تاریخ دریافت: ۱۳۹۲//۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۷/۲۰

مجله مدیریت فرهنگی
سال هشتم/ شماره بیست و چهارم/ تابستان ۱۳۹۳

رقص‌های محلی ایران، جاذبه‌ای فرهنگی برای گردشگران

ارغوان اسعدی
دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی مدیریت فرهنگی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران
irany.azad@gmail.com (مسئول مکاتبات)
سیدسعید سیداحمدی زاویه
دانشیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه هنر تهران، ایران
sssazavieh@yahoo.com
عباس اردکانیان
استادیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، ایران
abbasardekanian@yahoo.com

چکیده

مقدمه و هدف: رقص‌های محلی ایران به دلیل داشتن ریشه‌های آئینی و اسطوره‌ای که برخی از آن‌ها هنوز در میان اقوام نواحی مختلف ایران متداول است، به‌عنوان یک میراث معنوی و ناقل ارزش‌های فرهنگی، دارای قابلیت‌های ذاتی جهت هویت بخشی به‌جامعه و فرهنگ ایران می‌باشد؛ اما متأسفانه این پدیده سال‌هاست که در این مرزو بوم به‌عنوان یک کالای فرهنگی، مهجور مانده و حالت آرشیوی به خود گرفته است، تحقیق پیش رو با هدف بازشناسی، ثبت و احیای مجدد رقص‌های محلی ایران، به‌عنوان یک جاذبه‌ی فرهنگی برای گردشگران صورت پذیرفته است.

روش تحقیق: این پژوهش با روش کیفی از نوع توصیفی_تحلیلی و با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای انجام شده است.

نتیجه‌گیری: رقص‌های محلی ایران، با داشتن ریشه‌های کهن در فرهنگ عامه، همانند همه‌ی پدیده‌های (فولکلور) برآمده از مفاهیم اساسی زندگی بوده و در نتیجه سازگار و همگام با ساختار معیشتی، فکری و اخلاقی اقوام ایرانی، با مضامین متنوعی همچون، شادی و تغزل، حماسه و رزم، کار و درمان و با در نظر گرفتن ارزش‌های مثبت و ماندگار آن‌ها، به‌عنوان یکی از جاذبه‌های گردشگری فرهنگی این سرزمین به شمار می‌آید.

واژگان کلیدی: فرهنگ، رقص‌های محلی ایران، گردشگری فرهنگی، اقوام، هویت، جاذبه‌های گردشگری

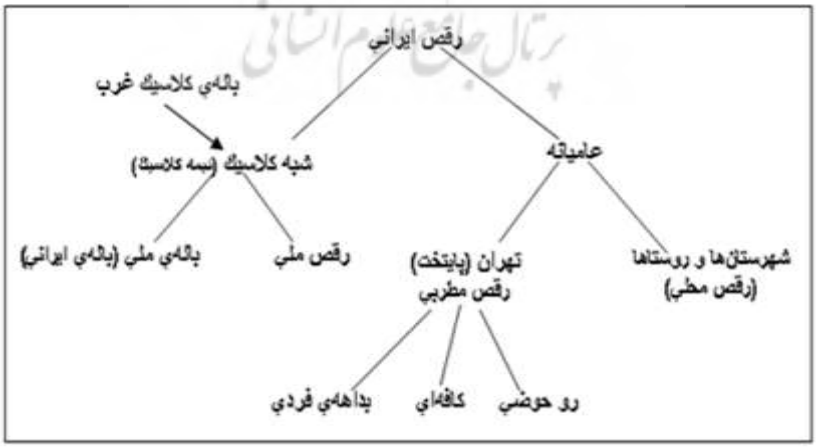
۱ مقدمه

نخستین پژوهش در باب سرگذشت رقص در ایران، مجموعه مقاله‌های توصیفی و نه تحلیلی، زنده یاد «یحیی ذکاء» می‌باشد که همچنان منبع اصلی تمام مطالعات مربوط به این حوزه در «ایران» به شمار می‌آید و به‌صورت پیاپی در شمارگان ۱۸۸ تا ۱۹۳ مجله‌ی «هنر و مردم» و در سال ۱۳۵۷ به چاپ رسیده است. همچنین «محمدرضا درویشی» در «دائره‌المعارف سازهای ایرانی» همزمان با بررسی دقیق سازها و موسیقی نواحی تا حدودی به رقص‌ها و آیین‌های توأم با حرکات موزون در «ایران» اشاره نموده است و به‌علاوه مقاله‌ای از «جهانگیر نصر اشرفی» در مجله‌ی «مقام موسیقیایی» سال ۱۳۷۹ تحت عنوان «تاریخچه‌ی رقص در ایران» به چاپ رسیده، اما تنها به نام بردن از رقص‌ها به‌ویژه در بخش مطالعات مربوط به رقص‌های نواحی ایران بسنده کرده است و کتابی تحت عنوان «فرهنگ مردم» به قلم «عباس میرنیا» نیز اگرچه به رقص‌های محلی ایران اشاره‌ای اجمالی داشته، لیکن قطره‌ای در برابر دریا به شمار می‌آید.

در این میان «آذر دخت عامری»، در مقاله‌ای تحت عنوان «رقص عامیانه‌ی شهری و رقص موسوم به کلاسیک ایرانی»، جایگاه انواع رقص در فرهنگ ایران را در یک طبقه‌بندی نسبی به شرح شکل ۱ بیان نموده است.

از این منظر، در قدم اول رقص ایرانی را با وجود گوناگونی وسیعی که منتج از تنوع فرهنگی نواحی مختلف است در دو نوع کلی کلاسیک و عامیانه طبقه‌بندی کرده است و در شاخه‌ی عامیانه انواعی از رقص‌ها را که توسط عامه‌ی مردم اجرا می‌شوند قرار داده و با توجه به منطقه‌ای که رقص‌ها در آنجا اجرا می‌شوند، مجدداً تقسیم‌بندی دیگری صورت داده است که تفکیک کننده‌ی رقص‌های روستاها و شهرستان‌ها از رقص‌های پایتخت است. رقص‌های روستاها و شهرستان‌ها همان رقص‌های محلی‌اند و منظور از رقص عامیانه‌ی شهری (حوزه‌ی تهران) همان رقص‌هایی است که در نمایش‌های تخت حوضی اجرا می‌شده‌اند و به «رقص روحوضی» یا «رقص مطربی» شهرت داشته‌اند.

برای توصیف هنر ارزنده‌ی رقص‌های محلی و آئینی ایران و معرفی آن‌ها به‌عنوان اجزای فرهنگی کشور ایران که می‌توانند نقش بسزایی در جذب گردشگران علاقه‌مند به حوزه‌های فرهنگی داشته باشند، نخست باید به توصیف برخی از واژگان اهم این پژوهش پرداخته شود.



شکل ۱: طبقه‌بندی رقص‌ها

منبع: (عامری، ۱۳۸۲)

۱-۲ فرهنگ

به‌طور معمول فرهنگ هر سرزمینی شامل هنر، ادبیات، علم فلسفه و دین است و به عبارت دیگر به فرایافت‌های ویژه‌ی گروهی از مردم اعم از فرایافت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فکری، هنری و دینی «فرهنگ» اطلاق می‌شود. (انصاری، ۱۵:۱۳۸۷)

عوامل تشکیل دهنده‌ی هر فرهنگ در هر جامعه عبارتند از:

«صورت‌های هنری» شامل معماری، نگارگری، نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی. در عرصه‌ی «کار و تلاش» اقتصاد، کشاورزی، دامپروری. در زمینه‌ی «جغرافیایی» آب‌وهوا، وسعت مناطق و سایر موضوعات مربوطه. در عرصه‌ی «اندیشه» حقوق، الهیات یا خداشناسی، دین، فلسفه و منطق، ادبیات و شعر. (انصاری، ۱۶:۱۳۸۷) بنابراین در هر نقطه‌ای که انسان‌ها جوامع را تشکیل داده‌اند، فرهنگ پدید آمده است. در یک جامعه خرده فرهنگ‌های متعددی وجود دارد. با این وجود، باورها و ارزش‌های خاص انسان‌ها علیرغم تفاوت انسان‌ها با یکدیگر در قالب یک مفهوم مشترک، یعنی فرهنگ، مورد تعبیر و شناخت است. (طاهری، ۵:۱۳۸۳)

۱-۳ گردشگری فرهنگی

مراسم، آداب و سنن و جنبه‌های فولکلوریک موقعیت بسزایی برای گردشگران پدید می‌آورند. طرز رفتار مردم یک منطقه در گذشته، نحوه‌ی لباس پوشیدن، سرگرمی و زندگی یک قوم به لحاظ تاریخی – فرهنگی، جاذبه‌ی گردشگری به‌حساب می‌آید که آن را «گردشگری فرهنگی» می‌نامند. (شفیعی، ۱۳۲:۱۳۸۸)

۱-۴ فرهنگ عامه (فولکلور)

برای شناخت مردم هر قوم و ملتی، باید با «فرهنگ عامه» آن آشنایی پیدا نمود. فرهنگ عامیانه‌ی ایرانی گنجینه‌ی گران‌قدری از آیین جشن‌های مذهبی و ملّی، عادات و عقاید، قصّه‌ها و افسانه‌ها، امثال و ترانه‌ها، لالایی‌ها، پند پیران، چیستان‌ها و.. است که شناخت و مهم‌تر از آن حفظ آن بر همگان ضروری است. (یاوری، ۱۳:۱۳۸۸)

حرکات متناسب با موسیقی (رقص) و نمایش‌های سنتی- آئینی نیز از مباحث مربوط به فرهنگ عامه می‌باشند (یاوری، ۱۵:۱۳۸۸) و نمایانگر خصایص اخلاقی و وقایعی از زندگی و اعمال انسانی و بیانگر خواسته‌ها و آرزوهای آن‌ها است و اجرای آن، در مناسبت‌های گوناگون، جزء فرهنگ مردم قرار گرفته است. (یاوری، ۵۰:۱۳۸۸)

۱-۵ تعاریف رقص

در «لغت‌نامه‌ی دهخدا»، رقص برابر با جنبیدن و برجستن، پویه دویدن، بازی کردن و پای کوفتن، بازی گری، پای بازی و پایکوبی، این‌گونه معنا شده است:

رقص: حرکات و اطوار متوالی و مخصوص سر، گردن، سینه، دست‌ها و پاها توأم با آهنگ موسیقی. (دهخدا، ۵۷۷:۱۳۴۶)

در فرهنگ فارسی معین، رقص به این صورت تعریف شده است: جنبیدن و حرکات موزون همراه آهنگ موسیقی اجرا کردن (معین، ۵۰۹:۱۳۸۳)

در فرهنگ عمید نیز رقص برابر است با جنبیدن، پا کوفتن، حرکات موزون کردن به آهنگ موسیقی. (عمید، ۱۰۵۰:۱۳۸۲)

بر اساس پژوهش‌های تاریخی و انسان‌شناسی، مردم می‌رقصند تا گستره‌ای از خواست‌ها و نقش‌هایی را به اجرا درآورند که این خواست‌ها و این نقش‌ها باگذشت زمان تغییرمی یابند. آنان برای تبیین مذهب، آفریدن و بازآفریدن نقش‌های اجتماعی، پرستش و تکریم، فراهم آوردن بهره‌های مافوق طبیعی، پیدایش دگرگونی‌ها، تجسم یا درآمیختن با ماوراءالطبیعه می‌رقصند. (هانیه لانا ۱۳۸۲، ۶۱)

در تمام خراسان و بیشتر نقاط ایران، به رقص (بازی) می‌گویند. حتی ترکان شمال خراسان و بعضی ارامنه، هنگام سخن گفتن به فارسی، بازی را به‌جای رقص به کار می‌برند. این لغت همان است که به تلفظ پهلوی «واچیک» خوانده می‌شود و به معنای رقص است. (جنیدی، ۴۱:۱۳۵۵)

واژه رقص(dance) و رقصیدن(dancing) از واژه کهن آلمانی یعنی (damson) به معنی کش آمدن، دراز کشیدن و قدم بلند برداشتن آمده است. همه‌ی رقص‌ها از کش آمدن و آرام گرفتن ساخته‌شده‌اند. در رقص عضلات کشیده می‌شوند و بعد آرام می‌گیرند. رقص پدیده‌ای دارای سازمان بوده و تنها دربردارنده‌ی حرکت از روی احساسات و شادی نیست. رقص عبارت است از شرح احساسات و عواطف یک فرد از طریق حرکاتی که با ریتم خاصی نظم یافته است. بنابراین می‌توان گفت رقص، حرکت مداوم بدن به ریتمی خاص در فضایی معین است و این حرکات موزون در مکان، ممکن است ابزاری برای ابراز احساسات، تخلیه انرژی و یا برای سرگرمی و لذت بردن باشند. البته باید دانست رقص در هر کدام از قالب‌های فوق پدیده‌ای است دارای ساخت و کارکرد، لذا می‌توان رقص را نیز به‌عنوان شکلی نمادین از حرکات دانست که افراد از طریق آن را خود را به خود و خود را به دیگری معرفی می‌نمایند. رقص در بسیاری از فرهنگ‌ها یک واسطه ارتباطی مهم برای ارتباط برقرار کردن به شمار می‌آید. (قبادی، ۶۶:۱۳۸۸)

۲- رقص و ادیان ایرانیان

۲-۱ رقص و دین زردشت

دوره‌ی ساسانیان را می‌توان انقلابی در انزوای بسیاری از آیین‌ها دانست. اعمال سخت‌گیرانه‌ی روحانیون زرتشتی که در این زمان بخشی از اهرم‌های اصلی قدرت را در دست داشته‌اند، اجرای بیشتر این‌گونه آیین‌ها را با انگ بددینی و بی‌دینی، با تزلزل مواجه ساخت. حملات روحانیون زردشتی در حوزه‌ی نظری و مجازات اخروی محدود نمی‌ماند، چرا که گردانندگان آیین‌های منع شده با کیفرهای این جهانی نیز روبرو می‌شدند. در این میان آن دسته از آیین‌ها، بازی‌ها و رقص‌هایی که به مراسم خاطر انگیز قومی و به‌خصوص اعیاد پیوستگی داشتند، توانستند با تغییراتی چند، در میان اقوام این فلات به جریان خود ادامه دهند. این تغییر موارد دیگری را نیز در برمی‌گرفت؛ به‌طور نمونه منفک شدن رقص‌ها از شماری آیین‌ها و کنار نهادن عامدانه‌ی خاستگاه اصلی و اولیه‌ی آن‌ها. از همین رو بسیاری از حرکات موزون، به مراسم درباری و بزم‌ها کشیده شد و برخی رقص‌های مربوط به مراسم قربانی خدایان با حشو و زوائد، به اعیاد و جشن‌ها پیوست. (نصری اشرفی، ۲۱:۱۳۷۹)

۲-۲ رقص از نظر دین اسلام

با پیدایش تصوّف اسلامی و پس از آن پیدایش و شکل‌گیری انواع فرقه‌هایی صوفیه در فلات ایران و به‌کارگیری مجدد برخی سنت‌های قدیمی، در مراسم و تجمعات این‌گونه فرقه‌ها، رقص نیز با نام نویافته‌ی «سماع»، همواره به مثابه اعمالی روحانی و مذهبی و خود انگیخته که منبعث از تواجد و خلسه‌ی ناشی از نزدیکی به حضرت حق توجیه و تفسیر شده، حضوری جدی یافته است. پس از آن غلات (گمراهان) و بسیاری دیگر از جنبش‌های اجتماعی و مذهبی در ایران، بر ادامه‌ی چنین سنّت‌هایی پای فشرد و به‌واسطه‌ی رجوع دوباره به این دسته سنت‌ها و برخی آرای پیشینیان، مورد استقبال پیروان خود قرار گرفت. این رویداد منجر به موضع‌گیری صریح فقها شد. از همین دوران، علمای اسلام، اعم از اهل سنت و شیعه، به‌طور متّفق، رسالات خود را با احادیث و

روایاتی انباشتند که یکسره بر حرمت هر گونه غنا و به‌ویژه رقص و سماع دلالت داشته است.

اقطاب و بزرگان تصوف نیز بیکار ننشستند و به بزرگ‌نمایی برخی روایات و احادیث محدثین و راویان صدر اسلام پرداخته و آن‌ها را در مقابل نقطه نظرات مخالف خود در زمینه‌ی غنا قرار دادند. در این میان، معتبرترین و بزرگ‌ترین دانشمندی که با ذکر روایاتی از پیامبر اسلام، حکم به جواز سماع داد، امام محمد غزالی بود. او در کیمیای سعادت درباره‌ی مباح بودن رقص و شادمانی می‌نویسد:

«رقص مباح است که زنگیان در مسجد رقص می‌کردند و عایشه به قطار شد و رسول 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 می‌گوید این حرام است، خطا می‌کند؛ بلکه غایت این است که بازی نیز حرام نیست».

با توجّه به انکار و حساسیت شدید علمای دین، نمی‌توان به اقوال و اسناد، مبنی بر این‌که پیامبر اسلام، پایکوبی را در مواردی خاص مجاز شمرده است، اعتبار و اعتماد نمود. (نصری اشرفی، ۲۱:۱۳۷۹)

دراین‌باره، به جز برخی روایات که عموماً از سوی اقطاب تصوف نقل شده، تعدادی منبع نیز به‌گونه‌ای نارسا و دو پهلو، ذکری از این مسئله به میان آورده‌اند. آنچه مسلم است، این است که به هنگام غزوات پیامبر اسلام، اعراب، دل‌بستگی مفرط خود را به رقص، در جنگ و صلح بروز می‌داده‌اند. چنان که در تاریخ‌نامه‌ی طبری، از قول پیامبر آمده است: «خدای عزوجل، خرامیدن را دشمن می‌دارد، مگر بدین جای»؛ که اشاره‌ای است به پای‌کوبی‌هایی که پس از غزوات صورت می‌گرفت. (نصری اشرفی۲۲:۱۳۷۹)

۳- رقص‌های آئینی در نواحی مختلف ایران

رقص‌های اقوام و طوایف مختلف ایران که ریشه در تاریخ زندگی طبیعی و اجتماعی آنان دارد، همچنان اصالت پیشین خود را حفظ کرده و تا سه چهار دهه‌ی گذشته، به گونه‌ی فعال در میان ایلات و عشایر و روستاییان کشور حضور داشته است و برخی از آن‌ها هنوز هم وجود دارند. (محفوظ، ۱۸۲:۱۳۸۸)

۳-۱ رقص در گیلان

رقص مردانه در «گیلان» به دنبال پیروزی کشتی گیران و نواختن «رقاصی مقام» یا «رقصی مقام»، توسط سرنا و نقاره از سوی مردان به اجرا درمی‌آید. رقصنده دست‌ها را بر کمر می‌گذارد و تنها با پیش و پس کردن پاها به اجرای رقصی می‌پردازد که «پا بازی» نام دارد. (نصر اشرفی، ۳۹:۱۳۷۹)

۳-۱-۱ سنگ‌زنی «کرب زنی»

تنها مورد حرکات موزون در مناسک و مراسم عزاداری شیعیان، مراسم «سنگ‌زنی» و یا آن‌طور که در شمال کشور نامیده می‌شود، «کرب زنی» است. این آیین را می‌توان فرمی کامل از حرکات موزون قلمداد نمود. کرب زنان، ابتدا هم نوا با ریتم سنج و وزن سنگین مرثیه‌ها، دو تکه سنگ یا چوب را به هم می‌کوبند. در مدخل تکایا که مرثیه‌خوان، اصطلاحاً اقدام به «جوشی» یا «جوشی خوانی» نموده و مراثی را با ریتم‌های تند و پرشتاب می‌خواند، کرب زنان، هماهنگ با حرکت جوشی، با حرکاتی سریع و پرش‌های ناگهانی، دو تکه سنگ یا چوب را به تناوب و به‌گونه‌ای موزون و خوشایند از درون پاهای خود عبور داده و به هم می‌کوبند.

شکل ۲: «کرب زنی» گیلان، لاهیجان

منبع: (محمدرضا درویشی، ۷۰۲:۱۳۸۴)

کرب زنی در بیشتر نواحی ایران، به‌ویژه 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. (نصر اشرفی، ۳۸:۱۳۷۹)

۲-۱-۳ رقص قاسم‌آبادی

رقص رایج زنان این منطقه «قاسم‌آبادی» است. رقصنده دو لیوان یا استکان را با هر دست خود برداشته که در اصطلاح به آن «دس سنج» گفته می‌شود. در واقع تنظیم ریتم رقصنده، توسط ضربات استکان یا اشیا ء فلزی دیگری صورت می‌گیرد. (نصر اشرفی، ۳۹:۱۳۷۹) رقص قاسم‌آبادی در نواحی شرق گیلان رایج است. رقص مردان بیشتر جلوه‌های حماسی دارد و رقص بانوان بیشتر نمادی از حرکت آن‌ها در شالیزار است. (درویشی، ۴۵۰:۱۳۸۰)

دیگر رقص زنانه‌ی این منطقه، «رقص چراغ» است که مجری با قرار دادن پایه چراغ گردسوز روشن بر دندان‌های خود و یا بر روی سرخود به رقص می‌پردازد. (نصر اشرفی، ۳۹:۱۳۷۹)

«رقص قاسم‌آبادی» گیلان

منبع: (www.AvaxNews.com)

«کَترا رقص» گیلان، تالش

منبع: (محمدرضا درویشی، ۱۳۸۴:۷۰۰)

۳-۱-۳ کَترا رقص

در رشت آباد کوچصفهان و پیرسرای فومن، وقتی عروس به خانه‌ی پدر داماد می‌رسید، مادر داماد دو ملاقه یا کفگیر چوبی یا یک کفگیر و یک ملاقه و گاه یک کفگیر چوبی و یک انبر (ماشه) آهنگین را بر هم می‌کوبید، رقص‌کنان به پیشواز عروس می‌رفت و ترانه‌ای به این مضمون می‌خواند:

«عروس خانم، می‌گفتی نمی‌آیم/ دیدی که آوردمت/ با انبوه پولم، با کلاه سرم/ کلاه فروش بمیرد، در آب بیفتد و غرق شود/ عروس گلم بماند، برایم آواز بخواند».

این رقص آن‌قدر ادامه می‌یافت تا یکی از کفگیرها یا ملاقه‌ها بشکند، آنگاه کفگیر یا ملاقه‌ی شکسته را از بالای سر عروس دور می‌انداخت. این رقص را «کَترا رقص» می‌خواندند و به این معنا بود که از امروز مسئولیتی در آشپزخانه ندارم و کارهای خانه با عروس من است.

در بعضی از روستاها، مادر داماد پس از «کَترا رقص» دو کفگیر را درون پارچه‌ی کمربند عروس قرار می‌دهد و با این کار وظیفه‌ی

کدبانوگری خانه را به عروس خود می‌سپرد. در روستاهای تالش نشین رضوانشهر، با ورود عروس، چند تیر درمی‌کردند و آشپز مراسم در مقابل عروس با دو کفگیر یا ملاقه‌ی چوبی می‌رقصید و از خانواده‌ی عروس شاباش می‌گرفت. (بشراو همکاران، ۸۹:۱۳۸۹)

۴-۱-۳ قند رخاصی

در شالمای شفت، مادر داماد، معمولاً با رقص قند «قند رخاصی» به استقبال عروس می‌رفت. مادر داماد، تکه‌های قند را بر هم می‌کوبید و می‌رقصید و به استقبال عروس می‌رفت. مادر داماد، تکه‌های قند را بر هم می‌کوبید و می‌رقصید و به‌سوی عروس می‌رفت، سپس تکه‌های قند را به سمت مهمانان پرت می‌کرد همه با شادمانی تلاش می‌کردند تا تکه‌های قند را بگیرند و به‌عنوان میمنت بخورند. (بشرا و همکاران، ۸۹:۱۳۸۹)

۵-۱-۳ مجمَه دوش (رقص با مجمَه)

در روستاهای گیلان پیش از مراسم عقد در خانه‌ی عروس، مادر داماد، آینه، چراغ، انار، شیرینی، میوه، چای، قند، شکر، نبات، نقل، برنج، نان، پنیر، سبزی، پارچه‌ی سفید و یا چند قلم از این وسایل را درون چند مجمعه‌ی مسی می‌چید و زنان و دختران، خوانچه‌ها را بر سر می‌گرفتند و همراه با مطرب‌ها، رقص‌کنان به خانه‌ی عروس می‌رفتند. (بشرا و همکاران، ۶۰:۱۳۸۹)

۳-۱-۶ حینا وشتَن (رقص با مجمَه حنا)

در روستای گیلوای کوچصفهان، چند مجمعه از لباس، کفش، کیف، لوازم آرایش، جوراب، لباس زیر، شیرینی و یک جلد کلام‌الله مجید، توسط مادر داماد آماده می‌شد، بعد از شام حنابندان، دختران فامیل مجمعه بر سر، رقص‌کنان، با دسته‌ی مطرب‌ها در جلوی خوانچه بران با پدر و مادر داماد و زنان و دختران خویشاوند و همسایه به منزل پدر عروس می‌رفتند و کسی که خوانچه‌ی حنا، شمع و نقل را بر سر گرفته بود، خوانچه بر سر در حضور عروس می‌رقصید.

در روستای چاپارخانه‌ی خمام حامل خوانچه‌ی حنای خیسانده، کله قند، چای خشک، میوه‌ی فصل، حلوا و نقل آن قدر در برابر عروس می‌رقصید تا هدیه‌ای که معمولاً قواره‌ای پارچه بود، بگیرد.

در روستای تسیه‌ی خمام، رقص با مجمعه‌ی حنا، اگر داماد خواهر بزرگ داشت، وظیفه‌ی او بود. (بشرا و همکاران، ۷۵:۱۳۸۹)

۳-۲ رقص در مازندران

«سِما»، «لاک سری سِما»، «تشت» و «لاک سما»، یا «چکه سِما»، رایج‌ترین و در حال حاضر یگانه رقص مناطق طبری زبان است. این رقص، عموماً به‌صورت فردی و گاه به‌صورت جمعی به اجرا درمی‌آید. اگرچه «سما»، رقصی زنانه است ولی گاه مردان نیز در

اجرای رقص شرکت می‌کنند. «لاک سری سِما» رقصی تند و پرشتاب است که با لرزش‌های مواج و عمودی اعضای بدن همراه است. این رقص، عاری از فیگورهای متنوع است و در اجرای دسته‌جمعی آن، افراد رقصنده به‌طور مستقل و بدون ارتباط با یکدیگر عمل می‌نمایند. «چکه سِما»، اگر چه رقصی متعلق به شمال البرز است، اما در اکثر آبادی‌های کوهستانی و کوهپایه‌های جنوب البرز نیز مورد استفاده است. (نصر اشرفی، ۳۹:۱۳۷۹)

این رقص با نواختن تشت همراهی می‌شده و گاه با آهنگ‌های لاره لاره، داچینیم یار یار و... نیز در فصل بهار و روزهای نوروز خوانده می‌شده است. (درویشی، ۱۹۰:۱۳۸۰) در غرب مازندران (تنکابن، رامسر و..) به این مراسم «پشت لاک کوتون» (پشت تشت کوبون) می‌گویند. (درویشی، ۵۵۱:۱۳۸۴)

«رقص با مجمَه» گیلان

منبع: (خبرگزاری ایسنا، عکاس: راحله باقری)

«رقص لاک سری سِما» مازندران

منبع: (خبرگزاری فارس، عکاس: مصطفی کاظمی)

۳-۳ رقص در ترکمن صحرا (گلستان)

۳-۳-۱ پُرخوانی

در حال حاضر، کمرنگ‌ترین نمونه‌های آیینی حرکات موزون، مربوط به مراسم پرده‌داری است. در وهله‌ی اول چیزی که در این آیین جلب نظر می‌کند، عدم وجود هر نوع ساز کوبه‌ای است. حتی حضور ساز و آواز در ابتدای مراسم، به‌هیچ‌وجه ارتباطی با رقص و حرکات موزون آن ندارد. بنابراین عامل دیگری می‌باید وظیفه‌ی ایجاد وزن و هماهنگی در ریتم رقص را بر عهده داشته باشد.

این وظیفه به‌گونه‌ای نامرئی، از طریق اصوات ته حلقی و غیر مفهومی، اجرا شده و به‌عنوان آکسان، هماهنگی و جهش مستمر مجریان و حرکات موزون دست‌ها و پاها را به عهده دارد. (نصر اشرفی، ۳۲:۱۳۷۹)

حرکات موزون، در دو حالت نشسته و ایستاده اجرا می‌شوند؛ اگر چه حالت نشسته‌ی آن به‌صورت انفرادی و توسط پرخوان اجرا گردیده و بیشتر از حرکات موزون، به جهش‌ها و حرکات بی‌قاعده قابل تغییر است. رقص ایستاده به‌صورت دایره وار بوده و چرخش مداوم حول نقطه‌ی این دایره که همان بیمار است، تقریباً تا پایان مراسم ادامه دارد. پری خوان و رقصندگانش، درصددند تا به‌واسطه‌ی ادعیه، اوراد، آواز و رقص، عملی تسخیر گونه به انجام رسانند، لذا خود کم‌تر از فیض درون و کیف حاصل از آن بهره می‌برند. (نصر اشرفی، ۳۳:۱۳۷۹)

۳-۳-۲ رقص آیینی خنجر ترکمن‌ها

یکی از مراسم سنتی بومی طوایف ترکمان، رقص مذهبی «خنجر» است که از فرهنگ اصیل ترکمن‌ها مایه گرفته است و از اعتقادات مذهبی آنان محسوب می‌گردد. رقص اصطلاحاً خنجر نیز، قطعاً فرمی ملهم از پرخوانی است که برخی تمهیدات و آداب و اوراد اولیه و همچنین حضور «بخشی»(خوانندگان) 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 و تأکید مشخص به «تنگری» یعنی آسمان یا خدای بزرگ، جایگاه پررنگی اشغال نموده و از این نظر به جوهره‌ی آیینی نزدیک است.

«رقص خنجر» عکاس: (احسان رفیعی)

«مراسم ذکر خنجر به‌صورت جمعی و تک گروهی انجام می‌شود. تعداد نفرات گروه از پنج نفر به بالا است. معمولاً ۷، ۹، ۱۱ و بیشتر. فرد برتری از لحاظ کسوت، خاصه با داشتن صلاحیت مذهبی که بر ویژگی‌ها و فنون این مراسم تسلّط داشته باشد، به‌عنوان رهبر گروه میان‌داری می‌کند و افراد گروه در دو دسته‌ی مساوی به فاصله‌ی حدود ۳ تا ۴ متر در دو ردیف مقابل هم قرار می‌گیرند.

رهبر گروه همراه با نیایش ذکر گونه آغاز می‌کند. افراد شرکت کننده با صدای مخصوصی که از ته گلو خارج می‌شود و نشانی از رشادت و شجاعت را همراه دارد، در طول برنامه و در فواصل برنامه، رهبر گروه را در خواندن غزل همراهی می‌کنند.

حرکات دست و پا که به‌وسیله‌ی رهبر گروه هماهنگ می‌شود، از ملایم شروع شده و به‌تدریج تند و پیچیده می‌شود و در پایان با ترتیب خاص حرکات، افراد به‌صورت دایره‌ای رهبر را در میان می‌گیرند، درحالی که خنجری را به علامت ظفرمندی و ابراز پیروزی و روحیه‌ی سلحشوری در دست و به طرف بالا دارد، مراسم پایان می‌پذیرد. (میرنیا، ۱۳۷۸:۱۳۵ و۱۳۶)

۴-۳ رقص در بلوچستان

در بلوچستان، رقص‌هایی چون «دولت»، «چاپ زابلی»، «گران چاپ»، «سه چاپ»، «کلمپور»، «چوچاپ»، «شمشیربازی» و «دو چوبه» رواج دارد. (نصر اشرفی، ۱۳۷۹:۳۹)

مرکزیت این گروه از رقص‌ها، در «دلگان» است. در منطقه‌ی «میرجاوه» نیز رقص‌هایی 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» نمونه‌ای بدیع و جالب توجه از رقص شمشیر نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد که ماهیتاً رزمی و حماسی است. (نصر اشرفی، ۱۳۷۹:۴۰)

به جز مراسم «زار» و «گوات» که در بلوچستان جنبه‌ی درمانی دارد نوعی دیگر از رقص که در جشن‌ها و عروسی‌ها و اعیاد اجرا می‌شود تحت عنوان رقص «شیک» نیز با حرکات موزون و دعا همراه است. این رقص خود بر دو قسم است:

۱) «رفایی» که شامل اشعار مذهبی است که با رقص و کِل، همراه است

۲) «قادری» که شامل رقص و اشعار مذهبی است و بدون دروکل اجرا می‌شود.

رقص دیگر این منطقه «دمال» نام دارد که رقصی است مذهبی و رقصندگان ضمن اجرای آن به وجد می‌آیند و کارهای محیرالعقول انجام می‌دهند و کارد می‌زنند و آتش می‌خورند. (میرنیا، ۱۲۷:۱۳۷۸ و ۱۲۸)

۱-۴-۳ آیین گوات (زار)

مراسم آیینی دیگری که در میان این اقوام با انواع حرکات موزون و رقص‌ها همراه است «گوات» نام دار که دارای موسیقی‌ای ریتمیک بر پایه‌ی سازهای کوبه‌ای است. به لحاظ دیرینه‌شناسی، ریشه‌های آیین زار از آفریقای شرقی سرچشمه گرفته و در گذر زمان

در مناطقی از خاورمیانه و به‌ویژه کشورهای حاشیه‌ی خلیج‌فارس و دریای سرخ گسترش یافته است. (زاویه، ۱۷:۱۳۸۹) در هرمزگان، این آیین را «زار» می‌نامند، در بوشهر «شیخ فرج» خوانده می‌شود. (زاویه، ۱۹:۱۳۸۹)

ساعدی، بادهای پراکنده در سواحل و جزایر خلیج فارس را به هفت گروه (زار، نوبان، مشایخ، جن، لیوا، غول پری (ساعدی، ۴۹، ۱۳۵۵) و ریاحی بادهای پراکنده در بلوچستان را به پنج گروه زارها، بادها، جن‌ها، دیوها و مشایخ تقسیم می‌کند. (ریاحی، ۳:۱۳۶۵)

بادها را به دو گروه مسلمان و کافر نیز تقسیم کرده‌اند. بادهای مسلمان را صالح و بینا می‌پندارند. بادهای کافر را کور و ناصالح می‌انگارند. بادهای نوبان و مشایخ مسلمانند و زار، بادی کافر است. در برخی از سرزمین‌ها، مردم میان این‌گونه ارواح و گروه‌بندی‌های اجتماعی در جامعه پیوندی قائل‌اند. در ایران میان بادهای مشایخ، سایه‌هایی از نیاکان، یا ارواح دودمانی و خانوادگی، دیده شود. مردم بلوچستان، بادها را به مهاجر و بومی تقسیم می‌کنند و می‌گویند ارواح مهاجر همراه سیاهان آفریقایی به ایران و نواحی بلوچستان آمده‌اند و ارواح بومی از ساکنان قدیمی این نواحی بوده‌اند. (زاویه، ۱۸:۱۳۸۹)

این روح بادها بیشتر در فضاهای آکنده از وحشت و اضطراب و در عرصه‌های فقر و بیکاری و میان سیاه‌پوستان مهاجر و لایه‌های فرودست که محرومیت ذهن و روان آن‌ها را پریشان کرده عمل می‌کنند. زن‌های فقیر بیشتر از مردان فقیر دچار این نوع باد می‌شوند چرا که زن‌ها بیشتر از مردها گرسنگی می‌کشند و بیمار می‌شوند. بادها در نقاط خاصی به شکار قربانیان می‌پردازند. سر چاه آب، سرچِشمه به هنگام غروب آفتاب، کنار آب انبار و دریا و هیچ راهی برای پیشگیری نیست. (زاویه، ۱۹:۱۳۸۹)

گرفتاران این بادها را که جان سالم به درمی‌برند، «اهل هوا» می‌گویند. اهل هوا معتقدند که علاج این دردها «دهل» و «تنبیره» است نه دوا و سوزن. دهل و تنبیره ای که متولیانشان باباها و ماماها (جادو درمانگران) هستند که با به صدا درآوردن این سازها، بادزدگان را درمان می‌کنند. (زاویه، ۱۸:۱۳۸)

وقتی بابا و مامای زار، احتمال بدهند که شخصی مبتلا به یکی از زارها شده... برای بیرون کردن جن، شخص مبتلا را می‌خوابانند، انگشتان شست پاهایش را با موی بز به هم می‌بندند. مقداری روغن ماهی هم زیر دماغ مبتلای زار کشیده و چند رشته موی پر هم آتش زده، زیر بینی وی می‌گیرند. (نصری اشرفی، ۳۵:۱۳۷۹)

مراسم معمولاً در شب‌های چهارشنبه برگزار می‌شود. هفت روز قبل از اجرای مراسم دوای مخصوصی که معجونی است از کندرک، ریحان، گشنه، زعفران، هل، جوز و زبان جوجه (گیاهی است که در کوه می‌روید) تهیه می‌کنند. بابای زار شخص بیمار را مدت هفت روز در حجاب و دور از چشم دیگران نگه می‌دارد. بیمار نباید زن، سگ و مرغ ببیند و به‌طور کلی چشم هیچ زنی چه محرم و چه نامحرم نبایستی بر وی بیفتد. (اگر بیمار زن باشد نباید مرد ببیند) فقط بابا و مامای زار مواظب بیمار هستند. در تمام مدت حجاب، معجون تهیه شده را بر تن بیمار می‌مالند و مقداری هم به وی می‌خورانند و دود آن را بخور می‌دهند. (اردکانیان، ۱۳۸۳:۱۳۲)

برای تشکیل مجلس بازی، روز پیش، زنی که خود از اهل هواست، خیزران به دست، راه می‌افتد و تک تک درها را می‌زند و اهل هوا را برای بازی دعوت می‌کند. این زن را خیزرانی می‌گویند. بیشتر دعوت شدگان، دختران هوا هستند؛ دختران یا زنان جوان و بالغی که

صدای خوش دارند و خوب آواز می‌خوانند و حرکاتشان نرم است و مجلس بازی را رنگ می‌دهند و همراه مردها، دم می‌گیرند و بازی می‌کنند. (نصری اشرفی، ۱۳۷۹:۳۵)

در مجلس رقص، بابای زار، مریض را با چوب خیز ران می‌زند و عده‌ای هم که معمولاً زنان و مردان سیاه و خوش صدا هستند با دهل‌های کوچک و بزرگ خود، مجلس را غنی و پربار می‌سازند. قبل از شروع مجلس سفره‌ی مفصلی پهن می‌شود که در آن از انواع غذاها تا گیاهان معطر و ریاحین جنوب و میوه‌ی کنار و خرما و گوشت خونی که برای درمان بیمار لازم است، وجود دارد. خون سر سفره، خون قربانی بیمار است و این قربانی، معمولاً یک بز است که در همان مجلس، سرش را بریده، خونش را درون تشتی سر سفره گذاشته‌اند شخص مبتلا تا خون نخورد به حرف در نمی‌آید. (اردکانیان، ۱۳۸۳:۱۳۲) باید گفت قربانی هنگامی لازم می‌آید که بابا یا ماما تشخیص بدهند زار از نوع سنگین است؛ مثلاً شیخ شنگرا! برای بادهای سبک قربانی لازم نیست. (زاویه، ۱۳۸۹:۲۱)

هنگامی که رقص و پایکوبی شروع شد، شخص مبتلا نیز با حرکات موزون خود کم کم از حالت عادی خارج شده و از خود بیخود می‌شود و در حالتی شبیه به خلسه فرو می‌رود. در این حال دیگر لهجه‌ی بابای زار و شخص مبتلا لهجه‌ی فارسی و محلی نخواهد بود، بلکه به زبان هندی و عربی یا سواحلی صحبت می‌کند. این در حالی است که در حالت عادی هر گز نمی‌توانند هندی و یا سواحلی صحبت کنند. (اردکانیان، ۱۳۸۳:۱۳۳)

ادعیه و اوراد، از مناسک دینی اسلامی الهام یافته و بعضی نیز کاملاً از مراسم مسلمانان استخراج شده اند و اشعار آن از شکل اولیه و جادویی آفریقایی با اشعاری درمدح پیغمبر اسلام جا عوض کرده اند. وجود اصطلاحاتی همچون باد مسلمانان و باد کفر و یا اعتقاد به غیب شدن «بادها» و «مضراتی‌ها» در ایام رمضان و محرم که معتقدان، به آن «بند شدن» می‌گویند، همه حکایت از نفوذ اعتقادات اسلامی در این آیین‌ها دارد.

بیشتر اشعار و اوراد به دلیل بی‌سواد بودن بابا و ماما درست ادا نمی‌شود و در بعضی دعاها که به زبان عربی است باز هم کاملاً واضح نیست چه می‌گویند. برخی دیگر ممکن است تغییر شکل یافته‌ی شعرهای اصلی باشند که شکل مذهبی به خود گرفته است.

در ابتدای مجلس بابا یا مامای زار با دهل‌های مخصوصش (پی په، گپ دهل، کَسِر) در صدر مجلس قرار می‌گیرد. (زاویه، ۱۳۸۹:۲۱) «مودندو» را اغلب خود بابا می‌زند و دهل‌های دیگر را کسان دیگر. (نصری اشرفی، ۱۳۷۹:۳۶)

«مراسم زار» روستای سَلَخ در جزیره‌ی قشم، ۱۳۸۳
عکاس: مهرداد اسکویی

باباها و ماماها با موسیقی بیماری را تشخیص می‌دهند. موقعی که برای مریضی که در وسط نشسته ریتم‌های مختلفی بزنند، او با یکی از ریتم‌ها رقصش می‌گیرد؛ از اینجا مرضش را تعیین می‌کنند. چون هریک از ریتم‌ها اسمی دارند؛ زار، نوبان، بادجن، که برای خودشان مشخص است و این طریقه‌ی تشخیص مرض است. (زاویه، ۲۰:۱۳۸۹)

زاری‌ها که هر کدام یک پرچم در دست دارند، دست زنان دور چوبی که قربانی را به آن بسته‌اند همراه با آن می‌چرخند. این پرچم تکه‌ای پارچه است که با بازار پس از خوردن خون در یک مجلس زار سنگین به زاری می‌دهد و در مراسم بعدی همیشه آن را با خود می‌آورد. هرکسی که وارد می‌شود اگر زار کافر باشد سلام نمی‌کند، (زاویه، ۲۱:۱۳۸۹) آوردن اسم خدا، رسول و ائمه‌ی اظهار، حرام است و اگر نام یکی از مقدسین و ائمه‌ی اطهار بر زبان یکی برود، زار به هیچ صورتی زبر نمی‌شود، بنابراین هر کسی که وارد مجلس زار می‌شود، کفش‌هایش را بیرون مجلس درمی‌آورد و در ردیف و جرگه‌ی «اهل هوا» می‌نشیند. 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. (نصری اشرفی، ۳۶:۱۳۷۹)

به هر صورت در تمام مدت شبانه‌روز، هیچ‌کس از مجلس بازی دور نمی‌شود و آن‌هایی که خسته شده اند، روز را همان‌جا به خواب می‌روند و سیاهی شب پیدا نشده، دوباره شروع به کوبیدن می‌کنند. ابتدا شخص مبتلا شروع به لرزیدن می‌کند و به‌تدریج تکان‌ها زیادتر شده، از شانه‌ها به تمام بدن سرایت می‌کند. در این موقع صدای دهل‌ها بیشتر اوج گرفته و آوازها بلندتر می‌شود. در چنین مرحله‌ای، علاوه بر شخص مبتلا، زار داخل کله‌ی عده‌ی زیادی هم طلوع می‌کند و همه در حال سر جنباندن از خود بیخود شده، غش می‌کنند. آهنگ مخصوصی لازم است تا زار زیر شود، بنابراین به تعداد زارها و بلکه بیشتر، وزن و آهنگ بازی تغییر می‌کند. «مودندو» و «گپ دهل» تنها سرعت وزن را معین می‌کنند و اغلب با هم یکنواخت کوبیده می‌شوند. (نصری اشرفی، ۳۶:۱۳۷۹)

اگر لازم باشد به بیمار خون بدهند، هنگام آوردن خون به سر سفره ریتم کوبش تندتر می‌شود و اینجا اصطلاح «آهنگ خون» را به کار می‌برند. در برابر یکی از این آهنگ‌هاست که زار شخص مبتلا تکان خورده،

حرکت کرده و پایین می‌آید. تنها کَسِر است که با تغییر ضربه‌ها وزن را عوض می‌کند. (زاویه، ۲۲:۱۳۸۹)

بازی معمولاً چندین شبانه‌روز طول می‌کشد. حتی دیده شده که بعد از هفت روز کوبیدن و آواز زار یکی پایین می‌آید و تکان می‌خورد. شخص زار بعد از خلاص شدن، برای همیشه در جرگه‌ی اهل هوا در می‌آید و به زاری معروف می‌شود و همیشه باید لباس تمیز و سفید بپوشد و خود را مرتب بشوید و معطر کند، لب به می‌نزند و هیچ کار خلافی نکند و گرنه زار دوباره آزارش می‌دهد. (اردکانیان، ۱۵۳:۱۳۸۳)

ماه رمضان، محرم یا صفر این مراسم برپا نمی‌شود اما بابا یا ماما به زاری سرکشی می‌کند و برای او مجلسی به نام «مجلس خاموش» می‌گیرد و این بدان معناست که در این مجلس موسیقی اجرا نمی‌شود. (زاویه، ۲۲:۱۳۸۹)

۲-۴-۳ لیوا

در واقع از میان مجموعه‌ی بادها، «لیوا» از سبک‌ترین و کم‌خطرترین آن‌ها است (نصری اشرفی، ۳۷:۱۳۷۹) و به‌عنوان تفریحی عمومی مورد توجه قرار دارد. تقریباً همه‌ی معتقدان به این‌گونه آیین‌ها علاقه‌مندند تا به‌صورت داوطلبانه، در مراسم آن شرکت کرده و به رقص و بازی بپردازند. «لیوا» در بلوچستان بر دو قسم می‌باشد:

در مجلس این باد، فقط مردهای جوان می‌رقصند. این باد صاف بی‌خطر است و بسیار بی‌کینه می‌باشد. کسانی که این باد را دارند، در مجلس سایر بادها، هنگامی که ساز و دهل و قره‌نی و سایر سازها نواخته می‌شود و رقصندگان می‌رقصند، حالشان دگرگون می‌شود.

در مجلس آن‌ها قره‌نی یا زمر به کار می‌رود 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 می‌کوبند و سه تا دهل کوچک ظروف مسین.

نوع دیگر لیوا در بلوچستان، بوم نام دارد که در مجلس آن هم مردان جوان می‌رقصند و در مجلس آن از یک دهل بزرگ که با دو چوب و دو دستی نواخته می‌شود و نیز از ظروف مسی که بر آن‌ها می‌کوبند، استفاده می‌شود. (نصری اشرفی، ۳۸:۱۳۷)

دهل «لیوا» همان «پی په» است. دو تا دهل «پی په» را به عقب جوری که انگار شخص دهل‌زن، ساز دهل‌ها شده است. دهل جلویی را خودش می‌کوبد و دهل عقبی را یک نفر دیگر با دو تا چوبی که به دست دارد. همیشه در کنار طبال، یک نفر دیگر راه می‌رود که سینی مخصوصی به دست دارد و چوب‌های دهل را همیشه توی این سینی می‌گذارد ولی به‌طور معمول، همیشه سه «پی په» و یک «وقوف» به سر بازی می‌برند.

«مراسم لیوا» برگرفته از مراسم اجرا شده در حوزه‌ی هنری استان هرمزگان، ۱۳۹۰

منبع: (www.arthormozgan.ir)

دهل‌زن، در حال زدن، بازی می‌کند. وقتی بازی اوج می‌گیرد، هرکس، هر بادی داشته باشد، بادش پایین می‌آید. ولی روی هم رفته، آهنگ‌های ضربی «لیوا» چنان است که حتی دیگران را هم که اهل هوا نیستند، به رقص می‌آورد. بازی «لیوا» ساعت‌ها و روزها طول می‌کشد و همیشه خاطره‌ی مطبوعی به‌جا می‌گذارد. (نصری اشرفی، ۳۸:۱۳۷۹)

۳-۴-۳ مشایخ

بادهای مشایخ جزو بزرگان دینی محسوب می‌شوند. 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 کم‌خطرتری هستند و نذر و نیاز نیز می‌پذیرند. ظاهراً علت ابتلای بیماران به این‌گونه بادها، بی‌حرمتی به اولیاء و مشایخ مسلمان است. (نصری اشرفی، ۳۷:۱۳۷۹)

۳-۵ رقص در لرستان

در «لرستان» نیز تنوع رقص قابل توجه است؛ علاوه بر «شمشیربازی» و «ترکه بازی»، نوعی «چپی»، همانند «چپی کرمانشاهی» نیز متداول است. (نصر اشرفی، ۳۹:۱۳۷۹)

۳-۶ رقص در کردستان

رقص کردی قبل از اسلام ذکری بود برای خداوند و همچنین در اکثر مواقع آن را در مقابل معبد آناهیتا و برای بازگو کردن وقایع جنگ‌هایشان به نمایش می‌گذاشتند.

کردها هم مانند سایر ملل، در طی هزاران سال، نمودهایی از زندگی خود را در قالب حرکاتی ریتمیک و موزون که اساساً برگرفته از پیشینه‌ی تاریخی، موقعیت جغرافیایی، شیوه‌ی زندگی، اعتقادات، کار و تلاش، جنگ و ستیز و... است، به وجود آورده‌اند که «هه لپه رکی» نامیده می‌شود. (ورمزانی، ۱۵۰:۱۳۸۷)

چوپی نیز نوعی رقص کردی است که «سرچوبی کش» یک دست به دستمال و دست دیگر به دست رقصنده‌ای دیگر دارد و باحالتی دورانی می‌چرخند. (ورمزانی، ۱۴۹:۱۳۸۷)

چوبی گردان و آوازخوانان، ترانه‌های کردی را در رقص گروهی که مرد و زن و دختر و پسر جوان دست در دست هم گرفته و بانظم و ترتیب خاصی به حرکت درمی‌آیند، سر می‌دهند. (محمودی، ۱۲۳:۱۳۸۵ و ۱۲۴)

حرکات به اندازه‌ای حساب شده و قوام گرفته است که هرگز مجالی برای بروز خواهش‌های حیوانی نمی‌گذارند و از این رواست که مرد کرد با همه‌ی تندی و ناموس دوستی‌اش، زن خود را آزاد می‌گذارد تا دست در دست مرد دیگری نهد و ساعت‌ها پایکوبی کند. (میرنیا، ۱۲۵:۱۳۷۸) البته در قسمت عمده‌ای از مناطق کردنشین (ریجاب) زنان و مردان جدا از هم به رقص و پایکوبی می‌پردازند. (محمودی، ۱۲۴:۱۳۸۵)

رقص کردی که از ابتدا به‌صورت دسته‌جمعی و با تشکیل دایره‌ای شروع می‌شود، نشانه‌ی همبستگی شدید اجتماع افراد است و با وجود این که رقص کردی از جنب‌وجوش و تحرک زیادی برخوردار نیست ولی رقص آن‌چنان هماهنگ اجرا می‌شود که در نوع خود بی‌نظیر است. (محمودی، ۱۲۳:۱۳۸۵)

«هل په رکه» در کردی به معنای حمله کردن و هجوم بردن است و هیجان‌انگیزترین و دیدنی‌ترین قسمت رقص و موسیقی کردی به شمار می‌رود. (محمودی، ۱۲۴:۱۳۸۵)

در موسیقی حماسی کردی همراه گروه نوازندگان، جمعی از مردان با تشکیل دایره به رقص و پایکوبی می‌پردازند. (محمودی، ۱۲۵:۱۳۸۵)

رقص کردی هه لپه رگی، چند نوع دارد اما در تمامی آن‌ها گروه به‌صورت حلقه‌هایی دورهم گردآمده

و از چپ به راست حول نقطه‌ای می‌گردند. در این رقص‌ها یک نفر راهنمای صف رقصندگان می‌شود و با چرخاندن دستمال و آغاز حرکات، رقص را به بقیه منتقل می‌کند. به این فرد راهنما «سرچوپی کش» گفته می‌شود. در صف رقص هر کس با دست چپ، دست راست نفر بعد را می‌گیرد که اصطلاحاً این حالت را «گاوانی» می‌نامند. گاهی گاوانی به معنای انتهای صف نیز می‌آید. شیوه‌ی گرفتن دست افراد گروه بستگی به نوع رقص دارد. (ورمزانی، ۱۳۸۷:۱۵۰)

نمایش از حرکت شمشیر در میدان نبرد آغاز می‌شود که در دایره‌ی رقصندگان یک نفر به نام «سرچوبی» با دستمالی که به دست دارد می‌ایستد و رقص را شروع می‌کند و در هر حرکت دستمال را به دور سر می‌چرخاند. فرد دیگری در حلقه‌ی رقصندگان دستمالی را به‌طور افقی جلوی صورت می‌گیرد و به دست راست و چپ می‌برد و نمایشی از حرکت سپر در میدان نبرد را اجرا می‌کند. در موسیقی و رقص هه په رکه ریتم‌ها از ریتم آرام و کند «گریان» شروع و نشانه‌ی این است که برای شروع جنگ و نبرد آماده‌ایم و به‌سوی دشمن رهسپاریم و به ریتم هیجانی در «سجار» که ریتمی بسیار تند و نشانه‌ی این است که راهی بس طولانی طی کردیم و جنگ و پیکار با دشمن آغاز شد و زدند و پایمان زخمی شد، در حالی که دیگر رقصندگان دور او حلقه زده و هم چنان که موسیقی و مراسم رقص ادامه دارد، وانمود می‌کنند که زخم را پاک کرده و مرحم می‌نهند و سپسی هر چوپی برخاسته همراه با آن ریتم سازها بسیار تند می‌شود که نشانه‌ی آمادگی دوباره‌ی نبرد با دشمن است، اجرای مراسم به اوج خود می‌رسد و پایان می‌یابد. در میان این دو ریتم، ریتم‌های دیگری مانند «سرپا»، «پشت پا»، «رنگی»، «خانومیری» و «لبدان» نواخته و اجرا می‌شود.

به نظر می‌رسد که موسیقی «هل په رکه» قدمتی بسیار کهن داشته و ماندگاری از آیین‌ها و عقاید قدیم «میترائیسم و مهر پرستی» باشد. روزگاری که اقوام آریایی ساکن منطقه‌ی کردنشین دائماً در جنگ و پیکار با اقوام سامی (آشوریان) بوده‌اند و در هنگام بازگشت از نبرد و پیکار با دشمن، مراسم هل په ر که در معابد (مهرابه ها) انجام می‌داده‌اند و مضمون آن تشریح جنگ و نبرد و حوادثی بود که در جنگ اتفاق افتاد و به‌صورت نمایش و نمادین اجرا می‌شده است که علاوه بر جنبه‌های حماسی آن، نوعی عبادت به شمار رفته و کم کم بر اثر تحولات تاریخی و اجتماعی به خارج از مهرابه‌ها راه پیدا کرده است. (محمودی، ۱۳۸۵:۱۲۵)

«جهانگیرنصر اشرفی» در مقاله‌ای تحت عنوان «تاریخچه‌ی رقص در ایران»، به گونه‌های رقص در «کردستان» بدین گونه پرداخته است:

رقص در «کردستان»، «هریره» نامیده می‌شود، نامی که در شمال «خراسان» با تحریف به نوع خاصی از رقص گفته می‌شود. رقص‌های گروهی مردانه، زنانه و انفرادی از گونه‌های مختلف رقص در این منطقه هستند. رقص‌هایی با نام «سه پی»، «چپی راستی»، «سه چار»، «داغه» و «گرویان»، «شلان»، تنها نمونه‌های اندکی از اقسام رقص در کردستان هستند. (نصر اشرفی، ۱۳۷۹:۳۹)

۷-۳ رقص در کرمانشاه

در «کرمانشاه» نیز رقص‌های «سه چار»، «گردیان»(گریان)، «چپی»، «فتا پاشایی» و «خان امیری»، تنها چند نمونه از مجموعه‌ی رقص این منطقه به شمار می‌آید. (نصر اشرفی، ۱۳۷۹:۳۹)

«میرنیا» در کتاب «فرهنگ مردم»، در کل، در همه‌ی سرزمین‌های کردنشین غرب ایران، از پنج جور رقص نام می‌برد این رقص‌ها که گاه با اختلاف‌های ناچیز مثل تغییر اشعار و ریتم، توسط مردان و زنان یا مردان

به‌تنهایی که هنگام رقصیدن به شکل دایره‌ای بریده شده می‌ایستند، اجرا می‌گردد، به شرح ذیل می‌باشند.

-رقص «شیخانی»

شیخانی، آهنگی تند و رزمی دارد و با آن تنها مردان می‌رقصند.

-رقص «سه پایی»

رقصندگان زن و مرد سه پا به پیش می‌آیند و سه پا به پس برمی‌دارند.

–رقص «چراورو»

زن و مرد، به فرمان ضرب، یک پا را محکم و با صدا به زمین می‌کوبند و سپس زانوی خود را کمی خم می‌کنند و با یک صدا و یک آهنگ می‌خوانند: «چراورو، چراورو»

-رقص «ممیان»

زن و مرد انگشتان کوچک دست‌هایشان را به هم می‌اندازند و دو بار دست‌ها را تا نزدیک سینه بالا می‌آورند و بعد پنجه‌ی دست راست را به شانه‌ی چپ و پنجه‌ی دست چپ را به شانه‌ی راست می‌زنند و با هر حرکتی یک‌صدا می‌خوانند: «میان گرگر ممیان». بعد از اینکه چند بار دست‌ها را به سینه آوردند و به پایین بردند، یک‌باره همگی پای راست را به زمین می‌کوبند و می‌خوانند: «گرگر میان هرمیان».

- رقص «زراویگ»

زراویگ، رقصی است شورانگیز و تغزلی، زن و مرد «اوندیها» را از مچ می‌گشایند و همراه با آهنگ سرنا و دهل پاها و دست‌ها را بالا می‌برند و پایین می‌آورند، لوندی‌های سفید در فضا نقش‌هایی درهم و شوق‌انگیز ترسیم می‌کنند و هنگامی که پایکوبی و دست‌افشانی به اوج خود می‌رسد و آهنگ، هنگامه‌ای برپا می‌سازد، رقصندگان یک‌صدا می‌خوانند:هازراویک، وای وای، جمال جمال، دبلاویید، وای وای، دست مژِ، پاخلا توید، وای وای». (تو چه نازک و ظزیفی وای وای، چرا چرا اینطوری شد، بگذار جوری بشود که دست من روی قلب تو باشد). (میرنیا، ۱۲۵:۱۳۷۸ و ۱۲۶)

۳-۷ رقص در خراسان

رقص‌های رایج، در میان مردم «خراسان» با مختصر تفاوتی، یکسان است. همچنان که انواع رقص، در شهرستان‌های شمالی «خراسان»، «قوچان»، «درگز»، «شیروان»، «بجنورد»، «اسفراین»، «سبزوار» همانند است، رقص رایج در شهرستان‌های «تربت‌حیدریه»، «کاشمر»، «گناباد»، «قاین»، «فردوس» و «بیرجند» هم شبیه هم‌اند. (میرنیا، ۱۱۴:۱۳۷۸)

۱-۷-۳ رقص زنان

در شهرستان‌های شمالی «خراسان»، دختران و زنان، در جشن‌های عروسی و عید نوروز، درحالی‌که لباس رنگارنگ و زیبای سنتی را در بردارند، در یک محوطه‌ی وسیع، در یک دایره‌ی بزرگ قرار می‌گیرند و به رقص می‌پردازند.

زنان دو به دو و روبرو و پشت به پشت هم رقص جالب (دو قرصه) را با حرکات ظریف دست‌ها، اجرا می‌نمایند. آنان به آهنگ رقص به آهستگی می‌چرخند و دست‌های خود را دو بار به هم می‌زنند و روبروی نفر پشت‌سری قرار می‌گیرند. این رقص از آن جهت بسیار جالب توجه است که رقصندگان ضمن چرخش به دور خود به‌تدریج دو دایره‌ی هم می‌گردند (مانند فرفره در دور سینی) آهنگ و ضرب این رقص چنین است «اگر من برم برگردم». (میرنیا، ۱۱۵:۱۳۷۸)

۲-۷-۳ رقص مردان

این رقص به‌صورت دو نفری یا گروهی با دو بار پیش گذاشتن پا و یک بار پس گذاردن پا به ضرب «قوچان خرابست، لی لو، خانجان به خوابست، جان» اجرا می‌شود. مردان در اجرای این رقص، دست‌ها را

دو بار به هم می‌زنند و دور هم می‌گردند. گاهی هم مرد و زن با هم زن می‌رقصند.

این رقص، از لحاظ نرمش حرکات پا و دست سپس جست و خیز و در آخر بشکن زدن، بسیار دیدنی و دلپذیر و مشهور است. (میرنیا، ۱۱۵:۱۳۷۸)

۳-۷-۳ رقص چوبی رزمی

«چوب بازی»، رایج‌ترین نوع رقص در گستره‌ی این استان پهناور محسوب می‌شود و اگرچه ریتم آغازین آن آرام است، از رقص‌های جمعی و پر تحرک است که حالات و پزهای آن، بر جنبه‌های رزمی و حماسی آن حکایت دارد. در این رقص دو نفر یا چهار نفر یا بیشتر (زوج) که گاه تعداد آنان، چهل تا پنجاه نفر نیز می‌شود و به ترتیب این رقص آشنا هستند، هریک چوبی کوتاه خوش تراش (یک متری) در هر دست خود دارند. ضمن پیش و پس گذاشتن پاها و دور زدن در یک دایره و با چرخیدن دور هم می‌رقصند. در هر ضرب، دو قدم به جلو و یک قدم به عقب برمی‌دارد. (نصر اشرفی، ۴۰:۱۳۷۹) چوب دست‌هایش را به‌صورت ضربدر به هم کوبیده و در مقابل سرش قرار می‌دهد. هنگامی که به عقب بر می‌گردد، می‌باید با جهشی ناگهانی و سریع، چرخی کامل بزند؛ فرد مقابل نیز همین عمل را تکرار می‌کند و چوب را به‌صورت متقاطع به چوب رقصنده‌ی مقابل خود می‌کوبد. موقعی که رقصنده در چرخ بعدی بر می‌گردد، حالتی خشن به خود گرفته و با شدت چوب‌هایش را به چوب نفر پشت سرش می‌کوبد.

رفته رفته حرکات سرعت می‌یابد و البته هر رقصنده، پیوسته ریتم و هماهنگی خود را با دیگر رقصندگان حفظ می‌کند. چالاکی، قدرت بدنی و مهارت رقصندگان، در زیبایی رقص تأثیر قابل ملاحظه‌ای دارد.

این رقص از سخت‌ترین و جالب‌ترین رقص‌های «خراسان» می‌باشد که به آهنگ و ضرب «من کجا برم، آنجا برم» در شهرستانهای «درگز»، «قوچان»، «شیروان»، «بجنورد»، «اسفراین» و «سبزوار» اجرا می‌شود. (میرنیا، ۱۱۷:۱۳۷۸)

۴-۷-۳ رقص اسفراینی

دختران و زنان «اسفراین» در جشن‌های عروسی و عید نوروز با لباس رنگارنگ و زیبای محلی دو به دو یا دسته‌جمعی به رقص می‌پردازند. در این رقص که در «بجنورد» و «شیروان» نیز رایج است، دختران و زنان دو به دو روبروی هم قرار می‌گیرند و با آهنگ‌ساز و دهل، حرکات موزون را آغاز می‌کنند و در اجرای رقص با آهنگ و ضربی «احمد بیا، زودتر بیا، بیا، بیا، بس» ضمن جست و خیز و پیش و پس رفتن، دست‌ها را به هم چسبانده و با دو انگشت دوم دست‌ها بشکن می‌زنند و رو به هم می‌دوند و در آخر آهنگ، دست‌ها را به هم می‌زنند و سریعاً از هم جدا شده و فاصله می‌گیرند و دایره‌ی وسیع تشکیل می‌دهند و در یک‌چشم به هم زدن به وسط دایره هجوم می‌آورند و روبروی هم قرار می‌گیرند و می‌رقصند.

این رقص، از لحاظ آهنگ و سرعت چرخش و جست و خیز و هماهنگی حرکات دست‌ها و پاها و صدای بشکن انگشتان بسیار جالب توجه و گیرا و دلپذیر است. (میرنیا، ۱۱۷:۱۳۷۸)

۵-۷-۳ رقص تربت‌جام

مردان و جوانان «تربت‌جام» که در فن این رقص ظریف، سابقه و تجربه دارند، در یک دایره قرار می‌گیرند و رقص را با آهنگ و ضرب «برم از کجا بیارم» آغاز می‌نمایند و در هر مرحله از حرکات گروهی، یکی از عملیات فرآیند «کشت و برداشت»، «بذر پاشی»، «درو»، «خرمن کوبی»، «آماده کردن خرمن

گندم یا جو»، «جدا کردن گندم از کاه»، «الک کردن» و... را تحت عنوان «آفر کشاورزی» اجرا می‌نمایند.

حرکات دسته‌جمعی و برقراری هماهنگی در تمام حرکات رقص کنندگان بسیار جالب است و به همین سبب، رقص تربت‌جامی در ایران یکی از رقص‌های محبوب و تقریباً شناخته شده به شمار می‌رود.

«تربت‌جام» را باید بااهمیت‌ترین منطقه در ارتباط با رقص‌های خراسانی دانست. به غیر از «چوب بازی تربت‌جام» که کامل‌ترین نمونه‌ی رقص در همه‌ی خراسان محسوب می‌شود، رقص‌هایی چون «پلتان»، «آفرهزارگی»، «حتن باخرزی»، «حتن جامی» یا «سه چکه»، «چهار چکه»، «چاپی»، «مشتق پلتان»، «پرش جل»، «شلنگی» و را نیز می‌توان نام برد که بسیاری از آن‌ها در منطقه‌ی بیرجند نیز رواج دارد؛ که البته «چوب بازی» دو نفره در «بیرجند»، «خروس جنگی» نامیده می‌شود و در اجرای رقص «پلتان»، «سورنا نوازان» و «دهل‌زنان»، کار خود را با انواع حرکات سمبولیک همراه می‌سازند. این گروه از رقص‌ها، سر در آیین‌های کهن دارند و هریک تمثیل‌های خاصی از زندگی، حماسه، کار و عشق در دل خود جای داده‌اند.

رقص دیگر این استان، رقص «هیله شربانه» است که نام آن آشکارا از «کردان» منطقه وام گرفته شده و از زیباترین رقص‌های این خطّه است.

همچنین رقص‌های «یک قرصه»، «چپه راسته»، «شلنگی»، «لته» و «قولنکه» که رقص‌هایی مختلط هستند، بخشی از گروه پرشمار رقص‌های منطقه محسوب می‌شوند. «بجنورد» و آبادی‌های اطراف آن، از مراکز مهم اجرای این گروه از رقص‌ها است.

در «سبزه وار» به جز «چوب بازی»، رقصی به نام «دست بازی» نیز رایج است و در «شیروان» رقص‌های «یک قرصه»، «دو قرصه»، «سه قرصه» و «شش قرصه» متداول است که بی‌شباهت به رقص‌های رایج در «بجنورد» نیست. (میرنیا، ۱۱۹:۱۳۷۸)

۸-۳ رقص در آذربایجان

در آذربایجان، تنوع رقص‌ها بی‌نظیر است. رقصندگان، در رقص آذربایجانی، به گروه‌های متعدد و چند نفره تقسیم شده و سپس هریک به نوبت، گوشه یا بخش خاصی از رقص خود را به اجرا درمی‌آورند ورزیدگی، چستی و چابکی، از ملزومات کار رقصندگان است.

«یاللی» در دو بخش اجرا می‌گردد که مرحله‌ی نخست آن بازگو کننده‌ی موضوعات تاریخی، مورد تجاوز قرار گرفتن، احساس خطر، بازگشت به خود و ایجاد وحدت برای دفاع است و مرحله‌ی دیگری آن، به‌منظور رفع تنش‌های درونی، حضور در صحنه، انتخاب سردسته، تشکیل مجمع تصمیم‌گیری و ایجاد وحدت اجرا می‌گردد.

«قایتاغی» دربردارنده‌ی مفاهیمی چون رفع اختلافات درونی، گرفتن دستور مقاومت و بیعت از سردسته‌ی بسیج عمومی برای راندن دشمن، سوار بر اسب شدن و شتافتن به‌سوی 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. (نصر اشرفی، ۴۰:۱۳۷۹)

«میرنیا» در کتاب «فرهنگ مردم» تحت عنوان رقص ترک‌ها، این هنر را در میان قوم مذکور، همانند موسیقی‌شان نشاط برانگیز شمرده و ضمن اشاره به وجود ظرافت در حرکات موزون دست‌ها و پاهای این قوم که زن و مرد، گاه به‌تنهایی و گاهی هم دسته‌جمعی، در اعیاد و جشن‌های عروسی می‌رقصند، معروف‌ترین رقص‌های ترک‌ها را بدین شرح بر می‌شمرد:

«رقص آذربایجانی»

منبع: (www.azeridance.com)

–«بش آچیلان» به آهنگ و ضرب = «رفته رفته، برف میاد، برف میاد، برف میاد»

–«اوزون دره» به آهنگ و ضرب = «کجا روم، من ترا بینم، دمی بنشینم، دربرت صنم»

_«شالاخن» به آهنگ و ضرب =«بیا بیا، من برم، زود برم، در برم»(میرنیا، ۱۲۹:۱۳۷۸)

۹-۳ رقص عشایر

۱-۹-۳ رقص در میان ایل قشقایی

در میان ایل «قشقایی»، مشهورترین رقص «هلی» نام دارد که در سه قسمت و با سه ریتم متفاوت به اجرا در می‌آید. آخرین قسمت این رقص که دارای شتاب و سرعتی فوق‌العاده است، به «لکی» و «کلواری» مشهور است.

رقص، در ایل قشقایی، همانند دیگر ایل‌های ایران، نشانی از هم‌بستگی، اتحاد و دوستی است، هنگام اجرای رقص همه دست در دست هم و دوشادوش یکدیگرند و بعضی از آن‌ها اختلاطی است از رقص‌های مرد و زن. در جشن‌ها، مردان و زنان در دست یک دستمال می‌گیرند و پیرامون یک دایره بزرگ می‌ایستند و با آهنگ کرنا و دهل به رقص درمی‌آیند و ضمن رقص، دستمال‌ها را تکان می‌دهند و با حرکات موزون و جالب پیش می‌روند و دور می‌زنند.

مردان ایل (قشقایی) در مواقع جشن‌های عروسی و اعیاد رقصی که به «در مرو» یا چوب بازی معروف است انجام می‌دادند که جهت اجرای آن، مردان، دوتا و به نوبت، همراه با آهنگ رقص و درحالی‌که پاها گرم می‌شود با چوب‌های کوتاه و بلندی که در دست دارند به آهنگ‌ساز و دهل با هم می‌رقصند و مبارزه می‌کنند و هر کس که با چوب با پای حریف فرود آورد (پیش از این که حریف جا خالی کنند) چوب بلند را تصاحب می‌شود و بازی همچنان ادامه می‌یابد تا فرد برنده مشخص شود. (میرنیا، ۱۲۲:۱۳۷۸ و ۱۲۳)

۲-۹-۳ رقص ایل بختیاری

بختیاری‌ها علاوه بر رقص چپی، از دو نوع رقص حماسی سود می‌برند که یکی از آن‌ها با شمشیر انجام می‌گردد و به همین خاطر «شمشیربازی» خوانده می‌شود و دیگری با ترکه است و لذا «تَرکه بازی» نام گرفته است. (نصر اشرفی، ۴۲:۱۳۷۹)

«رقص زنان قشقایی»

منبع: (www.jamejamonline.ir، عکاس: مهدی دهقان)

۴ نتیجه‌گیری

آداب و رسوم سنتی ایرانیان که از هزاره‌های دور و باگذشت زمان از سوی اقوام گوناگون در این سرزمین به‌تدریج شکل گرفته و بخشی از فرهنگ کنونی ملت ایران را به وجود آورده است، از شمار زیباترین رفتارهای گروهی انسان‌ها در جهان است. (نیکنام، ۱۰:۱۳۸۲)

در این میان، رقص‌ها به‌طور کلی بازتاب شرایط اقلیمی، تاریخ، فرهنگ، باورها و موسیقی است. رقص‌های هر قوم و ملتی، شیوه‌ها و گونه‌های خاصی برای بیان عاطفی و ارتباط با دیگران را دارد. بنابراین تنوع شکل و هدف رقص‌ها به‌اندازه‌ی تنوع فرهنگ‌ها متفاوت است.

از آنجا که عناصر فرهنگ عمدتاً شامل باورها، ارزش‌ها، رفتارها، رویه‌ها، اندیشه‌ها، نگرش‌ها، ایدئولوژی‌ها، عادت‌ها، سنت‌ها، ادبیات، هنر، عقاید، زبان، احساسات ملی، ایده‌ها، آرمان‌ها، افکار، آداب و قوانین می‌باشد، رقص‌های محلی ایران، نیز همانند همه‌ی پدیده‌های فرهنگ مردم (فولکلور) برآمده از مفاهیم اساسی زندگی بوده و در نتیجه سازگار و همگام با ساختار معیشتی، فکری و اخلاقی قومی قرار داشته و با مضامین متنوعی همچون، شادی و تغزل، حماسه و رزم، کار، بخشی از هویت فرهنگی ایرانیان می‌باشند که می‌توان آن‌ها را به این صورت دسته‌بندی نمود:

الف) رقص با مضمون شادی و تغزل

رقص‌هایی را شامل می‌گردد که در راستای رخدادی خوشایند در زندگی بشر اجرا می‌شوند و همراه با موسیقی شاد و ریتمیک نماد شعف و سرخوشی آنان به‌حساب می‌آید که تولد یک نوزاد، مناسبت‌های مربوط به دوران کودکی مثل نام‌گذاری نوزاد و ختنه سوران از آن جمله‌اند. مناسبت دیگری که این نوع رقص را طلب می‌کند می‌تواند به دوران میان‌سالی افراد مرتبط باشد مثل مراسم عروسی که اجرای رقص با مجمه و کترا رقص در این دسته جای می‌گیرند.

ب) رقص با مضمون حماسه و رزم

سرزمین ایران در طول تاریخ، همواره در معرض حمله‌ی مهاجمین قرار داشته است، به همین جهت در برخی از رقص‌های ایرانی نشانه و نمادهایی از مبارزه، دلاوری، مقاومت و همبستگی ملّی مشاهده می‌شود. موسیقی این نوع رقص‌ها ریتمی حماسی داشته و همگام با حرکات رقصندگان تغییر می‌کند. ویژگی عمده‌ی این رقص‌ها، چالاکی رقصندگان آن است که رقص چوب اقوام ساکن در خراسان و رقص خنجر اقوام ترکمن از این دسته‌اند.

ج) رقص با مضمون کار

بعضی از رقص‌ها در میان ایرانیان، نشان دهنده‌ی کار و پیشه‌ی اقوام اجرا کننده‌ی آن رقص می‌باشد و رابطه‌ی انسان را با طبیعت نشان می‌دهد. در میان اقوام خراسان، رقص آفر کشاورزی که نشان دهنده‌ی کشت و برداشت گندم، آرد کردن آن و پختن نان می‌باشد و یا رقص آفر قالیبافی که نمایش دهنده‌ی بریدن پشم گوسفند، ریسیسدن، بافتن نخ و سپس بافتن قالی است و در میان اقوام گیلان، رقص قاسم‌آبادی که نشاء، وجین، درو و سپس بوجاری برنج را نمایش می‌دهد، در این گروه جای می‌گیرند.

د) رقص با مضمون درمان

در میان ساحل نشینان جنوب ایران نظیر، بوشهر و بندرلنگه، منظور پایین آوردن بادهایی که با قوایی مرموز، اثیری و جادویی افراد را دچار افسردگی و هراس دائمی و... می‌نمایند نوعی رقص صورت می‌پذیرد که مراسم زار، نوبان، مشایخ و لیوا از آن جمله می‌باشند.

هنر رقص در ایران، آن‌چنان در ذهن و زندگی ساکنان این سرزمین ریشه دارد که در بسیاری از افسانه‌ها و قصه‌های رایج در میان اقوام و طوایف، به‌نوعی این هنر را در مسیر آئین‌ها و اسطوره‌های خود گنجانده‌اند.

رقص در ایران از نظر تاریخی و تمدن، بازتابی از ویژگی‌ها و روحیه‌ی اقوام ایرانی در رویارویی با جهان هستی است. قوم‌ها و طایفه‌های مختلف ایران، رقص‌هایی دارند که ریشه در تاریخ زندگی طبیعی و اجتماعی آنان دارد و به‌عنوان جاذبه‌های گردشگری، نیازمند باز آفرینی می‌باشد.

۱-۴ پیشنهادات

بدین ترتیب، با توجه به این که رقص به‌عنوان یک شاخصه‌ی فرهنگی جایگاه تعریف شده‌ای در ایران نیافته است و نظر به وجود باورهای غلط و ناروا پیرامون رقص در ایران و عدم توجه به مضامین مربوط به آن و کاربرد این هنر در جامعه، این هنر اگرچه تاکنون مورد بی‌توجهی واقع گردیده و نیمه‌جان و منفور باقی مانده است اما دارای این قابلیت می‌باشد که همچون بسیاری دیگر از پدیده‌ها و خلاقیت‌های هنر قومی، جدای از ماهیتی سرگرم کننده، به‌عنوان جاذبه‌ی گردشگری در ابعاد فرهنگی که نمایانگر تاریخ و نحوه زندگی مردمان یک سرزمین است مورد استقبال اندیشمندانه‌تر، قرار گرفته و نمودی فرهنگی پیدا نماید. رقص‌های محلی ایران نیاز به بازبینی و باز آزمایی صحیح و فارغ از تفکرات متعصبانه را دارند و این امر میسر نخواهد شد مگر ضمن بررسی‌های مفصل‌تر پیرامون ساز و کارهای این عنصر فرهنگی و فلسفه‌های وجودی هریک از انواع رقص‌های محلی رایج در میان اقوام ایرانی. به قول سهراب سپهری باید چشم‌ها را شسته و از بعد فرهنگی به این پدیده که به سبب خاموشی رو به فراموشی گذارده است، نگاه نمود.

در ضمن از رسانه‌های جمعی نیز به‌عنوان متجلی کنندگان فرهنگ توقع می‌رود، با یادآور شدن دستاوردها و ارزش‌های گذشته، به ابقای سنن و

فرهنگ ایران یاری رسانده و از آنجا که تنها وسیله‌ی ارتباط فرهنگی به شمار می‌روند که در دسترس توده‌ی مردم قرار دارند، ضمن اشاعه‌ی صور فرهنگی، در تحکیم فرهنگ‌های سنتی در راستای پیوند دادن گذشته‌ی ملی به ابعاد جهانی کوشش نموده و با نمایش ویژگی‌های جذاب و پر معنای این میراث معنوی در مناسبت‌های داخلی و شبکه‌های درون مرزی و برون مرزی، علاقه‌مندان به جاذبه‌های فرهنگی ملل را برای لمس واقعی این عنصر فرهنگی خاک گرفته، فراخوانند.

منابع و مأخذ

۱) اردکانیان، عباس. (۱۳۸۳). راهنمای گردشگری در استان بوشهر. تهران: برای فردا.

۲) انصاری، جمال. (۱۳۸۷). تاریخ فرهنگ ایران از آغاز تا پایان عصر پهلوی. تهران: سبحان نور.

۳) بشرا، محمد و طاهری، طاهر. (۱۳۸۹). آیین‌های گذر در گیلان. رشت: فرهنگ ایلیا.

٤) جنیدی، فریدون. ۱۳۵۵. رقص در ایران، ریشه و شکل. ماهنامه فرهنگی – هنری رودکی. شماره ٦۱ و ٦۲.

۵) داور پناه، افشین. ۱۳۸۲. رقص و موسیقی در فرهنگ بختیاری. ماهنامه هنر و موسیقی. شماره ۵۰

٦) درویشی، محمدرضا. (۱۳۸٤). دائره‌المعارف سازهای ایرانی. تهران: ماهور.

۷) دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳٤٦). لغت‌نامه دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.

۸) زاویه، سعید؛ و اصل مرز، مهدی. ۱۳۸۹. مطالعه‌ی تطبیقی آیین زار در ایران و سودان. نشریه هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی. شماره ٤۲

۹) ساعدی، غلامحسین. (۱۳۵۵). ا هل هوا. تهران: امیرکبیر.

۱۰)شفیعی، بیژن. (۱۳۸۸). جامعه‌شناسی گردشگری. رشت: وارسته.

۱۱)صور اشرفی، جهانگیر. ۱۳۷۹. نگاهی به تاریخچه‌ی رقص در ایران. مجله مقام موسیقیایی. شماره ۸

۱۲)طاهری، محمود. (۱۳۸۳). رسانه‌ها و گفتگوی فرهنگ‌ها. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات.

۱۳)عامری، آذر دخت. ۱۳۸۲. رقص عامیانه‌ی شهری و رقص موسوم به کلاسیک ایرانی: بررسی تطبیقی در حوزه‌ی تهران فصلنامه‌ی ماهور. شماره ۲۰

۱٤)عمید، حسن. (۱۳۸۲). فرهنگ عمید. تهران: امیرکبیر.

۱۵)قبادی، علیرضا. ۱۳۸۰. رقص کرشمه‌ای فولکلوریک. ماه هنر. شماره ۳۹ و ٤۰

۱٦)کرمی ورمزانی، لیلا. ۱۳۸۷. هه لپه رکی (رقص کردی). مجله رودکی. سال سوم. شماره ۲٤

۱۷)محفوظ، فروزنده. ۱۳۸۸. پژوهشی در رقص‌های ایرانی از روزگار باستان تا امروز. فصلنامه فرهنگ مردم. شماره ۲۹ و ۳۰

۱۸)محمودی، علیرضا. (۱۳۸۵). چشم‌انداز گردشگری منطقه‌ی ریجاب. کرمانشاه: طاق‌بستان.

۱۹)معین، محمد. (۱۳۸۳). فرهنگ فارسی معین. تهران: سرایش.

۲۰)میرنیا، علی. (۱۳۷۸). فرهنگ مردم. تهران: پارسا.

۲۱)نبوی، سید عباس. (۱۳۷۷). چیستی هنر. تهران: هرمس.

۲۲)نیکنام، کوروش. (۱۳۸۲). از نوروز تا نوروز– آیین‌ها و مراسم سنتی زرتشتیان ایران. تهران: فروَهَر.

۲۳)هانیه لانا، جودیت. فرهنگ و دین ترجمه‌ی مهرانگیز اوحدی، ماهنامه مقام موسیقیایی، شماره ۷

۲٤)یاوری، حسین؛ و مسیحا، مریم. (۱۳۸۸). فرهنگ عامه. تهران: آذر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی