

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۱/۱۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۰/۱۴

علی خاکسار<sup>۱</sup>

## واکاوی جایگاه نماد و نمادپردازی در مراسم آیینی-نمایشی «چَمَر» (مطالعه‌ی موردی بر روی قوم کرد در غرب ایران)

### چکیده

پژوهش حاضر با ضرورت بازنمایی و شناساندن یکی از مراسم آیینی کهن ایرانی، به بررسی مراسم آیینی-نمایشی «چَمَر»، به‌عنوان مراسمی درآمیخته از مجموعه‌ی رفتارها و تابوهای مربوط به سوگ پرداخته است. لذا این پژوهش به‌صورت مطالعه‌ی موردی بر پایه‌ی تحقیقی میدانی بر قوم کرد ساکن در غرب ایران متمرکز شده و با روش تحقیق کیفی و استفاده‌ی توأمان از چندین شیوه از روش مربوطه از قبیل روش تحقیق تاریخی، توصیفی، و تحلیل ساختارشناسانه به واکاوی مسأله‌ی فوق پرداخته است. مسأله‌ای که در این تحقیق مطرح شده است، آن است که آیا می‌توان با ردیابی عناصر ساختاری مراسم چَمَر، به انکشاف مفاهیمی نمادین دست یافت؟ و اگر چنین است این نمادها چگونه بازتعریف می‌شوند؟ بر این بنیان، پرسش اصلی تحقیق آن است که رفتارها، حرکات و تابوها در این مراسم، آیا صرفاً در حد حرکات فیزیکی محدودی متعین‌اند، یا هر یک با درغلتیدن در مجموعه‌ای از مفاهیم نمادین، دارای معانی و کاربرد خاص و ویژه‌ای هستند. نتیجه‌ی این پژوهش بر آن اذعان دارد که نماد و نمادپردازی به‌مثابه اصلی‌ترین و اصولی‌ترین طریق بیان مفاهیم، در این مراسم جایگاه یگانه‌ای را از آن خود کرده است، تا با بهره‌جویی از انگاره‌های معناداری که برای افراد قبیله دارای معانی هم‌سانی است، والاترین اندیشه‌ها و باورهایی که در کلام درنمی‌گنجد، در تخیل آدمی برانگیخته گردد.

کلیدواژه‌ها: قوم کرد، نماد، مراسم آیینی، سوگ، چَمَر

<sup>۱</sup> استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران

## ۱- مقدمه

فرهنگ پدیده‌ای است که در طول تاریخ و در صیوررتی تاریخی تعیین می‌یابد و تمامی شئون، آداب و رسوم، و قوانین اجتماعی یک قوم را رقم می‌زند. چنانکه به تعبیر آنتونی گیدنز «فرهنگ، مجموعه‌ای است از ارزش‌هایی که اعضای یک گروه معین دارند، هنجارهایی که از آن پیروی می‌کنند، شیوه‌های زندگی‌ای که انتخاب می‌کنند و کالاهای مادی و همچنین فرآورده‌های متعالی ذهنی از قبیل هنر، ادبیات، موسیقی و نقاشی که تولید می‌کنند» (گیدنز، ۱۳۸۱، ۵۶). و بالاخره، فرهنگ شامل تمامی عادات و اعمالی است که فرد از راه تجربه و سنت آموخته و در آثار هنری وی متجلی می‌گردد (روح‌الامینی، ۱۳۸۱، ۱۹). و به هر حال، یک فرهنگ، آنچنان که مالینوفسکی می‌گوید، خواه بسیار ساده و ابتدایی و یا پیچیده و تحول یافته باشد، مجموعه‌ای گسترده‌ای است که بخشی از آن مادی، بخشی انسانی و بخشی معنوی است (مالینوفسکی، ۱۳۸۴، ۵۴).

در نگاهی اجمالی به تاریخ تمدن بشر از آغاز تا کنون، درمی‌یابیم که بشر در راه دست‌یابی به فرهنگی متعالی و مترقی، فراز و نشیب‌های بسیاری را پیموده است و آنچه که به عنوان تجلیات خاص فرهنگی و نمودهای بارز آن، و همچنین تابوها، هنجارها، ارزش‌ها و اعتقاداتی که در هر ملت و قومی تبلور می‌یابد، جملگی در صیوررتی تاریخی رقم خورده است. فرهنگ سوگ که عکس‌العمل طبیعی احترام به درگذشتگان و نیز بازتاب تألم و دردمندی بازماندگان از مرگ عزیزان است نیز از این قاعده جدا نیست و در هر فرهنگی به فراخور اعتقادات و باورهای خاص آنان در مورد مرگ، رفتارهای خاصی ابراز می‌شود. اما آنچه نباید نادیده انگاشت، آن است که زمانی بس طولانی باید بر انسان گذشته باشد تا به این مرحله از درک و فهم از طبیعت و مفاهیمی همچون مرگ و زندگی برسد که به ابراز احساسات خاص و احترام به از دست رفتگان مبادرت ورزد (دورانت، ۱۳۴۳، ۱۸-۱۹). بدین معنا که پای نهادن انسان به دوران مدنیت، به تدریج اعتقادات خاصی را راجع به مرگ، جسد، روح و زندگی پس از مرگ در انسان برمی‌انگیزد، و همچنین اعمال، رفتار، قراردادهای و آداب و رسوم خاصی را در وی رقم می‌زند؛ که بی‌شک احترام به درگذشتگان و برپایی مراسم سوگ را می‌توان در این دوران به عنوان مقوله‌ای انسانی و اجتماعی مد نظر قرار داد.

مراسم آیینی-نمایشی چَمَر<sup>۱</sup> را می‌توان از پرشکوه‌ترین مراسم مربوط به سوگ و سوگواری دانست که به گونه‌ای مفصل در گذشته - و امروزه به گونه‌ای پراکنده و محدود در برخی روستاها - در یکی از اقوام کهن غرب ایران موسوم به قوم کرد اجرا می‌شود؛ که به جهت امتزاج انواعی از رفتارها، حرکات، مناسک و تابوها، به صورت آیینی نمایشی انسجام یافته است. باید تأکید کرد که مجموعه‌ی این تابوها و رفتارها، زاده‌ی گروه‌های اجتماعی‌ای است که به تعبیر مالینوفسکی از طریق پیمان‌ها، و آداب و رسوم خاص خود انسجام یافته‌اند (مالینوفسکی، ۱۳۸۴، ۶۱). لذا بر این بنیان، تحقیق حاضر با تکیه بر ضرورت بازنمایی یکی از زوایای فرهنگی تمدن کهن ایران و مراسم کهن ایرانی، به بررسی مسأله‌ی بنیادین تحقیق مبنی بر انکشاف مفاهیم نمادین در این مراسم آیینی پرداخته است.

## ۲- روش مطالعه

در یک نگاه کلی، تحقیق حاضر درباره‌ی یک مراسم آیینی خاص، موسوم به چَمَر و مربوط به قومی خاص، تحت عنوان قوم کرد ساکن در غرب ایران است. بنابراین تحقیق حاضر را می‌توان به صورت یک مطالعه‌ی موردی<sup>۲</sup> صورت‌بندی نمود، که در قالب تحقیقی میدانی انجام پذیرفته است. از سویی دیگر در این پژوهش از روش تحقیق کیفی و به طور خاص از چندین شیوه از روش مربوطه از نوع روش تحقیق تاریخی، توصیفی، و تحلیل ساختارشناسانه به صورت توأمان استفاده شده است.

در خصوص چارچوب نظری بحث باید گفت که این پژوهش رویکردی نمادشناختی به یکی از مراسم آیینی کهن ایرانی موسوم به چمر دارد. و بر این اساس، بطور اعم بر تعاریف جیمز هال از نماد استوار است. و در عین حال در خصوص تعاریف مربوط به فرهنگ و کارکرد فرهنگ از نظریات برونیسلاو مالینوفسکی بسیار بهره برده است. این مراسم که مرتبط با فرهنگ سوگ و سوگواری است جزء رسوم اقوام متمرکز در غرب کشور بوده که در این تحقیق بر قوم کرد و بالاخص کردهای متمرکز در استان کرمانشاه تکیه شده است. از نقطه نظر تاریخی باید تأکید نمود، آنچه در ارتباط با این مراسم مطرح می‌گردد، به طور اعم مربوط به تاریخ گذشته بوده و لذا بر این اساس، روش جمع‌آوری اطلاعات علاوه بر مشاهده همراه با مشارکت (مشاهده‌ی مشارکتی)، متکی بر اسناد کتابخانه‌ای و بالاخص مصاحبه‌ها است. چرا که بخش اعظم آنچه که تحت عنوان مراسم چمر توصیف می‌گردد، امروزه به دلیل هجومی فرهنگ شهری و از هم پاشیدگی فرهنگی عشیره‌ای، در روستاها و مناطق کردنشین یا اجرا نمی‌شود و یا به صورتی مختصر و تقلیل یافته اجرا می‌گردد. و لذا نگارنده این توفیق را داشته که طی دهه‌ی اخیر که در این خصوص پژوهش نموده است، با پیران و ریش سفیدانی مصاحبه نماید که برخی از آنان اینک دیگر در قید حیات نیستند.

در خصوص پیشینه‌ی تحقیق حاضر باید اذعان داشت که این تحقیق در راستای پژوهش‌هایی است که در حوزه‌ی شناخت فرهنگ، و مراسم آیینی ایرانی انجام شده است. در خصوص موضوع پژوهش حاضر که مشخصاً بر مراسم چمر متمرکز است، تاکنون پژوهش‌های ارزنده‌ای انجام شده است که سامانمندترین آن همانا تحقیقی است که توسط محقق ارجمند آقای علی محمد خلیلیان تحت عنوان آیین سنتی چمری در ایلام و لرستان (۱۳۷۳) انجام شده است. با این حال، در موضوعاتی مرتبط با این مقوله و تحت عناوینی دیگر می‌توان از آثاری با ارزش و ماندگار یاد کرد. در حیطه‌ی شناخت اقوام ایرانی می‌توان به تحقیقات رستم رحیمی عثمانوندی، و بالاخص کتاب بومیان دره مهرگان (۱۳۷۹) اشاره کرد. از سویی دیگر، در حیطه‌ی بررسی‌های نظری و تحلیلی در حوزه‌ی مرتبط با موضوع می‌توان کتاب نمایش در لرستان (۱۳۷۹) به قلم سیامک موسوی را برشمرد. همچنین در حیطه‌ی مطالعات تطبیقی آیینی، به پژوهش‌های حمدالله نوروزی، از جمله تحقیقی تحت عنوان بررسی تطبیقی مشترکات آیین سنتی چمر در ایلام و نمایش تراژدی در یونان (۱۳۹۰) می‌توان اشاره کرد، که در این پژوهش جملگی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. با این حال، پژوهش حاضر با تکیه بر تحقیقات فوق‌الذکر و تحقیقات میدانی گستره، از نقطه‌نظری دیگر به این مراسم نظر افکنده است، که در آن رویکرد سعی بر آن شده است تا با واکاوی مراسم چمر و بررسی تمامی عناصر ساختاری آن از نقطه‌نظر نمادشناختی، به تبیین فلسفه و دلیل وجودی به کارگیری این عناصر ساختاری پرداخته شود.

از لحاظ اعتبار علمی تحقیق باید اذعان داشت، از آنجا که تحقیق حاضر به صورت تحقیق میدانی، و نیز مشاهدات به صورت مشارکتی و مستقیماً توسط نگارنده انجام شده است، می‌توان از لحاظ اعتبار داده‌های بدست آمده، تا حد زیادی اطمینان حاصل نمود. از سویی دیگر، در این تحقیق، محقق از دیدگاه امیک<sup>۲</sup> - یعنی به عنوان شخصی که متعلق به آن فرهنگ است و از درون خود فرهنگ بدان می‌نگرد - به تحقیق پرداخته است؛ بنابراین، بسیاری از جزئیات و درون‌مایه‌های آن فرهنگ برای نگارنده آشنا و قابل درک بوده و در نتیجه امکان دست‌یابی به تحلیلی دقیق‌تر را فراهم آورده است. و بدین جهت می‌توان این رویکرد را نقطه‌ی قوت پژوهش حاضر دانست. چراکه به تعبیر مالینوفسکی، محقق باید خود جزئی از واقعیت مورد بررسی خود شود، تا فاصله‌ی میان محقق و موضوع تحقیق از میان رود و به درک درست واقعیت اجتماعی برسد (مالینوفسکی، ۱۳۸۴، ۱۶).

### ۳- معرفی و تحلیل مراسم آیینی-نمایشی چَمَر

مراسم چمر را می‌توان نوعی مراسم ویژه‌ی سنتی، و نمایشی زنده از مراسم عزاداری محلی برشمرد که از آداب و حرکاتی خاص و همچنین موسیقی‌های آوازی و سازی مختص به خود تشکیل یافته است (موسوی، ۱۳۷۹، ۱۶-۱۷). و به تعبیری این مراسم و همچنین قانون و قواعد خاص آن، به گونه‌ای بر پذیرش‌های مافوق طبیعی و بر اعتقادی که به قدر کفایت قوی است تکیه دارند (مالینوفسکی، ۱۳۸۹، ۴۴). در حقیقت این مراسم و مناسک را می‌توان به عنوان رفتاری تلقی نمود که رسمیت یافته و در قالبی درآمده است که در آن فراگرد کارکرد اصلی رفتار دگرگون شده است (بیتس. پلاگ، ۱۳۷۵، ۲۶۸). مراسم چمر به پاس تجلیل از شخصیت و مقام والای اجتماعی و انسانی شخص متوفا از قبیل جوانمردی، صلح‌طلبی، رشادت، شجاعت، میهن‌دوستی و سایر سجایای وی برگزار می‌شود. نخستین نکته‌ی قابل تأمل آن است که با اینکه هم مردان و هم زنان در مراسم حضوری فعال دارند، اما این مراسم به طور مشخص، جز مواردی استثنائی برای مردان برگزار می‌گردد؛ و در این خصوص بر اساس اصل افتراق و انسجام، به تعبیر مالینوفسکی با تکیه بر مسأله‌ی جنسیت، میان این دو دسته تفاوت قائل می‌گردد (مالینوفسکی، ۱۳۸۴، ۷۴). مراسم چمر در گذشته به فاصله‌ی سه تا یک هفته پس از فوت شخص انجام می‌شد و سبب این تأخیر آن بود که صاحب‌عزا پیک‌هایی را به مناطق دور و نزدیک می‌فرستاد و مدعوین بایستی فرصت لازم را به منظور آماده شدن جهت حضور در مراسم چمر می‌داشتند (خلیلیان، ۱۳۷۳، ۹۳). در آن دوران به دلایل متعددی از قبیل کمبود مکان کافی برای شرکت مدعوین در مراسم، امکان استفاده از منزل برای برپایی مراسم میسر نبود. چرا که خیل عظیمی از جمعیت از نقاط دور و نزدیک به منظور شرکت در مراسم رهسپار می‌شدند و منطقاً اسکان تمامی آنان در مکانی محدود، غیرممکن بود. لذا صاحبان عزا و بستگان متوفا، سعی در انتخاب مکانی مشخص و مناسب به منظور برپایی مراسم چمر می‌نمودند، که همانا «چمرگاه» نامیده می‌شد. چمرگاه اصولاً در خارج روستا و در عین حال به گونه‌ای مرتبط با محیط زندگی خانواده‌های عزادار محسوب می‌شد؛ تا بدین طریق، اتصال مراسم با بافت زنده‌ی اجتماعی جامعه برقرار بماند. گرداگرد چمرگاه را سیاه‌چادرهایی برپا نموده و فضای داخل آن را با گلیم و نمد و قالی مفروش می‌کردند. در مرکز چمرگاه، جایگاهی برای تعدادی از عناصر نمادین از جمله علم و کُتَل<sup>۴</sup> در نظر گرفته می‌شد و پس از آن، مسیر خط مدور حرکت صفوف زنان و مردان را در صحنه‌ی چمرگاه با خاکستر یا گچ تعیین می‌نمودند (همان، ۹۵).

در روز موعود، با برآمدن خورشید و به صدا درآمدن نوای سُرنا و دُهل در میدان چمرگاه، اهالی روستا، بستگان و سایر عزاداران، گرد هم جمع شده و در دو صف جداگانه‌ی زن و مرد، ولی مرتبط با هم، بر روی خط مدور عرصه‌ی چمرگاه مستقر می‌شدند. نخست مردان در صفی به هم فشرده قرار می‌گرفتند و علم و کُتَل را در مکان مناسبی در میدان چمرگاه قرار می‌دادند. سپس زنان، در انتهای صف مردان، صف می‌بستند و در این حال، پارچه‌ی بلند و سیاهی را جلوی خود می‌گرفتند. در اینجا می‌بایست به نقش مهم زنان در مراسم از قبیل استقبال از عزاداران، مویه‌خوانی (مورخوانی)، و حتی پخت و پز غذا برای پذیرایی از انبوه عزاداران اشاره نمود. لذا اساساً مراسم چمر بدون حضور زنان نمی‌توانست بر پا شود، و حتی سهم زنان در برپایی و مشارکت در مراسم به مراتب بیش از مردان بود (پاپی، ۱۳۷۹، ۱۱۲).

گروهی از شعرسرایان با نوایی غم‌انگیز و شبیه «هَق هِق»، موسوم به «را را»، «رو رو» یا «را را وَش» شروع به مرثیه‌خوانی می‌کردند. در این شیوه از عزاداری، با حرکاتی موزون، و به صورت ریتمیک مویه‌ها خوانده می‌شد (موسوی، ۱۳۷۹، ۲۱). در حقیقت این مرثیه‌خوانی، فرم خاصی از موسیقی آوازی است که غالباً در روز مراسم چَمَرِی و صرفاً برای مردان اجرا می‌شد؛ که عموماً در هر منطقه‌ای با گویشی خاص از آن نام می‌برند. چنانکه کردهای کلهر، آن را «چَمَرِی ثوش» و برخی دیگر این موسیقی را «را

را»، «رو رو» یا «چمری وّش» می‌نامند (مصاحبه با حسن خانی، خورشیدی، جلیلیان، ۱۳۸۴)<sup>۵</sup>. این موسیقی در سایر مناطق استان کرمانشاه به گونه‌های تقریباً مشابهی اجرا می‌گردد، که البته به دلایلی نظیر از هم پاشیدگی نسبی زندگی عشایری و بافت روستایی و هجوم سبک زندگی شهری به روستاها، همانند دیگر گونه‌های موسیقی سوگ رو به اضمحلال است.

در ادامه، مدعوین که غالباً از بزرگان و مردان و زنان میانسال طوایف مختلف بودند، در گروه‌های منظم و با لباس‌هایی تیره و سنتی، به تدریج به صحنه‌ی مراسم وارد می‌شدند. در هنگام ورود عزاداران به مراسم، دو گروه استقبال‌کننده، شامل یک گروه استقبال‌کننده‌ی زن و یک گروه استقبال‌کننده‌ی مرد، به پیشواز زنان و مردانی می‌رفتند، که به گفته‌ی یوسف‌وند هر گروه با خود پرچمی سیاه را به علامت عزای حمل می‌کردند (یوسف‌وند، ۱۳۹۲، ۱۵۳). در این هنگام، چمری‌نوازان نیز با احساسی وصف‌ناشدنی به اجرای مقام‌های مختلف موسیقایی می‌پرداختند.

در میان صدای پرطنین چمری‌نوازان، استقبال‌کنندگان مرد که عمدتاً از بزرگان و ریش‌سفیدان قوم بودند با لباس‌های تیره و محلی، درحالی که روی پیشانی و شانه‌ها را گل‌مالی کرده بودند و در حالی که نواری پهن از تخته‌ی سیاه‌چادر را به صورت حمایتی بر تن داشتند، در مقابل مردان عزادار تازه از راه رسیده می‌ایستادند و با گفتن کلمات «هی داد هی بیداد» به یکدیگر تسلیت می‌گفتند (خلیلیان، ۱۳۷۳، ۹۵). به گفته‌ی قهرمان محمدی، گاه مردان با ناخن بر پیشانی خود می‌کشیدند و این نهایت همدردی آنان در سوگ متوفا محسوب می‌شد. دو گروه مردان با رسیدن به یکدیگر به سر و روی خود زده و این کار تا وساطت صاحب عزای همچنان ادامه داشت. تا زمانی که صاحب عزای با گرفتن دستان مدعوین و در آغوش کشیدنشان، آنان را از انجام این کار باز داشته و بدین ترتیب، آنها را به داخل فضای چمرگاه راهنمایی می‌کرد (مصاحبه با محمدی قمشه، ۱۳۸۵).

واردشوندگان به محض ورود به چمرگاه به منظور ابراز همدردی با صاحب عزای از گلی که در طشت یا طغاری که از قبل بدین منظور مهیا شده بود بر روی شانها و پیشانی خود میمالیدند و سپس در انتهای صف به سایرین ملحق می‌شدند و این عمل تا آمدن تمامی گروهها و افراد قبایل دیگر ادامه مییافت. در طرف دیگر مراسم، زنان استقبال‌کننده نیز که غالباً از بستگان درجه‌ی اول متوفا محسوب می‌شدند، با سربندهایی تیره و لباس‌های مشکی و صورتی خراش‌خورده و پیشانی و شانه‌های آغشته به گل، به استقبال زنان تازه‌وارد می‌رفتند (نوروزی، ۱۳۹۰، ۱۶۹). در آستانه‌ی رسیدن این دو گروه به یکدیگر، با صدای پرطنین سُرنا و دهل، زنان شیون و زاری نموده، چنگ در گیسوان خود زده و با حرکات موزون هر دو دست که به صورتی ریز و تند و سریع انجام می‌شد، با کشیدن ناخن بر روی صورت و گفتن مستمر «وی وی» ابراز همدردی می‌کردند (خلیلیان، ۱۳۷۳، ۹۵). باید اشاره کرد که حرکات دست، در موقع خراشیدن صورت، با آهنگ سُرنا و دهل و همچنین صدای «وی وی» گفتن آنان، از نظر ریتمیک کاملاً هماهنگی داشت. در این لحظه زنان از راه رسیده به نشان احترام سربندهایشان را پس می‌زدند، و زنان استقبال‌کننده به نشان تشکر سربند آنان را مرتب می‌کردند و این عمل به طور متقابل توسط زنان استقبال‌کننده نیز انجام می‌شد (نوروزی، ۱۳۹۰، ۱۷۰).

پس از گذشتن چندین لحظه از این حالت، زنان رفته‌رفته به داخل چمرگاه هدایت می‌شدند. پس از ورود به چمرگاه، زنان به کنار کُتل می‌رفتند و با نهایت درد می‌گریستند و شیون و زاری را دوباره از سر می‌گرفتند. پس از آن، زنان در حالتی اشک‌ریزان، با همراهی یکدیگر در حالی که دو دست را به گونه‌ای سمبلیک به طور دورانی و به سرعت دور یکدیگر می‌چرخاندند، به خواندن مرثیه‌ها و سوگ‌آوازهایی موسوم به «مور» می‌پرداختند.

مور در حقیقت، فرمی منحصر به فرد از تلفیق شعر و موسیقی (آواز) است که دارای قدمتی بس طولانی است و ریشه در اعماق تاریخ و فرهنگ این قوم دارد. لازم به ذکر است که اصولاً هیچ یک از «مورآر»ها در فن شاعری و نیز با اصول علمی موسیقایی آشنایی چندانی ندارند، بلکه این اشعار صرفاً تراوشات ذهنی انسان‌هایی عامی بوده است. از سویی دیگر انتقال این اشعار نیز نه به صورت مکتوب، که صرفاً در قالب فرهنگ و ادبیات شفاهی و سینه به سینه صورت گرفته است؛ که می‌توان به عنوان نمونه به چند بیت از این اشعار با مضامین مختلف اشاره نمود.<sup>۷</sup>

- در سوگ تنهایی و اندوه پس از مرگ عزیز (مصاحبه با جهانبخش و جهانگیر حسینی، ۱۳۸۵):  
بیلا هه‌رشو بو، وه روژ بیزارم  
Bilā har šəw bu va ruž bizārem  
Iqbal nemakiši sar va diyārem  
ترجمه: بگذار همچنان این شب بر من بماند. زیرا که از روز بیزارم؛ چرا که دیگر - بعد از مرگ عزیزم -  
شانس و اقبال به من رو نمی‌کند.

- در سوگ مرد جنگاور جوان (مصاحبه با شاه‌عباس علی و علی‌عباس ذکاوتی، ۱۳۸۳):  
وه‌ختی دوو ئه شیره براهم بکه‌م فه‌را مووش مهر سفیدی که‌فن بکه‌م وه تهن پوش  
Vaxti dū a šira bəṛākam bəkam farāmuš  
Mar səfidi kafan bəkam va tanpuš  
ترجمه: من درد از دست دادن برادر شیر اوژنم را زمانی فراموش خواهم کرد که سفیدی کفن تن پوشم  
شود.

- در سوگ زن جوان (مصاحبه با شوکت حامدی، ۱۳۸۳):  
عه‌زیزه‌که‌م یه خو به‌هاره، گولان مه‌یون نو حه‌یف ئه‌را ووژت، گیل وه بان‌ت بو  
Azizakam, ya xu bahāra, goəlān mayun nu  
Heyf arā wožət gəl va bānət bu  
ترجمه: عزیزم، اینک فصل بهار سر رسیده است و گل‌ها از نو حیات خویش را آغاز می‌کنند، اما افسوس  
که گلی چونان تو، در زیر خروارها گل آرمیده است.

- در سوگ شخص مسن (مصاحبه با ایمان سپیندار، ۱۳۸۳):  
حیف حیف مه ژلسان بی تو مه‌نیشن دهم دهم ئاه سه‌رد پی تو مه‌کیشن  
Heyf heyf mažləsān bi tō manišən  
Dam dam āh e sard pey tō makišən  
ترجمه: افسوس که بزرگان، بی تو در محفل خویش می‌نشینند و برای تو هر دم آهی سرد می‌کشند.

مراسم چمر از برآمدن آفتاب تا هنگام ظهر، بدون وقفه اجرا می‌شد. هنگام ناهار، شرکت‌کنندگان و عزاداران، به سیاه‌چادرها هدایت می‌شدند و پس از صرف ناهار، مراسم تا تاریک شدن هوا ادامه می‌یافت. اصولاً مراسم چمر، بنا به خواست صاحب عزا از یک تا سه روز به طول می‌انجامید. در آخرین روز مراسم چمر، پیش از غروب آفتاب، مردان و زنان گردِ عَلم جمع می‌شدند و پس از شیون بسیار که با همراهی سرنا و دهل انجام می‌شد، پیرمردان کتل را باز کرده و مراسم پایان می‌یافت (خلیلیان، ۱۳۷۳، ۹۶).  
در اینجا لازم است شرح حال دقیق بازکردن کتل، به روایت یکی از افراد اصیل منطقه بازگو گردد. قهرمان محمدی در شرح این مسأله ابراز می‌دارد که در انتهای مراسم، پس از گرد آمدن مردم به دور کتل،

معمولاً کتل در چمرگاه باز نمی‌شد. بنابراین، دو نفر مأمور آوردن کتل و عَلم به سوی خانه می‌شدند. با این وصف، عزاداران و سایرین، به همراه صاحبان عزا با حمل علم و کتل، و با هم‌نوایی سرنا و دهل، در میان شیون و زاری زنان، راهی منزل متوفا می‌شدند.

در آستانه‌ی منزل متوفا، چند تن از ریش‌سفیدان لوازم متوفا را از روی مادیان پایین می‌آوردند و به اصطلاح محلی، کتل را از هم باز می‌کردند. سپس، عَلم را برداشته و با همراهی نوای سرنا و دهل و سایر عزاداران، به سوی مزار متوفا راهی می‌شدند. در آنجا، پس از شیون و زاری فراوان و به صدا درآمدن نوای اندوهناک چمری، مراسم تقریباً به اتمام می‌رسید که به اصطلاح مرسوم، آن را «ختم اول» می‌گفتند. معمولاً در این لحظه، ریش‌سفیدان، عَلم را از هم باز می‌کردند. سپس دوباره با همراهی موسیقی چمری و عزاداران به آستانه‌ی منزل متوفا می‌آمدند و پس از شیون فراوان، مراسم رسماً به پایان می‌رسید که اصطلاحاً آن را «ختم دوم» می‌نامیدند. لازم به ذکر است چنانچه عَلم بر سر مزار باز نمی‌شد، این عمل در آستانه‌ی منزل متوفا به طور حتم انجام می‌گرفت. در نهایت، در آخرین روز مراسم، میهمانان و عزاداران را به شام دعوت می‌کردند که به اصطلاح به آن «شامِ شین» می‌گفتند (مصاحبه با محمدی قمشه، ۱۳۸۵).

#### ۴- واکاوی جایگاه عناصر نمادین در مراسم آیینی-نمایشی چمر

پیش از آنکه به واکاوی و انکشاف جایگاه عناصر نمادین در مراسم چمر پرداخته شود، شایسته است تعریفی موجز و در عین حال جامع از مفهوم «نماد» ارائه گردد، تا بتوان با تعمق افزون‌تری به موضوع پرداخت. در یک تعریف ساده، نماد چیزی است که به جای چیز دیگری به کار می‌رود و نشانه‌ی آن است و یا بر آن دلالت دارد. به تعبیری دیگر، باید گفت که نماد بسیار بیش از یک علامت ساده است و در ورای معنا جای داشته و تفسیری مختص به خویش دارد؛ و به تعبیر یونگ چیزی بیش از مفهوم آشکار و ظاهری خویش را در بر دارد، و به انگاره‌هایی اشاره دارد که در فراسوی ادراک جای دارند (یونگ، ۱۳۷۷، ۱۶). در واقع، نمادگرایی روشی است که آن جنبه‌هایی از واقعیات را که از دیگر روش‌های بیان دور است، آشکار می‌سازد. بدین‌سان، بیان نمادین، در حقیقت ترجمان کوشش انسان است برای تجسم بخشیدن به مفاهیمی که از ورای ابهامات او را احاطه کرده است. به تعبیر جیمز هال، در نماد بر خلاف علامت، که یک نشان قراردادی و اختیاری است و در آن دال و مدلول (عین و ذهن) نسبت به هم بیگانه‌اند، عین و ذهن دارای همگونی و پویایی از پیش‌انگاشته‌ای است (هال، ۱۳۸۳). در واقع باید اذعان داشت که نماد، فرای مفهومی ساختگی است و دارای قدرت اساسی و خودجوشی است که انسان را به قلمرو اندیشه‌ی بدون گفتار رهنمون می‌دارد. این اندیشه، فردی نیست و از این روی، نماد دست‌ساخت و مصنوعی نیست و آن را نمی‌توان به میل خود ابداع کرد (همان).

بدین ترتیب، نماد هرگز نمی‌تواند یک شکل محض، همچون علامت را به خود بگیرد و نمی‌توان جز در زمینه‌های فرهنگی، دینی، آیینی و ماوراءطبیعی‌ای که از آن رشد کرده است، آن را دریافت. از سوی دیگر، نماد فقط برای یکسان فرض کردن نیست، بلکه می‌باید بخشی اساسی از موضوعی را آشکار سازد تا درک و دریافت گردد. نماد، به طور دقیق، از علامت و تمثیلی که ابراز می‌دارد متفاوت است و برخی جنبه‌ها یا تجارب مستقیم زندگی و حقیقت را متبلور می‌سازد و بدین جهت، معنایی فراتر از خود دارد (همان)؛ باید گفت در مراسم آیینی، مناسک و حرکات صرفاً جهت نقل و بیان اجرا نمی‌شوند، بلکه خاصیت دیداری و شنیداری را همزمان نمایان می‌سازند؛ که این امر مستلزم وجود ابزارهایی از قبیل شعر، سرود، موسیقی، سرایش‌های موزون و عوامل دیداری خاص خود است (اسلین، ۱۳۹۱، ۳۶). بر این اساس هر گونه مراسم دینی یا آیینی، دارای یک مفهوم و کیفیت نمادین است که بدون درک و دریافت آنها،

جنبه‌ای نامطلوب به خود می‌گیرد. لذا بر این بنیان، مراسم آیینی-نمایشی چمر نیز به نظر نمی‌رسد از این قاعده مستثنا باشد و از این روی، این پژوهش بر آن است تا عناصر ساختاری و بنیادین این مراسم را که در دو دسته‌ی اشیاء و رفتارها صورت‌بندی می‌شوند از منظری نمادشناختی مورد واکاوی قرار دهد.<sup>۸</sup>

#### ۴-۱- اشیاء

##### ۴-۱-۱- آتش

بنا بر سنت مرسوم نزد قوم کُرد، در غروب روز خاک‌سپاری، بستگان متوفا بر سر مزار گرد می‌آمدند و بر روی سنگ گور آتشی بزرگ برمی‌افروختند؛ آنچنان که تا صبح فردا می‌بایستی همچنان برافروخته باشد. اگر چه روشن کردن آتش بر روی گور از شب تا صبح می‌تواند دلایلی از قبیل ترساندن جانوران درنده و گورکن و جلوگیری از صدمه رسانیدن به جسد داشته باشد، اما بی‌تردید می‌بایست دلیل وجودی این امر را در اعتقادی دیرین در ایران کهن جستجو نمود. پیش از پرداختن به این مسأله، بهتر آن است که آتش را از نقطه‌نظر اسطوره‌شناسی مورد بررسی قرار داد تا بتوان با دقت بیشتری در این باب سخن گفت. آنچنان که جیمز هال در کتاب فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب آورده است، «در بسیاری از ادیان، آتش تجلی یک خداست و نیایش آتش، که دارای اصل و منشاء هند و اروپایی است، در ایران باستان، و در یک، آتش-خدا، یعنی آتر<sup>۹</sup> (آذر)، پسر خدای برجسته‌ی روشنایی، یعنی اهورا مزدا وجود داشت» (هال، ۱۳۸۳، ۱۹۸-۱۹۹). در مصر، آتش تطهیرکننده به شمار می‌رود و تاورت<sup>۱۰</sup>، الهه‌ی اسب آبی، مشعلی برای راندن دیوان در دست دارد و برای همین منظور در مراسم تدفین در مصر از دوره‌ی هلنیستی به بعد به کار می‌رفت (همان).

اصولاً هر گونه مناسب و آدابی که در زمانی بسیار دور از فلسفه‌ی اعتقادی خاصی برخوردار بوده است، همچنان که روزگار درازی از انجامش می‌گذرد، می‌تواند با وجود طرز اجرای یکسان با روزگار گذشته، از تفاوتی عمیق، از حیث برداشت‌های ذهنی توسط افراد دیگر برخوردار شود، که منجر به گسست از ادراک فلسفه‌ی حقیقی آن گردد. بنابراین، می‌توان چنین ادعا نمود که اگرچه برپایی آتش بر سر مزار، بر اساس گفته‌های مردمان این قوم، می‌تواند دارای وجوه کاربردی غیر قابل کتمان - آنچنان که ذکر گردید - باشد، اما از فلسفه‌ی بنیادین و دیرینی برخوردار است که بی‌تردید ریشه در اعتقادات و اساطیر ایران باستان دارد.

همان‌گونه که از شواهد تاریخی برمی‌آید، زرتشتیان بر این اعتقاد بودند که روان متوفا تا سه شب در اطراف و بر فراز جسد در پرواز است و پس از شب سوم به آسمان‌ها به پرواز درمی‌آید. به همین منظور آنان تا سه شب در مکان تدفین آتش برمی‌افروختند. چنانکه، به‌عنوان نمونه، کعبه‌ی زرتشت، روبروی آرامگاه‌های شاهان هخامنشی در نقش رستم، به احتمال قوی به عنوان مکانی برای برافروختن آتش در سه شب اول مرگ و جهت برگزاری مراسم پس از دفن جسد شاهان هخامنشی کاربرد داشته است (شیرمرد فرهمند، ۱۳۷۷، ۱۱-۱۲). افزون بر آن، در اسطوره‌های ایرانی، به خصوص اسطوره‌ی سیاوش، قدرت تطهیرکنندگی آتش و نیز تقدس آن کاملاً عیان است، و آن رابطه‌ای است که میان سیاوش و آتش و گذشتن او از آتش، و تطهیرش به واسطه‌ی همین عمل انجام می‌گیرد. بدین ترتیب، با توجه به ارتباط مفاهیم مشابه، در سوگ قوم کُرد، روشن نمودن و برپایی آتش بر سر گور در شب اول مرگ، خود، کارکردی نمادین داشته و نمادی از تطهیر روان مرده به واسطه‌ی قدرت تطهیرکنندگی آتش بوده است.



#### ۴-۱-۲-عَلَم

عَلَم، یکی از عناصر مهم در مراسم چمر نزد قوم کُرد محسوب می‌شود. این شیء، چوبی سبک و بلند، به ارتفاع ۴ یا ۵ متر بوده و معمولاً از درخت چنار تهیه می‌شد، که پارچه‌ای سیاه از بالا تا پایین آن پیچیده و در نوک آن، لچک‌های (روسری‌های) گران قیمت بسته می‌شد. البته باید بر این نکته تأکید ورزید که اگر عَلَم برای مرد برپا می‌شد از لچک‌های گران قیمت استفاده می‌کردند و اگر استثنائاً برای زن برپا می‌گشت، معمولاً از روسری‌های زنانه‌ی ارزان قیمت موسوم به «قلاخی» استفاده می‌شد. در روز خاک‌سپاری غالباً از عَلَم استفاده نمی‌شد و صرفاً آن را به منظور مراسم چمری آماده می‌کردند. در این هنگام، عَلَم به همراه اسب کُتل شده، در مرکز چمرگاه به شکلی نمادین قرار می‌گرفت. عَلَم را تنها برای مردان برمی‌افراشتند و چنین کاری عملاً برای زنان اجرا نمی‌شد، مگر در شرایطی استثنایی. بدین معنا که اگر زن فوت شده، از موقعیت اجتماعی و انسانی بسیار بالایی برخوردار می‌بود، استثنائاً مراسم چمر را برای وی برپا و از علم نیز استفاده می‌نمودند (مصاحبه با محمدی قمشه، ۱۳۸۳). در اینجا نیز باز می‌توان بر اساس اصل افتراق و انسجام، و به تعبیر مالدینوفسکی با تکیه بر مسأله‌ی جنسیت، افتراق میان این دو دسته در برپایی علم و ادوات مربوط به علم را باز جست (مالدینوفسکی، ۱۳۸۴، ۷۴).

اساساً هر امر نمادینی می‌تواند با گذشت زمان در اندیشه‌های افراد عامی تقریباً جنبه‌های نمادین خود را به تدریج از دست داده و به شیوه‌ای دیگر درآید. بر این اساس، اگرچه بومیان منطقه، دلیل وجودی عَلَم را جلب‌نظر، راهنمایی و فراخواندن میهمانان و سوگواران بیان می‌دارند، اما با این حال گمان نمی‌رود که عَلَم در چنین کارکرد محدودی خلاصه شود. چرا که اگر مقصود، برآوردن این نیاز می‌بود، می‌توانستند از وسایلی دیگر و همچنین آراستن آن خصوصاً با رنگ‌هایی که توجه بیننده را به خود جلب کند استفاده نمایند. با این حال، استفاده از عَلَم به عنوان یکی از مؤثرترین و بنیادین‌ترین اجزای مراسم، منطقی‌تر نمی‌تواند عاری از معنایی نمادین باشد.

در توصیف معنای نمادین عَلَم باید گفت، از آنجایی که سرو در بخش بزرگی از غرب آسیا معمولاً به عنوان درخت مقدس یا درخت زندگی قلمداد می‌شود و در امور تدفین کاربردی خاص دارد (هال، ۱۳۸۳: ۲۹۳)، می‌توان چنین استنباط نمود که استفاده از چوبی بلند به عنوان عَلَم، نماد سرو یا درخت زندگی و حتی آراستن و پیراستن آن با انواع شال و ترمه و پارچه‌های سیاه، دال بر جنبه‌ی تقدس درخت بوده باشد. از طرفی، حتی شال‌ها و پارچه‌هایی که به عَلَم آویخته می‌شد، -که حتی آن را دور تا دور عَلَم و تا پایین به دورش می‌پیچاندند- را می‌توان نمادی از مار دانست. چرا که اساساً مار در فرهنگ ایران باستان نه تنها نگهبان زندگی است، بلکه نگهبان خدای نباتی نیز هست (حضور، ۱۳۸۴، ۱۰۷). آنچنان که در کتاب فرهنگ نگاره‌ای در هنر شرق و غرب آمده است، مار جانوری خزنده است که از ادوار پیش از تاریخ به طور گسترده‌ای مورد پرستش بوده و همچنین به عنوان یک نماد دینی با مفاهیم وسیع و متنوع مطرح بوده است. این جانور از همان روزگاران نخست، به پرستش خورشید وابستگی داشت و به نظر می‌رسید که با پوست‌اندازی ادواری خود، همانند خورشید تجدید حیات می‌کند. و بنابراین، خود به عنوان نماد مرگ و تولد دوباره محسوب می‌گشت (هال، ۱۳۸۳، ۹۳). با این خصوصیات، می‌توان عَلَم و همچنین شال‌ها و پارچه‌های پیچیده بر آن را با مفاهیم نمادین فوق مرتبط دانست.

#### ۴-۱-۳-کُتل

کُتل، یکی دیگر از عناصر پراهمیت مراسم چمر محسوب می‌گردد و به همراه عَلَم، زوج کاملی را تشکیل داده که معنای خاص خود را القا می‌نمایند. از این جهت، قرارگیری و چیدمان این دو در مراسم چمر

در کنار یکدیگر از ضروریات است. بدین ترتیب در روز مراسم، قوم کُرد، مادیانی<sup>۱۱</sup> سیاه رنگ را با پارچه‌هایی سیاه می‌آراستند و وسایل شخصی متوفا از قبیل لباس‌ها، کلاه، دستار و سلاح وی را بر آن می‌آویختند؛ که مجموعه‌ی مادیان و پیرایش وی را در این مراسم «کُتل» می‌گفتند. بر این اساس، وجود اسب به صورت مادیان کتل شده به عنوان یک عنصر اصلی و بنیادین در مراسم چمر، دارای نقش نمادین برجسته‌ای است.

در روایات ایرانی، سیاوش سه چیز را برای فرزند خود، کیخسرو، به یادگار می‌گذارد که عبارت بود از اسب [اسب]، نیزه و زره. اسب نشانه‌ی وفاداری به توتهم، و نیزه و زره به عنوان ابزارهایی جادویی تلقی می‌شدند که با آنها به فر (نیروی جادویی شاهان) می‌توانستند دست یابند (حصوری، ۱۳۸۴، ۴۳-۴۴). در مقام مقایسه باید گفت، هر سه‌ی این عناصر، یعنی اسب، نیزه و زره، در مراسم چمر به بهترین وجه در کتل یافت می‌شوند. اسب در همان شکل اصیلش وجود دارد، و با تحول تاریخی، زره جای خود را به لباس‌های جنگ، و نیزه، که خود سلاحی سرد است، جای خود را به تفنگ داده است.

باید گفت کُتل نیز همانند علم، در روز تدفین استفاده نمی‌شد و آن را صرفاً به منظور مراسم چمیری آماده کرده و در روز موعود، مادیان کتل شده به شکلی نمادین در مرکز چمرگاه قرار می‌گرفت. لازم به ذکر است که کتل نیز صرفاً برای مردان برافراشته می‌شد و برای مراسم زنان حضور نداشته است. اما گاه دیده شده است که در برخی موارد برای زنان «تخت» برپا می‌کردند که تلقی کتل و با همان کارکرد بوده است. با این توصیفات، کتل در حقیقت نماد اسب بدون سواری است که هنوز آثار حیات متوفا بر وی نمایان است و به گونه‌ای یادگاری از متوفا برای بازماندگان است.

#### ۴-۱-۴- سیاه‌چادرها

همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، مراسم چمر در محوطه‌ای خارج از ده یا روستا برپا می‌شد؛ که گرداگرد این محوطه، سیاه‌چادرهایی که نشانی کامل از طرز معاش و مسکن متحرک و تشکل اجتماعی جوامع عشایری است، برپا شده و فضای آن را با دستبافت‌های سنتی و بومی خود، نظیر گلیم و نمد و قالی مفروش می‌کردند (نوروزی، ۱۳۹۰، ۱۶۸). در تحلیل این امر و استفاده از سیاه‌چادر برای مراسم، باید بر این واقعیت تکیه کرد که به تعبیر مالینوفسکی، بنای هر گروه و سازمان اجتماعی بر پیرامون مادی آن تکیه دارد و بدان وابسته است (مالینوفسکی، ۱۳۸۴، ۷۰). لذا اگرچه نمی‌توان کارکرد ضمنی سیاه‌چادرها را همچون اسکان مدعوین و پذیرایی از آنها نادیده گرفت، اما وجود سیاه‌چادر، بیش از هر چیز از کارکردی نمادین برخوردار است و بر پیوند موجود میان این قوم با زیست‌کوچ‌نشینی خود تأکید دارد. چرا که آنچنان که از تاریخ برمی‌آید، قومی که در این تحقیق بدان پرداخته شده است، قومی کشاورز بوده‌اند که سبک زندگی کوچ‌نشینی را پشت سر گذاشته‌اند؛ و در حقیقت، برگزاری مراسم چمر در محدوده‌ای که از هر سو میان سیاه‌چادرها محصور است، خود نماد سبک زندگی کوچ‌نشینی قلمداد می‌شود.

#### ۴-۲- رفتارها

در تمامی لحظات مراسم آیینی-نمایشی چمر، رفتارهای خاصی از سوی عزاداران و به خصوص داغدیدگان انجام می‌شود که جملگی از بیانی رمزآمیز برخوردارند و هر اندازه که ارتباط عاطفی افراد با متوفا قوی‌تر باشد، این حرکات از نظر فرم اجرا و همچنین شدت و حدت اجرا متفاوت‌تر می‌گردد. این حرکات، به عقیده‌ی نگارنده، می‌توانند در چند دسته‌ی کلی جای گیرند.

#### ۴-۲-۱- وِیله‌ها (فریادها)

ویله در فرهنگ فارسی معین به معنای صدا، آواز، بانگ بزرگ و ناله است (معین، ۱۳۹۱، ۵۰۷۳)؛ همچنین در فرهنگ دهخدا به معنی فریاد عظیم و شور و واویلا کردن است (دهخدا، ۱۳۴۵، ۲۸۳). در مراسم چمر، این فریادها گاهی با به زبان آوردن نام متوفا و کلماتی چند در وصف وی همراه است. بنابراین، می‌توان ویله را نوعی ابراز احساس بسیار شدید از فراق عزیز از دست‌رفته قلمداد نمود که نماد غم و اندوه درونی عزاداران است. اگر متوفا، پسر یا دختر جوان باشد، برای او «کل» کشیده می‌شود؛ گویی که مجلس عروسی او است، که این خود، نماد ناکامی متوفا از دنیاست که با صدایی غیر موسیقایی بیان می‌گردد. ادای ویله‌ها اصولاً مخصوص زنان است و اگر ویله توسط مردان ادا شود (که البته معمول نیست)، از شدت و حدت کمتری برخوردار است. بنابراین می‌توان ویله را نوعی عکس‌العمل زنانه در سوگ به حساب آورد.

#### ۴-۲-۲- اجرای موسیقی

بی‌تردید، موسیقی را می‌توان یکی از مهم‌ترین عناصر ساختاری، کارکردی و نمادین مراسم سوگواری و عزاداری قوم کرد برشمرد. کارکرد موسیقی چه در مراسم خاک‌سپاری و چه در مراسم اصلی عزا (چمر) کتمان‌ناپذیر است. چرا که اصولاً در این مراسم، موسیقی، دارای حالتی محوری و از غایتی کارکردگرایانه برخوردار است و به گونه‌ای، با ایجاد حالت‌های عاطفی با نمادپردازی‌های خاص خود، در امر هدایت فیزیکی مردم و همچنین هدایت احساسی مراسم، نقش عمده‌ای را ایفا می‌نماید.

موسیقی مراسم سوگ را می‌توان به دو گروه اصلی موسیقی سازی و موسیقی آوازی صورت‌بندی نمود. موسیقی سازی، شامل «موسیقی چمری» و موسیقی آوازی به دو گونه موسیقی، تحت عنوان «سوگ آوازها» و «رارا» تقسیم می‌گردد. «سوگ آوازها» هم توسط مردان و هم زنان خوانده می‌شود و «رارا» را صرفاً مردان اجرا می‌کنند.

موسیقی سازی، همانگونه از نامش پیداست، صرفاً با به‌کارگیری سازها اجرا می‌گردد و آواز در آن هیچ‌گونه نقشی ندارد. این نوع موسیقی، با چنان احساس و حالتی همراه است که فی‌نفسه و بدون تکیه بر کلام و آواز، در القای کامل احساس نوازندگان در موقعیت‌های زمانی و مکانی خاص مراسم، و همچنین در برانگیختن هیجان‌ات و احساسات عزاداران دارای اثری کتمان‌ناپذیر است. و موسیقی چمری، یگانه موسیقی‌ای است که در این گونه‌ی موسیقایی اجرا می‌گردد و در قسمت بعد به آن پرداخته خواهد شد.

موسیقی چمری به عنوان یک موسیقی سازی به همراه اجرای نوازندگان سُرنا و دُهل در تمامی طول مراسم سوگ، از جمله مراسم خاک‌سپاری و مراسم چمر، با نواختن مقام‌های مختلف در مراحل گوناگون مراسم نقش تعیین‌کننده‌ای دارد و موجب هماهنگی و ایجاد نظمی خاص در مراسم و همچنین القاء حس و حالتی غیر قابل وصف می‌گردد. در هر لحظه از مراسم، متناسب با موقعیت فیزیکی و احساسی عزاداران، حالات خاصی در اشخاص پدید می‌آید و موسیقی چمری با غایت کارکردگرایانه‌ی خود در تشدید این احساسات و هدایت آن نقش عمده‌ای ایفا می‌کند (مصاحبه با جامه شورانی، ۱۳۸۵).

در طی مراسم، اصولاً مقام‌های موسیقایی متعددی اجرا می‌شود که هر یک از آنها هماهنگی خاصی با مراحل مختلف مراسم دارا است. اگر چه ترتیب کاملاً دقیقی برای اجرای مقام‌ها نمی‌توان تعیین کرد، با این حال، با توجه به تعداد دفعات اجرای یک مقام خاص، در شرایط مشابه، می‌توان آن مقام را به عنوان مقامی که غالباً در زمانی خاص اجرا می‌گردد، قلمداد نمود (مصاحبه با محمدی قمشه، ۱۳۸۵). از لحاظ فرم ملودیک، باید گفت که بر خلاف موسیقی کلاسیک ایرانی که هر آهنگی تقریباً از درآمد و اوج و

فرودی تشکیل می‌گردد، در این گونه‌ی موسیقایی، یک «موتیف»<sup>۱۲</sup> به تناوب تکرار می‌گردد و جالب آن که در عین تکرار موتیف‌ها، هرگز دو تکرار کاملاً شبیه یکدیگر اجرا نمی‌شوند. چرا که در هر بار تکرار، حالت و فرم تزئینات ملودیک پیچیده‌ای که در بافت این موسیقی وجود دارد، تغییر می‌کند. این مشخصه‌ی موسیقایی، کاملاً در تار و پود این موسیقی تنیده شده است و هنر بداهه‌پردازی نوازندگان، آن را به گونه‌های مختلف به گوش شنونده می‌رساند. باید گفت هر مقام دارای هماهنگی‌ای ذاتی با حال و هوای مراحل مختلف مراسم است. بر اساس این توضیحات، مقام‌های موسیقایی اجرا شده در مراسم، هر یک حالتی خاص را به گونه‌ای نمادین ایجاد می‌کنند. موسیقی چمر و مقام‌های موسیقایی آن، بر حسب آنکه در کجای مراسم اجرا شوند، هر یک با ضرب‌آهنگی خاص، سرعت و تمپویی ویژه، شیوه‌ی اجرای خاص‌نت‌ها، و حالت احساسی مختص به خود، نمادی از فراخواندگی، رهسپار شدن، دگرگونگی ایام، غم و اندوه، و شیون و زاری القاء می‌نماید.

#### ۴-۲-۳- حرکات دست در حین سوگواری

حرکات دست در عزاداران (به خصوص زنان عزادار) در هنگام مراسم سوگ و چمر بسیار قابل تعمق است. چرا که نمونه‌ی مشابه‌اش در دیگر فرهنگ‌ها کمتر یافت می‌شود. این حرکات را می‌توان در دو صورت کلی گنجانید.

**وی کردن:** «وی» در فارسی به معنای «وای» است. این شیوه، شیوه‌ای کاملاً زنانه و آمیزه‌ای است از نوعی ویله (وی وی) و حرکت سریع، تند و متناوب دو دست بطور مماس بر دو طرف صورت. گاه در این حرکت، صورت فرد خراشیده می‌شود، به طوری که آثار خراشیدگی ناشی از کشیدن ناخن‌ها بر صورت تا مدت‌ها بر جای می‌ماند. میزان شدت این عمل در افراد، متفاوت است. افرادی که نسبت خویشاوندی دورتری با متوفا دارند و یا دچار تأثر کمتری هستند، این عمل را صرفاً به منظور احترام گذاشتن به صاحبان عزا و با شدت کمتری انجام می‌دهند، و اشخاصی که دچار تأثر بیشتری شده باشند آن را شدیدتر انجام می‌دهند؛ چنانکه بسیاری از اوقات خون از صورت جاری می‌گردد. اگر چه اجرای این حرکت، خاص زنان عزادار است، اما گاهی مشاهده شده است که مردی بر اثر تأثر و درد و بی‌تابی شدید، این حرکت را بر روی پیشانی خود انجام می‌دهد (مصاحبه با محمدی قمشه، ۱۳۸۳). بر این اساس می‌توان «وی» کردن را نماد ابراز احساسات شدید ناشی از درد و رنج و صف‌ناپذیر دانست.

**حرکت دورانی دست:** این حرکت، شیوه‌ای کاملاً منحصر به فرد، چه از لحاظ شکل اجرا و چه از نظر نمادپردازی است. در این حرکت، که شیوه‌ای کاملاً زنانه است، پنج انگشت هر یک از دستان، تقریباً در نقطه‌ای متمرکز شده و بصورت حرکت دورانی، و به گونه‌ای چرخ و فلک وار، حول محور میچ و ساعد به دور یکدیگر می‌چرخند. اساساً زنان در حین اجرای این حرکت یا سکوت می‌کنند و یا با مویه‌های غم‌انگیز و هماهنگ آن را همراهی می‌کنند (مصاحبه با حامدی، ۱۳۸۳). حرکت دورانی دست‌ها را به این شیوه‌ی خاص، می‌توان نماد چرخش ایام و ناپایداری جهان دانست.

#### ۴-۲-۴- پس زدن سربند

در گذشته، در مراسم چمر و هنگام مواجهه‌ی دو گروه استقبال‌کننده‌ی زن و مدعوین زن، حرکت نمادین قابل تأملی انجام می‌شد. در این رسم، آنچنان که روایت می‌شود، پس از شیون و زاری، زنان از راه رسیده، سربندهای خود را پس می‌زنند، و زنان صاحب‌عزا سربند آنان را مرتب کرده و خود سربندهایشان را

پس می‌زنند، و این مرتبه زنان از راه رسیده سربند زنان صاحب عزا را مرتب می‌کنند (نوروزی، ۱۳۹۰، ۱۷۰). این رسم کهن که بی هیچ کلامی ادا می‌شود، خود کنش و واکنش دو گروه صاحب عزا و مدعو است. در حقیقت پس زدن سربند خود، ادای احترام به صاحب عزا است و در مقابل، مرتب کردن سربند فرد مقابل، نماد سپاس و امتنان از او است.

#### ۴-۲-۵- گل مالی

در مراسم سوگ، زنان با گل بر روی لباس، سربند و حتی موهای خود و همچنین مردان با گل مالی شانه‌ها و موی سر خویش، نهایت دردمندی خود را ابراز می‌دارند. این حرکت، نماد ابراز همدردی با صاحبان عزا و همچنین به وقوع پیوستن حادثه‌ای عظیم و دردمند شدن اطرافیان است. گاه نیمی از لباس متوفا را با حنا و نیمی دیگر را با گل می‌پوشانند؛ تا بدین طریق به گونه‌ای نمادین به دیگران گفته شود که وی با گذشت زمان اندکی از شادی‌هایش، زندگی را بدرود گفته است. چرا که در اینجا، «گل»، نماد غم و فرورفتن متوفا در گور و پوشیده شدنش با خاک، و «حنا» نیز - آنچنان که در عروسی‌ها از آن استفاده می‌شود - نماد شادی است.

#### ۴-۲-۶- وارونه کردن ابزار کار

گاه اتفاق می‌افتاد که در هنگام فوت شخصی (خصوصاً مرد) ابزارهای کشاورزی و سوارکاری را به گونه‌ای متفاوت با شکل و چیدمان واقعی و همیشگی آن، به گونه‌ای وارونه قرار دهند (مصاحبه با گاوشانی، ۱۳۸۵). به عنوان نمونه، می‌توان به وارونه نهادن یوغ گاوها بر روی گردن جفت گاو و همچنین وارونه گذاشتن زین اسب اشاره کرد، که این عمل، بی‌شک نماد واژگونی و مرگ است.

#### ۴-۲-۷- تابوها

هنگامی که شخصی در قوم لک از دنیا می‌رود، آشنایان، اقوام و به خصوص بستگان نزدیک، بنا بر نسبتی که با وی دارند، از انجام پاره‌ای از کارها تا زمان تقریباً مشخصی حذر می‌کنند. این عمل را در اصطلاح کردی، «آزیه‌تی» می‌نامند؛ که می‌توان مجموعاً آنها را به مثابه «تابو»هایی قلمداد نمود که هر فرد از لحاظ اجتماعی، احساسی و عرفی، خود را ملزم به اجرای آن می‌داند، و مجموعاً نماد عزا و سوگ و همچنین دست شستن از دنیا به شمار می‌روند. مهمترین این تابوها عبارتند از:

- دست کشیدن از کشت و کار (چند روز تا چند هفته).
- نتراشیدن ریش و مو (از یک هفته تا چهل روز).
- پلاس پوشیدن<sup>۱۳</sup>.
- حنا نگذاشتن بر موها؛ که این عمل را زنان تا مدت‌ها انجام می‌دهند.
- دوری از ایجاد درگیری با افراد.
- در دوره‌ی معاصر که وسایل ارتباط جمعی به میان آمد، صاحبان عزا، حتی تا یک سال از روشن کردن رادیو خودداری می‌کردند (مصاحبه با گاوشانی، جامه شورانی، ۱۳۸۵).

#### ۴-۲-۸- سیاه‌پوشی و سیاه‌نشینی

در قوم کرد، سیاه‌پوشی و سیاه‌نشینی پس از مرگ متوفا از روزگاران دور تا کنون بسیار مرسوم بوده است.

آنچنان که گاه سر در خانه را سیاه می‌کردند، و گاه گیوه‌ها را آغشته به رنگ سیاه می‌نمودند. بارزترین جنبه‌ی آن، سیاه‌پوشی بوده است که تا یک سال و حتی بیشتر به طول می‌انجامید. از نظر تاریخی، باید گفت که سیاه‌پوشی و سیاه‌جامگی از آیین سیاوشان گرفته شده و سیاه پوشیدن نه در بین ایرانیان و نه حتی میان اعراب مرسوم نبوده است؛ چنان که حتی پیامبر معظم اسلام (ص)، سیاه پوشیدن را زشت می‌دانسته‌اند (حضور، ۱۳۸۴، ۱۰۳). بنابراین، سیاه‌پوشی از خصوصیات بارز آیین سیاوشان است که در این مراسم ادامه پیدا کرده و نماد حزن و اندوه و مرگ است. آنچنان که روایت می‌شود، در برخی موارد، حتی میوه‌هایی فرو کرده در مُرکب سیاه را در ظرف‌ها گذاشته و آنها را در کنار لباس‌های متوفا بر روی قبر می‌گذارند؛ که این خود نماد تلخی و سیاهی همه چیز پس از مرگ اوست (نوروزی، ۱۳۹۰، ۱۶۷، به نقل از غریب‌پور، ۱۳۸۴، ۱۸).

#### ۴-۲-۹- بریدن گیسو

در قوم کرد، زنان در سوگ عزیزانشان گیسوان خویش را می‌بریدند، که این شیوه‌ی عزاداری، به تعبیر یوسف‌وند و برخی دیگر از محققان، با تکیه بر برخی اشعار کهن از قبیل اشعار شاهنامه‌ی فردوسی با مراسم عزاداری سوگ سهراب و سوگ سیاوش هم‌خوانی و ارتباط نزدیک دارد (یوسف‌وند، ۱۳۹۲، ۳). در این شیوه، هر اندازه بازماندگان با متوفا نسبت خویشاوندی نزدیک‌تری می‌داشتند، و یا دچار تأثر بیشتر و شدیدتری می‌شدند، بخش بیشتری از گیسوانشان را می‌بریدند. در این هنگام، گیس‌های بریده شده را یا بر روی گور می‌انداختند و یا اینکه آن را همانند یک دستبند به دور مچشان می‌پیچیدند و گره می‌زدند. گاه اتفاق می‌افتاد که تا چند هفته، دسته‌های مو را از دور میچ خود، به نشانه‌ی سوگواری و عزای باز نمی‌کردند.

باید گفت گیس یکی از مظاهر زیبایی ظاهری انسان است که در مورد زنان جلوه‌ی بیشتری دارد. چنانکه یکی از مصداق‌های وصف زنان زیبا شمرده می‌شود. بنابراین، بریدن گیسو منطقاً باعث کاسته شدن و زایل شدن بخشی از زیبایی زن می‌شود و می‌تواند نماد قطع رویش و دست شستن از دنیا و ترک زیبایی‌ها باشد (هال، ۱۳۸۳: ۲۶۹).

اگر به عناصر ساختاری و نمادین موجود در مراسم آیینی-نمایشی چمر به مثابه یک متن قابل تفسیر بنگریم، در خواهیم یافت که ادراک دقیق این پدیده با تفسیر همراه است و در نتیجه مستلزم فهم آن است. اما آنچه که می‌باید خاطر نشان گردد آن است که «این فهم و تفسیر، نامحدود، دلخواهی و مبتنی بر خواست و طلب و سلیقه مفسر نیست. و متن، خود به فهم و تفسیر مفسر شکل می‌دهد» (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۵، ۱۰۰). چرا که، در غیر این صورت، «اگر متن، به طور مطلق تابع ذهنیت مفسر گردد، فاقد مرکزیت معنایی خواهد شد و با هر رویکردی می‌توان از آن معنایی دریافت کرد و تفسیر، دامنه‌ای نامحدود پیدا می‌کند و بازی‌ای بی‌انتها در جریان تفسیر متن شکل می‌گیرد» (همان، ۱۰۰). بنابراین اگر بر این عقیده باشیم که «متن، موجودی منفعل در برابر مفسر نیست، بلکه ابژه‌ای تأثیرگذار است و هدف تفسیر، کشف معنی متن یا نیت آفریننده‌ی متن است، نه تحمیل ذهنیت مفسر بر متن» (همان)، در خواهیم یافت که انکشاف معنا و مفهوم حقیقی یک نماد یا یک عنصر نمادین به مثابه یک متن، مستلزم دریافت و تفسیر درست و حقیقی آن نماد و مفتوح بودن مفسر در برابر آن است.

بر این بنیان در مراسم چمر می‌توان بر عناصری انگشت نهاد که نقشی به غایت محوری، کارکردگرایانه، معناگرایانه و رمزآمیز دارند؛ آن‌سان که با حذف هر یک از آنها روح مراسم مخدوش می‌گردد. این عناصر که به نظر می‌آید فی‌نفسه از معنایی نمادین برخوردار باشند، بنیان ارتباط و کنش افراد قوم را

رقم می‌زند؛ چرا که به تعبیری، ارتباط میان افراد زمانی ایجاد می‌گردد که آنان از نمادهای معناداری که برای همه آن دارای معنای همسانی است، استفاده کنند (توسلی، ۱۳۷۹، ۲۶۸). بر این اساس در مراسم چمر، عناصری رمز آمیز و تأمل برانگیز قابل تشخیص‌اند، که خود از نظر ساختاری در دسته‌های متعددی می‌توانند جای گیرند. نخستین عنصر، آتش است که بر روی مزار برمی‌افروزند. دیگر عناصر که در روز مراسم نقش محوری دارد علم و کُتل و سیاه‌چادرها است. و همچنین انواع متنوع و گوناگونی از رفتارها و تابوها که جملگی بر بنیان معنایی رمز آمیز و خاص استوارند، که بی شک می‌تواند در گستره ای از انگاره‌های نمادین صورت‌بندی شوند.

## ۵- نتیجه‌گیری

چمر در قوم کُرد، اساساً آمیزه‌ای از مجموعه‌ی آیین‌ها، رسوم، رفتارها و تابوهای مربوط به سوگ است که در ناخودآگاه جمعی این قوم ریشه دوانیده و ضمانت اجرای آن عرف است. تمام آدابی که در این مراسم به اجرا درمی‌آید، حکم اعضای یک پیکره را دارد و مجموعاً از عناصر معنادار، رمز آمیز و قابل تأمل بهره می‌جوید که روح مراسم را رقم می‌زند. در نگاهی اجمالی به مراسم آیینی-نمایشی چمر و عناصر بر سازنده‌ی آن، درمی‌یابیم که تمامی عناصر رمز آمیز مراسم از سرشتی نمادین برخوردارند، که با آفریدن انگاره‌ها و معناهایی قابل ادراک که ترجمان هم‌سانی برای همه‌ی افراد قبیله دارد، آنان را به گستره‌ی تفکر بدون گفتار فرا می‌خواند. بر این بنیان، در یک نگره‌ی اجمالی، تجمع زنان و مردان داغ‌دیده در مراسم آیینی-نمایشی چمر در صفوف فشرده‌ی دایره‌وار بر عرصه‌ی مدور چمرگاه محصور در سیاه‌چادرها، و بهره‌گیری از سایر پدیده‌ها از قبیل عناصر موسیقایی، همچون مویه خوانی، شعرسرای، هم‌نوایی سُرنا و دُهل، و همچنین اشیائی همچون آتش، سیاه‌چادرها، علم و کُتل، و نیز عناصر رفتاری همچون فریاد و فغان، سیاه‌پوشی، سیاه‌نشینی، گیسو بریدن و سایر تابوها، به طور کلی زبانی نمادین جهت بیان مفاهیمی را ایجاد می‌کند تا با آن زبان، ضمن ایجاد ارتباط اجتماعی میان قبیله، با تأکید بر احترام و تکریم متوفا، با رویکردی کارکردگرایانه، به تعبیر مالینوفسکی پاسخی فرهنگی به نیازهای فردی افراد قبیله فراهم آید و بدین سان از یک سو اندیشه‌ی آدمی به تعمیق در پدیده‌ای همچون مرگ رهنمون شود، و از سوی دیگر ملال خاطر روح و جان بازماندگان را بازگو نماید.

## پی‌نوشت‌ها

۱. واژه‌ی «چَمَر» در زبان کُردی به طور مشخص به مراسم عزا و سوگ اطلاق می‌گردد (نگارنده)؛ که می‌تواند به معنای «چشم به راه بودن» نیز معنی شود (نوروزی، ۱۳۹۰، ۱۶۶). چرا که «چَم» در کُردی به معنای «چشم» بوده و «ر» به معنای «راه» است. همچنین واژه «چَمَری» به معنای موسیقی سوگ و عزاست (نگارنده). در همین راستا در جزوه‌ی دوم از فرهنگ خال، «چَمَر» شیون کردن برای مرده و «چَمَرانه» به عنوان دهل و سرنایی است که در هنگام شیون می‌نوازند (خال، ۱۳۸۳.ق). در لغت‌نامه‌ی دهخدا نیز «چمر» به معنای آشکارا، ظاهر و هویدا عنوان شده است (دهخدا، ۱۳۴۵، ۳۰۰).
2. Case study
3. Emic
۴. مادیان آراسته شده با پارچه‌های سیاه، لباس‌ها و تجهیزات متوفا را کُتل می‌نامند.
۵. افراد گروه «چمری وُش» به صورت دو ردیف دو نفری پشت سر هم قرار گرفته و در قالب دو دسته‌ی کوچک‌تر در می‌آمدند، که هماهنگ با هم به اجرا می‌پرداختند. در این حالت، دسته‌ی جلو، «شعرگو»ها و دسته‌ی پشت سر، «ارار» کرها نامیده می‌شوند. لازم به ذکر است که یک نفر از اجراکنندگان که الزاماً بایستی در دسته‌ی اول مستقر گردد،

- وظیفه‌ی هدایت گروه را بر عهده دارد (مصاحبه با اعضای یک گروه چمری‌وش به نام‌های شیرزاد حسن‌خانی، میرزا حسن‌خانی، لطف‌الله خورشیدی، و مراد جلیلیان، ۱۳۸۵).
۶. اصطلاح «مورآر» در زبان کردی به معنای اجراکننده و خواننده‌ی «مور» است.
۷. ترجمه‌ی اشعار توسط نگارنده انجام شده است.
۸. تمامی تقسیم‌بندی‌ها توسط نگارنده ارائه شده است.
9. Ater
10. Tawert
۱۱. صاحبان عزا ترجیح می‌دهند از مادیان به جای اسب نر استفاده کنند، و دلیل این انتخاب آن است که مادیان معمولاً از نظر رفتار غریزی آرام‌تر، ساکت‌تر و مظلوم‌تر جلوه می‌کند؛ که این حالت با روح و نفس مراسم هم‌خوانی و تناسب افزون‌تری دارد (نوروزی، ۱۳۹۰، ۱۷۱).
۱۲. کوچک‌ترین قسمت از یک جمله‌ی موسیقایی را موتیف می‌نامند.
۱۳. جامه‌ی کهنه بر تن کردن.

## منابع

- اسلین، مارتین (۱۳۹۱)، نمایش چیست؟ ترجمه‌ی شیرین تعاونی (خالقی)، انتشارات نیلوفر، تهران.
- بیتس، دانیل. پلاگ، فرد (۱۳۷۵)، انسان‌شناسی فرهنگی، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- پاپی، مراد حسین (۱۳۷۹)، زن در اجتماعات عشیره‌ای، نگاهی اجمالی به جایگاه زن در اجتماعات عشیره‌ای لرستان، نشریه‌ی یافته، شماره‌ی ۱ و ۲.
- توسلی، غلام عباس (۱۳۷۹)، نظریه‌های جامعه‌شناسی، انتشارات سمت، تهران.
- حصوری، علی (۱۳۸۴)، سیاوشان، چاپ دوم، نشر چشمه، تهران.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۵)، لغت‌نامه دهخدا، جلد ۱۹، مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، تهران.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۵)، لغت‌نامه دهخدا، جلد ۴۹، مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا، تهران.
- خال، شیخ محمد (۱۳۸۲ ق.)، فرهنگ کردی خال، بی‌جا.
- خلیلیان، علی محمد (۱۳۷۳)، مراسم آیین سنتی چمری در ایلام و لرستان، مجله‌ی ناوینه، شماره‌ی ۱۷ و ۱۸، صفحات ۹۳-۱۰۰.
- دورانت، ویل (۱۳۴۳)، تاریخ تمدن، کتاب اول، جلد ۱ (مشرق زمین گاهواره‌ی تمدن)، ترجمه‌ی احمد آرام، چاپ دوم، چاپخانه‌ی اقبال، تهران.
- رحیمی عثمانوندی، رستم (۱۳۷۹)، بومیان دره‌ی مهرگان، انتشارات ماهیدشت، کرمانشاه.
- روح‌الامینی، محمود (۱۳۸۱)، زمینه فرهنگ‌شناسی، چاپ ششم، انتشارات عطار، تهران.
- شیرمرد فرهمند، فریدون (۱۳۷۷)، روش تدفین در ایران باستان، موسسه انتشاراتی - فرهنگی فروهر، تهران.
- غریب‌پور، بهروز (۱۳۸۴)، تأثر در ایران، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۱)، جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی منوچهر صبوری، چاپ هفتم، نشر نی، تهران.
- معین، محمد (۱۳۹۱)، فرهنگ فارسی، جلد ۴، چاپ بیست و هفتم، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، تهران.
- مایینوفسکی، برانیسلاو (۱۳۸۹)، سه گزارش از زندگی اجتماعی مردم بدوی (ابتدایی‌ها)، ترجمه‌ی اصغر عسکری خانقاه، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.
- مایینوفسکی، برانیسلاو (۱۳۸۴)، نظریه‌ای علمی درباره فرهنگ، ترجمه‌ی عبدالحمید زرین‌قلم، انتشارات گام نو، تهران.
- موسوی، سیامک (۱۳۷۹)، نمایش در لرستان، چاپ اول، نشر پیغام، خرم‌آباد.
- نوروزی، حمدالله (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی مشترکات آیین سنتی چمر در ایلام و نمایش تراژدی در یونان، فرهنگ ایلام، بهار و تابستان ۱۳۹۰، شماره‌ی ۳۰ و ۳۱، صفحات ۱۵۸-۱۸۴.



- نوروبی طلب، علیرضا (۱۳۸۵)، اصالت متن به مثابه مرجع نقد و تفسیر، فصلنامه علمی پژوهشی باغ نظر، سال سوم، شماره پنجم، صفحات ۱۰۰-۱۱۱.
- هال، جیمز (۱۳۸۳)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه‌ی دکتر رقیه بهزادی، چاپ دوم، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
- یوسف‌وند، رضا (۱۳۹۲)، با مقدمه‌ی گارنیک آساطوریان، فرهنگ عامه لک (آداب، رسوم و زندگی اجتماعی)، چاپ اول، انتشارات چویل، یاسوج.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه‌ی محمود سلطانی، انتشارات جام، تهران.

### فهرست مصاحبه‌شوندگان (به ترتیب حروف الفبا)

۱. جامه شورانی، مصطفی. متولد سال ۱۳۳۵، محل تولد: کرمانشاه.
۲. جلیلیان، مراد. متولد سال ۱۳۴۲. محل تولد: روستای آخوندی، از توابع ماهیدشت.
۳. حامدی، شوکت. متولد سال ۱۳۱۵، محل تولد: هرسین.
۴. حسن‌خانی، شیرزاد. متولد سال ۱۳۴۷، محل تولد: سیاه‌کمر ماهیدشت.
۵. حسن‌خانی، میرزا. متولد سال ۱۳۴۷. محل تولد: سیاه‌کمر ماهیدشت.
۶. حسینی، جهانخوش. متولد سال ۱۳۴۳، محل تولد: کرمانشاه.
۷. حسینی، جهانگیر. متولد سال ۱۳۱۰، محل تولد: کرمانشاه.
۸. خورشیدی، لطف‌الله. متولد سال ۱۳۴۹. محل تولد: سیاه‌کمر ماهیدشت.
۹. ذکاوتی، شاه‌عباس‌علی. متولد سال ۱۳۳۶، محل تولد: هرسین.
۱۰. ذکاوتی، علی‌عباس. متولد سال ۱۳۳۶، محل تولد: هرسین.
۱۱. سپندار، ایمان. متولد سال ۱۳۳۰، محل تولد: هرسین.
۱۲. گاوشانی، بگ‌مراد. متولد سال ۱۳۲۷، محل تولد: کرمانشاه.
۱۳. محمدی قمشه، قهرمان. متولد سال ۱۳۴۱، محل تولد: کرمانشاه.
۱۴. محمدی، نعمت. متولد سال ۱۳۳۶، محل تولد: هرسین.

Received: 2 Feb 2016

Accepted: 3 Jan 2017

## **Analysis of Symbols and Symbolism in Ritual of “Chamar” (A Case Study on Kord Folk on the West of Iran)**

Ali Khaksar, Assistant Professor, Department of Advanced Studies of Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

### **Abstract**

A culture consists of behaviors, beliefs, values, and symbols of a group of people which are accepted by them in their life and that are passed along by communication and imitation from one generation to the next. But unfortunately, during the last hundred years, some structural characteristics of rituals have been weakened and even deleted.

For its historical ancientness and climatic vastness and also because of spread of numerous ethnic groups, Iran has extensive possibilities for cultural research. These researches can represent and introduce cultural features of this antique civilization. Therefore, the present research, in direction of these purposes, tries to unfold some of symbolic meanings in one of the ancient ceremonies in Iran named Chamar.

Aimed at representing and promoting the cultural aspects of the ancient civilization of Iran, this research is to find symbolic issues in an ancient ritual, Chamar, and its existence in the unconsciousness of this nation. This ritual is a mixed set of behaviors, gestures, taboos and customs that concentrate on mourning and all of the conventions of Chamar are connected to each other. On this basis, this research as a case study focuses on the Kord folk living in west of Iran, and by means of qualitative method and by use of some particular branches of that method including historical, descriptive, analytic method and structural analysis investigates the symbolic characteristics of ritual of Chamar. The results of this research show that symbols and symbolism as most important way of expressing concepts have a crucial position at the ancient ritual of Chamar. These symbols have been fused in that ritual and particularly could be formulated in two kinds of symbols; symbolic tools and symbolic behaviors. Therefore, each tool and every behavior does not have the usual function of everyday life but forms symbolic things and symbolic actions that by use of meaningful symbols, have a shared meaning for all the members of folk, make great ideas and sublime effects that go beyond words.

A brief look at the ceremonies of Chamar and its materials shows that Symbols and Symbolization, as a principal way of explanation of meanings, have a unique situation in these ceremonies. It seems that the Symbolization of these ceremonies has a long history of creation and it exists in the mind and beliefs of this nation. These Symbols are mixed in the structure of the ceremonies and leads humans to deep thinking.

Therefore, in a brief glance, gathering the inconsolable men and women in ceremonies of Chamar in circle rows, and using musical and also Symbolic elements like horse, Alam, Kotal and using behavioral elements as wearing black and cutting hairs and other behaviors, builds the Symbolic expression that leads minds towards death and helps these men and women to overcome their everyday situations and conducts them towards a new meaningful life.

**Keywords:** Kord Folk, Symbol, Mourning, Chamar