فصلنامهٔ علمی ادبیات عـرفانـی و اسطوره‌شنـاختی
س ۱۸ ـ ش ۶۷ ـ تابستان ۱۴۰۱(از صفحه ۹۹ تا ۱۲۵) علمی ـ پژوهشی
DOI: dx.doi.org/ 10.30495/MMLQ.2022.689684

بررسی تطبیقی رقص سماع در طریقه قادریه و کَتَک در هندوئیسم

آزاده رحمانی*ـ جمشید جلالی شیجانیـ محمودرضا اسفندیار*****

دانشجوی دکتری، گروه ادیان و عرفان، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران ـ دانشیار گروه ادیان و عرفان، واحد یادگار امام خمینی(ره)، شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران، ایران ـ دانشیار گروه ادیان و عرفان،واحد یادگار امام خمینی(ره)،شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران

چکیده

آیین سَماع در طریقت قادریه و کَتَک در هندوئیسم از شناخته شده‌ترین رقص‌ها هستند. این آیین‌ها که آمیخته با باورهای مذهبی هستند، رقصیدن را یکی از راه‌های برقراری ارتباط با کائنات می‌دانند. رقص‌های آیینی علاوه بر جنبه‌های زیباشناختی در صورت‌های حرکتی، دارای مفاهیم عرفانی، دینی و روایی هستند که درطول زمان تکامل پیدا کرده است. در طریقت قادریه عارف در طی سماع برای برقراری ارتباط با عالمی دیگر می‌کوشد. این مقاله به روش مطالعهٔ تحلیلی ـ تطبیقی به بیان همانندی‌ها و تفاوت‌های این دو آیین و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر و کـشف روابط زمـانی و مکـانیِ آن‌ها در فرهنگ صوفیسم و هندوئیسم در طول تاریخ می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می دهد که با وجود تفاوت‌های آیینی و دینی، ساختارهای مشترکی در دو رقص سماع و کتک وجود دارند. رقص کَتَک، در معابد هندوئیسم مانند سماع ریشه در نیایش آفریـدگار دارد و در برخی از ابعاد صورت و محتوا با آن همانند است. در مورد تأثیرپذیری‌های کتک از سماع قادریه به نظر می‌رسد که کتک در هند، در دوران سلاطین دهلی و امپراتوران مغول، به واسطهٔ ارتباطات فرهنگی بین اسلام و هندوئیسم، دگرگونی هایی پیدا کرده است.

کلیدواژه: هندوئیسم، طریقت قادریه، رقص، سماع، کَتَک.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۵

*Email: rahmane.a110@gmail.com

**Email: jalalishey@gmail.com(نویسندهٔ مسئول)

***Email: mresfandiar@gmail.com

این مقاله برگرفته از رساله دکتری گروه ادیان و عرفان، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی است.

مقدمه

سماع یکی از بحث برانگیزترین موضوعات عرفانی است و از دیرباز میان مخالفان و موافقان آن بحث‌های فراوانی بوده و هست. موضوع سماع در تاریخ تصوف از دو نظر مورد بررسی و قابل توجه بوده است: نخست آنکه سماع از موضوعاتی است که عده‌ای از علما با آن مخالفت کرده و در جهت مخالفتشان کتاب‌ها و رساله‌های فراوان نوشته‌اند، در حالی که سماع به عنوان یکی از ارکان اصلی و اساسی اصول تصوف و طریقت مطرح بوده و افراد بی‌شماری را به خود جذب کرده است. رقص سماع در عرفان و تصوف دریافتی جدید از حال روحانی است و در گذر زمان به صورت آیینی نظام‌مند و هدف‌دار در میان طریقه‌هایی مانند قادریه مورد توجه بسیار قرار گرفته است. در هندوستان رقص اهمیت بسیار زیادی دارد؛ زیرا رقصیدن را بهترین راه برای برقراری ارتباط با خدایان می‌دانند. تمامی نهادهای رسمی آموزش و حفظ میراث هنری در هند نیز رقص‌های بومی و ملی را بخشی از میراث فرهنگی و مذهبی خود در نظر می‌گیرند. رقص‌های هندی، بخش‌های پیچیده‌ای از مفاهیم را به‌صورت موزون و آهنگین نشان می‌دهد، رقص کَتَک نیز که در رواقع از رقص‌های کلاسیک و سنتی ایرانی، افغانی و آسیای میانه است از رقص صوفیانه در طول تاریخ تأثیر پذیرفته است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

این مقاله به بیان همانندی‌ها و تفاوت‌های سماع در طریقت قادریه و رقص کَتَک در هندوئیسم پرداخته است و تأثیرگذاری سماع بر رقص کتک را بیان کرده است. نویسندگان در این پژوهش می‌کوشند تا رقص‌های آیینی همچون کَتَک و سماع را

در ادوار زمانی و مکانی متفاوت و با وجود شکل‌های متفاوتشان، دارای معنا و هدفی واحد نشان دهند.

سؤال و روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای و به صورت توصیفی ـ تحلیلی گرفته است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:

۱) آیا رقص‌های آیینی مانند کَتَک و سماع، در ادوار زمانی و مکانی متفاوت و با وجود اشکال گوناگون، دارای معنا و هدفی واحد هستند؟

۲) آیا این رقص‌ها تجسم بخشیدن به امری متعالی را در نظر دارند؟

۳) همانندی‌ها و تفاوت‌های سماع در طریقت قادریه و کتک در هندویسم چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام شده تا به حال پژوهش مستقلی دربارهٔ موضوع مقاله حاضر انجام نشده است. گوشبر (۱۳۹۲)، در پایان نامه «بررسی کارکردهای رقص سماع در طریقه قادریه» به نقش تصوف در فرهنگ اعتقادی و زندگی مردم کردستان اشاره کرده و سماع قادریه را دارای کارکردهای گوناگون اجتماعی و دینی دانسته است. نوروزی‌طلب و عادلوند (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی رقص شیوا و رقص سماع» نشان داده‌اند که رقص‌های آیینی مانند رقص شیوا و رقص سماع در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت و با وجود صورت‌های متفاوت، بیانگر حقیقتی واحد هستند. حقیقتی که محتوای آن صورت‌های رمزی، نشانه‌ای و اشاره‌ای است و در نهایت محتوایی معرفتی و متعالی دارند. چادها و دیگران (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «مطالعهٔ

تطبیقی اجرای آیینی کَتَک و سماع مولویه از منظر تاریخی» به بررسی اهمیت سماع و اجراهای آیینی پرداخته‌اند و همچنین میزان همانندی‌ها و تأثیرپذیری این دو آیین از هم را بررسی کرده‌اند. هاشمی (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «بررسی تأثیر کلاسیک سنتی کتک در شبه‌قاره» به بررسی ریشه‌ای و تاریخی کتک در شبه‌قارهٔ هند پرداخته است.

بحث اصلی

سماع در طریقهٔ قادریه

سَماع، به معنی شنیدن، رقص، سرور و وجد است. (ر.ک. حاکمی ۱۳۸۴: ۱۰) سماع در طریقت سلسلهٔ قادریه رواج بسیار دارد. در سکینةالاولیا آمده است که سماع شنیدن سرود است و وجد شادی کردن و رقصیدن. (داراشکوه ۵۶:۱۳۳۵) عزیز احمد دربارهٔ این موضوع می‌نویسد: «قادریان با سماع به ویژه سماع همراه با ساز و سرود مخالف بودند ولی عده‌ای از آنان این کار را انجام می‌دادند.» (۱۳۷۶: ۹۹) عبدالقادر گیلانی وجد و سماع را ابزاری تحریک کننده می‌داند که تأثیرش در دل‌های عاشقان و عارفان دیده می‌شود. (ر.ک. ۱۳۸۵: ۱۲) طریقت قادریه، طریقتی است که اصل و مبنای برنامه‌هایش بر پایهٔ پیروی از قرآن و سنت و احادیث نبوی است و انجام مراسم مذهبی و مناجات و مراسم ذکر را که در نهایت به سماع ختم می‌شود، در همین راستا می‌داند، اهل طریقت و سلوک هیچ عملی را انجام نمی‌دهند مگر اینکه در کتاب خدا یا سنت پیامبر اکرم (ص) به آن اشاره‌ای شده باشد و مجوزی برای آن داشته باشند. (ر.ک. کسنزانی ۱۳۸۱: ۳۵۶) سماع هرچند در میان افراد ظاهربین مورد مناقشه است، اما یکی از مسائل پایه‌ای در طریقت محسوب می‌شود، زیرا مایهٔ سرزندگی دل‌هاست و نمونهٔ عشق و ذوق به وصال محبوب؛ یعنی خدای پاک و والا، رسولش و اولیا و مشایخ بزرگوار است که خود وسیلهٔ رسیدن به حقّ هستند. از آموزه‌های دراویش طریقت قادریه سکر است. در مورد سکر می‌توان گفت که

آن نشان حضور پروردگار است و موجب شادمانی می‌شود و عبادت‌کنندگان پروردگار را به خود از همه‌چیز نزدیک‌تر می‌بینند. سکر با امید و انس به اسماء الهی رحمانیت، عشق، جمال، لطف در ارتباط است (ر.ک. چیتیک ۱۳۸۲: ۶۳)

مناسک گذار در سماع قادریه

مراسم ذکر قادریه به نوعی ویژگی‌های یک مناسک گذار را داراست؛ چراکه درویش قادری در حالت سماع از جایگاه قبلی خود خارج می‌شود و با حرکت‌های جهشی و حرکات سر، خود را از تعلقات رها می‌کند و روح خود را به پرواز در می‌آورد. اصطلاح گذر یا گذار، در واقع گذشتن و عبور کردن از یک مرحله به مرحله‌ای دیگر از مسائل فرهنگی است که با آیین و رسوم به‌خصوصی همراه می‌شود. این رسوم باعث تغییرات اجتماعی و رفتاری یک فرد می‌شود. (ر.ک. حجتی ۱۳۹۰: ۲۶) میرچا الیاده می‌نویسد: «مناسک گذار درواقع نوعی از مراسم عبادی ست که مرحله‌ای از زندگی یک فرد را به تصویر می‌کشد. این عبور و گذشتن با مراحلی همراه است، ازجمله آزمون‌هایی که در سرنوشت بیولوژی فرد مهم و تأثیرگذار است و شامل تمام گروه‌های اجتماعی و سنی می‌شود.» (۱۳۹۲: ۳۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نحوهٔ رسیدن درویش قادری به سماع

سماع یکی از مهم‌ترین اصول تربیتی طریقت قادریه به‌شمار می‌آید. در واقع این آیین شاخص‌ترین آیین درویشی قادریه است. سماع قادری‌ها، وقار، متانت، خلوص و بی نیازی انسانی را نمایان می‌کند. درویش قادری سماع را وسیله‌ای برای رهایی و گریز می‌داند و بر این باور است که به سبب سماع از دلبستگی آب، گل و تعلق ماده آزاد می‌شود. سماع قادریه دارای ابزارهای کلامی و غیر کلامی

است. شعر از مهم‌ترین ابزارهای کلامی سماع و حرکت و وجد نیز از ابزارهای مهم غیرکلامی سماع است. (ر.ک. بروینسن[1] ۱۹۸۸: ۲۵ـ۲۰) میان سماع و وجد ارتباطی بسیار نزدیک وجود دارد و به نوعی می‌توان وجد را یکی از حالت سماع دانست. با این‌حال برخی از متصوّفان آن‌ها را جدا از هم در نظر گرفته‌اند. برای نمونه خواجه عبدالله انصاری در میدان هشتاد و نه، وجد را به سه قسمت تقسیم کرده است. (ر.ک. انصاری ۱۳۹۷: ۲۵۷) امام غزالی نیز اصل هشتم در رکن دوم *کیمیای سعادت* را به آداب سماع و وجد اختصاص داده و این مبحث را به چهار باب تقسیم کرده است. (ر.ک. ۱۳۷۹:۳۷۰)

ارکان سماع در طریقت قادریه

سماع در طریقت قادریه دارای ارکان مهمی است. مهم‌ترین این ارکان: شیخ، ذکر، زمان، موسیقی، آوا، اشعار، حرکت، وجد، و غیره هستند. ابزارهای کلامی (ذکر، تلاوت *قرآن*، آوا) و ابزارهای غیرکلامی (حرکت و وجد) در این مراسم به وضوح قابل مشاهده هستند. (ر.ک. بروینسن ۱۹۸۸: ۲۵ـ۲۰) زمان مراسم سماع و ذکر در روز سه‌شنبه یا جمعه هر هفته است، به این علت که معراج پیامبر(ص) را مصادف با روز سه‌شنبه می‌دانند. در این شب حکایت معراج خوانده می‌شود و درویش قادری به دنبال صعود و ارتقاء معنوی خود است. جمعه نیز به این دلیل که از شب‌های مبارک است انتخاب شده است. با توجه به مشاهدات قوم‌نگارانه، رقص‌های مذهبی به طور معمول شب‌هنگام انجام می‌گیرد. شواهد زبان‌شناسانه نشان می‌دهند که «برای نمونه در عهد عتیق مراسم مذهبی و فستیوال را Hag می‌نامند که در نیمهٔ ماه قمری که ماه کامل در آسمان است اجرا می‌شود.» (کوهن[2] ۱۹۹۳: ۲۰ـ۳)

1. Van Bruinessen
2. Cohen

ذکر در سماع

عبدالقادر گیلانی در اهمیت ذکر در سماع قادریه می‌نویسد:

«ذکر دارای مراتب جلی و خفی است. ابتدا ذکر زبانی است و سپس باید از ذکر نفسانی، قلبی، سرّی، خفی و در نهایت ذکر خفی‌الخفی نام برد. ذکر زبانی مانند این است که حروف بر زبان جاری می‌شود و قلب به یاد ذکر خدا می‌افتد، ولی در ذکر قلبی قدرت و شوکت الهی را در ضمیر خود می‌بیند، در ذکر روحی می‌توان تجلیات صفات الهی را یافت و در ذکر سرّی به مکاشفهٔ اسرار الهی دست یافت. در ذکر خفی آدمی انوار جمال الهی را دنبال می‌کند و در ذکر خفی‌الخفی به حقّ‌الیقین توان رسید و کسی بر این مقام آگاه نیست جز پروردگار متعال.» (گیلانی ۱۳۸۱: ۸۱)

موسیقی در سماع

این مراسم با مقام «حی الله» که یک ریتم چهار ضربی است شروع می‌شود. نوازندگان می‌نوازند و اشعاری می‌خوانند. اجرای این ذکر با خم شدن طولانی به پایین و به صورت کشیده «حی الله» گفتن و «الله» هنگام بالا آمدن است. «حی» در حلق به صورت گنگ و «الله» به صورت روشن ادا می‌شود. سپس ریتم پنج ضربی «حی یا قیوم» نواخته می‌شود، خلیفه اذکار را می‌خواند و حلقهٔ ذکر تکرار می‌کند. سپس نوبت به ریتم دو ضربی دائم می‌رسد، اجرای این ذکر با حرکات پی‌درپی و سریع سر به پایین و بالاست. سپس (بروپشت) به معنی جلو و عقب اجرا می‌شود. با گفتن «حی، الله، الله، حی الله». در این مرحله ذکر به درجهٔ شور و جذبه می‌رسد و سماع‌کننده با هر ضرب قوی یا در اصطلاح سرضرب آن مقام سر خود را به پایین خم می‌کند و بعد به بالا می‌آورد. به اشارهٔ شیخ به نوازندگان، ذکر پایان می‌یابد. دعا و فاتحه‌ای خوانده می‌شود و سپس با ذکر «لا اله الّا الله» و صلوات بر حضرت محمد(ص) پایان ذکر اعلام می‌شود. دراویش که به طور مداوم نام «الله»

را تکرار می‌کنند، پس از ادای چند صلوات می‌نشینند. این‌چنین مجلس با مصاحفهٔ دراویش به پایان می‌رسد. (ر.ک. بروینسن ۱۹۸۸: ۲۵ـ۲۰) نواختن نی در مراسم سماع صورتی است از صوراسرافیل که در روز قیامت، جان در کالبد مردگان دمیده و آن‌ها را زنده می‌کند. (ر.ک. تفضلی ۱۳۷۵: ۱۱۳) از دیگر موارد مربوط به این سماع می‌توان به این مسئله اشاره کرد که بعد از پایان نی نوازی با ضربه‌هایی کوتاه و مقطع که بر طبل‌ها نواخته می‌شود، شیخ و پیروان او هم‌زمان دو کف دست را بر زمین می‌کوبند و زمین را می‌بوسند و از جای بلند می‌شوند. این ضربه‌های نواخته شده بر طبل‌ها نمایشی از به وجود آمدن هستی است. درویش در این میان نقش مرده‌ای را دارد که با شنیدن صدای صور اسرافیل از جای برمی‌خیزد، کوبیدن دست‌ها بر زمین نمادی از زنده شدن مردگان است. (ر.ک. فریدلندر ۱۱۹:۱۳۸۲)

شعر

کاربرد شعر در این قسمت از مراسم چشم‌گیر و جالب توجه است، این اشعار با صدایی سوزناک که حاکی از عشق وافر است، ادا می‌شوند و اگر این اشعار گیرا باشد، به طوری که نوازندگان را سر شوق آورد باز هم نوازندگان حلقهٔ ذکر را برای سماع بعدی تشکیل می‌دهند. (ر.ک. بروینسن ۱۹۸۸: ۲۵ـ۲۰)

تقسیم‌بندی حرکات سماع قادریه

اصلی‌ترین ویژگی سماع، حرکت است. حرکت نشان‌گر تحولات درونی سماع‌گر و نیز تعالی و تحول درویش از مرحلهٔ دانی به مرحلهٔ عالی است. در این مراسم جان درویش به مقصد بالا حرکت می‌کند و روح به پرنده‌ای همانند می‌شود که قصد دارد خود را از قفس برهاند، او از جایگاه قبلی خود خارج می‌شود و با

حرکت‌های جهشی بدن و حرکات سر خود را از تعلقات رها می‌کند و روح خود را به پرواز در می‌آورد. شوالیه و گربران از زبان داگلای کلونز می‌نویسند: «صوت و حرکت از مؤلفه‌های اساسی آیین‌های اجرایی صوفیان است که مراسم سماع، موسیقی و حرکات موزون بدن را به هم پیوند می‌زند.» (۱۳۸۸: ۱۸) نوای دف و ته‌پل و شمشال و صدای دلنشین ذکرکننده‌ها تکیه و خانقاه را پر می‌کند، به‌طوری‌که جز این صداهای دلنشین صدایی به گوش نمی‌رسد. اهل سماع گیسوان خود را باز کرده و سرهایشان را با توجه به نوعی مقامی که در حال نواختن است، تکان می‌دهند. برای حرکت در سماع سه علامت ذکر کرده‌اند: غیبت از خود، برجستن و بانگ کردن. در سماع حالتی برای درویشان ایجاد می‌شود که سبب می‌گردد که از ظاهر به باطن توجه کنند. نکته‌ای که در این سماع اهمیت دارد، وجود حرکت و سکون است و به ظاهر این خود یک حالت متضاد است ولی در واقع در سماع، سماع‌گر با وجود حرکت به سکون و آرامش نمی‌تواند رسید جز در سایهٔ آن حرکات و تحولات درونی. (ر.ک. گوهرین ۱۳۸۰: ۳۳۶ – ۳۳۲)

فرم رقص در مناسک قادریه

نوع و فرم رقص دراویش قادری دایره است که اصلی‌ترین گونهٔ سازماندهی فضایی یک رقص است. در ذکر جمعی قادریه، هر درویش در شرایط و فاصله‌ای برابر با شیخ در مرکز و دیگر دراویش در کنار خود قرار دارد. در حلقهٔ ذکر، دراویش کنار همدیگر می‌ایستند و گاه نیز دست هم را می‌گیرند. این عمل باعث اتحاد و هماهنگی در حرکات است. به باور لانگ[1]، بیشتر رقص‌های دایره‌ای با فعالیتی جادویی و اجتماعی مرتبط است، دنیای بیرون با دایره‌ای بسته توسط رقص‌کنندگان محدود می‌شود و از ورود نیروهای بیگانه به درون آن جلوگیری به عمل می‌آید. اتحاد و هماهنگی در حرکات همگی رقص‌کنندگان کمک می‌کند تا با استناد به

1. Lings

فرم رقص دایره‌ای، جهان پیرامون را در زمان اجرای رقص دور نگه دارند. (ر.ک. شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱۸) انجام حرکات موزون می‌تواند هوشیاری فرد را بکاهد و او را به حالت خلسه ببرد. خلسه‌ای که از رقص حاصل می‌شود اگر در یک چارچوب منسجم و منظم انجام بگیرد خود سبب هیپنوتیزم می‌شود. (لانگ۱۹۷۵: ۹۶) «رقص یک ماهیت بالذّات ندارد بلکه متعلق به حوزهٔ تحلیلی گسترده‌تری از کنش‌های مذهبی و مناسک است. جامعه، رقص را خلق می‌کند و این جامعه است که ما باید آن را بفهمیم.» (شارما[1] ۱۹۸۷: ۱۳۴)

حالات دست و سر در سماع قادریه

حرکات بدن دراویش قادریه در هنگام سماع یک ویژگی منحصربه فرد دارد. الگو و ریتم سماع قادریه بر طبق مقام‌های خانقاهی و اصیل دف است و بنا به نوع ریتم به ساده و ترکیبی تغییر می‌کند. به عنوان مثال در شاخهٔ سوله‌ای (که مرکز آن در روستای دولاب در شهرستان سنندج است)، دراویش به طور معمول دست‌های هم را نمی‌گیرند و به حالت آزاد می‌گذارند یا اینکه دست‌های خود را روی هم قرار می‌دهند. در شاخهٔ طالبانی دراویش دستان یکدیگر را می‌گیرند. حالات سر در این شاخه از طریقت متناسب با ریتم و نوع مقام تغییر می‌کند. شروع سماع با مقام چهار ضربی «حی الله» است. درویش با گفتن حی و با سر ضرب اول سر خود را به طور کامل خم می‌کند و ادامهٔ حرکت مقام را با گردن انجام می‌دهد. مقام بعدی «حی یا قیوم» است که یک ریتم لنگ و پنج ضربی است. سر دو بار به‌طور کامل پایین می‌رود؛ زیرا این مقام دارای دو سر ضرب است. مقام بعدی، مقام دو ضربی پیوسته است. این ریتم همان‌طور که از اسمش پیداست، به طور متوالی و پشت سر هم اجرا می‌شود و در هر سر ضرب درویش سر خود را به پایین خم می‌کند. مقام

1. Sharma

بعدی مقام چهار ضربی «حی حی حی الله» یا «الله الله حی الله» است که درویش در هنگام اجرای این مقام از اقطاب و بزرگان طریقت مدد می‌گیرد و در سر ضرب‌ها سر خود را به حرکت در می‌آورد و مقام دو ضربی قوسی است. طولانی‌ترین و پرشورترین ریتم سماع قادریه با نواختن این ریتم همراه است. (گوشبر ۴۲:۱۳۹۲)

جهت حرکت مناسک سماع قادریه

گارفینکل می‌نویسد:

«جهت حرکت در رقص‌های دایره‌ای در سرتاسر جهان خلاف جهت عقربه‌های ساعت است. او بر این باور است که این موضوع به‌خاطر قدم زدن است. مردم با پای راست که نسبت به پای چپ قوی‌تر است شروع به حرکت می کنند. دراویش قادریه هم به دور شیخ حلقه می‌زنند و درحالی‌که اذکاری را بر زبان جاری می‌کنند، با حرکاتی بسیار کند که به چشم نمی‌آید خلاف جهت حرکت عقربه‌های ساعت حرکت می‌کنند. البته در موقع ذکر اصلی سماع که سرها درحال تکان خوردن است، دراویش ساکن هستند و اغلب شیخی که در وسط قرار دارد این حرکات را انجام می‌دهد.» (۲۰۱۱: ۲۸۷ـ۲۹۵)

کارکردهای ده‌گانه‌ای را برای تمام رقص‌ها در تمامی ادوار تعریف کرده است که از میان آن‌ها چند کارکرد به‌وضوح در مناسک قادریه به چشم می‌خورد. این کارکردها عبارتند از: سماع وسیله‌ای برای ارتباط با خدا و پرستش مذهبی، بیانگر قدرت فیزیکی، آفرینش در اجتماع، یک فرم آزاد سازی فیزیکی و احساسی است. این آیین از طریق خالی کردن انرژی باعث تزکیهٔ نفس می‌شود و درضمن راهی برای بیان ملیت و وفاداری به طایفه و قوم است. (ر.ک. حاجی‌محمدی ۱۳۹۰: ۱۳۳ـ۱۲۴) رقص‌های مذهبی برای آماده کردن افراد و گروه‌ها در راه رسیدن به حالات خاص دینی به کار می‌روند. کارکرد این رقص‌ها شامل تغییر و تحول در مراسم ورود به

دین، درمان، پیشگیری و حفظ قدرت اجتماعی است. (هانا[1] ۱۹۷۹:۲۰۷) مراسم سماع در طریقت قادریه دارای کارکردهای مختلف اجتماعی، دینی و مناسکی است. این آیین می‌تواند برای درویش سماع کننده کارکردهای درونی و بیرونی داشته باشد. کارکردهای درونی منظور حالت‌هایی هستند که درویش در وقت سماع یا بعد از آن در خود مشاهده می‌کند، مانند تزکیهٔ نفس، رهایی از غرور، رهایی از قیود اجتماعی، احوالات (توبه، تقرب، محبت، خوف، رجاء، شوق، مشاهده، یقین) و از کارکردهای بیرونی آن می‌توان به یک‌دلی، تقویت همبستگی گروهی و ارزش‌های بنیادین و روحیهٔ جمعی اشاره کرد. (ر.ک. راهگانی ۱۳۷۷: ۳۰) موسیقی و شعر در کنار هم یک رابطهٔ پنهان و نیرومند را با درویش به وجود می‌آورند که این رابطه نوعی آرامش عرفانی در ذهن و درون درویش پدید می‌آورد. ریتم‌های دف و ضرباتی که بر آن نواخته می‌شود سبب ایجاد حرکت در سالک می‌شود و این حرکت نیز سبب سماع و حالت شور و وجد در سالک می‌گردد. موسیقی و شعر بخش جدایی ناپذیر مراسم ذکر دراویش قادری‌ست. (همانجا) ذوق ترنم و ذوق سماع سنت پیامبر(ص) است که حدود آن مشخص است و ارتباطی با خواندن و نواختن لهویات ندارد. در «*بهجة‌الاسرار*» نقل شده است که «محمد شمس‌الدین مولتانی در مورد سماع تا چه اندازه تحت تأثیر ایدئولوژی هندوستان در طریقهٔ قادریه واقع شده است. می‌توان گفت که وی عاشق سماع بود و به مدت سه روز با شور و شوق فراوان از عبدالقادر گیلانی تجلیل می‌کرد.» (احمد ۱۳۷۶: ۱۹۹) در این زمینه می‌توان به سخن دارالشکوه اشاره کرد:

> «اکثر مشایخ الی ماشاءالله سماع و نغمه و آواز خوش کرده‌اند چون حضرت سیدالطایفه شیخ جنید، و حضرت غوث‌الثقلین شیخ محی‌الدین عبدالقادر جیلانی و جمعی از متقدمین و حضرت میانجو و حضرت شیخ من ملّاشاه، اما در سلسلهٔ قادریه و طریقهٔ میانجو رقص و وجد نکنند و جمعی از اکابر چون امام‌العارفین ذوالنون مصری و اوتادالموحدین در وجد از عالم برفتند وآنان که برای هوی و هوس و تماشای اهل مجلس وجد کنند، چون شیخان دهلی که به جهت وجد و

1. Hanna

رقص از دهلی به لاهور آیند و برقصند و اگر کسی مانع آید دلگیر شوند، بر آن‌ها حرام محض است.» (۱۳۳۵: ۷۸و۷۷)

میان‌میر، سماع می‌کرد و ترانه‌های هندی را می‌فهمید و می‌پسندید. اگر قوالی می‌آمد، آواز سماعش را گوش می‌کرد ولی خودش هیچ‌وقت قوال دعوت نمی‌کرد یا این‌طور نبود که قوال همیشه در حضورش باشد. در پیروی از شریعت خیلی محکم بود و هیچ‌وقت نمی‌رقصید. هرگاه با شنیدن سماع حالت جذبه به ایشان دست می‌داد چهره‌اش نورانی می‌شد و موهای ریشش سیخ می‌شد ولی چنان وقاری داشت که نه دستش را بلند می‌کرد و نه حرکتی به بدنش می‌داد. تمام اصحاب آن حضرت سماع می‌نمودند ولی از وجد و رقص اجتناب می‌کردند. در زمان حضرت میان‌میر شیوخ دهلی برای رقص و وجد از دهلی به لاهور می‌آمدند و در مجالس رقص شرکت می‌کردند، ایشان از این روش متنفر بود و این کار را حرام می‌شمرد. (ر.ک. قادری ۱۹۸۶: ۵۶) در سیر و سلوک سالک دچار احوالاتی می‌شود که به واسطهٔ این احوالات راه رسیدن به حقیقت برایش روشن می‌شود. (ر.ک. تفضلی ۱۳۷۵: ۱۳۸). عزیز احمد می‌نویسد: فرقهٔ قادریه عمدتاً با سماع مخالف بودند ولی بعضی از فرق قادریه آن را انجام می‌دادند. عبدالقادر گیلانی وجد و سماع را ابزار محرک می‌دانست که تأثیرش در دل‌های عاشقان و عارفان مشاهده می‌شود. پیروان مکتب قادری قائل به سماع و وجد هستند و شادی جسم را سبب پاکی روح می‌دانند. می‌توان بیان کرد که یوگی‌های هندی تأثیر زیادی بر پیروان این طریقه داشته‌اند، به صورتی‌که در هنگام ذکر و سماع اعمال ویژه‌ای انجام می‌دادند. (ر.ک. ابن‌سعد ۱۴۱۰: ۱۱۰) پیروان این طریقه، درک حقیقت و روشنی روان و رسیدن و پیوستن به خداوندگار را در قیل و قال و سماع می‌دانند. (ر.ک. برویین سن ۱۳۹۷: ۳۳۶) افراد با شروع سماع به دور خود می‌چرخند، این چرخش که گروهی برگزار می‌شود در جنبشی موزون، سر را به دوران می‌اندازد و به تدریج آنان را از خود بی‌خود نموده و در خلسه و آرامشی رویایی فرو می‌برد. (ر.ک. مدرسی چهاردهی ۱۳۸۵: ۲۶۵)

تاریخچهٔ رقص کَتَک (کاتاک) در آیین هندویی

اصطلاح کاتاک[1] ریشه در اصطلاح ودایی «کاتا» دارد که به معنی داستان، گفتگو و داستان سنتی است. (شاه[2] ۲۰۰۶: ۴۵) رقص کتک که به چرخش‌های طولانی‌اش مشهور است، یکی از هفت شاخهٔ هنرهای کلاسیک بر شمرده می‌شود که دارای قدمتی تا قرن پنجم پیش از میلاد است. در هند این‌گونه مطرح است که این رقص به‌دلیل چرخش‌های طولانی‌اش شبیه چرخش‌های سماع قادریه است. (بنهام[3] ۱۹۹۵: ۵۲۵) کَتَک یکی از رقص‌های کلاسیک ـ سنتی ده‌گانهٔ اصلی در شبه قارهٔ هند است. این رقص در واقع از رقص‌های کلاسیک و سنتی ایرانی، افغانی، آسیای میانه و رقص صوفیانه در طول تاریخ تأثیر گرفته است. ریشهٔ این کلمه به شکل سنتی در حقیقت از واژه کاتاکار[4] که در سانسکریت و هندی به معنای داستان‌گو و قصه‌گوست، گرفته شده است. آن‌ها در واقع شاعران و قصه‌گویان دوره‌گردی بودند که در دوران باستان در شمال هند از شهری به شهری و از روستایی به روستایی می‌رفتند و داستان‌های عاشقانه و حماسی برای مردم تعریف می‌کردند. در واقع این رقص، داستان‌های حماسی و افسانه‌ای هندی دوران باستان را با حرکات و اشارات ویژه، موسیقی و آواز که با تئاترهای یونان باستان نیز همانندی دارد، به نمایش می گذارد. رقص کَتَک به‌ویژه در دربارهای پادشاهان شمال هند طرفداران بسیار داشته و اجرا می‌شده است. شکل ساده شدهٔ کتک را می‌توان در تئاترهای روستایی هند به نام باوایی[5] که دربارهٔ داستان‌های الهه‌ها و ایزد بانوان هندو در دوران قرون وسطا اجرا می‌شده است، یافت. کتک دارای سه مکتب یا گرانای[6] به طور کامل جدا از یکدیگر است، که در واقع متعلق به شهرهایی‌ست که در آن‌ها

1. Kathak
2. Shah
3. Banham
4. Kathakar
5. Bhavai
6. Gharana

رشد و نمو کرده‌اند، یعنی بنارس در ایالت اوترپرادش و جیپور در ایالت راجستان. سبک و روش رقص کَتَک در واقع بر مبنای حرکات موزون پاست که با ریتم موسیقی هندی و زنگ‌های کوچک ویژه‌ای که بر روی پارچه‌ای دوخته شده است و رقصنده بر پای خود می‌بندد و به آن گونگورو[1] گفته می‌شود، پایه‌گذاری شده است. رقصنده باید با این زنگ‌ها آهنگی موزون و زیبا ایجاد کند که با ریتم موسیقی هماهنگی داشته باشد. درکتک پاها و نیم‌تنهٔ بالایی باید صاف و کشیده بوده و رقصنده با حرکات موزون دست‌ها، بازوها و بالاتنه و همچنین تغییر حالات صورت، خم و راست شدن و چرخش‌های زیبا، داستان مورد نظر را برای حضار بیان کند. مکاتب گوناگون کتک هر کدام روی موضوع و مورد ویژه‌ای از حرکات تمرکز کرده‌اند. برای نمونه مکتب لکنهو بر روی حرکات و اشارات و مکتب جی‌پور بر روی حرکات خاص پاها. این هنر منحصربه‌فرد در شبه‌قارهٔ هند به هنر سنتی شفاهی مشهور است؛ زیرا با زبان و تمرینات از نسلی به نسل دیگر منتقل، حفظ و نگهداری شده است. (میسی[2] ۱۹۹۹:۱۴۵)

بر طبق نظر تاریخ‌شناسان حوزهٔ تئاتر و هنرهای نمایشی هند مدارکی دال بر وجود کَتَک در حدود قرن پنجم پیش از میلاد در شبه قاره هند مشاهده شده است. قدیمی‌ترین کتابی که دربارهٔ این آیین صحبت کرده، «ناتیا شاسترا»[3] است که حکیم بهارت[4] آن را نوشته است. این کتاب شرح بسیار مفصلی دربارهٔ حالات، حرکات و اشاراتی که یک رقصندهٔ کلاسیک باید آن‌ها را یاد بگیرد و نیز روش صحیح اجرای آن را به طورکامل در ۲۶ بخش بیان کرده است. همچنین دربارهٔ روش‌های راه رفتن و خرامیدن، اصول اولیهٔ رقص و احساسات انسانی و اینکه چگونه یک رقصنده باید این احساسات را به حضار و بینندگان نشان داده و آن‌ها را تحت تأثیر

1. Ghungroo
2. Massey
3. NatyaShastra
4. Bharata

قرار دهد، بحث می‌کند. کَتَک با چرخش‌های خیره‌کننده و سریع و تند حرکات پا که با گونگورو یا زنگ‌های بزرگ، پیچیدگی خاصی پیدا می‌کند و با آمیختن رقص‌های سنتی ایرانی و آسیای مرکزی جلوه‌ای خاص و جدید یافت و سبکی نو را از مخلوط بنیادهای هندی مانند حرکات ویژهٔ پا و حرکاتی از رقص‌های وارداتی به‌وجود آورد که تاکنون نیز ادامه دارد. کَتَک در دربار گورکانیان هند مقام و موقعیتی خاص پیدا کرد و بسیاری از رقصندگان هندو و مسلمان راهی دربار ایشان شده تا بخت خود را بیازمایند و مقام و موقعیت بالایی کسب کنند. پس از سقوط سلطنت گورکانیان هند و با سلطهٔ انگلیسی‌ها بر شبه‌قارهٔ هند کلیهٔ رقص‌های کلاسیک و سنتی هندی از رونق افتاد و بریتانیایی‌ها شروع به ترویج فرهنگ و زبان خویش و از جمله رقص‌های غربی در جامعهٔ هند کردند. در راستای جایگزینی رقص کَتَک، به‌جای توضیح و تشریح حماسه‌های کهن هند و داستان‌های عاشقانه، عامیانه و رایج در جامعهٔ هند، داستان‌های انگلیسی و مسیحی نشان داده شد. (میسی ۱۹۹۹:۱۴۵) برخی از پژوهشگران کاتاکالی را زیر مجموعهٔ رقص‌های سنتی هندی طبقه‌بندی می‌کنند ولی در مقایسه با رقص‌های سنتی هندی، کاتاکالی ویژگی‌هایی نمایشی دارد و بسیاری از پژوهشگران آن را نمایش می‌دانند نه رقص. درحقیقت استفاده از عبارت «رقص» برای کاتاکالی به اعتبار حرکت‌های موزونی است که در خدمت اجرای نمایشی قرار می‌گیرند، ولی این حرکت‌ها از رقص غنایی سنتی هندی بسیار دورند و هر حرکت برای مخاطب مفهومی ویژه دارد. اصلی‌ترین معیار که اشاره به کهنسال بودن یک رقص می‌کند، در واقع بر این مبناست که اصول اولیهٔ ذکر شده در رسالهٔ «*ناتیاشاسترا*» در آن منعکس شده باشد. تمامی رقص‌های کلاسیک هند، درواقع نمایش‌های آهنگین و رقصانی هستند که همگی روایت‌گرند و از تاریخ و پیشینهٔ بسیار دیرینه‌ای برخوردارند. رقصندگان در این رقص‌های باستانی، داستان خدایان، اسطوره‌ها، حماسه‌ها و یا افسانه‌های خود را با حرکات بدن گوناگون و دست و صورت روایت می‌کنند. این حرکات بسیار نمادین و

پیچیده هستند و درواقع درک واقعیت نمادین آن برای افراد ناآشنا در بسیاری از مواقع غیرممکن است. نظریات گوناگونی دربارهٔ دسته‌بندی رقص‌های کلاسیک وجود دارد و برخی نهادهای پژوهشی و هنری در هند شمار این رقص‌ها را یازده، ده، هشت و در برخی موارد شش، برمی‌شمارند. در برخی موارد مفهوم رقص کلاسیک هندی، اصطلاحی کلی برای مجموعه هنرهای نمایشی و موسیقیایی هند به شمار می‌آید. رقص‌های کلاسیک در شکل اصلی خود در معابد هندو و در هنگام مراسم مذهبی و عبادی به نام آگاما نارتانام[1] اجرا می‌شوند. برطبق داده‌های آورده شده در رسالهٔ کهن «ناتیاشاسترا»، تمامی رقص‌های اجرا شده در معابد مارجی[2] نام دارند و عملکرد اصلی آن‌ها آزاد کردن و سبک کردن روح انسان است. این رقص‌ها در قصرهای سلطنتی نیز به همراه موسیقی کلاسیک هندی به نام کارناتاکام[3] اجرا می‌شوند. در سنت‌های هندی برای میهمان‌نواز بودن، شانزده اصل مهم وجود دارد که یکی از آن‌ها هدیه دادن شادی و احساسات زیبای انسانی در قالب موسیقی و رقص است. در واقع نواختن موسیقی و اجرای رقص یکی از ابزارهای مهمان‌نوازی به شمار می‌آمده است. در برخی از رسالات کهن، رقص را نوعی ریاضت (به معنای ورزش) برای ایجاد سلامتی در بدن انسان توصیف کرده‌اند. در این زمینه بارها اشاره شده است که کوباندن کف پا به عنوان پایانهٔ عصبی بدن، نوعی ماساژ موزون و حساب شده است که سلامت بدن رقصنده را تضمین می‌کند. (کوتری[4] ۱۹۸۸: ۲۰۵) لباس‌هایی با دامن‌های بلند به تن رقاصان است که به هنگام چرخش مانند لباس درویشان مانند یک چترِ باز به هوا بلند می‌شود. وجود قوالی نیز در هر دو و خواندن آواز و نـواختن ساز کوبه‌ای (دف در سماع و طبل در کَتَک) نیز ازجمله مشترکات آن دو است. کَتَک که آیینی هندویی است، وارد دربارهـای پادشـاهان مـسلمان هند، سلاطین دهلی و امپراتوران گورکانی شد

1. Agama Nartanam
2. Margi
3. Carnatakam
4. Kothari

و همیشه در بزم‌ها اجرا می‌شد. از جمله موارد مشترک میان این دو می‌توان از استفاده از لباس‌هایی با دامن‌های بلند، قوالی، سازهای کوبه‌ای شامل دف در سماع و طبل در کتک نام برد. (نارایان[1] ۲۰۰۷: ۳۰) در این رقص، چرخش در یک محور مشخص که سم نام دارد، به پایان رسد. همانندی که در کلمهٔ سم و سماع مشاهده می‌شود، به این خاطر است که در این آیین در ابتدا چرخش‌های طولانی در مراسم آیینی وجود نداشته است و مشخص هم نیست که توسط چه کسانی به مراسم اضافه شده است، ولی می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که این چرخش، تأثیرپذیر از چرخش‌های سماع باشد. (نارایان ۲۰۰۷: ۳۰) نویسندگان و هنرمندان در هیچ منبعی به تأثیرپذیری فنون کتک از سماع و همچنین به تأثیرپذیری چرخش‌های پیایی کتک از سماع که بخش مهم کتک است، اشاره‌ای نکرده‌اند و به نظر می‌رسد به دلایل تعصبات ملی و میهنی باشد. (دیوی[2] ۲۰۰۲: ۱۶۶) از جمله تفاوت‌های دیگری که می‌توان در این دو آیین به آن‌ها اشاره کرد، شیوهٔ اجراهای آیینی آن‌هاست. در سبک لکنهو و مسلمانی به دلیل توجه رقاصان روی مفاهیم پیچیده‌تر برای ارائه به مخاطبینی که با این زبان آشنا نبودند، از تشبیهات و استعارات تکنیک ابهینیا استفاده کرده‌اند، اما سبک جی‌پور تأکید بیشتری بر حرکات پا و معلق بودن در فضا دارد. (واتاسیان[3] ۱۹۸۲: ۱۴۵) با ورود کتک به دربار و توجه پادشاهان وقت به آن، رقصندگان بسیاری به شکل موروثی در خانواده‌های هنرمند تربیت شدند. کاتاک رقصی روایت‌گر است و به معنای «روایت‌گری تاریخی» است. داستان‌های بخش روایی رقص کاتاک، شامل روایات موجود در کتاب «بهاگواد گیتا»[4] و صحنه‌های عاشقانهٔ حیات ایزد کریشنا و همسرش رادها و یا برگرفته از دیگر اسطوره‌های هندی است. این رقص یکی از مهم‌ترین رقص‌های دراماتیک و کلاسیک هندی به شمار می‌آید و خاستگاه اصلی آن مناطق شمالی هند است. جهان‌بینی مذهبی نهفته

1. Narayan
2. Devi
3. Vatsyayan
4. Bhagavad Gita

در شکل‌گیری این رقص متأثر از دو مذهب اسلام و هندو بوده است و وجه دراماتیک آن در دورهٔ اسلامی شاخه‌های بسیاری پیدا کرده است. (دیوی ۱۹۸۴: ۱۰۲) نزد هندوها رقص توالی موزونی است که از زمان و مکان زاییده شده است و این دو اساس تجلی و تَعَیّن را می‌سازند. (ر.ک. پاشایی ۱۳۷۶: ۱۰۶) با مطالعهٔ منابع هندویی به نظر می‌رسد که آفرینش از نوای طبلی برخاسته است که نمایانگر صوت است و اشاره‌ای به وحی الهی دارد. در مورد اهمیت صدای طبل می‌توان اشاره کرد که آن مظهر و نمادی از خدایان و مکاشفه است، مانند طبل شیوا که نشان از آفرینش اولیه است. (ر.ک. کوپر ۱۳۷۹: ۲۵۲) رقص در تاریخ هند در واقع نوعی پرستش است و تعظیم و تکریم خدایان را با زیبایی خاصی نشان می‌دهد. در نظر یک هندو این رقص‌ها برای نمایش تن نیست. دورانت می‌نویسد: «رقص در هندوییزم روشی معنوی و همراه با یوگا و تمرکز فکر و حبس نفس است و یک نوع عبادت مذهبی برای تکریم ایزدان می‌باشد.» (دورانت ۱۳۷۰: ۸۵۲) حلقه از چند لحاظ با نماد دایره در مفهوم ابدیت، تداوم، الوهیت و زندگی همانندی دارد. (ر.ک. کوپر ۱۳۷۹: ۴)

پوشاک رقصندهٔ کَتَک (کاتاک)

در واقع پوشاک رقص کَتَک به دو گروه پوشاک هندوها و مسلمانان تقسیم می‌شود. پوشاک زن هندو شامل ساری[1] که به همراه چولی[2] یا لباسی است که زیر ساری پوشیده می‌شود و جواهراتی که سرتا پای او را می‌پوشاند و در آخر یک خال سرخ که به آن بیندی[3] گفته می‌شود، در وسط پیشانی قرار می‌گیرد. دومین شکل یک دامن بلند و بسیار گشاد است که با گلدوزی‌ها و سنگ‌دوزی‌های زیبا آراسته شده است و با یک چولی و یک شال بلند و نازک پوشیده می‌شود و همراه آن جواهرات

1. Sari
2. Choli
3. Bindi

زیبا نیز پیرایهٔ رقصنده است. پوشاک رقصندهٔ زن مسلمان شامل یک پیراهن است که دامن بلند و گشاد آن تا زیر زانو یا پایین‌تر می‌رسد که باید زیر آن شلوار سنتی تنگ و چسبان چوری دار[1] پوشیده شود و در بالای این پیراهن نیم‌تنه‌ای زیبا با آستین‌های بلند و تنگ به‌همراه شالی نازک که سر رقصنده را می‌پوشاند و دارای جواهرات زیبا است. پوشاک رقصندهٔ مرد هندو یک دوتی[2] یا لنگی بلند و گشاد از ابریشم بود که از بالای ناف تا پایین پا را در بالا نیم‌تنه‌ای نازک که به همراه برخی جواهرات بر گردن و بازوی رقصنده می‌پوشاند. لازم به ذکر است که تمامی رقص‌های کلاسیک هند باید بدون کفش یا دمپایی و پا برهنه اجرا شوند. (دیوی ۱۹۸۴: ۱۲۰)

سازهای موسیقی کَتَک (کاتاک)

گروه سازهای موسیقی بسته به تعداد نوازندهٔ کاتاک متفاوت است، از دو تا دوازده ساز کلاسیک هندی یا بیشتر که در نسخه‌هایی نیز با نوآوری‌های مصنوعی همراه است. (دسکاتنر[3] ۲۰۱۰: ۱۲۱) از متداول‌ترین سازهایی که با کاتاک همراه است طبلا[4] است که با ریتم پاهای رقصنده، هماهنگ می‌شود و سایر ابزارها برای افزودن اثر، عمق و ساختار در اجرای کاتاک استفاده می‌شود. (واکر[5] ۲۰۱۶: ۱۲۱) طبلا در واقع دو طبل کوچک و بزرگ است که بر روی زمین قرار گرفته و نواخته می‌شود. ساز دیگر سارنگی[6] است که نوعی کمانچهٔ هندی است و آهنگ‌های ظریفی را می‌توان با آن اجرا نمود و برای هماهنگ کردن رقص پاهای رقصنده تنظیم می‌شود.

1. Jaipur
2. Dhoti
3. Descutner
4. Tabal
5. Walker
6. Sarangi

هارمونیوم[1] نوعی ارگ کوچک دستی است که بر روی زمین قرار گرفته و نواخته می‌شود. منجیرا[2] سِنج دستی کوچک است که ریتم موسیقی یا تال[3] را نگه می‌دارد. (بنهام ۱۹۹۵: ۵۲۵ـ۵۲۲)

نتیجه

این پژوهش نشان می‌دهد که با وجود تفاوت‌های ظاهری آیینی و دینی و کیش‌های متفاوت، ساختارهای مشترکی در دو رقص سماع و کتک وجود دارد. بررسی همانندی‌ها حاکی ازآن است که یک مطلوب واحد، اساس تمامی کشش‌ها و کوشش‌های بشر برای درک و توصیف و محسوس کردن حقیقتی واحد و معنوی است که به جهان صورت و معنی بخشیده است. در مورد تأثیرپذیری‌های کتک از سماع قادریه به نظر می‌رسد که کتک در هند، در دوران سلاطین دهلی و امپراتوران مغول، به واسطهٔ ارتباطات فرهنگی بین اسلام و هندوئیسم، تغییراتی پیدا کرده است. هنگامی‌که سخن از اسلام در دربارهای مسلمان هند به میان می‌آید، ذهن ناخودآگاه به سمت صوفی‌گری می‌رود، چراکه در تاریخ آمده است که اغلب شاهان مسلمان هند صوفی بوده یا به صوفی‌گری علاقه‌مند بوده‌اند و در دربارهای خود مجالس سماع برپا کرده‌اند. به دلیل علاقهٔ شاهان مسلمان به صوفی‌گری سماع قادریه در کاخ‌های سلاطین به اجرا در می‌آمد. به تدریج رقص کتک با تأثیر از این سنت صوفیانه، دگرگون شده است. این دگرگونی شامل وارد شدن کلام اشعار و افسانه‌های هندویی و حماسه‌های ایزدان به اشعار صوفیانه و عرفانی که به زبان فارسی بودند، پوشیدن لباس‌های پوشیده‌تر به پیروی از رکن حفظ حجاب در اسلام، اجرای موسیقیِ قوالی و سبک موسیقیِ هندوستانی و به طور خاص تغییر

1. Harmonium
2. Manjira
3. Tale

در حرکات بدن بود. چرخ زدن‌های پیاپی درویشان بر حول محور یک پا و نگه داشتن یکی از دست‌ها در بالای سر با کف دست رو به آسمان و گاه بر روی سر و کلاه و دست دیگر بالا آمده به صورت افقی تا سرحد شانه با کف دست رو به پایین، در اجرای آیینی کتک نیز به شکلی همانند با سماع وجود دارد. اجرای آیینی کتک به چرخش‌های بسیار طولانی معروف است. این چرخش‌های طولانی همانند چرخش‌های سماع است. لباس‌هایی با دامن‌های بلند به تن اجراکنندگان آن است که هنگام چرخش مانند لباس درویشان همانند یک چترِ باز به هوا بلند می‌شود. به حضور قوّال در هر دو آیین و خواندن آواز و نـواختن ساز کوبه‌ای (دف در سماع و طبل در کتک) نیز می‌توان اشاره کرد. حلقه از چند لحاظ با نماد دایره در مفهوم ابدیت، تداوم، الوهیت و زندگی شباهت دارد. طبل نماد صدا، آواز آغازین، حقیقت الهی و مکاشفه و مظهر همهٔ ایزدان است و در رقص‌های خلسه‌آور مورد استفاده قرار می‌گیرد. با بررسی تطبیقی و تحلیل محتواییِ رقصِ سماع و رقصِ کتک، می‌توان همبستگی معنوی را که ساختار اصلی اندیشهٔ بشر در تمام نمودهای فرهنگی و هنری و آیینی و مذهبی است، نشان داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

ابن‌سعد، محمدبن سعد. ۱۴۱۰. *طبقات الکبری*. الجزء اول. بیروت: دارالعلمیه.

احمد، عزیز. ۱۳۷۶. *تاریخ تفکر اسلامی در هند*. ترجمه نقی لطفی. تهران: علمی و فرهنگی.

الیاده، میرچا. ۱۳۹۲. *آیین‌ها و نمادهای تشرف*. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

انصاری، عبدالله .۱۳۹۷. *شرح رسالهٔ صد میدان*. تهران: آیت اشراق.

برویین‌سن، مارتین. ۱۳۹۷. «*هویت قومی کردها در ترکیه*». فصلنامهٔ تاریخ نو. ترجمه مهدی سجادی. س۸. ش۲۵. صص۳۳۸ـ۳۳۶.

پاشایی، جاوید. ۱۳۷۶. «*صدای ستاره، سکوت درختان*». فصلنامهٔ کلک. س۹. ش۸۹. صص ۱۱۰ـ۱۰۶.

تفضلی، ابوالقاسم. ۱۳۷۵. *سماع درویشان در تربت مولانا*. تهران: فاخته.

چادها، پینکی و دیگران. ۱۳۹۵. «*مطالعهٔ تطبیقی اجرای آیینی کَتک و سماع مولویه از منظر تاریخی*». فصلنامهٔ مطالعات تاریخ فرهنگی. انجمن ایرانی تاریخ. س۸. ش۳۰. صص۱۱۳ـ۱۰۲.

چیتیک، ویلیام. ۱۳۸۲. *درآمدی بر تصوف و عرفان اسلامی*. تهران: حکمت.

حاجی محمدی، محمد. ۱۳۹۰. *مطالعه و تحلیل نقش‌مایه‌های تصویری رقص در ایران پیش از تاریخ*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکدهٔ هنر، ادیان و تمدن‌ها. دانشگاه اصفهان.

حاکمی، اسماعیل. ۱۳۸۴. سماع در تصوف. تهران: دانشگاه تهران.

داراشکوه، محمد. ۱۳۳۵. *سکینةالاولیا*، به کوشش تاراچند و محمدرضا جلالی نائینی. تهران: مؤسسهٔ مطبوعات علمی.

دورانت، ویل. ۱۳۷۰. *تاریخ تمدن، مشر ق زمین گاهوارهٔ تمدن*. ترجمهٔ احمد آرام و دیگران. تهران: علمی فرهنگی.

دورینگ، ژان. ۱۳۸۳. *سنت و تحول در موسیقی ایرانی*. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: توس.

راهگانی، روح انگیز. ۱۳۷۷. *تاریخ موسیقی ایران*.تهران: پیشرو.

شوالیه، ژان و آلن گربران. ۱۳۸۸. *فرهنگ نمادها*. ج۳. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

غزالی طوسی، محمد. ۱۳۷۹. *کیمیای سعادت*. ج۱. تصحیح احمد آرام، تهران: کتابخانه مرکزی.

فریدلندر، ایرا. ۱۳۸۲. *مولانا و چرخ درویشان*. ترجمه شکوفه کاوانی، تهران: زریاب.

قادری پهلواروی، هلال احمد. ۱۹۸۶. *سوانح حضرت مولانا سیّدشاه محمد امان‌الله قادری پهلواروی*. ج ۱. پتنه: بی‌جا.

کسنزانی، محمد. ۱۳۸۱. *تصوف*. ترجمهٔ سیف‌الله مدرس گرجی و محمد صدیق کلاهچی. سنندج: بی‌نا.

کوپر، جی.سی. ۱۳۷۹. *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

گارفینکل، هارولد. ۲۰۱۱.مطالعه زمینه‌های روتین فعالیت‌های روزمره در مطالعه تئوری جامع روش سنتی به پست مدرنیسم . ترجمه محسن ثلاثی. تهران: علمی.

گیلانی، عبدالقادر. ۱۳۸۵. *سر الاسرار*. ترجمه مسلم زمانی و کریم زمانی. تهران: نی.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۸. *فیوضات ربانی*. ترجمه عباس اطمینانی. سنندج: بی‌نا.

گوهرین، سیّدصادق. ۱۳۸۲. *شرح اصلاحات تصوف*. ج۷. تهران: زوار.
گوشبر، حمیدرضا. ۱۳۹۲. بررسی کارکرهای رقص سماع در طریقت قادریه. اصفهان: دانشکده هنر.
مدرسی چهاردهی، نورالدین. ۱۳۸۵. *سلسله‌های صوفیه در ایران*. تهران: علمی و فرهنگی.
نوروزی‌طلب، علیرضا و پدیده عادلوند. ۱۳۹۳. «*مطالعهٔ تطبیقی رقص شیوا و رقص سماع*». فصلنامهٔ باغ نظر. س۱۱. ش۲۸. صص۲۶۰ـ۲۵۸.
هاشمی، علیرضا. ۱۳۹۶. «بررسی تاثیر کلاسیک سنتی کتک در شبه قاره». تهران: فصلنامه فرهنگ مردم. س۸. ش۱۴. صص۱۱۱ـ۱۰۷.

English sources

Banham, Martin.1995. *The Cambridge Guide to Theatre.* Cambridge University Press.
Cohen, M.E. 1993 .the cultic calendars of the Arts.continuum.London: NewYork.
Descutner, Janet. 2010. *Asian Dance*. Infobase.
Devi, Amala. 1984. *Danse de l'Inde: le Kathak*. In *Danser,* numéro. Edition SPER. Paris.
Devi, Ragini. 2002. *Dance Dialects of India*. Delhi: Motilal Banarasidass.
Eliade,M.Vol4. *Movement in Stills: The Dance and Life of Kumudin, Mapin Publishing*, Gp Pty Ltd: Illustrated edition.
Hanna.j, L. 1979. *Toward a cross.cultural conc eptualization of dance and some correlate considerations.* Inj, blacking and j.w kealinohomoku (Eds). The performing aets .music and davce hague: mouton.
Kothari, Sunil. 1989. Kathak Indian Classical Dance Art, Abhinav Publication.
Lings, martin, 1975. *What is Sufis*? London: George ALLEN and unwin ltd.
Massey, Regina. 1999. *Indian, sKathak dance, Past, Present and future.* Abhinav.
Narayan, Shovana. 2007. *The Sterling Book of Indian Classical Dances.* UK, U.S.A and India: Sterling.
Sharma, Arvind. 1987 .Ecstasy. *In The Encyclopod of Religion*.
Underhill, Evelyn. 1955 .*Mysticism, in the Encyclopod of Religion*. (Ed).M.Eliade. London. : .CreateSpace.

Van Bruinessen, Martin. 1988. ((*The Kurds and Islam))*. Area Studies Project. Tokyo. JapN.
Vatsyayan, Kapila. 1982. *Dance in Indian painting*. New Delhi: Abinav.
Walker, Margaret E. 2016. *India's Kathak Dance in Historical Perspective*. Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

References

Ebne Sa'd, Mohammad Ebne Sa'd. (1990/1410AH). *Tabaqāto al-kobrā* (*Classes of the Great*). 1st Vol. Beyrūt: Daro al-elmīye.

Ahmad, Azīz. (1997/1376SH). *Tārīxe Tafakkore Eslāmī dar Hend* (*History of Islamic Thought in India*). Tr. by Naqī Lotfī. Tehrān: Elmī va Farhangī.

Ansārī, Abdo al-llāh. (2018/1397SH). *Šarhe Resāle-ye Sad Meydān* (*Description of the treatise of Sad Maidan*). Tehrān: Āyato al-ešrāq.

Bruinessen, Martin Van. (2018/1397SH). *Hovīyate Qowmī-ye Kordhā dar Torkīye* (*Ethnic Identity of Kurds in Turkey*). *Quarterly Journal of Modern History*. Tr. by Mehdī Sajjādī. 8th Year. No. 25. p. 336.

Chadhas, Pinki and others. (2016/1395SH). "*Motāle'e Tatbīqī-ye Ejrāye Āyīnī-ye Kotak , Samā'e Mowlavīye az Manzare Tārīxī*" ("*A Comparative Study of the Ritual Performance of the Beating and Listening of Rumi from a Historical Perspective*"). *Quarterly Journal of Cultural History Studies*. 8th Year. No. 30. Pp. 102-103.

Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain. (2009/1388SH). *Farhange Namādhā* (*Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes…*). 3nd ed. Tehrān: Jeyhūn.

Chittick, William C. (2003/1382SH). *Dar-āmadī bar Tasavvof va Erfāne Eslāmī* (*An Introduction to Sufism and Islamic Mysticism*). Tehrān: Hekmat.

Cooper, Jean C. (2000/1379SH). *Farhange Mosavvare Namādhā-ye Sonnatī* (*Cultural illustrated culture of traditional symbols*). Tr. by Malīhe Karbāsīyān. Tehrān. Faršād.

Dārāšokūh, Mohammad. (1952/1335SH). *Sakīneh al-owlīyā. With the Effort of Dr. Tārāčand and Mohammad-rezā Jallālī Nā'īnī*. Tehrān: Scientific Press Institute.

Durant, William James. (1993/1370SH). *Tārīxe Tamaddon, Mašreq Zamīn Gāhvāre Tamaddon* (*History of civilization, east of the cradle of civilization*). Tr. by Ahmad Ārām and others. Tehrān: Elmī va Farhangī.

During, Jean . (2004/1383SH). *Sonnat va Tahavvol dar Mūsīqī-qe Īrānī* (*Tradition and Evolution in Iranian Music*). Tr. by Sūdābeh Fazā'elī. Tehrān: Tūs.

Eliade, Mircea. (2013/1392SH). *Āyīnhā va Namādhā-ye Tašarrof* (*Rites and symbols of initiation the miste ries of Birth and Rebirth*). Tr. by Mānī Sālehī Allāmeh. Tehrān: Nīlūfar.

Friedlander, Ira. (2003/1382SH). *Mowlānā va Čarxe Darvīšān* (*The whirling dervishes, being an account of the sufi order known as the mevlevis…*). Tr. be Šokūfe Kāvānī. Tehrān: Zaryāb.

Hājī Mohammadī, Mohammad. (2011/1390SH). *Motāle'e va Tahlīle Naqš-māyehā-ye Tasvīrī-ye Raqs dar Īrāne Pīš az Tārīx* (*Hand study and analysis of the visual motifs of dance in prehistoric Iran*). *Master*

Thesis in Art Research. Faculty of Religions and Civilizations, University of Isfahan.
Hākemī, Esmā'īl. (2005/1384SH). *Samā dar Tasavvof* (*Listening in Sufism*). Tehrān: University of Tehran.
Hāšemī, Alī-rezā. (2017/1396SH). "*Barrasī-ye Ta'sīre Kelāsīke Sonnatī-ye Kotak dar Šebhe Qāre*" ("*A Study of the Traditional Classical Impact of Beating on the Subcontinent*"). Tehrān: People Culture Quarterly. 8th Year. No. 14. p. 107.
Kasenzānī, Mohammad .(2002/1381SH). *Tasavvof* (*Sufism*). Tr. by Seyfo al-llāh Modarres Gorjī and Mohammad Sedīq Kolāh-čī. Sanandaj: Bija.
Gīlānī, Abdo al-qāder. (2006/1385SH). *Sero al-asrār*. Tr. by Moslem Zamānī and Karīm Zamānī. Tehrān: Ney.
Gīlānī, Abdo al-qāder. (2009/1388SH). *Foyūzāte Rabbānī*. Tr. by Abbās Etmīnānī. Sanandaj: Bija.
Gowharīn, Seyyed Sādeq. (2003/1382SH). *Šarhe Estelāhāte Tasavvof* (*Description of Sufi terms*). 7th Vol. Tehrān: Zavvār.
Gūšbor, Hamīd-rezā. (2013/1392SH). *Barrasī-ye Kār-kerdhā-ye Raqse Samā dar Tarīqate Qāderīye*. Esfahan: art University.
Modarresī Čahār-dehī, Nūro al-ddīn. (2006/1385SH). *Selselehā-ye Sūfīye dar Īrān* (*Sufi dynasties in Iran*). Tehrān: Elmī va Farhangī.
Nowrūzī-talab, Alī-rezā and Padīdeh Ādel-vand. (2014/1393SH). "*Motāle'e-ye Tatbīqī-ye Raqse Šīvā va Raqse Samā*" ("*Comparative study of Shiva dance and Sama dance*"). *Bāqe Nazar scientific research quarterly*. 11th Year. No. 28. P. 258.
Pāšāyī, Jāvīd. (1997/1376SH). "*Sedā-ye Setāre, Sokūte Deraxtān*" (*The sound of the star, the silence of the trees*). *Kelk Quarterly*. 9th Year. No. 89. p. 106.
Qāderī Pahlavārūy, Helāl Ahmad. (1986/1365SH). *Savānehe Hazrate Mowlānā Seyyed Šāh Mohammad Amāno al-llāh Qāderī Pahlavārūy*. 1st Vol. Bija.
Qazālī Tūsī, Mohammad. (2000/1379SH). *Kīmīyā-ye Sa'ādat* (*Alchemy of Happiness*). 1st Vol. Ed. by Ahmad Ārām. Tehrān: Central Library.
Rāh-gānī, Rūh-angīz. (1998/1377SH). *Tārīxe Mūsīqī-ye Īrān*. Tehrān: Pīšrow.
Tafazzalī, Abo al-qāsem. (1996/1375SH). *Samā'e Darvīšān dar Torbate Mowlānā* (*Hearing of dervishes in Maulana Torbat*). Tehrān: Fāxteh.

Sama and Kathak: A Comparative Study

[*]**Āzādeh Rahmāni**
The Ph D. Candidate of Religions and Mysticim, IAU, Yadegar Emam (Shahr-e-Rey) Branch
[**]**Jamshid Jalāli Sheyjāni**
The Associated Professor of Religions and Mysticim, IAU, Yadegar Emam (Shahr-e-Rey) Branch
[***]**Mahmoodrezā Esfandiyār**
The Associated Professor of Religions and Mysticim, IAU, Yadegar Emam (Shahr-e-Rey) Branch

Sama in Qadiriyya (the Sufi path) and Kathak in Hinduism are the most well-known dances. Both are intertwined with religious beliefs and consider dancing as one of the ways to communicate with spiritual world. In addition to the aesthetic aspects, ritual dances have mystical, religious and narrative meanings that have evolved over time. According to the views of Qadiriyya sect, the mystic tries to communicate with the supernatural world during the Sama. Using the analytical-comparative method, the present article describes the similarities and differences between the two types of dances and shows the influence of Qadiriyya and Hinduism on each other on this issue. The findings show that despite the ritual and religious differences, there are common structures in the two dances. Kathak dance, as performed in Hindu temples, is rooted in the worship of the Creator and in some aspects of form and content is similar to Sama. Kathak seems to have been influenced by the Qadiriyya's Sama and underwent changes during the reigns of the Delhi kings and the Mongol emperors, through cultural ties between Islam and Hinduism.

Keywords: Hinduism, Qaderiyya, Dance, Sama, Kathak.

[*]Email: rahmane.a110@gmail.com
[**]Email: jalalishey@gmail.com
[***]Email: mresfandiar@gmail.com

Received: 2022/02/05
Accepted: 2022/04/04