# موسیقی قدسی
# در گواتی و سماع

ساسان فاطمی

معرفی نظرات ژیلبر روژه[1] در مورد رابطه میان موسیقی و وجد

**قدسی و ناقدسی**

دورکهایم اصطلاح قدسی را بر ماوراءالطبیعه ترجیح می‌داد چرا که معتقد بود در جوامع بدوی مفهوم اخیر نمی‌توانسته است وجود داشته باشد. بر عکس، اعتقاد داشت که مفهوم قدسی sacrsé در مقابل ناقدسی profane می‌تواند ریشه هرگونه تفکر مذهبی به حساب آید. عرصه قدسی عرصه ذات برتر است، وجود دست نیافتنی، تعریف نشدنی و ناشناختنی و قلمرو ناقدسی روزمرگی است و زمین، "ملموس" و "خودی". "اما اگر به تمایز صرفاً مبتنی بر سلسله مراتب [(برتری قدسی بر ناقدسی)] ملاکی در عین حال عمومی و نادقیق است، برای تعریف دقیق قدسی در مقایسه با ناقدسی ناهمگنی این دو جهان به یاریمان می‌آید" (Durkheim, 1979: 53). جهان قدسی و ناقدسی مطلقاً ناهمگن هستند، از دو جنس متفاوت‌اند، یکی را راه در دیگری نیست. گذار از یکی به دیگری مستلزم تغییر ماهیت ریشه‌ای است (همان: ۵۴). آن دو را نباید با یکدیگر آمیخت، با قدسی نباید تماس مستقیم داشت. اینجا با دو جهان دشمن‌خو و رقیب سر و کار داریم که یکی دیگری را از خود می‌راند. موجودات قدسی موجودات جداگانه‌اند. قلمرو قدسی قلمرو دشواری است. ممنوعیت‌های مذهبی ناشی از احترامی است که موجودات قدسی برمی‌انگیزند و شکستن این ممنوعیت‌ها تجاوز به حریم آنان محسوب می‌شود. این تجاوز به بی‌نظمی جهان مادی می‌انجامد و مجازات بشر را به همراه می‌آورد. گذشته از آن ماهیت قدسی مبهم است، ناپاکی و قداست در آن به هم درآمیخته‌اند: زن زائو مقدس است و نیز ناپاک.

"میرچاالیاده" نیز در تمیز قدسی از ناقدسی بر همین ناهمگنی تأکید می‌کند و نیز بر برتری قدسی بر ناقدسی. اولی چیزی "کاملاً متفاوت" با دومی است،

واقعیتی دیگر و در عین حال "واقعیت عالی" "قدرت برتر." برای انسان مذهبی، فضا همگن نیست.[۲] گسستگی‌ها شکستگی‌هایی در آن راه دارد: بخش‌هایی از فضا به‌طور کیفی با دیگر بخش‌ها تفاوت دارند. "[یهوه به موسی] گفت [(هنگام متجلی شدن بوته آتشین بر او)] بدین‌جا نزدیک میا نعلین خود را از پاهایت بیرون کن زیرا مکانی که در آن ایستاده‌ای زمین مقدس است" (سفر خروج، ۳:۵) (Eliade, 1957:25). دو جهان باید از یکدیگر جدا بمانند چرا که با هم سنخیتی ندارند. الیاده این ناهمگنی قدسی و ناقدسی را به نوعی تعبیری برای اسطوره آفرینش می‌داند. همین شکستگی در فضاست که آفرینش جهان را ممکن می‌سازد. فضای همگن فضای بی‌نظمی و آشفتگی است، فضای عدم تمایز و آمیختگی است. آفرینش نظم است و طبقه‌بندی، جدا کردن چیزهاست از یکدیگر. وجود قدسی فضای همگن را می‌شکافد، "نقطه ثابت" مطلقی، "مرکز"ی، "مرکز جهان" را به وجود می‌آورد تا به فضای همگن لایتناهی جهت دهد.

پاره‌ای از ویژگی‌های قدسی که دورکهایم از آنها نام می‌برد در پاره‌ای از مذاهب مصداق نمی‌یابند. ابهام ماهوی (ناپاک از یک سو و مقدس از سوی دیگر) در عالم قدسی اسلام راه ندارد. برعکس، در اینجا وجود قدسی، پاکی مطلق است و اگر باید از وجود ناقدسی دور بماند برای آن است که آلودگی این یکی را برنمی‌تابد. حریم بوته آتشین مطهر است و می‌باید نعلین از پا برگرفت[۳]..

با این حال، بعضی اعتقادات در جهان اسلام، که لزوماً ربطی به اسلام ندارند با تعابیر دورکهایم از قدسی تطبیق می‌کنند. مراسم زار و گواتی در جنوب ایران و در بلوچستان ریشه در این اعتقادات دارند. زارها ارواح نامسلمان و پلیدی هستند که در قربانیان خود ناهنجاری‌های روانی و جسمانی پدید می‌آورند. گوات‌ها (بادها) نیز چنین نقشی دارند و برای از بین بردن بیماری باید جلساتی همراه با موسیقی برگزار کرد و با احضار این ارواح از آنها خواست تا قربانی خود را راحت بگذارند. جایگاه مادی حضور این موجودات قدسی (به تعبیر دورکهایم) یا ماوراءالطبیعه (به تعبیر عام) کالبد شخص بیمار است. زار یا گوات مورد نظر، با شنیدن موسیقی مخصوص خود، به جهان ناقدسی آمده قربانی خود را تسخیر می‌کند. تماس میان این دو جهان ناهمگن و دشمن‌خو که قاعدتاً باید از هم جدا بمانند، عواقبی به دنبال دارد: بیمار از خود بی‌خود می‌شود، حرکاتی از او سرمی‌زند که با رفتار معمولی او تفاوت دارد. گذار او از جهان ناقدسی به جهان قدسی منجر به تغییر ماهیت او می‌شود، با صدایی کاملاً تغییر یافته و به زبانی که قابل فهم نیست سخن می‌گوید و غیره.

مورد دیگری از ارتباط، و نه تماس مستقیم، با جهان قدسی در اسلام وجود دارد که آن هم با موسیقی همراه است. مراسم ذکر و سماع درویشان مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی اساسی با مراسم گواتی دارد. درویش نیز از خود بی‌خود می‌شود اما نه از آن‌رو که باریتعالی در او حضور یافته است، (چیزی که کفرآمیز خواهد بود) بلکه از آن‌رو که او ارتباطی بلاواسطه با وی برقرار می‌کند. ارتباطی که خصیصه‌های الهام یا غور و یا وصل را داراست (cf. Rouget, 1980 :462). گذشته از آن قدسی نزد متصوفه همان ذات برتر مطلقاً پاک است که، از این نظر، با گوات یا زار قابل مقایسه نیست.

موسیقی، همان‌طور که گفته شد، در هر دوی این مراسم حضور دارد و این حضور چنان برجسته است که ما را وسوسه می‌کند تا آن را عامل مهمی در دگرگونی حال بیمار یا درویش و از خود بی‌خودشدگی او بدانیم. بعضی‌ها حتی تا آنجا پیش می‌روند که در عوامل موسیقایی نوعی قدرت مرموز را سراغ کنند که به‌طور خودکار باعث بیهوشی و خلسه و وجد می‌شود. اما اینکه موسیقی به درستی چه کارایی در این‌گونه مراسم دارد هنوز روشن نشده است. شاید تنها کسی که به

صورت سیستماتیک و جامع تقریباً همه موارد مشابه در این زمینه را به منظور تدوین یک تئوری تمام شمول بررسی کرده ژیلبر روژه باشد. در اثر او La musique et la transe طیف وسیعی از این‌گونه مراسم، از شمنیسم گرفته تا مراسم تسخیرشدگی در جوامع آفریقایی، از مراسم مشابه در برزیل گرفته تا مراسم مربوط به درمان گزیدگی ترنتول (نوعی عنکبوت یا رطیل) در جنوب اروپا، از مراسم "دیونیزوسی" یونان باستان گرفته تا سماع و ذکر درویشان در جهان اسلام، همه و همه حضور دارند. نویسنده خود به دشواری کار و اینکه نتیجه استدلالاتش حکم‌های لایتغیر و قطعی نیستند اعتراف می‌کند. اما محاسن کار وی غیر قابل انکارند. پیش از همه طبقه‌بندی دقیقی که وی از گونه‌های متفاوت این نوع مراسم ارایه می‌دهد، که باید گفت گاه بیش از اندازه پر شاخ و برگ می‌شود، قدم مؤثری در شناخت ویژگی‌های هر کدام از آنهاست. پس از آن استدلالات محکم او در نفی تأثیرات فیزیولوژیک موسیقی در تغییر حال اشخاص بخش مهمی از معمای کارایی موسیقی در این‌گونه مراسم را حل می‌کند.

در زیر به بررسی نظرات این پژوهشگر می‌پردازیم. اما پیش از آن تذکر نکاتی چند ضروری به نظر می‌رسد.

**ماهیت موسیقی، قدسی یا ناقدسی**

گفتیم که گذار از یک جهان به جهان دیگر لزوماً به تغییر ماهیت گذار کننده می‌انجامد. بیمار گواتی یکی از نمونه‌ها بود و نیز می‌توان از مراسم تشرف به آیینی خاص (البته آیینی در رابطه با جهان قدسی) سخن گفت که فرد مشرف شده طی آن از نظر ماهوی به شخص دیگری تبدیل می‌شود. این دگردیسی تنها محدود به قلمرو موجود زنده نیست بلکه هر موجودیتی در عبور از جهان ناقدسی به جهان قدسی تغییر ماهیت می‌دهد. کاغذی که بر آن نام‌های متبرک نوشته شده است دیگر همان ماهیت گذشته خود را ندارد؛ دیگر با همتاهای خود که چیزی از نظر مادی فروتر از او ندارند یکی نیست، بالاتر است، پاک‌تر است. کتاب آسمانی بر اوراقی نوشته شده که می‌توانست هر نوشته دیگری را به خود بپذیرد، اما همین که کلام خدا بر آنها نقش بست دیگر این اوراق از نظر ماهوی به جهان قدسی تعلق دارند، دیگر نتیجه حاصله نه تنها یک "کتاب" بلکه "کتاب آسمانی" است، آن را هر جایی نباید گذاشت، بدون وضو نباید به آن دست زد؛ در ضمن چون دیگر کتاب‌ها تنها برای مطالعه نیست، کاربردهایی ثانوی پیدا می‌کند و صاحب قدرت‌های تازه می‌شود: مسافران را از زیر آن عبور می‌دهند، با آن استخاره می‌کنند، بر سر سفره عقد و هفت سینش می‌گذارند و غیره. بسیاری دیگر از اشیاء، محل‌ها، مفاهیم و مقاطع زمانی نیز چنین‌اند. سالروز تولد و وفات معصومین، حرم مطهر آنها و نیز اشیایی چون جانماز، میله‌های ضریح و غیره.

موسیقی از این امر مستثنی نیست. تغییر ماهیت آن حتی بسیار شدیدتر است. به محض آنکه پا به جهان قدسی گذاشت، موسیقی دیگر موسیقی به حساب نمی‌آید، چیز دیگری می‌شود، آن را با اصطلاحاتی چون قرائت قرآن کریم، مناجات، اذان، نوحه، روضه و غیره مشخص می‌کنند. اصطلاحات موسیقی مذهبی و موسیقی قدسی تعابیر تازه‌اند. در گذشته تصور اینکه گونه‌های ذکر شده نیز موسیقی باشند بسیار دشوار بود. موسیقی عرصه‌ای کاملاً جداگانه به حساب می‌آمد و به آن با سوءظن نگریسته می‌شد، به ویژه که در این عرصه، در قلمرو ناقدسی، موسیقی با ساز نیز همراه بود و همین امر توانسته بود تمایزگذاری میان دو موسیقی قدسی و ناقدسی را تسهیل کند. اولی تنها آوازی بود، پس لزوماً موسیقی نبود.

فقهای اسلام نیز اغلب نسبت به سازهای موسیقی حساسیت نشان داده‌اند (ر. ک. حسینیان، ۸۴ ـ ۸۱:

۱۳۷۵). این حساسیت نسبت به سازها منحصر به ایران نیست. ژان لامبر گزارش می‌دهد که در یمن نیز اصطلاحاتی که گونه‌های مختلف موسیقی را از هم متمایز می‌کنند با مفاهیم اخلاقی که گونه‌های آوازی را از گونه‌های سازی ـ آوازی جدا می‌کنند تلاقی دارند. همه فرم‌های مذهبی آوازی‌اند و حتی با اصطلاحات خنثایی مثل قرائت، تسبیح و نشید مشخص می‌شوند که بیشتر به کلام گفتاری اشاره دارد تا آوازی. بر عکس، اصطلاحاتی چون غنا و ملاهی با هم معادل‌اند و هر دو زیر مجموعه طرب: موسیقی‌ای که موجب لذت و شور می‌شود (Lambert, 1997: 170-171).

پس موسیقی با ورود به جهان قدسی ماهیت موسیقایی خود را از دست می‌دهد و تبدیل به قرائت، اذان، مناجات و غیره می‌شود و در این دگردیسی با «ای از وجود خود یعنی ساز یا موسیقی‌سازی را نیز در جهان قبلی به جا می‌گذارد. درعین حال ماهیت تازه، یعنی ماهیت قدسی آن مانع از آن می‌شود که در موقعیت‌های ناقدسی ارایه شود. حضور آن در هر جا به منظور تقدس بخشیدن است و جایی که چنین منظوری در کار نیست اجرای آن توهین به مقدسات به حساب می‌آید. اما مورد سماع و گواتی (و موارد مشابه) عمومیت این حکم را زیر سؤال می‌برند. موسیقی گواتی هر چند رپرتوار خاصی دارد اما منحصر به این مراسم نیست. حتی موسیقیدان موقعیت ویژه‌ای ندارد. دورینگ تذکر می‌دهد که "موسیقیدان‌ها [ی گواتی] واقعاً متخصص رپرتوار گواتی نیستند و یک رپرتوار ناقدسی نیز در اختیار داشته خارج از مراسم مزبور نیز می‌نوازند. اما پیش می‌آید که آهنگ‌های گواتی را خارج از زمینه مراسم اجرا کنند. از سوی دیگر، همه موسیقی‌دانان حرفه‌ای که اغلب در جشن‌های عروسی و ختنه‌سوران‌ها می‌نوازند به اندازه کافی آهنگ گواتی را می‌شناسند تا جشن را با آنها برگزار کنند" (During, 1989: 42). می‌بینیم که موسیقی گواتی در موقعیت‌های ناقدسی نیز ارایه می‌شود بدون اینکه این امر عواقبی به دنبال داشته باشد. گذشته از آن، موسیقی سازی جزیی از رپرتوار گواتی، و ظاهرا جزء بسیار مهم آن، است. همین مسأله در مورد سماع نیز صدق می‌کند. دف و نی، به ویژه، از سازهای تقریباً همیشه حاضر این مراسم‌اند. نیز، همان‌طور که دورینگ تأکید کرده، رابطه نزدیکی میان موسیقی سماع و گونه‌های عامیانه و ناقدسی موسیقی وجود داشته و هنوز دارد. ظاهراً مدت زمان درازی سماع درویشانه پیوندهای خود را با موسیقی عامیانه وناقدسی حفظ کرده بوده و "شکل‌گیری یک رپرتوار خاص (مثل موسیقی مولوی‌ها، بکتاشی‌ها و قوال‌های پاکستانی یا اسماعیلی‌ها) تنها بعدها صورت گرفته است" (During 1988:17). با این حال وی متذکر می‌شود که هنوز هم این موسیقی‌ها اغلب توسط موسیقی‌دانان حرفه‌ای که صوفی نیستند اجرا می‌شود و با اینکه به تدریج رپرتوار آوازی مناسب با فضای سماع ساخته شد کلام این آوازها لزوماً محتوای مذهبی نداشت و هنوز هم اشعار عاشقانه در زمینه‌ای عرفانی خوانده و شنیده می‌شوند (همان).

بی‌تردید همین مسایل بود که بسیاری از فقها را علیه سماع صوفیانه برمی‌انگیخت.[۴] در واقع موسیقی این مراسم، به علت استفاده از ساز و پیوند نزدیکش از نظر محتوی (چه در کلام و چه در موسیقی) با رپرتوار ناقدسی، به اندازه کافی تغییر ماهیت نداده و قدسی نشده بود. پس از استفاده از آن در مراسمی که ادعای ارتباط گرفتن با خداوند را داشت نمی‌توانست جایز باشد. از آن بالاتر، وجود چنین موسیقی خود اعتبار چنین مراسمی را زیر سؤال می‌برد. یک موسیقی ناقدسی (یا صرف موسیقی که "طبیعتاً" ناقدسی است) توانایی قداست بخشیدن به مجلس مورد نظر را ندارد. الوهیت جست و جو شده "ابزار تقرب" را برنمی‌تابد و این دو با هم جمع نمی‌شوند. پس "تقرب" به "تقلب"

آلوده است و به آن اعتباری نیست.

می‌بینیم که در رابطه با جهان قدسی موسیقی یک جا تغییر ماهیت می‌دهد و جای دیگر نمی‌دهد. هر چند به هر حال چه در سماع صوفیانه و چه در مراسمی از نوع گواتی، موسیقی ویژگی‌هایی دارد که آن را از انواع دیگر متمایز می‌کند، اما پیوند آن با مراسم و رپرتوار ناقدسی سؤال برانگیز است. پاسخ به این سؤال و حل این معما موضوع این مقاله نیست و پژوهشی گسترده می‌طلبد. با این حال، شاید حداقل در رابطه با سماع صوفیانه، بتوان قلم‌انداز به نکاتی اشاره کرد.

بنابه اعتقاد متصوفه خداوند "کائنات را از اعیان ثابته به مرحله تعین آورد، در حقیقت اسماء و صفات خود را متعین کرد تا با آنها عشق ببازد. پس صورت هر چند کثرت دارد، معنی واحد است و همان حق و صفات و اسماء اوست". (فروزانفر). پس در وهله اول ناهمگنی میان قدسی و ناقدسی از میان برداشته می‌شود. می‌دانیم که متصوفه به خدا عشق می‌ورزند و متکلمین بر آنها ایراد می‌گیرند که عشق به خدا غیر ممکن است، چه **مباینت ذات خدا و انسان چنین ارتباطی را محال می‌سازد.** اما متصوفه در پاسخ تأکید می‌کنند که ذات خدا و انسان تباینی ندارد و "**تفاوت حق و خلق اعتباری است و نه حقیقی**". چنین به نظر می‌رسد که در ذهنیت صوفی حیطه قدسی / ناقدسی نه بر دو گانگی خدا/انسان که بر دوگانگی صورت/معنا یا ظاهر / باطن منطبق می‌شود. سالک قصد آن دارد که خود را از صورت برهاند و به اصل خویش بازگردد که همان اسمی از اسماء خداست. وی در جست و جوی وجه "واقعی پدیده‌هاست. عشق مجازی به نفع عشق واقعی کنار گذاشته می‌شود و در موسیقی و شعر نیز این وجه معنوی آنهاست که مطلوب است. آوازی واحد، ظاهر عاشقانه و باطن عارفانه دارد. در صورت تفاوتی میان آنچه در سماع وآنچه در محافل ناقدسی اجرا می‌شود نیست. در معناست که یکی ماهیت قدسی می‌یابد و دیگری ناقدسی و تنها عدم توجه به این معناست که می‌تواند مراسم سماع را از اعتبار بیندازد.

## پیرامون دو اصطلاح

ادبیات اتنوموزیکولوژیک برای صحبت از تغییر حال یا "بی‌خودی" فرد یا افرادی که موضوع مراسمی از نوع گواتی و سماع‌اند از دو اصطلاح transe (در زبان فرانسه) یا trance (در زبان انگلیسی) و extase (در زبان فرانسه) یا ecstasy (در زبان انگلیسی) استفاده می‌کند. اما مشکل اینجاست که، از سویی، تعاریف این دو اصطلاح در زبان‌های مذکور کاملاً بر هم منطبق نمی‌شوند ( و یا گاه حتی با هم متضادند) و، از سوی دیگر، مولفین مختلف در استعمال آنها برای توصیف حالات و شرایط گوناگون این تغییر حال با هم اتفاق نظر ندارند. فرهنگ وبستر اصطلاح نخست را این چنین تعریف می‌کند:

۱ ـ حالت از بین رفتن جزیی و موقتی تحرک یا عدم قابلیت انجام کاری: بهت یا بی‌حسی؛ ۲ ـ حالت خواب مانند (مثل هیپنز عمیق) ۳ ـ حالت پریشانی و جذبه عمیق.

تعریف اصطلاح دوم:

۱ ـ حالت ماوراء عقل و بی‌خودی، غش و سستی؛ ۲ ـ حالت مستغرق شدن در شور و هیجان، مخصوصاً لذت پر شور و شعف؛ ۳ ـ trance، مخصوصاً ترنس عرفانی و پیامبرانه.

پس از آن این واژه را مترادف transport و rapture می‌شمارد و آنها را به شکل زیر تعریف می‌کند: اولی "به هرگونه شور emotion قوی که شخص را از خود به در کند و معمولاً بیانی پر حرارت یا عملی افسارگسیخته را به دنبال آورد" و دومی به" حالتی از ترنس یا بی‌حرکتی تقریبی ناشی از غلبه شور اشاره می‌کند [و...] معمولاً به خوشی و سعادت شدید اطلاق می‌شود"[۵].

می‌بینیم که دو مفهوم در هم تداخل می‌کنند. با این حال، به نظر می‌رسد که عدم تحرک ویژه ترنس است و شور و شعف شدید ویژه اکستسی (به خصوص که در جایی نیز تأکید می‌شود که هرگونه شور شدید، لذت، ترس خشم، تحسین و غیره، می‌توانند اکستسی به حساب آید) و نیز نوعی از ترنس (با ویژگی بی‌حرکتی تقریبی آن) که ناشی از غلبه شور (ویژگی اکستسی) است جزو این مفهوم آخر قلمداد می‌شود. به هر حال وجه مشترک هر دو دگرگونی حال شخص است از حالت طبیعی به حالت پریشانی و بهت یا بی‌خودی و عدم مهار شخصی. نکته مهم دیگر اینکه، طبق این تعاریف، بیان پر حرارت و انجام اعمال افسار گسیخته به حیطه اکستسی تعلق دارند.

و اما تعریف فرهنگ لاروس از این دو واژه به ترتیب به شکل زیر است:

برای ترانس:

۱ ـ نگرانی بسیار شدید، ترس همراه با اضطراب از تصور نزدیک شدن خطر؛ ۲ ـ حالت هیجان ذهنی و عاطفی شدید کسی که از خود بی‌خود و از جهان واقعیت خارج شده است؛ تشنج و انقباض عضلانی، تظاهر خارجی این حالت، ۳ ـ حالت دگرگون شده آگاهی که مدیم‌ها، هنگامی که با ارواح رابطه برقرار می‌کنند، در آن وارد می‌شوند.

برای اکستز:

۱ ـ حالت کسی که از جهان محسوسات به واسطه احساسی عرفانی خارج شده است

۲ ـ تحسین شدید، لذت مفرطی که شخصی یا چیزی موجب آن باشد.(۶)

در اینجا می‌توان خارج شدن از جهان محسوسات یا جهان واقعیت را و نیز حدت هیجانات و احساسات را وجوه مشترک دو حالت دانست. اما تنها نکته‌ای که به‌طور مشخص این دو مفهوم را از هم جدا می‌کند حالت تشنج و انقباض عضلانی و تظاهر خارجی در ترانس است، ویژگی‌ای که احتمالاً بدون ارتباط با "انجام اعمال افسار گسیخته" که در تعاریف انگلیسی به "اکستسی" مربوط می‌شد نیست. می‌بینیم که از یک زبان به زبان دیگر معنا، یا حداقل بخشی از معنای دو واژه عکس می‌شود. نیز باید تذکر داد که تعریف انگلیسی از "ترنس" به عوامل به وجود آورنده این حالت نمی‌پردازد و تنها به ذکر نمودهای خارجی آن اکتفا می‌کند، در حالی که در تعریف فرانسوی "اکستز"، بر عکس، تنها عوامل مطرح می‌شوند و چگونگی ظاهری این حالت مبهم می‌ماند. از اینها گذشته، نباید از نظر دور داشت که هر دو واژه از فرانسه به انگلیسی رفته‌اند و ریشه یکی (ترانس) لاتین است، به معنی "رفتن به فراسو" و ریشه دیگری (اکستز) یونانی است، به معنی "جنون یا اختلال حواس".

مسأله اختلاف میان برداشت فرانسوی و انگلیسی از این دو واژه با مراجعه به فرهنگ‌های تخصصی پزشکی روشن‌تر می‌شود. خود روژه نقل می‌کند که تعریف فرهنگ انگلیسی از ترنس با تعریف فرهنگ فرانسوی از اکستز مطابقت می‌کند. در اولی می‌خوانیم "[ترنس] حالتی شبیه به خواب است، مثل یک "هیپنز" عمیق، که همچنین در موارد "هیستری" و برخی مدیم‌های مخصوص ارتباط با ارواح دست می‌دهد و با محدود شدن حواس و قوای محرکه و با فراموشی بعدی درباره آنچه در طی این حالت رخ داده همراه است"(۷). و در دومی: "[اکستز] حالتی دماغی است که ویژگی آن غور و تأمل عمیق به همراه از بین رفتن حواس و قوای محرکه است"(۸) (هر دو به نقل از Rouget: 40). اشکال تعریف لاروس از "اکستز" در اینجا، با ذکر چگونگی نمود ظاهری حالت (از بین رفتن حواس و قوای محرکه) برطرف شده است، اما تعریف انگلیسی از ترنس همچنان به عامل به وجود آمدن حالت تعریف شده بی‌اعتنا می‌ماند. در نتیجه، شاید بتوان به این جمع‌بندی رسید که در نظر انگلیسی

زبانان "ترنس" به هر علتی که رخ دهد با بی‌تحرکی همراه است و "اکستسی" شور و شعف زایدالوصفی است که به حرکات جنون‌آسا می‌انجامد؛ و در نظر فرانسوی زبانان هر دو حالت معلول هیجانات و احساسات (نیز، در مورد ترانس، ترس و نگرانی) شدید است و اولی (ترانس) با تشنج و انقباض عضلانی همراه است و دومی با بی‌تحرکی. ناگفته پیداست که روژه با تعاریف فرانسوی دو واژه میانه بهتری دارد. وی پس از آنکه اختلاط دو واژه و دو مفهوم را در ادبیات اتنوموزیکولوژیک، چه انگلیسی و چه فرانسوی، ذکر می‌کند و نشان می‌دهد که در اغلب موارد این دو مفهوم یکسان و معادل گرفته شده‌اند، جهت ارایه یک طبقه‌بندی روشن که هرگونه ابهام در تعریف این دو واژه را برطرف کند، به ذکر مثالی رو می‌آورد که، حداقل در فرهنگ فرانسوی، نمونه کامل و تأیید شده "اکستز" به حساب می‌آید: تجربه عرفانی ترز آویلایی (Thérese d' Avila) که توسط خود او با واژه اسپانیایی extasis توصیف شده است. سه ویژگی مهم این تجربه عرفانی سکوت، تنهایی و سکون موضع‌گیری روژه را موجه و منطقی جلوه می‌دهند. خود ترز آویلایی حالات عرفانی‌اش را چنین تشریح می‌کند: "بدن کاملاً در هم شکسته است و قادر به حرکت نیست و نه پاها و نه دست‌ها؛ اگر ایستاده است، چنانکه گویی با نیرویی شدید به سوی زمین کشیده شود، از پای درمی‌آید و به سختی قادر به نفس کشیدن است" (۴۵ ـ ۴۴)[۹]. در مورد سکوت و تنهایی خود ترز آنها را به عنوان این تجربیات عرفانی ذکر می‌کند.

با استناد به این مورد، روژه یک طبقه‌بندی کلی از تمام مواردی که منجر به تغییر حالت شخص در این‌گونه موقعیت‌ها می‌شود ارایه می‌دهد. در یک سو سکوت و تنهایی و سکون وجود دارد و در سوی دیگر سر و صدا، جمعیت و تحرک شدید. نمونه‌های یکی را باید نزد بعضی کاهنان تبتی، در خلوت مارابوهای سنگالی و در ذکر خفی درادیش جست و نمونه‌های دیگری را در تسخیرشدگی، شمنیسم، ذکر جلی، سماع ومراسمی چون زار و گواتی. کتاب روژه، همان‌طور که از نام آن برمی‌آید (La musique et la transe) تنها به دومی می‌پردازد و از اولی صرف‌نظر می‌کند.

پیداست که ملاک او برای این طبقه‌بندی نه محتوا یا علل تغییر حالت که صرفاً شرایط تغییرات و صورت ظاهری و نمود آن است. در تمام موارد دسته دوم از خود بی‌خودی شخص تغییر حالت دهنده از نوعی است که در حضور جمع و در معیت موسیقی رخ می‌دهد و منجر به حرکات تشنج آمیز و غیر متعارف همراه با فریاد می‌شود. هر چند، همان‌طور که خواهیم دید، در مراسمی چون سماع، علت این حال نوعی ارتباط درویش با وجود قدسی است و در مراسمی چون گواتی، علت آن تسخیر شدگی بیمار توسط چنین وجودی، و نیز در نحوه گذار ازعالم ناقدسی به قدسی تفاوتی عمده میان شمنیسم و تسخیرشدگی وجود دارد. تنوع محتوایی موارد بررسی شده توسط روژه به اندازه‌ای است که حتی در جایی، در رابطه با طرب در فرهنگ اسلامی، از ترانس ناقدسی سخن می‌گوید، در حالی که تقریباً همه دیگر تجربیات ذکر شده در اثر، به نوعی با جهان قدسی ارتباط می‌یابند.

پس روژه تنها به ترانس می‌پردازد و برای جا دادن یک تجربه خاص در این دسته تنها به شکل ظاهری و نمود خارجی آن توجه می‌کند: محتوای قدسی یا ناقدسی آن، شمنی یا مربوط به تسخیرشدگی آن، اسلامی یا مسیحی آن نقشی درطبقه‌بندی کلی ترانس / اکستز وی نداشته تنها زیر گروه‌های طبقه عمومی ترانس را تعیین می‌کنند.

اما یکی از مشکلات اساسی ترجمه فارسی این واژه‌هاست. ادبیات اتنوموزیکولوژیک ایران پیشنهاد دقیقی در این زمینه ارایه نمی‌دهد. م. ت. مسعودیه در صحبت از مراسم گواتی و دگرگونی حال بیمار از دو

اصطلاح خلسه و وجد بدون تفاوت استفاده کرده است: "اما محدودیت خودآگاهی می‌تواند تا حدود خلسه به اوج خود برسد و در نهایت فرد را به مرحله ناخودآگاهی کامل و از خود بی‌خودی هدایت کند" (مسعودیه، ۱۹: ۱۳۴۶) و کمی بعد: "گواتی مات [...] سعی می‌کند بیمار را به وجد آورد. ایجاد وجد را به بلوچی پربیگ porbayag گویند. پربیگ یعنی پر شدن" (همان: ۲۰).

متأسفانه در خارج از قلمرو صوفی‌گری به سختی می‌توان واژه‌هایی با بار معنایی نزدیک به اصطلاحات ترانس و اکستز پیدا کرد (حداقل تاکنون نگارنده نتوانسته است در این امر موفق شود) و در جهان تصوف نیز واژه‌های تقریباً معادل چنان معانی ویژه‌ای یافته‌اند که مشکل بتوان آنها را برای مواردی دیگر (غیر از صوفی‌گری) چون تسخیرشدگی یا شمنیسم به کار برد. گذشته از آن یک واژه در قاموس متصوفه بسته به برداشت استعمال کننده و تعلق مکتبی او تعابیر متفاوت می‌پذیرد. از میان واژه‌هایی چون سکر، جذبه، غیبت، خلسه، حال، الهام، وارد، غشی و وجد شاید تنها دو اصطلاح آخر تا حدی با مفاهیم مورد نظر ما تطابق کنند. چیزی که کار معادل‌یابی را دشوار می‌سازد این است که واژه‌های فوق‌الذکر غالباً از نظر محتوای حالتی که بیان می‌کنند تعریف شده‌اند و نه از نظر شکل و نمود خارجی آن حالت‌ها. مثلاً فرهنگ‌ها عموماً خلسه را، که توسط مسعودیه نیز به کار برده شده، تنها **ربودگی** تعریف می‌کنند بدون آنکه از چگونگی این ربودگی سخنی به میان آورند. فقط پیرامون دو واژه آخر است که می‌توان اشاراتی به نمود خارجی حالت موردنظر یافت. در مورد غشی (همان غش در فارسی) در کشف‌الحقایق می‌خوانیم:

"بدانک اهل وحدت می‌گویند که سبب حال یک چیز است و همانست که روح از بیرون روی به اندرون نهد و دراندرون رود، بدین سبب حواس ظاهر از عمل خود معزول گردند، مانند خواب وقت باشد که روح چون در اندرون رود در یک موضع جمع آید و بدین سبب اطراف سرد شود مانند غشی و در اندرون رفتن روح را چهار سبب است" و پس از توضیح دو سبب نخست چنین ادامه می‌دهد: "سیم فرح و ذوق مفرط، چهارم خوف و رنج مفرط است و این هر دو را غشی می‌گویند" (عزیز نسفی: ۱۴۱ ـ ۱۴۰).

مطلب، در واقع، از این قرار است که به سبب غشی (یکی از سبب‌ها) که "فرح و ذوق مفرط" یا "خوف و رنج مفرط" است روح در اندرون می‌رود و چون روح در اندرون رفت حال دست می‌دهد. یعنی غشی باعث می‌شود که روح در اندرون رود، اما ابهام اینجاست که می‌گوید "روح چون در اندرون رود" موجب "سرد" شدن "اطراف" می‌شود و این همان غشی است، در حالی که قبلاً گفته بود روی نهادن روح به اندرون موجب حال است نه غشی، غشی سبب این روی نهادن است. ممکن است به نظر رسد که مؤلف دو مرحله برای گذار از حالتی به حالت دیگر درنظر می‌گیرد. مرحله اول آنکه به سبب غشی یا فرح و خوف مفرط روح در اندرون می‌رود و مرحله دوم آنکه به سبب میل روح به اندرون حال دست می‌دهد، اما منطقی‌تر آن خواهد بود که تصور کنیم که منظور وی از حال یک امر کلی است که بر حسب علل مختلف انواع گوناگون می‌پذیرد و اسامی متنوع به خود می‌گیرد. اگر سبب آن غشی باشد حال مورد نظر نام غشی و ویژگی‌های آن را می‌پذیرد (چنان که در جای دیگر از وجد به عنوان نوعی حال نام می‌برد: "این حال را وجد می‌گویند" (همان: ۱۳۷)).

اگر چنین باشد غشی حالی است که در آن به واسطه فرح و ذوق یا خوف و رنج مفرط روح در اندرون می‌رود "در یک موضع جمع" می‌آید و "بدین سبب اطراف سرد" می‌شود. اکنون باید دید "اطراف" و "سرد" شدن آن را چگونه می‌توان تعبیر کرد؟ به نظر ما غیر

منطقی نخواهد بود اگر چنین نتیجه‌گیری کنیم که "اطراف" روح "جمع" شده "در یک موضع" هیچ نیست مگر کالبد و قالب مادی صوفی و سرد شدن آن هیچ نیست مر از بین رفتن یا کاهش قوای محرکه و حواس آن. تعریف فرهنگ دهخدا از واژه غشی نیز ما را پشت‌گرم می‌کند: "بیکار ماندن قوای محرکه و حساسه" هر چند سبب این بیکار ماندن را "ضعف قلب بر اثر گرسنگی یا درد یا غیر آن" ذکر می‌کند و در ارایه معنی آن نزد متصوفه به وجه کاملاً متفاوتی از قضیه نظر دارد.

بنابر این می‌بینیم که واژه غشی در بسیاری موارد با تعریف فرانسوی اکستز و تعبیری که روژه از آن دارد تطبیق می‌کند، شاید نکته آزار دهنده در این واژه اشاره به "خوف و رنج مفرط" باشد که می‌توان گفت نه در تعابیر انگلیس و نه فرانسوی از اکستز ملحوظ نشده و بیشتر به ترانس به معنای فرانسوی آن نزدیک است.

و اما در مورد وجد نیز پاره‌ای از تعاریف درتوصیف نمود خارجی آن امساک کرده‌اند. در فرهنگ **اصطلاحات و تعبیرات عرفانی** می‌خوانیم که وجد "واردی است که از حق تعالی آید و باطن را به احداث وصفی غالب چون حزن یا فرح از هیأت خود بگرداند" (سجادی، ۷۸۰: ۱۳۷۳). همان منبع از جنید نقل می‌کند که "وجد یعنی انقطاع از اوصاف خود به هنگام اتصاف ذات، به سرور و بعضی گویند به حزن" (همان)، اما به چگونگی این انقطاع و آن دگرگونی هیأت اشاره‌ای نشده است. یک‌بار دیگر کشف‌الحقایق با زبان ساده‌اش به یاری ما می‌شتابد. در آنجا می‌خوانیم که:

"بدان که معنی وجد در لغت یافتن است، علی‌الاطلاق، و به نزدیک اهل تصوف یافتن مخصوص است. و همان یافتن قلب است چیزی را که از عالم عیب، پس اول که دیده دل گشاده می‌شود به عالم غیب و چیزی از آن عالم ادراک می‌کند آن را "وجد" می‌گویند. [...] بعضی گفته‌اند که دل به مثابه آتشدان است و معرفت به مثابه انگشت در آتشدان و محبت به مثابه آتش در انگشت و عشق به مثابه شعله در آتش و حال و وارد و الهام و سماع به مثابه باد است که بر آتش دمند و چون آتش محبت که در دل است به سبب باد سماع شعله زند، اگر به طرف چشم آید سالک را در گریه آرد و اگر به طرف دهان آید سالک را در فریاد آورد و اگر به طرف دست آید سالک را به حرکت آرد و اگر به طرف پای آید سالک را از جای برخیزاند و به رقص آرد و امثال این حال را وجد می‌گویند"

(عزیز نسفی: ۱۳۷ ـ ۱۳۶).

روشن است که طبق این توصیف‌ها و تمثیل‌ها وجد با تحرک و فریاد همراه است، چیزی که آن را بدون تردید متعلق به خانواده ترانس به تعبیر روژه می‌کند، مضافاً بر اینکه دیگر شرایط ترانس نیز در شرایط معمول نائل شدن به وجد، یعنی در زمینه سماع، در extasis است نه در Trance وجود دارد: جمع و نیز سر و صدا (موسیقی). با این حال اختلاف نظر در این زمینه وجود دارد. روژه متذکر می‌شود که هر چند همه اتنوموزیکولوگ‌های فرانسوی و انگلیسی "بدون بحث خواهند پذیرفت" که وجد دراویش transe یا trance نامیده شود اما مک‌دنالد، در چاپ انگلیسی یکی از آثار غزالی پیرامون سماع آن را ecstasy نامیده است (۴۱). هشت سال بعد ازاین اظهار نظر روژه شخص دیگری رسماً به مک دنالد می‌پیوندد. ژان دورینگ دراثرش Musique et extase که وقف موسیقی عرفانی شده است، همانطور که از نام کتاب برمی‌آید، وجد را معادل اکستز می‌گیرد و در سرتاسر اثر از به کار بردن واژه ترانس برای وجد اجتناب می‌کند. در صفحه ۱۰۴ این کتاب، وی تذکر می‌دهد که "سخت‌گیرترین دشمنان صوفی‌گری تا آنجا پیش می‌روند که تشنجات و اختلافات ناشی از شنود قرآن کریم را تأثیر نیروهای

شیطانی به حساب آورند" و پس از آن نتیجه‌گیری می‌کند که این اشخاص در واقع اکستز را با ترانس اشتباه می‌گیرند (همان). در جای دیگر (۱۹۸۹:۱۲۷) تفاوت میان ترانس و اکستز را چنین توضیح می‌دهد: ترانس زمانی رخ می‌دهد که "شخص آگاهی به اعمال خود را از دست می‌دهد و هیچ چیز به خاطر نمی‌آورد" و این زمانی است که "وی تسخیر شده (یعنی از خود توسط دیگری تخلیه شده) است و این دیگری می‌شود"، در حالی که اکستز زمانی است که "وی دیگری نمی‌شود بلکه بر وجود خود غلبه کرده خصوصیات و نیروهای دیگری را کسب می‌کند".

نکته دیگری که در انتخاب کلمه وجد برای ترانس برانگیز است این است که نزد متصوفه وجد می‌تواند بدون تظاهرات خارجی صورت گیرد، و حتی نزد اغلب آنها این امر مطلوب‌تر و مقبول‌تر است. در کشف‌الحقایق می‌خوانیم که "علامت آن حال [(حال کلی که در اینجا نوع وجد آن مورد نظر است.)] که فکر قوی است آن است که اصوات و حرکات نامعهود از وی در وجود نیاید و باید که به اندک چیزی که ظاهر شود به خود بازآیند، مانند آن کسی که با وی سخن گویند یا او را بجنبانند. آزار دهند بی‌خبر باشد." و بعد با لحنی انتقاد آمیز ادامه می‌دهد که "بیشتر درویشان که در سماع گریند و فریاد کنند و از ایشان حرکات نامعهود سرزند و در دست و پای ایشان تشنج پیدا آید و کژ شود، سبب آن ضعف مزاج باشد و این را حال و مقام نام نهند و آلت و دست افزار شیخی کنند" (عزیز نسفی، ۱۲۰).

با این حال دو چیز ما را بر آن می‌دارد که با اندکی تسامح این موارد را نادیده بگیریم. یکی اینکه نزد دورینگ، به هر حال، این نه شکل ظاهری و نمود خارجی وجد است که ملاک انتخاب اصطلاح اکستز به جای ترانس برای این حالت شده، بلکه تنها محتوای آن است. بنابر این حداقل در این مقاله که ما قصد بررسی نظرات روزه را (که برای وی ملاک شکل ظاهری است و نه محتوا) داریم استفاده از وجد به جای ترانس مشکلی ایجاد نمی‌کند دیگر اینکه به هر حال نظر صاحب کشف‌الحقایق حتی اگر مورد قبول همه متصوفه باشد این واقعیت را نفی نمی‌کند که وجد همراه با تظاهرات خارجی همواره وجود داشته است. گذشته از آن حداقل دو شرط دیگر برای ترانس: حضور جمع و سر و صدا، در وجد وجود دارد که می‌توانند ما را در توجیه انتخابمان یاری کنند.

با تمام اینها، باید اعتراف کرد که انتخاب دو واژه غشی و وجد برای اکستز و ترانس به تمامی ما را راضی نمی‌کند. در اولی دو شرط تنهایی و سکوت صریحاً بیان نشده است و در دومی شرط تحرک همواره رعایت نمی‌شود. گذشته از آن این دو واژه (مثل دیگر واژه‌های حیطه صوفی‌گری) چنان از نظر بار معنایی غنی‌اند و چنان تعابیر پیچیده‌ای دارند که هر صاحب نظری می‌تواند در استدلالات ما به راحتی موضوعی برای اعتراض بیابد. نیز، این دو واژه چنان با مفاهیم تصوف عجین شده‌اند که کاربرد آنها در دیگر موارد، مثل شمنیسم و تسخیرشدگی، ممکن است نادلچسب و ناجور به نظر آید. به‌طور مثال بزرگ‌ترین اشکال کلمه وجد این است که در جایی مجبوریم طرب را نوعی از آن به حساب آورده بگوییم طرب وجد ناقدسی است. با این حال، تا یافتن معادل‌های بهتر با معایب این دو بسازیم.

## انواع وجد

قبل از ارایه یک طبقه‌بندی جامع از انواع وجد، روزه علایمی را طبقه‌بندی می‌کند که بر اساس آنها وجد قابل‌شناسایی می‌شود. این علایم دو دسته‌اند، سمپتم‌ها symptômes و رفتارها conduites. دسته اول "علایمی‌اند که بیان خام و خشن پاره‌ای اختلالات به شمار می‌آیند که توسط شخص در سطح [...] حیوانیت

تجربه می‌شوند" (۵۶) و دومی "علایمی که نه تنها یک واکنش، مثل مورد قبلی، بلکه نیز یک کنش دارای ارزش نمادین symbolique را تشکیل می‌دهند" (همان). در همان‌جا مؤلف فهرستی از هر کدام از این علایم را ارایه می‌دهد که ذکر آنها بی‌فایده نخواهدبود. بعضی از سمپتم‌های وجد به شرح زیرند: لرز، به زمین افتادن، خمیازه کشیدن، تشنج، فلج موضعی، اختلالات حرارتی (سرد شدن بدن در حالی که محیط بسیار گرم است و برعکس)، حس نکردن درد، غش کردن، دچار تیک شدن، تنفس پر سر صدا و غیره. رفتارها اما جنبه خارق‌العاده و شگفت‌آور دارند و از آن جمله‌اند: راه رفتن به روی آتش بدون سوختن، سوراخ کردن بدن با سیخ و خنجر و غیره بدون خونریزی، بازی با مارهای زهردار بدون نیش خوردن، درمان کردن بیماری، پیش‌بینی کردن آینده، متجسم کردن یک موجود الهی در خود، سخن گفتن به زبانی ناآشنا با آن، سفر به سرزمین خدایان، ارتباط‌گیری با مردگان و غیره. در نتیجه وجد همواره نوعی از خود فراتر رفتن است.

ملاک اصلی روژه برای تقسیم‌بندی اولیه انواع وجد شیوه ارتباط‌گیری در هر کدام از آنها با جهان قدسی است، یا به تعبیر خود روژه جهت ارتباط‌گیری "مرئی" و "نامرئی" (ما می‌گوییم ناقدسی و قدسی). در یک نوع این انسان است که به ملاقات ساکنین جهان نامرئی (یا قدسی) می‌رود و در نوع دیگر، بر عکس، این ساکنین جهان نامرئی‌اند که به ملاقات انسان می‌آیند. اولی در مراسم شمنی رخ می‌دهد و دیگری در مراسم مربوط به تسخیرشدگی یا possession. وجد شمن به خواست خود اوست، در حالی که وجد تسخیر شده به خواست او نیست.

شمن کلمه‌ای است که از زبان تونگوز به وام گرفته شده و در ادبیات اتنولوژیک به تدریج به شخصیت مشابه نزد دیگر اقوام سیبری، آسیای مرکزی، آسیای جنوب شرقی، ملانزی و نیز سرخپوست‌های آمریکای شمالی و جنوبی نیز اطلاق شده است. این شخصیت در واقع گونه‌ای "جادوگر" است که به منظور درمان بیماران در طی وجد خود راهی سفری به سرزمین ارواح می‌شود تا روح بیمار را به او بازگرداند. این سفر یا به جهان‌برین است یا به جهان زیرین، به دوزخ. گاه اتفاق می‌افتد که شمن برای تسهیل سفر (یا وجد) خود از مواد مخدر استفاده کند و نیز اتفاق می‌افتد که در بازگشت، ماجرای سفر خود را به تفصیل بیان کند. همه چیز یادآور سفر ارداویراف است که تحت تأثیر منگ گشتاسبی به جهان دیگر (بهشت و دوزخ) رفت تا در بازگشت، اهالی این جهان را ازاین ریزش‌ها و ستایش‌ها و نمازهایشان به یزدان می‌رسد یا به دیوان آگاه کند (عفیفی، ۲۳: ۱۳۷۲). اگر نیبرگ زرتشت را یک شمن می‌داند اتفاقی نیست (ر.ک. نیبرگ، ۱۳۵۹)، و نیز گمان می‌رود همین سوابق احتمالی دورینگ را بر آن داشته است تا مراسم گواتی را نوعی "جلسه شمنی" بداند که در آن وجد بیمار جایگاه مرکزی را اشغال می‌کند" (During, 1989: 47). با این حال به نظر می‌رسد برداشت وی از این مراسم شتابزده باشد. همان‌طور که خواهیم دید وجد گواتی از نوع تسخیرشدگی است و نه از نوع شمنی.

روژه مورد دیگری را نیز ازمراسم مربوط به تسخیر شدگی متمایز می‌کند و آن exorcisme است که در فارسی غالباً جن‌گیری ترجمه می‌شود. در واقع این دو علاج‌های متفاوت برای یک ناهنجای واحدند. شخص بیمار دچار یک حالت پیش ـ تسخیرشدگی است، به این معنی که وجودی قدسی (به معنی وسیع کلمه) باعث آزار وی شده است. در مورد اول (مراسم تسخیرشدگی) وجود مذکور را در جسم بیمار احضار می‌کنند (بیمار را به تمامی تسخیر می‌کند) تا با عقد پیمانی او را به "راحت گذاشتن" بیمار راضی کنند، و در مورد دوم (جن‌گیری) او را بلافاصله طرد می‌کنند و از جسم بیمار می‌رانند. در واقع، در مورد اول

تسخیرشدگی از نظر جامعه به عنوان درمان ناهنجاری پذیرفته می‌شود و در مورد دوم این نوع درمان، با شیطانی دانستن وجود "قدسی"، نفی می‌شود. خواهیم دید که مراسم گواتی از نوع اول است و اطلاق عنوان جن‌گیری به این گونه مراسم، یا جن‌زدگی به ناهنجاری‌هایی از این نوع، از سوی محققینی چون مسعودیه و دورینگ، حداقل با مراجعه به تعابیر روژه. دقیق نیست.[۱۰]

و اما، همان‌طور که گفتیم، تسخیرشدگی آن است که طی آن ساکنین جهان نامریی به ملاقات انسان می‌آیند و این نه شخص بیمار که جامعه است که چنین درمانی را بر سر راه او قرار می‌دهد. گذشته از آن، بیمار هیچ تسلطی بر روحی که او را تسخیر می‌کند ندارد و اگر شمنیسم شامل یک تغییر جهان (سفر) برای شمن است تسخیرشدگی یک تغییر هویت برای شخص بیمار به همراه دارد. موارد تسخیرشدگی در جهان بسیار متعدد است، از **زار اتیوپیایی** (که تاجنوب ایران نیز گسترده شده) گرفته تا **رب سنگالی**، **ازاریشا** و **ودون خلیج گینه** و **کاندمبله** برزیل گرفته تا **بسنگو** در زامبیا، از **هائوبنگ** ویتنامی تاانواع وجد در بالی و نیز از مراسم مشابه در یونان باستان گرفته تا انواع رنسانسی آن همه نمونه‌های متنوع تسخیرشدگی به حساب می‌آیند.

آنچه در این آیین ویژه رخ می‌دهد در همه انواع آن، با تفاوت‌های جزیی، مشترک است. معمولاً شخصی دچار نوعی ناهنجاری می‌شود که به تشخیص برگزار کننده مراسم، کسی که قبلاً سابقه تسخیرشدگی داشته، علت آن خواست موجودی از جهان نامریی (یا قدسی به تعبیر دورکهایم)، یک روح، یک خدا، یک ژنی یا یک مقام الهی است. این مرحله را می‌توان مرحله پیش ـ تسخیرشدگی نامید. برای درمان این ناهنجاری باید مراسمی برگزار کرد و طی آن به کمک موسیقی روح مذکور را احضار کرده ازاو خواست تا بیمار را آسوده بگذارد. روح با شنیدن موسیقی خاص خود در کالبد بیمار حلول می‌کند و همین حضور، همین تماس دو دنیای ناهمگن، موجب اختلالات شدید در رفتار بیمار می‌شود. در واقع، آنچه رخ می‌دهد نوعی تغییر ماهوی شخص تسخیر شده است به‌طوری که وی با روحی که وی را تسخیر کرده هم هویت می‌شود اغلب کارهایی از او سر می‌زند که ویژگی‌های رفتاری روح مذکور است. در اینجا برگزار کننده مراسم موجود قدسی را راضی می‌کند که قربانی خود را به حال خود بگذارد. روح پذیرفته کالبد فرد تسخیر شده را ترک می‌کند و وی شفا می‌یابد. اما از آن پس خطر تسخیرشدگی همیشه در کمین اوست و همین تجربیات مکرر سرانجام از بیمار سابق یک برگزار کننده مراسم تسخیرشدگی می‌سازد.

شرحی که دورینگ (1989: 40-47) ازمراسم گواتی ارایه می‌دهد با موارد بالا تطبیق می‌کند. درمرحله اول "قبل از انجام یک سری جلسات گواتی، اُستا[۱۱] [...] باید بیماری را تشخیص دهد". یعنی باید تشخیص دهد که بیماری شخص از نوع معمولی است که با مراجعه به پزشک (سنتی یا غیر سنتی) رفع می‌شود، یا اینکه توسط یک گوات[۱۲] عارض شده و درمان ویژه می‌طلبد. در حالت دوم استا (یا خلیفه، یا بابا گواتی یا گواتی مات = مادر گواتی[۱۳]) دست به کار تدارک مقدمات مراسم می‌شود. "جلسا لئب"[۱۴] در خانه بیمار یا خانواده او برگزار و از ساعت ده شب آغاز می‌شود". درطی مراسم، نوازندگان همه آهنگ‌های رپرتوار را یک به یک می‌نوازند و استا واکنش‌های بیمار را زیر نظر می‌گیرد. اگرهیچ‌کدام‌ازآهنگ‌ها موجب واکنش خاصی در بیمار نشد نتیجه می‌گیرند که تشخیص اشتباه بوده است و بیماری ارتباطی به گوات‌ها ندارد. اما واکنش نسبت به یکی از آهنگ‌ها نشانه آن خواهد بود که آهنگ مزبور ویژه گوات مورد نظر بوده او را به جهان ناقدسی کشانده است یا به عبارت دیگر، روح به کالبد بیمار

نفوذ کرده است. در این مرحله که به آن "پر شدگی" (پربیگ) می‌گویند وجد آغاز می‌شود و تا مرحله "سیرشدگی" که بیمار بی‌حال بر زمین می‌افتد ادامه می‌یابد. این جلسات چهار ـ پنج‌بار تکرار می‌شوند و درآخرین جلسه، در مرحله سیر شدگی، استا با گوات سخن گفته سعی می‌کند او را به بیان خواسته‌هایش وادارد. در اینجا، بیمار با صدایی که صدای معمول خودش نیست (طبیعتاً صدای گوات مربوطه است) و گاه به زبانی غیرقابل فهم شروع به صحبت می‌کند (تغییر هویت بیمار). استاد می‌فهمند که گوات قربانی می‌خواهد یا چیزهای دیگر و سعی می‌کند با چرب‌زبانی او را به کمتر از آنچه که خواسته راضی کند. بعد از آن نوبت به خوردن غذای نذری می‌رسد و پس از غذا خود استا وارد وجد شده به تسخیرشدگی بیمار پایان می‌دهد. از آن پس بیمار شفا یافته هربار که موسیقی گوات مذکور را بشنود به وجد می‌آید و هنگامی که به مرور زمان توانست وجد خود را تا حدی مهار کند تبدیل به یک استا می‌شود.

می‌بینیم که هم مراحل آیین تسخیرشدگی که قبل از این ذکر کردیم در مراسم گواتی وجود دارد، و نیز همه ویژگی‌های تسخیر شدگی: ملاقات جهان مریی توسط موجودی نامریی. وجد غیر قابل کنترل و ناخواسته و تغییر هویت تسخیر شده.

وجد متصوفه اما ربطی به تسخیر شدگی ندارد. روژه خود به این امر واقف است و معتقد است که در این‌گونه وجد به "رابطه میان الوهیت و شخص همچون یک ملاقات نگریسته می‌شود که توسط صوفی، برحسب مورد، چون همدلی communion[15]، الهام révélation یا اشراق illumination تجربه می‌شود [و بر خلاف تسخیرشدگی] شامل هیچ‌گونه تجسم [وجود قدسی] نیست بدیهی است که [...] برای یک صوفی،به عبارت دیگر برای یک مسلمان، تجسم‌اللّه و نه نیز هم هویت کردن خود با او نمی‌تواند مطرح باشد" (۸۰). در جای دیگر (۷۸) تأکید می‌کند که تلقی کردن صوفی در حال وجد به عنوان تسخیر شده توسط خدا یا شیطان بی‌معنی خواهد بود. وجد صوفی حالتی است که در آن وی خدا را یافته است (وجد = یافتن) و این امر در سماع و درذکر جلی صورت می‌گیرد[16] و روژه آن را وجد communiel یا وجد وصلت می‌نامد[17]...

با این حال، نوعی وجد صوفیانه وجود دارد که از گونه مذکور نیست. برخی فرقه‌های درویشی، مثل دراویش قادری، مراسمی دارند که در طی آن وجد حاصله منتهی به انجام اعمال محیرالعقول می‌شود: بلعیدن مار زنده، سوارخ کردن بدن بدون خونریزی، راه رفتن به روی خرده شیشه و غیره. در این‌گونه وجد، همان‌طور که کریستیان پش در مورد یکی از فرقه‌های مشابه عراق نوشته است (نقل شده توسط روژه)، شخص در وجد خود را با پایه‌گذار فرقه مربوطه هم هویت می‌کند (۴۸۲). روژه از قول برونل[18] نقل می‌کند که ابن عیسی پایه‌گذار فرقه عیسویه درمراکش قادر بوده حیوانات درنده را بگیرد و مارهای زهردار را از تهاجم باز دارد. و سپس نتیجه می‌گیرد که منطقی خواهد بود اگر تصور کنیم که قدرت مقابله با خطرات (مارهای زهردار و غیره) توسط صوفی در وجد به علت هم هویت کردن او با پایه‌گذار فرقه در وی پدید می‌آید. هم هویت شدن تا بدین پایه هیچ نیست مگر تسخیر شدگی توسط موجودی که با آن هم هویت می‌شویم. صوفیان فرقه‌هایی از این دست توسط روح پایه‌گذار فرقه تسخیر می‌شوند. وجد آنها بنابر این نه وجد وصلت که وجد تسخیر شدگی است.[19]

### موسیقی و وجد

یکی دیگر از وجوه تمایز میان غشی و وجد این است که دومی همواره با موسیقی همراه می‌شود در حالی که اولی، با توجه به این سکوت یکی از شرایط وقوع آن است، هرگز به موسیقی توسل

نمی‌جوید(۵۴). در وجد رابطه میان شرکت‌کنندگان در مراسم با موسیقی بستگی به نقش هر کدام از آنها در مراسم دارد. دسته‌ای از شرکت‌کنندگان منحصراً به اجرای موسیقی می‌پردازند و وظیفه دیگری به عهده ندارند. اینها اغلب موسیقی‌دانان حرفه‌ای‌اند (۲۰۳) که در اصل خود به وجد نمی‌آیند (۲۰۴) و حتی در موارد بسیار از مریدان آیین مربوطه نیز نیستند (۲۰۴). دسته دیگر شامل مریدان و "تماشاچیان" مراسم و نیز برگزار کننده آن (مثل استا در گواتی) است که تنها به صورت گاه‌گیر و برحسب موقعیت، با کف زدن و همراهی کردن موسیقی به طرق مختلف، در فعالیت موسیقایی شرکت می‌کنند و روژه آنها را musiquant می‌نامد، کلمه‌ای که توسط خود او ابداع شده و شاید بتوان آن را "موسیقی‌گر" ترجمه کرد. در این دسته تماشاچیان نقشی کاملاً فرعی در رابطه با موسیقی دارند (۲۰۶)، اما مریدان بسته به قدمتشان نقش کم و بیش مهمی در این زمینه ایفا می‌کنند: کم، اگر تازه وارد باشند و بیش، اگر قدیمی‌تر و پر سابقه‌تر باشند. و اما برگزار کننده می‌تواند، بر حسب مورد، فعالانه در تظاهرات موسیقایی شرکت کند: بخواند یا بنوازد.

می‌ماند شخص موضوع مراسم، آنکه یا به علت تسخیرشدگی یا به علت وصلت وارد وجد می‌شود؛ روژه او را musiqué می‌نامد (باز هم واژه ابداعی دیگری که ما آن را، هر چند شاید در نوآوری به خوش ذوقی روژه نباشیم، "موسیقی‌پذیر" معنی می‌کنیم[۲۰]) و رابطه وی با موسیقی را کاملاً منفعل تعریف می‌کند. شخص در وجد خود را در اختیار موسیقی می‌گذارد و هیچ‌گونه مشارکتی در اجرای آن ندارد. او نه "موسیقیدان"، نه "موسیقی‌گر" که تنها "موسیقی‌پذیر" است (۲۱۵).

همین رابطه اخیر، در واقع، رابطه موسیقی با مرحله ورود به حالت وجد را روشن می‌کند. هر وجدی دو مرحله دارد، یکی مرحله تغییر حالت و گذار از حال عادی به حال بی‌خودی که مرحله ورود به وجد است، ودیگری مرحله ادامه این حالت و حفظ وجد و باقی ماندن در آن. روژه تأکید می‌کند که "برای تسخیر شده، این موسیقی اجرا شده توسط دیگران است که وی را وارد وجد می‌کند یا در وارد کردن او به وجد سهیم می‌شود[۲۱]" (۲۱۴). برای این مرحله، هرگز شخص در وجد شونده موسیقی‌گر نیست، و نه نیز به طریق اولی، موسیقی‌دان (موسیقی‌دان‌ها هرگز در وجد نمی‌شوند). حتی مواردی که برگزارکننده یا برخی از مریدان در طی مراسم به وجد می‌آیند، زمانی رخ می‌دهد که آنها از نقش خود به عنوان موسیقی‌گر صرف‌نظر کرده‌اند و تنها موسیقی‌پذیر شده‌اند (۲۰۷). عمل موسیقی، در تسخیر شدگی، شخص را باز می‌دارد از اینکه خود وارد وجد شود. همین امر یکی دیگر از وجوه تمایز میان تسخیرشدگی و شمنیسم است. در شمنیسم چنین رابطه‌ای میان ورود به وجد و موسیقی وجود ندارد. درست برعکس، این همواره خود شمن است که با اجرای موسیقی (در اغلب موارد با یک ساز ضربی) زمینه ورود به وجد خود را آماده می‌کند (۲۱۵). چه همان‌طور که گفتیم وجد شمن به خواست خود اوست.

در مورد سماع و ذکر باید گفت که در اولی، همچون در تسخیرشدگی، شخص در وجد شونده تنها موسیقی‌پذیر است اما در دومی، همچون در شمنیسم، درویش خود با تکنیکی ویژه به خواندن می‌پردازد و با حرکات بدن مقدمات در وجد شدن خود را فراهم می‌آورد. در نتیجه وی موسیقی‌گر است و رابطه‌اش با موسیقی منفعلانه نیست.

از مسأله رابطه میان موسیقی و شرکت کنندگان در مراسم که بگذریم مسأله ماهیت خود موسیقی مطرح می‌شود. ضرورت حضور این عنصر و نقش مرکزی آن در مراسم مذکور شکی باقی نمی‌گذارد که در ذهن برگزار کنندگان، تغییر حالت شخص موضوع مراسم پیوند تنگاتنگی با آن دارد. پس بررسی چگونگی این

موسیقی از اهمیت انکارناپذیری برخوردار است. آیا با موسیقی خاصی سر و کار داریم که کاملاً از دیگر انواع موسیقی متمایز است؟ اگر آری، چه چیزی این موسیقی را چنین خاص می‌کند که قادر است عمیقاً حال شخص را دگرگون کند؟ آیا پاسخ این سؤال را باید در سازی یا آوازی بودن موسیقی جست و جو کرد، یا در نوع ساز، یا در محتوای کلام آن و یا در ویژگی‌های دیگر آن مثل ویژگی‌های ریتمیک، ملودیک، سرعت و غیره؟

همین‌جا بدون تأمل بگوییم که نتایج پژوهش روژه برای آنانی که مشتاقانه در انتظار دریافت پاسخ‌های هیجان‌انگیزی دال بر قدرت اسرارآمیز موسیقی وجدند سخت ناامید کننده است. موسیقی مزبور از چنین ویژگی‌ای برخوردار نیست و تنوع آن برحسب مراسم مختلف چنان است که به سختی می‌توان خصوصیات مشترکی میان آنها یافت. تنها شاید یکی دو عالم جهانی قابل ذکر باشد. یکی اینکه به ندرت اتفاق می‌افتد موسیقی این‌گونه مراسم صرفاً آوازی یا صرفاً سازی باشد. مورد اول، صرفاً آوازی، نمونه‌های نادری در آفریقا و مورد دوم، صرفاً سازی، نمونه‌های باز هم کمیابی در آسیا و اروپا و آمریکا دارد، از جمله مراسم برنگ در بالی که تنها با یک ارکستر گملان[۲۲] همراهی می‌شود (۱۵۸). به هر حال، باید تأکید کرد که برای نوع ساز، قانون جهان شمولی وجود ندارد و هیچ سازی بر ساز دیگر، از دیدگاه عمومی، ترجیح داده نمی‌شود (۱۶۴). دوم اینکه به نظر می‌رسد برای مرحله ورود به وجد (مرحله اول) نوعی نمایشی کردن موسیقی (دراماتیزاسیون). با توسل به افزایش سرعت accelerando و افزایش شدت صدا crescendo، و نیز نوعی شکستگی در ریتم، در اکثر موارد به چشم می‌خورد (۱۸۴). اما باید دانست که اولا، این یک قاعده مطلق نیست و ثانیاً، چنین تمهیداتی تنها مختص وجدهاییست که با تشنج و بحران همراه است (۱۷۴).

آنچه به‌طور قطع می‌توان گفت این است که اگر موسیقی تسخیرشدگی در به وجود آوردن حالت وجد و نگهداری این حالت نقشی دارد این نقش را "مدیون ساختار موسیقایی خود نیست یا، به هر حال، بسیار کم مدیون آن است" (۱۹۱). نقش مرکزی موسیقی در این‌گونه مراسم به کیفیت آن به عنوان تمهیدی نمادین devise بازمی‌گردد. معمولاً هر وجود الهی یا قدسی آهنگ یا ریتم یا یک عامل موسیقایی مخصوص به خود را دارد که با شنیدن آن‌رو به جهان ناقدسی می‌کند. در سنگال یک جمله موسیقایی کوتاهی است که به کمک آنها ارواح به نوبت فراخوانده می‌شوند (۱۹۴). نزد دگن‌ها کاهنان بینو (نیاکان اسطوره‌ای) به شنیدن ریتم مخصوص بینوی خود به وجد می‌آیند (۱۹۴). در برزیل، در مراسم کاندمبله، هر الوهیتی آواز مخصوص به خود (چون لایت متیف‌های واگنری) را دارد که او را به زمین احضار می‌کند (۱۹۶). در واقع، این تمهیدات نمادین نشانه‌هایی‌اند که مدلول‌های آنها الوهیت‌های مربوطه و دال‌های آنها دارای سه وجه‌اند: زبانی (کلام آواز)، موسیقایی و حرکتی ("رقص") (۱۹۹).

در شرحی که دورینگ از مراسم گواتی و نقش موسیقی در آن داده است (۴۷ ـ ۴۰: ۱۹۸۹) موارد فوق به روشنی دیده می‌شوند. قبل از هر چیز انتخاب ساز قطعیتی ندارد. مراسم می‌تواند تنها با یک سرود و یک سه تار انجام گیرد، یا دهلک و احتمالاً بنجو هم به آنها اضافه شود. در پاره‌ای موارد تنها از یک دنلی استفاده می‌شود که گاه سه تاری نیز آن را همراهی می‌کند. موسیقی‌سازی ـ آوازی است، هر چند به گفته دورینگ آواز یک عنصر اساسی در موسیقی گواتی به حساب نمی‌آید (۷۸). موسیقی‌دانان حرفه‌ای‌اند ولی، همان‌طور که پیش از این گفتیم، صرفاً متخصص رپرتوار گواتی نیستند و در محافل دیگر نیز ظاهر می‌شوند. بیمار موسیقی‌پذیر است و به هیچ رو موسیقی‌گر نیست. خلیفه یا استا، برعکس، موسیقی‌گر

است و نه تنها می‌خواند بلکه حتی گاه سرود می‌نوازد. هر گوات آهنگ، خاص خود را دارد که با شنیدن آن عکس‌العمل نشان می‌دهد. نوازندگان همه آهنگ‌های رپرتوار (یعنی آهنگ‌های همه گوات‌ها) یک به یک می‌نوازند تا به قطعه مربوط به گوات مورد نظر برسند، تمهیدی نمادین مشابه آنچه در کاندمبله برزیلی دیدیم. اینجاست که گوات حاضر شده بیمار وارد وجد می‌شود.

**تأثیر فیزیکی موسیقی، اسطوره یا واقعیت؟**

بسیاری از کسانی که در مورد وجدو رابطه آن با موسیقی پژوهش کرده‌اند اولی را ناشی از تأثیرات فیزیکی دومی دانسته‌اند. این نظریات را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد. گروهی معتقدند که صدای طبل یا سازهای ضربی دیگر موجب احتلالاتی در گوش داخلی که عامل تعادل بدن، تنظیم ریتم تنفس، ضربان قلب و غیره است می‌شود (۳۱۷). پاره‌ای دیگر خود ریتم را عامل مهم ایجاد اختلالاتی که منجر به بی‌خودی شخص می‌شود می‌دانند. دسته‌ای معتقدند که تحریکات صوتی خاصی وجود دارند که برخی از ریتم‌های مغز راکه باعث ایجاد حالت تشنج و انقباض عضلانی می‌شوند فعال می‌کنند. گروهی نیز پدیده واکنش شرایطی با محرک موسیقایی را مطرح می‌کنند و بالاخره عده‌ای نیز از نوعی هیپنز ناشی از یکنواختی و تکرار موسیقی وجد سخن می‌گویند.

بررسی یک‌یک این نظرات، به نحوی که روژه به آن مبادرت کرده، در حوصله این مقاله نیست و ما سعی می‌کنیم به‌طور خلاصه به آنها بپردازیم. نظریه‌های اول و دوم را می‌توان با نظریه سوم یک جا بررسی کرد، چرا که این آخری بر پایه آزمایشاتی استوار است که تأثیر ریتم تولید شده توسط سازهای ضربی را بررسی می‌کند. نتیجه این آزمایشات، که توسط "نه هر" Neher صورت گرفته و سعی دارد اثبات کند که یک محرک صوتی بم با فرکانس ضربان خاص (بین ۸ تا ۱۳ سیکل در ثانیه) در انسان ایجاد انقباض عضلانی یا تشنج می‌کند، این است که نیمی از افراد آزمایش شده تحت تأثیر این محرک صوتی پرش پلک داشته‌اند. از جزییات آزمایش و نیز جزییات انتقادات روژه که بگذریم روشن است که چنین نتیجه‌گیری‌هایی نمی‌توانند جدی گرفته شوند. اولاً محرک‌های صوتی آزمایشگاه با شکل و شدت منظم آن ارتباطی به محرک‌های دایم در تغییر مراسم وجد ندارند و ثانیاً آنچه در این مراسم رخ می‌دهد مسلماً قابل مقایسه با پرش پلک نیست. گذشته از آن، روژه اعتبار چندانی نیز برای مراجع اتنوموزیکولوژیک مورد استفاده "نه هر" قایل نمی‌شود. نتیجه اینکه آزمایشات وی، به اعتقاد روژه، پایه‌ای علمی برای اثبات سه نظر اول به حساب نمی‌آیند.

دو نظریه بعد، مبتنی بر تأثیر هیپنتیک و واکنش شرطی، می‌توانند به‌طور خیلی ساده چنین مورد انتقاد قرار گیرند که پاسخ‌های فیزیکی از این دست باید هر بار که موسیقی واحدی اجرا می‌شود بدون استثناء مشاهده شوند. در صورتی که در عمل چنین نیست. بارها اتفاق افتاده است که مراسم مورد نظر بی‌نتیجه می‌ماند و وجد حاصل نمی‌شود در صورتی که موسیقی اجرا شده دقیقاً همان است که همواره بوده است. مثلاً در مورد لئب گواتی گفتیم که گاه بیمار دچار وجد نمی‌شود و نتیجه می‌گیرند که منشاء بیماری او گوات نیست. گذشته از آن معلوم نیست چرا در یک مراسم تنها یک نفر، یا در نهایت تعداد معدودی از شرکت کنندگان، در وجد می‌شوند در حالی که همه در معرض "تأثیرات فیزیکی" موسیقی واحدی قرار دارند. این انتقادات را می‌توان به همه نظرات مبتنی بر تأثیر فیزیکی موسیقی وجد تعمیم داد. به همین دلیل روژه اعتقاد دارد که این نه "کنش فیزیکی" موسیقی که "کنش معنوی" آن است که به‌طور مستقیم در به وجد آوردن

شخص دخالت می‌کند.

## کنش معنوی موسیقی

روژه رابطه میان موسیقی و بی‌خودی را در وجد وصلت رابطه‌ای ساده می‌یابد که به خوبی مفهوم کنش معنوی موسیقی را روشن می‌کند. به اعتقاد او این جنبه امسیونل émotionnel موسیقی است که موجبات این وجد را فراهم می‌آورد. امسیون را ما شور و حال، یا تنها حال ترجمه می‌کنیم بدون آنکه برای کلمه اخیر معنایی عرفانی و یا معنایی فراتر از آنچه در محاوره روزمره به کار می‌رود در نظر داشته باشیم. روژه تأثیر شورانگیز یا حال‌آور émotionnel موسیقی را از ویژگی‌های فرهنگ عرب (بگوییم مسلمان) می‌داند. هم او و هم دوربینگ (و ظاهراً هر دو با مراجعه به مرجعی واحد[۲۳]) از نوعی حساسیت شدید نسبت به موسیقی در میان مردم شرق (نزدیک و میانه) سخن می‌گویند که به آن اصطلاح hyperesthésie یا "فراحسی" را اطلاق می‌کنند. روژه این "فراحسی" را نه تنها منشاء حال در وجد وصلت که نیز منشاء حال در وجد ناقدسی، یعنی طرب، می‌داند. با این حال، نزد این اقوام تأثیر حال‌آور موسیقی، غالباً، نمی‌تواند منتزع از کلام باشد. روژه به روشنی اظهار می‌کند که این قدرت موسیقی از "معنای کلام و از کمال رابطه آن با موسیقی" سرچشمه می‌گیرد (۵۴۶). در ضمن این حال نه تنها عاطفی بلکه نیز زیباشناسانه است و "یا به معنای زیبا، یا به معنای الوهیت، یا در عین حال به هر دو معنا" ارتباط می‌یابد (همان). وجد ناشی از این تأثیر را روژه transe émotionnlle یعنی "وجد شور" یا "وجد حال" می‌نامد و خاطرنشان می‌کند که مدت زمان آن کوتاه است و آغاز آن تنها به وسیله موسیقی انجام می‌گیرد (۵۴۷). وجد وصلت، در حالتی که آیینی است و در وجد شونده تنها موسیقی‌پذیر است، مثل مورد سماع، همواره وجد حال است و به رقص منتهی می‌شود. "موسیقی به لحاظ قدرت شورانگیز شعر به آواز خوانده شده ـ که البته در اینجا نشانه‌های مذهبی بر خود دارد ـ وجد آغاز می‌کند و سپس به واسطه ریتم، آن را در رقص امتداد می‌دهد، یا بگوییم آن را حفظ می‌کند. بنابر این موسیقی دو تأثیر دارد، یکی آغاز کردن وجد و دیگری نگهداری آن، و این دو به دو کنش متمایز، یکی کنش کلام و دیگری کنش ریتم" (۵۴۷).

این می‌ماند که بدانیم چگونه این قدرت حال‌آور موسیقی منجر به حرکات خاصی، چون گریستن، از حال رفتن، جامه دریدن و غیره، در شنونده می‌شود. روژه این همه را به عنوان "یک رفتار فرهنگی، یک نحوه بیان حال کسبی، کلیشه‌ای و ارزش‌گذاری شده" تعبیر می‌کند (۵۴۶) بی‌آنکه البته صداقت آن را زیر سؤال برد. نمونه‌های دیگر این نوع بیان حال را که صرفاً جنبه فرهنگی دارد و از کودکی توسط اعضای فرهنگ مربوطه آموخته یا به تدریج کسب می‌شود می‌توان در همه جای دنیا یافت. از پاسخ قراردادی به سرودهای ملی گرفته تا واکنش سخن عاطفی نسبت به پاره‌ای آهنگ‌های عمیقاً ریشه‌دار در فرهنگ قومی، از به وجد درآمدن بر اثر شور موسیقایی نزد اره‌های جزایر سلیمان گرفته تا رفتار کمابیش هیستری شکل طرفداران ستاره‌های موسیقی پاپ، همه و همه از این نوع نحوه بیان حال کلیشه‌ای و آموخته شده، و نیز ارزش‌گذاری شده به حساب می‌آیند (۵۴۷).

در رابطه با ذکر اما موضوع کاملاً فرق می‌کند. دراینجا شخص در وجد خود موسیقی‌گر است و رابطه‌اش با موسیقی منفعل نیست. روژه این‌گونه را وجد اکسیتاسیونل excitationnel می‌نامد که می‌توان آن را "وجد هیجان" ترجمه کرد. در اینجا هم آواز و هم حرکات موزون صوفی وی را به وجد می‌آورد. کلام مطمئناً همچنان حامل شور و حال است اما حتی با حذف آن به نظر می‌رسد که خود موسیقی "آواز و رقص توامان [...] قابلیت تهییج دارد" (۵۴۸). در نتیجه

با شیوه تنفس خاص، تحریک شدید تارهای صوتی، چرخش سر روی گردن و حرکات بدن که همه آنها باعث مصرف قابل ملاحظه انرژی می‌شود نوعی "خودتهییجی" خاص به وجود می‌آید که شخص را دچار وجد می‌سازد (همان). ویژگی‌های موسیقی در این مراسم عبارتند از استفاده خاص از صدا (ذکر اره‌ای)، استفاده سیستماتیک از accelerando و crescendo و نیز تکرار. همه اینها به علاوه کلام و رقص موجب یک "جوشش فیزیکی" قابل ملاحظه و یک تمرکز شدید روی موضوعی واحد می‌شوند که شرایط روانی ـ جسمی مناسب برای ورود به وجد را فراهم می‌آورند (همان). اینجا شخص به عمد در جست و جوی حالت از خود بی‌خودی است و وجد حاصله برخلاف وجد حال به‌ندرت غیرمنتظره و خود به خودی است.

توضیح نقش موسیقی در وجد تسخیرشدگی از همه دشوارتر است. روزه خود به این امر معترف است، اما با توجه به نبود یک تئوری جامع در این زمینه لزوم ارایه آن را گوشزد می‌کند. تئوری وی به قول خودش "چه خوب و چه بد، حسن این را دارد که، در انتظار موارد بهتر، جایی را که باید برای یک تئوری از این دست در سیستم بازکرد اشغال می‌کند" (۵۵۶). طبق این تئوری در تسخیرشدگی از سویی با فرد سر و کار داریم و از سوی دیگر با جامعه؛ فرد تجربه خود از وجد را، طی مراسمی آیینی، اجتماعی می‌کند. در فرد از پیش یک ساختار آگاهی ذاتی وجود دارد که به او قابلیت تسخیرشدن توسط یک رویداد احساسی را اعطا می‌کند. فرد همواره می‌داند که چنین رویدادی ممکن‌الوقوع است و، شاید بتوان گفت، با آن به واسطه تجربیات یا گفته‌های دیگران آشنایی دارد. شور و حالی که موجب تغییر حالت وی در مراسم می‌شود می‌تواند نه خود به خودی که کسبی و کلیشه‌ای باشد (۵۵۷ ـ ۵۵۶)، همان‌طور که در مورد وجد حال دیدیم.

اما این رویداد در زندگی فرد چنان ماجرای روانی ـ جسمانی مهمی است که برای وقوع آن باید شرایط متعددی مهیا باشد. آغاز وجد، لحظه تغییر حال، بدون آمادگی فرد ممکن نیست. این آمادگی نقش قطعی در وقوع رویداد دارد (۵۵۸). موسیقی، که اهمیت آن قابل انکار نیست اما عاملی است در میان دیگر عوامل، نقش‌های تعیین کننده متفاوتی ایفا می‌کند. گاه خصوصیت "هویت بخشی" آن است که برجسته می‌شود (موسیقی مخصوص الوهیت مورد نظر که تسخیر شده با او هم هویت می‌شود) و در این صورت با قراردادی سر و کار داریم. گاه قدرت خلق شور و جوشش آن (با توسل به accelerando و crescend) است که نقش بازی می‌کند و در این حالت با "طبیعی" سر و کار داریم. و گاه همراهی آن با این یا آن موقعیت، ایده یا شخصیت که برای فرد بار احساسی یا شورانگیز دارد اهمیت می‌یابد و در این صورت با "فردی" سر و کار داریم (همان). اینها همه برای مرحله نخست، آغاز وجد، صادق است، اما برای مرحله بعد، حفظ وجد، تنها خصوصیت هویت بخشی موسیقی است که نقش بازی می‌کند، چرا که در این مقطع، فرد، روح تسخیر کننده را یافته و کار دیگری ندارد جز اینکه هم هویتی خود با او را به جمع نشان دهد.

جمع خود به آنچه می‌گذرد معتقد است و در انتظار وقوع رویداد. "وجد تسخیر شدگی عبارت است تغییر هویت و این امر مسلماً تنها وقتی معنا می‌یابد که گروه اعتبار آن را تأیید کند. علاوه بر آن این تغییر هویت [...] نه خواسته شده که تحمیل شده است" (۵۶۰). به همین دلیل است که موسیقی توسط گروه اجرا می‌شود و به این ترتیب وسیله ارتباط‌گیری میان فرد و جمع به حساب می‌آید: موسیقی از سوی گروه و رقص از سوی فرد با هم مکالمه می‌کنند و در این مکالمه خطاب آنها به یک بخش ثالث یعنی "تماشاچیان" است، بخشی که حضورش همان‌قدر ضروری است که حضور دو بخش دیگر چرا که "تسخیرشدگی بدون تبدیل شدن به تئاتر کارایی ندارد" (همان). به این ترتیب جمع و فرد در یک آیین، در یک تئاتر، گرد هم می‌آیند.

واقعیت این است که، هر چند موسیقی قدرت اسرارآمیزی در ایجاد وجد ندارد، اما آیین‌های تسخیرشدگی به عنوان نهاد استفاده بسیار عالمانه و دقیقی از آن می‌کنند. نقش موسیقی در این مراسم متعدد است. نخست از نظر آیین، یا بگوییم تئاتر، فضای شورانگیز و حال‌آوری ایجاد می‌کند، سپس فرد را به این مرحله تغییر یافتگی خیالی که طی آن وی خود را با الوهیتی هم هویت می‌کند می‌کشاند و سرانجام برای فرد امکان نمایش این هم هویتی در برابر جمع و بنابر این امکان بیرونی کردن وجد او را فراهم می‌آورد (همان).

روژه کتاب خود را با این جملات به پایان می‌برد: "هیچ راز و رمزی [در موسیقی] وجود ندارد. اگر راز و رمزی هست در خود وجد، به عنوان موردی از آگاهی، است، واگر باید برای آن به دنبال توضیحی گشت، ظاهراً آن را می‌توان در قدرت عالی نوعی پیوند میان شور و تخیل جست. از این پیوند است که وجد زاده می‌شود. موسیقی تنها آن را اجتماعی کرده امکان شکوفا شدن آن را فراهم می‌آورد."

**پی‌نوشت‌ها:**

۱ ـ ژیلبر روژه، متخصص موسیقی آفریقایی و به تعبیری پدر اتنوموزیکولوژی فرانسه است. کتاب او La musique et la transe تبدیل به یک اثر کلاسیک در زمینه وجد و تسخیر شدگی و موضوعات مشابه شده است. هر اتنوموزیکولوگی باید آن را خوانده باشد، یا حداقل ادعا کند آن را خوانده است.

۲ ـ تأکید از نویسنده است.

۳ ـ نیز، احتمالاً، در دین زرتشتی دوگانگی قدسی/ناقدسی جای خود را به دوگانگی قدسی سعد/قدسی نحس Sacré fasté sacré néfaste می‌دهد. اهورمزدا و اهریمن دو ذات

برترند. جهان‌های منسوب به آن دو باید از یکدیگر متمایز بمانند و، بالاتر از آن، یکی باید دیگری را از میان بردارد. برعکس، در اسلام، قدسی و ناقدسی دشمن‌خو و رقیب نیستند، یکی باید به دیگری بپیوندد.

۴ ـ نوع گوانی و موارد مشابه به علت حاشیه‌ای بودن (و نیز البته به علت ماهیت متفاوتشان) توجه چندانی جلب نمی‌کردند.

5 - Webster's Seventh New Collegiate Dictionary, Merriam Company, Springfield, Massachusetts, U.S.A. 1965.

6 - Le petit Larousse, Paris, 1992.

7 - Taber's Cyclopedic Medical Dictionary, 9e ed., 1963.

8 - Dictionnaire des termes techniques de médecine, 16e éd. Malonie, 1955.

۹ ـ سماع در extasis است نه در Trance

۱۰ ـ «به این‌گونه اختلالات روانی جن‌زدگی هم گفته می‌شود. جن‌زدگی عبارت است از حلول ارواح پلید در شخص (مسعودیه، ۱۳۶۴ : ۱۸). "پس از جن‌گیری کردن [...]" (During, 1989 : 47).

۱۱ ـ نامی که در بلوچستان به برگزار کننده مراسم می‌دهند.

۱۲ ـ گوات در لغت به معنای باد است و همان‌طور که در ابتدای این مقاله گفتیم گوات‌ها ارواحی‌اند که موجب ناهنجاری می‌شوند. "یاد" دانستن آنها شاید بی‌ارتباط با اعتقادات کهن ایرانی درباره ماهیت دوگانه باد یا وای (وای خوب / وای بد) نباشد.

۱۳ ـ نام‌های مختلفی که به برگزار کننده مراسم داده می‌شود.

۱۴ ـ نامی که به این نوع مراسم اطلاق می‌شود.

۱۵ ـ واژه‌ای است با معانی متفاوت. برخی از آنها را که تنها به مسیحیت ارتباط دارند می‌توان با اطمینان کنار گذاشت. معانی دیگر عبارتند از: ۱ ـ وحدت داشتن افراد در یک ایمان مذهبی ۲ ـ توافق کامل (نظرات، احساسات و غیره) ۳ ـ تشهد. به نظر می‌رسد که منظور روزه آن چیزی باشد که از دو معنی اول برداشت می‌شود: همدلی، همرایی، هم‌داستانی. ما معادل نخست را، که حدت و گستردگی بیشتری دارد، ترجیح داده‌ایم.

۱۶ ـ ذکر خفی به مقوله غشی تعلق دارد.

۱۷ ـ اگر در یادداشت پیشین برای تعیین معادل دقیق واژه Communion اهمیت ویژه‌ای قایل شدیم به علت همین نام‌گذاری روزه برای وجد صوفی و به این ترتیب پیوند دادن آن با مفهوم Communion بود. برای واژه Communiel نیز ساده نیست، به ویژه که به نظر می‌رسد این کلمه با واژه‌ای مهجور و با ابداع خود روزه است. به هر حال مؤلف کلیدهایی برای حل این معضل در اختیار ما قرار می‌دهد. در صفحه ۴۶۲ کتاب در توجیه انتخاب این واژه از سوی او می‌خوانیم: "[این وجد] چون نوعی رابطه بلاواسطه با خداوند در نظر گرفته می‌شود، رابطه‌ای که می‌تواند ویژگی بارقه‌آسای یک الهام، با خصوصیت آرام‌تر یک تعمق و با در نهایت، یک وصل را داشته باشد." واژه آخر به نظر می‌رسد مقصود روزه را از دو کلمه فوق‌الذکر روشن‌تر از همه بیان می‌کند. به همین دلیل ما وجد Communiel را "وجد وصلت" معنی کرده‌ایم، چیزی که، از یک سو، با دو معنی نخست واژه Communion هم خانواده است و، از سوی دیگر، با مقاصد صوفی‌گری هماهنگی تام دارد.

18 - Brunel, René, Essai sur la Confrérie Religieuse des "Aissaoua au Moroc, Paris, Paul Geuthner, 1926.

۱۹ ـ با این حال، لازم به تذکر است که نویسنده در صفحه ۴۸۴ کتاب، خود را از این دیدگاه ساده‌گرا که همه وجدهای از این دست را وجد تسخیرشدگی بداند بری می‌کند.

۲۰ ـ شاید بتوان، با کمی ذوق بیشتر، سه واژه Musiqué, Musiquant, musicien را به ترتیب نغمه‌گر، نغمه کار و نغمه‌گیر نیز ترجمه کرد.

۲۱ ـ تأکیدها از من است.

۲۲ ـ مجموعه‌ای از متالوفن‌ها.

۲۳ ـ مقدمه Carra de Vaux بر مجموعه ترجمه‌های بارن در لانزه از رسالات کهن موسیقی در جهان اسلام.

## منابع و مآخذ:


حسینیان، ر. ۱۳۷۲ ـ غنا و موسیقی در فقه اسلامی، تهران، سروش.

سجادی، ج. ۱۳۷۳ ـ فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، کتابخانه طهوری، تهران.

عزیز نسفی. کشف‌الحقایق، تهران.

عفیفی، ر. ۱۳۷۲ ـ اردا ویرافنامه، توس، تهران.

فروزانفر، ب. شرح مثنوی شریف، تهران.

مسعودیه، م. ت. ۱۳۶۴ ـ موسیقی بلوچستان، سروش، تهران.

نیبرگ، ه. س. ۱۳۵۹ ـ دین‌های ایران باستان، ترجمه س. نجم‌آبادی، مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها، تهران.

During, J. 1988 - Musique et extase, Paris, Albin Michel.

1989 - Musique et mystique dans les traditions de l' Iran, Paris - Téhéran, IFRI.

Durkheim, E. 1979 - Les formes élémentaires de la vie religieuse, Paris, PUF.

Lambert, J. 1997 - La médecine de l'âme, Nanterre, Société d'ethnologie.

Rouger, G. 1980 - La musique et la transe, Paris, Gallimard.