

## شنود موسیقی در آیین زار

مریم قرسو\*

استادیار گروه موسیقی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.  
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۳/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۷/۲۵)

### چکیده

آیین زار یک آیین موسیقایی است و معتقدان به آن باور دارند که با شرکت کردن و قرار گرفتن در گفتمانی دوسویه میان باورهای برآمده از کهن الگوهای باستانی و فرهنگ اعتقادی خود، دردها و بیماری‌هایشان درمان خواهد شد. از منظر درون فرهنگی یکی از مهم‌ترین عناصر تاثیرگذار در روند درمان، موسیقی ویژه مراسم زار است، در حالی که پژوهشگران تاثیر کلی مراسم را، نتیجه‌ی باورها و نوعی رفتار فرهنگی می‌دانند. در این پژوهش، با بازخوانی اجرای مراسم با تمرکز بر عملکردهای موسیقی و واکنش افراد و حاضرین به این موسیقی، تلاش می‌شود تا دلیل وجود این دیدگاه از منظر تاثیرگذاری خود موسیقی درک شود. در اینجا بر اساس شواهد مکتوب و نقش موسیقی در مراحل مختلف، به نتیجه‌ی متفاوتی از تاثیر موسیقی دست پیدا خواهیم کرد. پس از معرفی پیشینه‌ی پژوهش‌های انجام شده درباره‌ی زار در ایران و دیگر اقلیم‌های فرهنگی، به بررسی اتنوگرافیک مراسم با رویکرد عملکردهای موسیقی و واکنش‌های مخاطبین به موسیقی پرداخته خواهد شد. در بخش نهایی مولفه‌های موسیقایی آوازهای زار و اهمیت نقش و تاثیر «شنیدن» در روند تجربه‌ی وجد و درمان بررسی می‌شود. اهمیت این رویکرد، نگاه نویی است که به حضور موسیقی در آیین‌های درمانی به عنوان یک مدخل فرهنگی برای درک بهتر نقش موسیقی در میان اقوام دارد.

### واژه‌های کلیدی

زار، موسیقی درمانی، هرزگان، ریتم.

## مقدمه

در برگزاری زار، رفتارها، نمادها و ابزار مختلفی برای آماده‌سازی مراسم به کارگرفته می‌شود. این موارد، در یک جهان نمادین و بر مبنای باور به قدرت موجودات فرامادی تعریف می‌شوند و با آغاز موسیقی، به کارگیری و کارکرد تمامی آنها در روند درمان اهمیت پیدا می‌کنند. در واقع برای مجریان زار، موسیقی مهم‌ترین عنصر در روند درمان به شمار می‌آید. این اهمیت، در نسخه‌ی هرمرگانی زار تا آنجا پیش می‌رود که زاریان معتقدند، زار به واقع و صرفاً یک آیین موسیقی درمانی است. این در حالی است که در میان پژوهش‌های انجام شده درباره‌ی آیین‌های مشابه زار که آیین‌های تسخیرشدگی، وجد یا خلسه‌آ نامیده می‌شوند، با موسیقی همواره نه به عنوان یک هنر یا یک رفتار موسیقایی با ویژگی‌های زیبایی شناختی، بلکه مانند یکی از عوامل و عناصر آیینی برخورد شده است؛ در حالی که معتقدان به زار، تاثیر اجرا و شنیدن موسیقی را در اولیاتی اجتناب ناپذیر قرار می‌دهند. در این پژوهش، نخست پیشینه‌ی پژوهش‌های انجام شده درباره‌ی زار در ایران و بخشی از تحقیقات صورت گرفته درباره‌ی زار در میان اقوام دیگر معرفی خواهد شد. در مرحله‌ی بعد، چگونگی برگزاری مراسم از منظر قوم‌نگارانه و بر اساس پژوهش‌های طولانی مدت نگارنده در میدان تحقیق با توجه به کاربردها و عملکردهای موسیقی بررسی خواهد شد. با تکیه بر داده‌های این بخش، یعنی به‌کارگیری موسیقی در بخش‌های مختلف و واکنش‌ها و رفتارهای حاضرین و چگونگی شنیدن این موسیقی، مشاهده خواهد شد که به زعم مجریان - چه به طور شفاهی و چه بر اساس مشاهده‌ی رفتار آنها در برابر موسیقی - تاثیر موسیقی زار، صرفاً به بافت اجرایی آن وابسته نیست، بلکه تنها نوع خاصی از تاثیرگذاری آن در نتیجه‌ی حضور و اجرای آن در آیین و به همراه عوامل آیینی حاصل خواهد شد.

زار یک آیین درمانی و موسیقایی است که در گستره‌ای وسیع میان اقوام گوناگون از مصر، سودان، اتیوپی (زنگبار)، مراکش، سومالی، جیبوتی، کویت، عراق، امارات، بحرین، قطر، عمان، یمن تا ایران، آیینی شناخته شده و رایج است. در ایران، زار تنها در حاشیه‌ی جنوبی، یعنی سواحل خلیج فارس و برخی مناطق در جنوب شرقی و شرق وجود دارد و در هیچ یک از مناطق دیگر ایران شناخته شده نیست. به همین دلیل، با وجود شواهدی مبتنی بر وجود نام مشابه یکی از خدایان کوشانیان - «نام خدای آسمان در مذهب شرک «کوشی‌ها به نام جار» یا زار» (ساعدی، ۱۳۴۵، ۴۰) در بخش‌های شمالی فلات ایران (نک. بهزادی، ۱۳۸۶، ساعدی به نقل از چرولی)، بسیاری از پژوهشگرانی که درباره‌ی زار در مناطق مختلف آفریقا مطالعه کرده‌اند بر این باورند که زار، خاستگاه اتیوپیایی دارد. این پژوهشگران معتقدند که زار در قرن ۱۷ و ۱۸ میلادی توسط بردگان، به ویژه زنانی که به عنوان برده به کشورهای دیگر برده می‌شدند، به عنوان یک آیین مهاجر به اهالی سواحل خلیج فارس از سوی شرق و دربار پاشاهای ممتول مصری در جانب شمال معرفی شده است (نک. Fakhouri, 1968, 49)، اما نشانه‌های کهن تر همواره حاکی از این است که زار در گذشته، نام آیینی برای ستایش «خدای آسمان بوده که در طی یک فرگشت تاریخی ذات او به روح شیطان بدل شده است» (Grotberg, 1990, 15) و داستان‌های بسیاری نیز درباره‌ی خاستگاه آغازین زار در جهان وجود دارد. از منظر واژه‌شناختی، بسیاری از پژوهشگران بر این باورند که زار، دگره‌ایی از یک واژه‌ی پارسی است (Modaressi, 1968; Forbenius, 1913) و برخی دیگر، به ریشه‌های این واژه در قرون پیشین در فرهنگ و زبان امهری در شمال اتیوپی و دیگر مناطق آفریقایی اشاره می‌کنند (Berclay, 1964; Kennedy, 1967; Seligman, 1914).

## پیشینه‌ی پژوهشی

ساعدی با عنوان *اهل هوا* (ساعدی، ۱۳۴۵) نگاشته است. او در طی یک پژوهش میدانی کوتاه مدت، برای نخستین بار به معرفی و دسته‌بندی موضوعات مربوط به جامعه‌ی زاریان (اهل هوا) در بندرلنگه می‌پردازد. در این کتاب، طبقه‌بندی‌های مختلف مربوط به موجودات فرامادی زار، بیماری‌های روانی شناخته شده در علم روان‌شناسی و تشابه آنها در نشانه‌های بیماری، همچنین سازها و چگونگی برگزاری مراسم در آن زمان معرفی می‌شوند. این کتاب تنها سند مکتوبی است که ما از چگونگی و چپستی زار در ایران و در نیمه‌ی اول قرن حاضر (خورشیدی) در دست داریم. منبع دیگر فیلم مستندی با عنوان *باد جن* (تقوایی، ۱۳۴۸) ساخته‌ی ناصر تقوایی است. این فیلم در بندرلنگه ساخته شده و کارگردان چگونگی برگزاری مراسم و مراحل مختلف آن را به تصویر می‌کشد. دومین منبع مکتوب، زار و باد بلوچ (ریاحی، ۱۳۵۷) نوشته‌ی علی ریاحی است که نسخه‌ی بلوچی زار در شرق ایران را معرفی می‌کند. محمدرضا درویشی در مقدمه‌ای بر

بیشتر پژوهش‌های انجام شده درباره‌ی زار در کشورهای مختلف به ویژه در آفریقا، این آیین را از منظر علوم شناختی، روان‌شناختی، فلسفی، اجتماعی، نمایشی، اعتقادی و حقوق زنان مورد مطالعه قرار داده‌اند. در اغلب این مطالعات، برگزاری آیین به شکل قوم‌نگارانه با تمرکز بر یک پرسش مرکزی، نسخه‌های مختلف زار را به ما معرفی می‌کنند. در این بین، پژوهش‌هایی که به موسیقی زار از منظر صوتی و آکوستیکی پرداخته باشند، انگشت‌شمارند. تنها منبعی که مستقیماً به تاثیر موسیقی و حضور آن در آیین‌های مشابه زار در جهان می‌پردازد، کتابی با عنوان *موسیقی و وجد اثر ژیلبرروژه* (Rouget, 1990) است که با نگاهی تطبیقی، موسیقی و تاثیرات و کارکرد آن را در تمامی آیین‌های موسیقایی با رویکرد درمانی مورد مطالعه قرار می‌دهد.

در منابع نگاشته شده به زبان فارسی درباره‌ی زار در ایران، نخستین منبع موجود با تمرکز بر موضوع زار در استان هرمرگان را غلامحسین

می‌کنند. در میان تمامی مطالعات انجام شده، کتاب موسیقی و خلسه نوشته‌ی ژیلبر روژه، جامع‌ترین پژوهش انجام شده در زمینه‌ی ارتباط موسیقی و حالات ثانویه‌ای است که در اثر شنیدن آن به مخاطبان و معتقدان آیین زار دست می‌دهد. روژه در این کتاب، با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و پژوهش‌های میدانی خود در میان جوامع آفریقایی، از امر بسیار مهمی صحبت می‌کند که مستقیماً به تأثیر موسیقی و وابستگی آن با بافت فرهنگ - اعتقادی مخاطبان آیین‌های وجد و خلسه (تمامی آیین‌های مانند زار در جهان) ارتباط دارد. در واقع این کتاب، یکی از مراجع اصلی مطالعات مربوط به آیین‌های هم‌خانواده‌ی زار به شمار می‌آید.

## انواع بادها

زار در نقاط مختلفی از جهان شناخته شده است و در هر حوزه‌ی فرهنگی، در تناسب با آداب و اعتقادات آن منطقه، در گفتمانی تازه با عناصر فرهنگی آن منطقه، صورت متفاوتی از خود ارائه داده است که نسخه‌ی منحصر بفرد و خاص آن منطقه به شمار می‌آید. بنیان‌های فکری و چارچوب کلی کیهان‌شناختی و باورهای فرامادی زاریان در همه جا، از قوانین مشابهی تبعیت می‌کند. در تمامی نسخه‌های موجود، معتقدان بر این باورند که موجوداتی فرامادی در جهان وجود دارند که می‌توانند بدن و ذهن انسان‌ها را تسخیر و پریشان کنند. این پریشانی که در میان این افراد به عنوان بیماری شناخته می‌شود، تنها به یک طریق درمان می‌شود: برگزاری یک مراسم آیینی و موسیقایی به همراه اهدای نذورات و قربانی. این موجودات تسخیرگر، ویژگی‌ها و طبقه‌بندی‌های خاص خود را دارند. در یک طبقه‌بندی کلی این موجودات «زار» یا «باد» نامیده می‌شوند. در نزد معتقدان به آیین زار که «زاری»، «بادی» یا «اهل هوا» نامیده می‌شوند، این دو واژه به یک معنا به کار برده می‌شوند اما در اینجا برای تفکیک این دو، کلیت مراسم را «زار» و ارواح یا موجودات فرامادی و نامرئی تسخیرگر را «باد» می‌نامیم. بادها بر اساس ویژگی‌هایی مانند ملیت و مذهب به دسته‌های مختلف تقسیم می‌شوند که مهم‌ترین آنها سه دسته بادهای زار (آفریقایی و غیرمسلمان)، نوبان (مصری و مسلمان) و مشایخ (عرب و مسلمان) است (نک. ساعدی، ۱۳۴۵، ۵۱-۱۰۷). در نسخه‌ی مصری، «تنبوره» معادل نوبان و «زار-بوری» معادل زار در هرمزگان است و به گفته‌ی مالری، برگزاری آیین «تنبوره نسبت به زار-بوری ساختار مستحکم‌تری دارد» (Mallery, 1997, 46). بادهای دیگری نیز هستند که جزو هیچ یک از این سه دسته قرار نمی‌گیرند و گفته می‌شود که آنها از این سه دسته کهن سال‌تر و قدیم‌تر هستند؛ مانند دیو، پری، من‌منداس، ام‌الصیان، بانیان و خضر و غیره.

در هر یک از سه گروه اصلی، بادهای بسیار با نام‌های مختلف و ویژگی‌های تعریف شده و مشخصی وجود دارند که می‌توانند همانم شخصیت‌های تاریخی، دینی و اسطوره‌ای در جهان واقعی و یا موجوداتی کاملاً خیالی و غیرواقعی باشند<sup>۲</sup>. خاستگاه، ویژگی‌ها و خواسته‌های هر یک از بادها با داستانی در هم تنیده با عناصر

شناخت موسیقی نواحی ایران: دفتر نخست (درویشی، ۱۳۷۳)، از زار به عنوان یکی از گونه‌های موسیقی در استان هرمزگان یاد کرده و در جلد اول و دوم دایره‌المعارف سازهای مناطق ایران (۱۳۸۰ و ۱۳۸۱) نیز، سازهای موسیقی آن را معرفی می‌کند. الهام محبی در رساله‌ی دکترای خود با عنوان بررسی روش سنتی درمان بیماران روانی در استان هرمزگان (محبی، ۱۳۷۴) در دانشکده‌ی پزشکی بندرعباس، به بررسی نشانه‌های بیماری در بیماران زاری و ماریا صبا مقدم در مقاله‌ای تحت عنوان نگاهی به اعتقادات و مراسم زار در میان ساکنان سوال جنوب ایران (صبا مقدم، ۱۳۸۸)، به بررسی اعتقادات اهل هوا می‌پردازد. به جز این موارد، منابع دیگری نیز موجود است که زار و آیین مشابه آن به نام گواتی در استان بوشهر و بلوچستان را مورد مطالعه قرار داده‌اند (نک. مسعودیه، ۱۳۵۶؛ درویشی، ۱۳۸۷).

در میان پژوهش‌های منتشر شده درباره‌ی زار در حوزه‌ی جغرافیایی ایران به زبان‌های غیرفارسی در محدوده‌ی مطالعاتی نگارنده، قدیمی‌ترین سند توسط تقی مدرسی تحریر شده است. او مقاله‌ای را با عنوان مراسم زار در جنوب ایران در سال (Modaressi, 1968) منتشر کرده است که در آن، علاوه بر معرفی عناصر مهم آیینی، تصویر جامعی را از چگونگی اجرای مراسم ارائه می‌دهد. ح. فرگوزلو همدانی نیز (Gharagozlou, 1981) در مقاله‌ای گروهی، مراسم زار را توصیف می‌کند. کریستین پوشه (Poche, 1984) در مقاله‌ای با عنوان تبورا، در دایره‌المعارف گروو، درباره‌ی تنها ساز ملودیک مورد استفاده در مراسم زار در آفریقا، ایران و عراق نوشته که همواره منبع معتبر و جامعی درباره‌ی این ساز به شمار می‌آید. کاوه صفا (Safa, 1988) در مقاله‌ی دیگری با عنوان خوانشی از اهل هوا، را با توجه به کتاب غلامحسین ساعدی در مجله‌ی فرهنگ، پزشکی و روان‌درمانی، منتشر کرده که در این مقاله، برخی از عناصر معرفی شده توسط ساعدی از منظر نمادشناسی بازخوانی و معرفی شده‌اند. نادر آقاخانی در تز دکترای روان‌درمانی خود تحت نظر استاد فرانسوی اش اولیور دوویل (Aghakhani & Douville, 2002)، به مطالعه‌ی نمادهای معنا دار در تشخیص بیماری در زاریان پرداخته و تیزیانا باتای (Battain, 1997) نیز در یک تز دکترای دیگر تحت نظر ژیلبر گران‌گیوم در مورد زار مصری پژوهش مفصلی را به انجام رسانده است. او در بخش‌های مختلف پژوهش خود اشارات تطبیقی قابل توجهی به نسخه‌ی ایرانی زار دارد.

تز دکترای نگارنده نیز تحت نظر ژان لامبرت (یمن شناس) و راهنمایی‌ها و مشورت با ژیلبر روژه، در سال ۱۹۹۳ به پایان رسید. این مطالعه از آن جهت حائز اهمیت است که داده‌های میدانی من از سال ۱۳۷۴ تا ۱۳۹۲ مبنای پژوهشی آن را تشکیل داده و به شکل متمرکز به موسیقی می‌پردازد (Gharasou, 2013).

مطالعات دیگری نیز درباره‌ی زار در سرزمین‌های دیگر مانند عراق (Hassan, 1980)، آفریقا (Zenkowsky, 1950; Rodinson, 1967; Zempleni, 1968; Leiris, 1980; Rouget, 1990)، دویبی و امارات (Sebiane, 2007) و مصر (Senger, 2003)، اتیوپیایی‌های مهاجر در اسرائیل (Edelstein, 2001) انجام شده است که هر یک از منظر تطبیقی و مطالعاتی، داده‌های بسیار قابل توجهی را ارائه

با شنیدن موسیقی و شرکت در مراسم ممکن است توسط بادهای تسخیر شوند، درحالی که افراد صافی از این قاعده مستثنی هستند. نوازندگان نیز اگرچه اغلب از اعضای اهل هوا هستند، اما با ترفندهایی مانند حمل اشیاء فلزی یا برخی اشیاء مشخص دیگر خود را از تسخیر شدن توسط بادهای محافظت می‌کنند. این افراد همگی به واسطه‌ی همسایگی یا تعلق افراد خانواده‌ی خود از کودکی در مجالس زار شرکت می‌کنند. گاه دچار بادهای شده و به اهل هوا می‌پیوندند و گاه تا آخر عمر خود صافی باقی می‌مانند.

## درمان پایا و گشتاری

درمان بیماری‌ای که به دلیل مداخله‌ی بادهای ایجاد شده باشد، به دو روش می‌تواند انجام گیرد. اگر باد جزو دسته‌ی بادهای زار (زار، نوبان، مشایخ) باشد، باید با برگزاری مراسم زار، فرد بیمار با باد مذکور از دوستی درآید. در حالی که اگر باد از دسته بادهای شرور یا جن‌ها باشد، باید او را به طور کلی از بدن فرد بیمار دور کرد. این دو یعنی روش دورکردن دائمی بادهای تسخیرزدایی<sup>۵</sup> و برگزاری مراسم زار - یا به عضویت جامعه‌ی اهل هوا درآمدن - با یکدیگر تفاوت دارند. نخستین روش یا زدودن بادهای درواژگان لاتین، معادل تسخیرزدایی بوده که روشی پایا<sup>۶</sup> است و پس از برگزاری آن، بیمار درمان شده، دیگر با جهان ارواح و بادهای شرور کاری ندارد. اما بیماری‌های ایجاد شده به واسطه‌ی بادهای نیک سرشت (معمولاً بادهای مسلمان مانند شیخ عبدالقادر) که به اصطلاح محلی می‌شود آنها را «رام» کرد، به روش دیگری درمان می‌شوند. بلوکباشی، این روش را از نوع درمان گشتاری<sup>۷</sup> و «پری خواهی»<sup>۸</sup> (در مورد بادهای نیک سرشت) می‌نامد. در درمان به روش پایا، باد به طور کلی از کالبد و روح فرد رانده می‌شود، در حالی که در روش گشتاری، «دگرگونی ژرفی در شخصیت و حالات بیمار رخ می‌دهد و هویت او به کلی تغییر می‌کند. بیمار در هویت جدید با روح یا باد تسخیرکننده‌اش پیوند می‌خورد و به گروهی می‌پیوندد که هویت اجتماعی ویژه و کیشی خاص در جامعه دارند» (بلوکباشی، ۱۳۸۱، ۳۹). به عبارت دیگر، زمانی که فردی با یکی از بادهای قدرتمند مانند شیخ عبدالقادر گیلانی پیوند دوستی می‌بندد، از آن پس احساس قدرت بیشتری می‌کند، گویی به واقع روح عبدالقادر گیلانی در وجود او مستولی شده و یاری‌اش کرده و نیروی مضاعفی برای مواجهه با تلخکامی‌های حیات به او می‌بخشد. درمان پایا، مراسم و آدابی دارد که با برگزاری زار متفاوت است. این بخش، صرفاً برای تشخیص و مطمئن شدن از وجود باد به عنوان عامل بیماری است و در سکوت کامل و با حضور حداقل افراد لازم برگزار می‌شود و «مُجَرَدی» یا «مُضَراتی» نام دارد. شهرزاد حسن در نسخه‌ی عراقی زار، از این بخش به عنوان بخش «پیشاتسخیری» یاد می‌کند که طبق توضیحات او در مورد زار در بصره نیز بدون حضور موسیقی اجرا می‌شود (Hassan, 1980). در طی مراسم مجردی، بیمار کاملاً منفعل بوده و درمانگر پس از قربانی‌کردن یک پرنده (مرغ سیاه، سفید یا سرخ) و اندود کردن جسم بیمار با خون قربانی به منظور انتقال نیروی حیاتی قربانی به او، به حالت خسله

واقعی، اسطوره‌ای و تاریخی معرفی شده و هر یک، آواز بخصوص، رفتارهای خاص خود و درخواست‌های ویژه‌ای دارند که باید با آداب مخصوصی اجرا و برآورده شوند.

## روند درمان و اجرای مراسم

درباور اهل هوا، بادهای یا زارها می‌توانند به دلایل مختلف در جسم یا روح انسان‌ها وارد شده و آنها را بیمار کنند. «دچار شدن به زار»، «زده شدن توسط زار»، «زاری شدن» و یا «گرفتار زار شدن»، به معنای بیماری است. مدرسی در نوشته‌ی خود در سال ۱۹۶۶، «زار» را معادل بیمار بودن می‌آورد (Modaressi, 1968). به نقل از کنیون، در سودان «باد زده شدن» برابر با واژه‌ی «بیماری روانی» (Kenyon, 1991, 32) و همین اصطلاح در سودان به نقل از بودی به معنی پریشانی (Boddy, 1989, 51) است. در مصر این واژه به زنانی گفته می‌شود که درمانده و تنها هستند. در هرمزگان «زاری» کسی است که یک یا چند بار به واسطه‌ی مداخله و حلول بادهای کالبدش، دچار بیماری شده و به واسطه‌ی شرکت در مراسم زار و از در دوستی درآمدن با آن باد خود را درمان کرده و به گروه معتقدان به زار، زاری‌ها یا اهل هوا پیوسته است.

هر چند مفهوم بیماری در نزد معتقدان به این آیین، با تعریف مرسوم بیماری متفاوت است، اما به طور کلی بیماری‌هایی که به دلیل حلول باد در جسم و روح یک فرد ایجاد می‌شوند، معمولاً از نوع بیماری‌های فیزیکی، روحی و روانی هستند. ناباروری، سردردهای مدام، افسردگی، عدم موفقیت کاری، مشکلات عاطفی و در مرحله‌ی حادثراختلالاتی مانند جنون، فراموشی و رفتارهای خشونت‌آمیز، جزو این دسته بیماری‌ها قرار می‌گیرند. برای درمان، فرد بیمار را نزد یک درمانگر (بابازار یا مامازار) می‌برند. درمانگر کسی است که پیش از این، مراحل تشرف و به عضویت درآمدن را گذرانده و قدرت‌های ویژه‌ای را در ارتباط با جهان ارواح کسب کرده و توسط افراد گروه خود از منظر دارا بودن قدرت‌های درونی پذیرفته شده است.

مراسم زار، با آداب و رفتارهای ویژه‌ای همراه است و در طی سه تا هفت شب، موسیقی اجرا شده و باد با حلول در جسم بیمار هدیه‌های خود را دریافت کرده و رضایت‌اش را اعلام می‌کند. ازین پس فرد بیمار که حال درمان شده و به عنوان یکی از اعضای اهل هوا پذیرفته شده است، موظف خواهد بود در تمامی مراسم برگزار شده شرکت کرده و هر از گاه برای رضایت بادی که با او پیمان بسته به او نذری داده و آدابی که از او درخواست شده را به جا آورد. حاضرین در مجلس زار شامل یک فرد بیمار، یک درمانگر و جمعی از افرادی است که پیش‌تر بیماری خود را از طریق برگزارکردن و شرکت در مراسم زار درمان کرده‌اند و عضو گروه اهل هوا هستند. دسته‌ی دیگری نیز می‌توانند بدون آنکه اهل هوا باشند، با احترام به قوانین آیینی، تنها برای شنیدن موسیقی و گذراندن وقت در این مراسم حاضر شوند. این افراد صافی نامیده می‌شوند و تفاوت اصلی آنها با اهل هوا این است که هیچ بادی آنها را تسخیر نخواهد کرد. به عبارت دیگر تمامی افرادی که به عضویت اهل هوا درآمده‌اند

بسیاری از این قوانین رفتاری از میان برداشته می‌شوند. در واقع حضور موسیقی مساوی با تثبیت فضای آیینی و وضع مقررات مشخص است. کاربرد مهم دیگر موسیقی زار، فراخواندن بادها است. اهل هوا باور دارند که بادها با شنیدن موسیقی بیدار شده و به سوی مجلس آنها می‌آیند. آنها معتقدند که با کوبیدن بر روی ساز بادها بیدار شده و از مجرای بدنه‌ی سازها وارد مجلس آنها می‌شوند و به همین دلیل باید به ویژه در زمان نواخته شدن، به آنها احترام گذاشت. هنگام ورود به مجلس هر یک از حاضرین ابتدا به سوی سازها رفته، بر روی بدنه‌ی آنها دست کشیده و به نشانه‌ی احترام دست تبرک شده را روی صورت خود می‌کشند و بدون آنکه به سازها پشت کنند به گوشه‌ای از مجلس می‌روند.

هر گروه از بادها (زار، نوبان و مشایخ) سازبندی خاص خود را دارند. اهل هوا معتقدند که هر یک از بادها صدای سازهای خود را می‌شناسند و به همین دلیل دقت در سازبندی برای آنها بسیار حائز اهمیت است (نک. ساعدی، ۱۳۴۵). بر اساس شواهد مکتوب و شفاهی، در گذشته چیدمان سازها اهمیت خاصی داشته که البته امروز این حساسیت‌ها وجود نداشته و بسیار مرسوم است که چیدمان سازها و سازبندی گروه صرفاً بر اساس افراد و نوازندگانی که در دسترس هستند، انجام شود. در کتاب ساعدی در ذیل عنوان هر باد و روایت داستانی که ویژگی‌های او را وصف می‌کند، سازبندی مشخصی نیز به عنوان سازبندی مخصوص آن باد آورده شده است.<sup>۳</sup> در تمام موارد، مراسم با ضربات دهل (طبل استوانه‌ای دوسر) یا دف آغاز شده و پس از اجرای نخستین آواز با عنوان «یاوَرَر» بیمار به همراهی یکی از افراد گروه به میانه‌ی مجلس (محل برگزاری مراسم) آورده می‌شود. او یا در جایی می‌نشیند که سازهای ضربی او را احاطه کرده باشند و یا رو به سوی دسته‌ی نوازندگان قرار می‌گیرد. هر باد، آواز مخصوص خود را دارد و این آوازاها، یکی پس از دیگری خوانده می‌شوند. آوازاها برای فراخواندن بادها خوانده و نواخته می‌شوند و درمانگر با شناخت بادهای وابسته به هر آواز، می‌تواند نوع بیماری و راه درمان آن را از طریق تشخیص نام باد حدس بزند. به عبارت دیگر، آوازاها به عنوان ابزار تشخیص نام باد و شناخت دلیل و راه درمان بیماری به کار برده می‌شوند.

در هنگام اجرای آوازاها، هیچ کس نباید با دیگری صحبت کند چرا که این آوازاها باعث ایجاد هیجانی به خصوص در حاضرین می‌شود و صحبت‌های متفرقه، این تأثیر را خنثی می‌کند یا به تعویق می‌اندازد. افراد حاضر باید خود را تماماً به موسیقی بسپارند تا هیجانی از جنس از خود بیخود شدن و در نهایت واگذاری خود به تسخیر بادها را تجربه کنند. مهم‌ترین و عینی‌ترین کارکرد موسیقی، ایجاد حالتی خاص در بیمار و دیگر حاضران در مجلس زار است. در بسیاری از پژوهش‌های انسان‌شناسانه‌ی انجام شده این حالت را «حالت تغییر یافته‌ی سطح آگاهی»<sup>۴</sup> نامیده‌اند که این اتفاق با تجربه‌ی حالاتی با عنوان «وجد»<sup>۵</sup> و «خلسه»<sup>۶</sup> ارتباط دارد. ژیلبرورژه موسیقی‌شناس فرانسوی این دو اصطلاح را به ترتیب (وجد و خلسه) بر اساس متحرک بودن یا نبودن، همراه بودن با سرو صدا و موسیقی یا سکوت، جمعی بودن یا انفرادی بودن، دارا بودن نقطه‌ی اوج یا عدم وجود آن، شنود

فرو رفته و در سکوت به عالم بادها سفر می‌کند. در این رفتار که بر بنیان‌های ذهنی و اجرایی شمعی استوار است، درمانگر با سفر ذهنی و روحی به عالم ارواح با بادی که فرد را آزرده، ملاقات کرده و تقاضا می‌کند تا به بیمار فرصتی برای برگزاری مراسم همراه با موسیقی و خشنود کردن او بدهد. باد نیز چنین کرده و درمانگر به او قول می‌دهد تا در موعد مقرر، مراسمی را به او تقدیم کند. پس از این دوره و تا برگزاری مراسم موسیقایی، بیمار در «رهن» و ضمانت درمانگر قرار گرفته، به طور نسبی نشانه‌های بیماری از او دور شده و برای دستیابی به درمان کامل، موظف می‌شود مراسمی را برپا کند. در این بخش، موسیقی هیچ نقشی نداشته و آیین در سکوت، تاریکی و فضایی آکنده از دودهای معطر (مانند گندر) برگزار می‌شود. اما برای درمان فرد بیمار به روش گشتاری، درمانگر در ابتدا با استفاده از ترفندهای مختلف از دخالت بادها در ایجاد بیماری اطمینان حاصل کرده و پس از آن به روشی خاص با بادی که فرد را دچار بیماری کرده، وارد مذاکره شده و از او می‌خواهد که در ازای دریافت هدیه و نذری و برگزاری یک مراسم زار، سلامتی را به بیمار بازگرداند و با او از درآستی و دوستی درآید. در تمامی مناطقی که زار وجود دارد (آفریقا، کشورهای عربی و ایران)، کلیت مراسم مشابه بوده و تنها در برخی رفتارها، ابزار، آوازاها خوانده شده، سازهای موسیقی و تعاریف اسطوره‌ای و روایی مربوط به بادها، با یکدیگر فرق دارند. درمان گشتاری، یعنی آشنایی و پیوند دوستی با بادهای نیک سرشت، پس از این مرحله‌ی پیشاتسخیری و با مراسمی همراه با موسیقی برگزار می‌شود که آن را، بخش موسیقایی مراسم زار می‌نامیم.

## موسیقی در بخش موسیقایی مراسم زار

در بخش اجرایی، موسیقی نقش فعالی دارد. از منظر زاریان، این موسیقی منحصرأ باید در محیط آیینی اجرا شود چرا که اجرای آن در این موقعیت خاص، عملکرد مشخصی را به همراه خواهد داشت. موسیقی در سراسر مراسم جریان دارد و در هر مرحله عملکرد خاصی به آن نسبت داده می‌شود. نخستین کارکرد موسیقی در مراسم زار مشروعیت بخشیدن به نقش آیینی ابزار و رفتارها از یک سو و اعلام آغاز مراسم از سوی دیگر است. با آغاز موسیقی، سازها و ابزار مورد استفاده، مقدس و مورد احترام می‌شوند. هرکسی نباید به آنها دست بزند و باید با احترام و آداب خاصی از آنها استفاده شود. رفتار افراد نیز با شروع موسیقی شامل قوانین مشخصی می‌شود: کشیدن هرگونه دخانیات مانند قلیان در هنگام اجرای موسیقی ممنوع است. همه‌ی افراد باید با پای برهنه در مجلس حاضر شوند. افراد معتقد باید لباس‌های پاکیزه (مردان با لباس سفید) و زیبا برتن کنند. دودی معطر باید همواره در فضا پخش بشود و در نزدیکی در ورودی مجلس، باید تشتی پر از آب پاک قرار داده شود. در گوشه‌ای از محل اجرا در منقل یا چیزی مشابه آن باید آتشی افروخته باشد و هیچ کس نباید در هنگام اجرای موسیقی با شخص کنار دست خود صحبت کند. عدول از هر یک از این شرایط می‌تواند فرد خطاکار را مشمول تنبیه از جانب درمانگر کند. این در حالی است که به محض قطع شدن موسیقی،

را میان آن دو پدید می‌آورد که به رابطه‌ی ظرف و مظهر می‌ماند» (بلوکباشی، ۱۳۸۱، ۳۷)؛ به این معنا که باد در کالبد جسمانی فرد حلول می‌کند و با استفاده از این کالبد حرکت کرده و گاه سخن می‌گوید. در زمان حضور باد در جسم بیمار، هویت او تغییر پیدا کرده و او را به یکی از بادهای بدل می‌کند. به طور خلاصه فرد به یکی از آوازهای مربوط به یک باد حساسیت نشان داده، از خود بیخود شده و به رقص درمی‌آید. با واکنش نشان دادن به یک آواز مشخص معلوم می‌شود که نام باد چیست و در پی آن درمانگر می‌فهمد که با دادن چه نذوراتی باد سلامتی بیمار را به او باز خواهد داد. در بخش پیشاتسخیری یا تشخیصی، بیمار کاملاً منفعل است و هیچ کار انجام نمی‌دهد، در حالی که در بخش اجرای مراسم، همه چیز بر عهده‌ی بیمار است. اوست که باید خود را به موسیقی سپارده تا بتواند یک باد یا روح ناشناخته را در درون خود وارد کرده و با کمک درمانگر او را «رام» کند. اهل هوا معتقدند که موسیقی نیز مانند قربانی و دیگر نذورات خوراکی، نوعی نذر و پیشکش انسان‌ها به جهان بادهاست و به همین دلیل افرادی که می‌توانند همواره نذر بدهند از آسیب بادهای در امانند. در هرمزگان، بادهای افرادی که نذری و قربانی و فدی می‌دهند، کاری ندارند. طبق دسته‌بندی گروه‌های مختلف بادهای، هر یک از آنها «تنها با یکی از گروه‌های اجتماعی جامعه سروکار دارد و آنها را می‌گیرد و بیمار می‌کند» (بلوکباشی، ۱۳۸۱، ۳۶). هر چند در تمامی نسخه‌های زار در جهان می‌شنویم که از نظر زاریان «تمامی انسان‌ها در برابر جهان زارها ناتوان‌اند» (D. Messing, 1958, 1121)، اما در واقعیت و در سواحل جنوبی ایران، بادهای تقریباً در همه‌ی مواقع سراغ قشر ضعیف جامعه می‌رود. این افراد که در اغلب مواقع در شرایط دشوار اجتماعی زندگی می‌کنند، با به عضویت درآمدن در گروه اهل هوا و با حلول باد به عنوان یک موجود غیرمادی و قدرتمند، مجال برای تجربه‌ی یک شخصیت توانا را پیدا می‌کنند. لویس این کار را به نوعی جستجوی «فلسفه‌ی قدرت» (Lewis, 1971, 32) می‌نامد. از منظر بیرونی، این چیدمان آیینی و به عضویت درآمدن افراد در جرگه‌ی زاریان، ایجاد فرصتی برای بیان شخصی و رها کردن و تجربه‌ی احساس‌هایی است؛ «حسی که با ایجاد نوعی بازسازی ذهنی، ظرفیت فرد را برای مقابله با واقعیت بیشتر می‌کند» (Young, 1975, 567) و یا دقیقاً همان چیزی که مریم آن را «ایجاد حس امنیت در هستی» می‌نامد (مریام، ۱۳۹۶، ۲۹۷). گروه با تبعیت از یک درمانگر، هرازگاهی این فرصت را پیدا می‌کند که با بازی کردن نقش یک موجود فرامادی، تجربه‌ی قدرتمند بودن و تعلق داشتن به یک جامعه‌ی قدرتمند را زندگی کنند و به دلیل زیستن همین تجربه است که اهل هوا خود را به شدت وابسته به حضور و اجرای مراسم می‌دانند. به واسطه‌ی عضویت در این گروه و وابسته بودن به جهان فرامادی بادهای، آنها موظف هستند که هرگاه مراسمی برای یک بیمار دیگر برگزار می‌شود در آن مراسم شرکت کرده و در هر یک از این موقعیت‌ها این امکان وجود دارد که وارد حالت وجد بشوند. این وظیفه از آن روی برای آنها مهم است که آنها را به سوی تجربه‌ی هر چه بیشتر امنیت و قدرت سوق می‌دهد؛ تا آنجا که این دو حس، در وجود آنها باورپذیر و نهادینه می‌شود. مخاطب و مجری زار در ایران و سواحل عرب نشین خلیج فارس

صداهایی غیر از صداهای روزمره یا توقف ادارک شنوایی، فراموشی یا به یاد آوردن و در نهایت تجربه‌ی نوعی توهم غیرواقعی یا عدم وجود آن، از یکدیگر تفکیک می‌کند (Rouget, 1990, 52). البته روزه در بخشی دیگر، این دو اصطلاح را در همپوشانی معنایی و تجربی آورده و مرزهای تفکیک آنها را بسیار درهم آمیخته می‌بیند. آنچه در اینجا مهم شمرده می‌شود این است که موسیقی زار افراد را به حالتی می‌برد که از خود بیخود شده و گویی هویت دیگری (که همان باد است) در کالبد آنها حلول می‌کند. به عبارت دیگر، موسیقی در اینجا به شیوه‌ای بسیار کارآمد عمل می‌کند: می‌تواند فرد را آنقدر از خود بیخود کند که بتواند هویت تازه‌ای را در درون و در ذهن خود احساس کند. فرد در اثر شنود طولانی مدت موسیقی به تدریج ذهن خود را رها کرده و در موسیقی غوطه‌ور می‌شود و درست در این زمان است که بادهای تسخیرگر می‌توانند در جسم او حلول کنند. او ابتدا با شنیدن موسیقی حالت خلسه را تجربه کرده که در نقطه‌ی عطف خود به وجد می‌انجامد. روند ورود به حالت وجد اینچنین است که فرد بیمار یا دیگر زاریان، در اثر شنود موسیقی و استشمام دود مواد معطر، در طی تنها چند لحظه (کمتر از یک دقیقه)، چشم‌های خود را بسته، روی زانو به سمت جلو خم شده و با تکیه بر دو دست روی زمین با ریتم و ضربات دهل‌ها، سرو نیم‌تنه خود را به راست و چپ تکان می‌دهد. پیش از آغاز این حرکات، اطرافیان و مسئولین مراسم روی او را با چادر مخصوصی که از پیش برای او در نظر گرفته شده، می‌پوشانند و این نقطه‌ی آغاز رفتاری است که رقص زار نامیده می‌شود. اگر نقطه‌ی آغاز این حالت به درازا بیانجامد، یکی از نوازندگان دف بالای سرفرد بیمار حاضر خواهد شد و با قدرت تمام بر پوست دف خواهد کوبید. اهل هوا معتقدند که با این کار، بادهای بهتر صدای موسیقی را خواهند شنید. اگر باز هم فرد بیمار به موسیقی واکنش نشان ندهد، نوازندگان دهل به دور او حلقه خواهند زد و با شدت بیشتری بر سازهای خود خواهند کوبید. فرد باید در برکه‌ای از امواج کوبنده‌ی سازهای ضربی از یک سو و صدای همخوانان و درمانگر غرق شود تا بتواند هویت تازه‌ای را در وجود خود پذیرا شود. در بسیاری از موارد، پس از آغاز حالت وجد و رقص زار، فرد تسخیرشده برای «لمس» بیشتر امواج صدای موسیقی به سوی یکی از دهل‌ها رفته و در حالی که نوازنده بر پوست دهل می‌کوبد، دستش را بر روی بدنه‌ی ساز گذاشته و چند دقیقه در این حالت باقی می‌ماند. در توضیح این رفتار زاری‌ها می‌گویند که فرد با این کار، علاوه بر شنود موسیقی، می‌تواند آن را «لمس کند» و به این ترتیب راحت‌تر و بیشتر در آن غرق شده و آن را حس می‌کند. در واقع از این رفتار چنین برمی‌آید که موسیقی و ابزار آن، نه تنها از منظر نمادین و به عنوان مجرای ورود بادهای جهان انسان‌ها اهمیت خاص دارند، بلکه مجریان و معتقدان به زار به اهمیت امواج و ادارک و احساس آن با پوست و بدن افراد نیز آگاه بوده و به آن اهمیت می‌دهند.

آغاز رقص زار به دلیل حرکتی بودن، همراهی موسیقی و حضور جمع و دیگر عوامل، دقیقاً با آنچه روزه، وجد می‌نامد تطابق دارد. از منظر زاری‌ها، این حالت به معنای حضور و حلول باد در جسم بیمار است. «حلول جن - باد در شخص و پیوستنش با او، رابطه‌ای

نبوده خشمگین و غیرقابل کنترل عمل کرده است. هر چند با حضور درمانگر در این صحنه همه چیز تحت کنترل قرار گرفت اما همین امر نشان از تاثیر موسیقی بر این افراد دارد. به عبارت دیگر موسیقی همواره بر این افراد تاثیر می‌گذارد، چه در خارج از بافت آیینی و چه در داخل آن. شنود موسیقی در خارج از بافت باعث ایجاد تشویش است و تخریب‌گر عمل می‌کند، در حالی که همان موسیقی در بافت آیینی، درمانگر و سازنده خواهد بود یا دست کم یکی از عوامل سازنده و درمانگر به شمار می‌آید. آنچه می‌تواند در فهم این نقش و کارکرد دوگانه‌ی آن به ما کمک کند این است که در واقع در نظر زاریان، موسیقی باید در مسیر درمان شدن و در کلیت آیین قرار بگیرد تا تاثیر درمانی داشته باشد. در غیر این صورت موسیقی‌ای که در خارج از بافت آیینی شنیده شود نه تنها کارکرد درمانی و موثر خود را نخواهد داشت، بلکه باعث ایجاد آشفتگی خواهد شد. این همان چیزی است که روزه بر اساس بررسی آیین‌های مشابه در جهان (مانند کاندومبله (در برزیل)، تارانتالیسم (در ایتالیا)، آیین‌های صوفیانه (در جهان اسلام) و موارد دیگر) آن را «رفتار فرهنگی» می‌نامد (Rouget, 1990, 546). او تفسیر این رفتار یعنی تاثیر مثبت موسیقی در بطن آیین را به عملکرد نمای بزرگی از نمادها و دلالت‌های یک نظام درونی و داخلی ارجاع می‌دهد و در نهایت با توجه به تنوع موجود در موسیقی‌های اجرا شده در آیین‌های مشابه زار اینچنین نتیجه می‌گیرد که سطح تاثیر و چگونگی عملکرد موسیقی بر شنونده یا مجری آن به عوامل گوناگونی مانند کلیت آیین، حالات فرد بیمار و موقعیت اجتماعی که در آن قرار می‌گیرد، بستگی دارد. ما می‌دانیم که در تمامی آیین‌های تسخیرشدگی «احساسات فرد با شنیدن موسیقی‌ای که بر روی او تاثیر می‌گذارد، به غلیان درآمده و او وارد حالت وجد می‌شود» اما آیا این موسیقی به تنهایی می‌تواند تاثیر مطلوب را کسب کند؟ بر اساس آنچه گفته شد می‌دانیم که در ذهن معتقدان به زار، این موسیقی موقعیتی، در هر حالت تاثیرگذار است اما تاثیر درمانی آن تنها در بدنه‌ی اجرای مراسم ظهور می‌کند. پس صورت تاثیرگذار، همواره مورد تایید است و تنها شکل تاثیرگذاری است که در خارج و داخل بافت تفاوت دارد. در سطوح مختلف حالت وجد (وجد احساسی، وجد دسته جمعی یا ارتباطی و وجد شمنیک<sup>۲۰</sup>) در دو شاخه‌ی دینی و غیردینی و در تمامی موضوعات مشابه موسیقی همواره عاملی تاثیرگذار و برانگیزاننده است. هر چند حضور آن در پیکره‌ی آیین، تاثیر درمانی پیدا می‌کند اما در خارج از مراسم نیز بی‌تاثیر نیست. در اینجا موسیقی مانند خود ابزار و دیگر ادوات آیینی از دو سو، دو تعریف متفاوت پیدا می‌کند از یک سو موسیقی به کلیت آیین و نتیجه‌ی مطلوب یعنی درمان مشروعیت و قدرت می‌بخشد، اما از سوی دیگر، صفت درمانگر بودن و تاثیر درمانی داشتن، صفتی است که کلیت آیین به موسیقی می‌بخشد. اما مسئله اینجا است که هر چند این رفتار فرهنگی، یعنی پذیرش و آگاهی از تاثیرگذاری موسیقی در بطن اجرای آیین و واکنش نشان دادن به آن مستلزم حضور ادوات و به جا آوردن آداب است، اما بدون تمامی اینها، بازهم موسیقی تاثیرگذار است؛ هر چند تاثیر منفی و نامطلوب، اما به هر حال تاثیرگذار است. تنها تفاوت این است که آن تاثیری که ما از آن انتظار داریم، تنها با حضور کلیت آیین به دست می‌آید. بنابراین ما می‌توانیم از نوع خاصی از شنیدن یک

را بیشتر مردان تشکیل می‌دهند در حالی که در بیشتر کشورهای آفریقایی مانند سودان (نک. Grotberg) و مصر (نک. Senger) مخاطبان و مجریان زار را اغلب زنانی تشکیل می‌دهند که از نظر خانوادگی و اجتماعی در شرایط بسیار شکننده‌ای قرار دارند (برای اطلاعات بیشتر از آمار دقیق مشارکت زنان در زار سودانی نک. Grot - berg, 1990 Boddy, 1989). در میان تمامی عوامل، آنچه بستر اجرایی آیین را تعریف می‌کند، موسیقی است و از بین تمامی کارکردها و کاربردهایی که به آنها اشاره شد، عینی‌ترین کارکرد، تاثیر موسیقی در برانگیختن حالت وجد در هر دو دسته‌ی مردان و زنان است.

## شنیدن موسیقی

موسیقی زار یک موسیقی آوازی است که به شکل پرسش و پاسخ میان خواننده‌ی اصلی و حاضرین اجرا می‌شود. این آوازاها، با مجموعه‌ای از سازهای ضربی مانند اندازه‌های مختلف دهل‌های استوانه‌ای دوسر و یک سر<sup>۱۵</sup>، دف (سما)<sup>۱۶</sup> همراه می‌شوند. در مراسم نوبان، یعنی آن نسخه از زار که برای بادهای مصری و مسلمان نواخته می‌شود، علاوه بر دهل‌های استوانه‌ای یک طرفه، دو ساز تنبوره<sup>۱۷</sup> و منبور<sup>۱۸</sup> نیز نواخته می‌شوند<sup>۱۹</sup>. برخورد زاری‌ها در مقابل این موسیقی دوسویه است. از یک سو بر اساس شواهد و کارکردهایی که به موسیقی نسبت می‌دهند آن را عنصری معرفی می‌کنند که می‌تواند کارکردهای خاص داشته باشد در حالی که از سوی دیگر تاثیر و کارکردهای خاص و مطلوب آن را الزاماً به قرار گرفتن در بطن آیین پیوند می‌دهند. رفتارهایی مانند کوبیدن بر دف بالای سرفراد یا دست گذاشتن روی بدنه‌ی ساز با این توجیه که باید موسیقی را هرچه بیشتر لمس کنند، ذهن مشاهده‌گر بیرونی را به سوی تاثیر مستقل این امواج می‌برد اما از سوی دیگر، نتیجه‌ی مطلوب همواره به شنود آیینی این موسیقی وابسته است.

در گفتگو با اهل هوا، این جمله را بارها شنیده‌ام که «موسیقی زار در خارج از بافت مراسم نباید اجرا شود، زیرا موسیقی باده‌ها را بیدار کرده و در نبود فضای آیینی نمی‌توان حضور آنها را کنترل کرد» (گ. ش). بسیاری از معتقدان از گفتگو یا خواندن و زمزمه کردن آوازاها در خارج از بافت آیینی مراسم سرباز می‌زنند. گاه در پی درخواست مصرانه برای تکرار یک جمله‌ی نامفهوم در ضبط‌های صوتی یا نواختن یک ریتم در موقعیتی خارج از مراسم، بسیاری از آنها می‌گفتند که آوازاها را به یاد ندارند. هر چند این امتناع برای زاری‌ها، بیش از هر چیز جنبه‌ی اعتقادی دارد اما در عین حال توضیحات آنها نشان می‌دهد که به طور کلی نسبت به موسیقی حساسیت زیادی دارند. در یکی از پژوهش‌های میدانی با اجازه‌ی یکی از درمانگران، بخشی از اجرای مراسم را ضبط کردم. در خارج از مراسم برای نگارش متن آوازاها، این نوار ضبط شده را برای درمانگر با پخش کردم. در همین حال یکی از حاضرینی که دور از ما نشسته بود، ناگهان دچار حالت لرزه و رعشه شد. درمانگر به سوی او رفت و با آدابی که می‌دانست او را آرام کرد. فرد تجربه‌ی خود را چنین روایت کرد که با شنیدن موسیقی با هم‌پیمان او حاضر شده و قصد داشته است که در بدن او حلول کند و از آنجا که ملزومات آیینی فراهم

باشند. بنابراین موضوع از چند وجه قابل بررسی است: از یک سو تاثیرپذیری افراد معتقد و آشنا از این موسیقی در هر شرایط و از سوی دیگر نتیجه‌ی مطلوب و هدایت شده از طریق شنود آیینی آن.

بیشتر پژوهش‌های انجام شده از جمله پژوهش روزه (1990 Rouget, Rouget) نیز همواره تاثیرگذاری موسیقی را وابسته به آیین و بافت اعتقادی و فرهنگی این دست آیین‌ها می‌دانند. به عبارت دیگر موسیقی را نه به عنوان یک عنصر صوتی با تاثیرگذاری مجرد و بالذات، بلکه به عنوان یکی از عوامل محرک در بدنه‌ی کلی آیین نگاه کرده‌اند. در برخی موارد نیز پژوهشگران پرداختن به موسیقی را غفلت از دیگر موارد دخیل در آیین‌های وجد تلقی کرده‌اند. برای مثال الطاهر که در مورد زار سودانی و مصری مطالعه می‌کند در این باره می‌نویسد «من معتقدم که روش‌های قراردادی مطالعه‌ی موسیقی مناسب مطالعه‌ی پدیده‌های موسیقایی مرتبط با مفاهیم قدسی، روحانی و تقدس نیستند. روش‌های قراردادی که بر «صدای موسیقی» متمرکز می‌شوند نه تنها بخش معنوی فعالیت موسیقایی را نادیده می‌گیرند، بلکه با ارائه‌ی نتایج نادرست خواننده را نیز دچار گمراهی می‌کنند» (Eltahir, 2003, 15). نهر در پژوهش‌هایی در کلینیک‌های آنسفالوگرافی افراد عادی (افراد بدون وابستگی به بافت آیینی و اعتقادی) را در معرض شنود این موسیقی قرار داد و در نهایت در پی آزمون‌های کلینیکی می‌گوید «هر چند این موسیقی به زعم زاریان از عوامل مهم به شمار آمده و یکی از دلایل تاثیرگذاری کلیت مراسم و روند درمان به شمار می‌آید اما در واقع تنها یکی از عوامل برانگیزاننده‌ی حالت وجد است که در کنار محرک‌های دیگر مانند استشمام دودهای گیاهان معطر، شیوه‌ی تنفس می‌تواند فضای بیوشیمیایی بدن فرد را آنچنان تحت تاثیر قرار دهد که سطح هوشیاری او دچار تغییر شده و بتواند به حالت وجد برسد» (نک. Neher, 1961, 157). الطاهر (Eltahir, 2003, 164) در کنار این عوامل، به عوامل دیگری مانند تاریک بودن فضا، گرما، استشمام عطرهای محرک، انجام حرکات و زیستن در فضای نمادین وابسته بر اعتقادات و باور افراد در برانگیختن حواس و نظام بینایی و بویایی تاکید می‌کند. در آیین‌های مشابه زار در کشورهای غیرمسلمان (مانند وودوهای هاییتی نک. Eltahir, 2003, 166)، استفاده از مواد مخدر و مشروبات الکلی در روند از خودبیخود شدن افراد سهم بالایی دارد که البته در کشورهای مسلمان اینگونه نیست.

موسیقی صحبت کنیم. شنود آیینی، همان شنودی است که عملکرد نهایی آن کاملاً به حضور ابزار، آداب و محیط آیینی وابسته است و شنود غیرآیینی، نتایج غیرمنتظره و مهارنشده‌ی به همراه دارد. به عبارت دیگر، شنیدن این موسیقی خاص در شرایط خاص، عملکرد مشخصی را به همراه دارد: شنود آیینی مساوی با درمان است و شنود غیرآیینی، مساوی پریشانی. شنود آیینی، نوعی شنود هدایت شده به شمار می‌آید و شنود غیرآیینی و خارج از بافت آیین، هدایت نشده است. در شنود آیینی، توانایی درمانگر، حضور جمع و محرک‌های نمادین دیگر، فرد را به کسب تاثیر مشخصی از موسیقی هدایت می‌کنند این در حالی است که در شنود غیرآیینی، مجرای برای هدایت موسیقی برای رسیدن به هدف مطلوب وجود ندارد. بدنه‌ی اجرایی مراسم، حضور نمادین سازها و جمع حاضرین، راهی برای دستیابی به عملکرد مطلوب است و این امر، ارتباطی به تاثیر مجرد موسیقی ندارد زیرا می‌دانیم که موسیقی در هر دو حالت شنود، تاثیر خواهد گذاشت و تنها شکل تاثیر و نتیجه‌ی حاصل از آن متفاوت است.

در عین حال در پی شنود آیینی، نوعی آموزش و اعتقاد و باورمندی وجود دارد. افراد در طی سال‌ها همنشینی و مشاهده‌ی اعضای دیگر، رفتار آیینی و واکنش‌های مرسوم را به طور ذهنی آموخته و تجربه می‌کنند و بنابراین هنگامی که برای نخستین بار به اجرای آن تن می‌دهند، با آن غریبه نیستند. باور و زیستن واقعی این تجربه نیز بر پایه‌ی ذهنیت و باورهای اعتقادی این افراد است. شاید به همین دلیل است که الطاهر نیز اشاره می‌کند بررسی صوتی این موسیقی، به واقع می‌تواند نادیده گرفتن وجه دیگر به شمار بیاید. زیرا شنود آیینی، یک تجربه‌ی شخصی است که فرد پیش‌تر در پی یک تجربه‌ی زیسته در جایگاه مشاهده‌گران را آموزش دیده است. بنابراین فرد ابتدا تاثیر موسیقی و روند تاثیرگذاری آن به صورت هدایت شده را در طی سال‌ها مشاهده به صورت غیررسمی آموزش دیده و در نهایت زمانی که خود به آن تاثیر مشخص نیازمند می‌شود، به نوع خاصی از شنیدن موسیقی تن می‌دهد که او را به نتیجه‌ی مشخصی هدایت خواهد کرد. اما تمامی اینها حاکی از این است که برای اهل هوا، موسیقی در هر حالت تاثیرگذار است و فرق شنیدن آن در داخل و خارج بخش اجرایی آیین نتیجه و نوع تاثیری است که بر فرد خواهد گذاشت. بعلاوه همواره گفته می‌شود که این موسیقی، تنها بر افرادی تاثیر می‌گذارد که به آن اعتقاد داشته

## نتیجه

توسط پژوهشگران و دیدگاه نگارنده به حضور دوگانه‌ای از تاثیرگذاری موسیقی می‌رسیم. در پی شنیدن موسیقی زار در موقعیت خاص مراسم و خارج از آن دو نتیجه‌ی مشخص حاصل می‌شود: شنود آیینی موسیقی، یعنی شنیدن موسیقی با حضور تمامی دیگر عناصر آیینی که به نتیجه‌ی مشخص درمان می‌رسد، و شنود غیرآیینی در خارج از بافت اجرایی که به ایجاد تشویب و برآشفستگی منتهی می‌شود. پس در هر دو صورت موسیقی زار در نزد معتقدان به این شیوه‌ی درمانی، یک موسیقی تاثیرگذار است و حضور آن در آیین تنها هدایت کردن آن به سوی یکی از نتایج ممکن و مطلوب است.

پرسش اصلی این پژوهش در کنار معرفی اجمالی برخی وجوه مختلف آیین زار، حول یک نقطه‌ی مرکزی حرکت می‌کند: آیا موسیقی زار به عنوان موسیقی متعلق به یک مجموعه رفتارهای آیینی با هدف درمانی، بدون تجمیع عوامل آیینی دیگر می‌تواند تاثیرگذار باشد؟ در حالی که در فرضیات برخی پژوهشگران درمان شدن معتقدان، منوط به تجمیع مجموعه عوامل آیینی - و نه فقط موسیقی - دانسته شده است، معتقدان به زار همواره تاثیر مشخصی را به شنود این موسیقی نسبت می‌دهند. در اینجا با توصیف چگونگی واکنش‌ها، رفتارها و اعتقادات زاری‌ها از یک سو و نظرات مطرح شده

به طور مجرد و منتزع از هر نوع بافت آیینی یا اعتقادی امری اثبات شده است اما به نظر می‌رسد در موارد خاص و در جایی که افراد تاثیر موسیقی را در روند تربیت فرهنگی و ذهنی خود و در وابستگی تام به شرایط آیینی درک کرده‌اند، نقش، عملکرد و تاثیرگذاری موسیقی به شکلی متفاوت و در هر حال مشروط خواهد بود.

اما در هر دو صورت تاثیر موسیقی به عنصر ثانویه دیگری به نام باور و اعتقاد به کلیت مراسم وابسته می‌شود که ایده‌ی تاثیر مجرد موسیقی بدون وابستگی به بافت و در نزد یک سوژه‌ی عادی را نفی می‌کند. هر چند در نظام‌های درمانی رایج در جهان که تحت عنوان نظام‌های موسیقی درمانی شناخته می‌شوند، تاثیر موسیقی

## پی‌نوشت‌ها

۱ ساختار مشابهی دارند. بدنه‌ی استوانه‌ای آنها به صورت عمودی روی زمین قرار می‌گیرد. دهانه‌ی طرفی که روی زمین قرار می‌گیرد، باز است و چند تکه چوب به عنوان پایه روی لبه‌های دایره‌ای شکل آن نصب می‌شود. طرفی که به سمت بالا است را با پوست بز یا گاو می‌پوشانند. این دهل‌های یک طرفه، صرفاً در مراسم نوبان نواخته می‌شوند. نوازنده آن را با یک تکه چوب (به عنوان مضراب) و کف دست می‌نوازند.

۱۶ دف یا سما تنها در مراسم مشایخ و برای دعوت و نواختن موسیقی برای بادهای مسلمان و عرب نواخته می‌شود. دف‌های مورد استفاده در مراسم مشایخ، فاقد حلقه‌ی فلزی یا هر عنصر فلزی دیگری هستند.

۱۷ تنبور، تنبوره یا تنبوره‌ی نوبان، از نظر ساختاری یک ساز ملودیک به شمار می‌آید. این ساز تشکیل شده است از یک صفحه‌ی طنینی گرد که امروزه از جنس چوب ساخته شده و روی آن با پوست بز پوشانده می‌شود. در گذشته این کاسه‌ی طنینی از جنس لاک یا لاک‌پشت‌های دریایی بوده است. بر روی صفحه‌ی گرد پوستی چهار حفره وجود دارد که در دو تایی آن، دو دسته‌ی چوبی به شکل زاویه دار تعبیه می‌شود. این دو دسته، در ارتفاعی که بین ۷۰ تا ۱۵۰ سانتی متر متغیر است با یک طوق میانی به یکدیگر وصل شده و یک مثلث را تشکیل می‌دهند. چند نمونه‌ی موجود از این ساز در هرمزگان همگی دارای شش سیم هستند که از یک طرف به طوق و از طرف دیگر به سیم‌گیر پایین کاسه متصل شده‌اند. به طور معمول، نوازنده باید سیم‌های ساز را با نسبتی مشخص کوک کرده و با تغییر حرکت انگشتان بر روی سیم‌ها، یک فضای ملودیک مشخص ایجاد کند. اما واقعیت این است که حضور تنبوره در این مراسم، بیش از آنکه حضور صوتی و موسیقایی باشد، یک حضور کاملاً نمادین است و نوازنده‌های این ساز، تنها از صدای سیم‌های آن برای همراهی فضای ریتمیک استفاده می‌کنند. نوازنده با چیزی سخت که می‌تواند یک تکه چوب باشد، به عنوان مضراب - برای ایجاد یک فضای ریتمیک روی سیم‌ها ضربه می‌زند.

۱۸ منیور یک ساز خودصدا به شمار می‌آید و در واقع یک پارچه‌ی مستطیل شکل است که تعداد زیادی سُم خشک شده‌ی بز روی آن دوخته شده است. نوازنده آن را مانند یک لنگ به دور کمر خود بسته و در حالت ایستاده، در حالی که با دو دست بر یک عصای چوبی تکیه کرده کمر و باسن خود را به راست و چپ می‌چرخاند. با این حرکت سُم‌های خشک شده با یکدیگر برخورد کرده و تولید صوت می‌کنند.

۱۹ یوسف شوقی (۱۹۹۴) در *دایره‌المعارف سازهای عمان*، این دو ساز را به طور مشروح و به عنوان سازهای آفریقایی و مصری معرفی می‌کند. این دو ساز به جز در استان هرمزگان، در هیچ نقطه‌ی دیگری از ایران دیده نمی‌شوند و به همین دلیل بسیار گفته می‌شود که در چند قرن پیشین، روابیان مهاجر نسخه‌ی امروزی زار، آنها را از کشورهای دیگر به این منطقه آورده‌اند.

20 *Transe de possession: trances emotionelle, communielle, chamanique.*

## فهرست منابع

بلوکباشی، علی (۱۳۸۱)، *هویت سازی اجتماعی از راه باؤدایی گشتاری، در نامه انسان‌شناسی، دوره اول، شماره اول، صص ۳۳-۴۳.*

۱ یکی از شناخته شده‌ترین داستان‌ها روایتی است که، که در اینجا به خلاصه‌ای از آن را به نقل از میشل لیریس می‌آوریم: خداوند به حوا دستور می‌دهد تا فرزندان خود را به نزد او ببرد. حوا سی فرزند دارد و از ترس عظمت پروردگار و چشم زخم دیگران، زیباترین فرزندان خود را از دید پروردگار پنهان می‌کند. خداوند که به همه چیز آگاه است، برای تنبیه پنهان‌کاری او ترتیبی می‌دهد که این زیباترین و قدرتمندترین فرزندان حوا برای همیشه از نظر دسته‌ی دیگر پنهان بمانند و مانند باد در جهان آدمیان زندگی کنند (ن.ک. Leiris, 1980).

2 Cult / rite / ritual de possession / extase / transe.

۳ مثلاً باد میرمهنا، یک باد تسخیرگر، همانم و همتای یکی از شخصیت‌های تاریخی منطقه بوده که در دوره‌ی حیات خود نقش موثری در بازپس گرفتن استقلال منطقه داشته است. باد دیگری نیز به نام شیخ عبدالقادر گیلانی، همانم و همتای عارف بزرگ قرن پنجم و ششم قمری است.

4 Attached by Zars.

5 Exorcisme.

6 Permanent Exorcism.

7 Transformational Exorcism.

8 Adorcisme.

9 Prepossession.

۱۰ بسیاری از این سازها امروز از بین رفته‌اند.

۱۱ Ya varar. این واژه از دو بخش ندا (یا) و واژه‌ی «ورر» ساخته شده است. ورر به زعم دو درمانگر قدیمی در بندرلنگه، به معنای آزمون است. در لغت و ادبیات نیز ورر به معنای آزمون سنجیدن پاکدامنی و درستکاری است. در گذشته ورآتش، ورآب، ورترسم و غیره، از همان دست آزمون‌هایی بوده‌اند که افراد پاکدامنی می‌توانستند طبیعتاً از آنها سربلند بیرون بیایند. این همان آزمونی است که در اسطوره‌های کهن ایرانی، سیاوش در آن شرکت جست و سلامت از آتش می‌گذرد و پاکدامنی او اثبات می‌شود. در اینجا نیز ورآراجاعی است به همان آغاز آزمون و سنجیدن درجه‌ی درستکاری و وفای به عهد فرد بیمار و بادی که به پذیرش معاهده‌ی دوستی خواهد آمد.

12 Altered State of Consciousness.

13 Trance.

14 Ecstasy.

۱۵ مهم‌ترین و پرکاربردترین ساز مرسوم در زار، اندازه‌های مختلف دهل‌های استوانه‌ای دوسر است که دو طرف آن با پوست بز یا گاو پوشانده می‌شود. بدنه‌ی چوبی این ساز یک تکه است و پوست‌های دو طرف ساز، با طناب‌هایی که به شکل Y و یا X به یکدیگر گره خورده‌اند، روی این بدنه ثابت شده‌اند. نوازندگان در دو حالت ایستاده یا نشسته و با دو کف دست بر روی پوست این ساز را به صدا درمی‌آورند. معمولاً دو نوازنده در حالت نشسته در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند تا حرکت دست‌های یکدیگر را دیده و بتوانند دگره‌ی ضربی را با تنوع‌های بسیار اجرا کنند. دهل‌های استوانه‌ای بسته به اندازه‌ی خود نام‌های متفاوتی دارند. بزرگ‌ترین دهل را گپ دهل، اندازه‌ی متوسط را دهل یا پیبه و اندازه‌ی کوچک‌تر از این دو را کیسرو کوچکترین اندازه‌ی دهل را مُرواس می‌نامند. هیچ استاندارد ثابتی در این باره وجود ندارد و سازها بسته به اندازه‌ی خود در تناسب با دیگر سازها نام‌گذاری می‌شوند. دهل‌های یک سر

- Grotberg, Edith (1990), *Mental Health Aspects of Zar for Women in Sudan, Women and therapy*, No. 10.3 (Nov), pp. 15–25.
- Hassan, Schéhérazade Qasim (1980), *Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle Paris*, Cahiers de l'Homme/Mouton.
- Kartomi, M (1973), *Music and Trance in Central Java, Ethnomusicology*, No. 17, pp. 163–208.
- Kennedy, John G (1967), *Nubian Zar Ceremonies as Psychotherapy, Human Organization*, No. 26–4, pp. 186–94.
- Kenyonm S. M (1991), *Five women of Sennar: Culture and change in central Sudan*, England, Oxford.
- Leiris, Michel (1980), *Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens du Gondar*, Plon, Paris.
- Lewis, I.M (1971), *Ecstatic Religion, An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Mallery, Suzanne Toombs (1997), *Zar Possession as Psychiatric Diagnosis: Problems and Possibilities*, England, Oxford.
- Modaressi, Taghi (1968), *The Zar Cult in south Iran*, in *Raymond Prince, Ed., Transe and Possession States. Montreal: Proceeding, Second Annual conference, R. M. Bucke Memorial Society*, pp. 149–55.
- Neher, Andrew (1961), *Auditory driving observed with scalp electrodes in normal subject, Electroencephalography and clinical Neurophysiology*, Vol. 13, pp. 449–451.
- Poché, Christian (1978), *Zikr and Musicology, The World of Music*, No. 20–1, pp. 59–72.
- Poché, Christian (1984), *Tanbûrah in New Grove dictionary of Musical Instruments*, edited by S. Sadie, Volume 3, Macmillan Press, London.
- Racy, Ali Jihad (1988), *Tanbura Music of the Gulf*, AGS Folklore Center, Doha–Qatar.
- Rodinson, Maxime (1967), *Magie, médecine et possession à Gondar*, Mouton, Paris.
- Rouget, Gilbert (1990[1980]), *Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Préface de Michel Leiris, Gallimard, Paris.
- Safa, Kaveh (1988), *Reading Saedi's Ahle-hava: Pattern and significance in Spirit Possession Beliefs on the Southern Coasts of Iran, Culture, Medicine and Psychiatry 12*, by Reidel Publishing Company, pp. 85–111.
- Sebiane, Maho (2007), *Le statut socio-économique de la pratique musicale aux Emirats arabes unis : la tradition du leiwah à Dubai, Chroniques Yéménistes*, numéro 14. [Enligne], 14 |2007.
- Senger, Gerda (2003), *Women and Demon: cult healing in Islamic Egypt*, Brill, Boston.
- Seligman, B. S (1914), *On the Origin of Egyptian Zar, Folklore*, No. 25, pp. 300–323.
- Shawqi, Yusuf & Christensen, Dieter (1994), *Dictionary of Traditional Music in Oman*, Florian Noetzel, Germany.
- Young, Allan (1975), *Why Amhara Get «kureynya»: Sickness and Possession in an Ethiopian "zar" Cult, American Anthropologist*, Vol. 2, No. 3, pp. 567–584.
- Zempléni, Andras (1968), *L'interprétation et la thérapie traditionnelle du désordre mental chez les Wolof et les Lebou du Sénégal*, Thèse de doctorat de 3ème cycle en psychologie, Paris-Sorbonne.
- Zenkowsky, S (1950), *Zâr et Tambura as practised by the woman of Omdurman, Sudan Notes and Records*, No. 3, pp. 31–43.
- بهبزادی، رقیه (۱۳۸۶)، *قوم‌های کهن در آسیای مرکزی و فلات ایران، طهوری، تهران*.
- بی‌نام. (بی‌تا)، *کوشان، صورت‌های مختلف نام «کوشان»*، در مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی.
- خادمی ندوشن، فرهنگ (بی‌تا)، *تاریخ کوشانیان با استفاده از منابع باستان‌شناسی، در مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی*.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۱)، *دایره‌المعارف سازهای مناطق ایران، جلد دوم، ماهور، تهران*.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *دایره‌المعارف سازهای مناطق ایران، جلد اول، ماهور، تهران*.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی نواحی ایران، واحد موسیقی حوزه هنری، تهران*.
- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۷)، *موسیقی و خلسه، ذکرهای گوتاتی در مراسم بلوچستان، ماهور، تهران*.
- ریاحی، علی (۱۳۵۷)، *زار و باد بلوچ، انتشارات ریاحی، تهران*.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۵)، *اهل هوا، انتشارات امیرکبیر، تهران*.
- صبای مقدم، ماریا (۱۳۸۸)، *نگاهی به اعتقادات و مراسم زار در میان ساکنان سواحل جنوب ایران، در: نجوای فرهنگ، ۱۱ (۴)، صص ۲۳–۳۰*.
- محبی، الهام (۱۳۷۴)، *بررسی روش‌های سنتی درمان بیماران روانی در استان هرمزگان، تز دکتری، دانشکده پزشکی بندرعباس، استاد راهنما: دکتر م. فرقان*.
- میرام، آئن (۱۳۹۶)، *انسان‌شناسی موسیقی، ترجمه مریم فرسو، ماهور، تهران*.
- مسعودیه، م. ت. و یوزف کوکرتز (۱۳۵۶)، *موسیقی بوشهر، سروش، تهران*.
- شریفیان، محسن (۱۳۸۱)، *اهل زمین، قلم آشنا، تهران*.
- فیلم تقوایی، ناصر (۱۳۴۸)، *باد جن*.
- Aghakhani, Nader & Olivier Douville (2002), *Symbolisation du pulsionnel dans le rite "thérapeutique" des "Gens de l'air" (Iran)*, in: *Cultures, Insertions et Santé*, sous la direction de Colette Sabatier et Olivier Douville, Paris, L'Harmattan, pp. 49–78.
- Battain, Tiziana (1997), *Le zâr, rituel de possession en Egypte, De la souffrance à l'accomplissement*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Gilbert Grandguillaume, EHESS, Paris.
- Boddy, Janice (1989), *Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*, The university of Wisconsin Press, USA.
- Cerulli, Enrico (1934), *Zar, The Encyclopedia of Islam*, Vol 4, pp. 12–17.
- D. Messing, Simon (1958), *Group Therapy and Social Status in the Zar Cult of Ethiopia, American Anthropologist, New Series*, Vol. 60, Part 1, (Dec.), pp. 1120–1126.
- Edelstein, Monica D (2001), *Zar spirit Possession Among Ethiopian jews in Israel: Discourses and Performances in Religious Identity, Psychiatry and public culture*, PHD Thesis in Philosophy, Tulan University.
- Eltahir, Eltigani Gaafar (2003), *Comparing the incomparable: Religion, chanting, and healing in the Sudan, the case of Zar and Zikr*, Thesis in Philosophy, University of Wisconsin Madison, USA.
- Fakhouri, Hani (1968), *The Zar Cult in an Egyptian Village, Anthropological Quarterly*, Vol. 41, No. 2 (Avril), pp. 49–56.
- Frobenius, L (1913), *The Voice of Africa*, Hutchinson, London.
- Gharagozlou-Hamadani, H; Foulks, E; Sherif, M & Roknie, R (1981), *Zar healing in south Iran, Journal of Operational Psychiatry*, No. 12, pp. 127–131.
- Gharasou, Maryam (2013), *Du malheur à l'initiation Les cultes de possession du Zar et leurs musiques (Hormozgân, Iran)*, Thèse de Doctorat, sous la direction de Jean Lambert, ParisX Nanterre, Paris.

## Music Listening in the Ritual of Zar

**Maryam Gharasou\***

Assistant Professor, School of Performing Arts and Music, College of Fine arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 14 Jun 2016, Accepted 17 Oct 2018)

**T**he Zar ritual (ceremony) is a musical ritual known and performed in a vast area of the world ranging from the northern and southern borders of the Persian Gulf to East and North Africa, spanning from Iran, Iraq, Dubai, Oman, Zanzibar (Ethiopia – east Africa), Egypt, Sudan and other countries within this vicinity. The performers of this ritual believe that their participation is an interaction between the beliefs derived from the ancient archetypes and the current beliefs about this ritual. On the one hand, this combines their current beliefs with their religious culture and on the other hand, they believe it will alleviate their pains and treat their illnesses. In this ideology, the illnesses can be of all sorts of ailments such as physical handicap like body paralysis, any sort of chronic pains in different parts of the body like the head, eye, stomach, or mental diseases like amnesia or depression. Social unluckiness in certain cultures is also considered as a sort of illness. The patient is exposed to direct music for three to five consecutive days following the preliminary rituals. He/she assigns his/her mind and body to the world of winds (invisible supernatural forces), listens to music and rejoices in its rhythm. The Zar can be Muslim, atheist, African, Arab, Indian or Anglaise. Each Zar has its special character and needs to hear his special music since all ordered accessories are provided. From the intercultural perspective, this music is one of the most important elements in the treatment process. While researchers attribute the overall impact of the ritual to the beliefs and cultural behaviors, the performers of this ritual believe that music plays the key role in this ceremony. They believe that the Zar music is so influential that it should not

be performed outside the ritual context, because the absence of factors such as a program director may distress the patient. These people believe that performing the music of the ritual in another situation will disturb and infuriate the supernatural forces and Zar winds. This shows the importance of listening to the Zar music in this ritual. This research tries to investigate this view from the perspective of the music impact by reviewing the ritual and concentrating on the functions of this music and the reactions of individuals and visitors to this music. We will achieve a different result about the impact of music based on written evidence and the role of music in the different stages of the ritual and healing ceremony. After a literature review of the Zar ritual in Iran and other cultural regions, we will provide an ethnographic study of this ritual with a functional approach to the music and the audience's reactions to the performances. In the final section, we will examine the musical components of Zar songs and the importance and impact of «hearing» in the process of experiencing the emotional range and treatment progression. The importance of this approach is that it gives a new insight into the presence of music in the therapeutic rituals as a cultural input to better understanding the role of music among different cultures who practice this ceremony.

### Keywords

Zar Ritual, Music Therapy, Hormozgan, Rhythm.

\*Tel: (+98-991) 7089607, Fax: (+98-21) 66962591, E-mail: Maryam.gharasou@ut.ac.ir.