

مطالعه تطبیقی رقص شیوا و رقص سماع*

علیرضا نوروزی طلب**
پدیده عادلوند***

چکیده

هنر در فرهنگ‌های سنتی و دینی و آیینی، بستر مناسبی برای تجلی مضامین عرفانی، معنوی و روایی است، لذا می‌توان از طریق پژوهش در این قبیل آثار هنری، علاوه بر کشف معانی نمادین به دریافت محتوای رمزی اشاره‌ای آنها نیز نایل شد. بیان نمادین در رقص‌های آیینی یکی از مهم‌ترین شاخه‌های هنری است که می‌تواند، به مثابه مطالعاتی جامعه‌شناختی، دینی، عرفانی و اعتقادی و به طور کلی تحت عنوان مطالعات فرهنگی، خصوصیات زیباشناختی و محتوایی، آثار هنری را مورد پژوهش قرار دهد.

رقص‌های آیینی یکی از جذاب‌ترین حوزه‌هایی است که علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی در فرم‌های حرکتی، دارای مفاهیم و معانی عرفانی، دینی و روایی است که در توالی زمان و مکان تحقق پیدا می‌کند. رقص‌های آیینی در تمدن‌های مختلف براساس مضامین معرفتی و عرفانی یا روایی-اساطیری و تاریخی-شکل گرفته‌اند که در بعضی موارد، معانی مشابهی با یکدیگر دارند؛ به گونه‌ای که گویا معنی واحدی به صورت دو یا چند شکل بیان شده است. آنچه اهمیت دارد، شکل‌های متنوع و زیباشناختی بیان برای ظهور معناست. همواره زیباترین شکل بیان در عالم، هنر است که عالی‌ترین صورت را برای تجلی معنا و قصد هنرمند فراهم می‌سازد. اغلب هنرهای آیینی، دینی، قدسی و سنتی، چون محتوا بر صورت غلبه دارد، بیانی نمادین و رمزی پیدا کرده‌اند، اما صرف بیان نمادین و رمزی، هنر نیست بلکه نمادها در حرکات و اشارات و حتی در نوشتار نیز باید ماهیتی هنری داشته باشد. کارکرد معنایی این صورت‌های رمزی و کنایه‌ای، امری ثانوی است. در غیر این صورت، معنا و قصد هنرمند امکان ظهوری متعالی نخواهد داشت. این قاعده در همه حوزه‌های هنر، خصوصاً رقص و موسیقی، جاری است.

رقص شیوا در هند و رقص سماع میان پیروان اهل تصوف، مجموعه حرکاتی است که زیبایی‌شناسی آنها از هماهنگی‌شان با طبیعت نشأت می‌گیرد به طوری که رقص شیوا و رقص سماع به لحاظ فرمی در زمره رقص‌های کیهانی به شمار می‌آیند و مفاهیم عرفانی بر محتوای آنها مترتب است. این در حالی است که به لحاظ صوری کاملاً از یکدیگر متمایز هستند. این مقاله بر این فرض استوار است که رقص‌های آیینی همچون رقص شیوا و رقص سماع در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت، علی‌رغم صورت‌های متفاوت بیانگر حقیقتی واحدند؛ حقیقتی که محتوای صورت‌های رمزی، نشانه‌ای و اشاره‌ای است، و محتوایی معرفتی و متعالی دارند.

واژگان کلیدی

آیین هندو، رقص کیهانی، شیوا، آیین تصوف، رقص سماع.

*. این مقاله برگرفته از رساله کارشناسی ارشد «پدیده عادلوند» با عنوان «مطالعه تطبیقی رموز عرفانی رقص شیوا و رقص سماع» به راهنمایی دکتر «علیرضا نوروزی طلب» در دانشگاه تهران است.

** دکتري مطالعات عالی هنر، استادیار گروه هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. Noroozi_110@yahoo.com

*** پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهراء. عضو هیئت علمی مرکز پژوهشی هنر، معماری و شهرسازی نظر، تهران. نویسنده مسئول ۰۹۱۲۲۱۵۱۴۰۵

padideh_adelvand@yahoo.com

مقدمه

در این مطالعه به مقایسه «حرکات آیینی و عرفانی» در دو بستر فرهنگی متفاوت - به منظور کشف عناصر حرکتی مشترک به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به حقیقت یکسان- پرداخته شده است و تلاش شده نیاز ذاتی انسان را در «جلوه‌بخشی حقیقت به صورت مختلف» در مثالی عینی به تفسیر نشانند. اینکه راه‌های انتخابی این دو فرهنگ تا چه میزان در عینیت‌بخشیدن به ذات حقیقی، توانا بوده است، مورد نظر این تحقیق نبوده بلکه هدف، بیان صور عینی متفاوت از یک حقیقت مشترک، علی‌رغم در دست‌داشتن ابزاری یکسان، در اینجا «حرکات موزون آیینی» یا «رقص‌های عرفانی»، بوده است.

در تعریفی کلی می‌توان رقص را مجموعه حرکاتی موزون، دارای ریتم‌هایی متنوع و نظام‌مند دانست که در کل، وحدتی می‌آفریند و نتیجه آن، ظهور زیبایی است. رقص می‌تواند با هدف ایجاد مجموعه حرکات زیبا و موزون، ایجاد شده یا آنکه علاوه بر هدف مذکور، بیانگر احساس یا روایت و مقصود و نیتی هم باشد. "رقص، شکلی از دگردیسی است که اتحاد فضا و زمان را به نمایش می‌گذارد" (Cirlot, 2002:76). حرکت در مکان به قصد ایجاد زیبایی توسط اجزای به هم پیوسته هر حرکت با حرکت بعدی و مجموعه حرکات که در نهایت در طی توالی زمان، زیبایی را مجسم می‌کند، بنیان اصلی رقص است و دلالت‌های معنایی حرکات، موضوع رقص به شمار می‌رود. اگر اخلاقی در اجزای تشکیل‌دهنده زیبایی حادث شود، چون زیبایی حرکات منوط به وحدت همه اجزای آن یعنی تعادل، توازن و ریتم است، وحدت نهایی حرکات که هدف رقص برای خلق زیبایی است، تحقق پیدا نمی‌کند. در این صورت، رقص مبدل به حرکاتی در حد زبان اشارات و پانتومیم خواهد شد؛ یعنی دلالت معنایی آن باقی مانده، اما بیان هنری‌اش از بین می‌رود. در طول تاریخ و در بین اقوام و ملل مختلف، رقص یک نوع شیوه بیانی و ارتباطی است که توسط آن مفاهیمی ارایه می‌شود و در قالب‌های بیانی روزمره نمی‌گنجد. «ژان پیر پاستوری» در کتاب «سماع زندگان» معتقد است "از هیچ شیوه بیانی به اندازه رقص جهت ترسیم رابطه انسان با باریتعالی استفاده نشده است" (پاستوری، ۱۳۸۳: ۱۵). ساختار مشترک رقص‌های آیینی و اعتقادی، اغلب نمودی از رابطه انسان با امر ماورایی است.

تمدن‌های گوناگون به ویژه تمدن‌های شرقی برای رقص، سرچشمه‌ای الهی قایل هستند. به عقیده لوسین (Lucien) شاعر یونانی قرن دوم "رقص با دنیا زاده شده است، و در تمام نمایش‌های پرانرژی دنیایی عامل اصلی وحدت بوده است: ارتباطات صور فلکی، سیارات، ستارگان و تمام هماهنگی و انسجام حرکت آسمانی به منزله پیش‌طرحی است از همه رقص‌های بدوی" (همان: ۳۳). رقص، زبانی است که واژه‌های آن تک‌تک حرکات بدن بوده و همانند ابیات شعر، علاوه بر زیبایی، بر مضمونی معنوی نیز دلالت دارد. رقص در هند از دو منظر کیمیاوی و کیهانی مورد توجه قرار

می‌گیرد؛ چنانکه رقصنده از یک‌سو با انطباق حرکات خود بر مبنای حرکات افلاک و نیروهای محرکه طبیعت، نیرویی جادویی را برای مقابله با سحر اهریمنان در خود تقویت کرده و از سوی دیگر نیروهای نهفته در طبیعت خود را به واسطه خاصیت کیمیاوی رقص برمی‌انگیزاند و خود را بستر ظهور قوای طبیعت می‌گرداند (شایگان، ۱۳۶۲: ۲۵۸)؛ گویی با ریتم و جریان طبیعت همگام می‌شود. آنچه از باور هندیان برمی‌آید، نخستین تجلی رقص، رقص کیهانی شیوا بوده است؛ رقصی که نشان‌دهنده وحدتی بنیادین و تجلی و رونوشتی از حرکت ریتمیک اجرام کیهانی است. در کتاب «مشرق زمین، گاهواره تمدن» می‌خوانیم: "رقص هندی به چشم غربیان هرزه و شهوانی می‌نماید؛ رقص غربی نیز در نظر هندیان همین حال را دارد؛ ولی در قسمت اعظم تاریخ هند، رقص شکلی از عبادت دینی بود، برای تعظیم و تکریم خدایان که حرکت و وزن (ریتم) زیبایی را نشان می‌داد. در نظر هندوان این رقص‌ها نمایش محض تن نبود؛ از یک نظر، تجسمی از وزن‌ها و فرایندهای جهان به شمار می‌رفت. شیوا، خود، خدای رقص بود و رقص شیوا رمز همان حرکت جهان بود که در آن نوعی لطف و ظرافت مواج و شعر مجسم دیده می‌شود" (دورانت، ۱۳۷۰: ۶۶۲).

تفسیر رقص هندی بایستی مبتنی بر ماهیت و ذات خود رقص باشد نه فرافکنی تداعی‌ها و احساسات و پیش‌زمینه‌های شخصی و فردی مخاطب و مفسر. رقص‌های هندی، اغلب جنبه‌های پیچیده‌ای از مفاهیم را به صورت حرکاتی موزون و ریتمیک با بیانی سمبولیک اظهار می‌کنند.

در آیین تصوف نیز شناخت حقیقت ابتدا بر شهود دارد. سالک برای رسیدن به حق باید از مقاماتی بگذرد و ترقی کند که اکتسابی است و با ریاضت به دست می‌آید. در این سیر و سلوک احوالاتی نصیب سالک می‌شود که غیر اکتسابی بوده و به عنوان موهبتی از جانب حق شناخته می‌شود. این احوالات راه رسیدن به حقیقت را روشن می‌سازند. در بین فرقه‌های مختلف تصوف، مکاتبی چون نقشبندیه و مولویه، شور و وجد و سماع و رقص را زمینه‌ای برای شهود حقیقت می‌دانند. حرکات و رقص از این وجد ایجاد می‌شود و به عبارتی، نتیجه این وجد است که هرچه بیشتر به ریتم‌های طبیعت نزدیک باشد، زیباتر است.

روش تحقیق: این پژوهش مبتنی بر مطالعات تطبیقی، محتوایی، توصیفی و پدیدارشناسی است. دو پدیده متفاوت که هر دو آیینی‌اند. یکی - رقص شیوا- با حرکات منظم در توالی زمان مفهومی ماورایی را با بیانی نمادین مجسم کرده و دیگری - رقص سماع- به صورتی دیگر، همان محتوا و مفهوم ماورایی را در نظامی از حرکات موزون پیکربندی می‌کند. برای شهود یا تجسم امر متعالی بایست از یک مسیر مشترک حرکت کرد و آن مسیر، لگدمال کردن قوای نفسیه است که وهم را چون حقیقت می‌نمایاند و علایق مادی و اصالت نفس را جایگزین اصالت حق می‌کند. شایان ذکر است مطالعه تطبیقی یکی از کارآمدترین روش‌ها در مطالعه و شناخت

پدیده‌هاست. هر پدیده‌ای در تطبیق با پدیده‌های دیگر است که مورد شناخت دقیق‌تری قرار می‌گیرد. پدیدارشناسی نیز براساس مطالعات تطبیقی مسیر پژوهش را هموار می‌کند. لذا مطالعه تطبیقی و تحلیلی و توصیفی، براساس «بررسی وجوه مشترک فرم‌های آیینی و دلالت‌های محتوایی آن» روشی برای شناخت شکل بیان هنری رقص سماع و رقص شیوا و متناسب برای دستیابی به وجوه مشترک هر دو آیین است.

پرسش‌های اصلی: آیا رقص‌های آیینی همچون رقص شیوا و رقص سماع، در ادوار زمانی و مکانی متفاوت، علی‌رغم شکل‌های متنوع بیان، معنا و هدفی مشترک دارند؟ آیا حقیقتی واحد، درون مایه اصلی آیین‌هایی است که هدفشان، تجسم بخشیدن به امر مینوی و متعالی است؟ آیا محتوا و قصه‌ی واحد در زیرساخت رقص شیوا و رقص سماع نهفته است که با مبدأ و منشایی یگانه صورت‌های متفاوتی را عیان کرده‌اند؟

رب‌النوع شیوا

آیین هندو یا آیین خواص^۱ عبارت است از پرستش سه خدا^۲ (ثالوث) یعنی «برهما»، «ویشنو» و «شیوا» که آن را به زبان سانسکریت «تریمورتی» گویند. «در مورد تفسیر خدایان سه‌گانه هندو باید اظهار داشت هندوان خدا را از جنبه ربوبیت و خلاقیت «ایشوارا» می‌نامند. ایشوارا مظهر صفات جمال و جلال است. به عبارتی «براهمن» مقام اطلاق حضرت حق است که از هرگونه نسبتی مبراست و ایشوارا تعبیر از مقام ربوبیت اوست که عالم را می‌آفریند، نگه می‌دارد و نابود می‌سازد. احیا و ابقا و افنا، مظاهر سه‌گانه قدرت رب است. بدین ترتیب ایشوارا سه مظهر دارد: برهما، ویشنو و شیوا؛ «برهما»، رمز اسم محیی (زندگی‌بخش)، «ویشنو»، رمز اسم حافظ (نگه‌دارنده) و «شیوا»، رمز اسم ممیت (میراننده) رب است» (گیتا، ۱۳۸۵: ۳۱). شخصیت هریک از این سه خدا، برحسب فرقه‌های گوناگون، بر دیگری غلبه دارد. بین پیروان فرقه «شیوایی»، شیوا بر سایر خدایان مقدم است و اصل مطلق و مبدأ نخستین است که به صورت ویشنو و برهما متجلی شده و این در مورد فرقه ویشنویی برعکس است یعنی ویشنو اصل مطلق است و شیوا و برهما را تجلیات او می‌پندارند. رب‌النوع شیوا نام‌ها و صفات بی‌شماری دارد؛ ولی از بزرگترین نام‌های او، ناتاراجا (Nataraja) به معنای رب‌النوع رقصندگان یا سلطان بازیگران است.

رقص شیوا

همان‌طور که در مقدمه آورده شد نخستین نمود و تجلی رقص، رقص کیهانی شیوا، نادانتا (Nadanta) است؛ رقصی که نشان‌دهنده وحدتی بنیادین و تقلیدی از ریتم کائنات است.^۳ شیوا^۳ «در بینش هندوان با رقص خود قدرت ازلی پروردگار را متجلی می‌سازد. رقص‌های او متعدد و متفاوت است ولی بدون شک ریشه اصلی تمام این رقص‌ها کم و بیش یکی است و همان تجلی‌گری قدرت

ازلی پروردگار است» (کوماراسوامی، ۱۳۷۲: ۱۳۵). به طور کلی «این فعل کیهانی با فیض عام و رحمت شامله از خصایص مهم و برجسته رقص است. بنا به گفته «کوماراسوامی»، رقص شیوا، روشن‌ترین تجسم از فعالیت [خلق مدام] خداوند است که هر هنر و مذهبی می‌تواند به آن ببالد. چون رب‌النوع مظهري از برهمن است پس فعالیت او یکی از ده‌ها هزار تجلی برهمن در جهان است. رقص شیوا یعنی: بزرگ جهانی که در حالت رقص است یعنی سیلان بی‌وقفه انرژی که در بی‌نهایت شکل و الگو در یکدیگر ذوب می‌شوند» (کاپرا، ۱۳۶۸: ۲۴۷). این رقص نمودار پنج فعل کیهانی خلق، بقا، فنا، تصور و رهایی است که هر کدام به ترتیب بر صفات پنج رب‌النوع برهما (Brahma)، ویشنو (Vishnu)، رودرا (Rudra)، مهشوارا (Maheshvara) و ساداشیوا (Sadashiva) دلالت دارند. این فعالیت کیهانی نقش مایه اصلی رقص شیوا را شکل می‌دهد (Smith, 2003: 17). «شیوا در حقیقت برای حفظ و ابقای حیات عالم و برای رستگاری و نجات آنان که در طلب او هستند می‌رقصد. اهمیت ذاتی رقص شیوا در سه چیز است:

- ۱) صورت رقص موزون و هماهنگ او رمز و تمثیل منبع و منشأ تمام حرکت در جهان است.
- ۲) غرض و غایت رقص او، رستگار و آزادکردن ارواح مردم از بند و دام وهم و خیال است.
- ۳) محل رقص او، «چیدامبارام» یا مرکز عالم در درون قلب انسان است.^۴

آیین تصوف

تصوف، مصدری است مشتق از صوف (پشم) که بر پشمینه‌پوشی دلالت دارد و مراد از صوفی کسی است که ردای پشمی می‌پوشد و رهرو راه حقیقت است. لازم به ذکر است که وجه تسمیه‌های بسیاری را برای صوفی به کار برده‌اند؛ اما از میان تمام این تعبیرات نسبت صوفی به صوف یا پشمینه به حقیقت نزدیکتر است. صوفیان تنها وسیله شناسایی حقیقت را شهود می‌دانند و معتقدند عارف برای رسیدن به مقام شهود باید ریاضت‌هایی را متحمل شود و مراحل را بپیماید. راه رسیدن به حق، راهی دراز و سخت است و کمتر کسی از سالکان می‌تواند به پایان آن برسد و هرکس که خواهد این راه را به سر برد باید از «مقاماتی» بگذرد. «مقام» مقابل «حال» قرار دارد؛ مقام‌ها مراحل هستند که سالک راه حق، یکی پس از دیگری می‌پیماید و اکتسابی و ماندنی است اما «حال» درخشش غیبی و باطنی است که بر دل سالک می‌تابد، این موهبت الهی دیر نمی‌پاید و چون برق می‌گذرد. حال، عطای حق و غیر اکتسابی است (نک به: انصاری، ۱۳۸۶: ۱۴-۱۳ و ۴۲-۳۶).

سماع به عنوان حال از جمله اعمال و آدابی است که بعضی از طریقت‌های تصوف آن را انجام می‌دهند و مانند تصوف مقاماتی دارد. «سماع در ریشه عربی از واژه سَمع که به معنی مصدر و اسم است گرفته شده و به معنی: شنیدن و شنواندن، گوش دادن، سخنی که شنیده می‌شود، شهرت و نام نیک، یاد شدن، صدایی که از هر چیزی

است. اهل تصوف نیز بیش از یک حقیقت در جهان نمی‌بینند و آن حقیقت را «الله»، «حق» و «واحد» می‌دانند و معتقدند آن حقیقت در ورای همه موجودات، مخفی است و عالم با همه کثرت خود از جماد، نبات و حیوان و انسان با خدا یکی است زیرا عالم، فیضی است که از او صادر شده است بدون آنکه کثرتی در حق راه پیدا کند یا در وحدانیتش خللی پدید آید. اجمال این نگرش را می‌توان در این ذکر مشاهده کرد: یا هُوَ یا من لا هُوَ الا هُوَ.

در هر دو جهان‌بینی باور به واحد بودن حقیقت و غیر حقیقی بودن مابقی وجود دارد و تمام موجودات هستی، رد پای از حقیقت را در خود دارند. به عبارتی موجودیت موجودات به خاطر حضور و تجلی حق در آنهاست، لذا تمامی موجودات به گونه‌ای با حق در ارتباطند و هر کدام بنا بر مرتبه و ظرفیت وجودی خود از این حقیقت بهره‌جسته‌اند. به این ترتیب در تمام موجودات، حس دستیابی به مراتب و حقایق متعالی و والاتر وجود دارد؛ به عبارتی حضور حقیقت در موجودات بنا بر رتبه وجودیشان، خود انگیزه‌ای است برای شناخت و حرکت موجود به سوی حقیقتی کامل‌تر. وحدت در کثرت و کثرت در وحدت از همین جا ناشی می‌شود یعنی واحد است که کثرت را به وجود می‌آورد و کثرت‌ها هستند که همواره میل رسیدن به وحدت را دارند. کثرات، اعتباری‌اند. وحدت، حقیقت همه کثرات است و کثرات تجلی یک وحدت‌اند در صور مختلف. به هر میزان که ظرفیت وجودی کثرات، بسط پیدا کند، وحدت امکان ظهور متعالی‌تری را پیدا می‌کند. زیبایی، نتیجه این وحدت و محصول آن است. بحث وحدت وجود، زیربنای اصلی رقص کیهانی شیوا و رقص سماع است که نمودش در شکل دایره‌ای هر دو رقص متجلی می‌شود. از مفهوم وحدت و کثرت می‌توانیم در قالبی نمادین، به نقطه و دایره نیز تعبیر کنیم. چنانچه گفته شده است: "دایره در اصل یک نقطه بسط یافته است: نقطه در کامل‌شدن دایره مشارکت می‌کند و در ضمن با دایره، مختصات نمادین مشترکی دارد از جمله کمال، همگونی، یکدستی و نداشتن اضافات و زواید" (شوالیه، ۱۳۸۲: ۱۶۵).

«خاتم سلیمان»^۸، نماد رقص کیهانی شیوا در هند است که درون یک ماندالای (به معنای اعم یعنی دایره) آتشین قرار دارد. "مرکز ماندالا محل نزول محور عالم است و هر که به مرکز وجود یعنی ماندالا راه می‌یابد به مرکز هستی که نقطه اتصال مبدأ انسان و مبدأ عالم است، می‌پیوندد" (شایگان، ۱۳۸۳: ۱۹۳). در شمایل‌های ناتاراجا، خاتم سلیمان، از دو مثلث، یکی رو به بالا و یکی رو به پایین تشکیل شده است که از درهم پیچیدگی آنها یک ستاره شش گوشه تشکیل می‌شود؛ "واژگونی مثلث‌های تودرتو تمثیل دو حرکت متضاد نزولی و تصاعدی آفرینش جهان هست" (همان: ۱۹۲)؛ (تصویر ۱). علاوه بر اینها، آتشین بودن حلقه، خود تأکیدی بر مفاهیم پیشین است و "تجسم انرژی پایدار است" (Cirlot, 2002: 76). "آتش نماد نیروی زندگی‌بخش، تجدید حیات، ویرانی، تبدیل یا گذر از مرحله‌ای به مرحله دیگر است. در

برآید، و ترانه شنیدن استعمال شده است" (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۲۸). در «غیث‌اللغات» آورده شده است: "سماع (به فتح) شنیدن و به معنی رقص و سرور و وجد مجاز است" (حاکمی، ۱۳۸۴: ۱).

رقص سماع

در ارتباط با اصل سماع، اختلافاتی وجود دارد؛ گروهی چنین گفته‌اند "اصل سماع از آنجاست که حق تعالی گفت: «الست بریکم». اول خطابی که از حق تعالی شنیدند، این شنیدند و خوش‌ترین سماع، آن است که از دوست شنوی. چنانکه خوشترین نظر آن است که به دوست نگری. با آنکه در آن سماع لطیفه‌ای بود و آن آنست که خود را به ایشان مضاف کرد و در لذت آن سماع همه واله گشتند و «بلی» جواب دادند" (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۴۷).

"گروهی هم معتقدند که اصل سماع از لذت خطاب تکوین (آفرینش) است که خدای تعالی چون خواست موجودات را بیافریند فرمود: «کن» یعنی «به باش» و آنها همدست [همه، هست] شدند، و اول لذتی که به چیزها رسید، لذت این خطاب بود و چون مستمع گشتند، سماع ایشان را غذا گشت. پس اصل آفرینش هر چیز این نداست و لذا همه آفرینش به منزله نغمه‌ای است که آفریدگار نواخته است" (حیدرخانی، ۱۳۷۶: ۲۴ و ۲۳). به طور کلی چه کسانی که اصل سماع را در «ندای میثاق» دانسته‌اند و به سماع شنیدن انسان و نزول و صعود روح توجه داشته‌اند و چه کسانی که اصل سماع را در خطاب «کن» دیده‌اند، هر دو دسته به ترتیبات و مناسبات هارمونی‌ای که در خلقت هست، نظر داشته‌اند.^۹ به قول «غزالی» سماع وجدی را ایجاد می‌کند که خود حرکاتی را موجب می‌شود. چنانچه این حرکات، ناموزون باشد «اضطراب» نامند و اگر حرکات موزون و هماهنگ باشد، «کف‌زدن و رقص» می‌نامند. اجرای رقص سماع، نمایش سیر و سلوک عرفانی در قالبی نمادین است و مانند هر سفر عرفانی، حضور سالک و مرشد برای هدایت او ضروری می‌نماید. سالکان در رقص سماع در قالب سماع‌کنندگان و مرشد در قالب شیخ نمایش داده می‌شوند. مراسم سماع از هفت بخش تشکیل شده است که هر بخش آداب و مراسم ویژه خود را دارد. در این مقاله به دلیل محدودیت و خلاصه نگاشتن، تنها به برخی از بخش‌های مراسم پرداخته می‌شود که با رقص شیوا انطباق دارد.

شکل و دلالت‌های معنایی رقص شیوا و رقص سماع

نظریه «وحدت وجود» از مهم‌ترین مباحث پایه‌ای است که هم در مذاهب هندی دوران حماسی^{۱۰} و هم در آیین تصوف، اساس و پایه مکتب‌های فلسفی و ادیان هند و آیین‌های تصوف است. کتاب «گیتا» از مکتوبات دوره حماسی معتقد است ماورای "او" چیز دیگری وجود ندارد و تمام موجودات، کائنات و جهان هستی، تجلی صفات بی‌حد و حصر "او" هستند و با اینکه تمام جهان هستی از آن "او" است؛ او در عین حال ورای مقولات هستی و نیستی نیز

همان طور که می‌دانیم، درویشان مراسم سماع به «درویشان چرخ زن» معروف هستند که به حرکت دورانی آنها مربوط می‌شود. "حرکت و گردش در نزد صوفیه و بالاخص در نظر مولانا اهمیت بسیار داشت. زمین و جمیع ستارگان، از ثوابت و سیارات و کهکشان‌ها، به طور دائم در حرکت و در دوراندند. هر یک از آدمیان از خاک برون آمده و در خاک خواهد شد و این گردش و چرخش تا ابد ادامه دارد" (تفضلی، ۱۳۷۵: ۱۳۸).

همه ذرات جهان در رقصند
رو نهاده به کمال از نقصند
(عقد سی و چهارم از سبحةالابرار، دیوان هفت اورنگ جامی)
این همان نقطه نظری است که در تفسیر حلقه آتشین شمایل ناتاراجا نیز گفته شد. "رقص چرخشی درویشان، از رمزگرایی کیهان سود برده و تقلیدی است از گردش دوازده سیاره پیرامون خورشید : آنان بر محور خویش می‌چرخند بسان صور فلکی یا صور کواکب و در عین حال، همه گرو، دور درویشی که در مرکز می‌رقصد و نمودگار خورشید است، چرخ می‌زند" (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۸۸).

در زوایای طریخانه جمشید فلک
ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع
(حافظ)

مشابه همین تعبیر را در مورد خاتم سلیمان داشتیم که رؤس آن با نمادپردازی‌هایی در قالب سیارگان به دور مرکز که همان خورشید بود می‌چرخیدند تا بتوانند به آن مبدأ هستی، متصل شوند. علاوه بر اینها معادل حرکت متضاد صعودی و نزولی خاتم سلیمان را در مراسم سماع در بخش «دور ولدی»^۱ شاهدیم. در آنجا "سمت راست دایره، نماد نزول از ذات الهی است و سمت چپ، نماد عروج از ماهیت مادی به الهی است. سمت راست مبین دنیای معلوم و مشهود و سمت چپ مبین عالم نادیدنی و نامرئی است."^۲ (تصویر ۳).

تصویر ۳. راست : حرکت دایره‌ای سماع‌کنندگان به هنگام اجرای دور ولدی مراسم سماع.

www.Mesnavi.info

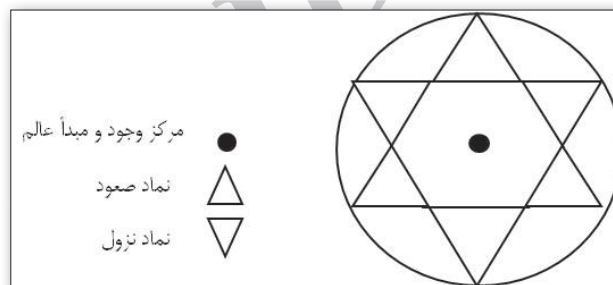
چپ : جهش حرکت صعودی و نزولی سماع‌کنندگان. ترسیم : پدیده عادلوند.

Fig. 3. Right: The circular motions of whirling dancers when performing the "Valadi turn" of Sema ceremony. Source: www. Mesnavi.info

Left: The upside and downside leaps of whirling dancers.

Drawing: Padideh Adelvand.

تفکر هندو نیز، آتش نماد نور و معرفت متعالی، انرژی حیاتی خرد است و در ضمن آتش با قوای ویرانگری رهنمائی و بازآفرینی که تحت سلطه شیوا هستند نیز یکی دانسته می‌شود و حلقه مشتعل گرد شیوا مظهر چرخه کیهانی آفرینش و ویرانی است.^۳ شاید به گونه‌ای عرفانی بتوان چنین تعبیر کرد مراد از گل‌های آتشی که بر روی این دایره گویی خاموش و روشن می‌شوند، بقا و فنا است که از ایجاد و احیای کائنات ناپایدار حاصل می‌شود (تصویر ۲). به‌طور کلی با توجه به مطالبی که ذکر شد، دایره آتشی که محیط بر خاتم سلیمان است نماد کثرت و ایجاد؛ و مرکز آن، نماد وحدت و افناست که اینها همگی یادآور نظریه وحدت وجودی است که در ابتدای این مبحث از آن سخن گفتیم. در مقابل مشابه همین مفاهیم را در مراسم رقص سماع درویشان می‌توان مشاهده کرد.



تصویر ۱. خاتم سلیمان، نماد رقص کیهانی شیوا. ترسیم : پدیده عادلوند. برگرفته از توصیفات شوالیه و گریبان، ۱۳۸۲.

Fig. 1. Solomon's seal, the symbol of Shiva's cosmic dance.

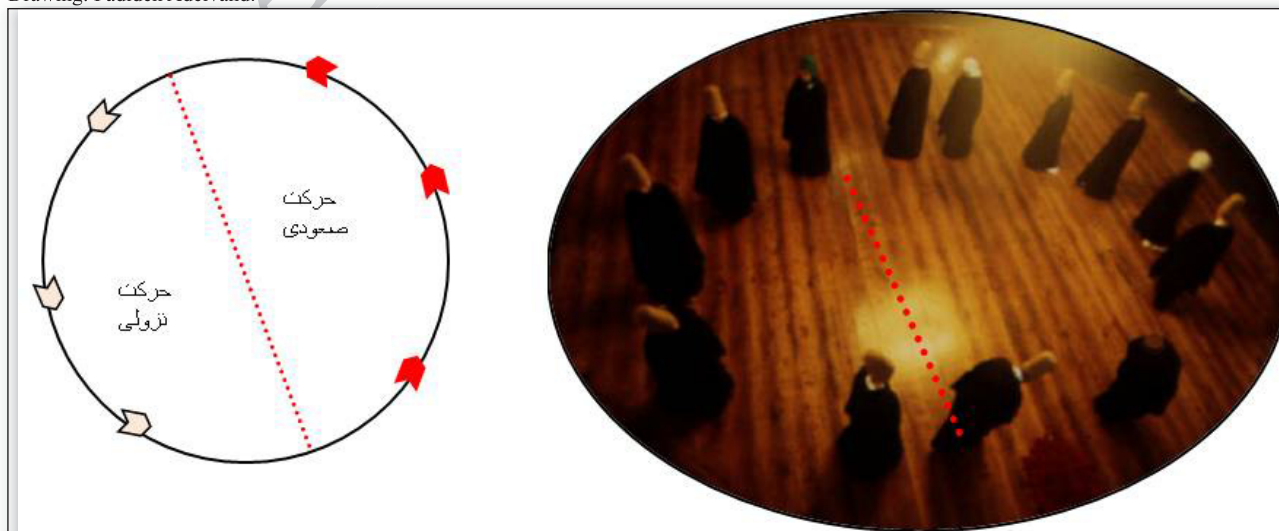
Drawing: Adelvand Padideh From the descriptions of knights and Gerber, 2003.



تصویر ۲. شمایل رقص کیهانی شیوا. مأخذ : www.lotussculpture.com

Fig. 2. Icon of Shiva's cosmic dance.

Source: www.lotussculpture.com



کاسه‌های آن چون ساعت شنی به هم چسبیده نیست. اما از نظر مضمون کاملاً شبیه هم هستند و هر دو بر نوای آفرینش و خلقت دلالت دارند. تفاوت در ظاهر نمادگرایی مرگ و قیامت (مردن و دوباره زنده شدن) است که در رقص شیوا با شعله آتش نمادپردازی شده در حالی که همین مفهوم را در مراسم سماع در نی‌نوازی شاهد هستیم (تصویر ۴).



تصویر ۴. تطبیق طبل نوازی شیوا و قدم‌نوازی مراسم سماع.

مأخذ راست : www.lotussculpture.com

چپ : www.whirlingdervishes.org

Fig. 4. Matching of the Shiva drumming and Sema stepping ceremonies.

Right Source: www.lotussculpture.com

Left: www.whirlingdervishes.org

خرقه‌افکنی و پای‌کوبی در سماع و لگدمال شدن کوتوله فراموشی در رقص شیوا

در مراسم سماع، زمانی که سماع‌کنندگان در جایگاه خود - تخته پوست‌های سفیدرنگ - مستقر می‌شوند، «خرقه‌افکنی» آغاز می‌شود؛ به این صورت که درویشان خرجه‌های سیاه رنگ خود را به صورت (Z) تا کرده و به زیر پا می‌افکنند. «این خرجه‌افکنی از نظر مولویه رمز و اشارتی است از به دورانداختن علائق مادی و دنیوی و ره‌اشدن از خودی خود به قصد قربت به خالق» (تفضلی، ۱۳۸۲: ۱۵۰). بعد از خرجه‌افکنی، چهار سلام مراسم سماع آغاز می‌شود. سلام‌ها آغاز چرخیدن در مراسم سماع هستند و هرکدام معنایی را القا می‌کنند. چرخیدن سماع‌کنندگان در سلام‌ها با پای‌کوبی و دست‌افشانی همراه است. «صوفیانی که به وجد می‌آمدند رقص و چرخ را با کوبیدن پای بر زمین آغاز می‌کردند: «افلاکی» می‌نویسد مولانا وقتی به وجد آمد با گفتن «هی» پای را بر زمین می‌کوفت و به چرخ زدن می‌پرداخت. در طول قرن‌ها، در کلیه خانقاه‌ها و مولوی‌خانه‌ها مرسوم چنین بوده است که موقع شروع به چرخیدن، ابتدا پای راست بر زمین بکوبند. در سماع مولویه در قونیه هم قاعده بر این جاری است که به وقت چرخیدن، پای چپ را ثابت در یک نقطه قرار می‌دهند و پای راست را بلند کرده چرخ می‌زنند سپس بر زمین فرو می‌آورند» (همان : ۴۵ و ۴۶). مجدالدین فریدون سپهسالار (از سپهسالاران دولت سلجوقی) در کتاب «رساله» می‌گوید: «پای کوفتن اشارت بدان است که سالک در آن حال،

آلات موسیقی در رقص شیوا و مراسم سماع

نی‌نوازی در مراسم سماع «جلوه‌ای است از صور اسرافیل که در روز رستاخیز، جان در کالبد کلیه مردگان می‌دمد و آنها را برمی‌انگیزاند» (تفضلی، ۱۳۷۵: ۱۱۳). بعد از اتمام نی‌نوازی، قدم‌زن باشی با ضربه‌های کوتاه و مقطع بر طبل‌ها می‌نوازد و شیخ و سماع‌کنندگان بر زمین بوسه می‌دهند و هم‌زمان و یکباره دو کف دست را بر زمین می‌کوبند و از جای برمی‌خیزند. ضربه‌های «قدم»، نمادی از فرمان خالق دال بر تکوین کائنات است. در حقیقت درویش، مرده‌ای است که با شنیدن صدای صور زنده می‌شود و «دور ولدی» را آغاز می‌کند. علاوه بر این، «به عقیده مولویان صدای کوبیدن دست‌ها بر زمین نیز نمودی است از صور اسرافیل و قیام مردگان در روز رستاخیز که باید از روی پل صراط بگذرند» (فریدلندر، ۱۳۸۲: ۱۱۹).

در شمایل‌های ناتاراجا در دست راست شیوا طبل به نام «دامارو» قرار دارد و تمثیلی از همان طبل است که «کوماراسوامی» براساس منابع هندو معتقد است آفرینش از نوای آن برخاسته و این طبل علامت صوت و اشاره به وحی الهی و کلام مقدس اوم (AUM) است. اوم، در صدر الفاظ آوازی آیینی قرار دارد و اولین و معروفترین «مانترا»^{۱۲} در مذهب هندو است. «اوم، چکیده‌ای است از دم پروردگاری و در تفکر هندو، این صدا، در عین حال خداست، مبدأ همه چیز و همه موجودات است. کلمه‌ای که با یک صوت بیانگر هستی است و در عین حال خود این هستی است؛ همان هستی که همه چیز از آن ناشی است و همه چیز در آن جذب می‌شود. بیان صوت خداوند و رسیدن به الوهیت است. مفهوم کلی کلمه «اوم» با این واقعیت کامل می‌شود که سه حرف تشکیل‌دهنده آن، شامل ضرباهنگی سه‌تایی است که همان قدر در تفکر هندو اهمیت دارد که در سازمان یافتن جهان و کیهان‌شناسی هندو. در این باب باید بیان داشت باری تعالی سه وجهی است و به صورت برهما، ویشنو و شیوا ظاهر می‌شود» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۲۸۵ و ۲۸۶). به طور کلی این هجا و در شکل نمادینش طبل به مفهوم آفرینش و احیا اشاره دارد، که شیوا در رقصش با ضربه زدن به آن، ضرباهنگ این آفرینش را به خوبی به نمایش می‌گذارد.

مفاهیم نمادین آلات موسیقی را چه در رقص شیوا و چه در مراسم سماع می‌توانیم به دو گروه تقسیم کنیم: یکی نماد مرگ و دیگری نماد احیا و بازآیش. طبل شیوا نماد آفرینش و حیات هست. نمادسازی مفهوم مرگ، فنا و ویرانگری را در رقص شیوا با آلت موسیقی نمی‌بینیم بلکه آن را در شعله آتشی مشاهده می‌کنیم که شیوا در دست چپ خود دارد. در مقابل، این مفاهیم را در رقص سماع با سازهایی چون نی و قدم شاهد هستیم.

به این ترتیب می‌توانیم بگوییم «دامارو» شیوا با ساز «قدم» در سماع متناسب است؛ از نظر ظاهری هردو از سازهای ضربی و کوبه‌ای هستند با این تفاوت که قدم با دو کوبه نواخته می‌شود و

کثرت و صورت‌های جهانی توهمی بیش نیستند و تنها باعث غفلت آدمی از حقیقت که همان ذات مطلق (برهمن) است، می‌شوند؛ لذا لازمه رسیدن به حقیقت که همان رستگاری است، گذشتن از این اشکال و صورت‌ها است که با حقیقت پنداشتن آنها موجبات فراموشی و غفلت از «او» را برای آدمی فراهم می‌کنند. "رهاسازی روح از بند خیال از اهداف رقص شیوا به شمار می‌رود. او جهان را خلق می‌کند و زمانی فرا می‌رسد که همه نام‌ها و شکل‌ها را با رقص خراب می‌کند" (Grimes, 1996: 202). در تمام سیر و سلوک‌های عرفانی، گذشتن از کثرت‌ها، اولین قدم در راه رسیدن به حقیقت به شمار می‌آیند که در رقص عرفانی شیوا نیز با این تمثیل‌گرایی، نمودار می‌شود.

به نظر می‌رسد پای کوبی درویشان در مراسم سماع هم به لحاظ صوری و هم به لحاظ محتوایی بسیار به لگدمال کردن کوتوله فراموشی توسط پای راست شیوا در رقص نداننا نزدیک است (تصویر ۵).

نفس را مسخر گردانیده و ماسوی را زیر پای همت، پست گردانیده است" (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۸۸). به عبارت دیگر پاکوفتن اشاره به پامال کردن نفس اماره دارد.

به زیر پای بکوبید هرچه غیر وی است
سماع از آن شما و شما از آن سماع
(مولوی، دیوان شمس، غزل ۱۲۹۵)

در شمایل ناتاراجا نیز شیوا در حال رقص بر روی پیکر دیوی نمایش داده می‌شود که آن را دیو فراموشی (Apasmara) خوانده‌اند که به نظر می‌رسد این دیو و اهریمن فراموشی، می‌تواند نماد «مایا» باشد؛ چراکه "از کلمه مایا به معنی نیرنگ و حیل‌تعبیر شده است. در واقع اشکال و صور است که مایه فریب می‌شود و موجب دل‌بستگی و توجه به پراکرتی^۳ و عالم کثرت می‌شود. در واقع، مایا، عبارت است از شکل و صورت که مایه غفلت آدمی از برهمن و توجه او به پراکرتی می‌شود" (گیتا، ۱۳۸۵: ۳۸). شیوا در این رقص با لگدمال کردن کوتوله فراموشی در حقیقت به ما نشان می‌دهد



تصویر ۵: تطبیق پای کوبی درویشان در مراسم سماع با پای کوبی شیوا در رقص نداننا. مأخذ راست: www.lotussculpture.com چپ: www.whirlingdervishes.org
Fig. 5. Matching of Dervishes hoofing in whirling dance with ritual dance of Shiva. Right Source: www.lotussculpture.com
Left: www.whirlingdervishes.org.

نتیجه‌گیری

تاریخ تفکر، هنر و تمدن نشان داده است که نوع آدمی واجد ساختارهایی مشترک‌اند. یکی از مهم‌ترین این ساختارها، باور آدمیان به امور مینوی و فراسویی است. این باور در هر فرهنگ و تمدنی، از نگرش ذهنی بدوی گرفته تا تمدن‌های مصر باستان، هند، ایران، یونان و روم باستان در یک نقطه محوری با هم اشتراک دارند. «اُورپید» یا «اُورپید» (حدود ۴۸۰-۴۰۶ پ.م) شاعر و نمایشنامه‌نویس یونانی در قطعه ۴۸۸ از قطعات گفته است: "اسطوره از آن من نیست، آن را از مادرم دارم" (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۴۱۳).

این نکته نشان می‌دهد اندیشه‌های ماورایی، موروثی‌اند. هیچ اندیشه و هیچ روایت و هیچ اثر هنری‌ای ابتدا به ساکن به وجود نمی‌آید. فرهنگ و تمدن بشری میراثی است که متعلق به یک فرد، جامعه یا یک کشور نیست.

این پژوهش، مطالعه‌ای موردی (Case study) در این زمینه است که نشان می‌دهد، علی‌رغم تفاوت‌های ظاهری کنش‌های آیینی و دینی و کیش‌های متفاوت، می‌توان ساختار مشترک آنها را یافت. رویکرد این مقاله، بررسی تشابهات فرهنگ‌ها، مذاهب، آیین‌ها و روایت‌های مینوی و ماورایی برای درک و تبیین جهان است. این تشابهات نشان می‌دهد یک مطلوب واحد، منشأ تمام کنش‌ها و کوشش‌های بشر برای درک و توصیف و محسوس کردن حقیقتی واحد و ماورایی است که به جهان صورت و معنی بخشیده و خود، ماورای جهان صورت‌ها و معانی است. همچنین لازم می‌داند به ماهیت مطالعه مقایسه‌ای به عنوان رویکردی صرفاً پژوهشی که بالیده فضاهای آکادمیک است، اشاره شود. بدیهی است این پژوهش، باورهای مذهبی و ماهیت راه‌های رسیدن به حقیقت مطلق را به چالش نکشیده است. آنچه پذیرفته است، حقیقت یک وجود مطلق است که صورت‌های حتی به ظاهر یکسان لزوماً آیین‌ها باورهای یکسان نیستند چه رسد به صورت‌های متفاوت که زاییده

فرهنگ‌ها و آیین‌های متفاوت است که در این مطالعه دست‌مایه تحقیق قرار گرفتند، بتواند راه‌ها و باورهای یکسان را به تصویر بکشد. این جستار به دنبال واکاوی گرایش ذات بشری در قالب‌های متفاوت در بسترهای زمانی و مکانی مختلف برای برقراری ارتباط با حقیقت و ذات بی‌انتهاست؛ در این مطالعه از عناصر حرکات موزون به عنوان عنصری برای مقایسه استفاده شد و ارزیابی اعتقادی مورد نظر نبوده است. یافتن تشابهات الگوهای آیینی بیانگر این همانی نیست بلکه نشانه‌ای از حضور تقلای عنصر یکسان حقیقت‌جویی در جوهره ذات بشری است که صورت‌های گوناگون یافته است.

رقص شیوا و رقص سماع مولویان نیز از این قاعده مستثنی نیست و با وجود اختلافات ظاهری، در مضامینی بنیادین و اصلی مشترکند، گویا معانی‌ای واحدند که به دو زبان متفاوت عرضه شده‌اند. گفت و گوی تمدن‌ها بر پایه این اصول مشترک است که شکل گرفته و معنی پیدا می‌کند. یک حقیقت واحد، بالذات این نیرو را در خود نهفته است که می‌تواند به اشکال گوناگون و متنوع ظاهر شود و با ظهور و تجلی مدام، عرصه‌های زمان و مکان و تاریخ و جغرافیا را درنوردد.

این نکته حاکی از آن است که حقیقت مقوله‌ای فرازمانی و فرامکانی و غیر شخصی است. با این تأکید که هر شخصی در هر زمان و مکان و موقعیتی می‌تواند واجد آن شود. با بررسی شباهت‌ها و تحلیل محتوایی رقص سماع و رقص شیوا، می‌توان همبستگی‌ای معنوی که ساختار اصلی اندیشه بشر در تمام نمودهای فرهنگی و هنری و آیینی و مذهبی است را عیان کرد. این بررسی می‌تواند به عنوان الگویی برای تحقیق در تمام دستاوردهای فرهنگی و هنری از جمله مطالعات تطبیقی در اساطیر جهان، توسعه پیدا کند و همبستگی اندیشه و هنر و فرهنگ و تمدن‌های سراسر تاریخ بشر از فرهنگ‌های بدوی تا فرهنگ‌های توسعه‌یافته و جهانی را نشان دهد. شاید بتوان جوهره این نظر را در کلام «لسان‌الغیب» بیان کرد:

یک قصه بیش نیست غم عشق و این عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است

پی‌نوشت‌ها

۱. در کشور هند دو درجه دین وجود دارد [دو رتبه از دین وجود دارد]، یکی در سطح عقاید عوام که متناسب با احتیاجات زندگی روزانه است. و دوم عالی و فلسفی که آیین خواص است و علم آن به برهمنان منحصر و مرد عامی هرگز در صدد فهم و درک کند آن نیست" (ناس، ۱۳۸۱: ۲۷۵).
۲. شایسته‌تر است Lord و God در ترجمه‌های متون هندی، رب‌النوع ترجمه شوند زیرا ترجمه این لغات به "خدا" در زبان فارسی سوء تعبیری چون پرستش خدایان و اعتقاد به چندخدایی را موجب می‌شود که خطاست. ولی از آنجایی که در بسیاری کتب از لفظ "خدا" استفاده شده است و به دنبال استفاده نگارندگان از این نقل قول‌ها به اجبار همان کلمه را عیناً به کار برده‌اند.
۳. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: کوماراسوامی، ۱۳۷۲: ۱۳۸ و ۱۳۷.
۴. نقل به مضمون از: رقص شیوا، صص ۱۴۶-۱۴۱.
۵. نقل به مضمون از: سماع عارفان، صص ۲۴.
۶. دوران حماسی در تقسیم‌بندی تاریخ فلسفه هند که توسط «راداکیشنان» ارائه شده است، به دوران بعد از ودایی - اولین دوره - برمی‌گردد و از آنجایی که آثار مقدس دوران ودایی چون «وداها»، «براهماناها» و «اوپانیشادها» تنها در دسترس طبقه ممتاز برهمنان بود و دیگر طبقات از استفاضه آن محروم بودند، ادبیات دیگری به موازات این آثار به وجود آمد که هم در دسترس همگان قرار داشت و تمامی طبقات می‌توانستند از آن استفاده نمایند و هم درک آن نیز به مراتب آسان‌تر از آثار پیشین بود. این ادبیات جدید سرانجام در قالب حماسه بزرگ «مهابهاراتا» ریخته شد و کلیه معتقدات آن زمان را در خود گنجانده و خود سبب نام‌گذاری این دوران به «دوران حماسی» شد (نقل به مضمون از شایگان، ۱۳۶۲ ج اول: ۱۱۱-۱۱۰).
۷. در حواشی «مفاتیح‌الجنان» این ذکر آمده است: "سوره توحید بخوان و بگو یا هو یا من لا هو الا هو، اغفرلی و انصرنی علی القوم الکافرین". در قرآن کریم هم "لا اله الا هو" به کرات آمده است (توبه: ۳۱).
۸. خاتم سلیمان، یا خاتم جم، یا خاتم جمشید و یا انگشتری سلیمان، خاتم و مهر حضرت سلیمان است که اسم اعظم خداوند بر آن نقش شده بود و سلطنت او بر جن و انس به خاطر آن بود. خاتم سلیمان در زبان‌های اروپایی و عبری به صورت ستاره داود یا سپر داود نیز آمده است. خاتم سلیمان به شکل ستاره‌ای شش پر است که از دو مثلث متساوی‌الاضلاع واژگون تشکیل شده است (نک به: شوالیه و گریبان، ۱۳۸۲: ۵۲-۴۹).
۹. نقل به مضمون از: فرهنگ مصور نمادهای سنتی، صص ۶-۴.
۱۰. «دور ولدی» اسم خود را از سلطان ولد، پسر مولانا، که واضع تعدادی از قوانین سماع است، وام گرفته است. دور ولدی، دور زدن دایره‌واری است که سماع‌کنندگان به همراه شیخ، ۳ مرتبه آن را اجرا می‌کنند.
۱۱. برگرفته از: زیرنویس لوح فشرده مولانا و رقص سماع، ۱۳۸۴.
۱۲. "شکل مصوت الوهیت، که با نام یا مفهوم آن همخوانی دارد که نماد کیهانی، کلام گفته شده، صدای آغاز آفرینش است" (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۵۴).
۱۳. "پراکرتی صورت یا وضع اصلی یا طبیعی هر چیزی است. در گفتار سیزدهم "گیتا" آمده است: "بدان که اشکال و صور از پراکرتی پیدا شده‌اند. پیدایش تن و حواس از پراکرتی است." در واقع پراکرتی منشأ اشکال و صور است یعنی همه نمودهای مادی و معنوی نتیجه تغییرات پراکرتی است" (گیتا، ۱۳۸۵: ۳۲).

فهرست منابع

- انصاری، قاسم. ۱۳۸۶. مبانی عرفان و تصوف. چاپ ششم. تهران: انتشارات طهوری.
- تفضلی، ابوالقاسم. ۱۳۷۵. سماع درویشان در تربت مولانا. تهران: انتشارات فاخته.
- حاکمی، اسماعیل. ۱۳۸۴. سماع در تصوف. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- حیدر خانی، حسین. ۱۳۷۶. سماع عارفان. تهران: انتشارات سنایی.
- دوبوکور، مونیگ. ۱۳۷۳. رمزهای زنده جان. ت: جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.
- دوران، ویل. ۱۳۷۰. تاریخ تمدن، ج ۱، مشرق زمین گاهواره تمدن. ت: احمد آرام و امیرحسین آریان پور. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- شایگان، داریوش. ۱۳۶۲. ادیان و مکتب‌های فلسفی هند. ۲جلدی. تهران: امیرکبیر.
- شایگان، داریوش. ۱۳۸۳. بت‌های ذهنی و خاطره ازلی. تهران: امیرکبیر.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. ۱۳۸۲. فرهنگ نمادها. ج سوم. ت: سودابه تفاضلی، تهران: انتشارات جیحون.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. ۱۳۸۵. فرهنگ نمادها. ج چهارم. ت: سودابه تفاضلی. تهران: انتشارات جیحون.
- فریدلندر، ایرا. ۱۳۸۲. مولانا و چرخ درویشان. ت: شکوفه کاوانی. تهران: زریاب.
- کاپرا، فریتیف. ۱۳۶۸. تائوی فیزیک. ت: حبیب‌الله دادفرما. تهران: انتشارات کیهان.
- کوپر، جی. سی. ۱۳۷۹. فرهنگ مصور نمادی‌های سنتی. ت: ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.
- کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۷۲. رقص شیوا. مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی. ت: غلامرضا اعوانی. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، حوزه هنری.
- کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۸۹. هنر و نمادگرایی سنتی، گفتارهایی از آناندا کوماراسوامی. ت: صالح طباطبایی. تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» و فرهنگستان هنر.
- کیانی، محسن. ۱۳۶۹. تاریخ خانقاه در ایران. تهران: انتشارات طهوری.
- گیتا (بهگودگیتا). ۱۳۸۵. ت: محمد علی موحد. تهران: انتشارات خوارزمی.
- لوح فشرده «مولانا و رقص سماع». ۱۳۸۴. ناشر: نیستان جم.
- مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۲. اندر غزل خویش نهنان خواهم گشتن. تهران: نشرنی.
- ناس، جان بایر. ۱۳۸۱. تاریخ جامع ادیان. ت: علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Referenca list

- Ansari, Gh. (2007). *Mabani-ye erfān va tasavof* [Principles of Mysticism and Sufism], Tehran: Tahouri.
- Beaucorps, M. (1994). *Les symboles vivants*. Translated to Persian by Sattari, J. Tehran: Markaz.
- *Bhagavad Gita*. (2006). Translated to Persian by Movahed, M. Tehran: Kharazmi.
- Capra, F. (1989). *The Tao of physics: an exploration of the parallels between modern physics and Eastern mysticism*. Translated to Persian by Dadfarma, H. Tehran: Keihan.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2006). *Dictionnaire des symboles*, Vol.4, Translated to Persian by Tafazoli, S. Tehran: Jeihoun.
- Cirlot, J.E. (2002). *A dictionary of symbols*. New York: Philosophical library.
- Coomaraswamy, A. K. (1993). *The dance of Shiva*. Translated to Persian by Avani, Gh. Tehran: howze honari.
- Coomaraswamy, A. K. (2010). *Traditional art and symbolism*. Translated to Persian by Tabatabaee, S. Tehran: Matn va Farhangestan-e honar,
- Cooper, J. C. (2000). *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. Translated to Persian by Karbasian, M. Tehran: Farshad.
- Durant, W. J. (1991). *The story of civilization*. Vol.1. Translated to Persian by Aram, A.; Pashae, A. & Aryanpour, A. Tehran: Sazeman-e entesharat va amouzesh-e enghelab-e eslami.
- Friedlander, I. (2003). *The whirling dervishes, being an account of the sufi order known as the mevlevis*. Translated to Persian by Kavani, Sh. Tehran: Zaryab.
- Grimes, J.A. (1996). *A Concise Dictionary of Indian Philosophy: Sanskrit Terms Defined in English*. New York: state University of New York press.
- Hakemi, E. (2005). *Sama dar tasavof* [A study of sama, in Islamic Mysticism], Tehran: University of Tehran.
- Heidarkhani, H. (1997). *Sama-e aarefan* [Whirling Mystics], Tehran: Sanaee.
- Hevalier, J. & Gheerbrant, A. (2003). *Dictionnaire des symboles*, Vol.3, Translated to Persian by Tafazoli, S. Tehran: Jeihoun.
- Kiani, M. (1990). *Tarikh-e Khaneghah dar Iran* [History of Conventin Iran]. Tehran: Tahouri.
- Mayel Heravi, N. (1993). *Andar ghazal-e khish nahan khaham gashtan*. Tehran: Ney.
- Noss, J. B. (2002). *Man's religions*. Translated to Persian by Hekmat, A. Tehran: Elmi va farhangi.
- Shaygan, D. (1983). *Adyan va maktabha-ye falsafi-ye hend* [Religions and philosophical schools of India], Tehran: Amirkabir.
- Shaygan, D. (2004). *Botha-ye zehni va khatere-ye azali* [Mental idols and eternal memories], Tehran: Amirkabir.
- Smith, D. (2003). *The dance of Siva: religion, art and poetry in south India*. London: Cambridge University press.
- Tafazoli, A. (1996). *Sama-e darvishan da torbat-e moulana* [Whirling dervish in Rumi torbate]. Tehran: Fakhteh.

The Comparative Study of "Shiva" Dance and "Sufi Whirling" Dance*

Alireza Norouzitalab**
Padideh Adelvand***

Abstract

Art in traditional, religious and ritual cultures is a suitable context for manifestation of theosophical (mystical), spiritual and narrative implications, thereby researching these artworks can lead us to the exploration of encoded content and perception of symbolic meanings.

The symbolic expression in ritual dances is one of the most important branches of art studies that can be researched from sociological, religious and theosophical aspects generally as cultural studies, aesthetic characteristics and the contents of artworks.

Ritual dances are among the most attractive areas containing mystical, religious and narrative concepts in addition to having aesthetic aspects of movement forms which could be realized in consecution of time and space. They are formed based on different civilizations and mystical knowledge or narrative themes, mythology and history which, in some instances comprise similar meanings as it seems the same meaning is expressed in two or more forms.

The important thing here is the presence of diversity in forms of shapes and aesthetic aspects of expression to manifest the meaning.

Art, as the most beautiful form of expression could provide the greatest appearance for manifestation of meaning and the intention of artist.

Most of the religious, sacred and traditional art due to the dominancy of content over appearance, have found symbolic and mystic expression; these symbolic characteristics, per se does not resemble art symbols but beyond this, the symbolic features must convey artistic concepts not only in gestures and movements but also in writing as well. The conceptual function of these symbolic and metaphoric features in form and appearance is considered merely as a subordinate affair, otherwise the intention and purpose of the artist could not be emerged at higher and transcendental level. This rule applies in all areas of the arts, especially dance and music.

The Shiva dance in India and the Sufi whirling dance among the followers, comprise a set of movements with aesthetics features both arisen from their equilibrium with nature, as these two dances in form and shape are categorized as cosmic dances so that the mystical concepts are associated with their contents, although in terms of appearance they are quite apart from each other.

This article is based on the premise that such a ritual dances as Shiva Dance and Sufi whirling dance despite appearing in different times and places and having distinct characteristic features in appearance both express a common fact and reality which represent symbolic and mystic characteristics with conceptual and celestial contents.

Keywords

Hinduism, Cosmic Dance, Shiva, Sufism, Whirling Dance.

*. This paper is derived from the studies of Padideh Adelvand's M.A thesis entitled "Comparative Study of Mystique symbols in Sema and Shiva Dances" carried out under the supervision of Alireza norouzitalab, University of Tehran.

** . Ph. D. in Art Research, Assistant Professor, University of Tehran, Iran. Noroozi_110@yahoo.com

***. Ph.D. Candidate in Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran. corresponding author. padideh_adelvand@yahoo.com.