پیدایش هنر رقص

از دیدگاه تعاملی

● کاوه احمدی

مقدمه

بسیاری بر این باورند که انسان برای دست و پنجه نرم کردن با طبیعت و تسلط بر آن، خود را به علم مجهز ساخت، و برای تحمل‌پذیر شدن دنیایی که او را احاطه کرده و دنیایی که خود ساخته بود، دست به آفرینش هنری زد. از این دیدگاه آثار هنری، غذای روح بشر را تشکیل می‌دهند. این ادعا جدای از بهره‌مندی از مفروضاتی که خود نیاز به اثبات دارند ـ همچون تقدم ایده بر عمل، توانمندی انسان‌ها در انتخاب اراده‌ای آزاد، و حضور علل بسیاری از رفتارها در آگاهی فاعل ـ، آن قدر کلی هستند که در حد گزاره‌ای علمی ارتقاء نیافته و پاسخ‌های آن تا به آن حد بی‌دقت و مبهم هستند که به اندازهٔ مسألهٔ مطرح شده جای پرسش باقی گذارند.

«رقص» یکی از آن رفتارهای هنری است که در مورد آن، چه برای آفرینش آن توسط اجداد بشر و چه برای نیاز به تداوم بازآفرینش در همهٔ اعصار، هنوز نیاز به نظریه‌هایی علمی احساس می‌شود. در این مختصر کوشیده‌ایم تا در قامت نظریه‌ای علمی به تبیین رفتارهایی بپردازیم که به خلق هنر رقص منتهی می‌شود. بر اساس آن، رقص نه بر حسب عللی که ویژگی ذاتیِ مغز انسان به شمار می‌رود، پدید می‌آید و نه با گزینشی که حاصل تجربهٔ آگاهانهٔ افراد باشد، بلکه بر اساس برنامه‌هایی در مغز پدید می‌آید که نتیجهٔ نوع تعامل ناآگاهانهٔ انسان بر طبق لمس و جنبش است که پس از برانگیختگی، حکم به رفتار صادر کرده و در زمان مقتضی بروز می‌کند؛ نظریه‌ای که «تعاملی» نامیده‌ایم.

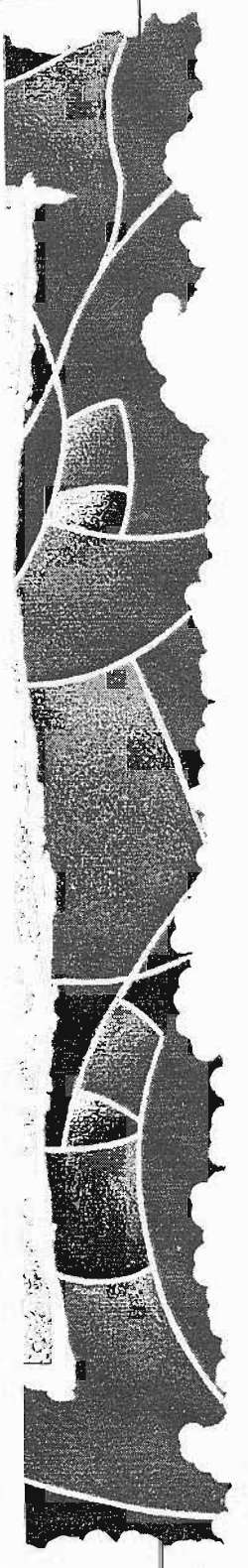
شکل‌گیری الگوی لمسی ـ جنبشی در مغز

کودک، پس از آن که شروع به راه رفتن و لمس و تجربهٔ اشیاء، افعال و موضوع‌های پیرامون کرد، از هر یک از موضوع‌های پیرامون، تعریفی بر حسب تجربهٔ لمسی و جنبشی‌شان در مغز درونی می‌سازد که به روی هم الگویی را در مغز تثبیت می‌کنند. به بیان دیگر، حس لامسه و گیرنده‌های عصبی ـ جنبشی با ارسال پیام‌هایی معین و مجزا از هر موضوع، تعاریفی مشخص را در مغز شکل داده و الگویی را تثبیت می‌کند که ما آن را الگوی لمسی ـ جنبشی می‌نامیم، به نحوی که شناساییِ هر موضوعی از طریق تعاریف موضوع‌های الگوی لمسی ـ جنبشی در مغز صورت می‌پذیرد. میز تجربهٔ لمسی معینی دارد که آن را از تجربهٔ لمسی حوله، پستانک و دست مادر مجزا می‌سازد. هر یک از موضوع‌های فوق بر حسب طرح‌های انعکاسی ـ لمسی‌شان در مغز کودک تعریف می‌شوند، که شناساییِ آنها را ممکن می‌سازد. همچنین، افعال و اعمالی که جهت دستکاری و تغییر مکان اشیاء پیرامون لازم است، از شیئی به شیئی دیگر فرق می‌کند. برای حرکت توپ یا سنگ، پرتاب آنها لازم است، در حالی که طناب را باید کشید و برای تغییر مکان سه چرخه باید پا زد.

به عبارتی، افعال و اعمال حرکتیِ لازم جهت دستکاری و تغییر هر شیء نسبت به شیء دیگر فرق می‌کند و بر حسب هر یک از طرح‌های انعکاسی لازم برای تغییر اشیاء، تعریفی از افعال مربوط به هر شیء در الگوی لمسی ـ جنبشی مغز شکل می‌گیرد. این تعاریف لمسی از اشیاء و موضوع‌ها و افعال، تعاریف عام را دربر می‌گیرند؛ به بیان دیگر، تجربهٔ لمسی آب، گربه، جغجغه یا پستانک موجب شکل‌گیریِ تعریفی از این پستانک یا آن جغجغه نمی‌شود، بلکه تجارب مشابه از لمس جغجغه، تعریف عامِ جغجغه را در الگوی لمسی ـ جنبشی سبب می‌شود، و همین طور لمس هر شیء یا موجودی از یک نوع، طرح‌های انعکاسی ـ لمسی مشابهی از موضوع را در مغز درونی ساخته و در نتیجه، تعریف عام آن موضوع را در الگوی لمسی ـ جنبشی شکل می‌دهد. حرکات و افعالی که جهت دستکاری و تغییر اشیاء از یک نوع لازم است، تعاریفی عام از افعال در الگوی لمسی ـ جنبشی شکل می‌دهد. پرتاب چیزهای گرد، همچون توپ و سنگ، فعلِ عام پرتاب کردن را در مغز تعریف می‌کند؛ نه تعریفی خاص از فعل پرتاب این توپ یا آن سنگ را. همین طور افعالی که پیرامون موضوع‌هایی از یک نوع لازم است، تعاریفی عام از فعل مربوط به اشیاء از یک نوع را در الگوی لکسی ـ جنبشی شکل می‌دهد.

تحقیقات روان‌پی‌شناسان و الگوی لمسی-جنبشی

مطالعات روان پی‌شناسان مؤید آن است که بخش‌هایی معین از مغز، مسئول دریافت پیام‌های لمسی و جنبشی است. منطقهٔ آهیانه‌ای، پس سری و شقیقه‌ای در مغز مربوط به پیام‌های دریافتی از پوست و جنبش قسمت‌های مختلف بدن، عضلات، پی‌ها و مفاصل است. به طوری که اگر منطقهٔ آهیانه‌ای مغز فردی را با جریان ضعیف برقی برانگیخته کنند، او احساس‌های مختلف لمسی و جنبشی را گزارش می‌دهد؛ مثلاً احساس می‌کند که پایش حرکت می‌کند یا دستش گرم شده است؛ این در حالی است که هیچ گونه تحریکی به دست‌ها و پاهایش وارد نشده است[۱]. این بدان معنی است که از تماس‌های لمسی و جنبشی مختلف، تعاریفی در بخش‌هایی از مغز شکل می‌گیرد و این‌همانی یا برانگیختگیِ آنها، ایجاد شناسایی یا تداعی را نسبت به موضوع‌هایی می‌کند و افراد انواع موضوع‌ها را بر حسب ویژگی‌های لمسی و جنبشی آنها احساس می‌کنند، بدون آن که کوچک‌ترین تحریکی خارجی از موجوداتِ دنیای پیرامون، بر گیرنده‌های لمسی و جنبشی وارد شود، و این همان چیزی است که از آن تحت



شکل‌گیریِ الگوی لمسی ـ جنبشی در بخشی معین از مغز برحسب ویژگی‌های لمسی ـ جنبشی از موضوع‌های مختلف، نام بردیم.

علل شکل‌گیری بازی نزد کودکان در جوامع امروزی

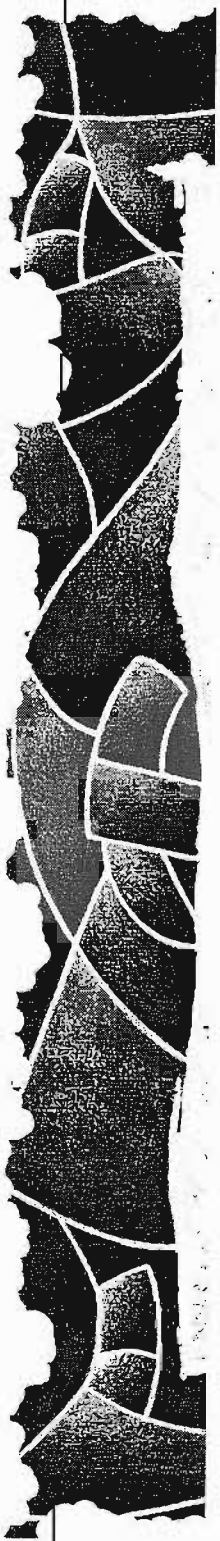
پس از آن که تعاریف عام در الگوی لمسی ـ جنبشی مغز تثبیت شد، امکان این‌همانی و برانگیختگیِ آنها و بروز رفتارهایی بر اثر این برانگیختگی به وجود می‌آید. لمس و تجربهٔ تعددی از موجودات و افعال از یک نوع، سبب این‌همانی و برانگیختگیِ تعریف عامِ آنها در الگوی لمسی ـ جنبشی شده و موجب تجلی این تعاریف در تفکر و رفتار می‌شود. تعاریف عامی که در مغز یادگیری و درونی شده است تا هنگام این‌همانی یا برانگیختگی در قالب رفتار بروز نمی‌کند. پس از برانگیختگی شدنِ تعاریف عام از موضوع‌ها در مغز کودکانِ جوامع امروزی، ما تجلی آنها را در قالب بازی‌های مختلفی که توسط ایشان به انجام می‌رسد، می‌بینیم. به عبارتی، بازی‌های کودکانه، تنها به سبب برانگیختگیِ تعاریف عامِ موجود در الگوی لمسی ـ جنبشیِ مغز کودکان پدید می‌آید؛ رفتارهایی که علل آن، مانند همهٔ برنامه‌های کلان مغز، از حوزهٔ آگاهیِ برگزارکنندگانِ آن خارج است.

افعال نیز همین‌گونه این‌همانی می‌شوند، و چند فعل مشابه همچون پرتاب سنگ، عروسک یا توپ، موضوع عامِ پرتاب کردن را در مغز این‌همانی می‌کند. موضوع‌های عام و افعال عام، تمامیِ چیزهایی هستند که ما در حین بازی‌های کودکانه می‌بینیم. کودکان در این بازی‌ها، اشیاء یا موجودات عام را شرکت می‌دهند. برای مثال، چوبی به جای اسب قرار می‌گیرد یا کودکی که ساکی پر را حمل می‌کند، عمل مادر را متجلی می‌سازد. این نوع بازی که در روان‌شناسیِ بازی به «نمادسازی»[1] معروف است، بدین سبب بروز می‌کند که، چون بر طبق الگوی لمسی ـ جنبشی، همان تعریفی را دارد که اسب بر طبق تعریفِ لمسی ـ جنبشی و تجربهٔ لمسی. قرارگرفتن نشیمنگاه بر پشت اسب یا چوب مشابه است. از این رو، این دو موضوع در الگوی لمسی ـ جنبشی یکسان تعریف شده و هر دو تعریف عامِ «سواری» را در برمی‌گیرند. تجربهٔ حرکتیِ ساک به دست‌گرفتن و احیاناً پر و خالی کردنِ ساک، مشابهٔ تجربهٔ حرکتیِ مادر هنگام آمدن از بازار است. به همین سبب، فعلِ عام مربوط به مادر، فعلِ ساک به دست گرفتن خواهد بود، که در بازی‌ها متجلی می‌شود. برخلاف تصور بسیاری از دانشمندان، کودکان در وضعیت خیالی دست به بازی نمی‌زنند، بلکه دقیقاً این رفتار از عناصر تعریف شده در مغزشان ناشی می‌شود که بر اثر تجربه و تماس با محیط شکل گرفته است؛ تعاریفی که موضوع‌های خاص را شامل نمی‌شوند، بلکه دربرگیرندهٔ موضوع‌های عام هستند. موضوع‌هایی که بر اثر وجه تشابه طرح‌های انعکاسی برخاسته از یکی از حواس در مغز تعریف می‌شوند، و هنگامی که طرح‌های انعکاسی به مغز ارسال می‌شود، موجب برانگیختگیِ برخی از تعاریف عام از موضوع‌ها در الگوهای مغزی شده، تصور و در صورت مقتضی رفتارهای مربوط به آنها را در کودکان به وجود می‌آورد.

این فرایندِ این‌همانی، تصور، برانگیختگی و سپس رفتار بر طبق آن، دقیقاً در مناسک مختلف در جوامع ابتدایی نیز روی می‌دهد و همان گونه انسان ابتدایی با مشاهده یا تصور موضوع‌های موجود در شکار و کشاورزی و غیره، با این‌همانی و سپس برانگیختگیِ تعاریف عامِ موجود در الگوهای مغزی روبه‌رو می‌شود و آنها را شناسایی کرده و رفتارهایی را در قالب مراسم آیینی بروز می‌دهد که ضروری است به تشریح برخی از آنها بپردازیم.

الگوی لمسی ـ جنبشی در مناسک

در میان ولوف‌های[2] آفریقای غربی، مراسمی متداول است که برای یافتنِ ساحره‌ای که بلا، مرگ یا واقعه‌ای ناگوار را سبب شده، برگزار می‌شود. زنی با صدای طبل به رقص و حرکاتی معین مبادرت می‌ورزد، سر و بالاتنه را حرکاتی نوسانی داده و بازوان را با فشار به عقب برده و به طور مداوم تکان می‌دهد، و آن قدر به این کار ادامه می‌دهد تا بی‌هوش بر زمین می‌فتد. وی پس از آن که به هوش می‌آید، نام ساحرهٔ خاطی را به زبان می‌آورد[2]. انجام حرکات شدید بدنی توسط زنی که مسئول یافتن ساحره است، جهت تحقق مقصود صورت می‌گیرد. زیرا تعریف عامِ کار کردن به وسیلهٔ این اعمال و حرکات بیان می‌شود و ارتباط علت و معلول را ممکن می‌سازد؛ به طوری که به وسیلهٔ تعاریف عامِ کار کردن در الگوی لمسی ـ جنبشی ـ که عاملِ یافتن ساحره‌ها هستند ـ معلول را که افشای نام ساحرهٔ خاطی است، ممکن می‌سازد.



در مراسمی موسوم به ووذن[۳]، بومیان هایی‌تی یوروبا[۴] و داهومی در آفریقای غربی، به حرکات و اعمالی مبادرت می‌ورزند که برانگیختگیِ تعاریف عام در الگوی لمسی ـ جنبشی را نشان می‌دهد. گروهی در این مراسم به حرکات و اعمالی به شکل رقص مبادرت می‌ورزند و پس از مدتی یکی از برگزارکنندگان بیهوش می‌شود؛ زیرا عقیده بر این است که روحی در بدن او جایگزین شده است که یا رازی را به او گفته و یا با شنیدن درخواست برگزارکنندهٔ مراسم، شرایط و وقایع را بر وفق مراد می‌کند[۳]. در این جا، علت که حرکات و اوراد برگزارکنندگان و جادوگر است، به عنوان تعریف عامِ کارکردن، مقصود را که شکار یا برداشت محصولِ پربار است و یا آگاهی از راز و اتفاقی مهم است، پدید می‌آورد. البته در تمامیِ این موارد، تعریف عامِ مذکور کارهایی از یک نوع را در بر می‌گیرد و شامل همهٔ انواع کار نمی‌شود.

در ملانزی[۵] در جزیرهٔ رائی‌تهآ[۶]، مراسمی برای تدفین مردگان برگزار می‌شد که در بخشی از آن، هنگامی که قایق از ساحل دور می‌شد، گروهی از دختران دست‌های خود را همچون بال زدن پرندگان به حرکت درمی‌آوردند [۴] و در حقیقت از این راه، تعریف عامِ فعل پرواز را از طریق الگوی لمسی ـ جنبشی به نمایش می‌گذاردند.

رقص

الگوی لمسی ـ جنبشی، هنگام انتقال طرح‌های انعکاسی ـ لمسی و جنبشی، علاوه بر آن که به تثبیت و تعریف موضوع‌های خاص و عام اقدام می‌ورزد، چگونگی انتقال طرح‌های انعکاسیِ مزبور را نیز از نظر ریتم، بافت، ترکیب و مدت زمان انتقال طرح‌های الگوی لمسی ـ جنبشی تثبیت می‌کند. ترتیبی که یک لمس یا حرکت، پیامی را به مغز انتقال می‌دهد، می‌تواند به صورت‌های مختلف صورت‌گیرد. شخصی با لمس سنگ، طرح انعکاسی آن را به الگوی لمسی ـ جنبشی انتقال می‌دهد. پس از وقفه‌ای به مدت چند روز، سنگی برای شکار یا بازی مکرراً لمس می‌شود. سپس تا مدت‌ها لمس نشده و هفته‌های آتی، یک بار لمس می‌شود. بافت خاص این شیوه از لمس، کد: «یک بار تماس ـ فاصله ـ چندین بار تماس ـ فاصلهٔ طولانی و یک بار لمس» را در الگوی لمسی ـ جنبشی القاء می‌کند، در حالی که بارش باران در طول روزهای متمادی در تماس آن به روی پوست، کد: «یک بار تماس در روز ـ یک بار تماس در روز ـ یک بار تماس در روز» را به الگوی لمسی ـ جنبشی القاء کرده و در نتیجه، بافت‌های مختلفی را در مغز تعریف و تثبیت می‌کند که پس از برانگیختگیِ یکی از موضوع‌های تعریف شده در الگو، از طریق آن، رفتارهای خاصِ خود را متجلی می‌سازد.

حرکاتی که بدن در هنگام عبور از رودخانه، نیزار و کوهستان به خود می‌گیرد، از نظر طرح‌های انعکاسی ـ جنبشی دارای ترتیب‌های متفاوتی است که از طریق اعصاب به الگوی لمسی ـ جنبشی مغز القاء می‌شود. حرکت رودخانه، ریتمی «آهسته و پیوسته»، حرکت در نیزار، ریتم «تند و پیوسته» و حرکت در کوهستان، ریتم «آهسته و منقطع» را به مغز القاء می‌کند. همچنین، ممکن است یک لمس با لمس‌های دیگری توأم باشد. مثلاً هنگام لمس چوبی با دست، با لمس آب توسط گیرنده‌های حسی، قسمت‌های زانو به پایین پا که هنگام عبور با چوب یا نیزه‌ای از رودخانه به مغز ارسال می‌شود، با انتقال پیام‌های آمیختهٔ لمسی ـ جنبشی از دو موضوع مختلف فوق به الگوی لمسی ـ جنبشی مواجه خواهیم بود.

احساس موّاجی که بر اثر تماس آب در هنگام حرکت عابری از رودخانه از گیرنده‌های لمسی ـ جنبشی پا به مغز القاء می‌شود، با احساس یکپارچهٔ لمس چوب توسط دست، متفاوت بوده و آمیختگیِ این شیوهٔ تماس، ترکیب معینی را شکل می‌بخشد که بر اثر ترتیب و شیوهٔ طرح‌های انعکاسی ـ لمسی و جنبشیِ موضوع‌های مختلف ایجاد شده است. همچنین، تفاوت در مدت زمانی که یک پیام لمسی یا جنبشی منتقل می‌شود، می‌تواند کدهای مختلفی را در مغز تثبیت کند. کار کشاورزی، پیوسته پیام‌های لمسی ـ جنبشی را در طول روز به الگوی لمسی ـ جنبشی انتقال می‌دهد که در دوره‌های خاص کاری تکرار می‌شود. در حالی که، حرکات شکار که چند بار در هفته صورت می‌گیرد، طرح‌های لمسی ـ جنبشی را به مغز القاء می‌کند که شامل کارهای پراکنده در طول روز شده و تنها در دوره‌ای کوتاه از سال به وقوع می‌پیوندد. دوره‌های استراحت و عدم فعالیت نیز که به شکل انتظارکشیدن برای یافتن شکار متجلی می‌شود، از جمله ویژگی‌های معین شکار است که کد متفاوتی با کدکارهای پیوسته و متوالیِ کشاورزی دارد.

همچنین، هر پیام لمسی از نقطه‌نظر زبری یا نرمی و هر پیام حرکتی از نقطه‌نظر شدت یا ضعف،

برنامه‌های مختلفی را به الگوی لمسی ـ جنبشی القاء می‌کند. هنگامی که تجربهٔ حرکتی به شکل راه‌پیمایی صورت بپذیرد و سپس دوندگی و مجدداً راه‌پیمایی تجربه شود، از نظر شدت و ضعف طرح‌های انعکاسی ـ جنبشی، کد «ضعیف ـ شدید ـ ضعیف» را در مغز تثبیت می‌کند، در حالی که اگر فردی در ابتدا راه‌پیمایی کند و آنگاه به شنا یا کوهنوردی پرداخته و بعد بدود، کد «ضعیف ـ شدید ـ بسیار شدید» را در الگوی لمسی ـ جنبشی مغز تثبیت می‌کند. هر یک از آنها، رفتار معین خود را شکل بخشیده و هدایت می‌کند. لمس زمین و سپس گرفتنِ شاخهٔ درخت، پیام زبر ـ زبر را به الگوی لمسی ـ جنبشی انتقال می‌دهد، در حالی که لمس گل و سپس خار، به شکل «نرم ـ زبر» در مغز کدگذاری می‌شود، و چنان که گذشت کلیهٔ ریتم‌های انتقال‌یافته به الگوی لمسی ـ جنبشی پس از تثبیت و برانگیختگی به شکل رفتارهایی متجلی می‌شود که ریتم‌های طرح‌های لمسی ـ جنبشیِ نهفته در رفتار را مطابق با ریتم‌های تعریف شده در الگوی لمسی ـ جنبشی شکل می‌بخشد. این رفتار که فرآوردهٔ ریتم‌های تثبیت شده در الگوی لمسی ـ جنبشی مغز است، چیزی نیست جز رقص و حرکاتی که برگزارکنندگان مراسم آیینی و آداب و مناسک جادویی جذبه‌ای و برخی مراسم ارتباط با ارواح انجام می‌دهند. حرکات موزونی که در قالب رقص در جامعهٔ بدوی و امروزی انجام می‌شوند، در حقیقت حرکاتی ریتمیک و منظم را بر حسب تجارب لمسی و جنبشی از اشیاء مختلف ارائه می‌کند، که آن چیزی نیست جز رفتاری که بر اثر برانگیختگیِ ریتمِ الگوی لمسی ـ جنبشی مغز به کار می‌رود و با نظم و ترتیبی که به تجربه‌های لمسی و حرکتی بدن می‌بخشد و با بافتی که از نظر تندی و کندی حرکات ارائه می‌کند، به القاء ریتم‌های تثبیت شده بر حسب اعمال گذشته، اقدام می‌ورزد.

در مراسم جادوی جذبه‌ای و توتمی، هنگامی که آیینی با حرکاتی نمایشی توأم است، علاوه بر این‌همانی با الگوی شمایل‌گرای ناظران، ریتم‌های الگوی لمسی و جنبشی را در کنار موضوع‌های الگوی لمسی ـ جنبشی این‌همانی می‌کند. یونانیان باستان طی مراسمی آیینی، توالی در تکرار پیام‌های لمسی ـ جنبشی را به نمایش می‌گذاشتند. در این مراسم، ابتدا آنها به رقص و پایکوبی پرداخته و سپس در مرحلهٔ بعدی، پیامی در بین اعضای گروه پخش می‌شد مبنی بر این که «کوره» (موجودی اسطوره‌ای) رانده شده است. سپس شرکت‌کنندگان، رقص را تمام کرده و شیون‌کنان به دنبال «کوره» می‌گشتند. پس خبر دیگری می‌رسید: «کوره» پیدا شده است. مجدداً همگی خوشحال شده و به رقص و پایکوبی می‌پرداختند[۵]. در این مراسم آیینی، یونانیان باستان تناوبی را که در پیام‌ها و اعمال شرکت‌کنندگان می‌آفریدند، به خوبی قابل تشخیص است.

رقص در هند باستان ریشه‌ای مذهبی و اسطوره‌ای دارد. شیوا[۷] که یکی از خدایان بزرگ در آیین هندوست، جهان را به وسیلهٔ رقص خود پدید آورد و ویشنو[۸] ـ که از خدایان دیگر هندوهاست ـ دستور داد تا بهاراتا[۹] کتابی به نام ناتیا شاسترا[۱۰] بنویسد که در آن اصول رقص، موسیقی و نمایش آموزش داده می‌شد[۶].

رقص در تار و پود زندگیِ انسان‌های ابتدایی رخنه کرده و در جای جای آن موج می‌زند. کمتر مناسکی می‌توان یافت که در آن به نوعی از حرکات ریتمیک بهره نگرفته باشد. رقص سپیده‌دم، رقص‌های بلوغ، رقص حلول ارواح، رقص‌های جذبه‌ای، رقص‌های ورزشی، مسابقهٔ حمل درخت، رقص حمل ارواح، رقص نیزه و رقص انتخاب رئیس از آن جمله‌اند. این موضوع زمانی عجیب‌تر می‌نماید که بدانیم رقص‌های شمرده شده تنها برخی از رقص‌های سرخپوستان کراو[۱۱] را شامل می‌شود[۷].

در جوامع ابتدایی آفریقا، همچون سایر بدویان، رقص در هر نوع مناسکی متجلی است و از مراسم جشن گرفته تا عزاداری و از مراسم جادویی گرفته تا مناسک آشناسازی، رقص جزء جدایی‌ناپذیر آنهاست. اهالی نِبه مودوی در مناسک گذر از نوجوانی به مردانگی، آداب و مراسم پیچیده‌ای را اجرا می‌کنند. در بخش انتهاییِ مراسم، نوآموز پس از شست‌وشو و پوشیدن لباس نو می‌بایست نوعی رقص ویژه را که به «رقص مرگ» موسوم است، انجام می‌دهد[۸]. بیتوی‌ها[۱۲] که از اقوام ساکن در کنار رود کنگو هستند، در مراسمی که برای پیشگویی و غیبگویی برگزار می‌کنند رقص‌هایی بسیار تند و مهیج را به مدتی طولانی انجام می‌دهد[۹].

در استرالیا نیز رقص‌های مختلفی برپا می‌شود که علاوه بر مناسک فوق می‌بایست مراسم توتمی را نیز به آن افزود. در مراسم بورا[۱۳] که در نزد برخی از قبایل کوئینزلند[۱۴] برگزار می‌شود، هر شب مراسم رقص برپاست که گاه تا چندین هفته طول می‌کشد[۱۰].

رقص آن چنان در نزد میشتک‌ها[۱۵] و آزتک‌ها[۱۶] ـ که از ساکنین پیشین تمدن آمریکای لاتین بودند ـ متداول بود که آنها، خدایانی به نام‌های شوچی پیلی[۱۷] و ماکوئیلشو چیتل[۱۸] برای رقص داشتند[۱۱].

برخی از کارها نیز در قالب ریتمی صورت می‌پذیرد. ولت فیش[۱۹] که تحقیقات وسیعی را در حوزهٔ هنر و به خصوص هنر بدوی انجام داده است، اذعان می‌دارد که عمل بافندگی نزد برخی از بدویان چیزی نیست جز رقص که به وسیلهٔ دست‌های آدمی صورت می‌پذیرد[۱۲]. به عبارتی، حرکاتی که در حین بافندگی انجام می‌شود، در حقیقت ریتم‌های لمسی و حرکتی است که در مغز موجود بوده و پس از برانگیختگیِ قسمتی از آن، حکم به رفتار صادر می‌کند. رفتاری که حاصل آن است، همان چیزی است که تحت

عنوان کار بافندگی می‌شناسیم.

علل همراهیِ رقص با موسیقی، نمایش و شعر

چنان که در مراسم دیدیم در بسیاری از موارد رقص می‌تواند با موسیقی، شعر و نمایش توأم باشد، اما علت آن همراهی چیست؟ علاوه بر حرکات ماهیچه‌ای بدن، اصوات ادراکی از محیط، تصاویری که به وسیلهٔ حس بینایی انعکاس می‌یابند، و واژگانی که در گفتار بکار می‌روند، می‌توانند از ریتمی برخوردار باشند. چگونگیِ شکل‌گیریِ ریتم‌های سایر حواس، موضوعی است جداگانه که با مباحث این مقاله مربوط نمی‌شود[۲۰]، ولی تبیین همایندی‌شان با ریتم‌های الگوی لمسی ـ جنبشی جهت تشریح همراهیِ رقص با موسیقی، شعر و نمایش ضروری است.

حرکات عضلات بدن، تصاویر ادراک شده از طریق حس بینایی و کلماتی که در هنگام سخن گفتن بکار می‌بریم، مانند اصوات دریافتی از طریق حس شنوایی، ریتم‌هایی را در مغز تثبیت می‌کنند که پس از برانگیختگی، نیاز به بروز رفتار مقتضی را ایجاب می‌کنند. این ریتم‌ها در بسیاری از موارد مشترکند؛ به طوری که از یک نوع تکرار متناوب برخوردارند. در نتیجه، هنگامی که هر یک از موضوع‌هایی که ریتم‌ها را پدید آورده‌اند، این‌همانی شوند، ریتم‌های آنها برانگیخته می‌شود، و هر یک از الگوهای مغز که آن ریتم را تثبیت کرده باشد، برانگیخته شده و رفتارهای مربوط به آن حس را پدید می‌آورد. وقتی ریتمی که مربوط به حرکات ماهیچه‌ای است، با ریتمی که در الگوی صوتی تثبیت شده مشترک باشد، موجب می‌شود تا هر موضوعی که ریتم مذکور از طریق آن شکل گرفته، برانگیخته شود. در الگوی صوتی، موضوعی که ریتمی از طریق آن شکل می‌گیرد، همواره یک صوت است. همان موضوع در بخش مربوط حرکات ماهیچه‌ای، یک حرکت عضلانی است و چون هم صوت و هم حرکت، در الگوی مربوط به خود در مغز، به شکل منفرد تثبیت نشده‌اند، بلکه در قالب طرح‌واره‌ای گنجانیده‌اند؛ از این رو سایر موضوع‌های موجود در طرح‌واره را نیز برانگیخته می‌کنند. در نتیجه، برانگیختگیِ طرح‌واره‌ای در الگوی صوتی، مجموع اصواتی را به همراه ریتم مذکور، در قالب موسیقی و برانگیختگیِ طرح‌واره‌ای در بخش حرکت ماهیچه‌ای، مجموع حرکاتی را به همراه ریتم مذکور، در قالب رقص متجلی می‌سازد.

به همین سبب و از همین طریق است که در پاره‌ای موارد، موسیقی، رقص را به دنبال دارد و گاه رقص، موسیقی را به وجود می‌آورد؛ و افراد احساس می‌کنند که گاه رقصی خاص با موسیقیِ معینی می‌آید و یا برعکس؛ زیرا فصل مشترک آنها که ریتم یکسانِ آنهاست، برانگیخته شده است.

همراهیِ موسیقی و رقص، چه در هنر و مراسم خلق‌شده در جوامع ابتدایی و چه در آثار پدید آمده در جوامع امروزی دیده می‌شود. بومیان آندامان[۲۱] طی مراسمی، رقص و موسیقی را با هم بکار می‌برند. ایشان که طی حرکات رقص‌گونهٔ خود، اکثر اعضای بدن را به حرکت وامی‌داشتند، با ریتم صداهایی که از دست زدن، و همچنین صداهایی که بر اثر نواختن به تخته چوبی بلند می‌شد، خود را همراه می‌ساختند. آنها هنگام رقصیدن، بدن و زانو را خم کرده، بازوها را به موازات شانه‌ها می‌گرفتند، در حالی که آرنج‌ها خمیده شده و سر را به عقب می‌بردند. در چنین وضعیتی تمامیِ بدنِ رقاص انعطاف‌پذیر شده و به حالت توازن درمی‌آمد. در این رقص معمولاً یک گام عبارت از جهشی بود با پای راست، کشیدن پای چپ به عقب و جهش دیگری با پای راست؛ که تمام این حرکت در مقابل دو فاصلهٔ ضربیِ آواز انجام می‌شد[۱۳]. بومیان استرالیا نیز مراسمی برگزار می‌کنند که حکایت از تجلیِ هماهنگِ موسیقی و رقص دارد. رقاصان به آرامی و ترمی حرکت می‌کنند، گاهی به کناری می‌جهند، گاهی یک یا دو گام به عقب برداشته و خود را دراز و خم می‌کنند، بازوان خویش را چرخانده و پاهای خود را به زمین می‌کوبند. در تمام مدت، اصواتی در قالب موسیقی، ایشان را همراهی می‌کند. موسیقی از کوفتن برخی نوازندگان به روی پوستی که از موش خرمای کیسه‌دار تهیه شده، ایجاد می‌شود که با نواختن دو چوب همراه می‌شود. در تمامیِ این موارد صداهای تولید شده با حرکات رقاصان

کاملاً هماهنگ است[۱۴]. وداهای[۲۲] سیلانی ضمن رقص، با حرکاتی دایره‌وار چرخیده و باگامی به عقب برداشته و آن‌گاه چرخی زده و سپس به روی بدن می‌کوبند؛ چون ابزاری برای نواختن موسیقی ندارند، کوفتن بر بدن، حکم ضربه‌های موسیقی را داشت. بعد از هر چرخش، سرهای خود را به بالا و پایین پرتاب می‌کردند و فواصل ضربی را با آوازی یکنواخت و بریده بریده تطبیق می‌دادند[۱۵]. در ساموا[۲۳]، برای همراهیِ رقص، از اصوات تولیدشده در قالب کف زدن و کوبیدن دست بر زمین استفاده می‌کنند و از این طریق، هماهنگیِ ریتم مشترک موسیقی و رقص را متجلی می‌سازند[۱۶].

درام‌هایی که همراه با موسیقی خلق می‌شوند، نمونهٔ بارز همایندیِ رقص، نمایش و موسیقی را به نمایش می‌گذارند که از دوران باستان تا سده‌های میانه و قرون اخیر، با ویژگی‌های مختلف به وجود آمده‌اند.

در الگوی کلمه‌ای، موضوعی که ریتمی از طریق آن شکل می‌گیرد، همواره یک واژه است، و همان موضوع در بخش مربوط حرکات ماهیچه‌ای، یک حرکت عضلانی است، و از این روی که هم کلمه و هم حرکت، در الگوی مربوط به خود در مغز، به شکل منفرد تثبیت نشده‌اند، بلکه در قالب طرح‌واره‌ای گنجیده‌اند، بنابراین سایر موضوع‌های موجود در طرح‌واره را نیز برانگیخته می‌کنند. در نتیجه برانگیختگیِ طرح‌واره‌ای در الگوی کلمه‌ای، مجموع واژه‌هایی را به همراه ریتم مذکور، به شکل آواز و برانگیختگیِ طرح‌واره‌ای در بخش حرکت ماهیچه‌ای، مجموع حرکاتی را به همراه ریتم مذکور، در قالب رقص متجلی می‌سازد؛ در نتیجه با همراهیِ رقص و آواز روبه‌رو می‌شویم.

به بیان دیگر، ریتم‌های مشترک رقص و آواز موجب همراهیِ مکررِ آنها در اجرای انواع مراسم و برخی از آثار هنری می‌شود. برخی از این همراهی را در سطور فوق دیده‌ایم. در آفریقا، در قبیلهٔ آزاند[۲۴] در مراسمی که به رقص آب جو شهرت داشت، آوازخوانی و موسیقی‌ای که به وسیلهٔ یک نوع طبل نواخته می‌شود، با رقص ترکیب می‌گشت[۱۷]. در نزد اسکیموهای بافین‌لند[۲۵]، جشن‌ها با هماهنگیِ آواز و موسیقی اجرا می‌شد؛ در حالی که از استخوانی که پوست آهو به روی آن کشیده شده بود، به عنوان آلت موسیقی استفاده می‌کردند، آواز همراه می‌توانست در وصف احساسات یا حوادث یا هجو افراد باشد که با رقص درهم می‌آمیخت[۱۸]. در چین، رقص و آواز از آیین‌های تائوئیسم گرفته تا مراسم تغییر فصول و از نمایش‌های عامیانه گرفته تا نمایش‌های سرگرم‌کنندهٔ امپراطور به عنوان عناصری ضروری و تفکیک‌ناپذیر رواج داشت[۱۹].

نمایش نیز می‌تواند خالق ریتم‌های مشترکی با رقص، آواز و موسیقی شود؛ به طوری که یکدیگر را در قالب مراسم یا آثار هنری تکمیل کنند؛ و آن، هنگامی است که یک تصویر در الگوی شمایل‌گرا از طریق ریتم‌های مشترک خود با سایر الگوهای مغز، عناصر و ریتم‌های آنها را همزمان برانگیخته سازد. موارد این همراهی، به شکل مراسمی با عناوین گوناگون در جوامع مختلف به چشم می‌خورد. ساکنان جزیرهٔ ماری[۴۱]، در مراسم ورود جوانان به جرگهٔ مردان به نمایش‌هایی دست می‌زنند که حکایت از نوعی ریتم دارد. در این مراسم، اولین فردی که به ارائه نمایش اقدام می‌ورزد، نقابی بر چهره دارد، با چشم‌هایی درشت و ریش‌هایی از استخوان و پرهای مختلف و لاک سنگ‌پشتی بر سر و ریسمانی به دنبال آن، در حالی که دومین نمایش‌دهنده بدون نقاب بود، سومین نمایش‌دهنده، تصاویری را نمایش می‌داد که طبق آن کوسه‌ماهی با چهرهٔ انسان و دست و پاهای کوچک معرفی می‌شد. ترتیب معرفیِ تصاویر در نمایش بسیار حائز اهمیت بود؛ این در حالی بود که نمایش با رقص توأم بود و طبل‌ها نیز در طی نمایش، موسیقی‌ای که لازمهٔ همراهیِ نمایش بود، خلق می‌کردند[۲۰]. این تنوع و توالیِ ضروری و دقیق تصاویر، چه از جهت تناوب و چه از جهت فاصله‌ای که بین تصاویر نقاب‌دار، از طریق فرد بی‌تفاوت ارائه می‌شد، در حقیقت ریتمی را که در نمایش موج می‌زد به ثبوت می‌رساند، و رقص و موسیقی مراسم نیز همراهیِ ریتم نمایش با رقص و موسیقی را نشان می‌دهد. نمونه‌های آن در جوامع ابتدایی بی‌شمارند و ما تنها به ذکر برخی از آنها اکتفا می‌کنیم. برخی از قبایل ساکن در استرالیا در مراسمی خاص از طریق رقص، نمایشی را ارائه می‌کنند که طی آن به تقلید از حرکات باز و عقاب می‌پردازد[۲۱]. در جزایر تروبریاند در جشنی به نام «میلامیلا»، صحنه‌های مختلفی به نمایش گذاشته می‌شود. نمایش‌دهندگان بدن خود را نقاشی کرده و با پرِ پرندگان تزئین کرده‌اند و به ترتیبی خاص، تصاویر مورد نظر را ارائه می‌کنند و در حالی که به وسیلهٔ موسیقی همراهی می‌شوند به اَشکال مختلف می‌رقصند[۲۲]. در مجمع‌الجزایر بیسمارک در ملانزی، مراسمی برگزار می‌شد که توسط انجمنی به نام دوک ـ دوک[۲۷] سرپرستی می‌شد و طی آن افرادی که ماسکی ویژه بر چهره داشتند با رقص‌هایی سمبولیک، نمایش‌هایی وحشت‌آور و رازگونه را به اجرا می‌گذاشتند که در بخش‌هایی از آن با موسیقی و آواز همراهی می‌شد[۲۳]. در جوامع باستان و دنیای امروزی نیز نمونه‌های آن بسیار است. اوپرا، نمونهٔ بارز اثری هنری است که همایندیِ ریتم‌های مشترک موسیقی، رقص، نمایش و آواز را به روشنی عرضه می‌کند[۲۴]. بر طبق آن چه گذشت، ریتم‌های مشترک هر

یک از پدیده‌های فوق می‌تواند موجب برانگیختگیِ دیگری شود، و از این رو بر خلاف آن چه، برخی پنداشته‌اند، هیچ تقدم یا تأخیری علّی، بین موسیقی، رقص، نمایش و آواز وجود ندارد، و هر یک از آنها می‌تواند دیگری را دامن زده و پدید آورد.■

منابع:

۱. مان، ن، ل / اصول روان‌شناسی / ترجمه و اقتباس دکتر محمود ساعتچی / انتشارات امیرکبیر / جلد اول / تهران / ۱۳۶۳ / ص ۱۲۶-۱۲۵

۲. هیس، ه، ر / تاریخ مردم‌شناسی / ترجمهٔ ابوالقاسم طاهری / سازمان چاپ و پخش کتاب / تهران / ۱۳۴۰ / ص ۳۰۵ / به نقل از: Geoffrey Gorer

۳. همان جا / ص ۳۰۶-۳۰۵

۴. رضی، هاشم / مردم‌شناسی اجتماعی / انتشارات آسیا / ۱۳۵۵ / ص ۴۰۲-۴۰۱

۵. میرچا الیاده / آیین‌ها و نمادهای آشناسازی / ترجمهٔ نصرالله زنگویی / انتشارات آگهی / تهران / ۱۳۶۸ / ص ۲۱۳

۶. ملک‌پور، جمشید / تاریخ نمایش در جهان / انتشارات کیهان / تهران / ۱۳۶۴ / ص ۸۷-۸۶

۷. رضی، هاشم / مردم‌شناسی اجتماعی / ص ۴۲۹

۸. پلاگ، فرد و بیتس، دانیال / انسان‌شناسی فرهنگی / ترجمهٔ محسن ثلاثی / انتشارات علمی / تهران / ۱۳۷۵ / ص ۶۸۱-۶۰۸

۹. لانتیه، ژاک / دهکده‌های جادو / ترجمهٔ مصطفی موسوی / تهران / ۱۳۷۳ / ص ۳۵۶-۳۶۰

10. Howitt, A, W. The Native Tribes of South-East Australia, London 1904, pp. 516 ff.

۱۱. کندری، مهران / دین و اسطوره در آمریکای لاتین / مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی / تهران / ۱۳۷۲ / ص ۱۸۰-۱۷۹

۱۲. هیس، ه، ر / تاریخ مردم‌شناسی / ص ۲۴۵

۱۳. هیس، ه، ر / تاریخ مردم‌شناسی / ص ۲۹۶-۲۹۴ / به نقل از: Radcliffe-Brown

۱۴. همان جا / ص ۲۹۷-۲۹۶ / به نقل از: Ernst Grosse

۱۵. همان جا / ص ۱۹۸-۱۹۷ / به نقل از: Seligman

۱۶. همان جا / ص ۳۰۱ / به نقل از: Margaret Mead

17. Evans-pritchard, E.E. The Dance, Africa, Vol. I, 1928, No.4.

18. Boas, Franciska. The Function of the Dance in Human society, a seminar, The Boas school, NewYork, 1944.

۱۹. دائرةالمعارف پلئیاد / تاریخ نمایش در جهان / کتاب دوم / ترجمهٔ آزاده مستعان / انتشارات نمایش / تهران / ۱۳۷۱ / ص ۱۴-۱۳

۲۰. هیس، ه، ر / تاریخ مردم‌شناسی / ص ۱۷۲ / به نقل از: Haddon

۲۱. رضی، هاشم / مردم‌شناسی اجتماعی / ص ۴۰۶-۴۰۵

۲۲. هیس، ه، ر / تاریخ مردم‌شناسی / ص ۳۰۳-۳۰۲ / به نقل از: Malinowski

۲۳. رضی، هاشم / دیانت و فرهنگ اقوام بدوی / کتاب چهارم / انتشارات کاوه / ۱۳۴۳ / ص ۱۷۳-۱۶۹

۲۴. دائرةالمعارف پلئیاد / تاریخ نمایش در جهان / کتاب سوم / جلد دوم / ترجمهٔ نادعلی همدانی / انتشارات نمایش / تهران / ۱۳۷۱ / ص ۳۰۳-۲۵۲

یادداشت‌ها:

1. Symbolization
2. Wolowff
3. Vodoun
4. Yoruba
5. Melanesian
6. Raitea
7. Shiva
8. Vishnu
9. Baharatha
10. Natya-Shastra

۱۱. از قبایل سرخ‌پوست ساکن در دشت‌های برزیل

12. Bitwi
13. Bora
14. Queensland
15. Mixtec
16. Aztec
17. Xochipilli
18. Macuilxochitl
19. Weltfish

۲۰. جهت کسب اطلاع از آن به پایان‌نامهٔ محقق، تحت عنوان «تأثیر ساختارهای ذهنی بر باورها و رفتارهای اجتماعی» رجوع شود.

21. Andaman
22. Veddas
23. Samoa
24. Azand
25. Baffin land

۲۶. جزیره‌ای در کنار گینهٔ جدید

۲۷. سازمانی سری که در نواحی جنوبی اقیانوس کبیر متداول است.