Faculty of Social Sciences

*Iranian Journal of Anthropological Research (IJAR)*

ISSN: 2251-8193

*Home page:* https://ijar.ut.ac.ir/

# The Manifestation of Mythical Time and Place in Musical Rituals of Kurdistan's Khaniqas

**Zhila Rahmani [1] | Narges Zaker Jafari [2]**

1. M. Sc. Art Researches, Faculty of Art & Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran, E-mail: zhiilarahmani@gmail.com
2. Associate Prof., Department of Music, Faculty of Art & Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran. (Corresponding Author) E-mail: nargeszakeri@guilan.ac.ir

## Article Info

**Article type:**

Research Article

**Article history:**

Received: 2024-05-14
Received in revised form: 2024-09-03
Accepted: 2024-09-14
Published online: 2024-09-20

**Keywords**:
Ethnomusicology, Kurdistan's Khaniqas, Mircea Eliade, Mythical Time and Place, Qaderi and Naqshbandi Tariqats

## ABSTRACT

**Purpose-**The main purpose of the essay is to study the symbolic role of time and place in Qaderi and Naqshbandi Tariqats. They are from several Islamic mystical approaches that could maintain their continuity in Kurdistan to the current time. Using music in holding the ceremonies and collective sema and dhikr are their main characteristics. The coincidence of these elements causes spiritual changes in some of the morids which is called Jazbe. Even though jazbe is short and it does not take longer than half an hour, it is accompanied by continuous screams of the morids and their movements of the head and upper body. Using Daf, Tas, Dou-Tapla, and Shimshal in khaniqas accompanied by a collection of intellectual, believable, and historic actions. So it seems necessary to study the popular musical instruments in them which include those musical instruments that were previously used in Kurdistan. To do that the essay first focused on the identification of the musical instruments and the categorization of their hidden meanings in different rituals. Using musical instruments in holding some of the ceremonies, the special form of sema and group dhikr and their combination with special time positions, presented the essay with the question of what meanings the use of these instruments and different temporal and spatial adumbration have in tariqats and what are they referring to? This essay is going to show how an Islamic discourse lays its ideology on a mythical framework and how it continues its cultural maintenance over consecutive years.

**Methodology**- This essay uses a qualitative case-study approach and an analytical descriptive method to gain its goals. It is also a library and field research. The essay uses the theory of Mircea Eliade on the sacred and the profane entity to answer the questions already mentioned. It tries to find the symbolic aspects of the musical instruments and figurative features of dhikr majlis and sema. In his school of thought it is supposed that the binary of sacred/profane essence exists in the whole world and its components. And because this binary is more important for religious people, the essay uses it to investigate its data.

**Findings-**The results show that time and place in Kurdistan's khaniqas are the symbolic representation of mythical time and place in ancient times. It can be said that Kurdistan's Tariqat facilitates the passage from sacred to profane by breaking the time and place in different rituals. The symbolic representation of time and place is divulged in diverse forms. The reflection of the sacred form of the circle is seen in the instrument's forms as well as in the circular structure of sema and dhikr. The mythical aspects are revealed in the symbolic playing of the instruments and the regular holding of the rituals, too.

**Cite this article:** Rahmani, Z. & Zakerjafari, N. (2024). The Manifestation of Mythical Time and Place in Musical Rituals of Kurdistan's Khaniqas, *Iranian Journal of Anthropological Research*, *14*(26), 179-193.
Doi: 10.22059/ijar.2024.376424.459872

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://ijar.ut.ac.ir/article_98570.html

دانشکده علوم اجتماعی

**پژوهشهای انسان‌شناسی ایران**

*Home page:* https://ijar.ut.ac.ir/

شاپا الکترونیکی: ۸۱۹۳-۲۲۵۱

# تجلی زمان و مکانِ اسطوره‌ای در آیین‌های موسیقایی خانقاه‌های کُردستان

**ژیلا رحمانی [۱] | نرگس ذاکر جعفری [۲]**

۱. کارشناسی‌ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران، رایانامه: zhiilarahmani@gmail.com

۲. دانشیار، گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران، رایانامه: nargeszakeri@guilan.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:** مقالهٔ پژوهشی

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۳/۰۲/۲۵

**تاریخ بازنگری:** ۱۴۰۳/۰۶/۱۳

**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۶/۲۴

**تاریخ انتشار:** ۱۴۰۳/۰۸/۱۱

**کلیدواژه‌ها:**

*آیین‌های کُردستان، اتنوموزیکولوژی، تکایا و خانقاه‌های قادری و نقش‌بندی، سازهای موسیقی کردستان، زمان و مکانِ اسطوره‌ای*

## چکیده

**هدف:** هدف از انجام پژوهش حاضر بررسی نقش نمادین زمان و مکان در آیین‌های مختلفِ خانقاه‌های کُردستان، شناسایی و دسته‌بندی مفاهیم چندلایه‌ای مرتبط با سازهای موسیقایی راه‌یافته به این خانقاه‌هاست. طریقت‌های قادری و نقش‌بندی از معدود رویکردهای عرفانی پدیدآمده در دوران اسلامی هستند که همچنان توانسته‌اند استمرار آیینی خود را در مناطقی از کُردستان حفظ نمایند. مشخصهٔ ویژهٔ این دو طریقت، استفاده از موسیقی در برگزاری آیین‌های مختلف و سماع و ذکر دسته‌جمعی است. حاصل هم‌زمانی این عوامل سبب ایجاد تغییر حالت روحانی در برخی از مریدان می‌شود که در اصطلاح عارفانه به آن جذبه می‌گویند. با آنکه مدت زمان جذبه کوتاه است و غالباً بیش‌تر از نیم ساعت به درازا نمی‌کشد، این تجربه با فریادهای مکرر و بالا- پایین پریدن‌های مریدان همراه می‌گردد. استفاده از سازهای موسیقایی دف، تاس، دوتَه‌پلَه و شمشال در آیین‌های خانقاهی با مجموعه‌ای از کنش‌های ذهنی، اعتقادی و تاریخی همراه است. استفاده از آلات موسیقی در برگزاری برخی از آیین‌ها، نوع خاص سماع مذهبی و ذکر دسته‌جمعی و آمیختگی آن‌ها با موقعیت‌های زمانی مشخص، پژوهش حاضر را با این پرسش مواجه ساخت که استفاده از آلات موسیقی و اشارت‌های زمانی و مکانی در این طریقت‌ها دارای چه معانی هستند و بر چه مفاهیمی دلالت می‌کنند؟ این مقاله در پی آن است تا نشان دهد که چگونه یک گفتمان عرفانی اسلامی بر مبنای چارچوبی اسطوره‌ای، جهان‌بینی‌ها و اصول خود را بنیان گذاشته و توانسته است تا در طول سده‌های متمادی به حیات فرهنگی خود در همین ساختار ادامه دهد.

**روش‌شناسی:** پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی به نگارش درآمده است. اطلاعات مورد استفاده در آن به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌اند. برای پاسخ‌دادن به پرسش مطرح‌شده و یافتن ابعاد نمادینی که بر سازهای موسیقی و جلسات ذکر و سماع دروایش و صوفیان سایه افکنده است، از آراء میرچا الیاده در باب امر مقدس و نامقدس بهره برده شد. در دستگاه فکری الیاده تقابل مقدس/نامقدس به‌صورت ناملموسی در هستی و هر آنچه در آن حضور یافته است، وجود دارد. از آنجا که نشانه‌های این تقابل در نزد انسان مذهبی پررنگ‌تر است در تحلیل داده‌های این پژوهش از این تقابل استفاده گردید.

**یافته‌ها:** یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که زمان و مکان در آیین‌های خانقاهی بازنمایی نمادینی از زمان و فضا در جهانِ اساطیری هستند و طریقت‌ها برای گذار از جهان نامقدس با ایجاد شکاف در زمان و مکان فیزیکی و انجام رفتارهای نمادین در موقعیت‌های مختلف، مقدمات راه‌یافتن به جهان مقدس را فراهم ساخته‌اند. بازنمایی نمادین زمان و فضا در آیین‌های مختلف خانقاه‌ها به‌صورت‌های متنوعی بروز یافته است و از جملهٔ آن‌ها می‌توان به انعکاس‌یافتن شکل هندسی مقدس در قالب دایره در ساختار فُرمی سازها و ساختار خاص سماع و ذکر مذهبی، در نواختن نمادین سازهای موسیقی و همچنین در تکرار قاعده‌مند و ادواری آیین‌ها اشاره کرد.

**استناد:** : رحمانی، ژیلا. و ذاکر جعفری، نرگس. (۱۴۰۳). تجلی زمان و مکانِ اسطوره‌ای در آیین‌های موسیقایی خانقاه‌های کُردستان، *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، ۱۴ (۲۶)، ۱۷۹- ۱۹۳. Doi: 10.22059/ijar.2024.376424.459872

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://ijar.ut.ac.ir/article_98570.html

## مقدمه

با توجه به آنکه باورمندانِ هر یک از ادیان و مسلک‌های باستانی مکلّف بوده‌اند تا در موقعیت‌های زمانی خاص، مراسم آیینی خود را به‌جای آوردند، می‌توان گفت که گزینش زمانِ مناسب برای انجام اعمال عبادی و نحوهٔ انجام آن‌ها، بر مبنای بنیان‌های اعتقادی خاص هر آیین صورت گرفته است. طریقت‌های قادری و نقش‌بندی به‌عنوان معدود گرایش‌های عرفانی که در اواخر دههٔ نخستین هجری در برخی از سرزمین‌های اسلامی از جمله در کُردستان رواج یافتند، نیز از این قاعده مستثنی نبوده‌اند. با آنکه در میان زمان برگزاری بیشترین آیین‌های خانقاهی[۱] و مناسبت‌های اسلامی تطابق آشکاری وجود دارد، به‌جرأت می‌توان گفت که این رویکردهای عرفانی پس از ورود به منطقه، شکلی بومی به خود گرفتند و در ساختار فُرمی آن‌ها تکرار برخی از نمادهای باستانی را می‌توان یافت. اصلی‌ترین مراسم در خانقاه‌ها برگزاری مداومِ جلسات ذکر هفتگی است. اما مناسبت‌های دیگری نیز هستند که در موقعیت‌های مختلف و به‌صورت ادواری برگزار می‌شوند. استمرار در آیین‌های خانقاهی اهمیت فراوانی دارد؛ چراکه همهٔ آیین‌های منسوب به طریقت‌ها پس از طی‌شدن یک بازهٔ زمانی- مشخص یا نامشخص- تکرار می‌گردند و هیچ مراسمی را نمی‌توان یافت که تابه‌حال فقط یک‌بار برگزار شده باشد. به‌علاوه وجه مشخصهٔ آیین‌های خانقاهی، اجرای همزمان آلات موسیقی و سماع مذهبی در آن‌ها است. در آیین‌های موسیقایی خانقاه‌ها از سازهای دف، دوتهَپلَه و شمشال بهره برده می‌شوند. بدیهی است که در ورود این سازها به خانقاه‌ها منطق خاصی وجود داشته باشد، چراکه از میان معدود سازهای رایج در منطقه تنها این سازها اجازهٔ ورود به خانقاه‌ها راه یافته‌اند. از سوی دیگر با آنکه از دیرباز سکوت و تنهایی اهمیت فراوانی در طی‌کردن مراتب کمال در رویکردهای عرفانی داشته است؛ جلسات ذکر و سماع به‌گونه‌ای طرح‌ریزی شده‌اند که در عین رعایت این اصل، به‌صورت دسته‌جمعی انجام شوند. ذکر و سماعِ آیینی قادری و نقش‌بندی، به‌صورت دسته‌جمعی، دایره‌وار و با حرکتِ آرام و پیوستهٔ سر و بدن دراویش و صوفیان همراه است. پژوهش حاضر درصدد پاسخ به این پرسش است که استفاده از آلات موسیقی و اشارت‌های زمانی و مکانی در طریقت‌های قادری و نقش‌بندی، دارای چه معانی هستند و بر چه مفاهیمی دلالت دارند؟

## پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی بر مبنای آراء الیاده در حوزه‌های دین‌شناسی و ادبیات صورت گرفته است، اما پژوهش خاصی در ارتباط با برگزاری مناسک آیینی بر مبنای آراء وی یافت نشد. و می‌توان گفت که پژوهش‌های حوزهٔ موسیقی‌شناسی اصلی‌ترین پیشینهٔ این مقاله را در برمی‌گیرند. در مقالهٔ «موسیقی قدسی در گواتی و سماع» (فاطمی، ۱۳۷۸)، نگارنده پس از ارائهٔ نظرات متفاوتی که پیرامون واژهٔ وجد وجود دارد، به مقایسهٔ این حالت در مراسم گواتی و سماع و نقشی که موسیقی در ایجاد آن‌ها دارد، می‌پردازد. پایان‌نامهٔ *بررسی کارکردهای رقص سماع در طریقت قادریه* (گوشبر، ۱۳۹۲) نیز در خلال تحلیل ساختارها و کارکردهای سماع دراویش، موسیقی و شعر در طریقت قادریه را مورد توجه قرار داده است. پایان‌نامهٔ *کاربردها و کارکردهای دف در خانقاه‌های کُردستان مُکریان* (ماملی، ۱۳۹۶) به تشریح کاربردهای متفاوت دف در مراسم مختلف طریقت‌های منطقهٔ مُکریان براساس نظریهٔ کارکردگرایی آلن مریام پرداخته است. *دف* عنوان کتابی است که پس از توصیف ساختاری ساز دف، به تحلیل مقام‌های متداول در خانقاه‌های مختلف کُردستان اختصاص یافته است (محمدی، ۱۳۷۹). مقالهٔ «مردم‌شناسی طریقت قادریه در منطقهٔ هورامان کُردستان»

---

[۱]. به محل تجمع دراویش قادری تکیه گفته می‌شود و خانقاه محل تجمع صوفیان است. بر خلاف کارکرد انحصاری تکایا که مکانی صرف انجام عبادت است، خانقاه‌ها محلی برای تدریس، پذیرایی از فقرا و استراحت نیز هستند. با این وجود برای جلوگیری از تکرار و پرهیز از یکنواختی در متن تنها از یکی از آن‌ها شده استفاده است.

(مصطفایی و منصوری‌مقدم، ۱۴۰۰) از دیدگاهی مردم‌شناسانه به بررسی جایگاه کنونی طریقت قادریه در نزد مردم هَورامان و اهمیتی که این رویکرد عرفانی در ایجاد همبستگی اجتماعی در میان آن‌ها داشته است، می‌پردازد. علی‌رغم پژوهش‌های صورت‌گرفته، هیچ‌یک به‌طور اختصاصی به طریقت نقش‌بندی نپرداخته‌اند و تنها در خلال بحث از طریقت قادری است که نگاهی اجمالی به نقش‌بندیه هم داشته‌اند. علاوه‌بر آن قسمت اعظم این پژوهش‌ها یا صرفاً به یک موضوع ـ موسیقی یا سماع ـ پرداخته‌اند و یا مطالعهٔ کم‌عمقی از موضوع موردنظر این مقاله را به‌دست می‌دهند. هدف از نگارش مقالهٔ حاضر بررسی نشانه‌شناسانهٔ مراسم آیینی خانقاه‌های قادری و نقش‌بندی با تأکید بر عناصر زمان و فضا و ارائهٔ مطالعه‌ای عمیق از آن‌ها است.

## روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و به شیوهٔ توصیفی‌ـتحلیلی انجام شده است. اطلاعات مورد استفاده در آن به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌اند. اطلاعات گردآوری‌شده به‌شیوهٔ میدانی، بر مبنای مشاهدات شخصی از مراسم ذکر و سماع آیینی تکایای نقش‌بندی شهر سنندج و مصاحبه و گفت‌وگو با آگاهان محلی به‌دست آمده است.

## مبانی نظری

میرچا الیاده (۱۹۸۶–۱۹۰۷ م.) اسطوره‌شناس و دین‌پژوه، از منظری اسطوره‌ای به تفسیر انسان و جایگاه وی در هستی پرداخته است. وی هماهنگی موجود در نظام فکری انسان در جوامع سنتی را به رابطهٔ وی با جهان هستی و جایگاهی که برای آن قائل بوده است، در نظر می‌گیرد (علمی، ۱۳۹۳). از نظر الیاده دریافت انسان از جهان هستی به‌صورتی نمادین و رمزگون کدگذاری شده است (همان). آشکار است که فهم این جهان مبتنی بر رمزیابی معانی و تأویل پیام‌هایی است که در رفتارها و نمادهای وابسته به آن‌ها پنهان شده‌اند. از جمله مفاهیم کلیدی در دستگاه فکری الیاده مفهوم زمان و مکان اساطیری هستند که الیاده آن‌ها را به دو ساحت مقدس و نامقدس تقسیم می‌کند. از نظر وی این دسته‌بندی در ذهن تمامی انسان‌ها وجود دارد اما اهمیت آن برای انسان مذهبی بیشتر است. دلیل این امر هم به احساس نیازی بازمی‌گردد که انسان مذهبی همیشه برای نزدیکی به خداوند داشته است (الیاده، ۱۳۷۵: ۶۹). الیاده در پنداشتِ اسطوره‌ای از زمان، دو تعبیر «خطی» و «دَوَرانی» را معرفی می‌کند. تعبیر خطی، زمان را نامقدس پنداشته و برای آن سیری خطی در نظر می‌گیرد (رحیمیان، ۱۳۷۹). زمان خطی همیشه به‌ترتیب گذشته، حال و آینده بوده است و همواره خواهد ماند. اما جوهرِ زمان در ساختار دَوَرانی، دایره‌وار، قاعده‌مند و به تعداد نامحدود تکرارپذیر است (الیاده، ۱۳۷۵: ۵۵).

الیاده مفهوم تقدس در مکان را به جهان‌بینی انسان‌ها و تفسیری که از جهان فیزیکی دارند، تعمیم می‌دهد. وی با این استنباط که مردم در جهان باستان تمایل بیشتری به برقراری ارتباط با جهان لاهوت داشته‌اند، مکان مقدس را مختص جوامع سنتی معرفی می‌کند. از نظر وی احساس دلتنگی برای زادگاه یا هر موقعیت مکانی دیگری که به دلایل متفاوتی می‌تواند احساس متفاوتی در شخص برانگیزد خود نوعی از ارزش‌گذاری معنوی برای فضا قلمداد می‌شود. با این وجود انسان معاصر نسبت به آن هیچ شناخت و آگاهی ندارد. به اعتقاد الیاده ادراک مادی، فضا را یکنواخت و خنثی به‌شمار می‌آورد. اما در پنداشتِ اسطوره‌ای، مکان نامتجانس بوده و برخی از قسمت‌های آن از اهمیتی به‌مراتب والاتر از سایرین برخوردار است (همان: ۲۱). وی مکان مقدس را برتر می‌داند، از نظر وی این جهان قدرتمندتر هم است. وی در توصیف مکان نامقدس از صفت‌های بدون ساختار، بی‌ثبات و نامنظم استفاده می‌کند (همان). الیاده برای شناسایی و تشخیص مکان مقدس ارزش والایی قائل است. چراکه بدون یافتن آن هیچ چیزی نمی‌تواند قادر به

آغاز یا انجام باشد (همان: ۲۲). انسان مذهبی دَوَرانی‌بودن زمان و نامتجانس‌بودن مکان را مقدس پنداشته و معتقد است که این موقعیت‌ها وی را با ابدیت پیوند خواهند داد.

## مراسم ذکر هفتگی در طریقت‌های قادری و نقش‌بندی

طریقت قادری در نیمه‌های دوم قرن هشتم هجری قمری در کُردستان رواج یافت (درویشی، ۱۳۸۴: ۳۹۵). مروّج این طریقت شیخ‌عبدالقادر گَیلانی (۵۶۱–۴۷۱ ه.ق) مشهور به غوث گَیلانی است. آغاز طریقت قادری را به حضرت علی (رضی) نسبت می‌دهند. پیروان قادریه «درویش» نام دارند و ذکر آن‌ها به حالت ایستاده و با های‌وهوی همراه است. پایه‌گذار طریقت نقش‌بندی، شیخ‌بهاءالدین نقش‌بندی (۷۹۱–۷۱۷ ه.ق) مشهور به شاه نقش‌بند است. پس از ذکر نام پیامبر در سر سلسلهٔ[۱] این طریقت، از حضرت ابوبکر (رضی) نام برده می‌شود. به پیروان نقش‌بندی، «صوفی» گویند. «خَه‌تمَه»ـ ذکر صوفیانـ با سکوت همراه است و به حالت نشسته انجام می‌شود. به‌نظر می‌رسد که در بنیان‌های عقیدتی این دو طریقت تفاوتی اساسی وجود نداشته نباشد. اولی تصوف عاشقانهٔ همراه با وجد و شوریدگی و دیگری تصوفی است که به آداب و سنّت‌ها، اذکار و اوراد توجه دارد (گوشبر، ۱۳۹۲: ۲۹).

علی‌رغم پراکندگی کُردهای اهل‌سنّت در کشورهای ایران، عراق، ترکیه و سوریه فرهنگ نسبتاً یک‌دستی بر تکایا و خانقاه‌های این مناطق غالب است. مجالس ذکر قادری در مهاباد، بانه و سنندج تفاوت چندانی با تکایای شهر عامودا در سوریه ندارند (برویین‌سن، ۱۹۹۲: ۲۳۷). در حال حاضر برگزاری مراسم سماع در تکایای نقش‌بندی با همان کیفیت خانقاه‌های قادری اجرا می‌شود. گفته می‌شود که در زمان منصوب‌شدن شیخ‌حسام‌الدین نقش‌بندی (۱۳۵۸–۱۲۷۸ ه.ق) هر دو طریقت بر ایشان ارزانی گردیده است (مصاحبه با سبحانی، ۲۰ شهریور ۱۴۰۰). از زمان ایشان به بعد حداقل در خانقاه‌های نقش‌بندی شرق و جنوبِ کُردستان، علاوه‌بر ذکری که صوفیان در سکوت و با چشمانِ بسته انجام می‌دهند، سماع آن‌ها به‌حالت ایستاده و با نوای تاس، دف و دوتَه‌پلَه همراه است. به‌نظر می‌رسد که در آغاز ادغام طریقت‌ها استفاده از سازهای موسیقی در تکایای نقش‌بندی رایج نبوده است. استفاده از سازهای دف و تاس در خانقاه‌های نقش‌بندی پدیده‌ای متأخر است (درویشی، ۱۳۸۴: ۴۰۰). بنا بر گفته‌های قادر جان، فرهنگ موسیقایی مشابه با شرق کُردستان بر خانقاه‌های ترکیه و سوریه حاکم است. او خود بارها شاهد اجرای مراسم ذکر قادریان و نقش‌بندیان هم‌نوا با آلات موسیقی بوده است (مصاحبه با قادر جان، ۳ ژانویه ۲۰۲۳).

انجام مراسم ذکر هفتگی در خانقاه‌ها مراحل مختلفی را دربرمی‌گیرد. با این‌وجود ذکر تَه‌لیلَه، خَه‌تمَه و سماع بخش اصلی از اجرای مراسم هفتگی هستند. ذکرهای تَه‌لیلَه و خَه‌تمَه به‌صورت نشسته و با حرکت‌دادن مداوم سر از راست به چپ یا از بالا به پایین انجام می‌شوند. ذکر قیام هم به‌صورت ایستاده و با حرکت‌دادن مداوم سر و کل بدن از بالا به پایین و از راست به چپ صورت می‌گیرد. برای انجام‌دادن ذکر تَه‌لیلَه که در هر دو طریقت مشترک است دراویش و صوفیان هم‌زمان با سردادن صلوات، حلقه‌وار و دوزانو در کنار یکدیگر می‌نشینند و هم‌نوا با خلیفه و با صدای بلند ذکرهایی از جمله «لااله‌الاالله»، «الله»، «یا الله»، «الله‌الله» را تکرار می‌کنند. خَه‌تمَه خاص نقش‌بندیان است و در مراسم قادری راه ندارد. تجربهٔ عرفانی این ذکر با تکرار دسته‌جمعی کلمات، حرکت‌دادن مداومِ سر و در نهایت سکوت و تعمق همراه است. برگزاری خَه‌تمَه شبیه به ذکر تَه‌لیلَه است، با این تفاوت که در مراسم خَه‌تمَه، علاوه‌بر تکرارنمودن ذکرها سرسلسلهٔ این طریقت نیز خوانده می‌شود. صوفیان در طول ذکر باید چشمان خود را ببندند و به تعمق دربارهٔ پایان جهان بپردازند.

---

[۱]. سلسله دربرگیرندهٔ نام تمامی کسانی است که به ترتیب زمانی از آغاز طریقت تا به امروز از مهره‌های اصلی عرفان اهل‌سنّت بوده‌اند.

شروع ذکر قیام که به آن سماع دراویش نیز گفته می‌شود و در هر دو طریقت مشترک است با نواختن ریتم ۲/۴ دف همراه است. دراویشی که تا این لحظه نشسته بودند، برمی‌خیزند و پنجه در پنجهٔ یکدیگر به دور خلیفه، حلقه می‌زنند. ذکر به‌صورت ایستاده انجام می‌شود. دراویش از سمت راست به چپ و هم‌زمان با ادای کلمات ذکر، سرهای خود را تکان داده و آهسته گام برمی‌دارند. کیفیت ضربه‌ها سبب بروز حرکات خفیفی در سر و گردن آن‌ها می‌شود. ریتم سازها و وزن اشعار که به‌تدریج سرعت می‌گیرند، آن‌ها هم از خود بی‌خود می‌شوند و با صدای بلند الفاظی همچون «یا الله» را بر زبان می‌آورند. در زبان کُردی به این تجربهٔ حسی «حال» گفته می‌شود. دراویش مرد، گیسوان خود را در طول سماع رها می‌کنند و هماهنگ با نوای دف و تاس «حی‌الله» سر می‌دهند. هرچند در مراسم زنان، مردی حضور ندارد، آن‌ها با حجاب کامل در مراسم ذکر حضور می‌یابند و در طول از خودبی‌خودشدگی است که گیسوان آن‌ها نیز پریشان شده و هم‌نوا با صدای دف و دوتَه‌پلَه در حلقهٔ سماع به گردش درمی‌آید.

## سازهای موسیقی در خانقاه‌ها

امروزه در بیشتر آیین‌های منسوب به خانقاه‌ها استفاده از سازهای موسیقی اجتناب‌ناپذیر است. با این وجود، برگزاری مراسم به شیوهٔ کنونی در صدر اسلام متداول نبوده است و آغاز آن را به دورهٔ عبدالقادر گَیلانی و سیداحمد رفاعی نسبت می‌دهند (توکلی، ۱۳۶۰: ۱۷۴). آیین سماع تنها در میان شافعی‌مذهبانِ اهل‌سنّت جایز است، مالکی آن را نهی و حنبلی آن را مکروه اعلام کرده است (جاوید، ۱۳۷۹). نواختن دف هم تنها در خانقاه‌های اهل‌سنّت مجاز شمرده شده است (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۴۱).

کلام در برگزاری مراسم خانقاه‌ها، جایگاه ویژه‌ای دارد، اما این سازهای موسیقی هستند که نقش اصلی‌تر و محوری‌تری برعهده گرفته‌اند. به ریتم‌های خانقاهی «بَه‌زم» گفته می‌شود. «حی‌الله»، «بَه‌روپشت»، «حَه‌دادی»، «غَه‌وثی» و «دایم» از رایج‌ترین ریتم‌های خانقاهی هستند. «حی‌الله» آغازگر قیام و «دایم» نام ذکر پایانی است. قیام با خواندن دعا و فاتحه پایان می‌یابد. در هر جلسهٔ ذکر، تمامی بَه‌زم‌ها اجرا می‌شوند. گاهی به‌منظور بیعت[1] مجدد مریدان با شیخ و یا جذب افراد جدید، مسافرت‌هایی به مناطق تحت‌پوشش هر خانقاه صورت می‌گیرد که در اصطلاح به آن‌ها «ارشاد» گفته می‌شود. امکان حذف برخی از سازهای موسیقی در این سفرها وجود دارد. با آنکه مراسم سماع در خانقاه‌ها تقریباً ساکن یا با حرکت بسیار کندی صورت می‌گیرد، در زمان ارشاد نواختن موسیقی و انجام سماع در حال حرکت و در فضای باز انجام می‌شود.

## کاربردهای موقعیتی سازها در طریقت‌های قادری و نقش‌بندی

در حال حاضر جلسات ذکر طریقت‌های قادری و نقش‌بندی از مهم‌ترین عرصه‌های حضور تاس و دوتَه‌پلَه (نقارهٔ کردی) در کُردستان هستند (تصاویر ۱ و ۲). گفته می‌شود که با ظهور طریقت‌های قادری و نقش‌بندی در مناطق اهل‌تسنّن، این سازها با هدف افزایش هم‌نوایی به خانقاه‌ها راه یافتند و در کنار دف و شمشال و با مقام‌های آیینی چون «لااله‌الاالله» مورد استفاده قرار گرفتند (نقیب‌سردشت، ۱۳۸۵: ۳۵۴). در راه‌یافتن سازهای تاس و دوتَه‌پلَه به مراسم آیینی این استدلال وجود دارد که پوست این سازها نمادی از روح آدمی بوده و کوفتن بر آن‌ها، همچون تلاشی برای جلادادن آن به‌حساب آمده است. دوتَه‌پلَه در جهت جنگ با نفس در خدمت تکایا قرار گرفت (همان). ذکرهای مراسم سماع عموماً با ریتم‌های آرام آغاز می‌شود و به‌تدریج شتاب می‌گیرند. در اجرای

[1]. برای ورود به طریقت واجب است تا شخص دوزانو در برابر شیخ یا خلیفه بنشیند، دست راست خود را در دست او بگذارد و جملاتی را تکرار کند که او بر زبان می‌آورد. به این عمل در اصطلاح «تَه‌لقین» یا «تَه‌وبَه‌دادان» گفته می‌شود.

دوتَه‌پلَه کافی است تا چند دور ایقاعی (پانزده‌تایی، دوازده‌تایی، شش‌تایی و چهارتایی) به‌طور متناوب و پشت‌سرهم اجرا شوند. ایجاد هماهنگی بیشتر در ذکر قیام، برجسته‌ساختن صدا و ریتم‌های دف و ایجاد هیجان و تقویت روحیهٔ حماسی در میان دراویش از وظایف تاس در ذکر قیام است (درویشی، ۱۳۸۴: ۲۶۰). عموماً ساز تاس و دوتَه‌پلَه را به‌صورت تکی می‌نوازند.

**تصویر ۱. تاس، عکس: نگارندگان**

**تصویر ۲. دوتَه‌پلَه، عکس: نگارندگان**

در چند دههٔ گذشته، بیشترین حضور دف در اعیاد و مراسم خانقاهی بوده است. ذکرهای هفتگی، جشن‌های مذهبی همچون مولود[۱]، قربان، فطر، معراج و بَرات[۲]، برگزاری مراسم پیرشالیار[۳]، بدرقه و پیشواز از بزرگان طریقت و حجاج و خاک‌سپاری افراد سرشناس از مهم‌ترین عرصه‌های حضور این ساز بوده‌اند.[۴] از نظر حمیدرضا اردلان راه‌یافتن دف و دوتَه‌پلَه به مراسم ذکر خانقاه‌ها به‌دلیل فرافکنی معانی عمیق گذشته در فضایی غیر از کلمات بوده است (همان: ۳۹۶). دف‌نوازی در طریقت‌ها به‌عنوان ابزاری برای ارتباط‌گرفتن با ارواح پاک نیز صورت می‌گیرد. دراویش طریقت قادری در کُردستان معتقدند که دف‌نوازی در مراسم ذکر سبب احضار فرشتگان، پیامبر و ارواح پاک می‌گردد (دابلدَی، ۱۹۹۹). نواختن دف در خانقاه‌ها اغلب به‌صورت گروهی انجام می‌شود.

باوجود کاربردهای متنوع دف در گذشته، بیشترین حضور کنونی این ساز در ذکرهای خانقاهی است. همان‌گونه که در جدول ۱ نشان داده شده است، ساز دف پرکاربردترین ساز بوده و تقریباً در همهٔ آیین‌های خانقاهی استفاده می‌شود. دربارهٔ تقدس این ساز عقاید پراکنده‌ای وجود دارد. اگر ساز دفی از پوست حیوانات حرام‌گوشت تهیه شده باشد، استفاده از آن در خانقاه‌ها ممنوع است (نصراله‌پور، ۱۳۷۸: ۷۸). چنانچه پوست ساز دف به هر دلیلی پاره گردد، اصطلاح شهیدشدن را برای آن به‌کار می‌برند. از آنجاکه کُردها هرگز ساز دف را از طرف پوست آن بر زمین قرار نمی‌دهند، می‌توان گفت که بخش پوست این ساز، از وجوه نمادینِ مقدس‌گونه نیز برخوردار است. بر اساس شواهد نگارندگان هرگاه ساز دف از طرف پوست بر زمین قرار گیرد، به اندازهٔ حجم دف، نقل

---

[۱]. جشن‌های مرتبط با تولد پیامبر (ص) را مولود گویند.

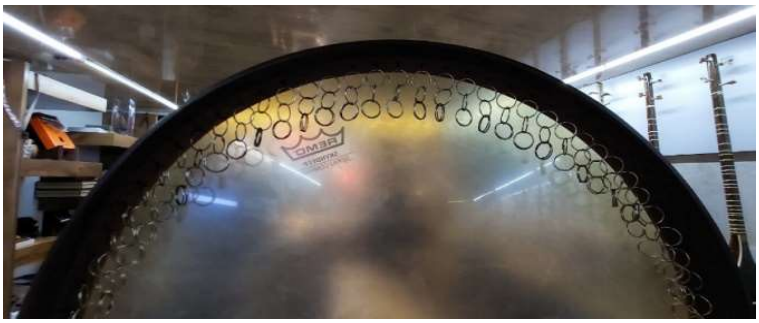
[۲]. شب بَرات معادلی است که در زبان کُردی برای عید مقدّرات در نظر گرفته‌اند. اعتقاد بر آن است که در این شب سرنوشت، روزی و تقدیر آدم‌ها رقم می‌خورد.

[۳]. مراسم پیرشالیار که در اصطلاح کُردی به آن عروسی پیرشالیار گفته می‌شود، مراسمی است که سالی دوبار و در فصل‌های زمستان و بهار در روستای هَورامان برگزار می‌گردد.

[۴]. در دهه‌های اخیر برگزاری مراسمی با عنوان «هزار دف» در مناطقی از کُردستان رایج شده است. عموماً این مراسم در فصل بهار برگزار می‌شود و با نوای دف و آواز مولودی همراه است. با این وجود در حال حاضر نمی‌توان آن را همچون بخشی از آیین‌های خانقاهی در نظر گرفت. چراکه دف‌نوازان را دختران و پسران جوانی تشکیل می‌دهند که جملگی سرسپردهٔ طریقت‌ها نیستند. و از سوی دیگر طریقت‌ها تشکل‌هایی مردم‌نهادند اما جشن‌هایی از این دست غالباً با هدف جذب گردشگر و از سوی ادارهٔ میراث فرهنگی استان برگزار می‌گردد.

و شیرینی خیرات می‌شود. در قرون آغازین نذورات و هدایا را در دف قرار می‌دادند (ردموند، ۱۳۸۶: ۱۰۷). تفاوتی ندارد که خانقاه باشد یا منزل مریدان، غالباً دف‌ها را بر دیوار می‌آویزند و یا مکانی را برای آن تعبیه می‌کنند.

بر روی قلّاب‌های تعبیه‌شده بر رویهٔ داخلی کمان این ساز، ۱۰۱ حلقه قرار دارد. تعداد حلقه‌ها برابر با تعداد صفاتی است که برای پروردگار توصیف می‌شود. نحوهٔ چینش حلقه‌ها نیز فُرم نمادینی یافته‌اند. بر رویهٔ داخلی دف، نخست دو تک حلقه و سپس یک حلقهٔ دوتایی یا سه‌تایی تعبیه می‌شوند (تصویر ۳). با درنظرگرفتن امر «توسل»، به‌عنوان یکی از بنیان‌های اعتقادی در طریقت‌های مناطق کُردنشین، چنین استنباط می‌شود که هریک از این حلقه‌ها، نماد یکی از گروه‌هایی باشد که در زنجیرهٔ طریقت قرار می‌گیرند. «شیخ»، «خلیفه» و «مرید» ساخت سه‌گانه‌ای است که در همهٔ خانقاه‌ها دیده می‌شود. با همین استنباط دوتایی‌بودن حلقه‌های پایانی این زنجیره نیز به تساوی مریدان زن و مرد در جهان‌بینی طریقت‌ها باز می‌گردد. زنان خلیفهٔ خود را دارند و مراسم آن‌ها جداگانه و بدون حضور مردان برگزار می‌گردد.



**تصویر ۳. حلقه‌های دف، عکس: نگارندگان**

شمشال در ردهٔ سازهای بادی گروه نای قرار می‌گیرد. شمشال فاقد قَمیش است و صدای نوازنده بدون هیچ واسطه‌ای وارد آن می‌شود. بی‌واسطه‌بودن تولید صدا در این ساز سبب راه‌یافتن آن به خانقاه‌های کُردستان شده است. در ترکیب ساختاری قَمیش، دو قطعهٔ چوبی وجود دارند که آن‌ها را به‌صورت نر و ماده در کنار یکدیگر قرار می‌دهند. با این استدلال که این ترکیب یادآور لذات دنیوی است، دیگر سازهای بادی اجازهٔ ورود به خانقاه‌ها را نیافتند. شمشال از آغاز در مراسم موسیقایی خانقاه‌ها حضور نداشته است. اما بعدها در فاصلهٔ ذکرهای دسته‌جمعی و هم‌زمان با سردادن اشعار مذهبی از آن استفاده کرده‌اند (نقیب‌سردشت، ۱۳۸۵: ۱۱۶). یکی از دلایل استفادهٔ مداوم از ساز نی در مراسم عرفانی، توخالی‌بودن آن بوده است. تهی‌بودن شمشال را می‌توان به‌عنوان نمادی از کالبد خالی آدمی در هنگام جذبه به‌شمار آورد. مدهوش‌شدن حالتی است که قالب جسم از روح آدمی تخلیه شده و لبریز از وجود الوهی می‌گردد (دابلدَی، ۱۹۹۹). به نوع چوبی این ساز، شباب گفته می‌شود. شباب در آیین مذهبی کُردهای ایزدی[۱] نیز جایگاه ویژه‌ای دارد.

---

[۱]. ایزدیان اقلیتی آیینی از کُردها هستند که در شنگال، بعشیقه و موصل زندگی می‌کنند. از نظر اعتقادی ایزدیان را مهرپرستانی می‌دانند که در طول هزاره‌ها همچنان بر باورهای خود پابرجا مانده‌اند. دف و شَه‌باب (شمشال) در برگزاری آیین‌های مختلف ایزدیان نقش کلیدی دارند.

**جدول ۱. کاربردهای موقعیتی سازهای موسیقی**

| | تاس | دوتَه‌پلَه | دف | شمشال |
|---|---|---|---|---|
| **ذکرهای هفتگی** | * | * | * | * |
| **جشن‌های مذهبی (مولود، قربان، فطر، معراج، برات)** | — | — | * | — |
| **مراسم پیرشالیار** | * | * | * | * |
| **بدرقه و پیشواز بزرگان** | — | — | * | — |
| **خاکسپاری** | — | — | * | — |
| **ارشاد** | * | * | * | * |
| **نوع نواختن** | نمادین | نمادین | نمادین | نمادین |
| **تعداد سازهای موجود در هر اجرا** | تکی | تکی | بیش از یک ساز | تکی |
| **نحوهٔ اجرا** | هم‌نوازی | هم‌نوازی | هم‌نوازی و تک‌نوازی | هم‌نوازی و تک‌نوازی |

## یافته‌های پژوهش

## زمان و مکان در آیین‌های خانقاهی

مقدس و نامقدس، از جملهٔ پدیده‌هایی هستند که انسان‌ها همواره از آغاز حیات خود بر روی زمین، با اشکال متفاوتی از آن‌ها روبه‌رو شده‌اند. اگرچه این مفاهیم در سایهٔ توالی ادیان ابراهیمی، رنگی کاملاً آیینی به خود گرفتند و در مجموعه‌ای از اعمال عبادی زیرعنوان بایدها و نبایدها خلاصه شدند، ریشه‌های اولیهٔ آن‌ها به باورداشت‌های جهان باستان از مفاهیمی چون زمان و مکانِ اسطوره‌ای بازمی‌گردد. زمان و فضا در جهانِ اساطیری جلوه‌هایی از عالم ماوراء هستند و در قالب الگوهای ویژه‌ای همواره در زندگی انسان‌ها بازتولید شده‌اند.

## زمان در آیین‌های خانقاهی

علی‌رغم تصور غالبی که از مفهوم اسطوره و مناسبات وابستهٔ به آن وجود دارد، منظور الیاده از زمان مقدس ساختاری است که بر انجام ادواری جشن‌ها غلبه یافته است. آیین‌های برگزارشده در خانقاه‌ها آن‌چنان با زمان آمیخته‌اند، که بررسی آن‌ها بدون پرداختن به این مقوله ناقص و بی‌معنا خواهد بود. به‌جز جلسات ذکر هفتگی که به‌طور منظم در روزهای خاصی از هفته برگزار می‌شوند، سایر مراسم و مناسبت‌ها، سالی یک‌بار در محدودهٔ زمانی مشخصی از سال هجری برگزار می‌گردند. مراسم ذکر هفتگی دراویش و صوفیان

دو بار در هفته، اغلب در روزهای دوشنبه و پنج‌شنبه، در خانقاه‌ها برگزار می‌شوند. جلسات ذکر و جشن‌های مذهبی در زمان‌های متفاوت و به‌صورت جداگانه برای زنان و مردان برگزار می‌شوند؛ مجالس زنانه اغلب در بعدازظهرها، پس از نماز عصر و مجالس مردانه شب‌ها پس از نماز مغرب برگزار می‌شوند. برگزاری جشن‌های مذهبی در مناطق کُردنشین رنگ‌وبویی خانقاهی به خود گرفته‌اند. این مراسم هم با سرودهای خانقاهی و نواختن دف زینت می‌یابند. نکتهٔ قابل‌توجه آن است که خارج از موقعیت‌های زمانی ثابت و متغیّری که پیش از این به‌تفصیل از آن‌ها نام برده شد، هیچ سازی نواخته نمی‌شود. ازاین‌رو می‌توان گفت که این موقعیت‌های زمانی اهمیت نمادینی به سازهای موسیقی و آیین‌های مختلف بخشیده‌اند. شعیری از چنین موقعیت‌های زمانی با عنوان «زمانِ اسطوره‌ای» یاد می‌کند (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۳۶). برگزاری ادواری آیین‌ها در روزها و ماه‌های خاص از سال، اگرچه شاید در نگاه اول یادآور تقدسی باشد که برخی از روزهای هفته و ایام سال در دین اسلام داشته‌اند، نباید از یاد برد که مداومتِ در تکرار مراسم ذکر و سماع آن‌ها را با زمان اسطوره‌ای پیوند می‌دهد. انسان مذهبی با برگزاری آیین‌های معین، در فرآیند تداومِ غیرروحانی زمان نامقدس وقفه ایجاد می‌کند (الیاده، ۱۳۷۵: ۵۵). این‌گونه استنباط می‌شود که طریقت‌ها برای گذار از زمان خطی‌ـتاریخی و ورود به زمان ازلی و مقدس نیازمند برگزاریِ ادواری آیین‌های خود بوده‌اند. تجدید زمان بنیانی و مقدس به‌واسطهٔ تکرار آیین‌ها در فواصل معین امکان‌پذیر می‌شود و رفتار انسان را در خلال آن و پیش و پس از آن از هم متمایز می‌سازد (همان: ۶۶ و ۶۵).

## اهمیت فضا و گردش در فضا در آیین‌های خانقاهی

برخلاف تجربهٔ نامقدس که مکان را فاقد ارزش، خنثی و همسان معرفی می‌کند، الیاده تقدسی ذاتی برای آن قائل است. از نظر وی آشکارساختن مکان مقدس برای انسان مذهبی از ارزشی بنیادین برخوردار است. چراکه وی مکان مقدس را واقعی می‌داند و دیگر مکان‌ها را به‌نسبت آن بی‌شکل قلمداد می‌کند (همان: ۲۱). علی‌رغم آنچه گفته شد مکان مقدس چیزی نیست که در دسترس همگان قرار داشته یا به‌راحتی قابل شناسایی و تشخیص باشد. مردم در انتخاب مکان مقدس آزاد نیستند و فقط با کمک نشانه‌ها آن را می‌یابند (همان: ۲۶). مفهوم فضای مقدس در آیین‌های موسیقایی خانقاه‌های کُردستان از دو زاویه قابل بررسی است. یکی به نمادهای مکانی و دیگری به فُرم سماع مذهبی و ذکر دسته‌جمعی در خانقاه‌ها باز می‌گردد.

## نمادهای مکانی (حرکت از پایین به بالا)

برای در دست‌گرفتن ساز دف، دست‌ها دعاگونه به‌سوی آسمان بلند می‌شوند و در حین نواختن این ساز، آن را به‌طور مداوم به سمت بالا و پایین به‌حرکت درمی‌آورند. ازاین‌رو حالت نواختن این ساز جنبه‌ای نمادین دارد و از منظرِ نماد مکانی می‌توان آن را به‌صورت «حرکت به سمت بالا» تفسیر کرد. اومبرتو اکو نیز به این ایجاد تغییر در فضا حساسیت مکانی می‌گوید (اکو، ۱۳۹۹: ۳۱). این تغییر حالت از نظر نشانه‌شناسی بر اشارتی مکانی دلالت دارد که جزئی از وجود ساز است و در پیوندی باطنی با آن قرار دارد. با هر حرکت ساز به سمت بالا، جهان بالا که از عصر باستان تاکنون همواره به‌عنوان نمادی از عالم برتر و والاتر به‌شمار آمده است، متجلی می‌گردد. علاوه‌بر آنچه گفته شد در نحوهٔ به دست‌گرفتن ساز دف، ارتباط جسمی قابل‌توجهی مشاهده می‌شود. نوازندگان این ساز را نزدیک به قلب و ناف خود می‌گیرند. ناف و قلب همواره از مراکز مهم معنوی بدن به‌شمار آمده‌اند.

اشاره به بالا اشاره به جهانی دارد که فرد با بازآفرینی مداوم آن آمادهٔ پذیرش آن است (الیاده، ۱۳۷۵: ۳۰). این‌گونه استنباط می‌شود که باورمندان با این اعتقاد که دف آن‌ها را با قلمروهای آسمانی پیوند خواهد داد، این ساز را از عصر باستان تاکنون همواره در

برگزاری مراسم آیینی خود استفاده کرده‌اند. بعید نیست که منطق خیرات‌کردن نقل و شیرینی در اندیشهٔ حاکم بر خانقاه‌ها، پس از آنکه رویهٔ بالایی این ساز بر روی زمین قرار گرفت، پشت‌کردن ساز دف به این کارکرد خود باشد. در حین اجرای برخی از سازهای بادی از جمله شمشال، ایجاد تغییر در نحوهٔ در دست‌گرفتن ساز و حالت آن مشاهده می‌شود. در حین نواختن برخی از سازهای بادی لولهٔ صوتی را به سمت بالا متمایل می‌کنند. این امر نیز بر اشاره به بالا دلالت می‌کند. تغییر حالت نواختن ساز در حین اجرا به دو صورت قابل تفسیر است: حرکت به سمت بالا، حرکت به سوی شکوهی الوهی و بزرگ است و حرکت به‌سمت پایین که در ارتباط با جهان درگذشتگان قرار می‌گیرد (قره‌سو و ذاکرجعفری، ۱۳۹۹: ۵۲).

علاوه‌بر جنبهٔ مکانی نمادین در نوع نواختنِ ساز دف، نمونه‌های مشابهی در دیگر مناسک خانقاهی می‌توان یافت. در طول ذکر و سماع دسته‌جمعی، مریدان سرهای خود را به‌طور مداوم به‌سمت بالا–پایین و راست–چپ به‌حرکت درمی‌آورند. در طول ذکر سماع نیز، حرکت آرام مریدان از راست به چپ صورت می‌گیرد. دست‌افشاندن‌ها و بالا–پایین پریدن‌های مریدان در هنگام جذبه و بلندکردن دست‌ها و بازوان در حین نیایش، همه نشان از وجود موقعیت مکانی برتری دارند. جبروت و شکوه الهی برای انسان‌ها همیشه در بالا تصور شده است. برخی از دراویش در طول ذکر قیام، دست راست خود را مایل رو به‌سوی آسمان بلند می‌کنند که این حرکت نیز نشانهٔ اتصال به مبدأ هستی و طلب برکت از اوست (نصراله‌پور، ۱۳۷۸: ۷۷).

**جدول ۲. تحلیل نمادین مراسم و آیین‌های طریقت‌های قادری و نقش‌بندی**

| | ذکرهای هفتگی | مراسم پیرشالیار | جشن‌های مذهبی | پیشواز و بدرقهٔ بزرگان | خاکسپاری | ارشاد |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **دف** | دوشنبه‌ها و پنج‌شنبه‌ها (بعد از نماز عصر و مغرب) | نیمهٔ اردیبهشت و بهمن (چهارشنبه تا جمعه) | در محدودهٔ زمانی مشخصی از سال هجری | نامشخص | نامشخص | نامشخص |
| **دوتَه‌پلَه** | دوشنبه‌ها و پنج‌شنبه‌ها (بعد از نماز عصر و مغرب) | نیمهٔ اردیبهشت و بهمن (چهارشنبه تا جمعه) | ــ | | | |
| **شمشال** | دوشنبه‌ها و پنج‌شنبه‌ها (بعد از نماز عصر و مغرب) | نیمهٔ اردیبهشت و بهمن (چهارشنبه تا جمعه) | ــ | | | |
| **آواز** | دارد | دارد | دارد | دارد | دارد | دارد |
| **ریتم** | حی‌الله، لااله‌الاالله، دایم، حَه‌دادی، غَه‌وثی، بَه‌روپشت، و ... | انتخابی | منظومه‌های خاص هر جشن چون مولودنامه و معراج‌نامه | انتخابی | انتخابی | انتخابی |
| **نوع سماع** | حلقه‌وار | حلقه‌وار | ندارد | ندارد | ندارد | حلقه‌وار و خطی |
| **مکان برگزاری** | خانقاه | روستای هَه‌ورامان تخت | نامشخص (تکایا، مساجد، منازل) | فضای باز | فضای باز | فضای باز |
| **جنسیت شرکت‌کنندگان** | زنان و مردان به‌صورت جداگانه | مردان | زنان و مردان به‌صورت جداگانه | مردان | مردان | مردان |
| **پراکندگی** | مناطق اهل‌تسنّن | فقط در هَه‌ورامان تخت | مناطق | مناطق | مناطق | مناطق |

## تجلی دایره، مرکز و گردش دَوَرانی در سازهای موسیقی و آیین‌های مختلف خانقاه‌ها

فضای کلی تکایا و خانقاه‌ها همچون مساجد این مناطق ساده و بی‌تکلف هستند. دیوارهای آراسته‌شده با آیاتی از کلام‌الله مجید و تصاویر بزرگان طریقت، شجره‌نامه‌ها و بیرق‌های سبز و سفید تنها تعلقاتی هستند که در ایجاد فضای معنوی نقش دارند. با آنکه مکان اصلی تجمع صوفیان و دراویش، تکیه و خانقاه است. به‌جز مراسم ذکر هفتگی که در خانقاه‌ها برگزار می‌گردند، ضرورتی در برگزاری دیگر مراسم در این مکان وجود ندارد. مساجد، خانه‌های مریدان و فضای باز از مکان‌های دیگری هستند که مراسم طریقت‌ها را در آن‌ها برگزار می‌کنند. مشهود است که تشکیل دایره رکن اصلی و حیاتی در برگزاری آیین‌های مختلف در خانقاه‌هاست و نه تکیه و خانقاه. چراکه مکان خاصی برای برگزاری مراسم اختصاص داده شده است، اما مراسم را در همه‌جا برگزار می‌کنند.

از آنجا که دایره در ساختار خود آغاز و پایانی ندارد، همواره به‌عنوان نمادی از کمال و جاودانگی به‌شمار آمده است. علاوه‌بر تقدس و جایگاهی که این شکل هندسی در گذر زمان به خود اختصاص داده است، تشکیل دایره را می‌توان نوعی از ایجاد فضای مقدس دانست که به منظور تفکیک فضا و با هدف متبرک‌ساختن بخش درونی آن صورت گرفته است. ازاین‌رو استنباط می‌شود که دایره‌وار نشستن و ایستادن در جلسات ذکر و سماع نوعی از رمز باشد که مانع از هجوم ارواح شیطانی به حریم داخلی آن و به‌نوعی ایجاد فضای مقدس می‌شود. این نوع از نمادگرایی نسبت رفتار مذهبی را به مکان زندگی انسان که در اینجا مریدان هستند، مشخص می‌کند (الیاده، ۱۳۷۵: ۳۲).

علاوه‌بر فُرم هندسی جلسات ذکر و سماع مذهبی، سازهای دف، تاس و دوتَه‌پلَه نیز دایره‌شکل‌اند. دایره از کامل‌ترین شکل‌هاست و به‌واسطهٔ فاقد جهت‌بودن، برخورداری از نقطهٔ میانی و ایجاد امکان چرخش دَوَرانی از دیگر اشکال هندسی متمایز شده است. در ایران باستان دایره را مظهری از نور و روشنایی می‌دانستند. در دوران اسلامی نیز این شکل هندسی به‌عنوان نمادی از پروردگار پذیرفته شد. دایره تنها فُرم هندسی است که قادر به بیان شکوه و جبروت الهی در آیین اسلام باشد (بوکور، ۱۳۷۶: ۱۰۴). دف نماد خورشید نیز است. در تمامی ادیان و اساطیری که خورشید نقش مهمی در آن‌ها داشته است، شکل خورشید به‌تدریج تبدیل به دایره شد و به‌عنوان نماد خورشید در هنرهای دینی آنان متجلی گردید (موسوی‌نیا، ۱۳۸۸). دایره نماد کمال است و نزدیک‌ترین فُرم هندسی را به خورشید دارد (کاسیرر ۱۳۷۸: ۲۲۱؛ بایار، ۱۳۷۶: ۱۲۰). خورشید در دنیای باستان نمادی از مبدأ الهی است (گنون، ۱۳۹۸: ۹۳). این پدیده در اساطیر ایرانی جایگاه ویژه‌ای داشته است و بخشی از یشت‌ها با نام خورشیدیشت خوانده شده‌اند. گمان می‌رود که علاوه‌بر تلمیحات عرفانی همچون اشاره به قطب و راهنما یکی از دلایل دیگر همین باشد که بر روی برخی از دف‌های کُردستان خطوط مشابهی چون پرتوهای خورشید ترسیم کرده‌اند (تصویر ۷).

**تصویر ۷. دف مزیّن با پرتوهای خورشید، عکس: نگارندگان**

مرکز و گردش به‌دور آن نیز کانونِ توجه سماع‌کنندگان در آیین‌های مختلف کُردستان است. گردش دایره‌وار بر پیوستگی دلالت دارد و حرکتی فاقد نوسان، تغییرناپذیر و بدون آغاز و انجام است. چنین استنباط می‌شود که ساختار دَوَرانی سماعِ عارفانه تقلیدی از گردش ستارگان به‌دور خورشید باشد. کل سیّارات در حال گردش به‌دور خورشیدی هستند که مرکز کیهان به‌شمار آمده است و همچون مظهری از پروردگار شناخته می‌شود (مدنی، ۱۳۹۷). وجود نقطهٔ میانی و به‌عبارت‌دیگر مرکز از دیرباز از جایگاه ویژه‌ای در اسطوره و عرفان برخوردار بوده است. الیاده در آثار خود پس از ذکر نمونه‌هایی از جایگاه مرکز در اساطیر شرق، آن را محل تلاقی آسمان و زمین معرفی می‌کند (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۵۲). بنا بر سنت‌های بین‌النهرینی، انسان در مرکز زمین آفریده شده است. بر طبق روایت ریگ‌ودا، جهان از یک هستهٔ مرکزی هستی و گسترش یافته است (الیاده، ۱۳۷۵: ۳۵). در اسطوره‌های ایرانی نیز آمده است که اهورامزدا، گیومرث و گاو مقدس را در مرکز جهان آفرید (الیاده، ۱۳۷۸: ۳۰).

در حلقه‌های ذکر بسیار دیده می‌شود که مریدان به‌وجدآمده از حلقهٔ ذکر خارج شوند و رو به‌سوی مرکز گذارند. این رفتار را می‌توان صورتی عینی از آیهٔ «اناالله و اناالیه‌الراجعون» به‌شمار آورد. خلیفه میرزا آقا غوثی دلیل فریادهای بی‌امان دراویش و صوفیان در حلقه‌های ذکر را مشاهدهٔ نور پروردگار می‌داند (درویشی، ۱۳۷۶: ۴۸). بیشتر مریدانی که فرصت گفت‌وگو با آن‌ها در حین نگارش مقاله فراهم شد قادر به توصیف دقیق حالات روحی خود در چنین وضعیتی نبودند. با این وجود به‌یقین می‌توان گفت که جذبه، تجربهٔ حسی متفاوت‌تری از احساسات روزمره است. ایجاد تغییر محسوس در حالات مرید نشان از گذار وی از مقدس به نامقدس است (فاطمی، ۱۳۷۸). فهیمه خاتون کیفیت چنین تجربه‌ای را با ظرفیت درونی مرید و کشش روحی وی در ارتباط می‌داند. او که خود بارها چنین حالتی را تجربه کرده بیان می‌دارد که گویی هر بار در فضایی مابین زمین و آسمان معلق مانده است. «احساس سیال‌بودن» هم صفتی است که حصیبه خاتون برای توصیف این تجربهٔ معنوی به‌کار می‌برد. در حالت جذبه گویی که روح بر کالبد تن می‌کوبد و در تلاش است تا خود را از قفس آن رها سازد. بدون تردید این تصویر یکی از ژرف‌ترین معانی مکان مقدس است که انقطاع از سطحی را به سطح دیگر آشکار می‌سازد.

گذار از یک حریم کیهانی به حریم کیهانی دیگر با حرکت مرید به‌سوی مرکز امکان‌پذیر می‌شود. حرکت به سمت مرکز نوعی آیین عبور از ناسوت به لاهوت، از مرگ به زندگی و از انسان به خداست (الیاده، ۱۳۷۸: ۳۲). در سنت‌های سامی عروج‌های آیینی غالباً رو به آسمان و در مرکز امکان‌پذیر شده‌اند (مدنی، ۱۳۹۷). علاوه‌بر آنکه به‌وجدآمدن مریدان فقط در زمان اجرای موسیقی اتفاق نمی‌افتد، همهٔ کسانی هم که در حلقهٔ ذکر حضور می‌یابند، به‌وجد نمی‌آیند. موسیقی رکن اصلی در برگزاری ذکر قیام است اما در طول ذکرهای نشسته عملاً سازی نواخته نمی‌شود؛ با این‌وجود در آن‌ها نیز امکان به‌وجدآمدن دراویش و صوفیان وجود دارد. به‌وجدآمدن نشان از برکت و بخشودگی پروردگار است و نسبت‌دادن آن به موسیقی درست نیست (برویین‌سن، ۱۹۹۲: ۲۴۰–۲۳۸).

روژه کنش معنوی را عامل دخیل در به‌وجدآمدن مریدان می‌داند (فاطمی، ۱۳۷۸). آشکار است که کنش فیزیکی، تشکیل دایره و حرکات منظم سر و بدن همراه با نوای موسیقی از مقدمات ابتدایی به‌وجدآمدن هستند و تنها زمینه‌ای را فراهم می‌سازند تا ارتباط با فراجهان برقرار گردد.

## نتیجه‌گیری

با آنکه طریقت‌های قادری و نقش‌بندی از گفتمان‌هایِ عرفانی اسلامی هستند که در برخی از سرزمین‌های اسلامی رواج یافته‌اند، پذیرش و حیات فرهنگی آن‌ها با آرایه‌ها و تلمیحاتی همراه شده است که در ارتباط با باورها و جهان‌بینی‌های مردم جهان باستان قرار می‌گیرد. برگزاری آیین‌های منتسب به طریقت‌ها به‌صورتی ادواری انجام می‌گردند و فارغ از محدودهٔ زمانی مشخصی که برای هر یک از آن‌ها تعیین شده است، هیچ مراسمی برگزار نمی‌شود. جلسات ذکر هفتگی که به‌عنوان اصلی‌ترین مراسم خانقاهی شناخته می‌شوند، جملگی در روزهای دوشنبه و پنج‌شنبهٔ هر هفته برگزار می‌گردند. دیگر مناسبت‌ها نیز سالانه بوده و به‌جز مراسم پیرشالیار که آیینی کهن و خاص هَه‌ورامان است، بقیه در زمان مشخصی از سال هجری اجرا می‌گردند. بنا بر تلقی الیاده از مفهوم زمان اسطوره‌ای، تکرار مراسم مختلف در زمان‌های مشخص نمودی از بازتولید آن‌ها و به‌عبارت دیگر هم‌عصرشدن دوباره با آن‌ها است. از سوی دیگر، در برگزاری اغلب آیین‌ها به‌ویژه در ذکر سماع از سازهای دف، تاس، دوتَپلَه و شمشال بهره می‌برند. علاوه‌بر فُرم ساختاری سازهای دف، تاس و دوتَه‌پلَه که از جنبه‌ای نمادین برخوردار هستند و دایره‌شکل می‌باشند، نحوهٔ نواختن این سازها هم به‌گونه‌ای نمادین انجام می‌گیرد. همین ویژگی‌ها سبب شده‌اند تا این سازها اهمیتی غیر صوتی پیدا کنند و مجوز ورود به محافل روحانی را بیابند. برای در دست‌گرفتن ساز دف، دست‌ها دعاگونه به‌سوی آسمان بلند می‌شوند و در هنگام نواختن آن، ساز را به‌طور مداوم به سمت بالا و پایین به‌حرکت درمی‌آورند. پوست کشیده‌شده بر رویهٔ تاس و دوتَه‌پلَه را هم می‌توان همچون نمادی از روح آدمی تلقی کرد. با این پیش‌فرض، ضربه‌های مداوم و محکم بر روی این سازها جلای روح و صیقل‌یافتن آن را تداعی می‌سازند. فاقد قَمیش‌بودن ساز شمشال هم چون صدور مجوزی برای راه‌یافتن این ساز به مراسم آیینی خانقاه‌ها بیان شده است. با آنکه الیاده در کتاب خود صراحتاً از فرم هندسی مقدس نام نمی‌برد و تنها در تعریف فضای مقدس از عدم تجانس در فضا یاد می‌کند، می‌توان گفت که بازتولید مداوم فُرم دایره در اجرای تمامی ذکرهای منتسب به خانقاه‌ها و تکایا اعم از ایستاده و نشسته، تشکیل آگاهانهٔ شکل دایره و به نوعی ایجاد فضای متمایز و غیرمتجانس است. بدیهی است که ماهیت این دو فضا از یک‌دیگر متفاوت هستند و از هیچ‌یک از آن‌ها راه در دیگری نیست، مگر آنکه در موقعیت خاصی از زمان و مکان قرار گرفت. از این‌رو می‌توان گفت که ایجاد فضای مقدس در قالب دایره در زمان‌های آیینی خاص و استفادهٔ گاه‌به‌گاه از سازهای موسیقی شیوه‌ای از ارتباط‌گیری با جهان مقدس است که طریقت‌های قادری و نقش‌بندی در رفتار آیینی خود آن را پذیرفته‌اند.

## منابع


اکو، اومبرتو. (۱۳۹۹). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: ثالث.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

_____. (۱۳۷۵). *مقدس و نامقدس*. ترجمهٔ نصرالله زنگویی. تهران: سروش.

_____. (۱۳۷۸). *اسطورهٔ بازگشت جاودانه*. ترجمهٔ بهمن سرکاراتی. تهران: قطره.

بایار، ژان پیر. (۱۳۷۶). *رمزپردازی آتش*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۵). *سرگذشت هنر در تمدن اسلامی*. تهران: سورهٔ مهر.
بوکور، مونیک دو. (۱۳۷۶). *رمزهای زنده‌جان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.
توکلی، محمدرئوف. (۱۳۶۰). *تاریخ تصوف در کُردستان*. تهران: اشراقی.
جاوید، هوشنگ. (۱۳۷۹). سماع: سیری در حرکات آیینی مذهبی دراویش. *مقام موسیقایی*. (۸). ۴۴-۵۵.
درویشی، محمدرضا. (۱۳۷۶). *آیینه و آواز*. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
_____. (۱۳۸۴). *دایرةالمعارف سازهای ایران (پوست‌صداها و خودصداهای نواحی)*. تهران: ماهور.
رحیمیان، مهدی. (۱۳۷۹). زمان، در هنر مقدس: زمان در اندیشه‌های فلسفی. هنر. ۴۶: ۱۲۶-۱۳۶.
ردموند، لیند. (۱۳۸۶). *آن هنگام که دایره‌نوازان زن بودند*. ترجمه کیوان پهلوان و محمد ریاحی. تهران: ماهور.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). مفهوم زمان در نظام هم‌نشینی صوری مراسم عاشورا. *مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما*. ۱۳۵-۱۵۳.
علمی، قربان. (۱۳۹۳). الیاده و هستی‌شناسی مقدس. *پژوهش‌های هستی‌شناختی*. ۳ (۵). ۱-۲۱.
فاطمی، ساسان. (۱۳۷۸). موسیقی قدسی در گواتی و سماع. هنر، (۴۰)، ۱۷۶-۱۹۵.
قره‌سو، مریم، ذاکرجعفری، نرگس. (۱۳۹۹). کارکردهای چندگانهٔ کرنا در آیین‌های مذهبی و سوگواری منطقهٔ شرق گیلان. نشریهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی. د ۲۵، ش ۲: صص۵۶-۴۵.
کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۸). *فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک*. ترجمهٔ یدالله موقن. تهران: هرمس.
گنون، رنه. (۱۳۹۸). *سمبول‌های بنیادین: زبان جهان‌شمول علم مقدس*. ترجمهٔ دل‌آرا قهرمانی. تهران: حکمت.
گوشبر، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *بررسی کارکردهای رقص سماع در طریقت قادریه*. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی-نگارگری، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
ماملی، سالار. (۱۳۹۶). *کاربردها و کارکردهای دف در خانقاه‌های کُردستان موکریان*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد اتنوموزیکولوژی، تهران: دانشگاه هنر.
محمدی، بهروز. (۱۳۷۹). *دف*. کرمانشاه: ماهیدشت.
مدنی، امیرحسین. (۱۳۹۷). بررسی نمادها و کارکردهای کهن‌الگوی «دایره» با تأکید بر تفکّر اسطوره‌ای و عرفانی. *فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۴ (۵۳)، ۲۸۱-۳۲۰.
مصطفایی، عزیز، منصوری‌مقدم، منصور. (۱۳۹۹). مردم‌شناسی طریقت قادریه در منطقهٔ هورامان کُردستان. نامهٔ انسان‌شناسی،۱۷ (۳۱)، ۲۷۳-۳۰۱.
موسوی‌نیا، زهره. (۱۳۸۸). دایره نماد دینی در تمدن‌های بین‌النهرین، ایران، آیین بودایی هند و چین. هنر. ۱۳۱. ۱۰۸-۱۱۳.
نصراله‌پور، علی‌اصغر. (۱۳۷۸). *سازهای کُرد*. کرمانشاه: سپهر.
نقیب‌سردشت، بهزاد. (۱۳۸۵). *نگرشی بر سازشناسی موسیقی کُردی*. تهران: توکلی.
Bayard, Jean-Pierre. (1997). *La Symbolique Du Feu*. Translated by Jalal Sattari. Tehran: Markaz. (in Persian)

شاپا الکترونیکی: ۸۱۹۳-۲۲۵۱

پژوهشهای انسان‌شناسی ایران

*Home page:* https://ijar.ut.ac.ir/

دانشکده علوم اجتماعی