بازخوانی نمایش آیینی به مثابه عمل قربانی در تمدن هندی

سمیه رمضان‌ماهی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۴ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۸ □ صفحهٔ ۴۹-۳۹
Doi: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

چکیده

نمایش‌های آیینی هند، که از گذشته‌های دور تا به امروز تداوم یافته، یکی از اصلی‌ترین شاخه‌های هنر هندی است و از شهرتی جهانی برخوردار است. با توجه به آنکه در بستر برآمده از سنت، نگاهی کل‌گرایانه به تمامی فعالیت‌های بشر وجود دارد، این پژوهش بر آن است تا با مراجعه به متون ودایی فصل مشترک میان آیین و هنر را بازخوانی کند. ازاین‌رو پرسش اصلی تحقیق آن است که چه اشتراکی میان نمایش آیینی هندی و اصول ودایی مندرج در متون مقدس هندی وجود دارد؟ یافته‌های این تحقیق، که از نوع کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، بیانگر آن است که عمل قربانی به عنوان اصلی‌ترین آموزه ودایی در هنر نمایش نیز بازتاب می‌یابد. این بازتاب را می‌توان ذیل هجده مورد دسته‌بندی کرد. همچنین هنر نمایش هندی در معنای آیینی با آنچه امروزه از این واژه مراد می‌شود متفاوت بوده و مانند دیگر فعالیت‌های آیینی، دارای هدفی غایی است که همان کنش برای رسیدن به «مکشه» (آزادی) و تحت قانون «دارمه» است. بنابراین نمایش آیین هندی نوعی عمل عبادی است که ریشه در اهمیت و کارکرد امر قربانی در آیین *ودایی* دارد و بیش از آن‌که به دنبال دستاوردهای زیبایی‌شناسانه باشد در پی ایجاد *رسه* در مشارکت‌کننده است. ادراک *رسه* نیز تنها در صورتی حاصل می‌شود که علاوه‌بر شناخت مبانی اجرایی قربانی، بر اصول حاکم بر آن ایمان داشت و با حضور قلب به تماشای آن نشست.

کلیدواژه‌ها: هنر هند، آیین ودایی، هنر آیینی، نمایش هند، قربانی

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: Ramezanmahi.s@soore.ac.ir

استناد: رمضان ماهی، سمیه. (۱۴۰۳). بازخوانی نمایش آیینی به مثابه عمل قربانی در تمدن هندی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۴۹-۳۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_716466.html

مقدمه

آنچه امروزه به‌عنوان متن نمایش‌های هندی سنتی، از کتب مقدسی چون *مهابهارَتَه*[۱] و *رامایانه*[۲] وام گرفته می‌شود، درواقع بازگویی اسطوره‌های آیینی در قالب روایاتی است که در گذشته دربرگیرندهٔ مفاهیمی مقدس بوده‌اند. بنابراین می‌توان گفت هنر اجراهای آیینی نیز در دنیای سنت، بازسازی همان اساطیر و زنده‌کنندهٔ همان مفاهیم قدسی بوده‌اند. اما آن‌چه چنین اجراها و روایاتی را به یک عمل آیینی بدل می‌کند نفْس قربانی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و کلیدی‌ترین مفاهیم مذهبی در «ودا»ها است؛ به طوری که می‌توان گفت آیین «ودایی»[۳] دستورالعمل‌هایی پیرامون چگونگیِ انجام عمل قربانی هستند. هرچند در ابتدا این قربانی به صورتِ مادی اعم از قربانی انسانی، حیوانی و گیاهی بوده، اما در ادامه و پس از ظهور «اوپنیشد»ها[۴] قربانی از امری مادی به امری معنوی تبدیل می‌شود و فرد سالک با قربانی نفس خود تلاش می‌کند به قرب الهی رسد. محل اتصال عمل قربانی و هنر در معنای آیینی خود درست در همین نقطه است.

در این مقاله تلاش خواهد شد با بسط مفهوم قربانی از منظر آیین «ودا»یی، به خوانش نو از جایگاه تجربه امر هنری، خاصه نمایش سنتی پرداخته شود. از این رو ابتدا جایگاه قربانی در آیین «ودا» و ارتباط میان آن با جشن شرح داده شده و پس از آن سیر تطّور مفهوم «رسه»[۵] در نمایش آیینی هندی بررسی شده و تلاش می‌شود وجوه اشتراک معنایی و مفهومی میان این دو بازخوانی شود. در این نوشتار تلاش می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود که چه ارتباطی میان نمایش و مفهوم رسه به‌عنوان یکی از اصول زیبایی‌شناسانه هندی با عمل قربانی وجود دارد؟ چه اشتراکاتی میان *رسه*، نحوهٔ لذت‌جویی مشارکت‌کننده در نمایش و ادراکی که از انجام عمل مذهبی خصوصاً قربانی برای فرد سالک رخ می‌دهد وجود دارد؟

دلیل انتخاب هنر نمایش از میان انواع هنر از آن‌روست که بر اساس متون مقدس کهن، نمایش آیینی به‌عنوان اصلی‌ترین محل ظهور رسه است؛ اصلی که بنیان شکل‌گیری انواع هنر در تفکر سنتی هندی را شکل می‌بخشد. از آنجا که پرداختن به اصول هنر هندی مد نظر این مقاله نیست صرفاً به این توضیح بسنده می‌شود که پروسه خلق و ادراک اثر هنری بر بنیان اندیشه هندو، دو اصل اساسی دارد: نخست «سادرشیه»[۶] که به معنای هماهنگی محتوا و قالب اثر هنری با صورت‌های ازلی است و غایت اثر هنری را در «سوسادرشی»[۷] یعنی شباهت واقعی و بی‌کم و کاست تعریف می‌کند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۴۵). به بیان دیگر «سادرشیه» به تبیین روند خلق اثر هنری بر بنیان اصول حکمی می‌پردازد. دومین اصل «رسه» نام دارد که در واژه به معنای طعم و عصاره است اما در امر زیبا «روند تأثیر و هیجانات زیبای‌شناسی حاصل از رویت اثر هنری را در ذهن و روح ناظر مورد توجه و بحث قرار می‌دهد» (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۸۷). اهمیت رسه از آن‌روست که بر اساس متون کهن هندی، غایت خلق و اجرای نمایش آیینی ایجاد *رسه* در مشارکت‌کننده (ناظر) است.

روش تحقیق

این تحقیق از نوع کیفی است که به روشی توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع دست‌اول کتب *ودا*یی، تلاش دارد با جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، به ارتباط میان اجرای نمایش آیینی و عمل قربانی به عنوان مهم‌ترین اصل مذهبی *ودا*یی بپردازد. برای این منظور ابتدا معنا و مفهوم قربانی در بستر سنت تحلیل شده و سپس وجوه مهم هنر و زیبایی بر بنیان کتب *ودا* تبیین می‌شود. پس‌ازآن به دایره معنایی قربانی و وجوه مختلف آن در کتب معتبر *ودا* پرداخته شده و درنهایت تلاش می‌شود وجوه مشترک میان هنر نمایش، به عنوان یک عمل آیینی و امر قربانی پرداخته شده و این فرضیه ثابت شود که برای انسان سنتی، نمایش نه یک هنر صِرف با ابعاد زیبایی‌شناسانه، بلکه به مثابه عملی عبادی است که *رسه* در آن به‌واسطه قرب به اصل برهمن/ آتمن و یکی بودن با آن ایجاد می‌شود و نظیری برای قربانی است.

پیشینه پژوهش

ازآنجاکه این تحقیق دو حیطه مختلف را در بر می‌گیرد، به پیشینه تحقیق در دو بستر مختلف اشاره می‌شود: نخست امر قربانی در جهان سنت؛ و دوم هنر و نمایش هندی. در خصوص امر قربانی، مقالات و تحقیقات متعددی تاکنون صورت پذیرفته؛ ازجمله آزادی ده‌عباسانی (۱۳۹۴) در تحقیقی با عنوان «رمزگشایی آیین قربانی در اسطوره، عرفان و فرهنگ» تلاش کرده آیین نمادین قربانی را در سه بستر مختلف تحلیل کند. برخی تحقیقات به ارتباط میان هنر و امر قربانی پرداخته‌اند؛ ازجمله منصورزاده و بهفروزی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی بر آیین قربانی میترا و نمادهای آن بر اساس آثار هنری» (۱۳۹۷) قربانی گاو به دست میترا را نماد آفرینش، مرگ و رستاخیز معرفی کرده و ردپای آن را در بازنمایی آثار هنری تبیین کرده‌اند. در خصوص رویکردهای حکمی به هنر هندی نیز رمضان‌ماهی و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «نسبت زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هند» تلاش کرده‌اند با پرداختن به بن‌مایه‌های تفکری در متون کهن هندی چون *ودا*ها، *اوپنیشد*ها و غیره، معنای هنر و کارکرد آن را در گفتمان زبانی و فرهنگی هند مورد مطالعه قرار داده و نسبت مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه با آن را تحلیل کنند.

درباره نمایش هندی نیز می‌توان به تحقیقاتی چون پژوهش اسماعیل‌پور (۱۳۹۲) با عنوان «خاستگاه‌های هنر نمایش در

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن» اشاره کرد. در این پژوهش نویسنده تلاش کرده با مراجعه به سرودهای *ودا*ها، مناسک ودایی و سنت حماسه‌خوانی، به تبیین هنر نمایش سنتی در فرهنگ هندی بپردازد. رمضان‌ماهی و همکاران در پژوهشی با عنوان «ناتیه‌شاستره، دستورالعمل‌هایی برای ظهور *رسه* در نمایش هندی» (۱۳۹۶) به یکی از مهم‌ترین کتاب‌های هند در خصوص فن پیاده‌سازی و اجرای نمایش پرداخته و چگونگی تأثیرگذاری آن بر مشارکت‌کنندگان در نمایش را از دید آیینی تحلیل کرده است. سونیل (۲۰۰۵) در مقاله «*رسه* در متون نمایشی سنسکریت» به انواع متون نمایشی هندی و ریشه‌شناسی معنای *رسه* در آن پرداخته است.

نوآوری این تحقیق ازآن‌روست که تلاش دارد با نگاهی موشکافانه به معانی و کارکردهای امر قربانی در بستر فرهنگی- آیینی هندی از یک‌سو، و بن‌مایه‌های شکل‌گیری هنر نمایش آیینی از سوی دیگر به وجوه مشترک میان مفهوم قربانی و نمایش پرداخته و از این طریق رویکردی نو را در خصوص این نوع از اجرا، که امروزه هنر نام دارد، بازخوانی کرده و نشان دهد که خوانش‌های زیبایی‌شناسانه که بر بنیان رویکردهای غربی است، گویای هدف و غایت کامل این نوع از هر نیست.

ریشه‌شناسی واژه قربانی

«قربان چیزی را گویند که به وسیلهٔ آن به خدا تقرب جویند» (معین، ۱۳۷۶، ۲۶۵۶: ۲). «این واژه از ریشهٔ قُرب به معنی نزدیک شدن، نزدیک گرویدن، خویشی، مرتبه، منزلت، همسایگی، هم‌جواری و نزدیکی است.» (دهخدا، ۱۳۳۹، ج۵۱: ۲۰۹) معادل واژهٔ قربانی در زبان لاتین sacrificium است. هنینگر[۸] در دایرةالمعارف مذهب[۹] ریشهٔ این کلمه را در دو واژه sacer، به معنای «مقدس» و facer به معنای «ساختن» می‌داند (Henninger, 1995, 12: 544). در دایرهٔ واژگان فارسی کلماتی مانند پیشکش، وقف و فدیه نیز وجود دارند که اغلب با قربانی یکی گرفته می‌شوند، اما ماهیت قربانی چیزی افزون بر این‌ها دارد و آن «انهدام جزئی یا کلی موضوع قربانی» است (The Encyclopedia Britannica, 1994, 26: 780) یعنی آن چیزی که از طریق سوزاندن، قطع اندام بدن، *خوردن* یا تدفین و ... رخ می‌دهد.

واژهٔ قربانی در زبان سنسکریت برابر با *یجنه*[۱۰] است؛ *یجنه* با *یشن*، *یشت* و *یسنا* در زبان اوستایی هم‌ریشه بوده و با کلمهٔ «جشن» در فارسی امروزی و هم‌چنین جشن[۱۱] در گُجُراتی برابر است. *یسنا* «در پهلوی برابر با *یزشن*[۱۲] و گاهی *ایزشن*[۱۳] است» (بار، ۱۳۴۸: ۴۸). «ریشهٔ این کلمات، *یز* و *یس* به معنای عبادت کردن به وسیلهٔ قربانی و ادعیه‌ای است که در مقابل آتش انجام می‌شود.» (Haug, 2008: 139) ریشهٔ کلمهٔ *یجنه* در سنسکریت، *یج*[۱۴] به معنی قربانی و قربانی‌کننده و *یجنه* (جاجن/ یاجن) به معنای قربانی کردن برای دیگران است (داراشکوه، ۱۳۹۰، ج۲: ۶۵۶-۶۵۷). «در ادبیات *ودا*یی به مراسم قربانی‌ای که برای مواقع و مقاصد خاص در معابد موقتی و در مقابل آتش و برای خدایان انجام می‌شد *یجنه* گفته می‌شود.» (Kinsley, 1993: 111) از این تعاریف چند نکته را می‌توان استنباط کرد:

- قربانی کردن عبادت است.
- عمل قربانی با جشن و اجرای دسته‌جمعی ارتباط مستقیمی دارد.
- قربانی صرفاً به معنای کشتن موجود زنده نیست و هرآنچه بتواند موجب قُرب شود قربانی محسوب می‌شود؛ ازاین‌رو عمل «خوردن» و نذر خوراک- که در آیین هندی با *رسه*، طعم و چِشش ارتباط دارد- نوعی از قربانی است.
- قربانی فقط آن چیزی نیست که حیاتش درخورِ خدا می‌شود، بلکه کل فرایند و عمل تقدیم و تقدس، قربانی است و این یعنی همان اجرا؛ چیزی که با آیین‌های عملی و ارزش‌های حاصل از آن یکی است.

«آن‌چه معمولاً در قربانی در یک شکل یا اشکالِ متفاوت تقدیم می‌شود، «خودِ حیات» است. عمل قربانی، تجلیل از حیات و ماهیت الهی و فسادناپذیر اوست» (The Encyclopedia Britannica, 1994,10: 289). در عمل قربانی، حیات به منشأ الهی بازمی‌گردد و این‌گونه احیا می‌شود. پس قربانی همچون عملی برای افزایش «قدرتِ قدسی» است و ازهمین‌رو برای قربانی‌کننده سودمند است. همین افزایشِ قدرتِ قدسی است که سبب می‌شود «در سیر تکاملی ادیان، قربانی از چیزی بیرونی (که غالباً انسانی و حیوانی است) به چیزی درونی (به معنای انکار نفْس) تغییر ماهیت دهد» (The Encyclopedia Britannica, 1994, 26: 791-792). بنابراین قربانی امکان ایجاد جریانی میان خود و نیروی والا (خدا) را - که همان امکان جابه‌جایی یک قدرت است- فراهم می‌آورد. «من قدرت را به تو می‌بخشم زیرا آن را به من بازمی‌گردانی» (King Keenan, 2005: 21). هم‌چنین قربانی تنها یک پیشکش به درگاه موجود برتر نیست و با معاوضه یا رشوه فرقی اساسی دارد.[۱۵]

نکتهٔ بعدی حائز اهمیت در قربانی آن است که ازآنجاکه این عمل با مقولهٔ جشن ارتباط دارد، به جمع و اجتماع وابسته است؛ اصولاً مراسم قربانی به واسطهٔ ریشه‌های آیینی‌ای که دارند دستورالعمل‌هایی جمعی هستند و نه فردی؛ ازهمین‌رو موجب ارتباط میان اعضای قوم و طایفه نیز می‌شوند.

در این میان نمایش‌های آیینی هندی نیز در روزگار پیش‌ازاین جشن بودند و خود بخشی از مراسم چندوجهی محسوب می‌شدند که شادمانی و مشارکت مخاطب را جهت تکمیل فرایند اجرایی

طلب می‌کرد. آنچه امروزه به‌عنوان نمایش سنتی هندی باقی مانده بخش‌هایی از همان مراسم کهن است؛ مراسمی که در ادوار گذشته در قالب جشنواره‌های مذهبی عامه‌پسندی نظیر *رام‌لیلا*[۱۶]، *راس‌لیلا*[۱۷] و رقص و آوازخوانی *بهاجَن*[۱۸] انجام می‌پذیرفت و در کنار آن طواف، خواندن سرودهای نیایشی، رقص‌های خلسه‌آور، تهیه و طبخ غذا و سپس خوردن‌های دسته‌جمعی در محل‌های پوشیدهٔ داخلی یا محیط باز نیز معمول بود. بنابراین پیوندی که در جشن‌هایی با محوریت قربانی شکل می‌گیرد دو وجه کلی دارد:

نخست پیوند میان قربانی‌کننده و نیروی برتر (خدا/ برهمن)؛ نمایش هندی به‌عنوان بخشی از مراسم و جشن‌های قربانی به مثابه «اجرای یک آیین سنتی است که می‌توان آن را یک «رویداد» دانست؛ رویدادی که در هیچ مقولهٔ واحد، اعم از مذهبی، زیباشناختی، شخصی، چشایی، بصری و... نمی‌گنجد و اساساً قابل تفکیک نیست» (شکنر، ۱۳۹۴: ۵۲۸). به همین دلیل مراسمی ازاین‌دست بیش از آن‌که پدیده‌ای یک‌پارچه –همچون آنچه اثر هنری خوانده می‌شود– باشند یک «کنش» هستند.

دوم پیوند میان شرکت‌کنندگان یعنی اعضایی که در انجام مراسم قربانی شرکت می‌کنند؛ در کنش شکل گرفته در آیین‌های اجرایی چنین مراسمی تفکیک میان تماشاگر و اجراکننده چه به لحاظ ذهنی و چه عملی ناممکن است؛ چراکه همه ایشان زمانی کنار می‌ایستند، عمل قربانی را می‌بینند، گوش می‌دهند، می‌خورند، می‌رقصند و بدین طریق در بخشی از اجرای آیینی وارد میدان می‌شوند. ازاین‌رو این مراسم را می‌توان آمیزه‌ای از نمایش، رقص، موسیقی، غذا، نیایش و قربانی دانست که تجربهٔ آن در دنیای امروز امری بسیار نادر است؛ تجربه‌ای که به‌طور هم‌زمان آرامش‌بخش، ارضاء کننده، تأثیرگذار و دائمی است.

اجزای تشکیل‌دهندهٔ قربانی

آیین‌های قربانی در هر قوم و تمدنی ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را دارند بااین‌حال چند اصل را می‌توان به عنوان مقولات ثابت آیین قربانی نام بُرد که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد، اما ابتدا لازم است دلیل پرداختن به این جزئیات روشن گردد؛ اگر فرض شود که میان عمل قربانی و اجرای نمایش آیینی ارتباط وجود دارد و نمایش آیینی درواقع نوعی خاص از مناسک قربانی است، پرداخت به جزئیات مناسک قربانی و نمایش، می‌تواند در اثبات و یا رد این نظریه کمکی شایان کند؛

و اما مقولات ثابت در قربانی عبارت‌اند از:

۱. **قربانی‌کننده:** به‌طورکلی در آیین‌های مختلف دو نوع کلی قربانی‌کننده دیده می‌شود: نخست قربانی‌کنندهٔ انسانی؛ خواه به صورت فردی یا گروهی و خانوادگی و یا به‌صورت یک کلان، مانند قبیله، ملت و.... دوم قربانی‌کننده در هیئت خدا؛ این نوع از قربانی‌کنندگان بیشتر در مکاتب هندی یافت می‌شوند، مثلاً در *تای‌تیریه براهمنه*[۱۹] آمده: «خدایان توسط قربانی به بهشت نائل می‌شوند» (The Encyclopedia Britannica 1994, 26: 793) و یا در *ریگ‌ودا* آمده: «خدایان با قربانی‌ها قربانی کردند» (The Encyclopedia Britannica 1994, 26: 793)

۲. **قربانی‌شونده (مادهٔ یا موضوع قربانی):** اصولاً هرچیزی که برای انسان دارای ارزش باشد می‌تواند در مقولهٔ قربانی جای گیرد. به‌طورکلی موضوع قربانی را می‌توان به سه دسته اصلی تقسیم کرد:

ـ نخست، قربانی‌های خونی؛ یعنی هر شکل از حیات انسانی یا حیوانی

ـ دوم، قربانی‌های غیرخونی؛ مانند گیاهان (حبوبات، گل‌ها)، افشاندنی‌ها (عسل، روغن، شراب و آب)، پختنی‌ها، مسکوکات (سکه، جواهر، پول) و سایر چیزهای بی‌روح (فلزات قیمتی، ظروف، البسه، اسلحه)

ـ سوم، قربانی‌های الهی؛ مانند آن‌که یک خدا خودش را قربانی می‌کند. در دو دسته بالا، مادهٔ قربانی، چیزی از خدا در خود دارد که قربانی‌کننده تلاش می‌کند در طی عمل قربانی آن را به خدا بازگرداند، اما در قربانی‌های الهی، ماده قربانی با خودِ خدا یکی است؛ مثلاً در اساطیر هندی خدای *سومَه*[۲۰] به خاطر عصارهٔ مستی‌آورش قربانی می‌شود، بدین‌صورت که فشرده شده و در مراسم آیینی توسط یک خدای بزرگ‌تر (اصولاً *ایندره*[۲۱]) نوشیده می‌شود. این خوردن، از همان جنس لذتی است که به *رسه* وجه مشترک دارد.

۳. **آماده‌سازی تشریفات و ملزومات در مناسک قربانی:** برای اجرای مراسم قربانی پیش‌زمینه‌هایی لازم است؛ مثل تزیین محل، تطهیر و تزیین مادهٔ قربانی و غیره. بنابراین قربانی تنها هدیه‌ای نیست که تقدیم می‌شود، بلکه کل عمل و فرایند اجرای مراسم بر روی هم قربانی را کامل می‌کند. عمل تقدیم قربانی دارای یک شکلِ خارجی است که معمولاً در «خوردن» و تناول صورت می‌پذیرد. این غذا به عنوان چیزی رازآمیز، باقیماندهٔ خدا تلقی می‌شود که امکان اتصال عرصهٔ زمینی به آسمانی را در «عمل تناول» ممکن می‌سازد؛ امری که خاص تمدن هندی نیست و در دیگر جوامع نیز نظیر دارد؛ مثلاً در مفهوم عشای ربانی (شام خداوند) مسیحیان در انجیل متی، چنین آمده: حضرت عیسی نان را به شاگردانش داد و گفت: «بگیرید، بخورید، این است بدن من.» سپس جام را برداشت [...] و گفت: «همهٔ شما از این بنوشید. این است خون من برای عهد جدید که به خاطر بسیاری به جهت آمرزش گناهان ریخته می‌شود» (کتاب مقدس، انجیل متی، فصل۲۶، آیات ۲۶تا۲۸). یکی از دلایل تقدس چشیدن و *رسه* از همین امر نشئت می‌گیرد که در

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

جای خود به شرح و بسط آن پرداخته خواهد شد. علاوه‌بر خوردن راه‌های دیگری نیز برای رسیدن قربانی از عرصهٔ زمینی به آسمان وجود دارد، مثل دفن کردن که اصولاً در باورهای حاصلخیزی و کشاورزی قابل پیگیری است. محل سکونت خدایان نیز تا حدودی تعیین‌کنندهٔ چگونگی اجرای قربانی است؛ مثلاً اگر محل خدایان در آسمان‌ها باشد، بهترین روش استفاده از آتش و سوزاندن است. اگر خدایان در آب باشند، ماده قربانی یا بخشی از آن در قالب یک قایق کوچک در رود روان انداخته می‌شود.

۴. **مکان قربانی:** مکانی که در گذشته عمل قربانی در آن انجام می‌شد الزاماً مذبح نبود؛ قبور نیاکان، درختان کهن‌سال (که سمبلی از درخت کیهانی هستند)، چشمه‌ها، غارها (به عنوان تمثیلی از ناف زمین)، سنگ‌های عمودی و برافراشته (که غالباً محل استقرار خدایان قلمداد می‌شدند)، بام‌های مسطح و معابد، دیگر محل‌هایی بودند که مراسم قربانی در آن‌ها انجام می‌پذیرفت.

۵. **زمان قربانی:** در ادیان و آیین‌های کهن، پیشکش قربانی به درگاه خدایان به دو صورت منظم و خاص صورت می‌پذیرفت:
ـ منظم؛ شامل مراسم شکرگزاری به صورت روزانه، ماهانه و یا فصلی (همچون زمان کاشت و برداشت) و یا سالیانه (سالگشت) می‌شد.
ـ خاص؛ که بسته به حیات فردی در زایش، بلوغ جنسی، ازدواج و مرگ رخ می‌داد و یا برحسب شرایط زمانی درخطر، بیماری، جنگ و غیره انجام می‌گرفت.

۶. **گیرندهٔ قربانی:** خدایان تنها گیرندگان قربانی نیستند، بلکه ارواح، طبیعت[۲۲] و حتی مردگان و نیاکان می‌تواند دریافت‌کنندگان قربانی باشند.

۷. **اهداف قربانی:** برای عمل قربانی چهار هدف اصلی می‌توان تعریف کرد: ستایش (کُرنش)، شکرگزاری (نذری)، تضرع (استغاثه) و کفاره (Henninger 1995,12: 549). اما این موضوع جامع نیست، کما این‌که گاهی در گذشته «قربانی برای مقاصد خاص مانند پیشگوییِ آینده صورت می‌گرفت» (رحمتی، ۱۳۹۴: ۴۶) مانند آنچه در تمدن‌های چینی آمده است. از سویی فروکاستن امر قربانی به عاملی داد و سِتَدگونه، ارج این عمل مقدس را از میان می‌بَرَد. همان‌طورکه توضیح داده شد قربانی با پیشکش متفاوت است؛ چراکه عمل قربانی پیش از هر چیز با نیّت «قُرب» انجام می‌پذیرد و قربانی‌دهنده تلاش می‌کند در طی مراسم قربانی نزدیکیِ خود و موجودِ برتر (خدا، خدایان، ارواح، نیاکان و...) را به انجام رساند. ایجاد برکت و رفع بلا و یا ازدیاد نعمت، همگی در نتیجهٔ این قرب – و نه به عنوان هدف– حاصل می‌شود[۲۳].
حال که اصلی‌ترین مقولات عمل قربانی بیان شد، لازم است که به جایگاه قربانی در آیین‌های *ودایی* پرداخته شود؛ چراکه نمایش‌های آیینی هند تماماً در اساطیر *ودایی* انعکاس یافته است. بازآفرینی هر یک از داستان‌های برگرفته از این اساطیر روایی محملی برای عمل قربانی و نیایش و قرب به خدا دانسته می‌شود. درواقع می‌توان گفت نمایش آیینی هندی بیش از آن‌که اجرایی هنری باشد، امری مذهبی است و می‌باید به پیشینهٔ مذهبی‌ای که سبب ظهور آن شده توجهی خاص مبذول داشت؛

« مذهبی بودنِ پدیده‌ای (مذهبی) فقط به شرط آن‌که در جهت و وجه[۲۴] خاصش درک و فهم شود - یعنی با مقیاس مذهبی مورد مطالعه قرار گیرد- آشکار می‌گردد. اگر بخواهیم با مقیاس‌های فیزیولوژی و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و علم اقتصاد و زبان‌شناسی و هنر و غیره به مطالعه‌اش بپردازیم، در حقش به امانت رفتار نخواهیم کرد؛ یعنی به غفلت گوهر یگانه و غیرقابل تأویل و تقلیلش را، که همانا خصلت قدسیِ پدیدهٔ مذهبی است، از دست خواهیم داد. قطعاً پدیدهٔ مذهبیِ «ناب» - [یعنی] پدیده‌ای منحصراً مذهبی- وجود ندارد. مذهب امری انسانی و بنابراین مقوله‌ای درعین‌حال اجتماعی و زبان‌شناختی و اقتصادی است؛ زیرا انسان، خارج از قلمرو زمان و حیاتِ اقتصادی قابل تصور نیست. اما خواست تبیین مذهب به کمک یکی از این کار- ویژه‌های اساسی که در بازپسین مرحله، انسان را تعریف می‌کنند [نیز] کاری عبث است» (الیاده، ۱۳۸۵: ۱۷).

ازهمین‌رو ناگزیر باید ظهور آیین‌های نمایشی و اوج نظریات ساخته‌وپرداخته شدهٔ هندی را در مکاتب *ودایی* جست‌وجو کرد. در کتب به‌جای‌مانده از آیین‌های نمایشی مانند *ناتیه‌شاستره*[۲۵] نیز این هم‌آمیختگیِ نمایش و آیین مذهبی به‌وضوح و صراحت اعلام شده است؛ (رمضان‌ماهی و همکاران، ۱۳۹۶). کما این‌که *ناتیه* را *ودای* پنجم نام نهاده‌اند؛ *ودایی* که در عین تقدس، تکمیل‌کنندهٔ چهار *ودای* پیشین نیز هست. حال که تا حدودی امر قربانی و ویژگی‌های آن تبیین شد، به صورت موجز به مفاهیم مندرج در امر زیبایی که امروزه هنر نامیده می‌شود، پرداخته خواهد شد تا بتوان ادراک بهتری از مفاهیم مستتر در نمایش‌های آیینی و *رسه* حاصل از آن داشت.

قربانی در متون ودایی

منابع اصلی برای مطالعهٔ آیین *ودایی* عبارت‌اند از: *وداها*، *براهمنه‌ها*[۲۶]، *آرَنیکه*[۲۷]ها و *اوپنیشدها*. همان‌طورکه اشاره شد روح تمامی این متون یک اصل را پی می‌گیرد و آن اجرای عمل قربانی است؛ ولی در برخی مانند *آرنیکه‌ها* و *اوپنیشدها* این قربانی به صورت روحی و باطنی و در برخی دیگر مانند *ریگ‌ودا*[۲۸]، *اَتَارواودا*[۲۹] و *براهمنه‌ها* قربانی به صورت امری بیرونی در نظر گرفته می‌شود و به همین دلیل این متون به چگونگی عمل و انجام

مناسک قربانی می‌پردازند. بنابراین می‌توان گفت «با پایان عصر ودایی درواقع عصر قربانی‌های بزرگ به پایان می‌رسد، اما تفکر قربانی و انجام آن در متون دیگری به نام *سوتره*[۳۰] ها - در عصر *اوپنیشدها*- به حیات خود ادامه می‌دهد. *سوتره*ها که برحسب موضوع به *شروته‌سوتره*[۳۱] و *گرهیه‌سوتره*[۳۲] تقسیم می‌شوند، اصلی‌ترین منبع برای اطلاع از قربانی به شکل *براهمنه*ها در این عصر هستند» (Gosh, 1988: 239).

اهمیت قربانی در کتب *ریگ‌ودا* تا بدان جاست که بخش اعظمی از تعالیم و آیین‌های *ودا* تنها به مدد آن انجام می‌پذیرد. مهم‌ترین ویژگی‌های قربانی در آیین‌های ودایی عبارت‌اند از:

- در آیین *ودایی* قربانی با مفهوم آفرینش مرتبط است. مثلاً در سرودهای *ریگ‌ودا*، *مَندَلهٔ* دهم، آیه ۸۹، قربانیِ آغازین (*پوروشه*[۳۳]) موجود عظیم‌الجثه‌ای است که توسط خدایان قربانی می‌شود و از اعضای او تمام موجودات خلق می‌شوند(RigVeda, puruṣa sūkta,10, 90). این خلق فقط شامل جهان مادی نیست، بلکه آفرینش برخی خدایان (مانند *ایندره* و *آگنی* از دهان *پروشه*) و حتی متون مقدسی چون *ریگ‌ودا*، *سامه‌ودا* و عبارات آیینی *یجورودا* را نیز شامل می‌شود.

- قربانی در متون *ودایی* بارها به‌عنوان استعاره‌ای توصیفی و تشبیهی به کار رفته و به دلیل بیان احساسات خوشایند نقشی ارزش‌بخش دارد؛ مثلاً ستایش زمین ازآن‌روست که «محل اجرای قربانی است» (رحمتی، ۱۳۹۴: ۱۷۸) و یا «*مَروت*ها[۳۴] مانند [...] روحانیونی که خدایان را با قربانی‌هایشان خشنود می‌کنند، سرشار از محبت هستند» (RigVeda, S.B.E, XXXII, 416).

- در کتب *ودا* جایگاهی که خدایان بر آن می‌نشینند *برهیس*[۳۵] نام دارد. این واژه به معنای «علف قربانی» است و ازاین‌رو با اصل قربانی در ارتباط کامل است: «ای *آگنی*[۳۶] با خدایان بر روی *برهیس* بنشین» (RigVeda, S.B.E, XLVI, 6).

- انجام عمل قربانی، مختصِّ انسان‌ها نیست، بلکه توسط خدایان نیز انجام می‌پذیرد؛ «خدایان قربانی را قربانی کردند» (RigVeda, Renou, 65).

- قربانی دارای آن‌چنان اجر و جایگاهی است که خدایان، آرزومند و مشتاق قربانی هستند؛ «تو [ای آگنی]، آن‌ها [خدایان] را به اینجا رهبری خواهی کرد، آن‌هایی را که مشتاقانه به سوی پیشکش‌های قربانی می‌آیند» (RigVeda, S.B.E, XLVI, 92).

- ثمرات قربانی هم برای انسانِ قربانی‌دهنده است و هم برای خدایی که قربانی از برای او صورت گرفته است. ازجمله آثار قربانی برای خدا می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: لذت‌آور[۳۷]، نیروبخش[۳۸]، درخشش[۳۹]، خشنودی[۴۰]، گرم شدن با آتش قربانی[۴۱]، بازی کردن[۴۲] برای انسان نیز بخشش ثروت از سوی خدایان[۴۳]، تضمین بقای نسل[۴۴]، اتحاد با خدایان[۴۵]، نابودی دشمنان[۴۶]، سلامتی[۴۷] و وفور قهرمانان[۴۸]، تنها بخشی از ثمرات انجام قربانی است، به همین دلیل انسانِ *ودایی*، رنجِ برپایی آن را بر خود هموار می‌کرد.[۴۹]

نتایج قربانی نه‌فقط به صورت اثباتی، بلکه به صورت سلبی نیز هست، مثلاً دفع بلا، نابودی دیوها[۵۰]، جدایی از مرگ[۵۱] و مورد نفرین واقع نشدن[۵۲].

- آنچه در مراسم قربانی نثار می‌شود، تنها قربانیِ خونی یا غیرخونی نیست، بلکه در برخی موارد کلام[۵۳] و عشق[۵۴] نیز نثار خدایان می‌شود. هم‌چنین قربانی یکی از اصلی‌ترین مظاهر تولدِ دوباره و تشرف است؛ «جوان را با جامه‌ای آراسته به اینجا می‌آورند؛ او در تولد [دوبارهٔ خود] بسیار زیبا می‌شود، خردمندان فرزانه، با افکاری مملو از اندیشهٔ نیک، در آرزوی خدایان، او را [به پیشگاه] می‌آورند، او را که [پیش‌ازاین] حیات یافته، در روزگارانی فرخنده در [میان] جماعت رشد کرده و [اکنون] در مراسم قربانی، دوباره متولد می‌شود» (RigVeda, S.B.E, XLVI, 252).

هدف از بیان چنین مطالبی شرح روش‌های اجرای قربانی در *ودا*ها نیست، بلکه آنچه می‌تواند در پیش‌بُردِ این تحقیق راهگشا باشد تأکید بر این موضوع است که در آیین *ودایی* جهان به واسطهٔ نیروهایی حرکت می‌کند که از قربانی تغذیه می‌شوند. عدم اجرای جشن (*یجنه*) موجب تضعیف خدایان شده و درنهایت انهدام جهان را به همراه خواهد داشت. بنابراین برای محافظت از عالم و هدایت نیروهای زایندهٔ آن باید *یجنه* را با تشریفات کامل و به صورت ادواری انجام داد.

در این میان *آگنی* را می‌توان نقطهٔ عطف مراسم *یجنه* دانست. «*آگنی* تو کسی هستی که خدایان او را اینجا [در مراسم قربانی] برای *منو*[۵۵] به عنوان بهترین مجریِ قربانی قرار داده‌اند» (RigVeda, S.B.E, XLVI, 32).

دلیل پرداختن به جایگاه *آگنی* ازآن‌رو است که این خدا در نمایش آیینی هم نقش بسزایی بر عهده دارد که در جای خود به آن پرداخته خواهد شد. آغازگرِ مراسم *یجنه* ستایش *آگنی* است. در این مراسم، که *آگنیش‌تومَه*[۵۶] نام دارد، روحانیون حاضر در مراسم پس از ستایش *آگنی* و قبل از آن‌که از عصارهٔ *سومه* بنوشند، مقداری از آن را در آتش می‌ریزند و این‌گونه به *آگنی* خوراک می‌دهند. بدین‌سان *آگنی* پل اتصال انسان‌ها با خدایان دانسته می‌شود(BhagavadGita, 3, 10-12). «او را می‌توان با دهانِ خدایان یکی دانست؛ [یعنی] جایی که قربانی را می‌بلعد و محل تجمع خدایان، انسان‌ها و رشتهٔ اتصال میان آن‌ها است» (Zaehner, 1988: 19).

آگنی خدایی است که با دو چهره تصویر می‌شود. این دو چهره بودن ریشه در نگرش ایدئولوژیک این قوم به مقولهٔ آتش است. عنصر آتش گرمابخش است ازهمین‌رو زایا دانسته می‌شود. از رویش گیاه (به کم تابش گرمابخش خورشید) تا بسته شدن نطفه

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

آتش نقشی فعال دارد. از سویی همین آتش دارای قدرت نابودگری و سوزاندگی است؛ قربانی در آتش مقدس سوزانده می‌شود و در این سوزش به چیزی تبدیل می‌گردد که خدایان را خشنود و سیراب می‌کند. هرچند در ابتدا این دو ویژگی (زندگی‌بخشی و ویران‌کنندگی) متضاد به نظر می‌آیند اما یک وجه خاص و مشترک نیز دارند: آتش عنصر «تبدیل» است؛ چه آن زمان که دانه را به گیاه تبدیل می‌کند و چه زمانی که قربانی در آن می‌سوزد. آتش عنصر *شیوا* است و یکی از وجوه *شیوا*، مرگ است. *آگنی* به عنوان وجهی از شیوا مرحله‌ای را می‌سوزاند تا به مرحله‌ای دیگر تبدیل شود. آتش، ققنوس‌وار عمل می‌کند.

جایگاه *آگنی* به عنوان عنصری تحول‌بخش در *ریگ‌ودا* نیز قابل تأمل است. «*ریگ‌ودا* با این کلمات آغاز می‌شود: «*آگنیمیت پروهیتَم*»[۵۷] که به صورت تحت‌اللفظی یعنی «همچون یک کاهن با *آگنی* رفتار می‌کنم». به‌احتمال‌زیاد این جمله یعنی «آماده‌ام در پیشگاه *آگنی* چیزی را قربانی کنم» (یارو، ۱۳۸۹: ۸۴). حرکت مصوت «آ»[۵۸] در کلمه *آگنی* نه‌فقط یک حرف الفبا بلکه آغازگر حروف است. این مهم در *مانترهٔ* مقدس «اوم»[۵۹] نیز وجود دارد. با توجه به دیدگاه مقدسی که حکمت شرقی برای «کلمه» قائل است می‌توان چنین استنباط کرد که حرف «آ»، حرکت را آغاز می‌کند و به همین دلیل، «آ، فعال کردن کل تجلی پدیداری[۶۰] است» (یارو، ۱۳۸۹: ۸۴). ازهمین‌رو *ریگ‌ودا* نیز به عنوان کهن‌ترین کتاب مقدس با مصوت «آ» شروع می‌شود. حرف «آ» کامل‌ترین مصوت است. برای تولید آن دهان‌گشوده می‌شود و نفس بیرون می‌آید. گویی تلفظ آ، آزادی است و گفتار با آن آغاز می‌شود. جالب آن‌که بسیاری از هنرپیشگان در تمرینات خود از همین مصوت جهت گرم کردن حنجره استفاده می‌کنند. حرف «گ» به عنوان دومین حرف، حرفی صامت است و بنابراین کنشی محدودکننده دارد. پس از «آ» که فعال‌کننده و تجلی‌بخش کل است، «گ» با قاطعیت وارد عمل می‌شود و در بی‌کرانگی «آ» مداخله می‌کند و این‌چنین شکلی خاص آفریده می‌شود و مصوت نامحدود قدرت آفریدن با کنشی صامت متوقف می‌گردد. بنابراین واژه‌ها برای شکل گرفتن نیازمند عرصه و محدودیت به صورت توأمان هستند؛ مرزهایی که میان زبان و دندان شکل می‌گیرد و چیزی را از کل جدا می‌کند و صورت می‌بخشد. عالم نیز از این عرصه و محدودیت مستثنا نیست و در آن *آگنی* در شکل‌بخشی و صورت‌دهی نقش ایفا می‌کند و همه‌چیز با او آغاز می‌شود.

هنر در آیین هندی

ازآنجاکه این پژوهش قصد دارد نگاهی درون تمدنی به تمدن هند داشته باشد، به‌طور موجز با بررسی متون مقدسی چون *ودا*ها و *اوپنیشد*ها و *براهمنه*ها و هم‌چنین آراء برجسته‌ترین متفکرین حوزه هندشناسی تلاش گردید مفهوم هنر و زیبایی در حکمت هندی به‌طور خلاصه بیان شده و تفاوت آن با آراء برآمده از تفکر زیبایی‌شناسانه بیان گردد. لازم‌به‌ذکر است که نویسنده در مقاله‌ای مستقل، با استناد به منابع اصلی ودایی، این مؤلفه‌ها را با جزئیات کامل تبیین کرده است. بر همین اساس اهم خصوصیات هنر در اندیشهٔ هندی را می‌توان چنین دانست:

نخست به‌واسطه آنکه که نگاه هندی به جهان، تفکری کل‌نگر است، مقولاتی همچون هنر و زیبایی را نمی‌توان مفاهیمی مستقل دانست و همواره میان آن‌ها با دین، مذهب و آیین اشتراکاتی وجود دارد.

دوم، تمامی فعالیت‌های جسمانی و روحانی بشر می‌باید در مسیر رسیدن به غایات چهارگانه حیات (*دارمه*[۶۱]، *اَرته*[۶۲]، *کامه*[۶۳] و *مکشه*[۶۴]) باشد (رمضان‌ماهی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۷) و هنر نیز از این امر مبرا نیست. هنر و زیبایی در ارتباط کامل با معرفت، شناخت و آگاهی است و تلاش فرد (چه هنرمند و چه مخاطب) را در رسیدن به *مُکشَه* (رهایی) یاری دهد (Rig Vedas, Aitareya Brahmana, VI: 27). پس هنرمند نوع خاصی از انسان نیست، بلکه هر انسانی گونهٔ خاصی از هنرمند است که با توجه به آنچه نظام طبقاتی بر عهده او نهاده وظایف خاصی را در پیش‌بُرد جامعه به انجام می‌رساند. اثر هنری تنها به مثابه محرکی است که سبب گشایش و رهایی روح از همه عوامل بازدارندهٔ بصیرت می‌شود. بنابراین هنر برای نیل به غایات خاص به خدمت گرفته می‌شود و ارزشی درون–خودی ندارد.

سومین مورد آنکه نگاه متافیزیکی به مقوله هنر و زیبایی سبب می‌شود هنر با دو مفهوم شهود، مراقبه و یوگا ارتباطی ناگسستنی یابد؛ حس شهود برای ادراک اصلِ صورتِ چیزها، هنرمند را شبیه به نیایشگری می‌کند که با تکرارِ اوراد و تمرکز ذهن به وادیِ معقول راه می‌بَرَد. بنابراین احساسِ فردی و قوای حسی در تولیدِ اثرِ هنری نقشی ندارد و هنر کاملاً وابسته به حوزهٔ معقول است و نمی‌توان از استعداد هنری و شخصیِ هنرمند حرفی به میان آورد (رمضان‌ماهی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۸).

چهارم با توجه به متون ودایی مفهوم اثر هنری از نظر بیرونی برای فایده و کاربرد و از نظر درونی برای لذت قوهٔ عاقله است که در یگانگی عاقل و معقول حاصل می‌شود (chāndogya Upa-niṣad, VIII, 1: 1-3). بنابراین با آن‌که تجربهٔ حقیقی زیبایی در کُنه خود تعریف‌ناپذیر است، اما می‌توان آن را انفتاح و لذت قوهٔ عاقله دانست.

پنجم آنکه چون مبدأ هنر، ملکوت است بنابراین هنرمند نقشی در ساخت و تولید اثر ندارد؛ هنرمند صرفاً وسیله‌ای است که به‌واسطه آن خالق (خدا/ برهمن) دست به خلق می‌زند. هنرمند در طی مسیر خلق هنری از زمانی که فرم را به صورت ذهنی

می‌بیند تا زمانی که به آن شکل بیرونی می‌بخشد، در طی طریقی درونی است و در طول این مسیر می‌باید سکون یافته باشد؛ بدین معنا که خودِ آشنایِ خود را کنار نهاده و با اصلِ چیزی که قصد بازآفرینی آن را دارد به یگانگی کامل رسیده باشد. همین یگانگی و فراموشیِ خود سبب می‌شود امکان حضور برهمن در فرد به وجود آید (شایگان، ۱۳۷۵: ۱۷۳). بنابراین فعالیت هنری به لحاظ مفاهیم معقول مبتنی بر روابط علیّ نیست، بلکه راه شکافتن و ویران ساختن دیوارها و موانع ذهنی و عاطفی است که تجلی ذاتیِ جان در پسِ آن‌ها نهان گشته است. به‌بیان‌دیگر هنر، بنا به مناسکی که در مسیرِ آن انجام و نیز آثار و نتایجی که از آن حاصل می‌شود، عملی عبادی است» (بلخاری، ۱۳۹۳: ۶۵-۶۶).

ششم آنکه اتحاد با مضمون غایی، هم برای هنرمند و هم مخاطب، امری الزامی است و همچون پیش‌شرطی برای نقش بستن صورت خیال در ذهن هنرمند و بازآفرینی آن در ذهن نظاره‌گر است (Rigveda, V, 2: 11).

هفتم روح هنرمند و مخاطب می‌باید به مدد ظرایف طبع، مستعد چنین رهایی و گشایشی باشد. به‌عبارت‌دیگر ادراک اثر هنری با معرفت درونی و قلبی فرد (چه مخاطب و چه هنرمند) وابستگی کامل دارد.

و درنهایت آنکه تقلید از صورِ معقول به معنای تقلید از صورت جسمانی اشیاء نیست، بلکه تقلید از طبیعت به معنای خلق همچون طبیعت است (بلخاری، ۱۳۹۳: ۷۳). تقلید، چیزی به مثابه رونویسی از دست خدایان است؛ آنچه بوده مجدداً اجرا می‌شود؛ به همین دلیل هنر تنها در وادی عمل و اجراست که حاصل می‌شود و در همین اجراست که تخیل خلاق هنرمند سبب ایجاد و آفرینش می‌گردد. این عمل‌گرایی از کلیدی‌ترین خصوصیات هنر سنتی است.

وجوه مشترک عمل قربانی و اجرای نمایش آیینی

حال که اصول و مبادی عمل قربانی و امر هنری برشمرده شد، می‌توان به وجوه مشترکی که با استناد به آنها اجرای اثر هنری نمودی از عمل قربانی است برشمرد.

توجه به این نکته ضروری است که در بنیان اندیشهٔ هندویی میان معماری معبد (قربانگاه) و بدن سالک ارتباط همانندی وجود دارد. «کهن‌ترین گونهٔ معماریِ مقدس هندی، هم محصور و هم مسقف، از نوع *سَدَس*[۶۵] در مراسم قداس یا قربانیِ *ودایی* است؛ (یعنی خودِ عملیات قربانی به مثابه *سَتْرَه*[۶۶] به معنای جلسه یا نشست است). این محصوره [قربانگر] درواقع او به صورت یک جنین درمی‌آید و از زهدانِ آن محصورهٔ مقدس دوباره زاده می‌شود[۶۷] . این «کلبه یا عمارت، عالَم صغیر[۶۸] ی است که مثلاً کنج‌های آن را «چهارگوشهٔ عالَم»[۶۹] نام نهاده‌اند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۳۰-۲۹).

تناظری که در اینجا میان انسان و قربانگاه برقرار می‌شود، بسیار حائز اهمیت است؛ چراکه در نمایش هندی نیز همین تناظر میان محل برگزاری نمایش، کالبد بازیگر و بدن مخاطب وجود دارد. در حکمت هندی معبد (خانهٔ خدا) تمایزی با مسکن انسان ندارد؛ بزرگ خانواده هر روز در سِمَت کاهن، آیین *آگنی‌هُتْرَه*[۷۰] را انجام می‌دهد. از سوی دیگر کالبد انسان در این میان نقشی مهم ایفا می‌کند: از یک‌سو معبد به دست انسان ساخته می‌شود و از سوی دیگر این کالبد انسانی، تناظری کامل با معبد دارد؛ انسان، «عالم صغیر»، «معبدی مقدس» و یا همان «شهر خدا»[۷۱] است (Athara Veda, X. 2. 30 & Upaniṣad, Chāndogya Upaniṣad, VIII, 1. 1-15).

لازمهٔ این تناظرِ بدن و معبد آن است که هر نیایشی در برون صورت گیرد در درون نیز رخ دهد. محل این رخداد، دل است. در *چاندگیه اوپنیشد*، دفتر هشتم آمده: «در این تن، در مأوای برهمن، آری، خانه‌ای کوچک است، چون یکی نیلوفر، در آن خانه مأمنی است بس کوچک. آدمی می‌باید بیابد آن مأمن چیست؟ [چراکه] هرآنچه در مأمن قلب است، در جهان بیرون هست. آسمان، زمین، آتش، باد، خورشید، ماه، آذرخش، ستارگان، هرچه هست و هرچه نیست، هر چیز و ناچیز آنجاست. همه‌چیز در تنِ آدمی است، هر هستی و هر هوس.» (اوپنیشدها، *چاندگیه اوپنیشد*، ۱۳۸۷: ۲۵۴). درحقیقت این آیین‌های محسوسِ بیرونی تنها وسیله یا پشتوانه‌ای برای تأمل و نظارهٔ درون هستند که شناخت معقولات را به واسطهٔ محسوسات ممکن می‌سازند. بنابراین عمل قربانیِ نیز تنها عملی در ساحت بیرون نیست، بلکه می‌توان آن را ذاتاً عملی درونی و ذهنی دانست؛ «قربانگر باید تمامی ذهن و جان خویش»[۷۲] را برای چنین عملی به کار گیرد؛ این بدان معناست که قربانی‌کننده از خویشتنِ خویش تهی می‌شود و خود را قربان می‌کند؛ پس «دل همان محراب است، کالبد برون انسانِ قربانگر، همان پیشکش؛ و شعلهٔ آتش، همان جانِ مشتاق» (Śatapatha Brāhmaṇa, X, 5. 3. 12).

از تمامی آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که عمل قربانی، پیوندی میان دنیای مادی و معنوی برقرار می‌کند؛ از یک‌سو «موضوع قربانی از قلمرو و یا موقعیت دنیوی (ناپاک) به قلمرو یا موقعیت مقدس منتقل می‌شود» (Henninger, 1995: 548) و از طرفی دیگر میان کالبد جسمانی انسان - به واسطهٔ قلب- ارتباطی با عالَم روحانی برقرار می‌شود. این همان پیوند عالَم *لَئوکیکه*[۷۳] (به معنای علم محسوس) و *اَلَئوکیکه*[۷۴] (عالم فراماده/ عالم معقول) است که در هنر نمایش به‌نوعی دیگر بازآفرینی می‌شود. در اندیشهٔ هندی *رسه* امکان پیوند جهان *لَئوکیکَه* را با عالم *اَلَئوکیکَه* فراهم می‌آورد و به وسیلهٔ آن اتصالی که بنا بر روایات اسطوره‌ای در

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

جدول ۱. ویژگی‌های مشترک قربانی و نمایش آیینی هندو (منبع: نگارنده).

قربانی	نمایش آیینی
قربانی برآمده از آیین‌های *ودایی* است	نمایش برآمده از اساطیر *ودایی* است.
کتب مقدس ودایی مثل *ریگ‌ودا*، چگونگی روند انجام مناسک قربانی با کوچک‌ترین جزئیات شرح داده شده است.	در کتب نمایش هندی مثل *ناتیه‌شاستره*، چگونگی روند انجام نمایش آیینی با کوچک‌ترین جزئیات شرح داده شده است.
قربانی نوعی عبادت است.	نمایش نوعی عبادت است.
واژه قربانی با جشن (*یجنه*) در ارتباط است و گاهاً با رقص و پایکوبی همراه است.	نمایش آیینی بخشی از یک جشن است که با رقص و پایکوبی همراه است.
انجام عمل قربانی با خواندن اوراد مقدس (*منتره*) همراه است.	قبل از شروع نمایش، بازیگر با خواندن اوراد مقدس (*منتره*) و مراقبه خود را برای اجرا آمده می‌کند.
خواندن بخش‌هایی از کتب مقدس و *منتره*‌ها به صورت جمعی صورت می‌گیرد.	خواندن بخش‌هایی از متون نمایشی مانند *مهابهارته* به صورت جمعی صورت می‌گیرد.
قربانی با جمع در ارتباط است؛ اجراکنندگان مناسک و بینندگان همه در ثمرات قربانی شریک‌اند.	نمایش به صورت جمعی انجام می‌شود؛ بازیگران و مخاطبان (شرکت‌کنندگان) همه در رسیدن به *رسه* شریک هستند.
قربانی یک عمل است؛ یعنی پروسهٔ اجرایی است و نه آن چیزی که تقدیم می‌شود.	نمایش عمل اجرایی است و به‌واسطه اجرای آن *رسه* امکان ظهور می‌یابد.
عمل قربانی باید کاملاً بر اساس آنچه در متون مقدس آمده صورت پذیرد؛ یعنی نوع اجرا همواره ثابت است.	عمل اجرایی (بازیگری) باید کاملاً بر اساس اصول آمده در متونی چون *ناتیه* صورت پذیرد؛ یعنی فاقد خلاقیت‌های فردی است.
در مراسم قربانی آگنی (خدای آتش) از ابتدا حضور دارد.	در اجرای نمایش آیینی، آگنی از ابتدا در صحنه وجود دارد که در چهار سوی صحنه روشن است.
قربانگاه در فضای باز یا بسته و در وسط صورت می‌گیرد و شرکت‌کنندگان در دورتادور مذبح حلقه می‌زنند.	نمایش آیینی فاقد سِن تناتری است و تماشاچیان در دورتادور صحنه حلقه می‌زنند.
به واسطهٔ ارتباط میان متون مقدس و قربانی، تمام شرکت‌کنندگان از روند انجام مناسک قربانی مطلع هستند.	به واسطهٔ ارتباط میان اسطوره‌های آیینی و موضوع نمایش، تمام تماشاچیان از روند ماوقع نمایش مطلع هستند.
بخش مهمی از قربانی تناول ماده قربانی (خوردن) است که با طعم و چشش در ارتباط است.	واژه *رسه* به عنوان مهم‌ترین دستاورد اجرای نمایش به معنای طعم و مزه است که با خوردن در ارتباط است.
کلام و عشق به خدایان در قربانی نثار می‌شود.	بیشترین میزان *رسه* در اجرای نمایش‌های *کرشنه* صورت می‌گیرد که محوریت آن‌ها عشق‌ورزی است.
قربانی اصلی‌ترین مظهر تولد دوباره و تشرف است.	به واسطه شرکت در نمایش آیینی تولد دوباره صورت می‌گیرد.
همواره تناظری میان قربانگاه و انسان وجود دارد؛ هرچه در برون صورت می‌گیرد باید در درون نیز رخ دهد و محل این رخداد دل است.	نمایش آیینی که در بیرون در حال اجرا است، در قوه تخیل بیننده کامل می‌شود و موجب ایجاد *رسه* می‌گردد، محل این رخداد دل است.
قربانی سبب پیوند عالم برون (*لئوکیکه*) و درون (*آلئوکیکه*) می‌شود.	*رسه* تنها در صورت اتصال میان عالم معنوی (*لئوکیکه*) و عالم مادی (*آلئوکیکه*) ایجاد می‌شود.
مناسک قربانی غالباً به صورت منظم و در روزهای خاصی صورت می‌گیرد.	اجرای آیین‌های نمایشی غالباً به صورت منظم و در روزهای خاصی صورت می‌گیرد.

آغاز جهان برقرار بوده و بنا به دلایلی گسسته شده مجدداً برقرار می‌شود. به‌عبارتی‌دیگر *رسه* از معنایی در جهان مادی به معنایی در عالم غیرمادی و الوهی گسترش می‌یابد. چنین نگرشی در هنر و اندیشهٔ هندی نیز پی گرفته می‌شود، بدین معنا که این تغییر «به مثابه حرکتی از قلمرو عادی (*لئوکیکه*) یا همان عرصهٔ طعم و مزه در این جهان به عرصه‌ای متعالی (*آلئوکیکه*) [یعنی قلمرو زیبایی] -که درعین‌حال این جهانی است- در نظر گرفته می‌شود.» (Schweig, 2010: 623)

بر اساس آنچه تا کنون گفته شد می‌توان وجود اشتراکات میان قربانی و نمایش آیینی هندی را مانند «جدول ۱» دسته‌بندی کرد.

بنابراین آنچه امروزه هنر نمایش آیینی هندی خوانده می‌شود، تنها اجرای یک روایت ساده و داستانی فولکلور نیست، بلکه اجرای یک عمل مقدس است که ریشه در اسطوره و نمادهای اساطیری دارد. درواقع حلقهٔ نهایی که آیین قربانی را به هنر نمایش وصل می‌کند بر بنیان اندیشه‌های برآمده از تفکر اسطوره‌ای شکل می‌گیرد.

نتیجه

در این پژوهش با بررسی و تحلیل سه محور آیین *ودا*، عمل قربانی و نمایش آیینی تلاش شد تا فصل مشترک این سه محور روشن شود. بر این اساس، نتایج تحقیق بیانگر آن است که نمایش آیینی هندی، به عنوان هنری که بیشترین میزان *رسه* در آن ظهور می‌یابد، با اصل قربانی و مبانی ودایی به صورت توأمان در ارتباط است.

ماحصل بحث بیانگر آن است که هنر نمایش هندی در معنای آیینی با آنچه امروزه از این واژه مراد می‌شود متفاوت است. در دنیای کهن تفکیکی که امروزه میان حوزه‌های مختلف زندگی بشری ایجاد شده وجود ندارد و نوعی کل‌نگری حاکم بر تمام فعالیت‌های انسانی است. تمامی این اعمال یک هدف غایی دارند: کنشی که موجب رسیدن به *مکشه* (آزادی) و تحت قانون *دارمه* انجام پذیرد. بنابراین نمایش آیین هندی نوعی عمل عبادی است که ریشه در اهمیت و کارکرد امر قربانی در آیین *ودایی* دارد. به‌بیان‌دیگر آن نوع از نمایش آیینی هندی، که امروزه هنر خوانده می‌شود، بازخوانی نوعی از مناسک قربانی است که در خلال یک جشن آیینی اجرا می‌شود و بیش از آن‌که به دنبال دستاوردهای زیبایی‌شناسانه یا خلق اثر هنری باشد در پی رسیدن به غایتی آیینی است که درنهایت موجب ایجاد وجدی می‌گردد که *رسه* خوانده می‌شود؛ تجربه‌ای که تنها به‌واسطه تکرار عمل خدایان و بازآفرینی اعمال و حالات ایشان امکان ادراک می‌یابد. پس درک و فهم آنچه نمایش داده می‌شود وابسته به شناخت و ادراک آیین‌های کهن *ودایی* است. به همین دلیل وجوه مشترک آیین قربانی و هنر نمایش، که در این تحقیق ذیل ۱۸مورد دسته‌بندی شد، به عنوان اصلی‌ترین محور آموزه‌های *ودایی* می‌تواند در خوانش امروزین ما از اجراهای نمایش هندی مؤثر باشد. یافته‌های تحقیق بیانگر آن است که تناظری دقیق میان قربانی و نمایش آیینی وجود دارد و بنا بر آن نمایش هندی بیش از آن‌که یک اجرای تئاتری باشد، یک عمل آیینی- عبادی با هدف ایجاد *رسه* و غایت *مکشه* است. رسیدن به *رسه* تنها در صورتی حاصل می‌شود که علاوه‌بر شناخت مبانی اجرایی قربانی، بر اصول حاکم بر آن ایمان داشت و با حضور قلب به تماشای آن نشست؛ حضور قلبی که ریشه در باورهای اعتقادی به حکمت‌های ازلی *ودایی* دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mahābhārata؛ سروده‌ای حماسی از سده پنجم یا ششم ق.م که به زبانِ سانسکریت و نوشته‌ی ویاسَ و گروهی از مؤلفان است و با بیش از یکصدهزار بیت، بلندترین حماسه منظوم جهان است.

۲. Rāmāyaṇa؛ حماسه باستانی هندوستان که تقریباً در بین سال‌های ۴۰۰ ق.م تا ۲۰۰ م. نگاشته شده‌است. *رامایانه* که در کنار *مهابارته*، دو منظومه بزرگ حماسی هند هستند.

۳. The Vedic religion

۴. Upaniśad؛ از متون حکمی و عرفانی هندو که حدود ۶۰۰تا۴۰۰ق.م پیرامون تفسیر *ودا*های چهارگانه نگاشته شده است.

5. *rasa.* 6. *sādṛśya.* 7. *susādṛśy.*
8. Henninger. 9. The Encyclopedia of Religion.
10. *yajña.* 11. *jashne.* 12. yazišn.
13. êzšn. 14. *yaj.*

۱۵. پروفسور «لی‌یو»، از مورخان برجسته حوزه‌ی دین در مقاله‌ای که در دایره‌المعارف بریتانیکا موجود است به خوبی این موضوع را مورد واکاوی قرار داده و قربانی را چیزی مانند هدیه می‌داند که فرای یک معامله‌ی صوری موجب ایجاد پیوند می‌شود. برای اطلاع بیشتر نگاه کنید: The Encyclopedia Britannica 1994, 26: 792.

16. Rāmlīlā. 17. *rāsa-līlā.* 18. *Bhajan.*
19. Taittirīya-Brāhmaṇa.

۲۰. soma؛ شربت مقدس سُکرآور، هم‌چنین نام گیاهی مقدس که در مراسم آیینی استفاده می‌شود.

۲۱. خدای آذرخش.

۲۲. مانند آن‌چه در آیین شینتو رخ می‌دهد.

۲۳. همین امر در دین مبین اسلام نیز دنبال می‌شود و خداوند، عمل قربانی را نوعی عبادت می‌داند که ظاهری و باطنی دارد؛ آن‌چه به خدا می‌رسد، نه ظاهر که باطن قربانی است: «هرگز گوشت‌ها و خون‌های آن‌ها به خداوند نخواهد رسید، بلکه از جانب شما تقوا(ی درونی و عملی) به او می‌رسد. این چنین خدا آن‌ها را رام شما کرده تا به پاس آن‌که شما را هدایت کرده خدا را تکبیر گویید و بزرگ بدارید و (تو ای پیامبر) نیکوکاران را بشارت ده.» (قران کریم ۱۳۸۰، سوره حج، آیه ۳۷).

24. modalité. 25. *Nāṭya Śāstra.* 26. *brāhmanas.*
27. *āranyaka.* 28. rg. 29. *atharvā.*
30. *sūtra.* 31. *śrauta sūtra.* 32. *gṛhya sūtra.*
33. *puruṣa.*

۳۴. marut؛ *ماروت*ها به همراه *رودرَه*ها (*rudras*) از خدایان فضای میانه هستند.

۳۵. barhis؛ *برهیس* نام گیاهی است که زمین قربانی (قربانگاه) را مانند فرش می‌پوشاند (داراشکوه ۱۳۹۰، ۲: ۵۰۷).

۳۶. Agni؛ خدای آتش.

37. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 391&401).
38. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 391).
39. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 390).
40. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 416).
41. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 356).
42. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 209).
43. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 347&386).
44. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 312&412).
45. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 313).
46. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 386).
47. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 412).
48. (RigVeda, *S.B.E*, XLVI, 420).

۴۹. گاهی این مراسم دو سال به طول می‌انجامید و هفتاد روحانی در اجرای آن دخیل بودند (Hiltebeitel 1995, 339).

50. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 386 & XLII, 66).
51. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 386).
52. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 17).
53. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 277).
54. (RigVeda, *S.B.E*, XLVI, 75&76).

۵۵. menu؛ پدر نسل بشر.

۵۶. Agniṣṭoma؛ برای اطلاع بیشتر نگاه کنید: Johnson, 2009.

57. *agnimite purohitam.*
58. a.

۵۹. aum؛ برای اطلاع در مورد این کلمه نگاه کنید: داراشکوه ۱۳۹۰، ۲: ۵۰۶.

60. phenomenal manifestation.

۶۱. Dharma؛ قانون، شریعت، اصل.

۶۲. Artha؛ ثروت.

۶۳. Kāma؛ لذات حواس، شهوت، هوس.

۶۴. Mokśa؛ رستگاری، رهایی کامل.

۶۵. sadas؛ به معنای محل جلوس.

66. sattra.
67. *Śatapatha Brāhmaṇa*, III, 1.1.8 & *Taittirīya Samhitā*, VI, 1.1.1 & 2.5.5.
68. microcosm.
69. *Taittirīya Samhitā*, VI, 1.1.1.

۷۰. agnihotra؛ به معنای سوزاندن قربانی.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

71. *brahmaputra.*
72. *Śatapatha Brāhmaṇa*, II, 4.1.11 & III, 3.4.21 & III, 8.1.2 & IX, 5.1.53.
73. *laukika.* 74. *alaukika.*

فهرست منابع

قرآن کریم

آزادی ده‌عباسانی، نجمه. (۱۳۹۴) «رمزگشایی آیین قربانی در اسطوره، عرفان و فرهنگ»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۱ (۳۸)، ۱-۳۰. DOR: 20.1001.1.20084420.1394.11.38.1.9

اسماعیل‌پور، علیرضا. (۱۳۹۲). «خاستگاه‌های هنر نمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن»، نشریه *پژوهش‌های ایران‌شناسی*، ۵(۲)، ۱-۱۶. DOI: https://doi.org/10.22059/jis.2016.59421

الیاده، میرچا. (۱۳۸۵). *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

اوپنیشدها، کتاب‌های حکمت. (۱۳۸۷). ترجمه مهدی جواهریان و پیان یزدانجو، تهران: انتشارات مرکز.

بار، کای. (۱۳۴۸). *منابع اطلاع غرب از مذهب ایران باستان*، ترجمه فریدون وهمن و دیانت زرتشتی، تهران: بنیاد فرهنگ.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳). *حکمت هنر هند*، تهران: سوره مهر.

بهگودگیتا متن، واج نویسی، ترجمه، واژه‌نامه‌ها و باورها. (۱۳۹۳). ترجمه مهدی علایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

داراشکوه، محمد. (۱۳۹۰). *سِرّاکبر: اوپنیشد*، با مقدمه، حواشی، تعلیقات، لغت‌نامه و اعلام دکتر تاراچند و دکتر جلالی نائینی، دوره دوجلدی، تهران: علمی.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۳۹). *لغت‌نامه*، زیر نظر محمد معین، تهران.

راداکریشنان، سروپالی. (۱۳۸۲). *تاریخ فلسفه شرق و غرب*، دوره دو جلدی، ترجمه خسرو جهانداری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

رحمتی، خدیجه. (۱۳۹۴). *بررسی تطبیقی قربانی در ادیان ایرانی و هندی*، تهران: ماشی.

رمضان‌ماهی، سمیه؛ ریخته‌گران، محمدرضا؛ بلخاری قهی، حسن؛ محمودی، ابوالفضل. (۱۳۹۷). «نسبت زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هند»، *فصلنامه کیمیای هنر*، ۷ (۲۷)، ۹۳-۱۰۸. URL: http://kimiahonar.ir/article-1-1312-fa.html

----------. (۱۳۹۶). «ناتیه‌شاستره، دستورالعمل‌هایی برای ظهور رسه در نمایش هندی»، *نشریه تئاتر*، ۴ (۷۱)، ۱۴-۴۲. URL: https://quarterly.theater.ir/fa/117934

شایگان، داریوش. (۱۳۷۵). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، دوره دو جلدی، تهران: امیرکبیر.

شکنر، ریچارد. (۱۳۹۴). *نظریه اجرا*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: سمت.

کتاب مقدس. (بی‌تا). بی‌جا.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۴). *استحاله طبیعت در هنر*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر

----------. (۱۳۸۹). *هنر و نمادگرایی سنتی*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

معین، محمد. (۱۳۷۶). *فرهنگ فارسی*، چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.

منصورزاده، یوسف؛ بهفروزی، مینو. (۱۳۹۷). «تحلیلی بر آیین قربانی میترا و نمادهای آن بر اساس آثار هنری»، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲۳ (۷۶)، ۵۱-۶۰. DOI: 10.22059/jfava.2018.248604.665840

یارو، رالف. (۱۳۸۹). *تئاتر هند*، ترجمه نریمان افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.

Bhagavata Purana. (2011). (A Set of Two Volumes), trans. Ramesh Menon, Rupa Press.

Chāndogya Upaniṣad: In the Thirteen Principal Upanishads. (1933). ed. R. E. Hume, 2nd ed., London.

Gosh, B. K. (1988). *Vedic Literature, General View*, in Book III: The Aryans in India; the Vedic Age, ed. R. C. Majumdar, 15ed., Bombay, Bharatya Vidya Bhavsn.

Henninger, j. (1995). *The Encyclopedia of Religion*, ed. M, Eliade. Vol.10-12.

Haug, Martin. (2008). *Essays on the Sacred Language, Writings, and Religion of the Parsis*, ed. Edward William West, the University of Michigan, digital version.

Johnson, W. J. (2009). *A Dictionary of Hinduism*, Oxford University Press.

King Keenan, Dennis. (2005). *The Question of Sacrifice*, Indiana University Press.

Kinsley, D. R. (1993). *Hinduism a cultural Perspective*, 2nd ed. MacMaster University, Prentice Hall Inc.

RigVeda Brahmanas: The Aitareya and Kausitaki Brahmanas of the Rigveda. (1998). translated from the Original Sanskrit by Artur Berriedale Keith, D.c.l, D.Litt. Motilal Banarsidass Publishers Private Limited. Delhi.

Śatapatha Brāhmaṇa. (1900). ed. J. Eggeling, 5 Vols, Oxford.

Schweig, Graham M. & David Buchta. (2010). *Rasa Theory*, Brill's Encyclopedia of Hinduism 2. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden: Brill.

The Encyclopedia Britannica. (1994). Differentiation between Sacrifice and Rituals. Online version: https://www.britannica.com

Sunil, Princy. (2005). *Rasa in Sanskrit drama*, the Indian of world literature in English, vol. 1, No. I-Jan

Taittirīya Samhitā: The Veda of the Black Yajur School (1914) ed. A. B. Keith, Cambridge, Mass.

The Upanishads: Breath from the Eternal. (2007). trans. Swami Prabhavanada & Frederick Manchester, published by New American Library.

Verma, Dayanand. (1999). *The Bhagavad Gita: A Modern Interpretation*, Detailed Commentary with Sanskrit Text and Simple Easy to Follow Explanation Related to Present Day Life, Publisher: Books for All.

Zaehner. R. C. (1988). *Hinduism*, Oxford University Press.

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Reinterpreting Ritual Performance as the Act of Sacrifice in Indian Civilization

Somayeh Ramezanmahi[1]

Type of article: original research
Receive Date: 5 - 8 - 2024, Accept Date: 18 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

Extended abstract

Indian ritual performances, which have continued from the distant past to the present day, are one of the main branches of Indian art and enjoy a worldwide reputation. Considering that there is a holistic view of all human activities in the background of tradition, this research aims to reread the interface between religion and art by referring to *Vedic* texts. What is borrowed today from holy books like *Mahābhārata* and *Rāmāyaṇa* as the text of traditional Indian dramas is actually the retelling of religious myths in the form of narratives that in the past contained sacred concepts. Therefore, it can be said that the art of ritual performances in the world of tradition has been the reconstruction of the same myths and the revival of the same sacred concepts. But what turns such performances and narrations into a ritual act is the soul of the sacrifice, as one of the most significant and key religious concepts in the *Veda*s; So it can be said that The *Vedic* religion is instructions about how to perform the act of sacrifice. The word sacrifice in the Sanskrit language is equivalent to *yajña*; *Yajña* has the same root as *Yashan*, *Yasht*and *Yasna* in the Avesta language, and it is the same as the word " *Jashne* " in modern Persian as well as *Jashn* in Gujarati. *Yesna* is equal to *Yazišn* and sometimes êzšn in *Pahlavi*. The root of these words, *Yaz* and *Yas*, means to worship through sacrifice and prayers performed in front of the fire. In the book Sir Akbar *Upaniśad*, Darashkoh considered the root of the word *Yajña* to be the same as *Yaj*, which means sacrifice and sacrificer, and *Yajña* (jajn/ yajn) means to sacrifice for others.

Initially, sacrifices were material, involving humans, animals, and plants. However, with the emergence of the *Upanišads*, these sacrifices transformed from physical offerings to spiritual ones, as seekers aimed to draw closer to God by sacrificing their souls. The junction of the act of sacrifice and art in its ritual meaning lies right at this point.

This article attempts to expand the concept of sacrifice from the perspective

1. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email:Ramezanmahi.s@soore.ac.ir

of *Vedic* religion, to read it from the place of artistic experience, especially traditional performances. Therefore, first, the position of the sacrifice in the *Vedic religion* and the connection between it and the festival is described, and then the evolution of the concept of *rase* in the Indian ritual performance is examined. An attempt is made to reread the semantic and conceptual similarities between the two. This article aims to answer the question of the relationship between the show and the concept of *rase* as one of the Indian aesthetic principles and the act of sacrifice. What are the commonalities between how the participant seeks pleasure in the show and the perception of performing a religious act, especially the sacrifice, for the seeker?

The reason for choosing performance art from among the types of art is that according to the ancient scriptures, ritual performance is the main place of appearance of *rase*; The principle that forms the basis of the formation of all kinds of art in traditional Indian thought. The process of creating and perceiving an artwork based on Hindu thought has two basic principles: First, *sādṛśya*, which means the harmony of the content and form of the artwork with the eternal forms, and the purpose of the artwork is defined in *sādṛśya*, which means true similarity and no lack or caste. In other words, *sādṛśya* explains the process of creating a work of art based on ruling principles. The second principle is called *rase*, which means taste and extract, but in the beautiful thing, it focuses on and discusses the process of aesthetic impact and emotions resulting from seeing the work of art in the mind and spirit of the observer. The importance of *rase* is based on ancient Indian texts. The purpose of creating and performing a ritual performance is to generate *rase* in the participant (observer).

The important point is that there is a correspondence between man and the creator (the principle of Atman/Brahman) in Indian thought. This correspondence can also be seen between man and the altar. In the Indian performance, there is the same correspondence between the venue of the show, the body of the actor, and the body of the audience. It is as if there is a correspondence between the temple and man.

The necessity of this correspondence between the body and the temple is that any prayer that takes place outside should also occur inside. The place of this event is the heart. In fact, in *Vedic* thought, external perceptible rituals are the only means of support for reflection and observation, which make it possible to know reasonable things through perceptible things. Therefore, the act of sacrifice is not only an act on the outside, but it can be considered an inner and mental act by nature. Concluding from what has been said, it can be concluded that the act of sacrifice establishes a link between the material and spiritual worlds. On the one hand, the subject of the sacrifice is transferred from the worldly (impure) realm or position to the sacred realm or position, and on the other hand, a connection is established between the human body and the spiritual world through the

heart. This is the same connection between the world of *laukika* (in the sense of tangible knowledge) and the world of *alaukika* (The metaphysical realm / the intelligible realm), which is recreated differently in the art of drama. In Indian thought, *rase* provides the possibility of connecting the world of Leo with the world of *alaukika*, and utilizing that connection, established at the beginning of the world according to mythological traditions and separated due to some reasons, is re-established. In other words, it expands from a meaning in the material world to a meaning in the immaterial and divine world.

Among other findings of this research, is that the act of sacrifice, as the main *Vedic teaching*, is also reflected in the art of drama. This research tried to categorize this reflection in eighteen cases. Also, the art of Indian performance in a ritual sense is different from what is meant by this word today, and like other ritual activities, it has an ultimate goal, which is the action to reach *Mokśa* (freedom) under the law of *Dharma*. Therefore, the performance of Indian religion is a kind of religious act rooted in the importance and function of the sacrifice in the *Vedic religion*, and rather than looking for aesthetic achievements, it seeks to create a feeling in the participant. The perception of *rase* is only achieved if, in addition to knowing the principles of execution of the victim, he believed in the principles governing it and watched it with the presence of his heart. The presence of a heart is rooted in the belief in ancient *Vedic wisdom*.

Keywords: Indian Art, *Vedic* Ritual, Ritual Art, Indian Performance, Sacrifice

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)