولدی دوباره می‌یابد؛ زایشی نو که حاصل استفاده از عناصر هنری در این آیین است.

بررسی‌ها و مطالعات پژوهشگران حوزه‌های گوناگون علوم انسانی نشان می‌دهد تقریباً در همهٔ جوامع، به‌خصوص جوامع سنتی، نسبت‌دادن بیماری‌ها به عوامل فراطبیعی وجود دارد. این رویکرد اخیر، رویکرد «امیک» (خودمبنایی) به بیماری است. در این رویکرد، بیماری به درک فرهنگی از فقدان سلامتی برمی‌گردد، درحالی که در رویکرد «اتیک» (دیگرمبنایی) بیماری به توضیح علمی فقدان سلامتی شامل دلایل شناخته‌شده برمی‌گردد. بنابراین به‌نظر می‌رسد برای درک تجربه‌های درمانی در این جوامع، فهم جهان‌بینی معتقدان لازم است و این کار از طریق مطالعهٔ کیهان‌شناختی آیین‌های درمانی میسر می‌شود. در این بین، بخش‌های عمده‌ای از تبیین می‌تواند به نقش غیرقابل انکار و بسیار مهم «هنر» در کنار دین و اسطوره اختصاص یابد. در یک بافت سنتی (مانند مردمان جنوب ایران) هنر همواره متوجه نوعی سودمندی و کاربرد معنوی یا دنیوی یا هردو است و از طریق یک زبان سمبولیک محقق می‌شود؛ مثلاً از طریق زبان آیین و آیینی چون «آیین زار». در این زمینه، الیاده بنابر ویژگی‌ها و معانی سمبولیکی که هنر می‌تواند داشته باشد، از طریق دیالکتیک امر قدسیِ خود، آن را ظرفی برای تجلی امر مقدس در نظر می‌گیرد و بنابراین به‌باور او از واقعیتی که در دسترس قرار می‌دهد و آن را در سطحی خاص متجلی می‌سازد، جدا نیست.

به هر صورت، نتایج حاصل از مطالعهٔ آیین زار در این چهارچوب و تأکید بر کیهان‌شناسی جوامع برگزارکننده می‌تواند برداشتی متفاوت (یا تازه) از بیماری و درمان در اختیار روان‌پزشکان قرار دهد که چه‌بسا زار را به‌عنوان یک «بیماری روانی» در نظر نگیرند و تنها به‌دنبال نشانه‌های بالینی نباشند بلکه زمینه‌های تاریخی ـ فرهنگی و باورهای جوامع سنتی مورد بحث که مفهوم بیماری و درمان در آن پرورش می‌یابد را نیز لحاظ کنند و بنابراین درک و

تصور خودِ آن مردم از درد و رنج و سلامتِ روحی را مورد توجه قرار دهند. بنابراین، و براساس آنچه گفته شد، انتظار می‌رود این پژوهش با پاسخ به پرسش‌های ذیل بتواند زمینه‌ای فراهم کند تا به‌گونه‌ای جدی‌تر به نقش باورها و اعمال آیینی و به‌طور ویژه وجوه هنری این اعمال، البته در کنار درمان‌های علمی، در درمان ناخوشی‌ها نگاه شود.

- چه نسبتی میان آیین زار و صورت هنری آن در چهارچوب کیهان‌شناسی جامعهٔ سنتیِ اجراکنندهٔ این آیین می‌توان یافت؟
- عناصر تشکیل دهندهٔ آیین زار ازجمله موسیقی، اوراد، اذکار، و رقص و ابزار مورد استفاده در این آیین از منظر کیهان‌شناسی جامعهٔ سنتیِ برگزارکننده چگونه تبیین می‌شوند؟

۲. روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و روش پژوهش، اسنادی و تحلیلی است که در آن از ابزارهای مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای استفاده شده است. در بخش اسنادی، کتاب‌ها، مقاله‌ها، و فیلم‌های مستند، اعم از فارسی و غیرفارسی مرتبط با موضوع، بررسی شده‌اند. در فیلم‌های مستند، علاوه‌بر نمونه‌های ایرانی، تاحدی مشاهدهٔ نمونهٔ آفریقاییِ آن در شمال شرق این قاره (به‌ویژه مصر و سودان) میسر شد تا امکان مقایسه‌ای هرچند نسبی نیز فراهم شود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران برجستهٔ انسان‌شناس و دین‌پژوه هر کدام از نگاه خود در مورد اقوامی خاص، به موضوع آیین پرداخته و در کنار آن، گونه‌های درمانی را نیز مطالعه کرده و طبیعتاً دیدگاه‌های یکدیگر را نیز به‌نقد کشیده‌اند؛ اما اینکه به‌طور ویژه به «آیین زار» پرداخته باشند، جز چند مقالهٔ مردم‌نگارانه در دایرةالمعارف اسلامی در مورد این آیین در شمال شرق آفریقا و کتاب ***Womb and Alien Sprits: Women, Men and the Zar Cult in Northern Sudan*** اثر جانیس بادی (Boddy, 1989)، انسان‌شناس کانادایی، که البته اطلاعات مردم‌نگاری مهمی در مورد این آیین در شمال سودان در اختیار می‌گذارد و کتاب ***Music and Trance*** اثر ژیلبر روژه (Rouget, 1985)، پژوهشگر فرانسوی حوزهٔ اتنوموزیکولوژی و فیلمساز، پژوهش‌های چشمگیری دیده نمی‌شود. روژه در این اثر به نقش موسیقی در آیین‌های تسخیر، از شمنیسم تا زار، در ایجاد حالات وجد و

خلسه پرداخته است و به این نتیجه رسیده که هرچند موسیقی در ایجاد این حالات مؤثر بوده، اما هیچ راز و رمزی در آن در ایجاد این حالات وجود ندارد. هرچه هست در خود وجد و خلسه است و موسیقی تنها آن را اجتماعی کرده و شکوفایی آن را میسر می‌کند.

پژوهش جانیس بادی را می‌توان با مونوگرافی غلامحسین ساعدی، *اهل هوا*، در سال ۱۳۴۵ مقایسه کرد. می‌توان گفت این اثر نخستین کتاب در ادبیات انسان‌شناسی بود که به گزارش آیین درمانی «زار» در ایران پرداخت. این کتاب از دو قسمت اصلی تشکیل شده است. نخست یادداشت‌هایی دربارهٔ ساحل‌نشینان استان هرمزگان و قسمت دیگر شرح انواع بادهایی است که اهل هوا دچارشان هستند و چند ضمیمه ازجمله شرح احوال بزرگان اهل هوا، موجودات افسانه‌ای دریاهای جنوب و مانند آن (ساعدی، ۱۳۵۵). در میان دیگر پژوهش‌های داخلی نیز تحقیقات انجام‌شده عمدتاً در مورد آیین درمانی‌ای خاص و بیشتر از جنبه‌هایی خاص مانند موسیقی، نمایش، یا توصیفی مردم‌نگارانه بوده که در ذیل به برخی از مهم‌ترین آنها اشاره می‌کنیم:

پس از کتاب ساعدی، علی ریاحی کتاب *زار و باد و بلوچ* (ریاحی، ۱۳۵۶) را نوشت که این نیز گزارشی فشرده از نمونه‌های آیین زار در سیستان و بلوچستان ارائه می‌دهد. در این کتاب علاوه‌بر تقسیم‌بندی بادها و شرح بخش‌هایی از مراسم اهل هوا، بخش‌های دیگری نیز به مراسم تدفین و خاکسپاری، عروسی، و حماسه‌های بلوچی و برخی اقوام مهاجر در این خطّه اختصاص یافته است. کتابی دیگر، *روح‌های تسخیرشده* (Sargant, 1973) از ویلیام سارجنت روان‌پزشک بریتانیایی، ترجمهٔ رضا جمالیان است. ذکر این اثر از این جهت حائز اهمیت است که مترجم نیز بخشی در معرفی آیین زار هرمزگان و سیستان و بلوچستان به آن افزوده است. در میان مقالات نیز، مقالهٔ «هویت‌سازی اجتماعی از راه بادزدایی گشتاری» (بلوکباشی، ۱۳۸۱) با نگاهی مردم‌شناسانه به چگونگی عمل روح-بادها در لایه‌های مختلف اجتماعی پرداخته و طبقه‌بندی‌های مختلفی از عمل آنها ارائه داده است. سه پژوهش قابل ذکر دیگر به‌ترتیب مقالات «گفت‌وگو با حلقهٔ زار و تحلیل مردم‌شناختی آن» (حسن‌زاده، ۱۳۹۰)، «بادهای کافر و دهل سه‌سر در خلیج فارس؛ مراسم آیینی درمانی زار» (مقصودی، ۱۳۹۱) و «شنود موسیقی در آیین زار» (قره‌سو، ۱۳۹۸) هستند که اولی پژوهشی است تطبیقی میان آیین زار در ایران و نمونه‌های مشابه در آفریقا و دومی نیز پژوهشی است مردم‌شناسانه که به‌دنبال

ارائهٔ شناختی از درمان‌گران، شیوهٔ درمان بیماران و تحلیل عناصر تشکیل‌دهندهٔ آیین است. اما در سومی با تمرکز بر عملکردهای موسیقی و واکنش افراد و حاضرین به این موسیقی تلاش شده تا تغییر حال در بیماران از منظر تأثیرگذاری موسیقی درک شود.

۴. چهارچوب نظری

آیین زار در زمرهٔ میراث معنوی یا ناملموس فرهنگی سرزمین ایران قرار دارد. میراث معنوی یا ناملموس شامل جنبه‌های غیرفیزیکی یک فرهنگ مانند دانش‌ها، رفتارها، نمادها و آئین‌های یک اجتماع است. این میراث مواردی از قبیل ارزش‌های اجتماعی، آداب و رسوم، سنت‌ها، باورهای معنوی، هنرهای نمایشی و سنتی و زبان را شامل می‌شود. ویژگی‌های ساختاری و محتوایی آیین زار باعث می‌شود تا به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی–دینی قابلیت مطالعه با رویکرد دینی را داشته باشد. در حوزهٔ مطالعات دینی و در میان دین‌پژوهان روشمند، میرچا الیاده، از دین‌پژوهان پدیدارشناس مکتب شیکاگو، که مطالعات خود را بر سه رکن پژوهش تاریخی، پدیدارشناسی و هرمنوتیک، و بر دو محور قداست و رمز استوار کرد، بر این باور بود که هر پدیدهٔ دینی پدیده‌ای تاریخی است. بنابراین در تاریخ ادیان اولین گام شناسایی تاریخ است. از سوی دیگر، هر پدیدهٔ دینی تجلی قداست یعنی در حکم مظهر قداست است، که کار پدیدارشناسی در جهت رمزگشایی معنای ژرف و عمیق هر تجلی مقدس است. درنهایت، تفسیر الیاده از دیالکتیک امر مقدس به او این امکان را می‌دهد تا پدیدهٔ دینی را از غیر دینی متمایز کند و تفسیر او از نمادپردازی که ساختار هرمنوتیکی افکارش را توصیف می‌کند، معیاری برای شناختِ معنایِ اغلبِ جلوه‌های امر قدسی را فراهم می‌آورد. الیاده در ابتدا عمیقاً تحت‌تأثیر افکار گنون و کوماراسوامی قرار داشت و با اینکه در ادامه از افکار سنتی خویش فاصله گرفت، با این حال بسیاری از ابعاد جهان‌بینی سنتی را در مطالعات عمیق و جامعی که دربارهٔ ادیان گوناگون به عمل آورد، همچنان حفظ کرد (نصر، ۱۳۹۵: ۳۹). الیاده در تعریف پدیدهٔ دینی از اصطلاح «تجلی قداست[1]» استفاده می‌کند: تجلی مقدس از طریق نامقدس (الیاده، ۱۳۸۸: ۵–۶). قداست به‌مثابهٔ واقعیتی حاکی از واقعیتی متعلق به نظامی جز نظام طبیعت ظاهر می‌شود، اما به‌صورتی خالص و ناب خود را نمایان نمی‌کند، بلکه به‌وساطت موجودات و

1 Hierophany

اشیایی طبیعی آشکار می‌شود. با این وجود، این اشیاء و موجودات طبیعی چیز دیگری می‌شوند. این، معنای اصلی و اساسی تجربهٔ دینی است. از نظر الیاده، این هم‌بودی امرمقدس و امرنامقدس در قالب دیالکتیک مقدس و نامقدس، درون انسان یک بحران وجودی ایجاد می‌کند و تجربهٔ یک هایروفانی، انسان را متوجه دو نظام وجودی می‌کند؛ از یک طرف «امر مقدس» با ویژگی متعالی، نامحدود، و مطلق و از طرف دیگر نامقدس با ویژگی محدود، جزئی، و تاریخی و او باید یکی از آنها را انتخاب کند. درواقع، او تعارضِ مقدس و نامقدس، مینوی و دنیوی، مطلق و نسبی را در وجود خود تجربه می‌کند. الیاده خاطرنشان می‌کند انسان بعد از ارزیابی وضعیت وجود خود سرانجام یکی را انتخاب می‌کند. به این ترتیب، انسان وارد روند قدسی‌سازی می‌شود، چون این مقدس است که همواره موجب بازشدن راه تعالی برای انسان می‌شود و از طریق آن است که انسان نحوهٔ وجودی خود را در جهان تفسیر می‌کند. اینجا فهم جهان‌بینی معتقدان مهم می‌نماید و این امر از طریق مطالعهٔ کیهان‌شناختی میسر خواهد شد. کیهان‌شناسی تصوری است از ماهیت و عمل جهان که موقعیت انسان و مخلوقات دیگر را در میان نظام جهان مشخص می‌کند. الیاده کیهان‌شناسی‌ها را نیز کسوتی برای امر مقدس می‌داند (الیاده، ۱۳۸۸: ۶) و اظهار می‌دارد که کیهان درمجموع ارگانیسمی است زنده، واقعی، و قدسی. جهان در یک زمان، نمایشگر وجوه گوناگون هستی و قداست است. تجلی وجود و تجلی قدسی، وحدت می‌یابند (همان: ۱۰۸).

درمجموع، الیاده با نگاهی کارکردگرایانه نقش دین را یا به‌عبارتی تأثیر امر مقدس را در وجود انسان بیان می‌کند و نشان می‌دهد که یکی از راه‌های تجربی شناخت پدیدهٔ دینی، اثری است که بر وجود انسان می‌گذارد. اثری که حاصل آن دگرگونی حیات محدود، دنیوی و جزئی انسان به حیاتی متعالی و معنوی است. این، همانند سرانجام شرکت درمان‌جویان و معتقدان در آیین‌های درمانی و از آن جمله آیین زار است. ازاین‌رو، انتظار می‌رود در چهارچوب مورد نظر بتوان به پاسخی قابل اعتنا برای پرسش‌ها و حل مسائل موجود پیرامون این پدیدهٔ مهم نائل شد.

۵. یافته‌ها

۵-۱. آیین

آیین یکی از آن پدیده‌هایی است که معمولاً تحت عنوان «وقتی آن را ببینیم می‌شناسیم» ذکر می‌شود. تا جایی که طلال اسد، انسان‌شناس آمریکایی، در کتاب خود با عنوان *تبارشناسی ادیان* این‌چنین بیان می‌کند که هر مردم‌نگاری احتمالاً وقتی یک آیین را ببیند آن را تشخیص می‌دهد (Asad, 1993: 55). در ساده‌ترین نگاه، آنچه در چنین پدیده‌ای می‌توان مشاهده کرد سلسلهٔ اعمالی است که براساس نظم و ترتیبی خاص انجام می‌شوند. هدف از انجام این اعمال ممکن است برآورده‌ساختن نیازهایی اساسی باشد. شاید بتوان با تمرکز بر واژگان کلیدی «نظم»، «سلسلهٔ اعمال»، و «هدف» و البته ارجاع به نظرات محققین و متخصصینِ این زمینه، البته با محور قراردادن دیدگاه میرچا الیاده به چهارچوب مورد نظر دست یابیم.

رنه گنون آیین را مبیّن هر چیزی می‌داند که مطابق با نظم انجام می‌شود. آیین (rite) بنابه ریشه‌شناسی سانسکریت واژه، به‌معنای چیزی است که دارای نظم (rita) باشد (Guenon, 2004: 27). مفهوم «rita» (رته[1]) در وداها، مانند «اَشَه[2]» در کیهان‌شناسی ایرانی، بر مفاهیم «پایا، قادر مطلق، و تعیین‌کنندهٔ نظم» دلالت دارد. به‌طور کلی، رته «نظم حیات» است، همان‌گونه که اشه نیز چنین است (Kristensen, 1960: 27-29). اما در باب ماهیت سلسله اعمالی که در یک آیین به نظر مشاهده‌گر می‌رسد، یوآخیم واخ، از بنیان‌گذران پدیدارشناسی دین مکتب شیکاگو، این اعمال را مایه گرفته از تجربهٔ دینی می‌داند یا به‌عبارتی با تجربهٔ دینی مشخص می‌شوند و در نتیجه آیین را بیان عملی آن می‌داند (یواخیم واخ، ۱۳۸۰، ۲۶). فان در لیو، پدیدارشناس دین مکتب هلند، به ارتباط بین اسطوره و آیین تأکید می‌کند. آیین اسطوره را توضیح می‌دهد. زندگی اساطیری نیز یعنی انجام اعمال براساس الگویی نخستین (عملی که در آغاز انجام شده است). از طرفی اسطوره نیز صحت و سقم عمل آیینی را معلوم می‌کند (Van der Leeuw, 1986: 413). از سویی دیگر، انسان‌شناسان و مردم‌شناسان که بیشتر به نمود پدیده‌ها توجه دارند، نیز دیدگاه‌هایی در باب آیین دارند. ویکتور ترنر، در رویکرد تفسیری و نمادین خود از رفتاری رسمی که به روال معمول محول نشده‌اند و به باورها و موجودات غیرتجربی ارجاع می‌شوند سخن می‌گوید (Turner,

1 Rta
2 Asha

1982: 79). طلال اسد آن را عملی نمادین در مقابل رفتار ابزارگرایانهٔ زندگی روزمره می‌داند (Asad, 1993: 55). کشش عاطفی آیین و نمادهای آیینی نیز آیین را تشریح کنندهٔ چیزی می‌کند که کلیفورد گیرتز، به‌عنوان امری واقعی و منحصر به فرد به آن اشاره می‌کند. به‌نظر او، آیین ممکن است یک دین یا جهان شناخت باشد (Geertz, 1973). همان‌گونه که می‌بینیم این انسان‌شناسان بر تفاوت اعمال آیینی با اعمال زندگی معمولی و روزمره تأکید دارند و این سلسله اعمال، اعمال دینی و اسطوره‌ای هستند که به‌طور معمول دارای زبانی نمادین هستند.

الیاده در جایگاه یک دین‌پژوه، که البته آرای او مورد توجه مطالعات انسان‌شناختی نیز هست، ما را متوجه «بحرانی وجودی» می‌سازد که انسان در مواجهه با همبودی امر مقدس و امر نامقدس در دیالکتیک قداست دچار آن می‌شود. الیاده آنجا که با روش پدیدارشناسی سعی در شناخت تجربهٔ دینی دارد، آن هم با نگاهی کارکردگرایانه، اثری را که تجربهٔ دینی به هنگام بروز یک «بحران وجودی»، بر وجود انسان می‌گذارد بررسی می‌کند؛ اثری که حال انسان را از یک حیات محدود و دنیوی به یک حیات متعالی دگرگون می‌کند. برای مثال در مورد انتخاب فضا و مکان زندگی، می‌بینیم که انسان دینی همواره مایل به زندگی در فضایی قدسی است و این امر که مستلزم انتخابی وجودی است، تصمیمی حیاتی است که هستی کل جامعه را در بر می‌گیرد. این عالم همواره نمودار عالم مثالی است که خدایان آن را آفریده‌اند و در آن سکونت داشته‌اند. بنابراین این عالم از قداست فعل و آفرینش خدایان بهره دارد. الیاده، نوعی توالی مفاهیم دینی و تصاویر جهان‌شناختی در جوامع سنتی شناسایی می‌کند که پیوندی تنگاتنگ با هم دارند و گونه‌ای نظام هماهنگ به‌وجود می‌آورند که او آن را «نظام جهان» می‌نامد: ۱- مکان قدسی در تجانس و همانندی مکان، رخنه و گسست ایجاد می‌کند؛ ۲- این رخنه و گسست به‌وسیلهٔ دهانه‌ای که عبور از یک نقطهٔ کیهانی را به نقطهٔ دیگر ممکن می‌کند، نمادین شده است (از زمین به آسمان یا برعکس از زمین به عالم سفلی)؛ ۳- ارتباط و پیوند با آسمان با گونه‌ای تصویر نمایش داده می‌شود که همهٔ آنها به محور کیهانی بازمی‌گردند. ستون (مقایسه شود با ستون کیهانی)، نردبان (مقایسه شود با نردبان یعقوب)، کوه (مقایسه شود با کوه البرز نزد ایرانیان)، درخت (مقایسه شود با درخت کیهانی که از آن طبل شمنی ساخته می‌شود) و غیره؛ ۴- جهان (جهان ما) حول این محور کیهانی است، ازاین‌رو، محور در وسط یعنی در «ناف زمین» قرار گرفته است. این محور مرکز جهان است (الیاده، ۱۳۸۸: ۲۸-۳۰). این نگاه

الیاده، بازماندهٔ افکار سنتی دورهٔ اولیهٔ اندیشهٔ اوست که متأثر از افکار گنون و کوماراسوامی بود. الیاده معتقد بود که از این «نظام جهان سنتی» اساطیر و آیین‌های گوناگونی ناشی می‌شوند. بسیاری از این آیین‌ها نقش درمانی دارند که از آن جمله می‌توان به «شمنیسم[1]» و آیین‌های درمانی با «ایدئولوژی» و «فنون» مشابه اشاره کرد. در این آیین‌ها، کیهان‌شناسی، باورهایشان را توجیه می‌کند و فنون نیز همهٔ تکنیک‌ها و شگردهای درمانی را در بر می‌گیرد.

اساطیر مربوط به زمان قدسی نیز در تشکیل بسیاری از آیین‌ها منشأ اثر است. آن‌گونه که در توصیف‌های الیاده از زمان قدسی می‌بینیم، برای انسان دینی، زمان نیز مانند مکان نه متجانس است و نه متصل. از سوی دیگر، زمان عرفی و اتصالِ زمانیِ عادی‌ای وجود دارد که در آن، اعمال بدون معنای دینی جایگاه و مقام خود را دارند. میان این دو نوع معنا از زمان، البته نوعی اتصال و پیوستگی وجود دارد؛ اما به‌وسیلهٔ آیین‌ها و شعائر، انسان دینی می‌تواند بدون خطر از استمرار زمان عادی، به زمان مقدس گذر کند. زمان مقدس بنابر ماهیت خود بازگشتنی است؛ به این معنا که واقعاً زمان اساطیری نخستینی است که صورت زمان حال یافته است. هر زمان آیینی نشانگر واقعیت‌یافتن دوبارهٔ رویدادی مقدس است که در گذشتهٔ اساطیری یا در «آغاز زمان» رخ داده است. ازاین‌رو، انسان دینی در دونوع زمان زندگی می‌کند و از این دو زمان، زمان مقدس مهم‌تر است که تحت جنبهٔ تناقض‌آمیز زمان ادواری، بازگشتنی و دست‌یافتنی ظهور می‌یابد؛ یعنی گونه‌ای زمان حال اساطیری ازلی که به‌طور ادواری به‌وسیلهٔ آیین‌ها و شعائر دوباره عینیت می‌یابد (الیاده، ۱۳۸۸: ۶۱–۶۲). بدین ترتیب در تفسیرهای الیاده می‌بینیم که زندگی کردنِ اسطوره، یک تجربهٔ دینی است چون با تجربهٔ عادی زندگی روزمره متفاوت است. این تجربه البته با اجرای اسطوره‌ها و به‌عمل‌درآوردنشان در قالب آیین حاصل می‌شود. بازگویی و اجرای اسطوره هم، تجربهٔ زمان مقدس است، به‌عبارتی تجربهٔ مقدس است، بنابراین یک تجربهٔ دینی است که در قالب آیین عملی می‌شود.

۵-۲. آیین و هنر

پیش از هرچیز ذکر این نکته مهم می‌نماید که در مقایسهٔ دو نوع فرهنگ مدرن و فرهنگ سنتی، شاید بتوان گفت به‌طور کلی با دو نگاه متفاوت به واقعیت و ماهیت هستی روبرو

1 Shamanism

هستیم: بحث‌های تجربی، مادی، کمی، منطقی و تحلیلی در مقابل دیدگاه‌های غیرتجربی، غیرمادی، کیفی، فرامنطقی و ترکیبی. واقعیت‌های درک‌شده با این شیوه‌های اخیر کلاً به شیوهٔ توسل به حواس درک‌ناشدنی است و در نتیجه به شیوهٔ تجربی قابل اثبات نیست. این شیوه‌ها از هستی‌شناسی فرامعمول غیرقابل تفکیک‌اند و در نتیجه بخشی از آن هستند. آنندا کوماراسوامی، رنه گنون و به‌دنبال آنها میرچا الیاده، که جهان‌بینی سنتی خود را متأثر از آنان بود، ازجمله کسانی بودند که در برابر هستی‌شناسی معمول ایستادند و از واقعیتی بدیل حمایت کردند. در جهان سنتی، هنر در زمرهٔ کارهای غیرحرفه‌ای به‌حساب نمی‌آید و مانند خودِ فرهنگ قدسی است. بنابراین، زیبایی در هنر بر این اساس سنجیده می‌شود که اثر هنری تا چه حد قابل درک و تا چه اندازه کاربردی و به لحاظ سلسله‌مراتبی عنصری نمادین در زندگی روزمره است. در جوامع سنتی، به قول کوماراسوامی: «چیزی که غیرقابل درک و نامفهوم باشد هرگز زیبا انگاشته نمی‌شود. زشتی به معنای عدم جذابیت چیزهای معمولی و بی‌نظم است» (کویین، ۱۳۹۵: ۲۶۴).

از نظر کوماراسوامی، در تفکر سنتی واژه‌های «هنر» و «زیبایی» می‌بایست در دو ساحت گوناگون تعریف و تبیین شوند. او برای درک مقولهٔ هنر از دیدگاه سنتی، در گام اول واژهٔ «زیبایی‌شناسی» را به‌کلی کنار می‌گذارد، چون از نگاه سنتی هنرها برای لذت نفس و خوشایند حواس تولید نشده‌اند (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۲۴–۲۵). کوماراسوامی، به‌طور کلی هنرِ جوامع و فرهنگ‌های سنتی را کاربردی و در راستای مصلحت انسان، خیر اجتماع، و در برخی موارد مفید برای نیازهای خاص، توصیف می‌کند و اینکه صرفِ لذت‌بردن، در این نگرش کاربرد به‌حساب نمی‌آید (همان: ۴۵). در نگرش سنتی به مفهوم هنر، مطلوب‌ترین وجه تجلی «هر کاری» در هر ساحتی «انجام هنرمندانهٔ آن کار» تلقی می‌شود. بر همین اساس، کوماراسوامی مناسب‌ترین وجه تولید هر شیء را در جوامع سنتی از طریق هنر می‌داند، به‌طوری که اگر اشیاء به طریق مطلوب ساخته نشوند فایدهٔ مطلوبی نخواهند داشت. البته این اظهارات در خصوص هنرهای دیگر ازجمله اجراها و موسیقی‌های مقدس مربوط با آیین‌ها نیز صدق می‌کند. مثلاً بی‌معنی خواهد بود اگر صرفاً با نگاه التذاذ به این‌گونه پدیده‌ها بنگریم و موسیقی را فقط به‌عنوان نغمه‌های گوش‌نواز گوش کنیم، بلکه تنها از طریق فهم این آثار و درک چگونگی استفاده از آنها می‌توان از لذت بردن سخن گفت. تمامیت هنر سنتی را می‌توان در

حکمت الاهی خلاصه کرد. به‌عبارت دیگر، هنر سنتی مشرب پذیرش حقیقت با نیتی اصیل است. زبان فنیِ این جستجو در هنر سنتی «نماد» است. بنابه‌تعبیر کوماراسوامی، تکرار این فرمول صرفاً در قالب اشکال هنری بدون ارجاع به مرجع، مانند جایگزین‌کردن «تقلید سطحی[1]» به‌جای «تقلید و پیروی از حقیقت[2]» است (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۸۷). در نگاه سنتی، انسان اولیه در پس موجودیت هر پدیده‌ای «منطق نامرئی الاهی» را می‌بیند. این منطق ازلی همان چیزی است که انسان از طریق اتصال به آن، در می‌یابد که اشیاء چگونه باید باشند. بنابراین در نگاه به «هر چیزی که ساخته شده»، چه چیزهایی که خداوند آفریده و چه اشیائی که انسان ساخته، می‌بایست به‌دنبال آن منطق ازلی بود. انسان اولیه هیچ تمایزی بین امور مقدس و دنیوی قائل نبود. تمام ابزار و وسایل و اعمال او تقلیدی از الگوهای الاهی بودند. برای او دلالت این اشیاء و اعمال به منشأ الهی‌شان به مراتب مهم‌تر بوده تا مفهوم محدودی که در خود شیء خلاصه می‌شده است. او برای گذر از محدودهٔ مادی اشیاء و نمود اعمال و اتصال آنها به ساحت الاهی، از طلسم، جادو، آداب و شعائر و آیین‌های دینی کمک می‌گرفته است. مثلاً در نمایش‌های سنتی هند، دعا از امور مقدماتی است که بازیگر پیش از آغاز بازی در صحنه بدان می‌پردازد (همان: ۵۹).

به‌نظر الیاده، اما از آنجا که بیشترینِ این‌گونه اعمال، طی قرون و اعصار جابه‌جا شده، تقدس خود را از دست داده‌اند و در جوامع امروزین به‌صورت کارهای «دنیوی» صرف درآمده‌اند. در واقع این امر قدسی است که مقدم بر هر چیز واقعی است. هر چیزی که به حوزهٔ عرفی (دنیوی) تعلق دارد از وجود برخوردار نیست، زیرا امر عرفی به شکل هستی‌شناختی توسط اسطوره محرز و محقق نشده است و الگو و نمونهٔ کاملی ندارد (الیاده، ۱۳۸۸: ۸۷). برای مثال اعمالی چون رقص‌ها در اصل مقدس بودند، بدین معنی که نمونه و الگوی فوق بشری داشتند. گاهی ممکن بود الگوی مذکور جانوری توتمی و رمزی باشد که در رقص، حرکاتش را تقلید می‌کردند تا حضور عینی او را با افسون به جمع خود فراخوانند، یا بر تعدادش بیفزایند یا خود در قالب جانور یاد شده درآمده با او یکی شوند. گاهی نیز ممکن بود که نمونهٔ نخستین رقص را یک ایزد یا یک پهلوان به آدمیان نشان داده باشد. هدف از

1 Mimicry
2 Mimesis

اجرای رقص ممکن است به‌دست‌آوردن رزق و روزی یا تکریم مردگان یا برقراری نظم در گیتی باشد و ممکن است در زمان‌های گوناگون و موقعیت‌های مختلف مانند زمان برگزاری آیین‌های راه و رسم‌آموزی، هنگام اجرای مراسم عبادی و جادویی یا در جشن‌های عروسی و غیره برپا شود. همهٔ اینها تأکیدی است بر توجه به مسئلهٔ باور مردم اولیه دربارهٔ منشأ فوق بشری رقص؛ چنان‌که براساس این عقیده همهٔ رقص‌ها در دوران افسانه‌ای، «در آن روزگاران» توسط نیایی، جانوری توتمی، ایزدی یا پهلوانی ابداع شده‌اند. مثالِ نخستین حرکات موزون رقص در قلمرویی خارج از زندگی دنیوی و حیات نامقدس بشر قرار دارد، چه این حرکات، نمایشی از تکاپوی یک جانور توتمی باشد، چه به‌صورت یک رمز نشان‌دهندهٔ حرکت و گردش ستارگان باشد و چه خود آنها سبب پیدایش اعمال آیینی باشند. به هر حال رقص و پایکوبی همواره یا رفتاری مثالی را تقلید می‌کند یا لحظه‌ای اساطیری را احیا کرده و دوباره در یادها زنده می‌کند. در یک کلام رقص عبارت است از یک تقلید، یک دوباره امروزین‌کردنِ آن «روزگاران آغازین» (الیاده، ۱۳۸۴: ۴۴).

درمجموع، برمبنای کیهان‌شناسی جوامع سنتی، این اصل که «آثار هنری بشر تقلیدی است از صنع الاهی»، یکی از ارکان زیبایی‌شناسی جهان آنها محسوب می‌شده است. الیاده در این تکرار وفادارانهٔ نمونه‌های الاهی دو نتیجه می‌بیند: ۱- با تقلید از خدایان، انسان در قلمرو امر مقدس و ازاین‌رو، در قلمرو واقعیت باقی می‌ماند؛ ۲- با فعلیت بخشیدن‌های دوباره و مستمر به حرکات مثالی الاهی، جهان تقدس پیدا می‌کند. رفتار دینی افراد به حفظ و قداست جهان کمک می‌کند (الیاده، ۱۳۸۸: ۹۰). به‌طور خلاصه می‌توان گفت جهان باستان چیزی به‌عنوان کارهای «دنیوی» نمی‌شناسد. همهٔ کارهایی که معنی و مفهومی دارند، مانند شکار، ماهی‌گیری، کشاورزی، بازی‌ها، رفتارها و روابط زناشویی، حتی خوردن و آشامیدن همه به نوعی در امر مقدس سهیم هستند. کارهای دنیویِ محض اعمالی هستند که مفهوم اساطیری ندارند، یعنی از داشتن نمونه‌های مثالی بی‌بهره‌اند. بنابراین می‌توان گفت هر فعالیت متعهدی که هدفی مشخص دارد، در نگاه پیشینیان یک «آیین» محسوب می‌شده است.

حال باید به این موضوع نیز اشاره شود که در کنار خلق و آفرینش اثر هنری، ارزیابی آن نیز در هر جایی روی می‌دهد. مردم در سرتاسر دنیا می‌دانند که چگونه در مورد رقص، آواز، داستان‌سرایی، مجسمه‌سازی، طراحی پارچه، سفالگری، نقاشی و غیره خوب و بد را از هم

تشخیص دهند. اما آنچه چیزی را خوب یا بد می‌سازد، چه در جوامع سنتی و چه در جوامع مدرن، از جایی به جای دیگر، از زمانی به زمان دیگر، و حتی از موقعیتی به موقعیت دیگر بسیار متفاوت است. اشیای آیینی یک فرهنگ یا یک دورهٔ تاریخی ممکن است به آثار هنریِ فرهنگ‌ها و دوره‌های دیگر تبدیل شوند، چنان‌که موزه‌های هنر مملو از نقاشی‌ها و اشیایی هستند که زمانی به‌عنوان مقدس لحاظ می‌شدند. بنابراین، تعیین اینکه چه چیزی هنر است به زمینه، شرایط تاریخی، کاربرد، و قراردادهای محلی بستگی دارد. به‌خصوص تفکیک «هنر» از «آیین» دشوار است. همان‌طور که اشاره شد اشیای آیینی از بسیاری فرهنگ‌ها در موزه‌های هنر ظاهر می‌شوند. در این خصوص، تشریفات دینی با موسیقی، آواز، رقص، وعظ، داستان‌سرایی، ذکرگفتن، و درمان را نیز باید لحاظ کرد. برای مثال، در تشریفات مربوط به «آیین زار»، علاوه‌بر فرد تسخیرشده که در کانون توجه گروه قرار دارد، بسیاری از شرکت‌کنندگان به رقص درمی‌آیند و به‌دنبال آن به خلسه می‌روند، به زبانی غیر از زبان خود سخن می‌گویند (گاهی نامفهوم)، قبل از همهٔ اینها فرایندی را طی می‌کنند، از غسل تا دورهٔ حجاب یا رازآموزی. هر کدام از اشیاء مورد استفاده در این آیین ازجمله سازهای موسیقی، اشیاء تزیینی و پارچه‌ها و لباس‌های مورد استفاده در کنار اجراهای موسیقایی، آوازهای مخصوص با اشعار و اوراد خاص، حرکات موزون و رقص می‌توانند برچسب هنر بگیرند.

در بسیاری از آیین‌های دیگر، آهنگ‌سازان، هنرمندان تجسمی و اجراکننده‌ها مدت‌هاست که آثاری از هنرهای به‌اصطلاح زیبا برای استفاده در آیین‌ها در ادیان گوناگون ساخته‌اند. اما در هر صورت همهٔ آیین‌ها به‌عنوان یک ترکیب مورد توجه هستند. ترکیبی که در آن از انواع هنرها برای هدفی مهم‌تر که همان «کارکرد» آیین باشد، بهره‌برداری شده تا شرکت‌کنندگان نهایتِ تأثیر را از آن دریافت کنند. در بسیاری فرهنگ‌ها، اجرای مشارکت محور، اصل و اساس اعمال آیینی است. ممکن است تعدادی از شرکت‌کنندگانی که چنین تشریفاتی دینی را همراهی می‌کنند به همان اندازه که دلیل لذت زیبایی‌شناسانه و تعامل اجتماعی دارند دلیل اعتقادی نیز داشته باشند. با وجود همهٔ اینها، هرکسی تفاوت بین شرکت در آیینی چون زار یا حضور در یکی از هنرهای اجرا را می‌داند.

۵-۳. زار، روح‌باوری و اساطیر مرتبط با آن

باور به روح و تسخیر توسط روح در فرهنگ بسیاری از اقوام جهان با نام‌های گوناگون وجود دارد. در ایران (مردم جنوب، حاشیهٔ خلیج فارس و جزایر) به‌طور کلی ارواح را با عنوان «باد» می‌شناسند و زار نیز یک نوع باد است. در صورت مواجهه با هرکدام از این بادها ازجمله زار که از نوع خبیث و شر بادهاست، فرد گرفتار یا بیمار می‌شود. در کیهان‌شناسی ایرانی، باد موجودی است که بسیار به آن پرداخته شده است. «باد» یا «هوا» یا «ویو[1]» یکی از این موجودات غیرعادی و از اسرارآمیزترین خدایان هند و ایرانی و دارای شخصیتی واحد اما سیمایی دوگانه است. از«ایزد ویو» در رام‌یشت (پانزدهمین یشت اوستا) و از«دیو ویو» همراه با دیو مرگ در فرگرد چهارمِ وندیداد اوستا نام برده شده است (دوستخواه، ۱۳۸۵: ۷۰۴). در منابع پهلوی از او با نام «اَندَروای» به‌معنای «هوا» (پورداوود، ۱۳۵۵: ۶۵) با صفت «اَشَوَن» نیز نام برده شده است. در میان ایزدان اندروای فرشتهٔ هوا که در اوستا وَیو نام دارد و فرشتهٔ پاسبان هواست. در سانسکریت وایو، در نوشته‌های پهلوی وای یا اندروای خوانده شده است (همان: ۲۴۶). در دیگر منابع متأخر پهلوی وایو و «زروان» به‌عنوان مضامین فضا و زمان لایتناهی و مکملِ هم در فعل آفرینش جهان مطرح شده‌اند. البته پیش از آن و در اوستا نیز به ارتباط فضا-زمان اشاره شده که در آن وایو و زروان تحت عنوان خداوند شناخته می‌شوند. در بندهش، میان اهورامزدا و اهریمن «خلأ» است، که آن را «وای[2]» نامیده‌اند (مالاندرا، ۲۰۱۴).

در فرهنگ اسلامی برداشتی کم‌وبیش مشابه جن، دربارهٔ باد وجود دارد. *بحارالانوار* علامه مجلسی، چاپ چهل‌وچهارجلدیِ بیروت، جلد بیست و سوم، بابی با عنوان «باب‌الریاح و اسبابها و انواعها»، به‌معنی «دربارهٔ باد، گونه‌های آن و سبب‌های آن» دارد. در این باب او به حدیثی اشاره می‌کند که می‌گوید: «باد را دشنام مدهید که همانا او فرمان‌بردار خدا است (مجلسی، ۱۴۲۱: ۵-۱۹). او در جلد بیست و چهارم همین مجموعه، دربارهٔ آفرینش جن اشاره می‌کند که، خداوند آنها را از گرمای شدیدی آفریده که از سوراخ‌های ریز بدن، بدان نفوذ می‌کند. همچنین در تفسیر «من نار السموم» (سورهٔ الحجر، آیه ۲۷)، که دربارهٔ آفرینش جن است می‌گوید: «السموم در لغت به‌معنای بادی است داغ که گاه در روز و گاه در شب هستی

1 Vāyu
2 Wāy

می‌یابد و برای همین است که می‌گویند باد گرم یا داغ در آن آتشی هست». (مجلسی، ۱۴۲۱: ۲۶۱). در آفریقا با عناوین گوناگونی از آن یاد می‌شود، مانند «په پو» در زبان سواحیلی، «ایسکا» در زبان «هاوسایی[1]»، «ریح» و «روحان» در زبان عربی (Boddy,1989: 133).

طبقه‌بندی ارواح در باور مردم جزیرهٔ خارک در استان بوشهر بسیار شبیه به تقسیم‌بندی نوئرهای سودان جنوبی است. در میان نوئرها در سودان جنوبی، «کووث»[2] (روح) به‌عنوان خالق، داور، پدر در نظر گرفته می‌شود و به‌گونه‌ای با خدا انطباق دارد، اگرچه آن را نمی‌توان خدا نامید. به‌دلیل تعدد این ارواح برای آنها از صورت جمع آن یعنی «کوث[3]» استفاده می‌شود. روح‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند. ارواح بالا[4] یا هوا یا باد[5] و ارواح پایین یا زمین[6]. ارواح هوا، قدرتمندتر از سایر روح‌ها هستند؛ زیرا نزدیک‌ترین روح‌ها به خدا هستند و به نوعی واسطهٔ بین ملکوت و زمین هستند که با ابرها پیوند داده شده‌اند و به آسمان نزدیک‌اند. بنابر اساطیر نوئرها، آنها در گذشته صاحب یک روح (خدا) بوده‌اند و تنها خدای آسمان را می پرستیدند تا اینکه دو روح به کشورهای همسایهٔ آنها هبوط کردند و از طریق همسایگانشان، آنها با این دو روح آشنا شده‌اند. این روح‌ها، شروع به هبوط از آسمان به‌سمت زمین کردند. بعضی از این روح‌ها، دارای منشأ پلیدی بودند که موجب بسیاری از بیماری‌ها شدند (Evans-Pritchard, 1956: 28). مردم جزیرهٔ خارک نیز در طبقه‌بندی‌ای مشابه، ارواح را به دو گروه ارواح هوا (اهل هوا) و ارواح زمین (اهل زمین) دسته‌بندی می‌کنند. اما عوامل بیماری‌زا اهل زمین هستند، ارواحی سرگردان بر روی زمین که هر زمان این خطر احساس می‌شود که کالبدی انسانی را مسکن خویش سازند. در مقابل، اهل هوا ارواح نیک هستند که جایگاه آنها در بالاست یعنی آسمان.

زار در خاورمیانه و آفریقا، از شرق تا غرب این قاره، با عناوین مشابه و متفاوت و اساطیر گوناگون متداول است. در سودان، زار تا اواسط سدهٔ ۱۹ کاملاً جا افتاد و پا گرفت و از زمان استیلای حکومت انگلیسی–مصری تا پایان آن، پیروان بسیاری جذب کرد. در نتیجه، زار به‌عنوان تهدیدی برای اسلام ملاحظه شد و توسط رهبران دینی به «بدعت» متهم و تقبیح شد.

1 Hausa
2 Kwoth
3 Kuth
4 Kuth Nhial
5 Kuth dwanga
6 Kuth piny

اما با این حال با این کیش مدارا شد و حتی به جایی رسید که گه‌گاه در برنامه‌های تلویزیونی ام‌درمان، بزرگترین شهر سودان، نمایان شد (Lewis, 1986: 102). برخلاف موضع‌گیری عمومی منفی، روحانیون سودان با بنیانی که زار براساس آن شکل گرفته بود موافقت کردند، و آن «زیران[1]» بود که اشاره به گروهی از ارواح داشت که با «جن»، که وجودش در قرآن تأیید شده بود، یکسان پنداشته می‌شد (Boddy, 1989: 132).

وجود آیین زار در مصر از سال ۱۸۶۰ در سواحل دریای سرخ ثبت شده است، و پس از آن نیز در نقاط دیگر به‌خصوص شمال این کشور در شهرهای اسکندریه و قاهره دیده شده است. ورودش به حرمسراهای پاشاهای ترک و مصری، به برده‌های اتیوپیایی و سودانی و و کنیزها نسبت داده شده است. ساختار آیین زار چنان انعطاف‌پذیر است که به تطابقش با حلقه‌های متفاوت اجتماعی، فرهنگی و دینی کمک می‌کند. در نمونهٔ مصری زار، نوکیش‌ها (تسخیرشدگان) بیشتر زن هستند و مسلمان، از هر سنی، با هر سطح فرهنگی، هر موقعیت اجتماعی–اقتصادی‌ای و هر تحصیلاتی. مسیحیان و مردان نیز گاهی در این آیین شرکت می‌کنند. زار در مصر عقیدهٔ کهن تسخیر از طریق «جنون[2]» را گسترش داده و غنی کرده است. این ارواح، که در یک دنیای نامرئی و قابلیت خشم و حتی دلباختگی با یک زن زندگی می‌کنند، وارد کالبدش می‌شوند و حالتی از خلسه، یک بیماری روحی و جسمی، یا مشکلات گوناگون دیگری ایجاد می‌کنند. ارواح زاری که «اسیاد» خوانده می‌شوند، غالباً جمعی گروه‌بندی می‌شوند (آفریقایی، مصری، ترک، اروپایی، هندی و ...) و به‌واسطهٔ نام، جنسیت، موقعیت یا شغل (پادشاه، ملکه، سرباز، پزشک، وکیل و ...)، سرزمین مبدأ، محل سکونت (کوه، رودخانه، قبرستان، مسجد، ورودی یک خانه و ...)، دین (مسلمان، مسیحی، یهودی، مشرک و ...)، پوشش و تزیینات، رنگ، بخور، یک عاطفه یا احساس، و سرانجام از طریق آوازها و رقص‌ها، مواد غذای و حیوانات قربانی ویژه (بز، گوسفند، مرغ، شتر و ...) شناخته می‌شوند. این عناصر ارواح را ویژه و از دیگری متمایز می‌کنند و آداب و آیین زار را تشکیل می‌دهند (Battain, 2002: 457).

در میان انجمن اخوت حمدشاه در مراکش، «جنون» ازجمله آیین‌های درمان بیماری‌های تسخیر است. روح تسخیرکننده در میان اعضای این انجمن روحی مؤنث است. بسیاری از

---

1 Zayrān
2 Djunūn

آیین‌های یاد شده ازجمله آیین مربوط به همین انجمن همان‌طور که از نامشان هم پیداست به‌صورت اسطوره ای- تاریخی نقل شده‌اند. کراپانزانو به اسطوره‌ای از این انجمن اخوت اشاره می‌کند که براساس افسانه‌ها در طی یک خلسه از پادشاهی سودان به مراکش آورده شده است. روحی مؤنث با نام «للّا عاشیشه قندیشه[1]» که ریشه‌اش به «قندیشه» که لقب ملکه یا ملکهٔ مادر «کندس[2]» در مرو باستان برمی‌گردد که واژهٔ هوفریاتی (روستایی در نزدیکی خارطوم پایتخت سودان) آن «کندسا[3]» است (Crapanzano, 1973: 44). در مایوته[4] و جزایر کومور و ماداگاسکار، «ترومبا» و «پاتروس[5]»؛ که ترومبا در ماداگاسکار آیینی در واکنش مقابل استعمار و به‌ویژه اسقرار مسیحیت در این جزیره است (لاپلانتین، ۱۳۷۹: ۳۱). بیماری در این آیین پیامی برای برقراری مجدد ارتباطات در معرض خطر گسیختگی و در بعضی موارد فراموش شده، میان خدایان قدیم و تمامی گروه تلقی می‌شود. امروز نهضتی ضد مسیحی به شمار می‌رود همچون واکنش در برابر توفیق مسیحیت که سهم عمده‌ای در پس راندن نیاکان قوم و طایفه در زندگی روزمرهٔ جامعهٔ مورد نظر داشته است. این خدایان فراموش شده از اعماق ناخودآگاه قوم سر بر می‌آورند و با آزردن افراد، ظهور خود را اعلام می‌کنند و بدین‌گونه به آنان می‌آموزند که کیش و آیین پرستش نیاکان را از سر گیرند یا حتی بالاتر از آن، خود با نیاکان یگانه و هم‌ذات شوند (همان: ۳۳).

۵-۴. آیین زار به‌مثابهٔ یک اجرای نمایشی

از میان همهٔ آیین‌های تسخیر که مطالعه شده‌اند، آیین زار از همه چشم‌گیرتر و تماشایی‌تر یا به‌عبارتی جنبهٔ نمایشی‌اش بیشتر است. بیمار احساس می‌کند که موجودی فراطبیعی در کالبدش لانه کرده و به‌اصطلاح او را مَرکب خود قرار داده است و در معنای کلی او را تسخیر کرده است و برای رهایی باید موجود مهاجم رام شود. در این حالت رام‌کردن، عملی دوطرفه است که هم شامل فرد تسخیرشده می‌شود که مرکب موجود فراطبیعی یا روح، یا په‌پو (سواحیلی)، یا ایسکا (هاوسایی)، یا باد (ایرانی)، یا ریح (عربی) یا عناوین گوناگون دیگر در

1 Lalla Aisha Qanisha
2 Candace
3 Kandesa
4 Mayotte
5 Patros

سرتاسر جهان، واقع شده و هم روح تسخیرکننده که او را مورد هجوم خود قرار داده است. آنگاه که هردو رام شدند، فرد تسخیرشده حالش خوب می‌شود و رهایی می‌یابد. او دیگر حتی آن آدمِ قبل از تسخیر نیز نیست. او نه‌تنها درمان شده بلکه یک فرد تحول‌یافته است. این امر (رام کردن) در حالتی از خلسه و در یک ساختار و طی فرایند اجرای گروهیِ آیین مربوط به خود امکان‌پذیر است. اینکه خلسه به‌هیچ‌وجه خودبخودی نیست و در هر زمان و هر مکانی رخ نمی‌دهد و تابع زمان مقرر است و مکان مشخصی دارد، حاکی از اهمیت نظم و توالی زمانی و مکان رخ دادن آن است. در برخی مناطق مانند سودان مکان اجرا را «میدان» می‌گویند. همهٔ این عوامل تحت کنترل بابا و ماما یا شیخ و شیخه به‌عنوان رییس گروه است. آیین با مدیریت آنها از آغاز تا پایان که شامل سه مرحله است اجرا می‌شود: تشخیص، رازآموزی، مجلس بازی (دَکَه، دِگ، رقص، ساز و آواز).

۵-۴-۱. تشخیص

این مرحله اساساً عبارت است از تعیین حدود منشأ تهاجم و تشخیص بیماری‌هایی که ممکن است عامل آنها یکی از انواع زارها، ارواح نیاکان یا مشایخ محلی، جن یا شیاطین باشند. خودِ تشخیص نیز طی یک فرایند اجرایی در زمانی خاص و مکانی خاص انجام می‌پذیرد. ممکن است آن‌گونه که در بخش‌هایی از شمال شرقی آفریقا مانند سودان یا استان خوزستان در ایران معمول است، در جریان یک فرایند رؤیابینی به وقوع بپیوندد. بدین صورت که درمان‌گر بخشی از لباس فرد تسخیرشده را می‌گیرد و به هنگام خواب آن را زیر سر خود گذاشته تا نشانه‌هایی دالّ بر بیماری در خواب یا رؤیایی که می‌بیند بر وی ظاهر شود؛ یا ممکن است در برخی مناطق دیگر مانند استان هرمزگان طی فرایند «مُجَرَتی»، که جنبهٔ نمایشی آیین را پررنگتر می‌کند، عمل تشخیص انجام پذیرد.

عمل مجرتی نیز در زمان و مکانی خاص باید اجرا شود. آن را شب‌های چهارشنبه انجام می‌دهند؛ به این صورت که بیمار را در پتو می‌پیچند و به مکانی خارج از شهر یا روستا می‌برند (احتمالاً جایی که بیمار گرفتار باد شده که ممکن است این مکان قبرستان، ساحل دریا، نخلستان، زیر درخت کنار یا درخت «لور» باشد) و او را درون دایره‌ای که از قبل کشیده‌اند و به‌اندازهٔ سه نفر است قرار می‌دهند. در این هنگام سه عدد مشعل و سه عدد عود روشن

می‌کنند بعد مرغی را سر می‌برند و به گوشه‌ای می‌اندازند. یک بشقاب چنگال (خوراک خرما) و یک بشقاب که روی آن سه قرص نان کوچک قرار دارد آماده می‌کنند و آنها را در سه ردیف پشت سر هم در کنار چراغ ها (مشعل‌ها) می‌چینند. طناب کلفتی که سر و ته آن را با یک تکه چوب به هم متصل کرده‌اند و شکل دایره دارد (پَروِند) و یک ظرف به شکل دایره (پَری) را به کنار مریض می‌آورند. دو نفر از حاضران مریض را به ترتیب از ظرف، طناب و چوب رد می‌کنند، سپس از روی مشعل‌ها و دیگر مواد و اشیای حاضر می‌گذرانند. یک بار دیگر این کار را تکرار می‌کنند اما این بار عکس ترتیب قبل. بعد از این کارها، بیمار را رو به روی آتش می‌نشانند، مریض دست خود را روی آن می‌گیرد و به صورت و کمر خود می‌کشد و زیر لب ذکری ادا می‌کند با نام «شفا». این کار را سه بار تکرار می‌کند، بعد یکی از مردان پارچه‌ای روی سرش می‌اندازد و همگی به اتفاق بیمار می‌روند. البته در آیین زار یک تشخیص ثانویه نیز لازم است و آن در مجلس بازی این آیین از طریق موسیقی و به هنگام رقص روی می‌دهد. تشخیص اولیه، تشخیص وجود زار است؛ تشخیص ثانویه، تشخیص نوعِ زار است، چون زار انواع گوناگون با ویژگی‌های مخصوص به خود را دارد، ازجمله ریتم موسیقی ویژه‌ای که فقط از طریق آن می‌توان نشانه‌های ظهور زار در کالبد بیمار را مشاهده کرد.

۵-۴-۲. حجاب (رازآموزی)

در این مرحله، کنش درمانی آغاز شده و گروه به رهبری بابا / ماما هرکدام می‌بایست کاری انجام دهند. اولین کاری که باید انجام دهند این است که زار را آرام کنند. بابا / ماما تمام دانش خود را به‌کار می‌بندد تا به زار بفهماند که او را دریافته‌اند و از این پس بسیار مورد توجه و احترام خواهد بود. این مرحله از این جهت حائز اهمیت است که هجوم گاه و بی‌گاه زار را در مسیری معین قرار داده یا به‌عبارتی کنترل خلسه را در دست گیرد و تابع همان قواعد و قوانین گروه گرداند. این همان خلسهٔ تنظیم‌شده است که با صرع و تشنج‌های گاه‌وبی‌گاه تفاوتی ماهوی دارد. این مرحله عموماً یک هفته به‌طول می‌انجامد. در این مدت بیمار را با زار آشنا و آنها را به هم نزدیک می‌کنند. به اصطلاح سوار و مرکب در حال کنار آمدن با هم هستند. اینجا استفاده از مواد خوشبو بسیار مهم است، چون تصور بر این است که ارواح زار با رایحه‌های خوش آرام می‌گیرند. بدن بیمار را با ماده‌ای ترکیبی به اصطلاح چرب می‌کنند، هر شب بابا /

ماما این کار را انجام می‌دهد. اکنون پس از یک هفته زار آمادهٔ سخن گفتن است و شرایط مهیای این است که بابا / ماما را از قصد خود مطلع سازد و خواسته‌های خود را مطرح کند.

۳-۴-۵. بازی

اکنون به مرحلهٔ اجرا رسیده‌ایم: مجلس رقص، مجلس بازی. بابا / ماما که در رأس مجلس نشسته، آماده است تا با حرکت خیزرانش بازی را آغاز کند. اما پیش از آن زن خیزرانی که منشی بابا / ماما به‌حساب می‌آید، تمام کسانی را که باید حضور داشته باشند به مجلس بازی دعوت می‌کند. در میان اهل هوا در ایران هر بابا / ماما یک یا چند خیزران (چوب‌دستی ساخته شده از گیاه خیزران) دارد. اهمیت باباها و ماماها بسته به تعداد خیزران‌هایی است که دارند. بابا / ماماهای بزرگ خیزران‌های بیشتری دارند. روز بازی، بابا / ماما از زار می‌پرسد که چه نوع خیزرانی لازم دارد. زار خیزران را خود سفارش می‌دهد، آن هم بر حسب تعداد بندهای آن (بول). معمولاً خیزران باید دو سره یا حلقه‌های نقره روی بدنهٔ خود داشته باشد. خیزران و نوع تزیینات آن و تعداد آن نماد قدرت و شوکت درمان‌گر به شمار می‌رود و مرتبهٔ اجتماعی او را نشان می‌دهد. شکل قرار گرفتن حاضرین (اهل هوا) در ایران به شکل دایره و به‌صورت نشسته، در مصر و سودان به‌صورت ایستاده و به‌شکل U.

موسیقی ریتمیک با نواختن دهل‌ها شروع می‌شود و پس از ساعاتی که ضرباهنگ تندتری به خود گرفت، ناگهان برخی شرکت‌کنندگان به رقص درمی‌آیند. اما ضربات دهل هنوز در بازیگر اصلی (درمان‌جو) اثر نکرده. با اشارهٔ بابا / ماما نوازندگان با استفاده از دهل کوچک‌تر (دهل کَسِر) ریتم را تغییر می‌دهند. با هر کدام از این ریتم‌ها زار خاصی به حرکت در می‌آید. اغلب شرکت‌کنندگان که اهل هوا هستند، حداقل یک زار همراهِ خود دارند و بنابراین هر زار به محض شنیدن ریتم مخصوص خود، مرکب خود را به حرکت (رقص) درمی‌آورد. پس از تغییر ریتم‌های پی در پی، نوبت به بازیگر اصلی می‌رسد که حالتی از وجد به او دست می‌دهد و به رقص در می‌آید. این یعنی زار وارد کالبد او شده و پس از مدتی به حالت خلسه می‌افتد. این همان لحظه‌ای است که بابا / ماما با او وارد مکالمه می‌شود و او را کنترل می‌کند و در نهایت آنها را با هم سازگار می‌کند. او متحول شده، تبدیل شده و از این پس عنوان «اهل هوا» را با خود حمل می‌کند. انسانی مهم است و دارای مسئولیت‌های اجتماعی مربوط به گروه. در

مجالس بازی آینده که بابا / ماما ترتیب می‌دهد می‌بایست شرکت کند. شاید هم روزی یک بابا / ماما شود.

۵-۵. نقش موسیقی و ذکر در آیین زار

آیین‌های درمانی و سنت‌های باقی‌مانده در دنیای امروز مانند آیین زار به خوبی نشان‌دهندهٔ قدرت شفابخشی صداست. زار نیز به‌عنوان جایگزینی برای توضیحات پزشکی متعارف، نوعی تفسیر از بیماری در اختیار می‌گذارد که علم پیش از آن به ناتوانیِ خود در درمان آن اعتراف کرده است. در این آیین که در زمرهٔ اعتقادات معنوی مناطق یاد شده قرار دارد، تأکید بر آن است که خداوند تنها قدرت جهان است. چنان‌که می‌دانیم، بیمار درحالی که سرِ خود را پوشانده، تحت‌تأثیر ریتم موسیقی، در مجلسی از ساز و آواز و رقص (بازی، دِگ، دکّه)، به نتیجه که همان درمان باشد نزدیک می‌شود. درواقع، این مرحلهٔ سوم و نهایی آیین است که وجوه هنری آن به مراتب مشهودتر از مراحل پیشین است. هر باد با یک آهنگ مخصوص در تن بیمار حرکت می‌کند و حرکت باد در تن او به یک رقص موزون همانند است. به‌عبارتی موسیقی و رقصِ مرتبط با آن، یکی از وسیله‌های تشخیص نیز است. این شیوهٔ استفاده از موسیقی و صدای انسان در قالب آوازهای فرد درمان‌گر یا گروهِ افراد شرکت‌کننده، مختص به فرهنگ و مذهب ویژه یا قومیت خاصی نیست بلکه اعتقادی جهانی است. گواه این امر نیز پراکندگی جغرافیایی همین آیین است، به‌طوری که آن را چه با همین عنوان و چه با عناوین دیگر از هند تا ایران و از ایران تا کشورهای عربی خاور میانه و از آنجا تا آفریقا از شرق تا غرب این قاره می‌بینیم. حضور موسیقی به همراه ذکرها و اوراد در آیین زار آن‌قدر پررنگ هست که بتوان آن را یکی از عوامل مهم در دگرگونی حال بیمار و از خودبی‌خودشدگی او دانست.

درواقع، هستهٔ اصلی در چنین آیینی «حالت خلسه» است، که موسیقی و اوراد در ایجاد آن نقش اساسی دارند. احوال پس از آن نیز همان دگرگونی و تحول است. در مجلس بازی زار، موسیقی ابتدا با ضرباهنگی کند آغاز می‌شود و شرایط بدین گونه است که تمامی اهل هوا از پیر و جوان دور بیمار حلقه زده‌اند. پس از مدتی که ضرباهنگ تندتر شد، تأثیرش روی حضار نیز مشاهده می‌شود، تا اینکه پس از حالت وجد، نشانه‌های خلسه را می‌توان در برخی از حضار مشاهده کرد. اینجا نکتهٔ مهم آن است که «خلسه» به‌عنوان لحظهٔ ارتباط مقدس و

نامقدس و بنابراین هستهٔ اصلی چنین آیینی به هیچ عنوان فی‌البداهه یا اتفاقی نیست و گاه‌وبی‌گاه رخ نمی‌دهد، بلکه تحت شرایط مکانی و زمانی خاص و به رهبری رییس گروه (بابا / ماما) که اداره کنندهٔ مجلس بازی و صاحب تمام ابزارآلات آیینی ازجمله سازها و خیزران‌هاست، انجام می‌پذیرد. بابا / ماما حتی در جریان وجد و خلسه، بدون آنکه بیمار خود بداند، به او القا می‌کند که چگونه به خلسه افتد. در واقع تمام جزییات حال بیمار تحت کنترل بابا / ماما است و توسط او تنظیم می‌شود. نقش گروه و جمع شرکت‌کنندگان نیز از نوازندگان گرفته تا بخورگردانان در این امر بسیار حائز اهمیت است. همگی از معتقدان هستند و منتظر روی دادن خلسه. حالت وجد پیش از خلسهٔ درمان‌جو که با تغییر هویت او همراه است به اعتبار گروه معنا می‌یابد. بر این اساس موسیقیِ اجراشده توسط گروه وسیلهٔ ارتباطی فرد با گروه نیز محسوب می‌شود. در این حالت بابا / ماما یا دستیاران او یا بابا و ماماهای دیگری که در مراسم حضور دارند به وضع او رسیدگی کرده و حالات او را تنظیم می‌کنند. مجلس بازی با تغییر مداوم ریتم‌های موسیقی ادامه می‌یابد تا زار مورد نظر در کالبد بیمار خود را از طریق رقصی که وی به‌صورت نشسته انجام می‌دهد، نشان دهد. اکنون زار مورد نظر تحت‌تأثیر ریتم موسیقی مربوط به خود وارد جهان مادی شده و قربانی خود را تسخیر می‌کند. حال که موجود قدسی (به‌تعبیر خاص) یا فراطبیعی (به‌تعبیر عام) به‌طور کامل در جایگاه مادی که کالبد بیمار باشد قرار گرفته، او تبدیل به «دیگری» شده و بدون اینکه بخواهد رفتاری غیر از رفتار معمول خود نشان می‌دهد و گفتاری غیر از گفتار عادی و طبیعی خود دارد و به زبانی دیگر و عموماً نامفهوم سخن می‌گوید و به‌عبارتی، او اکنون در نقشی دیگر ظاهر شده است. ضمن اینکه، زاری از طریق رقص خود که زار موجب آن است، با گروه که در حال نواختن موسیقی و خواندن آواز هستند، در حال مکالمه است. اما اینجا حضار نیز بخشی مهم و ضروری از آیین و در واقع مخاطبان این مکالمه هستند و در پررنگ‌ترکردن وجه نمایشی این آیین درمانی کمک می‌کنند، با این وجود آیین زار معمولاً برای تفریح و سرگرمی اجرا نمی‌شود. اگرچه مشاهدات نشان می‌دهند که گاهی در برخی مناطق مانند آبادان و اروندکنار در استان خوزستان بخش سوم آیین یعنی مجلس بازی یا به‌اصطلاحِ محلی «دِگ» بدون مراجعهٔ بیماری خاص برگزار می شود. به‌طور کلی، فضای حاکم بر مجلس بازی با کمک ابزارآلات آیینی، چه موسیقایی و چه غیرموسیقایی، و تمام افراد حاضر به‌دنبال ایجاد وجد و حالت خلسه در بیمار

و ارتباط با دیگریِ غایب است. بابا / ماما که پیش از این بارها این شرایط را تجربه کرده و به‌تعبیر الیاده خود ظرفی برای تجلی امر مقدس به‌حساب می‌آید، کاملاً بر فضا مسلط است و شرایط را درک می‌کند و با نیروی فراطبیعی‌ای که در یک کالبد مادی حاضر شده، سخن می‌گوید و با او کنار می‌آید. این بدین معناست که درمان‌گر مبانی نظری بیماری را می‌شناسد، چون توانسته خود را نیز از همین طریق درمان کند. بیمار نیز پس از این تحول پیدا کرده و دیگر آن شخص قبل نیست، چون او نیز در لحظه‌ای نیروی فراطبیعی را تجربه کرده و در آینده و تکرار این وضعیت می‌تواند به یک موجود متفاوت یا بابا / ماما یا ظرفی برای امر مقدس تبدیل شود. البته این دگرگونی آن‌گونه که در توصیفات الیاده برمی‌آید، تنها به قلمرو موجودات زنده محدود نمی‌شود بلکه تمام عناصر طبیعت از زنده و غیرزنده (البته از نگاه مادی) قابلیت این تغییر ماهیت را دارند: درختی، سنگی، ... و حتی یک تکه کاغذ که نامی متبرک بر آن نوشته شده باشد. اما اینجا موجودی زنده و دارای شعور و ادراک، به جایگاهی برای تجلی تبدیل شده که عواملی چون اجرای گروهی همراه با موسیقی و آواز و افراد شرکت‌کننده نقشی اساسی در آن دارند.

به‌نظر می‌رسد طراحی فضا و زمان کیهانی به کمک موسیقی و رقص، در چنین آیین‌هایی تن بیمار را با پیوستن به جهان کیهانی از رنج کسالت می‌رهاند. در این مراسم که شرکت‌کنندگان آن شامل درمان‌گر، بیمار و تعدادی از بستگان است، از طبل‌کوبی پلی‌ریتمیک، آوازخوانی، رقص، وجد، خلسه و روایت اساطیر استفاده می‌شود که در نهایت یک تجربهٔ قوی شفایابی برای افراد شرکت‌کننده در بر دارد. در همهٔ تجربه‌های شمنی‌گونه مانند آیین زار، موسیقی و آواز و رقص متناسب با آن، وسیله‌ای برای ایجاد رابطه با ارواح به‌حساب می‌آید. درمان‌گر برای آن‌که بتواند از ارواح یاریگر ملهم شود، می‌بایست با رقص‌های تند و پرشور به خلسه فرو رود. در این حالت، یعنی زمان اجرای موسیقی، در آیین زار تبادلی بین عوالم رخ می‌دهد. کالبد بابا یا ماما یا بیمار که جایگاهی مادی برای ارواح زار است هر کدام با شنیدن موسیقی مخصوص به خود، به جهان نامقدس که همان کالبد انسانی باشد، آمده و موجب ایجاد رقصی بی‌اختیار می‌شود که این در حکم تسخیر کامل است و نتیجهٔ آن نیز حالت خلسه. اکنون که ارتباطی بین دو جهان مقدس و نامقدس (به تعابیر دیگر، عالم بالا و عالم پایین) به‌وجود آمده، جهان نامقدس (کالبد انسانی) تغییر ماهیت داده و دیگر آن رفتار عادی پیشین را

ندارد. درمان‌گر و بیمار از زبان موجودات جهان مقدس با هم به گفت‌وگو می‌نشینند و به توافق می‌رسند و نتیجه بازگشت به شرایط عادی خواهد بود، یعنی هر عالمی در جایگاه خود؛ عالم بالا در بالا و عالم پایین در پایین. به‌طور معمول این دو جهان باید از هم جدا بمانند، در غیر این صورت، حیات دچار بی‌نظمی می‌شود و نتیجه، به زعم عالم مادی، بیماری خواهد بود. در همهٔ آیین‌های تسخیر به خلسه رفتن بدون در نظر گرفتن قواعد و احکام معین و خارج از زمان مقرر مذموم است. در واقع همهٔ آیین‌های تسخیر چون آیین زار، همان‌گونه که در شمنیسم نیز مشاهده می‌شود، شامل مجموعه‌ای از مفاهیم جمعی و قواعدی معین است که از طریق درمان‌گر وضع می‌شوند. این قابلیت‌ها و نیروی موجود در موسیقی یادآور آن نیز هست که به‌کارگیری نادرست و بی‌موقع از موسیقی ممکن است آثار تخریبی عمیقی بر روح و روان آدمی بر جای بگذارد. و در حقیقت می‌توان اذعان کرد موسیقی تیغ دولبه‌ای است و به‌کارگیری و استفاده از آن نیازمند دانش و بینش کافی است.

۶. نتیجه‌گیری

به‌منظور نزدیک‌شدن به اهداف پژوهش و نیز یافتن پاسخی برای پرسش‌های آن، ابتدا می‌بایست چیستی آیین، به‌طور ویژه آن‌گونه که در اندیشهٔ میرچا الیاده بود، و به‌دنبال آن جایگاهش در درمان بیماری‌ها مطالعه می‌شد. آنچه در این چهارچوب می‌توان بیان کرد این است که آیین‌ها تکرار می‌شوند و وظیفه‌شان دوباره ساختن یا به‌عبارتی از نو ساختن است، که البته خود نیز تکرار چیزی هستند؛ یعنی، بازنمایی سلسله اعمالی که شاید در گذشته‌ای دور مثلاً در آغاز زمان انجام شده‌اند. در آیین‌ها به‌طور معمول، آن زمان تکرار می‌شود و بدین ترتیب انسان در موقعیت آیینی همه چیز را به نقطهٔ آغازین برمی‌گرداند تا آن نقطهٔ ابتدایی را تجربه کند. در این موقعیت، انسان با بیان اسطوره‌ها و واکنش به امور مقدس به درمان بیماری‌ها مبادرت می‌ورزد.

به‌اعتبار اظهارات الیاده، آن تجدید حیات روایی یک واقعیت فطری کهن است برای ارضای نیازهای دینی و معنوی که در قالب آیین به مرحلهٔ اجرا در می‌آید و در نهایت تأثیر خود را می‌گذارد. در مورد آیین‌های درمانی غایت شفابخشی آنها از نو آغازکردن حیات و تولد دوبارهٔ نمادین است. آن پاسخ‌هایی که در انبوه این نوع آیین‌ها و به‌طور ویژه آیین زار در مشاهدات و

مصاحبه‌هایی که با درمان‌جویان انجام شده است، بسیار با آن مواجه می‌شویم، غالباً در معنای تولد دوباره، استحاله، انسانی دیگر، انسانی نو، و از این دست مفاهیم هستند. درواقع، دردهای این بیماران فقط درمان نمی‌شود بلکه به‌کلی انسانی نو می‌شوند. گزارش‌های الیاده نشان می‌دهد شمار زیادی از اورادِ آیین‌های درمانی دربارهٔ تاریخچهٔ بیماری یا روحی هستند که باعث آن بیماری شده‌اند و در بسیاری از این نوع درمان‌ها، وقتی درمان تأثیر می‌کند که آغاز و منشأ آن به شکلی آیینی در حضور بیمار تکرار شود. هنگامی که معتقدان لحظهٔ اساطیری را به‌خاطر می‌آورند، امور مقدس در از بین بردن بیماری توفیق حاصل می‌کنند. اسطورهٔ منشأ و آغاز بیماری، عموماً بخشی از اسطورهٔ آفرینش کیهان است، چون این اسطوره نمونهٔ مثالی همهٔ رویدادهای آغازین است که تمام وقایع اعتبار خود را از طریق مماثلت با آن به‌دست می‌آورند.

شاید یکی از علل بیماری این بیماران فروافتادن در جهان تقدس‌زدایی‌شدهٔ امروز باشد، جهانی که دیگر از آن نظم کیهانی خارج شده و بنابراین انسان در آن احساس امنیت نمی‌کند و درنهایت، این امر او را دچار تنش‌ها و فشارهای روانی می‌کند. در این زمان اوراد شفابخش، با ریتم موسیقی و حرکات بدنی متناسب با آن، بازگویی می‌شوند. این بازگویی و تکرار با همراهی ریتم موسیقی در قالب آیین که باعث ایجاد وجد و در نهایت حالت خلسه در بیمار می‌شود، هم به زمان اساطیری هستی‌های نخستین، هم به آغاز جهان و هم به دردها و درمان آنها از نو فعلیت می‌دهد.

حال باید دید چه نسبتی میان آیین زار و صورت هنری آن در چهارچوب کیهان‌شناسی دینی وجود دارد. اگر به دیدگاه الیاده در مورد هنر رجوع کنیم، می‌بینیم که آن را بستر و درگاهی برای تجلی امر مقدس معرفی می‌کند. اینجاست که باورندگان و مجریان آیین زار را می‌توانیم در هر صورت در نسبتی مستقیم با هنر ببینیم. آنها مردمانی سنتی هستند و باورها و اعمالشان هرچند مبتنی‌بر منطق‌های تجربی، روشن و عقلانی است، با این حال تفسیرهای آنها از جهان و کیهان‌شناسی‌شان برگرفته از گذشته است و پدیده‌های علم تجربی و دستاوردهای آن را نیز در درون همان جهانی می‌بینند که همهٔ اجزا و کلیت آن را در پیوند با هم می‌بینند. از همین روست که به درمان‌جو نخست توصیه می‌کنند روش‌های دیگر را برای درمان پی‌گیر باشد و آنگاه که همهٔ راه‌ها به بن‌بست ختم می‌شود، به تشخیص مبادرت می‌کنند. هنر نیز چنین مسیری را در زایش و خلق طی می‌کند. هنگامی که موسیقی‌دان یا شاعر به خلق اثر

می‌پردازد (هرچند اگر بداهه باشد)، وقتی است که هنرمند به متفاوت‌بودن آن، نوبودن آن، تکراری‌نبودن آن و نیز شوق‌انگیزی‌اش وقوف می‌یابد، که اگر چنین نبود، هنرش را عرضه نمی‌کرد. این یعنی به بن‌بست رسیدن آنچه دیگران خلق کرده‌اند، گفته‌اند، یا سروده‌اند در زمان و مکانی که هنرمند در آن می‌زی‌اد. یعنی هنر همواره با نوزایی و زدودن آنچه که بوده و رسیدن به خلوص به نقطهٔ زایش جدید متکی است.

از سویی دیگر، می‌دانیم که همهٔ اطوار و اعمال آدمی، چه در قالب صوت و چه حرکت و چه در قالب فرم و چه رنگ که در مجموعه‌ای از ترکیب‌بندی‌ها قرار گرفته و همهٔ آنچه هنر نامیده یا تلقی و معرفی می‌شود هنر و با هنر مرتبط است. رقص‌ها و موسیقی‌ها، نمایش‌ها، لوازم خانه، لباس و پوشاک، گفتارهای عاطفی و احساسی و ... شامل اعمال و اطوار انسان است. و گویی علت بقا و مانایی هر یک از اعمال و اطوار بستگی مستقیم به آن دارد که ترکیبی خوشایند را برای اجراکنندگان یا مخاطبان به‌وجود بیاورد. ترکیبی خوشایند که نتیجهٔ آن، نه یک لحظهٔ گذرا، که در ضمیر آنها تکرار می‌شود. خواه خودآگاه و خواه ناخودآگاه، همهٔ آیین‌های دینی و اجتماعی تلاش می‌کنند برای خود شیوه‌هایی خاص برگزینند. شیوه‌هایی که می‌تواند مرزهای باورندگان و منکران را روشن کند و از همین رو به شکل اعمال و اطوار و جزییاتی که این مرزها را معین می‌کند، دقت خاصی دارند.

می‌دانیم که همهٔ اعمال و اطوار آیینی با رنگ، موسیقی (موسیقی درونی)، حرکت، ذکر (تکرار) و نهایتاً پالایش مشترک هستند. اعمال حج یا نماز و روزه را اگر در فرهنگ خود در نظر بگیریم مشابهت‌های آن را با اعمال یهودیان و مسیحیان که نزدیک‌ترین نگاه‌های سنتی را با ما دارند مقایسه کنیم، خواهیم دید که نه‌تنها به لحاظ شکلی بلکه به لحاظ مفهومی نیز جزییات و کلیات یکسانی دارند. و اگر این مقایسه را به سایر ادیان همچون پیروان زرتشت یا باورندگان هندوییسم و بودایی‌ها تسری دهیم، باز هم این اشتراک‌ها را خواهیم یافت و در مرحلهٔ مقایسهٔ بعدی، هنگامی که به سراغ اقوام ابتدایی و به دور از مدرنیته در آفریقا یا آسیای میانه می‌رویم، نمی‌توانیم این مشترکات را نادیده بگیریم. همهٔ آنها ممکن است در شکل اعمال و اطوار یا اوراد و موسیقی خود متفاوت باشند، اما همگی در پی ایجاد آرامش و سکینه برای پیروان خود هستند و همگی تلاش کرده‌اند تا از ویژگی‌های نخستینی که در سنت‌هایشان بوده صیانت کنند تا از نیروی جمعی گروندگانشان برای نیروبخشی و قدرت‌دادن به ارتباط فرد

فردشان با کل (الله، یهوه یا نیروی قدرتمند آفرینش) بهره گیرند. یک هم‌افزایی برای نیرومند کردن خواهش‌ها، تمنیات یا مطالبه‌های فردی با یاری‌گرفتن از پیوندهایی که انسان با کل برقرار می‌سازد. بنابراین نسبت میان آیین زار و صورت هنری همسان با نسبت‌هایی است که آیین‌ها با هنر دارند. آنها نیز به‌دنبال پالایش از طریق اعمال و اطوار خود هستند و آنها نیز به هم‌افزایی نیروهای فردی خود متکی می‌شوند و با یاری‌گرفتن از موسیقی، شعر، رقص و رنگ و فضاسازی و ابزارهای آیینی خاصی در پی نو کردن و زدودن نیروهای منفی از روح و روان و زاده شدن دوباره. زایش دوباره که یک بازنمایی (Represent) است، تزکیه و کاتارسیس مورد اشارهٔ یونانی را به‌یاد می‌آورد و خلسهٔ آنها همان ورود به عالم شهودی است که هنر در قاموس سنت‌گرایانه از آن زاده می‌شود.

درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از پایان‌نامه نویسنده اول با عنوان «مطالعه ریشه‌های آیینی و اسطوره‌ای آیین زار از منظر کیهان‌شناسی سنتی» به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشگاه هنر تهران بوده است.

منابع

الیاده. میرچا (۱۳۸۴). *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. چاپ دوم. تهران: طهوری.

الیاده. میرچا (۱۳۸۸). *مقدس و نامقدس*. ترجمهٔ بهزاد سالکی. چاپ دوم. تهران: علمی فرهنگی.

پورداوود. ابراهیم (۱۳۵۵). *فرهنگ ایران باستان*. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.

حسن‌زاده. علیرضا (۱۳۹۰). گفت‌وگو با حلقهٔ زار و تحلیل مردم‌شناختی آن. *تاریخ پزشکی*، (۶)، ۱۳–۴۱.

دوستخواه. جلیل (۱۳۸۵). *اوستا*. چاپ دهم. تهران: مروارید.

کوماراسوامی. آنندا کنتیش (۱۳۸۹). *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی*. ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو. تهران: فرهنگستان هنر.

لاپلانتین. فرانسوا (۱۳۷۹). پری‌داری و تئاتر. ترجمهٔ جلال ستاری. *نمایش*. (۲۶–۲۷)، ۳۱–۴۲.

قره‌سو. مریم (۱۳۹۸). شنود موسیقی در آیین زار. *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۲(۲۴). ۶۷–۷۶.

کویین. ویلیام (۱۳۹۵). *یگانه سنت*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.

مجلسی. محمدباقر (۱۴۲۱). *بحارالانوار*. جلد بیست‌وسوم. بیروت.

مجلسی. محمدباقر (۱۴۲۱). *بحارالانوار*. جلد بیست‌وچهارم. بیروت.

مقصودی. منیژه (۱۳۹۱). بادهای کافر و دهل سه‌سر در خلیج فارس؛ مراسم آیینی درمانی زار. *پژوهش‌های انسان‌شناسی*. (۲)، ۱۴۰-۱۱۷.

نصر. سیدحسین (۱۳۹۵). *دین و نظام طبیعت*. ترجمهٔ محمد حسن فغفوری. چاپ چهارم. تهران: حکمت.

واخ. یوآخیم (۱۳۸۰). *جامعه‌شناسی دین*. ترجمهٔ جمشید آزادگان. تهران: سمت.

Asad. Talal (1993). *Genealogies of Religion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Battain. Tiziana and Rouaud. A (2002). Zār. *Encyclopedia of Islam*. 2nd edition.

Boddy. Janice (1989). *Womb and Alien Sprits: Women,Men and the Zar Cult in Northern* **Sudan**. London: Madison.

Brede Kristensen. W (1960). *The Meninig of Religion.* Dordrecht: springer science +Business Media.

Crapanzano. Vincent (1973). *The Hamadsha.* California: The University of California.

Evans-Pritchard. E. E. (1956). *Nuer Religion*. London: Oxford.

Guenon. Rene (2004). *The Rein of Quantity & the Signs of the Times*. Sophia Perennis.

Geertz. Clifford (1973). *The interpretation of culture*. Selected essays. New York: Basic books.

Lewis. I.M (1986). *Religion in Context: Cults and Charisma*. Cambridge: Cambridge University Press.

Malandra. William W (2014). VĀYU**.** *Encyclopedia Iranica.* Sep. 2014. accessed on 24 October 2025. available at: http://www.iranicaonline.org/articles/vayu

Turner. Victor (1982). *Revelation and Divination*. London: Cornell University press.

Van der Leeuw. Gerardus (1986). *Religion in Essence and Manifestation*. Princeton: Princeton Univesity Press.