تأویل تبارشناسانهٔ خاستگاه آیینی هنر نمایش (با تأکید بر تشابه‌یابی مؤلفه‌های نمایش و رقص با سماچه)

سید ناصر آقایی[۱]، **شاهرخ امیریان‌دوست**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۳۱

چکیده

یکی از جالب‌توجه‌ترین مباحث تاریخ هنر، نظریه‌های در مورد پیدایش یک پدیده تا تبدیل‌شدن آن پدیده به شکل قابل تعریف و پذیرش در قالب یک هنر خاص ـ مطلق ـ است. در این تحول شناسایی، خاستگاه، عوامل و عناصر مؤثر در شکل‌گیری آن هنر بسیار حائز اهمیت است. تبارشناختی هنر نمایش هم در همین زمره است. «نمایش» به‌مثابه یک هنر مقوله‌ای جهان‌شمول و «نمایش دادن» یک پدیده بسیار کهن نزد انسان‌هاست. امروزه نمایش به عنوان یک متن هنری برساخت انسانی، جایگاه ویژه‌ای را در تاریخ هنر دارد. مقاله حاضر با شیوه توصیفی_تحلیلی و تشابه‌یابی قیاسی سعی دارد که: ضمن بازشناخت «نمایش» به عنوان یک پدیده تاریخی_اجتماعی و اعتقادی_هنری، بخش‌های مغفول و مفقود مانده از تاریخ مطالعات این هنر در گذشته‌اش را بازکاود و هم نقش آنها در ایجاد و شکل‌گیری حرکات آئینی_نمایشی و سنت‌های نمایشی بعدی ـ هنر نمایش ـ را تأویل کند. روش جستار پیش رو تحلیلی_تأویلی و رویکرد اتخاذی تاریخی است. این پژوهش از نوع کیفی شناخته می‌شود، که با بهره‌مندی از داده‌های اسنادی کتابخانه‌ای به نگارش درآمده است. سؤال اساسی جستار حاضر این است که خاستگاه بنیادین هنر نمایش چیست؟ نتیجه نهایی جستار نظریه‌پرداز کنونی آن خواهد بود که با مطالعه دقیق‌تر مبانی نظری و نظریه‌های خاستگاهی پیشین در مورد «نمایش» به نظریه آشکار از منشأ آن هنر، «نظریه خاستگاهی هنر نمایش از رقص‌های با سماچه»، دست یازد.

واژگان کلیدی: خاستگاه آیینی نمایش، نمایش، رقص، حرکات موزون آیینی_اسطوره‌ای، رقص با سماچه، هنر پیش‌ازتاریخ.

---

۱. استادیار، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: aghai@ut.ac.ir

۲. پژوهشگر مطالعات هنر، دکترای پژوهش هنر، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: shahrokh.amirian@gmail.com

مقدمه

تئاتر هنر متأخر نمایشی شناخته شده که از ساختارمند و قاعده‌مند کردن هنرهای نمایشی سلف خود تبار خویش را مهیا و تدارک دیده است. از سوی دیگر خاستگاه معنوی تئاتر را محققان در ۵۴۰ ق.م. و به نام یونانیان و از شعائر آیینی ثبت و ضبط کرده‌اند. با استناد به همین اندک اطلاعات، هنر نمایش را مقدم تاریخی بر تئاتر و این دو پدیده را هم‌عرض با مؤلفه‌های هم‌پوشان فراوان باید دانست. نمایش از بن مضارع به نمایش گذاردن را در مفهوم کلان‌تر از تئاتر جست‌وجو باید کرد. در مفهوم کلان، هنر نمایش به‌مثابه یک پدیده اجتماعی_فرهنگی و انسانی_هنری شناخته می‌شود، که تبار آن برچسب و سمت جهان‌شمولی را در بر خود دارد. مطالعات پژوهش حاضر در جهت آشکار کردن خاستگاه حقیقی این پدیده در ازمنه تاریخ خواهد بود. جهت تحقق واکاوی مزبور، جستاری تاریخی از زمینه‌های مختلف انسانی_اجتماعی و بن‌مایه‌های فرهنگی وابسته به پدیده ضروری به نظر می‌آید. مطالعات پیشین تبارشناسانه تاریخی و هنری که در این زمینه انجام‌شده است، پدیدارشناختی علمی را سبب شد (آژند و دیگران، ۱۳۹۸: ۵۱-۳۷؛ امیریان‌دوست و دیگران، ۱۳۹۸: ۶۰-۴۹؛ امیریان‌دوست و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۴-۵). به این واسطه دو پدیده انسانی و نمایش‌گونه در ازمنه تاریخ بشر مورد مطالعه قرار گرفت و نتایج حاصل معرفی پدیده‌های نمایش‌گونه «رقص» و «رقص با سماچه» بود که در دو بافت اعتقادی_آیینی و فرهنگی_اجتماعی مورد توجه مطالعاتی در زمینه تبارشناختی هنر نمایش می‌آمد. پژوهشگر در این مواجهه با پدیده‌های هم‌عرضی روبه‌رو بود که هم‌پوشانی ساختاری و مضمونی بسیاری را با هنر نمایش ـ که انسان امروز، از آن به‌مثابه هنر یاد می‌کند ـ ادراک می‌کرد. بر همین اساس، پژوهش حاضر کوشش خواهد کرد تا مؤلفه‌های خاستگاهی نمایش و رقص با سماچه را معرفی کرده و با مطالعه تطبیقی مؤلفه‌های مزبور به قیاس تشابه ساختاری و مضمونی آن پدیده‌ها دست یابد. هدف از این شناسایی و تشابه‌یابی نسب‌یابی هنر نمایش از پدیده هم‌پوشان خود ـ رقص با سماچه ـ است.

طرح مسئله و پیشینه

گستره فراگیر و جهانی هنر نمایش انکارناپذیر است. هر پدیده جهان‌شمولی تعدد نظریه‌ها را به دنبال خود دارد، نظریه‌های خاستگاهی هنر نمایش نیز از این قاعده مستثنا نیست. بنا به آراء و نظریه‌ها و مستندات، پیشینه هنر مزبور به پیش‌ازتاریخ و به پدیده‌های پیشتاریخی خواهد رسید (ارسطو، ۱۳۸۲؛ دورانت، ۱۳۴۳؛ براکت، ۱۳۷۵). در مورد نظریه‌های خاستگاهی در باب هنر دو صورت کلی را می‌توان اعمال کرد، یکی آن‌که اولین مکان جغرافیائی پدیدارشدن یک پدیده را برای یافتن خاستگاه مکانی پدیده جست‌وجو کرد و دیگر آن‌که با دیدگاه منشأ و بن پیدایش، بدون درنظرگیری مرز و جغرافیایی خاص به دنبال منشأ پدیداری در گذشته مربوطه یک پدیده بود. بسیاری از پژوهشگران هنرهای نمایشی، معتقدند «نمایش در شرق و غرب (۱) به سبب دلایل مشابه پدیدار گشته» است (ملک‌پور، ۱۳۶۴: ۸۵)؛ بنابراین در این مسیر شناسایی، نخست باید از منظری کلی به موضوع نگریست و از خط‌کشی جغرافیایی پرهیز کرد تا با کاربست روشمند بتوان، به خاستگاه، منشأ پدیداری یا پدیده‌ای همگرا و متجانس به منشأ حقیقی هنر نمایش، در گستره جهانی آن نائل آمد. واکاوی پیشینهٔ مطالعاتی در این حوزه حاکی از آن است که اکثر پژوهندگان علوم نمایشی، در نگاه کلی و در برخی موارد گذرا، شکل‌گیری هنر مزبور را به آیین‌های اجتماعی و مذاهب‌گرا مربوط دانسته‌اند (برشت، ۱۹۶۷: ۶۶۴؛ براکت، ۱۳۷۵، ج۱و ج۲؛ براندون، ۱۳۸۸؛ مکی، ۱۳۸۸: ۱۴-۱۷؛ بیضایی، ۱۳۷۹: ۲۸و۲۷). در نزدیکترین این نظریه‌های خاستگاهی، بیراهه نیست که اعمال و مناسک نمادین و موزون آیین‌ها ـ رقص ـ را مبدأ، مأخذ و به دنباله هنر نمایش دانست (۲). در اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا هر رقصی می‌تواند در این راستا تعریف گردد؟ این پژوهش، برای دست‌یابی به جواب مستدل علمی، در دو بخش تحلیلی به تعاریف و بازخوانی مفاهیم خاستگاهی از «نمایش» و «رقص با سماچه» پرداخته و در بخش پایانی برای تحقق هدف خود ـ خاستگاه آشکار هنرنمایش ـ مفاهیم حاصله را به شیوه تطبیقی_قیاسی تشابه‌یابی کرده است. در این واکاوی و با مطالعه تطبیقی مؤلفه‌های خاستگاهی نمایش و رقص با سماچه کوشش خواهد شد که ضمن بازشناخت بایستهٔ پدیده پیشاتاریخی رقص با سماچه، پدیده مزبور را به مثابه تبار مناسبی از خاستگاه آیینیِ هنر نمایش بازشناخته و معرفی کند. این دست واکاوی ـ فارغ از برگزیدن هر روش، رویکرد و شیوه

مطالعاتی ـ در زمره دست‌یابی تبارشناسانه پدیدارها معنا می‌شود. ژیل دلوز معتقد است تبارشناسی نیچه فقط یک تحلیل هرمنوتیکی تاریخی نیست؛ نیچه از تبارشناسی، در جهت فهم ارزش‌ها به مثابه متن‌های قابل نقد و ارزیابی، که فهم ژرف‌تر را از متن‌های وابسته به همراه دارد، نیز در روش کاربردی تبارشناسانه‌اش استفاده می‌کند (لینو[3]، ۵۸). فوکو نیز باور دارد که نیچه در تبارشناسی خود تنها به جست‌وجوی خاستگاه بسنده نکرده، زیرا که جست‌وجوی خاستگاه در نظر نیچه در کل کنار زدن همه چیزهای بیرونی و نقاب‌های پدیده، پدیدارها و حتی اتفاق‌هاست، تا هسته ذاتی و اصلی خود را نشان دهد. تبارشناس به اعتقاد فوکو باید نگرشش به جای مابعدالطبیعه به تاریخ باشد، در این صورت خواهد دید، که هیچ جوهر ذاتی و بی‌زمان در پس چیزها وجود ندارد، زیرا که آنچه وجود دارد حاصل اتفاق‌ها و دگرگونی و تغییراتی است که در گذر زمان روی داده است (فوکو، ۱۳۸۴: ۳۷۶). به باور دریفوس و رابینو (۱۳۸۴: ۲۳)، فوکو نیز تبارشناسی را در حد علم ندانسته است؛ در نظر او، نهایت تبارشناسی به مثابه رویکرد و روشی برای تحلیل پیدایش علوم انسانی، شناخته می‌شود و کاربرد خواهد داشت. بر همین اساس تبارشناسی از زمان حال عزیمت کردن و به گذشته رفتن است تا این خطوط تمایزات را روشن نماید (لایتر[4]، ۲۰۰۲: ۱۶۵). در پژوهش‌های تبارشناسانه، پژوهشگر با مطالعات بینارشته‌ای، در پی خاستگاه و تحولات تاریخی، با اتخاذ رویکردهای گوناگون فرهنگی، اجتماعی، مطالعات ادیان، اعتقادات و تحولات فکری، فلسفی، دانش‌های بشری و ظرفیت‌های گوناگون جامعه انسانی است (۳).

چارچوب نظری

بعد از گذشت چندین هزاره که نظریه میمزیس و تقلید و به جا ماندن تئاتر از مراسم آیینی را افلاطون و ارسطو مطرح کردند، پژوهشگران بسیاری کوشیدند تا با ارائه دلایل متعدد آراء ایشان را مورد بازخوانی قرار داده و در کلیت نظریه خاستگاهی تئاتر را تبیین نهایی کنند. با تمام اختلافات مطرح و بحث شده درنهایت ایشان در مورد نظریه‌ای متفق رأی شده که با صراحت بازنمایی شعائر و اعمال آیینی را خاستگاه تئاتر معرفی می‌کرد. پس‌ازآن نیز صاحب‌نظران بسیار دیگری و هرکدام به نوبه خود سعی کرده تا به کلیت نظریه یاد شده مواردی را افزوده یا کسر کنند و یا حتی موضع متناقضی را مفروض دارند. در این مجال اندک به گروتوفسکی و آنتوان آرتو، شخنر و تد شاون جا دارد اشاره مختصر شود. هرچند که هر چهار نام برده را در یک مکتب فکری و اجرایی نمی‌توان تعریف کرد، اما یک نقطه مشترک میان ایشان هست که با چارچوب نظری مقاله حاضر همسو است. این اشتراک نظری آن است که آن صاحب‌نظران حوزه نمایش آیین‌ها و اعمال آیینی گذشتگان را از بن‌ریشه بنیادین هنر نمایشی دانسته و هرکدام به نوبه خود تلاش کردند که از این نظر بنیادین به نفع کاربست صحنه‌ای تئاتر بهره لازم را ببرند. گروتوفسکی و آرتو را در زمره آن دست باید برشمرد که ثابت‌قدم در این مسیر گام برداشتند. در این میان، شخنر سعی کرد تا با ارائه طرحی موسوم به طرح بادبزنی، اندکی از موضع پذیرش تمامیت نظریه فاصله بگیرد. به این واسطه وی اعمال اجتماعی ـ فرهنگی، آیین‌ها و هنرهای نمایشی را در کنار هم تصور کرده و مدعا داشت که هرکدام از موارد یادشده در راستا و به‌موازات با یکدیگر می‌توانسته حضور داشته و بر یکدیگر تأثیراتی را اعمال کرده باشند. وی افزود امروز نیز با همان نسبت شاهد هستیم که این پدیده‌ها حضور خود را داشته و به صورت مجزا به مسیر خود ادامه می‌دهند. بااین‌وجود و با ارائه طرح یادشده نیز شخنر نتوانست ـ یا نخواست ـ از پذیرش کلیت نظریه خاستگاهی تئاتر سر باز زند. اما در مورد تد شاون آنچه جالب توجه است آن است که وی با پذیرش کلیات نظریه مزبور، بر اساس پذیرش اصل تکامل انسان و مسائل پیرامونی انسان‌ها درصدد برآمد تا تبدیل پدیده‌های متنوع انسانی را به هنرهای گونه‌گون شناخته‌شده امروزین تعمیم دهد. با اتکا بر همین اصل و اتخاذ روش پدیدارشناختی، شاون (Shawn, 1946: 55)، موفق شد نشان دهد که چگونه تکامل حرکتی در اجتماع انسان‌ها به آیین اجتماعی و مذهبی ورود کرده و اعمال حرکتی (رقص‌ها) را به وجود می‌آورد. به واسطه این واکاوی هدفمند وی کوشید تا تأویل علمی را ارائه دهد که چگونه این دست اعمال موزون و ریتمیک، با طی کردن مراحلی تکاملی به هنرها، به‌ویژه هنرهای نمایشی، تبدیل شده‌اند. جا دارد تلاش این افراد در حوزه نظری را پیشینه مطالعاتی مناسبی در موضوعیت کلی این

3. Molina Lino
4. Brian Leiter

مقاله دانست. مطالعات و آراء یادشده به عنوان پیش‌فرض نظری و به‌مثابه چارچوب نظری این پژوهش، کارساز خواهد بود.

۱. نمایش و مفاهیم خاستگاهی

واکاوی عناصر و عوامل بنیادین یک پدیده، در جهت تبارشناسی آن بسیار کارآمد است. جا دارد که در ادامه این جستار برای غایت‌مندی پژوهش حاضر، این فرآیند کاربردی رویکرد مزبور را استفاده کرد. بنابراین بایسته است در گام نخست، به صورت مورد ی، ۱۰عنصر و عامل بنیادین هنر نمایش مطرح و از منظر پدیدارشناسانه واکاوی شود.

۱. ۱. نمایش و رقص، رقص‌های آئینی

وجود نمایش و حرکات بدن، رقص، لازم و ملزوم هم هستند؛ یکی از اساسی‌ترین عناصر نمایش حرکات بدن (رقص) است؛ در تعاریف مفهومی از این پدیده، رقص، در مفاهیم ساده خود، به حرکت درآوردن هماهنگ اندام‌های بدن به همراه موسیقی است (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۸۰)، که در برگزار کردن آئین‌ها نیز نقش شاخصی دارد؛ موریس بژار[5] به‌وضوح رقص را یک مفهوم از آیین می‌داند و معتقد است: «رقص آیینی اجتماعی و مقدّس است» (منقول از بژار؛ گارودی، ۱۳۸۹: ۱۰). وی و همان‌جا اذعان می‌دارد که، «خمیرمایه و ریشهٔ واقعی هر رقص را باید منحصراً در این دو شیوهٔ بیان جست‌وجو کرد: شیوه بیان حرکات‌های نمادین موزون آیینی_مذهبی و آیینی_اجتماعی» (گارودی، ۱۳۸۹: ۱۱و۱۰). باید توجه داشت که هنر نمایش نیز هنری اجتماعی با همین ویژگی‌ها است. هنرهای نمایشی همواره از منظر ساختاری در تقارب شکلی آیینی در حال انجام هستند و درعین‌حال، ژست و کلام از مشترکات هر آیینی محسوب می‌شود. این ژست و کلام دو عنصر مهم آیین‌های مذهبی هم محسوب شده‌اند؛ از منظر آن صاحب‌نظران و همچنین پاستوری این‌گونه است که، «همواره اوّلی بر دوّمی مقدّم است» (پاستوری، ۱۳۸۴: ۲۱و۲۰)؛ براکت، از محققان حوزه تاریخ علوم نمایشی نیز، در بررسی آئین‌های ابتدایی، استفاده از رقص‌های بی‌کلام و موسیقی ضربی را تأیید و تاریخ خاستگاهی این پدیده را به پیش از تاریخ زبان و گفت‌وگو در انسان‌ها تبیین می‌کرد (براکت، ۱۳۷۵، ج۱). از صاحب‌نظران داخلی در این حوزه، (ملک‌پور، ۱۳۶۴: ۵)، معتقد است، انسان آن زمان که به هر دلیل نمی‌توانست افکار و عواطف خود را با کلام بیان کند، سعی کرد این ضعف و ناتوانی را با کمک گرفتن از دیگر اعضاء بدن خود مرتفع کند؛ به این معنی که انسان بدوی برای بیان و ادراک، لذت‌ها، افکار، عواطفش و نیز برای سخن گفتن با خدایان و نیایش آن‌ها، مستمسکی جز زبان بدن و حرکات موزون را نیافته بود. بنابراین سعی نمود این موارد حیاتی خود را با [به] خدمت‌گیری رقص‌ها سروسامان [یابد] و به نتیجه برساند، در تداوم این اعمال، آیین‌ها را نیز سروسامان بخشید. این آراء، این معنا و مفهوم را در بر دارد که، رقص‌های آیینی، حرکات و اعمال نمادین موزون آیینی محسوب شده که به نوع خود بسترساز نوعی نمایش نیز می‌شدند. بنابراین، «رقص می‌تواند بازنمایی اندیشه و نمایش داستانی معین با بهره‌گیری از هنر صحنه‌پردازی نیز باشد» (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۸۰). بر این توجه گزارهٔ «رقص‌های آئینی نوع مناسبی از رقص برای تبار نمایش خواهند بود»، گزاره مستدل و تأویلی مناسبی در این تحلیل خواهد بود. این‌که منظور از رقص در مفاهیم خاستگاهی هنر نمایش چه کیفیتی از آن است، با گذر از مفاهیم دیگر خاستگاهی هنر نمایش و واکاوی نوع رقص آئینی با سماچه در ادامه جستار، معنای دقیق‌تری را به خود خواهد گرفت.

۱. ۲. نمایش و غریزه

نمایش از حس غریزی انسان متبلور می‌شود؛ چرایی شکل‌گیری هنر توسط انسان همواره در نزد متفکران و پژوهشگران مورد بحث بوده است و آراء متعددی توسط ایشان همواره مطرح بوده و هست. در طول تاریخ دلایل فراوانی برای اینکه هنر نمایش نیز چرا به وجود آمده بیان شده است. بنا به آنچه مربوط به مسئله این بحث است، ارسطو (۳۸۴-۳۲۲؟ ق.م.؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۰۱) و افلاطون معتقدند هنر در انسان غریزی است. انسان‌ها به واسطه داشتن غریزه‌ای طبیعی و وجودی که در ذات آنها است، صناعت هنر می‌کنند و کار هنری می‌سازند. پس اصل وجودی برای شکل‌گیری هنرها، که نمایش هم از همین نوع در نظر آمده است، به دلیل تبلور غریزی در انسان تعریف می‌شود.

5. Maurice Bejart

۱. ۳. نمایش، تقلید و عمل

نمایش عملی است تقلیدی؛ اورلی هولتن که رابطه بین غریزه وجودی انسان و خلق هنر را توسط انسان‌ها تأیید می‌کند، اوّلین نظریه‌پرداز هنر نمایش را «ارسطو» معرفی می‌نماید و متذکر می‌شود که بیش از دو هزار سال پیش ارسطو در صناعت شعر، نمایش را تقلید عمل تعریف کرد (هولتن، ۱۳۶۴: ۶۱)، دقت نظر در این موضوع، تأمل در رابطه با دو مفهوم را محمول می‌دارد: ۱. تقلید؛ تقلیدی که عملی می‌شود؛ ۲. عمل؛ عملی که تقلید می‌شود.

مبحث تقلید و نظریه‌های همسو مسئله مهمی است. در اینجا مناسب است که با تأمل بیشتری به اساسی‌ترین مؤلفه‌های این نظریه پرداخته شود. «جدول ۱» این مهم را بیشتر آشکار می‌کند.

در همین زمینه، ویل دورانت (۱۳۴۳، ج۱: ۱۳۵)، نیز عمل‌گرایی مقلدانه در انسان‌ها را از بدو حیات و در تقلید از حیوانات قابل ردیابی می‌داند. به واسطه این مطالعات، نمایش نیز بر سبیل تقلید غریزی وضع شده است؛ آن غریزه را به غریزه تقلید بایست موسوم کرد؛ گرایشی که در ذات انسان وجود دارد و انسان را تقلیدگرای ذاتی ملقب می‌کند (بیضایی، ۱۳۷۹: ۲۱۶)، لفظ «تقلید» را از «فرهنگ نظام»، تقلید الفاظ و اعمال کسی را نشان دادن معنی می‌آورد؛ با این تعابیر باید این‌گونه تقلید را در نزد انسان اولیه، تقلید اعمال نامید. ارسطو نیز این محاکاة را در مواجهه هنر و انسان، عملی و عمل‌گرایانه می‌داند؛ ویژه وی در مورد هنرهای نمایشی، تراژدی را تقلید کردارهای افراد والا و کمدی را تقلید کردارهای افراد فرومایه، توصیف کرده است (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۱۳)؛ بنابراین نمایش را در بدوی‌ترین حالت خود وابسته به اعمالی باید منوط دانست که تقلید می‌شوند؛ لاولر، در همین راستا می‌گوید که یونانیان در بدو پیدایش تئاتر وارد دوره تمدّن شده بودند. آنها که تا قبل از آن دوران، تقلید حیوانات و طبیعت را می‌کردند بعد آن به تقلید از انسان‌ها رسیدند. بنابراین، با توجه به این واکاوی متقن باید این نتیجه را پذیرفت که، نمایش عملی تقلیدی محسوب می‌شود (Lawler, 1964: 124).

۱. ۴. نمایش، کنش، واکنش

نمایش یک رویداد وابسته به وجود کنش و واکنش است؛ در نمایش وجود کنش یک اصل است. نمایش می‌تواند عمل تقلیدی باشد از کسی یا چیزی و همراه با کنشی برای نشان دادن کسی یا چیزی که تقلید آن می‌شود. هر کنش می‌تواند

جدول ۱. مؤلفه‌های نظری خاستگاه تقلیدی هنر (تنظیم: نگارندگان).

میمزیس؛ تقلید؛ تشبیه؛ محاکات؛	مشتق از mimos ؛ میموس به فردی اطلاق می‌شود که به تقلید و تجسم دست می‌زند. تقلید در مقام کنش و عملی محسوب می‌شود که انجام دهنده، موضوع و پیامدی را به دنبال دارد. در مقابل کنش و فرآیند تقلید واژه mimesis، موضوع تقلید mimetikos و mimema به پیامد و نتیجه تقلید، اشاره دارد. خاستگاه میمزیس به مثابه یک نظریه نیز از تمهیدات متفکران یونان باستان به نظر می‌آید. هم‌راستای میمزیس، به واسطه ترجمه‌های انجام گرفته، واژه‌هایی نظیر محاکات، تشبیه و تقلید قابل مشاهده است (ضمیران، ۱۳۸۴: ۴۸).
میمزیس؛ نظریه در باب هنر	پیش از مباحث تئوریک بیان Expression ، فرم و تجربه زیبایی‌شناختی، نظریه‌ای در تبیین ماهیت هنر با این نام وضع شد. مبحث نظری تقلید، در تبیین ماهیت هنر بیان شده بود و از یگانه آراء در این باب محسوب می‌شد. میمزیس بخشی از نظریاتی محسوب می‌شود که هنر را در مقام بازنمایی در نظر می‌آورد.
مبانی وجوه تقلید در خاستگاه	جان‌مایهٔ لغوی میمزیس تقلید یا شباهت است. در مقام نظریه، با آراء فیثاغورث و دموکریتوس آغاز شده و با افلاطون به عنوان نظریه هنری مورد تأمل قرار می‌گیرد. فیثاغوریان موسیقی را تقلید و بازتاب حرکت افلاک می‌دانستند. افلاطون هنر را بر سبیل تقلید و آن هم تقلید از صور معقول، قابل تعریف در قالب هنر می‌دانست. در مفهوم اسطوره‌ای میمزیس، به مراسم آیینی در مقام خدایان، ویژه آپولون، منسوب بود. در عمل نوعی بازآفرینی آیینی اعتقادی با نیت و هدف شبیه شدن و قربت به خدایان در مراسم آیینی بود. نغمه و سماع جزئی لاینفک از این مراسم محسوب می‌شد.کاربرد سماع و تقلید، باقی‌ماندهٔ دوران بدوی زیستی انسان بود که در این آیین و رسوم پیش‌ازتاریخی پابرجا ماند (بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۱۵-۸).

به صورت تکامل‌یافته همراه با واکنش باشد. مارتین اسلین نیز نمایش را «کنشی تقلیدی» تعریف می‌کند (اسلین، ۱۳۸۷: ۱۹)؛ در همین راستا، یونگ (۱۳۸۳: ۱۱۷)، در تأیید گوته، مدعی است که فاوست راست می‌گوید: «که ابتدا کنش بود و بقیه چیزها به دنباله آن و کنش‌ها هرگز ابداع نشده‌اند، بل تنها رخ‌داده‌اند»؛ انسان ابتدا به وسیلهٔ عواملی و به واسطه ناخودآگاه رفتار می‌کرد و دیرزمانی بعد به اندیشیدن دربارهٔ سبب آنها می‌پرداخت؛ در نزد مردمان ابتدایی اوّل کنش اتفاق می‌افتد و بعد در مورد آن اندیشه می‌شده است؛ در علوم نمایشی، هر کنش نمایشی همواره واکنشی را به دنبال دارد و مجموع آنها در طول مدت معین مربوطه درام، آکسیون، رویداد نمایشی ـ دراماتیک را می‌سازد (دامود، ۱۳۷۶: ۳۷-۳۴)؛ بر این اساس، نمایش عین زندگی است که از ابتدایی‌ترین قوانین پیشاتاریخی شروع و در طول زمان تکمیل شده است. وجود کنش و واکنش در نمایش اصلی است انکارناپذیر که در آن کنش مقدم بر واکنش و دلیلی برای به وجود آمدن رویدادی نمایشی تعبیر می‌شود.

۱. ۵. نمایش طرح داستان، موضوع

نمایش بدون وجود موضوع و داستان امکان‌پذیر نیست؛ نمایش می‌تواند نشان دادن داستان با موضوعیت مشخص باشد؛ رویدادها درنهایت یک داستان یا ماجرا، یا بهتر گفته شود، موضوعی را دنبال می‌کنند: در نمایش سیر کنش و واکنش‌ها به بیان موضوعی ختم می‌شود که اساس آن بر تقلید است و می‌تواند این تقلید موضوع مشخصی را تا انتها دنبال کند. ارسطو ـ که به غایت‌گرا بودن نیز در فلسفه‌اش شناخته شده است ـ معتقد است، در یک نمایش ـ تئاتر، تراژدی، کمدی ـ باید ابتدا و میانه و انتهایی مشخص را در نظر گرفت (ارسطو؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۲و۱۳۱)، همچنین وی معتقد است که نمایش از ۶ عنصر بنیادین اولیه ترکیب می‌شود (هولتن، ۱۳۶۴: ۷۷):

«... افسانهٔ مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز... و تقلید متضمن دو جزء از این اجزاء شش‌گانه است ... در تراژدی آنچه غایت شمرده می‌شود همان افعال و افسانهٔ مضمون است ... تراژدی بدون فعل به وجود نمی‌پیوندد ... منشأ لذّت واقعی تماشاکنندهٔ تراژدی نیز، فقط در اجزاء افسانه و داستان است ... اشخاص [که در صحنه بازی می‌کنند] از آنچه نمایش می‌دهند، قصدشان تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست... پس مبدأ و روح تراژدی، افسانه و داستان است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۲۵-۱۲۲).

افسانه مضمون همان داستان و موضوع است که نقش بنیادین را در شکل‌گیری هنر نمایشی ایفا می‌کند. این اصل در مورد تئاتر که شکل تکامل‌یافته نمایش پیش‌فرض شد، حداقل تا زمان ارسطو مصداق مکتوب داشته، بنابراین به‌جاست وجود الزامی داستان و موضوع را از اصول اساسی هنر نمایش نیز محسوب کرد.

۱. ۶. نمایش، شبیه‌سازی

نمایش شبیه‌سازی چیزی، شخصی یا پدیده‌ای است؛ یکی از اصول بلاتردید نمایش می‌تواند شبیه‌سازی باشد. شبیه‌سازی در بین انسان‌ها در پی تقلید و برای باورپذیری بیشتر در نمایش از دیرباز انجام می‌شده است. شبیه‌سازی با اصطلاحاتی چون دیسگوزی[6] و یا بدل‌پوشی[7] در هنرهای نمایشی نیز قابل تعریف است؛ بدل‌پوشی، (چهره‌نمایی)، به معنای عوض کردن پوشش برای تغییر ظاهر و پنهان کردن هویت اصلی، در علوم نمایشی تعریف شده است (جنتی‌عطایی، ۱۳۳۳؛ ۱۳۳۶). ناظرزاده‌کرمانی (۱۳۸۲: ۹۸)، به نقل از غفاری (Gaffary, 1984: 65)، از واژه دیسگوزی یاد می‌کند. کاربرد شبیه‌سازی که بنا به گفته ارسطو از عناصر کاربردی نمایش و هم بخشی از تقلید برشمرده می‌شود، می‌تواند به منظر نمایشی نیز مربوط دانسته شود (هولتن، ۱۳۶۴: ۷۷)، که توسط ابزارسازهای تغییر، مهیا شدنی و قابل تحقق بوده است. در مورد نوع، کاربست، ابزار و استعمال انسانی از این ابزارها گزارش‌های متنوعی از صاحب‌نظران نقل شده است. برای نمونه در این زمینه از ماسک و نقاب‌ها با کاربری تغییر هویت باید یاد کرد که از دوران پیشاتاریخی و نزد انسان بدوی‌زیست مورد استفاده کاربردی متعددی را به خود دیده است. کاربست ابزارگونه‌گی نمایشی و شبیه‌سازی در این زمره برشمرده می‌شود (براکت، ۱۳۷۵؛ براندون، ۱۳۸۸: ۲۹-۲۸). چهره‌سازی و گریم‌های مختلف، که در نمایش‌های امروزه نیز همان موارد کاربردی را دارا می‌باشند، نیز مصداقی آشکار بر همان کاربست مزبور محسوب می‌شوند.

6. Disguise
7. Transvestitism

۱. ۷. نمایش، هدف و خواست

در نمایش خواست و یا اهدافی مستتر است و دنبال می‌شود؛ هدف و داشتن هدف در نمایش انکارناپذیر است. اساسی‌ترین هدف در هنرهای نمایشی امروزه ابلاغ پیام معنی می‌شود؛ از دیرباز تا امروز نمایش پدیده‌ای هدف‌دار برای انسان محسوب می‌شود که به واسطه آن بتواند خواست و نیازهای ویژه فردی و جمعی خود را ابراز کند. در قبال این ابراز هدفمند، انسان جزء تحقق اهداف و مرتفع شدن خواست‌هایش را انتظار ندارد. این روند در نزد بشر پیش‌ازتاریخی، در رابطه با باورهایش معنا پذیر بوده است. باورهای انسان‌های پیش‌ازتاریخ آنها را به آئین‌هایی وامی‌دارد که اساسش را باید در جهت غلبه بر کاستی‌های ارتباطی، ترس‌ها و ناشناخته‌ها واکاوی کرد. پیگیری تکاملی و تدریجی این باورها، عوامل و خواست‌ها، به تقدّس‌های خدای‌گونه، اسطوره‌پردازانه و اعتقاداتی آئینی می‌انجامد. انسان به نمادگرایی و حرکات نمادین موزون و آئین‌های رقص‌وار متوسل می‌شود تا از این طریق کاستی‌های خود را پوشش داده و خواست و تمنّای خود را مطرح، اجرا و بیان کند و درنهایت با این اطمینان باوری، که محقق شدن اهدافش در گرو تحقق این خواست‌هاست، به زندگی با آرامش بیشتری خواهد پرداخت.

با این توجه، اولین نظریه‌های در باب هنر نظریه‌های اسطوره‌پردازانه بوده‌اند که به واسطه تأثیر جهان‌بینی اساطیری گذشتگان شکل گرفته بودند. واکاوی این آراء می‌رساند، که مبانی تفکری دخیل در طرح آنها در جست‌وجوی اصلی است در ورای این دنیای مادی و محسوس؛ آراء و اندیشه افلاطون، که جست‌وجوگر جوهره همه عالم در ماورای این عالم دنیوی زمینی است، بهترین مصداق در این زمینه خواهد بود؛ زرین‌کوب (۱۳۸۲: ۱۰۱)، اذعان می‌دارد که اساس هنر در نزد افلاطون هم مانند دیگر صاحب‌نظران زمان خود عبارت از تقلید بوده است. امّا چون عالم محسوس تقلیدی است از جهان معقول، کار هنرمند خود تقلیدی از عالم مُثُل معنی‌پذیر می‌شود؛ بیهوده نیست که گارودی (۱۳۸۹: ۲۴) می‌گوید که نمایش تسلط یافتن بر طبیعت و معرفت است. در اینجا سؤال اساسی این است که چه عاملی باعث تحقق اموری، از دسته آیینی ماورایی و تقلیدهای وابسته‌اش، در انسان بوده است؟ جواب تحقیق حاضر این است؛ یک نیاز یا خواست یا تمنّاست که انسان‌ها را به چنین آئین‌هایی واداشته است. بدین‌سان، آنچه در روزگاران گذشته هدف معنادار حیاتی بوده است امروزه نیز در قالب فرم، پیام و ابلاغ مستتر در هنرهای نمایشی قابل پیگیری است.

۱. ۸. نمایش، اعتقادات

نمایش ریشه در اعتقادات دارد؛ بازخوانی نمایش‌های نظام‌یافته و قاعده‌مند شده در یونان باستان و تحقیقات پژوهشگران هنرهای نمایشی چون براکت (۱۳۷۵، ج۲) و لاولر (Lawler, 1964: 124-125)، خود گواه از آن دارد که اعتقادات و جهان‌بینی اساطیری چگونه و چطور تأثیر ژرفی بر نمایش داشته است. نمایش‌های آنان بی‌تردید در جهت جان‌بخشی و به تصویر کشیدن خدایان اساطیری شکل گرفت تا به واسطه آن، عظمت، شکوه، خویشکاری و تأثیرات آنها بر زندگی انسان‌ها، نشان داده شود. پژوهش‌های براندون (۱۳۸۸: ۲۰)، نیز که تحقیقات ویژه‌ای از نمایش‌های ملل محسوب می‌شود، گواه بر این ادعا است که ریشه‌های نمایش از اعتقادات، جداناشدنی است؛ زیرا به همین واسطه است که در نمایش‌های مختلف ابتدایی، بشر در عمل تقلیدی انجام‌شده، به دنبال چیزی ورای خواست زمینی و اهداف آن نبوده تا اتفاق افتد. در این جشنواره‌های آیینی انسان مزبور انتظاری نداشت تا کسانی ورای زمینیان به نظاره بنشینند و در این میان چیزی ورای تمنّای زمینی رخ دهد. زیرا که این خواست، از جنس خواست جمعی انسان این جهانی معنا می‌شد که برای تحقق امور حیات زمینی تدارک دیده می‌شد تا مخاطب این تمنای جمع‌گرایانه، خدایان ماورائی اسطوره‌ای باشند؛ بدین‌سان در این نمایش‌ها، آئینی اتفاق خواهد افتاد، ورای تعریف از این جهان؛ اینجا تصورات ریشه‌داری از باورها و اعتقادات در اذهان عمومی جامعه هستند که نقش خود را ایفاء کرده و مبانی اصول نمایش‌واره‌های اصیل بدوی را بنیان می‌گذارند. در این تحول شناسایی است که هم در زندگی و هم در قالب هنر، اعتقادات، باورها و مذاهب، نقش بارز خود را نشان می‌دهند.

۱. ۹. نمایش، تماشاگر- نمایشگر

نمایش یک هنر جمعی و جمع‌گرا ـ آئینی ـ است؛ نمایش خود به‌مثابه یک آیین است؛ نمایش ایجاد روابط را به دنبال خود خواهد داشت؛ در قالب نقشی فرو رفتن، ایجاد و نشان

دادن یک داستان در قالب تقلیدی آن نقش برای بیننده و تماشاگر، از اصول هستی‌شناسانه وجودی هر نمایشی است. اریک بنتلی[8] معتقد است: نمایش، نمایش گذاردن حوادث است که توسط عده‌ای تماشاگر اشغال شده، در نگاهی کلی، «ساده‌ترین شکل نمایش آن است که الف در نقش ب ظاهر شود درحالی‌که ج آن را تماشا می‌کند» (هولتن، ۱۳۶۴: ۲۱؛ داوسن، ۱۳۷۷: ۲۰)؛ تماشا می‌کند؛ نگاهش می‌کند؛ به تماشایش می‌نشیند؛ این وجه، تماشا کردن دیداری_شنیداری، ایجاد روابط بسیار عمیقی بین نمایشگر و تماشاگر را به دنبال خواهد داشت. این‌گونه ارتباط، در نمایش‌های بدوی بشر پیش‌ازتاریخ، شکل دیگری به خود می‌گیرد، زیرا که اگر همه جمع و گروه تقلید را انجام دهند، معنی آن این نیست که ورای انسان، دیگری، باید به تماشا نشسته باشد؟! در صورت صحیح انگاشتن تأویل حاضر، این موضوع نشان از آن ندارد که بن‌ریشه‌های جهان‌بینی فراروایتی ـ اسطوره‌ای ادوار بدویت در پیش از تاریخ، بارز و در این حکایات نهفته است؟ درعین‌حال و گذشته از موارد یادشده در این زمینه، این روابط ایجاد احساسات فردی و درنهایت جمعی را به دنبال داشته که بسیار حائز اهمیت شناخت مؤلفه‌ای بوده و در ذیل پرداخت بیشتری به آن خواهد شد.

۱. ۱۰. نمایش، روح زمانه جوامع در مکان_جهان جمعی

نمایش آیینی روح‌گرای دسته‌جمعی_انسانی است، که در محل اجتماعات آیینی و در دل جمع همدل معناپذیری دارد؛ هر پدیده وابسته به جمع و جمع‌گرایی، بدون هیچ تردیدی، در جمع انجام می‌گیرد. نمایش هنری است آیینی_عامیانه و چنان‌که پژوهش‌گران این هنرها اذعان دارند، (شیبانی، ۱۳۴۲: ۲)، هنرهای عامیانه را افراد نمی‌آفرینند، روح جوامع و روح جوامع بشری است که به اشکال خاص اجتماعی، محلی، روانی، نژادی_ملی، قبیله‌ای و یا سنتی قدم به میدان هستی می‌گذارد. به‌عبارتی‌دیگر، محل اجرای نمایش در جمع است؛ نمایش جمعی آیینی است. جهان نمایش جهان_مکانی آیینی است.

جمع‌بندی موارد پرداخت‌شده این بخش، که در حوزه نمایش از نظر گذشت، عوامل و اصول بنیادین وابسته به آن را به اذهان متبادر خواهد کرد. این موارد، نتایج و مفاهیمی ده‌گانه، که به صورت مورد ی مورد مداقه بود، را در این حوزه مشخص کرد. در بخش بعدی، موارد ۱۰گانه مزبور با پرداخت به پدیده دیگر، «رقص با سماچه»، که به باور این جستار، نقش بنیادین در ایجاد هنر نمایشی دارد، پیگیری خواهد شد.

۲. رقص با سماچه و مفاهیم خاستگاهی

رقص، هنر و درعین‌حال، پدیده انسانی شناخته‌شده‌ای است. از امتزاج این پدیده و پدیده دیگر، سماچه (۴)، پدیده نوظهور انسانی دیگری، رقص با سماچه، به وجود می‌آید. بررسی پدیدارشناسه و پیشینه تاریخی این پدیدار نشان از آن دارد که «رقص با سماچه» پدیده‌ای اعتقادی_اجتماعی و فرهنگی است که از دیرباز در بین انسان‌ها رواج داشته است. پیشینه این‌گونه رقص‌واره آئینی به دوران پیش‌ازتاریخ و نزد انسان‌های اولیه به اثبات رسیده است. مطالعات پیشین این حوزه نشان می‌دهد که حضور پدیده مزبور در مراسم و مناسک اقوام بدوی‌زیست و نیز مردم متمدّن و هم مدرن امروزین قابل رهگیری است. برای شناخت تبار و پیشینهٔ رقص با سماچه لازم است به دوران پیش‌ازتاریخ و نخستین مردمانی که این پدیده را پدیدار کردند، رفت. در نگاه ساده، مردمان پیش‌ازتاریخ بدوی از امتزاج پدیده‌های رقص و سماچه، پدیده نوین و نمادین موزونی را در جهت امور مذهبی، اعتقادی، مراسم و آیین‌هایشان مهیا کردند، که امروزه موسوم به «رقص با سماچه» است. دلایل و عوامل بسیاری در پیش‌ازتاریخ می‌تواند در شکل‌گیری پدیده نوظهور پیش‌ازتاریخی رقص با سماچه دخیل باشد؛ مطالعات امروز پدیده‌ها و عوامل و سیر تکاملی آئینی این پدیداری را در دو بافت اجتماعی و اعتقادی آشکار کرده است. این روند آئینی‌شدن تا رسیدن به رقص‌گونه‌هایی آئینی قابل پیگیری است. با این دست مطالعات پدیدارشناسانه و دیرینه‌شناسانه روند پدیدار شدن و تبارشناختی پدیده رقص با سماچه نیز شکل منسجم‌تری به خود می‌گیرد (آژند و دیگران، ۱۳۹۸: ۵۱-۳۷). در ادامه نوشتار قصد آن است که با کاربرد این شیوه روشمند، پس از بررسی و کاربست مفاهیم خاستگاهی پدیده مزبور، اسباب قیاس ضمنی و خاستگاهی دو پدیده نمایش و رقص با سماچه، در جهت اثبات فرضیه اصلی مقاله، مهیا شود.

8. E. Bentely

۲. ۱. آئین، رقص با سماچه؛ پدیده آیینی_نمایشی

رقص با سماچه پدیده‌ای آئینی_نمایشی در خاستگاه خود بوده است؛ آئین مجموع سلسله اعمالی ساده است که انسان‌ها بر وفق نظم و برای برآوردن نیازهای اساسی به صورت جمعی و برای جمع انجام می‌دادند (الیاده و دیگران، ۱۳۷۹: ۱۴۲-۱۲۹و۴۱). از نظر ذکاء (۱۳۴۲: ۴۵و۴۴)، اجرای حرکات موزون، در بدو امر در جمع و حرکات دسته‌جمعی بوده است. در اجتماعات بدوی، رقص‌های ابتدایی از اجزای لاینفک آئین، رسوم و مناسک بوده‌اند؛ رقص‌های با سماچه را باید در زمره حرکات و اعمال موزون آئینی محسوب کرد؛ در تعریفی ساده رقص آیینی در اجتماعات بدوی، حرکات موزونی برای نمایش دادن مناسبات اجتماعی و اعتقادی بوده است که با استفاده از پدیده دیگر، سماچه، به وسیله انسان‌ها به پدیداری، اجرایی و عملیاتی از همین نوع، منتهی شد. بنابراین به‌وضوح باید گفت: «رقص با سماچه پدیده‌ای آئینی ـ نمایشی است».

۲. ۲. تقلید نمادگرایانه و رقص‌های آئینی با سماچه

رقص با سماچه حرکات موزون مقلدانه ـ نمادین در آئینی جمعی است. در آراء افلاطون، ارسطو و فلوطین به ترتیب تقلید از ظاهر طبیعت، تقلید از سیرت و کردار و تقلید از صور معقول انگاشته می‌شد (۵)؛ تعبیر افلاطون در باب میمزیس در دنباله نقش اساطیر به واسطه جهان‌بینی فراروایتی ـ اسطوره‌ای تعریف‌پذیر بوده است. این امر در تعبیر ارسطویی به‌دوراز این نقش و حتی در منظر اسطوره‌زدایی، در امورات کلی، مدنظر می‌آید. آراء افلاطون قرابت بسیاری با فرهنگ مشرق زمین دارد. در کتاب دوم قوانین، افلاطون به رقص‌های مراسم آیینی اشاره و بیان می‌کند:

«رقص‌های گوناگون، تقلید رفتاری است که اشخاص مختلف با روحیات گوناگون در حین انجام کارهای مختلف یا در برابر حوادث مختلف در پیش می‌گیرند. اجراکنندگان رقص نقش آن اشخاص را ایفا می‌کنند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۱۹۴۳).

استفاده از سماچه در آئین‌ها، در تعریف و راستای استفاده نمادین آن در زمره رقص‌های آئینی جای دارد. مفهوم میمزیس را راسل (۱۳۷۳: ۴۷)، نیز بیانگر نوعی بازآفرینی آیینی، قدسی و اعتقادی آدمیان، که با هدف نیل به تقرب خدایان و همسانی با آنها انجام می‌پذیرد، می‌داند. «آنی یلا یافه»[9]، همکار منتخب یونگ، نمادهای حیوان‌گونه را از جملهٔ نمادهای مقدّس در زندگی انسان‌ها برمی‌شمرد. وی به واسطه پژوهش‌های علمی خود و همکارانش در مورد ارتباط با نقش نمادین آیین، رقص و رقص‌های آیینی، به تأویل‌های مناسبی نائل شده بود؛ ویژه این نکته که وی متذکر می‌شد، «رقص که در آغاز راه خود جز برای در قالب حیوان رفتن با حرکات مخصوص نبود، احتمالاً بعدها به آیین‌ها و آدابِ دیگرِ مذهبی افزوده شد». آنی نیز به مانند یونگ نقش و کاربردِ نمادین نقاب را در حقیقت، همان در قالب حیوان اصلی رفتن، تحلیل می‌کند (یونگ و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۶۴-۳۴۷). از سوی دیگر، بیضایی (۱۳۷۹) اشاره می‌کند که، گروه‌های بشر اولیه هنگام شب در کنار هم جمع می‌شدند و برای گذران زمان و نیاز به ارتباط و هماهنگی با یکدیگر، شروع به خلق حرکات و تقلیدهایی رقص‌گونه می‌کردند (بیضایی، ۱۳۷۹: ۲۸و۲۷)؛ اینجاست که انسان آئین‌مدار بخشی از غریزه وجودی خود را به کار می‌گیرد و آن روح غریزی را برای تقلید نمایشی در جهت زندگی بهتر خود به کار می‌بندد.

۲. ۳. تقلید عملی تا شبیه‌سازی و رقص با سماچه

رقص با سماچه رقصی است برآمده از فرهنگ عامیانه و روح غریزی جوامع بشری انسان بدوی که با شبیه‌سازی‌های تقلیدی فراروایتی جلوه‌گر می‌شود؛ شرایط و نیاز همواره انسان و اجتماع انسانی را درگیر خود می‌کند. نیاز به برقراری ارتباط در شرایط جمع‌زیستی انسان اولیه دور از ذهن نیست. یادآوری عصر شکارگری انسان‌ها که می‌بایست با هماهنگی دسته‌جمعی شکار و زیست کنند در اینجا بی‌فایده نیست. انسان گاه برای رفع آن نیاز و گاه برای نجات از شرایط سخت موجود، در پی چاره‌جویی می‌افتد؛ از موقعیت‌های مصداقی که بشر بدوی از راهکار استفاده از تقلید و شبیه‌سازی و کارکردهای آموزه‌ای حرکات موزون برای رفع مشکل خود بهره می‌برد، همین موقعیت است. انسان برای نمونه در این وضعیت با مشکلاتی ازجمله توضیح چگونگی عملیات شکار، تمرین و هماهنگی، توصیف تجربیات و هم ارائه نظرها، مواجه است؛ او راه رهایی را در ابداعاتی به واسطه

9. Ani yeleyafe

تجربیات، غرایز ذاتی و داشته‌های وجودی و طبیعی، آموزه‌ها و باورهای نهادینه خود می‌بینند. پس نیاز به برقراری ارتباط به خدمت انسان می‌آید و برای تکمیل آن، تقلید را از غریزه‌گرایی خود اتخاذ کرده و ازآن‌جهت طبیعی جلوه دادن و شبیه‌سازی موقعیت‌ها و به تبع آن از تغییر هویت بهره می‌گیرد (براکت، ۱۳۷۵، ج۲: ۶۵)؛ برای نمونه، انسان‌ها بر پایه همان آموزه‌ها و نتایج در اذهان ساخته فراروایتی_اعتقادی فرهنگ زیسته خود ـ از آنیمیسم تا شمانیشم و توتم‌گرایی و تجربیات شخصی و غریزی شبیه و تقلید شدن به حیوان شکار ـ دست به اقدام عملیاتی چون شبیه حیوان هدف شدن، تقلید و آیین و رقص‌های موزون نمادین و باوری می‌زنند (۶)؛ در این ایجاد تحول آیینی_فرهنگی ابداعات عملی حرکات نمادین و ادوات شبیه‌ساز به تقلید وجه حقیقی خواهد داد؛ ره‌آورد این تلاش‌هاست که در عمل ابداع پدیده_ابزارهای شبیه‌ساز «سماچه» و حرکات مقلدانه و موزون نمادین_پدیده‌ای «رقص با سماچه» بوده است. بنابراین بشر ابتدایی ابداع و پدیده نوین خود، رقص با سماچه، را به خدمت می‌گیرد تا زندگی عملی خود را با عملی دیگر، عملیاتی کرده و به پیش ببرد. این وجه که الزام استفاده از حرکات موزون و شبیه‌سازی در بافت اجتماعی است، در وجوه دیگر ازجمله در بافت اعتقادی نیز مصداقی است، که در جای مناسب قابل واکاوی است.

۲. ۴. کنش، واکنش و رقص با سماچه

در رقص با سماچه یک نمایش ابتدائی شامل کنش و واکنش‌ها قابل ردیابی است؛ انسان نیازمند به زندگی اجتماعی است و در تأویلی فرهنگی_جامعه‌شناختی برای هماهنگی و ارتباط با جمع‌زیستی خود، هنرها را ابداع یا خلق و آنها را با زیست زندگی‌اش تلفیق می‌کند. به گفته ذکاء رقص و اجرای حرکات موزون در میان اجتماعات بدوی و نیمه متمدن، محرک اعمال و حرکات دسته‌جمعی و بالنتیجه مولد هم‌آهنگی و وحدت عمل در میان افراد قبایل بوده است و چون همین وحدت در اعمال، نوعی وحدت معنوی را ایجاد می‌کرده، پس ازاین‌رو ضمن بر مطلوب بودن، بخش مهمی از اوقات و فعالیت‌های آنها را نیز فرا می‌گرفته؛ چنانکه اغلب امور مردمان این فرهنگ‌ها، از عبادت خدایان و پرستش مقدسات قبیله گرفته تا جشن‌ها و تفریحات اجتماعی، توأم با رقص بوده است (ذکاء، ۱۳۴۲: ۴۵ و۴۴). در روند این زیسته فرهنگی، ایجاد کنش بخش انکارناپذیری از خویش‌کاری رقص‌های آیینی_اجتماعی و مذهبی است. این کنش‌ها در جمع آئینی اتفاق می‌افتد و به همین دلیل، پدیداریِ واکنش پس از آن کنش‌ها نیز، امری بدیهی به نظر می‌آید. با این توجه که امروزه حرکات موزون و آیینیِ با سماچه، در زمره اعمال نمایشی شناخته شده و به همین نسبت، در هنر نمایش نیز تحقق رویداد دراماتیک یک اصل اساسی با زمینه کنش و واکنش‌های دراماتیک است، بنابراین اثبات الزام وجود کنش و واکنش در پدیده آیینی رقص با سماچه کار دشواری نیست.

۲. ۵. موضوع و رقص با سماچه

مطالعه پژوهش پژوهشگران هنر در حوزه‌های مختلف علوم انسانی، مؤلفه دیگری از وجوه عناصری_کاربردی رقص با سماچه را آشکار می‌کند: داشتن روند داستان و موضوع در انجام عملی رقص با سماچه، توسط انسان‌های پیش‌ازتاریخ؛ در پیش‌ازتاریخ و در زندگی انسان‌های بدوی آن دوران، رقص‌های گونه‌گونی قابل پرداخت است که سماچه در آنها کارکرد ویژه‌ای داشته است. این حرکات موزون، مصداقی آشکار از انواع رقص‌های تقلیدی_نمایشی و موضوعی به شمار می‌روند؛ پدیده موضوعیت جنگی ـ حماسی و شمنی با ارائه حرکات موزون آیینی و ابزار سماچه در این زمره است. این دو نوع رقص مزبور، در رسته اعتقادی_مذهبی و زیرمجموعه گونه رقص با سماچه جایگزین می‌شوند (آژند و دیگران، ۱۳۹۸: ۴۴و۴۳؛ امیریان‌دوست و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۰-۵)؛ در این گونه رقص، الزام و کاربست حکایت و اجرای داستان حماسی و اعتقادی همراه شبیه‌سازی و تقلید قابل مشاهده و تأویل است. رقص با سماچه در رسته اعتقادی_مذهبی شناخته می‌شود. این تأویل در مورد مجموع رقص‌های اعتقادی ـ مذهبی پیش‌ازتاریخ مصداق پیدا می‌کند، که رقص با سماچه نیز جزئی از آن‌هاست (۷).

۲. ۶. هویت‌زدایی، شبیه‌سازی و رقص با سماچه

ماسک، گریم، چهره‌آرایی و دیگر ابزار و عوامل هویت‌زدا و هویت‌سازی، در پدیده رقص با سماچه قابل شناسایی کاربردی است؛ این ابزار نقش شبیه‌سازی را قابل تحقق می‌کنند؛ در رقص ماقبل تاریخی با سماچه الگوهای

شبیه‌سازی ازاین‌دست دارای کاربست فراوانی بوده است؛ با شناخت بهتر ابزار «سماچه»، به نقش هویت‌زدای این پدیده بهتر می‌توان اشاره کرد. شبیه دیگری شدن، هویت‌زدایی و در قالب هویت دیگر رفتن، اساس هدف استفاده از ابزار سماچه برای مستعمل آن، در این‌گونه رقص محسوب می‌شود (امیریان‌دوست و دیگران، ۱۳۹۸: ۶۰-۴۹)؛ به این تعریف که افراد در آیین‌های برپاشده خود با زدن ماسک‌های هویت‌دار و مشخص و منقوش کردن چهره و بدن تغییر هویت داده و به‌جای دیگری به اجرای حرکات موزون معنادار در جهت هویت تازه خود پرداختند. بدین معنا سماچه تنها ابزار شبیه‌ساز چهره نبوده است، به صورتی که گاه پوشش کل اندام نیز شامل معنا و کاربست این پدیده پیش تاریخی است. استفاده از طراحی و نقاشی چهره و بدن و نیز ادوات مثل شاخ و برگ گیاهان، پر و پوست، اعضاء حیوانات و نیز اشیاء در طبیعت هم، مصادیق مستند کهن‌تری از کاربرد سماچه پیشرفته‌تر و دست‌ساز نزد انسان بدوی دارد.

۲. ۷. غایت و هدف در رقص با سماچه در پیش‌ازتاریخ

تمنا، تمسک و تسلط بر نیروهای ناشناخته ماورایی، خواست و هدفی مشخص، برای ایجاد و انجام رقص‌های با سماچه در پیش‌ازتاریخ بوده است، زیرا که هیچ عملی در زندگی ایشان نمی‌توانسته بی‌دلیل و صرفاً برای تذلیذ و تفریح بوده باشد. این اهداف و عملیات وابسته نزد این مردم، در آیین‌ها و با در نظر گرفتن باورهایشان توجیه‌پذیر خواهد شد (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۳۸)؛ با اعتماد به پژوهش‌های ویل دورانت، آورده است که حتی گراییدن انسان ابتدایی به هنر نیز هرگز برای خیال‌پروری، سرگرمی و خودفریبی یا هر درد دل گفتن نبوده است؛ واکاوی‌های زاکس (۱۹۲۷م)، در این حوزه حکایت از آن دارد، رقص اقوام ابتدائی همانند نقاشی‌های آن‌ها، بازتاب‌دهندهٔ زندگی واقعی آن‌هاست. در تأیید این مسئله، آریان‌پور نیز خلق وجوه مختلف هنرهای ابتدایی در نزد انسان بدوی را ناشی از زندگی عملی ابتدایی و بخشی از فعالیت‌های حیاتی تحلیل می‌کند. وی ویژه به رقص‌های تقلیدی آنها اشاره کرده و می‌افزاید، طبق باور اعتقادی_فرهنگی مردم مذکور، «تقلید حرکات یک موجود یا حادثه (رقص)، دست یافتن بر آن را میسر می‌سازد» (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۳۸). این موارد اشاره شده تنها بخشی از اهداف استفاده از وجوه مختلف رقص در نزد انسان اولیه است. به همین واسطه و با مطالعه بخش‌های دیگر، غایت‌مندی‌های دیگری از این مقوله آشکار خواهد شد.

۲. ۸. باورها، اعتقادات مردم ابتدایی و رقص با سماچه

پایه و اساس شکل‌گیری رقص با سماچه را باید باورها و اعتقادات مردمان ابتدائی و پیش‌ازتاریخ دانست؛ به واسطه این‌گونه رقص آیینی ـ اعتقادی در این اجتماعات، تسلط واقعی_عملی و روحی_حقیقی به باور فرهنگی تبدیل می‌شد؛ ریچارد کراوس[10] در فصلی از کتاب *تاریخ رقص*[11] در تبیین جایگاه رقص در فرهنگ‌های بدوی آورده است: «در چنین فرهنگ‌هایی چه در گذشته و چه در حال، باید توجه داشت که رقص شکل عمدهٔ بیان حال اجتماعی و رسم دینی است و هنری است سودمند و در همه‌جا حاضر» (کراوس، ۲۵۳۷ش: ۳۶)؛ باورهای مردم پیش‌ازتاریخ در پیوند بی‌چون‌وچرا از اعتقادات و تجربه زیسته آنان بوده است، یک مصداق شاخص آنیمیزم[12] (آنیمیسم) است؛ بنابراین باور اعتقادی هریک از جانوران و گیاهان و جز آنها جان یا همزادی دارد و اگر کسی بر همزاد چیزی دست یابد چنان است که بر خود آن مسلط شود و برای تحقق این منظور نیز مراسم و آیین‌هایی را بر پا می‌دارد (آریان‌پور، ۱۳۳۰: ۱۶-۱۳). به گفته جنسن[13] (۱۳۷۹: ۲۴)، آن انسان بدوی در ارتباط‌جویی با عالم ارواح، تنها به برپایی آیین و مراسم و مناسکی چون پیشکش قربانی‌ها و ستایش‌های مخصوص این امر رضا نیست، بلکه وی «با استعمال صورتک‌ها (ماسک) و جامه‌های پرنقش و زینت، تغییر هیئت می‌داد و موقتاً نقش دام روح را بر عهده می‌گرفت تا روح مورد نظر را به قالب وجود خویش دعوت کند». بدین‌سان آدمی از قالب خود بیرون آمد، در جلد موجودی دیگر رفت، با جست‌وخیزهایی مناسب و ایجاد اصواتی درخور وضع، اعمال آن موجود دیگر را به نمایش گذاشت تا روحش را تسخیر کند. در این زمینه بی‌جا نیست به تحقیقات میدانی پژوهشگران حوزه رقص‌های بدوی_آیینی از قبایل بدوی زیست، در دوران معاصر نیز توجه ویژه شود. از آن جمله

10. R. Kraus
11. *History of the Dance.*
12. Animism
13. Horst Woldemar Janson

پژوهش‌های پیرل پریموش[14]، داگلاس کندی[15]، سوزان لنگر[16]، تد شاون[17] و همچنین زاخس[18]، جورج والد[19] و نیز کارل فون فریش[20] و میرلو[21] قابل توجه است (۸). این بخشی از اعمال انسان وابسته به این فرهنگ است که با آیین آنیمیسم باورهایش را زندگی می‌کند. در زمینه ارتباط باورها و گرایش‌های اعتقادی بشر بدوی با پدیده رقص با سماچه، گرایش‌های فیتشیسم (۹)، تقدیس جانوران، گیاهان و توتم (۱۰)، توتمیسم[22] (آژند و دیگران، ۱۳۹۸: ۴۸-۴۵)، نیز در نوع خود قابل اعتنا است (۱۱). برای نمونه در توتم‌گرایی حیوانی، «هر قوم حیوانی که بیشتر مورد شناختش بود و ایجاد رعب و وحشت بیشتری می‌کرد، همه قوم به آن جنبه خدایی بخشیده و به توتمی خود برگزیده و در مراسم و تشریفات دسته‌جمعی خود را به صورت توتم خویش درمی‌آوردند و به تقلید، بزرگداشت، تکریم و ستایش، با هیبت یا ماسک او مراسم برگزار کرده و می‌رقصیدند»(شیبانی، ۱۳۴۲، ۵و۴)؛ غالباً این رقص‌های با سماچه جانوری، بر اساس باور و اعتقادات مقبول آن فرهنگ‌ها، به مجری_رقصنده‌اش قدرت خداوار یا جادویی جانور را اهداء می‌کرد. به‌غیراز موارد استنادی، پژوهش محققانی همچون فرگوسن[23] (Fergus-son, 1931, 1951: XVIII)، دومیل[24] (Mile, 1963: 32-33) و به‌ویژه هاکنسون[25] (Hakansson, 1941: 40-154)، نیز درخور توجه است. مطالعات ایشان به آیین دیگری نیز که به شمانیسم[26] موسوم است اشاره دارد. در این آیین نیز موارد اعتقادی، تقلیدی، شبیه‌سازی با اعمال رقص‌واره با سماچه گزارش شده است (۱۲). نتیجه این‌که در فرهنگ والد بدوی، پدیده ـ سنت‌های توتمیزم و شمنیسم نیز به‌مانند پدیده و گرایش باوری آنیمیزم و فیتیشیسم، در مسیر تکاملی آئینی خود، از سماچه و رقص‌های آئینی به مثابه ابزاری اجرایی در جهت برگزاری آیین‌های باوری_اعتقادی استفاده می‌شده است، حال آن‌که خود این پدیده‌ها نیز در خاستگاه اعتقادی از همین مبانی فکری تبعیت و پدیدار شده بودند.

۲. ۹. روند نمایشگر_ تماشاگر، جهان‌بینی، نیروهای مافوق بشر و رقص با سماچه

رقص با سماچه فرآیند تقلیدی، عملی_نمایشی، دارای مناسبات به نمایش گذاردن، اعم از روابط بازیگر ـ تماشاگر است؛ رقص با سماچه حرکات موزونی است که بر اساس جهان‌بینی اساطیری و به قصد تقلید عملی از نیروهای مافوق انجام می‌شده است؛ پژوهشگران هنر رابطه مستقیمی را بین جهان‌بینی، اعتقادات، آئین‌های اعتقادی و جادوگرایی در زندگی آیینی پیش‌ازتاریخ و رقص قائل هستند؛ ژان‌پیر پاستوری معتقد است که رقص‌های تقلیدی اقوام بدوی، نوعی نیایش و تکریم خداجویانه به حساب می‌آمده‌اند (پاستوری، ۱۳۸۴: ۲۴)؛ پژوهشگران علوم انسانی تأویل می‌کنند که بر چه اساسی نیاز به زیستن و غلبه بر ارس‌ها و دشمن‌های واقعی یا خیالی، اعتقادات همه‌گیری در بشر ابتدایی پدید آورد و وی را به انجام آئین‌هایی واداشت تا با کمک جادو و هنر درصدد دفع یا دوستی با آن ناشناخته‌ها برآید. در پدیده‌های هنری مزبور برای رقص (و رقص با سماچه) جایگاه ویژه‌ای باید در نظر گرفت، زیرا که مطالعات علمی در این حوزه حاکی از آن است که انسان‌های بدوی چگونه در آیین‌های مذهبی خویش با کاربست این پدیده و با انجام حرکات موزون با شبیه موجودات دست‌نیافتنی و ماورایی پرقدرت، درصدد اکتساب قدرت جمعی و تقویت قوای جمع بودند تا به وسیله این قدرت فزاینده بر خود آن نیروها و هم جهان آنها سیطره یابند (۱۳). در این روند اولین نقش‌آفرین‌های هنر بازی‌سازی را جمع انسان‌های مقلد و رقصنده با سماچه‌ها در آئین‌های دسته‌جمعی باید دانست. سؤال اینجا این است که در این فرآیند بازی‌ساز که همه بازی‌سازند و بازیگر، از آن‌سو ارتباط ـ مخاطب ـ تماشاگر_ چه مصداقی را به خود خواهد گرفت؟ در اینجا مسئله، تأویل چندگانه علمی به خود می‌بیند؛ تفاسیری که با ادراک و فهم باورهای پذیرفته‌شده این انسان‌ها در ارتباط است؛ نخست آن‌که مخاطب این امور انسانی، خدایان و قوای برترند، بنابراین تماشاگر خدایان‌اند که به تماشای آنان می‌نشینند؛ در تأویل دیگر همه افراد انسان_بازیگر، در نقش

14. Pearl Primus
15. Douglas Kennedy
16. Suzanne Langer
17. Ted Shown
18. Curt Sacks
19. George Wald
20. Karl von Frish
21. Joost Meerloo
22. Totemism
23. Erna Fergusson
24. Agnes de Mile
25. Tore Hakansson
26. Shemanism

مخاطب نیز حضور به عمل دارند. دیگر آن‌که با این اعمال در آیین در حال برگزاری خدایان نیز دخیل شده و آنگاه همه قبیله و خدایان در نقش مخاطب محسوب خواهند بود. در تأویلی مؤخر یک مفصل‌بندی بازی روابط تماشاگر ـ بازیگر ـ محیط ـ داستان ـ نقش ـ عالم ـ ماوراء مدور شکل می‌گیرد که همهٔ اجزای جهان و کیهان در این بازی نقش داشته و دائم در جریان و سیال‌اند. در این فرآیند آیینی و اعمال مربوطه و به واسطه حضور حرکات موزون با سماچه، روابطی از نوع به نمایش گذاردن و نیز از جنس بازیگر ـ تماشاگر (مخاطب) ـ داستان (متن) متداعی خواهد شد.

۲. ۱۰. زندگی عملی، آرامش روحی جمع و رقص با سماچه

رقص با سماچه حرکات موزون نمادین آئینی_جمعی است که در جهت سهولت زیست و آرامش روان اجتماع انجام می‌شود؛ از اهداف رقص با سماچه در فرهنگ‌های کهن، نوعی تمسک است، تمسکی که از جمع‌گرایی جسمی آغاز می‌شود و هدف یا خواست فرابدنی، یافتن حقیقت و آرامش روحی را به دنبال خواهد داشت؛ جادو جزء لاینفک عملی انسان ابتدایی بوده است و با همه اعمال او آمیخته است و نقشی مثبت در زندگی‌اش دارد (Burkitt, 1921: 313-389)؛ بدین‌گونه، انسان‌های ابتدایی موسوم به جادوکار سعی می‌کردند که با کارهای جادویی، جهان درون خود را تغییر دهند. این باورها در عملیات زندگی آن انسان‌ها حضور ویژه و دلگرم‌کننده‌ای داشت، چنانکه جزئی لاینفک از مراحل نه‌تنها مراسم، بلکه در نگاهی کلان‌تر نیروی حیات‌بخش زندگی ایشان را تشکیل می‌داد (چایلد، ۱۹۴۸: ۴۷؛ گارودی، ۱۳۸۹: ۱۹)؛ بدین‌سان در یک آئین دسته‌جمعی که جزئی از زندگی بشر پیش‌ازتاریخی است بعد از انجام مراسم و مناسک اعتقادی، به واسطهٔ به‌کارگیری جزء عملی از آیین یعنی رقص با سماچه، آرامش جمعی و روحی به تمام اجتماع و زندگی آن مردمان هدیه می‌شده است.

جا دارد که در ادامه ضمن قیاس نتایج دو بخش گذشته به ارتباط‌جویی دو پدیده مطروحه پرداخته و با این روند تحلیلِ علمی مناسبی را از پیوند این هر دو پدیده انسانی ـ رقص با سماچه و نمایش ـ ارائه کرد.

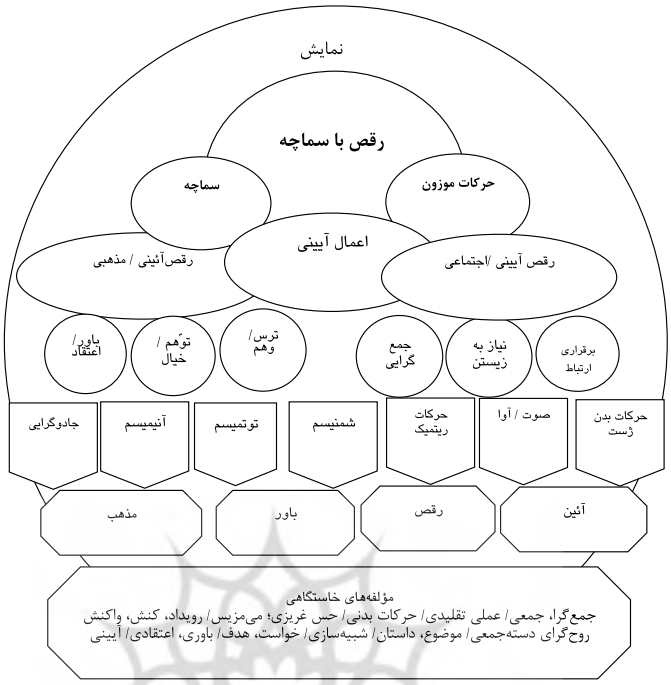
۳. تشابه‌یابی هنر نمایش و رقص با سماچه

تشابه‌یابی یک شیوه کاربردی برای رسیدن به گذشته یک پدیده است. کارکردگرا بودن شیوه تشابه‌یابی برای پدیده‌های هنری نیز به‌دوراز انتظار نیست. پیدا شدن گذشته یک پدیده بسیاری از بخش‌های تاریک یک پدیده را در حال حاضرش آشکار می‌کند چنانکه خاستگاه و دلیل شکل‌گیری آن پدیده موجود نیز می‌تواند از آن جمله باشند. یافتن تشابهات در عوامل و عناصر مشترک بین پدیده‌ها در گذشته و پدیده هنری در روزگاران بعدتر، یکی از راه‌ها برای رسیدن به مقاصد این شیوه است. بررسی عوامل و عناصر اصلی «نمایش» به صورت مورد ی در بخش اوّل، این تحقق را حاصل آورد که ۱۰ مورد اساسی با تفکیک علمی مناسب ذکر شود. بررسی «رقص با سماچه» و عوامل و عناصر نظری و عملی شکل‌گیری و چگونگی کیفیت آن نیز در بخش دوم مؤلفه‌های مشابه دو پدیده مذکور را در مبانی و خاستگاه به‌روشنی مشخص کرد. تنها قیاس تطبیقی بخش‌های ده‌گانهٔ تحلیلی دو بخش مزبور گزاره‌های آشکار مشترکی را تأویل خواهد کرد. این تأویل به‌صراحت گزاره درست فرضیه مقاله را در بر دارد؛ این قیاس تطبیقی، به‌وضوح تشابهات مفاهیمی دو پدیده متقن شده را تبیین می‌کند. تشابهات مفاهیم، خود نشان‌دهنده آن است که، این دو پدیده در بن ذات خود دارای مفاهیم مترادف تبار_خاستگاهی هستند. با این روش، این حقیقت تبارشناسانه آشکار که: «عوامل اساسی تشکیل‌دهنده هنر نمایش امروزین وام‌گیرنده از رقص‌های با سماچه است». به عبارت آشکارتر، «خاستگاه و تبار هنر نمایش پدیده رقص با سماچه است». این گزاره اخیر فرضیه مقاله بود که در حکم اثبات‌شدگی آمد.

نتیجه‌گیری

جمع‌بندی موارد پرداخت‌شده بخش‌های سه‌گانه و حاصل تحقیق تشابه‌یابی مؤلفه‌های خاستگاهی دو پدیده نمایش و رقص با سماچه، نتایج و مفاهیم موردی که در «شکل ۱» آمده است را به دنبال دارد.

تشابه‌یابی عناصر خاستگاهی و بنیادین هنر نمایش و عوامل برشمرده شده از پدیده رقص با سماچه تأویل علمی مناسبی را محقق کرده است. عوامل و عناصر اصلی پدیدارشناسانه هنر نمایش وام گرفته شده از رقص‌های با سماچه در پیش‌ازتاریخ نزد انسان‌های ابتدایی هستند. این تشابه‌های انکارناپذیر به این نظریه منتج خواهد شد که «تبار آشکار هنر نمایش رقص با سماچه است».



شکل ۱. نمودار تشابه‌یابی هنر نمایش از رقص با سماچه (تنظیم: نگارندگان).

پی‌نوشت

۱. در اینجا، مراد از «شرق و غرب» تقسیم‌بندی جغرافیایی و فرهنگی آن‌هاست، نه تقسیم‌بندی سیاسی.

۲. برای مطالعه بیشتر: (ارسطو، ۳۸۴ق.م.)؛ (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۱۲۳و۲۰۷)؛ (برشت،۱۹۶۷: ۶۶۳)؛ (لاولر، ۱۹۶۴: ۱۲۴)؛ (ملک‌پور، ۱۳۶۴: ۶-۴)؛ (بیضایی، ۱۳۷۹: ۲۸و۲۷)؛ (زیمر، ۱۹۴۷: ۱۵۱)؛ (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۳۸-۳۵)؛ (الیاده و دیگران، ۱۳۷۹: ۱۴۲-۱۲۹و۴۱)؛ (گارودی، ۱۳۸۹: ۲۷و۲۴؛ نصری‌اشرفی، ۱۳۷۹: ۱۱؛ همان، ۱۳۸۳،ج۳: ۱۵)؛ (شاون، ۱۹۴۶: ۱۶)؛ (هولتن، ۱۳۴۶: ۱۱).

۳. برای مطالعه بیشتر: (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۶)؛ (کچوئیان، ۱۳۸۲: ۶۲)؛ (درینوس و رابینو، ۱۳۸۴: ۸۳).

۴. «سماچه، سماخچه، که در زبان عربی، سماجه یا سماجات، آمده است و معنی ماسک‌های زشت و ترسناک از آن فهمیده می‌شود و به معنی قابِ بندداری است که هم زنان در زمان‌های پیش، آن را به روی سینه خود می‌بستند، و هم صورتک چشم و ابروداری بوده که در نمایش‌ها از آن سود می‌جسته‌اند» (ذکاء،۲۵۳۷ش.: ۲).

۵. برای مطالعه بیشتر: (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۵۵)؛ (بینای مطلق، ۱۳۸۳: ۱۴)؛ (بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۷و۱۴و۱۱و۱۳۹-۱۲۷).

۶. شاید ویل دورانت نیز بر همین قاعده مؤکد است که در میان مردم ابتدایی، رقص در بیشتر اوقات از تقلید حرکات حیوان و انسان تجاوز نمی‌کرده است (دورانت، ۱۳۴۳،ج۱: ۱۳۵).

۷. برای مطالعه بیشتر: (یونگ و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۵۹و۳۵۸)؛ (شیبانی، ۱۳۴۲: ۵و۴)؛ (کراوس، ۲۵۳۷ش.: ۱۸)؛ (الیاده، ۱۳۷۶: ۱۱۳؛ کوپر، ۱۳۹۲: ۷۳؛ پاستوری، ۱۳۸۴: ۳۰).

۸. برای مطالعه بیشتر: (پریموش، ۱۹۵۷: ۳۵۶۵۱)؛ (کندی، ۱۹۵۰: ۳۲-۳۱)؛ (شاون، ۱۹۴۶: ۵۵)؛ (فریش، ۱۹۴۴: ۴۰)؛ (میرلو، ۱۹۴۰: ۴۶-۴۵)؛ (زاخس، ۱۹۳۷: ۹)؛ (لنگر، ۱۹۵۱-۱۹۴۲: ۱۱۴).

۹. فیتیشیسم (Fitishism) تقدیس احجار، اخشاب و ادوات طبیعت، از گرایشات اعتقادی کیش‌های بدوی.

۱۰. توتم (Totem) حیوان و گاه نیز شیئی که از جانب قبائل به‌عنوان سمبول و منشأ قدرت‌ها شناخته و پرستش می‌شد.

۱۱. برای مطالعه بیشتر: (دورانت، ۱۳۴۳،ج۱: ۹۵)؛ (تامسن، ۱۹۴۹: ۴۰-۳۶)؛ (پورداوود، ۱۳۳۶: ۱۳۵)؛ (شیبانی، ۱۳۴۲: ۸-۲).

۱۲. برای مطالعه بیشتر: (فرگوسن، ۱۹۵۱و ۱۹۳۱: XVIII)؛ (دومیل، ۱۹۶۳: ۳۳و۳۲)؛ (هاکنسون، ۱۹۴۱: ۱۵۴-۴۰).

۱۳. برای مطالعه بیشتر: (جنسن، ۱۳۷۹: ۱۵)؛ (اسپور، ۱۳۸۳: ۱-۳۸)؛ (اسپرمن، ۱۹۳۶: ۱۶).

فهرست منابع

آریان‌پور، ا. ح. (۱۳۳۰)، *فرودیسم، با اشاراتی به ادبیات و عرفان*، بی‌جا، ۱۶-۱۳.

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

آژند، یعقوب و دیگران (۱۳۹۸)، تبارشناسی حرکات آیینی موزون با سماچه (فرایند تاریخی و خاستگاه اجتماعی_اعتقادی) ، *کیمیای هنر*، جلد۸، شماره۳۲، تهران: پژوهشکده هنر، ۵۱-۳۷.

ارسطو (۳۸۴ق.م.؛ ۱۳۸۲)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

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

اسلین، مارتین (۱۳۸۷)، *دنیای درام*، ترجمه محمد سهبا، چاپ سوم، تهران: هرمس.

افلاطون (۱۳۸۰)، *دوره آثار*، ترجمه محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، چ۳، تهران: خوارزمی.

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

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

امیریان‌دوست، شاهرخ و دیگران (۱۳۹۸)، تصویرسازی حرکات موزون با سماچه در سفال‌نگاری‌های ایران پیش از تاریخ، *رهپویه هنر*، فصل پنجم، سال۲، تهران: دانشگاه سوره، ۶۰-۴۹.

امیریان‌دوست، شاهرخ و دیگران (۱۳۹۹)، خوانش نشانه‌گی و رموز تصاویر حرکات آیینی_حرکتی در نخستین سفال‌نگاری‌های ایران، *رهپویه هنر*، دوره۳، شماره۴، تهران: دانشگاه سوره، ۲۰-۵.

براکت، اسکار. گ. (۱۳۷۵)، تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ آزادی، ج۲و۱، چ۳، تهران: مروارید.

براندون، جیمز. آر. (۱۳۸۸)، تئاتر آسیا، ترجمه مجید سرسنگی، تهران: نمایش.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۳)، *در باب نظریه محاکات مفهوم هنر در فلسفه یونان و حکمت اسلامی*، تهران: هرمس.

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

بینای مطلق، سعید (۱۳۸۳)، هنر در نظر افلاطون، تهران: فرهنگستان هنر.

پاستوری، ژان‌پیر (۱۳۸۴)، سماع زندگان، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: نشر قطره.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۳۶)، *فرهنگ ایران باستان*، جلد اول؛ هرمزد نامه: ۱۳۳۱، بی‌جا.

جنّتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳)، *بنیاد نمایش در ایران*، تهران: کتابفروشی ابن سینا؛ انتشارات صفی‌علی شاه: ۱۳۳۶.

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

داموند، احمد (۱۳۷۶)، *اصول کارگردانی تئاتر*، تهران: نشر مرکز.

داوسن، س. و. (۱۳۷۷)، *درام*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: نشر مرکز.

دریفوس هیوبرت و پل رابینو(۱۳۸۴)، *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه حسین بشیریه، تهران: نشر نی.

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

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

ذکاء، یحیی (۱۳۴۲)، رقص در ایران پیش از تاریخ، *موسیقی*، دوره سوم شماره ۸۰-۷۹، تهران: هنرهای زیبای کشور، ۵۹-۴۳.

ذکاء، یحیی (۲۵۳۷ش.)، تاریخ رقص در ایران، *هنر و مردم*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر، تیر و مردادماه، شماره ۱۹۰-۱۸۹، ۸-۲.

راسل، برتراند (۱۳۷۳)، *تاریخ فلسفهٔ غرب*، ترجمه نجف دریابندری، دو جلد، چ۶، تهران: نشر پرواز.

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

شیبانی، منوچهر (۱۳۴۲)، *هنرهای بدوی*، موسیقی، تهران: هنرهای زیبای کشور، دوره سوّم، تیرماه، شماره ۷۸، ۹-۱.

ضمیران، محمد (۱۳۸۴)، *فلسفهٔ هنر ارسطو*، تهران: فرهنگستان هنر.

فوکو، میشل (۱۳۷۸)، *معرفت و قدرت*، ترجمه محمد ضیمران، تهران: هرمس.

فوکو، میشل (۱۳۸۴)، *نیچه تبارشناسی، تاریخ: از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، لارنس کهون، تهران: نشر نی.

کاپلستون، فردریک (۱۳۶۸)، تاریخ فلسفه، ترجمه سید جلال‌الدین مجتبوی، چ۲، تهران: سروش.

کچوئیان، حسین (۱۳۸۲)، *فوکو و دیرینه‌شناسی دانش*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

کراوس، ریچارد (۲۵۳۷ش.)، *رقص در فرهنگ‌های بدوی۱* ، ترجمه مسعود رجب‌نیا، *هنر و مردم*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر، شماره صد و هشتاد و ششم، ۴۴-۳۶.

کوپر، جی. سی. (۱۳۹۲)، *فرهنگ نمادهای آیینی*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: نشر علمی.

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

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

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

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

ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۸۲)، نمایشگرهای کاروانی در ایران،

پژوهشی نظریه‌پردازان، *هنرهای زیبا*، تهران: دانشگاه تهران، شماره ۱۳، بهار ۱۳۸۲، ۵۸-۲۷.
نصری‌اشرفی، جهانگیر (۱۳۷۹)، نگاهی به تاریخچه رقص در ایران، *موسیقی مقام*، شماره ۸، ۴۰-۷.
نصری‌اشرفی، جهانگیر(۱۳۸۳)، *نمایش و موسیقی در ایران، ج۳*، تهران: آرون.
هولتن، اورلی (۱۳۶۴)، *مقدّمه بر تئاتر آینه طبیعت*، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران (سروش).
یونگ، کارل گوستاو و دیگران (۱۳۸۳)، *انسان و سمبولهایش*، ترجمه محمد سلطانیه، چاپ چهارم، تهران: جامی.

Brecht, B. (1967), "Kleines organonfurdas theater" in *Gesammelte werke*, vol. VII, Frankfurt: Suhrkamp. PP. 663-664.
Burkitt, M. C. (1921), *Prehistory*, Kingston, United Kindom.
Childe, V. Gordon (1948), *Man Makes Himself*, The New American Library. New York. Publication London: Watts (1963).
Fergusson, Erna, *Indian Ceremonials of New Mexico and Arizona* (Albuquerque: University on New Mexico Press, 1931, 1951).
Gaffary, farrokh (1984), "Iranian secular theatre", in: *mograw-hill encyclopedia of world drama-an international*. Reference works 5 volumes. Hochmancst anley, editor in chief. U. S. A., NewYork, 2 nd. Edition, vol. 3. pp. 58 to 65. p. 58.
Hakansson, Tore, "Set in Primitive Art and Dance", in *the Encyclopedia of Sexual Behavior*, eds. Albert Ellis and Albert Abarbanel (New York: Hawthoon Books, Inc., 1941), pp.154-40.
Karl von, Frish, *The New York Times*, March 15. 1944, p.40.
Kennedy, Douglas, *England's Dances* (London و G. Bell Sons. Ltd. 1950).
Langer, Suzanne, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (New York: The American Library, 1942, 1951).
Lawler, Lillian B. (1964), *The Dance in ancient Greece* (Middletown, Conn. Wesleyan University Press.
Leiter, Brian (2002), Routledge Philosophy Guid Book to Nietzsche on Morality, Routledge.
Lino, Molina, "Genealogy: Nietzshe, and Fouccault", *California Underground Philosophy Review*, Vol I, Fresno, CA: California State University, Fresno.PP.55-67.
Meerloo, Joost, *The Dance* (New York: Guil ton Book Company, 1940).
Mile, Agnes de, *The Book of the Dance* (New York: Golden press, 1963).
Primus, Pearl, "Out of Africa", in the *Dance Has Many Faces*, by Walter Sorell (New York: The world Publishing Co. 1957) pp.35651.
Sachs, H. (1927), *World History of the Dance,* NewYork: Norton. 1927-1955.
Sacks, Curt, *World History of the Dance* (New York: W.M. Moton & Company, 1937), p.q.
Shawn, Ted (1946), *Dance we Must*, London: Dennis Dobson LTN.
Spearman (1936), *Psychology*, Vol. I.
Thomson. G. (1949), *Studies in Ancient Greek Society*, London; George Thomson & W. F. J. K. night, jurnal of Hellenic studies (1952).
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 Campbell Peaper back 1972. pp. 148-158.

پرتال جامع علوم انسانی