

رقص عامیانه ی شهری و رقص موسوم به کلاسیک ایرانی :

بررسی تطبیقی در حوزه ی تهران

مقدمه

تحقیق و پژوهش در مورد رقص ایران تلاش پی گیر و خستگی ناپذیر می طلبد ، چرا که هر چه به عقب برمی گردیم رد پای رقص ها کم رنگ تر شده دسترسی به الگوهای حرکتی در واقع غیر ممکن می شود . برای اظهار نظر در مورد رقص های معاصر ضرورت یک بررسی تاریخی بدیهی به نظر می رسد، اما منابع موجود تنها یک ریشه یابی تقریبی را امکان پذیر می سازند . بر اساس این منابع می توانیم در مورد سیر تحول رقص ها حدس هایی بزنیم و یک مقایسه ی معقول بین انواع رقص موجود انجام دهیم . به هر حال، بررسی تاریخی رقص در این مقاله به صورت اجمالی صورت گرفته است و از دوره ی صفویه دورتر نمی رود . علاقمندان به تاریخ رقص در ایران می توانند به مقالات فاضلانیه ی یحیی ذکاء (1343 و 1357) مراجعه کنند .

در ابتدا به منظور روشن کردن جایگاه انواع رقص در فرهنگ ایران بهتر است به یک طبقه بندی نسبی دست بزنیم . رقصندگان رقص های جدیدی که در دوره ی پهلوی ابداع شدند (رقص ملی و باله ی ایرانی) تمایل دارند نوع رقص خود را کلاسیک بنامند . به این ترتیب، آن ها هنر خود را از انواع دیگر رقص که عامیانه محسوب می شوند متمایز می کنند . اطلاق صفت کلاسیک به رقص ملی و باله ی ایرانی، که در صفحات آینده خواهیم گفت، سؤال برانگیز است و ما در این مورد به اختصار بحث خواهیم کرد . با این حال، این نوع رقص، چه واقعاً شایسته ی صفت کلاسیک باشد چه نباشد، از انواع دیگر رقص شهری در تهران به جهات بسیار متمایز می شود . ما این تمایز را اساس دسته بندی اولیه ی خود قرار داده ایم . از این منظر، در قدم اول می توان رقص ایرانی را با وجود گوناگونی وسیعی که منتج از تنوع فرهنگی نواحی مختلف است در دو نوع کلی کلاسیک و عامیانه طبقه بندی کرد . بدیهی است که در دل این تقسیم بندی انواع دیگری قرار می گیرند . در ضمن، ترجیح دادیم به علت تردیدی که در کلاسیک بودن نوع اول وجود دارد فعلاً آن را «موسوم به کلاسیک» بنامیم .

در شاخه ی عامیانه انواعی از رقص ها که توسط عامه ی مردم اجرا می شوند قرار می گیرند . با توجه به منطقه ای که رقص ها در آن جا اجرا می شوند ، مجدداً تقسیم بندی دیگری خواهیم داشت که تفکیک کننده ی رقص های روستاها و شهرستان ها از رقص های پایتخت است . رقص های روستاها و شهرستان ها همان رقص های محلی اند که مورد بحث این مقاله نیستند و تنها انواعی از رقص ها که از ابتدای قرن حاضر در تهران اجرا می شده اند تحت عنوان رقص عامیانه ی شهری مورد بحث قرار می گیرند . منظور از رقص عامیانه ی شهری (حوزه ی تهران) همان رقص هایی است که در نمایش های تخت حوضی اجرا می شده اند و « رقص روحوضی » یا « رقص مطربی » نامیده می شوند. در شاخه ی دیگر طبقه بندی اولیه رقص های موسوم به کلاسیک قرار دارند که از آن ها نیز صحبت خواهیم کرد .

1. رقص عامیانه (مطربی)

به نظر می رسد استفاده از عنوان «رقص مطربی» برای نوعی از رقص ایرانی در قرن حاضر از زمانی مصطلح شده باشد که رقص دیگری از حوالی دهه ی 30 به بعد تحت آموزش های روشمند و تحت تأثیر غرب آغاز شد و با چهره ای متفاوت و وجهه ای تازه گسترش یافت . نسبت دادن صفت مطربی به رقص مورد نظر ما به این علت است که آن را رقصندگان دسته های مطرب قدیم (تا انتهای قاجار) اجرا می کرده اند . برای بررسی این رقص ابتدا می بایست کار را به دو حوزه ی زنانه و مردانه تفکیک کرد زیرا نوع رقص این دو حوزه و نیز منشأ آن ها تا حدود زیادی از یکدیگر متمایز است .

1.1. رقص مطربی مردانه (رقص روحوضی)

نوعی از رقص‌ها که در نمایش‌های تخت‌حوضی توسط مردان به اجرا در می‌آمد رقص مطربی مردانه نامیده می‌شود. اگر چه روند پیدایش این نمایش‌ها سابقه‌ی طولانی دارد ولی حدوداً در آغاز سده‌ی اخیر است که آن‌ها به شکل امروزی خود می‌رسند و دارای چارچوب مشخصی می‌شوند. از آن‌جا که هدف اصلی این نمایش‌ها ایجاد شادی و سرگرمی و لحظاتی دور از دغدغه‌های زندگی بود، از رقص و موسیقی به میزان زیادی در آن‌ها استفاده می‌شد و شخصیت‌های مختلف نمایش به ترتیب در لحظاتی به اجرای رقص‌های کمیک می‌پرداختند. انواع رقص سیاه (که شاخص‌ترین این رقص‌هاست)، میرزا، زن‌پوش و غیره رقص‌هایی است که توسط بازیگران این نوع نمایش‌ها اجرا می‌شد. این رقص‌ها علاوه بر حرکات خاص و فیگورهای ویژه، در پاره‌ای موارد شامل اعمال آکروباتیک نیز بوده‌اند که به همراه وسایلی نظیر استکان و کوزه انجام می‌شده و در این‌گونه موارد به نام رقص استکان یا گیلان و رقص کوزه معروف بوده است. همچنین رقص‌های باباکرم، شاطری، نجاری، یا اره‌کشی احتمالاً رقص‌های ابداعی جدیدی بوده‌اند که سابقه‌ی تاریخی نداشته‌اند. در واقع، این رقص‌ها را باید تلفیقی از نمایش و رقص به حساب آورد که توسط افراد با ذوق طراحی شده بودند.

در نمایش‌های روحوضی تا زمانی که زنان اجازه‌ی اجرای صحنه‌ای نداشتند تمامی نقش‌های زنانه و رقص‌ها توسط مردان با لباس و آرایش کامل زنانه اجرا می‌شده است. اما پس از آزادی زنان برای اجرای عمومی، که در واقع پس از کشف حجاب میسر شد، این وظیفه به عهده‌ی خود آن‌ها گذاشته شد. اگر چه در مواردی، شاید برای ایجاد طنز بیشتر یا به دلایل دیگر، علی‌رغم عدم ممنوعیت اجرای زنان، باز هم این نقش توسط مردان اجرا می‌شده است.

رقص‌ها و فیگور‌ها با هدف شاد کردن و خنداندن بار معنایی ویژه‌ای داشته است. در واقع فیگور‌ها و حرکات اجرایی مفاهیمی را به بیننده القا می‌کرد و میزان افراط و یا اعتدال در بیان این مفاهیم بستگی به نوع جماعتی داشت که بیننده‌ی برنامه بودند، چنان‌که در مجامع خانوادگی برنامه‌ها با احتیاط بیشتری اجرا می‌شد. به این ترتیب بیان‌های ویژه‌ی انواع رقص‌های مطربی مردانه را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: بیان کمیک، بیان حالات زنانه و کام جویانه و بیان حالات مردانه.

بیان کمیک

عمده‌ترین نقش و هدف این نمایش‌ها و رقص‌های شادی آفرینی و نشان دادن خنده بر لب‌ها بود و به همین منظور فیگور‌های اجرایی نیز بیانی کمیک داشتند. در چنین بیانی تمامی اعضای بدن با یکدیگر همکاری دارند. اکثر فیگور‌ها شکسته و کوتاه است و حرکات به حالت مقطع و ناگهانی اجرا می‌شوند. توقف‌های ناگهانی و انواع حرکات پرشی، پرتابی و پیچشی در این رقص استفاده می‌شود و میمیک صورت نقش اساسی را بازی می‌کند.

بیان حالات زنانه و کام جویانه

در بیان این حالت هر یک از اعضای بدن نقش خاصی به عهده دارند. رقصنده با ایجاد حالاتی در اجزای صورت خود از جمله چشم‌ها، ابرو‌ها و لب‌ها به راحتی این معانی را تداعی می‌کند. همچنین حرکات شانه‌ها و سینه به صورت برجسته همراه با ناز و عشوه‌ی زنانه و اجرای انواع «قر» در قسمت باسن و کمر نقش اساسی را در بیان این حالات به عهده دارند. اشاره‌ی دست‌ها به اندامی خاص و نیز اجرای فیگور‌های خطی و چرخشی به حالت ممتد و نرم در سر و گردن این مفهوم را تقویت می‌کنند.

بیان حالات مردانه

در بیان این حالت نیز شانه‌ها، دست‌ها و میمیک صورت نقش عمده را به عهده دارند، به این ترتیب که شانه‌ها بالاتر و محکم‌تر از حالت طبیعی نگه داشته می‌شوند و دست‌ها اکثراً با زوایای گوناگون و فاصله از تنه قرار می‌گیرند و فیگور‌های منحنی ایجاد می‌کنند. همچنین اجزای صورت با نمایش یک قیافه‌ی کاملاً جدی به این نقش واقعیت بیشتری می‌بخشند.

پیشینه‌ی رقص‌های مردانه

بررسی تاریخی نشان می‌دهد که مردان در اجرای رقص‌های مجلسی نقش اساسی نداشته‌اند و تنها مجریان رقص‌های کمیک در دسته‌های مطربی دوره‌گرد و غیر دوره‌گرد و درباری بوده‌اند. با این حال اگر پسر بچه‌ها را به علت جنسیت‌شان در دسته‌ی مردان قرار دهیم سهم زیادی از اجراهای رقصی را باید به عهده‌ی مردان دانست. پسر بچه‌ها دسته‌ای از رقاصان بودند که در مجالس درباری و غیر درباری و همچنین مجامع عمومی

از جمله قهوه خانه ها و نیز در جشن ها و مناسبت های مختلف اجرای رقص را بر عهده داشتند. رقص این گروه رقصان دو جنبه ی متفاوت داشته است: یکی حرکات آکروباتیک، حیرت انگیز و بسیار هنرمندانه (از جمله معلق زدن ها، رقصیدن با لاله و شمعدان، برداشتن سوزن با پلک چشم از زمین و غیره) و دیگری رقص های زنانه و کام جویانه.

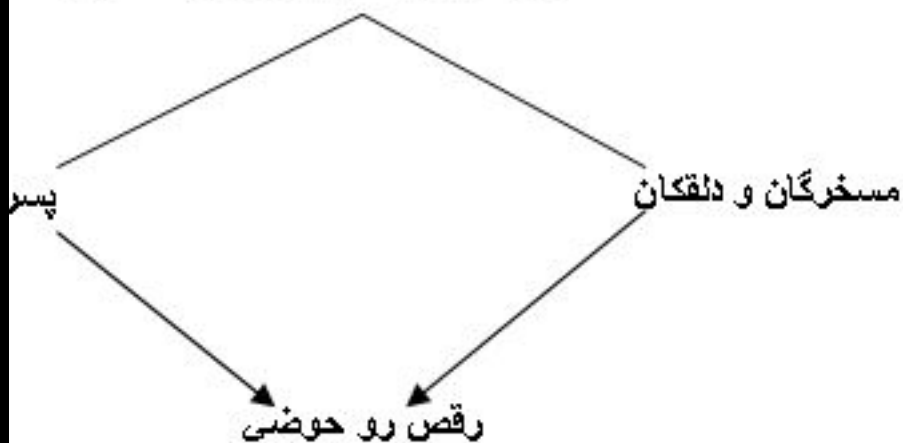
از اشاراتی که در بعضی از کتب تاریخی مربوط به دوره ی صفویه شده است چنین بر می آید که پوشش این پسر بچه ها در مواردی زنانه بوده، اگر چه این زن پوشی مانع از تشخیص جنسیت آن ها نمی شده است. بر عکس در دوره ی قاجار، به ویژه در زمان سلطنت ناصرالدین شاه، این زن پوشی به تکامل خود رسیده است، به طوری که پسر بودن این رقصان از سوی سفر نامه نویسان با شک و تردید تشخیص داده شده است (نک. فاطمی 1380 الف: 40). این نوع پوشش زنانه به احتمال زیاد مکمل حالات زنانه و کام جویانه بوده چرا که تداعی کننده ی حضور رقصنده ی زن در مجلس بوده است.

دسته ی دیگر رقصان، دلقکان و مسخرگانی بودند که در دسته های مطربی دوره گرد و غیر دوره گرد درباری و غیر درباری حضور داشتند و نوع رقصی که ارائه می دادند بیشتر جنبه ی کمیک و طنز آمیز داشته است. مجید رضوانی (Rezvani 1962: 194-200) رقص های این قشر را تحت عنوان رقص های مضحک چنین تقسیم بندی می کند: رقص رقص های مسخره در دسته های مطربی، رقص های کمیک دلقک های راوی قصه، رقص های کمیک با ماسک، رقص های کمیک در نمایش های عامیانه، رقص های کمیک کام جویانه.

از توضیحات رضوانی چنین بر می آید که رقص ها از حرکات ساده و گاه پیچیده، پرش ها، حرکات آکروباتیک، قدم های کوتاه آرام و سریع، نیم چرخ ها، چرخش های سرگیجه آور، پرش های خنده دار و توقف های ناگهانی و نیز حرکت هایی به صورت پیچ و تاب در دست ها و پاها، حرکات انقباضی و حرکات کام جویانه ی کمیک تشکیل می شده اند. با توجه به چنین گزارشهایی از نحوه ی اجرای این دسته از رقص ها و مقایسه ی آن با آنچه در نمایش های تخت حوضی به اجرا در می آمد می توان احتمال داد که رقص های روحوضی الهام گرفته از این حرکات باشند، چرا که مجریان رقص های قدیمی مسخرگان و دلقکان درباری و یا غیر درباری بودند که حسین کسبیان (1373: 47و 49)، بر اساس نحوه ی کار و نوشته های پراکنده، لوده ها را خلف آنها می داند و سیاه ها را وارث لوده ها، به نظر می رسد که این نتیجه گیری تا حدود زیادی معتبر باشد و بتوان گفت که رقص های کمیک روحوضی بازمانده ی تا حدی تحول یافته ی رقص مسخرگان و دلقکان باشد، چون حرکات اجرایی ذکر شده توسط رضوانی را در رقص های مطربی روحوضی بسیار می توان مشاهده کرد. همچنین توجه به نوع رقصی که پسر بچه ها اجرا می کردند (آکروباتیک، زنانه و کام جویانه) و مقایسه ی آن با انواع رقص های زنانه و کام جویانه ی روحوضی توسط مردان و نیز حرکات نسبتاً آکروباتیک سیاه که می توان احتمال داد رقص گیلاس و کوزه ای او جلوه ای از حرکات و رقص های آکروباتیک پسر بچه ها بوده باشد، نیز ما را به این نتیجه ی احتمالی رهنمون می سازد که این بخش از رقص های روحوضی برگرفته از اجرای پسر بچه ها بوده است، اگر چه تحولاتی پذیرفته و به تدریج از پیچیدگی فنی آن کاسته شده است. با توجه به مطالب ذکر شده، در یک جمع بندی کلی، که به دلیل عدم وجود منابع کتبی موثق و کافی باید با درصدي تردید به آن نگریم، می توان چنین اظهار داشت که رقص مطربی روحوضی مردانه ریشه در رقص های تکنیکی پسر بچه ها و رقص های کمیک مسخرگان و دلقکان دوره گرد و دسته ای درباری و غیر درباری دارد.

به تدریج که این رقص ها در مجالس خصوصی یا عمومی و خانوادگی به اجرا در می آمدند الگویی شدند برای رقص مردانه ی ایرانی به مفهوم عام کلمه، چنان که مردان در میهمانی ها و مجالس، با الگوبرداری از حرکات و ویژگی های اجرایی مطربی، رقصی بر اساس دریافت شخصی و توانایی های شان، و نیز با تعدیل یا مبالغه در اجرای آن حرکات، ارائه می دادند، چنین رقصی را از آن جا که بر اساس الگو برداری شخصی است و چگونگی اجرا و ترکیب و تلفیق حرکات در آن به طور بداهه انجام می شود می توان، به پیروی از آنتونی شی (shay 1999)، «رقص بداهه ی فردی» نامید.

مطرب‌های مردانه (دوره گرد و دسته‌ای)



سیر تحول رقص عامیانه‌ی مردانه

1.2. رقص مطربی زنانه

رقص مطربی زنانه به نوعی از رقص ایرانی که از اوایل سده ی اخیر به نمایش های تخت حوضی راه یافت اطلاق می شود. در اواخر دوره ی قاجار اهمیت دسته های مطربی زنانه کاهش می یابد و دسته های مردانه با شکل تازه ی اجرای موسیقی و نمایش، که همان رو حوضی است، جای دسته های زنانه را می گیرند (فاطمی 1381). بنابراین، رقص در نمایش های رو حوضی تا مدتی تنها توسط زن پوش ها اجرا می شده است. پس از به روی صحنه آمدن زنان و به دست گرفتن نقش های مربوطه انواع رقص ها توسط آنان به اجرا در می آید. این رقص ها با مربوط به نمایش سیاه بازی بودند و یا رقص هایی مستقل در بین پرده های نمایش. از جمله رقص هایی که زنان به صورت تک رقصنده یا گروهی در آن مشارکت داشتند عبارتند از: رقص کرشمه، رقص شرقی، رقص کردی شیرازی، رقص مجسمه یا مات.

به دنبال تأسیس کافه ها و کاباره ها و ظهور سینمای فیلمفارسی رقص ها امکان جدیدی برای اجرا پیدا کردند و با شکلی تازه و نه چندان محترمانه به حیات خود ادامه دادند. اشاعه ی فرهنگ غرب و تجدد گرایی عاملی شد برای ایجاد تحول در اجرای رقص ها در این گونه مکان ها و موقعیت ها. رقص زنانه به مرور و بیش از پیش اصالت خود را از دست داد و به شیوه ای مشتری پسند و غیر اخلاقی، که بیشتر به سمت بیان حالات کام جویانه گرایش داشت ارائه شد.

بیان حالات در رقص مطربی زنانه (اعم از رو حوضی و کافه ای) را نیز می توان همچون مورد رقص مطربی مردانه به طور کلی به سه دسته تقسیم کرد: بیان حالات زنانه، بیان کام جویانه و بیان کمیک.

بیان حالات زنانه

آنچه همواره مشخصه ی رقص زنانه بوده انواع حرکاتی است که با ناز و عشوه و لوندی های زنانه همراه است. در بیان این حالات میمیک صورت، شامل حرکات ابرو ها، چشم ها و لب ها، به علاوه ی حرکات سر و گردن به فرم های ممکن و نیز حرکات شانه و سینه، دست، کمر، باسن و پاها، نقش های متفاوتی دارند. بیشترین تأثیر ناشی از فیگور های اجرایی شانه ها، دست ها و انواع قر در باسن و کمر است. این جنبه از رقص زنانه در هر دو نوع رقص زنانه ی مطربی (رو حوضی و کافه ای) به یک نسبت نمود دارد.

بیان کام جویانه

حرکات کام جویانه بخش عمده ای از رقص مطربی زنانه را تشکیل می دهد. چنین فیگور هایی به منظور خودنمایی و ایجاد جاذبه اجرا می شوند. میزان به کارگیری فیگور ها و حرکات با چنین بیانی در رقص های کافه

ای نسبت به رقص های تخت حوضی بسیار بیشتر است. در این بیان میمیک صورت از جمله حرکات ابرو ها، اشارات و نگاه چشم ها و حرکات لب ها نقش مهمی دارد. همچنین تحرك شانه ها و سینه، انواع حرکات و قر در قسمت باسن و کمر و قسمت میانی بدن و اشارات دست به اندام های معین همه بیانی کام جویانه دارند.

بیان کمیک

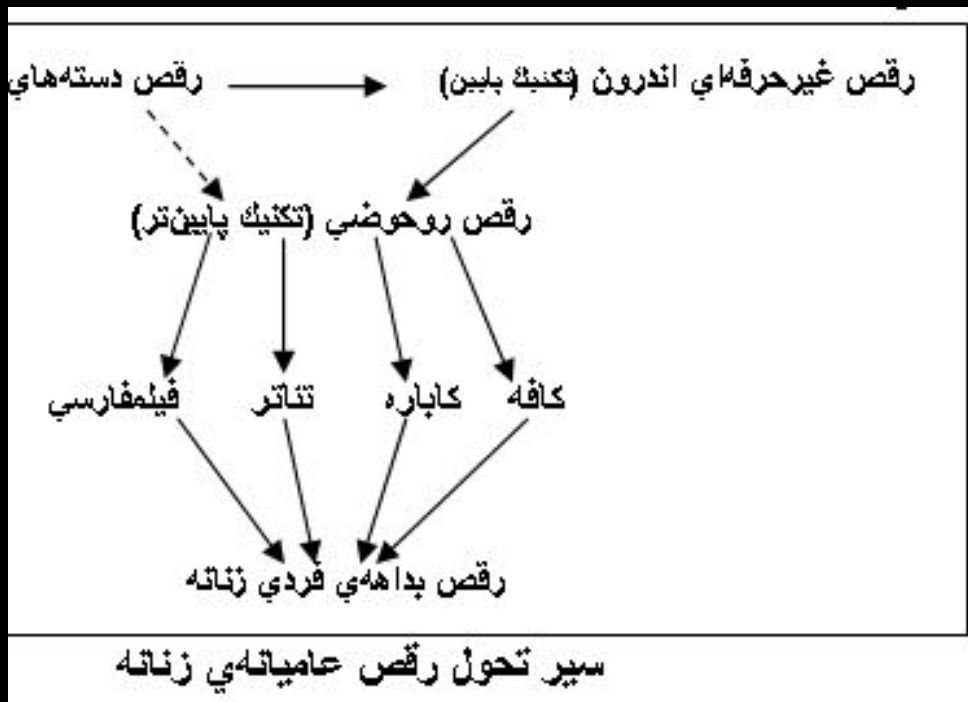
چون هدف از بر پایی چنین مجالسی فراهم کردن لحظاتی شیرین و شادی آفرین بوده است، رقصنده با غلیظ تر اجرا کردن بعضی فیگورها تأثیراتی کمیک در آن ها ایجاد می کند و در این بیان حرکات مقطع و خشک استفاده ی بیشتری دارد.

پیشینه ی رقص های زنانه

شواهد تاریخی نشان می دهد که، در کنار فعالیت های رقصی مردانه (شامل رقص پسر بچه ها، دلفکان و مسخرگان)، گروه دیگری از رقصندگان زن حضور داشتند که در واقع مجریان اصلی رقص های هنرمندانه و مجلسی بودند. این رقصندگان در دسته های مطربی زنانه فعالیت می کردند که در هر لحظه آماده ی اجراهای موسیقایی و رقصی بودند و بر اساس امکانات و توانمندی های شان به دربار و یا منازل اعیان و اشراف و یا خانه های افراد معمولی رفت و آمد می کردند. از حضور این رقصندگان در دوره های پیش از قاجار اطلاعات اندکی داریم که آن ها را هم اساساً مدیون سفرنامه های مسافران اروپایی هستیم. در عهد صفویه ژان شاردن (1349)، ج 2: 322) از حرکات جهشی، چرخش ها و پرش های بسیار سریع و چابک و برق آسای رقصه ها و نرمی بدن آن ها می نویسد و موارد مشابهی نیز توسط دیگر سیاحان گزارش شده است¹. همچنین از دوره ی قاجار انواعی از رقص ها از جمله رقص با زنگ، رقص با گیلان، رقص با لاله و شمعدان، رقص چرخ زانو و رقصی که در حین آن روی آرد پاشیده شده بر زمین نقوشی می انداختند، رقص جمع کردن سوزن با پلک چشم (نک. خالقی 1380: 484-480 و مشحون 1373: 379-381)، رقص دیگ به سر و حرکاتی مثل بشکن زدن و معلق زدن که مکرراً در تصاویر مینیاتوری دیده شده را در دست داریم. در زمینه ی مدارک تصویری نیز نگارگری های باقی مانده از مجالس بزم شاهانه و یا رقصندگان درباری، تا اندازه ای ما را با چند فیگور آشنا می کند؛ از جمله مینیاتورهای موجود در کاخ چهلستون اصفهان که مربوط به دوره ی صفویه است.

با این وجود از چگونگی اجرا و حرکات اطلاع دقیقی وجود ندارد و تنها می توانیم با اتکا به اشاراتی کوتاه و پراکنده در کتاب ها و سفرنامه ها و نیز تصاویر نگارگری های موجود به صورتی برسیم. از مجموع این اخبار چنین بر می آید که رقص ها، به غیر از حرکات و فیگورهای معمول، از حرکات آکروباتیک تکنیکی و بسیار هنرمندانه نیز تشکیل می شده است و این حرکات محیر العقول جلوه ی خاصی به رقص ها می بخشیده است. اجرای این رقص ها در تمامی مجالس درباری و غیر درباری و مجالس خصوصی زنانه معمول بوده است. نوع دیگری از رقص ها احتمالاً کمتر توسط مطرب ها و بیشتر توسط زن های معمولی در اندرونی ها اجرا می شده است. حرکات این رقص ممکن است از پاره ای از حرکات رقص های مطرب های زنانه ملهم شده باشد. از آن جا که مجالس زنانه ی اندرونی محیطی نسبتاً امن و به دور از محدودیت های جامعه بوده فضایی مناسب برای بروز استعدادها و تمایلاتی که به دلیل قیودات اجتماعی حق شکوفایی نداشتند به وجود می آورده است. زنانی که توانایی و استعداد بیشتر در بازیگری، شیرین زبانی و عشوگری داشتند خود به اجرای انواع رقص ها، که بسیاری از آن ها جنبه ی نمایشی داشته و داستانی را بیان می کرده اند، می پرداختند. موضوع این رقص ها عمدتاً مسائل مربوط به روابط اجتماعی بین مردان و زنان بوده است. از آن جا که این مجالس جهت شادی و سرگرمی ترتیب داده می شد، رقص ها و نمایش ها جنبه ی طنز آمیز و کمیک نیز به خود می گرفت. نوع رقصی که در این مجالس به اجرا در می آمد بسیار جسورانه و بی پرده بود، زیرا همه ی حاضرین زن بودند و این جسارت و افراط با هیچ ممنوعیتی روبرو نمی شد. خاله رورو، قنبر سیما، عمو سبزی فروش، و مورچه داره از جمله نمایش های موسیقایی به همراه رقص بودند که در این مجالس اجرا می شدند (نک انجوی شیرازی 1353). با رشد دسته های مردانه و نمایش رو حوضی و ضعیف شدن دسته های زنانه در اواخر دوره ی قاجار، رقص حرفه ای و تکنیکی زنانه رو به زوال نهاد. به نظر می رسد وقتی که زن پوشی از میان رفت و دسته های رو حوضی به استخدام رقصنده های زن پرداختند، دیگر از فنون پیچیده ی رقص زنانه در اجرای رقصنده های تازه

خبري نبود. در واقع، تنها حرکاتي که بيان کام جويانه، زنانه و کميک داشتند و ميان رقص هاي اندروني و رقص هاي مطربي حرفه اي قديمي مشترک بودند به جا ماندند و تکنیک هاي مشکل و پيچيده فراموش شدند. در اين جا نيز مي توان از «رقص بداهه ي فردي زنانه» صحبت کرد که احتمالاً بايد آن را هم دنباله ي سنت اندروني دانست و هم متأثر از شکل هاي مختلف رقص مطربي. شکل زير سير تحول رقص عاميانه ي زنانه را نشان مي دهد.



2. رقص موسوم به کلاسیک

در این جا از رقص هايي صحبت مي کنيم که توسط مجريان آن ها تحت عنوان رقص کلاسیک ايراني ناميده مي شوند ، اگر چه همانطور که در ابتدا اشاره شد بايد در مورد کلاسیک بودن يا نبودن آن با دقت نظر بيشتري رأي داد. اين نوع از رقص ها جلوه ي ديگري از رقص ايراني بود که از دهه ي چهارم قرن حاضر به طور رسمي توسط هنرستان ها و سازمان هاي دولتي رقص و باله طراحي و تدريس مي شد. از جمله ي اين مراکز مي توان «هنرستان باله ملی ايران» تاسيس 1335، وابسته به هنرهاي زيباي کشور، «گروه باله ي ملي پارس» تاسيس 1345، وابسته به سازمان راديو و تلويزيون ملي ايران و «سازمان ملي فولکلور»، تاسيس 1346، وابسته به وزارت فرهنگ و هنر را نام برد . همچنين، پيش از فعاليت اين سازمان ها ، عده اي از افراد، که بيشتري از ارمنه بودند و در خارج از ايران آموزش باله ديده بودند، به طور انفرادي و خصوصي به تدريس باله مبادرت مي ورزیدند و در اين ميان کارهاي جديدي نيز در زمينه ي رقص ايراني ارائه مي دادند که نمونه اي از آن به صورت تلفيقي از رقص هاي محلي و حرکات الهام گرفته شده از مينياتور ايراني بوده است. کليه ي فعاليت هاي اين سازمان ها در چند زمينه متمرکز شده بود :

1. باله کلاسیک غربي

2. باله ي ايراني يا باله ي ملي

3. رقص ملي

4. رقص محلي

باله ي کلاسیک غربي و رقص محلي به موضوع مورد بحث ما مربوط نمي شود. منظور از باله ي ايراني طراحي باله ي کلاسیک غرب بر روي داستانهاي ايراني، بر گرفته از ادبيات فارسي، به همراهي موسيقي ايراني و با لباس ايراني است. در اين رقص از فيگورهاي رقص ايران به ميزان کمي استفاده مي شود و

بیشتر حرکات باله ی کلاسیک به کار می رود؛ به همین جهت با موضوع مورد بحث ما ارتباط کمی پیدا می کند. آنچه به عنوان رقص کلاسیک ایرانی معرفی شده «رقص ملی» است که در ادامه به معرفی و بررسی آن می پردازیم.

رقص ملی

منظور از رقص ملی رقصی است که نمونه ی بارز و اصیل رقص در فرهنگ ایرانی باشد. به این معنی که تمامی حرکات و فیگورهای رقص بر گرفته از سنت قدیم رقص ایرانی است. به عبارتی هدف از طراحی این رقص زنده کردن رقص قدیم ایرانی به شیوه ی نوین است. با این حال چون در طراحی این رقص اصول و قواعد باله ی کلاسیک غرب به کار گرفته شده است می توان آن را یک رقص تلفیقی محسوب کرد، اگر چه باله چاشنی کار است و اساس کار بر حرکات و فیگورهای ایرانی طراحی می شود و بیشتر حرکات اجرایی در پاها و چرخش ها از باله اقتباس شده است.

الگوهای حرکتی ای که در طراحی این رقص استفاده می شوند عبارتند از :

1- تصاویر مینیاتوری، مانند نقاشی های موجود در کاخ چهلستون اصفهان که نمایانگر رقص رقصندگان در مجالس درباری اند.

2- توصیف و توضیح رقص ها توسط مسافران اروپایی در سفر نامه ها که تا حدودی ما را از چگونگی حرکات اجرایی مطلع می سازد.

3- توضیح و شرح بعضی از رقص ها در کتب تاریخی موجود².

4- حرکات رقصی که به عصر حاضر انتقال پیدا کرده است. این حرکات اگر چه تحول یافته اند ولی سهم زیادی در انتقال حرکات و فیگورهای رقص قدیم دارند.

این ها تنها منابعی است که از رقص گذشته در دست داریم. به غیر از موارد فوق منابع الهام دیگری نیز برای طراحی رقص ها وجود داشته است :

1- تصاویر مینیاتوری که نشان دهنده ی حرکات رقص نیست ولی می توان از حالت های مختلف بدن شخصیت های آن ها برای خلق حرکت رقص ایده گرفت: مانند مینیاتورهای موجود در شاهنامه ی فردوسی یا دیوان حافظ.

2- رقص های محلی: بسیاری از حرکات رقص های محلی در طراحی این نوع رقص مورد استفاده قرار گرفته است

3- بسیاری از حرکات اجرایی در مراسم سنتی مختلف: مثل حرکات اجرایی ورزش های باستانی در زورخانه و حرکاتی که در مراسم عزاداری مذهبی انجام می شوند، مثل سینه زنی و زنجیر زنی که به دلیل همراهی با موسیقی و داشتن ریتمی مشخص الگویی دیگر برای طراحان بودند. قابل ذکر است که این نوع حرکات بیشتر در طراحی رقص های مردانه به کار می رفته است.

4 - نقوش باستانی: مثل نقوش موجود در تخت جمشید.

در مورد این که رقص های طراحی شده ی جدید (رقص ملی) تا چه اندازه به رقص های قدیم شبیه اند و میزان موفقیت طراحان چقدر بوده است باید نکاتی را در نظر داشت. در آنچه به مینیاتور ها ارتباط می یابد، باید دانست که حرکاتی که از روی تصاویر رقص و یا غیر رقص برداشت شده ساخته و پرداخته ی ذهن و ذوق هنری و خلاقیت طراح است و کیفیت آن به میزان شناخت و درک او از تصاویر و همچنین تسلط او بر این فن یعنی طراحی رقص بستگی دارد. در واقع، او به تصاویر ثابت تحرك بخشیده و حرکات و فیگورهایی را با الهام از تصاویر ابداع کرده است.

از طرفی در نقاشی مینیاتور واقعیات بر اساس اصول و قواعد خاص سبک های مختلف این هنر به تصویر کشیده می شوند؛ به عبارت دیگر ، تصاویر لزوماً واقع گرا نیستند و نقاش بر اساس تجسمات و تخیلات ذهنی خود در چارچوب سبکی خاص نقش ها را می آفریند . در ضمن، معلوم نیست يك نقاش تا چه حد اجازه ی حضور در مجالس خصوصی دربار را داشته است تا بتواند رقص ها را در حین اجرا نقاشی کند و اگر تصاویر را بر اساس خاطره ی خود از رقص ها کشیده باشد، می توان نسبت به واقعی بودن حرکات رقص در مینیاتور ها تردید کرد .

حتا، همان طور که ذکر شد، با فرض این که تصاویر واقعاً نشانگر رقص ها باشند، نحوی بازسازی و طراحی رقص جدید به ذوق و قوه ی تخیل طراح آن بستگی داشته است.

بنابراین نمی توان یقین داشت که رقص های ملی دقیقاً همان رقص هایی باشند که قبلاً توسط رقصنده های تکنیکی اجرا می شده اند، نکته ی دیگر، حذف حرکات آکروباتیک و شیرین کاری هایی است که در رقص های قدیم وجود داشته است، اگر چه به دلیل آموزش باله به هنرآموزان در ابتدای کار تا حدود زیادی بدن آن ها ورزیده و قادر به اجرای حرکاتی می شد که یک فرد عادی از انجام آن ها عاجز بود. از این نظر، یعنی توانایی اجرای حرکات خاص، بین رقصندگان قدیم و رقصندگان رقص های ملی تشابهی وجود دارد. همان طور که قبلاً اشاره شد، رقص ملی تلفیقی از باله ی کلاسیک غرب و فیگورهای ایرانی است، در مورد این تلفیق نکته ی جالبی وجود دارد. فیگورهای موجود در مینیاتورها بسیار به پوزسیون های باله نزدیک است و تنها با اندکی تغییر در فرم دست ها یا اندام های دیگر در مینیاتور می توان به حرکتی مشابه در باله رسید و بالعکس. همچنین، به عقیده ی یکی از رقصندگان قدیمی، چرخ هایی که یک شخص در گود زورخانه می زند و حرکات پای وی به حرکات و چرخش های باله بسیار شبیه اند. این قرابت و نزدیکی در حرکات زمینه ی مناسبی برای تلفیق این دو نوع رقص به وجود آورده است.

لازم به یادآوری است که بررسی تاریخی حرکات رقص بر اساس رقص زنان انجام شده است زیرا مهم ترین مجریان رقص ها در قدیم زنان بوده اند. در رقص های اخیر آنچه برای رقصنده ی مرد طراحی می شد برگرفته از باله ی کلاسیک غرب، مراسم سنتی (ورزش باستانی، سینه زنی، زنجیر زنی)، نقوش باستانی (تخت جمشید)، مینیاتورها (تیروکمان کشی) و رقص های محلی بود و حاصل رقصی کاملاً جدید و ابداعی به حساب می آمد. در حالی که حرکات رقص زنان ریشه در رقص های قدیم داشت.

3. مقایسه ی رقص مطربی و رقص موسوم به کلاسیک

1.3. از نظر حرکات

این مقایسه به وسیله ی منابع تصویری موجود انجام شده است³. برای این کار تمامی حرکات و فیگورهای قابل اجرا در هر دو نوع رقص تفکیک و استخراج شده و سپس به تجزیه و تحلیل حرکات کلی پرداخته شده است. به این ترتیب حرکات اجرایی در هر عضو به دست آمده و در دو نوع رقص مقایسه شده است. به جهت آشنایی با نوع حرکات در هر دو نوع رقص چند نمونه از آن ها ذکر می شود.

رقص مطربی زنانه

1. دست ها بالای سر قرار دارند و بشکن می زنند، باسن به بک طرف می چرخد، و پای همان سمت جلو و روی نوک شست پا قرار می گیرد. زانو ها خم شده اند، سر به سمت پایی که جلو آمده است می گردد.



2. یک دست کنار سر قرار گرفته و دست دیگر به کمر است. پایی که در سمت دست به کمر زده شده قرار دارد جلو آمده و روی نوک شست قرار می گیرد و با این فیگور کمر و باسن می چرخند



3. دست ها جلوي شانه ي چپ به صورت متقاطع روي همدیگر قرار مي گيرند. سر، تنه و شانه نیز به سمت راست متمایل شده اند. باسن به سمت چپ کشیده شده و پاي راست جلو و روي شست قرار مي گيرد. پاي چپ ثابت بوده و هر دو پا از زانو خم مي شوند. گردن حرکت خطي به چپ و راست اجرا مي کند.



4. يك دست به پهلو باز شده و دست ديگر پشت سر قرار دارد. پاي سمت دست باز جلو و روي نوك شست قرار مي گيرد. زانو ها خم شده اند. باسن به سمت پايي كه جلو گذاشته شده است حرکت مي كند و تنه به سمت عقب متمایل مي شود .



5. يك پا جلو و روي نوك شست قرار مي گيرد. تنه به پشت خم شده، دست ها در حالي كه به سمت پهلو باز شده اند حرکات موجي و چرخشي اجرا مي كنند. در حرکت دست ها مچ ها چرخش دارند، شانه ها نیز به تناوب مي چرخند و سپس تنه به حالت عادي بر مي گردد و يك چرخش كامل در كل تنه اجرا مي شود.

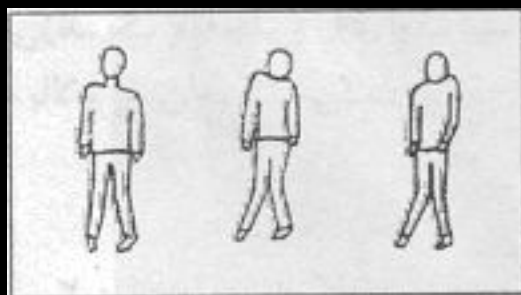


رقص مطربي مردانه

1. يك دست با انگشتان مشت شده جلوي شكم قرار دارد. دست ديگر به پهلو باز است. پاها از زانو خم شده و از يكديگر فاصله دارند. گردن و كمر و باسن چرخش كامل دارند و كل بدن نيز حركت چرخشي دارد.



2. هر دو دست در کنار تنه قرار گرفته و انگشتان كمي به داخل جمع مي شوند. شانه ها با حركتي مقطع و کوتاه متناوباً بالا و پايين مي روند و دست ها به سمت داخل پيچ مي خورند و نيز از مچ چرخش و پيچش دارند. پاها از زانو خم شده و زانو ها به هم نزديك اند ولي ساق پاها از يكديگر دور شده و فاصله دارند.



3. دست ها در جلوي تنه به حالت بشكن زدن اند. تنه به جلو متمایل شده و باسن عقب است. شانه ها به بالا حركت پرتابي دارند. در هنگام راه رفتن پاها به نوبت به پشت پرانده مي شوند و گاه يكي از پاها به سمت داخل بدن جمع مي شود. گردن نيز به جلو و عقب حركت خطي اجرا مي كند.



4. يك دست به پهلو باز است. دست ديگر در جلوي سينه از آرنج خم شده، مچ ها شكسته شده، كف دست عمود بر ساق دست است و انگشتان كاملاً كشيده و به هم چسبيده اند. پاها از زانو به هم نزديك شده و ساق ها از هم دورند. گردن به جلو و عقب حركت خطي اجرا مي كند و زبان نيز در دهان حركت مي كند.



رقص موسوم به كلاسيك

1. يك دست كاملاً به سمت بالا كشيده شده است و دست ديگر از آرنج خم شده و در پهلو حركات منحنوي و چرخشي اجرا کرده و دائماً باز و بسته مي شود. پاي سمت دست متحرك به جلو و روي نوك شست قرار مي گيرد. باسن كمي به عقب و سينه به جلو متمايل است. سر به طرف پاي جلو آمده بر مي گردد. تنه به همراه حركت دستها به چپ و راست متمايل شده و كل حركت از پهلو نمايش داده مي شود.
2. دست ها به بالاي سر كشيده شده اند. انگشت هاي دست ها در مقابل هم يا بالا و پايين مي روند يا چرخش دارند و هردو دست به طور جداگانه بشكن مي زنند. يك پا به جلو و روي نوك شست قرار مي گيرد و كل بدن با حركاتي نرم به بالا و پايين حركت مي كند.
3. دست ها در حالي كه از آرنج خم شده و زاويه ي 90 درجه مي سازند در قسمت ساعد حول يكدیگر مي چرخند. اين حركت يك بار در يك سمت بدن انجام شده و سپس دست سمت ديگر به بيرون كشيده مي شود. تنه و سر به سوي دست ها حركت مي كنند و پاها به شكل ضربدر قرار مي گيرند. سپس حركت در سمت ديگر اجرا مي شود.
4. يك دست از آرنج خم شده و جلوي شكم قرار دارد. دست ديگر نيز كمي از آرنج خم شده و به سمت بالا است. در اين حالت رقصنده به سمت دست بالا رفته مي چرخد و سپس جاي دست ها عوض شده و چرخش در جهت ديگر انجام مي شود. سر و تنه به سمت حركت و دست بالا رفته متمايل اند.

5. رقصنده در حالی که پاها را ضربدری قرار داده به روی پنجه ها می رود. دو دست در پهلو ها باز و کشیده است و کف دست و انگشتان به سمت بالا متمایل می شوند. تنه و سر به عقب کشیده شده و یکی از شانه ها بالاتر می رود و سر به سوی شانه ی بالا رفته بر می گردد.⁴

نتایج به دست آمده از مقایسه ی حرکات اجرایی در رقص مطربی و رقص موسوم به کلاسیک ایرانی به قرار زیر است:

الف) تفاوت ها

مطربی	موسوم به کلاسیک
1. فیگور ها اغلب بسته و کوتاه است.	1. فیگور ها اغلب کشیده و باز است.
2. حرکات بیشتر شکسته و مقطع است.	2. حرکات بیشتر روان، ممتد، دوار و موجی است.
3. حرکات کلی در بدن فیگور های زیبا گرا شکسته ایجاد می کند.	3. حرکات کلی در بدن فیگور های کششی و منحنی ایجاد می کند.
4. حرکات سر به قوت رقص موسوم به کلا نیست.	4. سر حرکات قوی به سوی حرکت اصلی انجام می دهد.
5. گردن حرکات ویژه ای در رقص دارد که به صورت مقطع و خطی اجرا می شوند.	5. گردن حرکت بارزی ندارد و به دنبال سر حرکت می کند و حرکات خطی و مقطع مثل مطربی دیده نمی شود.
6. حرکات و اشارات چشم و ابرو و لب ها کننده ی مفاهیم کام جویانه و کمیگ است.	6. حرکات و اشارات چشم و ابرو با بیان کام جویانه وجود ندارد و لب ها نیز اصلاً حرکتی ندارند.
7. فیگور های دست اغلب کوتاه و بسته است.	7. فیگور ها ی دست اغلب کشیده و باز است.
8. کف دست ها غالباً به بیرون است و انگشت اغلب صاف و کشیده اند.	8. کف دست ها بعضی وقت ها به سمت بیرون است و انگشتان به سمت داخل دست انحنا دارند.
9. انگشت های شست و سبابه با همدگر حلقه سازند.	9. انگشت های شست و میانی به سوی همدگر متمایل اند.
10. بشکن زدن از حرکات معمول رقص است.	10. بشکن زدن به ندرت و بسته به نوع رقص و موسیقی استفاده می شود.
11. در شانه حرکات لرزشی اجرا می شود.	11. شانه ها هیچگاه حرکت لرزشی ندارند.
12. سینه، شکم و قسمت میانی بدن حرکات ز دارند.	12. سینه، شکم و قسمت میانی بدن هیچ گونه جلوه و حرکت مشخصی ندارند.
13. تنه حرکات زیادی دارد ولی نه به قوت موسوم به کلاسیک.	13. تنه حرکات قوی و پایه ای دارد و نقش اساسی در ایجاد فیگور ها ایفا می کند.
14. تنه حالت لختی و کشیدگی ندارد.	14. تنه حالت لختی و کشیدگی زیادی دارد.
15. انحطاف پذیری تنه کمتر از رقص موسوم کلاسیک است.	15. تنه قابلیت انحطاف بسیار زیادی دارد.
16. باسن و کمر حرکات عمده و اغراق آمیز دارند و انواع فر بسیار استفاده می شود.	16. باسن و کمر حرکت برجسته ای ندارند و اجرای فر بسیار ظریف و ملایم و به ندرت انجام می شود.
17. در حالت ایستاده پاها از زانو خم شده یکدیگر فاصله دارند.	17. در حالت ایستاده پاها کشیده و صاف و بسته اند.
18. حرکات پا بیشتر باز اند.	18. حرکات پا بیشتر بسته و متقاطع اند.
19. حرکات پا بسیار جسورانه و سبک انجام می شود.	19. حرکات پا بسیار کنترل شده و ظریف انجام می شود.
20. حرکات پرنابی و پرشی بلندتر اجرا می شوند.	20. حرکات پرنابی و پرشی کوتاه اجرا می شود.
21. رقصنده گاهی ثابت می شود ولی برای تنه حرکتی خاص در بدن با صورت.	21. رقصنده گاهی ثابت می شود ولی هیچ قسمتی از بدن او حرکت نمی کند.
22. در اغلب فیگور ها حرکات قسمت های مختلف بدن با یکدیگر هم جهت نیست.	22. در اغلب فیگور ها حرکات قسمت های مختلف بدن با یکدیگر هم جهت است.
23. عمده ی حرکات روی قسمت باسن و متمرکز می شود.	23. عمده ی حرکات روی تنه و دست ها متمرکز می شود.
24. حرکات باله در این رقص وجود ندارد.	24. در این رقص حرکات ایرانی و باله با یکدیگر تلفیق شده اند.

ب) حرکات مشابه

1. فیگور های چرخشی زیاد اجرا می شوند.

2. میمیک صورت نقش مهمی دارد.
3. از شانه‌ها استفاده‌ی زیادی می‌شود.
4. در شانه‌ها حرکات مقطع و خشک و نرم هر دو استفاده می‌شوند.
5. مچ دست‌ها شکستگی و چرخش زیادی دارد.
6. تنوع فیگورهای اجرایی در دست‌ها از همه‌ی قسمت‌های بدن بیشتر است.
7. حرکات پرشی و پرتابی در پاها استفاده می‌شود.
8. ثابت شدن رقصنده در هر دو رقص وجود دارد.
9. ناز، عشو، کرشمه و ادا و اطوارهای خاص زنانه چاشنی هر دو رقص است.
10. بسیاری از فیگورهای دست و پا و حرکات شانه در هر دو رقص مشترک اند و تنها شیوه‌ی اجرا در آن‌ها متفاوت است. به عنوان مثال:

1. فیگور به پشت خم کردن تته و چرخش دست‌ها، که یا نشسته انجام می‌شود و یا ایستاده.
2. فیگوری که یک دست زیر چانه و دست دیگر بالای پیشانی قرار می‌گیرد. این فیگور در رقص مطربی با حرکت خطی گردن به چپ و راست و احتمالاً حرکات ابرو و لب‌ها همراه است ولی در رقص موسوم به کلاسیک این حرکات دیده نمی‌شود و دست‌ها با حرکات موجی به چپ و راست حرکت می‌کنند.
3. گرفتن دو لبه‌ی دامن در حال راه رفتن یا چرخیدن.
4. حرکت چرخشی و مقاطع دست‌ها در جلوی صورت و یا بالای سر.

2.3 از نظر شیوه‌ی اجرایی

در رقص موسوم به کلاسیک، پیش از اجرای صحنه‌ای، ابتدا طراحی صورت می‌گیرد و رقص پس از مدت‌ها تمرین و ایجاد هماهنگی‌های لازم بین رقصنده‌ها به اجرا در می‌آید. رقص‌ها هیچ‌گاه بداهه اجرا نمی‌شوند. البته این بدان معنی نیست که رقصنده‌ی این نوع رقص توانایی بداهه رقصیدن را ندارد اما اغلب کارهای صحنه‌ای اجرا شده تا کنون دارای طراحی‌ها و تنظیم‌های قبلی بوده است. اغلب رقص‌ها به فرم گروهی تنظیم شده و همیشه یک یا دو رقصنده‌ی تنها که معمولاً از بهترین رقصنده‌ها انتخاب می‌شوند نیز اجرای حرکات اصلی را بر عهده دارند. در رقص‌های گروهی گاه در زمان اجرای یک رقص تنها، عده‌ای از رقصندگان به عنوان پس زمینه حرکتی موزون و هماهنگ با یکدیگر و نیز با رقصنده‌ی تنها اجرا می‌کنند و در مواقعی در فیگور خاصی ثابت می‌شوند.

رقص مطربی هیچ‌گونه طراحی و تنظیم قبلی نداشته و کاملاً به صورت بداهه اجرا می‌شود. رقصنده بر اساس الگوهای ذهنی خود در لحظه به ترکیب و تلفیق فیگورهای خاص این رقص می‌پردازد و به سبک خود می‌رقصد. رقص غالباً تنها اجرا می‌شود و در صورتی که رقص دسته‌جمعی باشد معمولاً طراحی و تنظیم قبلی برای آن وجود ندارد.

3.3 از نظر بیان

1. پیام‌های رقص موسوم به کلاسیک نمایشی در زمینه‌ی موضوعات فلسفی، عرفانی و عمدتاً مسائل اخلاقی است و پیام‌های رقص مطربی نمایشی در زمینه‌ی موضوعات و مسائل عامیانه و روزمره است.
2. رقص موسوم به کلاسیک به هیچ‌وجه مفاهیم کام‌جویانه را تداعی نمی‌کند اما رقص مطربی این مفاهیم را قویاً القا می‌کند.
3. در رقص موسوم به کلاسیک مفاهیم کمیک وجود ندارد مگر آن‌که جنبه‌ی نمایشی داشته باشد. در رقص مطربی مفاهیم کمیک نقش قابل ملاحظه‌ای دارند.
4. رقص‌های موسوم به کلاسیک در صورت نمایشی بودن تنها با موسیقی بدون کلام همراه اند و حرکات اجرایی باید بیان‌کننده‌ی موضوع باشند، اما رقص‌های مطربی نمایشی گاهی با شعر و آواز همراه بوده، بیشتر مفاهیم از طریق شعر منتقل می‌شوند و حرکات رقص مکمل آن است. اگر رقص کلاسیک بر روی موسیقی با کلام طراحی شود میمیک صورت و فیگورهای اجرایی باید با نوع کلام و مفهوم آن مطابقت داشته باشد.

4.3 از نظر شیوه‌ی آموزش

اجرای رقص های موسوم به کلاسیک مستلزم گذراندن دوره ی آموزشی چندین ساله است و قدم اولیه آموزش باله است. باله با روش مشخص و بر اساس استاندارد غربی تعلیم داده می شود. رقص ها و فیگورهای ایرانی نیز اگر چه به طور عملی و شفاهی تدریس می شوند و یک دستور کتبی و مشخص برای آن نوشته نشده است، و چنانچه مدرسان این فن علائم و اشکالی جهت تدریس ترسیم کرده باشند کاری شخصی بوده و عمومیت نداشته است، اما به هر حال این رقص اصول و مبانی معینی دارد و آموزش آن باید توسط مربی یا استاد فن انجام شود. رقص مطربی روش و شیوه ی خاصی برای آموزش ندارد و فراگیری آن مبنی بر برداشت ها و الگو برداری های شخصی از نمونه های مشاهده شده است. هر رقصنده، می تواند، با حفظ خصوصیات اصلی رقص، سبک خاص خود را داشته باشد. عدم وجود دستوری مشخص و مکتوب موجب شده است که آنچه اصل و اساس بوده به فراموشی سپرده شود و به جای آن مجموعه ای از حرکات تحول یافته و ابداعی ناشی از برداشت های شخصی و خلاقیت های فردی در هر زمان جایگزین آن شود. با تمامی تحولات، این رقص ویژگی هایی دارد که به آن ها اشاره شد و نوع به کارگیری این ویژگی ها توسط هر فرد رقصیدن او را از سایرین متمایز می کند.

جمع بندی

در ابتدای سخن، به جهت انجام مطالعه ای منسجم، دست به یک طبقه بندی کلی و ابتدایی زدیم تا بتوانیم مسیر روشنی برای رسیدن به مقصد پیش رو داشته باشیم. در این جا به منظور تکمیل طبقه بندی اولیه و به جهت رسیدن به نتیجه ای مطلوب به دو نوع طبقه بندی همزمانی (synchronique) و در زمانی (diachronique) دست می زنیم. در طبقه بندی همزمانی رقص ها در یک مقطع زمانی خاص رده بندی می شوند و در طبقه بندی در زمانی سیر تحول رقص ها در مقاطع زمانی مختلف بررسی می شود.

طبقه بندی همزمانی

در طبقه بندی اولیه در ابتدای مطلب رقص ها را به دو شاخه ی کلاسیک و عامیانه تقسیم کردیم. پیش از هر چیز، به نظر می رسد اطلاق صفت کلاسیک، از سوی رقصندگان این نوع اول، به رقص ملی و باله ی ملی چندان مناسب نباشد. بحث مفصل در این مورد از حوصله ی این مقاله خارج است، اما اگر آنچه فاطمی (1380ب) درباره ی ویژگی های یک موسیقی کلاسیک ذکر کرده به مورد رقص نیز قابل تعمیم باشد، به نظر می رسد که دو رقص فوق الذکر را بیشتر باید «شبه کلاسیک» یا «نیمه کلاسیک» نامید. فاطمی (همان: 150) در فرآیند کلاسیک شدن یک موسیقی قدمت را یکی از شرایط مهم می داند:

"یک سیستم موسیقایی، در یک زمینه ی فرهنگی پویا، به مرور متحول می شود، غنا می یابد و با یاری اذهان خلاق امکانات بالقوه ی آن کشف شده به فعل در می آید. نبوغ ناک ناک موسیقی دانان، در طول تاریخ، ظهور ایده های تازه ی موسیقایی را ممکن می سازد و همین نبوغ با کشف توانایی های پنهان سیستم، در هر دوره، شیوه ها، شکل ها، ساختارها و فوونی را عملی می کند که در دوره های قبلی تصور آن ها ممکن نبوده است. به تدریج کالبد موسیقایی تتومند می شود، رپرتوار گسترش می یابد، عوامل موسیقایی اشکال متنوعی به خود می گیرند و ضرورت کشف قوانین حاکم بر این سیستم حجیم، مدون کردن این قوانین و به بیان لفظی در آوردن آن احساس می شود."

اگر در این نقل قول رقص را جایگزین موسیقی کنیم خواهیم دید که چنین فرآیندی برای این هنر در ایران رخ نداده است. رقص ملی حاصل یک دوره ی طولانی «کشف توانایی های پنهان» سیستم رقص ایرانی که منجر به درک ضرورت «کشف قوانین» حاکم بر آن و مدون کردن این قوانین شود نبوده است. بلکه آن را باید یک رقص ابداعی دانست که از کنار هم گذاشتن عوامل مختلف به وجود آمده است. اما اگر به شیوه ی فاطمی که در بررسی ویژگی های موسیقی کلاسیک فقط به مطالعه ی خود موسیقی اکتفا نمی کند و مثلث موسیقی/ موسیقیدان/ شنونده را در نظر می گیرد، ما هم مثلث رقص/ رقصنده/ بیننده را مد نظر قرار دهیم، خواهیم دید که رقص ملی از نظر رقصنده و بیننده به یک هنر کلاسیک نزدیک می شود. زیرا رقصنده ی این نوع رقص دیگر به صورت نظام مند آموزش می بیند و بیننده ی آن را نیز عمدتاً باید در میان اقشار فرهیخته ی جامعه جستجو کرد. به همین دلیل، ما از این پس رقص مذکور را به عنوان «شبه کلاسیک» یا «نیمه کلاسیک» طبقه بندی می کنیم.

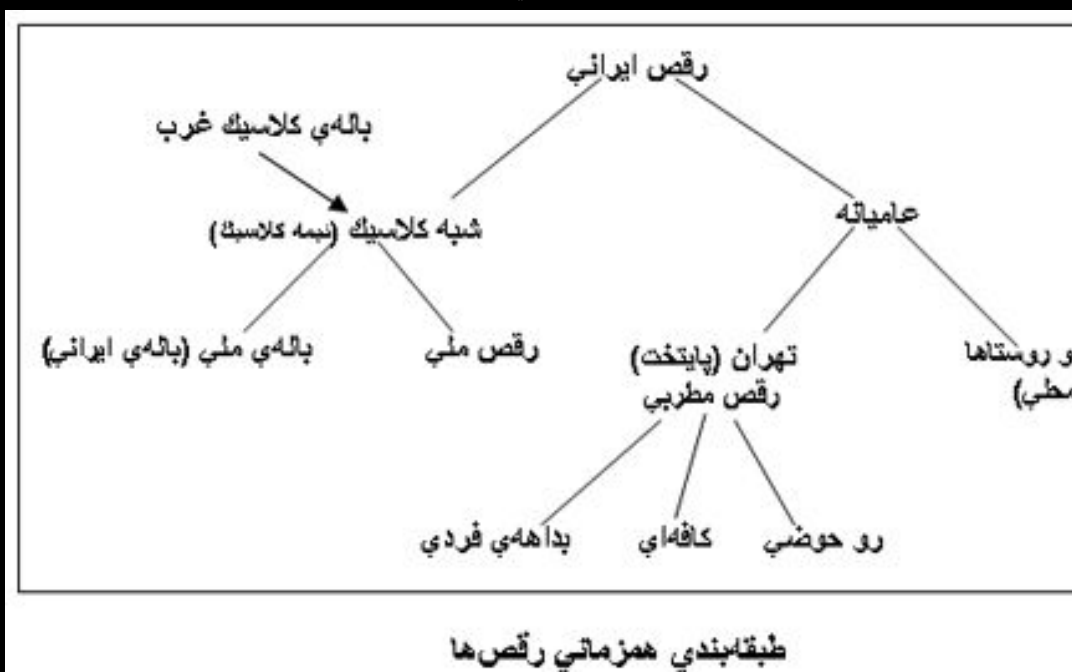
الف) رقص های عامیانه

این رقص خود به دو دسته ی کلی تقسیم می شوند :

1. رقص های شهرستان ها و روستاها که با توجه به نوع منطقه شامل انواع رقص های محلی و دیگر رقص های موجود در شهرستان ها می شوند⁵.
2. رقص های تهران که آن ها را تحت عنوان رقص مطربی بررسی کردیم و گفتیم که به صورت مختلف و در مکان های گوناگون در تهران به اجرا درمی آمد و شامل رقص های روحوضی ، کافه ای و بداهه ی فردی است .

(ب) رقص های « شبه کلاسیک » یا « نیمه کلاسیک »

این دسته از رقص ها شامل رقص های ملی و باله ی ملی یا باله ی ایرانی می شود که هر دو تلفیقی از فیگورها و حرکات ایرانی و باله ی کلاسیک اند و تفاوت آن ها در میزان به کارگیری عناصر این دو نوع رقص در این تلفیق است . این دسته از رقص ها تماماً در تهران اجرا می شده است .

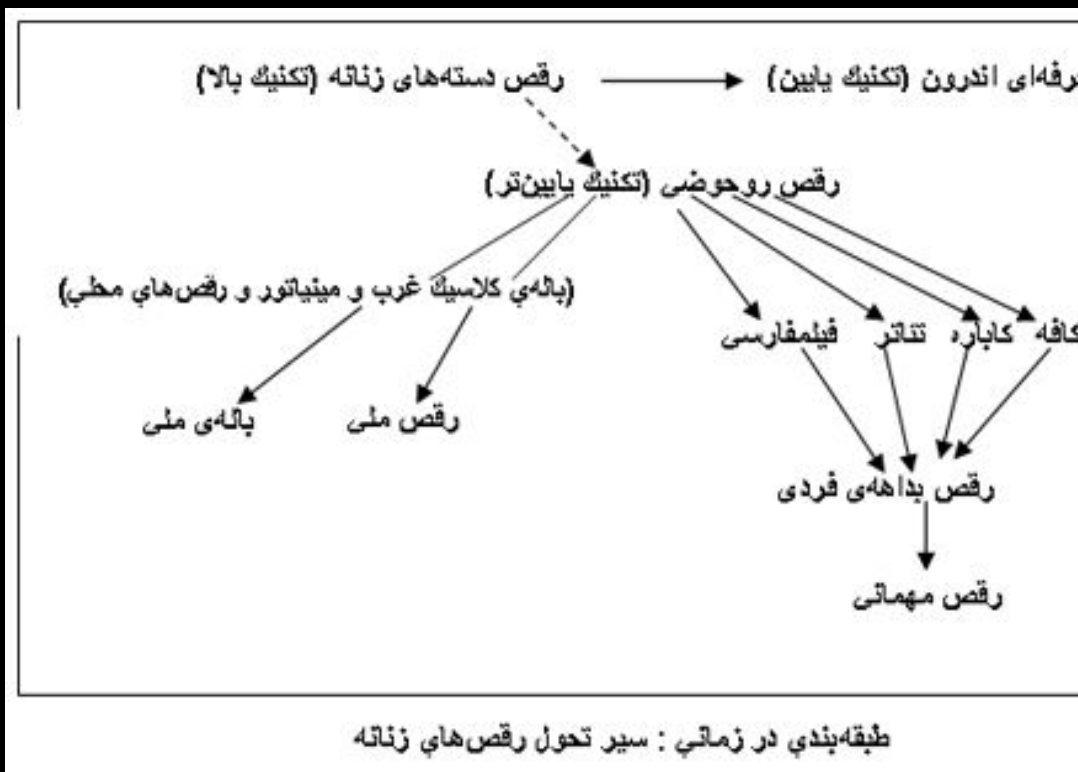


2. طبقه بندی در زمانی

در این طبقه بندی رقص های زنانه و مردانه به طور جداگانه دنبال می شوند زیرا روند تحولات آن ها از یکدیگر جدا بوده است .

الف) رقص زنانه

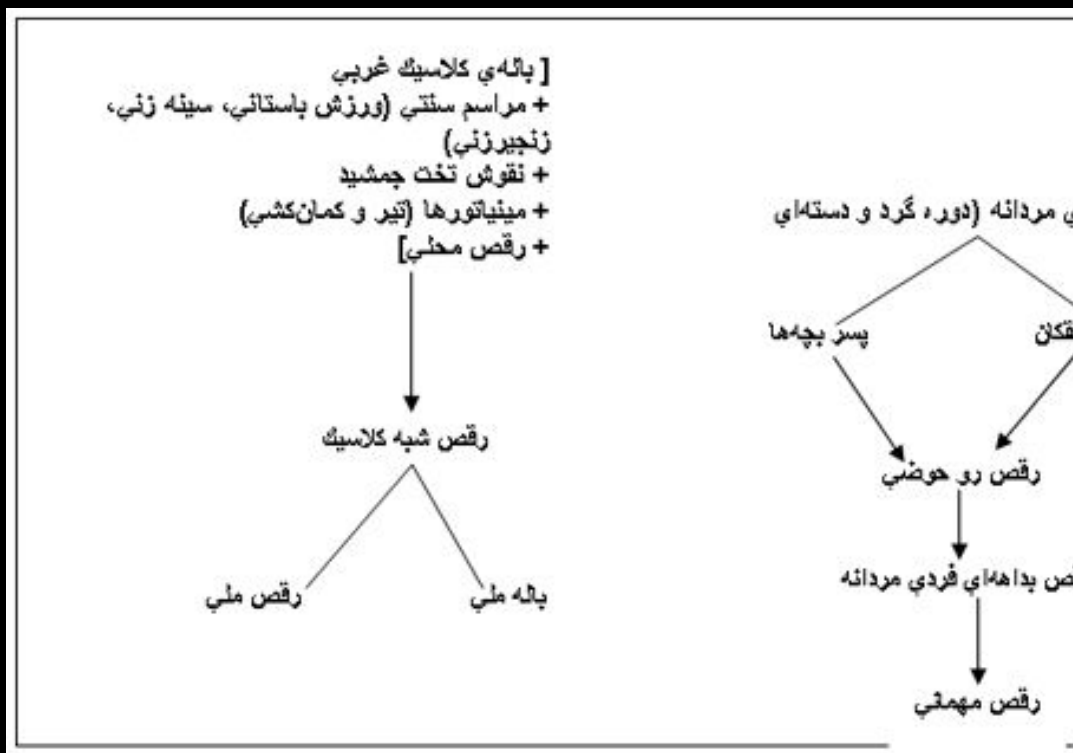
با توجه به آنچه دربار ی پیشینه ی رقص مطربی زنانه به دست آمده ، منشاء این رقص ها رقصنده های تکنیکی دسته های مطرب زنانه بودند که احتمالاً رقص آن ها الگویی برای زنان عادی حاضر در مجالس بود و به این ترتیب آنان نیز بر اساس برداشت های شخصی و توانمندی های فردی و البته بدون انجام حرکات تکنیکی و آکروباتیک می رقصیدند . با شکل گیری نمایش های روحوضی و راه یافتن زنان به نمایش و صحنه ی تئاتر ، این رقص ها در این برنامه ها با تکنیک پایین تر اجرا شد و با پیدایش کافه ها ، کاباره ها ، تئاتر و سینمای فیلمفارسی در این مکان ها نیز به نمایش در آمد و به این طریق الگویی برای رقص بداهه ی فردی زنانه شد . در کنار رقص های فوق حدوداً از دهه ی چهارم قرن هجری حاضر به بعد با تأسیس هنرستان ها و سازمان های دولتی در زمینه ی رقص و باله ، فعالیت هایی آغاز شد . با استفاده از فیگورهای موجود در فرهنگ ایرانی شامل رقص روحوضی ، رقص های محلی ، مینیاتورها و با به کارگیری اصول حرکتی باله ی کلاسیک ، رقص هایی تحت عنوان رقص ملی و باله ی ملی طراحی و اجرا شد .



ب) رقص مردانه

رقص مردانه در واقع برداشتی از رقص پسر بچه‌ها و مسخرگان و دلقک‌هایی بود که با مطربان دسته‌ای (با تکنیک بالاتر) و مطربان دوره‌گرد و لوطی‌ها (با تکنیک پایین‌تر) همکاری داشتند. مجموعه‌ای این رقص‌ها به شکلی انسجام یافته در برنامه‌های تخت‌حوضی و تحت عنوان رقص روحی یا رقص مطربی مردانه به اجرا درمی‌آمد و الگویی شد برای رقص بداهه‌ی فردی مردانه.

با تأسیس سازمان‌ها و هنرستان‌های رقص و باله برای اولین بار مردان آموزش رقص را آغاز کردند و به‌طور رسمی در این زمینه فعال شده در اجرای رقص‌های مختلف شرکت جستند. از جمله آن‌ها در رقص‌های ملی و باله‌ی ملی که به عنوان رقص‌های شبه‌کلاسیک مورد بحث این مقاله بود نقش چشم‌گیری داشتند.



طبقه‌بندی در زمانی: سیر تحول رقص‌های مردانه

یادداشت‌ها

1. جهت اطلاع بیشتر به سفرنامه های پیتر و دلواله (1348) ، ژان باتیست تاورنیه (بی تا) ، دن گارسیا دسیلوا فیگوروا (1363) مراجعه شود .
2. از جمله ی این کتب می توان از آثار خالقی (1380) و مشحون (1373) نام برد .
3. از آن جا که عمده ی اجراها مربوط به قبل از سال 1357 است ، دسترسی به نمونه های آن بسیار دشوار بود . کلیه ی نتایج بر اساس آنچه قابل دسترسی بود به دست آمده است .
4. توصیف مفصل تر حرکات مختلف انواع رقص ها در عامری (1381) آمده است .
5. لازم به یادآوری است که رقص های نمایشی که جزو رقص های اندرونی بودند در بسیاری از شهرستان ها نیز اجرا می شده اند . چنان که در کتاب بازی های نمایشی نوشته ی ابوالقاسم انجوی شیرازی (1353) تمامی نمایش ها با روایت های مختلف که مربوط به شهرستان ها می شود گردآوری شده است .

کتابنامه

- انجوی شیرازی ، سید ابوالقاسم
 1353 بازی های نمایشی . تهران : امیر کبیر .
 تاورنیه ، ژان باتیست
 بی تا سفرنامه تاورنیه . ترجمه ابو تراب نوری . تهران : کتابخانه ی سنایی .
 خالقی ، روح الله
 1380 سرگذشت موسیقی ایران . جلد 1 . تهران : صفی علیشاه .
 دلواله ، پیتر
 1348 سفرنامه پیتر و دلواله . ترجمه ی دکتر شجاع الدین شفا . تهران : بنگاه ترجمه و نشر کتاب .

نکاء ، يحيي

1343 « رقص در ايران پيش از تاريخ » ، مجله موسيقي . دوره ي سوم .

1357 « تاريخ رقص در ايران » ، هنر و مردم . شماره هاي 188-193 .

شاردن ، ژان

1349 سياحت نامه شاردن . ترجمه ي محمد عباسي . جلد دوم . تهران : اميركبير .

عامري ، آردخت

1381 مقايسه رقص كلاسيك و عاميانه ي شهري ، رساله ي كارشناسي ، دانشكده ي موسيقي دانشگاه هنر . استاد راهنما د
كتر ساسان فاطمي .

فاطمي ، ساسان

1380 الف « مطرب ها ، از صفويه تا مشروطيت (2) » ، فصلنامه ي موسيقي ماهور شماره ي 13 : 39-54 .

1380 ب « موسيقي مردمي ، موسيقي كلاسيك » ، فصلنامه ي هنر . شماره ي 47 : 145-157 .

1381 « شكل گيري روحوسي و تحول سنت مطربي » ، فصلنامه ي موسيقي ماهور . شماره ي 18 : 115-134 .

فيگوتروا ، دن گارسيادسيلا

1363 سفرنامه فيگوتروا . ترجمه ي غلامرضا سميعي . تهران : نشر نو .

كسيان ، حسين

1373 « سياه بازي ميراث لوده هاست » ، كتابچه ي ششمين جشنواره نمايش هاي سنتي و آئيني . تهران . به كوشش لاله
تقيان . آبان ماه .

مشحون ، حسن

1373 تاريخ موسيقي ايران . جلد 1 . تهران : سيمرغ - فاخته

Rezvani, Majid

Le theatre et la danse en Iran. paris: Maisonneuve et Larose 1962

Shay, Anthony

Choreophobia. Costa Mesa: Mazda 1999
