تبارشناسی حرکات آیینی موزون با *سماچه* (فرایند تاریخی و خاستگاه اجتماعی - اعتقادی)

یعقوب آژند*
سید ناصر آقایی**
شاهرخ امیریان‌دوست ***

تاریخ دریافت: ۹۸/۵/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۸/۷/۱۹

چکیده

حرکت موزون با سماچه که تحت عنوان مصطلح «رقص با سماچه» در این پژوهش بررسی شده است، ابزاری بوده که در آئین‌های پیش از تاریخ استفاده شده، اما همچنان در اجراهای به روز رقص‌های آئینی مورد توجه می‌باشد. مقالهٔ حاضر با هدفی کاربردی در تلاش است که منشاء، پیدایش، خاستگاه، روند و عوامل وابسته به این پدیده را نمایان ساخته و بخش‌های مغفول مانده در مطالعات این هنر را مرور و بازکاوی کند. مسئلهٔ اصلی پژوهش واکاوی عوامل مؤثر در شکل‌گیری و تداوم رقص با سماچه است. روش پژوهش کیفی با رویکردی توصیفی تاریخی است و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و جمع‌آوری اطلاعات مکتوب انجام شده است. نتیجهٔ حاصله نشان از آن دارد که «رقص با سماچه» جزء لاینفک زندگی و ممزوج شده با جهان‌بینی فراروایتی مردمان عصرهای گوناگون است که با وجود وابستگی به روند و فرایندهای مختلف اجتماعی و اعتقادی محیطی هر زمان، همواره تداوم و حضوری مستمر داشته است.

کلیدواژه‌ها: آیین، اسطوره، رقص با سماچه، آنیمیسم، پیش از تاریخ

*. استاد، دانشگاه تهران، ایران.
**استادیار، دانشگاه تهران، ایران.
***. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email:yazhand@ut.ac.ir
Email: aghai@ut.ac.ir
Email: Shahrokh.amirian@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

مقدمه و بیان مسئله

رقص شکلی فرهنگی است که از فرآیندهای خلاقانه‌ای در دست کاری بدن انسان در زمان و مکان، حاصل می‌شود. شکل فرهنگی تولید شده، اگرچه گذرا است، محتوایی ساختاریافته دارد و بیان بصری روابط اجتماعی و احتمالاً مبحثی از یک سیستم زیباشناسی دارای جزئیات دقیق است که به طور حتم قلمروی انسان شناسان است (کیپلر، ۱۹۷۸: ۳۲). در راستای تاریخ هنر رقص نیز، محققان و پژوهشگران بسیاری به نکات مهمّی اشاره می‌کنند و از میان محققان ایرانی می‌توان از یحیی ذکاء، منوچهر شیبانی و جهانگیر نصری اشرفی یاد کرد. به باور شیبانی (۱۳۴۲، ۴)، می‌توان موسیقی و رقص را از کهن‌ترین انواع هنر دانست، و از نظر ذکاء (۱۳۴۲، ۴۵ و ۴۴) اجرای حرکات موزون در بدو امر در جمع و حرکات دسته جمعی بوده است. نصری‌اشرفی (۱۳۷۹؛ ۱۳۸۳، ج۱ و ج۳) نیز به وضوح و بکرّات به آئین، رسوم و مناسکی اشاره می‌کند که رقص‌های ابتدایی اجتماعات بدوی از اجزای لاینفک آنها بوده‌اند. پس برای پرداخت به موضوع بحث حاضر، که پیشینهٔ رقص با سماچه است، لازم است به دوران پیش از تاریخ بازگردیم. چنانچه در روند مطالعات، هم به انسان‌های بدوی را می‌بایست مورد مطالعه قرار داد و هم نگاه ویژه، به افرادی که هنوز با الگوهای بدوی خود در برخی از نقاط جهان به سر می‌برند، و آئین‌های دسته‌جمعی‌شان با زندگیشان عجین بوده و هست. نگارندگان جستار حاضر نیز برپایهٔ یافته‌های علمی پژوهشگران و با تکیه بر شواهد بدست آمده توّسط باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران، ضمن بازخوانی مبحث رقص با سماچه، به دنبال این موضوع در چارچوب و بافت آئینی - هنری آن، خواهند بود. به‌منظور نیل به این هدف، در ابتدا تعاریف «رقص»، «رقص آئینی»، «سماچه» و «رقص با سماچه» ارائه شده و در ادامه شواهد و منابع مرتبط با وجود شکل‌گیری و عوامل مؤثر بر این گونه از رقص، از دو منظر اعتقادی و اجتماعی بررسی خواهد شد، تا با تکیه بر این مقدّمات، قدمت، دلیل وجودی، نوع، گونه و رستهٔ رقص مزبور، در کنار کیفیت و هدف این پدیدهٔ انسانی، مورد واکاوی قرار گیرد. از این روی مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر واکاوی عوامل مؤثر در شکل‌گیری و تداوم رقص با سماچه است.

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله کیفی و با رویکردی تحلیلی- تاریخی است. «محققین کیفی وارد شرایط مورد علاقهٔ خود می‌شوند، چرا که آنها به محتوی و زمینه مورد پژوهش علاقه‌مندند. عقیدهٔ آنها بر این است که بهترین راه برای درک فعالیت‌ها مطالعهٔ آنها در شرایط واقعی وقوع آنهاست. همچنین آنها معتقدند که رفتار انسان به اندازه زیادی تحت تأثیر شرایطی است که در آن، این رفتار رخ می‌دهد. تدوین محتوی و زمینه مستلزم این است که تمام داده‌ها فقط با توجه به موقعیت یا محیطی که در آن جمع‌آوری شده‌اند، تفسیر شوند» (دلاور، ۱۳۸۹: ۳۱۶) «تحقیق تاریخی، از آن دست تحقیقاتی است که بر موضوعی معین که در گذشته و در یک مقطع زمانی مشخص اتفاق افتاده، صورت می‌گیرد. از آنجا که در فاصله دو زمان مشخص در گذشته، رویدادهایی به‌وقوع پیوسته و ابزاری تکمیل گشته است، بنابراین تلاش محقّق در روش تاریخی بر آن است که حقایق گذشته را از طریق جمع‌آوری اطلاعات، ارزشیابی و بررسی صحّت و سقم این اطلاعات، ترکیب دلایل مستدل و تجزیه و تحلیل آنها، به‌صورتی منظّم و عینی ارائه کند و نتایج پژوهشی قابل دفاع را در ارتباط با فرض یا فرض‌های ویژه تحقیق نتیجه بگیرد» (نادری و سیف نراقی، ۱۳۸۵: ۶۶).

پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران پس از بررسی فراوان در خصوص حرکات موزون و رقص با سماچه تحقیق خاصی را مشاهده نکرده‌اند و می‌توان ذکر نمود عنوانی که براساس آن پژوهش حاضر صورت گرفته است بدیع و نو می‌باشد. با این حال می‌توان پژوهش‌های مرتبط با رقص‌های آئینی را به شرح زیر برشمرد.

فخز، غزال(۱۳۹۰) «بررسی و مطالعه تحلیلی رقص آیینی «آفر» در تربت جام»، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: سعید زاویه استاد مشاور:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

ایرج داداشی، دانشگاه هنر تهران.

در این پژوهش، سعی شده تا برخی از تعاریف هنر رقص و جایگاه آن در تمدن‌های مهم جهان بیان گردد و پیشینه و روند شکل‌گیری این هنر در ادوار تاریخی ایران بررسی شود. همچنین برخی از تعاریف آیین و رقص‌های آیینی مطرح شده و رقص‌های آیینی در گذر دوره‌های تاریخی در ایران بررسی گردیده است. سپس با استفاده از تصویر، به شرح و تحلیل و معنایابی حرکت‌های رقص آیینی «آفر» شهرستان تربت‌جام که در دو موضوع کشاورزی و قالیبافی اجرا می‌گردد، پرداخته شده است.

هاشم‌پور، محسن(۱۳۹۲) «مطالعهٔ حرکات موزون در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز صفوی»، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: کاظم چلیپا استاد مشاور: خشایار قاضی‌زاده، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر.

این پژوهش با هدف مطالعهٔ نگاره‌های شادی و طرب دورهٔ صفوی و مکتب هرات انجام گرفته است. نتایج حاصله حاکی از آن است جنبهٔ آیینی و مراسمی رقص‌ها در معدودی از نگاره‌ها به چشم می‌آید، مانند رقص دیوان که نشان دهندهٔ یک رقص آیینی است و سماع دراویش که نوعی رقص آیینی محسوب می‌شود.

حق‌پرست، معصومه (۱۳۹۵) «نشانه‌شناسی رقص سماع از دیرباز تاکنون»، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: مهتاب مبینی استاد مشاور: رحمت امینی دانشگاه پیام نور تهران، دانشکده هنر و معماری.

رقص سماع تکامل یافتهٔ رقص‌های آئینی است. هدف این پژوهش شناخت نمادها و نشانه‌های مشترک بین رقص‌های سماع با یکدیگر و اشتراکات‌شان با رقص‌های باستانی می‌باشد.

جمشیدی، زینب (۱۳۹۵).«بررسی نقوش آیینی و رقص بر روی سفال در دوران پیش از تاریخ ایران»، کارشناسی ارشد باستان‌شناسی - پیش از تاریخی، استاد راهنما: فریده شیرانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرودشت، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

طی سده‌های گذشته هزاران قطعه سفال از محوطه‌های پیش از تاریخ ایران ازجمله تپهٔ موسیان، تپهٔ سیلک و غیره به دست آمده که به نقش‌های اسرارامیز انسانی مزین شده است. این تحقیق هدفش بررسی پیشینه رقص و آیین، شناخت سفال‌های دارای این نقوش و دسته‌بندی کردن آنها از نظر سبک و نماد آیینی می‌باشد.

رقص

واژه رقص را، معادل Dance لاتین، که در ادبیات پارسی واژه‌ای عاریتی و مصطلح شده از ادبیات عرب است، جانشین واژه و مفهوم «بازی» -دورتر: واژیک، وازیک، وازی-پارسی، که دارای وجه تسمیه و کاربست وسیعی بوده است، می‌دانند (نک: نصری اشرفی، ۱۳۷۹، ۸)؛ در تعریف مفهوم رقص، محفوظ (۱۳۸۸، ۱۸۰) معتقد است که «رقص، به حرکت درآوردن هماهنگ اندام‌های بدن به همراه موسیقی است که براساس کشش و نیازی طبیعی، به منظور احساس‌های فردی و اجتماعی و نیز برگزار کردن آئین‌ها اجرا می‌شود». گارودی (۱۳۸۹، ۱۸) نیز واژهٔ Dance را دارای ریشه‌ای مشترک در تمام زبان‌های اروپایی می‌داند و می‌گوید:

«ریشهٔ کلمات «Dance»، «Danza»، «Tanz»، «Danse» کلمهٔ «Tan» سانسکریت است که به معنای «کشش و تمدد» است. رقصیدن به معنای احساس و بیان رابطهٔ انسان با طبیعت، با جامعه، با آینده و با خدایان است؛ با حداکثر کشش و قوت ممکن. رقصیدن قبل از هر چیز، به معنای استقرار رابطه‌ای فعال بین انسان و طبیعت است، به معنای شرکت در حرکات کائنات و تسلّط بر آن».

این گفتار گارودی گذشته از تعریفی که از رقص مستتر در خود دارد، نشان دهندهٔ بُعد فراگیری مکانی، زمانی، جغرافیایی، فرهنگی این مقولهٔ وسیع و جهان‌شمول است، که از شرق و غرب جغرافیایی جهان قابل پیگیری است. مشترک بودن ریشهٔ واژهٔ رقص در زبان‌های مختلف، در نگاه اوّل ذهن را به جهان‌شمولی هنر رقص رهنمون می‌شود و چرایی انجام آن را به ذهن متبادر می‌کند.

دانشمندان علوم اجتماعی تماماً استدلال جمع‌زیست بودن انسان‌ها را از بدوّیت تأیید می‌کنند (رک: آریان‌پور،۱۳۸۰) و این جمع‌زیستی، خود ارتباط‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

خاصی را می‌طلبد. براکت معتقد است که: آنچه در بررسی آئین‌های ابتدایی مشهود می‌باشد، استفاده از رقص‌های بی‌کلام و موسیقی ضربی است که می‌تواند تاریخ پیدایش آن به قبل از حتّی پیش از تاریخ زبان و گفتگو برگردد (نک: براکت، ج ۱، ۱۳۷۵)؛ و ملک‌پور (۱۳۶۴، ۵) اظهار می‌دارد که: «انسان بدوی که در بیان افکار و عواطف خود ناتوان بود، حرکت را به کمک طلبیده و از طریق حرکات موزون سعی در بیان افکار و عواطف خود کرده و برای درک لذّت و به عنوان نیایش و سخن گفتن با خدایان خود شروع به انجام حرکات موزون (رقص) می‌کند». چنین اظهار نظرهایی را می‌توان دلایلی بر آئین مداری در زندگی بشر از ابتدا و کاربرد رقص در ابتدائی‌ترین انسان‌ها و آئین‌هایشان دانست.

رقص آئینی

برای مطالعهٔ رقص‌های آئینی، شایسته است که ابتدا تعریفی از آئین ارائه شود. الیاده آئین را مجموع سلسله اعمالی می‌داند که برای برآوردن نیازهای اساسی بصورت جمعی و برای جمع انجام می‌گیرد، و انجام آن اعمال را «بر وفق ضرب آهنگی مطلوب» می‌داند (رک: الیاده و دیگران، ۱۳۷۹، ۱۴۲-۱۲۹). همو در پژوهش دیگری به صراحت تأکید می‌کند که «آئین چیزی است که بر وفق نظم انجام می‌گیرد» (همان، ۴۱). مردم روزگاران پیش از تاریخ، همان‌سان که خودشان در روی زمین به پایکوبی و دست‌افشانی بر می‌خاستند چنین می‌پنداشتند که خدایانشان نیز در آسمان یا در زمین، به رقص برمی‌خیزند. برخی از مردمان روزگار باستان، چنین باور داشتند که اصولاً رقصیدن از کارهای خدایان است و این آدمی است که به تقلید از آنان، در روی زمین جنبش‌ها و جست و خیزهای آنان را تکرار می‌کند (ذکاء، ۲۵۳۷، ش. ب، ۷ و ۶). رقص در جهان‌سنتی، بیش از همه یک امر آیینی و مذهبی بوده است. در جهان سنت و به ویژه در سطح عموم مردم، دین خود را در قالب رقص آیینی نشان می‌دهد. رقص به عنوان یک پدیدهٔ مذهبی و آیینی، دلالت‌های متعددی دارد». مردم می‌رقصند تا گستره‌ای از خواست‌ها و نقش‌هایی را به اجرا در آورند که این خواست‌ها و این نقش‌ها، با گذشت زمان تغییر می‌یابند و این‌ها، همه از طریق تحولات درونی یا بیرونی و کشف الوهیت به وسیله خالقیت رقص انجام می‌گیرد» (لینه هانا، ۱۳۷۴ :۱۷۳). اغلب انفجار آمیز است که از غریزه زندگی بر می‌خیزد و اشتیاق دارد تمامی دوگانگی‌های روزانه را به دور اندازد و با جهشی، وحدت آغازین را باز یابد. جایی‌که جسم و روح، خالق و مخلوق، مرئی و نامرئی بازیافته و به هم پیوند می‌شوند، بیرون از زمان و در حال خلصه‌ای یکتا و یگانه، رقص همذاتی با لایزال را فریاد می‌زند و جشن می‌گیرد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۳۴۰). انسان در رقص‌های مذهبی آن نیروهای فوق طبیعی را نشان می‌دهد که تصور می‌کند پدیده‌های طبیعت را در اختیار دارند و سرنوشت او و قبیله‌اش را تعیین می‌کنند (لابان،۱۳۸۰: ۵۰). دین به سبب آنکه اغلب، وسیله‌ای برای مشروعیت بخشیدن به ساختار اجتماعی است، گاه، رقص را همانند نماینده‌ای، برای انتقال گرایش‌ها یا رفتارهایی دربارهٔ رهبری زندگی اجتماعی، به‌کار می‌گیرد، در عین‌حال‌که ایفا کنندهٔ اهداف و نقش‌های دیگر نیز هست (لینه هانا، ۱۳۷۴ :۴۱۸). این رقص‌ها بسته به زمینهٔ آیینی، دلالت‌های خاص خود را دارند. در زمینهٔ معیشت کشاورزی یا شکار و دامداری، این رقص‌ها بیش از همه آیینی هستند. برای بازنمایی ارزش نظام تولیدی معیشتی و استمداد از نیروهای ماورایی برای افزایش تولید محصول؛ اما زمانی که این رقص‌ها در زمینه زمان‌های مهم و جشن‌های اجتماعی برگزار می‌شوند، بیش از همه دلالت‌شان برای تداوم و بازنمایی ارزش‌ها و انسجام اجتماعی است. گاه نیز این رقص‌های آیینی در بحران‌های فردی و اجتماعی برگزار می‌شوند که خصلتی شبه جادویی دارند تا نیروی منفی و مخربی را که در فرد یا جهان اجتماعی و طبیعی زندگی مردم وارد شده‌است را دفع و رفع کنند. به هر حال رقص در زمینه آیینی کارکردی کلیدی برای‌حفظ، بقا و استقرار تغییرات رخداده یا تغییرات مورد نیاز دارند. کانونی بودن رقص‌های آیینی در فرهنگ‌های سنتی و نقش آن‌ها در بازتولید این فرهنگ، عامل اصلی برای ضرورت مطالعه انسان‌شناختی آن‌ها است. از این منظر در ایران امروز رقص‌های سنتی و آیینی از یک سو به

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

مثابهٔ میراث فرهنگی و از سوی دیگر به مثابهٔ رسانه‌ای برای انتقال فرهنگ و بازتولید آن می‌توانند مورد توجه قرار گیرند. نکته مهم آن است که رقص‌های سنتی و آیینی هیچ‌گاه عامل تخریب و فروپاشی ارزشی و اخلاقی نبوده‌اند. به همین سبب رقص آیینی سنتی، در بطن خود متضمن باورها و ارزش‌های اخلاقی و تأکید بر تداوم آن‌ها است.(خدامی، رحمانی و شریفی، ۱۳۹۱ : ۸۵)

سماچه

سماچه (یا سیماچه) از ابزارهایی است که در متون پژوهشی نمایشی فارسی، بیضایی (۱۳۷۹، ۲۲۴-۲۱۵) به کاربرد آن اشارات مستقیمی دارد و آن را معادل صورت و پوشه آورده است؛ که چهرهٔ مصنوعی و ساخته‌ای است که صورت واقعی را می‌پوشاند، یا طرح غلو شده‌ای از حالت‌ها و شکل‌های چهره‌های گوناگون، که با خمیر و گل و غیره ساخته می‌شد. حال باید پرسید که آیا این «سماچه» در فرهنگ‌های دیگر نیز کاربردی بوده است یا خیر. دانیلز (۱۳۷۴، ۷۶) در کتاب *خودشناسی با روش یونگ* ابراز می‌دارد: «ریشهٔ واژهٔ انگلیسی Person (شخص) و Personality (شخصیت) و Persona که واژه لاتین Persona می‌باشد، به معنی «نقابی» است که بازیگران سنتی نمایش‌ها بر صورت می‌نهادند»؛ همان نقاب‌هایی که ارسطو هم در *بوطیقای* خود بدان‌ها اشاره کرده است: «نقابها عبارت بوده است از صورت‌هایی که بازیگران بر روی خویش می‌کشیدند» (ارسطو، ۱۳۸۲، ۱۸۹).

در سال‌های اخیر هم تعاریف جالب توّجهی در این زمینه از پژوهندگان هنر رقص دیده می‌شود. افشار (۱۳۸۸، ۷۲) در پژوهش خود به نقل از ذکاء (۲۵۳۷ش. ب،۲)، در ذیل «سماچه» آورده است: «سماچه، سماخچه، که در زبان عربی – سماجه یا سماجات – درآمده است و معنی ماسک‌های زشت و ترسناک از آن فهمیده می‌شود و به معنی قابِ بندداری است که هم زنان در زمان‌های پیش، آن را به روی سینه خود می‌بستند، و هم صورتک چشم و ابروداری بوده که در نمایش‌ها از آن سود می‌جسته‌اند».

درمجموع گذشته از مبحث لغوی و تعاریف ارائه و دنبال شده چند نکته قابل تأمل وجود دارد، که به قرار زیر هستند:

کاربرد «سماچه» در فرهنگ و زندگی نیز مطرح بوده است.

سماچه و رقص با آن که در ادامه پرداخت بیشتری به آن خواهد شد، در اغلب فرهنگ‌های غربی و شرقی، مطرح و قابل پیگیری است.

این مقوله در قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین مکان‌های جغرافیایی فرهنگی قابل پیگیری است.

وجه مشترکی مابین استفاده از سماچه در سنت و فرهنگ‌های مختلف وجود دارد.

سماچه بعنوان «دست‌ساز هنری» [= صنعت هنری]، مطرح و کاربرد هنری آن در ترکیب با هنرهای دیگر – مانند رقص– قابل پیگیری است.

سماچه چه در سنت فردی و چه در سنت جمعی (اجتماعی و آئینی) قابل مطالعه است؛ و باور و اعتقاد فردی و جمعی در پی آن است.

این پدیده از پیش از تاریخ، در انسان‌های ابتدایی، درجهان قابل پیگیری است. تا به امروز در فرهنگ‌های بدوی حضور دارد، و در زندگی و روزمرگی انسان‌های کنونی نیز در ناخودآگاه جمعی آنان نقش دارد (رک: یونگ و دیگران، ۱۳۸۳).

در سایر قسمت‌های این مقاله سماچه را در بافتی آیینی مطالعه خواهیم کرد.

رقص‌های آئینی و سماچه

با دانستن موارد، حال باید ارتباط میان رقص‌های آئینی با سماچه را در رهگذر نمادسازی پیگیری کرد؛ چرا که از دید اسپور، برای رسیدن به آنچه که بتوان به آن «هنر مطلق» نام نهاد، بشر مسیرهایی رشدی را پیموده است که نمادسازی یکی از آنها بوده است (رک: اسپور، ۱۳۸۳، ۱۵). همچنین باید به یاد داشت که استفاده از سماچه در آئین‌ها، در تعریف و راستای استفادهٔ نمادین آن در رقص‌های آئینی جای دارد؛ به طوری که «آنی یلا یافه» همکار منتخب یونگ، نمادهای حیوان‌گونه را نمادهای مقدّس می‌نامد و باور دارد که:

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

«رقص که در آغاز راه خود جز برای در قالب حیوان رفتن با حرکات مخصوص نبود، احتمالاً بعدها به آیین‌ها و آدابِ دیگرِ مذهبی افزوده شد». همو کاربرد نمادین نقاب را در حقیقت همان در قالب حیوان اصلی رفتن می‌داند (رک: یونگ و دیگران،۱۳۸۳، ۳۶۴-۳۴۷). از سوی دیگر، در بررسی پیشینهٔ آیینی رقص‌های آیینی، بیضایی (۱۳۷۹) اشاره می‌کند که گروه‌های بشر اولیه هنگام شب در کنار هم جمع می‌شدند و برای گذران زمان و نیاز به ارتباط و هماهنگی با یکدیگر، شروع به خلق حرکات و تقلیدهایی رقصگونه می‌کردند (رک: بیضایی، ۱۳۷۹، ۲۸و۲۷). این نکته با آگاهی‌های ما در باب عصر شکارگری بشر در پیش از تاریخ سازگاری دارد، و نیز موافق با نظر ویل دورانت در بررسی تمدّن‌ها و زندگی انسان‌ها در دوران‌های مختلف است، که باور دارد که در میان مردم ابتدایی، رقص در بیشتر اوقات از تقلید حرکات حیوان و انسان تجاوز نمی‌کرده است (رک. دورانت، ۱۳۴۳، ج۱، ۱۳۵). پس نیاز به برقراری ارتباط به خدمت انسان می‌آید و برای تکمیل آن، تقلید به پیش می‌آید که برای طبیعی جلوه دادن و شبیه‌سازی موقعیت‌ها و به تبع آن، تغییر هوّیت (رک: براکت، ج ۲، ۱۳۷۵)؛ نیاز به وسیله‌ای دیگر لازم می‌آید که به‌طور قطع در ابتدا دست و بدن وسیله‌های ابتدایی برای شبیه‌سازی هستند و بعدها چیزهای دیگری جای آنان را می‌گیرد؛ که تصوّر استفاده از شاخ حیوانات و یا پوست آنان برای نیل به این هدف بی راهه نیست در اینجا باید تذکر داد که عامل ایجاد چنین رفتارهایی در بشر ماقبل تاریخ است، صرفاً نمی‌توانسته تفریح باشد. آریان‌پور (۱۳۸۰، ۳۸)، در نقل قولی از ویل دورانت، اشاره می‌کند که در زندگی انسان ابتدایی، هنر آفرینی به هیچ روی کاری بیهوده و تفننی نیست، و انسان ابتدایی هرگز برای خیال پروری، سرگرمی و خودفریبی یا هر درد دل گفتن هنر نمی‌آفریند. انسان نیازمند به زندگی اجتماعی است و برای هماهنگی و ارتباط با جمع زیستی خود، هنرها را خلق می‌کند و آنها را با زیست زندگیش تلفیق می‌کند. به گفتهٔ زاکس (۱۹۲۷م)، رقص اقوام ابتدائی همانند نقاشی‌های آن‌ها، بازتاب دهندهٔ زندگی واقعی آنهاست. در تأیید این مسئله، آریان‌پور معتقد است که: «هنر آفرینی- نقاشی و مجسمه‌سازی و رقص و... - ناشی از زندگی عملی ابتدایی و بخشی از فعالیتهای حیاتی است و از مبارزه با واقعیت زاده می‌شود... در دیدهٔ انسان ابتدایی... تقلید حرکات یک موجود یا حادثه (رقص)، دست یافتن بر آن را میسر می‌سازد» (آریان‌پور، ۱۳۸۰، ۳۸).

از جمع‌بندی گفتارهای اخیر، می‌توان چنین پنداشت که سماچه زمانی به آئین‌ها راه یافت که مبحث نمادین آن مدّنظر بود و انسان در گذر از نیازی واقعی به جهت رفع نیازی دیگر از سماچه سود برد و آن را در آئین‌هایی به همراه حرکات موزون رقص‌گونه، به خدمت گرفت.

کهن‌ترین مستندات رقص‌های آئینی با سماچه

کراوس (۲۵۳۷ ش.) که پژوهش‌های زیادی در مورد رقص‌های مختلف انجام داده است معتقد است که انسان‌های پیش از تاریخ نیز می‌رقصیدند، وی مدارکی از نقّاشی‌های غارهای فرانسه با قدمت ده‌ها هزار سال پیش را گواهی بر گفتار خویش می‌گیرد (رک: کراوس، ۲۵۳۷ش، ۱۸). اسپور (۱۳۸۳، ۱۸) نیز معتقد است که «نخستین طراحی‌هایی که می‌شناسیم، به دورهٔ نزدیک به ۲۳/۰۰۰ تا ۱۵/۰۰۰ ق.م. باز می‌گردند»؛ و کوهن بر روی خاک‌های نرم غار «توک دُ دوبر» در کنار نقاشی‌ها جای پاهایی یافته که نشان از رقص می‌داند؛ رقصی که بخشی از آیین‌های دوران یخبندان بوده است. او می‌نویسد: «جز رد پاشنه‌های پا چیزی دیده نمی‌شود. رقصندگان همانند گاوهای کوهان‌دار حرکت می‌کردند و رقص‌شان برای باروری و ازدیاد آن‌ها بوده تا بتوانند بعدها آن‌ها را بکشند» (نک: یونگ و همکاران، ۱۳۸۳، ۳۶۰و۳۵۹). از سوی دیگر، ولدمار جنسن تصاویری از غار آدورا، مونته پلگرینو (پالرمو) می‌آورد که به رقص جادوئی موسوم می‌داند و قدمت آنها را حدود ۱۵/۰۰۰ – ۱۰/۰۰۰ قبل از میلاد می‌داند و باور دارد که «وجود آئین و آدابی در غارنشینان، خواه مربوط به باروری انسان باشد یا جانوران، با بررسی مجموعهٔ تصاویر منحصر به فردی از عصر پارینه‌سنگی [که] ... یافته شده... به ثبوت می‌رسد. این تصویرها که با خطوطی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

چابک و استوار بر سطح سنگ نقر شده است، هیکل‌های انسانی را در حرکات رقص مانند، همراه با برخی جانوران نشان می‌دهد» (جنسن، ۱۳۷۹، ۱۴). همچنین آنی یلا یافه جالب‌ترین تصاویر نقاشی شده بر دیوارها را موجودات نیمه انسانی در هیبت حیوانات می‌داند که در غار «سه برادران» فرانسه رویت شده است که در یکی از آنها مردی در لباس پوست حیوانات دیده می‌شود که در حال نواختن نی برای افسون حیوانات است. تصویر دیگری که در همین غار نظر وی را جلب کرده، تصویر مردی با سر اسب، شاخ گوزن و مجسمه‌های خرس در حال رقص است (رک: یونگ و دیگران، ۱۳۸۳، ۳۵۹ و۳۵۸)؛ این اسناد و شواهد گواه بر این است که خاستگاه رقص‌های آیینی بالطبع تا عصر یخبندان و پارینه‌سنگی به عقب می‌رود و استفاده از سماچه برای تغییر هیئت و رقص و برگزاری آئین‌های رقص‌وار با آن‌ها از همان زمان‌ها معمول بوده است.

بنا بر آنچه که گفته شد و به استناد تحقیقاتی که تاکنون انجام گرفته است دور از ذهن نخواهد بود که قدمت رقص با سماچه، از عصر شروع و امتداد آن تا به امروزه را از بُعد اجتماعی - تاریخی هنر، بنا به جدول ذیل پیشنهاد و پیگیری کرد.

انواع، گونه و رسته «رقص با سماچه» در بدوّیت

به طور کلّی با توّجه به شواهد می‌تواند چنین گفته شود که در پیش از تاریخ انواع رقص‌ها اعم از رقص‌های ورزشی، رقص‌های جنگی، رقص‌های تقلیدی، رقص‌های نمایشی و رقص‌های جادوئی و شمنی قابل شناسائی است (رک: ذکاء، ۲۵۳۷ش.الف، ۲)، که تماماً را می‌توان جزئی از رستهٔ رقص‌های اعتقادی و مذهبی و آئینی تعریف نمود که در تمامی آنها نشانه‌ای از وجود تغییر هوّیت (رک: براکت، ۱۳۷۵، ج ۲، ۱۴۵) چه از لحاظ استفاده مستقیم و چه غیر مستقیم از سماچه قابل پیگیری است. از این لحاظ رقص با سماچه یک نوع شاخص در رقص‌های آئینی است. با پیگیری آئین‌ها و اعتقادات که در دنباله پرداخت بیشتری به آنان خواهد شد، زوایای بیشتری از موارد ذکر شده روشن خواهد گردید.

کراوس در ضمن بیان قدمت رقص‌های غارهای فرانسه، در مورد رقص‌های دیده شده در نقاشی‌های آن غارها، موضوع آن رقص‌ها را جنگی و شمنی دانسته است (رک: کراوس، ۲۵۳۷ش.، ۱۸). همین جا باید دو نکته را در این اظهار نظر مورد توّجه خاص قرار داد:

۱. کراوس رقص آن عصر را دارای موضوع و داستان می‌داند، در تکامل آنها، سماچه نقشی اساسی داشته است. ۲. رقص‌ها به دو نوع «جنگی» و «شمنی» تعریف شده‌اند، در مورد رقص‌های جنگی (حماسی)، استفاده از سماچه امری معمول بوده ،به خصوص در گونه‌ای پر تکرار از آن رقص که به شکار و شکارگری مربوط بوده است (یونگ و دیگران،۱۳۸۳ ،۳۵۹و۳۵۸).

لطف ولیکن نکتهٔ مهم دیگری که در رقص‌های جنگی دوران قدیم قابل ذکر است، استفاده از گریم یا به قول شیبانی (۱۳۴۲، ۵و۴) «اکسپرسیف» {اکسپرسیو} و استفاده از رنگ‌ها و نقش و نگار بر بدن رقصندگان؛ که اعتقادات انسان‌های بدوی را در برمی‌گرفته و همچنین این رنگ‌ها در ایجاد عظمت و ابهت استفاده‌گر آن «رقصنده» از سویی و ترس و رعب در دشمن از سوی دیگر نقش داشته است. همو این رقص‌ها را نیز در رستهٔ کلّی مذهبی می‌دانست و در مجموع رقص‌ها را در پیش

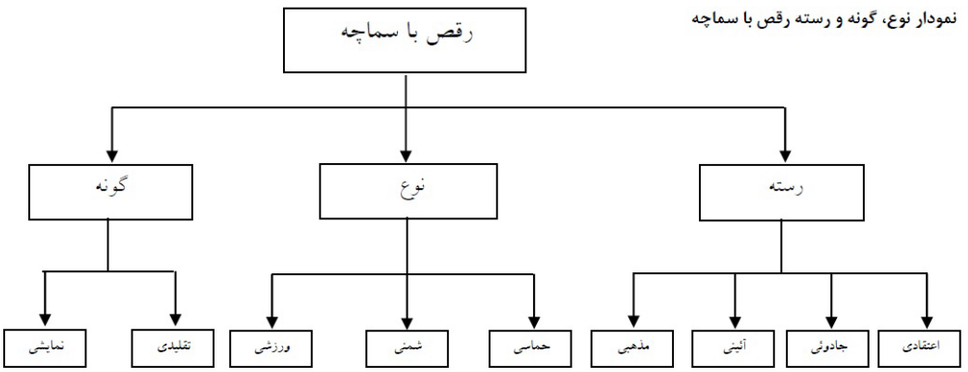
جدول قدمت، اعصار و دوره تاریخی و اجتماعی رقص با سماچه براساس مستندات مکشوفه تا کنون
تنظیم نگارندگان

عنوان	کهن‌ترین مستندات	قدمت تقریبی بر اساس مستندات	عصر شروع	عصر امتداد	اجرا شده توسط ((اجراگران)	دوره شروع	دوره امتداد
رقص با سماچه	نقاشی‌های حکاکی و نقر شدهٔ غارها	حدود ۲۵۰۰۰ سال	پارینه‌سنگی دیرینه‌سنگی) علیا	نوسنگی تا کنون	انسان اوّلیه (شکارگر) انسان بدوی (غارنشین)	توّحش	بربریت تمدّن تا کنون

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

نمودار نوع گونه و رسته رقص با سماچه ماخذ: نگارندگان

نمودار نوع، گونه و رسته رقص با سماچه



تنظیم : نگارندگان.

از تاریخ، واجد مفاهیم ورزشی یا مذهبی معرفی می‌کرد (شیبانی، ۱۳۴۲، ۵ و۴). امّا در مورد رقص‌های شمنی باید گفت که این رقص‌ها جزئی از رقص‌های مذهبی و اعتقادی محسوب می‌شده‌اند، که در آنها، رقصندگان از سماچه‌های حیوانی استفاده می‌کرده‌اند و به نیّت دستیابی به قدرت و رسیدن به نیروی ماورای انسانی به رقص می‌پرداخته‌اند (الیاده، ۱۳۷۶، ۱۱۳؛ کوپر، ۱۳۹۱، ۷۳؛ پاستوری، ۱۳۸۳، ۳۰).

زیمر در نگاه کلّی به هنرهای پیش از تاریخ جنبهٔ کاربرد جادوئی را دخیل می‌کند و بیان می‌دارد که «در عموم جوامع قدیم رقص و موسیقی و شعر، وابسته به نیروهای جادویی بودند» (رک: زیمر، ۱۹۴۷، ۱۵۱). بورکیت نیز در این راستا معتقد است که کارهای هنری ابتدایی از جمله تظاهرات جادویی است و از زندگی واقعی انسان نشئت می‌گیرند و برای رفع نقایصی که انسان در حیات گروهی به آن بر می‌خورد به کار می‌روند (نک: بورکیت، ۱۹۲۱، ۳۱۳-۳۰۹)؛ پس به نوعی با تعاریفی که در قبل از آئین و رقص‌های آئینی داشته‌ایم، به بیراهه نرفته‌ایم اگر بگوییم که رقص جادویی را نیز می‌توان از نوع دیگری از رقص‌های پیش از تاریخ دانست، که در آن به طور مکرّر از سماچه استفاده شده است.

اکنون می‌توان گفت که در پیش از تاریخ و زندگی انسان‌های بدوی آن دوران، رقص‌های گونه‌گونی قابل پرداخت است که سماچه در بسیاری از آن‌ها کارکرد ویژه‌ای دارد؛ اگر مجموعهٔ رقص‌های شناخته شده دوران مذکور که سماچه در آن‌ها کاربردی است، «رقص با سماچه» اطلاق شود و آنان را در تفکیک نظام‌مندی از منظر رسته، نوع و گونه‌ای مقسم بدانیم (رجوع به نمودار نوع، گونه و رسته رقص با سماچه که در ادامه آمده است)، روند سیر و تکامل آن نیز قابل پیگیری کامل‌تر و شناخت بهتری خواهد شد.

اعتقادات و آئین‌های اعتقادی، آئین‌داری، جادوگرایی و رابطه آن با رقص

ژان پیر پاستوری، پژوهش‌گر رقص‌های ملل مختلف، معتقد است که رقص‌های تقلیدی اقوام بدوی، نوعی نیایش و تکریم خداجویانه به حساب می‌آمده‌اند (رک: پاستوری، ۱۳۸۴، ۲۴) و به گفته ذکاء رقص و اجرای حرکات موزون در میان اجتماعات بدوی و نیمه متمدّن محرک اعمال و حرکات دسته جمعی و بالنتیجه موّلد هم‌آهنگی و وحدت عمل در میان افراد قبایل بوده است و چون همین وحدت در اعمال، نوعی وحدت معنوی را ایجاد می‌کرده، پس از این رو ضمن مطلوب بودن، بخش مهمّی از اوقات و فعالیّت‌های آنها را نیز فرا می‌گرفته؛

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

چنان‌که اغلب امورشان از عبادت خدایان و پرستش مقّدسات قبیله و جشن‌ها و تفریحات اجتماعی، توأم با رقص بوده است (ذکاء، ۱۳۴۲، ۴۵ و۴۴) و در پی‌گیری نظریه‌هایی که رقص را جزء و دنباله‌ای از مراسم و آئین‌ها و اعتقادات و رهگشای زیست انسان‌های ابتدایی می‌دانند، جنسن استدلال می‌کند که انسان عصر پارینه‌سنگی در بی‌سامانی و دوره‌گردی شکارچیان به سر می‌برد؛ و بدین‌ترتیب پیوسته دستخوش قوا و عواملی بود که نه می‌توانست بشناسد و نه قادر بود آنها را به زیر نظارت خویش درآورد (جنسن، ۱۳۷۹، ۱۵) به عنوان مثال، حتّی عوامل طبیعی چون زلزله، مرگ و صاعقه و امثال آن (نصری‌اشرفی،۱۳۸۳،ج۱، ۳۰۹). اسپرمن هم در تأیید این گفتار در پژوهشی از خود می‌آورد که این انسان بدوی در راستای روبروشدن با این ناشناخته‌ها واکنشی به‌غیر از ترس و سرگشتگی در ابتدای امر نداشته است (اسپرمن، ۱۹۳۶، ۱۶و۱۵)، چنانچه نظر ویل دورانت را که اکثر عبادات را در انسان ابتدایی از ترس او از ناشناخته‌هایش می‌داند (دورانت،۱۳۴۳،ج۱، ۹۷) به ادلّهٔ مذکور افزوده گردد؛ نیاز انسان برای غلبه بر ناشناخته‌ها برای زیستن آشکار می‌شود و به قول اسپرمن (۱۹۳۶، ۱۶) برای زدودن سرگشتگی‌های خود تن به خیال بافی می‌دهد و اوّلین باورهای وی با این خیالبافی‌ها شکل می‌گیرد. او برای غلبه بر نیروهایی که بسیار قوی می‌پندارد، درمی‌یابد که یا باید آنقدر قوی باشد که بتواند آنها را نابود و یا رام و مطیع کند، یا در خدمت آنها در آید و مطیع آنان شود. در راستای برخورد با این مشکلات، اوّلین قدم انسان قطعاً جمع گرایی بوده است؛ که بتواند با ایجاد جمعیت، بر دشمن غلبه کند. این خود یک فصل از به وجود آمدن آئین است، که یکدلی و یکدستی و هماهنگی را در خود مستتر دارد. همهٔ اینها برای دشمنانی که بشر با چشم سر می‌دیده است، کارساز بود، لذا باید پا فراتر گذاشته می‌شد و دشمن‌های پرقدرت ناشناخته و ذهنی خود را نیز مغلوب می‌کرد؛ و چون انسان ابتدایی شناخت کافی از علوم مختلف امروز را نداشت، برای هر چیز واسطه‌ای خدای‌گونه تصوّر می‌کرد و در نتیجه خدایان متعدّدی نیز داشت (دورانت،۱۳۴۳،ج۱، ۹۳)؛ همین خدایان یا گهگاه دشمنان انسان‌های اوّلیه بودند، یا واسطه‌ای برای غلبه بر دشمن.

به اعتقاد چایلد (۱۹۴۸، ۴۷)، انسان بدوی در آن دوران با کارهای جادویی سعی می‌کرد جهان درون خود را تغییر دهد؛ به این معنی که در پایان مراسم جادویی، به پیروزی خود ایمان می‌یافت و دلگرم می‌شد و از این رو، در عرصه عمل، با اطمینان و جسارتی بیشتر، تلاش می‌کرد (نک:گارودی، ۱۳۸۹، ۱۹). اوبرمایر (۱۹۳۰، ۵۷) نیز در تحقیقات خود این آئین‌ها را تا مرز انسان‌های بدوی دوران نوسنگی که از مرز شکارگری به کشاورزی روی آورده بودند قابل پی‌گیری می‌داند و از ارتباط این آئین‌ها و رقص پرده برمی‌دارد؛ پس بیهوده نیست که گارودی رقص را قادر به افزودن توانایی بشر می‌داند (رک: گارودی، ۱۳۸۹، ۲۹) و پاستوری هم رقص را مخصوص خدایان می‌پندارد (رک: پاستوری،۱۳۸۳، ۱۵). در مجموع بایست گفت که نیاز به زیستن و غلبه بر ترس‌ها و دشمن‌های واقعی یا خیالی، اعتقاداتی همه‌گیر در بشر ابتدایی پدیدآورد که وی را به آئین‌هایی می‌کشاند که با کمک جادو و هنر در صدد دفع آنان یا دوستی با آنان باشد؛ پس انسان بدوی هنر را به خدمت اعتقادات و جادوگرایی خود گرفت که در آن هنرها رقص (و رقص با سماچه) جایگاه ویژه‌ای داشت. در ادامه جا دارد که به موارد مذکور در رابطه با آئین‌های اعتقادی مرتبط با رقص با سماچه و سبب شکل‌گیری و ارتباط آنها در ادامه مسیرشان، تا پیوند به هنر مربوطه، بیشتر پرداخته شود.

آنیمیزم (آنیمیسم[۵])

یکی از پدیده‌های کارکردگرا در زندگی بشر پیش از تاریخ آنیمیزم است که ارتباط آن در استفاده از رقص و سماچه قابل پیگیری است؛ بنا برمکشوفات باستان‌شناسی ثابت شده است که اکثر انسان‌های پیش از تاریخ، مردگان، خود را در زیر محل زندگی‌شان و حداقل نزدیک آن دفن و یا نگهداری می‌نمودند. امروزه این عمل آئینی تحت عنوان «آئین پرستش نیاکان» شناخته شده است (قدیانی،۱۳۹۲، ۲۰). همچنین کشفیات سرهای مردگان که به صورت سماچه یا سردیس‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

انباشته از گچ بالاخص در محوطه‌های کهنی چون اریحا، امروزه از بُعد مخلوقات هنری بدوی مورد توّجه هنرپژوهان است (رک: جنسن، ۱۳۷۹، ۲۸-۱۶) و از همهٔ اینها قدیم‌تر نقاشی‌ها و نقرها و حکاکی شده‌هایی که در عمق غارها وجود داشته و قابل توّجه‌ترین آنها؛ حیوانات و انسان‌هایی در حال کشتن آنها و حیوانات زخم خورده و یا از پای افتاده است (رک: اسپور، ۱۳۸۳، ۲۷-۱۸؛جنسن،۱۳۷۹، ۱۴-۱۱)، که همهٔ آنها نشان از مفاهیمی است که اسپرمن از آنها با عناوین «همزاد» و «سایه» و «جان» یاد می‌کند و چنین استدلال می‌کند که: کلمهٔ عربی «شبح» و نیز کلمه «گوست[۶]» هم به معنی سایه است و هم به معنی «روح» می‌تواند باشد (رک: اسپرمن،۱۹۳۶، ۱۶و۱۵). تای‌لر (۱۹۱۳، ۴۲۴) نیز معتقد است که انسان ابتدایی همه چیز را دارای «دَم» و «جان» می‌انگاشته، و باور داشته که هریک از جانوران و گیاهان و جز آن‌ها جان یا همزادی دارد و اگر کسی بر همزاد چیزی دست یابد، چنان است که بر خود آن مسلّط شود (نک: آریانپور، ۱۳۳۰، ۱۶-۱۳).

یونگ در «کند و کاو ناخودآگاه» در *انسان و سمبول‌هایش* پا را فراتر از فردیّت می‌گذارد و اعتقاد دارد که بسیاری از انسان‌های بدوی[۷] بر این باور بوده‌اند که انسان افزون بر روح خودش دارای روح بزرگ بیشه‌ای یا روح جنگلی[۸] نیز هست که درون یک حیوان وحشی یا یک درخت حلول کرده است و با وی به گونه‌یی همسانی روانی دارد؛ این همان چیزی است که نژادشناس فرانسوی لهوی‌برول[۹] آن را اشتراک عرفانی نامیده است. این همسانی نزد انسان‌های بدوی شکل‌های بسیار گوناگونی دارد و وی در این نظر کلمهٔ «روح مرغزاری[۱۰]» را می‌آورد (نک: یونگ و دیگران،۱۳۸۳، ۲۴ و۲۳). بنابراین یک اعتقاد جمعی و جمع‌گرا با عنوان تعریفی آنیمیزم پدید می‌آید؛ پس انسان ابتدایی همانطور که برای تسلّط بر چیزها می‌کوشید، برای تسخیر جان‌های چیزها نیز تلاش می‌کرد و به کارهایی که از دیدگاه انسان متمدّن نابخردانه‌اند، تن درمی‌داد. مثلاً اگر دستگیری جانداری را لازم می‌دید، در یک مورد از او تصویری می‌کشید یا مجسمه‌ای می‌ساخت و دل خوش می‌داشت که با این عمل، جان آن را ربوده است (رک: آریان‌پور،۱۳۸۰، ۳۵) و ظاهراً در نظر انسان عصر پارینه‌سنگی میان تصویر و واقعیّت تفاوت بارزی وجود نداشت؛ چنانکه با ساختن تصویر یک جانور قصد می‌کرد که خود آن جانور را به تصاحب درآورد و «با کشتن» آن تصویر، یقین حاصل می‌کرد که روح زندگی جانور را کشته است (رک: جنسن،۱۳۷۹، ۱۲). جالب توّجه‌ترین بخش این اعتقادات آنجایی است که همو بیان می‌دارد:

> انسان بدوی در سروکار خود با عالم ارواح تنها راضی به این نبود که آیین و مراسمی برپا دارد یا قربانی‌ها و پیشکش‌هایی در برابر «دامهای ارواح» تقدیم کند، بلکه در پی آن بود که با اجرای رقص‌ها و تشریفات نمایشی دیگر روابطی با عالم ارواح برقرار سازد و ضمن این مراسم بود که وی با استعمال صورتک‌ها (ماسک) و جامه‌های پرنقش و زینت، تغییر هیئت می‌داد و موقتاً نقش دام روح را بر عهده می‌گرفت تا روح مورد نظر را به قالب وجود خویش دعوت کند (همان، ۲۴).

بدین‌سان آدمی از قالب خود بیرون آمد، در جلد موجودی دیگر رفت و با جست و خیزهایی مناسب و ایجاد اصواتی در خور وضع، اعمال آن موجود دیگر را به نمایش گذاشت تا روحش را تسخیر کند. از این امر دو نتیجه حاصل شد؛ اوّل آنکه هنر رقص و آواز پایه گذاری گردید. دو دیگر، جادوی حرکت، یا جان گرایی بسط و توسعه یافت و آدمی برای هر جنبنده‌ای از حیوان و گیاه گرفته تا دود و آتش و رودخانه، قایل به روح شد (رک: مکّی،۱۳۸۸، ۲۰و۱۹)؛ با نگاه و دیدی اجمالی به آنچه گذشت، می‌توان چنین پنداشت که تحقق و گسترش باور «جان پنداری» تا به «آنیمیزم» و اجرای آئین‌هایی که با این اعتقاد همراه بوده است به غیر از خلق هنرهای مربوطه و استفاده از آنها در جهت تحقق اهداف انسان ابتدایی، استفاده رقص و نیز سماچه در آن را دور از تصوّر نمی‌توان دانست.

تقدیس جانوران و گیاهان، توتم[۱۱]، توتمیسم[۱۲] و ارتباط با آن‌ها رقص با سماچه

بشر در طول تاریخ، باورها و اعتقادات زیادی را تجربه کرده است و در برخورد با هر پدیده جدید در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

زندگی خود، به گونه‌ای واکنش نشان داده است. مهم‌ترین بخشِ درکیِ ما بعنوان انسان متمدّن از درک مقولات و پدیده‌های گذشته‌های دور پیش از تاریخ آنست که بتوانیم ناخودآگاه خود را آزادتر بگذاریم؛ بیشتر ما تمامی تداعی‌های روانی وهم‌آور هر انگاره یا هر چیز دیگر را به ناخودآگاه خود فرستاده‌ایم، در حالی که انسان بدوی به این خواص روانی باور داشته است. او برای حیوانات، گیاهان، سنگ‌ها قدرت‌هایی قایل بوده که به نظر ما عجیب و پذیرش‌ناپذیر می‌آید (رک: یونگ و دیگران،۱۳۸۳، ۵۴ و ۵۱)؛ اگر به یاد آوریم که بشر ابتدایی همواره در نمادگرایی و سمبول‌سازی بوده است و همانطور که در بخش‌های قبلی نیز اشاره گردید دستاویز قدرت‌های برتری بود که بتواند با تمسّک به آنان بر نیروهای ناشناخته برتر از خود فائق آید، پس آنان شمار زیادی پدیده‌ها را مقدّس می‌شمردند و نیز در بعد و گذشت طول زمان، مورد پرستش قرار می‌دادند یا بدان‌ها تمسّک می‌کردند، چنانچه پدیده‌های ناشناخته‌شان بسیار وسیع می‌بود؛ از میان این تمسّک‌ها که مقولهٔ مقاله را شامل می‌گردد، تقدیس و تمسّک و به دنباله آن پرستش حیوانات فراوان و فراگیر بود؛ و چنانچه از پژوهش‌ها آشکار است که بسیاری از خدایان انسانی روزی به صورت جانوران بوده‌اند (دورانت،۱۳۴۳،ج۱، ۹۵). پژوهشگران علوم اجتماعی در پی تأیید این دیدگاه معتقدند در دوره گردآوری‌خوراک، گوشت جانداران غذای اصلی انسان است؛ پس مردم سادهٔ ابتدایی با حرمت به جانوران می‌نگریسته‌اند و آنها را زاینده نیروهای زندگی می‌شمرده‌اند (رک: آریان‌پور، ۱۳۸۰، ۱۲۳) ؛ چنان‌که تامسن نیز توتم‌پرستی حیوانی را، پرستش برخی از جانوران به‌عنوان نیا و یا نگهبان مردم می‌داند که باعث خلق کرامت‌های جانوران و بوجود آمدن افسانه‌های مختلف پرستشی و اعتقادی شده است (تامسن، ۱۹۴۹، ۴۰-۳۶).

کوپر که در زمینه نمادهای آئین ملل مختلف از دیرباز پژوهش‌های بسیاری انجام داده است حیوانات را در دیدی نمادگرایانه چنین تعریف نموده است:

> حیوانات[۱۳] حیات غریزی؛ باروری و زندگی پر جوش و خروش؛ انگیزه‌های ذاتی و احساسی که پیش از دخول به قلمرو معنوی بر او غلبه کرده بود. شرکت انفعالی؛ طبیعت جانوری در بشر؛ همهٔ حیوانات تا حدودی به انسان شباهت دارند (کوپر، ۱۳۹۱، ۱۲۹).

جمع اضداد یاد شده در فوق نشان از آن دارد که انسان ابتدایی به سمت و سوی تقدّس جانوران روی آورده است و تقدّسی این چنین را برای گیاهان نیز متصوّر شده است (نک:دورانت،۱۳۴۳،ج۱، ۹۴). پورداوود نیز معتقد بوده است که این تقدّس در نقطهٔ اوج خود به موضوع تبدیل انسان به گیاه و تبدیل گیاه به انسان می‌انجامد (رک: پورداوود،۱۳۳۶، ۱۳۵)؛ بر این روند، بشر ابتدایی با پیوند نمادگرایی و جمع‌گرایی‌اش و با توّسل به ناخودآگاه جمعی‌اش و بسط و کاربست آنیمیسم گروهی خود، عوامل دیگری را به خدمت می‌گیرد و این تقدّس‌ها را تا مرز پذیرا شدن کل اجتماع و شکل‌گیری اعمال آئینی قوّت می‌بخشد و «توتم» و مراسم‌های آئینیِ آن، پدید می‌آید (رک: شیبانی،۱۳۴۲، ۴). مهدوی نیز در تأیید گفتارهای فوق در بخشی از پژوهش خود چنین آورده است که:

> انسان نخستین هنوز آن چنان تکامل نیافته بود و به نوعی هنوز آن قدر از دنیای حیوانات فاصله نگرفته بود که خود را اشرف مخلوقات بنامد. در این دوران اگر قبیله‌ای غذای اصلی‌اش گوشت گوزن بود خود را نوادهٔ گوزن می‌دانست. اینکه قبیله‌های اوّلیه خود را نوادهٔ گیاه یا حیوانی می‌دانستند را «توتم» نامیده‌اند. ستایش توتم در مراسمی‌خاص و مدت زمانی مشخص صورت می‌گرفت به این ترتیب اگر قبیله‌ای توتمش گوزن بود یک نفر با استفاده از پوست گوزن خودش را به شکل آن حیوان در می‌آورد و دیگران دورش می‌رقصیدند (مهدوی،۱۳۹۲، ۲۰).

در این زمینه و در مورد استفاده از سماچه و رقص، شیبانی چنین نظری را ارائه کرده است:

> اقوام بدوی گاهی حیوانی همانند ببر یا مار را که با گزندگی و درندگی خود ایجاد رعب و وحشت می‌کنند علامت فزونی و یا دسته‌جمعی خود قرار می‌دادند و با آن جنبه خدایی می‌بخشیدند و آن را

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

«توتم» قبیله یا رئیس طایفه می‌دانستند. در مراسم و تشریفات دسته‌جمعی خود را به صورت توتم خویش در می‌آوردند و اعتقاد داشتند که توتم مقدّس آنها که بر بدن و اشیاء نزدیکشان تجلی می‌کرد با نیرویی جادویی از هرگونه بدی مصون‌شان می‌داشت (شیبانی،۱۳۴۲، ۵ و ۴).

پس می‌توان این گونه نتیجه گرفت که پدیده توتم نیز به مانند پدیده آنیمیزم در مسیر تکاملی آئینی خود - توتمیسم- از ابزاری چون سماچه و رقص‌های آئینی بی‌بهره نبوده است.

جادو و رقص‌های جادویی

برای ارائهٔ تعریفی از جادو نیز در دوران پیش از تاریخ باید به همان دوران رجعت نمود؛ براساس پژوهش‌های علوم انسانی جادو در نزد انسان‌های پیش از تاریخ براساس قوانین تغییر ناپذیر طبیعت استوار بوده است (رک: قدیانی،۱۳۹۲، ۲۴و۲۳) و انسان آن عصر: انسان جادوکار، که براساس مستند گرفتن استنادات این مقاله، می‌توان ایشان را چنین نامید (چون زندگیش به نوعی بدون بکارگیری جادو متصوّر نبوده است)، به وسیله کارهای جادویی، با طبیعت سازش می‌کند و برای زندگی آماده می‌شود؛ پس نباید جادوی ابتدایی را کاری زائد یا تفننی یا حتّی نوعی تلقین و دعا و التماس بدانیم. جادو جزء لاینفک عملی انسان ابتدایی بوده است و با همه اعمال او آمیخته است و نقشی مثبت دارد (نک: بورکیت،۱۹۲۱، ۳۸۹-۳۱۳) و انسان‌های موسوم به جادوکار سعی می‌کردند که با کارهای جادویی، جهان درون خود را تغییر دهند، به این معنی که در پایان مراسم جادویی، به پیروزی خود ایمان می‌یافتند و دلگرم می‌شدند و از این رو، در عرصه عمل، با اطمینان و جسارتی بیشتر، تلاش می‌ورزیدند (رک: چایلد، ۱۹۴۸، ۴۷).

چنانچه تا بدینجا در خلال مباحث مطروحهٔ مقاله و مباحث فوق گذشت؛ می‌توان چنین نتیجه گرفت: هنر رقص و رقص با سماچه نیز که جزئی از آئین و زندگی و زندگی آئینیِ مردم پیش از تاریخ را به خود اختصاص می‌داده است، وسیله تمسّکی برای نیروهای جادویی محسوب می‌گردیده و تا بدانجا قابل پیگیری است که پژوهشگرانی چون زیمر در مجموع در عموم جوامع قدیم هنرهایی چون رقص، موسیقی و شعر را وابسته و متعلق به نیروهای جادویی می‌دانسته‌اند و اذعان داشته‌اند که به‌وسیلهٔ رقص و در پی آن، آن انسان‌ها، می‌توانسته‌اند بر واقعیّت مسلط شوند (رک: زیمر،۱۹۴۷، ۲)، لذا با توّجه به جایگاه هنرهایی چون رقص و جایگاه استفاده از سماچه در آنها که رقصی موسوم به «رقص با سماچه» را بوجود آورده است و این امر که بشر ابتدائی در کلّیه امور زندگی، به هنر؛ که خود فراگیر جادوگرایی در آن اعصار بوده و پرداخت ویژه‌ای داشته است، بیجا نخواهد بود که رقص با سماچه، را حداقل، در شروع پیش از تاریخی خود، رقص و هنری جادوگرایانه محسوب کنیم و چون کلّیهٔ امور آیین‌مدارانه انسان‌های جادوکار ابتدایی پیش از تاریخ بدون توّسل به رقص گزارش نشده است (نصری‌اشرفی، ۱۳۷۹، ۱۱)، بدون شک رسیدن به این مهم کار دشواری در اینجا نمی‌آید که گفته شود انسان‌های اوّلیه و بدوی آئین‌مدارِ پیش از تاریخ ، زندگی آئین‌مدار خویش را با جادو و جادوگرایی هنر رقص مبسوط و ملزوم نموده بودند و در مجموع هنرها را به خدمت گرفته و رقصی موسوم شده کلّی «رقص‌های جادوئی» امروزه باقی است که خود به حتم صاحب زیر مجموعهٔ بزرگی اعمّ از رقص‌های آئینی با سماچه بوده است.

بنا به آنچه گفته شد، پدیده‌ها و عوامل بسیاری در پیش از تاریخ می‌تواند در شکل‌گیری پدیده نوظهور دیگری با عنوان «رقص با سماچه» دخیل باشد؛ اگر آن پدیده‌ها و عوامل و سیر تکاملی آئینی آن‌ها را در دو بافت اجتماعی و اعتقادی دنبال کنیم و روند آئینی‌شدن را تا رسیدن به رقص‌گونه‌هایی آئینی، قابل پیگیری بدانیم و نتیجه حاصله از شکل‌گیری آئین‌ها - که انواع و گونه‌های رقص‌ها از استفاده ابزار سماچه بی‌بهره نبوده‌اند - به آن افزوده شود، روند پدیدار شدن «رقص با سماچه» شکل منسجم‌تری را به خود خواهد گرفت.

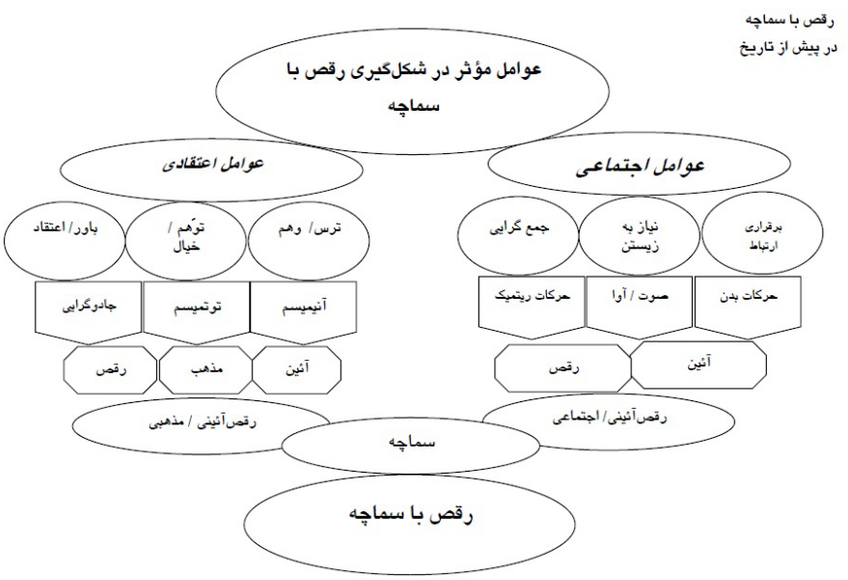
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

نتیجه

واکاوی تاریخی آثار به‌جا مانده، تبارشناسی پدیده رقص را به آئین‌های پیوند یافته با زندگی انسان‌های پیش از ۲۵- ۳۰ هزار سال نسبت می‌دهد. نمونه‌های رقص که در زمینه‌های هنری، اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی که زندگی دوران و اعصار مختلف، با حرکات، گریم و ماسک‌های مخصوص اظهار وجود می‌کند، با تمسک به مفاهیم و خواستی است که کلام از افشا و تحقق آن عاجز است. هنر رقص جایگاه ویژه و منحصر به فردی در آئین‌ها و همه عصرها داشته، چنانکه بین آئین و رقص پیوند گسست‌ناپذیری می‌توان تصور کرد. رقص بی‌آئین و آئین بی‌رقص در زندگی و فرهنگ اجتماعی- اعتقادی بشر پیش از تاریخ بی‌معنا بوده است. ممزوج شدن این پدیده هنری - اجتماعی، اعتقادی-فرهنگی با پدیده سماچه - این جایگاه را ویژه‌تر کرده است. پس از بررسی شواهد و ادله تاریخی و مقایسهٔ برخی آئین‌های برجامانده در میان اقوام بدوی کنونی، یافته شد که سماچه و رقص با آن، از رفتارهای دیرپای انسان بوده که پیشینه آن به پیش از تاریخ می‌رسد و با انگیزه و اهداف گوناگونی انجام می‌شده است. دسته‌بندی انواع، گونه‌ها و رسته‌های رقص با سماچه، که در این پژوهش مورد بررسی و مداقه قرار گرفت، ارتباط میان آنها و برخی باورها از جمله توتمیسم، آنیمیسم و جادوگرایی را پدیدار می‌سازد.

از سیر تاریخی اسناد به جای مانده می‌توان دریافت «رقص با سماچه» جزء لاینفک زندگی و ممزوج شده با جهان‌بینی فراروایتی مردمان عصرهای گوناگون است که با وجود وابستگی به روند و فرایندهای مختلف اجتماعی و اعتقادی محیطی هر زمان، همواره تداوم و حضوری مستمر داشته است. مدل پیشنهادی برگرفته از این مدعاست که حاصل این پژوهش است.

در پایان لازم می‌دانم از جناب آقای پیام زین العابدینی نیز تقدیر و تشکر نمایم.



پی‌نوشت‌ها

1. Masques
2. Aniela Jaffe
3. Tuc d' Audubert

۴. استاد کرسی هنرهای زیبا در دانشگاه نیویورک که دو بار در مقام پژوهشگر «تاریخ هنر» مورد ستایش خاص همکاران خود قرار گرفته است و ممتازترین جایزه افتخاری «انجمن هنری کالج» در این زمینه را داراست.

5. Animism
6. Ghost

۷. یونگ در کتاب *انسان در راه شکف روح* خود آورده است: باید خاطرنشان کرد که ما انگاره «بدوی» را به مثابهٔ «اصلی» گرفته‌ایم، بی‌هیچ گونه نظری پیرامون اعتبار ارزشی آن (یونگ و همکاران،۱۳۸۳، ۲۳).

8. Bush soul
9. Levy Bruhl
10. L'ame de la brousse
11. Totem

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

12. Totemism
13. Animals

کتاب‌نامه

آریانپور،ا. ح. (۱۳۸۰)، *جامعه‌شناسی هنر*. تهران: چهارم، انتشارات گستره.

آریانپور، ا.ح (۱۳۳۰)، «فرودیسم، با اشاراتی به ادبیات و عرفان»، بی جا.

ارسطو (۱۳۸۲)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، چ چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

الیاده، میرچا (۱۳۷۶)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.

الیاده، میرچا و همکاران (۱۳۷۶)، *آئین و اسطوره در تئاتر*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.

الیاده، میرچا و دیگران (۱۳۷۹)، *جهان اسطوره شناسی(۳)*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

اسپور، دنیس (۱۳۸۳)، *انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها*، ترجمهٔ امیر جلالالدین اعلم، تهران: انتشارات نیلوفر، انتشارات دوستان.

افشار، آرزو (۱۳۸۸)، *درآمدی بر رقص و حرکت*، تهران: انتشارات افراز.

براکت، اسکار.گ. (۱۳۷۵)، *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آزادی، تهران: انتشارات مروارید.

براکت، اسکار.گ. (۱۳۷۵)، *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آزادی، ج دوّم، تهران: انتشارات مروارید.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۹)، *نمایش در ایران*، چ دوم، تهران: نشر روشنگران و مطالعه زنان.

پاستوری، ژان‌پیر (۱۳۸۳)، *سماع زندگان*، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: نشر قطره.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۳۶)، *فرهنگ ایران باستان*، بی جا.

جنسن،هـ. (۱۳۷۹)، پژوهشی در هنرهای تجسمی از سپیده‌دم تاریخ تا زمان تاریخ هنر، ترجمهٔ پرویز مرزبان، چ سوّم، تهران: شرکت انتشارات علم فرهنگی.

خدامی، علی‌رضا. رحمانی، جبار. شریفی، عالمه (۱۳۹۱)، «رقص، فرهنگ و مذهب، نگاهی انسان‌شناختی به رقص‌های سنتی، مجله پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، دوره۲، شماره۲، صص۸۷-۶۹.

دانیلز، مایکل (۱۳۷۴)، *خودشناسی با روش یونگ*، ترجمه اسماعیل فصیح، چ دوّم، تهران: انتشارات جویا.

دلاور، علی (۱۳۸۹). *روش‌شناسی کیفی*، فصلنامه *راهبرد*: ش۵۴.

دورانت، ویل (۱۳۴۳)، *تاریخ تمدّن کتاب اوّل مشرق زمین*: گاهواره تمّدن، ترجمهٔ احمد آرام، چ دوّم، تهران: انتشارات اقبال.

ذکاء، یحیی(۱۳۴۲)، «رقص در ایران پیش از تاریخ»، مجله *موسیقی*، انتشارات هنرهای زیبای کشور، تهران: ش ۸۰-۷۹، دوره سوّم مرداد، شهریور، ۵۹-۴۳.

ذکاء، یحیی (۲۵۳۷ ش.الف)، «تاریخ رقص در ایران»، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران: سال شانزدهم، ش صدو هشتاد و هشتم، خرداد ماه، ۱۲-۲.

ذکاء، یحیی (۲۵۳۷ ش.ب) ،«تاریخ رقص در ایران»، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران: تیر و مردادماه، ش ۱۹۰-۱۸۹ ،۷-۲.

شوالیه، ژان‌ژاک. گربران، آلن (۱۳۸۲)، «فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها، رسوم، ایمائ و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد»، مترجم: سودابه فضایلی - ناشر، جیحون.

شیبانی، منوچهر (۱۳۴۲)، «هنرهای بدوی»، مجله *موسیقی*، انتشارات هنرهای زیبای کشور، تهران: تیرماه، ش ۷۸، دوره سوّم، ۹-۱.

قدیانی، عباس (۱۳۹۲)، *مذهب و باورهای دینی (از ایران باستان تا پایان سلسله زندیه)*، تهران: انتشارات آرون.

کوپر،جی. سی. (۱۳۹۱)، *فرهنگ نمادهای آئینی*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: نشر علمی.

کراوس، ریچارد (۲۵۳۷ش.)، «رقص: رقص‌های فرهنگ‌های پیش از مسیحیت»، ترجمهٔ مسعود رجبنیا، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت و فرهنگ و هنر،سال شانزدهم، ش یکصد و هشتاد و هفتم، اردیبهشت ماه،تهران.

گارودی، روژه (۱۳۸۹)، رقص زندگی، ترجمهٔ افضل وثوقی، مشهد: نشر چراغ دیده.

لابان، رودولف (۱۳۸۰)، «حرکت، رقص و بیان نمایشی»، «فصلنامه‌نمایش»، مهر. ۵۱-۴۵.

لینه هانا، جودیت (۱۳۷۴)، «رقص‌ودین»، در مجموعه فرهنگ و دین، ویراستار میرچاالیاده، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. ۴۲۲-۴۰۲.

مکّی، ابراهیم (۱۳۸۸)، *شناخت عوامل نمایش*، چ ششم، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، تهران.

ملکپور، جمشید (۱۳۶۴)، *گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان*، چ کیهان، تهران.

مهدوی، حسامالدین (۱۳۹۲)، *جشن‌ها و آیین‌های ایران*، تهران: نشر نقد افکار.

نصری‌اشرفی، جهانگیر (۱۳۷۹)، «نگاهی به تاریخچه رقص در ایران»، فصلنامه *موسیقی مقام*، ش۸، تهران: ۴۳-۸ .

نصری‌اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۳)، *نمایش و موسیقی در ایران*، تهران: انتشارات آروَن.

نصری‌اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۳)، *نمایش و موسیقی در ایران*، چ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]

سوّم، تهران: انتشارات آرون.
یونگ، کارل گوستاو و همکاران (۱۳۸۳)، *انسان و سمبولهایش*، ترجمهٔ محمد سلطانیه، چ چهارم، تهران: انتشارات جامی.

Burkitt, M. C. (1921), *Prehistory,* Kington, United Kingdom.
——. (1925), *Prehistory,* Combridge University Press.
Childe, V. Gordon (1948), *Man Makes Himself,* The New American Library. New York. Publication London :Watts.
Childe, V. Gordon (1948), *What Happened in History,* London.
Kaeppler, Adrienne L. (1978), "Dance in Anthropological Perspective", In *Annual Review of Anthropology*, V 7, PP: 31-49.
Obermaier. H., Kuhn, H. (1930), *Bushmen Art: rock Paintings of south-west Africa,* London; New York: H. Milford. Oxford University Press.
Sachs, H. (1927), *World History of the Dance,* NewYork: Norton. 1927-1955.
Spearman (1936), *Psychology,* Vol.I. *The* American Journal of Psychology, Vol 1. London: Macmillan.
Thomson. G., (1949), Studies in Ancient Greek Society, London; George Thomson & W. F. J. K. night, *Journal of Hellenic Studies* (1952).
Tylor, E. B (1913), *Primitive Culture,* Fifth Edition, vol. I, London.
Zimmer. H (1947), *My thousand Symbds in Indian Art and Civiliation*, Bollingen Foundation, U.S.A., 1946, 1947, 1953; Heinrich Robert Zimmer Edited by Joseph Campbell.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-19]