

## مقدمه

در آغاز این مقاله می‌توانم به صراحت اظهار کنم که بیش از نیم قرن با رقص ایرانی در مقام اجرا کننده، طراح رقص و پژوهشگر سروکار داشته‌ام و روشن است که دیدگاه‌هایم همین دلمشغولی و عشقم به این نوع از بیان فرهنگی ایرانی را منعکس می‌کند. آن هیجان زیبا شناختی‌ای که از بداهه‌پردازی و زیر ساخت‌های هندسی هنر رقص بداهه فردی ایرانی برمی‌خیزد همچنان با سروری ویژه قلبم را می‌آکند. تحقیق در مبحث رقص ایرانی تمامی هیجان کشف یک داستان مرموز را در خود دارد.

بنابراین می‌خواهم دقت و توجه خاصی صرف کنم تا به دانشجویان علاقه‌مند به هنرهای ایرانی تازمترین نتایج بهترین تحقیقات در این مبحث را، که با رویه‌ای کند اما نویدبخش در حال رشد است، ارائه دهم. من از همان آغاز دریافتم که ایرانیان با رقص، به خصوص رقص بداهه فردی، یک رابطه عشق و نفرت دارند، و از آنجا که زیباشناختی بنیانی آن را درک کرده بودم دوست داشتم دلیل این امر را بدانم. رقص در خلاء موجودیت پیدا نمی‌کند، بلکه با تمامی قالب‌های بیان فرهنگی و زیباشناختی دیگر ارتباط دارد، و من برای شناخت و درک آن ناگزیر از کاوش موسیقی، خوشنویسی، معماری، نمایش و به خصوص ادبیات بودم.

از ابتدای کار، پیوند عمیق بین حرکات و فنون رقص بداهه فردی ایرانی و سایر قالب‌های بیان تجسمی و اجرایی را احساس و عمری را در اثبات این پیوندها صرف کردم (shay 1997, 1999). به زبان ساده، برای شناخت رقص ایرانی فهمیدم که باید حافظ را بشناسم و سپس با زیستن در میان همه‌ی این قالب‌های بیان هنری متوجه شدم که ریشه‌های بس محکم در یکی از غنی‌ترین تمدن‌های جهان دوانده‌ام.

---

رقص ایرانی به عنوان یک مبحث پژوهشی در زمینه‌ی تحقیق، و مخصوصاً تحقیقی که هنرها و دیگر قالب‌های بیان فرهنگی ایرانی مثل شعر و موسیقی را شخصیت‌پردازی می‌کند، بسیار عقب مانده است. نگرش‌های مبهم و اغلب منفی بسیاری از ایرانیان، اگر نگوئیم اکثر آنان حتی پژوهشگران نسبت به رقص

موجب شده تا من از واژه‌ی «رقص هراسی» (Choreophobia) برای توصیف این ناسازگاری استفاده کنم (Shay 1999). طی نیم قرن گذشته تعداد محدودی نوشته‌ی جدی درباره‌ی مبحث رقص ایرانی تألیف شده ولی بخش اعظم این نوشته‌ها کم و بیش از جانب استنباط‌های شایع و خیال‌بافی‌های رمانتیک درباره‌ی رقص و رقصندگان ایرانی و آفریدن داستان‌های شرقی‌مآبانه برای اجرای آن به سختی آسیب دیده است. این استنباط تا حد زیادی ریشه در سوء تعبیر داده‌های تاریخی محدودی دارند که در اختیار ماست و عموماً در قالب شرح و وصف‌های اغلب کینه‌توزانه از رقص و رقصندگان به قلم نویسندگان بیگانه‌ای آمده است که روزنگارها و سفرنامه‌های خود را مرتب برای طیف گسترده‌ای از خوانندگان اروپایی و محلی خود منتشر می‌کردند.

متأسفانه این نوشته‌ها، و طرح‌های اندکی که مسافران و روزنگاران خارجی کشیده‌اند، در کنار آثار قابل توجه هنرمندان بومی در سرتاسر تاریخ ایران همچنان منبع اصلی اطلاعات ما درباره‌ی مبحث رقص و رقصندگان محسوب می‌شود. از آنجا که بیشتر نویسندگان کتاب‌ها و مقاله‌های جدی اخیر با نیت خوبی قلم به دست می‌گیرند، فکر می‌کنم انتقاد از مؤلفین مشخص روی هم رفته دلسرد کننده باشد، به ویژه از آنجا که بسیاری از سوء تعبیرها در کتاب‌ها و نوشته‌های گوناگون تکرار شده‌اند و اشاره به برخی موضوعات به جای کتابها یا مقاله‌هایی که آنها در خود جای داده‌اند سودمندتر خواهد بود. با این حال، ضروری است یکی دو مثال، به خصوص از نویسندگان قدیمی‌تر، ذکر شود تا برخی مشکلات مهم برآمده از نوشته‌های آنان نمایان شود. بسیاری از موضوعاتی که من در این مقاله به آنها اشاره خواهم کرد، مثلاً اینکه رقص در فرهنگ ایرانی از چه چیز تشکیل شده، آیا رقص در دوره‌های باستان جزء مسائل مذهبی بوده، در تعداد زیادی از نوشته‌های قبلی درباره‌ی رقص ظاهر شده‌اند و نویسندگان بعدی مدام همان سوء تعبیرها و اشتباه‌های گذشتگان را تکرار می‌کنند و آن سوء تعبیرها یا عقاید استنباطی را واقعیت می‌پندارند. علاوه بر این، فکر می‌کنم توصیف و تحلیل یک رقص تنها از زاویه‌ی دید حرکات و فنون آن، هر قدر هم به چشم برخی خوانندگان جالب باشد، برای پژوهشگران کفایت نمی‌کند.

توصیف حرکت تنها نخستین مرحله‌ی اساسی از روند تحقیق است. محققان می‌توانند تحقیق‌ها و یافته‌های خود را تا حد ممکن با اطلاعاتی درباره‌ی زمینه‌ی اجرا، اجراکنندگان، نگرش‌های فردی و گروهی نسبت به اجرا و داده‌های دیگری غنی سازند که نکات اجتماعی و زیباشناختی جذابی درباره‌ی جامعه‌ی ایرانی، چه در طول تاریخ و چه، زمان حاضر آشکار می‌کنند. گسترش نظریه‌ها و مفاهیم حول و حوش مبحث رقص ایرانی برای محققان خارج از این حوزه نیز ملاک‌هایی مفید برای توجه به این مبحث فراهم می‌آورند، راه‌هایی برای تحلیل پرهیز از رقص در عرصه‌ی پژوهش ایرانیان و یک ابزار مقایسه با سایر سنت‌های رقص. این مقاله به صورت یک راهنما همراه با پیشنهادهایی برای تحقیق‌های آتی طراحی شده است و می‌کوشد تا شواهد جاری موجود از رقص ایرانی را به سیاقی روشن و حقیقت‌بینانه، به همراه یک کتاب‌شناسی به منظور تأمین منبع تحقیق‌های آتی، ارائه دهد.

علاوه بر نوشته‌های جدی‌ای که در پاگراف قبلی به آن اشاره کردم، چندین نوشته‌ی شوق‌زده و بسیار رمانتیک در گذر سال‌ها پدیدار شده‌اند که ادعاهایی کاذب مطرح کرده‌اند؛ از جمله اینکه: (1) به لحاظ تاریخی یک سنت رقص کلاسیک وجود داشته که دارای نظامی برای آموزش بوده، یا (2) رقص بداهه‌ی فردی دارای حرکت‌های دستی «معنا» دار از گونه‌ی آن «معنا»‌هایی است که مودرها در رقص‌های کلاسیک هندی مثلاً بهاراتا ناتیام و کاتهاک دارد. 1. یک فرم رقص کلاسیک مثل باله‌ی کلاسیک غربی یا سنت‌های رقص کلاسیک هندی، باید واژگانی برای حرکات و فنون، یک روش آموزشی نظام مند و هنرستانی که سنت رقص را به اسلوبی نظام‌مند آموزش دهد داشته باشد.

موسیقی کلاسیک ایرانی (سنتی) بیش از یک قرن است که این لازمه‌ها را داشته است، بنابراین می‌توانیم بگوییم یک سنت موسیقی ایرانی کلاسیک وجود دارد، اما همان‌طور که عامری (1382) و من (Shay 1999) هر دو اشاره کرده‌ایم، رقص هیچکدام از این لازمه‌های اساسی را ندارد. بنابراین وقتی مجید رضوانی می‌نویسد: «... قواعد رقص کلاسیک درست تا همین روزگار ما حفظ شده‌اند، حتی اگر عده‌ی محدودی رقصنده‌ی قدیمی تنها مخزن اسرار آنها محسوب شوند» (Rezvani 1962: 159)، پژوهشگر جدی باید از پذیرفتن این تخیل رضوانی که سنت رقص کلاسیک از روزگار پیش از اسلام به شکل سری به اجرا در می‌آمده است بر حذر باشد. با اینکه همه‌ی محققان بدون تردید از وجود طبقه‌ای از مطربان حرفه‌ای، و در بین آنان رقصندگان، آگاه هستند، در هیچ دوره از تاریخ ایران گواهی مبنی بر وجود یک سنت کلاسیک یافت نمی‌شود. تنها سنت کلاسیک به معنای سنتی دارای یک واژگان، یک هنرستان و یک روش آموزش نظام‌مند، فقط در ازبکستان موجود است، آن هم به خاطر سیاست‌های هنری شوروی که حکم بر ایجاد گروه‌های رقص ملی در سراسر شوروی سابق و اقرار آن می‌داد (Karimova؛ 2002، 2002؛ DojShay 2002؛ 1977، 1975، 1973).

بخش دوم این اندیشه که یک سنت رقص کلاسیک وجود داشته، این پیش فرض بحث‌انگیز را به دنبال دارد که رقصندگان در ایران پیش از اسلام مورد تکریم و احترام بوده‌اند. برای اثبات این مطلب مطلقاً مدرکی وجود ندارد، و در حقیقت با نگاهی به تاریخ جایگاه اجتماعی مطرب‌های حرفه‌ای در کل جهان باستان، شواهد فراوانی وجود دارد حاکی از اینکه مطرب‌های حرفه‌ای طبقه‌ی تحقیر شده‌ای تشکیل می‌داده‌اند. چه در بیزانس و چه در رم، اعضای طبقات بالایی اجتماع به طور قانونی از ازدواج با آنان منع شده بودند. قانون ویژه‌ای باید به تصویب می‌رسید تا امپراتریس تئودورای بدنام (همسر یوستینیانوس اول)، که قبلاً از مطرب‌های عمومی محسوب می‌شد، بتواند به طرز قانونی به نجیب‌زادگی برسد تا یوستینیانوس با او ازدواج کند. با این حال تمامی دستگاه دولتی بیزانس هم نتوانست گذشته‌ی مشکوک او را پاک کند (Bridge 1978؛ Herrin 2001).

هیچ دلیلی وجود ندارد، و مدرکی هم نیست که رقصندگان در ایران پیش از اسلام از جایگاه اجتماعی ممتازی برخوردار بوده باشند. 2. هیچ گواهی وجود ندارد که شکل و حالت دست ها و انگشتان و اجزای صورت معنایی رمزبندی شده همانند رقص های کلاسیک هندی تازه باز سازی شده بهار اتا ناتیم و کاتهاک داشته باشد. این بدان معنا نیست که عناصری از اطوارهای بیانگرانه (mimetic) در برخی گونه‌های رقص ایرانی حضور ندارند. سید ابوالقاسم انجوي شیرازی (1351) اطوارهایی را در تعداد زیادی از بازی‌های نمایشی، مخصوص زنان ایرانی، توصیف می‌کند، اما اطوارهای مذکور در این زمینه‌ها به طرز خودجوش اجرا می‌شود نه به سیاقی رمزبندی شده که مشخصه فرم‌های رقص کلاسیک هندی است. طبق مشاهده‌ی کلی لوییس ایسن الفاروقی در رقص بداهه‌ی فردی سراسر خاورمیانه، رقص ایرانی يك هنر مجرد است «نه يك هنر توصیفی یا تشریحی» (Al-faruqi 1987: 7).

نوشته‌های مربوط به رقص ایرانی و سایر گونه‌های رقص خاورمیانه، مثل رقص بداهه‌ی فردی مصری، اغلب در نوعی خود غریب‌سازی شریک‌اند، یعنی نویسندگان آنها که اغلب رقصنده هستند، میل دارند به چشم مخاطبان خود غریب‌تر و جالب‌تر جلوه کنند و به همین خاطر درباره‌ی رقص‌هایی غیر واقعی مثل «رقص آتش زرتشتی» یا «رقص بردگان» قلم می‌زنند، یا به خوانندگان غربی از همه‌جا بی‌خبر خود می‌گویند که رقص بداهه فردی ایرانی به طور سنتی داستانی را بازگو می‌کند. يك نمونه از این دست توسط يك زن دانشجوی ایرانی در آمریکا در کتابی پر خواننده نقل شده است: "در رقص ما حرکت دست‌ها چیزهای خاصی را بیان می‌کند. يك زبان حرکت وجود دارد، و کسانی که این زبان را می‌دانند میتوانند داستان را چنان که گویی در قالب زبان گفتاری تعریف شده تشریح کنند. کسانی که در آمریکا رقص مرا دیده‌اند می‌گویند: «چه دست‌هایی با وقاری دارید!» دست‌ها باید با وقار باشند تا سخن‌گو به حساب آیند... شاید یکی از رقص‌های سنتی ما بتواند این مطلب را توضیح دهد.

این رقص داستان رقصنده‌ای است که شاهزاده‌ای عاشقش می‌شود، ولی نمی‌تواند با او ازدواج کند چرا که او يك دختر رفاص است. دختر دلشکسته به راه خود می‌رود. شاهزاده بدون او روی خوشبختی نمی‌بیند. بنابراین او را پیدا می‌کند و به او می‌گوید که حاضر است از مقام شاهزادگی خود دست بکشد تا با او ازدواج کند اگر قرار باشد بین تخت پادشاهی و او یکی را انتخاب کند، وی تصمیمش را گرفته است. اما دختر که می‌داند او باید شاهزاده باقی بماند و به خاطر مصلحت مردم به پادشاهی برسد، به او می‌گوید که دل شکسته‌اش با عشق دیگری التیام یافته و دیگر او را دوست ندارد (28-29، 1953، Najafi).

هیچ عرصه‌ی تحقیق دیگری در کاوش‌های ایرانی به نظر نمی‌رسد که در آن بتوان با چنین اظهار نظرهای شرق‌زده و دروغینی بر خورد کرد و با ذکر چنین موضوعاتی ذهن خوانندگان و دانشجویان را

منحرف کرد. در این عصر اینترنت که در آن هر فرد می تواند برای خود یک وبسایت راه اندازی و در رابطه با هر مبحثی ادعاهای مضحکی کند، ارائه‌ی داده‌های روشن و بی‌طرفانه به خواننده‌ی علاقه‌مند درباره‌ی دانسته‌های ما از رقص ایرانی، و شاید مهم‌تر از آن، ندانسته‌های ما از این رقص مسئله‌ای حیاتی است. با این کار شاید مقاله‌ها و کتاب‌های ما کوتاه‌تر شوند، اما اعتبار بیشتری می‌یابند و در نهایت جالب‌تر و رضایت‌بخش‌تر از کار در می‌آیند.

مشکل دیگری هم وجود دارد. محققانی که در ایران روی این موضوع کار می‌کنند با توجه به ارجاعاتی که در آثار خود می‌دهند و منابع کتابشناسی‌ای که معرفی می‌کنند ظاهراً هیچ تماسی با جدیدترین تحقیقات بین‌المللی درباره‌ی رقص و بسیاری از دیدگاه‌های نظری و مفهومی جدیدی که در نشریه‌هایی همچون دنس‌ریسرچ جورنال و دنس کرانیکل یافت می‌شود ندارند، و پژوهشگران رقص ایرانی در گردهمایی‌های سالانه‌ی پژوهشی‌ای که از جانب سازمان‌های مشهوری همچون گردهمایی تحقیق در زمینه‌ی رقص (CORD, Congress on Research in Dance) یا پژوهشگران تاریخ رقص (Dance History Scholars) برگزار می‌شود حضور نمی‌یابند. عدم تماس آنها با همکارانشان در این عرصه باعث می‌شود که نوشته‌ها و نتیجه‌گیری‌های آنان همواره کهنه و «خارج از رده» باشد. به همین دلیل این مقاله روال خود را از بنیانی‌ترین بحث حرکت و رقص آغاز می‌کند تا به توصیف و تحلیل اطلاعات تاریخی و معاصر می‌پردازد.

## ایران بزرگ

نکته مهم‌تر اینکه رقص در ایران کنونی تنها بخشی از گونه‌های رقص و فعالیت‌های رقص موجود در جهان ایرانی بزرگتر محسوب می‌شود. در حالی که مرزهای کنونی ایران معرف واقعیت سیاسی حاضر هستند، مرزهای فرهنگی ایران بزرگ بسیار گسترده‌ترند و این مرزهای فرهنگی، به جای مرزهای سیاسی، بیش از پیش ملاک‌های منابع مهم تحقیق همچون دایره‌المعارف ایرانیکا و سایر پژوهش‌های مهم را تعریف می‌کنند و شکل می‌دهند. رقص نیز مانند سایر جنبه‌های هنری همچون ادبیات و نقاشی در هرات، سمرقند، بخارا، بلخ و سایر شهرهایی که امروزه دیگر جزو ایران نیستند وجود داشته و هنوز دارد.

بنابراین برای بررسی رقص ایرانی مطلقاً ضروری است که این موضوع در عرصه‌ی تاریخی و جغرافیایی وسیع‌تری مطالعه شود. بدین ترتیب هر کاوشگر رقص در ایران نیازمند آشنایی با فعالیت‌ها، رویدادها و اجراهای رقص و آثار منتشر شده درباره‌ی رقص در ازبکستان، تاجیکستان، آذربایجان، ارمنستان، گرجستان و سایر مناطق مرتبطی است که بخشی از جهان بزرگتر فرهنگ ایرانی را شکل می‌دهند. کشور ایران در خلاء وجود ندارد؛ دور تا دور آن را جوامع و اقوامی احاطه کرده‌اند که در

زبان، فرهنگ، ادبیات و سنت‌های تاریخی با آن شریک‌اند. علاوه بر این، جهت ترسیم پس‌زمینه‌های رقص ایرانی، کاوش در سنت‌های رقص منطقه‌های همسایه و خارج از جهان فرهنگی ایران بزرگ نیز اهمیت زیادی پیدا می‌کند.

بدین ترتیب محقق می‌تواند ویژگی‌های منحصر به فرد رقص ایران را دریابد و مشخصه‌های مشترک آن با سنت‌های جهان عرب، ترکیه، قفقاز و اروپا از غرب، و هند و پاکستان از شرق را، که همگی رابطه‌ای تنگاتنگ، هم‌دوستانه و هم‌خصمانه، با ایران داشته‌اند، کشف کند.

## حرکت

در هر بررسی رقص ابتدا باید به حرکات آن نگاه کنیم که اجزای تشکیل‌دهنده رقص به شمار می‌روند. حرکت همواره جابجایی از مکانی به مکان دیگر، یا حرکت دادن چیزی از جایی به جایی دیگر است. حرکت ممکن است اختیاری یا بی‌اختیار باشد. مثلاً در دستگاه هاضمه که حتا هنگام خواب به کار خود ادامه می‌دهد حرکت بی‌اختیار رخ می‌دهد، یا واکنش شخص در برابر عاملی ترساننده موجب واکنش‌های بدنی بی‌اختیاری مانند عرق کردن یا ترشح سریع آدرنالین می‌شود. حرکت اختیاری وقتی رخ می‌دهد که فرد به خواست خود حرکت کند، مثلاً در رقص. حرکت یعنی شیء یا بدنی که درون فضا و زمان جابجا می‌شود. حرکت در رقص به وسیله‌ی بدن انسان انجام می‌شود.

نکته‌ی دوم در رابطه با رقص این است که حرکات‌های رقص در کل دارای الگو و همچنین ریتم هستند. سومین و تعیین‌کننده‌ترین نکته که با این حال اغلب توصیف‌کنندگان رقص آن را فراموش می‌کنند این است که اجراکننده‌ی این حرکات باید قصد رقصیدن داشته باشد. قصد رقصیدن به ویژه در جوامعی که در آنها حرکات‌های دارای الگو و ریتم دیگری رخ می‌دهد جنبه‌ی تعیین‌کننده دارد. در اینجا باید خواننده را متوجه ساخت که حشرات، پرندگان و حیوانات، که برخی تیره‌هایشان حرکات‌های الگودار و ریتمیک دارند، نمی‌رقصند. این انگاشت کهنه بارها در تاریخچه‌های قدیمی تر و رمانتیک رقص آمده است، مثل کتاب معروف کورت زاکس، تاریخ رقص جهان (Sachs 1937)، منبعی از رده خارج که هنوز هم برخی نویسندگان که تا حد زیادی از جریان اصلی پژوهش‌های کنونی رقص دور مانده‌اند به آن استناد می‌کنند.

اما این انگاشت که موجودات حیات وحش میرقصند از جانب پژوهش‌گران کنونی رقص رد شده است. موجوداتی که این حرکات را دارند، مانند زنبورها، پیام‌هایی از نوع دیگر می‌فرستند؛ نمایش جفت‌یابی، یا اشاره به محل منابع غذایی. این موجودات به غرایز طبیعی خود پاسخ می‌دهند. هیچ قصدی برای رقصیدن در کار نیست (Royce 1977: 3-7)، بنابراین ضمن اینکه می‌توان گفت حرکت، چه بین

حشرات و چه نزد انسان‌ها، رساننده‌ی معنا و مفهوم است، فقط انسان است که می‌رقصد. باید این را هم اضافه کرد که برخی جوامع، مثلاً در جنوب اقیانوس آرام یا بین برخی بومیان استرالیا، هستند که برای رقص هیچ واژه‌ی خاصی ندارند. رقص در برخی جوامع چنان پیوند نزدیکی با زمینه‌ی اجتماعی یا روحانی‌ای که در آن اجرا می‌شود دارد، و نیز جنبه‌ای جدایی‌ناپذیر از موسیقی و شعر، لباس و نقاب را تشکیل می‌دهد که بخشی از اجرای آن محسوب می‌شود. بدین ترتیب باید دانست که رقص در جوامع مختلف به شکل‌های متفاوتی مفهوم‌پردازی و سازمان‌دهی می‌شود، و محقق دقیق باید روشن کند که در جامعه‌ی خاص مورد توصیف و تحلیل او چه ملاک‌هایی برای رقص وجود دارد (9-16: 1977 Royce؛ Keappler 1972: 173).

در جهان ایرانی به جز رقص فرم‌های زیادی از حرکات ریتمیک الگودار یافت می‌شود که شامل فعالیت‌های کاری همانند دروگری، قالیبافی و فلز کاری است. حرکات هنرهای رزمی، مانند ورزش‌های زورخانه، و نیز حرکات‌های موجود در مراسم مذهبی مانند عزاداری و حرکات‌های الگودار ریتمیک مورد استفاده در برخی مراسم اهل تصوف نیز از این جمله‌اند. بنابراین در ایران قصد اجرای رقص یکی از لازمه‌های اساسی برای تعریف رقص در مقابل سایر فعالیت‌های الگودار و ریتمیک به شمار می‌رود. اشاره به این نکته از آن روست که برخی نوشته‌ها درباره‌ی رقص ایرانی حرکات زورخانه و حتا فعالیت‌هایی مثل عزاداری و مراسم زار و لُئب گوآتی بلوچستان را تحت مقوله‌ی رقص قرار داده‌اند. بسیاری از این فعالیت‌ها ممکن است از نظر شکل حرکات به ساختار رقص شباهت پیدا کنند، اما محقق باید تعیین کند که فرد قصد رقصیدن دارد یا می‌خواهد حرکات دیگری مربوط به فعالیت‌های مذهبی، کار یا هنرهای رزمی اجرا کند.

### رقص‌های محلی

من در اینجا فقط بعضی مشاهداتم درباره‌ی حرکات‌های ویژه‌ی رقص ایرانی را ارائه می‌دهم، زیرا شماری از توصیف‌های خوب و دقیق از حرکات‌های رقص ایرانی در جاهای دیگر آمده است (مثلاً: عامری، 1382؛ ; Hasanov, 1988; Karimova, 1973, 1975, 1977; Nurdzhanov, 1965; Shay, 1999; Hamada, 1978 Karomatov and Nordzhanov, 1986). در اینجا نیز مانند سایر مناطق خاورمیانه دو نوع رقص اصلی وجود دارد: رقص‌های بداهه‌ی فردی، معمول‌ترین فرم رقص شهری؛ و رقص‌های محلی، که مشخصه‌های خود را از ویژگی‌های منطقه‌ی خود می‌گیرند.

رقص‌های محلی که شاخص بخش بزرگی از جهان روستایی ایران محسوب می‌شوند عموماً گروهی هستند، هرچند رقص بداهه‌ی فردی هم در منطقه‌های روستایی دوردستی همچون گیلان و کرانه‌های

خلیج فارس وجود دارد. گذشته از آن، شمال غربی و بخش غربی مرکز ایران (لرستان، کردستان، آذربایجان) در انتها الیه شرقی ناحیه‌ی جغرافیایی یک گونه از رقص‌های صفی قرار دارند که مشخصه‌ی آن الگوهای رقصی روی هم رفته کوتاه و تکرار شونده است که مدام با پاکوفتن‌ها و حرکت‌های دیگر پیچیده و تزئین می‌شوند. این رقص‌ها همواره رهبری دارند که در یک سر صف قرار می‌گیرد، فردی که در اجرای یک رقص خاص مهارت زیادی دارد و رقصندگان دیگر از او پیروی می‌کنند. این شخص هرگونه تغییر در قدم‌ها و حرکت‌ها را به دیگران علامت می‌دهد و اغلب بدین‌منظور از یک دستمال استفاده می‌کند. این رقص‌های صفی روزگاری در سراسر اروپا و خاورمیانه تا مناطق شمالی و غربی‌ای مثل ایسلند در قرون وسطا اجرا می‌شدند. ولی اکنون رقص‌های صفی پیش از همه سنت رقص‌های کشورهای بالکان، ارمنستان، ترکیه، آذربایجان، عراق، لبنان، اردن و سوریه به حساب می‌آیند. به طوری که رقص‌هایی مثل دبکه، بار و هالای در بسیاری از این مناطق یافت می‌شوند.

بنابر این اطلاعات درباره‌ی رقص‌های این مناطق پس‌زمینه‌ای برای رقص ایرانی به دست محقق می‌دهد تا در این مورد خاص، رابطه‌ی این رقص‌ها با نواحی دیگر و اینکه آنها فقط مخصوص ایران نیستند، بلکه بخشی از یک گونه‌ی بزرگ رقص را تشکیل می‌دهند که دارای مشخصه‌های ناحیه‌ای ویژه‌ای است که منطقه‌ی جغرافیایی بزرگی از جهان را پوشش می‌دهد، آشکار شود. مشخصه‌ی رقص‌های گروهی بزرگ در نواحی شرقی و جنوبی ایران مثل فارس، بلوچستان و خراسان، همچون رقص‌های مشابه در افغانستان مثلاً اتن، و بسیاری از رقص‌هایی که در آنها رقصندگان مرد و زن دستمال یا چوب به دست می‌گیرند، مثل رقص‌های مشابه در پاکستان و هند، نیز جمله‌های رقص نگارانه‌ی کوتاه است، اما رقصندگان در این نواحی دست یکدیگر را نمی‌گیرند. به طور کلی آنها بدون تماس با بغل‌دستی خود می‌رقصند. هر چند رقص همه‌ی آنها در بیشتر وقت‌ها مشابه یکدیگر است.

بدین‌ترتیب بسیاری از رقص‌های مردمی محلی ایران با رقص‌های موجود در بسیاری از نواحی همسایه پیوند دارند یا کاملاً شبیه آنها هستند. در برخی نواحی جهان فرهنگی ایران بزرگ، مثل تاجیکستان، نمایش‌های مردمی، همواره با شخصیت‌های حیوانی و استفاده از نقاب نیز دیده می‌شود. رقص و تقلید همواره بخشی از این فعالیت‌های نمایشی را تشکیل می‌دهند (Karomatov, 1986; Nurdzhanov, 1965). بعضی آداب و رسوم نیز مخصوص ناحیه‌های ویژه، یا حتی دهکده‌های منفرد، هستند و هیچ‌کس خاستگاه‌های این رویدادهای غیرمعمول را نمی‌شناسد. مثلاً در روستای افوس، در نزدیکی داران از توابع اصفهان، روز مخصوصی به نام حکومت زن وجود دارد که در آن بزرگ‌ترهای مرد و زن روستا از بین زنان یک حاکم انتخاب می‌کنند. این فرد باید خوش صحبت، مقتدر و محبوب مردم باشد؛ انتخاب او به عنوان حاکم افتخار بزرگی نصیب خانواده‌اش می‌کند. در یکی از روزهای اواخر بهار که از پیش تعیین شده است زنان مردها و پسرها را از روستا بیرون می‌کنند و مردان شب هنگام در کوه‌های اطراف اردو می‌زنند. زنان یک دسته موسیقیدان حرفه‌ای زن استخدام می‌کنند، زن‌های شهرها و روستاهای همسایه را



دعوت می‌کنند و تمام روز به رقص و آواز و پذیرایی از مهمانان با چای و شیرینی می‌پردازند. نخستین رقص‌ها را زنان مسن‌تر اجرا می‌کنند که استاد فنون رقص محلی دانسته می‌شوند و بعد حاکم زنان جوان‌تر را به شرکت در رقص دعوت می‌کند (سرمدی 1350، زندهدل 1377).

در نتیجه، عرصه‌ی کاوش در رقص ایرانی نیازمند محققان بسیار دیگری است تا به درک و دریافت کامل ما کمک کنند. نخست، کار میدانی باید در مناطق وسیع روستایی در سراسر ایران بزرگ انجام گیرد. بی‌پرده باید گفت که اطلاعات نابسندگی موجود در منابع چاپی که از شیوه‌های حرکت در رقص‌های روستاییان و عشایر در دست داریم تقریباً در حد هیچ است. در این منطقه‌ی سراسر مسلمان‌نشین لازم است که محققان مرد و زن تصویری شفاف از رقصی که جداگانه در محیط‌های مردانه و زنانه انجام می‌گیرد به دست آورند. تحلیل ضبط‌های ویدئویی در دسترس بی‌شک گام نخست به حساب می‌آید. با اینحال این ضبط‌ها در مکان‌های گوناگون پراکنده شده‌اند و بسیاری از محققان علاقه‌مند به آنها دسترسی ندارند.

من هنوز از سرنوشت فیلم‌هایی که در صداخانه‌ی سابق انبار شده بودند خبر ندارم. به علاوه، مطالعه‌ی رسم‌های خاصی که در نواحی یا روستاهای منفرد یافت می‌شود وسیعاً به دانش ما خواهد افزود.

### رقص بداهه‌ی فردی

حرکت‌های رقص بداهه‌ی فردی، معمول‌ترین گونه‌ی رقص شهری در جهان ایرانی، با تنوع شگفت‌انگیز حرکاتش هنگامی که در سطحی حرفه‌ای اجرا می‌شود، ما را به سایر قالب‌های بیان فرهنگی در جهان ایران بزرگ ارتباط می‌دهد. دو مشخصه‌ی اصلی این‌گونه عبارتند از بداهه‌پردازی، که رقص را، از نظر زیباشناختی و فرهنگی، با موسیقی و اجراهای نمایشی بومی ایران مثل روحی و سیامبازی پیوند می‌دهد، و هندسه، که آن را به خوشنویسی و تزئینات معماری مرتبط می‌سازد. من درباره‌ی برخی جزئیات این پدیده مطالبی نوشته‌ام (Shay 1999; 1997). این مشخصه‌های زیباشناختی شاخص رقص بداهه‌ی فردی در جهان عرب و ترکیه نیز هستند، و رقص ایرانی تا اندازه‌ای مبنای فرم‌های کلاسیک هندی مثل کاتهاک محسوب می‌شود که در دربار مغول‌ها رشد کرده است. رقص بداهه‌ی فردی در سراسر خاورمیانه و آسیای مرکزی انواع حرفه‌ای و اجتماعی دارد که اولی شکل بسیار پیچیده‌تر دومی است. سنت رقص حرفه‌ای بخش جدایی‌ناپذیر نمایش بومی ایران بوده، در حالی که نوع اجتماعی می‌توانسته در بسترهای اجتماعی مثل جشن عروسی به اجرا درآید. نوع اجتماعی بخشی از بازی‌های نمایشی خانگی زنان را تشکیل می‌داده است (انجوی شیرازی 1351).

دست‌کم يك پژوهشگر (عامري 1382) برخي تشابهات بين رقص بداهه‌ي فردي و باله‌ي كلاسيك غربي را تذكر داده است: با مشاهده‌ي حرکتهایي که امروزه در کلاس‌ها براي آموزش اين دو رقص دیده مي‌شود، فيلم‌هاي ضبط شده از گروه ملي سابق، و همچنين حالت‌هايي که در منابع پيکرنگاري مثل نقاشي‌هاي ديوار ي کاخ چهلستون در اصفهان يافت مي‌شوند. تا جايي که پيکرنگاري گواهي مي‌دهد، تشابه‌هاي ديداري سطحي و تصادفي‌اند، يعني حالت خميدگي لطيف بازو يا پا مشخصه‌ي بسياري از سنت‌هاي رقص است، و وجودش در يك صحنه‌ي رقص ايستا نمي‌تواند ارتباطي را به اثبات برساند. نقاشي‌هاي ديوار ي چهلستون در 1647 پديد آمدند (Diba 1998: 280)، اندکي قبل يا هم‌زمان با پيدايش رقص فاخر درباري، طلايه‌دار باله، در دربار لويي چهاردهم (1650-1715). باله‌ي كلاسيك غربي تا قرن نوزدهم، به خصوص دهه‌هاي 1830 و 1840، به شکل کنوني خود دست نيافته بود.

بنابر اين باله‌ي كلاسيك غربي دوره‌اي طولاني پس از گسترش رقص بداهه‌ي فردي که توسط مسافران اروپايي توصيف و در مينياتورهاي بومي و نقاشي‌هاي ديوار ي دوره‌ي صفوي (1501-1722)) نقش شده به وجود آمد. (نک. 1: Garafola 1997; Cohen 1992: 38-70). علاوه بر اين، اجراکنندگان فرم‌هاي اوليه‌ي باله اعضاي جامعه‌ي اشرافي فرانسه، از جمله لويي چهاردهم، بودند در حالي که درباريان ايران نمي‌رقصيدند، بلکه رقصندگان حرفه‌اي شامل فاحشه‌ها و پسر بچه‌ها را استخدام مي‌کردند تا در جشن‌ها و مناسبت‌ها برنامه اجرا کنند؛ چيزي که هم مسافران اروپايي و هم پژوهشگران اخير آن را تائيد مي‌کنند (فاطمي 1380؛ Matthee 2000). خيلي بعيد است که اين دو گروه همدیگر را دیده باشند. در مورد حرکتهایي که در کلاس‌هاي رقص آموزش داده مي‌شوند و اغلب براي آماده کردن اجراهاي عمومي سازمان‌دهي شده‌اند، بايد به خاطر داشت که بسياري از آموزش‌هاي رقص بداهه‌ي فردي طراحي شده، مثل رقص‌هاي طراحي شده‌اي که توسط سازمان ملي فولکلور و رقص‌هاي «ملي» سابق، در غرب معروف به رقصندگان محلي، اجرا مي‌شدند، در اواخر دهه‌ي 1920 ابتدا توسط مربيان ايراني ارمني و پس از آن در مؤسساتي به سرپرستي نهادهاي دولتي، همچون اداره‌ي هنرهاي زيباي سابق (بعدها وزارت فرهنگ و هنر)، توسط بيش از سه نسل از مربيان داده شدند. اين مربيان تقريباً بدون استثنا رقصندگان و استادان باله بودند. بسياري از آنها، همان‌گونه که عامري به درستي آنها را در پژوهش مهم خود مورد توجه قرار داده است، به دلخواه عناصر باله‌ي كلاسيك غربي را وارد طراحي‌هاي رقص خود کردند.

## مسائل تاريخي

يك ضرب‌المثل قديمي ايراني مي‌گويد: «خشت اول چون نهد معمار كج/ تا ثريا مي‌رود ديوار كج». تحقيق جدي رقص در غرب در اواخر دهه‌ي 1960 و اوایل دهه‌ي 1970 رشد کرد و در دهه‌ي 1980 تا امروز که برنامه‌هاي دکتری در رشته‌ي رقص به وجود آمده است به شکوفايي رسيد. اين پيشرفت

فكري كمك بزرگي به زير سؤال بردن و شكستن ساختار مفاهيم رمانتيك و قديمي اي كرد كه كورت زاكس و كساني كه همچنان از او به عنوان منبع استفاده مي كنند آنها را به عنوان واقعيّت مطرح كردند؛ همچنين باعث شد تا مدل هاي نظري و مفهومي براي توصيف و تحليل رقص به وجود آيد. مثالي كه در بالا شرح دادم دشواري رديابي رقص در دوره هاي نسبتاً تازه را نشان مي دهد.

همان طور كه عامري به درستي اشاره کرده، رديابي حرّكت هاي رقص از طريق پيكرنگاري ايستا سرشار از مشكلات است (عامري 1382؛ 2002؛ Shay 1999). ليليان لولر (Lawler 1964) در كتابي كه درباره ي رقص هاي يونان باستان نوشته، به طور مفصل مشكلات فراوان بازسازي حرّكات و پس زمينه هاي اجرايي رقص بر اساس هنر بي اندازه سبك پردازي شده و «واقع گر ايانه» ي يوناني ها را بر شمرده است. شرن فرمر (Fermor 1987) نيز به همان شكل از به كارگيري هنر قرن پانزدهم به منظور بازسازي حرّكات براي كشف فنون رقص آن دوره انتقاد مي كند. اين دو دوره هم از نظر مدارك نوشتاري و هم از نظر شواهد پيكرنگارانه خيلي بهتر از ايران مستند شده اند، و مهم تر اينكه رقص در يونان باستان و ايتالياي قرن پانزدهم يك فعاليت اجتماعي مثبت قلمداد مي شده است. كليفورد گيرتز انسان شناس، از قول ديويّد لون تال تاريخ دان يادآور مي شود كه «گذشته يك كشور خارجي است» (Geertz 1985).

برخي پژوهشگران كنوني و جمع گسترده اي از مردم ظاهراً گذشته را با مردي همانند خودشان تصور مي كنند كه فقط لباس پوشيدن شان با آنها فرق مي كند. اما واقعيّت اين است كه تقريباً همه چيز متفاوت و بيگانه بوده است، به خصوص روش توليد و دريافت هنر. براي دستيابي به محصول هنري دوره هاي گذشته بايد صاحب چيزي بود كه گيرتز، با عاريت گرفتن مفهومي از متخصص تاريخ هنر، مايكل بكسندال، نامش را «چشم دوره» گذاشته است، يعني توانايي درك و دريافت آثار هنري به همان روشي كه مردم آن دوره قادر به انجامش بودند. نقاشان در دوره هاي زماني گوناگون چيزهايي را، اغلب عمدي، در آثار خود از قلم مي انداخته و مي دانستند كه آگاهان هم عصرشان آنها را در ذهن خود بازسازي مي كنند.

تعداد اندكي از متخصصان آگامتر تاريخ هنر تا حدي موفق به كسب اين دانش تخصصي شده اند. محقق رقص پيش از كوشش براي هدايت تحقيق خود به سوي استفاده از شواهد پيكرنگارانه، بايد خود را به دانشي مجهز كند كه به او امكان «خواندن» صحيح شواهد هنري را بدهد. فرمر به مشاهده و بررسي نقاشي هاي قرن پانزدهم از رقص پرداخته است: «نقاشان در باز نمايي رقص بيشتر وقت ها به يك دسته فرمول هاي جافته شده متكي بودند، فرمول هايي كه مي دانستند مخاطبشان باز خواهد شناخت و خودشان مي توانستند بدون مراجعه به شيوهي اجرايي واقعي رقص از آنها بهره بگيرند. اين فرمول ها احتمالاً فقط رابطه ي سستي با رقص حقيقي آن روزگار داشتند» (Fermor 1987: 18). پس مي توان تصور كرد

که کوشش در راه بازسازی رقص‌های پیش از تاریخ از روی تکه‌های شکسته و پراکنده‌ی سفالینه‌ها، که همواره چنان خام‌دستانه ترسیم شده‌اند که مشاهده‌گر نمی‌تواند پیکره‌های آنها را با اطمینان در حال رقص بدانند یا بستر معناداری برای آنها بیابد، چقدر دشوار است.

در مورد ایران باستان، پیش و پس از ورود اقوام ایرانی، که اطلاعات نوشته شده‌ی نابسندگی دربار‌اش وجود دارد (پیش از هر چیز یادداشت‌های کوتاهی در منابع بین‌النهرینی)، تعبیر شواهد باستان‌شناختی به پیکره‌های رقصان، و بدتر از آن تشخیص نوع رقص و زمینه‌ی اجرای آن برای پژوهشگر دقیق کار دور از احتیاطی است. همان‌گونه که جان‌کرتیس تاریخ‌دان (Curtis 1989: 6) اشاره کرده است: ایران امروزی ترکیبی از بسیاری عناصر قومی گوناگون است. علاوه بر فارس‌ها، که بزرگترین گروه را تشکیل می‌دهند، ترک‌ها، کردها، لرها، بلوچ‌ها و عرب‌ها، و نیز شماری اقلیت قومی وجود دارد. در عهد باستان نیز وضعیت باید همین بوده باشد، چون کشور در اشغال گروه‌های مختلف با پیشینه‌های مختلف و زبان‌های مختلف بوده است. با این حال، یحیی ذکاء در 1357 یک سلسله مقاله در زمره‌ی نخستین نوشته‌های جدی درباره‌ی رقص در ایران نوشت و کوشید تا رقص‌های باستانی را فقط بر پایه‌ی مقایسه‌ی شواهد نابسندگی باستان‌شناختی با شیوه‌های معاصر اجرا بازسازی کند یا، تردید برانگیزتر از آن، پیکرنگاری‌هایی را که خام‌دستانه اجرا شده و گاهی به طرز بدی حفظ و نگهداری شده بودند «تفسیر» کند. نتیجه‌گیری‌های او، همان‌طور که نشان خواهیم داد، بحث‌انگیزاند و پژوهشگران باید آنها را به چشم گمانه‌زنی و استنباط بنگرند.

از میان اظهار نظرهای فراوانی که در اینجا از ذکرشان می‌گذرم، مهم‌ترین ادعای او این است که رقص‌ها تا حد زیادی، اگر نگوییم سراپا، مذهبی بوده‌اند یا در مناسک مذهبی به کار می‌رفته‌اند: دست‌های افراشته به نوعی به دعا یا حرکتی به سمت خدایان اشاره دارند. ولی ذکاء هیچ‌گاه گروه قومی یا آداب مذهبی‌ای را که روی گلدان‌ها و کوزه‌های شکسته بدون اشاره به بستر خاصی نقش شده مشخص نمی‌کند. چطور می‌توانست مشخص کند؟ طبق نظر کرتیس گروه‌های قومی زیادی با آداب مذهبی فراوان وجود داشتند. دانسته‌های ما از آداب و هویت‌های گوناگون قومی، زبانی و مذهبی این مردمان اندک و معمولاً هیچ است. منابعی از قبیل پیکره‌های روی گلدان و کوزه‌های شکسته نمی‌توانند جزئیات قانع‌کننده‌ای از آداب مذهبی خاصی به دست دهند، یا حتی بگویند که رقص بخشی از آئین‌های مذهبی را تشکیل می‌داده یا نه. بدبختانه یوسف گارفینکل باستان‌شناس (Garfinkel 2003) همین طرح را در دوره‌ی زمانی و اندازه‌ی جغرافیایی بزرگ تری پیاده کرده و همین نتایج شبه‌انگیز را به دست آورده است. استفاده‌ی او از کورتزاکس و دیگر منابع کهنه و فاقد اعتبار به عنوان مبنای استدلال‌های خود به طور قابل ملاحظه‌ای موجب تضعیف ادعاهای او شده است.

گارفینکل حتی تصدیق می‌کند که چندین نفر از همکارانش تفسیرهای متفاوتی از آثاری که او توصیف کرده ارائه داده‌اند (Garfinkel 2003: 15-16). وی حتی نگاهی هم به متخصص تاریخ رقص، ر. کراوس، دارد و اظهار می‌کند که: «کراوس تذکر می‌دهد که خطاست اگر فرض کنیم همه‌ی فرم‌های رقص یک هسته مرکزی یا هدف معنارسانی مشترکی دارند. بر عکس، رقص می‌تواند کارکردهای بسیاری داشته باشد، این کارکردها بر حسب جامعه، طبقه، سن یا جنسیت، ساختار مذهبی و مشخصه‌های خود رقص تفاوت می‌کند» (ibid.: 65). با این حال گارفینکل این هشدار را نادیده می‌گیرد و به این نتیجه می‌رسد که «بنابراین تجربه‌ی رقص یک تجربه‌ی مذهبی به شمار می‌رود...» (ibid.: 59). من می‌توانم سه فعالیت در روزگار معاصر نام ببرم که بازوان افراشته از خصوصیت‌های ظاهری آنهاست: 1) رقصندگان در دیسکوتک‌های دهه‌ی 1970 و بعد از آن معمولاً همگی در هیجان رقص بازوان خود را بالا می‌بردند، 2) برندگان مسابقه‌ی فوتبال و سایر مسابقه‌های المپیک از ذوق برنده شدن با دست‌های برافراشته یک دور دور میدان مسابقه می‌دوند و اغلب پرچم کشورشان را با خود می‌برند، و 3) رقصندگان مرد هنگام اجرای هنر، رقص مردمی محلی در مناسبت‌های جشن، و در یک زمینه‌ی غیرمذهبی در ساحل دریای سیاه در ترکیه، معمولاً هنگام رقص هم‌زمان بازوان خود را بلند می‌کنند.

هیچ‌کدام از این فعالیت‌ها مذهبی نیستند. نمی‌خواهم نظر بدهم که فعالیت‌هایی که ذکاء و گارفینکل توصیف کرده‌اند مذهبی نبوده‌اند؛ شاید هم بوده باشند. نظر من این است که با هیچ اندازه اطمینان و دقتی نمی‌توانیم یقین بدانیم که این رقص‌ها مذهبی بوده‌اند یا صرفاً بخشی از فعالیت‌های غیردینی مثل جشن عروسی، جشن خرمن یا وقت‌گذرانی‌های روستایی دیگر به شمار می‌رفته‌اند. حتی شاید پیکرهای به ظاهر «رقصان» صرفاً انگاره‌هایی بوده‌اند که معنایی فراتر از خواست سفالگر برای آفریدن یک شیء زیبا نداشته‌اند. فاطمی (1380: 29) در مقاله‌ی مهم خود درباره‌ی مطرب‌ها متذکر شده است که: «این مقاله بدون تردید قصد بررسی سرچشمه‌های موسیقی مراسم شادمانی، از دوره‌ی مادها، را ندارد؛ چیزی که نه مقدر است و نه چندان مفید، چرا که نبود اسناد کافی و اتکا به چند نقش برجسته و چند شاهد مثال ادبی غالباً تنها این نتیجه‌ی بدیهی را به دست می‌دهد که ما هم «از اول» رقص و آواز و جشن و سرور داشته‌ایم.» تصمیم عاقلانه‌ای که پیروی از آن برای محققان عرصه‌ی رقص شرط احتیاط محسوب می‌شود. نمی‌توانم به قدر کافی بر این نکته تأکید کنم که پژوهش رقص کنونی از ردیابی خاستگاه‌های باستانی رقص، به عنوان کاری بی‌ثمر و غیرقابل تأیید، دوری می‌کند.

## رقص ملی

آخرین موضوعی که مایلم در این نوشته مطرح کنم موضوع استفاده از واژه‌ی «ملی» برای اشاره به رقص بداهه‌ی فردی به منظور اجراهای صحنه‌ای است. این استفاده را فقط نزد نویسندگان ایرانی

می‌توان یافت (عامری 1382، ثابت‌زاده 1383)، چون اصطلاح «رقص ملی» در غرب دو معنای بسیار متفاوت دارد<sup>1</sup>.

در قرن نوزدهم، زمان اوج‌گیری ملی‌گرایی در اروپا، یکی از جلوه‌های باله‌ی کلاسیک غربی و رقص‌های آفریده‌ی استادان رقص و طراحان باله «رقص ملی» نام می‌گرفت. این رقص‌ها بیش و اغلب کم، بر اساس یا ملهم از سنت‌های رقص روستایی بودند. چون روستاییان در آن دوره، و امروز هم در برخی جاها، به طور عمده خزان‌های ارزش‌های ملی و اصالت دانسته می‌شدند، قدم‌ها و حرکات‌ها از کارگان روستایی به عاریت گرفته شد، یا استادان رقص از آن رقص‌ها «الهام» گرفتند. به هر حال، بعضی از افراد طبقات بالای شهری می‌خواستند عملاً رقص‌های روستاییان واقعی‌ای را که تحقیرشان می‌کردند در تالارهای رقص مجلل‌شان به اجرا درآورند، و به همین خاطر استادان رقص‌هایی پدید آوردند که دارای ویژگی «ملی» تصور می‌شدند. این رقص‌ها هم بر صحنه و هم در تالارهای رقص محبوبیت زیادی به دست آوردند و سهمی بزرگتر از امروز در کارگان باله‌ی کلاسیک غربی قرن نوزدهم به خود اختصاص دادند. با این حال، امروزه این رقص‌ها هنوز هم در باله‌های قرن نوزدهمی مانند فندق‌شکن، ژیزل و زیبای خفته سهم مهمی دارند و رقص‌های «ملی» یا «کاراکتر» نامیده می‌شوند (Arkin and Smith 1997; Garafola 1997).

معنای دوم «رقص ملی» در غرب به معنای مورد استفاده‌ی نویسندگان ایرانی نزدیک‌تر است، ولی وقتی این اصطلاح در مورد رقص بداهه‌ی فردی مخصوص صحنه به کار می‌رود لازم است نوشته‌های مربوط به رقص ایرانی آن را مورد بازاندیشی قرار دهند، چون ظرفیت کاملی برای به کار رفتن به مفهوم رقص «ملی» را ندارد. در شماری از ملت‌ها، مثل مکزیک، یونان و فیلیپین، یک رقص یا گونه‌ی رقص ویژه رسماً از جانب دولت به عنوان «رقص ملی» تعیین می‌شود. مثلاً در مکزیک در پی پیروزی انقلاب سال 1905 «خارابه تاپاتیو» (یکی از خارابه‌های بسیار، گونه‌ای رقص سابقاً بداهه‌پردازانه) که در قرن‌های هجدهم و نوزدهم از سوی کلیسا و دولت طرد شده بود، به نمادی از انقلاب تبدیل شد. این رقص را برای گروهی شامل سیصد زوج طراحی کردند و برای جشن پیروزی انقلاب در مکزیکوسیتی به اجرا درآوردند. همین روایت طراحی شده از خارابه تاپاتیو به طور رسمی از جانب وزارت آموزش و پرورش به عنوان رقص ملی مکزیک تعیین شد و بیشتر مربیان برای آموزش این رقص در نظام مدارس عمومی سراسر مکزیک تعلیم دیدند، و این کار هنوز هم ادامه دارد. دانش‌آموزان در مدارس و مناسبت‌های رسمی به اجرای این رقص می‌پردازند.

برای تأکید بر اهمیت خارابه تاپاتیو، اجراهای گروه دولتی بالت فلکلریکو دمکزیکو با این رقص پایان می‌پذیرد. رقص تینیکیلینگ در فیلیپین نیز همین سرنوشت را داشته است (Shay 2002). در کشورهایی که گروه‌های قومی زیادی در کنار هم زندگی می‌کنند، معمولاً حرکتی برای شناسایی یک

رقص «ملي» به عنوان نماد هويت ملي صورت مي‌گيرد تا با آموزش «رقص ملي» رسمي در مدارس عمومي و ترتيب دادن اجراهاي عمومي از آن به كل جمعيت وحدت ببخشند. رقص بداهه‌ي فردي ايران در اين چهارچوب نمي‌گنجد. اين‌گونه، به شكلي كه در اواخر دوره‌ي پهلوي آموزش داده مي‌شد، به ويژه پس از تشكيل سازمان فلكر و رقص‌هاي ملي (در غرب معروف به رقصندگان محلي)، هرگز استانداردي نشد.

تا جايي كه من مي‌دانم نه دولت و نه هيچ‌كدام از وزارتخانه‌هايش رقص بداهه‌ي فردي را رقص ملي اعلام نكردند، يعني رقصي كه نماينده‌ي تمامي کشور ايران باشد، در كلاس‌هاي نظام مدارس عمومي آموزش داده شود و در تعطيلات عمومي به اجرا درآيد و ويژگي‌هاي ديگر «رقص‌هاي ملي» رسمي موجود در يونان، مكزيك يا فيليپين را داشته باشد. روشن است كه برخي اجراكنندگان و گردانندگان آن سازمان كم عمر دولتي كوشيدند تا رقص بداهه‌ي فردي‌اي كه توسط گروه رقص دولتي اجرا مي‌شد عنوان «رقص ملي» بگيرد. اما اين كوشش در جلب توجه دولت براي اعلام رسمي اين گونه‌ي رقص به عنوان «ملي» ناكام ماند، چه برسد به اينكه در همه‌ي مدارس عمومي آموزش داده شود.

من مؤكداً پيشنهاد مي‌كنم كه محققان رقص از به كار بردن اين واژه صرف نظر كنند چون مايه‌ي بروز سوء تفاهم مي‌شود، هم بين ايرانيان كه «ملي» را همان «رسمي» مي‌دانند، مثل تيم ملي فوتبال يا تيم ملي كشتي، و هم بين پژوهشگران غربي كه اصطلاح رقص ملي براي نشان همان معناهاي بخصوصي را دارد كه شرح دادم<sup>2</sup>.

پيشنهاد من به همكاران ايراني‌ام اين است كه «رقص بداهه‌ي فردي طراحي شده» يا «رقص بداهه‌ي فردي صحنه‌اي» مي‌تواند توصيفي بهتر و دقيق‌تر از اين گونه‌ي رقص به دست دهد.

---

يادداشت‌ها

1- اصطلاح «رقص ملي» در شماري از مقاله‌هاي موجود در برخي نشريه‌ها مثل مجله‌ي موزيك و مطبوعات مردم‌پسندي كه اجراها و فعاليت‌هاي هنري سازمان رقص ملي و فلكر وزارت فرهنگ و هنر را منعكس مي‌كردند به كار برده شده است. از آذردخت عامري سپاسگزارم كه توجه مرا به آنها جلب كرد و رونوشت‌هاي آنها را در اختيارم گذاشت.

2- در آمریکا کوشش‌هایی چند صورت گرفته تا کنگره رقص چهارگوش (square dance) را رسماً رقص ملی اعلام کند. مخالفت گروه‌های محلی هاوایی، آلاسکا، پورتوریکو و گروه‌های بومی آمریکا، و دیگران، به قدری شدید بود که حرکت ایجاد رقص ملی با ناکامی مواجه شد.

کتابنامه

انجوي شیرازی، سید ابوالقاسم 1351 بازی‌های نمایشی، تهران: امیرکبیر.  
ثابت‌زاده، منصوره 1383 «رقص در ایران: انواع و ویژگی‌ها»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور. تابستان، شماره‌ی 24: 99-115.  
ذکاء، یحیی 1357 «تاریخ رقص در ایران»، هنر و مردم. سال شانزدهم (در چهار قسمت، 188: 2-12، 189: 2-7، 191: 38-41، 192: 22-28).  
زندمدل، ح. 1380 استان فارس. تهران. 1380 استان چهارمحال و بختیاری، تهران. 1380 استان اصفهان، تهران.  
سرمدي، م. 1351 «دهکده افوس»، هنر و مردم. دوره جدید، شماره‌های 112 و 113: 28-32.  
عامري، آذرديخت 1382 «رقص عامیانه‌ی شهری و رقص موسوم به کلاسیک ایرانی: بررسی تطبیقی در حوزه‌ی تهران»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور. تابستان، شماره‌ی 20: 51-74.  
فاطمي، ساسان 1380 «مطرب‌ها، از صفویه تا مشروطیت»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور. تابستان، شماره‌ی 12: 27-39 و پائیز، شماره‌ی 13: 39-54.

Al-Faruqi, Lois Ibsen 1987 "Dance as an Expression of Islamic Culture."  
Dance Research Journal 10 (2), 6-17  
And, Metin 1976 Pictorial History of Turkish Dancing. Ankara: Dost  
Yayinlari. 1959 Dances of Anatolian Turkey. NY: Dance Perspectives, #3  
Arkin, Lisa C. and Marian Smith 1997 "National Dance in the Romantic  
"Ballet  
Lynn Garafola, editor. Rethinking the Sylph: New Perspectives on the  
Romantic Ballet. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 11-68  
Baxandall, Michael 1988 Painting and Experience in Fifteenth-century Italy:  
A Primer in the social History of pictorial Style. Second Edition. London:  
Oxford University Press



- Bridge, Antony 1978 *Theodora: Portrait in a Byzantine Landscape*.  
Chicago: Academy Chicago Publishers
- Cohen, Selma Jean 1992 *Dance as a Theatre Art: Source Readings in  
Dance History from 1581 to the present*. Second edition  
Princeton, NJ: Princeton Book Company, Publishers
- Curtis, John 1989 *Ancient Persia*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Demirsipahi, Cemil 1975 *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türkiye İls Bankası  
Kültür Yayınları
- Diba, Layla S., editor with Maryam Ekhtiar 1998 *Royal Persian Paintings:  
the Qajar Epic, 1785-1925*. NY: Brooklyn Museum of Art
- Doi, Mary Masayo 2002 *Gesture, Gender, Nation: Dance and Social  
Change in Uzbekistan*. Westport, CT: Bergin & Garvey
- Fermore, Sharon 1987 on the Question of pictorial 'Evidence' for Fifteenth  
Century Dance Technique. *Dance Research Journal*. Autumn, Volume 2,  
18-32
- Garafola, Lynn, editor 1997 "Introduction." *Rethinking the Sylph: New  
perspective on the Romantic Ballet*. Middletown, CT: Wesleyan University  
Press, 1-10
- Garfinkel, Yosef 2003 *dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin:  
University of Texas Press
- Geertz, Clifford 1983 *Local Knowledge*. NY: Basic Books
- Hamada, Geoffrey Mark 1978 "Dance and Islam: the Bojnurdi Kurds of  
"Northeastern Iran  
MA Thesis. University of California, Los Angeles
- Hasanove, Kamal 1988 *Azerbaijan Gadim Folklor Ragslari*. Baku: Ishig
- Herrin, Judith 2001 *Women in Purple; rulers of Medieval Byzantium*,  
Princeton, NJ: Princeton University Press
- Jankovic, Danica and Ljubica 1929-1964 *Narodne Igre (in eight Volumes)*.  
Beograd: Prosveta
- Kaeppeler, Adrienne 1972 "Method and Theory in

Analyzing Dance structure With an Analysis of Tongan Dance.”  
Ethnomusicology. Vol. Xvi, 173-217

Karimova, Roza 1977 bukharskii tanets. Tashkent: Literatura i iskusstvo.  
1975 rezmiskii tanets: Literatura i iskusstvo. 1973 Ferganskii tanets.  
Tashkent: Literatura i iskusstvo

Karomatov, F. and N. Nurdzhanov 1986 Muzikal'noe Iskusstvo Pamira.  
(Musical Art of the Pamirs). Moscow: Vsesoiuznoe zdatel'stvo Sovetskii  
Kompozitor

Lawler, Lillian 1964 Dance in Ancient Greece. Middletown, CT: Wesleyan  
University Press

Lowenthal, David 1985 past is Another Country. London : Cambridge  
University press. Matthee, Rudy 2000 “porstitutes,Courtesans, and  
Dancing Girls: Women Entertainers in Safavid Iran.” R. Matthee and Beth  
Baron, editors. Iran and Beyond. Costa Mesa,CA: Mazda publishers

Najafi, Najmeh 1953 Persia is My Heart. NY: Harper  
Nurdzhanov, N. 1965 “ Razvlechenniia i narodni teatr tadzhikov kartegina i  
darvaza.” (Entertainments and folk theater of the Tajiks of kategin and  
Darvaze). Iskusstvo Tadzhiksogo Naroda. 3rd Bulletin.Dushanbe:Donish

Rezvani, Medjid 1962 Le Theatre et la Danse en Iran. Paris: G.P.  
Maisonneuve et Larose

Royce, Anya Royce 1977 Anthropology of Dance. Bloomington: Indiana  
University press. Sachs,Curt 1937 World History of the Dance.NY; W.W.  
Norton

Shay, Anthony 2000 Choreographic politics: state Folk Dance Companies,  
Representation, and power; Middletown, CT:Wesleyan University press.  
2001 “Is a picture Worth a Thousand words? Iconographic sources of  
Middle East Dancig

Habibi, volume 19:1, 22-35. 1999 Choreophobia: Solo Improvised Dance in  
the Iranian World

Costa Mesa, CA. Mazda Publishers. 1997 “ In Search of Traces: Linkages of dance and Visual and Performative Expression in the Iranian World.”  
.Visual Anthropology. Vol. 19, 335-360