اغلب ایرانیان،و به خصوص غیر ایرانیان،رقص سنتی ایرانی را برای نخستین بار،و اغلب تنها بار،به صورت اجرای صحنه ای یا طراحی شده تجربه می کنند،نه به شکل اجراهای واقعی در جشن های روستایی یا عشیره ای که در آنها رقص جزئی از زندگی و نه اجرای صحنه ای به شمار می رود. بیش از هفتاد و پنج سال است که ایرانیان و غیر ایرانیان رقص های سنتی ِمردمی و شهری را (که گاه «کلاسیک» خوانده می شود) برای تماشای عموم در داخل و خارج از ایران تنظیم،طراحی و صحنه ای کرده اند. منظور من از طراحی و اجرای صحنه ای استفاده از تکنیك ها و روش های صحنه ای کردنِ غربی است که،با آغاز ِزوال کیفی و کمی ِگروه های مطربی ِحرفه ای پس از پایان دوره ی قاجار در 1304،جایگزین اجراهای نمایشی ِبومی شدند.

در دوران حکومت پهلوی،اعضای طبقه ی ممتاز جامعه ی ایران شروع به پذیرش شکل های هنر غربی کردند و دولت به حمایت مالی از موسیقی و بعدها رقص و تئاتر پرداخت. کلاس های باله ی کلاسیک غربی مادام کُرِلّی در 1307 نخستین نشانه ی شناخته شده ی پیدایش اَشکال رقص غربی در ایران است که صدها کودک،از جمله هایده چنگیزیان که بعدها مشهورترین رقصنده ی ایرانی شد،را به خود جذب کردند. پدید آورندگان اجراهای رقص سنتی نیز،دانسته یا ندانسته،بازنمودهایی از ایران،بیان فرهنگی ایرانی و،به طور عمومی تری،مردم ایران ارائه دادند. بدبختانه بسیاری از بینندگان این بازنمودهای صحنه ای را رونوشت دقیق همان رقصی که در روستاها و بین عشایر اجرا می شود تلقی می کنند. ولی من استدلال خواهم کرد که انتقال دقیق اجراهایی که در بستر اصیل مراسم روستایی و عشایری صورت می گیرند به روی صحنه ی نمایشی ِاستاندارد و دیگر مکان های مخصوص اجرای عمومی امکان پذیر نیست.

از آنجا که ایران کشور بزرگی است و سفر کردن در آن،به خصوص در گذشته،کاری دشوار بوده است،بسیاری از ایرانیان،به ویژه ساکنان شهرهای بزرگ،هیچ گاه بخت تماشای رقص های مردمی سنتی را،که در همه ی روستاها و در میان عشایر ایران جنبه ی مهم بسیاری از مراسم،مثلاً عروسی ها،را تشکیل می دهند. پیدا نکرده اند. به علاوه،در رژیم سابق،غیر ایرانی ها ناگزیر بایستی برای سفر مدارک ویژه ای تهیه می کردند که معمولاً به خاطر کاغذ بازی های اداری روزها و ماه ها وقت می گرفت و مایه ی دلسردی پژوهشگران برای تحقیق وسیع بر روی رقص می شد2 (Hamada 1977,1978). من به عنوان یک غیر ایرانی بخت این را پیدا کردم که اجرای رقص های مردمی برخی نواحی ایران،مثل گیلان و خراسان را،که در نمایش های ویژه ای در تهران برگزار می شدند،ببینم.

هر گونه بحث در مورد محتوای طراحی رقص و نمایش عمومی رقص مردمی یا سنتی ناگزیر آنچه را که من «جعبه ی پانُدرای اصالت» می نامم باز می کند (در اساطیر یونان،جعبه اي كه همراه پانُدرا (همسراپي متئوس) به زمين فرستاده شد و تمامي بدبختي ها و بلاياي بشر را خودداشت.(م)). مسئله ی رعایت «اصالت» در ارائه ی رقص سنتی و مردمی بر صحنه ی استاندارد و دیگر مکان های اجرای عمومی همواره ذهن پژوهشگران،طراحان رقص و کسانی که خارج از این حرفه هستند را به یک اندازه مشغول کرده است.

هیچ اجرای روی صحنه ای،حتی اجرای رقصنده های واقعاً بومی را نمی توان رونوشت دقیق یک اجرای روستایی یا عشیره ای در بستر بومی آن دانست. کسانی که رقص ها را طراحی و صحنه ای می کنند،حتی اگر افراد بومی باشند،دست به گزینشهایی می زنند که با اصل اجرا در محل فرق دارد.

نمونه های نوعی ِبرخی از این گزینه های اساسی عبارتند از: پرهیز از تکرار بیش از حد در رقص ها و موسیقی،حذف کودکان و سالخوردگان،کنار گذاشتن اجرا کنندگان ضعیف،عدم حضور گرد و غبار و بوهای خاص خانه های روستایی در محوطه ی رقص،یک شکلی جامه ها،تغییر شکل رقص به طوری که رقصندگان رو به تماشاگران قرار گیرند،و تمرین کردن به قصد دستیابی به سطح اجرایی ِبالا. در گردهمایی هایی که به تازگی در آنها حضور داشته ام چندین نفر در مورد جنبه های گوناگون این مطلب مقاله های تحقیقی ارائه دادند و جلسه های اخیر ِبیست و یکمین همایش شورای بین المللی موسیقی سنتی،گروه پژوهش درباره ی قوم شناسی طراحی رقص (کُرچولاَ، کروآسی) (symposium of the international Council for Traditional Music study Group on Ethnochoreology) در بردارنده ی چندین مقاله در باب همین مطلب بود. بحث های رایج درباره ی اصالت اجراهای صحنه ای ِرقص ِسنتی مشحون از اتهام ها و احساس تقصیرهای آشکار و پنهان پیرامون مقوله های از آن ِخود کردن،استعمار،حفظ،تجدید حیات و،البته،میزان اصالت یک ارائه ی خاص است.

من اغلب شاهد پَنِل هایی از طراحان رقص و کارگردانان هنری ِگروه های رقص از تمام گونه ها بوده ام که با صرف هزینه های دولتی در سطوح کشوری،استانی و محلی در نشست های خود هنگام مرور کار گروه های رقص سنتی و طراحان آنها مرتب این مبحث را پیش می کشند3. پی آمدهای جدی این «آزمون اصالت» برای کسانی که در آن مردود می شوند می تواند واقعاً سنگین باشد: بودجه را نمی توان دست کسانی داد که در آزمون تورنسلی ِ اصالت،خصوصیتی که با گذشت زمان تغییر کرده است،شکست خورده اند.

موضوعات مربوط به اصالت ِصحنه ای کردن رقص سنتی چنان از عواطف سنگین انباشته اند که بسیاری از پژوهشگران جدی ِرقص که صاحب عنوان طراح ِرقص ِ قومی اند،تا همین اواخر،از موضوع رقص ِصحنه ای به نفع ِضبط و توصیف رقص های «ناب» مردمی و عشیره ای موجود در مناطق دور افتاده ی جهان،یا رقص های کلاسیک آسیا،به عنوان تنها حوزه های مشروع (و مقدس) پژوهش ِرقص ِسنتی دوری جسته اند. آنان به قول تاریخ دادن رقص،تریزا باک لَند،تبدیل به «حافظان حقیقت» شده اند (Buckland 1999:196) و اجراهای گروههای رقص مردمی و سنتی،چه حرفه ای و چه غیر حرفه ای،را که در بسیاری از مناطق جهان شکوفا شده اند بیش از آن «صیقل خورده،نمایشی شده و پر زرق و برق» دانسته اند که شایسته ی توجه جدی پژوهشگران باشند. یکی از واکنش های معمول ِبسیاری از پژوهشگران را در اظهار نظرهای زیر می توان دید : با گنجینه هایی که نسل های گذشته با دقت فراوان به ما انتقال داده اند،نه تنها باید با احترام،بلکه با پرسشگری و بی تابی ِنظری رفتار کرد. تأثیر بر بیننده مسئولیتی بسیار خطیر است،به خصوص زمانی که مسئله ی فرهنگ سنتی،که نه فرآورده ی یک فرد تنها بلکه دستاورد یک مشارکت قومی است،در میان باشد. تقاضا برای اجراهای با کیفیت ِرقص سنتی سال به سال افزایش می یابد و ما باید فرهنگ سنتی را از خطر تبدیل شدن به یک شئ نمایشی برای بیان ترجیحات ِهنری ِ افراد حفظ کنیم (Rombos-Levides 1992:104). دو قوم نگار رقص به نام های جُرجیاناگُر و ماریا کوتسوبا اضافه می کنند: «هر گونه ارائه ی رقص ِ سنتی خارج از بستر مرسوم آن چیزی جز «تقلید» نیست و می تواند روایتی مصنوعی و تغییر یافته از «اصل» آن به حساب آید»(Gore and Koutsouba 1992:30).

با وجود چنین نگرش هایی،دیگر جای تعجب نیست که دانشنامه ی بین المللی رقص (International Encyclopedia of Dance,Oxford University Press 1998)،منبع دانشگاهی ِ عمده ی پژوهش رقص،به کارگردانان،طراحان رقص و اجرا کنندگان بسیاری از گروه های صاحب نام رقص مردمی که در پنجاه سال گذشته بر صحنه های جهان حکمرانی کرده اند،مقاله هایی انگشت شمار و اشاره هایی تنک مایه اختصاص داده است. چندین نفر،از جمله زوُنیمیر لیه واکُویچ،مدیر هنری و بنیان گذار لادُ،گروه دولتی رقص و آواز مردمی ِ کروآسی،و اُلگاشکُوران،مدیر هنری و پایه گذار ِ گروه دولتی هنر ِمردمی صربستان،کُلُ،شایان ذکر دانسته نشده اند،در حالی که به همکاران کم آوازه تری در زمینه ی رقص مدرن یا باله ی کلاسیک مقاله هایی پُروپیمان اختصاص یافته چون بسیاری از تاریخ دانان رقص،و عموم مردم،این گونه ها را «هنر والا» قلمداد می کنند. پژوهشگران رقص مقوله ی رقص مردمی ِصحنه ای را،از یک سو،زیادی صحنه ای و،از سوی دیگر،خارج از تعریف «هنر واقعی» همانند باله ی کلاسیک و رقص مدرن شمرده و آن را،به همراه گروه های اجرا کننده و طراحان پدیدآورنده اش،وسیعاً نادیده گرفته اند.

رقص در سراسر جهان،و بخصوص درگروه های قومی و مهاجر آمریکای شمالی،نماد مهم ِهویت قومی است. رقص به علت ِحضور بلاواسطه و مجسم خود،پرسش های سیاسی و به شدت عاطفی ِفراوانی درباره ی نحوه ی بازنمایی ِ یك جمعیت قومی ِ خاص و کسی که حق تصمیم گیری درمورد این بازنمایی را دارد پیش می کشد. در آمریکا،بر خلاف بسیاری از مناطق جهان،حضور افراد بسیاری،مثل من،که جزء همان قومی نیستند که رقص هایش را اجرا و صحنه ای می کنند،بلکه از جامعه ی مسلط انگلیسی زبان برخاسته اند،مقوله های بازنمایی واصالت را باز هم پیچیده تر می کند.

من اکنون سابقه ی پنجاه سال فعالیت در عرصه ی طراحی رقص سنتی را پشت سر دارم. مبحثی که به عنوان یکی از پیش کسوتان این عرصه مطرح کرده ام این است که چگونه یك طراح رقص سنتی می تواند رقصی را با موفقیت از «میدان» به صحنه منتقل کند،«اصالت» چیست و یك طراحی رقص ِمردمی ِ موفق از چه عناصری تشکیل می شود. بنابراین،دراین دهه های گذشته،من عقایدی کسب و مواضعی فلسفی اتخاذ کرده ام و این عقاید را پیشگویانه در گستره ی وسیعی از پَنِل هاي علمی و همایش ها و شوراهای هنری «اعلام» کرده ام. (مثلاً نک.Shay 1986). لازم به

گفتن نیست که این عقاید و «دانه های شناخت» در مسیر بلوغ هنری من و با تغییر و جهش اسلوب های بازنمایی طراحی رقص درگذر زمان دگرگون شده اند.

در مورد جدیدترین دگرگونی اسلوب ها،بعداً در همین مقاله به تحلیل تغییرات در دستاوردهای هنری یك طراح رقص اهل ایران به نام جمال خواهم پرداخت که مدیر هنری گروه رقص بین المللی «آواز» است. طی پانزده سال گذشته،آفریده های او در عرصه ی طراحی رقص نمایانگر گرایش های نو در این عرصه بر مبنای مواد سنتی ای بوده اند که در این ده پانزده سال گذشته اندك اندك در بسیاری از گروه های رقص ظاهر شده اند،به خصوص در جوامع قومی و مهاجر که نسل تازه ای از طراحان و کارگردانان رقص در آنها به روش های جدید طراحی و صحنه ای کردن رقص متناسب با محیط جدید و تماشاگران جدید خود رو آورده اند.

همان طور که پیش تر استدلال کرده ام،قدرت بازنمایی دیگران نه تنها قدرتی نظری،به معنای معروفی که میشل فوکوی فیلسوف تحلیل و نظریه پردازی کرده است (Foucault 1977,1980)،بلکه همچنین قدرتی واقعی به شمار می رود،به ویژه هنگامی که فرد به نام دولت دست به خلاقیت می زند،مثل بازنمایی گروه های قوی گوناگون در کارگان گروه های رقص مردمی دولتی درسازمان ملی فُلکلُر ایران سابق که در غرب به رقصندگان محلی (Mahalli Dancers) شهرت داشت،و سایر گروه های رقص مردمی سراسر جهان که از حمایت مالی دولت برخوردار هستند (Shay 2002). بدین ترتیب،این اجراها می توانند حوزه های بحث برانگیز بازنمایی محسوب شوند. این اجراهای صحنه ای و طراحی شده ی رقص ایرانی به لحاظ میزان اصالت عناصری که در آنها گنجانده شده تنوع فراوانی دارند. از جمله ی این عناصر می توان به قدم ها و حرکت های رقص،همراهی موسیقایی،لباس ها و بستر سازی در قالب چیدمان ها،تدارکات،نورپردازی و سایر عناصر صحنه ای غربی اشاره کرد. در ایران گستره ی اجراهایی که بیننده بیشتر وقت ها با آنها برخورد می کرد،و هنوز هم می کند،شامل اجراهای روستایی و عشایری است که در آنها اجرا کنندگان را اغلب به خواست دولت به تهران و مکان های دیگر می آورند تاتماشاگران شهری را با مراسم و سنت های هنری این گروه ها آشنا سازند؛تدبیری آشنا در دولت هایی چند فرهنگی که سعی دارند از رهگذر تنوع قومی هویت های ملی را تشویق کنند. در انتهای دیگر این طیف اجراهای حرفه ای و غیرحرفه ای از روایت های مُفصل طراحی شده ی رقص های مردمی سنتی نواحی و روایت های بسیار پیچیده از رقص های بداهه ی فردی قرار دارد،که اغلب شامل تصویرها و عناصر به شدت شرقی مآب است. این اجراها،هم در ایران و هم در سایر بخش های جهان تولید می شوند،به خصوص در جاهایی مثل اروپا و جنوب کالیفرنیا که جمعیت های بزرگی از ایرانیان را در خود اسکان داده اند.

بنابراین من،برای اینکه خواننده تصویر کاملی از معمول ترین نگاه به رقص سنتی ایرانی و تجربه ی آن به دست آورد،به توصیف و تحلیل روش هایی خواهم پرداخت که براساس آنها ایرانیان و غیر ایرانیان اجراهای رقص خود را ارائه داده اند و از رهگذر این اجراها به مخاطبین شان یك بازنمایی – یك تصویر – از ایران عرضه داشته اند. خواننده حتماً باید به این نکته توجه داشته باشد که این مقاله هیچ گونه نگاه انتقادی به رقص ندارد. به بیان دیگر،من قصد ندارم کیفیت یك اجرای بخصوص یا گروه خاصی را محك بزنم،بلکه می خواهم عناصر کاری و نیت های طراحان رقص را توصیف و تحلیل کنم،به ویژه همان نیت هایی را که خود آنها در بروشورها و مصاحبه های رسانه ای بیان کرده اند،و نیز روشی را که برای بازنمایی ایران،که اغلب به خاطر دلالت های شاعرانه و شرقی مآب آن «پرشیا» نامیده می شود،به تماشاگران خود برگزیده اند. منظور این نیست که من،مثل سایر بینندگان،درباره ی کیفیت این آثار نظری ندارم،بلکه می خواهم بگویم چنین چیزهایی فقط می توانند حکم عقاید و ارزیابی های شخصی را داشته باشند که ربطی به میزان فرهیختگی بیننده ندارد. در رقص نیز،درست همانند موسیقی،قواعدی مستخرج از آثار طراحان بی نظیر رقص،مثل جرج بالانشین و آنتونی تودُر در باله و مارتاگراهام و آلوین ایلی در رقص مدرن،وجود دارد؛ درست همان طور که در موسیقی چهره های بزرگی مثل باخ و بتهوون و برامس قواعد موسیقی غربی را می سازند،یا صبا و خالقی همین نقش را در تاریخ موسیقی ایران بازی می کنند. با این حال،به چشم یك پژوهشگر،ارزش نسبی این افراد در مقام آهنگساز اغلب همان قدر که به ارزیابی های فنی مربوط می شود به پسند شخصی هم ربط پیدا می کند. به علاوه،در موج کنونی پژوهش های خوب،من،به عنوان مؤلف این مقاله،باید جایگاه خود را در این جستار روشن کنم،چون بیش از پنجاه سال است که سرگرم طراحی و صحنه ای کردن رقص ایرانی هستم. بنابراین،تبیین دقیق عناصری که برای گنجاندن در کارهای خودم برگزیده ام و نیت هایی که در پدید آوردن برخی رقص ها برای اجراهای عمومی داشته ام بسیار اهمیت دارد تا خواننده بتواند جایگاه طراحی های مرا در طیف رقص ارائه شده در این مقاله ارزیابی کند.

سرانجام،دراین بررسی ِ کوتاه فقط به آثار طراحان و طراحی هایی پرداخته ام که به عنوان اثر هنری خلق شده اند. هیچ یك از فرآورده های تجاری ِ رقص،مثل ویدئوهای موسیقی مِردم پسند اِیرانی که در آمریکا تولید می شوند یا صحنه های سست مایه و مایه ی تأسف رِقص که در فیلم های دوره ی پهلوی دیده می شوند را،که به استدلال من موجب به وجود آمدن تصویری منفی و مبهم از رقص در ایران شده اند و در ظهور پدیده ی رقص ترسی بین بسیاری از ایرانیان نقش مهمی داشته اند،در این مبحث نیاورده ام.

طراحی و صحنه ای کردن رِقص

صحنه ای کردن: به عنوان یك طراح رقص،فکر می کنم حتی فرهیخته ترین و آگاه ترین خوانندگان هم ممکن است اطلاع دقیقی از طرز کار یك طراح رقص هنگام طراحی و آماده سازی رقصی برای صحنه،و تفاوت های موجود بین طراحی رقص و صحنه ای کردن آن نداشته باشند. من واژه ی صحنه ای کردن را برای این به کار می برم که نشان دهم فرد یا افراد دست اندر کار یك اجرای صحنه ای اصل رقص ها را به چشم بیننده تا حد ممکن کم تر تغییر داده اند. با این حال،این افراد که رقصی را صحنه ای می کنند،همچون طراحان رقص که مختصراً از آنها صحبت خواهم کرد،به گزینش دست می زنند.

این گزینش ها ممکن است ساده باشند:انتخاب بهترین رقصندگان دهکده و کنار گذاشتن اجرا کنندگان ضعیف تر،کوتاه کردن رقص با اجرای آن در یك دوره ی زمانی کوتاه تر از مدت اجرای رقص در بستر اصلی ِ آن،مثلاً در یك جشن عروسی روستایی،یا تنظیم جِهت رِقص به طوری که اجرا کنندگان بیشتر از زمانی که در بستر اصلی رقص را اجرا می کنند رو به تماشاگر قرار بگیرند تا بیننده راحت تر بتواند رقص را تماشا کند. مهم تر از همه اینکه گروه های روستایی و عشیره ای،در ایران یا هر جای دیگر ،پیش از اینکه جلوی غریبه ها روی صحنه بروند به تمرین می پردازند چون می خواهند بهترین اجرای خود را ارائه دهند.

به عنوان نمونه ی صحنه ای کردن،در مقابل طراحی ِ رقص،دو نمونه از تجربه های شخصی خود را در اینجا نقل می کنم. در نمونه ی اول،من گروهی از رقصندگان زن را برای اجرای بازی های نمایشی،آن گونه که سید ابوالقاسم انجوی شیرازی تشریح کرده است،تعلیم دادم. در بستر اصلی ِ بازی ها،رقصندگان حرکت های خود را برای همراهی یك سلسله شعرهای روایی بداهه پردازی می کنند (انجوی شیرازی 1351؛Shay 1995). رقصندگان من یاد می گرفتند حرکت های خود را طوری بداهه پردازی کنند که هر یك از اجراهای بازی ها با اجرای دیگر تفاوت داشته باشد و تصویر واقع گرایانه تری از چگونگی اِجرای این بازی های نمایشی در بستر اصلی خودشان به تماشاگر القا کند. نمونه ی دوم،صحنه ای کردن رِقص های خلیج فارس (بندری) بود که در آن به رقصندگان این آزادی داده شده بود که،به جای پیروی از یك دسته قواعد و فیگورهای پیش ساخته،براساس حرکت هایی که از یك گروه دانشجوی ایرانی آموخته بودند بداهه پردازی کنند.

عموماً رقص های محلی گیلان و خراسان (روستاهای خواف و تربت جام) در تهران،احتمالاً به خاطر محدودیت های مالی،توسط تعداد بسیار کمتری از رقصندگان،نسبت به آنچه که در یك جشن روستایی ِ واقعی یافت می شد،به اجرا در می آمدند. روشن است که رقصندگان حاضر دراین نمایش ها مهارت بسیار بیشتری نیز در فنون رقص از خود نشان می دادند و با گذشت زمان خیلی راحت تر جلوی تماشاگر ظاهر می شدند.

طراحي رقص: طراحی رقص یك شکل هنری است که در آن یك طراح منفرد رقص هایی برای تماشای عمومی پدید می آورد،درست همان طور که یك آهنگساز آثاری بدیع (اُرژینال) برای مصرف عموم می آفریند. من در این مقاله،با وجود اشاره به برخی نمونه های طراحی رقص که اساساًدر بر دارنده ی فنون باله ی غربی یا رقص مدرن،به ویژه موارد برگزیده ی طراح رقص ،هستند،محور تمرکز مطلب را بر افرادی گذاشته ام که عناصر اساسی رقص ایرانی ِ سنتی را در آثار خود به کار گرفته اند. این ساخته های رقصی گستره ی وسیعی را تشکیل می دهند،از طراحی های دو سه دقیقه ای با الهام از تنها یك رقص مردمی که،اما،توسط طراح پرداخت شده تا آثاری که برنامه ی یك شب را به طور کامل پر می کنند و در آنها یك درام رِوایی با استفاده از عناصر سنتی ِ شاخص جلوی تماشاگران به نمایش در می آید. به عنوان نمونه ی این مورد دوم،اثر جدید جمال،«نقاب زرین گِوران» ،را ذکر می کنم که طراحی آن از مفصل

ترین و چالش انگیزترین طراحی ها در تاریخ رقص نِمایشی اِیرانی به شمار می رود و جمال در آن،هم ادبیات پارسی را منبع الهام حکایت خود قرار داده و هم از حرکت های رقص مردمی ِ ایرانی،مناسك روحانی و رقص بداهه ی فردی شهری درکنار ِعناصر حرکتی ِبکر و یگانه ای استفاده کرده که خود با ترکیب منابع غربی و ایرانی ایجاد و روی آهنگی از احمد پژمان تنظیم کرده است. این اثر یك طراحی ِرقص تِمام عیار است،یك اثر هنری ِ اصیل و بی مانند،که سراپا به دست یك نفر طراحی شده است،هر چند عناصر سنتی در این طراحی جزءجدایی ناپذیر آن به حسب می آیند. پدید آوردن یك طراحی اصیل گاه نیازمند سال ها گسترش ِمفاهیم،طراحی های فضایی و صحنه ای،آفریدن حرکت های بدیع و سایر عناصر طراحی ِنهایی است.

درك این نکته نیز اهمیت دارد که طراحان رقص روی هم رفته افرادی کم و بیش خود ساخته هستند. بر خلاف رشته ی آهنگسازی که دانشگاه ها و هنرستان های زیادی در سراسر جهان آن را تدریس می کنند، هیچ مدرسه ای برای تدریس طراحی رقص وجود ندارد،و کلاس های انگشت شمار موجود در برنامه ی درسی ِرقص مدرن دانشکده ها و دانشگاه های آمریکا با عنوان «طراحی رقص» لزوماً طراح رقص بیرون نمی دهند. این موضوع به خصوص در مورد رقص سنتی صدق می کند. طراحان رقص سنتی معمولاً از گروه های رقص حرفه ای یا غیر حرفه ای برخاسته اند یا معمولاً مثل خود من افرادی خودآموخته هستند که مجموعه ی متنوعی از سبك های رقص را یاد گرفته اند و اشتیاق شدیدی برای پدید آوردن آثاری صحنه ای بر مبنای آن سنت های رقص را در خود احساس می کنند.

تفاوت شاخص طراحی رقص با صحنه ای کردن در نیت طراح برای آفریدن یك اثر بکر تازه است،حتی اگر از عناصر متعدد ِرقص سنتی الهام گرفته یا استفاده کرده باشد. آهنگ هایی که آهنگساز در آنها از ملودی های مردمی به عنوان مبنا یا منبع الهام ِاثر جدید استفاده می کند،باز هم آثاری بکر به حساب می آیند که در آنها آهنگساز از ترکیب های ریتمیك و هارمونیك،تغییرات شدت صدا،سازبندی منحصر به فرد و سایر عناصر موسیقایی ای که در اختیار دارد بهره گرفته تا اثری تازه و بدیع بیافریند. «رقص های اسلاو» ِدُورژاك یا «سوییت ایرانی ِ» روبیك گریگوریان آثار بدیع تازه ای هستند و آهنگسازان آنها قصد بازسازی ِموسیقی مردمی روی صحنه را نداشته اند؛ بلکه تمام عناصر موسیقایی ای را که در اختیار داشته اند،در چهارچوب پارامترهای سبك پردازانه ی خاص خود،به کار گرفته اند تا آثاری تازه و نو برای شنوندگان بیافرینند. به همین نحو،طراحان،ضمن استفاده از عناصر سنتی،آثاری نو پدید می آورند که نه بازسازی تاریخی اند و نه باز تولید ِانسان شناختی. آنها نیز مانند آهنگسازان در چهارچوب سنتهای سبک پردازانه ی خاص زمان و مکان خودشان کار میکنند.باخ در چهارچوب سبك بارُك کار می کرد،موتسارت در چهارچوب سبك کلاسیك و بتهوون در چهارچوب سبك رُمانتیك،یعنی عناصری که آنها برای ساخت موسیقی خود بر می گزیدند،مثل سازآرایی،قالب های سمفونی،سوییت رقص،کنسر تو و غیره،درظرف زمان و مکانی جای می گرفت که خودشان در آن زندگی و کار می کردند. در رقص،یك طراح در انتخاب یك سنت سبك پردازانه می تواند تصمیم بگیرد که پارامترهای سبك پردازانه و زیبایی شناختی اش را از باله ی کلاسیك غربی بگیرد،مثل کار طراحان رقصی همچون نژاد احمدزاده و عبدالله ناظمی ، و بعدها نیما کیان،یا خودآگاهانه از نوعی سنت سبکی جدید استفاده کند،مثل کاری که جمال در آثار اخیر خود انجام داده و آن را «سنتی – معاصر» نامیده است.

تاریخ صحنه ای کردن رقص ایرانی در ایران

با آغاز تدریس باله ی کلاسیك غربی توسط مادام کُرنِلّی در 1307 و به دنبال آن مادام بِلِنا آوْدِسیان و سَرکیس جانبازیان در دهه ی 1320،که همگی از ارامنه ی ایران بودند،قدم های کوچکی به سوی طراحی رقص های الهام گرفته از رقص ایرانی برای رسیتال های هنرجویان برداشته شد4. رسیتال های هنرجویان امکانی برای آنان به وجود می آورد تا آموخته های خود در سال های تعلیم را به والدین شان یا دیگران نشان دهند. هنرآموزان نیز با این اجراها فرصت این را می یافتند تا استعدادهای خود به عنوان طراح و معلم رقص و نیز پیشرفت هنرجویان خود را به نمایش بگذارند. همه ی منابع حکایت از این دارند که این سه معلم،که هزاران کودك و جوان ایرانی را تعلیم دادند،رسیتال هایی برگزار می کردند که رویدادهای مهم سال شمرده می شدند (نک. Ramazani 2002 5
در ایران،که اجراهای عمومی رقص به عنوان نمایش قبیح بدن،به خصوص بدن زن،با مخالفت سرسختانه ی توده ی مردم و شخصیت های مذهبی روبه رو بود،این رسیتال ها بر روی عموم باز نبود،بلکه به دوستان و اعضای خانواده ی رقصندگان ِجوان و شاید برخی شخصیت های بلند مرتبه اختصاص داشت.آنّا جانبازیان،دختر سرکیس جانبازیان ،همین

سنت را در جمع ایرانیان جنوب کالیفرنیا ادامه داده و ضمن تکرار کنسرت های آفریده ی پدرش به طراحی کارگان بزرگی از آثار جدید برای هنرجویان خود پرداخته است Anonymus 2002

حتی در این دوره ی آغازین طراحی رقص ایرانی،این معلمان اولیه ی باله که خارج ازایران تعلیم دیده بودند به عنوان منبع الهام ِ ساخته های خود به تصاویر شاعرانه و شرقی مآبی که به وفور در شعر فارسی یافت می شد گرایش داشتند. این گرایش البته از سنت طولانی ِ روسی در آفرینش باله های شرقی مآب سرچشمه می گرفت. کیان (Kiann 2003) از برخی طراحی های اولیه ی مادام پلنا با عنوان های «گل سرخ شیراز»،«گلناره» و «آواز قناری» نام می برد. طراحان رقص به اندیشیدن به و استفاده از مایه ها و مضمون های ادبی و «بازسازی» فانتزی ِ رقص های دوره های پیشا اسلامی ، به خصوص نقش و نگارهای شدیداً خیال پردازی شده ی رقص های ساسانی و هخامنشی،که از آنها هیچ نمی دانیم،ادامه داده اند و می دهند،چون فکر می کنند این مضمون ها احساسات میهن پرستانه ی مخاطبان ایرانی شان را برمی انگیزد.

چهره ی شاخص بعدی در تاریخ رقص ایران یك زن آمریکایی نسبتاً مرموز به نام نیلاکرَم کوك (Nilla Cram Cook) است. او در سفارت آمریکا منصبی داشت،ولی عجیب تر این است که به عنوان «رئیس ممیزی ِ تئاتر و سینما» در خدمت دولت ایران بود (Ramazani 2002:171). کرَم کوك در میانه ی دهه ی 1320 گروه باله ی ایرانی را بنیان گذاشت که،به گفته ی رمضانی،از جانب اشرف پهلوی تحت حمایت دربار قرار داشت و در سال های 27-1325 با پشتوانه ی مالی دولت گشت های هنری فراوانی به ترکیه،لبنان،یونان و هند ترتیب داد و ظاهراً وقتی کرَم کوك به نوعی بیماری روانی مبتلا شد به سرعت منحل شد (Ramazani 2002:146-147,164-238). به نظر می رسد گروه باله ی ایرانی ِ کرَم کوك نخستین اجرای عمومی رقص مدرن و به سبك غربی ولی با مضمون ایرانی را در تاریخ ایران ارائه داده باشد (Ramazani 2002:171).

گزارش رمضانی نه تنها تصویری غیر رسمی از فعالیت های داخلی این گروهِ کم عمر به دست می دهد،بلکه اطلاعاتی هم درباره ی کارگان آن فراهم می کند که در بردارنده ی چند توصیف زنده از برخی حرکت های رقصی و مضمون های شرقی مآب ِمورد استفاده ی کرَم کوك و دیگران،و سرگذشت جوانی چهره های مهم رقص ایرانی مثل نژاد احمدزاده (که او را چنین توصیف می کند:«نژاد،جوانی بیست و چند ساله با تحصیلات رسمی اندك بود، باهوش، زیرك، حسابگر و جسور»،صفحه ی 176) و آیدا احمدزاده (نام پدری:آخوندزاده) است که بعدها همسر نژاد شد و پس از رابرت دُوارِن سرپرستی گروه باله ی ملی ایران را بر عهده گرفت.

مضمون باله های ساخته ی نیلا کرَم کوك بر این نکته تأکید می کند که مضمون های ادبی و تاریخی محبوب ترین منابع الهام برای پدید آوردن رقص در ایران بودند،رویه ای که تا امروز هم ادامه دارد. «او مطمئن بود که جادوی ِ غنایی ِ آفریده های ما احساسات میهن پرستانه ی معمولی ترین آدم ها را هم تحریك می کند – و موضوع ِ اجراها،وقار رقص های ما و اشعار ِهمراهی کننده ی آنها هر گونه توقع برای یك سرگرمی شهوانی را از بین می برد» (Ramazani 2002:171). نگرش کرَم کوك،که چند نفری ایرانی در کنار طیف وسیع غربی ها در آن شریك بودند،امروزه نیز ادامه دارد،به طوری که بسیاری از هواداران رقص بداهه ی فردی ایرانی در غرب برای توجیه خود از آن استفاده می کنند (Shay 1999). رویای کرَم کوك برای جلب ایرانیان به هنر رقص در دهه ی 1320 هرگز تحقق نیافت،و نگرش های گسترده ی رقص ترسی در میان همه ی اقشار جامعه ی ایرانی بعد از سال 1357 که تمام اجراهای رقصی عمومی (به جز حضور مردان در رقص های مردمی ِ نواحی) ممنوع اعلام شد،ممنوعیتی که تا امروز هم پابرجا است،بازتاب یافت. استفاده از معادل هایی مثل حرکات موزون برای رقص نیز چیزی از مخالفت دولت و اجتماع کم نکرد. نگرش های رقص ترسی بین بخش های بزرگی از جوامع غربت نشین ایرانی نیز وجود دارد (Shay 1999).

با این حال،این گونه تولیدات،به معنای دقیق کلمه،سنتی ِایرانی نبودند،بلکه باله ی غربی بودند و از حرکت های باله ی غربی استفاده می کردند. تمام این تجربه های اولیه ی باله،به خصوص استفاده از مایه ها و مضامین تاریخی ادبی و رمانتیك شده ی شرقی مآب،میراث طراحان اولیه ی رقص بود که به آیندگان رسید،چون این مضمون ها تا حد زیادی به رقص در اذهان عمومی نوعی ارزش هنری ِ مشروع می بخشید. این تولیدات تا امروز هم ادامه دارند،مثل کنسرت

اخیر باله ی ایرانی ِنیماکیان در سال 2004 در لس آنجلس. او آثار دراماتیکی همچون باله ی برجسته ی «زن»،و موضوع ِتاریخی ِ «کاوه آهنگر» را با استفاده از عناصر باله ی مدرن و رقص روی پنجه طراحی کرده است.

جمال با توجه به کاربرد موضوع های ادبی و تاریخی درطراحی رقص می گوید: «ایرانی ها چنان از رقص هراس دارند که طراحان رقص و رقصندگان با کاوش در شعر و تاریخ به عنوان روش های مشروع ِارزش دهی به رقص، و بنابراین محترم جلوه دادن ِآن، سعی دارند برایش نوعی «گرین کارت» جور کنند» (گفتگوی شخصی،7 دسامبر 2005).

سرآغاز تولید رقص سنتی ِایرانی در میان جمعیت های کوچك ایرانی مقیم آمریکای دهه ی 1950 اجراهای عمومی چندین هنرجوی ایرانی ِ (اغلب) زن بود که عموماً در نمایش های بین المللی ِاستعدادهای دانشجویی یا جشنواره های رقص مردمی ملل در سراسر آمریکا برگزار می شد. اینها اصولاً تولیدات غیر حرفه ای بودند که جمعیت های قومی و مهاجر سنت های رقصی خود را در آنها به نمایش می گذاشتند (Shay 2006). در آن دهه دانشجوی زن ِایرانی به نسبت کم پیدا می شد و دانشجویان مرد حدود 95 درصد کل ایرانیان را در آمریکا تشکیل می دادند. با این حال،چندین زن جوان موافقت کردند در اجراهای عمومی رقص ظاهر شوند. با اینکه نجمه نجفی (Najafi 1953) از وجود رقص در اجراهای دوران دانشجویی خود در آمریکا صحبت می کند، اما هیچ تصویر احتمالی ای از آن رقص ها در دست نیست،هر چند توصیف های او از «رقص آتش زرتشتیان» و یك «رقص بردگان» می تواند به محتوایی به شدت شرقی مآب اشاره داشته باشد (شی 1384).

تجربه ی شخصی خود من در 1954 با نسرین حکمت فرخ آغاز شد،یك هنرجوی اپرا در دانشگاه جنوب کالیفرنیا که رقصنده ای بسیار چیره دست در زمینه ی رقص سنتی بداهه ی فردی بود. او نخستین حرکت ها را به من یاد داد. رقص های او در سنت کلاسیك ایرانی یکسره انتزاعی محسوب می شدند،مثل رقص های مهین شهریور،هما مجلل و دیگران6. حکمت فرخ برای برخی نمایش های ویژه پی رنگ هایی ابتدایی طرح می کرد،مثل همان هایی که رمضانی در مورد دیدار و رقص پسران و دختران روستایی شرح داده،ولی تا جایی که من یاد دارم هیچ گاه سعی نکرد بازسازی های تاریخی خلق کند یا از موضوعات شعر فارسی استفاده کند. در حقیقت،رقص های او تجسم بخش والاترین کیفیت سبك ها و حرکت هایی بودند که از دوره های صفوی و قاجار،که شرح دقیق آنها در مقاله ی مهم آذردخت عامری(1382) آمده است،ریشه می گرفتند،و در بیشتر این اجراهای دانشجویی از عناصر بداهه و سبك پردازانه ای که گفتم (Shay 1999:28-55) استفاده می کرد. حکمت فرخ رقص های خود را با ضبط های قدیمی صبا و سایر منابع ِسنتی از ِرنگ ها و چهار مضراب ها اجرا می کرد.

این طراحی های اولیه اساساً ساده بودند. صحنه عموماً از هر چیزی به جز رقصنده،که به طور کلی فرم های پرداخت شده ی مجلسی (رقص بداهه ی فردی) را با طراحی های ساده برای اجتناب از تکرار اجرا می کرد،خالی بود.

من کار خود را در 1956 با طراحی چند رقصی آغاز کردم که از دانشجویان ایرانی و افغانی ِبسیاری،که در سال های تحصیل دانشگاهی با آنها ارتباط داشتم،آموخته بودم. اوج این حرکت یك سلسله کنسرت بود که در چندین مناسبت دانشجویی ِایرانی به اجرا در آمد و و توجه مقامات دولتی ایران را جلب کرد و نتیجه ی آن بورسیه ای بود که در 1958 برای تحصیل در ایران به من تعلق گرفت.

من در ایران توانستم شاهد اجرای رقص های بسیاری در مناطق شهری و روستایی باشم. به عنوان کارمند اداره ی هنرهای زیبا7 در چند تمرین ِ«گروه موسیقی،آواز و رقص فُلکلُریك ملی» به رهبری نژاد احمدزاده،که تازه تأسیس شده بود و هدفش «احیا،حفظ و اشاعه ی انواع موسیقی،آواز و رقص فُلکلُریك و ملی» بود (Kiann 2003)،حضور یافتم. رقص هایی که این گروه ِتازه کار اجرا می کرد،به خاطر نفوذ احمدزاده،به شدت آمیخته به عناصر باله بودند. این گروه تا چندین سال در ایران و خارج برنامه اجرا می کرد8.

سال 1958 سال مهمی برای علاقه مندان به تأسیس و پیشرفت گروه های رقص مردمی با حمایت دولت بود. بایانی هان از فیلیپین،مُیسِیف از شوروی،گروه دولتی گرجستان،لاذُ،کُلُ،گروه دولتی بلغارستان و بسیاری گروه های دیگر در نمایشگاه جهانی بروکسل (که من در راه سفر به ایران در آن حضور یافتم) برنامه داشتند،و اجراهای آنها از محبوب

ترین و پراستقبال ترین برنامه های نمایشگاه محسوب می شد که میلیون ها بازدید کننده را به خود جلب کرده بود. به گمان من همین اجراها الهام بخش دولت ایران، که غرفه ی بسیار جذابی در آن نمایشگاه داشت،شد تا به فکر تشکیل گروه ایرانیان به سرپرستی احمدزاده بیفتد،چون در آن دوران بسیاری از دولت های ملی دریافته بودند که گروه های بزرگ رقص مردمی حرفه ای به لحاظ مالی مفیدند و تصویر مثبتی از دولت های ملی خود ارائه می دهند. ایران تنها یکی از کشورهایی بود که از فرصت برگزار کردن گشت هنری برای گروه های تازه تأسیس خود استفاده کرد. فیلیپین،سنگال و مکزیك نیز درکنار بسیاری دیگر شروع به فرستادن گروه های رقص سنتی خود به گشت های هنری مهم و بزرگ کردند.

ایجاد این گروه های رقص ملی با حمایت دولت موجب پا گرفتن مفهومی شد که در اروپای قرن های هجدهم و نوزدهم به وجود آمده بود،و مفهوم«وحشی خوب» روسو بهترین تجسم آن محسوب می شد: اینکه روستایی گری مخزن تمام چیزهای خالص و اصیل در عادات ملی دولت است. این مفهوم،به خصوص با ظهور احساسات ملی گرایانه،به سایر بخش های جهان سرایت کرد،در دهه ی 1950 به ایران و دیگر ملت های خاورمیانه رسید و در دهه های 1960 و 1970 گسترش یافت. احساسات ملی گرایانه سرچشمه ی کوشش های عمده برای گردآوری ترانه ها،قصه ها و رقص های مردمی بود.

من در 1960 پس از بازگشت به آمریکا شروع به طراحی رقص هایی کردم که در ایران آموخته بودم،و کتابی به نام نارُدنی تانِتس (رقص های ملی) اثر طراح رقص روس،تامارا تکاچنکو (Tkachenko 1954) در کتابخانه ی دانشگاه یوسی اِل اِی یافتم که کمك بزرگی در این راه به من کرد. این کتابَ حرکت های بنیانی،قدم ها و شرح جزئیات سبکی رقص های هر هفده جمهوری شوروی را در خود داشت، و از همین رهگذر،از طریق نام رقص های آذربایجان، ازبکستان، ارمنستان، گرجستان و تاجیکستان و حرکت های آنها که همراه با تصویرهای خطی ساده شرح داده شده بود،دریافتم که رقص های این جمهوری ها اگر نگوییم شباهت بسیار،دست کم رابطه ای تنگاتنگ با سنت های ایرانی دارند. دوست خوبی این بخش ها را برای من ترجمه کرد و من شروع به استفاده از آنها در رقص هایی کردم که برای یك گروه دانشجویی در یو سی اِل اِی طراحی می کردم. این رقص های تازه یافته مواد فراوانی برای کارهای جدید من فراهم کردند. در آن سال های اولیه رقص های گیلانی،آذربایجانی،ازبکی و تاجیکی طراحی می کردم. این رقص ها را پژوهشگران فرهنگ عامه و قوم شناسان رقص در میدان اصلی آنها گردآوری نکرده بودند،بلکه در این کتاب و به منظور صحنه ای کردن و طراحی به شیوه ی مورد قبول شوروی ارائه شده بودند. البته این بدان معنا نیست که این رقص ها خالی از هرگونه جزئیات قوم نگارانه بودند،بلکه به لحاظ هنری با هر رقصی که ممکن بود در میدان دیده شود فاصله داشتند. همه ی اینها به کمك موادی که من به تدریج از جمهوری های ازبکستان،ارمنستان،گرجستان و آذربایجان شوروی دریافت کردم تقویت شدند. طی سال ها مکاتبه با آکادمی های علوم،کتابخانه های ملی و هیئت های دوستی و روابط فرهنگی این جمهوری ها،کتاب های متعددی درباره ی رقص،موسیقی،لباس،قوم نگاری،جغرافی و فیلم های بسیار،شمار زیادی عکس و صفحه های گرامافون از موسیقی رقص به دستم رسید،که همگی به درجات گوناگون در دانش من از رقض ایرانی سهمی ادا کردند.

این سرآغاز دوره ای بود که در آن مقوله ی اصالت در اجرای رقص مردمی و سنتی به یکی از عناصر مهم اجرا تبدیل شده بود. برنامه های رقص و مطالب منتشر شده مملو از جزئیاتی درباره ی این بود که کارگردانان هنری گروه های بزرگ برخوردار از حمایت مالی دولت چقدر همواره به رقص های مردمی روستاها علاقه نشان می دادند و چطور در راه پیشبرد پژوهش های خود سختی های زندگی روستایی را به جان می خریدند (Shay 1999,2006). با این حال بسیاری از آنها،مثل ایگُرمُیسیف اهل شوروی که از نام آورترین طراحان رقص آن دوره بود،آمالیاارنانِدس اهل مکزیك،نژاد احمدزاده و بعدها رابرت دُوارن همگی تعلیم باله دیده بودند،و هر قدر هم ادعای بازسازی اصیل رقص های مردمی روی صحنه را داشتند،باز هم آثارشان غالباً مشخصه های فنی و زیبایی شناختی رقص شخصیتی (کاراکتر) در باله را بروز می داد. رقص شخصیتی یا «ملی» آن قسمت از باله ی کلاسیك است که از عناصر حرکت های باله برای طراحی رقص های «روستایی» استفاده می کند. خواننده حتماً باید درك کند که این رقص ها به هیچ عنوان سنتی محسوب نمی شوند؛ آنها طراحی های باله هستند.

در سال 1345 در ایران رابرت دُوارن،طراح رقص و رقصنده ی باله ی بریتانیایی،با دستیاری همسرش ژاکلین،از طرف اداره ی هنرهای زیبا برای سرپرستی گروه باله ی ملی ایران استخدام شد.9 نکتهٔ مهم تر در رابطه با محور

اصلی این مقاله این است که در 1971 به او مأموریت دادند تا یك پژوهش میدانی انجام دهد، و بعد همین گروه را که احمدزاده پایه گذار آن بود از نو سازمان دهی یا بنیان گذاری کند (احمدزاده اکنون به سرپرستی ساخت و ساز و سازمان دهی مرکز فرهنگی تالار رودکی در تهران گمارده شده بود) (Kinna 2003).

گروه جدید،یا از نو سازمان یافته ی رقص مردمی،که اکنون جزء اداره ی هنرهای زیبا شده و عنوان سازمان ملی فُلکلُر ایران را گرفته بود،در گشت های هنری خارج از ایران به «رقصندگان محلی ایران» شهرت یافت که «نُه سال پیش (1346) تأسیس شد» (Anonymus 1976a,1976b). اندازه و دامنه ی فعالیت این گروه تازه پا که دُوارِن رهبری آن را برعهده داشت،به خصوص با حمایت مالی بسیار فزاینده ای که با پشتیبانی فرح پهلوی دریافت می کرد،درمقایسه با اجراهای محقر گروهی که احمدزاده سرپرستی می کرد و پشتوانه ی مالی نسبتاً اندکی داشت،آن را تقریباً همتای یك گروه رقص جدید می ساخت. به خاطر این افزایش بودجه،دُوارِن توانست قطعه هایی پدید آورد که از جنبه ی دیداری صحنه آرایی ها،تعداد رقصندگان،لباس ها،همراهی موسیقیایی وسایر تدبیرهای صحنه ای کردن پرداخت شده ترین آثار به وجود آمده در ایران تا آن زمان به شمار می رفتند. اهمیت تأثیر کارگان این گروه و دسترسی همگانی به ضبط های ویدئویی اجراهای آن در پیشرفت صحنه ای کردن رقص ایرانی درمیان غربت نشینان ایرانی را نمی توان دست کم گرفت:گروه های پرشماری در خارج از ایران کورکورانه از طراحی های دُوارِن تقلید کردند و اغلب هم با این باور که اینها رقص های روستایی واقعی هستند که می توان در خود روستا دید.

این کارگان،که تقریباً یکسره به دست دُوارِن پدید آمده و شکل گرفته بود،شامل رقص ها و طراحی های برگرفته از بسیاری نواحی مهم ایران بود (آذربایجان، گیلان،خلیج فارس،جیرفت،فُلکلُر ترکمن،کردستان،بجنورد،کهگیلویه). به علاوه ی چندین رقص «تاریخی» با طراحی بدیع (از دوره های صفوی و قاجار)،طراحی هایی با موضوعات ادبی و یك مراسم درویشی (Anonymus 1976a,1976b).

با این حال،کار دُوارِن نیز مثل کار ایگُرمُیسِیف و آمالیا اِرناندِس،نشان دهنده ی این ذهنیت بود که کارگان روستایی واقعی – رقص ها،موسیقی و لباس ها – به یك دستکاری «حرفه ای» نیاز دارد. رقص ها با تعلیم باله به رقصندگان «بهبود» داده می شدند. لباس ها از نظر رنگ طراحی می شدند و با عناصر جذابی «بهبود» می یافتند که با سلیقه و ارزش های زیبا شناختی تماشاگران طبقه ی متوسط شهری جور باشد، و موسیقی برای تماشاخانه های بزرگ «تنظیم» می شد. همه ی این شیوه ها در بسیاری از گروه ها،مثل گروه مکزیکی مشهور بالِت فُلکلُریکو،گروه رقص مُیسِیف از شوروی و گروه بایانی هان از فیلیپین مشترك بود.

هر چند طراحی های دُوارِن از رقص های مردمی تا حد زیادی از سرمشق گروه هایی همچون گروه مُیسِیف پیروی می کرد،ولی خود او به روشنی برای عناصری که طراحی می کرد احترام قائل بود و از نوازندگان نامدار محلی برای اجرای زنده دعوت می کرد. او فرصت زیادی برای پدید آوردن طراحی های پیچیده تر نیافت. چون گروهش عمر کوتاهی داشت و در 1357 منحل شد. دُوارِن در چندین اجرایی که من از کارهای او دیدم از موسیقی بسیار اصیل ترکمنی، بلوچی، گیلانی و کردی استفاده کرده بود10.

با این حال،طراحی های او از رقص بداهه ی فردی،در بردارنده ی تصویرهایی به شدت شرقی مآب از ایران بودند. طراحی های «رقص های چهل ستون» و «هفت پیکر» او،برگرفته از حکایتی از خمسه ی نظامی،به لحاظ آفرینش صحنه هایی تخیلی و شاعرانه که هرگز در هیچ دوره ای از تاریخ ایران دیده نشده است،دقیقاً از سبك طراحان رقص روس اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم پیروی می کردند. مثلاً در «رقص های چهل ستون» پرده به روی رقصندگانی باز می شود که به شکل یك تابلوی زنده حالت گرفته اند. با آغاز موسیقی رقصندگان زن جان می گیرند و روایت های طراحی شده ای از رقص بداهه ی فردی را اجرا می کنند که در عروسی ها یا میهمانی های معاصر به چشم می خورد.

دُوارِن برای رقصندگان مرد،که قدری دیرتر رقص خود را آغاز می کنند،تعدادی حرکت باله و یك سبك رقص «مردانه» با هم ترکیب کرده که هیچ گاه جزء رقص مردانه ی عهد صفوی (1501-1785 م) که به ادعای او قرار بوده در این رقص بازنمایی شود،نبوده است. در حقیقت، رقصندگان، چه مرد و چه زن، برای دربار استخدام می شدند و خود درباریان هرگز این طور که طراحی رقص دُوارِن نشان می دهد در انظار عمومی نمی رقصیدند (نك.Shay

2005b,c). «هفت پیکر» چون به دوره ی تاریخ خاصی تعلق نداشت به دُوارِن امکان می داد تا در طراحی رِقص آن آزاد باشد. در این اثر،شاهزاده خانم ها داخل هفت قاب عکس حالت گرفته اند و یکی یکی از داخل آنها قدم به بیرون گذاشته می رقصند،و در همان حال شاهزاده،با همان سبك طراحی «مردانه» ای که دُوارِن برای این گروه در نظر گرفته بود،دوروبر صحنه می چرخد.

دریادداشت های بروشور،دُوارِن ادعا کرده که طراحی رقص این اثر «پس از دو سال تحقیق» انجام گرفته است (Anonymus 1976b) و تحقیق او شامل تهیه ی نگارگری ها و چیدن «حدود بیست تای آنها پهلوی هم» می شده تا بازسازی اصیلی از رقص هایی که چهار قرن پیش اجرا می شدند به دست آید. به ادعای او: «هر قدم و هر حالت بازسازی نقاشی سنتی ِ واقعی است (De Warren and Anonymus 1976b; Williams,1973,29). من در جای دیگری اشاره کردم (shay 2002b) که بازسازی تاریخی از روی تصویرهای تاریخی یا توصیف های مبهم موجود در سفرنامه ها امکان پذیر نیست. حتی متأخرترین باله های کلاسیك،مثل «بعد از ظهر یك فُن» کارواتسلا و نیژینسکی،یا رقص های دوره ی بارُك که نت نویسی ِ درست و دقیق شان هم در اختیار ما هست،و نیز آثار قرن بیستم،برای یك تاریخ دادن رقص و سایر افرادی که سعی در باز آفرینی ِ رونوشت هایی دقیق از اجرای رقص های پیشین دارند مشکلات فراوان ایجاد می کنند. اکنون تصور کنید که تلاش برای بازآفرینی سنت رقص چِهار صد سال پیش که در مورد آن هیچ گواهی به جز نقش ها و نگارگری های سبك پردازی شده وجود ندارد و برای سنت رقصی که حتی در زمان حال از هیچ شکلی از حرکت نگاری برخوردار نیست،چه معنایی پیدا می کند.

آنتونی شِی،طراح رقص

هر چند من چند سالی در بسیاری از گروه های رقص مردمی جِمعیت های قومی یا جریان اصلی ِ] آمریکا[شرکت داشتم،ولی پیشرفت خود درطراحی رقص را مدیون اسلوب بازنمایی بر مبنای اجراهای گروه های رقص مردمی دولتی هستم. جنبه ی نمایشی و پر تنوع ِاجراهای لادُ،گروه مردمی دولتی گرجستان،بالِت فُلکلُریکو،گروه رقص ازبك،بهار،و بایانی هان مرا افسون کردند. من تا حد ممکن به تماشای تمام اجراهای این گروه ها می رفتم و زیبایی شناسی آنان را جذب می کردم. به خصوص زوُنیمیر لیه واکُویچ،طراح رقص و نخستین مدیر هنری لادُ،گروه دولتی رقص ها و آوازهای مردمی کروآسی،را به چشم یك معلم می نگریستم. یکی از اجراهای لادُ (12 نوامبر 2002) هنوز هم برای من الهام بخش است.

ابزاری که بیش از همه برایم کاربرد یافت همانی بود که از لیه واکُویچ آموختم: بیشترین استفاده از جزئیات اصیل ِحرکات،لباس و موسیقی برای خلق تصویری از واقعیت و اصالت. استفاده از جزئیات اصیل نیازمند پژوهش فراوان است. من ساعت ها وقت صرف مطالعه،آموختن رقص در کارگاه ها و تمرین های لادُ،شرکت در همایش های یوگسلاوی و محلی،و باز هم مطالعه کردم. برای رسیدن به هدف کتابخانه ی عظیمی از کتاب ها،مقاله ها،آثار موسیقی،صفحه و نوار،فیلم و دیگر ابزارهای پژوهشی گرد آورده ام تا پشتوانه ی کارم باشند. به قصد پژوهش مدام به کشور های مبدأ سفر می کردم. به دنبال یك سفر پژوهشی به ایران،افغانستان،ازبکستان و تاجیکستان در 1976، ملهم از یافته هایم،به آمریکا برگشتم و در 1977 پس از بنیان گذاشتن ِگروه رقص بین المللی ِ«آواز» شروع به طراحی تعداد زیادی رقص از ناحیه ی فرهنگی بِزرگ ایران کردم. البته به هر حال خودم اهل ایران نبودم و احساس می کردم برای پشتوانه ی کار طراحی رقصم به گردآوری مدارك فراوانی نیاز دارم.

یکی از بزرگ ترین تمجیدهایی که شنیدم پس از اجرای یك عروسی متعلق به شمال کروآسی (1974) بود. خانم مسنی با چشمان پر اشك به سراغم آمده و گفت: «من هم تو همون روستا عروسی کردم و مراسم عروسی ام درست عین همین بود.» اما،البته،درست عین آن نبود: عروسی او پنج شبانه روز طول کشیده بود و روایتی که من طراحی کرده بودم فقط 17 دقیقه بود. موفقیت هنری من در طراحی این رقص مدیون وجود جزئیات اصیل بِی شماری بود که برای آن زن خاطره ی جشن عروسی اش را زنده کرد –همان فرآیندی که در آن کسی که از گل سرخ عطر می گیرد چنان با موفقیت گل را به عصاره اش تقلیل می دهد که هر کس آن را می بوید بی درنگ به یاد گل سرخ می افتد. این یك توهم است،ولی برای من عمق و احساس دارد.

در اینجا می خواهم روشن کنم که با وجود استفاده ی فراوان از عناصر اصیل ِ حرکتی،موسیقایی و پوششی،هرگز بر این باور نبوده ام که کارم رونوشت دقیق اجراهای روستایی است. همواره به قصد آفرینش یك اثر هنری کار کرده و هیچ گاه سعی نکرده ام روی صحنه قوم نگارانه اجرا کنم. طراحی های من قرار است آثار اصیل خودم باشند که عناصر اصیل بر گرفته از منابع بسیار مِتنوع سنتی در آنها به کار رفته اند. من تعریف آن خانم مسن را تأیید رِسیدن به این هدف خود می بینم که رقص را به گونه ای ارائه کنم که تصویر آفریده ی من در ذهن مردم منظره ی همان اجرای روستایی وِاقعی را تداعی کند که به چشم خود دیده اند.

من برای تولید آثار مبتنی بر رقص بداهه ی فردی که مبنای رقص های شهری ام را تشکیل می دهد،هیچ گاه به سراغ تصویرهای شعری یا بازسازی های تاریخی نرفته ام،بلکه روی استفاده از زیبایی ِ ذاتی ِ بداهه پردازی و ساختار هندسی ای متمرکز مي شوم که منبع ِاطلاعاتی این سنت طراحی به شمار می رود. مي دانم که بازسازی یك رقص تاریخی روی صحنه غیر ممکن است. مثلاً با اینکه می دانیم رقصندگان دوره ی قاجار در رقص های خود از حرکت های ورزشی و نرمشی استفاده می کرده اند،هیچ گواه عینی از این حرکت ها در دست نداریم.

آنچه در این مقاله می خواهم نشان دهم این است که سیاست بازنمایی قومیت و هویت به وسیله ی دیداری ترین شکل ِآن،یعنی رقص سنتی که برای عموم و به صورت نمایشی اجرا می شود،سیاستی پویا،مشروط و بسیار بحث انگیز است. بهره برداری از رقص مردمی به عنوان محملی که بازنمود ِدیداری ِ جمعیت های مهاجر ِقومی باشد در گذر زمان تغییر یافته و دیگر نمی توان رقص سنتی را صناعت ِ بنیادین و تغییر ناپذیر ِزندگی مهاجران دانست. تاریخ دان آمریکایی،جان ر. گیلیس،یادآوری می کند: «معنای درونی هویت هر فرد یا گروه،یعنی آن حس همسان بودن در طول زمان و مکان،با یادآوری خاطره ها دوام می یابد؛و آنچه به یاد می آید به وسیله ی هویت ِمفروض تعیین می شود]...[باید به خاطر داشته باشیم که یادها و هویت ها چیزهای ثابتی نیستند،بلکه بازنمایی ها یا ساخت و سازهای واقعیت هستند،پدیده هایی ذهنی اند نه عینی» (Gillis 1994:3).

جمال، چرخیدن در مسیر زمان: تحول خاموش در رقص ایرانی

آفریده های تازه ی جمال در زمینه ی طراحی رقص موردی ارزشمند برای بررسی در این مقاله است،چون فلسفه ی خلاقیت او بازتاب ِتغییرات عمده ای است که نحوه ی صحنه ای کردن ِرقص سنتی در آمریکای قرن بیست و یکم را آشکار می سازند. جمال پس از آن که از وطنش،ایران،به آمریکا آمد،فعالیت حرفه ای خود را در زمینه ی معماری آغاز کرد،بعد به هنرهای تجسمی رو آورد و تا سال ها از چهره های موفق نقاشی در جنوب غرب آمریکا بود،و هنوز هم هست. طراحی رقص او بازتاب آموخته های او از معماری و هنرهای تجسمی است.

فعالیت حرفه ای جمال در طراحی رقص در سال 1992 با طراحی رقص گروهی ِ«شاطری» آغاز شد. این نخستین طراحی شناخته شده ی این رقص بود که برای یك گروه و به عنوان یك اثر هنری به وجود آمده بود. این طراحی نماد ِگروه رقص بین المللی «آواز» شد و چیزی نگذشت که بسیاری از گروه های رقص شروع به تقلید از این اثر یا پدید آوردن روایت های مشابه از طراحی رقص جمال،که در جامعه ی ایرانیان مقیم آمریکا مجبوبیت عظیمی داشت،کردند. « چرخ: چرخیدن در مسیر زمان» عنوان یکی از تازه ترین طراحی های جمال برای گروه رقص بین المللی «آواز» در لُس آنجلس است،او اکنون سرپرستی این گروه را بر عهده دارد. همین عبارت مضمون و پیامی هم هست که محتوای پژوهش ها،زندگی هنری و فلسفه ی او و راهبردهایی که در طراحی رقص،برای پیشبرد رویکردی تازه به یکی از اَشکال ِدیرینه ی بیان فرهنگی به کار می گیرد،را تشکیل می دهد. به گفته ی او: «رقص ایرانی حتی در ایران نیز به درستی درك نشده است. بر خلاف شعر،که در سراسر خاورمیانه قالب اصلی بیان فرهنگی و زیبا شناختی را تشکیل می دهد،رقص،به خصوص به عنوان یك قالب هنری برای اجرای عمومی،هیچ گاه از پشتیبانی،گسترش و توسعه ی پایدار،که برای تبدیل شدن به یك قالب هنری حقیقی ضروری است،برخوردار نبوده است. رقص در ایران از قالب های بیانی دیرینه به شمار می رود. گواه این شکل بیان فرهنگی شمار بسیار زیادی تندیس، نگارگری،نقش روی کاشی،نقاشی های قهوه خانه ای،دیوارنگاره ها و دیگر تمثال نگاری هایی است که دیرینگی شان دست کم به شش هزاره می رسد. به لحاظ نظری،رقص ایرانی به خاطر ماهیت بداهه ای که دارد می تواند،هم از نظر مفهومی و هم از جنبه ی زیبایی شناسی بی اندازه رشد و توسعه پیدا کند. طراحی رقص من جوهره ی عواطف من است،و من می خواهم با مخاطبان خود در سطحی عاطفی ارتباط برقرار کنم.» (گفتگوی شخصی،3 مارس 2002).

«چرخ:چرخیدن در زمان» اکتشافی معاصر در دنیای تصوف است و در طراحی رقص ایرانی نقطه ی عطفی به شمار می آید. پیچیدگی ترکیب ها و مفاهیم،که تضادی در اماتیك با سادگی طراحی رقص،حرکت ها و لباس ها داشتند،با پخش تلویزیونی از تلویزیون ملی در سال 2004 برای جمال آوازه ای ملی به همراه آورد. تماشاگرانی که برنامه ی گروه رقص بین المللی «آواز» را به انتظاردیدن رقص های مردمی ِ رنگارنگ برگزیده بودند،با مشاهده ی این درام تهورآمیز ِمعاصر مبهوت شدند. این اثر چندین کمك هزینه و جایزه برای جمال حاصل آورد.

از دهه ی 1970 که «فلسفه»ی نیوایج سراسر آمریکا را درنوردید،بسیاری از آمریکایی ها به کاوش در صوفی گری به عنوان شکلی از عرفان و روشی تازه برای دست یابی به حقیقت نفس پرداختند. روشن است که بیشتر کسانی که جنبه ی روحانی تصوف را به شکل سطحی مورد مطالعه قرار دادند معنای آن را نفهمیدند. نمونه ی معروف چنین اشخاصی مادُنا،یك ستاره ی معروف و مردم پسند است که ادعا می کرد به فلسفه ی تصوف ایمان آورده است. با این حال،هر اثر هنری ای که این مضمون را به کار گرفت از محبوبیتی برخوردار شد. به دنبال موفقیت عظیم جمال در «چرخ:چرخیدن در مسیر زمان»،چندین طراح رقص ایرانی آثاری با مضمون تصوف روی صحنه بردند.

جدیدترین رقصی که جمال طراحی کرده،محصول سال 2005 او با نام «نقاب زرین گوران» است که از داستان بهرام گور در شاهنامه الهام گرفته است. جمال در نخستین روایت خود از این اثر،که در سال 2003 با نام «گوران» به صحنه رفت،داستان را طوری تنظیم کرده بود که از دیدگاه گورها بازگو شود،نه از روی روایت فردوسی.

این اثر یك درام روایی در قالب رقص است که برنامه ی کامل یك شب را به خود اختصاص می دهد و در آن از بسیاری از گونه های حرکت های سنتی و معاصر استفاده شده که دامنه ی آنها حتا از روش های سنتی ِ صحنه ای کردن رقص ایرانی هم که جمال قبلاً به وجود آورده،فراتر می رود. او صورت رقصندگان را نقاشی کرده،جامه های معاصر نوینی طرح کرده و صحنه را به جنگلی تبدیل کرده و،در این حال،رقصندگان حرکت های برگرفته از عناصر ِ حرکتی ِجدید و یکتای او را به کار می برند که خود آن را به طور ویژه برای این اثر جدید به وجود آورده است.

این طراحی ِ رقص نوین رهیافتی آوانگارد در خود دارد که در روایت نخست در سال 2003 یعنی «گوران» مایه ی حیرت و آشفتگی بسیاری از ایرانیان مسن تر مقیم آمریکا شد. آنها این اثر را بیش از حد پیچیده یافتند و با دشواری فراوان درك کردند،هر چند که نقدهای تحسین آمیز فراوانی از جانب غیر ایرانی ها و منقدان رقص بر آن نوشته شد. منتقد رقص لس آنجلس تایمز ،لوییس سیگل،اظهار داشت که: «نقاب زرین گوران از دستاوردهای بی نظیر جامعه ی رقص جنوب کالیفرنیا بود» (19 آوریل 2005). بسیاری از مخاطبان ایرانی در برابر رهیافت های تازه نسبت به طراحی رقص سرسختی نشان دادند؛ آنها خواستار پای بندی به نحوه های ارائه ی سنتی بودند. جمال هنگام باز آفرینی این اثر درسال 2005 متوجه شد که این عزیمت سریع از کارهای قبلی پیچیدگی های بیش از حدی را موجب شده و بنابراین در بازنگری داستانی که با عنوان تازه ی «نقاب زرین گوران» به صحنه آورد،بدون تغییر اساسی در طراحی رقص،دیدگاه روایت را به یکی از شخصیت های انسانی،یعنی آزاده،سپرد. تماشاگر این روایت تازه را با راحتی بیشتری پذیرفت چون توانست با شخصیت انسانی ِارائه شده در آن ارتباط برقرار کند. جمال می گوید: «طراحی رقص من برای سرگرم کردن ایرانی ها نیست. من رقص طراحی می کنم تا فرهنگ خود را به غیر ایرانی ها بشناسانم. از قصه های ایرانی به شیوه ی معاصر و به زبان امروز استفاده می کنم تا مخاطبان تازه ترو جوان تر را جذب کنم،به این امید که حس کنجکاوی شان آنها را به فراگیری عمق فرهنگ ایرانی راهبر شود. با این حال،وظیفه ی من این است که دریچه ی ذهن مخاطبان ایرانی خود را به سوی روش های تازه ی دیدن هنر و بیان هنری بگشایم» (گفتگوی شخصی، 30 ژانویه ی 2005).

«من یك هنرمندم، نه منجی رقص های مردمی ملی. هیچ یك از کارهای من روی صحنه تأثیری بر اجراهای میدانی رقص نخواهند گذاشت.آفریده های من آنچه را که مردم مناطق روستایی ایران در جشن های خود اجرا می کنند تحت تأثیر قرار نخواهد داد. من اوایل طراحی و صحنه ای کردن رقص های کلاسیك و مردمی را به روشی بسیار سنتی انجام می دادم. از این پس نیز رقص سنتی را به عنوان منبع الهام به کار خواهم گرفت،اما اکنون به گسترش اندیشه های خلاق خود می پردازم. می خواهم جهانی کاملاً تازه از رقص بیافرینم و جایگاهی تازه به رقص ایرانی ببخشم. من قادر به این کار هستم چون خوشحالم که آزادی ِخلق کردن را دارم. این آزادی از تعلیمی که در نقاشی دیده ام سرچشمه می

گیرد. نمی خواهم بازیگر همیشگی نقش طراح رقص مردمی یا طراح رقص مدرن باشم. با چنین چیزی کاملاً بیگانه ام و می خواهم به روش تازه ی خودم با مخاطب ارتباط برقرار کنم» (جمال،30 دسامبر 2005).

مشاهده ی نسل جدید طراحان رقص به من این امکان را می دهد که آینده ای درخشان برای طراحی و صحنه ای کردن رقص سنتی ایرانی ببینم. زیبایی این رقص همواره الهام بخش هنرمندانی با گستره ی متنوعی از دیدگاه های زیبا شناختی خواهد بود و آنان این هنر را به مسیرهایی تازه و هیجان انگیز هدایت خواهند کرد. همگی ما باید برداشت خود را از مفهوم دقیق «اصالت» تصحیح کنیم. پیشرفت های نوین در رقص ایرانی تضمین کننده ی این هستند که ایران و مردمانش همچنان با بالاترین درجه ی هنری و اصالت بازنمایی خواهند شد. تا زمانی که رقص ایرانی به شکل یك اثر هنری و نه یك کالای تجاری و مبتذل تولید شود،همواره برای مردمانش سربلندی و افتخار به همراه خواهد داشت.

یادداشت ها

1. در اینجا از واژه ی «پرشیا» استفاده کرده ام چون این واژه،برخلاف واژه ی «ایران»،در ذهن بسیاری از غیر ایرانی ها با پس زمینه های مختلف ِفکری،آمیزه ای از تصورهای رُمانتیك و شرقی به وجود می آورد. غربی ها،به ویژه،پرشیا را سرزمین بناهای تاریخی ِافسانه ای همچون کاخ های خلفا و مسجدها و مناره ها می دانند، حرم هایی با برکه های آب روان و کنیزکان نیمه عریان و دیگر تصویرهای هالیوودی ای که از دهه ی 1950 در فیلم هایی مثل «عمر خیام» و «قسمت» ارائه شده است. شرقی مآبی یعنی تلفیق کشورهای خاورمیانه در قالب یك مکان پهناور و بی زمان که در آن ایرانیان،ترك ها و عرب ها با هم فرقی ندارند. به چشم یك خارجی،همه ی مکان ها،سبك های معماری و انواع لباس در خاورمینه یکی است. همه همان دستارها،رداها،روبنده ها و جامه های زنان «حرم» را می پوشند که آشنای سینماروهای هالیوود است و در بسیاری از فیلم های «هزار و یك شبی» یافت می شود.

2. تجربه ی شخصی من دراین زمینه با بخت و اقبال مساعدی همراه بود،چون در 1958،به عنوان مترجم،یك فیلمساز آمریکایی و همسرش را در سفر به ایران همراهی کردم و توانستم در بسیاری از مناطقی که آنها فیلمبرداری داشتند شاهد اجرای رقص باشم.

3.درایالات متحده ی آمریکا،کارگزاران هنری ِبودجه های دولتی،ایالتی و محلی مدام هیئت هایی از متخصصان موسیقی،رقص،تئاتر،هنرهای تجسمی و غیره را دورهم جمع می کنند تا هزینه ی برنامه های به ظاهر بی نظیر را برآورد کرده و اعلام کنند. من در شماری از این هیئت ها حضور داشته ام و می دانم مسئولیت بزرگی متوجه اعضای این هیئت ها می شود.

4. رمضانی (Ramazani 2002:8-9) ادعا می کند مادام کُرنِلی یك «روس سفید» بوده است. من نمی دانم منظورش از این حرف یك اشاره ی سیاسی است یا تعلق داشتن این فرد به کشور بیلوروس (روسیه سفید). کلاس هایی که او]رمضانی[در آنها شرکت داشته روی «آموزش رقص های مردمی روسی» متمرکز بوده اند (Ramazani 2002:9). از سوی دیگر،کیان (Kiann 2003) اظهار می کند که «هر سه ی آنها با اصلیت ارمنی» بوده اند.

5. پژوهشگران رقص باید از کتاب رمضانی با احتیاط استفاده کنند. گزارش های عینی او از برنامه های رقصی که خود در آنها شرکت داشته یا شاهدشان بوده روی هم رفته منبع بسیار خوبی برای تاریخ رقص آن دوره ی ایران (1320-1330) به شمار می روند که چندان مدرك مستندی از آنها در دست نیست. اما،مثلاً،اظهار نظرهای شاعرانه و شرقی مآب او درباره ی رقص های باستانی و تاریخی (صفحه های 171،110،4) درست نیستند و برخی مشاهده های او (بدون ذکر منبع) از کتاب رضوانی (Rezvani 1962) گرفته شده اند که آن هم دچار همین مشکلات است.

6. با اینکه من در اینجا واژه ی «کلاسیك» را برای اختصار به کار برده ام،اما همان طور که هم خودم (Shay 1999 و شی 1384) اشاره کرده ام و هم آذردخت عامری (1382)،در رقص ایران به بیان دقیق هیچ سنت کلاسیك حقیقی ای وجود ندارد. ظهور سنت کِنونی که،برخلاف موسیقی شهری ایرانی،بر چسب «کلاسیك» خورده فاقد عناصر ضروری یك سنت کلاسیك،مانند یك اصطلاح نامه (چیزی که در ازبکستان وجود دارد)،آموزشگاه رسمی،روش تدریس استاندارد و غیره است.

7. من فلوت نِواز اصلی اِرکستر سمفونیك تهران بودم.

8. با تشکر از آذردخت عامری که فتوکپی چندین مقاله در نشریه های ایرانی،به خصوص مجله موزیك،را در اختیار من گذاشت که فعالیت های گروه تازه تأسیس (1958) رقص های ملی و فُلکلُریك ایران را به طور دقیق شرح می دادند.

9. چیزی که داستان گروه های اجرایی در ایران را که من سعی دارم در تار و پود این مقاله بگنجانم پیچیده تر می کند،این است که سرپرستی گروه باله ی ملی ایران به آیدا احمدزاده،همسر نژاد احمدزاده،سپرده شد که هم در رقص سنتی ایرانی مهارت داشت و هم يك رقصنده ی باله ی کلاسيك قابل به شمار می رفت. او در دوران تصدی این مقام چندین باله ی کلاسيك با مضمون ایرانی برای گروه طراحی کرد (نك. Kiann 2003).

10. من در سپتامبر 1976 درمحل دانشگاه یواس سی در لُس آنجلس شاهد دو اجرا از رقصندگان محلی بودم که هر شب برنامه ی متفاوتی داشتند،و يك اجرا هم در 13 اکتبر 1976 در تالار رودکی تهران دیدم. کاری مشابه در کارگان پهار،گروه ملی ازبك،هم یافت می شد. ولی طراحی رقص آن،گذشته از نمایش هفت زنی که نمایانگر هفت قوم بودند،چندان وجه اشتراکی با طراحی دُوارن نداشت. در این اثر نیز شاهزاده خانم ها داخل هفت قاب عکس حالت گرفته بودند و یکی یکی از داخل قاب ها قدم به بیرون می گذاشتند و می رقصیدند،و در همان حال شاهزاده،با همان سبك طراحی «مردانه» ای که دُوارِن برای این گروه انجام داده بود،دوروبر صحنه می چرخید.

کتابنامه

سیدابوالقاسم، انجوی شیرازی 1351 بازیهای نمایشی؛ تهران:امیرکبیر

شی،آنتونی 1384 «رقص ایرانی: مروری دانشورانه بر مسائل پژوهشی»، فصلنامه موسیقی ماهور، تابستان، شماره ی 28: 9-25.

عامری، آذردخت 1382 «رقص عامیانه شهری و رقص موسوم به «کلاسیك» ایرانی: بررسی تطبیقی در حوزه ی تهران»، فصلنامه ی موسیقی ماهور،تابستان،شماره ی 20:51-74.

:Anonymous

1976a Iranian National Folklore Organization (Mahalli Dancers) Program October 13. Roudaki Hall

1976b Mahalli Dancers of Iran. Souvenir program

.Djanbazian Dance Academy 60th Anniversary. Souvenir program 2002

.Buckland,Theresa j

".Introduction: Reflecting on Dance Ethnography" 1999

Dance in the field:Theory, Methods and Issues In Dance Ethnography NY:St. Martins Press, 1-10

De warren,Robert and Pater Williams

Discovery in Persia." Dance and Dancers. January 1973,28-32" 1973

Foucault, Michel

.Discipline and Punish:the Birth of the prison. Translated by Alan Sheridan. NY: Vintage Books 1977

.History of Sexuality. Vol.I.Translated by Robert Hurley. NY:Vintage Books 1980

Gillis,john R. (editor

.Commemorations:the Politics of National Identity.Princeton University Press 1994

Gore,Georgianna and Maria Koutsouba

"Airport Art' in a Sociopolitical Perspective:The Case of Greek Dance Groups of Plaka" 1992 Proceedings. 17th Symposium of the study Group on Ethnochoreology. Nafpolion, Greece,july 2-10,pp.29-34

Hamada,Geoffrey M

Politics of Dance Research: Yugoslavia and Iran." Journal of the Association of Graduate Dance" Ethnologists,' (Spring). Los Angeles: Department of Dance, UCLA1977

Dance and Islam: The Bojnurdi kurds of Northeastern Iran."MA Thesis. Los Angeles: UCLA" 1978

Kiann, Nima

Era of Pahlavi and Modernization of Iranian Culture and Arts 2003 Hyperlink, "http://www.artira.com/nimakiann/history/contemporary.html

Najafi, Najmah

Persia is My Heart. NY: Harper 1953

Ramazani, Nesta

.Dance of the Rose and the Nightingale. Syracuse, NY: Syracuse University press 2002

Rezvani,Medjid

The Theatre et la Danse en Iran. Paris: Maisonneuve et Larose 1962

Rombos- Levides, Marica

Dynamics of Traditional Dance as a Penetrating Force in the Formation of Greek Ideology and" 1992 "Culture

.Proceedings. 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology
Nafpolion,Greece, July 2-10,PP. 99-108

Shay, Anthony

Transfterring and Trasnforming Traditional Music and Dance for and to the Stage 1986
Unpublished Paper given at the 25th Year Anniversary Symposium. Folklore and Mythology
Studies: Retrospect and prospect, UCLA, May 30-31

”Bazi-ha-ye Namayeshi: Iranian Womens Theatrical plays“ 1995
Dance Research journal. 27/2 Fall 1995. 16-24

Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World 1999
Costa Mesa. California: Mazda Publishers

Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power. 2002
Middletown,CT:Wesleyan University Press

2005a “Choreographing the Other: The Serbian State Folk Dance Ensemble, Gypsies, Muslims,and
Albanians.” Pape delivered The Congress on Research in Dance Conference, “Dance and human Rights,”
Montreal ,Nov.10-13

.2005b “Male Oriental Dancer.” In Anthony Shay and Barbara Sellers- Young,editors

2005c Belly Dance : Orientalism ,Transnationalism ,and Harem Fantasy. Costa Mesa,CA
Mazda Publishers, 85-113

Choreographing Identities: Ethnicity,Folk Dance,and Festivals in the United States And Canada. 2006
Jefferson, NC: McFarland And Company. Publishers. Forthcoming

Tkachenko, Tamara

Narodny Tanets. Moscow: Iskusstvo 1954