تصویرسازی حرکات موزون با سماچه در سفال‌نگاری‌های ایران پیش از تاریخ*

شاهرخ امیریان‌دوست[**۱]، یعقوب آژند**[***۲]، سید ناصر آقایی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران، ایران
[۲] استاد، دانشکده هنرهای زیبا، گروه تجسمی، دانشگاه تهران، ایران
[۳] استادیار، دانشکده هنرهای زیبا، گروه هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۰/۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۱/۷)
DOI: 10.29252/rahpooyesoore.5.2.49

چکیده

آدمیان در گذر زمان تلاش کرده‌اند اندیشه‌ها و باورهایشان را صورتی عینی بخشیده و آن را تصویرسازی کنند. تصاویر ظروف منقوش باستانی باقی‌مانده، که حاوی پیام‌های گوناگون است، بهترین گواه این مدعاست. مطالعه ظروف کاربردی-هنری بخش اعظمی از هویّت مردمان سرزمین کهن ایران را می‌تواند آشکار کند و اطلاعات ژرفی از هنرهای دیگر این مرزوبوم را منتقل سازد. نقوش انسانی در حال انجام حرکات موزون از جمله آثاری است که در ورای خود سبقه فرهنگی و معنایی بارز توجه‌ایی را متبلور می‌نماید. در این میان حرکات موزون متفاوت و شاخص‌تر از دیگر نقوش رقصنده برظروف مشاهده می‌شود که می‌توان آنها را در یک گروه، به «رقص با سماچه» موسوم دانست. این مقاله با هدفی کاربردی در جهت شناخت و شناساندن این پدیده انجام شده و مسأله اصلی آن واکاوی و هویّت‌یابی تاریخی-هنری رقص با سماچه در ایران می‌باشد. روش تحقیق کیفی می‌باشد و با رویکردی تحلیلی- توصیفی، براساس گردآوری اطلاعات مکتوب کتابخانه‌ایی انجام شده است. نتیجه حاصله نشان از آن دارد که رقص با سماچه پدیده‌ای نمایش‌گونه و کهن در ایران است که می‌توان با کاربردی‌کردن آن در هنرهای نمایشی، راه برون‌رفت از بن‌بست‌های کلیشه‌ای نمایش در ایران و حتی جهان را مهیا ساخت.

واژگان کلیدی

آیین، اسطوره، رقص، سماچه، پیش از تاریخ

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول تحت عنوان: «تبارشناسی نمادهای آیینی-نمایشی در ایران پیش از تاریخ» به راهنمایی نگارندگان دوم و سوم است.

** نویسنده مسئول؛ تلفن: ۶۶۵۰۱۲۱۴-۰۲۱، همراه: ۰۹۱۲۲۰۷۰۹۱۳ ؛ پُست الکترونیک: Shahrokh.amirian@gmail.com
*** استاد راهنمای اوّل، مکاتب آکادمیک ؛ پُست الکترونیک: yazhand@ut.ac.ir

مقدمه

پرداختن به اسناد تاریخی باستان‌شناسان و نقوش حکاکی و نقرشده بر روی سفالینه‌های باقی مانده که یکی از یادگارهای منحصربه‌فرد این تمدّن و مردم آن محسوب می‌شود می‌تواند موهبتی برای حفظ و شناخت هویّتی این سرزمین باشد و هم شناسنامه‌ای برای معرفت آن هویت را در اختیار پژوهشگران قرار دهد، چنانکه پژوهش در مورد خاصه رقص این سرزمین، می‌تواند به شناخت و شناساندن کم‌کارشده پژوهشِ رقص این سرزمین نیز کمک شایانی باشد. این مقاله قصد آن را دارد که با تکیه بر تاریخ تمدّن بین‌النهرین و به اسناد مکشوفات(پیش از تاریخ، ایران) به مطالعه وجودشناسانه «رقص با سماچه» در ایران بپردازد و در بخش دیگر به اهمیّت وجودی این رقص‌ها در این سرزمین با تحلیل و تفسیر نقوش منقوش نائل آید، تا هم گذشته‌ای از این سرزمین را مطالعه کرده و هم نقش هنر رقص را در این رقص‌گونه مشخص کند و نیز در نهایت در مسیر آینده هنری این پدیده، پیشنهادی کاربردی را ارائه نماید. از این روی مسأله اصلی پژوهش حاضر واکاوی و هویّت‌یابی تاریخی هنری رقص با سماچه در ایران می‌باشد.

اهمیت و ضرورت پژوهش

ایران سرشار از آیین‌ها و آداب گوناگون می‌باشد که ریشه در باورها و اعتقادات ملی مذهبی این سرزمین باستانی و کهن دارد. در اسناد و آثار مکتوب و دیداری مختلف مشاهده می‌شود این آیین‌ها به قلم تحریر خارجیان درآمده و گاه بسیاری از این رسوم به دیگر ملت‌ها نسبت داده شده است. این پژوهش با درک تأثیر و نقش ویژه آیین‌های کهن ملی در جامعه و هنر امروزی از جمله هنر نمایش، و ضرورتِ اهمیتِ پاسداشت و نگاهداشت مکتوب شاخصه‌های این آیین‌ها از جمله رقص با سماچه صورت گرفته است.

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله کیفی و با رویکردی تحلیل- تاریخی است. «تحقیق تاریخی، از آن دست تحقیقاتی است که برموضوعی 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 تجزیه‌وتحلیل 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).

پیشینه پژوهش

پژوهش حاضر بدیع می‌باشد و تا جایی‌که محقق مشاهده و بررسی نموده در خصوص رقص با سماچه تحقیقی صورت نگرفته است. پژوهش‌های مرتبط با رقص‌های آیینی به شرح زیر است. فخز، غزال(۱۳۹۰). «بررسی و مطالعه تحلیلی رقص آیینی «آفر» در تربت جام»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: سعید زاویه، استاد مشاور: 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 مطرحشده 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. حق‌پرست، معصومه(۱۳۹۵)، «نشانه‌شناسی رقص سماع از دیرباز تاکنون»، کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: مهتاب مبینی، استاد مشاور: رحمت امینی، دانشگاه پیام نور استان تهران، دانشکده هنر و معماری. «رقص سماع تکامل‌یافته‌ی رقص‌های آیینی 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 از جمله تپه موسیان، تپه سیلک و غیره به دست آمده که به نقش‌های اسرارامیز انسانی مزین شده است. این تحقیق هدفش بررسی پیشینه رقص و آیین، و شناخت سفال‌های دارای این نقوش و دسته‌بندی‌کردن آنها از نظر سبک و نماد آیینی می‌باشد. هاشم‌پور، محسن(۱۳۹۲). «مطالعه‌ی حرکات موزون در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز صفوی»، کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: کاظم چلیپا، استاد مشاور، خشایار قاضی‌زاده، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر. این پژوهش که با هدف مطالعه نگاره‌های شادی و طرب دوره صفوی و مکتب هرات انجام گرفته است. نتایج حاصله حاکی از آن است جنبه‌ی آیینی و مراسمی رقص‌ها در معدودی از نگاره‌ها به چشم می‌آید، مانند رقص دیوان که نشان‌دهنده‌ی یک رقص آیینی است و سماع دراویش که نوعی رقص آیینی محسوب می‌شود. امجدی، ستاره و دیگران(۱۳۹۵). «بررسی

نقش انسانی در رقص‌های آیینی برروی سفالینه‌ها»، هفتمین کنفرانس بین‌المللی اقتصاد و مدیریت هنرمند سفالگر با به تصویرکشیدن نمادها و اسطوره‌های فرهنگی که در بطن ساختاری جامعه شکل گرفته دست به ثبت و ضبط باورها و عقاید قومیتی فرهنگی و آیینی می‌زند.

رقص با سماچه

اهمیّت شناخت رقص با سماچه در ایران، پیش از تاریخ

کنفسیوس می‌گوید به من بگویید که مردم یک سرزمین چطور می‌رقصند تا بگویم آنان دارای چگونه خصوصیات، زندگی و فرهنگی هستند(لاولر، ۱۹۶۴: ۲۴). مطالعهٔ مکشوفات باستان‌شناسانه در نجد ایران اسنادی را برای استناد شکلی و وجودی گونه‌ای از رقص،در پیش از تاریخ، موسوم‌شده با «رقص با سماچه» را در اختیار پژوهشگران این هنر قرار می‌دهد. هرچند که باید اذعان داشت که پرداخت شده‌ها به هنر رقص همواره به علل مختلف در این سرزمین ناکافی است(بیضایی،۱۳۷۹: ۲۴). مسأله و اهمیّت دیگر قابل تأمل براینگونه از رقص‌ها توّجه به این نکته بسیار مهم است که رقص با سماچه یک رقص آیینی با قدمت هزاران‌ساله در ایران است. بررسی رقص‌های پیش از تاریخ بدون بررسی آیین‌های مربوطه کاری است ناکافی، چنانکه محققان این زمینهٔ هنری نیز برآن اذعان دارند، که در طول دوران پیش از تاریخ، رقص و حرکات موزون، امکان بروز مستقل از آیین را نداشته‌اند، از همین رو بررسی رقص در این دوره، می‌باید به طور مداوم با جنبه‌ها و منشاء آیینی آن توأم باشد(نصری اشرفی، ۱۳۷۹: ۱۱). حقیقت هر پدیده را می‌بایست ابتدا در دوران تاریخی- هنری خود مورد واکاوی مطالعاتی قرار دارد. از این‌رو و در ادامه نگاره‌های تصویری پیش از تاریخی در ایران و چگونگی به تصویرکشیدن و تأثیرات آن را در این نقوش را مورد مطالعه قرار می‌دهیم تا اهمیّت این‌گونه رقص‌ها در بُعد باوری-مذهبی آنها بیشتر نمایان شود.

گونه‌های رقص با سماچه در ایران، پیش از تاریخ

بنابر مستندات موجود، «رقص با سماچه» پدیده‌ای است که از دیرباز در بین انسان‌ها رواج داشته است. پیشینه این‌گونه رقصواره آیینی به دوران پیش از تاریخ و نزد انسان‌های اوّلیه برمی‌گردد. اوبرمایر(۱۹۳۰: ۵۷) معتقد است، چه در نزد اقوام بدوی زیست و چه در مراسم و مناسک امروزی مردم متمدّن، این رقص حضوری مؤثر و چشم‌گیر دارد. قدمت رقص موسوم را پژوهشگران(براکت، ۱۳۷۵، ج۱؛ ملک‌پور، ۱۳۶۴: ۵؛ کراوس، ۲۵۳۷ ش.: ۱۸)، به دوران بدویّت‌زیستی انسان‌های اولیه و حتی قبل از زبان‌گشودن انسان‌ها بازمی‌گردانند. انسان ابتدایی برای آنکه بتواند بر ناتوانی بیان و افکار و عواطف خود فائق آید از حرکات موزون استفاده می‌کند و این روند را تا مرحله هماهنگی کار گروهی پیش می‌برد (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۳۵؛ تد شاون[۱]، ۱۹۴۶) و انسان سعی در درک و بیان و هم لذّت می‌کند و هم به عنوان نیایش و سخن‌گفتن با خدایان خود شروع به انجام چنین رقص‌هایی می‌کند(پاستوری، ۱۳۸۳: ۱۵). چنین روندی تا ممزوج‌شدن با آیین‌ها و مراسم‌های آیینی آنها پیش می‌رود(الیاده، ۱۳۷۶: ۷۲) و در روندی از باورها و اعتقادات زمانه خود از آنیمیسم، روح‌گرایی(جنسن،۱۳۷۹: ۱۶؛اسپور، ۱۳۸۳: ۲۷-۱۱) گذر می‌کند. آنجاست که برای ارتباط با خدایان و تمسّک‌جویی‌های خود، نیاز به شبیه‌سازی را درک می‌کند و با نقاشی‌کردن صورت، شبیه‌سازی‌ها و اکسپرسیف(شیبانی، ۱۳۴۲: ۵ و ۴) و زدن ماسک و نقاب‌هایی(ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۸۹) استفاده از سیماچه یا سماچه، که در زبان عربی سماجه یا سماجات درآمده است(افشار، ۱۳۸۸: ۷۲)، سعی بر تحقق نیازهایش دارد تا بوسیله آن بتواند تغییر هویّت (براکت، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۴۵)دهد و از جلد خود خارج شده و با تقلید از حرکات که ابتدا حیوانات و بعد موجودات دیگر را نیز شامل می‌شد(ویل‌دورانت، ج۲، ۹۷)، [۵] رقص‌های تمنّایی (اسپرمن، ۱۹۳۶، ۱۶؛ چایلد، ۱۹۴۸: ۴۷) و جادویی (بورکیت[۲]، ۱۹۲۱: ۳۱۳-۳۰۹؛ زیمر، ۱۶۴۸: ۱۵۱)، شمنی و هم جنگی متوسل می‌شود تا بتواند به ابهت افزون‌تری دست‌یابد و هم جهان و طبیعت را به این واسطه به زیر سلطه خود درآورد و نیز رفع شرّ و بلای موجودات ناشناخته کند. پس به هیچ روی انجام «رقص با سماچه» کاری تفنّنی و بیهوده‌ای بمانند تمام اعمالش نبوده است(ویل دورانت، ج۱: ۱۳۴). ذکاء که تحقیق‌های مثمر ثمری را در زمینه رقص ایران باستان و پیش از تاریخ در ایران انجام داده است، با این نظریه که «مردمانی که از هزاران سال پیش در پشته(فلات) ایران نشیمن گرفته و دوره‌های گوناگون شهری‌گری(تمدّن) و فرهنگ را پشت سرنهاده‌اند، هیچگاه نمی‌توانسته‌اند از این هنر نهادی که به گفته برخی دانشمندان، دسته و پایه هنرهاست، بی‌بهره باشند و در برگزاری آیین‌ها و جشن‌های خود نرقصند»(۲۵۳۷ش. ج: ۴ و۳)، پژوهش خود را پیش برده و اثبات می‌کند که این مردمان نه‌تنها از هنر رقص بی‌بهره نبوده‌اند، حتی انواع و گونه‌های آیینی و غیرآیینی رقص، از آن‌جمله رقص با سماچه، را در پیش از تاریخ تجربه کرده‌اند.

بنا بر تحقیقات در زمینه «رقص با سماچه»، امروزه رقص با سماچه را می‌توان در رسته‌های کلّی: ۱. اعتقادی، ۲. جادوئی، ۳. آیینی و ۴. مذهبی جای داد، از نظر نوع نیز آن رقص‌ها را به طور کلی در انواع: ۱. ورزشی، ۲. جنگی، ۳. توتمی و ۴. شمنی قابل تفکیک دانست و هم در زمینه مربوط به گونه دو گونه: ۱. تقلیدی و ۲. نمایشی

جدول رقص‌های با سماچه به سندّیت اکتشافات باستان‌شناسی در ایران، پیش از تاریخ (مأخذ: ذکا، ۱۳۴۲: ۵۹-۴۳؛ همان، ۲۵۳۷ ش.الف: ۱۲-۲؛ همان ب:۴۱-۳۸؛ افشار، ۱۳۸۸: ۸۰-۵۲؛ نصری اشرفی، ۱۳۸۳، ج۳: ۴۴-۲۸)،

سند مکشوفه توسط باستان‌شناسان	محل اکتشاف	اجمالی از نشانه‌ها بر روی سند مکشوفه	نوع رقص – رسته رقص	قدمت تخمینی توسط باستان‌شناسان
نگاره بر ظرف گلین پایه‌دار. تصویر ۲ و ۱	تپه الف «تل جری» ۱۲ کیلومتری جنوب تخت جمشید	گروهی مردان برهنه – نیم‌خیز – پشت سر یکدیگر – دست‌ها را با حالت خضوع مذهبی پشت مرد روبه‌رو گذاشته – در پیرامون آتش افروخته یا خرمنی از فرآورده‌ها یا نشانه و نماد خورشید به پایکوبی مشغولند.	گروهی دسته بند – توتمی، جشن آتش، جشن خرمن، شمنی، مذهبی.	۵۰۰۰ ق.م.
نگاره روی تکه سفال. تصویر ۳	«تپه سیلک» کاشان	نشانه‌ها به مانند سند قبلی	به مانند قبلی	۳۶۰۰ ق.م.
نگاره بر روی تکه سفال. تصویر ۴	«چشمه علی»	رقصندگان زن سربندها یا کلاه‌های بلندی بر سر دارند – پارچه یا دستمالی از میان گرفته‌اند با این کار حرکت برایشان آسان‌تر می‌شده است.	دسته بند زنان – رقص دینی – مذهبی.	۴۰۰۰ ق.م. ۳۰۰۰ ق.م.
بر روی مهر سنگی استوانه‌ای کوچک. تصویر ۵	«تپه یحیی» در کرمان	پیکره دو آدم با سرهایی به شکل پرنده و پرهایی که مانند بال پرندگان بر بازوانشان بسته‌اند.	رقص با «سماچه» – نزدیک رقص‌های شمنی، توتمی– رقص مذهبی توتمی یا شمنی.	۳۰۰۰ ق.م. ۲۵۰۰ ق.م.
بر روی تکه سفالی تصویر ۷ و ۶	تخت جمشید	دو تن از اجراکنندگان رقص دسته جمعی – دست‌های یکدیگر را گرفته – شاخه‌های برگ‌های متقارن در میانشان – ماسک‌هایی به مانند بز کوهی با شاخ و گوش بر چهره زده‌اند(یاد موضوع و عقیده مذهبی «بز کوهی» و «درخت زندگی» آن دوران به ذهن خطور می‌کند). گویا جشن مزین شده با این‌گونه رقص.	رقص با «سماچه»– رقص با «سماچه» بز کوهی – رقص مذهبی با سماچه بز کوهی در آئین جشن ملی.	۲۰۰۰ ق.م.

تنظیم: نگارندگان

قابل شناسایی هستند(همان، ۲؛ کراوس، همان: ۱۸، شیبانی، ۱۳۴۲: ۵ و۴؛ الیاده، ۱۳۷۶: ۱۱۳؛ یونگ و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۵۹ و ۳۵۸)؛ بنابراین رقص با سماچه را می‌توان رقصی مذهبی-نمایشی تعریف کرد که در آن با تمسّک به باورها، اعتقادات و جادوگرایی مردمان زمانه خود، به‌صورت مناسک آیینی برای تقویت نیروهای جسمانی، روحانی، تشفّی و نمایشِ خواسته کاربردی می‌شده است. با کاربست این پدیده، مستعملان‌اش، به نمایش و تقلید دست می‌زده‌اند و سعی می‌کردند با انجام این‌گونه از حرکات موزون، زندگی را بیشتر در تسلّط خود گیرند.

با توّجه به اکتشافات و مطالعه آثار به‌جای مانده در ایران و بررسی موشکافانه نقوش بر روی آنها، نتیجه حاصله چنین است که پنج نقش از آن نقوش را مستقیماً می‌توان به تصویرکشیدن «رقص با سماچه» مربوط دانست. بسیار جالب توّجه است که این نقوش در پراکندگی در جایگاه‌های مختلف در درون‌مرزی کنونی ایران اکتشاف شده است. این امر نشان می‌دهد که بین عموم مردمان مسکون در ایران این‌گونه رقص شناخته‌شده، کاربردی و دارای اهمیت فراوانی بوده است. قدمت اوّلین سند که در تپّه تل‌جری، یافت شده است خود قابل تأمّل است و قدمت این‌گونه رقص را در ایران تا بیش از حدود هفت هزار سال قبل، به عقب برمی‌گرداند؛ حدود ۵،۰۰۰ ق.م. تخمین این ظرف گلین پایه‌دار برآورده شده است.

در جدول زیر می‌توان به تفکیک پنج سند مکشوفه را که از چشمه علی تا کاشان و کرمان و از سوی دیگر تا تخت جمشید کشف شده‌اند را مشاهده کرد:

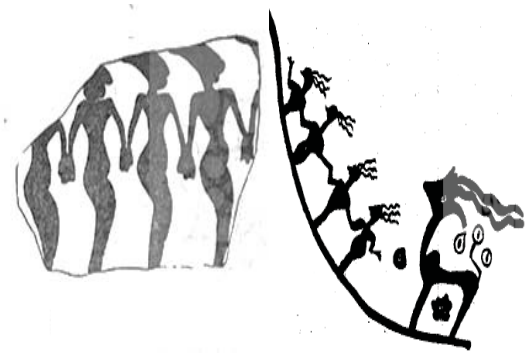
بنا به آنچه گفته شد چند کلیدواژه می‌تواند ذهن را برای کنکاشی دوباره درگیر نماید: به مانند آیین، زندگی، حرکات موزون‌آیینی، حرکات نمایشی، آیین‌های مذهبی- اعتقادی، جشن. در ادامه جستار سعی شده است به این کلیدواژه‌ها توجه ویژه گردد.

رقص‌های مذهبی و استنادات آن در رقص با سماچه

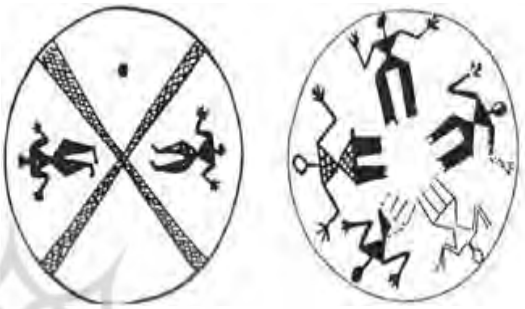
بنا براستناد به مستندات پژوهشگران در زمینه رقص در ایران، پیش از تاریخ، تا قبل از شکل گیری امپراتوری ایرانیان و در ادوار تمدّنی مختلفی از دوران نوسنگی که از ۸،۰۰۰ ق.م. تخمین آن میّسر است، در مناطق مختلف در نجد این سرزمین کهن به فراخور از «تپه خزینه» شوش، تپه «تل‌جری» در نزدیکی تخت جمشید، تپه «سیلک» کاشان، «سگزآباد» قزوین، «تپه سبز» شوش، نهاوند،«چشمه علی»، «تپه موسیان»، «تپه خزینه»، «تپه یحیی» در کرمان، منطقه تخت‌جمشید، «ارسنجان» فارس و لرستان در ۷۰۰ ق.م. از تمامی تمدّن‌های مستقر در این ناحیه که امروزه جزئی از سرزمین ایران کنونی محسوب می‌شود، که بخشی از فلات ایران را شامل می‌شده، رقص‌های متنوّعی را می‌توان در آثار باقی مانده از نقوش منقوش به یادگار مانده شناسایی نمود(ذکاء ۱۳۴۲: ۵۹-۴۳؛ افشار، ۱۳۸۸: ۸۰-۵۲). این رقص‌ها در رسته و انواع گوناگونی در دوران‌های مختلف قابل دسته‌بندی هستند که همگی آنها را می‌توان از رقص‌های مذهبی برشمرد؛ چنانکه در دوران نوسنگی از رسته گروهی مذهبی با انواع دسته‌بند، توتمی-شمنی، دسته‌بند زنان و همچنین رسته دایره‌وار مذهبی شامل دسته‌بند دایره‌وار(تصویر ۸)، دایره‌وار زنان(تصویر۴)، دایره‌وار با حرکات تند و دست‌های آزاد و نیز رسته حلقه‌ای مذهبی با تفکیک انواع دسته‌بند حلقه‌ای و دسته‌جمعی با دستمال(تصویر۴)، قابل شناسایی است.

هم‌چنین رسته آخرین مرسوم‌شده با دسته‌های مذهبی که با انواع نیایش خورشید، برداشت محصول و خرمن، نیایش به خدایان، جذب‌های عروج به آسمان شناخته شده است.

در دوران اکّدی نیز رسته رقص‌های توتمی، شمنی که از انواع رقص با سماچه است قابل تمیز است و دوران نو-سومری رسته رقص‌های با موضوع‌های اعتقادی، دینی و مذهبی که رقص‌های با سماچه بزکوهی و درخت زندگی(تصویر۶)، از انواع آن است و در دوران بابل انواع رقص‌های ۳ نفری و ۲ نفری که از رسته رقص‌های



تصویر ۴. منقوشات سفالی از چشمه علی رقص با سماچه، قدمت تخمینی: ۳۰۰۰ ق. م. -۴۰۰۰ ق.م(مأخذ: افشار، ۱۳۸۸: ۶۲)



تصویر ۸. نقشمایه‌های انسانی افق سفالی چشمه علی در تپه اسماعیل آباد نمونه‌هایی از رقص‌های دایره‌وار(مأخذ: طلایی، ۱۳۹۲: ۳۵۳).

دسته‌جمعی مذهبی در مجالس است از اسناد قابل تفکیک می‌باشد. از این میان عاشوریان نیز از رقص بی‌بهره نبوده‌اند و رقص‌های انواع حلقه‌ای ۴ نفری و۲ نفری و رقص خدایان در آسمان را در رسته رقص‌های مذهبی، مقدّس و اعتقادی خود با اسنادی باقی گذاشته‌اند. در این زمینه پژوهشگران غیربومی ایران نیز به فراخور ضمن مطالعه تاریخ هنر و هم زیستِ مردمان در تحقیقات خود به آنچه محقّقان ایرانی اذعان کرده‌اند مهر تأئید زده‌اند(اسپور،۱۳۸۳: ۳۲). در جدول زمانی رخدادهای مهم در فرهنگ بین‌النهرین به رقص‌های دینی بین هزاره‌های۸،۰۰۰ق.م. تا ۳،۰۰۰ ق.م. در دوران نوسنگی اشاره دارد و در سال‌های بین ۱۰۰۰ ق.م. تا ۷۰۰ ق.م. که مصادف خواهد بود با امپراتوری آشور نیز به رقص‌هایی تحت عنوان کلّی «رقص‌های اجتماعی و دینی- جشن دینی» تحقیقات خود را بسط داده است؛ کراوس(۲۵۳۷ ش.، ۲) نیز به گونه‌هایی از رقص مقدّس که به شیوه‌های گوناگونی در سومر اجرا می‌شده می‌پردازد، که در یکی از آنها گروهی خواننده با وقار خاص راه می‌افتادند و شاید به دور مذبح می‌گشتند و مطابق آهنگ مذهبی که با فلوت نواخته می‌شد گام برمی‌داشتند. در شیوه دیگری رقصندگان در برابر محراب یا شیء مقدّس دیگری به عنوان پرستش به خاک می‌افتادند(بک‌من، ۲:۱۹۵۲). معتقد است که در بابل در نزد اکدّیان، وجود رقص‌های پرستش‌گاهی تأئید شده است و مجدد اسپور با استناد به چند نقش برجسته آشوری، رقص‌گونه‌های رقصندگان در زمینه‌های دینی و غیردینی را تأیید می‌کند(اسپور، ۱۳۸۳: ۴۳.، هارپ، ۱۹۹۴: ۱۴)، همچنین در تحقیقات خود اشاره به این موضوع دارد که در آشور قدیم آثاری یافت شده که مردان و زنان را در پایکوبی نشان می‌دهد و چنین می‌نماید که رقص در میان ایشان رسمی دینی و نیز اجتماعی بوده است و زاکس (۱۹۲۷: ۲۷)، این اشاره را چنین توصیف می‌کند: گروه‌هایی که به رهبری مردان چنگ‌نواز گام برمی‌داشتند گویا که برابر آتش فروزان و پرشعله عشتاروت، بانوی باروری که هر بهار مراسمی به افتخار آن برگزار می‌شد و رقّاصان بسیار مست از باده لعل‌گون با کاردها و دشنه به پیروی از آهنگ نواخته شده خود را زخمی و پاره‌پاره می‌کردند.

نگاه اجمالی به وضعیّت دینی و رابطه آن با حقیقت زندگی در نزد مردمان بین‌النّهرین در اینجا بجاست، زیرا که می‌تواند موارد رقص‌های مذهبی گفته شده را توجیه‌پذیرتر کند؛ چنانچه اسپور(۱۳۸۳: ۳۱ و ۳۰) معتقد است در سومر دین و حکومت رابطه تنگاتنگ داشتند. دین سومری- اکّدی زندگی اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جامعه را افزون بر زندگی روحانی و اخلاق آن فرامی‌گرفت... فهرست ایزدان[۵] دراز بوده است... کمابیش تا پیش از ۲،۲۵۰ق.م. سومریان گروه ایزدان نیک پرورده‌ای داشتند، در سراسر سومر پرستش‌گاه‌ها به پا کردند تا قربانی‌های بایسته برای حصول اطمینان از محصول خوب در آنها نیاز کنند. پیرنیا(۱۳۹۲: ۳۵ و۳۴) نیز در همین زمینه اشاره دارد که در کنار انواع رب‌النوع‌های سومری که می‌پرستیدند، اعتقادشان به گروهی از ارواح بد و عفریت‌ها و جن‌ها اهمیّت به سزایی داشت، و این خود می‌تواند اعتقاد به نشئه بعد از مرگ را در باور فراروایتی مردمان عصر تمدّن بین‌النهرین توجیه‌پذیرتر کند. کمال اینگونه جهان‌بینی را در اسطوره‌های به‌جای‌مانده می‌توان در گفتاری از ساندرز(۱۳۸۲، ۹۹) از نبرد نینورتا[۶]، باد جنوب که با طوفان نخستین در جنگ هرساله است برای جلوگیری از مرگ دنیوی؛ بیشتر می‌توان دریافت. حاصل پیروزی او همواره برکت بخشی، باروری و چیزهایی مانند گیاهان، شراب، عسل، درختان، گله، طلا و نقره در زمین نزد مردمان تصور می‌شد. کاسیان و آشوریان نیز ارباب انواع خدایان را می‌پرستیدند. در زمان اقتدار کاسیان که به اعتقاد ساندرز (همان، ۹۴)، مردمان بیگانه‌ای بودند که به مانند سومریان و بابلیان، دارای اعتقادات و باورها مشترکی بودند.

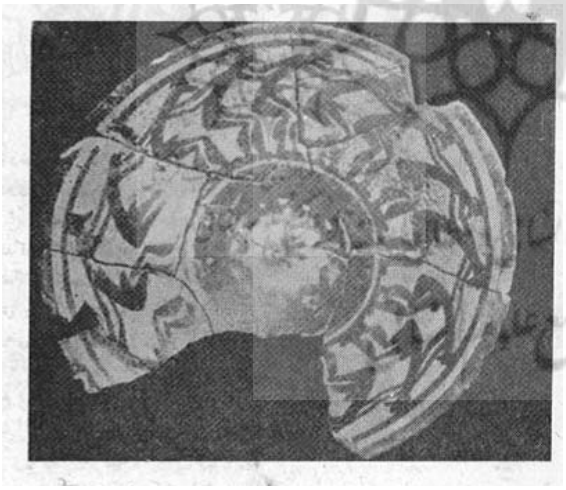
اکنون اگر رجعتی به اسناد رقص با سماچه خود داشته باشیم(جدول رقص‌های با سماچه) و نشانه‌های روی آن اسناد را واکاوی بیشتر کنیم(اجمالی از نشانه‌ها بر روی اسناد)، جنبه تصویر مذهبی‌بودن این رقص‌ها، بیشتر دریّافت خواهد شد در نگاره ظرف سفالین «تل‌جری»(تصویر ۱ و ۲) گروهی مردان برهنه خمیده، دستان را

پشت شانه خود گذاشته‌اند و با حالت خضوع مذهبی در پیرامون توده‌ای که می‌توان آن را آتش و هیزم افروخته، یا خرمنی از فرآورده‌ها یا نشانه و نماد خورشید- که هرکدام در ادوار مختلف نماد زندگی، باروری و یا خدایان زمانه خود بوده‌اند- پنداشت، به رقص و پایکوبی مشغولند(ذکاء، ۱۳۴۲: ۴۸)، برهنه‌بودن، حالت خضوع، دایره‌واربودن، گرد یک چیز رقصیدن و اتصال‌های حلقه‌ای و دسته‌جمعی حول یک چیز مواردی است که تمامی نشانه‌هایی می‌تواند باشد از یک اجرای حرکت مذهبی، برای تمسّک و خضوع داشتن نسبت به آن چیز، که قاعدتاً در زمره مقدّسات آن دوره بوده است.

مطالعه و نمود بیشتر در مورد اسناد پنج‌گانه موجود از رقص با سماچه پیش از تاریخ در درون‌مرزی ایران، نشان از آن دارد که تمامی رقصندگان در محور دورانی به مرکزیت یک نقطه، دایره‌وار، گردش می‌کنند و می‌رقصند. این چرخیدن دایره‌وار، که از مشترکات منقوشات رقص با سماچه در آن ادوار است، می‌تواند حفظ نماد دایره و یا چرخیدن حول یک چیز(شیء) و غیر آن؛ محسوس یا معقول) باشد. اگر تحقیقات نمادشناسانه کوپر(۱۳۹۱: ۱۷۷)، در رابطه با نمادگرایی اعتقادی مردمان بین‌النهرین و فلات ایران را به بحث خویش بی‌افزائیم این نکته بیشتر نمایان خواهد شد که، رقصیدن در پیرامون یک شیء آن را در دایره سحرآمیز قرار می‌دهد و آن شیء را هم حفظ و هم تقویت می‌کند؛ هم‌چنین دایره به مانند خورشید نمایان است، خورشید مظهر قدرت است ولی به عنوان روح یا روان و آب‌های دربرگیرنده، دارای اصل مادینه مادرانه است؛ دایره یا «بی‌آغاز و انجام» نمادی مادینه است که در مقابل با «محدودیت» مستقیم که نرینه و قدرت آفریننده‌ی پدری است؛ یونگ(۱۳۸۳: ۳۶۸) این مبحث را با پژوهش‌های خود در این زمینه چنین کامل می‌کند که، دایره‌ها و تصاویری که در یک سری از اماکن مذهبی امروز و نقاشی‌های دوران کهن به آن برخورد می‌کنیم، ریشه در دوران بت‌پرستی دارد که آن نماد چرخ خورشید است. وی معتقد است این که نماد وحدت اضداد در آن نشان داده می‌شود، یعنی وحدت دنیای شخصی فناناپذیر «من» با دنیای غیرشخصی فناناپذیر «غیرمن» که این اتّحاد هدف غایی تمام ادیان است، یعنی وحدت روح با خدا؛ بیهوده نیست که ویل‌دورانت(۱۳۴۳، ج۱: ۱۳۴) معتقد است «هنگامی که [مردمان پیش از تاریخ] می‌رقصیدند نه تنها قصدشان خوشگذرانی و لذت نبود، بلکه می‌خواسته‌اند به طبیعت و خدایان چیزهای مفیدی را بیاموزند و تلقین کنند و به‌وسیله رقص، طبیعت را به خواب مغناطیسی درآورده به زمین دستور دهند که حاصل خوبی به بار آورد» و یا گارودی که رقصیدن را به معنای احساس و بیان رابطه‌ی انسان با طبیعت، یا جامعه، با آینده و با

تصویر ۶. رقص بز کوهی و درخت زندگی، رقص با سماچه، قدمت تخمینی: ۲۰۰۰ ق.م(مأخذ: نصری اشرفی، ۱۳۷۹)(مأخذ: ذکاء، ۱۳۴۲: ۵۵).

تصویر ۱. بازسازی‌شده ظرف سفالین «تل‌جری» رقص با سماچه، قدمت تخمینی: ۵۰۰۰ ق.م(مأخذ: ذکاء،۱۳۴۲: ۴۹-۴۸).



تصویر ۲. ظرف سفالین از «تل‌جری» رقص با سماچه، قدمت تخمینی: ۵۰۰۰ ق.م(مأخذ: ذکاء، ۱۳۴۲: ۴۹- ۴۸).

خدایان می‌داند، با حداکثر کشش و قوّت ممکن و رقصیدن را قبل از هرچیز به معنای استقرار رابطه‌ای فعال بین انسان و طبیعت معناپذیر و به معنای شرکت در حرکات کائنات و تسلّط بر آنها(گارودی، ۱۳۸۹: ۱۸). گارودی(همان: ۱۱) در این راستا می‌گوید که در رقص مذهبی، هنرمند یک انسان تنهاست که در برابر دنیای پر از مجهول و ناشناختی به بیان احساس اضطراب و دلهره‌اش می‌پردازد

و پاستوری رقص را در شیوه مخصوص ارتباط انسان با خدایان، در جوامع مذهبی(جوامعی که در آن تقدّس رواج دارد) از سه جنبه قابل بررسی می‌داند:

به عنوان وسیله ارتباط با مافوق طبیعت

به عنوان زبان خدایان

به عنوان هدیه‌ای که ارزش تقدیم به خدایان را دارد(پاستوری، ۱۳۸۳: ۲۳ و ۲۲).

با توّجه به آنچه گذشت اکنون تعمیم القاء و انتقال مذهبی- اعتقادی مردمان پیش از تاریخ، در ایران بیشتر نمایان است و این مقوله در نگاره‌های مستند، قابل استنادتر می‌شود. توّجه به نگاره یافته‌شده در تخت‌جمشید(تصویر ۷)، که به رقص با سماچه با بزکوهی و «درخت زندگی» موسوم شده است، این مهمّ را بیشتر آشکار می‌کند؛ رقصیدن دسته‌جمعی حول محور درخت زندگی که به اعتقاد افشار(۱۳۸۸: ۷۴) دو بزکوهی حالت نیم‌خیز دارند و آنان نماد خدایان کوهستان‌اند و رقصیدن حول درخت زندگی(تصویر ۶)، یک داستان و باور مذهبی و همگانی مردم آسیای غربی بوده است. اهمیّت این سند گذشته از انجام و رقصیدن در هنگام اعمال مذهبی، نکته حائز اهمیّت دیگری نیز به جهت داستانی- نمایشی دارد که در جای خود در همین مقاله پرداخت بیشتری خواهد شد.

تصویر ۵. مهر سنگی استوانه‌ای «تپه یحیی» رقص با سماچه، قدمت تخمینی: ۲۵۰۰ ق.م. - ۳۰۰۰ ق.م(أخذ: افشار، ۱۳۸۸: ۷۳).

رقص با سماچه، رقص آیینی

محفوظ(۱۳۸۸: ۱۸۰)، رقص را به حرکت در آوردن هماهنگ اندام‌های بدن به همراه موسیقی که براساس کشش و نیازی طبیعی، به منظور احساس‌های فردی و اجتماعی و نیز برگزارکردن آیین‌ها اجرا شود، تعریف می‌کند.

مشخصه آیین، مراسم و مناسک آن است که بروفق نظمی مطلوب انجام می‌شود و در تشریفاتی که هیچ چیزی بیسبب نیست؛ آن تشریفات اعمال ساده‌ای هستند که بازسازی رفتارهای طبیعی محسوب می‌شوند که به نحو خودجوش باعث برانگیخته‌گی در افراد می‌شود(الیاده و دیگران، ۱۳۷۹: ۱۴۲-۱۲۹)؛ پس آیین در اصل مبیّن چیزی است که بر وفق نظم انجام می‌گیرد(همان، ۴۹) و بنا به نوشته‌ای از کنفوسیوس، اراده‌ها را به هم می‌پیوندد و کارها را رهبری می‌کند و جان‌ها را هماهنگ می‌کند(نصری اشرفی، ۱۳۸۳، ج۱: ۲۶۴)؛ نکته حائز اهمیّت دیگر در این مورد اخیر آن است که همه این اعمال بدنیِ ریتمیک -رقص‌گونه- به‌وسیله افراد در جمع و با جمع انجام می‌گیرد. جوزف کمبل آیین‌های مردمان ابتدایی را در سه بعد هدفی مشخص لذت، قدرت و وظیفه قابل تمیز می‌داند که بُعد وظیفه در مقابل خدا، قبیله، آداب و ارزش‌های جامعه اشاره دارد(افشار، ۱۳۸۸: ۱۳)؛ مشاهده مجدد رقص‌های مورد مطالعه این مقاله نشان از آن خواهد داشت که تمامی آنچه از نظر گذشت قابل تعمیم به رقص‌های با سماچه، پیش از تاریخی کشف‌شده در ایران، نیز خواهد بود؛ اگر توّجه ویژه‌ای شود به رقص‌های بزکوهی با درخت زندگی(تصویر ۶)؛ اجراکنندگان رقص دسته‌جمعی مذهبی را انجام می‌دهند که جهت نگاه صورت یک جانبه آنها نشان از آن دارد که آنها به یک سو می‌نگرند و در همان جهت دایره خود چرخش منظم را حول محوریّت آن دارند و این اتصال آنها نیز نشان از حرکات جمعی و منظّم آنها است. این اجتماع و انجام حرکات موزون دسته‌جمعی آنجائی نمایان‌تر می‌شود که رقصندگان دسته‌جمعی در رقص با سماچه «تپه یحیی»(تصویر ۵)، همگی به یک شکل واحد سماچه‌های پرندگان را بر صورت زده‌اند و در یک ردیف که مجدّد همه نگاه‌ها به یک سو است نمایان است؛ این نگاه‌های به یک سو خود نشان از همسویی همه در یک جهت و به سمت یک چیز مقدّس رقصیدن است؛ و جهت‌شان در یک سوی واحد است که رسیدن به وحدانیّت برای مدد از آن چیز واحد را می‌تواند گواهی دهد. این نکته مهم آن جایی بیشترین شکل ممکن را به خود می‌گیرد که قدیمی‌ترین سند، سند ۵،۰۰۰ ق.م. «تپه تل‌جری»(تصویر ۲)، را مشاهده می‌کنیم که سرتاسر بیرون و درون ظرف را حلقه اتّحادی و حول یک محور مقدّس رقصیدن با ماسک‌های خود و برهنه و خضوع‌وار، رقصی را با سماچه انجام می‌دهند.

نکته حائز اهمیّت دیگر که در رقص‌های با سماچه در پیش از تاریخ بسیار بارز است و سندیّت آن نیز با اسناد بررسی‌شده رقص با سماچه در ایران، پیش از تاریخ(تصویر ۵)، قابل تأئید، وجود، انجام و چگونگی آیین شمنیسم است. که در ادامه به آن پرداخت بیشتری خواهد شد.

رقص با سماچه، آیین شامانیسم

نمونه‌ای از این رقص‌های با سماچه که در آن رقصندگان(دوآدم)

از سماچه‌های به شکل پرنده استفاده کرده‌اند و بر روی دست و بازوان خود پرهایی را برای شبیه‌سازی به پرنده دارند را در نقری از مهر استوانه‌ای سنگی مکشوف در اطراف «تپه یحیی» از حاشیه‌های جنوبی کرمان می‌توان دید(تصویر ۵)، که برطبق تخمین و گمانه‌های باستان‌شناسان ۲,۰۰۰ و ۳,۰۰۰ق.م. نقر شده است. در این مهر آنچه شایان بررسی است این است که رقصندگان سماچه‌های پرنده را زده‌اند و رقصی با حرکات پرندگان انجام می‌داده‌اند(افشار، ۱۳۸۸: ۷۲). آیین شمنیسم که برخی آن را دنباله‌ای از توتمیسم و تقدّس‌گرایی حیوانات در دوره خدایان حیوانی می‌دانند، در قالب و حدفاصل آنیمیسم(روح‌گرایی) و جادوگرایی تعریف‌پذیر است. به گفته اوبرمایر(۱۹۳۰: ۷۰)، به درستی تاریخ و مکان تشکیل دقیق آن آیین معلوم نیست ولی همو قدمت فراوان و وجود آن را به آسیا نسبت می‌دهد. چنین گفتارهایی محققان آسیایی را قانع می‌کند که یکی از اعتقادات مردم پیش از تاریخ در نجد ایران شمنیزم بوده است(مهدوی، ۱۳۹۲: ۱۲)؛ مقصود از شمنیزم تصرّف قوای روحی و غیبی جهان است؛ در این طریق یک نفر(شمن) که دارای چنین قوایی است در بدن انسان دیگر تأثیر می‌گذارد. کوپر(۱۳۹۱: ۷۳)، معتقد است که در نزد اقوام بین‌النهرین پرنده، عروج به آسمان را به واسطه و سحر مهیّا می‌کند و برای همین است که شمن‌ها که واسطه هستند و خود بیمار، گاه هر دو، ملبّس به لباس پرندگان می‌شوند و بر خود حتّی بال‌وپر می‌بندند. در این عروج، حرکات و رقص‌ها، برعروج این روح، کمک شایانی دارند؛ الیاده(۱۳۷۶: ۱۱۳) معتقد است که اقوام شمنی‌مذهب میان خدایان بزرگ و ارواح نیکوکار دنیای غیب تمیز می‌دهند و شمن برای سفر در آفاق به حیوان نیازمند است و آن حیوان راهبر او به عالم ماوراء می‌شود. معمولاً شمن با همه پیکر خود رفتار و کردار حیوانِ یار و همسفر خود را بیان می‌کند، شمن عالم صغیر است و حیوانات در آن می‌زیند و شمن در این حالت(رقص) بر روح، یعنی حیوانش سوار می‌شود و به سیر و سفر می‌رود. یونگ نیز در عین پرداختی روانشناسانه این نظر را تأیید می‌کند که وجود واسطه برای بازکاوی روحی و ذهنی افراد و درمان‌های ذهنی و روانی بیماران این دست کاربردی است(یونگ و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۲۶). بنابراین با نگاهی به آیین شامانیسم به این باور می‌رسیم که رقص قادر است با دمیدن نفخه‌ی حیات کلّی و جهانی در فرد، وی را معالجه کند(گارودی،۱۳۸۹: ۲۸).

تشریفات نمایشی و رقص با سماچه

اعتقادات و باورها در پیش از تاریخ در آیین‌ها و مناسک، منجر به اعمال آیینی خاص در طول زمان خواهند شد. رقص با سماچه هم از این‌گونه است؛ چنانچه جنسن(۱۳۷۹: ۳۴؛ نک: ملک‌پور، ۱۳۶۴)، آورده است که انسان بدوی در سروکار خود با عالم ارواح تنها راضی به این نبود که آیین و مراسم برپا دارد یا قربانی‌ها و پیشکش‌هایی را 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 موقّتاً نقش دام روح را برعهده می‌گرفت تا روح مورد نظر را به قالب وجود خویش دعوت کند. خاستگاه این رقص‌های آیینی تا عصر پارینه سنگی به عقب می‌رود و نیز نشانه‌ها و مدارک موجود دلالت بر آن دارد که تغییر هیئت به شکل جانوران از همان زمان معمول بوده است. این تشریفات نمایشی در ایران خود موضوع مشابهی از همین‌گونه است؛ نصری اشرفی(۱۳۸۳، ج۱: ۳۴۰) نیز در مورد رابطه اینگونه رقص‌ها با نمایش مطرح می‌کند که، مطالعه در رقص‌ها و حرکات موزون ملل نیز حاکی از آن است که رقص‌ها خود بسترساز نوعی نمایش پیشرفته‌ترند. در عین حال حرکات موزون نیز در بستر حرکات و اعمال آیینی بروز نموده‌اند.

نمایش، رقص با سماچه و آیین‌های جشن

تشابه‌یابی عناصر میان پدیده رقص با سماچه و هنر نمایش این نتیجه حاصل می‌آید که رقص با سماچه می‌تواند بهترین و دقیق‌ترین خاستگاه این هنر باشد. تشابهات عناصر این دو پدیده به اندازه‌ای است که وابستگی آن دو به یک دیگر انکارناپذیر است. همان‌طور که در این جستار نیز پرداخت شد، رقص با سماچه، پدیده‌ای در پیش از تاریخ است که در درون‌مرزی ایران هم، قابل ردیابی است که بُن‌ریشه‌های قابل پیگیری در جهان‌بینی اساطیری-آیینی در گذشته‌های دور این سرزمین نیز دارد و به واسطه جهان‌بینی اساطیری انسان‌های ابتدایی برای پاسخگویی به پرسش‌های به مانند پیدایش انسان، طبیعت، هستی و چگونه زیستن مربوط می‌شده است(بورکیت، ۱۹۲۱: ۳۱۳-۳۰۹؛ ۱۹۲۵) عناصر و عوامل دیگری چون زدن ماسک، پوشیدن پوست، نقاشی‌کردن بر پوست بدن و چهره و یا هر وسیله‌ای دیگر که وجود عینی شخصی را در پس خود مخفی نگه دارد و به هیئت و شخصیّت دیگر تبدیل شوند را انجام می‌دادند تا در قالب شخص دیگر که معمولاً خدایان بودند درآیند و از مسیر توتمیسم و روح‌گرایی(آنیمیسم) گذر می‌کرده‌اند تا به روح و خود خدایان مدنظرشان احاطه کنند و در این کاربست، تقلید حرکات بدن و رقص را برای تشابه بیشتر به آن می‌افزودند. تشابه‌یابی بین این عناصر گفته شده در مورد رقص‌های با سماچه و هنر نمایش نیز صدق می‌کند، بررسی عناصر نمایش به خوبی نمایانگر آنست که تمامی عناصر رقص‌های با سماچه بر آنان قابل تعمیم است. در این راستا صاحب‌نظران هنرهای نمایشی(براکت، ۱۳۷۵؛ برشت، ۱۹۶۷؛

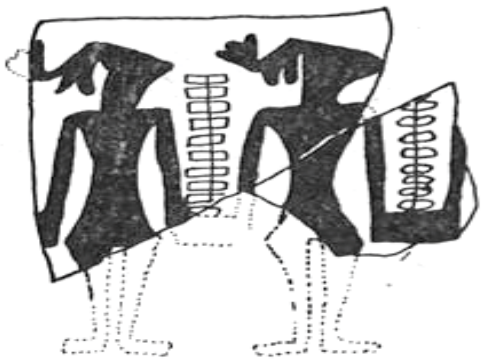
تد شاون، ۱۹۴۶، بیضایی، ۱۳۷۹؛ ملک‌پور، ۱۳۶۴؛ هولتن، ۱۳۶۴؛ مکّی، ۱۳۸۸، نصری اشرفی، ۱۳۸۳) هم به اثناء مختلف به این مهم که می‌توان رقص‌های مذهبی را اصلی‌ترین خاستگاه هنرهای نمایش دانست اذعان داشته‌اند. توّجه ویژه و دوباره به رقص‌های با سماچه استناد شده در این مقاله نیز، خود گواه بر تأئید این ادعاهاست که می‌توان اکنون گفت که رقص‌های با سماچه خاستگاه هنر نمایش در ایران نیز می‌تواند باشد؛ هنرپژوهان این رشته(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۲: ۹۸؛ غفّاری، ۱۹۸۴) نگاه ویژه‌ای به رقص با سماچه یافته‌شده در تخت‌جمشید(تصویر ۷)، داشته‌اند.

همراستای بحث کنونی، اشاره‌ای به این مهم داشته‌اند که پیش از گسترش اسلام، در درون‌مرزی ایران، شماری نمایش‌واره آیینی و سورگانی برگزار می‌شده‌اند و به‌تدریج با کنار گذاشتن فرهنگ کهن ایرانیان به فراموشی سپرده شده‌اند. از آن جمله‌اند رقص‌های جانور سیماچه‌ای که به نوشته غفّاری(۱۹۸۴: ۶۵-۵۸)، در شماری از حوزه‌های جغرافیایی- فرهنگی ایران معمول بوده است. همو و همانجا(نک: ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۲: ۹۸)؛ اشاره می‌کند که کاربرد دیگر چهره‌نمایی، برای نمونه با سیماچه بز کوهی و شاخه‌ای آن انگار که ایزدی را نمودار می‌سازند، یا مردم را سرگرم می‌کنند، در ایران پیش از تاریخ رواج داشته است.

وی پیشینه این رقص‌های جانور سیماچه‌ای را، در ایران به باورها و اعتقادات مردم آن دوره و هم جشن‌های با پیشینه «هزاره چهارم پیش از میلاد» نسبت می‌دهد، که با جستار کنونی بیراه نیز نمی‌نماید؛ وی در ادامه به ماسک‌های استفاده شده در ایزد فرقه میترا و آیین‌های آنها نیز اشارتی دارد که اصطلاح به نام «دیکسوزی»[۴] را که به بدل‌پوشی‌ها به واسطه سماچه و نقاب‌ها است را مطرح می‌کند که، کاربردی شدن آن با پرداخته‌ای کنونی به عنصری مهم در پیدایش هنر نمایش در این سرزمین برمی‌گردد که مهم‌ترین اثر آن را در جشن‌ها که به گفته روح‌الامینی(۱۳۷۶) ریشه آن عبادت و مفهوم آن را در اوستا به صورت یسن(یسنه) و در زبان پهلوی، یزشن و در سانسکریت به صورت ینجه که در کل به معنای ستایش و نیایش است، می‌توان معنا کرد؛ جا دارد که برای دریافت بیشتر این مهمّ، به گوشه‌ای از اعتقادات و باورهایی اشاره مجدد شود که منجر به آن شده است که چنین رقص‌هایی در آیین و زندگی مردم جایگیر شود تا پیوند این مفاهیم و پدیده‌ها-باورها و اعتقادات، جشن‌ها، رقص با سماچه و هنر نمایش- بیشتر آشکار شود. بهار(۱۳۹۰: ۲۸ و ۲۹) معتقد است نقطه مرکزی در آداب دینی جوامع بسیار کهن و مادرسالار، از آسیای میانه تا به غرب آسیا و مدیترانه شرقی، ستایش الهه مادر بوده است که تا به دوران پدرسالاری بعدی در منطقه ادامه یافته است. ایزدبانو اینین(اینانا)[۵] همراهی نیز دارد به نام دموزی[۶] که خدای برکت بخشندگی و باروری است. در جوامع کهن بین‌النهرینی هرساله آیین خاصی که محتوای آن شهادت و برکت‌بخشی دموزی بود، برگزار می‌شد. پیشینه این آیین را می‌توان تا سه هزار سال پیش از میلاد مسیح دنبال کرد... عید نوروز در آغاز بهار بازمانده کهن این آیین بومی فرهنگ آسیای غربی است. قدرمسلّم اینانا و دموزی همسران یکدیگر به‌شمار می‌آمده‌اند. اعتقاد به ازدواج این خدای برکت بخشنده [دموزی] با اینانا در آغاز بهار و شهادت بعدی او در همان سال که مظهر حیات و مرگ و جهان نباتی شمرده می‌شد در مرکز اعتقادات بین‌النهرین جای داشته است.

در پی تمدّن سومر بابلیان نیز دارای منظومه آفرینش به مانند سومریان بودند که به گفته ساندرز(۱۳۸۲: ۱۵ و ۱۴)، در این منظومه آفرینش ایزدان اصلی بودند و تیامت ایزدبانو یا الهه مادر که همه هستی را تغذیه می‌کند، همسر آپسو... فرمانروای آب‌ها می‌شود. برابر اعتقادات سومری آن، آن‌نینتو(کی) است. همو در این مورد می‌گوید: "آپسو؛ شوهر تیامت... فرمانروای همه ایزدان و آب‌های شیرین، برابر سومری آنو (آن). در منظومه آفرینش بابل، طرح اوّلیّهٔ زمین از نظر یک زمین‌شناس برپایهٔ کنشی گازها و مایعات استو[۷] است. از دید بابلیان جهان آپسو و تیامت، جهانی هنجارمانند، آبگون و مبهم بود(همان، ۹۴)؛ در سال نو بابلی، پیش از هرچیز، نوشدگی کیهان مطرح است که در خلال آن، کلّ نظام طبیعی و ایزدی خورشید، ماه، ستارگان و همه ایزدان- سرشت و کارکرد آنان تأیید می‌شد و این لحظه‌ای بود زمان‌مند یا بی‌زمان که در آن، نظام کیهانی با شراکت شهریار، کاهنان و در مرحله‌ای فروتر، با شراکت مردم پاسبانی می‌شد؛ این‌ها خود سازگاری بیشتری با زندگی مردمانی که امورات خود را از کشت و زرع زمین و به‌واسطه باروری آن، به قدرت آب‌ها بدست می‌آوردند، داشته است. آریان‌پور(۱۳۸۰: ۱۲۸ و ۱۲۷)، معتقد است که مردم کشاورز در باستان هرساله فرارسیدن بهار را جشن می‌گرفتند و احیای مجدد طبیعت را در قالب قصّه‌ها و نمایش‌واره‌ها بیان می‌کردند... بنابر افسانه‌های بابلی، ایشتار، الهه طبیعت، دلدار خود، تموز[۷] را که به‌وسیله گراز به هلاکت رسیده است، به جهان زندگان بازمی‌گرداند. ساندرز(۱۳۸۲: ۱۱۲ و ۱۱۱) به جشن‌های سال نو بابلی اشاره می‌کند که در هنگام اعتدال بهاری، در ماه نیسان، برابر با فروردین/ اردیبهشت برگزار می‌شد. وی همانجا می‌گوید که جشن‌های سال نو، از یک نوع یا انواع دیگر، از آن مردگان دوران کشاورزی است که صاحب کهن‌ترین سنت‌ها بوده‌اند.

اکنون با رجعت به اسناد باقی‌مانده از رقص می‌توان ادراک بیشتری از آن داشت که چگونه رقص، آیین و زندگی درهم تنیده شده بودند و به گفته ذکاء(۲۵۳۷ ش.ب: ۴۱-۳۸)، گوئی که آنان



تصویر ۷. تکه سفال نقش‌دار از تخت‌جمشید، رقص با سماچه، قدمت تخمینی: ۲۰۰۰ ق.م(مأخذ: نصری اشرفی، ۱۳۷۹)(مأخذ: ذکا، ۱۳۴۲: ۵۵)

جشن خود را به این‌گونه رقص‌ها مزیّن کرده و به گفتاری دیگر زندگی، اعتقاد و باور دست‌به‌دست هم می‌دهند که پدیده رقص با سماچه در کنار جشن‌ها، که جزئی از زندگی مردمان آن دوران بوده است، و آیین‌های نیایش و ستایش جزء لاینفک آنها تعریف‌شدنی است، برای زیستن گروهی بهینه‌تر کاربردی مشخص یابد، که هم با رقص‌گونه‌های نمایشی خود، اعتقادات خود را به بارنشانند و هم در نهایت با ثبت آنها اسنادی را ضبط و نگهداری کنند.

توّجه و تأمل در این نگارهٔ اخیر(تصویر ۶ و ۷)، باورها و اعتقادات زمانه که به آن اشارتی شد را در کل زمانه بین‌النهرین ساری و جاری می‌کرده است. اشاره بی‌جایی نیست که مجدد گفته شود که مردمان با تغییر هیئت و رقص‌های خود می‌خواسته‌اند در قالب خدایان خود روند و هم افسانه‌های مذکور خود را در قالب مذهبی و باوری زنده و پویا نگهدارند و هم، از آنها در نیایش‌ها(جشن‌ها) منفعتی را برای زندگی اجتماعی و حیات خویش داشته باشند؛ هلاکت، شرّ و بدی را با اجرای رقص‌های با سماچه که به اشکال خدایان چون آپسو و شکلی چون مردوک و یا اِآ که خود هر کدام در تمدّن بین‌النهرین نمادینه با بز کوهی می‌شده‌اند(کوپر، ۱۳۹۱: ۶۰و۵۹) و نیز باروری نرینه را نهادینه می‌کند(اسپور، ۱۳۸۳: ۹۰)، موارد فوق به وضوح در نگاره یافته‌شده در نزدیکی تخت‌جمشید(تصویر ۷)، قابل تحلیل و تفسیر است. گویا که آن مردمان جشن‌های خود را با آیین‌های نمایشی تکمیل می‌کردند.

تصویر ۳. ظرف گلین پایه‌دار «تپه سیلک» رقص با سَماچه، قدمت تخمینی: ۳۶۰۰ ق.م (مأخذ: کامبخش‌فرد، ۱۳۷۹: ۵۴۳).

بسیار بجا آژند(۱۳۷۳: ۹) اشاره می‌کند که نمایش در ایران [در هر زمان] تنها نمایش‌های شادی‌آور و تعزیه گریه‌آور نمی‌تواند باشد و این جای تأمل و تعمق بیشتر است که می‌تواند در مسیر آینده نمایش، نمایش-رقص و حتّی تئاترهای تقلیدی امروز نیز با شناخت بیشتر و رجعت به گذشته و استفاده آن -با در نظرگیری هنجارهای زمانه- هم به شناخت حقیقت وجودی آن نمایش رقص‌ها نائل آمد و هم با تمهیدات و اجراهای ابداعی به سبک‌های تأثیرگذار جهانی نیز دست یافت.

نتیجه‌گیری

تصاویر تجسمی ارائه‌شده و استناد به پژوهش‌های علوم مختلف که در این مقاله مطرح گردید، نشان از آن دارد که انسان‌های منقوش بر روی این مصنوعات با این حرکات ویژه دسته‌جمعی، منقش به تزئین بدن یا چهره و یا هر دو کِرده، مشغول به حرکات آیین‌گونه موزونِ رقصی آیینی هستند. به واسطه همان ماسک‌ها، نقاب‌ها و تزئینات که بر چهره و بدن دارند می‌توان در مجموع به این پدیده «رقص با سماچه» گفت. بنا به همان پژوهش‌ها باید افزود که در ایران، پیش از تاریخ، پدیده‌ایی فرهنگی-هنریِ فراگیری وجود داشته است، که بخش مهمی از زندگی آیین‌مدارانه و اجتماعی آنان را دربر داشته است و دارای چنان اهمّیتی نزد ایشان بوده، که نه تنها آن را برای ضبط و ثبت بر روی مصنوعات خودشان انتخاب نموده‌اند، بلکه در نیایش‌های ایشان و براساس جهان‌بینی فراروایتی اسطوره‌ای، در کنار سور و تعزیت‌هاشان، آنها را کاربردی می‌کردند. بنابراین مطالعات در مورد این پدیده ابعاد مختلفی را می‌تواند در بر بگیرد که هر کدام به نوبهٔ خود حائز اهمّیت هستند. مطالعه وجودی این پدیده آنجایی گستره بیشتر می‌یابد که ماهیت آن پدیده نیز مورد واکاوی قرار گیرد. کاویدن ماهیت این پدیده انسانی نشان از آن دارد که با پدیده‌ای در نزد مردمان پیش از تاریخ در درون‌مرزی ایران مواجه هستیم که پدیده‌ای است آیینی-اعتقادی، اجتماعی و فرهنگی-هنری، که بعد از گذشت هزاران سال، حداقل ۷,۰۰۰ تا ۸,۰۰۰ سال، آثار و تشابهات بسیاری را در پدیده‌های مختلف درزمان معاصر نیز می‌توان ادراک کرد. همین مورد اخیر لزوم پرداخت این موضوع را ویژه‌تر می‌کند. مطالعه اهمیت انجام رقص با سماچه در پیش از تاریخ در ایران فراتر از آنست که بدانیم که در ایران، پیش از تاریخ مردمانی می‌زیسته‌اند آیین‌مدار که بنا بر باورها و اعتقادات خود آیین‌های دسته‌جمعی برپا می‌داشتند، در فضای باز در کنار زندگی، باورهای اعتقادی را با رقص‌های شبیه‌ساز-رقص با سماچه- قابل تحمل‌تر می‌کردند، در گردهم‌آئی‌های نیایشی و سورگانی باورهایشان را باورپذیرتر می‌کردند و جشن‌ها و آیین‌های خود را با اینگونه رقص‌های نمایش‌گونه و روایتی پذیراتر؛ هرچند که همه آن موارد بجای خود بسیار مفید می‌آید ولی الزام‌آور نیست؛ آنچه پژوهش‌هایی از این دست را ویژه‌تر می‌کند استفاده بنیادین

و کاربردی این مطالعات، پس از شناخت و شناساندن، در مسیر معاصر و آینده از آنهاست؛ بطور مصداقی علاوه بر همه اهمّیت‌های مذکور، پدیده رقص با سماچه پدیده‌ای نمایش‌گونه است که می‌تواند خاستگاه مناسبی برای نمایش در ایران باشد و کاربردی کردن آن در هنرهای نمایشی ایران می‌تواند به نوبه خود راه برون‌رفت از بن‌بست‌های کلیشه‌ای نمایش در ایران و حتی جهان در آینده را فراهم سازد. بطور کلی می‌توان در این زمینه گفت، که به پشتوانه هزاران ساله «رقص با سماچه» و کاربرست آن، ابداع ژانر نمایشی نوین و مؤثری دور از دسترس نخواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1. Ted Shawn
2. Burkitt
3. Ninurta
4 . Disguise
5 . Inanna
6 . Dumuzi
7 . Tammuz

منابع فارسی

آریان‌پور، امیرحسین(۱۳۸۰)، *جامعه‌شناسی هنر*، چاپ چهارم، انتشارات گستره، تهران.

آریان‌پور، ا. ح.(۱۳۳۰)، "فرودیسم، با اشاراتی به ادبیات و عرفان"، بی‌جا.

آژند، یعقوب(۱۳۷۳)، *نمایشنامه‌نویسی در ایران*، نشر نی، تهران.

ارسطو (۱۳۸۲)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

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

الیاده، میرچا و دیگران(۱۳۷۶)، *آیین و اسطوره در تئاتر*، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس، تهران.

الیاده، میرچا و دیگران(۱۳۷۹)، *جهان اسطوره‌شناسی(۳)*، ترجمه جلال ستاری، نشر مرکز، تهران.

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

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

براکت، اسکار. گ(۱۳۷۵)، *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمه هوشنگ آزادی، ج اوّل، انتشارات مروارید، تهران.

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

بهار، مهرداد(۱۳۹۰)، *ادیان آسیایی*، چاپ نهم، نشر چشمه، تهران.

بهنام، عیسی(۱۳۴۷)، "پدران ما که بودند و از کجا به این سرزمین آمدند"، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، شماره هفتاد، صص ۱۳-۸ .

بهنام، عیسی(۱۳۵۲)،"آثار هفت هزار ساله دشت قزوین، نمونه دیگری از همبستگی هنری در فلات ایران"، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت فرهنگ، تهران، شماره صد و بیست و هشتم، صص ۷-۲.

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

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

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

پیرنیا، حسن و همکاران (۱۳۹۲)، *تاریخ ایران (...)*، چاپ چهارم، انتشارات صدای معاصر، تهران.

جنسن، هـ .و.(۱۳۷۹)، *پژوهشی در هنرهای تجسمی از سپیده‌دم تا تاریخ تا زمان تاریخ هنر*، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ سوّم، شرکت انتشارات علم فرهنگی، تهران.

دورانت، ویل(۱۳۴۳)، *تاریخ تمدّن کتاب اوّل مشرق زمین: گاهواره تمدّن*، ترجمه احمد آرام، ج۱، چاپ دوّم، انتشارات اقبال، تهران.

دورانت، ویل(۱۳۴۰)، *تاریخ تمدّن کتاب دوّم*، ترجمه احمد آرام، ج۲، چاپ دوّم، انتشارات اقبال، تهران.

ذکاء، یحیی(۱۳۴۲)، "رقص در ایران پیش از تاریخ"، مجله موسیقی، انتشارات هنرهای زیبای کشور، تهران، شماره ۸۰-۷۹، دوره سوّم مرداد-شهریور، صص ۵۹-۴۳.

دورانت، ویل(۲۵۳۷ ش.الف)، "تاریخ رقص در ایران"، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، تیر و مردادماه، شماره ۱۹۰-۱۸۹، صص ۷-۲ .

دورانت، ویل(۲۵۳۷ ش.ب)، "تاریخ رقص در ایران"، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، شماره ۱۹۲-۹۱، صص ۴۱- ۳۸.

دورانت، ویل(۲۵۳۷ ش.ج)، "تاریخ رقص در ایران"، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، سال شانزدهم، شماره صدو هشتاد و هشتم، خرداد ماه، صص ۱۲-۲.

ساندرز، ن. ک.(۱۳۸۲)، *بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ دوم، انتشارات کاروان، تهران.

شیبانی، منوچهر(۱۳۴۲)،"هنرهای بدوی"، مجله موسیقی، انتشارات

هنرهای زیبای کشور، تهران، تیرماه، شماره ۷۸. دوره سوّم، صص ۹-۱.

کامبخش‌فرد، سیف‌الله(۱۳۹۲)، *سفال و سفالگری در ایران: از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر*، چاپ پنجم، انتشارات ققنوس، تهران.

کوپر، جی. سی.(۱۳۹۱)، *فرهنگ نمادهای آیینی*، ترجمه رقیه بهزادی، نشر علمی، تهران.

کراوس، ریچارد(۲۵۳۷ش.)، "رقص: رقص‌های فرهنگ‌های پیش از مسیحیت"، ترجمه مسعود رجب‌نیا، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت و فرهنگ و هنر، سال شانزدهم، شماره یکصد و هشتاد و هفتم، اردیبهشت ماه، تهران. صص ۱۸-۷.

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

طلایی، حسن(۱۳۹۲)، *هشت هزار سال سفال ایران*، چاپ دوّم، انتشارات سمت، تهران.

محفوظ، فروزنده(۱۳۸۸)، "پژوهشی در رقص‌های ایرانی از روزگار باستان تا امروز"، *فصلنامه فرهنگ و مردم*، سال هشتم، تهران. صص ۲۰۴-۱۸۰.

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

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

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

نادری، عزت‌الله و مریم سیف‌نراقی(۱۳۸۵). *روش‌های تحقیق در علوم انسانی*، تهران، بدر، چاپ بیست و هفتم.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۱۳۸۲)، "نمایشگرهای کاروانی در ایران، پژوهشی نظریه‌پردازان"، مجله *هنرهای زیبا*، تهران، شماره ۱۳، بهار ۸۲. صص ۵۸-۲۷.

نصری اشرفی، جهانگیر(۱۳۷۹)، "نگاهی به تاریخچه رقص در ایران"، *فصلنامه موسیقی مقام*، شماره ۸، تهران. صص ۴۰-۷.

نصری اشرفی(۱۳۸۳)، *نمایش و موسیقی در ایران*، جلد اوّل، انتشارات آروَن، تهران.

نصری اشرفی(۱۳۸۳)، *نمایش و موسیقی در ایران*، جلد سوّم، انتشارات آرون، تهران.

هولتن، اورلی (۱۳۶۴)، *مقدّمه بر تئاتر آینه طبیعت*، ترجمه محبوبه مهاجر، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (سروش)، تهران.

یونگ، کارل گوستاو و دیگران(۱۳۸۳)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمد سلطانیه، چاپ چهارم، انتشارات جامی، تهران.

منابع لاتین

Brecht . (1967). *Kleines organonfurdas theater in Gesammelte Werke*, vol. VII, Frankfurt: Suhrkamp.

Burkitt, M. C. (1921). *Prehistory*, Kington, United Kindom.

Burkitt, M. C. (1925). *Prehistory*, Combridge University Press.

Childe, V. Gordon. (1948). *Man Makes Himself*, The New American Library. New York. Publication London: Vatts (1963).

Childe, V. Gordon. (1948). *What Happened in History*, London.

Gaffary (Farrokh): "Iranian secular theatre", in: *Mograw-hill encyclopedia of world drama-an international*. (Reference works 5 volumes. Hochmancst anley), editor in chief. U.S.A., New York: 2 nd. Edition, 1984. vol. 3. pp. 58 to 65. p. 58.

Harp, David's. (1944). *The story of Music of Biblical Times* (New York, The New American library).

Lawler, Lillian, B. (1964), *The Dance in ancient Greece* (Middletown, Conn. Wesleyan University Press).

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*, New York: Norton. 1927-1955: Spearman (1936), Psychology, Vol. I

Shawn, Ted. (1946). *Dance we Must*, London: Dennis Dobson LTN.

Tylor, E. B. (1913). *Primitive Culture*, Fifth Edition, Vol. I, London.

Zimmer. H. (1947). "My Thousand Symbols in Indian Art and Civiliation", Bollingen Foundation, U. S. A., 1946, 1947, 1953; Heinrich Robert Zimmer Edited by Joseph.

Illustration of Samacheh Dance in Prehistoric Iranian Paintings

Shahrokh Amirian Doost*[1], Yaghoub Azhand[2], Seyyed Naser Aghai[3]

[1]Ph.D Student of Art Research, Kish International Campus, University Tehran, Iran
[2] Professor of Art Research, Faculty of Visual Arts, Tehran University, Tehran, Iran
[3]Assistant Professor College of Fine Arts, Faculty of Performing Arts And Music, Tehran University, Tehran, Iran

(Received: 6 Fab 2020, Accepted: 20 Apr 2020)

"**D**rama" as an art is a universal category and "display" is a very old phenomenon among human beings. Today, the play as a text (art made by humans) has a special position in art history. One of the topics discussed in art history is theories about the emergence of a phenomenon until it becomes definable and accepted in the form of a special-absolute art. In this evolution, the identification of the origin, factors, and elements affecting the formation of that art is of great importance, because theorists have justified their ideas by referring to them and using the various sciences, and, on the other hand, it can influence their application in the present and future condition of arts. In order to approach the origin of this phenomenon, we should analyze the life of primary man; in particular, we should consider their rituals in two social contexts and beliefs, both of which have fundamental use in movement ritual symbols. the present study is based on a descriptive-analytic and deductive similarity design and seeks to recognize "dramatic art" as a historical-social and religious-artistic phenomenon and it attempts to review the ignored parts of the history of this art in the past and also analyze their role in the creation and formation of ritual-theatrical movements and subsequent theatrical traditions and dramatic art. Civilizations have their own existential status and expand in their particular circumstances. The land known today as Iran has a long history. The historical-artistic study of Iran in its distant past will lead to a wider section of present-day Iran, i.e. the Iranian Plateau and its native Najd people. The prehistoric documents of the formation of Iranian empire on the Iranian plateau and in the present-day Iranian interior testify to the civilization's complete control over their art history.The remaining stacked dishes are the best proof of that. Study of applied-artistic dishes can reveal both a large part of the people's identity on this land and convey more in-depth information on other arts. Part of these motifs show human motions in rhythmic motion. Among these rhythmic motions on the utensils and instruments, there are distinctive motions than the other dancer motifs, which today can be described as a "dance with Samacheh"."Samache" has not ceased in its pre-historic past and is still present in many cultural, artistic, social and religious contexts in most societies and cultures. It will also reveal the origin, base, process and factors associated with its formation and consequence of its continuation and use. the social and religious contexts of this pervasive phenomenon in the culture of the ancients will show that "dance with Samacheh" is an integral part of the life mixed with metanarrative world view of pre-historic people. Samacheh dance can be the very origin of arts such as drama and drama-dance. Accordingly, this article aims to explore this phenomenon and its course in Iran in order to study the importance of recognizing and introducing this phenomenon for historical and artistic identification in this land by historical-analytical method.

Keywords

Ritual, Iran, Myth, Art, drama-dance, Samacheh, and Prehistory

Corresponding author: Tel: (+98-21)66501214 ; E-mail: Shahrokh.amirian@gmail.com ; yazhand@ut.ac.ir