

پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۲، شماره ۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۱، صص ۸۷ - ۶۹

رقص، فرهنگ و مذهب نگاهی انسان‌شناختی به رقص‌های سنتی

علی‌رضا خدایمی^۱
جبار رحمانی^۲
عالمه شریفی^۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۵/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۲/۲۲

چکیده

رقص‌های سنتی ارتباط عمیقی با بافت فرهنگی و مذهبی جامعه خود دارند و با عناصر زمینه‌ای و مادی همراه هستند. هدف این مقاله، بررسی مفهوم رقص در فرهنگ‌های سنتی است. رقص در این فرهنگ‌ها در رابطه با مفاهیم مذهبی تعریف می‌شود و کاربرد پیدا می‌کند. در مورد رابطه رقص و فرهنگ این پرسش مطرح می‌شود که چرا در فرهنگ بسیاری از اقوام به موازات داشتن مذهب؛ موسیقی و رقص بومی نیز شکل گرفته است؟ حضور رقص‌های سنتی در کنار یکی از عناصر اصلی جامعه یعنی مذهب نشان‌دهنده اهمیت رقص‌های سنتی و وجود رابطه‌ای میان رقص با دیگر ابعاد فرهنگی است. بر این اساس دیدگاه انسان‌شناسی عموماً بر مطالعه رقص‌های سنتی و فولکلوریک تأکید داشته است. ابزار تحقیق در این پژوهش کتابخانه‌ای است و تحقیق به صورت کیفی و با تأکید بر نظریه‌های انسان‌شناختی صورت گرفته است. از منظر انسان‌شناسی، رقص سنتی، قبل از هر چیزی، یک رویداد آیینی است و به عنوان یک امر فرهنگی، در زمینه همان فرهنگ معنی می‌یابد. رقص‌های سنتی شرایط اجرا و فهم خود را دارند و در بستر فرهنگی خود معنا دار می‌شوند. نکته مهم این است که رقص‌های سنتی آیینی هستند با این تفاوت که گاه در زمینه مذهبی و گاه در زمینه عرفی اجرا می‌شوند. در هر دوی این عرصه‌ها، ویژگی‌های فرهنگ و نظام معنایی و ارزشی بنیادین، به واسطه رقص در کالبد انسان تجلی پیدا می‌کند.

کلید واژگان: آیین، انسان‌شناسی، جامعه سنتی، رقص، فرهنگ، مذهب.

^۱ استادیار دانشگاه هنر اصفهان

^۲ استادیار انسان‌شناسی پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی

^۳ دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی دانشگاه هنر اصفهان

j_rahmani59@yahoo.com

alame_sharifi@yahoo.com

مقدمه

رقص یکی از مهم‌ترین موضوعات در عرصه هنر و فرهنگ است. در میان محققان این اجماع نسبی وجود دارد که بین رقص‌های سنتی، فرهنگ و مذهب رابطه‌ای ناگسستنی وجود دارد؛ اما چگونگی این رابطه و تحلیل آن، همیشه مورد توجه بوده است (هانا، ۱۳۷۴: ۴۲۲ - ۴۰۹). در این زمینه پرسش‌های کلیدی‌ای مطرح بوده‌اند که پاسخ آنها بیانگر رابطه عمیق و مهم میان رقص، فرهنگ و مذهب است. این پرسش‌ها بر فرهنگ‌ها و رقص‌های سنتی بیشتر متمرکز بوده‌اند، مانند چرا بسیاری از قومیت‌ها در فرهنگ خود، به موازات داشتن مذهب؛ موسیقی، رقص و ترانه‌های خاص خود را دارند؟ علت ایجاد آنها چه بوده است؟ چرا حفظ می‌شوند؟ و چرا در اکثر مواقع با تعصب خاصی سینه به سینه منتقل می‌شوند؟ کنکاش در این قضیه ما را به اهمیت این عناصر در زندگی اجتماعی بسیاری از جوامع سوق می‌دهد؛ با توجه به آنکه "ساختار نمادین و چند لایه‌ای موسیقی و هنر قابلیت حفظ شیوه زندگی و گسترش آن را دارد" (سیگر، ۱۳۸۵: ۱۰۲)، می‌توان بر اهمیت رقص به مثابه یک نماد کلیدی در هر فرهنگی تأکید کرد. به نظر می‌رسد اگر به رقص به عنوان یک پدیده فرهنگی و هنری با ساختار نمادین نگریسته شود، ابعاد فرهنگی و اجتماعی جوامع تا حد زیادی شناخته خواهد شد و این موضوعی است که بیشتر از همه انسان‌شناسان بر آن تأکید می‌کنند. از منظر انسان‌شناختی

"رقص شکلی فرهنگی است که از فرآیندهای خلاقانه‌ای در دست‌کاری بدن انسان در زمان و مکان، حاصل می‌شود. شکل فرهنگی تولیدشده، اگرچه گذرا است، محتوایی ساختاریافته دارد و بیان بصری روابط اجتماعی و احتمالاً مبحثی از یک سیستم زیباشناسی دارای جزئیات دقیق است که به طور حتم قلمروی انسان‌شناسان است" (کیپلر، ۱۹۷۸: ۳۲).

بر اساس مطالعات تاریخی و انسان‌شناختی، مردم می‌رقصند تا آگاهی‌ای را که بیان آن در غالب کلمات اغلب مشکل است، بیان کنند و گستره‌ای از نیت و کارکردهایی را که در طول زمان تغییر می‌کنند، برآورده کنند (هانا، ۲۰۰۵: ۲۱۳۴). رقص از یکسو به واسطه شکل و وجوه بیانی خودش در جامعه و فرهنگ نقش ایفا می‌کند و از سوی دیگر، از عواملی مانند مذهب، خویشاوندی، سازمان اجتماعی، سیاست و اقتصاد متأثر و به واسطه آنها محدود می‌شود. سه رویکرد کلی در مطالعه رقص در پژوهش‌های انسان‌شناختی وجود داشته است: رویکرد تاریخی، رویکرد تطبیقی و رویکرد نمادین (رویس، ۲۰۰۲)؛ بنابراین به نظر می‌رسد بتوان با بهره‌گیری به نظریه‌های انسان‌شناسان به رابطه عمیق رقص، مذهب و فرهنگ پی برد. اندیشه‌های انسان‌شناسان بیانگر آن است که اگر بسیار زودتر به رابطه این عناصر پرداخته شده بود، شاید

دیدنی متفاوت در بین عموم مردم نسبت به رقص‌های سنتی و عامه شکل می‌گرفت و همچنین اهمیت و لزوم حفظ آنها به عنوان شکل بیانی فرهنگ به اثبات می‌رسید. پس از بیان مفهوم رقص در این مقاله به تحول رقص از جامعه ابتدایی به جامعه سنتی اشاره می‌شود. در ادامه به تعریف فرهنگ و پیوند رقص به عنوان یک جز فرهنگی با سایر اجزای فرهنگ پرداخته می‌شود و سپس رابطه رقص با مذهب، آیین‌ها و مناسک مورد بررسی قرار می‌گیرد. لازم به ذکر است که علت تأکید بر اصطلاح ”رقص سنتی“ در این مقاله، تفکیک آن از رقص‌های مدرن است که تحت جریان‌های فکری مدرن شکل گرفته‌اند. اصطلاح رقص سنتی برای اشاره به رقص‌های قومی، آیینی و مردمی یا عامه است.

در باب مفهوم رقص

رقص یکی از انواع هنرها است با این تفاوت که ”در همه انواع هنرها، تن انسان برای آفرینش صداها و مدرکات بصری، همانند یک ابزار کمکی به کار گرفته می‌شود، رقص، مستقیماً به وسیله تن نمایانده می‌شود و انتقال‌دهنده تداعی‌های جسمانی است“ (هانا، ۱۳۷۴: ۴۱۲). رقص معادل کلمه dance در زبان لاتین است و ”ریشه کلمات dance، danza، tanz و danse کلمه tan سانسکریت است که به معنای ”کشش و تمدد“ است“ (گارودی، ۱۳۵۵: ۱۸). در ایران واژه رقص یک کلمه جدید است که در فرهنگ سنتی چندان کاربردی نداشته است و اساساً این واژه، عنوانی است که پس از اسلام، جهت این سازه به کار رفته است. در متون و منابع ادبی ایران و همچنین در زبان‌های شفاهی مردم ایران، واژگانی چون بازی^۱، وازی^۲، وازیک^۳ و واژیک^۴ با ابعاد و جنبه‌های عام‌تر از رقص، برخی حرکات شبه‌ورزشی، رفتار و اعمال رزمی، پانتومیم، نمایش، شعر و موسیقی در آن جایگاهی مشخص و شناخته‌شده داشته‌اند (نصراشرفی، ۱۳۷۹: ۸). می‌توان به طور خاص‌تر به اصطلاح ”بازنده“ در بین بختیاری‌ها اشاره کرد. این کلمه از ریشه ”باز استن“ است و به معنای بازی و حرکات دست و پا است و به رقصندگان یا همان ایفاگران رقص اطلاق می‌شود (امیرپناهی، ۱۳۹۱: ۷۸).

نکته مهم آن است که در جهان سنت، آنچه امروزه به نام رقص شناخته می‌شود، اگر در زمینه عرفی و جشن‌های شادمانه روزمره انجام می‌گرفت، با نام ”وازی یا بازی“ مشخص می‌شد، اما زمانی که این حرکات موزون در زمینه آیینی و قدسی انجام می‌شدند، به مثابه یک آیین و یک عمل نمایشی نیایشی بود که بسته به سنت مذهبی، نام خاصی بر آن می‌نهادند. به همین سبب باید دقت کرد که از منظر کنشگران بومی یک فرهنگ، لزوماً رقص یک معنای عام را ندارد،

1 bazi

2 vazi

3 vazik

4 vajik

بلکه بسته به زمینه، نام و دلالت خاص خودش را پیدا می‌کند. از سوی دیگر می‌بایست میان دلالت حرکات موزون در زمینه عرفی و در زمینه آیینی تمایز قائل باشیم. البته مطالعات موجود بیانگر آن هستند که رقص بیش از همه ریشه در زمینه مذهبی دارد. با این وجود، رقص دلالت‌های مختلفی در جهان انسانی دارد.

جودیت لینه هانا^۱ بیان می‌کند که انسان می‌رقصد همان‌طور که او یاد می‌گیرد، می‌سازد یا می‌جنگد. رقص اندیشه انسانی و احساساتی است که از طریق بدن بیان می‌شود: رقص در مرحله اول حرکت جسمی سازمان‌یافته، زبان و سیستمی از قواعد مقتضی در موقعیت‌های اجتماعی مختلف است (هانا، ۱۹۸۷). در این میان یکی از مهم‌ترین مباحث در حوزه انسان‌شناختی رقص، تبیین منشأ و ریشه آن است. باید جستجو شود ریشه این حرکات بدنی از کجا است؟ در پژوهش‌های سوزان لانگر^۲ آمده است که به تدریج به کار بردن ژست‌های مفهوم‌دار و شکلک درآوردن و ادای بعضی اصوات گلوبی و اجرای حرکت برای تقویت معنی آنها به منظور بیان داستانی یا رساندن خبری موجب پدید آمدن رقص شد ... مانند زبانی که با حرکت دست در رقص هند شرقی معمول است (کراوس، ۱۳۵۷: الف: ۳۷).

پژوهشگر دیگری به نام فون لابان^۳ در پاسخ به این پرسش بر آن است که

”ریشه‌های رقص را باید در کار، در نمازها و در ادعیه ادیان باستانی جستجو کرد. کار هرچه بیشتر از تکرار زندگی و صیانت حیات روزمره دور شود، بیشتر جوهر زندگی را آشکار می‌کند. زندگی را وسعت می‌بخشد و افق‌های نوینی به روی آن می‌گشاید و به نماز و مراسم مذهبی نزدیک می‌شود. آن گاه است که کار مانند رقص به فعالیتی خلاق و شاعرانه بدل می‌شود“ (گارودی، ۱۳۵۵: ۱۳۱).

چنانچه در نظر او ”حرکات انسان در هنگام کار پایه تمرین‌های هنر رقص است و در مقابل، هنر رقص نیز انگیزه‌ای برای انسان در ادامه کار است؛ وسیله‌ای است که انسان به ستوه آمده از کار تکراری و زنجیروار فرصت بیان عواطف انسانی خویش را باز یابد“ (همان: ۱۳۰). مطابق این نظر رقص‌هایی در ایران با مضمون کار وجود دارند مانند آفر قالی‌بافی و رقص‌هایی که عمل ماهی‌گیری، مشک‌زنی، برنج‌کاری یا شالی‌کوبی را نشان می‌دهند (محفوظ، ۱۳۸۸: ۶) به عنوان نمونه رقصی در تربت جام وجود دارد به نام ”آفر“ (آپر) که توسط مردان در دوازدهمین روز از کشت، به اجرا درمی‌آید و در آن ایفاگران، حرکاتی از جمله کشت، آسیاب کردن و پختن نان را به صورت ریتمیک و فیگوراتیو نشان می‌دهند (قدیمی، ۱۳۷۱: ۶۳ - ۶۲). در رقص

¹ Judith Lynne Hanna

² Susanne Langer

³ Rudolf Von Laban

قاسم‌آبادی گیلان مراحل مختلف کار زنان ه ویژه در شالیزار، مانند کاشت، داشت و برداشت محصول به نمایش گذاشته می‌شود (مؤمنی، ۱۳۸۲: ۱۶۶ - ۱۶۵). این رقص‌ها از جمله رقص‌های با مضمون کار هستند که نمونه‌هایی از آن در مصر قدیم و دیگر نقاط جهان نیز وجود دارد. رقص، این هنر بیانی و گذرا در زمینه‌های فرهنگی مختلف با اهداف متفاوتی به کار بسته می‌شد اما در زمینه سنتی همیشه کارکردهای معنایی ویژه‌ای داشته است. ”رقص می‌تواند تفریحی، دوست‌داشتنی یا وسیله‌ای جهت از خود فرا رفتن باشد. رقص کاری را ارائه می‌دهد که از او می‌خواهند“ (پاستوری، ۱۳۸۳: ۲۱). رقص به صورت یک محصول احساسی کنترل‌شده ارائه می‌شود که صورت آن کیهان‌شناسی را منعکس می‌کند؛ همانند تجربه خلاقیتی که دختران نوجوان را به دنیای بزرگسالان می‌برد؛ همچنین همانند بسط گفتار و حالت بدنی است که سطوح بیشتری از معنا را به موقعیت‌های رسمی می‌افزاید؛ همانند تدبیری برای هماهنگ کردن اوج یک مبادله نتیجه‌بخش، همانند چالشی برای قدرت بزرگان است که واقعیتی دیگر را ایجاد می‌کند؛ همانند پاسخی جمعی به بحران که نظمی نو از هرج و مرج به وجود می‌آورد؛ و همانند سلسله مراتبی از تغییرات که متناوباً یک وضعیت دشوار اجتماعی درونی را برطرف می‌کند (اسپنسر، ۱۹۸۶).

رقص را به شیوه‌های مختلفی گونه‌بندی می‌کنند تا بتوانند تنوع موجود در این کنش معنادار و نمادین انسانی را طبقه‌بندی و در نتیجه قابل شناخت کنند. با این حال به نظر می‌رسد هیچ دسته‌بندی منسجمی در مورد انواع رقص وجود نداشته باشد، چراکه در متون مختلف معمولاً با دسته‌بندی‌های پراکنده و مختلفی برای رقص روبرو می‌شویم؛ از جمله رقص ابتدایی، رقص‌های مذهبی، رقص‌های مردمی و رقص‌های مدرن؛ که هرکدام از اینها خود به شاخه‌های جزئی‌تری تقسیم می‌شوند؛ مثلاً رقص‌های مردمی در یک تقسیم‌بندی جزئی‌تر، با خاستگاه فرهنگ اجراکننده نام‌گذاری می‌شوند؛ رقص آذری، کردی، خراسانی، لری و ... که اینها نیز در درون فرهنگ خود به شاخه‌های دیگری تقسیم‌بندی می‌شوند. برخی اوقات نیز رقص‌ها بر اساس مضمون و محتوا طبقه‌بندی می‌شوند مانند؛ ”آیینی و دینی، شادی و تغزل، حماسه و رزم، کار، تقلید و نمایش، سوگ و درمان“ (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷۷). در مجموع این تنوع انواع رقص بیانگر تنوع کارکردهای اجتماعی و فرهنگی آن در زمینه‌های مختلف است.

اشاره‌ای به رقص از جامعه ابتدایی تا جامعه سنتی

پژوهش‌های انسان‌شناختی و تاریخ فرهنگی نشان می‌دهند؛ رقص‌ها در ابتدا بیش از آنکه یک سرگرمی باشند، بیانگر الگویی از کنش‌های آیینی هستند که معانی و نمادها و رخداد‌های بنیادین آن فرهنگ را بازنمایی می‌کنند؛ به عبارت دیگر، رقص در جهان فرهنگی اولیه، رسانه‌ای آیینی برای انتقال هسته مرکزی آن فرهنگ است.

انسان‌های پیش از تاریخ نیز بر اساس منابع باستان‌شناسی می‌رقصیدند (کراوس، ۱۳۵۷: ۴۴ - ۳۶ و ذکا، ۱۳۵۷: ۱۲ - ۱). این انسان‌ها در جوامع ابتدایی زندگی می‌کرده‌اند. از جمله ویژگی‌های چنین جوامعی وجود تجانس میان اندیشه و عمل است. جیمز فریزر معتقد است؛ جادو و مذهب در این جوامع باهم وجود دارد (فریزر، ۱۳۸۳: ۱۱۰ - ۸۷). در چنین جوامعی هنرمند در واقع پیشه‌ورز است و با اجتماع خویش پیوندی ضروری دارد (کراوس، ۱۳۵۷ (الف): ۴۰). به همین دلیل گفته می‌شود؛ ”هنر ابتدایی در شمار ابزار کار و وسیله حل معضلات واقعی حیات است. در عین حال بیان آرزوها و امیدها است و هم وسیله برآوردن امیدها و آرزوها“ (آریان پور، ۱۳۸۰: ۳۸). در این میان رقص بخشی جدایی‌ناپذیر و از مهم‌ترین هنرهای این جوامع محسوب می‌شود. چنانچه در جوامع ابتدایی قدیم ”بسیاری از کارها از نیایش خدایان، پرستش چیزهای مقدس، جشن‌ها، عروسی‌ها، عزاه‌ها، طلب‌ها، بیم و امیدها با رقص توأم بود“ (ذکا، ۱۳۵۷: ۳). این مسئله را می‌توان در تمام فرهنگ‌های باستانی، از خاورمیانه تا اروپای باستان و فرهنگ‌های بومیان آمریکا نیز دید. در این فرهنگ‌های باستانی، مهم‌ترین رخدادهای کیهانی و اجتماعی و طبیعی به وسیله رقص بیان و تفسیر شده و انسان‌ها از این طریق با آنها مواجه می‌شده‌اند (کراوس، ۱۳۵۷ (ب): ۱۹ - ۱۸).

تد شان^۱ می‌گوید با پیشرفت و پیچیده شدن تمدن و فرهنگ بر وسعت دامنه مفاهیم و شیوه بیان آنها افزوده شد. رسم بر این جاری شد که در آغاز پیکار، پس از پیروزی، در عروسی، تولد، تعمید، نام‌گذاری و تدفین رقص کنند. هر چه بر شاخه‌ها و شعبه‌های قبایل و تیره‌ها افزوده می‌شد، درجات، مقامات و مشاغل افزوده می‌گشت، لازم آمد که رسوم و آیین دینی را گروهی پاسداری کنند تا درست اجرا شود. این گره شمن یا جادو پزشک نام گرفتند. شمن‌ها در واقع رقصان خوبی بودند که می‌توانستند به آستانه جذب و شور و شوق بالاتری دست یابند و به خدا نزدیک‌تر شوند. این رقصان نخستین، قدرت، احترام و اهمیت خاصی یافتند (کراوس، ۱۳۵۷ (الف): ۳۷).

تجانس جامعه به مرور زمان و گذر از جامعه ابتدایی به جامعه شهری تا حد زیادی از بین رفت و رقص به شاخه‌های بیشتری تقسیم‌بندی شد، چراکه دیگر تنها انگیزه رقص ارتباط ماورایی و سودمندی آن نبود؛ در ادامه رقص‌های اجتماعی، درباری، رقص‌های باله و سپس مدرن شکل گرفتند (مارتین و جاکوباس، ۲۰۰۸: ۲۹۰ - ۲۸۴). حتی تد شان نشان می‌دهد که چگونه تئاتر از رقص پدید آمد (گارودی، ۱۳۵۵: ۲۰). با این حال گروه‌های قومی باقی ماندند و تعصباتشان، عقاید و آیین‌های ابتدایی آنها نیز با وجود تغییرات حفظ شد. چنانچه جیمز فریزر (۱۳۸۳) نیز در کتاب *شاخه زرین* به آیین‌های مشترک و زنده در جهان اشاره می‌کند، این

^۱ Ted shawn

جوامع و گروه‌های قومی جوامعی سنتی هستند که بر حفظ ارزش‌های قومی خود اصرار می‌ورزند.

یکی از ویژگی‌های جامعه سنتی این است که "از ثبات برخوردار است، معطوف به زندگی در حد امرامعاش است و محور آن خانواده است و اساساً جامعه مذهبی است" (واترز، ۱۳۸۱: ۸۱). به همین دلیل هنر چنین جوامعی در عین حال که تأثیرات فرهنگی جامعه را به نمایش می‌گذارد بازگوکننده عقاید مذهبی و آیینی این جوامع نیز هست.

رقص سنتی و آیینی

به طور کلی رقص‌های سنتی اشتراکات زیادی با هم دارند چراکه به نوعی شکل دگرگون‌شده رقص ابتدایی و آیینی هستند. با این وجود رقص‌های صرفاً آیینی هدف خاصی را دنبال می‌کنند.

"ریچارد شنکر خاطر نشان می‌کند اینکه آیا اجرایی را آیین بنامیم یا نمایش، بستگی به زمینه دارد. اگر مقصود از اجرا اثربخشی باشد با آیین روبرو هستیم؛ و اگر هدف تفریح و سرگرمی باشد، با نمایش، البته چنین تمایزاتی مطلق نیستند و اغلب اجراها هر دو عنصر قصد اثربخشی و سرگرمی را توأمان در خود دارند" (بوئی، ۱۳۹۱: ۳۷).

رقص‌های سنتی را امروزه بیش از همه می‌توان در قالب رقص‌های عامه مشاهده کرد. رقص‌های عامه در تمدن کشاورزی به وجود آمده‌اند؛ جامعه‌ای که نسبت به جامعه گرسنه و در هراس اولیه به مراتب آبادتر و دولت‌مندتر بوده و اعتماد به نفس بیشتری داشته است. در حال حاضر رقص عامه برخی از عناصر رقص ابتدایی را حفظ کرده اما معنی اصلی این حرکات در سطح گسترده‌ای فراموش شده است. با این حال رقص عامه در شرق بیشتر سنت‌های مذهبی خود را هنوز هم حفظ کرده است (قبادی، ۱۳۸۰: ۶۹). "رقص‌های عامه رقص‌های مردمی‌اند (چه قومی یا مذهبی در اصل) و اغلب بسیار دقیق حفظ می‌شوند که گاهی اوقات برای حفظ رقص‌های در قید حیات همراه مسابقه‌ها طراحی شده‌اند" (مارتین و جاکوباس، ۲۰۰۸: ۲۸۴). رقص‌های قبیله‌ای یا ملی نوعی از رقص‌های مردمی هستند که نوع ضرب‌آهنگ، فرم و حتی نوع ایفاگران این‌گونه رقص‌ها از فرهنگ خاص آنها منشأ می‌گیرد. این رقص‌ها

"بیانگر تلاش‌های به عمل آمده توسط گروه‌های اجتماعی است که در یک محیط اجتماعی فرهنگی معین زندگی می‌کنند. رقص کُندِ رویا گونه یک شرقی، رقص غرورآمیز خشن یک اسپانیایی، رقص آتشی مزاج یک نفر از اهالی جنوب ایتالیا و

رقص حلقه‌ای دقیق انگلو ساکسون‌ها نمونه‌هایی از نمود تلاش واحدهای اجتماعی است تا به صورت ابزاری برای بیان ذهنیت آنها درآیند“ (لابان، ۱۳۸۰: ۴۵).

ویژگی‌های متمایز و خاص رقص‌های مردمی، در رقص‌های قومی ایران نیز مشهود است به طور مثال شکل رقص‌های کردی به صورت صفی و حلقه باز است. در این رقص هر کس با دست چپ‌دست راست نفر بعد را می‌گیرد و یک نفر راهنمای صف رقصندگان می‌شود و با چرخاندن دستمال و آغاز حرکت رقص را به بقیه منتقل می‌کند. این رقص در اکثر موارد به وسیله جمع زنان و مردان و بیشتر با حرکت‌های خاص پا به اجرا درمی‌آیند (کریمی ورمزانی، ۱۳۸۷: ۱۵۰؛ محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۸۳)؛ اما در مقابل بر اساس تحقیقات میدانی محقق؛ رقص قاسم‌آبادی گیلان، عملاً رقصی زنانه است و در آن بیشتر بر حرکت‌های دست تأکید می‌شود. در مجموع با وجود ویژگی‌های متمایز و خاص رقص‌های سنتی در فرهنگ‌های مختلف، ویژگی‌های مشترکی نیز می‌توان در آنها جستجو نمود. از جمله مهم‌ترین ویژگی رقص‌های سنتی این است که بیشتر به صورت دسته‌جمعی و به همراه عناصر وابسته به خود وجود دارند.

عناصر وابسته به رقص‌های آیینی و سنتی

عناصری که رقص در رابطه با آنها معنادار می‌شود، از جنبه‌های مختلفی قابل بررسی هستند. برخی از این مؤلفه‌ها به زمینه رقص‌ها مرتبط هستند و برخی هم مؤلفه‌ها هم‌بسته و پیوسته با رقص هستند که در ادامه مورد اشاره قرار می‌گیرند.

۱ - مهم‌ترین عامل زمینه‌ای مرتبط به رقص، بستر برگزاری آن در جهان سنت است. رقص‌های سنتی معمولاً وابسته به جشن‌های آیینی و مناسک هستند و در زمینه آنها برگزار می‌شوند. ”شادی، رقص، پای‌کوبی، نشاط، سرور، مفاهیم اولیه‌ای هستند که از جشن، به ذهن متبادر می‌شوند“ (آخته، ۱۳۸۵: ۱۴). از سویی دیگر موضوع جشن، جامعه است و در حقیقت جشن نوعی خود بزرگداشت جامعه است (فاطمی، ۱۳۸۱: ۱۳۹). در این جشن‌ها معمولاً تعداد زیادی از اعضای جامعه شرکت می‌کنند و رقص با موسیقی، ترانه، لباس محلی و شاید لوازم دیگری همراه است. این جشن‌ها و مناسک معمولاً در زمان و مکان خاص و ویژه‌ای برگزار می‌شوند. به طور مثال بر اساس تحقیقات میدانی در قاسم‌آباد (از روستاهای گیلان)، رقص قاسم‌آبادی عمدتاً در زمان جشن‌های ازدواج برگزار می‌شود؛ اما رقص مولودی‌خوانی هم‌زمان با میلاد پیامبر (ص) به اجرا درمی‌آید (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷۸) و یا رقص آفر تربت جام که به مناسبت کشت محصول و در همان مکان کشت محصول اجرا می‌گردد (قدیمی، ۱۳۷۱). این ویژه بودن زمان و مکان، امکان آن را فراهم می‌کند که جامعه و ارزش‌های کلیدی آن به طور نمادین در جشن‌ها و آیین‌ها بازنمایی و بازتولید بشوند.

۲ - مهم‌ترین عنصر همبسته و پیوسته به رقص، موسیقی است. ”رقص ریتمیک است و در زمان اتفاق می‌افتد، بنابراین زمینه مشترکی با موسیقی دارد“ (مارتین و جاکوباس، ۲۰۰۸: ۲۸۰). ”در جامعه ابتدایی انسان با آواز خواندن، فریاد زدن یا دست زدن موسیقی مورد نیاز خود را تولید می‌کرد. همان‌گونه که این عمل امروزه نیز در رقص‌های فولکلوریک به چشم می‌خورد“ (قبادی، ۱۳۸۰: ۶۸). در مراحل متأخر فرهنگ، با تحول ابزارسازی فرهنگی انسان‌ها، برخی از این ابزارها نیز وارد جهان آیینی و کنش‌هایی مانند رقص شده‌اند. چنانچه تولید ریتم با ابزار دیگری نیز امکان‌پذیر است، مثلاً ریتم در رقص قاسم‌آبادی به وسیله صداهای چهار استکان و یا لیوان فلزی نگه داشته می‌شود که ایفاگر رقص در دو دست خود آن را به هم می‌زند و به صدا درمی‌آورد و در اصطلاح محلی به آن دست سنج یا دس سنج^۱ گفته می‌شود (سالکویه، ۱۳۸۰: ۴۲). در رقص چوب نیز که در بسیاری از مناطق شرق و جنوب شرقی ایران رایج است با کوبیدن متقاطع چوب‌ها به هم نوعی آوا تولید می‌شود (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۸۵). همچنین در رقص دیگری به نام رقص کتره^۲ و ملاقه^۳ که در گیلان وجود دارد، در این رقص مادر داماد با یک دست کتره و دست دیگر ملاقه با دو شاخه کوچک شمشاد در هر دست می‌رقصد و کتره و ملاقه را بالای سرش به هم می‌کوبد و در نتیجه منجر به تولید ریتم می‌گردد (وحدتی، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

۳ - یکی دیگر از عناصر همبسته با رقص سنتی، کلام است. کلام معمولاً به صورت موزون (به ویژه شعر) در کنار رقص قرار می‌گیرد و اصطلاحاً ”ترانه عامیانه“ نام دارد. از ویژگی‌های این ترانه‌ها این است که ”چون به وسیله مردمانی که با زندگی عملی و طبیعت ارتباط نزدیکی دارند، سروده یا حفظ و دست‌کاری شده‌اند، غالباً شفاف، ساده، بی‌پیرایه، واقع‌گرایانه و واقع‌نمایانه‌اند“ (فرهادی، ۱۳۹۱: ۱۱۵). به همین دلیل این ترانه‌ها از لحاظ ادبی و فرهنگی دارای اهمیت هستند. در زمینه‌های آیینی مذهبی نیز، این ترانه یا به عبارتی کلام، بیش از هر چیزی بیانگر نمادها و باورهای مقدس جامعه است. به همین سبب در بیشتر رقص‌های سنتی و فولکلوریک، موسیقی در اکثر مواقع با کلام همراه می‌شود و این کلام محتوای رقص را افزون می‌کند. به طور مثال بر اساس تحقیقات حاصل از کار میدانی توسط نگارنده، در ترانه‌های عامیانه‌ای که به همراه رقص زنانه قاسم‌آبادی خوانده می‌شوند، اعم از ترانه ”رنا“، ”لاکو دانه“، ”ملیحه جان“ و ... تأکید بر مفاهیم زن، عشق، کار و کشاورزی دیده می‌شود از سوی دیگر تأکید بر چنین مفاهیمی در رقص قاسم‌آبادی نیز دیده می‌شود؛ که در مجموع می‌توان گفت؛ تأکید بر مفاهیمی مشترک در رقص و ترانه‌ها در واقع تأکید بر وقایع مهم زندگی در بستر فرهنگ خاص تولیدکننده این رقص است.

¹ dassanj

² katre

³ malaqe

۴ - از دیگر عناصر همبسته با رقص، ابزارهای مادی هستند. ”وسایل دستی موجب افزایش تأثیر رقص می‌شوند“ (قبادی، ۱۳۸۰: ۶۹). ”در قدیمی‌ترین سَنَد بازی‌ها، رساله خسرو قبادیان وریدک، انواع رقص‌ها مانند رقص با رَسَن، زنجیر، چوب و شمشیر نام برده شده است“ (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۷۶). همچنین در نمونه‌های زیادی از رقص کردی از دستمال استفاده می‌شود (کرمی ورمزانی، ۱۳۸۷: ۱۵۰). با این حال از جمله وسایلی که در بیشتر رقص‌ها استفاده می‌شود لباس رقص است. ”در زمان اجرای رقص‌های عامه، رقصندگان اغلب لباس‌های دهقانان که نشان‌دهنده لباس‌های بومی‌اند را می‌پوشند“ (مارتین و جاکوباس، ۲۰۰۸: ۲۸۴). در واقع لباس در رقص‌های سنتی، به خصوص در رقص‌های قبیله‌ای و بومی، معمولاً همان لباس محلی جامعه تولیدکننده رقص است. همان‌طور که لرها، کردها، جنوبی‌ها و ... در ایران با لباس‌های محلی خود به ایفای رقص می‌پردازند. در مجموع هر یک از این وسایل مادی وابسته به رقص، دارای ارزش‌های فرهنگی خاص خود اعم از ارزش هویتی و ارزش معنایی هستند.

رقص و فرهنگ: رقص به مثابه رسانه‌ای برای انتقال فرهنگ

برای اینکه به اهمیت رابطه رقص و فرهنگ پی ببریم، لازم است که با تعریف فرهنگ آشنا شویم. اینکه فرهنگ چیست؟ و چه حوزه‌ای را در برمی‌گیرد؟ تعاریف بسیاری در گستره‌ای متفاوت، از فرهنگ وجود دارد. ریموند ویلیامز این تعاریف را به سه دسته تقسیم‌بندی کرده است

”دسته اول تعاریف ایده‌آل و مطلوب از فرهنگ است به معنای حالت یا فرآیند کمال انسانی با هدف محقق ساختن ارزش‌های مطلق و جهان‌شمول. دسته دوم تعاریف اسنادی از فرهنگ است که در آن فرهنگ به عنوان مجموعه آثار فکری و خلاقانه در نظر گرفته می‌شود و دسته سوم تعاریف اجتماعی از فرهنگ (همان تعاریف مردم‌شناختی فرهنگ) است که در آن فرهنگ به عنوان توصیف شیوه خاصی از زندگی در نظر گرفته می‌شود که نه تنها بیان‌کننده ارزش‌ها و معانی معینی در هنر و علوم انسانی است، بلکه نهادهای اجتماعی و رفتارهای متعارف را نیز در برمی‌گیرد“ (صالحی امیری، ۱۳۸۶: ۱۶ و ۱۷).

با توجه به هدف مقاله حاضر که یک بررسی جامعه‌شناسی و انسان‌شناختی است، تعریف سوم و تعاریف مشابه آن را در نظر می‌گیریم. در این راستا تیلور، فرهنگ و تمدن را ”مجموعه پیچیده‌ای از شناسایی‌ها، اعتقادات، حقوق، هنرها، آداب، اخلاق و سایر خصوصیات می‌داند که فرد به عنوان عضو جامعه‌اش کسب می‌کند“ (آشوری، ۱۳۸۱: ۱۱۶). این مجموعه پیچیده از نظر فرانتس بوآس، توسط عامل خاصی متحد می‌شود، چنانچه به نظر وی ”هر فرهنگ از یک ”اسلوب“ ویژه خود برخوردار است که از طریق زبان، باورها، آداب‌ورسوم و نیز هنر، اما نه تنها

هنر و غیره خود را نشان می‌دهد. این اسلوب، این “روح” هر فرهنگ، بر رفتار افراد اثر می‌گذارد” (کوش، ۱۳۸۱: ۳۵)؛ بنابراین نظر، می‌توان گفت که عامل خاصی بر مجموعه عناصر و مؤلفه‌های یک فرهنگ اثر می‌گذارد و به آنها شکل می‌بخشد. به همین دلیل توجه بواس “به اینکه تنها به تعریف امور فرهنگی کفایت نکند بلکه به فهم آنها از طریق در ارتباط قرار دادن آنها با مجموعه‌ای که به آن تعلق دارند، پردازند، از همین جا ناشی می‌شود. نمی‌توان به توضیح یک رسم خاص پرداخت، مگر از طریق قرار دادن آن در فضای فرهنگی متعلق به آن” (همان: ۳۵). وقتی هدف بررسی و تبیین یکی از پدیده‌های فرهنگی است، نه تنها باید آن را در ارتباط با دیگر پدیده‌های فرهنگی آن جامعه دانست، بلکه باید آن را اخذشده از یک روح مشترک نیز در نظر گرفت؛ بنابراین می‌توان گفت رقص یک قوم نیز به عنوان یکی از پدیده‌های فرهنگ با اعتقادات (مذهب)، آداب، اخلاق، حقوق و سایر مؤلفه‌های فرهنگ آن در ارتباط است و تمام این عناصر از یک روح یا اسلوب سرچشمه می‌گیرند.

انسان‌شناسان دیگری نیز بر روابط میان مؤلفه‌ها در یک فرهنگ تأکید می‌کنند. بنا بر نظر کیوراث مهم‌ترین نظریه‌پرداز انسان‌شناسی رقص؛ “قوم‌شناسی، رقص را به صورت مطالعه علمی از رقص‌های قومی در کل معنی فرهنگی، کارکرد مذهبی یا موقعیت اجتماعی در آن قوم توصیف می‌کند” (هانا، ۱۹۷۹: ۳۱۵). همچنین آدرین کیپلر معتقد است هدف انسان‌شناسی رقص نه فهم ساده رقص در متن فرهنگی‌اش، بلکه فهم جامعه از طریق تحلیل نظام‌های حرکت است. جودیت لاینه هانا نیز معتقد است که باید “رقص را همچون رفتار مهمی در جای خود” در نظر بگیریم (فیاض و ایزدی جیران، ۱۳۹۰: ۱۴ - ۱۳).

تأثیر و وابستگی متقابل عناصر یک فرهنگ بیانگر آن است که اجزای آن فرهنگ با یکدیگر رابطه ارگانیک و هر یک وظیفه و نقشی بر عهده دارند که ممکن است مثبت یا منفی باشد و نظام فرهنگ موجب می‌شود که هر تغییری در یکی از اجزاء، کل مجموعه را تغییر دهد (آشوری، ۱۳۸۱: ۱۱۸). به همین دلیل به نظر می‌رسد رقص بتواند تغییرات فرهنگی و اجتماعی و شاید اقتصادی و سیاسی را به نمایش بگذارد، چراکه “بشر در طول قرون، تمامی لحظات شکوهمند حیات خویش را از جنگ و صلح گرفته تا ازدواج و تدفین و بذرافشانی و برداشت خرمن همه را با رقص بیان کرده است” (گارودی، ۱۳۵۵: ۱۸).

درک و اجرای رقص‌های سنتی نیز شرایط خاص خود را می‌طلبد، چنانچه در مورد رقص‌های شرقی که از جمله رقص‌های سنتی‌اند، گفته شده است “بررسی و اجرای رقص‌های مشرق زمین تنها با آموختن فنون حرکات بدنی خاص آن ممکن نمی‌گردد؛ بلکه هنرمند رقصنده باید در گسترش دنیای عاطفی و روحی خود نیز تمرین‌ها بکند” (همان: ۸۶). شاید هم عملاً این کار ممکن نباشد. چون این رقصنده فرهنگ خاص خود را دارد و هیچ وقت کاملاً نمی‌تواند

فرهنگ دیگری را کسب کند و به همان اندازه در انتقال معانی اصیل فرهنگی نیز ضعیف‌تر خواهد بود. چنانچه یکی از هنرمندان رقص سنتی با نام دوریس همفری^۱ می‌گوید

”بر این حقیقت آگاهی یافته بود که هر چند قادر باشد مانند یک هنرمند چینی، هندی یا جاوه‌ای برقصد، اگرچه درست همانند وی گردشش را به حرکت درآورد و با انگشتانش حرکات ”مودراس“ رقصان هندی را طابق النعل بالنعل اجرا کند، باز هم رقص او اصالت واقعی نخواهد داشت زیرا این حرکات از اعماق وجود او سرچشمه نمی‌گیرد و فرهنگ و سنت دیگرگونه‌ای بر رفتار، سیرت و نغسانیات او حکم‌فرما است“ (همان: ۱۳۹).

آرمانی‌ترین حالت برای اجرای رقص‌های سنتی اجرای آن توسط مردم جامعه و فرهنگ تولیدکننده آن باشد. چراکه این رقص‌ها بر اساس دغدغه‌های دیگری غیر از شکل معنا می‌یابند. اهمیت کنشگران بومی در اجرای رقص‌ها، در زمینه رقص‌هایی که حامل ارزش‌های بنیادین یک فرهنگ است، به خوبی دیده می‌شود. در این راستا بر اساس مطالعه میدانی رقص قاسم‌آبادی در قاسم‌آباد مشاهده شد در ایفای این رقص، تأکید اصلی بر زنان میان‌سال یا پیر بومی است که با مهارت و پختگی خاصی مراحل رقص را به اجرا درمی‌آورند. در واقع ایفاگران اصلی رقص که به طور عمده کارهای کشاورزی را به صورت نمایشی بازتولید می‌کنند، زنانی هستند که مسئولیت انجام همان کارهای کشاورزی را به صورت واقعی و در محیط زندگی خود نیز بر عهده دارند. همچنین برخی رقص‌های آیینی و اصلی در یک فرهنگ، در مخاطبان احساس مرگ، عشق، دانایی، پرستش یعنی ارزش‌های بنیادین آن فرهنگ را ایجاد می‌کنند که شرط اساسی پیدا شدن چنین حالت‌هایی قرار گرفتن در متن و زمینه فرهنگی است که محتوای معنایی رقص را سامان داده است (قبادی، ۱۳۸۰: ۷۰) بدین معنی که برای فهم یک رقص باید فرهنگ آن فهمیده شود و بی‌شک در فهم یک رقص سنتی هیچ‌کس به اندازه مردمی که در فرهنگ تولیدکننده آن زندگی می‌کنند، موفق نخواهد بود.

در این میان، رقص به مثابه آیین، نقشی کلیدی در جامعه سنتی دارد. آیین‌ها نه تنها بازنمای جامعه‌اند، بلکه از خلال آیین‌ها است که جامعه خودش را در اعضایش بازسازی می‌کند. به همین دلیل است که بیشتر رقص‌های سنتی، وجه آیینی و جمعی دارند. رابطه رقص و فرهنگ نیز در این قالب قابل فهم است. رقص از یکسو بازنمایی نظام معنایی و ارزش‌های کلیدی یک فرهنگ است و از سوی دیگر به واسطه اقتدار عاطفی که از خلال رقص در کنشگران ایجاد

¹ Doris Humphrey

می‌شود، این نظام معنایی و ارزش‌ها بازتولید می‌شوند. رقص در تعاملی خلاقانه با کنشگران و جامعه، در انتقال فرهنگ و نظام معنایی درونی آن عنصری مهم است.

رقص، آیین، مذهب

”هنر دین نیست، ولی با دین رشد می‌کند، به خدمت آن درمی‌آید و به مقدار زیاد تعیین‌کننده آن است“ (لنگر، ۱۳۸۲: ۶۵). شاید آشنایی با مفهوم دین بتواند به درک بهتر رابطه رقص و دین کمک کند. ”در همه‌ی جامعه‌ها دین جایگاه برابر ندارد؛ اما چنان هم نیست که در جامعه‌های هیچ نشانی از دین نباشد“ (مالرب، ۱۳۷۹: ۴۲۲)، دین‌داری در جوامع گوناگون به این صورت است که؛ ”برخی ادیان قائل به هستی‌های فرا طبیعی‌اند که یا سرچشمه‌ای انسانی دارند (مانند ارواح اشباح) و یا خاستگاهی فراانسانی دارند (مانند خدا یا خدایان)“ (بیتس و پلاگ، ۱۳۷۵: ۷۱۰).

به نظر تد شان و روت سن دنیس هر رقصی اساساً جوهر روحانی و مذهبی دارد. در رقص است که جدایی دو قلمرو جسم و روح و هنر و مذهب ناپدید می‌شود (گارودی، ۱۳۵۵: ۸۵). البته شاید به نظر بسیاری از افراد، این یک دیدگاه انتزاعی باشد، ولی رابطه رقص و مذهب در طول تاریخ به صورت رقص‌های آیینی و مذهبی وجود داشته است. همان‌طور که گفته شد، در طی تاریخ فرهنگ و دین، رقص بیش از همه متعلق به عرصه‌هایی آیینی و مذهبی بوده است. مهم‌ترین رقص‌هایی که هنوز هم در جوامع سنتی وجود دارد، یا اینکه در داده‌های باستان‌شناختی می‌توان شواهدی برای آنها پیدا کرد، ریشه در یک سنت آیینی و مذهبی دارند. حتی آیین‌های مهم اجتماعی که در ظاهر دلالت مذهبی کمتری دارند، در بافت یک فرهنگ سنتی، از یک‌سو ریشه در سنت‌های مذهبی دارند و از سوی دیگر با توجه به آنکه نظام معنایی مرکزی فرهنگ‌های سنتی و عناصر اصلی جامعه آنها وجه آیینی دارند، در عمل به دلیل نقش اجتماعی‌شان، وجه قدسی و ماورایی پیدا می‌کنند و با هاله‌ای از باورهای ماورایی، احاطه و معنادار می‌شوند. به همین سبب باید رقص‌های آیینی و مذهبی را در کنار هم و به عنوان یک‌گونه از رقص در زمینه فرهنگ انسانی بررسی کرد.

مفهوم آیین در ادبیات انسان‌شناختی تعریف‌های متعددی را به خود اختصاص داده است؛ کاترین بل در کتاب *آیین: چشم‌اندازها و توصیفات* (۲۰۰۹) به برخی از این تعاریف اشاره می‌کند. آیین به مثابه سبکی از کنش انسانی، بیانگر رفتارهای رسمی، از پیش تجویز شده، چارچوب‌مند، نمادین، غیرابزاری، تکراری و سنتی است. ”آیین‌ها همان‌طور که ویکتور ترنر انسان‌شناس نامی، مطرح می‌کند زنجیره‌ای از فعالیت‌های کلیشه‌ای هستند، شامل حرکات، کلام و ابزار که برای اثر گذاشتن بر موجودات فوق طبیعی به سود اهداف و علایق اجراکنندگان آیین‌ها طراحی شده‌اند“ (مختاریان، ۱۳۹۰). به عبارتی دیگر ”آیین‌ها نقش بنیادی در فرهنگ بشر ایفا می‌کنند و می‌توان آنها را برای کنترل، سرنگونی، ثبات بخشیدن، اصلاح یا ترساندن افراد و گروه‌ها به خدمت گرفت

“ (بوئی، ۱۳۹۱: ۳۶). از طرف دیگر همه اقوام بشری باورداشته‌های بنیادی مذهبی‌شان را در آیین‌ها متجسم می‌سازند. آیین‌ها رفتارهای بسیار رسمیت‌یافته و قالب‌بندی‌شده‌ای هستند که غالباً به ساخت نمادها نیاز دارند (بییتس و پلاگ، ۱۳۷۵: ۷۱۰).

نکته مهم آن است در عمل، در جهان سنت، رقص در همه اشکال آن به صورت آیینی اجرا می‌شود، با این تفاوت که گاه در زمینه مذهبی اجرا می‌شود و رقص، به مثابه یک آیین مذهبی عمل می‌کند و گاه در زمینه‌های عرفی مانند کار و جشن‌ها اجرا می‌شود که به صورت یک نمایش است و برای انتقال معنایی فرهنگی از خلال حرکت‌های موزون و آیینی است. در این نگاه، آیین به شیوه فعالیت‌های خاص، تکراری، محدود به زمان و مکان خاص، اشاره می‌کند که در نهایت به امر متعالی در آن فرهنگ اشاره دارد. مناسک در زمینه فرهنگ سنتی نقش بسیار مهمی دارند. در هر منسکی، بخشی از نظام معنایی محوری آن فرهنگ مورد تأکید قرار می‌گیرد و پیوندی میان کنشگران آن فرهنگ و نظام معنایی آن برقرار می‌شود. منسک، تنها مجموعه اعمال منظم تکراری‌شده نیست که ایمان و تعلق فرهنگی از راه آنها ترجمان بیرونی پیدا کند، بلکه مجموعه وسایلی است که ایمان و احساس فرهنگی از طریق آنها ایجاد و دوره به دوره تکرار می‌شود (دورکیم، ۱۳۸۳: ۵۷۸). مناسک دو وجه شناختی و عاطفی دارند. وجه شناختی آنها بیانگر آگاهی و شناخت فرهنگی است و وجه عاطفی آن نیز بیانگر تأثیرگذاری و پیامدهای مشارکت در آن آیین برای کنشگر است (همان: ۱۱۳). به همین دلیل همیشه در آیین‌ها و از طریق نمادها، میان سبک معینی از زندگی و یک نوع مابعدالطبیعه خاص هم‌خوانی اساسی برقرار می‌شود و به این ترتیب هر یک از مرجعیت دیگری سود می‌برند (گیرتز، ۱۹۷۳: ۹۰)؛ به عبارت دیگر در مراسم و آیین‌های دینی، یعنی جشن‌های بزرگ و نمایش‌های فرهنگی - دینی است که آمیختگی نمادین روحيات معنوی و جهان‌بینی به وجود می‌آید و آگاهی معنوی مردم شکل می‌گیرد. آیین‌ها نظم و ترتیب خاصی را در اعمال و عقاید کنشگران فرهنگ ایجاد می‌کنند و این نظم و ترتیب‌ها تأثیر بسزایی در جنبه‌های گوناگون زندگی روزمره، فهم عمومی و واکنش‌های عملی می‌گذارند و جلوه خاصی در احساس یعنی هم در یک حالت روحی و معنوی مسلط و هم در یک تمایل و انگیزه ویژه ایجاد می‌کنند (گیرتز، ۱۹۷۳: ۱۱ - ۸).

تاریخ رقص نمونه‌های زیادی از رقص برای مناسک را نشان می‌دهد، از جمله نمونه رقص‌هایی که یحیی ذکا از ایران پیش از اسلام در یافته‌های باستان‌شناسی تپه خزینه، تل جری، سیلک و ... ذکر می‌کند؛ ”رقص‌های دسته‌بند دایره‌وار که در آن افراد قبیله، پهلو به پهلو یا دست به دست و بازو به بازو یا برده در پشت سر ایستاده، حلقه‌ای را تشکیل می‌دادند، نشانه‌ای از این است که رقص برای پرستش یا بزرگداشت چیزی ارج‌دار و مقدس، همچون: آتش، بت، شکار، توده‌ای از فراورده‌ها و خرمن‌گندم و درختان پربار و کهن‌سال و از این گونه انجام می‌گرفته است“ (ذکا، ۱۳۵۷: ۵). در میان رقص‌های سنتی حال حاضر در ایران نیز شاید معروف‌ترین و

مشخص‌ترین نمونه رقص آیینی؛ رقص "سماع" باشد که توسط صوفیان و با آداب خاصی اجرا می‌شود. این رقص ریشه‌ای مذهبی دارد و به منظور دستیابی به جذب و نوعی خلسه برای ارتباطی ماورایی صورت می‌گیرد. همچنین می‌توان به رقص "یاللی" اشاره کرد که اخیراً به روش انسان‌شناسی مورد پژوهش قرار گرفته است؛ که شکل ساختاری و مجموعه حرکات این رقص با اعمال مربوط به مناسک خورشید (به منظور تقدس خورشید) و اعمال شمنیسمی مرتبط دانسته شده است (فیاض و ایزدی جیران، ۱۳۹۰).

انسان‌شناسان طبقه‌بندی‌های مختلفی برای مفهوم و مصادیق مناسک دارند (بیتس و پلاگ، ۱۳۷۵: ۷۱۱). "آیین‌های گذر یا بحران حیات، آیین‌های تقویمی و آیین‌های یادبود، آیین‌های مبادله یا ارتباط، آیین‌های جشن، روزه‌داری و اعیاد، آیین‌های سیاسی" (بوئی، ۱۳۹۱: ۳۶؛ بل، ۲۰۰۹: ۱۳۵ - ۹۱). لینه هانا یک دسته‌بندی در مورد رقص در *دائرةالمعارف دین و ذیل* عنوان رقص و دین به کار می‌برد شامل؛ تبیین مذهب، آفرینش و بازآفرینی نقش‌های اجتماعی، پرستش یا افتخار، تنظیم سودمندی‌های مافوق طبیعی، تأثیرگذاری در تغییرات، تجسم نیروهای مافوق طبیعی در دگرگونی‌های درونی: مجذوبیت، است. از آنجایی که این دسته‌بندی‌ها به نوعی مکمل هم هستند، شاید تلفیق آنها ما را به سوی یک شناخت کامل از رقص سوق دهد. به طور مثال رقص‌هایی که در تغییرات تأثیرگذارند مشابه آیین‌های گذر هستند مانند رقص مراسم دفن نیاکیوسا در تانزانیا که همراه با ابراز عواطف خشمگین و اندوه‌بار، به تدریج تبدیل به رقص باروری می‌شود (هانا، ۱۳۷۴: ۴۲۸).

رقص در جهان سنتی، بیش از همه یک امر آیینی و مذهبی بوده است. در جهان سنت و به ویژه در سطح عموم مردم، دین خود را در قالب رقص آیینی نشان می‌دهد. رقص به عنوان یک پدیده مذهبی و آیینی، دلالت‌های متعددی دارد. "مردم می‌رقصند تا گستره‌ای از خواست‌ها و نقش‌هایی را به اجرا درآورند که این خواست‌ها و این نقش‌ها، با گذشت زمان تغییر می‌یابند و اینها، همه از طریق تحولات درونی یا بیرونی و کشف الوهیت به وسیله خلاقیت رقص انجام می‌گیرد" (هانا، ۱۳۷۴: ۴۰۹). این موضوع را می‌توان در ادیان و فرهنگ‌هایی دید که هنوز ریشه‌های باستانی خود را حفظ کرده‌اند. به عنوان مثال در هند، رقص بهارا ناتیام، یکی از کهن‌ترین و پیچیده‌ترین رقص‌ها است که در هنگام دعا و در معابد و به عنوان ابزاری برای ارتباط عمیق‌تر با جهان‌بینی و خدایان هندی اجرا می‌شده است (لیر، ۱۳۳۶: ۵۸).

انسان در رقص‌های مذهبی آن نیروهای فوق طبیعی را نشان می‌دهد که تصور می‌کند پدیده‌های طبیعت را در اختیار دارند و سرنوشت او و قبیله‌اش را تعیین می‌کنند (لابان، ۱۳۸۰: ۵۰). قدرت رقص در عرف و مذهب، به سبب چندگانه بودن احساس‌ها و عواطف و توانایی نمادین آن در برقراری ارتباط است و اثر رقص برای ساختن دیدگاهی جهانی بستگی به باورهای

شرکت‌کنندگان (رقصندگان و تماشاگران)، به ویژه در اعتقاد ایشان نسبت به نیروهای تأثیرگذاری در جهان پیرامون آنها دارد (هانا، ۱۳۷۴: ۴۱۰ - ۴۰۹).

دین به سبب آنکه اغلب، وسیله‌ای برای مشروعیت بخشیدن به ساختار اجتماعی است، گاه، رقص را همانند نماینده‌ای، برای انتقال گرایش‌ها یا رفتارهایی درباره‌ی رهبری زندگی اجتماعی، به کار می‌گیرد، در عین حال که ایفاکننده اهداف و نقش‌های دیگر نیز هست (هانا، ۱۳۷۴: ۴۱۸). به طور مثال بردگان سیاه عضو انجمن الهی یوروبای نیجریه، در ایالات متحده آمریکا و تعدادی از گروه‌های مسیحیان سفیدپوست، در مراسم پرستش خود، چیزهایی شبیه رقص اما تحت نام‌هایی غیر از رقص، مانند ”نمایش“، ”ندبه“ یا ”درد دل یافتن خدا“ دارند (همان: ۴۱۴). آیین و مراسم دینی ”وودو“ بدون رقص در خیال هم نمی‌گنجد، با آن خدایان را احضار و پیروان را از خود بی‌خود می‌کنند (مارلب، ۱۳۷۹: ۳۷۳). هندوان بر این عقیده‌اند که شیوا، جهان را با رقص خویش آفرید و سپس هنر رقصیدن را به نوع بشر آموخت (هانا، ۱۳۷۴: ۴۱۱). صوفیان رقص سماع را دارای نقش واسطه‌ای میان خدا و مردمان و نیز راهی برای کسب معرفت و عشق و ارتباط با خدا می‌دانند (محفوظ، ۱۳۸۸: ۱۹۵). همچنین می‌توان به رقص‌های پری خوانی؛ آیینی مربوط به شرق فلات ایران، مولودی‌خوانی؛ مربوط به ساکنان بندرها و جنوب ایران و حرکات موزون سنگ‌زنی که در دهه‌های قبل در بیشتر نقاط ایران به ویژه در نواحی شمال البرز رایج بود، اشاره نمود. به نظر می‌رسد این رقص‌ها کاملاً در راستای اهداف آیینی و مذهبی باشند؛ در مراسم پری‌خوانی رقصندگان با اوراد و آواز در رقص قصد عملی کاملاً تسخیرگونه را دارند؛ و در مراسم مولودی‌خوانی رقصندگان پس از ساعت‌ها حرکات موزون به حالت خلسه، شفایابی و گویی به ملکوت ذات حق نزدیک می‌شوند؛ و در کرب زنی؛ کرب زنان هم‌نوا با ریتم سنج و وزن سنگین مرثیه‌ها دو تکه سنگ یا چوب را به تناوب و به گونه‌ای موزون از میان پاهای خود عبور می‌دهند و به هم می‌کوبند؛ و به این صورت عزاداری می‌کنند (همان: ۱۷۹ - ۱۷۸).

نتیجه‌گیری

رقص‌های سنتی می‌توانند از مهم‌ترین و غنی‌ترین منابع برای شناخت یک فرهنگ باشند. چراکه نه تنها میراث تاریخی و پدیده‌ای فرهنگی هستند، بلکه در بستر جشن‌ها و مناسک، یعنی جایی که بیشترین اشتراکات جامعه وجود دارد، به همراه مجموعه عناصر وابسته به خود اجرا می‌شوند. به نظر می‌رسد در جوامعی که دارای پیشینه باستانی و اصالت بیشتری هستند این موضوع بیش از پیش باید مورد پژوهش واقع شود. چراکه احتمال می‌رود این موضوع نه تنها منجر به کشف اطلاعات فرهنگی و قوم‌شناختی گردد بلکه سبب شکل‌گیری دغدغه حفظ آنها نیز می‌شود.

رقص از ابتدایی‌ترین هنرهای بشر است که پیش از تولید زبان به وسیله ایما و اشاره شکل گرفته و همانند زبان در انتقال مفاهیم نقش داشته است و حتی به دلیل ویژگی‌های خاص خود باعث گسترش سطوح معنا نیز گردیده است. مفهوم رقص یا حرکات موزون که توسط حرکات جسم به صورت ریتمیک اجرا می‌شود، در جوامع سنتی، با اجرا در زمینه عرفی، بازی یا نام‌های دیگری نیز به خود گرفته است که علاوه بر جلوه‌های هنری خود، زمانی که در زمینه‌های مهم و لحظات کلیدی جامعه اجرا می‌شد، بیشتر به مثابه آیین و عملکردی سودمند در جامعه سنتی بوده است. رقص‌های آیینی با اهداف خاصی اجرا می‌شوند و ریشه در باورهای جامعه دارند.

مجموعه عواملی چون باورها، ارزش‌ها، هنر و رفتارهای متعارف جامعه تحت عنوان فرهنگ قرار می‌گیرند، این اجزا با هم رابطه‌ای متقابل دارند و از یک روح مشترک سرچشمه می‌گیرند؛ به همین دلیل باید گفت فهم یک رقص سنتی نیاز به فهم فرهنگ آن دارد. محوریت مذهب در جامعه سنتی و اهمیت فرآیند مناسکی برای بازنمایی مهم‌ترین ارزش‌های آن جامعه سبب می‌شود که رقص نیز در فرهنگ سنتی به مثابه امر آیینی برای ارتباط با الوهیت و بازنمایی آن به کار گرفته شود و به امر متعالی دلالت کند. همچنین باورها و اعتقادات رقصندگان و تماشاگران در این رقص‌ها اهمیت اساسی دارد و در نهایت منجر به تولید ایمان و احساسی مشترک می‌گردد.

این رقص‌ها بسته به زمینه آیینی، دلالت‌های خاص خود را دارند. در زمینه معیشت کشاورزی یا شکار و دامداری، این رقص‌ها بیش از همه آیینی هستند برای بازنمایی ارزش نظام تولیدی معیشتی و استمداد از نیروهای ماورایی برای افزایش تولید محصول؛ اما زمانی که این رقص‌ها در زمینه زمان‌های مهم و جشن‌های اجتماعی برگزار می‌شوند، بیش از همه دلالتشان برای تداوم و بازنمایی ارزش‌ها و انسجام اجتماعی است. گاه نیز این رقص‌های آیینی در بحران‌های فردی و اجتماعی برگزار می‌شوند که خصلتی شبه جادویی دارند تا نیروی منفی و مخربی را که در فرد یا جهان اجتماعی و طبیعی زندگی مردم وارد شده است را دفع و رفع کنند. به هر حال رقص در زمینه آیینی کارکردی کلیدی برای حفظ، بقا و استقرار تغییرات رخ داده یا تغییرات مورد نیاز دارند. کانونی بودن رقص‌های آیینی در فرهنگ‌های سنتی و نقش آنها در بازتولید این فرهنگ، عامل اصلی برای ضرورت مطالعه انسان‌شناختی آنها است. از این منظر در ایران امروز رقص‌های سنتی و آیینی از یکسو به مثابه میراث فرهنگی و از سوی دیگر به مثابه رسانه‌ای برای انتقال فرهنگ و بازتولید آن می‌توانند مورد توجه قرار گیرند. نکته مهم آن است که رقص‌های سنتی و آیینی هیچ‌گاه عامل تخریب و فروپاشی ارزشی و اخلاقی نبوده‌اند. به همین سبب رقص آیینی سنتی، در بطن خود متضمن باورها و ارزش‌های اخلاقی و تأکید بر تداوم آنها است.

منابع

- آخته، ابوالقاسم (۱۳۸۵)، جشن‌ها و آیین‌های شادمانی در ایران از روزگار باستان تا امروز، تهران: اطلاعات.
- آریان پور، امیرحسین (۱۳۸۰)، *اجمالی از تحقیق ا.ح. آریان پور درباره جامعه‌شناسی هنر*، تهران: نشر گستره.
- آشوری، داریوش و دیگران (۱۳۸۱)، *مسائل و چشم‌اندازهای فرهنگ (مجموعه مقالات)*، ترجمه بهروز منتظمی و دیگران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ابراهیم سالکویه، محمدرضا (۱۳۸۰)، *گوشه‌هایی از زندگی، بازی‌های نمایشی، رقص و آواز زنان در گیلان*، پایان‌نامه کارشناسی، دانشگاه تهران.
- امیرپناهی، محدثه (۱۳۹۱)، *بررسی انسان‌شناختی رقص‌های فولکلور بختیاری*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان.
- بوئی، فیونا (۱۳۹۱)، «آیین‌ها و مناسک»، در *سیری در ادیان جهان*، ویراستار کریستوفر پاستریج، ترجمه عبدالعلی براتی، تهران: ققنوس، صص: ۳۷ - ۳۶.
- بیتس، دانیل و فرد پلاگ (۱۳۷۵)، *انسان‌شناسی فرهنگی*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: علمی.
- بی‌نام. (۱۳۷۱)، «ریشه رقص‌های آیینی تربت جام»، مصاحبه با دکتر قدیمی، سینما تئاتر، سال ۲، شماره ۶، صص: ۶۳ - ۶۲.
- پاستوری، ژان پیر (۱۳۸۳)، *سماع زندگان*، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: نشر قطره.
- دورکیم، امیل (۱۳۸۳)، *صور/ابتدایی حیات دینی*، باقر پرهام، تهران: مرکز
- ذکاء، یحیی (۱۳۵۷)، «تاریخ رقص در ایران»، *مجموعه مقالات، هنر و مردم*، شماره ۱۸۸، صص: ۱۲ - ۱.
- سیگر، آنتونی (۱۳۸۵)، «موسیقی و رقص»، ترجمه حشمت‌الله صباغی، *فصل‌نامه خیال*، شماره ۱۷، صص: ۱۲۷ - ۹۸.
- صالحی امیری، سید رضا (۱۳۸۶)، *مفاهیم و نظریه‌های فرهنگی*، تهران: ققنوس.
- فاطمی، ساسان (۱۳۸۱)، «موسیقی و جشن در فرهنگ‌های ایرانی»، *فصل‌نامه نامه انسان‌شناسی*، دوره ۱، شماره ۲، صص: ۱۴۵ - ۱۳۳.
- فریزر، جیمز جورج (۱۳۸۳)، *شاخه زرین: پژوهشی در جادو و دین*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- فیاض، ابراهیم و اصغر ایزدی جیران (۱۳۹۰)، «یاللی: حرکت و معنا در یک رقص آذربایجانی»، *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، سال ۱، شماره ۱، صص: ۳۳ - ۹.
- قبادی، علیرضا (۱۳۸۰)، «رقص؛ کرشمه‌ای فولکلوریک»، *کتاب ماه هنر*، آذر و دی، صص: ۷۱ - ۶۶.
- کراوس، ریچارد (۱۳۵۷)، (الف) «رقص در فرهنگ‌های بدوی»، *مسعود رجب نیا، مجله هنر و مردم*، شماره ۱۸۶، صص: ۴۴ - ۳۶.
- کراوس، ریچارد (۱۳۵۷)، (ب) «رقص‌های فرهنگ‌های پیش از مسیحیت»، *مسعود رجب نیا، مجله هنر و مردم*، شماره ۱۸۷، صص: ۲۹ - ۱۸.
- کرمی ورمزانی، لیلا (۱۳۸۷)، «هه لپه رکی»، *مجله رودکی*، شماره ۲۴، صص: ۱۵۰ - ۱۴۸.
- کوش، دنی (۱۳۸۱)، *مفهوم فرهنگ در علوم اجتماعی*، ترجمه فریدون وحید، تهران: سروش.
- گارودی، روزبه (۱۳۵۵)، *رقص و زندگی*، ترجمه ابوالفضل وثوقی، تهران: سروش.

- لابان، رودولف (۱۳۸۰)، «حرکت، رقص و بیان نمایشی»، *فصل‌نامه نمایش*، مهر، صص: ۵۱ - ۴۵.
- لاینه هانا، جودیت (۱۳۷۴)، «رقص و دین»، در *مجموعه فرهنگ و دین*، ویراستار میرچا الیاده، ترجمه مهرانگیز اوحدی، صص: ۴۴۲ - ۴۰۹.
- لنگر، سوزان (۱۳۸۲)، «اهمیت فرهنگی هنر»، در *مجموعه مقالات نظاره هنر*، ترجمه بابک قهرمان، صص: ۶۴ - ۷۶.
- لیر، کریشنا (۱۳۳۶)، «بهاراتا ناتیام: رقص هندی»، *مجله موسیقی*، دی ۱۳۳۶، شماره ۱۷، صص: ۶۴ - ۵۷.
- مالرب، میشل (۱۳۷۹)، *انسان و ادیان؛ نقش دین در زندگی فردی و اجتماعی*، ترجمه مهران توکلی، تهران: نی.
- محموظ، فروزنده (۱۳۸۸)، «پژوهشی در رقص‌های ایران از روزگار باستان تا امروز»، *مجله فرهنگ و مردم*، بهار تابستان، صص: ۲۰۰ - ۱۷۵.
- مختاریان، بهار (۱۳۹۰)، «چگونه اسطوره‌هایمان را بفهمیم؟»، *سایت انسان‌شناسی و فرهنگ*. جمعه ۹۱/۲/۱.
- مؤمنی، خورشید، (۱۳۸۳)، «آیین نمادین شالی‌کاری و نقش اجتماعی، طبیعی، آیینی، اسطوره‌ای زنان شالی‌کار گیلانی در مبارزه با نظام مردسالاری»، *مجله چیستا*، شماره ۲۱۲ و ۲۱۳، صص: ۱۶۹ - ۱۶۳.
- نصر اشرفی، جهانگیر (۱۳۷۹)، «نگاهی به تاریخچه رقص در ایران»، *مجله مقام موسیقیایی*، شماره ۸، صص: ۴۳ - ۸.
- واترز، مالکوم (۱۳۸۱)، *جامعه سنتی جامعه مدرن*، تألیف هربرت اسپنسر و دیگران، تهران: نقش جهان.
- Bell, Catherine (2009), *Ritual: Perspectives and Dimensions*, Oxford: Oxford University Press.
- Geertz, Clifford (1973), *Interpretation of Cultures*, Basic Books.
- Kaeppler, Adrienne L. (1978), "Dance in Anthropological Perspective", In *Annual Review of Anthropology*, V 7, PP: 31-49.
- Lynne Hanna, Judith. & others (1979), "Movement toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance [and Comments and Reply]", In *Current Anthropology*, V 20, No 2, PP: 313-339.
- (1987), *To Dance is Human: a Theory of Nonverbal Communication*, USA: Chicago University Press.
- (2005), "Dance and Religion", In Jones, 2005, PP: 2134-2143.
- Martin, F David & Jacobus, Lee A. (2007), *The Humanities through the Arts*, New York: McGraw-Hill.
- Royce, Anya Peterson (2002), *Anthropology of Dance*, USA: Princeton Book co.
- Spencer, Paul (1986), *Anthropology and the Dance*, Cambridge: Cambridge University Press.

