

مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال هشتم، شماره‌ی سی‌ام، زمستان ۱۳۹۵، صص ۱-۳۰

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی*

پینکی چادها^۱، فهیمه دانشگر^۲
پریسا شاد قزوینی^۳، ابوالقاسم دادور^۴

چکیده

حرکت، هیجان و اجراهای آیینی به اندازه تاریخ بشری قدمت دارند. چنین آیین مقدسی در تصوف نیز پدید آمده و در خانقاه‌های اغلب طریقت‌ها آن را به اجرا درمی‌آورند. این آیین در طریقت مولویه اغلب مشتمل بر چرخش‌های پیوسته و بدون توقف حول محور بدن است. اما اجرای آیینی مشابهی، به نام کتک، در معابد هندوئیسم نیز وجود دارد که مانند سماع مولویه ریشه در نیایش آفریدگار دارد و در برخی از ابعاد فرم و محتوا به سماع شبیه است. بنا بر آنچه بیان شد، پرسش اصلی مقاله این است که آیا اجرای کتک، که در دوران سلاطین دهلی (۱۵۲۶-۱۲۰۶ م) و امپراتوران گورکانی (۱۸۵۷-۱۵۲۶ م) در هند باب بوده است، از سماع مولویه، که به همراه تصوف از قرن سیزدهم میلادی وارد هند شده، و به صورت همزمان مورد حمایت دربار بوده و در مجامع رسمی حکومت به اجرا درمی‌آمده، تأثیر پذیرفته است؟ پرسش فرعی نیز این است که دلیل شباهت‌های ظاهری این دو اجرای آیینی، از جمله چرخش‌های پی‌درپی و حرکات دست،

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری پینکی چادها با عنوان «مطالعه تطبیقی سماع مولویه و اجرای آیینی کتک از منظر آیکونولوژیک، در دانشگاه الزهرا است.

۱. دانشجوی مقطع دکتری پژوهش هنر در دانشگاه الزهرا (نویسنده مسئول)

(pinky.chadha.1981@gmail.com)

۲. دانشیار گروه گرافیک دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.

۳. دانشیار گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.

۴. استاد گروه پژوهش هنر دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۱۴ تاریخ تأیید: ۱۳۹۵/۱۱/۱۰

لباس و موسیقی قوالی، ناشی از تأثیراتی است که از هم گرفته‌اند؟ این مقاله، به منظور پاسخ به این پرسش‌ها، به کشف روابط زمانی و مکانی دو اجرا و دو فرهنگ صوفیسم و هندوئیسم در طول تاریخ مورد اشاره و احتمال وام‌گیری کتک از سماع پرداخته است. نتایج پژوهش بنیادی حاضر، که به روش تاریخی و به کمک گردآوری مطالب به شیوه اسنادی و نیز میدانی به دست آمده، بیانگر این است که اجرای آیینی کتک به واسطه همجواری هندوئیسم و صوفیسم در اجتماع و فرهنگ هند، در دوران سلاطین دهلی و سپس امپراتوران مغول، در بخش‌های بسیاری از جمله حرکات بدن، به ویژه چرخش‌های پی‌درپی و حرکات دست، موسیقی قوالی و لباس، از سماع مولویه تأثیر پذیرفته است.

واژه‌های کلیدی: سماع، کتک، صوفیسم، سلاطین دهلی، گورکانیان

مقدمه

اجرای آیینی، مانند هر هنری، در پی خواستی درونی برای درک، فهم، تجربه و ابراز زیبایی پدید آمده است و ریشه در نیازی جدی برای تجربه‌ای زیبایی‌شناسانه دارد. کارکرد همه هنرها وابستگی مستقیم به مواد و مصالح مورد استفاده در آن‌ها دارد، و تکنیک و الگوی معنایی آن‌ها متأثر از زمینه و فرهنگی است که در آن رشد یافته‌اند. اجرای آیینی بدن را به عنوان ابزار و مصالح هنر خود برمی‌گزیند و ذهن را منبع خلاقیت قرار می‌دهد. این رقص نتیجه پیوند جسم و ذهن است، چراکه به تلفیق نیروی فیزیکی با عاطفه و احساس و سرور روحانی می‌پردازد.

سماع مولویه، که مولوی پس از ملاقاتش با شمس بدان روی آورده و آن را تبدیل به طریقت و آیینی خاص کرده است، از قرن هفتم هجری (سیزدهم میلادی) رواج یافت. کتک^۱ نیز، به عنوان یکی از هفت شاخه اجراهای کلاسیک هندی، دارای قدمتی تا قرن پنجم پیش از میلاد است. این اجرای آیینی، که به لحاظ جغرافیایی برآمده از نواحی شمال هندوستان است و ریشه در هندوئیسم برهمنی^۲ دارد، به چرخش‌های بسیار طولانی معروف است. این چرخش‌های طولانی در وهله اول شبیه چرخش‌های سماع مولویه است.

1. Kathak
2. Brahmin Hinduism

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۳

سماع که مانند کتک و دیگر اجراهای آیینی وابسته به نیایش پروردگار است، در برخی از فرم‌های ظاهری (به ویژه چرخش‌ها، لباس، ریتم موسیقی قوالی) شبیه کتک است. کتک که ریشه در آیین هندو دارد دارای چرخش‌هایی مشابه سماع مولویه است و همچنین لباس‌هایی با دامن‌های بلند به تن رقاصان آن است که هنگام چرخش مانند لباس درویشان مثل یک چتر باز به هوا بلند می‌شود. وجود قوالی نیز در هر دو و خواندن آواز و نواختن ساز کوبه‌ای (دف در سماع و طبل در کتک) نیز از جمله دیگر مشترکات آن دو است. کتک که آیینی هندویی است، از حدود قرن یازدهم میلادی وارد دربارهای پادشاهان مسلمان هند (سلاطین دهلی^۱ و امپراتوران گورکانی^۲) شده و مکرراً در بزم‌ها اجرا می‌شده و بسیار مورد حمایت آن‌ها بوده است. با توجه به مطالب فوق و پس از مطالعه در باب وجود شباهت‌های ظاهری بین دو اجرا (حرکات پا، چرخش‌ها، لباس و موسیقی قوالی^۳) به نظر می‌رسد کتک در دوران پادشاهان مسلمان در هند در بخش‌های یادشده از سماع تأثیر گرفته باشد. دو فرهنگ هندی و ایرانی-اسلامی هیچ‌گاه دور از هم نبوده‌اند و رابطه صوفیسم^۴ با مذاهب بودایی و هندویی مسئله تازه‌ای نیست و در اغلب مطالعات بدان اذعان شده است. در این تحقیق سعی بر آن نیست تا به موضوع نه چندان تازه رابطه تاریخی و فلسفی هندوئیسم و صوفیسم پرداخته شود، بلکه هدف پژوهش حاضر مطالعه و کشف تأثیراتی است که کتک، به واسطه نزدیکی مکانی و زمانی در دوران پادشاهی‌های مسلمان در هند، از آیین سماع پذیرفته است. بدین ترتیب، اهداف پژوهش شامل بررسی حرکات (چرخش‌ها، سر، دست و...) و مفاهیم آن‌ها در دو آیین و نیز کشف شباهت‌های آن‌ها؛ بررسی لباس و موسیقی قوالی در دو آیین و کشف نوع تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر؛ و همچنین تاریخچه دو آیین و کشف ریشه مشترک تاریخی آن‌هاست. این مطالعه سعی دارد با کشف روابط زمانی و مکانی این دو اجرای آیینی در تاریخ پادشاهی‌های مسلمان در هند به اثبات فرضیه دست یابد. نگارندگان سعی کرده‌اند با استفاده از روش کتابخانه‌ای در هر کجا ردی از نزدیکی این دو اجرای آیینی و یا اساتید آن یافته‌اند، آن را موشکافی کنند

-
1. Delhi Sultanate
 2. Mughal empire
 3. Qawali
 4. Sufism

و برای اثبات فرضیه از آن استفاده نمایند. در این پژوهش درخواهیم یافت که دو اجرا به صورت توأمان در دربارها اجرا می‌شده و مورد حمایت شاهان مسلمان صوفی‌مسلك هندی بوده‌اند. همچنین اهل فرهنگ، اساتید، رقصندگان و شعرای دو گروه، بنا بر نکات تاریخی‌ای که ذکر خواهد شد، بسیار با یکدیگر در ارتباط بوده‌اند. بنابراین، به نظر غیرمنطقی است که بگوییم علی‌رغم همه این تماس‌ها و نزدیکی، این دو هیچ‌گاه از یکدیگر الهام نگرفته‌اند. ضرورت اجرای چنین تحقیقاتی ما را با گستره فرامرزی تأثیر هنر ایرانی بر هنر ممالک دیگر آشنا می‌کند و همچنین در گسترش روابط فرهنگی و هنری میان ایران و کشورهای دیگر مؤثر خواهد بود.

تعریف و تاریخچه سماع

اسماعیل حاکمی در تعریف سماع گفته است: «سماع در اصل عربی از ریشه سمع مأخوذ است که سَمِع و سَمِع به صورت مصدر و اسم می‌آید و معانی شنیدن، شنواندن، گوش دادن سخنی که شنیده می‌شود، و مجازاً به معنای رقص، نغمه، وجد، حال، مجلس انس است»^۱. تفضلی قدمت رواج سماع در ایران را از قرن سوم هجری دانسته و در این باب از قول مؤلف کتاب *اسرار التوحید فی مقامات ابوسعید* نوشته است: «شیخ ابوسعید ابوالخیر میهنه‌ای^۲ (۳۵۶-۴۴۰) با شنیدن شعری یا کلامی یا به وقت خواندن آیه‌ای از آیات کلام‌الله مجید، یا نقل حدیثی از سید المرسلین، منقلب می‌شده ... شیخ در چنین حالاتی به وجد می‌آمد، بر پای می‌خواست، و به دست‌افشانی و چرخ و پای‌کوبی می‌پرداخت و اطرافیان و حاضران نیز به تبعیت از او به سماع برمی‌خواستند»^۳. با آن که سماع در بسیاری از طریقه‌های تصوف برگزار می‌شده، از کتاب ابوبکر کلارآبادی به بعد در متون مکتوب نیز مورد اشاره قرار گرفته است. مبحث سماع به غیر از کتب صوفیه، در کتب فقهای شیعه و سنی نیز مطرح شده و در باب حلال یا حرام بودن آن بحث‌ها صورت گرفته است. از جمله

۱. حاکمی، اسماعیل، (۱۳۷۱)، *سماع در تصوف*، تهران: دانشگاه، ص ۱۴۲.

۲. بین تربت‌حیدریه و گناباد

۳. تفضلی، ابوالقاسم، (۱۳۷۰)، *سماع درویشان در تربت مولانا*، تهران: مؤلف، ص ۱۳۷.

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۵

امام محمد غزالی در تألیفات خود آن را مباح دانسته است. مولویه، آخرین طریقت تصوف، سماع را به عنوان آیینی اجرایی رواج داد و مولوی و شمس چرخش‌های پی‌درپی را به آن افزودند. سالکان این طریقت در هنگام سماع یک پای خود را محور زمین کرده و حول آن بدن را به چرخشی وضعی می‌گرداندند. در هر دور پای دیگر را بر زمین می‌کوبند و دور بعد را آغاز می‌کنند.^۱ حسام‌الدین چلیپی^۲ در حفظ این اجرای آیینی پس از مولانا بسیار کوشید و همواره آن را برپا می‌داشت.^۳

تفضلی معتقد است تا اواسط قرن نهم هجری، که حدود دو قرن از وفات مولانا می‌گذشت، هنوز مراسم و آداب و لباس‌های خاصی برای سماع‌کنندگان وضع نشده بود، و هر کس به وجد می‌آمد می‌توانست شروع به چرخ زدن کند. اولین رساله‌ای که از سماع به صورت امروزی بحث می‌کند از دیوانه محمد چلیپی^۴ در نیمه اول قرن دهم هجری است.^۵ در هنگام چرخ زدن دو دست سماع‌کننده در حالی که کف دست راست رو به آسمان و کف دست چپ رو به زمین است، به سمت آسمان بلند می‌شود. این حالت که دست‌افشانی نام دارد نشانه شمشیر حضرت علی (ع) است.^۶ آن‌ها کلاهی به نام سکه بر سر می‌گذارند و

۱. چرخ در این رقص نماد توحید است؛ جهیدن: اشتیاق وصل به سوی عالم علوی؛ پای کوفتن: اشارت به این که سالک در آن حال نفس را مسخر می‌کند و بر ماسوا پای همت می‌کوبد؛ دست کوفتن: علامت شادی است به حصول شرف و وصال و علامت ظفر بر لشکر نفس اماره.

۲. خاندان چلیپی از نسل فرزندان بهاء ولد فرزند مولوی. این لقب نخستین بار به حسام‌الدین نخستین سرسلسله طریقه مولویه و از شاخص‌ترین شاگردان مولانا و دوست بهاء ولد فرزند مولانا تعلق گرفت. وی متولد ۶۲۲ ق در قونیه بوده است.

۳. نفیسی، سعید، (۱۳۸۵)، *سرچشمه تصوف در ایران*، تهران: اساطیر، صص ۱۴۹-۱۵۳.

۴. محمد بن محمد مشهور به دیوانه چلیپی نوه دختری سلطان ولد بوده که در نیمه اول قرن دهم هجری می‌زیسته و پدرش به وی تخلص سماعی داده بوده است. اگرچه وی رساله‌ای در باب آداب سماع دارد، خود گاهی به سماع تصادفی برمی‌خاست، بدون آن که آداب و ترتیبی رعایت کند.

۵. *سماع درویشان در تربیت مولانا*، صص ۷۱-۷۴.

۶. برای پای‌کوبی و دست‌افشانی تعبیرها و تفسیرهای مختلف شده است. شیخ سعد علیه‌الرحمه می‌گوید: ندانی که شوریده‌حالان مست/چرا برفشانند در رقص دست/گشاید دری بر دل از واردات/فشانند سرو دست بر کائنات/حلالش بود رقص بر یاد دوست/که هر آستینش جانی در اوست. با این تعبیر زیبا دست

خرقهٔ بلند بی‌آستینی به نام تنوره می‌پوشند. تنوره پیراهن سفید و بلندی است با دامن بلند و چین‌دار که به هنگام چرخیدن باز می‌شود و به صورت لاله‌ای واژگون درمی‌آید. روی آن کلیجه‌ای آستین‌دار، به نام دسته‌گل، کمربند و خرجه‌ای به نام الف‌لام‌بند بر دوش می‌اندازند.

تاریخچه اجرای آیینی کتک

حماسه مه‌بهاراتا ما را به قرن پنجم پیش از میلاد و به دورانی می‌برد که گونه‌ای هنر داستان‌گویی به نام کتوچم^۱ رواج داشته است. در بخش ادیپروه^۲ از این حماسه این گونه به کتک اشاره شده است: «ای ایزد/شاه! ارجون^۳ در سفرش از درون جنگل تا به حواشی آن توسط کتک‌ها^۴ همراهی می‌شد، آن‌ها با نمایش‌هایی پرشکوه از افسانه‌های شیرین برای شنیدن، و زیبا برای تماشا، قلب همراهان را به تسخیر درآورده بودند!»^۵ هنرمندان این عرصه یا همان راویان داستان که کتکا نامیده می‌شدند، حماسه‌ها و کتاها^۶ یا داستان‌هایی از نوشته‌های عهد باستان^۷ را به همراه حرکات نمایشی و رقص برای مردم تعریف می‌کردند. این سنت باستانی روایت داستان به همراه پانتومیم، طی قرون و اعصار از هر ناحیه و دوره تاریخی که گذر کرده، بی‌تأثیر از اوضاع سیاسی و اجتماعی نبوده است. اجرایی که امروزه به عنوان کتک شناخته می‌شود، به سبب روزگار سختی که از زمان تولدش در معابد تا به امروز سپری کرده است، بسیار با آنچه در عهد باستان رواج داشته متفاوت است و به اجرایی تجربی تبدیل شده است.

قرن شانزدهم میلادی مصادف با امپراتوری اکبرشاه گورکانی (۱۵۵۶-۱۶۰۵) در هند

راست که باز به سوی آسمان گرفته می‌شود، به منزله دری است از واردات الهی بر دل سماع‌کننده، و دست چپ که به سوی زمین گرفته می‌شود اشارتی است که فیض ربانی وارده از سوی خدا را بر کائنات می‌افشاند و درویش چرخان رابط و واسطه‌ای است برای این فیض‌رسانی (همان، ص ۳۹).

1. Kathavacham
2. Adiparva
3. Arjun
4. Kathaks
5. Narayan, Shovana. (2007), *The Sterling Book of Indian Classical Dances*. Uk, U.S.A and India: Sterling Publishers, p. 30.
6. Kathas
7. Puranas

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۷

بود. در دوره امپراتوری مغول‌ها، اجرای آیینی کتک بُعدی جدید پیدا کرد. ناراین معتقد است اولین معارفه مسلمانان مغول با اجرای آیینی کتک توسط جهودابای^۱ همسر اکبرشاه، که شاهزاده‌ای هندو از راجستان بود، صورت گرفت.^۲ اکبرشاه خود از حامیان و طرفداران بزرگ موسیقی و آیین‌های هندو بود. او اساتید کتک را از نواحی گوناگون فراخواند و به سمت رهبری گروه‌های اجرایی دربار دهلی برگزید. اما از آنجا که داستان‌های مذهبی هندوئیسم چندان مورد علاقه مغول‌ها نبود، به تدریج بُعد مذهبی و سنتی از اجرای هندوویی کتک و موسیقی آن حذف شد.^۳ امپراتوران مغول، به جای هندوها، نقش حامیان رقصنده‌های کتک را به عهده گرفتند، و از آن پس اجراکنندگان برهنه^۴ باید در دربار آن‌ها نیز هنر خود را به اجرا درمی‌آوردند. از آنجا که هندوها تنها باید، و می‌توانستند، در مقابل ایزدان خود به اجرا بپردازند (مانند رسم کهن خود در معابد)، و چنین خواسته‌ای موجبات خشم حامیان مسلمان آنان را فراهم می‌ساخت، گردن‌بندهایی به نام‌های تولسی‌مالا^۵ و رودرکشامالا^۶ را به عنوان نمادهای کریشنا یا شیوا در هنگام اجرا مقابل خود قرار می‌دادند.^۷

بدین ترتیب این اجرا جایگاه خود را در دربار مغولان مسلمان باز کرد و بسیار رشد نمود. برای مثال، نواب واجد علیشاه^۸ از طرفداران رقص و هنر و موسیقی به شمار می‌رفت و خود دستی در هنر داشت. او قطعات بسیاری در موسیقی ساخت که در کتک استفاده بسیار می‌شدند. او حتی در قطعه‌ای به نام رهاس^۹ که خود آن را تنظیم کرده بود، در نقش

1. Jodhabai

2. Ibid, p. 31.

3. Sinha, Manjari (2000), "Kathak." in: *Indian Dance: the Ultimate Metaphor*, edited by Serbjeet Singh, Shanta, New Delhi: Bookwise, p. 59.

4. Brahmin

5. Tulsi Mala

6. Rudraksha Mala

۷. بر مبنای مصاحبه حضوری نگارنده با دکتر چتانا جیوتیشی (Dr. Chetana Jyotishi)، دارای مدرک

دکتری در رقص کتک، در مارس ۲۰۱۰، که در حال حاضر مدیر مؤسسه کتک کندرا (Kathak Kendra) در دهلی نو است.

۸. Wajid Ali Shah (۱۸۲۲-۱۸۸۷ م)، دهمین و آخرین نواب اود (Oudh) واقع در اوتارپرادش

(Uttar Pradesh) امروزی

9. Rehas

کریشنا به اجرا می‌پرداخت.^۱ آن دسته از رقصندگانی که تحت حمایت حکمرانان مسلمان باقی ماندند، متأثر از فرهنگ اسلامی، و آن دسته دیگر که در دربار هندوها به فعالیت پرداختند تحت تأثیر فرهنگ هندو قرار گرفتند. ناگفته نماند که گرچه در آن روزگار دربارهای هندو از قدرت سیاسی کافی برخوردار نبودند، اما اجرای مذهبی که بخشی از مراسم نیایش دینی آن‌ها شمرده می‌شد، همواره مورد حمایت آنان بود. آن‌ها در دربارهای خود هنرمندان بسیاری را پرورش دادند و فنون بسیاری را به کتک افزودند. سبک جیپور، که درباره آن بحث خواهیم کرد، نمونه بی‌نظیر کتک به شیوه کهن هندویی است. مکتب اجرایی را که در دربار مسلمانان و به ویژه تحت حمایت نواب واجد علی شاه به شکوفایی رسیده بود لاکنوگهرانا^۲ (تصویر ۱)، و مکتبی را که در دربارهای هندویان پرورش یافته بود جیپورگهرانا^۳ (تصویر ۲) می‌نامیدند.



تصویر ۱. صحنه‌ای از رقص کتک به سبک لاکنو گهرانا، اکبرنامه، ۱۶ م. موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن، (Ranjana Srivastava, (2008), *Kathaka the Tradition: Fusion and Diffusion*, New Delhi: D. K. Print World, p. 176)

1. Massey, Reginald, (2004), *India's Dances: Their History, Technique and Repertoire*, New Delhi: Abhinav Publications, p. 149.
2. Lucknow Gharana
3. Jaipur Gharana



تصویر ۲. کریشنا و گوپی‌ما، رقص کتک به سبک جیپور، نقاشی بر روی چوب، ۱۸ م. گالری هنر، موزه سیتی پلس، جیپور (Kathaka the Tradition, p. 179)

صوفیسم و هندوئیسم در کنار یکدیگر

پیش از ظهور اسلام در هند، تجارت عرب‌ها را به سواحل جنوب و نیز به سواحل سریلانکا کشاند. اما قرن‌ها پس از آن بود که جوامع کوچک مسلمانان در قرن هشتم میلادی در آنجا شکل گرفت. دانش تاریخی در باب ورود اسلام به هند و کم و کیف آن خالی از جذابیت نیست، اما خود کتابی جداگانه می‌طلبد، از این رو در این پژوهش صرفاً به دوران همزمانی صوفیسم و هندوئیسم (قرن ۱۱ م. به بعد) پرداخته خواهد شد. کتاب *یوکه بشستم* با موضوع ریاضت در هندوئیسم که توسط میرابوالقاسم فندرسکی در قرن ۱۱ ترجمه و شرح شد،^۱ از نمونه‌های نزدیکی بسیار آرای صوفیسم با هندوئیسم

۱. با عنوان فارسی *یوکه باشستم*

است. نفیسی معتقد است بدین جهت است که اصول تصوف در میان غیرمسلمانان در هند همواره مورد توجه واقع می‌شده و حتی طریقه‌های منقرض‌شده ایرانی^۱ در آن ممالک پایدار مانده‌اند.^۲ صوفیه پس از ورود به هند و پیدا کردن پیروان بسیار پیوسته با هندوها در تماس بوده است. نگارندگان پژوهش حاضر بر این عقیده‌اند که دو شیوه فکری و مذهبی که تا این حد بر یکدیگر تأثیر گذاشته‌اند، ناممکن است که در زمینه اجراهای آیینی از یکدیگر دور مانده باشند.

در ابتدای قرن یازدهم میلادی، سلطان محمود غزنوی با ورود به شبه‌قاره هند و بعدها با تغییر پایتخت از غزنین به لاهور کمک بیشتری به اشاعه فرهنگ اسلامی ایرانی در شرق کرد. در این دوران، هنرمندان و ادیبان و صوفیان بسیاری از کاشغر، بخارا، سمرقند، بغداد، نیشابور، آمل و غزنین به لاهور مهاجرت داده شدند، و بدین ترتیب زبان و فرهنگ ایرانی به عمق شبه‌قاره هند نفوذ کرد. اولین اثر فارسی که در شبه‌قاره هند تألیف شد کشف‌المحجوب از شیخ ابوالحسن هجویری (د. ۱۰۷۱ م) بود که در لاهور غزنویان نگاشته و به یکی از مراجع صوفیسم تبدیل شد. بیرونی نیز یکی از بزرگ‌ترین سیاحان، عالمان و نویسندگانی بود که آثار بسیاری در موضوعات متعدد تألیف کرد؛ بسیاری از شهرهای شمال غرب هند را بازدید کرد و اثری دائرةالمعارف‌گونه در باب تاریخ، دین و علوم این نواحی تألیف کرد. او حتی سانسکریت آموخت تا بتواند با برهمن‌ها تبادل نظر کند و متون آن‌ها را بخواند.^۳ بدین ترتیب، فارسی به همراه عرفان اسلامی در هند رواج یافت و دین اسلام از طریق صوفیان ایرانی در هند گسترش پیدا کرد و فرهنگ هندو-ایرانی در آنجا بنیان نهاده شد.

پس از چندپارگی پایتخت خلیفه در بغداد در قرن دهم میلادی، ترک‌ها از آسیای مرکزی خارج شدند و به سمت غرب حرکت کردند. برخی از آن‌ها بردگان جنگی شاهان مسلمان (مملوک) و برخی دیگر از قبایل مهاجر بودند. در هر حال، همگی سعی داشتند تا

۱. چشتی، قادری و نقشبندی و سهروردی

۲. سرچشمه تصوف در ایران، ص ۶۵.

3. Metcalf, Barbara. D., (2009), *A Historical Overview of Islam in South Asia in Practice*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, pp. 5-6.

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۱۱

گستره اسلام را دوباره شکوفا سازند. در اواخر قرن یازدهم میلادی، ترک‌های ایرانی‌شده تحت فرماندهی محمد غور (۱۲۰۶-۱۱۶۲م) حکمرانی‌های هندی و بسیاری از مراکز غزنویان در پنجاب و دهلی را در ۱۱۹۲ م. از آن خود کردند. پس از مرگ غوری، قطب‌الدین ایبک (د. ۱۲۱۰م)، که یک مملوک بود، پادشاهی دهلی را بر عهده گرفت.^۱ در قرن سیزدهم میلادی، چهارمین پادشاه قدرتمند این سلسله، بلبان،^۲ یکی از مریدان صوفیسم، به سلطنت رسید. وی که تا ۱۲۸۶م در سلطنت باقی ماند خود صوفی و از حامیان صوفیان بود. عرفان صوفیسم در دوران وی در هند پای گرفت.

بسیاری از ایرانیان اندیشمندی که در این میان به سبب حمله مغولان به هند گریخته بودند در دربار دهلی پذیرفته شدند و به گسترش اسلام کمک کردند. در این بین بسیاری از هندویان، که از طبقه‌بندی‌های اجتماعی به تنگ آمده بودند، دعوت ایرانی-اسلامی صوفیسم را لبیک گفتند. تا اواخر قرون دوازدهم و سیزدهم میلادی، و پس از شکل‌گیری طریقه‌های اصلی صوفیسم در هند، اسلام و صوفیسم به طور کامل تأثیر خود را بر هند گذاردند. اصلی‌ترین نماینده این جنبش معین‌الدین چشتی^۳ است. او در ۱۱۹۳م. به دهلی آمد و در شهر اجمر^۴ ساکن شد. طریقه چشتی به سرعت در هند رواج یافت. خانقاه‌های چشتی هیچ‌گونه تبعیضی میان طبقات اجتماعی قائل نبودند، و از این رو پیروان زیادی میان هندویان و دیگر ادیان یافتند.^۵

قلمرو سلطانی تغییرات جدیدی برای هندیان به وجود آورد. آن‌ها با تمام شبه‌قاره و نیز آسیای میانه ارتباطات جدید و گسترده‌ای برقرار کردند و فرهنگ کلاسیک و مذهبی جدیدی را با الهام از رسوم عربی و ایرانی در هند پایه‌گذاری کردند. سلاطین در این دوره از صوفیان به عنوان وارثان عطیه الهی و کسانی که نسبشان، از طریق زنجیره طریقت و

۱. او و نوادگانش، که به سرعت کنترل شمال را بر عهده گرفتند، به سلسله برده شهرت داشتند (۱۲۹۰-۱۲۰۶).

2. Balban

۳. Chishti (۱۲۳۶-۱۱۹۰ م) متولد سیستان و مرید ابونجیب سهروردی.

4. Ajmer

5. Schimmel, Annemarie, (2011), *Sufism in Indo Pakistan: in Mystical Dimensions of Islam*. North Carolina: University of Caroline Press, p. 345.

سلسله‌های صوفیانه، به پیامبر بازمی‌گردد یاد می‌کردند.^۱ از جمله صوفیان مهم و تأثیرگذار این دوران می‌توان به هجویری غزنوی در لاهور و معین‌الدین چشتی در اجمر اشاره کرد. روحانیون چشتی و سهروردی تنها به مطالعه دین خود بسنده نمی‌کردند و از طریق تماس و معاشرت با یوگی‌ها و عرفای هندو دربارهٔ ودانتا^۲ یا یوگا نیز دانش‌هایی کسب کردند. شباهت‌های بسیاری بین اعتقادات، سازمان‌ها و نهادهای صوفی و هندو وجود داشت. لازم به ذکر است که تأثیرات اندک هندوئیسم بر صوفیسم در دوران اولیه اغلب در تمرینات عملی صوفیان بود تا در ایدئولوژی یا فرمول‌بندهای نظری و تعلیمی. برای مثال، شیخ فریدالدین گنج شکر^۳ (۱۲۶۶-۱۱۷۳ م) یا بابا فرید، که به عنوان یک صوفی به زبان پنجابی می‌نوشت تا پیروان پنجابی‌اش بتوانند ارتباط بهتری با صوفیسم برقرار کنند،^۴ در پنجاب بسیار شهرت داشت. زرین‌کوب مسافرت‌های گنج شکر در میان طوایف پنجاب در این برهه و تلاش‌های شاه نظام اولیاء (د. ۷۲۶ ق) پس از وی را موجب نفوذ و تبلیغ صوفیسم در میان ادیان گوناگون در هند می‌داند.^۵ زمانی که هندویان و مسلمانان در کنار یکدیگر می‌زیستند، سنتز فرهنگی‌ای بین آنان در حال رخ دادن بود. بسیاری از مسلمانان هندوهای بودند که دین خود را تغییر داده بودند. در این ملغمه فرهنگی و رسومات مذهبی، نمی‌توان شباهت بین تمرینات رایج هندوئیسم و صوفیسم را نادیده گرفت. هر دو گروه در فستیوال‌های معروف هندی شرکت می‌کردند. یک هندو ممکن بود در هنگام مشکلات به درگاه یک روحانی مسلمان برود، و بالعکس. روح مقاومت که گرایش‌های وحدت‌گرایانه صوفیسم به آن توصیه می‌نمود، زمینه ایدئولوژیکی برای به هم پیوستن پیروان عقاید گوناگون را فراهم می‌آورد.

از آنجا که به دلیل افراطی‌گری هندوئیسم شرایط تغییر دین برای هندوها وجود نداشت، گرایش‌هایی آزادی‌طلبانه و لیبرال در صوفیسم برای توجیه گرویدن هندوها به صوفیسم

1. *A Historical Overview of Islam in South Asia in Practice*, p. 8.

۲. Vedanta یکی از شش مکتب فلسفه هندو و مرتبت با فهم متون اصلی هندوئیسم.

3. Ganj Shakkar

4. Engineer, Ali Asghar, (2002), *Islam in India: the Impact of Civilization*, New Delhi: Shipra Publications, p. 3.

۵. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۹)، *دنباله جستجو در تصوف ایران*، تهران: امیرکبیر، صص ۲۱۷-۲۱۸.

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۱۳

ایجاد شد و برای این تغییر مسیر دینی دلایلی مذهبی پدید آمد. سید میرمحمد گیسودراز (۱۳۲۱-۱۴۲۲ م) صوفی طریقت چشتی با الهام از شیخ الادوله سمنانی و مریدانش، به دعوت بسیاری از برهمن‌ها به اسلام پرداخت. او نمی‌توانست دست از سماع بکشد، اما از خوانش اشعار هندی نیز نمی‌توانست جلوگیری کند، چراکه او خود تلاش بسیار کرده بود تا شریعت را با آن آشتی دهد.^۱ وی در شرح و ترجمه‌ای^۲ از ضیاءالدین ابوالنجیب سهروردی در باب جایز بودن سماع سخن رانده است.^۳

در قرون چهاردهم و پانزدهم میلادی، وقتی صوفیسم پیروان بسیاری در میان هندیان یافت، جنبش هندوی بهکتی^۴ با پیروی از صوفیسم آغوش بر تمام ادیان گشود. در این عرفان تبلیغ صلح و دوستی و یکی شدن تمام انسان‌ها سرلوحه عمل بود و لازم نبود پیروان از دین خود خارج شوند و می‌توانستند غیرمسلمان یا مسلمان باشند. بدین ترتیب، با فراهم آمدن زمینه دوستی پیروان دو آیین، استفاده مشترک از رسوم فرهنگی به ویژه در حوزه ادبیات و اشعار عرفانی در جمع‌های مذهبی بالا گرفت. از جمله می‌توان به برهمن^۵ (د. ۱۶۶۱ م) اشاره کرد، که به عنوان یک هندو برای مجالس سماع شعر فارسی می‌گفت. نفوذ هندوئیسم در صوفیسم در جاهایی آن قدر زیاد است که در قرن هجدهم میلادی صوفی‌ای به نام شاه عبدالعزیز در نقشبندیه، کریشنا را جزء اولیاءالله به حساب می‌آورد و این به دلیل تأثیر نافذ گیتا بر این ایدئولوژی بود.^۶

در دوره مغول‌ها زبان دربار به زبان فارسی تغییر کرد، زبانی که نه تنها به بخش‌های میانی و جنوب غربی آسیا رسید، بلکه باعث شد تا رسوم فرهنگی، نظریه‌های سیاسی، ادبیات و شاخه‌های مذهبی نیز در این قلمرو گسترده‌تر شوند. در پایان قرن شانزدهم

1. *A Historical Overview of Islam in South Asia in Practice*, p. 120.

۲. با نام *آداب المریدین*.

۳. سرچشمه تصوف در ایران، تهران: اساطیر، ص ۱۵۱.

۴. Bhakti، در قرون ۱۴ تا ۱۷ م. جنبشی بود که در آن اعتقاد داشتند هر انسانی قادر است به رستگاری دست یابد.

5. Brahminn

6. Mahomed, Malik. (2007), *The Foundations of the Composite Culture in India*, Delhi: Aakar Books Publications, pp. 97-122.

میلادی، با شکوفایی کامل امپراتوری مغول، نجیب‌زادگان این دربار و قلمرو نه تنها ترک و افغان و ازبک‌های آسیای میانه بودند، بلکه شامل ایرانی‌ها هم می‌شدند، که به خاطر شیعه بودنشان با اکثریت سنی تفاوت داشتند. علاوه بر آن عرب‌ها، هندوها و برهمن‌ها همگی با یک فرهنگ و زبان به هم مرتبط بودند و آن فارسی بود.

هندوهای راجپوت^۱ برای برقراری صلح و احترام میان ادیان و روابط مستحکم با سلاطین مغول دخترانشان را به ازدواج آن‌ها درمی‌آوردند. باقی ماندن زنان بر دین خود، باعث معرفی فرهنگ هندویی به دربارهای مسلمانی با فرهنگ فارسی شد. جودابای همسر اکبرشاه کسی بود که کتک را به جامعه مسلمانی آن دوره معرفی کرد و به نظر می‌رسد تأثیرات سماع بر کتک از این دوره آغاز شده باشد.

مغول‌ها از طریقه‌های صوفی حمایت‌های بسیار می‌کردند، از جمله این که بابر سرپرستی و حمایت از طریقه نقشبندیه را بنیان نهاد و باعث شد این طریقه به سرعت از مرکزش در کابل به تمام هند منتشر شود. آن‌ها معابد بسیاری نیز با حمایت خود برای هندوها ساختند و از روحانیون آن‌ها حمایت کردند. اکبرشاه تا جایی به صوفیسم علاقه داشت که پسرش جهانگیر در خانه یکی از بزرگان چشتی به دنیا آمد. وی همچنین دستور داد که درگاهی بزرگ برای آن خلیفه چشتی در پایتخت جدیدش فاتح پور سیکری بسازند. جهانگیر نیز در بزرگ‌سالی بسیار به زادگاه معین‌الدین چشتی در اجمر رفت و آمد می‌کرد.^۲ در دوران او، که علاقه‌مند به ایجاد ارتباط و یافتن شباهت بین دو فرقه بود (به خاطر همسر هندویش)، کتب زیادی از سانسکریت به فارسی ترجمه شد. تلاش‌های بسیاری در این دوران توسط عبدالرحمن بن عبدالرسول بن قاسم، پادشاه پود،^۳ در زمینه رواج اساطیر هندویی در قرن هفدهم میلادی صورت گرفت. نقاط مشترکی^۴ که در این

۱. Rajput، هندوهای غرب و شمال هند که خود را از طبقه جنگجو می‌دانستند و در ایالات شاهی راجستان و سواشتر حکومت می‌کردند.

۲. Ibid, p. 360.

۳. Pudh

۴. وی رساله‌ای به زبان سانسکریت درباره جهان‌شناسی هندو در ۳۲-۱۶۳۱ م با حاشیه‌نویسی ترجمه کرد و نام آن را *مرآت المخلوقات* نهاد. در این ترجمه تفاسیری از نحوه تطابق افسانه‌های هندویی با باورهای

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۱۵

قبیل کتب آمده گرچه احتمالاً از نظر روحانیون دو فرقه مورد نزاع بوده، اما به طور حتم تحت تأثیر روح زمانه نگاشته شده‌اند. لازم به ذکر است تألیف و ترجمه چنین کتبی مستلزم همکاری روحانیون هندو و مسلمان بوده است. صوفی‌ها و هندوها می‌توانستند از طریق کتب ترجمه‌شده و یا از طریق ارتباطات معمول روزمره تحت تأثیر یکدیگر قرار بگیرند.^۱ حمایت سلاطین مغول از صوفیسم تا پایان دوران اورنگ زیب (۱۷۶۷-۱۶۵۸ م) ادامه یافت. آن‌ها از هندوها و مسلمانان توأمان در دربار خود استفاده می‌کردند. آن‌ها سعی داشتند سلامت قلمرو خود را با کمک گرفتن از اهالی بومی حفظ کنند. به ویژه اکبر و جهانگیر بر این اعتقاد بودند که تمام رسوم و سنن مذهبی با ارزش هستند و باید محترم شمرده شوند.^۲

فرهنگ ترکیبی در هند بین قرون دوازدهم تا شانزدهم میلادی شکل و مرز مشخصی به خود گرفت و ترکیبی شد متأثر از میراث عربی، هندی و ایرانی با تلفیقی از زرتشتی‌گری، هندوئیسم و اسلام و فلسفه‌های آن‌ها. یکی از نمادهای فرهنگ ترکیبی در هند و شاید مهم‌ترین آن، زبان اردو است، زبانی که در بازار و فرهنگ عامه مردم از ترکیب زبان ترک‌ها، هندوها، هندی‌ها، مسلمان‌ها و غیره ساخته شد. این زبان در بین عوام رایج بود و

اسلامی آمده است، برای مثال، این که چگونه شیوا به شاه اجنه یا حضرت آدم، یا حضرت محمد (ص) و غیره تبدیل شده است. اصل این کتاب در قالب دیالوگی بین شیوا و همسرش پروتی است که توسط مونی بشیشت تألیف شده است (c.f. Ibid, p. 128).

۱. ایده‌های عرفانی اسلام و روش زندگی صوفی‌ها آن قدر برای اذهان هندی جذاب بود که حتی برهن‌ها هم از آن بی‌تأثیر نماندند، چراکه صوفی‌ها اغلب شجاعت اعتراض کردن به بی‌عدالتی‌های حکام را داشتند و همواره اصرار داشتند که حکام راه درست را انتخاب کنند. برای مثال، هنگامی که محمد تغلق به خود لقب «عادل» بخشید، شیخ شهاب‌الدین حق‌گو از پذیرفتن لقب جدید وی خودداری کرد و گفت: «کسانی که ناعادل‌اند، عادل نمی‌توان خواندشان» (Ibid, p. 143).

۲. شیوخ صوفی هندوها و مسلمانان را یکجا در خانقاه‌های خود می‌پذیرفتند و در پی رعایت اصل «صلح کل» و صلح جهانی، پناه‌جویان هر دو دین را در خانقاه‌های خود تسلی می‌دادند. جنبه احساسی صوفیسم مخصوصاً هنگامی که اشعار صوفیانه به همراه موسیقی اجرا می‌شد، هندوها را بسیار متأثر می‌کرد. از این رو، به مرور «صوفی‌های مناطق مختلف از جمله پنجاب، بنگال و سند شروع به سرودن شعر به زبان‌های محلی هندی خود کردند. (c.f. ibid, p. 144) تا بتوانند هندی‌ها را بیشتر تحت تأثیر قرار دهند.

هرگز وارد دربار نشد، مگر در اواخر دوران مغول‌ها. نگارندگان معتقدند، وقتی فرهنگی مهاجر به واسطهٔ بزرگی و اهمیتی که می‌یابد باعث خلق زبانی جدید می‌شود، منطقی است که ابعاد گوناگون فرهنگ و هنر منطقه را تحت تأثیر و تسلط خود درآورد.^۱ بدین ترتیب، این فرهنگ ترکیبی تأثیر زیادی بر موسیقی، نقاشی و معماری گذارد. مسلمانان موسیقی کلاسیک هندی را نیز به زعم خود غنی کردند، از جمله می‌توان به دستگاه‌های موسیقایی دروپاد^۲ و خایل^۳ اشاره کرد. امیر خسرو دهلوی^۴ نیز چندین راگا^۵ به موسیقی هند اضافه کرد. برادران شمبو و شنکر^۶ خوانندگان هندویی بودند که در مراسم عرس^۷ صوفیان قوالی می‌خواندند.

تعلیمات صوفیسم و اسلام، با بحث‌هایی که در نهی و نفی نیایش تصویر و چندخدایی داشت، نفی تبعیض کاست‌های اجتماعی و دینی، و تساوی همه مردم در برابر قدرت الهی، یکسان بودن همگان در پرستش خدا، باعث جذابیت آن در بین کاست‌های پایین اجتماع و جمعیت مطرود شد.^۸ بنا بر آنچه رفت، اشاعه اسلام و صوفیسم در هند، تعداد کثیر پیروان آن‌ها، نهادهای اجتماعی آن‌ها، دستاوردهای سیاسی و فرهنگ غنی آن‌ها به طور حتم در

۱. البته لازم به ذکر است که این تأثیرات به هیچ وجه یک‌طرفه نبود و مسلمانان نیز بسیار از فرهنگ هندوها الهام می‌گرفتند. برای مثال، فستیوال‌های هندوها از جمله هولی، دوسهرا و دیوالی در دربار مغول‌ها به همراه نوروز جشن گرفته می‌شد.

2. Dhrupad

3. Khayal

۴. شاعر، موسیقی‌دان، نویسنده و ادیب و صوفی حواری نظام‌الدین اولیا. وی را پدر موسیقی قوالی می‌دانند.

۵. Raga، مجموعه‌ای از ۵ نت یا بیشتر در موسیقی هندی که ملودی بر پایه آن ساخته می‌شود.

6. Shambu and shankar

۷. مولویان تا حد امکان بیم از مرگ را از بین برده بودند. مرگ در نظر آنان رسیدن دوست به دوست و دریدن پیراهن مانع وصال و انتقال از سرزمین دیگر بود. شب سالگرد مولانا مراسمی برگزار می‌شد که به آن شب عرس می‌گفتند. در نظر مولویان مرگ مولانا شب وصال است.

۸. نه این که هندوئیسم این تفکرات جدید را به دلیل جذابیت سریعاً و کاملاً پذیرفت، بلکه جنبش‌های زیادی در نفی ورود باورهای اسلامی به هندوئیسم یا تغییر دین هندوها به اسلام توسط رهبران مذهبی در قرون مختلف صورت پذیرفت. برای دانستن درباره مقاومت سران مذهبی هند و با ورود اسلام رجوع کنید

به *The Foundations of the Composite Culture in India*, p. 144

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۱۷

اذهان متفکران هندو، شخصیت‌های مذهبی و رهبران آن‌ها و همچنین در فرهنگ و هنر هند تأثیرگذار بوده است.

سماع صوفیان هند و تأثیر آن بر اجرای آیینی کتک

هنرمندان کتک منکر تأثیرات دین و فرهنگ ایرانی اسلامی در هنر هند نیستند، اما به نظر می‌رسد به دلیل تعصبات ملی هیچ‌گاه این مسئله در هند مطرح نشده که ممکن است کتک نیز به عنوان یکی از ابعاد هنر هند در بخش حرکات بدن از سماع، که همزمان در دربارهای مسلمانان به اجرا درمی‌آمده، تأثیر پذیرفته باشد. از جمله تأثیراتی که این هنرمندان در طول تاریخ بدان اذعان داشته‌اند در بخش زبان و ادبیات اردو و به‌کارگیری اشعار و استعارات فارسی در اشعاری است که هنرمندان با آن به اجرا می‌پردازند؛ و همچنین تفاوت لباس زنان و مردان کتک در سبک لاکنو (مسلمانی) با سبک جیبور (سبک هندو، که به نوع اولیه و باستانی کتک نزدیک‌تر است). به نظر می‌رسد انکار تأثیرپذیری چرخش‌های پیاپی کتک از سماع به این دلیل باشد که این چرخش‌ها رکن اساسی و معروف‌ترین بخش کتک محسوب می‌شوند، و در واقع این اجرای آیینی به این چرخش‌ها می‌بالد. لذا قبول این که مهم‌ترین بخش این اجرای آیینی، که یکی از هفت اجرای آیینی و باستانی هند است، و باید مانند دیگر آیین‌های اجرایی فنونش را از کتاب باستانی و مرجع نیشاسترا^۱ برداشت کند، از آیین کشور دیگری وام گرفته شده باشد، بسیار دشوار است. از این روست که در هیچ کتاب و مقاله مستندی به احتمال وام‌گیری فنون کتک از سماع اشاره نشده است.^۲

۱. *Natyasastra*، کتابی کهن شامل ۳۶ فصل در باب رقص و هنرهای پرفورمانس، به نویسندگی شخصی به نام بهارتا (Bharata) که احتمالاً بین ۵۰۰ ق م و ۳۰۰ پ م تألیف شده است.

۲. نگارنده با یکی از رقصندگان کتک، منجری چتورودی (Manjari Chaturvedi) که در دهه اخیر اقدام به ابداع نوعی رقص جدید و تلفیقی از کتک و سماع عارفانه کرده است، در باب این تأثیرات مکاتبه کرده است. جالب اینجاست که این رقصنده نیز طی نامه‌ای منکر تأثیر سماع مولویه بر پیروث‌های کتک شده است.

زن و مرد در سبک مسلمانی لاکنو، به تبعیت از حجاب اسلامی، لباس پوشیده‌انگیز^۱ و پیجاما^۲ بر تن می‌کنند، اما در سبک هندویی جیپور، زنان بلوز کوتاه چولی^۳ و دامن لهنگا^۴ می‌پوشیدند و مردان نیز لباسی به نام دوتی^۵. تفاوت‌های دیگری نیز از حیث تکنیک میان کتک مسلمانی و هندو وجود دارد، اما این تفاوت‌ها ارتباطی با سماع و اسلام ندارد. از جمله این که در سبک لاکنو و مسلمانی به مرور زمان به دلیل استفاده از اشعار صوفیانه و فارسی و سرشار بودن این اشعار از استعارات و تشبیهات، تکنیک ابهینیا^۶ یا ادا اهمیت بیشتری یافت، چراکه رقصندگان باید بر روی کلامی بسیار پیچیده‌تر و سخت‌فهم‌تر، به ویژه برای مخاطبی که به این زبان آشنا نیست، ادا و مودرا^۷ می‌گذاشتند تا کنه کلام فهم شود. در مقابل، سبک باستانی جیپور مانند دیگر شاخه‌های اجراهای آیینی هند تأکید بر حرکات پیچیده‌ی پا و حفظ تعادل در فضا دارد.

یکی از فرضیات این پژوهش، امکان وام‌گیری کتک در زمینه تکنیک چرخش‌های بی‌وقفه پیروئت^۸ یا براماری^۹ است. در این نمایش بی‌نظیر، همانند چرخش‌های سماع، یک پا بر زمین قفل می‌شود و بدن تماماً حول محور آن پا مانند عقربه قطب‌نما می‌چرخد و در عین حال به جلو نیز حرکت می‌کند. گاه در اجراها دیده شده است که رقصنده پنجاه مرتبه براماری را بدون وقفه انجام می‌دهد. نزدیک‌ترین رأی به فرضیه تحقیق حاضر از راگینی دوی^{۱۰} است، که معتقد است حرکات، جنبش‌های چرخان و مکث‌ها و سیلاب‌های^{۱۱} ریتمیکی که امروزه در کتک شاهد آن هستیم، احتمالاً به کتک اضافه شده است. وی معتقد

1. Angarkh
2. Pajama
3. Choli
4. Lehenga
5. Dhoti
6. Abhinaya

۷. Mudra، حرکات و ژست‌هایی که به وسیله بخشی از بدن شکل می‌گیرند. مودراها اگرچه ممکن است با کل بدن نیز در ارتباط باشد، اکثراً به وسیله دست‌ها اجرا می‌شوند.

۸. فنی در باله و شبیه به براماری در کتک است (ثابت نگه داشتن یک پا و چرخش کل بدن حول آن).

9. Bhramari
10. Ragini Devi

۱۱. واحدهای موسیقایی

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۱۹

است حرکات نام‌برده احتمالاً المان‌های قومی / قبیله‌ای بوده‌اند و ریشه بومی نداشته‌اند.^۱ اما این نویسنده در تکمیل رأی خود اشاره‌ای به ریشه‌های قومی / قبیله‌ای مورد نظرش نکرده است.

حرکت براماری نقطه اوج قطعات اجرایی است. هرچند چرخش باید در یک حرکت خاص به نام سم (Sam) پایان پذیرد، یک رقصنده ماهر می‌تواند بارها یک پا را محور قرار دهد و بچرخد و در پایان با حرکت سم به انتها برسد. نگارندگان معتقدند شباهت کلمه سم با سماع بیهوده و تصادفی نیست. این چرخش‌ها، چنان که پیش از این آمد، از ابتدا در این اجرای آیینی وجود نداشتند و از آنجا که کسی نمی‌داند و در جایی ثبت نشده است که دقیقاً از چه دورانی و توسط چه کسی بدان اضافه شده‌اند، به نظر می‌رسد این فرضیه که این تکنیک ملهم و متأثر از چرخش‌های سماع است، دور از ذهن نباشد و شباهت قسمت‌هایی از نام این حرکت در کتک با واژه سماع نیز شاید بتواند مؤید این مطلب باشد. پیش‌تر آمد که سماع از ریشه سمع است و معانی شنیدن، شنویدن، گوش دادن سخنی که شنیده می‌شود، و مجازاً به معنای رقص، نغمه، وجد و حال است. در فرهنگ عمید، سماع (با فتح سین) چنین تعریف شده است: «وجد و سرور و پای‌کوبی و دست‌افشانی صوفیان، منفرداً یا جمعاً با آداب و تشریفات خاص».^۲ اگرچه سم در سانسکریت نیز معنایی شبیه به سماع دارد: سم (Sam) بنا بر لغت‌نامه سانسکریت^۳ در معنای سوم خود یعنی شاد و خوشحال؛ سما (Sama) به معنای گردهمایی، فستیوال، جشن و سرور،^۴ و نیز به معنای ملودی و آهنگ^۵ آمده است. اما این تحقیق بنا ندارد تا ریشه‌های زبان‌شناسانه لغات را که از تخصص نگارندگان خارج است مورد بررسی قرار دهد و ارتباط آن‌ها را کشف کند. آنچه نگارندگان باور دارند این است که ممکن است اجراکنندگان کتک پس از الگوبرداری

1. Devi, Ragini, (2002), *Dance Dialects of India*, Delhi: Motilal Banarasidass Publishers, p. 166.

۲. عمید، حسن، (۱۳۷۵). فرهنگ عمید. تهران: امیرکبیر، «سماع».

3. M. Monire, Williams, (2008), *Sanskrit English Dictionary*, Munishiram Manoharlal Publishers, New Delhi, "Sam."

4. ibid, "Sama."

5. Walker, Benjamin, (1983), *Encyclopedic Survey of Hinduism: Hindu World*, vol. 2, Munshiram New Delhi: Manoharlal Publishers, "Sama."

از چرخش براماری، بخشی از این تکنیک را نیز ملهم از مبدأ آن نام‌گذاری کرده باشند. و شاید این هم شاهدهی باشد بر فرضیهٔ تحقیق و تأثیرپذیری کتک از سماع. همواره این عقیده وجود داشته که در کتک مودراها و اداهای کمتر و ساده‌تری نسبت به دیگر اجراهای آیینی مورد استفاده قرار می‌گیرد. همچنین شیوهٔ به‌کارگیری بدن پدانتا^۱ در این رقص بسیار متفاوت و منحصر به فرد است، حال آن که در دیگر هفت آیین از اصول گفته شده در کتاب مرجع نتیاسترا پیروی می‌شود. حرکات تکنیکی کتک کمتر با ژست‌های ذکر شده در نتیاسترا و مواردی که در معابد چیدمبرم^۲ نقش شده مطابقت دارد. این مسئله نیز بسیار مهم است که کتک تنها اجرایی است که با موسیقی هندوستانی یا همان موسیقی شمال هند درآمیخته و به همراه آن رشد کرده است. این مسئله پراهمیت است که کتک به طور قطع مانند دیگر اجراهای آیینی در معابد هندویی زاده شده، اما دوران رشد و شکوفایی خود را درون دربارهای مسلمانی سپری کرده است. این مسئله تا بدان جا ذهن پژوهشگران هندی را به خود مشغول کرده که عده‌ای حتی شکل امروزی این رقص را نه مذهبی، بلکه درباری و سکولار می‌دانند. تا پیش از مسلمانان تمامی ابعاد هنر در هند درآمیخته با خدایان هندوئیسم، بودیسم و جینیسم بود، و پس از به تخت نشستن آن‌ها، هنرها می‌باید که خود را با حال و هوای دربار مسلمانی هماهنگ می‌کردند تا زنده بمانند. همزمان با تغییر در فنون، موسیقی کارناتیک^۳ نیز تبدیل به موسیقی هندوستانی و قوالی شد. صوفی‌های دربار بسیار به سبک آواز هندوستانی دروپادا علاقه داشتند، و از جمله این صوفیان شیخ سلیم چشتی است.^۴ آوازهایی در دستگاه موسیقی پداس^۵ در دوران اکبرشاه (بنا بر آیین اکبری^۶) در مجامع صوفیانه خوانده

۱. Padantha. یکی از چند سیستم به‌کارگیری بدن در رقص‌های کلاسیک هندی.

۲. Chidambaram. از شهرهای باستانی ایالت تامیل نادو در هند است که به معابد بسیار قدیمی و نقوش حاوی ژست‌های رقص‌های باستانی بر دیوار معابدش شهره است.

۳. موسیقی کلاسیک هند که در مقابل موسیقی هندوستانی در جنوب هند باقی مانده است.

۴. *Dance Dialects of India*, p. 5.

۵. Pedas

۶. آیین اکبری جلد سوم از اکبرنامه است که کتابی است تاریخی در باب زندگی شاهان مغول و در جلد دوم و سوم به زندگی و سیاست و... اکبرشاه می‌پردازد. این کتاب در قرن شانزدهم میلادی به قلم وزیر وی

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۲۱

می‌شد.^۱ همچنین در آیین اکبری گفته شده که نوعی سبک جدید شعر و موسیقی توسط امیر خسرو دهلوی معرفی شده بود که تلفیقی از سبک‌های ایرانی و هندی بود. شعر داستانی سبازا^۲ (۱۶۳۶ م.) که در کتک اجرا می‌شد، توسط «ملا وجاهی»^۳ یک صوفی مسلمان در گلکندا^۴ در طول پادشاهی سلطان عبدالله قطب شاه (۱۶۲۶ م.) از سلسله قطب‌شاهی نگاشته شده است.^۵ سریواستاوا به نقل از کتاب نوری^۶ می‌گوید که سبک موسیقی قوالی که در آن معمولاً اشعار فارسی را برای اجراکنندگان کتک می‌خوانند، در دوره جهانگیر به کتک اضافه شده است. همچنین در این کتاب آمده است که در این دوران گروه‌های خواننده‌ای به نام دادی^۷ در دربار وجود داشتند که اشعار دروید را در مناسبت‌های مختلف به همراه سازهای ایرانی دف و رباب به همراه طبلا^۸ هندی و پخاوج^۹ اجرا می‌کردند.^{۱۰} واتسیایان معتقد است در دوران مغول‌ها رقص، موسیقی و نقاشی‌ای در هند سوای از هنر هندویی وجود داشت، که متأثر از سبک‌های ایرانی صفوی بود. وی معتقد است که کسی هنرمندان هندو را وادار به تغییر سبک و تغییر در المان‌های هنری نکرد، بلکه دو شاخه هندو و اسلامی هنر توآمان در کنار یکدیگر شکوفا شدند، اولاً به سبب زمینه هندویی و

ابوالفضل بن مبارک تألیف شده است. نسخه اصلی کتاب امروز در قصر هزاردوری (Hazardauri Palace) در بنگال غربی نگهداری می‌شود.

6. Sabarasa

1. Allami, Abul Fazl Ibn-Mubarak, (1873, reprinted 1949-1993), *The Ain-i-Akbari*, translated by Henry Blochmann and Henry Sullivan Jarett, Calcutta: Asiatic Society (Digitized June 11, 2007), pp. 266-267.

2. Sabarasa

3. Wajahi

۴. Golconda شهری قدیمی و مرکز حکمرانی گلکندا (۱۶۸۶-۱۵۱۸ م.)، و امروز در ۱۱ کیلومتری حیدرآباد است

5. *Kathaka the Tradition*, p. 53.

۶. *Kitab-i-Nauras*، کتاب نوری اثر عبدالمظفر ابراهیم عادل‌شاه دوم (۱۶۲۷-۱۵۵۶) از سلسله عادل‌شاهی کتابی است شامل ۵۹ شعر و ۱۷ دوبیتی به زبان دکنی (Daccani) که برای آشنا کردن مسلمان‌زادگان هندی با رازا (Rasa)ها یا شیوه‌های بیان احساسات در زیباشناسی هندو امری مهم تلقی می‌شود.

7. Dhadi

8. Tabla

9. Pakhavaj

10. Ibid, p. 54.

اعتقادات مردم بومی و ثانیاً به سبب موج فرهنگ اسلامی که کشور را فراگرفته بود.^۱ در تصویر ۴، یک اجراکننده مرد با لباسی بلند و دامنی ترک‌دار و گشاده رو به بالا و مشغول اجرا است، در حالی که پاهایش در حالت معمولی، بدن راست و یکی از دست‌هایش مطابق سنت سماع بر روی سر و بالای کلاهش قرار گرفته است. در تصویر ۳، نیز زنی با دامنی گشاده در برابر مهاراجه رام سینگ^۲ (۱۸ م.) در حالت چرخ زدن است، در حالی که دو دستش یکی رو به بالا و دیگری رو به پایین و موازی با شانه است (در حالتی شبیه سماع). در تصاویر ۵ و ۶، که متعلق به یک دفتر نقاشی از دوران کمپانی و متعلق به قرن نوزدهم میلادی در لاکنو است، مرد و زنی با همان لباس و حرکات دست مشابه سماع مشغول اجرا هستند. از حالتی که دامن لباس مرد به خود گرفته مشخص است که در حال چرخیدن بوده است. در این نقاشی‌هایی که همگی از مجالس دربار پادشاهان و نواب مسلمان کشیده شده و در آن اجراکنندگان کتک به تصویر درآمده‌اند، شباهت‌های توصیف‌شده در پژوهش حاضر قابل مشاهده هستند: دامن بلند پیراهنی که به هنگام چرخ زدن‌های مداوم به هوا بلند می‌شود (تصویر ۸)، و حرکات دو دست (یکی رو به بالا و دیگری هم‌ردیف شانه با کف دست رو به پایین)، و مهم‌تر از همه چرخش‌های مداوم و بی‌وقفه در نقطه اوج اجرا، و قرارگیری گروه نوازندگان و قوالان در کنار گود اجرا، که همگی قابل مشاهده و مقایسه با معادلشان در سماع مولویه هستند، همانند رقصنده‌ای که در تصویر ۷ با حرف A مشخص شده است، در برخی نیز مانند تصاویر ۴، ۵، ۶، ۷ و ۸ شباهت تا حدی زیاد است که نمی‌توان به طور دقیق تشخیص داد که اجرا سماع است یا کتک.

1. Vatsyayan, Kapila, (1982), *Dance in Indian Painting*, New Delhi: Abinav Publishers, p. 145.

2. Maharaj singh of Kotah

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۲۳



تصویر ۳. مهاراجه رام سینگ کوتا بر روی اسب و یک رقص بر بهارخواب قصر، کوتا، قرن ۱۸ م. موزه ملی دولتی، آلبرت هال، جیپور (Kathaka the Tradition: Fusion and Diffusion, p. 164)



تصویر ۴. صحنه‌ای از دربار به قلم بساون، انوار سهیلی، لاهور، ۷-۱۵۹۶ بهارت کلا بهاون، ورناسی (ibid, p. 180)



تصویر ۵. اتودی از یک دفتر نقاشی متعلق به دوران کمپانی، لاکنو قرن ۱۹ م، بهارت کلا بهاون،

وراناسی (ibid, p. 185)



تصویر ۶. اتودی از یک دفتر نقاشی متعلق به دوران کمپانی، لاکنو قرن ۱۹ م، بهارت کلا بهاون،

وراناسی (ibid, p. 186)

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۲۵



تصویر ۷. قصر کریشنا، آرت گالری، موزه سیتی پالاس، چیپور (ibid, p. 179)



تصویر ۸. بخشی از سقف اسلحه‌خانه، قرن ۱۹ م. موزه سیتی پالاس، چیپور (ibid, p. 184)

ارزیابی میزان تأثیرات فرهنگی و مذهبی در هنرهای پرفورمانس (اجرایی) امری بسیار دشوار است، مخصوصاً در کشوری مانند هندوستان که تحولات فرهنگی ناشی از ورود گروه‌های فرهنگی با پس‌زمینه‌های دینی گوناگون را از دیرباز به رخ جهان کشیده است. ورود اقوام گوناگون از جمله آریایی‌ها (بنا بر ودا)، یونانی‌ها، رومی‌ها، سکاها، هون‌ها، چینی‌ها، مغول‌ها، افغان‌ها، ایرانی‌ها و... با عنوان مهاجم، بازرگان، حاکم و... در دوره‌های مختلف منجر به تلفیق انواع فرهنگ‌ها در هند شده است. همان‌طور که می‌دانیم این مردمان هر یک با پیشینه فرهنگی خود وارد این سرزمین شده و هند نیز همه آن‌ها را جذب کرده است. همه دلایل یادشده در جهت این که قبول کنیم امکان ندارد کتک که متعلق به شمال کشور است (مرکز اغلب مهاجرت‌ها) از گزند تغییرات و تأثیرات محفوظ مانده باشد، کافی است. برای مثال، همواره بحث درباره این مسئله وجود دارد که چرا همه اجراهای آیینی هندی علی‌رغم تمام تفاوت‌های فردی، شبیه یکدیگرند، ولی مسئله فردیت و تفاوت‌های فردی درباره کتک بیش از دیگر اجراها صادق است؟ آنچه رفت پژوهش را به سمت این دیدگاه سوق می‌دهد که به احتمال زیاد این تفاوت ناشی از تأثیرپذیری عمیق از مسلمانان و مخصوصاً صوفیسم است.

نتیجه‌گیری

اجرای آیینی یکی از ابتدایی‌ترین راه‌های ابراز سرسپردگی و بندگی از سوی انسان به خداوند بوده، و هیچ تمدن باستانی‌ای عاری از اجراهای آیینی در طول تاریخ نبوده است. تمدن هند نیز از این قاعده مستثنا نیست و انواع اجراهای نیایشی‌اش را تا به امروز حفظ کرده و زنده نگاه داشته است. سماع نیز مانند دیگر شاخه‌های هنری به ارکانی وابسته است و مانند اغلب اجراهای آیینی و نیایشی مشتمل بر ادبیات و شعر، آواز، موسیقی، لباس و حرکات بدن است. چنان که می‌دانیم، تمام انواع هنرها در هندوستان ریشه‌ای مقدس داشته‌اند و اجرای آیینی کتک نیز چنین است. اما کتک مانند بسیاری از هنرها در هند، در دوران سلاطین دهلی و امپراتوران مغول، بنا بر مراودات فرهنگی بین اسلام و هندوئیسم، تغییراتی چند پیدا کرد. آنگاه که سخن از اسلام در درباره‌های مسلمانی در هند به میان

مطالعه تطبیقی اجرای آیینی کتک و سماع مولویه از منظر تاریخی ۲۷

می‌آید، ذهن ناخودآگاه به سمت صوفیگری می‌رود، چراکه همواره در تاریخ آمده که اغلب شاهان مسلمان هند صوفی یا به صوفیگری علاقه‌مند بوده‌اند و در دربارهای خود مجالس سماع بسیار برپا می‌کردند. لذا بنا بر پژوهش حاضر اجرای آیینی کتک در دوران حکومت سلاطین دهلی و گورکانیان که به دلیل علاقه شاهان مسلمان به صوفیسم به طور همزمان با سماع مولویه در کاخ‌ها به اجرا درمی‌آمد، به تدریج تحت تأثیر این سنت صوفیانه قرار گرفته و در جهت آن تغییر یافته است (جدول ۱). این تغییرات در این اجرا به طور کلی مشتمل است بر تغییر در ادبیات و کلام، از اشعار و افسانه‌های هندوی و حماسه‌های ایزدان به اشعار صوفیانه و عرفانی به زبان فارسی؛ لباس‌های پوشیده‌تر به تبعیت از رکن حفظ حجاب در اسلام؛ موسیقی قوالی و سبک موسیقی هندوستانی؛ و به طور خاص تغییر در حرکات بدن. چرخ زدن‌های پیاپی درویشان بر حول محور یک پا و نگه داشتن یکی از دست‌ها در بالای سر با کف دست رو به آسمان و گاه بر روی سر و کلاه، و دست دیگر بالا آمده به صورت افقی تا سر حدّ شانه با کف دست رو به پایین، در اجرای آیینی کتک نیز به شکلی مشابه وجود دارد. البته لازم به ذکر است چرخ زدن و پیروئت در کتک تنها حرکت این اجرا نیست (مانند سماع) و در هنگام اوج ریتم موسیقی و قوالی و در حالت از خودبی‌خودشدگی رقصنده اجرا می‌شود.

جدول ۱. شباهت‌های رقص آیینی کتک و سماع مولویه

سماع	کتک
 <p>حالت از خودبی خودشدگی با شنیدن کلام صوفیانه</p>	 <p>حالت از خود بی خودشدگی با شنیدن کلام صوفیانه</p>
 <p>چرخ زدن‌های پی‌پایی حول محور یک پا</p>	 <p>براماری</p>
 <p>نگه داشتن دو دست در بالای سر هنگام چرخ زدن</p>	 <p>نگه داشتن دو دست در بالای سر در هنگام اجرای براماری</p>
 <p>تنوره</p>	 <p>انگ‌رخ</p>
 <p>قوالی</p>	 <p>قوالی</p>
<p>اشعار صوفیانه به زبان فارسی</p>	<p>اشعار صوفیانه به زبان فارسی</p>

پادشاهان هند بنا بر فرهنگ بومی منطقه و علاقه هندویان به اجراهای آیینی خود و به ویژه رویکرد نیایشی آن‌ها، هیچ‌گاه از این هنر روی‌گردان نشدند و همواره مجالس کتک^۱ را در قصرهای خود بنا به مناسبت‌های گوناگون برپا می‌داشتند. در این دوران پادشاهان و

۱. به دلیل این که مراکز پادشاهان مسلمان اغلب در نیمه شمالی شبه‌قاره بود و رقص این مناطق کتک است.

بعدها نواب، خود اغلب هنرمند بودند و دستی در آواز و موسیقی داشتند و گاه در این مجالس به اجرا می‌پرداختند و حتی در برخی موارد قطعاتی نیز توسط آن‌ها به این اجراها اضافه شده است. از سوی دیگر، با پیشینه‌ای که صوفیان در دربار پادشاهان در دوران سلاطین دهلی و پس از آن در دوران امپراتوران مغول داشته‌اند، بسیار در تاریخ آمده که بسیاری از پادشاهان مسلمان خود صوفی بوده و در مجالس سماع شرکت می‌جسته‌اند. بنا بر آنچه رفت، روابط دوستانه‌ای میان صوفیان و هندویان برقرار بوده و از آنجا که دربار در شاخه فرهنگ هم از صوفیسم و سماع و هم از کتک حمایت می‌کرده و مجالس هر دو را ترتیب می‌داده، و بنا بر آنچه در باب شباهت‌های ظاهری در لباس، موسیقی و برخی حرکات در این پژوهش آمد، امکان درست بودن فرضیه این پژوهش در باب این دیدگاه که به احتمال زیاد این دو آیین در دوران حکام مسلمان هند از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند دور از ذهن نیست. اگرچه امروز بزرگان و مرشدان کتک و سماع مولویه منکر تأثیرات ظاهری دو آیین در دوره‌های شاهان مسلمان در هند هستند، لازم به ذکر است که تحقیقاتی از این دست ما را هر چه بیشتر به این دیدگاه می‌رساند که اجراهای آیینی در میان تمامی اقوام بیانگر ارتباط انسان‌ها با مبدأ جهان بوده و کشش او را به سوی کانون غیرمادی جهان تصویر می‌کنند. در واقع شباهت‌های صوری و معنایی میان آن‌ها بدین معناست که همگی این کانون را به صورت نمادین در مرکز حلقه قرار می‌دهند و خود مانند افلاک به گرد آن می‌چرخند، چراکه بشر با هر کیش و آیینی معتقد بوده است که همه ذرات هستی با نظم و هماهنگی ویژه‌ای در رقص‌اند، و بنابراین تلاش می‌کردند که با نظام هستی و طبیعت هماهنگ شوند. چنین آیین‌های مشابهی در واقع نماد آرزوی دیرینه بشر یعنی اتحاد انسان و کانون هستی است. به علاوه شناخت تأثیر و تأثرهای میان آیین‌هایی از این دست گستردگی و محبوبیت فرهنگ ایرانی-اسلامی را نمایان می‌سازد.

فهرست منابع و مآخذ

- تفضلی، ابوالقاسم، (۱۳۷۰)، *سماع درویشان در تربت مولانا*، تهران: مؤلف.
- حاکمی، اسماعیل، (۱۳۷۱)، *سماع در تصوف*، تهران: دانشگاه.
- حیدرخانی، حسین، (۱۳۷۴)، *در سماع عارفان: بحثی کامل و فراگیر پیرامون سماع*، تهران: سنایی.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۹)، *دنباله جستجو در تصوف ایران*، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- عمید، حسن، (۱۳۷۵) *فرهنگ عمید*، تهران: امیرکبیر.
- نفیسی، سعید، (۱۳۸۵)، *سرچشمه تصوف در ایران*، تهران: اساطیر.
- Allami, Abul Fazl Ibn-Mubarak, (1873 reprinted 1949-1993), *The Ain-i-Akbari*, Translated by Henry Blochmann, and Henry Sullivan Jarett, Calcutta: Asiatic Society (Digitized June 11, 2007).
- Devi, Ragini, (2002), *Dance Dialects of India*, Delhi: Motilal Banarasidass Publishers.
- Jahangir, (1999), *The Jahangir-Nama, Memoirs of Jahangir, Emperor of India*. Annotated, edited, and translated by M. Thackson Wheeler, Oxford: Oxford University Press.
- Mahomed, Malik, (2007), *The Foundations of the Composite Culture in India*, Delhi: Aakar Books Publications.
- Massey, Reginald, (2004), *India's Dances: Their History, Technique and Repertoire*, New Delhi: Abhinav Publications.
- Metcalf, Barbara. D., (2009), *A Historical Overview of Islam in South Asia in Practice*, Princeton New Jersey :Princeton University Press.
- Monier, M. Williams, (2008), *Sanskrit English Dictionary*, New Delhi: Munishiram Manoharlal Publishers.
- Narayan, Shovana, (2007), *The Sterling Book of Indian Classical Dances*, Uk, U.S.A and India: Sterling Publishers.
- Schimmel, AnneMari, (2011), *Sufism in Indo Pakistan: in Mystical Dimensions of Islam*, North Carolina: University of Caroline Press.
- Sinha, Manjari, (2000), "Kathak," in: *Indian Dance: the Ultimate Metaphor*, edited by Shanta Serbjeet Singh, New Delhi: Bookwise.
- Srivastava, Ranjana, (2008), *Kathaka the Tradition: Fusion and Diffusion*, New Delhi: D. K. Print World.
- Vatsyayan, Kapila, (1982), *Dance in Indian painting*, New Delhi: Abinav Publishers.
- Walker, Benjamin, (1983), *Encyclopedic Survey of Hinduism: Hindu World*, vol. 2, New Delhi Munshiram Manoharlal Publishers.