# فنون و روش‌های بیان مفاهیم در رقص‌های کلاسیک هندی[1]

**ابوالقاسم دادور**[2]
**فهیمه دانشگر**[3]
**پینکی چادها**[4]

تاریخ دریافت:۱۳۹۳/۲/۱۵
تاریخ تصویب:۱۳۹۴/۱۲/۴

**چکیده**

رقاصان رقص‌های کلاسیک هندی نیز مانند دیگر رقاصان دنیا از بدن و حرکات آن به‌عنوان ابزار پیام‌رسان استفاده می‌کنند، حرکات هر یک از اعضای بدن در هر رقصی مبین حالات و عواطف و منظور رقاص است، اما ازآنجاکه رقص‌های کلاسیک هندی از آئین پرستش خدایان هندو نشأت گرفته است و به‌منظور نیایش آن‌ها اجرا می‌شوند(مطابق دستورات دینی، که رقص را از واجبات پرستش خوانده‌اند)، هر یک از حرکاتی که رقاص انجام می‌دهد، معنی خاصی دارد. هدف از تحقیق حاضر، بررسی و شناسایی ابزار بیان از جمله حرکات بدن، شیوهٔ گریم، لباس، زیورآلات و آرایهٔ صحنه به‌عنوان مدیا و ابزار بیان این هنر باستانی است؛ همچنین پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به این سؤال زیر است: آیا حرکات در رقص‌های آئینی هندی نمادین هستند؟ معانی این حرکات چیست؟ و موارد استفادهٔ آن‌ها کجاست؟ روش تحقیق در این پژوهش از نظر ماهیت توصیفی بود و روش و ابزار گردآوری اطلاعات به شیوهٔ اسنادی و میدانی انجام شد. بنا بر نتایج، رقاصان با فرم‌دهی به اندام خود تلاش می‌کنند بازنمایی از فرم‌های طبیعت را به اجرا بگذارند، اما به دلیل محدودیت‌های استخوان‌بندی بدن انسان، از شیوه‌ای نمادین برای نمایش مصادیق طبیعت، احساسات و دیگر مسائل انتزاعی بهره‌می‌برند. بنابراین، هرکدام از حرکات دارای فهرستی از معانی نمادین هستند، که درعین‌حال که به فهم داستان رقص کمک می‌کنند، رقاص هیچ‌گاه برای نمایش یک موضوعِ خاص، با کمبود حرکت مواجه نمی‌شوند.

**واژگان کلیدی:** رقص‌های کلاسیک هندی؛ حرکات بدن؛ ابزار بیان معنی؛ زبان نمادین

1. DOI:10.22051/jjh.2017
مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پینکی چادها با عنوان«بررسی رقص‌های کلاسیک هندی از منظر دینی و نمادین» در دانشگاه الزهرا بود.

۲. استاد گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا، تهران، ایران ghadadvar@yahoo.com
۳. استادیار گروه گرافیک دانشگاه الزهرا، تهران، ایران fahimeh.daneshgar@gmail.com
۴. دکترای پژوهش هنر دانشگاه الزهرا تهران، ایران pinky.chadha.1981@gmail.com

**مقدمه**

بشر نیز مانند حیوانات و پرندگان، ازجمله طاووس و مرغ بهشتی از روزگاران اولیهٔ خلقت خود رقصیده و احساس لذّت ناشی از حرکات ریتمیک(آهنگین) را درک کرده است که علاوه بر ورزشِ بدن، موجب از بین رفتن تنش و ناآرامی درون نیز می‌شود. رقص با ایجاد حالت خلسه در بدن آدمی، در نظر انسانِ نخستین، شکلی جادویی به خود گرفت و ازاین‌رو در بسیاری از کیش‌ها و مراسم آئینی به‌منظور فرونشاندن خشم خدایان و دور راندن ارواح خبیث استفاده شد. بشر رقص را قدرتمندترین و فصیح‌ترین راهِ ابراز خود می‌دانست. رقص از ابتدای زندگی بشر با او بود و کاربرد آن در طی دوران تغییر پیدا کرد. پیش از به وجود آمدن زبان، بشر عواطف درونی خود را با حرکت اعضاء بدن بروز می‌داد. پس از پیدایش زبان بود که این حرکات به کلمات تبدیل شدند. اولین نوشته‌ها در واقع حرکات بدن بودند (Avter veer[1]، ۲۰۰۶: ۸).

در هند، بیش از هر تمدنی به رقص و موسیقی به‌عنوان موهبت‌های الهی توجه می‌شود. شیوای رقصان[2] خدای رقص کیهانی، که با رقص خود موجب وجود و ادامهٔ حیات است، از اعجاز این تمدن به شمار می‌رود. خدایان اساطیر هندو هر یک به نحوی با رقص مرتبط بوده‌اند و افسانه‌های بسیاری آن‌ها را در حال رقصیدن توصیف می‌کنند. بنا بر اساطیر، دانش رقص هنگامی توسط برهما در وجود زمینیان گذارده شد که مردم زمین آلوده به لذّت‌های جسمانی، سرشار از غرور، حسد و خشم شده بودند. در اجابت خواهش ایندرا[3] و دیگر خدایان برای نجات زمینیان، برهما از عصارهٔ چهار ودای مرسوم، یک ودای[4] جدید به نام نتیاودا[5] را به وجود آورد که در آن آموزش اخلاق با رقص و موسیقی، برای عامهٔ مردم، همراه بود (Bharata[6]، ۲۰۰۷: ۱). رقص‌های کلاسیک هندی، که همگی نمونه‌های زمینی همین رقص الهی هستند، معرف تمدن غنی و اعتقادات مذهبی این شبه قاره و نمونه‌های متعدّدی که هرکدام متعلّق به بخشی از این خاک و اعتقادات آن هستند.

حرکاتِ اسطوره‌ای و نمادین رقص آئینی هندی یادآور گردش زمین، چرخش فصول، و بازیِ بی‌انتهای خلق و نابودی و نظم کیهانی هستند. این گردش‌ها همگی در حالات و حرکات رقاصان پیداست. از منظر زیباشناختی، حرکات در این رقص‌ها به زیبایی به جریانی از متافیزیک[7] و اسطوره‌های روحانی خدایان و الهگان آسمانی تبدیل می‌شوند(Matur[8]،۲۰۰۲: ۶۹). بنا بر تفکّر شرقی و غربی در باب فیزیک، مکان سه‌بعدی نیست و زمان نیز وجودی جداگانه ندارد، اما هر دو به‌صورت جدایی‌ناپذیر به یکدیگر پیوسته‌اند و چهار بعد را پدید آورده‌اند که زمان – مکان نام دارد. در این باب باید گفت که هیچ هنری نیست که بتواند مانند رقص آئینی هندی با آن ساختار ذهنی این مسأله را نمایش دهد. ازآنجاکه بدن به‌عنوان یک ماندالا[9] خود کیهان است، رقاص ازلحاظ فضای فیزیکی مشکلی نخواهد داشت، حتی اگر آن فضا معادل یک فوت مربع در مقابل فضای کوچک روبروی مجسمه در تالار اجتماعات معبد باشد. او قادر است حول محور بدن خود در همان نقطهٔ مشخص‌شده حدود ۳۳ حرکت انجام دهد(Serbjeet singh[10]، ۲۰۰۰: ۲۳). این رقص خود را عمداً مؤظف به حرکت در چارچوبی خاص کرده و بر نوع خاصی از حرکت تأکید می‌کند؛ و درعین‌حال از تمامی امکانات بدن در قالب محدودیت‌های اصولی خود، بهره می‌جوید. هنر رقص هندی مانند هنر مجسمه، آن‌گونه که بر مفاصل و ساختار استخوان‌بندی تأکید دارد، ماهیچه‌های بدن را جزء اصول این هنر نمی‌داند. این اصل این امکان را به رقاص می‌دهد تا فرمی انتزاعی را بدون توجه به جزئیات ماهیچه‌ها بسازد، چراکه فرایند رقص نوعی یوگاست و ماهیچه‌ها توانایی خلق فرم‌های انتزاعی و الگوهای هندسی را ندارند. ازاین‌رو تمام بخش‌های بدن و بازه‌های حرکتی آن‌ها منطبق بر این دیدگاه تحلیل‌شده‌اند.

شایان ذکر است در زیبایی‌شناسی هندی شکل و فرم معنایی جدا از یکدیگر دارند و آنچه ما امروز فرم و محتوا می‌خوانیم، هندیان واژه شکل و فرم را به ترتیب برای آن‌ها انتخاب کرده‌اند(دادور و رحیمی،۱۳۹۱: ۱۲).

فرهنگستان رقص و موسیقی این کشور، رقص‌های کلاسیک هندی را از منظر گونه‌شناختی و با توجه به محل تولد و رواج، به ۷ شاخه تقسیم کرده است[11]. هر یک از این ۷ شاخه بخش اعظمی از فنون و حرکاتی را که در کتب مرجع رقص آمده است، بنا بر سنن منطقه‌ای، در طی تاریخ تغییر داده و هرکدام شکلی منحصربه‌فرد به خود گرفته‌اند. اما تمام ۷ شاخهٔ رقص، لزوماً مبتنی بر ۳ نحوهٔ اصلی اجرا، که عبارت هستند از: نرتا[12]، نریتیا[13] و نتیا[14]. ازآنجاکه رقص‌های آئینی هندی از حرکات بدن به‌عنوان ابزار بیان متن استفاده می‌کنند، در این پژوهش این سه گونهٔ اصلی اجرا، از منظر اهمیت به‌کارگیری اعضای بدن مطالعه خواهد

شد. نگارندگان سپس به تشریح این کاربرد و همچنین لزوم و اهمیت هماهنگی بین حرکات و ادا به‌عنوان ابزار اولیه بیان و کلام به‌عنوان ابزار ثانویه؛ و آوردن مثال‌هایی برای روشن شدن کارایی بدن اقدام خواهند کرد. ازآنجاکه در یک اجرای آئینی عواملی ازجمله لباس، گریم، آرایه و اکسسوری یا لوازم صحنه و زیورآلات نیز به همراه حرکات فیزیکی به انتقال معانی کمک می‌کنند، در ادامه برخی از آن‌ها در جهت بیان مفاهیم تشریح خواهد شد.

## پیشینهٔ پژوهش

کتاب«Dance Dialects of India» تألیف راگینی دوی[۱۵]، رقاص و استاد سبک بهارت نتیم[۱۶]، باآنکه اکثر سبک‌های رقص کلاسیک، قبیله‌ای و محلی در هند را معرفی کرده است، به دلیل وابستگی شخصی نویسنده به یکی از انواع هفتگانه رقص‌های کلاسیک هندی، به توصیفات محدود دربارهٔ دیگر سبک‌ها بسنده شده است. همچنین به نظر می‌رسد، پرداختن همزمان به رقص‌های قبیله‌ای و رقص‌های کلاسیک، نویسنده را به دلیل گستردگی عناوین، از پرداختن دقیق به تمام سبک‌ها باز داشته است؛ این محدودیت موجب شده است، تا نسبت به معنای نمادین حرکات و اصول کتاب مرجع «نتیاسسترا» بی‌توجهی و گاه توجهی صرفاً در حد اشاره شود. بخش بزرگی از کتاب‌ها و بررسی‌ها دربارهٔ رقص‌های کلاسیک هندی را استادان و رقاصان پیرو سبکی خاص نوشته‌اند، و لذا بر یک یا دو سبک مشابه متمرکز هستند. ازآنجاکه این کتب مانند جزوهٔ درس استاد برای شاگرد است، اغلب به آموزش تخصصی فنون اقدام کرده، ازاین‌رو برای خواننده غیرحرفه‌ای سودمند نیستند. از آن جمله می‌توان به کتاب « Bharatnatyam: How to...» نوشتهٔ جایالکشمی اشور[۱۷]، یا « Gaudiya Dance» تألیف پلّب سنگوپتا و دیگران[۱۸] اشاره کرد. نویسندگان در این کتب، پس از ادای احترام به سبک استادان، به آموزش تخصصی و گام‌به‌گام سبک خود اقدام کرده‌اند، و درعین‌حال از شرح نماد حرکات بدن و پیشینهٔ تکنیک‌ها و تاریخ سبک اجتناب کرده‌اند که جزء لاینفک آن‌ها محسوب می‌شوند. کتب نام‌برده و بسیاری دیگر که در رابطه با یک سبک خاص به نگارش درآمده‌اند، بنا بر دلایل شرح داده‌شده تنها برای رقاصان، آشنایان و متخصصان این سبک‌ها قابل‌استفاده هستند. در مقالهٔ حاضر سعی شد تا به حرکات و تکنیک‌های مشترک بین اغلب رقص‌های کلاسیک هندی توجه شود و در پی مطالعهٔ معنی نمادین این فنون، به فصل مشترک معناییِ فرهنگ رقصی هند دست یابد.

## روش تحقیق

تأکید اصلی این پژوهش بر گردآوری، شرح نمادها و موارد استفاده از آن‌ها به همراه تصاویر برای درک بهتر آن‌ها بوده است. ازآنجاکه در این پژوهش، هم‌زمان حرکات بدن، زیورآلات، لباس، گریم در رقص‌های هفتگانه کلاسیک هندی بررسی شده است، با جمع‌آوری اسناد و مدارک تصویری و نوشتاری آغاز شد و پس ازآن داده‌ها طبقه‌بندی است. بخش میدانی نیز با تکیه بر مشاهدات شخصی از سفرهای متعدد به کشور هندوستان، مصاحبه با برخی از اساتید و رقاصان ازجمله دکتر چتنا جیوتیشی[۱۹] دارای مدرک دکتری در رقص کتک؛ گوروی مسلّم رقص کتک و تنها بازماندهٔ خاندان مشهور رقاصِ ماهاراج[۲۰] و شاگرد مشهور او بیرجو ماهاراج[۲۱] و سسوتی سن[۲۲]؛ رقاصان بنام بهارت نتیم: ماری الانگووا[۲۳] و سروجا ودینتنم[۲۴]؛ و نیز بازدید از رسیتال‌های رقص از اهمیت خاصی بهره‌مند است.

نرتا یا رقص ناب، نریتیا یا رقص به همراه آواز و نتیا یا نمایش: بنا بر کتب باستانی[۲۵]، این هنر به سه شاخه اصلی تقسیم می‌شود :نتیا، نریتیا و نرتا؛ نتیا با نمایش ارتباط نزدیکی دارد و در واقع تأکید اصلی بر اجرای نمایشی است و حرکاتِ رقصی تنها نقش آذین‌گر نمایش را دارند؛ نریتیا پانتومیمی است که بر روی آوازی اجرا می‌شود و معنیِ کلامِ آوازی ا القا می‌کند؛ و نرتا رقص خالص و نابی است که در آن حرکات بدن هیچ‌گونه احساس خاص[۲۶] یا معناداری را القا نمی‌کند( Bose[۲۷]، ۲۰۰۱: ۲۰).

در این فن مجموعه‌ای از ژست‌ها و حالات مجسمه‌وار و ایستا، به‌وسیله حرکت در چرخه‌ای متریک[۲۸] به یکدیگر وصل شده‌اند. این فن به دنبال نمایش نقطهٔ اوج کامل و بی‌نقص حرکت، و نیز لحظهٔ تعادل بر روی خط افق و نمایش فرم حرکت بدن انسان و تسلط بر جاذبهٔ زمین است. در نرتا از ضرب‌آهنگ موسیقی برای اندازه‌گیری سنجش فاصلهٔ زمانی حرکات استفاده می‌شود که رقاص ضرب‌آهنگ حرکات خود را از روی آن تشخیص می‌دهد، اما در نرتیا موسیقی اغلب شامل شعر غنائی یا روایی است(Vatsyayan[۲۹]،۲۰۰۷: ۲۵). ازآنجاکه از بین سه گونهٔ نام‌برده شده، در نرتیا است که حرکات بدن، پوشش، گریم و زیورآلات و آرایهٔ صحنه نیز معانی و

مفاهیم خاص و اغلب نمادین دارد، در این پژوهش تأکید اصلی بر این نوع رقص است.

نرتیا یا رقص به همراه القای معنی: نرتیا رقصی است که با ادا، وانمایی و اشاره‌های قسمت‌های مختلف بدن همراه است و از آن برای ابراز احساسات استفاده می‌شود. در نرتیا موسیقی با کلامی همراه است که رقاص باید با حرکات خود آن را به تصویر بکشد. هر کلمه از شعرِ خوانده‌شده با یک حرکت خاص مصوّر می‌شود. اگر یک رقص به‌صورت تک‌نفره اجرا شود، همان یک رقاص با لباس و گریم ثابت خود به‌جای تمام شخصیت‌های داستان بازی می‌کند، بدین‌صورت که مدام جای قرار گرفتن و ژست بدن خود را تغییر می‌دهد و در قالب نقش‌های متعدد فرو می‌رود. در این شیوه حرکات بدن اهمیت بیشتری می‌یابند.

در نرتیا مهم‌ترین اعضای حرکتی دست‌ها، صورت به‌ویژه چشم‌ها، تخم چشم‌ها، ابروها، و پاها هستند، اما ازآنجاکه انگشتان و دست‌ها بازه نامحدودی در حرکت دارند، آن‌ها را الفبای رقص می‌دانند. حرکت دست‌ها درواقع نقطه‌ای کانونی است که دیگر حرکات را تحت امر دارد. کوماراسوامی[۳۰] توصیف نندیکشوارا دربارهٔ دست‌ها را این‌گونه از سانسکریت ترجمه کرده است: دست‌ها به هر سو که روند، چشم‌ها را نیز به دنبال خود می‌برند، چشم‌ها به هر سو که روند ذهن را به دنبال خود می‌برند و ذهن به هر جا که رود، موجب ایجاد احساس می‌شود(Coomaraswmy، ۲۰۱۰: ۱۷). دست‌ها هم قادر هستند جایی، چیزی یا کسی را نشان دهند و هم قادر هستند احساس و فکری را القا کنند؛ آن‌ها حتی توانایی طرح نماد را نیز دارند. با دست‌ها می‌شود هفت طبقهٔ دنیا، اقیانوس‌ها، رودها، سیارات، انسان‌ها و حیوانات را نمایش داد. باید گفت که حرکات دیگر اعضاء بدن نیز اهمیت به سزایی دارند، یک نگاه یا حرکت ابرو نیز می‌تواند بیان‌کنندهٔ احساساتی خاص باشد.

معنی ابهینیا[۳۱] و انواع آن: فنون رقص به همراه معانی آن‌ها را ابهینیا می‌خوانند. ابهینیا اغلب در نرتیا کاربرد دارد. ازاین‌رو گاه به‌جای واژهٔ نرتیا از ابهینیا استفاده می‌شود. ابهینیا وسیلهٔ بیان معنی هستند و در حقیقت تمامیِ روند اجرا بر پایهٔ آن استوار است. ابهینیا تنها شامل حرکات اندام‌ها نیست و درواقع مشتمل بر چهار نوع اصلی است و زیرشاخه‌های فراوان دارد. چهار نوع آن عبارت هستند از:آنگیکا[۳۲] یا فیزیکی و جسمی و حرکتی؛ واکیکا[۳۳] یا کلامی؛ اهایارا[۳۴] یا گریم و لباس؛ و ستویکا[۳۵] یا عاطفی ( International Encyclopedia of Dance,1998,457). در یک اجرا تمامیِ انواع ابهینیا به کمک هم به القای معنی اقدام می‌کنند، بدین ترتیب که رقاص لباس، گریم و زیورآلات هماهنگ با نژاد، طبقه اجتماعی، جنسیّت و... شخصیتی را بر تن می‌کند که نقش آن را به عهده دارد و هماهنگ با داستانی که خواننده می‌خواند، به بدن خود حرکت می‌بخشد. یک اجرا تا زمانی کامل نخواهد بود که تمامی گونه‌های ابهینیا در آن رعایت نشده باشد. ابهینیای حرکتی شامل سه بخش بدن، صورت، حرکات و جنبش‌ها است و با توجه به بخش‌های گوناگون بدن زیرشاخه‌های متعددی نیز می‌یابد: سر، دست‌ها، سینه، کپل، پهلوها و کف پاها شش عضو اصلی بدن[۳۶] هستند و چشم‌ها، ابروها، بینی، لب‌ها، گونه‌ها و چانه شش عضو فرعی[۳۷] هستند. در ذیل برخی از حالات اندام بدن به همراه معانی آمده است که القا می‌کنند:

دست‌ها[۳۸]: اغلبِ متون باستانی و مرجع فنون رقص، حرکات دست را به یک دست[۳۹] (جدول۱) و هردو دست[۴۰] (جدول۲) تقسیم کرده‌اند. این حرکات گاه با تغییرات حالت عادی انگشتان همراه است و گاه با حرکات کمکی بازو سروکار دارد. حرکات دست بدون در نظر گرفتن احساسات در صورت و چشم‌ها بی‌معنی است. رقاص با کنار هم چیدن حرکات دست، صورت و غیره، کلام را به تصویر می‌کشند.

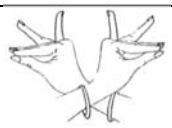
حالات بینی، لب ها[۴۱] و دهان[۴۲]: سوراخ‌های بینی قادر هستند با حرکت خود حس غم، بی‌صبری، بوی شدید، بوی خوش، خنده، ملامت و غیره را به نمایش بگذارند. آن‌ها ممکن است به‌آرامی بلرزند، جمع شوند، به عقب کشیده شوند، حالت تنفس به خود بگیرند، به بیرون ورم کنند یا حالت عادی داشته باشند. گونه‌ها قادرند حالت اندوه، شادی، خشونت، بی‌تفاوتی، ترس و احساسات دیگری را با باد شدن، به تو کشیده شدن، پف کردن، رنگ‌پریده شدن، لرزیدن یا حالت عادی داشتن نشان دهند.

لب‌ها ممکن است منحنی شوند، بلرزند، از دو طرف کشیده شوند، جمع شوند، به هم فشرده شوند، حالت سکوت داشته باشند و بدین طریق حالات گوناگون احساسی ازجمله بیهودگی، حسادت، شرم، درد، تدبیر عاشقانه، خشم، همدردی و غیره را القا کنند. همچنین دهان با باز و بسته شدن به اشکال متفاوت نشان‌دهندهٔ فکر کردن، تمرکز، ریاضت، بی‌صبری، شرم و غیره باشند.

جدول ۱: تعدادی از حرکات یک دست ( مأخذ نگارندگان )

| حرکات یک دست (Asamyuta) | توصیف حرکات یک دست | نماد | تصویر |
|---|---|---|---|
| تری پتاکا (Tripathaka) | این حرکت مانند پتاکا است با این تفاوت که در آن انگشت سوم نیز خم شده است. | تاج- درخت- گل درختی استوایی به نام کادی- نور- شعله آتش- گونه- نقش‌های کشیده شده بر روی صورت و بدن- تیر- | |
| ارالا (Arala) | شست خم شده است، دیگر انگشتان از یکدیگر باز هستند و انگشت دوم مانند یک کمان خم شده است. واژه ارالا به معنی "تا" یا "خم" است | نوشیدن زهر- آبمیوه- اسب برنده- دعای عاقبت‌به‌خیر شدن(توسط مردان)- جمع‌کردن موی سر(توسط زنان)- شجاعت | |
| سوکاتوندا (Sukatunda) | در حرکت ارالا، انگشت دوم(اشاره)و چهارم (حلقه) خم‌شده‌اند. واژه خود به معنی نوک طوطی است | پرتاب تیر- پرتاب نیزه- وحشیگری- خشم عشّاق- حسادت- حقارت | |

جدول ۲: تعدادی از حرکات دو دست (مأخذ نگارندگان)

| **حرکات دو دست** | **توصیف حرکات دو دست** | **نماد** | **تصویر** |
|---|---|---|---|
| **کرکتا (Karkata)** | انگشتان دو دست کشیده هستند و در یکدیگر قفل‌شده‌اند، دو شست نیز به یکدیگر رسیده‌اند. این واژه به معنی خرچنگ است. | گروه- کلفتی- دمیدن در صدف حلزونی- کشیدن اعضای بدن در هنگام خستگی- خم کردن شاخه درخت | |
| **کتکاوردها (Katakavardha)** | دو دست کتاموکا از قسمت مچ مانند سوستیکا یکدیگر را قطع می‌کنند | تاج‌گذاری- مراسم مذهبی- برکت ازدواج |  |
| **نیسدها (Nisadha)** | ترکیب دو دست کپیتا و موکولا | غرور- لجاجت- نجابت- کنجکاوی- شجاعت- روح- مهربانی- بی‌حرکتی- وزن | |

چانه به‌تنهایی توانایی حرکتی آن مانند چشم‌ها و بینی و گونه‌ها نیست. ازاین‌رو آن را در ترکیب با دندان و لب‌ها تقسیم‌بندی می‌کنند. به هم فشرده شدن دندان‌ها، یا به هم کشیده شدن آن‌ها، به هم رسیدن یا جدا شدن لب‌ها ۷ حرکت را در قسمت چانه تعیین می‌کند. گفتنی است رنگ زدن به‌صورت نیز می‌تواند بر حالات آن تأکید کند و یا خود نماد احساسی باشد.

انواع حالات چشم و نوع نگاه[۴۳]: ازآنجاکه چشم و نگاهی که از خود نشان می‌دهد در برقراری ارتباط بین انسان‌ها از هر عضوی مهم‌تر است؛ و به‌علاوه ممکن است به غیر نمایش احساس، بیان‌کنندهٔ نمادی از اشیاء، طبیعت، طرز فکر و غیره باشد. در(جدول۳) به تعدادی از آن‌ها اشاره شده است:

جدول ۳: انواع نگاه ( مأخذ نگارندگان ) (مأخذ تصاویر و برخی نمادها، Coomaraswmy،۲۰۱۰: ۱۰).

| نوع نگاه (Drsti) | توصیف نگاه | نماد | تصویر |
|---|---|---|---|
| سما (Sama) | خیره شدن بدون پلک زدن- مژه‌ها ثابت- تخم چشم‌ها در وسط چشم و در حالت پرکرتا | از خصوصیات ایزد بانوان- نشان‌دهندهٔ شروع رقص- رؤیاپردازی- شگفتی- تصویر ایزد | |
| ساکی (Saci) | نگاه کردن از گوشه چشم، بدون حرکت دادن سر- تخم چشم در حالت ویورتنا قرار دارد. | مخفی‌کاری- اعتمادبه‌نفس (آنگاه‌که با تاب دادن سبیل همراه باشد)- نشانه گرفتن در تیراندازی باکمان- تذکر دادن | |
| پرالوکیتا (Pralokita) | چرخش تخم چشم از یک سو به سویی دیگر (از دو گوشه انتهایی چشم)- تخم چشم در حالت ویورتنا قرار دارد. | علامت دادن- دو طرفِ چیزی را نگاه کردن- حرکت کردن- ذهن مغشوش- مهربانی- حماقت | |

جدول۴: انواع بهاواها و رازاها ( مأخذ نگارندگان ) (مأخذ تصاویر، کومار اسوامی،۲۰۱۰: ۳۰-۵۸).

| بهاوا (Bhava) | رازا (Rasa) | تصویر | بهاوا(Bhava) | رازا (Rasa) | تصویر |
|---|---|---|---|---|---|
| Rathi(عشق) | Sringara (عشق) | | Kroda(خشم) | Raudra (خشم) | |
| Hasa(خنده) | Hasya(خنده) | | Bhaya(ترس) | Bhayanka(ترس) | |
| Shoka(اندوه) | Karuna (ترحم) | | Jugupsa(انزجار) | (انزجار) Bheepatsa | |
| Utsah(انرژی) | Veera(پیروزی) | | Vismaya(شگفتی) | (هیجان) Adbhuta | |

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در هنگام رقص این حالات با یکدیگر ترکیب شده و موقعیتی کلی را پدید می‌آورند. به‌عنوان‌مثال نگاه عاشقانه شیرین است، نگاهی است دعوت‌کننده که اشک‌های لذّت و شادی آن را براق کرده است. این نگاه باید در بیننده رازا[۴۴] یا واکنشِ احساسی این حالت را ایجاد کند. برای رسیدن به این حالت ابروها به یکدیگر نزدیک می‌شوند و چشم‌ها از گوشه نگاه می‌کنند.

هماهنگی کلام، حرکات و ادا یا سمنیا ابهینیا[۴۵]: هنگامی‌که کلمات، لحن کلام و حرکات و اداها متناسب با یکدیگر باشند و همگی در جهت انتقال احساسی خاص صورت گیرند، سمنیا ابهینیا رعایت شده است. بنا بر نظر بهارتا[۴۶] کیّفیت ابراز احساسات ارتباط مستقیم با هماهنگی کلام و ادا دارد. همان‌طور که می‌دانیم عاطفه چیزی است غیرمادی و وابسته به احساسات هست و تنها هنگامی در وجود شخصی پی به وجود عاطفه می‌بریم که تغییری در ظاهر او از قبیل اشک، لبخند، لرزش...پدید آید. این تغییرات باید در حین اجرا با اغراق آمیخته شود تا برای تماشاگر ملموس‌تر باشد. احساسی که هر یک از حواس پنج‌گانه دریافت می‌کنند باید توسط رفتاری بیرونی به بیننده نیز انتقال یابد. برای مثال هنگامی‌که صدایی توسط هنرپیشه شنیده می‌شود، او با قرار دادن انگشت خود بر پشت گوش خود، یا برگرداندن سر از سویی به‌سوی دیگر به تماشاگر می‌فهماند که صدایی شنیده است.

انجام‌دادن حرکات بدون در نظر گرفتن احساس، تصنّعی و به‌دوراز واقعیت است. در (جدول۴) فهرستی از تمامی احساسات، بهاوا، و واکنش‌های جسمیِ ناشی از آن، رازا، آمده است. هر یک از احساسات در این رقص‌ها ویژگی‌های حرکتی و نیز رنگ خاص خود را داراست.

به‌عنوان‌مثال رنگ متناسب بااحساس خشم[۴۷]، قرمز است؛ بر انگیزاننده‌های آن عبارت هستند از جنگ، خشم، تهدید، توهین، سوءاستفاده، دروغ، اذیت، ناسزا، تقلب، حسادت؛ واکنش‌های بیرونی آن عبارت هستند از: کتک زدن، شکستن، کوبیدن، قطع کردن، بالا آوردن دست‌ها و حرکت بی‌اراده آن‌ها، چشم‌های خون‌گرفته، تعریق، گره کردن ابروها، سائیدن دندان‌ها، گزیدن لب پائین، سائیدن دو کف دست، گونه‌های برجسته؛ بینی در این احساس در حالت ویکرتا[۴۸] (پره های بازبینی)است؛ گونه‌ها در حالت پورنا[۴۹] (بادکرده و برجسته) /کمپیتا[۵۰] (لرزان)؛ لب‌ها در یکی از حالات کمپنا[۵۱] (لرزان)/ سندستکا[۵۲] (گزیدن لب‌ها با دندان)/ وینی گوهانا[۵۳] (بسته یا اصطلاحاً به هم دوخته شده)؛ دهان در حالت وینی ورتا[۵۴] (باز)؛ چانه در حالت دستا[۵۵] (گزیدن لب پائین)؛ تخم چشم‌ها در حالت پرکرتا[۵۶] (حالت عادی)/ برهمنا[۵۷] (غلتان)؛ و ابروها در حالت بروکوتی[۵۸] (تاج ابروهای بالاآمده) قرار می‌گیرند.

لباس، گریم، زیورآلات و آرایهٔ صحنه، یا اهاریا ابهینیا[۵۹]: اگرچه بدن و حرکاتش در هرگونه رقص ابزار دسته اولِ بیان برشمرده می‌شود، اما ظاهر رقاصان نیز در نظر بیننده جلوه‌گر است و در ترکیب با حرکات بدن به غنای آن کمک می‌کند. شایان ذکر است، در رقص‌هایی مانند رقص‌های آئینی هندی که بُعد نمایشی نیز دارند، تنها زیبایی و آراستگی رقاصان نیست که اهمیت دارد. رقاصان در این رقص‌ها داستانِ اساطیر را به تصویر کشند و هرکدام بنا بر موضوع یک یا چند نقش را به عهده‌دارند، ازاین‌رو گریم و آرایش، لباس و زیورآلات و آرایهٔ متناسب با نقش و نمایش، به همراه حرکات بدن، به فهم متن کمک بیشتری کرده و درواقع خود ابزار بیان هستند.

موفقیت در تولید یک نمایش منوط به‌دقت در اهاریا ابهینیا است. شخصیت و موقعیت اجتماعیِ نقشی که بر عهدهٔ رقاص است با توجه به‌ظاهر او است که به تماشاگر القا می شود، و ادا و بازی در مرحلهٔ بعد قرار دارند.

آرایهٔ صحنه شامل چند بخش است، به‌عنوان‌مثال: ۱- پوستا[۶۰] (به معنی مدل) لوازمی است که از منسوجات تولیدشده باشد و کمک ابزار مکانیکی به حرکت درمی‌آید مانند کوه، ارابه، بالکن قصر، اسلحه؛ ۲- آلانکارا[۶۱] شامل تزئینات توسط حلقهٔ گل و انواع لباس در قسمت‌های مختلف بدن است که با توجه به رسوم و سنن شامل حلقه‌های گل، اشیاء نخ شده یا آویز مانند است؛ ۳- و زیورآلات که با توجه به چگونگی پوشیدن آن‌ها بر۴ نوع است. ممکن است در سوراخی در عضو، مانند گوشواره قرار بگیرند و گره‌زده شوند، مانند بخش‌های تزئینی لباس خانم‌ها یا بازوبند؛ پیچیده شوند، مانند پابند یا در قسمتی از بدن مانند گردن‌بند آویزان شوند(Bharata[۶۲]، ۲۰۰۷: ۱۷۴L۹-۱۴).

زیورآلات مردان شامل تاج و نیم تاج جواهرنشان بر روی سر، گوشواره، آویز شمایل نشان برای گوش و گوشواره‌های مخصوص قسمت بالای گوش، ریسه‌های مروارید، آویز طلا به شکل مار برای گردن، دست‌بند و حلقه‌های انگشتر، بازوبندهای فلزی، چرمی و پارچه‌ای، گردنبندی که سه ریسهٔ بلند داشته باشد و گردنبندهای بزرگ مروارید برای دیگر قسمت‌های بدن مانند کمر، تلاکا[۶۳] که به همراه ریسه‌ای طلایی بر روی کمر و پائین ناف بسته می‌شوند(Ibid[۶۴]، ۱۷۵۱: ۵L-۲۳).

زیورآلات زنان شامل سیخاپسا[۶۵] برای آرایش موها، پیندی پترا[۶۶] برای پیشانی، نیم تاج، تور بافته‌شده از رشته‌های مروارید و تورهای مخصوص مو از بدلیجات تزئینی سر هستند. گوشواره، پر طاووس، طرّه‌های آزاد مو بر روی گوش‌ها، آلات درست‌شده از مواد گوناگون و مزین به عاج و مروارید که به دور گوش‌ها یا پائین لالهٔ گوش پیچیده می‌شوند از تزئینات گوش هستند. تیلاکا[۶۷] (نقش گل) و پترالخا[۶۸] (نقش برگ) بر روی گونه‌ها، پیشانی و علامت سه‌شاخه تریونی[۶۹] بر روی سینه، از نقوش مرسوم تزئینی هستند. از سرمه برای رنگ کردن دور چشم‌ها استفاده می‌شود. دندان‌ها باید رنگ‌های گوناگون داشته باشند و تنها چهار عدد از آن‌ها سفید باقی بماند؛ بدین طریق سفیدی آن‌ها در تضاد با دیگر دندان‌ها براق‌تر و سفیدتر به نظر می‌رسد. دندان‌های سفید مروارید گونه یا قرمز مانند گلبرگ لوتوس می‌تواند به زیبایی زنان و نیز معصومیت آن‌ها بیفزاید. با استفاده از رنگ سنگِ اسما[۷۰] می‌توان لب‌ها را شاداب‌تر جلوه داد(Ibid، ۱۷۵- ۶: ۲۱L-۲۴). این تزئینات در القای احساس بسیار

مؤثر هستند و تمام رسومات، اندازه‌گیری‌های دقیق، رنگ بدن و حتی مهارتِ سازندهٔ زیورآلات نیز باید در نظر گرفته شوند.

اما هر نقشی لباس و بدلیجات خاص خود را می‌طلبد. به‌عنوان‌مثال لباس و تزئینات زنان آسمانی با دیگر زنان متفاوت است. مثلاً زنان ناگاها [۷۱] باید از تزئینات مروارید یا جواهرنشان استفاده کنند، البته جواهراتشان باید به شکل میوه‌های وحشی باشد(Ibid، ۱۷۶: 41L-62). دربارهٔ زنان آدمیان نیز باید با توجه به منطقه‌ای که بدان تعلّق دارند، لباس و تزئینات آن‌ها تفاوت داشته باشد. برای مثال زنان اوانتی [۷۲] باید موهای مجعد داشته باشند، زنان اهل گودا [۷۳] باید حلقه‌های موی تزئین شده و یک رشتهٔ موی بافته داشته باشند(Ibid، ۱۷۷: 62L-71). چنانچه گریم و آرایش مو و صورت مطابق با دیار شخصیت نباشد، تأثیرگذار نخواهد بود و ممکن است موجب خندهٔ تماشاچی شود.

بدن مردان باید رنگ شود، ایزدان، به‌عنوان‌مثال یاکشاها [۷۴]، اسپراها [۷۵] ، برهما [۷۶]، باید به رنگ قرمز کم‌رنگ دربیایند. ماه، ونوس، ستارگان، اقیانوس، هیمالیا باید سفید باشند. مریخ باید قرمز باشد، مشتری و آتش زرد باشند، نارا [۷۷] و واسوکی [۷۸] باید آبی تیره باشند(Ibid، ۱۷۸: 2L-108).

سبیل و ریش نیز، البته با در نظر گرفتن محل زندگی، شغل و مهارت اهمیت دارد. ریش برهمن‌ها، گدایان مذهبی، وزرا و رهبران مذهبی باید سفید باشد؛ ریش افراد ناامید و ناکام، اندوهگین و مرتاضان و مصیبت‌زدگان باید سیاه باشد، ریش سیدّاها [۷۹]، شاهان و شاهزادگان و گماشتگان شاهان، سلحشوران و افرادی که به جوانی خود می‌بالند باید جوگندمی باشد؛ و ریش فرزانگان و مرتاضان و کسانی که سالیان طولانی ناکام بوده‌اند و کسانی که به دنبال چیزی می‌گردند باید انبوه باشد(Ibid، ۱۷۹: 109L-116).

سه نوع لباس وجود دارد: سفید و پاکیزه، رنگی و نیمه پاکیزه و خاکی. هنگام رفتن به معبد، یا تماشای مراسمی مقدس، مراسم ازدواج و انجام مراسم مذهبی لباس باید سفید و کاملاً پاکیزه باشد. به‌عنوان‌مثال شخصیت‌هایی مانند ایزدان، یاکشاها، گانداراواها [۸۰]، شاهان و غیره لباس‌های رنگی می‌پوشند؛ سران اصناف، سیدّاها، دانش‌آموختگان تجارت، برهمن‌ها، کشتریاها [۸۱] و دارندگان مراتب بالای اجتماعی باید لباس سفید یا لباس پاکیزه بپوشند.

شخصیت خدایان یا مردان معمولی از سربندهای متفاوتی استفاده می‌کنند. به‌عنوان‌مثال، سرپوش‌هایی که شاهان، گانداراواها، یاکشاها بر سر می‌گذارند، باید شامل نیم تاج یا تاج کامل باشند. خزانه‌داران، قاضی‌های محلی، وزرا و پیشکارها، کلاهی عمامه مانند بر سر می‌گذارند(Ibid، ۱۸۰: 180L-181).

هر سلاحی مطابق با آنچه در متون مرجع آمده، باید اندازه‌ای مشخص داشته باشد، برای مثال بیندی [۸۲]، سلاحی که سری شبیه به چکش دارد، باید حتماً طولی معادل ۱۲وجب داشته باشد. کونتا [۸۳] یا نیزه ۱۰ وجب طول داشته باشند.

ازآنجاکه رقص‌های کلاسیک هندی ریشه در باورهای دینی دارند، و به دلیل درآمیختگی دین و افسانه در این سرزمین، ریشه در اساطیر نیز دارند، نمادین بودن سایر بخش‌های اجراییِ این رقص-نمایش‌ها، اعم از زیورآلات، لباس، گریم و غیره دور از ذهن نیست. بنا بر آنچه آمد، درمی‌یابیم که هر یک از جزئیات این رقص‌ها دارای معانیِ خاصی بوده و سعی در القای موضوعی خاص دارند، اما ازآنجاکه استفاده از زیورآلات و آرایش در هند همواره موردعلاقه مردم، به‌ویژه زنان بوده است، و مختص مراسم خاص و اجراهای رقص نیست، اغلب این قطعات و نیز بخش‌هایی از آرایش صورت، به‌تدریج معانی نمادین خود را از دست داده و به تزئینات معمول و روزمره‌ای تبدیل‌شده‌اند که صرفاً جنبه تزئینی دارند؛ ازاین‌رو کشف معانی گمشده آن‌ها غیرممکن است. امروزه اغلب زیورآلات در رقص‌ها مشترک هستند، و تنها ظاهر آن‌ها است که با توجه به ناحیهٔ تولیدشده، شکلی خاص و محلی دارند.

این ویژگی دربارهٔ آرایش صورت و موی سر نیز صادق است. در تمام رقص‌ها برای بهتر دیده شدن حرکات چشم(در زنان و مردان)، دور چشم‌ها با رنگ‌های بسیار تیره و اغلب سیاه‌رنگ می‌شوند؛ برای تأکید بر حرکت ابروها، و همچنین اغراق در حالت عاطفی صورت، ابروها با رنگ سیاه به صورتی مدل‌دار [۸۴] نقاشی می‌شوند. کف دست‌ها و پاها با رنگ قرمز، رنگی می‌شوند، تا به زیبایی حرکات آن‌ها افزوده، و از دور قابل‌رؤیت باشند. گرچه در دوران مختلف تاریخی، از آرایش‌های متنوعی برای تزئین موها استفاده می‌کردند، امروزه به مدل‌های رایج بسنده کرده و همگی موها را پشت سر جمع کرده یا می‌بافند.

رقاصان و برگزارکنندگان اجراها مؤظف هستند تمامی جزئیات گریم، لباس و آرایهٔ صحنه را متناسب

با داستان و نقش‌ها انتخاب کرده و در ترکیب با حرکات توصیف‌شده، بهترین اجرا را به درگاه خدایان ارائه دهند. شایان ذکر است که رعایت قوانین و اصولِ رقص جنبهٔ دینی داشته و نمی‌توان آن‌ها را بنا به‌دلخواه تغییر داد یا نادیده گرفت. اما آنچه علاوه بر حرکت، لباس، گریم و آرایهٔ صحنه حائز اهمیت است، احساساتی است که رقاص در هنگام اجرا از خود بروز داده و چاشنیِ حرکات می‌کند، تا نقش را طبیعی‌تر جلوه دهد.

## نتیجه‌گیری

رقص کلاسیک هندی نتیجهٔ تلفیق جسم و ذهن است، چراکه در آن نیروی جسم با عواطف انسانی و شور و شوق روحانی درهم‌آمیخته است. آنچه رقاص برای بیان هدف و منظور خود به بیننده استفاده می‌کند، حرکت دادن اندام خود و سپس کمک گرفتن از گریم، لباس و آرایهٔ صحنه و بروز احساسات مناسب است.

بنا بر آنچه در این پژوهش، در زمینهٔ نقش حرکات نمادین در القای معنی به‌عنوان ابزار بیان گذشت، به نظر می‌رسد ازآنجاکه رقاصان با فرم‌دهی به اندام خود سعی می‌کنند اشکال و فرم‌های طبیعت را نمایش دهند، و ازآنجاکه بدن انسان به دلیل وجود استخوان‌ها و مفاصل در به هم پیچیدن و تا شدن آزادی عمل چندانی ندارد، رقاصان به‌مرور به دنبال راهی گشتند تا جایی که به بُعد زیباشناسانه رقص آسیبی نرسد، این ناتوانی را جبران کنند. به نظر می‌رسد بهترین روشی که کشف شد، زبان نمادین بود، بدین ترتیب که برای هر یک از عناصر محیطی، احساسات، طبیعت و غیره ژستی نمادین به‌صورت قراردادی در نظر گرفته شد. به‌عنوان‌مثال برای نمایش پرنده، شستِ دو دست درحالی‌که در کف دست کاملاً باز در کنار هم قرارگرفته‌اند، به هم قلاب می‌شوند. بدین ترتیب هیچ‌گاه برای نمایش موضوعی خاص حرکت کم نمی‌آمد و حتی ابداع حرکات جدید نیز بنا به موقعیت، میسر می‌شد. این شیوهٔ بیان آن‌قدر مهم است و باید بی‌نقص باشد که رقاصان برای یادگیری زبان این رقص‌های آئینی از کودکی نزد اساتید فن تربیت می‌شوند. گفتنی است به‌مرورزمان در طی تاریخ، تسلط بر فهم زبان نمادین رقص‌ها در میان عموم مردم کم شده و امروزه تنها به کارشناسان امر و رقاصان محدود است. اما ازآنجاکه رقص‌ها جنبهٔ دینی دارند و نباید در اصول آن‌ها خللی وارد شود، همچنان با بیان نمادین به داستان‌گویی اقدام می‌کنند. با مطالعهٔ فن، لباس، گریم و غیره، و نیز نحوهٔ اجرای آن‌ها، می‌توان دریافت که شیوهٔ بیان در تمامی آن‌ها، در پی القای معانیِ درست به مخاطب طراحی‌شده است و رعایت تمامی جنبه‌های آن الزامی است.

## پی‌نوشت‌ها

1. Avtar Vir

۲. خدای نگه‌دارنده از ثلاثه خدایان هندوئیسم، که ایزد رقص نیز است.

۳. Indra پادشاه ایزدان

۴. از کتب مقدس هندوئیسم که مشتمل بر چهار جلد است.

5. Natya Veda

6. Bharata

۷. ماوراء الطبیعه

8. Mathur

۹. Mandala در هندوئیسم ماندالا به معنی الگو و طرح کیهان است. یک نمودار رمزی که به‌عنوان ابزار مراقبه استفاده می‌شود. ماندالا نشان‌دهندهٔ دنیا است و نقطهٔ تجمع نیروهای کیهانی است. ماندالا را رحم دنیا نیز می‌خوانند. ( Religious (Britannica,2006:688

10 Serbjeet Singh

۱۱. رقص‌های کلاسیک هندی با توجه به گزارش آکادمی رقص، آواز و موسیقی دهلی (Sangeetm Natak Academy) بر هفت نوع است(بهارت‌نتیم(Bharat Natyam)از منطقهٔ تامیل نادو، کتکلی(Kathakali)و موهینی اتیم(Mohini Atyam)از منطقهٔ کرالا، کوچی پودی(Kuchipudi)از آندرها پرادش، منیپوری (Manipuri)از هند شرقی، اودیسی (Odissi)از اوریسا(Orissa)و کتک(Kathak)از شمال هند و پاکستان) هر یک از این رقص‌ها دارای اصول و خصوصیات خاص و محلی خود می‌باشند، اما درعین‌حال از قوانین مشترک توصیف‌شده در متن مرجع ازجمله نتیاسسترا پیروی می‌کنند. در این تحقیق منظور از رقص کلاسیک هندی، رقص به مفهوم کلی و بر پایهٔ رقص آسمانی است که بهارتا، نویسنده کتاب باستانی نتیاشسترا در ۳۰۰ تا ۵۰۰ ق.م. اصول آن را در کتاب خود آورده است.

12. Nrtta

13. Nritya

14. Natya

15. Ragini Devi

16. Bharatnatyam

17. Jaya Lakshmi Eshwar

18 .Pallab Sengunpta& others

۱۹. Dr. Chetana Jyotishi در حال حاضر مدیر مؤسسه کتک کندرا(Kathak Kendra) در دهلی‌نو، به نشانی: Bhagvan Das Road

20 .Maharaj

21 .Birju Maharaj

۲۲. Saswati Sein این اساتید در حال حاضر در مؤسسه بهارتیا کلا کندرا(Bharatya Kala Kendra) به آموزش رقص مشغول هستند.

۲۳. Marie Ellangova رقاص مستقل بهارت نتیم

۲۴ Saroja Vadyantanam در حال حاضر رقاص مؤسسه گنشا نتیا(Ganesha Natyalaya)واقع در : Institutional Area,behind Qutub Hotel,New Dehli است.

۲۵. ازجمله این کتب مذهبی که این پژوهش نیز بسیار بدان ارجاع شده است یکی Natyasastra کتابی کهن شامل ۳۶ فصل در باب رقص و هنرهای پرفورمانس، به نویسندگی شخصی به نام بهاراتا(Bharata) که احتمالاً بین۵۰۰ ق.م و۳۰۰ م. تألیف شده است. این کتاب اولین و مهم‌ترین مرجع در زمینهٔ فنون رقص و صحنه است. و دیگری کتاب ابهینیادرپنا Abhinaya darpana به معنی«آیینه حرکات» قرن‌ها است که به‌عنوان مرجع فنون رقص مورداستفاده رقاصان قرار می‌گیرد و نویسنده آن نندیکشورا Nandikeshwar نویسنده و متخصص اجراهای صحنه‌ای در ۲۰۰م. است.

26. Bhava

27. Bose
۲۸. Metric وابسته به واحد اندازه‌گیری، دارای فاصله‌های زمانی مشخص و بنا بر الگوهای خاص موسیقایی
29. Vatsyayan
30. Coomaraswamy
31. Abhinaya
32. Angika
33. Vacika
34. Ahayara
35. Sattvika
36. Anga
37. Upanga
38. Hasta
39. Asamyutya
40. Samutya
41. Adhiri
42. Mukha
43. Drsti
44. Rasa
45. Samanya Abhinaya
۴۶ Bharataبهارتا، نویسنده کتاب باستانی نتیاشسترا در ۳۰۰ تا ۵۰۰ ق.م. (ن.ک. پی‌نوشت ۱۰)
47. Raudra
48. Vikrta
49. Purna
50. Kampita
51. Kampana
52. Sandastaka
53. Vinguhana
54. Vinivrtta
55. Dasta
56. Prakrata
57. Brahmana
58. Bhrukuti
59. Aharya Abhinaya
60. Pusta
61. Alankara
62. Bharata
63. Talaka
64. Ibid
65. Sikhapasa
66. Pindi Patra
67. Tilaka
68. Patralekha
69. Triveni
70. Asma

۷۱. Nagas نژادی از مارها که در دنیای زیرزمینی پاتالا (Patala) زندگی می‌کنند، این مارها دشمن دیگر مارها و نیز نیروهای شیطانی هستند و آدمیان را محافظت می‌کنند و در اسطوره‌های هندی بسیار به‌عنوان نگهبانان معابد از آن‌ها یادشده است.
۷۲. Avanti منطقه‌ای واقع در مادهیا پرادش امروزی که در قرون ۴ تا ۶ پیش از میلاد، وجود داشته و از شهرهای مقدس هندوها به‌شمار می‌رفته است
73. Gauda
۷۴. Yaksha ارواح محافظ طبیعت
۷۵. Asparaالهگان رقص
۷۶. Brahma خدای خالق از جمع سه‌گانهٔ خدایان هندو
۷۷.Nara ایزد آب‌ها
۷۸. Vasuki شاه مار مقدس هندوئیسم
۷۹. Siddha معلمان دوره‌گرد ادبیات و فلسفه تامیل
۸۰. Gandharva موسیقی‌دانان و خوانندگان برجسته آسمانی
۸۱. Kshatriya رسته جنگجویان
82. Bhindi
83. Kunta
84. Stylized

## منابع


دادور، ابوالقاسم و رحیمی، محمد(۱۳۹۱). بررسی تحلیلی مظاهر و مضامین رقص شیوا، ***جلوه هنر***، ۸(۲): ۵-۱۹.


**References**


Bharata. (2007). ***Natyasastra, Edited by Rangacharya, Adya.*** NewDelhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

Bose, M., (2001). ***Speaking of Dance, the Indian Critique***, New Delhi: D.K.Print World.

Cohen, S., (1998). ***International Encyclopedia of dance***, vol3, New York: Oxford University.

Coomaraswamy,A., (2010). ***The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpana of Nandikesvara,*** New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Dadvar,A., Rahimi, M., (2013). A Study on the Forms and Meanings of Shiva's Dance, ***Jelve-Y-Honar***, Vol. 4, No: 2, pp: 5-19 (Text in Persian).

Mathur, N., (2002). ***Cultural Rhythms in Emotions, Narratives and Dances,*** New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Serbjeet Singh, S., (2000). ***Indian Dance: the Ultimate Metaphor***, New Delhi: Book wise.

Vatsyayan, K., (2007). ***Classical Indian Dance in Literature and the Arts***, New Delhi: Sangeet Natak Academy.

Vir, A., (2006***). Indian Dance for Beginners,*** New Delhi: Pankaj.

# Indian Classical Dances: Techniques and Means of Expression[1]

**A. Dadvar**[2]
**F. Daneshgar**[3]
**P. Chadha** [4]

**received: 2014.5.5**
**accepted: 2016.2.23**

## Abstract

Similar to all dancers around the world, performers of Indian classical dances use body limbs and their movements as the medium of expressing their message too. In every dance, the body movements represent feelings, emotions and the purpose of the dancers. Since Indian classical dances have got their roots in Hindu gods worshiping, and are performed to worship them (based on religious laws, dancing is essential in worshiping), each movement of the dance has a special meanings. Present research aims to study and identify the means of expression including body movements, make up method, costume and stage accessories as the media and tool of expression in this ancient art. Present research also tries to answer the following question: are these body movements symbolic in Indian ritual dances? What are their meanings? When are they employed? Present research is a descriptive study documenting data through documentary and field study methods. Based on obtained results dancers try to represent forms of nature by shaping their body, but use symbolic methods to represent examples of nature, emotions and other abstract issues due to the limits of the bones and body's structure. Therefore each movement has a list of symbolic meanings, which makes the story of the dance understandable, and thus the dancers do not run out of movements while representing a special subject.

Kew words: Indian Classical Dances, Body Movements, Means of Body Expression, Symbolic Language

1. DOI: 10.22051/jjh.2017.129.
The following article is a part of an M.A thesis titled "A Study on Indian Classical Dances: Religious and Symbolic Point of View" , Alzahra University, written by Pinky Chadha
2. prof., of Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran, ghadadvar@yahoo.com
3. Asistant prof. of Graphics, Alzahra University, Tehran,Iran, fahimeh.daneshgar@gmail.com
4. Ph.D.Student of Art Research, Alzahra Uiversity, Tehran,Iran (Corresponding Author) pinky.chadha.1981@gmail.com