نگاهی به تاریخچه ی

جهانگیر نصراشرفی

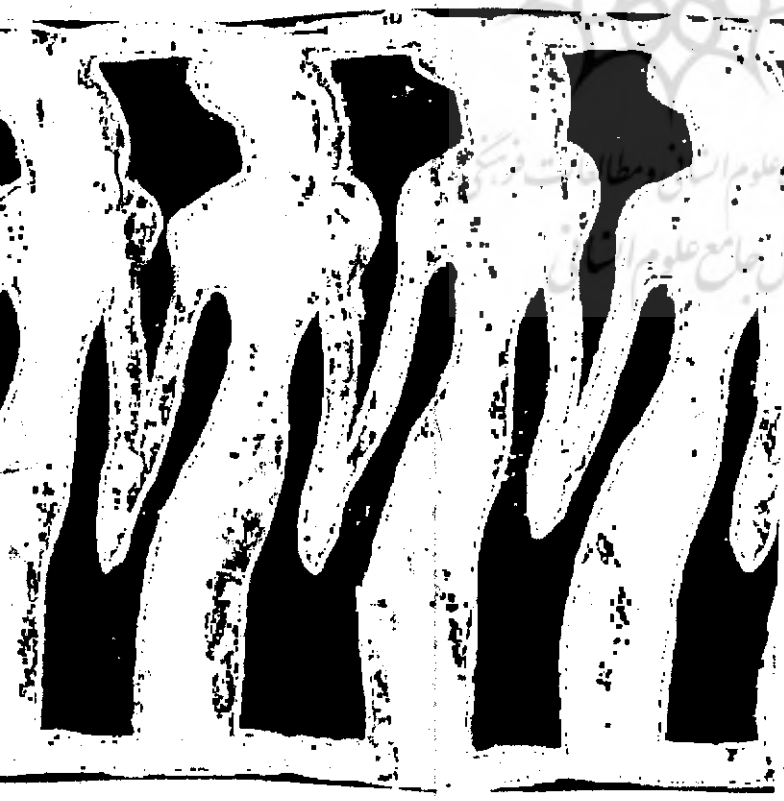
مقدمه:

بازی‌ها و رقص ها با هر نام و عنوانی که زیر پوشش آن حضور خود را در فرهنگ اقوام ایرانی تداوم بخشیده اند، از منظر تاریخ موسیقی و نمایش، دارای اهمیت فراوانی هستند. چه بسیاری از آنها، با حفظ برخی صورت ها و اشکالی که به حرکات نمایشی انبوه و ریتمیک تعلق دارند، تحت نام پایکوبی، رقص، بازی، ذکر، تواجد و سماع، بخش قابل توجهی از داشته های ما در زمینه ی فوق محسوب می شوند. اساساً واژه رقص، عنوانی ست که پس از اسلام، جهت این سازه به کار رفته است. در متون و منابع ادبی ایرانی و همچنین در گروه زبان های شفاهی مردم نواحی ایران، واژگانی چون بازی (bazi)، وازی (vazi)، وازیک (vazik) و واژیک (vazik)[1] با ابعاد و جنبه های عام تر از رقص، حوزه ای نسبتاً وسیع، از آیینی توسعه یافته را شامل می شده اند؛ حوزه ای که علاوه بر رقص، برخی حرکات شبه ورزشی، رفتار و اعمال رزمی، پانتومیم، نمایش، شعر و موسیقی در آن جایگاهی مشخص و شناخته شده داشته اند.

در واقع، بازی ها، مجموعه ای کوچک تر از بالنده ترین و ماندگارترین عناصر یک آیین بوده اند.

رقص در ایران

چنان که اگر برخی آداب، مناسک و مراسم، اوراد و ادعیه را بر عناصر یک بازی بیفزاییم، شکلی آیینی متصور است. بنابراین اگر رقص را در هیأت اصلی و منشأ اولیه ی آن، به عنوان جزئی از یک آیین تلقی کنیم، می توان پذیرفت که در پی تکامل و بسط و توسعه ی آیین ها، رقص و پایکوبی، شامل جنبش های موزونی شد که «در آن اندام های گوناگون تن آدمی، هماهنگ با یکدیگر به حرکت درآمده و خواست ها و هیجان های ویژه ای را بازگویی و حال های روحی معینی را بیان می کردند. از این رو، رقص و پایکوبی در میان مردمان دوره های باستانی و نوین، معنی و مفهوم و صورت های گوناگونی از قبیل ورزشی، جنگی، جذبه ای و مذهبی، تقلیدی و نمایشی، تفریحی و شهوانی به خود گرفته، کم و بیش در میان همه ی مردم جهان، دوره های دگرگونی و تکامل را پشت سر نهاده است»[۲].



باید افزود که هماهنگی و هم سویی در پایکوبی و حرکات موزون، مربوط به یک آیین، نه تنها میان اعضای بدن یک فرد، بلکه بین افراد متعدد رقصنده وجود داشته است. این هماهنگی جمعی، جهت ایجاد

انرژی غیرمتعارف، جذبه، سکر و نشاط و یا دست یابی به چنان روحیه ی جمعی نافذ و عظیمی پدیدار شده است که بتوان توسط آن به دور از هر گونه تردید، بر نیروهای ناشناخته و ماوراء طبیعت و دغدغه ها و اوهام ذهنی غلبه یافت. از همین رو رقصیدن و پدیدار ساختن جنبش های یکنواخت، موزون و هماهنگ، در آغاز پیدایش هر آیین، بخشی لاینفک از آن تلقی می شده است. با تعمیق فعالیت ذهنی و ارتقاء اندیشه و سطح شناخت بشر از پدیده های طبیعی و اجتماعی و دیگرگونی در اعتقادات مردم این فلات، بسیاری از این آیین ها نیز کاربرد خود را از دست داده و متروك مانده اند. گروهی نیز بر این عقیده اند که «سرازیرشدن آریاییان به سرزمین ایران و درآمیختن آنان با مردم بومی، انگیزه ی پیدایش هرج و مرج در کیش و زندگی و آیین های بومیان گردیده و شکست خوردگان، رفته رفته، آیین های آریاییان را پذیرفته و باورها و آیین های کهن خود را از دست داده اند. آریاییان با آن که بسیار چیزها از فرهنگ مادی مردمان بومی و همسایگانشان فرا گرفته بودند، در کارهای کیشی و معنوی و آیین ها از این مردمان پیروی نکرده... و چون در آن هنگام، در برپا داشتن آیین های کیشی آریاییان، رقص و موسیقی چندان ارجی نداشت و به کار نمی آمد، از این رو، این دو هنر چنان که بایست، در میان آنان پیشرفت نکرده و در آثار و نوشته های آن روزگاران، جای پایی از خود به جا نگذاشته است»[۲].

در هر حال، با گذشت زمان به سبب تنوع ایجاد شده ی ناشی از روابط اجتماعی جدیدتر و پیچیده تر، بخشی از حرکات موزون مربوط به آیین ها، که پس از اسلام با عنوان رقص شناخته شده اند، به دور از انگیزه های اولیه و در اشکال سرگرم کننده و سرورآمیز و یا با محملی جدید، در پاره ای از مراسم و مجالس، به حضور و حیات خود ادامه داده اند؛ فرمی که پس از اسلام نیز به شکلی کاملاً انتزاعی و مجرد، هم از سوی اعراب و هم از سوی اقوام ایرانی به طور گسترده مورد استفاده قرار می گرفت.

رفته رفته بخشی از جنبه ها و آداب دست و پا گیر این گونه آیین ها که در عین حال ناکارآمدی آنها نیز مسلم گردید، کنار نهاده شد و بخش های دیگری از آن، به لحاظ جوهره ی هماهنگ و غنای ذاتی و تناسب با خلق و خوی اقوام، با تغییراتی، مجدداً مورد بهره برداری قرار گرفت. بنابراین رقص ها را می باید پاره ی جدا شده از آیین های پرشماری دانست که تکامل ذهنی و تحولات ایجاد شده در روابط اجتماعی و تولیدی، خاستگاه اصلی آنها را در بوته ی فراموشی قرار داد و کارکرد آنها را دگرگون ساخت. این گروه از حرکات موزون، ضمن جدا شدن از آیین های اولیه ی متعلق به خود، به اشکال دیگری به حیات خود ادامه دادند. برخی از درون آیین های دیگر سربرآوردند و در اجزاء مناسک مذهبی یا آداب و اعمال فرق قرار گرفتند. گاه در مجموعه ی اجزاء یک بازی قرار گرفتند و گاه به عنوان خاطره ای قومی و سرورآمیز، به تجرد و استقلال، موجودیت خود را در فرهنگ اقوام استمرار بخشیدند. بنابراین بررسی چگونگی تحولات حرکات موزون و رقص و نمونه های مختلف آن بی کنکاش در دوره های مختلف و به ویژه بدون آگاهی از تحولات اجتماعی و اعتقادی در هر مرحله از تاریخ، مقدور نیست؛ چرا که در آغاز، رقص و حرکات موزون به شکل کنونی و منتزع از آیین، اساساً زمینه ای برای ابراز وجود نداشته است. بر این اساس، تاریخ رقص را در

فلات ایران می توان به سه دوره ی کلی، یعنی دوره ی آغازین عهد باستان، دوران تشکیل امپراطوری های بزرگ تا پیدایش اسلام و دوران پس از اسلام طبقه بندی نمود:

الف ـ دوران آغازین عهد باستان:

از زمان تشکیل اولین اجتماعات بشری در فلات ایران تا زمان شکل گیری امپراطوری های بزرگ، باورهای ابتدایی، مبتنی بر تابوییسم، توتمیسم، آنیمیسم و ... به عنوان اصلی ترین مبانی جهان شناختی بر رفتار، اعمال، باور و عقاید مردم این سرزمین سایه افکنده بود. بر این مجموعه باید پرستش عناصر طبیعت و اجزاء و اجرام آسمانی را نیز افزود.

پس از جدا شدن دو تیره ی هندو و ایرانی، پرستش دیوها به عنوان مظهر خدایان، ابعاد گسترده تری یافت[۴]. این تصور منطقی ست که هر یک از دیوان، آیین ها، بازی ها و رقص های مربوط به خود را داشته اند.

آن چه مسلم است، مجموعه ی این گونه

اعتقادات، به پیدایش و تکوین شمار قابل ملاحظه ای از آیین ها منجر گردیده است که رقص ها و حرکات موزون نیز جزئی از ساختار آنها محسوب می شده است. این دوره ی تاریخی، بین ده تا شش هزار سال (پ. م) را شامل می شود[۵] که از نظر چرخه ی تولید مراحل مختلفی، همچون شکار، گردآوری و انباشت محصولات خودرو و جنگلی، گله داری، کشاورزی ابتدایی و کوچ و یک جانشینی (و نه شهرنشینی) را دربر داشته است.

مدارك یافته شده از این دوران، پرشمار و قابل تاملند. پاره ای از این مدارك بر سوابق شش هزار ساله رقص دلالت دارد. بدیهی ست که در طول این دوره رقص و حرکات موزون، امکان بروز مستقل از آیین را، نداشته اند؛ از همین رو بررسی رقص در این دوره، می باید به طور مداوم با جنبه ها و منشاء آیینی آن توأم باشد و این که استقلال و انتزاع گونه هایی از جنبش ها و حرکات موزون و تکیه ی غالب آنها بر وجد و سرور و نشاط، پس از این دوره و بی اعتباری آیین های مربوطه، صورت پذیرفته است.

ب ـ دوران تشکیل امپراطوری های بزرگ:

دوران تشکیل امپراطوری های ماد، هخامنشی، سلوکی، اشکانی، ساسانی (و برخی حکومت های کم اهمیت تر، همچون کوشان ها، هفتالیت ها و خانات ترك در شرق فلات) به دلیل پیدایش تمدن های پیشرفته تر، به وجود آمدن شهرها و اجتماعات توسعه یافته در تاریخ اجتماعی این منطقه، دوران تحولات ممتاز و چشمگیر علمی، فرهنگی و اعتقادی به شمار می آیند.

تولید سازمان یافته در زمینه ی کشاورزی و صنعت از شاخصه های قابل توجه و درخشنده ی این دوران است. سر برآوردن کیش زرتشت[۶] پس از لااقل هشت سده سرگردانی و عدم استقبال و پیدایش گروه های یگانه پرست تازه نفس و پیشرو[۷] و همچنین تحول در باورهای ابتدایی و جادو دینی نزد بیشترین اقوام ساکن این فلات و محدود کردن خدایان به شماری معدود، از دیگر ویژگی های دوران مورد بحث بوده است؛ شاخصه هایی که به مرور، نقش بزرگی در متروك و یا محدود شدن برخی آیین های کهن و پیدایش آیین های جدیدتر داشته است. این رشته تحولات، خاستگاه و

کاربرد بسیاری از آیین های قدیمی را مورد تردید قرار داد و به تبع این برداشت، بسیاری از آنها به ویژه آن دست از آیین هایی که منسوب به جادو دینی بوده، منسوخ و مردود گردیدند.

در این میان، آن گروه از آیین هایی که با مناسبت هایی خاص و خوشایند مرتبط بوده اند، توانستند به حیات خود ادامه دهند. اواخر این دوران، به ویژه دوره ی ساسانیان را می توان انقلابی در انزوای بسیاری از آیین ها دانست[۸]. اعمال سخت گیرانه ی روحانیون زرتشتی که در این زمان بخشی از اهرم های اصلی قدرت را در دست داشته اند، اجرای بیشتر این گونه آیین ها را با انگ بد دینی و بی دینی، با تزلزل مواجه ساخت. حملات روحانیون زرتشتی در حوزه ی نظری و مجازات های اخروی محدود نمی ماند، چرا که گردانندگان آیین های منع شده با کیفرهای این جهانی نیز روبه رو می شدند.[۹] در این میان آن دسته از آیین ها، بازی ها و رقص هایی که به مراسم خاطره انگیز قومی و به خصوص اعیاد پیوستگی داشتند، توانستند با تغییراتی چند در میان اقوام این فلات به جریان خود ادامه دهند. این تغییر موارد دیگری را نیز دربر می گرفت؛ به طور نمونه منفک شدن رقص ها از شماری آیین ها و کنار نهادن عامدانه ی خاستگاه اصلی و اولیه آنها. از همین رو بسیاری از حرکات موزون، به مراسم درباری و بزم ها کشیده شد و برخی رقص های مربوط به مراسم قربانی خدایان با حشو و زواید، به اعیاد و جشن ها پیوست. در عین حال، مدارك و شواهد ناچیز مربوط به بازی ها و رقص ها، حاکی از کفرآمیز خواندن این اعمال از سوی روحانیون زرتشتی ست. تأثیر منفی و زایل کننده ی زرتشت بر این گونه مراسم، از بیشتر اکتشافات مربوط به دوران اوج این کیش قابل فهم است. اگر مجسمه های یافته شده از حفاری های امّ السعاتیر و المعارید؛ یعنی تپه های واقع در شرق و شمال طاق کسری را از زنان رقصنده مستثنی نماییم[۱۰]، در هیچ کدام از سکه های متعلق به پادشاهان ساسانی و یا مدارك به دست آمده و موجود در نقش رستم، شاهپور فارس، طاق بستان و تیسفون، نشانه ای از آیین ها و رقص ها یافته نشد. بیشتر آثار به دست آمده، اعم از سکه ها، نقاشی ها و حجاری ها، مملو از نمادهای دینی (حضور اهورا مزدا و یا تأکید بر خداگونه بودن پادشاهان) و صحنه های شکار و جنگاوری ست تا جایی که آمیانوس مارسلینوس به مبالغه می گوید: نقاشی ها و حجاری های این قوم، چیزی غیر از انواع جنگ و کشتار را نشان نمی دهد[۱۱و۱۲].

در آثار تاریخی ادبی و دینی پهلوی ساسانی نیز که مورخین اواخر ساسانی و یا مورخین و نویسندگان دوره اسلامی، غالباً بدون ذکر مأخذ، برخی مطالب خود را با استنباط و برداشت از آنها روایت کرده اند و بیشتر با عنوان سیرالملوك العجم یاد می شود، هیچ گاه از آیین ها، بازی ها و رقص ها نامی به میان نیامده است. حتی آنجا که برخی از نویسندگان سده های نخستین اسلامی هم چون جریر طبری، جاحظ، ابن خردادبه، ابن المقفّع و مسعودی در معرفی مندرجات این گروه از آثار، تلاش هایی به خرج داده اند، بیشتر محتوی شیوه های حکومتی، موضوعات حقوقی، اندرزنامه ها، جنگ ها و یا در خصایل پادشاهان بوده است[۱۳]. مطالعه ی جدی تر در شریعت زرتشتی، گمان ما را در حساسیت های مؤمنان این کیش در انتساب آیین ها و رقص ها و خنیاگری به بد دینی، به یقین نزدیک تر خواهد ساخت[۱۴].

براساس مندرجات دینکرت (کتاب ۸، فصل ۷) [به رغم پرداخت نسبی به ریزه کاری ها] مراسم دینی مربوط به فصول و قربانی گوسفند نیز فاقد آیین های توأم با رقص بوده است.

مسعودی نیز با این که به دستیابی و استفاده از تعدادی منابع و کتب پهلوی اذعان داشته و با توجه به دقت نظر او در پرداختن به رسوم و آداب گذشتگان، از رقص های پیش از اسلام سخنی به میان نیاورده است؛ اگرچه او در جایی دیگر و در بیان آداب مردم خراسان، در زمان خلافت عباسیان، در مورد رقص های مردم خراسان، سند ارزشمندی به یادگار گذارده است که در جای خود به آن پرداخته خواهد شد[۱۵].

تنها سند مکتوب در مورد پایکوبی و حرکات موزون ایرانیان پیش از اسلام، مربوط به آثار الباقیه ی بیرونی ست؛ آن جا که از مراسم جشن سدك یاد نموده و از آداب مختلف و برافروختن آتش و پایکوبی و سرور دسته جمعی مردم در کنار آتش یاد می کند؛ هر چند بیرونی از برخی آیین های دیگر نیز نام می برد که البته بیشتر در ارتباط با اعیاد باستان، مانند نوروز و یا ایام خاصی چون جشن آبریزگان در سی ام بهمن ماه است.[۱۶] در بیشتر جشن هایی که بیرونی از آنها نام

می برد، افروختن آتش های بزرگ، نوشیدن هوم[17] و سپس شادمانی، از ارکان آنها بوده است.

با استناد به این مدارك، رقص های دسته جمعی در کنار آتش می توانند میراث آیین هایی باشد که از پیشینیان به یادگار مانده و برخی مدارك از جمله سفال هایی که نقش آتش و رقص جمعی بر آنها نقش بسته است، حاکی از برخی ویژگی ها و شرایط اجرای هنر رقص و حرکات موزون است[18].

پ ـ دوران پس از اسلام:

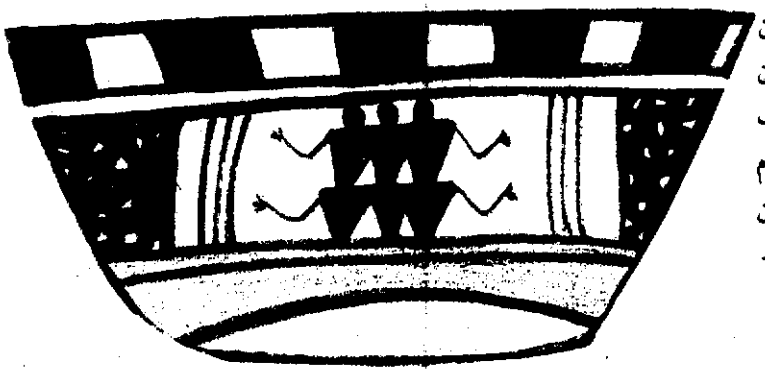
ظهور اسلام و گسترش آن در ایران، قطعاً در منزوی ماندن بسیاری از هنرها، از جمله رقص، تأثیر قاطع و بی چون و چرایی داشته است. آن چنان که هر گونه تظاهر به هنر خنیایی به دلیل ماهیت اغواگرانه و تباه کننده و برابر آن چه مسلمانان حرمت غنا و تغنی نام نهاده اند، در زمره مناهی قرار گرفته و تا چند دهه رسماً کنار گذاشته شدند. خاصه این که اکثریت احادیث و روایات، در این باره به طور صریحی قایل به حرمت رقص و پایکوبی است.

ظاهراً در ابتدای این امر، این مسئله، یعنی نهی هر گونه حرکت موزون و رقص و پایکوبی در زندگی مسلمانان و حتی موالیان نو مسلمان نیز موضوعی بدیهی و پذیرفته بوده است. قدر مسلم این که با وجود مخالفت آشکار بیشتر علما با هر نوع بازی، رقص و سماع، این هنر، پس از اسلام نیز توسط اقوام و طوایف مختلف در مراسم و آیین های سوگ و سرور به کار گرفته شده و به حیات خود ادامه داد، تا جایی که مسعودی در قرن سوم هجری و به زمان عباسیان، یعنی درست هنگامی که خراسان بزرگ به پایگاه و جایگاه معتبر اسلامی تبدیل شده و به پایتخت سنتی خلفای صاحب نام، یعنی بغداد پهلو می زد، از رقص ها، بازی ها و آوازهای رایج در میان مردم این خطّه سخن می گوید[19]. واضح تر این که پس از گذشت چهارده قرن پس از رسوخ همه جانبه ی اسلام در همه ی شئون اجتماعی ایرانیان، هنوز بسیاری از بازی ها، حرکات موزون و رقص ها به عنوان سنتی پایدار در میان اقوام ایرانی، به حضور خود ادامه داده که در ادامه ی این مبحث به معرفی با اهمیت ترین آنها پرداخته خواهد شد.

آثار به جای مانده از رقص، تا پیش از اسلام:

آثار به جا مانده از مراسم و شیوه های مختلف رقص دوران باستان تا قبل از امپراطوری های بزرگ، به اندازه ای ست که در اثبات وجود همه جانبه ی این هنر در فلات ایران، جای تردیدی باقی نمی گذارد. این آثار شامل رقصندگان منفرد، دونفره و یا گروهی ست. ایراد اساسی، ناشی از این مسئله است که کنده کاری ها، مجسمه ها و یا نقش های منقوش بر سفال ها و ظروف، به طور اجتناب ناپذیر، تنها برش خاصی از زوایای یک رقص محسوب می شود. با توجه به این مسئله، شناخت همه ی کیفیات و دقایق آنها و یا تعیین آیین ها و بازی هایی که به این رقص ها پیوستگی داشته است، تنها از راه فرضیه ها و تحقیقات و مطالعات بعدی قابل اثبات هستند. بنابراین بسیاری از اعمال، حرکات و رفتارهای موزونی که در پس این تصاویر وجود داشته و همچنین بخش های اصلی این آیین ها و نمایش های مربوط به آنها، از دیدها پنهان مانده است. آنچه مسلم است، «بسیاری از کارها مانند نیایش خدایان و پرستش چیزهای مقدس، جشن ها، عروسی ها، عزاها، طلب ها، بیم ها و امیدها با رقص توأم بود... . آن چه که امروزه به نظر ما بازی و تفریح به شمار می رود، برای انسان ابتدایی امری جدی بوده و آنها هنگامی که به رقص برمی خاستند، تنها قصدشان خوشگذرانی نبوده، بلکه می خواستند به خدایان و طبیعت چیزهای مفید بیاموزند یا تلقین کنند و به وسیله ی رقص، طبیعت را به خواب مغناطیسی درآورده و به زمین دستور دهند تا حاصل خوبی به بار آورد»[20].

کهن ترین نمونه ای که ما را از چگونگی و وجود رقص، در هزاران سال پیش، در ایران زمین آگاه می سازد، نگاره ی ساده و سیاه رنگی ست بر روی کاسه ی گل پخته که از «تپه خزینه» شوش به دست آمده است. (پیکره شماره ۱)



روی این کاسه، در یک بخش باز و بی زمینه، رقص شش تن آدمی در دو رده ی سه تایی به گونه ای بسیار ساده نشان داده شده و نگارگر از نشان دادن سر و گردن رقصندگان خودداری کرده و با نمایش تن آنان به شکل سه گوشه که بازوانشان را در شانه های همدیگر نهاده اند، و با نگاشتن دو بازوی دست که در دو سوی رده ی رقص، به بالا خم شده است، آدمی بودن آنان را نشان داده است. عمر این کاسه ی گلین، از سوی باستان شناسان، از چهار هزار و پانصد تا پنج هزار سال پیش از میلاد دانسته شده است. بدین گونه با شناسایی این نگاره، تاریخ رقص در این سرزمین تا هزاره ی پنجم و ششم پیش از میلاد باز می گردد.

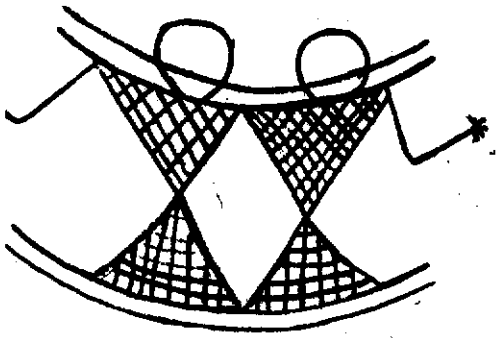
دومین نمونه، ظرف گلین پایه داری ست به بلندی ۳۰ سانتی متر، که از تپه های «تل جری» در میان سه آبادی به نام تاج آباد، خیرآباد و عزآباد در ۱۲ کیلومتری جنوب تخت جمشید به دست آمده و باستان شناسان تاریخ آن را هزاره ی پنجم پیش از میلاد دانسته اند.

در پهنه ی درونی این سفالینه، نگاره ی گروهی مردان برهنه نگاشته شده که به صورت نیم خیز در پشت سر یکدیگر ایستاده و دست های خود را به پشت مرد روبه رو نهاده اند و با یک حالت خضوع مذهبی، در پیرامون توده ای که می توان آن را آتش و هیزم افروخته یا نشانه و نماد خورشید پنداشت، به پایکوبی مشغولند.

از سال های پایان هزاره ی پنجم و آغاز هزاره ی چهارم پیش از میلاد، تکه سفالی از تپه سیلک کاشان به دست آمده که نگاره ی چهار زن، در حال رقص دسته بند را نشان می دهد.

از حال و سان این گروه چهار تنی که خود اندکی از بسیارند و از چگونگی بازوان و تن هایشان و از نگاهی که به یک سو دارند، پیداست که مشغول رقص مذهبی دسته بند دایره وار هستند. می دانیم این گونه رقص های دسته بند دایره وار که در آن افراد قبیله، پهلو به پهلو، یا دست به دست و بازو به بازو در پشت سر هم ایستاده، حلقه ای را تشکیل می داده اند، نشانه ای از این است که رقص برای پرستش یا بزرگداشت چیزی پرارج و مقدس، هم چون آتش، بت، شکار، توده ای از فرآورده ها و خرمن گندم و درختان پربار کهنسال و از این گونه، انجام می گرفته است.

در کاوش های سگزآباد قزوین که آثار به دست آمده از آن هم زمان با سیلک کاشان دانسته شده است، تکه سفال نگاره داری به دست آمده که هم اکنون در بخش باستان شناسی دانشگاه تهران نگهداری می شود (پیکره شماره ۲).



در این سفالینه، رقصندگان که در حال اجرای رقص دسته بند، دایره وار نشان داده شده اند، برای تشکیل حلقه ی رقص، بازوانشان را از آرنج خم کرده، انگشتانشان را در برابر شانه ها، به هم پیوسته اند و طرز رقص آنان، مانند رقص دسته بند سفال تپه موسیان است.

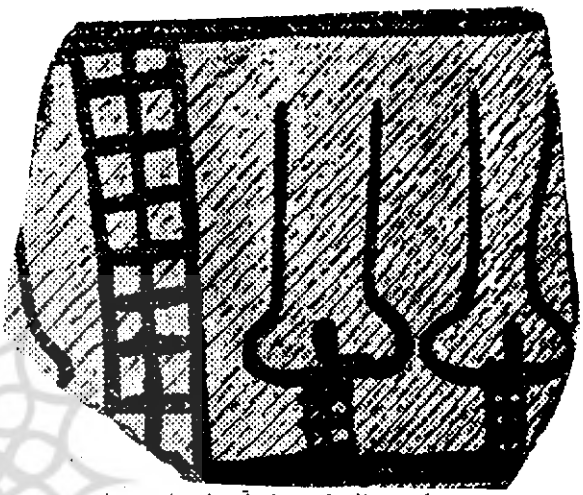
در تکه سفال دیگری که از تپه سبز شوش به دست آمده و تاریخ آن را میان چهار هزار و پانصد تا چهارهزار سال پیش از میلاد نوشته اند، باز هم نگاره دو تن از رقصندگان یک رقص دسته بند حلقه ای دیده می شود که با بازوان گشوده، دست های یکدیگر را گرفته اند. این رقص که در آن، رقصندگان به اندازه ی دو بازو از همدیگر دور ایستاده اند، با رقص مردم سیلک که در آن شانه ها به هم چسبیده است و نیز با رقص مردم سگزآباد، تفاوت هایی دارد و گونه ی دیگری از رقص دسته بند را برای ما روشن می سازد.

ششمین تکه سفال، که نمایشگر یک رقص جنگی مردانه به شمار می رود، از تپه حصار دامغان به دست آمده و تاریخ آن را برخی از باستان شناسان، چهار هزار و پانصد و برخی سه هزار و هشتصد سال پیش از میلاد می دانند.

نگاره این تکه سفال، پنج مرد را در حال رقص دسته بند نشان می دهد که همگی روی خود را به سوی چپ گردانیده و بازوانشان را از شانه های یکدیگر گذرانیده و همدیگر را سخت گرفته اند و نگاره دو تن از آنان تا اندازه ای حرکت پاهایشان را نشان می دهد. این مردان نیز مانند رقصندگان تل جری برهنه هستند.

تکه سفالی که رقص دسته بند دایره وار گروهی از زنان را نشان می دهد و زمان آن از چهار هزار و پانصد تا سه هزار و پانصد سال پیش از میلاد دانسته شده است، در نهاوند به دست آمده که اینک در موزه لوور نگهداری می شود.

در این نگاره سفالینه، پیکر زنان با موزونی و کشیدگی و زیبایی تمام، نشان داده شده و رقصندگان مانند رقصندگان سفالینه ی سیلک، دست های خود را در پایین، به هم پیوسته اند و نگاهشان همه به یک سوست (پیکره شماره ۳).

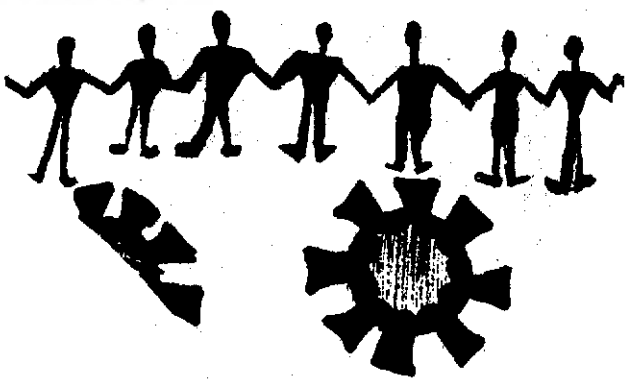


بر روی تکه سفالی که زمان آن را هزاره چهارم پیش از میلاد می دانند و از تپه سیلک کاشان به دست آمده و اینک در موزه ایران باستان نگهداری می شود، گروهی زن یا مرد و زن، حلقه ای از رقص دسته بند تشکیل داده اند که در آن رقصندگان پهلوی هم ایستاده، بازوان خود را از آرنج رو به بالا خم کرده و دست ها را بر روی شانه و دوش های همدیگر نهاده اند (پیکره شماره ۴).

چون نشانه هایی از خورشید و پرندگان آبی، در فاصله ی بین رقصندگان دیده می شود، گمان می رود، رقص برای نیایش به خورشید ـ آن خدای روشنی زای گرمابخش، که با برآمدن خود از پشت کوه ها، تاریکی و هراس شب را از چشم و دل آدمیان می زدود ـ و در دشت و چمن انجام می گرفته است. نمونه ی دیگری از همین رقص و پایکوبی را بر روی تکه سفالی که از تپه سیلک پیدا شده و از سه هزار و ششصد پیش از میلاد است، می توان یافت.

باز از همین روزگاران تکه سفالی با پیکره ی چند رقصنده، در چشمه علی به دست آمده که اکنون در موزه لوور نگهداری می شود.

در این سفال که رقص دسته بند گروهی از زنان را نشان می دهد، رقصندگان، سربندها یا کلاه های بلندی بر سر نهاده، جامه های تنگ و کیسه ای در بر کرده اند که برجستگی های اندام آنها به خوبی پیداست و دست های شان چنان قرار دارد که می توان انگاشت هر دو سو از میان پارچه یا دستمالی گرفته اند که دو سر آن از لای دست ها به پایین آویخته است و با این کار نه تنها حلقه رقص به هم می پیوسته، بلکه حرکت دست ها و بازوان و جست و خیزها و به چپ و راست گشتن ها آسان تر انجام می گرفته است (پیکره شماره ۵).



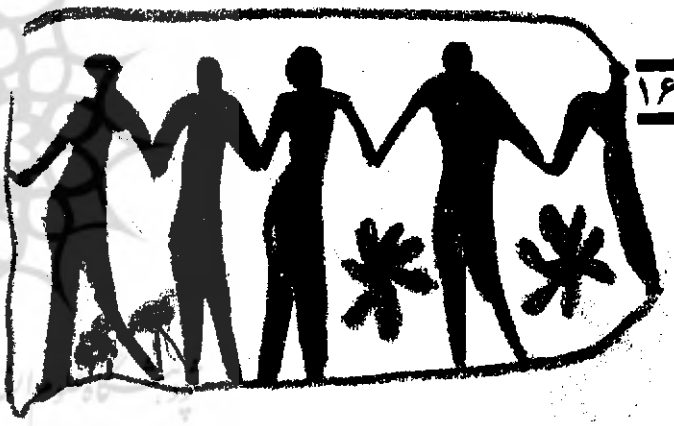
این ابتکار و نوآوری در رقص دسته بند را تکه سفال دیگری از سیلک که از سه هزار و ششصد سال پیش از میلاد است، نیک نشان می دهد، زیرا در این سفال آشکارا دیده می شود که تشکیل دهندگان حلقه رقص،

پارچه یا دستمال یا چیز دیگری را در میان دست های خود گرفته و به رقص مشغولند.

تکه سفال دیگری نیز از چشمه علی به دست آمده که تاریخ آن سه هزار و ششصد سال پیش از میلاد دانسته شده و اینک در مجموعه ی آقای محسن مقدم نگهداری می شود و خود نمونه دیگری از رقص های دایره وار آن روزگاران را نشان می دهد.

در نگاره ی این تکه سفال از آزادی دست ها و بازوان رقصندگان که زن هستند، به خوبی می توان دانست که در رقص های شان حرکاتی وجود داشته که ناچار، گرفتن دست ها و بازوان را ناشدنی می ساخته است.

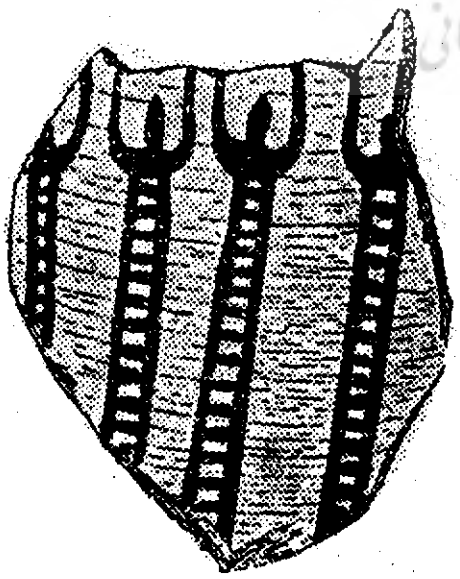
نمونه ی دیگر، تکه سفالی ست از تپه موسیان، در فاصله سال های سه هزار و ششصد و سه هزار و سیصد پیش از میلاد که اکنون در موزه لوور نگهداری می شود (پیکره شماره ۶).



بر روی این سفال، رده ای از رقصندگان نشان داده شده که گویا در دورادور ظرف، هنگامی که هنوز نشکسته بود، تکرار می شده است. در اینجا نیز یک رقص دسته بند نمایش داده شده که در پیشاپیش رقصندگان، کوکب هایی نگاشته شده که بی مانند به کوکب میان سفالینه تل جری نیست و می توان گمان برد که خواست نگارگر از نگاشتن آنها، نشان دادن خورشید یا خرمنی از فرآورده های گوناگون یا توده ای آتش است. در نگاره این تکه سفال نیز رقصندگان برهنه و بی تن پوش نمایش داده شده اند و از چگونگی حرکت دست ها و بازوان شان پیداست که برای تشکیل حلقه رقص، با خم کردن بازوان از آرنج به سوی بالا، دست ها یا انگشتان کوچک یکدیگر را در برابر شانه ها می گرفته اند. این گونه رقص، هنوز هم در میان ایرانیان ارمنی و نسطوری (سوریانی) معمول است.

در تکه سفالی که از همان جا و همان زمان به دست آمده است، دیده می شود که گروه رقصندگان، بازوان و دست های خود را به حال نیایش، به آسمان گشوده اند (پیکره شماره ۷).

مانند این نگاره است نگاره ی تکه سفال دیگری از تپه خزینه موسیان که سه تن را در حال رقص، با بازوان به آسمان گشوده نشان می دهد، و اکنون در موزه لوور نگهداری می شود و از سال های پایان هزاره چهارم پیش از میلاد است (پیکره شماره ۸).



فرقی که این نگاره با نگاره ی پیشین دارد، در این است که در نگاره ی نخستین، پایین تنه رقصندگان به شکل نردبانی درآمده و در این نگاره به حال طبیعی نموده شده است. بلند کردن دست ها و بازوان به سوی آسمان و نقش نردبانی پایین تنه رقصندگان، نشانه ای از عروج و صعود به آسمان و نزدیک شدن به جایگاه خدایان است و این حالت و رقص، همچون سماع صوفیان در دوره اسلامی است که با چرخیدن و دست افشاندن، به حالت خلسه و جذبه درآمده، اتصال به مبدأ را عنوان می کردند. خط های موازی که در زیر پا و بالای سر رقصندگان کشیده شده است، طبقه های آسمان و زمین را نشان می دهد و کشیدگی تن های نردبانی شکل رقصندگان و پیوستن دست های آنها به زیر آسمان در برخی از پیکره ها، همانا نشانه ای از دسترسی به جایگاه خدایان و پیوستن به آنها، به وسیله رقص های مذهبی و جذبه ای دسته جمعی ست. مهر استوانه ای شکلی که بر روی آن پیکره سه تن، در حال اجرای این گونه رقص کنده شده و همانند سماع صوفیان در دوره های اسلامی ست، نمونه ی دیگری از رقص های دسته جمعی جذبه ای می باشد (پیکره شماره ۹).

نمونه دیگری از رقص های مردمان پیش از تاریخ ایران، تکه مفرغی ست به شکل آدمی، از تپه گیان نهاوند، از نیمه هزاره سوم پیش از میلاد که اکنون در مجموعه هرتسفلد نگهداری می شود.

لوحه ی سنگی مربع سوراخ داری از شوش به دست آمده و در موزه لوور نگهداری می شود که دو نگاره در بالا و پایین این تخت سنگ، کنده شده که دو نگاره بالایی، مجلس بزمی ست که دو فرمانروا در سوی راست و چپ، بر روی چهارپایه هایی نشسته اند و دو رقاصه در پیش آنان به رقص و دلبری مشغولند. فرمانروای سمت راست گویی برای سلامتی و تحسین رقاصه ای که در برابرش می رقصد، جام خود را بلند کرده و آماده نوشیدن است و فرمانروای سمت چپ که از باده سرمست گشته، دست در کمر رقاصه انداخته، او را به آغوش خود کشیده است و میگسار بزم نیز، زانو زده جام باده را به دست رقاصه می دهد تا به فرمانروا تقدیم بدارد. نگاره این لوح سنگی تراشیده شده، با آن که به علت ریختگی، اندکی نامشخص است، لیک در هر حال، هم بستگی رقص های تکی را با بزم های فرمانروایان و زورمندان، نیک نشان می دهد و جدایی میان رقص های شهوانی و تفریحی را با رقص های دسته بند مقدس و مذهبی روشن می سازد.

از کاسوها یا کاسی ها که در هزاره سوم پیش از میلاد در شمال ایلام، پیرامون کرمانشاهان و دره های کوه های زاگرس (پیشکوه و پشتکوه) زندگی می کردند، تکه سفالی به دست آمده که بر روی آن نگاره سه رقصنده در نزدیک چادرها یا کلبه های نی شان نشان داده شده است.

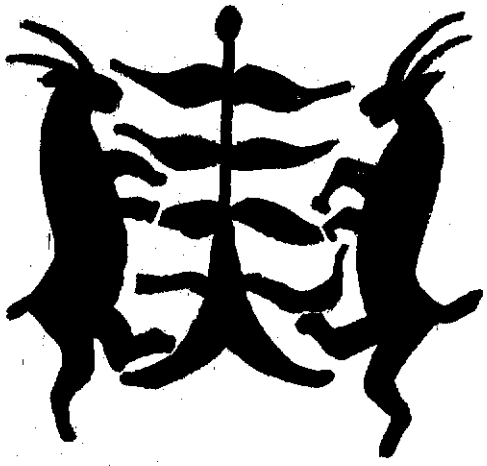
در نگاره ی این تکه سفال، رقصندگان، هر کدام بازوان خود را از پشت گردن یکدیگر گذرانیده، دست ها را بر روی شانه های همدیگر نهاده اند.

از نیمه دوم هزاره دوم تا هزاره سوم پیش از میلاد، مهر سنگی استوانه ای کوچکی در دست است که از تپه یحیی، در کرمان پیدا شده و بر روی آن پیکره دو آدمی با سرهایی به شکل پرنده و پرهایی که مانند بال بر بازوان شان بسته بوده، نشان داده شده است.

آن چه در این مهر، شایان بررسی ست، به کار بردن سماچه (ماسک) به شکل سر پرندگان است که رقصندگان با نهادن آنها بر سر و روی و بستن پرهای بلند به بازوان شان، می خواسته اند خود را به شکل پرنده درآورده و رقصی با حرکت پرندگان انجام دهند.

خوشبختانه این مهر تنها نمونه ای از رقص باسماچه (ماسک) نیست و تکه سفال کوچکی که به دست هرتسفلد در تخت جمشید پیدا شده و تساریخ آن

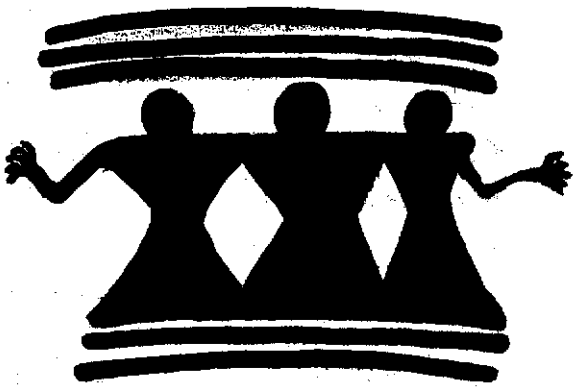
را شاید بتوان نیمه یکم هزاره دوم پیش از میلاد دانست، نمونه دیگری از رقص با سماچه را نشان می دهد (پیکره شماره ۱۰).



در پیکره های این سفالینه دیده می شود که رقصندگان، سماچه هایی به رو و سر خود نهاده اند که گمان می رود کله بز کوهی (پازن) را با شاخ ها و گوش های شان نشان می دهد. رقص با سماچه بز کوهی و در دست گرفتن شاخه های سبز درختی که دارای شاخه های متقارن است، ما را به یاد یک موضوع مذهبی و اساطیری از این روزگاران می اندازد که بارها و بارها بر روی ظرف ها و آثار دیگر نگاشته شده است و آن نگاره دو بز کوهی (نماد خدای کوهستان ها) به حال نیم خیز، در دو سوی درخت زندگی ست که دارای شاخه های متقارن است و این نگاره یکی از موضوع های بسیار متداول آن زمان هاست و یک عقیده مذهبی و همگانی مردم آسیای غربی را نشان می دهد. از نگاره این تکه سفال، چنین می توان پنداشت که اجراکنندگان این رقص دسته بند مذهبی، در مرودشت تخت جمشید، هنگام بهار و سرسبزی درختان و گیاهان، می خواستند همان داستان بز کوهی و درخت زندگی را تجسم بخشیده و جشن و شادمانی خود را با این رقص مذهبی رونق دهند.

در تل تیموریان، ظرف های گلی نقش و نگارداری از سال های هزار و چهارصد تا هزار و دویست پیش از میلاد پیدا شده که از میان آنها نگاره دو ظرف سفالین نشکسته، در باب این گفتار، شایسته بررسی است.

در دور و دهانه و تنه خمره گلی، که با خط های متوازی و نگاره های دیگر آرایش یافته است، در لای خط ها، جا به جا، مجالسی از یک گونه رقص سه نفری نگاشته شده که از نظر چگونگی قرار گرفتن دست ها و بازوان، درست مانند رقص کاسوهاست (پیکره شماره ۱۱).



برتری ای که نگاره این سفالینه بر نگاره های دیگر دارد، در این است که در این جا برخلاف رقص های دسته بند دیگر ـ که در تشکیل حلقه یا رده های آنها گروه فراوانی هنبازی داشته اند ـ تنها سه تن، بازو در بازو افکنده، در یک رده سه تایی به رقص و پایکوبی برخاسته اند و این گذشته از این که از خود نگاره پیداست، از چگونگی دست و بازوی دو تن رقصنده که در این سر و رده رقص قرار دارند، روشن می شود، زیرا شکستن بازوها از آرنج و بالا نگاه داشتن دست ها در دو سو، نشانه تکمیل رده رقص می باشد. همانند و همزمان نگاره این ظرف است، نگاره ظرف دیگری از همان جا، که در دو جا در لبه بیرونی آن، پیکره رقص دو تن، با همین شیوه نگاشته شده، لیک در این یکی، چون سر رقصندگان با خط های متوازی دور ظرف تلاقی کرده، نگارگر از نگاشتن سرها، خودداری کرده، با ساده کردن آن، جنبه آرایشی مطلق به نگاره داده است. از بررسی نگاره های این دو ظرف از تل تیموریان فارس، چنین به دست می آید که گذشته از رقص های دسته بند و تکی که پیش از این یاد کردیم، گونه های دیگری از رقص، در ایران زمین بوده است که در آن

رقصندگان دو به دو و سه به سه، بازو در بازو یا دست در دست هم انداخته، به پایکوبی برمی خاسته اند.

در لرستان، از هزاره یکم پیش ازمیلاد، سر پرچم مفرغ مشبکی به دست آمده که اینک در مجموعه پروفسور زاره در موزه لوور نگهداری می شود. در درون حلقه این سر پرچم، رقص دست به دست چهار تن با شیوه ای استادانه و زیبا و ترکیبی نو نشان داده شده است.

خوشبختانه در این نمونه مفرغی، حرکت پاها و دست ها را در حال رقص به خوبی می توان دریافت و پیداست که هر یک از رقصندگان، یکی از پاهای خود را از زمین بلند کرده، پس از خم کردن در پشت سر، در جای دیگری به زمین می نهاده و همین کار را با پای دیگر انجام می داده و جای رقصندگان عوض می شده است. این سر پرچم، برای بررسی این گونه رقص، یکی از مدارك پرارزش، در ایران زمین است و ما از آن درمی یابیم که در میان مردمان روزگاران باستان، رقص تا چه اندازه ارج و بها داشته است که آن را هم چون نشانه ای بزرگ در سر پرچم های خود به نمایش می نهاده اند.

مردم روزگاران پیش از تاریخ، همان سان که خودشان در روی زمین به پایکوبی و دست افشانی برمی خاستند، چنین می پنداشتند که خدایان شان نیز در آسمان یا در زیر زمین به رقص برمی خیزند. برخی از مردمان روزگار باستان، چنین باور داشتند که اصولاً رقصیدن از کارهای خدایان است و این آدمی ست که به تقلید از آنان در روی زمین جنبش ها و جست و خیزهای آنان را تکرار می کند و این پندار را سر پرچم یا سنجاق مفرغی دیگری از لرستان، که زمانش به سده ی هفتم پیش از میلاد می رسد و در مجموعه ج. ل. وینتروپ نگهداری می شود، برای ما بازگو می کند.

در این سر پرچم مفرغی مشبک، تندیس سه خدا یا رب النوع شاخدار نشان داده شده که خدای میانی که پایگاهش از دو تای دیگر والاتر است، پا بر روی قرص خورشید و دو تای دیگر پا بر پشت دو شیرغرّان نهاده، دست در دست هم مشغول رقصند. تو گویی به کار برندگان این سر پرچم، از این راه خواسته اند چرخش و گردش خورشید را در آسمان، از خدایان به خاوران (از شرق به غرب)، همچون رقصی موزون و سنجیده بیان کرده، نمایش بدهند. به هر سان، این سر پرچم نیز از دیدگاه نمایش جنبه های خدایی و مذهبی، در میان مردم ایران زمین، شایان توجه و بررسی بیشتری است.

گزنفون، تاریخ نویس یونانی، در نخستین بخش از کتاب یکم (کورش نامه) داستانی آورده که از آن چنین دانسته می شود که رقص در دربار پادشاهان ماد برگزار می شده و خود شاه نیز گاه به گاه در برابر دوستان و نزدیکان خود به پایکوبی و دست افشانی برمی خاسته است.

با افسوس باید گفت که داستان رقص و چگونگی آن در روزگار هخامنشیان، چندان روشن تر از روزگار پادشاهان ماد نیست و درباره ی این دوره نیز جز چند اشاره ی کوتاه در نوشته ها، سندی موجود نیست.

نخستین اشاره ای که در نزد پارسیان به رقص شده است، در کتاب گزنفون است که می نویسد: کورش چون پیر شد، برای هفتمین بار از آغاز شاهنشاهی خود، سفری به پارس کرد. پدر و مادرش چندین سال پیش مرده بودند. پس از درآمدن به پارس، آیین قربانی به جای آورده و برای خدایان بر بنیاد آیین پارسی، رقص هایی آغاز کرد و بخشش های فراوان به مردم نمود.

آرتیوس، تاریخ نویس سده چهارم میلادی، از کتاب هفتم دوریس که در سده سوم پیش از میلاد می زیسته است و او از زبان «کتریاس» پزشک دربار ایران داستانی از چگونگی برگزاری جشن مهرگان در ایران آورده، می نویسد: در میان همه ی جشن ها، تنها در جشن مهر (Mithras) ـ مهرگان ـ پادشاه ایران مست می شد و ایرانیان می رقصیدند. جز ایرانیان، هیچ مردمی از کشورهای آسیایی چنین کاری نمی کنند. ایرانیان همان گونه که خواندن می آموزند، اصول رقص نیز می آموزند و چنین باور دارند که رقص نیز همچون ورزش، تن آدمی را نیرومند می سازد.

در تاریخ شاهنشاهی هخامنشی، نوشته اولمستد آمده است: سالی یک بار در جشن مهرگان، فرمانروای هخامنشی ناچار بود با هوم سکرآور مست شود و رقص پارسیانه کند، که آن بازمانده ای از رقص جنگی روزگار پیشین بود. چون جشن مهرگان برای نیایش و پرستش میترا یا مهر، خدای فروغ و جنگ و پیمان و نگهدارنده و دوستدار سپاهیان و آریاییان برپا می گردید، از این رو می توان گمان برد که این رقص پارسیانه که گذشته از شاه هخامنشی، دیگران نیز در آن هنبازی

می کرده اند، یک رقص مذهبی و رزمی بوده است. بدین سان که باشندگان در جشن، پس از ستایش و نیایش مهر و انجام قربانی و نیاز (هئومه) و نوشیدن آن و پیدا کردن سرمستی و سرخوشی، به رقص رزمی پرهیجانی می پرداخته اند. در آن روزگار، مهرگان یکی از جشن های بسیار بزرگ و پرارج ایرانیان به شمار می رفت و هنبازی شاهنشاه هخامنشی در این رقص مهری، نشانه ای ست از ارجی که به ستایش و نیایش این بغ بزرگ می نهاده اند. این جشن، آغاز زمستان بزرگ بود. چون در آن زمان ایرانیان تنها دو فصل داشتند. تابستان بزرگ و زمستان بزرگ. نوروز آغاز تابستان و مهرگان آغاز زمستان بود.

از نوشته های تاریخی کهن، چنین پیداست که در بزم های دربار خشایارشاه، برخی رقص های تفریحی و شادی آور، همراه با موسیقی و آواز، انجام می گرفته و زنان غیرعقدی او که شمارشان فراوان بوده، می بایست هنگام خوراك خوردن، شاهنشاه و شاهبانوی هخامنشی را با موسیقی و رقص های خود سرگرم و خوش می داشتند و از این جا می توان گمان برد که ناچار در بزم ها و جشن های فرمانروایان پایین تر و سرداران و بزرگان کشور نیز از این گونه رقص ها انجام می گرفته است. یکی از مدارك وجود چنین رقص هایی در بزم ها، داستان دلدادگی و زناشویی الکساندر مقدونی با رکسانا، دختر اکسیارتس، سردار وخشترپاون (ساتراپ) پارسی نژاد استان سغد است. به نوشته تاریخ نویسان یونانی، نخستین دیدار الکساندر با رکسانا، در سغد، در یک بزم رقص بوده که در آن سی تن از دختران خانواده های بزرگ سغد نیز مهمان بوده اند.

رقص از نظر اسلام:

کمتر از دو سده پس از پیدایش و رواج اسلام، انواع رقص و سماع، از نواحی مختلفی سر برآورده و در مراسم گوناگون مورد استفاده اقوام و طوایف قرار گرفت. اولین مورد، دربار خلفای اموی و عباسی بود که رفته رفته از نظر شیوه ی زندگی و حکومتی، نوعی سلطنت دینی را تحت لوای خلیفه گری به کار گرفتند، تا جایی که گرایشات و روش های سلطنتی حکومت آنها، با جنبه های معنوی و بی تکلف خلفای راشدین، کاملاً فاصله گرفت. آنها در استفاده از سرگرمی ها و تنوعاتی که براساس شرع، از محرمات و مناهی بود، ابایی نداشتند. طبری و جاحظ، به دفعات از گروه مغنیان، بازیگران و رقصندگان در دربارهای هارون، امین و محمد [۲۱] یاد کرده اند.

مطالعه در سیره ی کسرایان و قیصران و آگاهی از خصوصیات و علایق آنان و سپس تقلید از شیوه ی خصوصی آنها، بخشی از تظاهر و تشخص بسیاری از خلفای اموی و عباسی درآمد. این نوع تمایلات از سوی کسانی که علاوه بر ولایت دنیایی، بالاترین مقام دینی نیز محسوب می شده اند، به طور طبیعی راه را برای این قبیل سرگرمی ها و دل بستگی ها در میان والیان و امیران دست نشانده ی خلفا نیز گشود و به این ترتیب، تفریحی ترین و شهوانی ترین رقص، به دربارها و مجامع و محافل رسمی کشیده شد. رفته رفته زنان رقصنده در زمره عساکر بی نام و نشان و خلوت خانه های صاحب منصبان و ولایت داران نواحی درآمدند. علنی شدن این نوع گرایشات در میان مقامات رسمی، از قبح عرفی و دینی انواع بازی ها و رقص ها کاست. مسائل یاد شده، زمینه ساز رواج دوباره و رسمی هنر رقص در میان عشایر و اقوامی گردید که به رغم پذیرش دین احمدی، هنوز دل در گرو بسیاری از آداب و رسوم فرهنگی گذشته ی خود داشته اند. لذا شرایط به وجود آمده، برای آنان فرصتی طلایی به شمار آمده تا آنان این گونه علایق بزرگان را حمل بر جواز هنر خود بنمایند. خاصه این که این اقوام، هنوز به جنبه های آیینی و بازی گرانه ی رقص ها نیز اعتقاد داشته و رقص و بازی را تنها در مناسک و مراسم ویژه ی قومی به کار می گرفتند. احتمالاً آن دسته از اقوام و ایرانیانی که با پرداخت گزیت (جزیت) بر کیش و شئون اسبق خویش باقی ماندند، هنر رقص را مانند سایر هنرها بلاانقطاع و با شدتی بیشتر دنبال نمودند. چرا که روحانیت زرتشتی نیز به دلیل از دست دادن تسلط فائقه عصر ساسانی و عاری شدن از نفوذ سیاسی، قادر نبودند مانند دوران گذشته با بهانه های دینی از این گونه علایق پیشگیری نمایند. بعدها این گروه از ایرانیان نیز پس از پذیرش اسلام، همچنان در پی گیری و ادامه ی چنین سنت هایی پای فشردند و در اثر استمرار، در اجرای هنر رقص، بسیاری از گونه های آن را به نسل های آتی منتقل ساختند؛ نمونه هایی که تا چند دهه پیش تر در میان

طوایف و عشایر و مردم نواحی مختلف ایران رایج بوده است. اما مهم تر این که با پیدایش تصوف اسلامی و پس از آن پیدایش و شکل گیری انواع فرق صوفیه در فلات ایران و به کارگیری مجدد برخی سنت های قدیمی، در مراسم و تجمعات این گونه فرقه ها، رقص نیز با نام نویافته ی سماع، همواره به مثابه اعمالی روحانی و مذهبی و خودانگیخته که منبعث از تواجد و خلسه ی ناشی از نزدیکی به حضرت حق توجیه و تفسیر شده، حضوری جدی یافته است. پس از آن غلات و بسیاری دیگر از جنبش های اجتماعی و مذهبی، در ایران، بر ادامه ی چنین سنت هایی پای فشرد و به واسطه ی رجوع دوباره به این دسته سنت ها و برخی آرای پیشینیان، مورد استقبال پیروان خود قرار گرفت. این رویداد منجر به موضع گیری صریح فقها شد. از همین دوران، علمای اسلام، اعم از اهل سنت و شیعه، به طور متفق، رسالات خود را با احادیث و روایاتی انباشتند که یکسره بر حرمت هر گونه غنا و به ویژه رقص و سماع دلالت داشته است.

طبیعی ست که اقطاب و بزرگان تصوف نیز بی کار ننشستند و به بزرگ نمایی برخی روایات و احادیث محدثین و راویان صدر اسلام پرداخته و آنها را در مقابل نقطه نظرات مخالف خود در زمینه ی غنا قرار دادند. در این میان، معتبرترین و بزرگ ترین دانشمندی که با ذکر روایاتی از پیامبر اسلام، حکم به جواز سماع داد، امام محمد غزالی بود. او در کیمیای سعادت درباره ی مباح بودن رقص و شادمانی می نویسد:

«رقص مباح است که زنگیان در مسجد رقص می کردند و عایشه به قطار شد و رسول (ع) گفت: یا علی تو از منی و من از تو، از شادی این رقص کرد. چند بار پای بر زمین زد، چنان که عادت عرب باشد که در نشاط شادی کنند و با جعفر گفت: تو به من مانی به خلق و وی نیز از شادی رقص کرد و زید بن حارثه را گفت: تو برادر و مولای مایی. رقص کرد از شادی. پس کسی که می گوید این حرام است، خطا می کند؛ بلکه غایت این است که بازی نیز حرام نیست.»[۲۲و۲۳]

با توجه به انکار و حساسیت شدید علمای دینی، ما نمی دانیم تا چه میزانی می توانیم به برخی اقوال و اسناد، مبنی بر این که پیامبر اسلام، پایکوبی را در مواردی خاص مجاز شمرده است، اعتبار و اعتماد کنیم. در این باره، به جز برخی روایات، که عموماً از

سوی اقطاب تصوف نقل شده و در مقدمه ی این مبحث به آن اشاره داشته ایم، تعدادی منبع نیز به گونه ای نارسا و دوپهلو، ذکری از این مسأله به میان آورده اند. آن چه مسلم است، این است که به هنگام غزوات پیامبر اسلام، اعراب، دلبستگی مفرط خود را به رقص، در جنگ و صلح بروز می داده اند. چنان که در تاریخ نامه طبری، از قول پیامبر آمده است، «خدای عز و جل، خرامیدن را دشمن می دارد، مگر بدین جای»[۲۴] که اشاره ای ست به پایکوبی هایی که پس از غزوات صورت می پذیرفت. همین منبع، به رقص زنان عرب و به ویژه هنده، زن بوسفیان، در یکی از جنگ ها علیه مسلمین نیز اشاره ای دارد.[۲۵] اما اگر معدودی روایات نه چندان معتبر و برخی موارد خاص را نادیده بگیریم، باید پذیرفت که پس از بعثت و در طول حیات پیامبر و در سراسر روزگار خلفای راشدین، رقص از مناهی قلمداد شده و معصیتی بزرگ شمرده می شد، تا این که معاویه به سنت شکنی در این زمینه مبادرت ورزید.

رقص در زمان امویان و عباسیان و پس از آن:

علاوه بر تأکید مکرر منابع، بر رقصندگان، در بارگاه معاویه، با مواردی روبه رو می شویم که ظاهراً فرزند او به این هنر، دلبستگی بیشتری نشان داده، تا جایی که گاه در میان خواص و اطرافیان، به رقص می پرداخته است. ابوالفرج اصفهانی، در کتاب مشهور خود، اغانی، ضمن اشاره به این موضوع می نویسد:

«... این بیت را سائب خاسر که یکی از آوازه خوانان معروف دوران اول اموی بوده، روزی برای یزید بن معاویه، به آواز خواند، که او را بسیار خوش آمد و به رقص واداشت».[۲۶]

قدر مسلم، خنیاگری و انواع رقص ها و بازی ها در دربار تعدادی از خلفای اموی به ویژه عباسی، جریان داشته است.[۲۷] این گونه بازی ها و رقص ها، در فرم های متنوعی، از جمله رقص و حرکات موزون، به معنی مطلق، بازی های شبه آیینی و انواع بازی و بازیچه، به همراه صورتک ها و دیگر آلات و ادوات رایج بوده است.

در همان دوران و در رابطه با جشن نوروز، ما با اخباری روبه رو می شویم که در دربار متوکل، بازی ها و رقص هایی با سماچه، صورت می گرفته و شخص متوکل با علاقه مندی در این گونه مراسم شرکت می جسته است.

در نوع خاصی از این گونه بازی ها، شرکت کنندگان صورت های خود را با صورتک هایی می پوشاندند و با حرکات و تردستی های ویژه ای، سکه و یا اشیاء گران بها را از دست بلندپایگان و حتی خلیفه غارت می نمودند.[۲۸] در دوره ی عباسیان، زنان نیز رقص مشهوری به نام «فنزج» داشته اند. «این بازی عبارت بود از این که بانوان، دست در دست هم می رقصیدند و دسته جمعی می خواندند. جوالقی این بازی را با بازی رقص دسته بند، یکی می پندارد و آن را نوعی بازی می داند از آن مجوسان که واژه ای ست فارسی، دخیل در عربی، به مفهوم دست به هم دادن در رقص».[۲۹] این دسته از مدارک، معلوم می دارند که گروه زیادی از رقص های درباری که بعدها در عراق عرب و نزد مسلمانان نیز معمول و منتشر شده، دارای ریشه ی ایرانی بوده اند.

اطلاعات ارزشمندی که مسعودی در تاریخ خود درباره ی رقص های مردم خراسان به ثبت رسانده، تصویر نسبتاً روشنی از این هنر، در زمان خلفای عباسی، در اختیار پژوهندگان قرار داده است. او در این باره آورده است:

«معتمد [خلیفه ی عباسی] حاضران روز پیش را بخواست و چون در مجلس جا به جا نشستند، به یکی از ندیمان خویش گفت: رقص و انواع آن را با صفت مطلوب رقّاص، برای من وصف کن و اوصاف رقّاص را بگو! طرف سؤال گفت: ای امیر مؤمنان، مردم اقالیم و شهرها، از خراسان و غیره، در کار رقص گونه گونند. همه ی آهنگ های رقص، هشت گونه اند؛ خفیف و هزج و رمل و خفیف رمل و خفیف ثقیل دوم و ثقیل دوم و خفیف و ثقیل اول و ثقیل اول و رقّاص می باید خواصی در طبع و خواصی در تن و خواصی در عمل خود داشته باشد. خواص طبع وی، سبک روحی و سلیقه ی به آهنگ و علاقه به رقص است. خواص تن وی، بلندی اعضاء و حسن شمایل و نرمش و نرمی قدم و انگشتان است و خواص عمل وی، کثرت رقص و تکمیل اجزای آن و تنگ چرخیدن و ثبات قدم، در حال چرخ و هم آهنگی ست و بنابراین هرگاه آوازها بر حسب قواعد دانندگان این فن، در کیفیات

گوناگون، بر وفق تناسب معین باشد، آن وقت سازگار و لذت بخش است. برخی از این تناسبات، ساده است و بسیاری از مردم به طور طبیعی، آنها را می دانند و نیازی به آموختن و فراگرفتن اصول این فن ندارند، چنان که می بینیم، گروهی که طبع شعر دارند، بی دانستن فن عروض، به اوزان شعر آشنا هستند، یا کسانی که بی فراگرفتن قوائد موسیقی، در ایقاعات رقص، عملاً مهارت دارند ...». [۳۰]

مسعودی، با ارائه سند دیگری، عملاً بر برداشت ما از متمایز بودن رقص و بازی، صحه گذاشته است. «ابزار دیگری در رقص به کار می بردند که آنها را کُرج [Koraj][۳۱] می نامیدند و عبارت بود از تمثال های اسبانی چوبین، دارای زین و برگ که آنها را به کناره های قباهایی، آویزان و تعبیه می کردند و زنان رقاص، این گونه جامه ها را می پوشیدند و به وسیله ی آنها تقلید اسب دوانی می کردند و به کرّ و فر و نشان دادن مهارت می پرداختند و مانند اینها، انواع بازیچه های دیگر که آنها را برای مهمانی ها، عروسی ها و جشن ها و بزم های سرگرمی تهیه کرده بودند. این گونه بازیچه ها و سرگرمی ها، در بغداد و شهرهای عراق فزونی یافت و از آن کشور به دیگر سرزمین ها نیز سرایت کرد و متداول شد» [۳۲]. در عین حال مسعودی در توضیح این گونه بازی ها، بر وجود آلات و ادوات دیگر، همچون چوب دست اشاره نموده و فرم ویژه ای از اشعار را که به این گروه از بازی ها اختصاص داشته، یادآور شده است. [۳۳]

همین میزان مدارك، نه تنها به وضوح بر وجود انواع و فرم های مختلف بازی، در میان دربارها و محافل رسمی دوران یادشده دلالت دارد، بلکه استفاده ی گسترده ی اقوام و طوایف ایرانی را از این هنر، مورد تأکید قرار می دهد. در عین حال مقایسه ی بازی با کُرج، در دوره ی خلافت عباسیان، با دو بازی، با نام های گهره لاکندی (gahre lākendi) در البرز شمالی و اسب چوبی در سبزوار و شیروان خراسان، قابل تأمل است. این فرم رقص و بازی توأم که بر محور سماچه ها و شبیه اسب صورت می گیرد، تا چند دهه پیش، از بازی ها و سرگرمی های بسیار رایج در میان برخی از طوایف و اقوام ساکن در فلات ایران بوده است.

در این رابطه، نکته ی با اهمیتی که از سوی منابع تاریخی و اجتماعی پس از اسلام، در ایران قابل ذکر است، این است که گونه هایی از رقص، به معنی مطلق کلمه، رفته رفته برجستگی یافته و تقریباً به صورت کامل از آیین ها و تاحدود زیادی از بازی ها استقلال یافته اند. طبیعی ست، این افتراق، از ریشه های به اصطلاح مجوسی و زندیقی آیین ها و معاضدت آنها با مناسک اسلامی ناشی می شده است. لازم به یادآوری ست، تقریباً همه ی آن چه را که این گروه از منابع، درباره ی رقص نگاشته اند، حکایت از آن دارد که رقص در محافل، مجالس و همچنین بزم ها و جشن های رسمی، تنها توسط زنان و سپس تواماً توسط مردان و پسران نوجوان به اجرا درمی آمده است. بدیهی ست عدم اشاره به دخالت مردان در رقص و حرکات موزون در منابع یادشده، به معنی منتفی دانستن نقش مردان در این هنر نیست. این مسأله را باید به گرایشی مسلط در تاریخ نگاران و نویسندگان دوران فوق، به وقایع نگاری درباری و نظامی دانست. حتی بیهقی نیز با توانایی های فکری و درك عمیق از مسائل اجتماعی زمان خود، به جز مواقعی نادر، کمتر به این دست از موضوعات بها داده است. با این حال در جای جای تاریخ پرارج او، به بزم هایی اشاره شده است که در پس پیروزی های نظامی امیران غزنوی برپا گردیده و در آن شادخواران، ندیمان و مطربان به پایکوبی و جشن و سرور می پرداخته اند. [۳۴]

استنباط وجود رقص در این گونه محافل، از محتوای مطالب بیهقی قابل درك است. مع الوصف، بیهقی به جز اشاراتی مبهم[۳۵]، هیچ گاه به طور صریح از شادمانی ها، بازی ها و رقص های مردم و اقوام زمان خود و چگونگی آن، سخنی به میان نیاورده است. این ابهام، تقریباً در کار بیشتر تاریخ نویسانی که به وقایع نگاری زمان سیادت سلجوقیان، اسپهبدان طبرستان، خوارزمشاهیان، ایلخانان، اتابکان، تیموریان و دیگر حکومت های محلی و منطقه ای پرداخته اند، ملاحظه می شود. با این حال در مواردی چند، برخی از تاریخ ها اشاراتی به رقص ها و بازی های رسمی و غیررسمی در سرزمین ما داشته اند. در این زمینه جوینی طی سند جالب توجهی در ذکر فتح قصبه ی نور بخارا، به دست مغولان، برای اولین بار به طور صریح از مغنیات شهری در بخارا و اطراف آن یاد کرده، که وظیفه ی اجرای رقص در میان عامه ی مردم را

به عهده داشته اند.[۳۶]

همین میزان قرائن و مدارك پراکنده، این مسأله را مورد تأیید قرار می دهد که از عصر امویان تا تأسیس سلسله ی صفوی، فرم های مختلفی از هنر رقص، در میان عوام و خواص جریان داشته و مجریان مشخص با نام و نشان شناخته شده ای اجرای آن را به عهده داشته اند.

از این تاریخ به بعد، به دلیل حضور گسترده ی سیاحان و مستشرقین و تألیف تعدادی منابع و سفرنامه، مدارك و اسناد جامع تری از هنر رقص در اختیارمان قرار می گیرد. توجه خاص سیاحان و یا سفیران سفرنامه نویس به موضوعات اجتماعی و فرهنگی، موجب شد تا از عصر صفویه به بعد، وضعیت این هنر در جوامع روستایی و شهری از وضوح بیشتری برخوردار شود. اما پیش از آن که با اتکا به این گونه آثار، موقعیت هنر رقص و برخی ویژگی های آن را از عصر صفویه به بعد، مورد بررسی قرار دهیم، لازم است تا به اختصار، دو جریان دیگر را که پس از ظهور اسلام در ایران، زمینه ساز رشد و عمومیت گونه هایی از بازی و رقص در جوامع شهری و روستایی بوده اند، مورد توجه قرار دهیم. جالب است که این هر دو جریان، به نوعی در پیوند با رویکردهای باورمدارانه بوده و به طور جداگانه از زمینه های آیینی ـ اعتقادی بهره برده اند.

سماع:

جریان اول در ارتباط با پیدایش فرق و به ویژه تصوف است که در طول دوران پرفراز و نشیب خود، با تمسک به برخی روایات، احادیث و با استنباط فرقه ای از اسلام، به طور سرسختانه، از نوعی رقص به نام سماع به دفاع پرداخت که ما در آغاز همین بخش به صورت گذرا، به پاره ای از مجادلات و مباحث مذهبی بزرگان آنان و چگونگی شکل گیری چنین جریاناتی اشاره داشته ایم. بی تردید این گونه جریانات، لااقل از نظر صورت بندی های رفتاری، پیوند غیرقابل انکاری با فرهنگ ایرانی داشته اند. سرگذشت کلیه ی فرقی که پس از اسلام، در فلات ایران به نشو و نما پرداختند و بعدها بسیاری از آنها به گمراهان (غلات) شهره شدند و شیوه ی اجرای مناسک و آیین های آنان و استقبال محتاطانه، اما باُطنی برخی اقوام و طوایف ایرانی از آنان و آداب و اعمال این گونه فرق، چنین برداشتی را مورد تأیید قرار می دهد.

حمایت قاطعانه ی برخی از اقطاب صاحب نام که اتفاقاً به احاطه بر علوم دینی، زبانزد بودند و نوع توجیه دینی و فلسفی آنان از سماع، تأثیر قاطعی در تثبیت سماع و مجاز شدن آن داشته است، موجب شد تا در برخی مقاطع، شماری از علما و فقها، برخوردی محتاطانه و مداراگرانه با این جریان داشته باشند. به جز حمایت علنی و سرسختانه ی اقطاب و بزرگان تصوف، اگر علایق شدید خیل عظیمی از پرآوازه ترین شاعران و نویسندگان ایران قرن چهارم تا قرن دوازدهم (هـ. ق) و دلبستگی های مفرط آنان به این گونه جریانات و آداب و آیین ها را به یاد بیاوریم، به دلایل مجاز بودن سماع در خانقاه ها و تکایای مربوط به فرق مختلف در سده های یادشده، پی خواهیم برد. شاید تفاسیر دانشمندانی چون امام محمد غزالی، از انواع سماع، ذکر و تواجد و تعریف و توجیه حق گرایانه از سماع، دستاویز قاطعی جهت انواع فرقه های صوفی و غیرصوفی گردید تا آنان با اتکا به چنین تفاسیر و نقطه نظرات و تمسک به این گونه دیدگاه ها، طی چند سده ی متمادی، عملی را که پر نفوذترین فقهای اهل سنت و شیعه به دیده ی حرام نگریسته اند، بی محابا در خانقاه ها و تکایای خود به اجرا درآورند. غزالی در توضیحی مبسوط، پیرامون سماع می گوید:

به هر ترتیب، سماع یا رقص صوفیانه، با اتکا به این گونه توجیهات، به عنوان شاخه ای از حرکات موزون و در ارتباط تنگاتنگ با ریشه های آیینی و با استفاده از دیدگاه بسیاری از فرقه های مذهبی، تا دوران معاصر به حیات خود ادامه داده است.

در طول تاریخ، جانب داری گروه های قابل اعتنا و تأثیرگذار اجتماعی و مذهبی از این جریان، موجب شد تا ما درباره ی رقص هایی که با محمل عارفانه، به سماع شهره شدند، حجم نسبتاً گسترده ای از اسناد و شواهد را در اختیار داشته باشیم. اسنادی که یکسره به چگونگی حالات و ساز و کارهای این هنر دلالت دارند.[۳۷] بخش قابل ملاحظه ای از ادبیات ایران، به ویژه ادبیات مربوط به قرن هفتم، هشتم و نهم هجری، علاوه بر گرایش و ابراز علاقه به این جریان، سماع درویشان را به عنوان درجه ای متعالی از عبادات مطرح نموده و آن را جلوه ای بی چون و چرا از مظاهر حق دانسته اند.

از نظر تاریخ سیاسی نیز، توجیهات و تبلیغات پرطمطراق آن گروه از دانشمندان علوم دینی که گرایشاتی به فرق خاص تصوف داشته اند، زمینه ساز روی آوری و اقبال تعدادی از صاحبان قدرت، به مناسک و مراسم صوفیه شده است. تا جایی که «تودامنگو» از نوادگان صاحب اقتدار چنگیز، در پی اتصال به فرق صوفیه، آن قدر غرق در خلسه ی اعمال و مناسک آنها گردید که در نهایت به دلزدگی او از دنیا و کناره گیری اختیاری او از قدرت منجر شد.[۳۸] در این رابطه ج. ج. ساندرز، از محققین تاریخ مغول آورده است:

«نوقای و تولد بوقای، هنگامی که از پیکار خود در اروپا بازگشتند، دیدند تودامنگو، غرق در نوعی نشئه مذهبی است و شیخان و درویشان، او را در میان گرفته اند».[۳۹]

به جز علایق شماری از صوفیان اولیه ی صفوی، طرفداری آشکار سران آق قویونلو، همچون اوزون حسن از جریانات تصوف قابل توجه است.

به هر حال قرن ها، براساس نوعی تبیین مذهبی، از سوی پیران، سالکان و درویشان فرق، بر این عقیده پافشاری شده است که سماع آنان نه به خواست و اراده ی مؤمنان و جم نشینان، بلکه به واسطه ی حالی ست که از طریق کشف و شهود و نزدیکی به ذات اقدس حق به آنان دست می دهد. بر مبنای این تفسیر، پیروان و مریدانی که جهت ایجاد حال و جذبه، به وادی حقیقت و یا لااقل معرفت پای می نهند، در لحظه ای تابناك و روحانی که منبعث از انوار وجود خداوند و یا چیزی به این معنی ست به طور ناخودآگاه، حالاتی بر آنان مستولی شده و حرکاتی در آنان بروز می نماید که از نقطه نظر عرفا و پیروان فرق، سماع نام دارد.

بدیهی ست بدون شناخت و اطلاع کافی از سیر تطور فکری و اجتماعی، و بی تعمق در روح و سیره ی نحله ها، نفی و تأیید آن، نوعی مداخله سبکسرانه تلقی خواهد شد. ضمن این که اساساً ورود به چنین حوزه ای، نه در بضاعت و نه از وظایف این رساله است. اما آن چه از منظر این مقوله اهمیت دارد، کشف و تأمل در یکی از دریچه هایی ست که با تمسک و انتساب به عرفان اسلامی و به گونه ای رازآمیز، طی قرن ها، شکلی از حرکات موزون را استمرار بخشیده است. هزاران تن از سالکان و پیروان فرقی

همچون اهل حق، خاکسار، قادری، نعمت اللهی، نقشبندی، بکتاشی و برخی دیگر، بر پایه ی چنین تأویل ها و برداشت هایی که چند و چون صحت و سقم آن، در بضاعت نقادان مذاهب است، اشکالی بدیع و زیبا، از رقص را به نمایش گذاشته اند. مجالس ذکر و سماع، تقریباً از سوی همه ی آنها، اعم از فرقی که منتسب به شیعه یا اهل سنت هستند، جاری ست که باید مراسم آتش بازی و آتش خواری خاکسار و اهل حق را نیز بر آن افزود.

رقص های آیینی:

جریان دوم شکلی از رقص است، که به طور آشکاری از جوهره ی آیینی برخوردار است؛ رقصی که قرن هاست در سراسر آسیای میانه، بخشی از افغانستان و قسمت هایی از غرب شبه قاره ی هند رواج داشته و همچنین گروه ها و اقوام پرشماری از ساکنان سواحل جنوب و جنوب شرقی ایران به انجام آن مبادرت می ورزیده اند.

قدیمی ترین سند موجود مربوط به این گونه رقص ها، با ذکر جزئیات قابل توجه، در تاریخ جهانگشای جوینی و در ذکر خروج تارابی آمده است که به شکلی نسبتاً روشن، از عمومیت آیینی، توأم با حرکات موزون، در شرق فلات ایران سخن به میان آورده است. «محمود تارابی... دعوی پری داری کرد، یعنی [این که] جنیان با او سخن می گویند و از غیبیات خبر می دهند و در بلاد ماوراء النهر و ترکستان، بسیار کسان دعوی پری داری کنند و هر کس را که رنجی باشد، یا بیمار شود، ضیافت کنند و پری خوان را بخوانند و رقص ها کنند و امثال آن». [۴۰]

تعدادی از پژوهشگران، ریشه ی این رقص ها را که از قدیم الایام به پری داری اشتهار داشته، از اعتقادات و باورهای شمن ها دانسته و آن را منتسب به شمنیزم می دانند. اگر چه این برداشت، به نوبه ی خود، از جایگاه محققانه ای برخوردار است، اما در تعریفی جامع تر، ریشه ی این گونه حرکات موزون را که اصالتاً در ارتباط با تسخیر ارواح و درمان بیماران روحی بوده، باید در رده ی باورهای جادو دینی قرار داد. دلایل ما بر این مدعا، وجود گسترده ی جریاناتی مشابه، در میان اقوام مختلفی از جمله اغوز، مغول، تنگوز، سرخپوستان آمریکای شمالی و برخی اقوام آفریقایی ست.

در سواحل جنوبی ایران نیز حضور این مراسم، ره آورد بومیان آفریقایی ست، که تحت نام هایی همچون مشایخ، نوبان، زار و... شناخته می شوند.

درواقع، پری داری را باید ملهم از باورها و اعتقادات مرحله ای از دوره های تاریخی و وابسته به نوع خاصی از روش های معیشتی گروهی از اقوام دانست که از نقطه نظر مشابهت جغرافیایی و شیوه های کار و زندگی نیز به طرز شگفت انگیزی به یکدیگر نزدیک بوده اند. در این رابطه، آن چه به فلات ایران مربوط می شود، این است که این آیین، در ابعاد نسبتاً وسیعی، با فرهنگ اسلامی و ایرانی- عربی آمیزش یافت. این امتزاج، موجب تعدیل حرکات موزون و انهدام رقص های وابسته به این آیین نگردید، اگرچه به لحاظ فلسفی، میان گذشته و حال معلق ماند.

در جنوب ایران، آیین زار، بیشتر تحت تأثیر فرهنگ افریقایی- عربی و کمتر ایرانی ست، حال این که در پری خوانی های نواحی شرقی فلات، فرهنگ ایرانی- ترکی تأثیر بیشتری داشته است.

وجود انواع ملودی ها، ادعیه و مناسک اسلامی، ادبیات کلاسیک ایران و حتی قوالی هایی که از آداب فرق اسلامی غرب شبه قاره ی هند نشأت گرفته است، این برداشت را مورد تأیید قرار می دهد که فرهنگ ایرانی- عربی و از زاویه ای دیگر، فرهنگ اسلامی، لااقل از نظر صورت بندی مضامین، به میزان های مختلف، چهره ی اولیه ی آیین های پری خوانی و زار را دستخوش دیگرگونی نموده است. به جز رقص ها و حرکات موزون متعلق به این آیین ها، که همچنان ریشه در قدیمی ترین باورهای قبیله ای دارد، دعاها و اشعار، به طور فزاینده ای متأثر از ادبیات و فرهنگ عربی و ایرانی ست.

ما در جای خود از ویژگی و پزهای رقص ها و حرکات موزون این گروه از آیین ها، که نیم نگاهی به تحقیقات کتابخانه ای و میدانی ست، به قدر کافی سخن خواهیم گفت، اما در همین جا یادآوری این نکته ضروری ست که براساس شواهد مسلم، پس از اسلام، بخشی از رقص ها و حرکات موزون، از مجرای این گونه آیین ها استمرار داشته و از سوی شمار قابل توجهی از ساکنان فلات ایران مورد توجه بوده است.

رقص از دوران صفویه به بعد:

قبل از این که به اسناد و مدارك رقص مربوط به سفرنامه ها و منابع صفویه و پس از آن بپردازیم، لازم است یادآور شویم، با وجود شنیع بودن رقص و خلاف شرافت دانستن آن، که برخی از سفرنامه نویسان و مستشرقین نیز با استنباط از رقص های درباری بدان اشاره داشته اند[۴۱]، این هنر آن قدر در ذهن و روح ساکنان فلات ایران ریشه دوانیده بود، که تقریباً تمام افسانه ها و قصص رایج در میان اقوام و طوایف، به نوعی این هنر را در مسیر حوادث و وقایع داستان های خود گنجاندند. در همین رابطه ابن خردادبه به یکی از باورهای مردم درباره ی پریان دریایی اشاره نموده و آورده است:

«در آب چشمه ساکنان آبی (مردمان آبی) زندگی می کرده اند که دارای شکل و خلقتی انسانی بوده و بهترین آن چه خدا آفریده است (در خوبی و زیبایی). شبان گوسفندان را به نزدیک این چشمه می آورد [ولی] شبانان (چوپانان) دیگر، به طرف این چشمه نمی آمدند و بدان نزدیک نمی شدند. این شبان تار و نی و نای (کمان زهی) می زد... و با زدن نای و نی، ساکنان چشمه به سطح آب می آمدند و به او گوش می دادند و از صدای آوازش (موسیقی اش) لذت می بردند. یک روز، هنگامی که با دوتار (چنگ) خود نواخت، در کنار چشمه خوابش برد. ساکنان چشمه قصد او کردند؛ در حالی که روی آب آشکار شدند، او را گرفتند و به نزد خود بردند. چون یک شبانه روز گذشت و شبان به نزد خانواده اش نیامد، برایش نگران شدند. بر اثر او به چشمه آمدند. او را یافتند در حالی که رقصان در سطح آب راه می رفت...»[۴۲].

در مورد دیگر باورهای تاریخی، در زمینه رقص نیز سفرنامه نویسان، به برخی شواهدی که خود ناظر آن بوده اند، اشاره ای دارند؛ از جمله «مادام کارلا سرنا» در بیان اجرای مراسمی قدیمی، از سوی مردم دماوند آورده است:

«هر سال در ۲۹ اوت، مردم سرتاسر نواحی دماوند، با رقص و پایکوبی و آتشبازی و تیراندازی، جشن باشکوهی را برگزار می کنند»[۴۳].

هرچند در حال حاضر، عموماً چنین مراسمی متروك گردیده و قابل ملاحظه نیست اما در هر حال این دست از نوشته ها، بر حضور باورمدارانه و شبه آیینی رقص، حتی تا سده های متأخر تأکید می ورزند. نکته ی بااهمیت در این دسته از مدارك، جنبه های عام و مردمی رقص هاست؛ برخلاف مندرجات سفرنامه ها، که بیشتر به نمونه های درباری و رسمی انواع رقص پرداخته اند، بی شك در میان کلیه ی مستشرقین سفرنامه نویس، شاردن توجه دقیق تری به موضوعات اجتماعی و فرهنگی پیرامون خود داشته است. از همین رو در سفرنامه ی او، به تناوب به انواع رقص ها و بازی های بزمی و مجلسی، تمهیدات و بعضی فیگورها و حالات رقص اشاره شده است. او در همین رابطه می نویسد:

«شاهنشاه، به مقابل یکی از پنجره های مقابل در بزرگ عالی قاپو تشریف آوردند و آن گاه همه ی وسایل تفریحی که آماده شده بود، [سرگرمی ها] آغاز شد. بندبازان مشغول حقه بازی [بودند] و شمشیربازان شمشیربازی را آغاز کردند. ... نیز دسته های تفریحی و نمایش بود، از قبیل گروهان رقاصه ها و گروهان شاطر که آماده ی رقص بودند... شاطرهای خوب یعنی پادوها و به خصوص آنها که در دستگاه های بزرگان هستند و در رقاصی و کارهای سرگرم کننده، مهارت به سزایی دارند و از رقص آنها برای سرگرمی خویش استفاده می کنند، چون در مشرق زمین، رقص یک کار خلاف شرافت یا شنیعی شمرده می شود، چنان که غیر از زنان... هیچ کس به رقص نمی پردازد.»[۴۴]

همین نویسنده در جای دیگری از سفرنامه اش می نویسد:

«در ایران فقط زنان می رقصند، همچنان که آلات طرب و موسیقی در انحصار مردان است. رقاصه ها آوازه خوانی نیز می کنند، ولی صدای زنان در اوج و ملاحت به پای مردان نمی رسد. در مقابل، حرکات دست و بدن رقاصه ها، به اندازه ای سریع و چابک و لغزنده است که غیرقابل تصور می باشد. جهش و پرش و گردش برق آسای آنان، با چنان سرعتی انجام می شود که چشم از تشخیص جزئیات این حرکات عاجز می ماند و رقاصان در این موارد [از] بندبازان و شعبده بازان سبقت می جویند. من شاهد صحنه های حیرت انگیزی از هنرنمایی رقاصه های ایرانی بوده ام. این هنرمندان، چنان خود را پیچ و تاب می دهند که انسان فکر می کند سر و کارش با آدمک چوبی نقاشان افتاده است که به وسیله ی پیچ و مهره درست شده و به

هر طرف و هر طوری که بخواهند کج و خم می شود. از جمله، رقاصه ها، چنان به عقب خم می شوند و پشت خود را طوری دو تا می کنند که سرشان با پاشنه ی پایشان تماس می یابد و با این وضع و حالت، بدون استمداد از دست های خود راه می روند. مغنیان و مطربان و رقّاصان، بازیگران و مقلّدان مردمان مشرق به شمار می روند و نمایشات این گروه، درحقیقت اپرای مشرق زمین می باشد، چون تمام اغنیه منظوم [است] و به هیچ وجه جمله ی منثوری در آن دیده نمی شود». [۴۵]

در جای جای سفرنامه ی شاردن، تقریباً به صورتی جامع، از رقص های درباری، بزمی، مجلسی و ویژگی های این گونه رقص ها و مجریان آن، سخن به میان می آید، اما باید توجه داشت که نقطه نظر شاردن درباره ی هرزه گردی زنان رقصنده در ایران، به جز در مورد محافل و مجالس درباری، مقرون به صحت نیست، چرا که دیگر سفرنامه نویسان نیز، درباره ی رقص، در میان زنان عشایر، طوایف و اقوام ایرانی، مطالبی بیان نموده اند که به هیچ وجه مجریان این هنر، در تعارض اخلاق، شرافت و عرف اجتماع خود قرار ندارند. سفرنامه ی الموت، در تشریح یک مجلس عروسی روستایی، توصیف مفصلی از حضور و شرکت همه ی زنان روستایی، در رقص مجلس عروسی دارد، که رقص مشخص و واحدی را با حضور دیگران اجرا نموده اند. [۴۶]

در سفرنامه ی سفر به سوی اصفهان نیز، از دختران دوازده ساله ای یاد شده است که در روستای ده بید، به صورت خودانگیخته، نوعی رقص دسته بند و دایره وار را به اجرا درمی آورده اند. [۴۷] بنابراین نگاه متناقض و متفاوت گروه سفرنامه نویسان، به شخصیت اخلاقی زنان رقصنده در ایران، ناشی از نوع حضور آنان در ایران است. به عبارت دیگر، آن دسته از سفرنامه نویسانی که بیشتر با اهداف سیاسی، عازم دربارها شده و اکثر دوران حضور خود را در ایران، در محافل رسمی گذرانده اند، به طور طبیعی و به فراخور وضعیت دربار و درباریان، به چنین استنباطی دست یافته اند. در صورتی که گروه سیّاحانی که به هر دلیل، هدف خود را در شناخت وضعیت اجتماعی و اقتصادی اقوام و طوایف ایرانی قرار داده و در نتیجه، روزگار را در میان آنان به سر آورده اند، برداشتی متفاوت با برداشت سیّاحان گروه نخست دارند. شاید چنین دلایلی موجب گردید تا در مقاطعی خاص از تاریخ ایران، این هنر در انحصار گروه های قومی و اقلیت های دینی مشخصی قرار گیرد، که چندان پایبند به مناهی و معارف اجتماعی نبوده اند. در این زمینه نیز، سیّاحان مطالبی را بیان نموده اند که در شناخت دیگر مجریان این هنر، پس از دوران صفویه، جالب توجه است.

اورسل در این باره نوشته است:

«رقّاصان یهودی نیز در گوشه ای دیگر با گیس های بلند و بافته ی خود که تا کمر نرم و ورزیده شان افتاده است و اگر کسی سایر قسمت های بدن آنها را به دقت نبیند، با دختر عوضی می گیرد، مشغول هنرنمایی و یا اگر بهتر بگوییم، تلاش معاش هستند.» [۴۸]

همین سیاح در جای دیگر نوشته است:

«این هنر رقص و آواز... هزینه ی زندگی جوانان «سوزمانی» را، اعمّ از زن و مرد، تأمین می کند.» [۴۹]

کاسپار درووِیل نیز از کولیان دوره گردی سخن گفته است که وظیفه ی اجرای این هنر را در مجامع شهری و روستایی به عهده داشته اند:

«مردان و زنان رقصنده، محل سکونت ثابتی ندارند و مانند چادرنشین ها زندگی می کنند. آنها به تمام نقاط کشور می روند و همیشه زیر چادر به سر می برند و به هنگام نقل و انتقال، اسباب و بار و بنه ی خود را با چهارپایان حمل می کنند. آنها قبلاً از جشن ها و عروسی هایی که در فلان ایالت برگزار می شود، آگاهی دارند و هر اندازه هم که سفر طولانی باشد، خود را به موقع می رسانند. اشخاص متعین، غالباً برای سرگرمی خود، از این دسته ها دعوت به عمل می آورند، ولی هنگام نوروز که روز اول سال است، هر دسته به یکی از شهرها می روند و معمولاً بیش از یک ماه در آنجا می مانند و استفاده ی نسبتاً خوبی هم می برند» [۵۰]

این گروه از اقلیت های قومی و دینی، تا چند دهه پیش تر و در شهرهایی چون شیراز، تهران، اصفهان و...، در اجرای هنر رقص، نقش فعالی داشته اند و اشاره ی مکرر سیّاحان در این باره، حاکی از نقش قابل توجه آنها در اجرای مراسم رقص، طیّ چند قرن گذشته است.

از دیگر نکات قابل ذکر در سفرنامه های سیّاحان، تأکید آنان بر حضور مداوم رقصندگان مرد، امردان و پسربچه ها، در رقص های درباری و رسمی ست. علاوه بر اشاره ی مکرر شاردن به این مسئله، «کارلا

سرنا» نیز به این موضوع توجه داشته و نوشته است:

«ناگهان عده ای بازیگر وارد مجلس شدند که عبارت بودند از رقاصان عمومی، با خنیاگران و سیاه بازان و پسران جوانی که لباس زنانه بر تن داشتند. اینان پس از گذشتن از مقابل شاهزاده خانم، در کنار دیوار مقابل وی جای گرفتند. سرانجام موسیقی آغاز شد و پایکوبی رقّاصان چند ساعت به طول انجامید.»[۵۱]

مادام «دیولافوا» هم درباره ی پسران رقصنده و آداب لباس پوشیدن و حرکات و رقص آنان، مطالب روشن کننده ای در اختیار ما نهاده است:

«پسرهای جوان، با موهای بلند، دامن زنانه پوشیده اند و آستین های بی انتهای پیراهنشان را رها می کنند، قاشقک های فلزی به دست می گیرند و رقصی شهوت انگیز اجرا می کنند و روی پاشنه هایشان می چرخند. آستین ها زمین را جارو می کند و سپس مثل بال های سفید، بالای سر رقّاص از هم باز می شود. دامن ها می چرخند و زلف ها روی صورت ها پخش می شوند. پسربچه در پشت ابری اززلف پرگرد و خاك ناپدید می شود، تا تماشاگران بتوانند تصویر یک زن رقّاصه را در خیال مجسم کنند.»[۵۲]

ظاهراً استفاده از برخی ادوات، مانند لباس رقص، قاشقک، دستمال و برخی تمهیدات دیگر، در همه ی رقص های محافل رسمی و غیررسمی، متداول بوده است. در این رابطه نیز مادام «دیولافوا»، علاوه بر آلات و ادوات، از انواع سازهای کوبه ای و کششی مورد استفاده در مراسم رقص سخن گفته است.[۵۳]

«اولئاریوس» نیز در سفرنامه اش از سازهای مجلسی یاد کرده و نوشته است:

«رقص و بازی آنان را آهنگ های محلی مخصوصی که با تار و کمانچه نواخته می شد، همراهی می کرد و در فاصله ی میان هر آتشبازی، برنامه ی آنان شروع می شد»[۵۴].

این گونه آلات و ادوات، و به ویژه تنبک و دایره های کوچک، در تصاویری که از گروه رقصندگان دوره ی قاجار، در تاریخ اجتماعی ایران به ثبت رسیده، قابل ملاحظه است.

با توجه به تصاویر و با استناد به سفرنامه ها و منابع تاریخ اجتماعی این دوره، می توان پی برد که سازهایی همچون کمانچه، تار، تنبک و دایره های کوچک، اصلی ترین سازهای گروه مطربان رقصنده، در همه ی

دوران زندیه و قاجار بوده است. از تمهیدات ویژه ی رقّاصان، استفاده از زنگ ها و زنگوله های مخصوص، به هنگام اجرای رقص بوده است. چنان که سیّاح اخیر الذکر در این باره نوشته است:

«... به همین جهت مجلس جشن و سروری در شماخی، در کنار یک رودخانه برپا کرده بودَ ما را هم برای شرکت و تماشای این مراسم دعوت کرد. در این مراسم، انواع و اقسام سرگرمی و مخصوصاً رقص، ترتیب داده شده بود. از همه ی رقص ها جالب تر، رقص پسربچه ی نابالغی بود که دو زنگ به انگشتان دست خود بسته و به آهنگ موسیقی و بر وزن این زنگ ها می رقصید. پسربچه ی دیگری به لباس خود، زنگ های متعددی آویخته و با آن می رقصید» [55].

«کاسپار درووِیل» نیز، از این گونه زنگ ها، با عنوان قاشقک، یاد کرده و نوشته است:

«رقّاص ها، نوجوانانی هستند که موهای سرشان را از ته تراشیده اند و فقط دو رشته موی بلند باقی گذاشته اند، که تا روی گوششان پایین می افتد. لباس آنها، چیزی شبیه لباس زن های اروپایی ست. قطعات میان تهی کوچکی از مس و شبیه قاشقک های اسپانیایی در دو دست می گیرند و مانند اسپانیولی ها آن را به کار می برند» [56].

ظاهراً در مجامع شهری و یا روستایی دور از پایتخت و در محافل خانوادگی و جشن و سرورها و عروسی های سنتی، تنها ساز مورد استفاده که به عنوان آلتی کوبه ای و ریتمیک به کار می رفته، تشت یا سینی های برنجی و مسی بوده است که هنوز هم در آبادی ها و روستاهای بسیاری از نقاط ایران معمول است.

«فریا استارك»، در توصیف نسبتاً دقیقی از مجلس عروسی، در یکی از روستاهای قزوین، به این موضوع و برخی دیگر از ویژگی های رقص روستاییان این منطقه اشاره داشته و نوشته است:

«دو سینی آورده بودند تا به جای ضرب، از آنها استفاده شود. خاله ی عروس که خانمی بود، با مقدار زیادی زنجیر و گلوبند و از دور، مانند اصنام هندی می نمود، چهار زانو نشسته و فوراً [با سینی ها] به ضرب زدن پرداخت. زنان یکی پس از دیگری کف زنان رقصیدند. کسانی که می رقصیدند، دستمالی به دست داشتند و در ابتدای ورود به صحنه، دستمال را دور سکه ای سیمین می پیچیدند و به عقب پرتاب می کرد. آنها به طرز جالبی در رقص آزادی عمل داشتند، با بند انگشتان صدا درمی آوردند و در حالی که پاهایشان به هم نزدیک بود، به هوا می پریدند» [57].

«پولاك» نیز به استفاده از دستمال، در رقص ها اشاره داشته و نوشته است:

«دستمال، از نظر زنان، دارای راز و رمز خاصی ست که از آن کنایه ها و اشاراتی استنباط می شود و به هنگام رقص نیز از آن برای ایجاد فیگورهای مختلف استفاده می کنند» [58].

به غیر از شاردن، «کاسپار درووِیل» نیز از جمله ی سیّاحانی ست که به طور ویژه ای به تمهیدات و مسائل حاشیه ای رقص های درباری و رقصندگان حرمسراها توجه نموده و مشاهدات خود را در خصوصیات این گونه رقص ها و رقّاصان آن نگاشته است:

«رقاصه ها، فقط در حرمسراها برنامه اجرا می کنند و رقص آنها خیلی بانزاکت تر از رقص مردهاست. رقاصه ها، معمولاً بسیار زیبا هستند و در کارشان مهارت دارند، حرکات شان بدون آن که هرزگی دربر داشته باشد، شهوت انگیز است، آنها مانند مردها، قاشقک هایی در دست دارند و با آواز زن ها همراه با سه تار می رقصند و قاشقک می زنند، موی بافته ی سرشان، با سلیقه ی بسیار، به وسیله ی دستمال نازکی با حاشیه ی زردوزی، بالا نگاه داشته شده، فقط دو رشته گیسوی بلند، از دو سوی صورتشان آویزان است. کفش های معمولی که برای راه رفتن هم چندان راحت نیست، بالطبع برای رقصیدن هم مناسب نمی باشد و از این رو، رقاصه ها یک نوع کفش راحتی به پا می کنند و یا حتی با پای برهنه هنرنمایی می نمایند. از روی انگشتان، تا زیر قوزك پا، با حنا رنگ شده و به نظر می آید که کفش های نارنجی بر پا دارند» [59].

«تاورنیه» نیز در خصوص این گونه رقص ها، شواهدی به دست داده که در آن موضوع خاص و ناگفته ای وجود ندارد [60]. اما نکته ی جالب توجه در مطالب ارائه شده از سوی «کاسپار درووِیل» پیوستن ژانر تصنیف خوانی به رقص است. می توان گمان داشت که این فرم از رقص و آواز، مربوط به دوران بعد از صفویه باشد. هرچندبرخی از گونه های رقص قومی و بومی در نواحی ایران، توأم با آواز است، اما این ویژگی که رقص در همراهی مطلق با تصنیف و نوازندگان قرار

می گیرد، شکلی متأخر است. به هر صورت در مجموعه ی مدارکی که در رابطه با هنر رقص، از سوی منابع دوران یاد شده ارائه شده است، دو موضوع، شاخص است.

اول این که بیشتر اطلاعات در سفرنامه ها و منابع، مربوط به گروه رقصندگان درباری و شهری ست. این گونه از رقص ها اگرچه تا حدود زیادی متأثر از رقص های بومی است، ولی در اندازه های وسیعی دستخوش تغییرات سطحی و درنتیجه تا حدود زیادی شیرین شدند. بروز این خصیصه، ناشی از سطحی نگری، خوش باشی های بی حد و حصر و وضعیت فرهنگی دربار و مجامع اشرافی بوده است. در نتیجه شهرها و روستاهای بزرگ که در اثر حضور سطوح مختلف عناصر حکومتی و رسوخ فرهنگ دیوانی و عوارض ناشی از آن، در جهت هماهنگی با این فرهنگ، به آن تأسّی می ورزیده اند، این گونه رقص ها و یا فرم های شبیه به آنها را جایگزین رقص های قدیمی تر نمودند.

شاخصه ی دیگر، شبیه بودن همه ی انواع و عدم تنوع در فرم و حالات این گونه رقص هاست. بدیهی ست این همسانی در فرم و فیگور، ناشی از الگوبرداری واحد مجریان جدیدتر، از منشاء شکل یافته ی درباری رقص های به اصطلاح مجلسی ست.

استفاده ی وسیع و مستمر این گونه از رقص ها، در شهرها و روستاهای بزرگ و هم جوار و طی سالیان دراز، منتج به شکلی از رقص گردید که تا چند دهه پیش نیز در مجامع شهری، تحت عناوین رقص های مجلسی و گاه در آغاز یا خاتمه ی نمایش های روحوضی و تقلید ادامه داشته است. این رقص ها درنهایت با تغییرات بسیار زیاد، به تماشاخانه ها، کاباره ها و حتی سینما راه یافته و درنهایت، از بیست و چند سال گذشته، در شهوانیّت و ابتذال کامل درغلتید و درنتیجه ی تعارض مطلق با سیاستگزاری های فرهنگی در ایران، به طور کامل در پرده ی محاق قرار گرفت.

رقص آیینی در مناطق

مجموعه تظاهرات و حرکاتی که در گذشته با عنوان رقص، در محافل و مجالس درباریان، اشراف، اعیان شهری و نیمه شهری و فرهنگ وابسته به آن شکل یافته بود، به فراخور این فرهنگ، هر روز تا روزی دیگر، از خصیصه ها و جوهره ی هنری خود دور می گشت، اما در اقصی نقاط کشور، اقوام و طوایف مختلف، همچنان به اجرای رقص هایی می پرداختند که از یک سو، ریشه در تاریخ زندگی، اجتماعی آنان داشته و از دیگر سو، سرشار از روح زندگی حرکت، تپش و پویایی بود. این رقص ها، همانند همه ی پدیده ها و خلاقیت های هنر فولکلور، برآمده از ریشه ای ترین مفاهیم حیات بوده اند و درنتیجه، در انطباق کامل با ساختار معیشتی، فکری، اخلاقی، زیباشناسی و ذوق قومی قرار داشته اند؛ بنابراین مهم ترین خصیصه ی این گروه از رقص ها، خاستگاه اجتماعی آنهاست.

باید گفت، به رغم روند غیرمتعارف تغییراتی که این هنر، در جوامع رسمی پیش گفته داشته است، رقص های مناطق، همچنان اصالت های پیشین و ذاتی خود را حفظ نموده و تا سه چهار دهه ی گذشته، به طور فعال در عرصه ی فرهنگ اجتماعی، اعم از روستایی و ایلی حضور داشته اند.

تنوع و گوناگونی گروه رقص های قومی مناطق ایران، به اندازه ای ست که حتی نام بردن از همه ی آنها در یک مقاله آسان نیست. با این همه، تلاش بر این است تا به اختصار، شاخص ترین رقص ها و حرکات موزون نواحی ایران بیان شود، اما پیش از ارایه این فهرست، لازم است گفته شود که هنوز بیشتر رقص هایی که به صورت جریانی زنده و فعال حضور خود را در میان مردم مناطق کشور استمرار بخشیده اند، به نحو آشکار و پنهان، از ریشه های باورمدارانه برخوردارند. دو جریان ملهم از اعتقادات آیینی و مذهبی که قبلاً به آنها اشاره نموده ایم، بر بستر چنین تفکراتی تداوم یافته اند. در عین حال، بخش وسیعی از جریان سوم، که بیشتر به مفهوم خاص و معمول رقص نزدیکند، هنوز با عنوان بازی شناخته می شوند. درحقیقت عنوان بازی، بنا بر توضیحات پیشین، نشان دهنده ی انشقاق این دسته از رقص ها از آیین هاست. تعمق در روند تاریخ این هنر نشان می دهد، حضور اعتقادات کهن یا لااقل قدیمی، به فلسفه ی هستی و زندگی، به واسطه ی این هنر، ادامه یافت، حتی اگر این استمرار ناخودآگاهانه و ناشی از عادت و تکرار بوده باشد.

در حال حاضر، کمرنگ ترین نمونه های آیینی

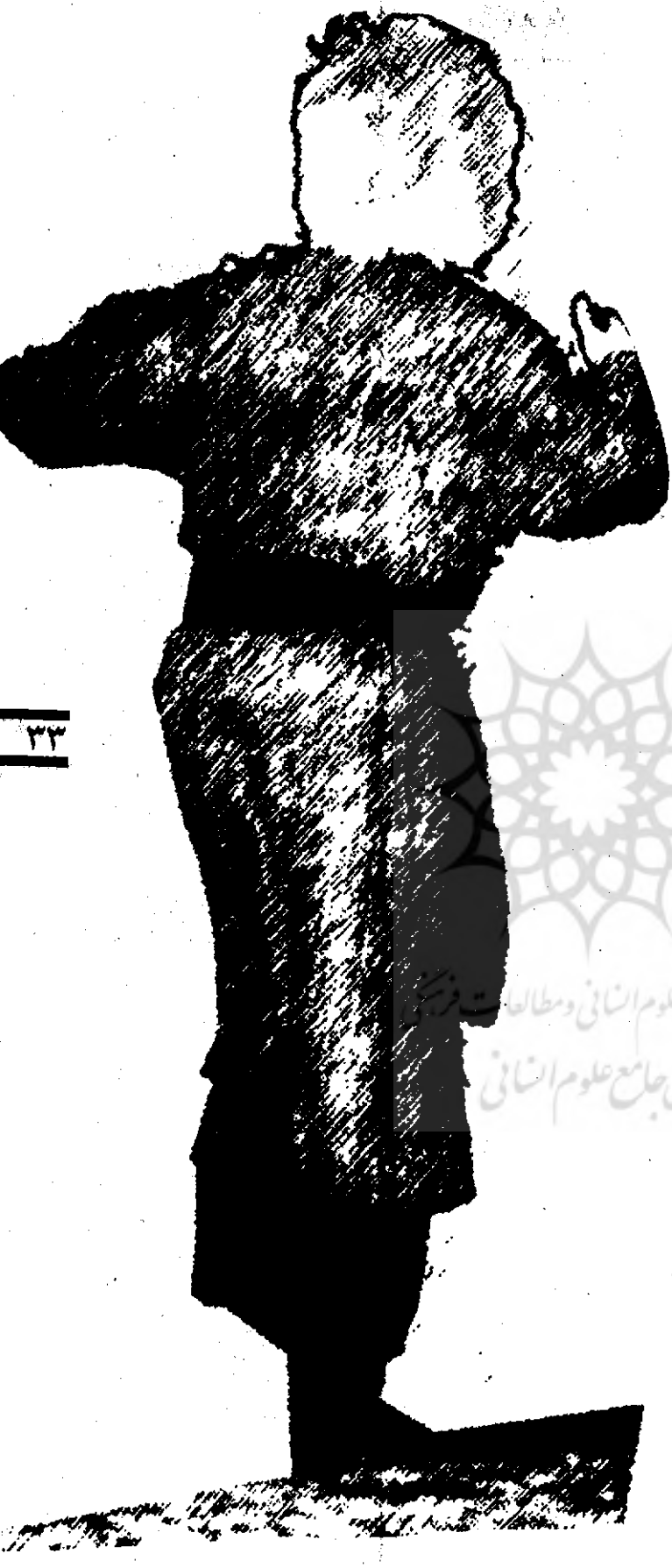
حرکات موزون، مربوط به مراسم پرده داری ست. این داوری که حرکات، رقص ها و ادعیه ی مراسم پرده داری (پرده خوانی)، تنها در انحصار ترکمنان و ترکان شرقی ستا، قضاوتی نادرست است؛ چه براساس اسناد تاریخی و از جمله سندی که جوینی ارایه نموده است، اقوام مختلف این فلات، این آیین را مورد استفاده قرار می داده اند. بعدها نیز برخی حرکات و اعمال این ژانر، با تغییراتی، به دیگر مراسم آیینی و مذهبی راه یافتند، چنان که در حال حاضر نیز میان رقصی که به نام ساختگی و بی مسمّای رقص خنجر و یا ذکر خنجر، اشتهار یافته و همچنین گونه ای آیینی تر، با نام پرخوانی یا پری خوانی، با نمونه هایی از مناسک و مراسم آیینی و مذهبی، در نواحی ساحلی جنوب و جنوب شرقی ایران، همانندی هایی وجود دارد.

این وجه مشترک، بیش از هر چیز نطفه ی تفکری ست که به صورت نامرئی، در ذات بیشتر سازه هایی چون مولودی های اهل سنت، زار، نوبان، لیوا و پرخوانی وجود دارد، چه از نظر بسیاری از پژوهشگران فرهنگ مردم، دیدگاه های بدوی با کیفیات و میزان های مختلف، بخشی از جوهره ی تفکر و جهان شناختی این گروه از مناسک و آیین ها را تحت تأثیر قرار داده است. «الیاده تردید ندارد برخی از خوارق عادات متصوفه به عمق درونی کهانت و به خصوص عقاید شمن ها باز می گردد. برخی افراد، به دلیل قرابت بعضی آیین های متصوفه به شمن ها، عقیده دارند که آداب و رسوم شمنی از طریق مغول ها به صوفیه معرفی شده است». [۶۱] با این حال، نقش صوفیان دوره گرد نقشبندیه نیز در انتقال برخی از دیدگاه های شمنی، از شرق ممالک اسلامی به نواحی غربی تر، می تواند قابل تأمل باشد. آن چه مسلم است، به رغم خمیره ی شمنی گروه کثیری از این آیین ها، بعدها هر کدام به شکل و شیوه ای خاص و در اندازه های متفاوت از فرهنگ اسلامی و در درجه ی بعدی از فرهنگ های ایرانی، ترکی، عربی و حتی ایلی و طایفه ای فلات ایران متأثر شده اند. به طور طبیعی، این تأثیرپذیری از نظر حرکات و اعمال نیز، همسانی هایی را میان آیین های نواحی مختلف در پی داشته است. بدین ترتیب بیشتر نقاط اشتراک این آیین ها، هم قومی- قبیله ای و هم فرقه ای ست.

این نکته قابل توجه است که مجریان این گروه از آیین ها و رقص ها، عموماً در طیف گروندگان به مذهب و سنت و جماعت و فرق وابسته به آن قرار دارند. نکته ی یادشده، به منزله ی چشم پوشی از اعمال آیینی و مناسک مشابه فرقی نیست که در انتساب به مذهب شیعه قرار داشته و در اصطلاح به غلات شیعه شهره شده اند، اما در هر صورت، رقص و سماع در مناسک و آیین های گروه اول، چه از نظر کثرت آیین ها و چه از نظر شدت عمل و تنوع در رقص ها، قابل قیاس با گروه دوم نیست. مقایسه ی سماع پرتحرك تر و دامنه دارتر درویشان قادری، با مراسم ذکر و سماع فرق اهل حق و خاکسار، نمونه ی این مدعاست. خاصه این که مجریان رقص ها و بازی های آیین هایی که در ارتباط با فلسفه ی تسخیر قرار دارند، عموماً در گروه اول جای دارند. این آیین ها با وجود اشتراك ذاتی در فلسفه و خاستگاه و برخی حالات و پزهای مشترکی که به رغم فاصله ی جغرافیایی و یا قومی نسبت به هم دارند، ملاحظه می شود در بسیاری از رفتارها و حرکات گروهی و فردی، به طرز شگفت انگیزی با گروه دیگر در تناقض قرار دارد. این تناقض گاه در انتظار و خواست مجریان از اعمال خود و نیز نتیجه و حال روحی و جسمی حاصل از هر آیین نیز مشاهده می شود. بدیهی ست، مقایسه ی همه ی ریزه کاری ها، حالات و حرکات این گروه پرتعداد از آیین ها و مناسک، کاری دشوار است. با این حال، بررسی و تطبیق برخی اختلافات و همانندی ها، در فهم کلی و رابطه ی این آیین ها بی تأثیر نیست.

پُرخوانی:

بهتر است این مقایسه را با بررسی آیین پرخوانی آغاز کنیم که آیینی مربوط به شرق فلات ایران است. آیینی که در حال حاضر، دست یابی به نمونه ی زنده ی آن تقریباً غیرممکن گردیده است. در وهله ی اول چیزی که در این آیین جلب نظر می کند، عدم وجود هر نوع ساز کوبه ای ست. حتی حضور ساز و آواز در ابتدای مراسم، به هیچ وجه ارتباطی با رقص و حرکات موزون آن ندارد. بنابراین عامل دیگری می باید وظیفه ی ایجاد وزن و هماهنگی در ریتم رقص را به عهده داشته باشد. این وظیفه به گونه ای نامرئی، از طریق اصوات ته حلقی و غیرمفهومی، اجرا شده و به عنوان آکسان، هماهنگی و جهش مستمر مجریان و حرکات موزون دست ها و



پاها را به عهده دارد و با این که شعر و آواز، به طور متناسب از سوی پرخوان و رقصندگان شنیده می شود، اما باز همین اصوات نامفهوم، عامل اصلی در انسجام و گردش حرکات موزون هستند. حرکات موزون، در دو حالت نشسته و ایستاده اجرا می شوند؛ اگرچه حالت نشسته ی آن به صورت انفرادی و توسط پرخوان اجرا گردیده و بیشتر از حرکات موزون، به جهش ها و حرکات های بی قاعده قابل تعبیر است. رقص ایستاده به صورت دایره وار بوده و چرخش مداوم حول نقطه ی این دایره که همان بیمارست، تقریباً تا پایان مراسم ادامه دارد. در همین جا لازم است گفته شود که رقص اصطلاحاً خنجر، قطعاً فرمی ملهم از پرخوانی ست که برخی تمهیدات و آداب و اوراد اولیه و همچنین حضور «بخشی» از آن حذف گردیده است. به عبارت دیگر، این آیین را در مقایسه با پرخوانی، باید نوعی بازی قلمداد نمود. با این وصف، در رقص خنجر، توجه تأکید مشخص به «تنگری» یعنی آسمان یا خدای بزرگ، جایگاه پررنگی اشغال نموده و از این نظر به فلسفه ی شمن و جوهره ی آیینی نزدیک است.

مولودی خوانی:

اما در گروهی از مولودی ها که توسط ساکنان بنادر و جزایر جنوب و تنها به مناسبت میلاد پیامبر اسلام به اجرا درمی آید، ریتم اشعار و آوازها، به همراه سمه (Sama) ـ که آشکارا نام آن برگرفته از سماع فرق است ـ هماهنگ کننده ی حرکات و اعمال موزون رقصندگانی ست که تنها به صورت نشسته به سماع می پردازند. درواقع دایره، نقشی کلیدی در هماهنگی و توازن رقصندگان دارد. بازتاب درونی و جسمانی، در رقصندگان پرخوان و ترکمن ومولودی خوانان جنوب نیز دوگانه است.

تقریباً برداشت و اهداف هر گروه از مجریان این دو آیین، در مغایرت با یکدیگر قرار دارد. پری خوان و رقصندگانش، در صددند تا به واسطه ی ادعیه، اوراد، آواز و رقص، عملی تسخیرگونه به انجام رسانند، لذا خود کم تر از فیض درون و کیف حاصل از آن بهره می برند. در حالی که مولودی خوانان، پس از ساعت ها حرکات موزون، به اصطلاح مست شده و به نوعی سکر و خلسه و شفایابی و استغنا یا به تصور خود، به تشعشع ملکوتی ذات حق نزدیک می شوند. از

منظری دیگر، حرکات موزون مولودی خوانان، هم به لحاظ سبک و سیاق اجرا و هم از نظر حالاتی که بر آنان مستولی می شود، به فرق قادری و اهل حق نزدیک می شود. با این حال، آنان هرگز در مراسم خود، خبر از اشعار برزنجی و تعداد معدودی اشعار شناخته شده و مأنوس سود نمی جویند. تأکید بر کلمه ی اللّه در پایان این گونه اذکار و مولودی ها، وجه مشترك دیگری ست که تنها بین آنان و پری خوان و رقصندگانش موجود است و این کلمه شاید یکی از شاخص ترین وجه گرایش اسلامی و مذهبی مولودی خوانان و پری خوانان باشد، در حالی که دیگر فرق، با اشعاری به غایت متنوع و بدیع و بیشتر با مضامین عرفانی و حتی غنایی، خاستگاه فرقه ای خود را آشکار می سازند.

در همین جا لازم است اشاره شود که مولودی های اهل سنت جنوب، به ویژه هرمزگان که به مناسبت ولادت پیامبر اسلام به اجرا درمی آید، تا حدود زیادی به مولودی های مراسم مشایخ در این منطقه و حتی بلوچستان نزدیک است. تنها تفاوت فاحش مولودی های این دو مراسم اضافاتی ست که در اوج ملودی های مراسم بلوچی مشایخ، اتفاق می افتد و مستان، که مریدان خالص مشایخ هستند، در انتهای مراسم، به اشاره ی چاووش، در حالی که بر تکان های بدن خود می افزایند، با جهشی ناگهانی آلاتی برنده را در شکم خود فرو می کنند و سپس با حالات روحی ویژه ای، آلت برنده را از شکم خود خارج می سازند.

از متنوع ترین انواع مولود های این منطقه، مولودی ست که به خاطر شیخ سید غلام رسول گرفته می شود. در شش شب از هفت شب مولود، ساز و دهل نواخته و رقصندگان به رقص می پردازند. «در شب هفتم، همه تا صبح بیدار مانده، به رقص و پایکوبی مشغول می شوند. در این شب، مراسم چوب بازی آغاز می شود... بازی دیگر این مولود، یک بازی نمایشی ست. ابتدا چند نفر به صورت پری (Pari) آرایش نموده، لباس های رنگی مخصوص می پوشند. دوخت این لباس ها طوری ست که انسان را شبیه خفاش نشان می دهد. یک نفر لباس قرمز، دیگری لباس سبز و سومی لباس زرد می پوشد که به جای سرخ پری و سبزپری و زردپری به میدان می آیند. دو نفر هم که اغلب از مردان هستند، لباس سیاه و قرمز می پوشند که به جای دیو سیاه و دیو قرمز می باشد. البته دیو سرخ وجود ندارد، ولی استثنائاً در این مجلس، به جای دیو سفید، دیو سرخ ظاهر می شود که علتش را خودشان هم نمی دانستند. یک نفر هم لباس آخوندی می پوشد. چند زن و دختر، لباس عروس می پوشند. در این موقع دیوها به عروس ها حمله می کنند تا آنها را بربایند، ولی پری ها نمی گذارند... این بازی نمایشگر آن است که عروسی سید غلام رسول به انجام می رسد و حضور آخوند، برای عقد عروس با اوست، ولی دیو مانع شده و سیدغلام رسول غیب گردیده است. در این مجلس، دو نفر را شبیه کفتار لباس می پوشانند که چهار دست و پا حرکت می نمایند و به دور عروسان می گردند و بچه ای را که کلاه کاغذی بلندی بر سر دارد، بر گردن کسی سوار کرده و می گردانند. علاوه بر این افراد که بازی گران اصلی این نمایش هستند، عده ای هم ماسک زده و به صورت ناشناس، به مجلس رقص درمی آیند. این برنامه تا صبح ادامه دارد. خوانندگان اشعار بلوچی و رقصندگان (زن و مرد با هم) هنگام رقص اشعاری می خوانند». [۶۲]

سماع:

شکلی دیگر از حرکات موزون، رقص یا سماع گروه هایی ست که برداشت فرقه ای آنان از مذاهب شیعه و سنت، با شدت و حدّت بیشتری همراه است. پرداختن به مبانی فکری و اعتقادی این نحله ها و علت العلل و ریشه یابی مناسک و آیین های شان که بیشتر در مغرب ایران و به طور پراکنده در سایر نواحی حضور دارند، به دلیل تعدد در گروه و تفاوت های کلی و جزئی در آداب، به تحقیقات و مباحث جداگانه ای مربوط است، اما از دریچه ی این مبحث، آداب و مناسک این گروه ها، غالباً با نوعی ذکر، با عنوان «ذکر جلی» و انواع رقص و سماع توأم است. در بخش های پیشین این مقاله، مشهورترین فرقی را که در جم خانه ها، خانقاه ها و تکایای شان به اجرای سماع می پردازند، به اجمال معرفی نموده و به نحوی اجمالی به تشریح برداشت آنان از انواع ذکر و سماع و تواجد پرداخته ایم.

زار، نوبان، مشایخ:

مراسم آیینی دیگری که با انواع حرکات موزون و رقص ها همراه است، مراسمی ست که با نام های

مختلف زار، نوبان، مشایخ و ... و البته با تفاوت هایی نسبت به هم، در سراسر مناطق جنوب و جنوب شرقی ایران رواج دارد. با وجود تحقیقات انجام شده از سوی تنی چند از محققان داخلی و خارجی، هنوز این جریان پیچیده که با باوری نسبتاً مشابه در بسیاری از مناطق غرب آسیا و افریقا، مانند جزایر خلیج فارس و دریای عمان، یمن، حبشه، تانزانیا و سومالی بین مسلمانان و مسیحیان بومی رواج دارد، با ابهاماتی رو به روست.

فلسفه ی تسخیر، بنیان اعتقادی این گروه آیین ها را تشکیل می دهد؛ زار، نوبان، مشایخ و لیوا، چه از نظر صوری و چه ماهوی، پیوندهای واضحی با آیین شمن دارند. در عین حال، مظاهر و مفاهیم اسلامی، به صورت کلمات مقدس و انواع تظاهرات دیگر، همچون پرچم های مزین به لااله الاالله بروز می یابد. ادعیه و اوراد، گاه نامفهومند و ظاهراً از ادیان اولیه ی بومیان افریقایی و زبان های سواحلی سرچشمه گرفته اند. دیگر ادعیه و اوراد، از مناسک دینی اسلامی الهام یافته و بعضی نیز کاملاً از مراسم دینی مسلمانان استخراج شده اند.

در حکمی کلی باید گفت: منشأ چنین پدیده هایی در ارتباط با اعتقادات اولیه ی ساحل نشینان، یعنی جادو دینی و تسخیر قرار دارد؛ گو این که پس از گذشت قرن ها از پذیرش اسلام، از سوی ساکنان این مناطق، به مرور مضامین این گونه آیین ها، با برخی دیدگاه ها، اعتقادات و مناسک اسلامی آمیخته است. وجود اصطلاحاتی همچون باد مسلمان و باد کافر و یا اعتقاد به غیب شدن «بادها» و «مضراتی ها» در ایام رمضان و محرم که معتقدان، به آن «بندشدن» می گویند، همه حکایت از نفوذ اعتقادات اسلامی در این آیین ها دارد. علاوه بر این، در درمان و یا تسخیر، همواره موضوع «توسل» و دعاها و ذکرهای اسلامی، جایگاه ویژه ی خود را دارا می باشند. بنابراین فلسفه ی وجودی چنین آیین هایی را می باید سوغاتی افریقا دانست[۴۳] که از قرن ها و یا شاید هزاران سال پیش، توسط مهاجران، خصوصاً سیاهان، به مناطق داخلی ایران آورده شد و بعدها به اشکال مختلف، تحت تأثیر فرهنگ و اعتقادات ساکنان بومی قرار گرفت.

در تعریفی کلی از چگونگی فلسفه ی پیدایش این گونه آیین ها، ساحل نشینان اعتقاد دارند بادها، موجودات ناشناخته و مرموز و ارواح مانندی هستند که بر جان آدمیان چنگ می افکنند و با شرارت هایی اغواگرانه، بیماران خود را به مصائب و آلام بی شماری دچار می سازند. رهایی از چنگال وحشت انگیز بادها، سفره انداختن، خون ریختن و بازی و رقص است. براساس این باور، بادهای گوناگون، هر یک با تمهید و روش خاص و معینی تسخیر شده و یا به قول بومیان، از مرکب خود که فرد مبتلا به باد است، پیاده می شوند. پیچیدگی این اعتقاد و آیین های مربوط به آن، به اندازه ای ست که غوطه ورشدن در آن، ما را از اهداف اصلی این مقوله که بررسی رقص ها و حرکات موزون است، دور می سازد. لذا در این بخش، تلاش می شود تا ضمن اشاره به سه گروه عمده ی بادهایی که جهت رهایی بیماران از آنها، به بازی و رقص نیاز است، موضوع اصلی این را دنبال می نماییم.

بادها در سه گروه کلی نوبان، زار و مشایخ جای دارند. از میان این سه گروه، مشایخ و نوبان که بادهای مسلمان هستند، کم خطرترند. زار بادی نامسلمان و در عین حال گسترده ترین و خطرناک ترین بادهاست. زارها بیش از هفتاد نوع هستند و پس از نفوذ در کالبد مبتلایان، بیماری های مختلفی ایجاد می کنند.

«وقتی بابا و مامای زار، احتمال بدهند که شخصی مبتلا به یکی از زارها شده ...، برای بیرون کردن جن، شخص مبتلا را می خوابانند، انگشتان شست پاهایش را با موی بز به هم می بندند. مقداری روغن ماهی هم زیر دماغ مبتلای زار کشیده و چند رشته موی پر هم آتش زده، زیر بینی وی می گیرند و بعد بابا با خیزران جن را تهدید می کند که از بدن وی خارج شود و با ضربه هایی که به تن بیمار می زند، جن با جیغ و داد و ناراحتی زیاد، مرکبش را رها کرده و فرار می کند. بعد از فرار جن، تنها باد زار در کله بیمار است و برای زیر کردن زار، سفره و بساط و بازی و آواز و نذر و نیاز لازم است و همچنین خون و قربانی. برای تشکیل مجلس بازی، روز پیش، زنی که خود از اهل هواست، خیزران به دست، راه می افتد و تک تک درها را می زند و اهل هوا را برای بازی دعوت می کند. این زن را خیزرانی می گویند. بیشتر دعوت شدگان، دختران هوا هستند؛ دختران یا زنان جوان و بالغی که صدای خوش دارند و خوب آواز می خوانند و حرکاتشان نرم است و مجلس بازی را رنگ می دهند. دختران هوا، در تمام مجالس اهل هوا جمع می شوند و همراه مردها، دم می گیرند و

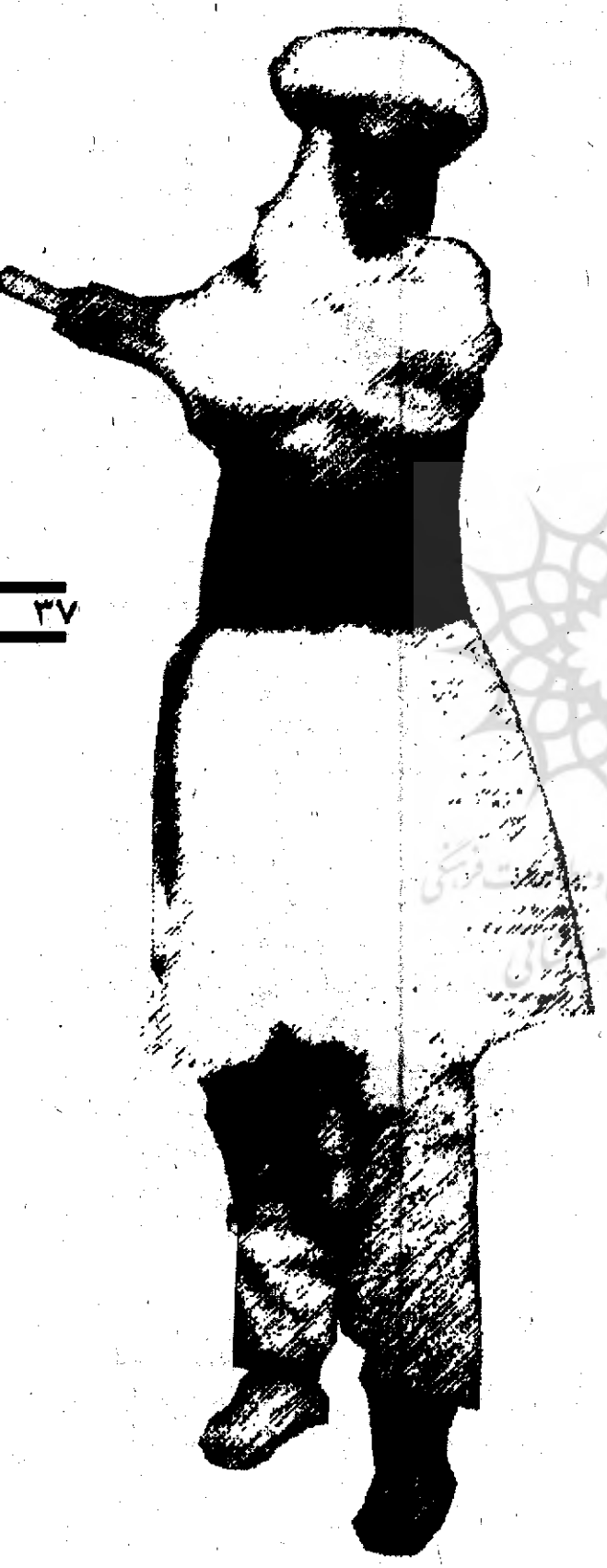
بازی می کنند. به هر صورت مجلس زار چنین تشکیل می شود که بابا یا مامای زار، با دهل های مخصوصش در صدر مجلس قرار می گیرد. بابا، دهل یک سر و بزرگ «مودندو» را می زند و همیشه روی چارپایه ای، عقب دهل می نشیند. کنار دهل «مودندو» یک دهل بزرگ دو سر معمولی گپ دهل می گذارند و کنار آن دهل دیگری به اسم دهل سر و همه ی این دهل ها، باید در یک ردیف باشند. «مودندو» را اغلب خود بابا می زند و دهل های دیگر را کسان دیگر.

جلوی «مودندو» همیشه سینی نقره یا ورشویی می گذارند که داخل آن «گشته سوز» و «کوندروك درمانی» را در ظرف مخصوصش ریخته اند. در آغاز مجلس، در «گشته سوز» آتش می ریزند و مقداری کوندروك درمانی را توی آتش دود می کنند. بابا اول «مودندو» و بعد «گپ دهل» و بالاخره «دهل کسر» را دود می دهد و بعد «تنگ» شان را می گیرد و سر جایشان می گذارد. قبل از شروع مجلس، سفره ی مفصلی پهن کرده اند که در این سفره همه چیز موجود است. از انواع غذاها گرفته تا گیاهان معطر و انواع ریاحین جنوب و میوه ی «کنار» و خرما و گوشت و خونی که برای مبتلای زار سر سفره لازم است. خون سر سفره، خون قربانی زار است و این قربانی، معمولاً یک بز است که در همان مجلس، سرش را بریده، خونش را درون تشتی سر سفره گذاشته اند. معمولاً تا باد خون نخورد، به حرف درنمی آید. بنابراین برای این که خوب فهمیده شود باد چه می خواهد، لازم است شخص مبتلا خون بخورد. خون خوردن، نشانه ی شدت وابستگی شخص مبتلاست به اهل هوا. اعتبار مقام هر بابا یا ماما، به تعداد خون هایی که خورده است، بستگی دارد. مثلای گویند فلان بابا، سه خون خورده است و بهمان ماما پنج خون. در مجلس زار، برخلاف مجالس بادهای مسلمان، آوردن اسم خدا، رسول و ائمه اطهار، حرام است و اگر نام یکی از مقدسین و ائمه بر زبان یکی برود، زار به هیچ صورتی زیر نمی شود، بنابراین هر کسی که وارد مجلس زار می شود، کفش هایش را بیرون مجلس درمی آورد و بدون سلام گفتن، در ردیف و جرگه ی «اهل هوا» می نشیند. در موقع نشستن، با هیچ یک از حاضرین مجلس نباید صحبت کند. اگر چای یا قهوه برایش آوردند، بعد از صرف چای یا قهوه نباید استکان یا فنجان را به زمین بگذارد، بلکه باید منتظر بشود تا خادم مجلس بیاید و ظرف را از دست وی بگیرد. هیچ کس نباید بلند بلند حرف بزند. اصولاً صحبت کردن در مجلس زار جایز نیست و اگر کسی خلاف این عمل کند، حدّ رویش می افتد و این حد را بابا یا مامای زار تعیین می کند. به هر حال، بابا یا ماما با تکان دادن خیزرانی که به دست دارد، مجلس بازی را شروع می کند. خود بابا سر وقت یکی از دهل ها و اغلب سر وقت «مودندو» می رود و شروع می کند به کوبیدن و شعر خواندن و غنی کردن. مجلس که گرم شد، دیگران هم همراه آواز بابا دم می گیرند. آواز و اشعار زاران، در سواحل افریقا، همه به زبان سواحلی ست. بابا با وجود این همه، ساعت ها می تواند به زبان ناآشنای سواحل غنی بکند. در شعر زیر بعد از سه چهار بیت عربی، اشعار به سواحلی تبدیل می شود.

کل زار وفو
وانا ما وفونی
شیخ شنگر رضو
و انا مارضونی
و زفنا و زفش نایی
دوئی و انت دوئی
...

در مجلس زار، شخص مبتلا را همیشه پهلوی بابا می نشانند. بعد از یک مدت بازی، مبتلای زار آرام آرام تکان می خورد و معلوم می شود باد در بدنش به حرکت درآمده است. بازی زار در سواحل ایران، به صورت نشسته درآمده است.

مجلس بازی در سواحل، همیشه در فضای باز اجرا می شود. بدین ترتیب که تمام اهل هوا، به صورت دایره جمع شده، حلقه می زنند و شخص مبتلا را در وسط حلقه می نشانند. دهل های زاران سواحلی، خیلی بزرگ تر از جاهای دیگر است. هنوز عده ای از تل هوا هستند که چنین مراسمی را به یاد دارند. با وجود این، اگر خوب تحقیق شود، در بعضی جاها، هنوز هم زار را سر پا بازی می کنند. مثلاً در بندر چارك، به همان صورت قبلی، بازی را سرپا می رقصند؛ درست مثل نوبان یا لیوا. در مجلس زار، زن و مرد با هم جمع می شوند و کنار هم می نشینند. بازی معمولاً چندین شبانه روز طول می کشد. حتی دیده شده که بعد از هفت روز کوبیدن و آواز زار یکی پایین می آید و تکان



می خورد. به هر صورت در تمام مدت شبانه روز، هیچ کس از مجلس بازی دور نمی شود و آنهایی که خسته شده اند، روز را در همان جا به خواب می روند و سیاهی شب پیدا نشده، دوباره شروع به کوبیدن می کنند. به هر صورت، ابتدا شخص مبتلا شروع به لرزیدن می کند و به تدریج تکان ها زیادتر شده، از شانه ها به تمام بدن سرایت می کند. در این موقع صدای دهل ها بیشتر اوج گرفته و آوازها بلندتر می شود. در چنین مرحله ای، علاوه بر شخص مبتلا، زار داخل کله عده ی زیادی هم طلوع می کند و همه در حال سرجنبانیدن از خود بی خود شده، غش می کنند. آهنگ مخصوصی لازم است تا زار زیر شود، بنابراین به تعداد زارها و بلکه بیشتر، وزن و آهنگ بازی تغییر می کند. وزن و آهنگ ها را «دهل کسر» عوض می کنند. «مودندو» و «گپ دهل» تنها سرعت وزن را معین می کنند و اغلب با هم یکنواخت کوبیده می شوند». [۶۲]

این قسم شعرخوانی، موسیقی، بازی، رقص و ادعیه، با تفاوت ها و حذف و حواشی، تقریباً در بیشتر زارها، مانند متوری (Maturi)، شیخ شنگر (Sheyx Shangar)، دینگ مارو (Dingmāro)، ام گاره (Omgāre)، چین یاسه (Chinyase) بوجمبه (Bujambe)، نمرود (Namrud)، بومریوم (Bumaryom) و برخی دیگر از زارها نیز به اجرا درمی آید.

گروه دیگری از بادها، مشایخ نام دارند که البته جزو بزرگان دینی هم محسوب می شوند. به همین خاطر، این گروه از بادها که شیخ فرج، شیخ جنو، شیخ شریف، شیخ شائب، شیخ سیداحمد، شیخ جوهر، شیخ عثمان و... نام دارند، بادهای کم خطرتری هستند و نذر و نیاز نیز می پذیرند. ظاهراً علت ابتلای بیماران به این گونه بادها، بی حرمتی به اولیاء و مشایخ مسلمان است. در اکثر این گروه از بادها نیز، زن و مرد با همراهی دهل ها می رقصند.

از میان مجموعه ی بادها، «لیوا» از سبک ترین و کم خطرترین آنهاست. از همین رو به اصطلاح، جهت «زیر کردن» این باد، اکثر مردان و زنان، در آن شرکت می جویند.

«در این بازی، علاوه بر دهل ها، یکی کرنای بزرگ هم می آورند شبیه سپاز «متوری» که صدایش تا تپه ها و آبادی های دور می رود و به صدای همین ساز

است که جماعت از همه طرف برای بازی می ریزند. «دهل لیوا» همان «پی په» است. دو تا دهل «پی په» را به کمر دهل زن می بندند؛ یکی را جلو و دیگری را به عقب. [انگار که] شخص دهل زن، سوار دهل ها شده است. دهل جلویی را خودش می کوبد و دهل عقبی را یک نفر دیگر با دو تا چوبی که به دست دارد. همیشه در کنار طبال، یک نفر دیگر راه می رود که سینی مخصوصی به دست دارد و چوب های دهل را همیشه توی این سینی می گذارد، ولی به طور معمول، همیشه سه «پی په» و یک «وقوف» به سر بازی می برند. دهل زن، در حال زدن، بازی می کند. وقتی بازی اوج می گیرد، هر کس، هر بادی که داشته باشد، بادش پایین می آید، ولی روی هم رفته، آهنگ های ضربی «لیوا» چنان است که حتی دیگران را هم که اهل هوا نیستند، به رقص می آورد. بازی «لیوا» ساعت ها و روزها طول می کشد و همیشه خاطره ی مطبوعی به جا می گذارد». [۶۵]

لیوای بلوچی، به رغم تفاوت هایش با لیوای دیگر مناطق، در کلیت خود با آنها همانند است. لیوا در بلوچستان بر دو نوع است:

«در مجلس یکی از آنها قره نی یا زمر به کار می رود و سایر سازها، عبارتند از یک دهل بزرگ و مخصوص که از پوست گاو ساخته شده است و با دو چوب و دو دستی بر آن می کوبند و سه تا دهل کوچک ظروف مسین. در مجلس این باد، فقط مردهای جوان می رقصند. این باد صاف (بی خطر) است و بسیار بی کینه می باشد... کسی که این باد را دارد، در مجلس سایر بادها، هنگامی که ساز و دهل و قره نی و سایر سازها نواخته می شود و رقصندگان می رقصند، حالشان دگرگون می شود... نوع دیگر لیوا [در بلوچستان] بوم (Bom) نام دارد که در مجلس آن هم، مردان جوان می رقصند. در مجلس آن از یک دهل بزرگ که با دو چوب و دو دستی نواخته می شود، استفاده می شود و نیز از ظروف مسی که بر آنها می کوبند». [۶۶]

نکته ی جالب توجه این که تقریباً همه ی معتقدان به این گونه آیین ها، از برخی بادهای سبک، همچون لیوا گریزان نیستند و علاقه مندند تا به صورت داوطلبانه، در مراسم آن شرکت کرده و به رقص و بازی بپردازند. درواقع گروهی از بادهای کم خطر، به عنوان تفریحی عمومی مورد توجه قرار دارد. [۶۷] شرکت عموم در این گونه رقص ها، آنها را به صورت مناسک دیگر گونه ای جلوه گر می سازد.

مسئله ی بادها در بلوچستان، ماهیتاً و از نظر ساختار اعتقادی، تفاوتی با موضوع باد در نواحی دیگر ایران ندارد. اما نفوذ رسوم، بازی ها و رقص های بلوچی در آن بیشتر است. درواقع می توان گفت که در بلوچستان، این گونه آیین ها از شکل افریقایی، عربی و ایرانی آن در جنوب شرقی، به هیأت آیین افریقایی، بلوچی، عربی و به شکل کمرنگ تر ایرانی جلوه گر می شود. آداب و مناسک فرقه ای، در آنها قوی تر است و از تنوع بیشتر در رقص و نمایش برخوردارند.

سنگ زنی (کرب زنی):

در اینجا لازم است به تشریح تنها مورد حرکات موزون در مناسک طرفداران مذهب شیعه بپردازیم. طبیعی ست حالات و حرکات دسته های سینه زن و زنجیرزن و قمه زن، از آن میزان قابلیتی برخوردار نیست که بتوان آنها را در رده ی حرکات موزون قرار داد. چه این گونه تظاهرات، به رغم نزدیکی هایی که با ژانر مورد نظر ما دارد، به دلیل حالات محدود، شتاب ناچیز، یک نواختی و معدود و محدود بودن حرکات، به سختی در طبقه بندی حرکات موزون مورد نظر ما جای می گیرد، اما نمونه ی جالب توجه در مناسک و مراسم عزاداری شیعه، مراسم سنگ زنی و یا آن طور که در شمال کشور نامیده می شود، کرب زنی است. کرب زنی را می توان فرمی کامل از حرکات موزون قلمداد نمود. کرب زنان، ابتدا هم نوا با ریتم سنج و وزن سنگین مراثی، دو تکه سنگ یا چوب را به هم می کوبند. در مدخل تکایا که مرثیه خوان، اصطلاحاً اقدام به جوشی یا جوشی خوانی نموده و مراثی را با ریتم های تند و پرشتاب می خواند، کرب زنان، هماهنگ با حرکت جوشی، با حرکاتی سریع و پرش هایی ناگهانی، دو تکه سنگ یا چوب را به تناوب و به گونه ای موزون و خوشایند از درون پاهای خود عبور داده، به هم می کوبند. در ادامه، دست ها به طرف پشت مایل شده و ضربات چوب ها از سمت چپ و یا راست کمرگاه و از قسمت پشت به هم کوبیده می شوند. درواقع کرب زنان ماهر، با جدا شدن از گروه کرب زنان، حرکاتی ادواری همراه با جهش آغاز می کنند و این در

حالی ست که دست ها در حرکتی هماهنگ و سریع، به قسمت پایین پای چپ، پای راست، پشت سر، رو به رو به حرکت درمی آیند. در مدت زمانی کوتاه، حالات و پزهای مختلفی را به اجرا درمی آورند. اگرچه نویسنده ی رسم الحکما در اعتراض به این شیوه ی عزاداری، از آن به عنوان «اطوار» یاد نموده و بر آن می تازد، اما همین اشاره، خود سندی بر پیشینه کرب زنی و حرکات موزون مربوط به آن است. در هر حال تا کمتر از سه دهه ی پیش، سنگ زنی و کرب زنی در بیشتر نواحی ایران، به ویژه در نواحی شمالی البرز، معمول و متداول بود و اجرای حرکات موزون در کرب زنی، اوج هیجانات در تظاهرات مذهبی شیعه و در عین حال تنها مورد حرکات موزون، به معنی واقعی آن در مناسک شیعیان ایران بوده است.

رقص در نواحی

عناوین رقص نواحی را از شمال البرز آغاز می کنیم که قطعاً نفوذ زودهنگام و خودخواسته فقه زیدی[۶۸] و سپس شیعه ی مرعشی، به نوعی از تنوع و تعمیق این هنر کاسته است.

گیلان:

رقص مردانه ی گیلان در پی پیروزی کشتی گیران و نواختن رقاصی مقام یا رقصی مقام، توسط سرنا و نقّاره از سوی مردان به اجرا درمی آید. رقصنده دست ها را بر کمر می گذارد و تنها با پیش و پس کردن پاها، به اجرای رقصی می پردازد که «پابازی» نام دارد. رقص رایج زنان این منطقه، «قاسم آبادی» است. رقصنده، دو لیوان یا استکان را با هر دست خود برداشته که در اصطلاح به آن دس سنج (Das senj) گفته می شود. درواقع تنظیم ریتم رقصنده، توسط ضربات استکان ها یا اشیاء فلزی دیگری صورت می گیرد. دیگر رقص زنانه این منطقه، رقص چراغ است که مجری با قراردادن پایه چراغ گردسوز روشن بر دندان های خود و ایجاد حالتی خاص، به رقص می پردازد. رقص در گیلان انفرادی ست.

مازندران:

سما (Sema)، لاک سری سما یا چکّه سما، تقریباً رایج ترین و در حال حاضر یگانه رقص شناخته شده ی مناطق طبری زبان است. این رقص، عموماً به صورت فردی و گاه به صورت جمعی به اجرا درمی آید. اگرچه سما، رقصی زنانه است، ولی گاه مردان نیز در اجرای رقص شرکت می کنند. لاک سری سما رقصی تند و پرشتاب است که با لرزش های مواج و عمودی اعضاء بدن همراه است. این رقص، عاری از فیگورهای متنوع است و در اجرای دسته جمعی آن، افراد رقصنده به طور مستقل و بدون ارتباط با یکدیگر عمل می نمایند. چکّه سما، اگرچه رقصی متعلق به شمال البرز است، اما در اکثر آبادی های کوهستانی و کوهپایه ای جنوب البرز نیز مورد استفاده است. در همین جا لازم به ذکر است که در جنوب البرز و به ویژه در استان سمنان نیز، تا چند دهه پیش تر، دو نوع رقص رایج بوده است. یکی رقص چوب یا چوب بازی، که ملهم از رقص اهالی سبزوار خراسان است و دیگر رقص آتش، که بیشتر توسط ساکنان حاشیه ی کویر به اجرا درمی آمده است و احتمالاً توسط اقوام مهاجر باسری فارس، به این مناطق آورده شده است.[۶۹]

کردستان و کرمانشاه و لرستان:

رقص در کردستان، هریرهٔ نامیده می شود، نامی که در شمال خراسان با تحریف، به نوع خاصی از رقص گفته می شود. کردستان نیز از مناطق کم نظیر تنوع رقص در ایران محسوب می شود. رقص های گروهی مردانه، زنانه و انفرادی از گونه های مختلف رقص در این منطقه هستند. رقص هایی با نام سه پی، چپی راستی، سه چار، داغه و گرویان، شلان، تنها نمونه های اندکی از گونه های مختلف رقص در این منطقه هستند. در کرمانشاه نیز رقص های سه چار، گردیان (گریان)، چپی، فتاپاشایی و خان امیری، تنها چند نمونه از مجموعه ی رقص این منطقه به شمار می آید. در لرستان نیز تنوع رقص قابل توجه است؛ علاوه بر شمشیربازی و ترکه بازی، نوعی چپی، همانند چپی کرمانشاهی نیز متداول است.

بلوچستان:

در بلوچستان، رقص هایی چون دولت، چاپ زابلی، رقص زابلی، گران چاپ، سه چاپ، کلمپور، چوچاپ، شمشیربازی و دوچوبه رواج دارد. مرکزیت

این گروه از رقص ها، در دلگان است. در منطقه ی میرجاوه نیز رقص هایی چون چاپ سرحدی، یک لت، دو لت و سه لت رایج است و این به غیر از چوب بازی گروهی است که همانند چوب بازی خراسانی است و در بیشتر مناطق بلوچستان رواج دارد. در زابل نمونه ای بدیع و جالب توجه از رقص شمشیر نیز مورد استفاده قرار می گیرد که ماهیتاً رقصی رزمی و حماسی است.

سواحل جنوبی:

تا چند دهه پیش، در بنادر و سواحل جنوبی کشور، رقص های متفاوتی رایج بوده است. «معمول شدن انواع رقص های عجیب و غریب و مفصل عربی و افریقایی، مانند رقص های رزیف (rezif)، کووایی (kuvaey)، شابوری (Shaburi) فی ژیری (fiziri)، لافت و ذاکری، از نمونه ی این گونه رقص ها هستند که غالباً سر در فرهنگ افریقایی و عربی داشته اند. در استان هرمزگان نیز علاوهٔ بر انواع رقص های آیینی، رقص های مراسمی متعددی همچون چوب بازی، سرکنگی، بلوچی، کلمپور و چوچاب رایج است که سه رقص متأخر، به طور واضح متعلق به فرهنگ بلوچی ست. در بوشهر، رقص های متنوعی مانند چوبی چهار دستماله و چوبی بوشهری رواج دارد. لرزاندن و حرکات مواج شانه ها، اصلی ترین فیگور در رقص این منطقه است که با نی انبان و دایره به اجرا درمی آید. در خوزستان که بخشی از فرهنگ مردم آن (شوشتر و دزفول) تحت تأثیر ایلات بختیاری ست، بعضی از رقص های ایل مورد استفاده قرا می گیرد. ضمن این که در میان اعراب این منطقه، رقص شمشیر (شمشیربازی) و بعضی رقص های عربی متداول است. علاوه بر این، در همین منطقه و در مغرب آن، همراه با آواز و اشعار چوبیه، رقصی دسته جمعی انجام می دهند. هر چند که خواندن و همراهی کردن هوسه نیز، که فرمی [از] شعر و آواز با درونمایه ی رزمی و حماسی ست، نوعی پایکوبی جمعی صورت می گیرد»[۷۰]

آذربایجان:

در آذربایجان، تنوع رقص ها بی نظیر است. گروه رقصندگان، با انطباق تحرک و مهارتی مثال زدنی، حرکاتی را به نمایش می گذارند که این درجه تعالی و ترتیب را به سختی می توان در رقص های دیگر اقوام فلات جست و جو کرد. رقصندگان، در رقص آذربایجانی، به گروه های متعدد و چندنفره تقسیم شده و سپس هر یک به نوبت، گوشه یا بخش خاصی از رقص خود را به اجرا درمی آورند. ورزیدگی، چستی و چابکی، از ملزومات کار رقصندگان است.

«یاللی» بازگوکننده ی موضوعات تاریخی، مورد تجاوز قرار گرفتن، احساس خطر، بازگشت به خود و ایجاد وحدت برای دفاع است. مرحله ی دیگری از همین قسمت، به منظور رفع تنش های درونی، حضور در صحنه، انتخاب سردسته، تشکیل مجمع تصمیم گیری و ایجاد وحدت است.

«قایتاغی» دربردارنده ی مفاهیمی چون رفع اختلافات درونی، گرفتن دستور مقاومت و بیعت از سردسته، بسیج عمومی برای راندن دشمن، سوار بر اسب، به سوی میدان جنگ است.

«لزگی» با مضامینی چون جنگ، مبارزه با دشمنان در دو جبهه، رشادت و از جان گذشتگی، کسب پیروزی، شور و شوق پیروزی، وحدت و همبستگی ابدی همراه است.[۷۱]

خراسان:

سرگذشت رقص در خراسان از آن چنان تنوعی برخوردار است که تنها با تنوع موسیقی مقامی این منطقه قابل قیاس است. با این حال، چوب بازی، رایج ترین نوع رقص در گستره ی این استان پهناور محسوب می شود.

رقص چوب یا به گفته ی بومیان خراسان چوب بازی، از رقص های جمعی و پرتحرك است و حالات و پزهای آن، بر جنبه های رزمی و حماسی آن حکایت دارد. این بازی از آغاز تا پایان با سرنا و دهل همراهی می شود. این رقص گروهی ست و ریتم آغازین آن آرام است. تعداد افراد رقصنده، چند نفر و گاهی نیز چهل تا پنجاه نفر می شود. افراد بازی گر، به طور دایره وار به بازی می پردازند. افراد با نظم خاصی و همراه با ریتم دهل، گام هایشان را تنظیم می نمایند. بازی گران، چوب های خوش تراش و کوتاهی در هر یک از دستان خود دارند؛ در هر ضرب، رقصنده دو قدم به جلو و یک قدم به عقب برمی دارد،

چوب دست هایش را به صورت ضربدر به هم کوبیده و در مقابل سرش قرار می دهد. هنگامی که به عقب برمی گردد، می باید با جهشی ناگهانی و سریع، چرخی کامل بزند؛ فرد مقابل نیز همین عمل را تکرار می کند و چوب را به صورت متقاطع به چوب رقصنده ی مقابل خود می کوبد. موقعی که رقصنده در چرخ بعدی برمی گردد، حالتی خشن به خود گرفته و با شدت چوب هایش را به چوب نفر پشت سرش می کوبد. رفته رفته حرکات سرعت می یابد و البته هر رقصنده، پیوسته ریتم و هماهنگی خود را با دیگر رقصندگان حفظ می کند. در این بازی، چالاکی، قدرت بدنی و مهارت رقصندگان، در زیبایی رقص تأثیر قابل ملاحظه ای دارد. این رقص در بسیاری از مناطق شرق و جنوب شرقی ایران رایج است. به طور نمونه، می توان از چوب بازی مردم بلوچستان یاد کرد که مشابهت کاملی با چوب بازی خراسانی دارد. در شمال خراسان که مرکز تجمع اقوام مختلفی مانند ترك، کرد، ترکمن و خراسانی ست، رقص ها نیز تحت تأثیر فرهنگ های مختلف، از تنوع خاصی برخوردار است. به غیر از چوب بازی، رقص هیله شربانه که نام آن آشکارا از کردان منطقه وام گرفته شده، از زیباترین رقص های این منطقه است. یک قرصه، دو قرصه، چپه راسته، شلنگی، لته (Lete) و قولنکه (qovalanke)، که رقصی مختلط است، تنها بخشی از گروه پرشمار رقص های منطقه محسوب می شوند. بجنورد و آبادی های اطراف آن، از مراکز مهم اجرای این گروه از رقص هاست.

تربت جام را باید بااهمیت ترین منطقه در ارتباط با رقص های خراسانی دانست. علاوه بر چوب بازی تربت جام، که کامل ترین نمونه ی این سازه در همه ی خراسان محسوب می شود، رقص هایی چون پلتان، آفرهزارگی، حتن باخرزی، حتن جامی یا سه چکه، چهارچکه، چاپی، مشتق پلتان، پرش جل، شلنگی و چوب بازی را می توان نام برد که بسیاری از آنها در منطقه ی بیرجند نیز رواج دارد. این گروه از رقص ها، سر در آیین های کهن دارند و هر یک تمثیل های خاصی از زندگی، حماسه، کار و عشق در دل خود جای داده اند. در همین جا لازم است یادآور شویم، چوب بازی دونفره در بیرجند، خروس جنگی نامیده می شود و در پلتان، سورنانوازان و دهل نوازان، کار

خود را با انواع حرکات سمبولیک همراه می سازند. به عکس این منطقه، که سورنا و دهل همراهی کننده و مجری موسیقی رقص ها هستند، در شمال خراسان، بیشتر دو ساز قشمه و دهل، با یکدیگر همراهند. اگرچه گاهی دف نیز به عنوان ساز کوبه ای، در رقص ها مورد استفاده قرار می گیرد. در سبزه وار، علاوه بر چوب بازی، رقصی با نام دست بازی نیز رایج است. در شیروان رقص های یک قرصه، دوقرصه، سه قرصه و شش قرصه متداول است که بی شباهت به رقص های رایج در بجنورد نیست.

عشایر:

در میان ایلات و عشایر ایران نیز رقص های گوناگونی متداول است. در میان ایل قشقایی، مشهورترین رقص «هلی» نام دارد که در سه قسمت و با سه ریتم متفاوت به اجرا درمی آید. آخرین قسمت این رقص که دارای شتاب و سرعتی فوق العاده است، به «لکی» و «کلواری» (Kolvari) مشهور است.[۷۲] بختیاری ها علاوه بر رقص چپی، از دو نوع رقص حماسی سود می برند که یکی از آنها با شمشیر و دیگری با ترکه است و به همین خاطر شمشیربازی و ترکه بازی نام دارد.

در پایان، ناگزیر به یادآوری مجدد این موضوع هستم که با توجه به ظرفیت فصلنامه ها، بخش های اختتامی این مبحث، یعنی رقص های بومی، فهرست وار و به اختصار نگاشته شد. ضمن این که حتی این فهرست نیز بیش از نیمی از رقص های نواحی را دربر نگرفته است. بدیهی ست پرداختن به ساز و کار، منشا و فلسفه ی وجودی هر یک از رقص های یادشده، حجم گسترده ای مطالب را در پی خواهد داشت. در این صورت، خواهیم دید که رقص ها با وجود تشنیعات ناروا، منبعث از روند تجارب تاریخی، فرهنگی و ذوقی ساکنان این فلات است. تعمق بیشتر در خاستگاه فکری و کارکرد اجتماعی رقص ها، ما را به این نتیجه ی بسیار واضح رهنمون خواهد ساخت که این هنر نیز همچون بسیاری دیگر از پدیده ها و خلاقیت های هنر قومی، به رغم بازتاب شکلی سرگرم کننده، از ماهیتی اندیشه ورز برخوردارند.

درحقیقت هر یک از نمونه های رقص نواحی، نگرشی حساس به زندگی و فراتر از آن، هستی ست. تنها کافی ست یک بار دیگر به سکوت ها و ایست های معنی دار که پس از حرکات پیچیده و پرشتاب رقص مجسمه اتفاق می افتد، بیندیشیم؛ سکوتی که هم به معنی نگرشی ژرف و هم به مفهوم آغاز تفکری نو برای حرکتی جدیدتر است. من باز می توانم از رقص شبانه و پرمعنای فانوس نام ببرم که مبین حضور تفکری ست که همواره مبارزه ی روشنایی با تاریکی را مدّ نظر قرار داده است. یا رقص غربال که نماد رویش و زایش است. اینها نمونه های اندکی ست که حتی نام آنها در این فهرست مختصر نیامده است. با توجه به منشأ پرجوش، فلسفه ی شگفت و رازهای نه چندان سر به مهر این رقص ها، امیدوارم بتوانم در فرصتی دیگر و به دور از هر نوع شتابزدگی به یکایک آنها بپردازم؛ رقص هایی که در حال حاضر، حتی یافتن نمونه ی آنها در نواحی، به دشواری زندگی در جامعه ی ماست.

■ منابع و پی نوشت:

۱ـ ابوالقاسم حالت، بنیاد نمایش در ایران، بی تا، بی نا، ص ۲۴.

۲ـ نگاه شود به: عقاید و آراء دینی، آرتور کریستین سن، ایران در زمان ساسانیان، رشید یاسمی، صدای معاصر، ص ۱۳ و بعد.

۳ـ یحیی زکاء، تاریخ رقص در ایران، هنر و مردم، ش ۱۹۱ و ۱۹۲، ص ۳۸.

۴ـ منبع شماره ی ۲. همان سرفصل، همان صفحه.

۵ـ آ. بلینسکی، خراسان و ماوراء النهر، ص ۱۷ و ۱۸.

۶ـ عباس فدیانی، تاریخ ادیان و مذاهب در ایران، انتشارات انیس، ۱۳۴۶، تهران.

۷ـ و. م. ملیر، تاریخ کلیسای قدیم در امپراطوری روم و ایران، ترجمه ی علی نخستین، بی تا، بی نا (مذهب مانی ص ۲۰۲، مزدك ص ۳۰۲).

۸ـ پیشین، همان سرفصل، همان صفحه.

۹ـ منبع شماره ی ۲، ص ۲۷۹ و ۲۸۰.

۱۰ـ پیشین، ص ۱۷۳ و ۱۸۴.

۱۱ـ پیشین، ص ۲۸۰.

۱۲ـ عین متن.

۱۳ـ عین متن.

۱۴ـ مری بویس، تاریخ کیش زرتشت، ج ۳، ص ۲۸۵ و همچنین یشت ها.

۱۵ـ عین متن.

۱۶ـ ابو ریحان بیرونی، آثارالباقیه، ص ۲۲۲ و ۲۲۳.

۱۷ـ عین متن.
۱۸ـ عین متن.
۱۹ـ مروج الذّهب، ج ۲، ص ۶۲۴ و ۶۲۵.
۲۰ـ یحیی زکاء، هنر و مردم، ش ۱۸۸، ص ۳ (تاریخ رقص در ایران).
۲۱ـ تاریخ طبری، ج ۲، ص ۳۲۵.
۲۲ـ تاریخ اجتماعی ایران، ص ۱۶۷ و ۱۶۸.
۲۳ـ عین متن.
۲۴ـ جریر ظبری، تاریخ نامه ی طبری، محمد روشن، ج ۱، ص ۱۶۹.
۲۵ـ عین متن.
۲۶ـ محمد محمدی ملایری، ج ۳، ص ۱۷۶.
۲۷ـ نگاه شود به تاریخ طبری، ج ۲.
۲۸ـ زندگی اجتماعی در زمان عباسیان، ص ۳۲۱.
۲۹ـ پیشین، ص ۳۲۲.
۳۰ـ مروج الذّهب، ج ۲، ص ۸۴۹.
۳۱ـ عین متن.
۳۲ـ پیشین، ج ۲، ص ۵۸۵.
۳۳ـ پیشین، ج ۲، ص ۸۵۵ و بعد.
۳۴ـ ابوالفضل بیهقی، تاریخ بیهقی، ج ۲، ص ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۷۰، ۶۹۵، ۷۲۷ و ۸۹۷.
۳۵ـ پیشین، ج ۲، ص ۲۴۷.
۳۶ـ جوینی، جهانگشا، دکتر جلیل خطیب رهبر، انتشارات مهتاب، ص ۳۶.
۳۷ـ ژان دورینگ، موسیقی و عرفان سنت اهل حق، سودابه فضایلی، نشر پرسش.
۳۸ـ عین متن.
۳۹ـ ج. ج ساندرز، تاریخ فتوحات مغول، ابوالقاسم حالت، انتشارات امیرکبیر.
۴۰ـ جهانگشای جوینی، ۴۲ و ۴۳.
۴۱ـ شاردن، سیاحتنامه ی شاردن، ج ۵، قسمت اول، محمد عباسی، ص ۱۱۶.
۴۲ـ ابن خردادبه، المسالک و ممالک، دکتر حسن قره چانلو، نشر نو، ص ۱۵۸.
۴۳ـ کارلاسرنا، سفرنامه، علی اصغر سعیدی، انتشارات نقش جهان، ص ۵۴.
۴۴ـ منبع ۴۱، ج ۵، قسمت اول ۷ ص ۱۹۹.
۴۵ـ پیشین، ج ۲، ص ۳۲۲.
۴۶ـ فریا استارك، سفرنامه ی الموت (لرستان، ایلام و ...)، علی محمد سالکی، انتشارات علمی، ص ۳۱۷.
۴۷ـ پیر لوتی، به سوی اصفهان، بدرالدین کتابی، انتشارات اقبال، ۱۳۷۲، تهران.
۴۸ـ اورسل، سفرنامه، ص ۱۰۷.
۴۹ـ پیشین، ص ۹۰.
۵۰ـ کاسپار درووبل، سفر در ایران، منوچهر اعتمادمقدم، شباویز، ص ۲۱۳.
۵۱ـ کارلا سرنا، سفرنامه، ص ۲۸۳.
۵۲ـ تاریخ اجتماعی ایران، ص ۶۶۴ و ۶۶۵.
۵۳ـ پیشین، همان صفحه.
۵۴ـ اولئاریوس، سفرنامه، حسین کردبچه، انتشارات کتاب ...، ۱۳۶۹، تهران، ص ۲۱۹.
۵۵ـ پیشین، ص ۴۶۵.
۵۶ـ کاسپار درووبل، سفر در ایران، ص ۲۱۲.
۵۷ـ فریا استارك، سفرنامه ی الموت ...، ص ۳۱۷.
۵۸ـ یاکوب ادوارد پولاك، سفرنامه، علی جهاندار، انتشارات امیرکبیر، ص ۱۰۶.
۵۹ـ درووبل، سفر در ایران، ص ۲۱۳.
۶۰ـ نگاه شود به: سفرنامه ی تاورنیه، ابوتراب نوری، ص ۵۹۹.
۶۱ـ نگاه شود به: ژان دورینگ، موسیقی و عرفان سنت اهل حق، سودابه فضایلی، نشر پرسش.
۶۲ـ علی ریاحی، زار و باد و بلوچ، کتابخانه ی طهوری، ۱۳۵۶، فصل مشایخ، ص ۲۸، ۲۹ و ۳۰.
۶۳ـ در این زمینه نگاه شود به: غلامحسین ساعدی، اهل هوا، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۵، تهران، بخش یادداشت های پراکنده درباره ی ساحل نشینان جنوب، ص ۱۷ تا ۲۹.
۶۴ـ غلامحسین ساعدی، اهل هوا، ص ۹۳ به بعد.
۶۵ـ پیشین، ص ۹۳ و ۹۴.
۶۶ـ زار و باد و بلوچ، ص ۱۹ و ۲۰.
۶۷ـ گفت و گو با غلامرضا مارگیری، بابای زار، گرازوئیه ی میناب، ۱۳۷۷.
۶۸ـ نگاه شود به: علویان طبرستان، ابوالفتح حکیمیان، با تقریض دکتر عبدالحسین زرین کوب، انتشارات الهام، ۱۳۴۸ (بخش قیام زید و پیدایی زیدیه).
۶۹ـ نگاه شود به: میرظهیرالدین مرعشی، تاریخ مرعشی مازندران، تصحیح دکتر منوچهر ستوده، انتشارات مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۵۶، تهران.
۷۰ـ نگاه شود به: محمدرضا درویشی، مقدمه ای بر شناخت موسیقی ایران (دفتر نخست، مناطق جنوب ...)، واحد موسیقی حوزه ی هنری، ۱۳۷۳ (بوشهر).
۷۱ـ نگاه شود به: بولتن آیینه و آواز (موسیقی حماسی ایران)، سیزدهم اردیبهشت ۱۳۷۶، ص ۷ و ۸.
۷۲ـ فرود گرگین پور، موسیقی قشقایی، ص ۱۴.