شناخت الگوهای اجرایی آیین کرب‌زنی و نقش این الگوها در تثبیت جایگاه آن به عنوان رقص سنتی- مذهبی[1]

حسین شماخی[2]، سیدسعید زاویه[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۳
صفحهٔ ۸۳ تا ۹۶
Doi: 10.22034/theater.2024.205459

چکیده

با افزایش سطح آگاهی و شناخت بشر نسبت به پدیده‌های پیرامونش، برخی از آیین‌ها کارکرد خود را در تفسیر و توجیه پدیده‌های فوق به‌تدریج از دست دادند و یا به‌طورکلی متروک و مطرود شدند و یا با تغییراتی در فرم و ساختار، کارکردهایی تازه یافتند. از جمله این آیین‌ها مراسم آیینی کرب‌زنی است که در جایگاه رقص سنتی ـ مذهبی مانند سایر رقص‌های همگون خود دارای الگوی اجرایی است. این الگوی اجرایی، دارای دلالت‌های معنایی قابل ارجاع به بافت فرهنگی هستند و در همان عرصه قابلیت رمزگشایی دارند. در این پژوهش تلاش گردیده است تا با بررسی الگوهای حرکتی و عناصر زمینه‌ای مرتبط با این رقص سنتی ـ مذهبی به این پرسش‌ها پاسخ داده شود؛ وجود کدام مؤلفه‌ها در حالات و حرکات یک منسک می‌تواند آن را در زمرهٔ طبقه‌بندی تشریفات آیینیِ رقص قرار دهد؟ الگوهای اجرایی مراسم کرب‌زنی، بازنمود و بازنمایی کدام دلالت‌های فرهنگی است؟ در راستای رسیدن به پاسخ پرسش‌ها از شیوه تحقیق کیفی و روش توصیفی- تحلیلی استفاده شده است.

این پژوهش در تعیین جایگاه همسانی این آیین با حرکات موزون به بررسی عناصر همبسته با رقص پرداخته و در آیین کرب‌زنی شاهد عناصر زمینه‌ای همبسته با رقص بوده است. عنصر موسیقی با دو مؤلفهٔ «ابزار تولید موسیقی» و «کلام موزون» در «دستگاه نوا» خلق می‌گردد. کرب نیز به عنوان نماد سوگواری و اندوه نیز به عنوان ابزار و ادوات مرتبط با رقص که موجب افزایش اثرگذاری در مخاطبان می‌شود، استفاده می‌گردد. فنون بدنی کنشگران آیین کرب‌زنی دارای دلالت‌های نشانه‌ای بر بدن به عنوان حامل ارزش‌های قدسی و ارتباط با جهان زمینی و بازنمایی تمثیلی پیروزی خیر بر شر و امر قدسی بر امر ناقدسی دارد. بنابراین می‌توان گفت که این آیین در مراسم سوگواری شیعی، بازنمایی و بازتولید دلالت‌های فرهنگی با هستهٔ قدسی و مذهبی است.

واژگان کلیدی: الگوهای اجرایی، کرب‌زنی، رقص، آیین

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ فوق دکترای دکتر حسین شماخی، با عنوان «کشف و ترسیم الگوهای اجرایی نمایش‌های مبتنی بر آیین در ایران» در رشتهٔ مطالعات تئاتری دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، با راهنمایی دکتر سعید زاویه است.

۲. دانشجوی پسادکتری رشتهٔ پژوهش هنر گرایش تئاتر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: h.shamakhi@art.ac.ir

۳. دانشیار، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: szavieh@art.ac.ir

Doi: 10.22034/theater.2024.205459

درآمد

حرکات موزون به عنوان بخش مهمی از تشریفات آیینی که پس از اسلام با نام رقص شناخته می‌شد، به دور از کارکرد اولیه خود، با مضامینی جدید در پاره‌ای از مراسم و مجالس با رویکردی تازه ادامه یافت. در میان گونه‌های مختلف رقص، رقص‌های سنتی به عنوان نوعی از رقص‌های مردمی (در دو گونهٔ قومی و مذهبی) دارای ارتباطی عمیق با بافت فرهنگی و مذهبی جامعهٔ خود هستند و رقص در بافت فرهنگی جوامع سنتی با مفاهیم مذهبی تعریف شده و کاربرد خود را پیدا می‌کند. به‌عبارت‌دیگر دیگر حضور رقص در کنار مذهب که یکی از ارکان اصلی جوامع سنتی است، نشان‌دهندهٔ وجود رابطه میان رقص و ابعاد دیگر فرهنگی آن جامعه است. مراسم آیینی کرب‌زنی که در ماه محرم خاطره‌ای دوردست از رقص‌ها و حرکات موزون را در مناسک مذهبی و سوگ‌آمیز به یاد می‌آورد از این دست رقص‌های سنتی است که برخاسته از الگوهای آیینیِ فرهنگ جامعه خویش است و می‌تواند نمادها، وقایع و ویژگی‌های مهم آن فرهنگ را عیان کند. با توجه به این مهم، پژوهش پیشِ رو به بررسی و تحلیل لایه‌های معنایی در پس این مراسم سوگواری پرداخته است تا ارتباط الگوهای اجرایی این مراسم را با دلالت‌ها فرهنگی آن بیابد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های پیشین و قابل ذکر به شرح ذیل است:

دریاگشت و دیگران (۱۳۷۵) در مقالهٔ خود مراسم کرب‌زنی را در شهرستان لاهیجان از منظر شکل و شیوهٔ اجرای آن شرح می‌دهند و معتقدند که به علت پرتاب شدن تکه‌های شکستهٔ سنگ در هنگام کوبیده شدن آن‌ها به هم و احتمال آسیب رساندن به کرب‌زن و دیگران به‌تدریج کرب‌ها از چوب ساخته شد.

رجایی زفره‌ای (۱۳۷۸) در پژوهش خود مراسم سنگ‌زنی را در روستای زفرهٔ شهر اصفهان شرح داده و چگونگی اجرای آن را در این روستا بررسی کرده است. وی اعتقاد دارد که این رسم ابتدا مختص بعضی اصناف از جمله صنف کلاه‌مال‌ها بوده است.

سامانی (۱۳۸۱) در تحقیقات خود به بررسی مراسم چاق‌چاقو از لحاظ موسیقایی به عنوان مراسمی جهت سوگواری محرم پرداخته است و نتیجه‌گیری می‌کند که نوع موسیقی و کلام در این مراسم و طرز خواندن خاص آن‌که تعمّدی و بریده‌بریده است برای همدردی با مصیبت‌دیدگان آن واقعه است.

خدامی و دیگران (۱۳۹۱) در پژوهش انسان‌شناختی خود به بررسی رقص در زمینهٔ فرهنگ و مذهب پرداخته‌اند. آن‌ها نتیجه می‌گیرند که رقص‌های آیینی با اهداف خاصی اجرا می‌شوند و ریشه در باورهای جامعه دارند. همچنین باورها و اعتقادات رقصندگان و تماشاگران در این رقص‌ها اهمیت اساسی دارد و درنهایت منجر به تولید ایمان و احساس مشترک می‌گردد.

وحیدی و دیگران (۱۳۹۴) در پژوهش خود مراسم کرب‌زنی را از نظر شعر و مرثیه مورد بررسی قرار داده‌اند. نتیجه‌گیری آن‌ها این است که اهمیت ماه محرم نزد پیروان مذهب تشیع موجد آیینی با نام کرب‌زنی گردید. نواختن کرب‌ها واجد آدابی مخصوص است که این ویژگی منحصربه‌فرد شامل ساختار فیزیکی کرب، روش‌های کرب‌زنی، اشعار و مسیرهای حرکت عزاداران است.

کرب‌زنی: نام‌ها و نمودها

کرب‌زنی یا کاربزنی که در گذشته به نام سنگ‌زنی شناخته می‌شد، یکی از آیین‌های مرتبط با سوگواری در ایران است که به‌ویژه در مراسم عزاداری ماه محرم و در برخی مناطق

بیست و یکم ماه رمضان اجرا می‌گردد. عبدالله مستوفی، غروی نخجوانی و هانری ماسه[1] خاورشناس مشهور در مکتوبات خود به این مراسم اشاره کرده‌اند. عبدالله مستوفی در کتاب خود گزارش مراسم فوق را به عهد قاجار مربوط دانسته است (مستوفی، ۱۳۹۹: ۳۹۸). این مراسم که در گذشته در بیشتر نقاط کشور و به‌ویژه در نواحی شمالی البرز رایج بود در حال حاضر با نام‌ها و شکل‌های اجرایی گوناگون- ولی با بنیانی یکسان و مشابه- در جغرافیای محدودتری به حیات خویش ادامه می‌دهد. در زفرهٔ اصفهان: جاق‌جاقی/ چق‌چقی؛ در لاهیجان: کرب‌زنی/ کارب‌زنی؛ در هرمزگان و استهبان فارس: چک‌چکو؛ در شهرستان سامان استان چهارمحال و بختیاری: چاق‌چاقو؛ در آرانِ کاشان: سنج‌زنی؛ در سمنان و سبزوار: سنگ‌زنی و در نایین: چق‌چقی زدن (دریاگشت، ۱۳۷۵: ۱۱۶- ۱۱۴) و (رجایی زفره‌ای، ۱۳۷۸: ۱۹۴). در روستاهای شهرستان میبد این مراسم را جغجغه‌زنی می‌نامند (شعاع، ۱۳۹۳: ۷۲) و در ابیانه به آن چاق‌چاقازنی می‌گویند (نظری، ۱۳۸۴: ۵۷۹- ۵۷۸).

تصویر ۱. کرب، منبع: ایسکانیوز.

تشریح حرکات و فرم‌های بدنی در آیین کرب زنی

شیوه و روش‌های کرب‌زنی

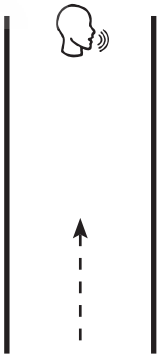
بسیاری از عملکردهای اجتماعی مانند نمایش و رقص، بدن و بازنمایی‌های بدنی را در کنار گفتار، به عنوان مهم‌ترین عامل ارتباطی در کنش‌های جمعی، مرکز موضوع خود قرار می‌دهند. کنش‌های سازندهٔ بافت زندگی روزمره، از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین آن‌ها، نیازمند دخالت عامل بدنی است. بدن به عنوان یک عامل نشانه‌ای در زمینه و بافت اجتماعی و فرهنگی احاطه‌کنندهٔ کنشگر شکل می‌گیرد و اشکال گوناگون بیان عواطف، همانند مناسک و رقص‌های آیینی و غیر آیینی از خلال آن در جهان بیرون واقعیت می‌یابند. رقص به عنوان یک بازنمایی بدنی به مجموعه‌ای از نظام‌های نمادین مربوط می‌شود. کرب‌زنی نیز دربردارندهٔ مجموعه‌ای از نظام‌های نمادین است که میان کنشگران خود و مخاطبانش که عضو جامعه‌ای هستند که به آن تعلق دارد مشترک است و این نظام‌ها را برای آن‌ها بازنمایی یا بازتولید می‌کند. موقعیت‌های بدنی کنشگران کرب‌زنی به عنوان فرم، پدیده‌ای آشنا، درک‌پذیر و حامل معانی، ارزش‌ها و دلالت‌هایی است که برای تمام اعضای جامعه‌ای که در همان نظامِ استنادهای فرهنگی قرار دارند قابل رمزگشایی است. ازآنجایی‌که در کنش‌های آیینی مانند مراسم کرب‌زنی حرکات کنشگران و فرم‌های بدنی آن‌ها در پیوند با یکدیگر معنا می‌یابند، از عنوان «فنون بدنی»[2] برای این حرکات پیوند یافته با فرم‌های بدنی استفاده خواهد شد. «فنون بدن حرکات نظم‌یافته‌ای است که به‌منظور دستیابی به کارایی عملی یا نمادین انجام می‌گیرند. این فنون شامل قواعد عملی، تواتر حرکات و اداها، هم‌زمانی‌ها و تنظیم‌های ضرباهنگ‌های ماهیچه‌ای هستند که با هدف غایی مشخصی انجام می‌گیرند» و مارسل موس[3] بر اساس همین فنون بدنی معتقد است که «بدن، نخستین ابزار انسان است» (نظری، ۱۳۸۴:۶۰). اما باید این نکتهٔ مهم را در نظر گرفت که حتی زمانی که بدن

Doi: 10.22034/theater.2024.205459

به عنوان یک ابزار مورد استفاده است باز هم جنبهٔ انسانی آن غالب بوده و بنابراین دارای بُعد نمادین است. اداها و ژست‌هایی که کنشگر با استفاده از بدن خود به عنوان ابزار ایجاد می‌کند، حتی آن‌هایی که به بیشترین حد فنی هستند، دارای معنا و ارزش هستند.

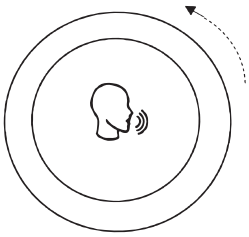
کرب‌زنی در شکل کامل اجرایی آن، دربردارندهٔ فنون بدنی خاصی است که به‌ترتیب معین و مشخصی انجام می‌شوند. کرب‌زنان یا به صورت دایره‌وار و یا با قرار گرفتن در دو ردیف موازی و طی مسیری که از پیش تعیین شده است به پیش می‌روند (تصویرهای ۲ و ۳). در طول مسیر و حرکت، ابتدا به سمت جلو خم شده و کرب‌ها را یک‌بار در جلوی سینه به هم می‌کوبند. سپس گامی به جلو برداشته و با مایل کردن بدن به سمت راست، دوباره خم شده و کرب‌ها را این مرتبه در زیر زانوی راست خود به هم می‌زنند.

در حرکت بعدی، کنشگران پس از برداشتن گام دیگری به سمت جلو، بدن را به سمت چپ متمایل ساخته و پس از خم شدن، کرب‌ها را در زیر زانوی چپ به هم می‌کوبند. در آخرین حرکت از یک دور کامل، پاهای خود را پس از گام برداشتن به جلو، جفت کرده به سمت بالا می‌جهند و کرب‌ها



تصویر ۲. الگوی حرکتی مسیر موازی (منبع: نگارندگان)

را در بالای سر خود به هم می‌زنند. حفظ هماهنگی و ریتم در تمام ضرب‌ها از اهمیت بالایی برخوردار است (تصویرهای ۴ تا ۷).



تصویر ۳. الگوی حرکتی مسیر دایره‌وار (منبع: نگارندگان)

تصویر ۴. جلو و روبه‌روی سینه (منبع: نگارندگان)

تصویر ۵. در جهت راست (منبع: نگارندگان)

تصویر ۶. در جهت چپ (منبع: نگارندگان)

تصویر ۷. پرش به سمت بالا و رو به آسمان (منبع: نگارندگان)

نخستین فن بدنی که در رقص سنتی ـ مذهبی کرب‌زنی قابل ملاحظه و بررسی است، گام برداشتن و حرکت پاهای کنشگران است که در ظاهر ساده‌ترین و درعین‌حال پنهان مانده‌ترین کنش آن است و علت این نادیده ماندن را می‌توان در همان سادگی و سهولت انجام دانست. حرکت پا کرب‌زنان را می‌توان به عنوان کوچک‌ترین واحد حرکتی ـ مشابه آواها در واحدهای زبانی ـ دانست که کنشگران فارغ از زمینهٔ معنایی آن، به دلیل تکرار به صورت شرطی شده انجام می‌دهند. نکتهٔ قابل توجه در این میان آن است که همین فعالیت به‌ظاهر سادهٔ آیینی بنا به نظر بسیاری از پژوهشگران، آفرینندهٔ رقص است. گام برداشتن و حرکت پای کنشگران در رقص سنتی ـ مذهبی کرب‌زنی نیز دارای دلالتی نشانه‌ای بر بدن به عنوان حامل ارزش‌های قدسی است. پاها در تماس با زمین هستند؛ محلی برای ارتباط با جهان پایینی و زمینی و نمادی از ریشه‌های او در آستانهٔ انسان و زمین. «به‌این‌ترتیب لنگیدن گاه به نمادی برای ارتباط با جهان ماوراء در نظر گرفته می‌شود. رقصنده با ایجاد بی‌نظمی عمدی در رقصش، خود را در توازنی میان دو جهان قرار می‌دهد و ابهام موقعیت واسط خود را به نمایش می‌گذارد. روایت نبرد یعقوب و فرشته که انسان در آن در موقعیتی لنگان باقی می‌ماند، تصویر گویا از این امر است» (لو برتون، ۱۴۰۰: ۱۰۳). بخش اصلی و مهم در رقص سنتی ـ مذهبی کرب‌زنی نیز گام برداشتن‌های هماهنگ با ریتم و ضرباهنگ مرثیه و ایجاد بی‌نظمی عمدی در راه رفتن به وسیلهٔ متمایل ساختن بدن به سمت راست و چپ و خم‌شدن‌های روبه‌جلو و پهلوها است. وظیفهٔ حرکت پا در این مراسم، کمک به ایجاد ژست‌های مناسب و نمادین ساختن احساسات و ایده‌های اجرایی و به تبع آن برانگیختن احساسات مخاطبان این آیین است.

یک اثر بصری را می‌توان از زوایای گوناگون تحلیل کرد ولی بهترین شیوه برای تحلیل و فهم این‌گونه آثار در کنار سایر روش‌های تحلیلی، تجزیهٔ آن به عناصر تشکیل‌دهندهٔ اولیهٔ آن است. این کار به عمق بیشتر فهم از یک کار بصری کمک می‌نماید و درعین‌حال برای تعبیر و تفسیر دقیق‌تر آن سودمند است. در بررسی شکل‌گرایانهٔ فرم‌های اجرایی مراسم آیینی کرب‌زنی نیاز است که ابتدا اجزای تشکیل‌دهندهٔ این فرم‌ها که در مبادی سواد بصری عنصرهای شکل ـ مانند نقطه، خط، شکل، جهت، حرکت و... ـ خوانده می‌شوند، مورد پژوهش قرار گیرند.

نقطه ساده‌ترین و تجزیه‌ناپذیرترین عنصر در ارتباط بصری است. نقطه خواه به صورت طبیعی ایجاد شده باشد و یا به صورت مصنوعی به دست انسان، چشم را شدیداً به خود جلب می‌کند. به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت که نقطه قادر است چشم را راهنمایی کند و قابلیت راهنمایی چشم و جلب توجه مخاطب به وسیلهٔ نقطه، با ازدیاد تعداد نقاط و نزدیک‌تر شدن آن‌ها به یکدیگر افزایش می‌یابد (داندیس، ۱۳۹۵: ۷۲- ۷۱). همین کارکرد بصری را می‌توان در شکل دایره‌وار کرب‌ها و قرارگیری آن‌ها در دست کرب‌زنان مشاهده کرد. فرم گرد کرب‌ها تداعی‌کنندهٔ نقطه در ناب‌ترین و خالص‌ترین شکل قابل تصور برای آن است زیرا «طبیعی‌ترین و معمول‌ترین شکلی که می‌توان برای نقطه قائل شد، گرد بودن است. کرب‌زنان با نزدیک کردن این نقطه‌ها (کرب‌ها) در هر ضرب و هر حرکت خود، توجه مخاطب را به همان سو متمرکز می‌کنند. اهمیت این راهنمایی چشم و افزایش جلب توجه مخاطب را می‌توان در تحلیل سایر عناصر شکلی ایجاد شده در فنون بدنی کرب‌زنان دنبال نمود.

خط به دلیل ماهیت خاص خود دارای توان و انرژی است و به همین دلیل

Doi: 10.22034/theater.2024.205459

در هنرهای بصری ابزار پُراهمیتی برای تجسم‌بخشیدن‌های اولیه و نشان‌دادن صُوری که در خیال انسان وجود دارد، است. «کیفیت سیّال و قابل انعطاف خط به آزادی در آزمودن و تجربهٔ شکل‌ها کمک بسیار می‌کند و علی‌رغم آزاد بودن آن، مبهم نیست بلکه مشخص است... و دارای جهت و هدف است» (داندیس، ۱۳۹۵: ۷۴). خط می‌تواند برای بیان حالات مختلف، صورت‌های گوناگونی به خود بگیرد و پاسخ‌های انسان به عنصر خط در تصویر تا اندازه‌ای همان تجربهٔ حسی در جهان است. ساختمان کج شده به یک‌سو، حس ترس از ویران شدن آن را به دنبال دارد و در مقابل، یک ساختمان قائم تجربهٔ حسیِ پایدار ماندن را تداعی می‌کند. هریک از جهاتی که خط برای تجسم آن به کار گرفته می‌شود دربرگیرندهٔ معنایی خاص است که در به وجود آمدن پیام‌های بصری مؤثر است. جهت افقی که برای انسان مهم‌ترین مرجع برای حفظ تعادل است اهمیتش فقط برای ارگانیسم انسان در طبیعت نیست بلکه وجود تعادل در یک تصویر، پیام بصری حائز اهمیتی را ارائه می‌دهد. جهت مایل با مفهوم تعادل رابطهٔ معکوس دارد و این بدین معنا است که مایل یعنی فقدان تعادل و این جهت بی‌ثبات در تصویر، بیش از همه چشم را به خود جلب می‌کند و معنا و حالت آن ناآرام و تهدیدکننده است و تداعی‌کنندهٔ فروپاشی است (داندیس، ۷۷-۱۳۹۵:۷۸). عدم تعادلی که عامدانه توسط کنشگران آیین کرب‌زنی نمایان می‌شود، بازنمایی فروریختن انسان ناگزیر از پذیرش در برابر سرنوشت محتوم خود و ناتوانی در تغییر تقدیر رقم خورده بر بانیان مقدس این مراسم آیینی است که هستهٔ قدسی این رقص را می‌سازد. بازنمایی ژست‌های عدم تعادل در فن بدنی گام برداشتن، علاوه‌بر حرکت پاها در متمایل ساختن بدن ابتدا به سمت راست و سپس به سمت چپ نیز دارای دلالت‌های قدسی در بستر فرهنگی مربوط به این آیین است.

بغرنجی‌های یک تصویر در هنر به وسیلهٔ شکل بیان می‌شود و درعین‌حال هریک از سه شکل اصلی- مربع، دایره و مثلث متساوی‌الاضلاع دارای ویژگی‌های مختص به خود هستند و حالات و عواطف نسبت داده شده به آن‌ها یا به علت شکل ذاتی‌شان است، یا به علت واکنش دستگاه فیزیولوژیکی روانی انسان‌ها و یا به دلیل تعابیر خاص فرهنگی در جوامعی که آن‌ها را به کار می‌برند. «مثلاً به مربع حالت بی‌حرکتی، صداقت، صراحت و استادکارانه نسبت داده شد؛ مثلث فعالیت، جدال و انقباض را تداعی می‌کند و دایره بی‌انتهایی، گره و محفوظ بودن را» (داندیس، ۱۳۹۵: ۷۵). فرم دست‌های کرب‌زنان هنگامی که کرب‌ها را در بالای سر خود به هم می‌زنند با عرض شانه‌ها تشکیل یک مثلث را می‌دهد که در کنار حالت قائم بدن، تداعی‌کنندهٔ جدال و حس انتقام است. چنانکه حرکت انتهایی کرب‌زنان که همانا جهیدن به سمت بالا است نیز نمادی از خیزش به‌سوی الوهیت و جدا شدن پاها از زمین، بازنمایی تمثیلی گسستن از امر مادی و تعالی جستن به‌سوی امر غیرمادی است. کنشی که به‌نوعی تکمیل‌کنندهٔ کنش‌های پیشین و فعل نهایی پس از پیروزی امر قدسی بر امر ناقدسی است. عدم تعادلی که سرانجام با جفت شدن پاهای کرب‌زنان به تعادل می‌رسد و دست آخر با حرکت رو به آسمان و دل کندن از زمینی که ریشه‌های قدسی این کنشگران آیینی و مخاطبانشان را سخت در خود گرفته است. ساخت‌های بصری‌ای که قصد بازنمایی، بازتولید و یا شبیه‌سازی دنیای خارج را دارند نوعی آگاهی حاصل از تصاویر را ارائه می‌کنند که به‌طور حتم ناشی از تجربیات مستقیم بشر از واقعیتی است که می‌تواند از مرز محسوسات

ظاهری فراتر رود. «افراد، بسیاری از چیزهایی را که شخصاً قادر به لمس یا تجربهٔ مستقیم آن نمی‌باشند از طریق تصاویر و شکل‌ها می‌آموزند. البته توضیحات کلامی تا حدودی در شناساندن پدیده‌ها مؤثرند، ولی تصویر دارای کیفیت دیگری است» (داندیس، ۱۳۹۵: ۳۶). انسان برای دیدن یک تصویر به‌طور هم‌زمان کنش‌های مختلفی را انجام می‌دهد و حرکات چشم در جهت‌های بالا و پایین و راست و چپ از جملهٔ این کنش‌ها است. نیروهایی که از محورهای این جهات دریافت می‌شود از نظر محتوایی برای فرم‌های ایجادشده و پیامی که در پس این فرم‌ها وجود دارد دارای اهمیت بسیار است. دریافت این پیام هنگام دیدن اتفاق می‌افتد و هم‌زمان کلیهٔ رمزها و نمادها نیز رمزگشایی می‌شوند. جریان دیدن همواره با حرکت چشم همراه است و چشم بیننده به‌سرعت یک تصویر را بررسی و تحلیل می‌کند. «ما ناخودآگاه برای یافتن و ایجاد تعادل نسبت به محورهای عمودی- افقی گرایشی مساعد داریم و نیز مسیر راست به چپ و بالا به پایین نیز خوشایند ما است، حرکت چشم نیز تا حدودی تحت تأثیر این گرایش ناخودآگاه قرار دارد» (داندیس، ۱۳۹۵: ۱۰۰).

عنصر دیگری که در محور هم‌نشینی با فنون بدنی رقص سنتی ـ مذهبی کرب‌زنی قرار دارد و با این مراسم دارای پیوستگی تام است، کلام موزون- هم در جایگاه شعری و هم در جایگاه موسیقایی آن- است. موسیقی کلام، ضرباهنگ و ریتم حاصل از آن نقش بسیار ویژه‌ای در بازنمایی و بازتولید فنون بدنی کنشگران این آیین دارد. عنصر تکرار که از کلام به تمام فرم‌های بدنی کرب‌زنان و شیوهٔ گام برداشتن و نواختن کرب‌ها منتقل می‌شود و نمود می‌یابد، نقش محوری در تأثیرگذاری این آیین بر کرب‌زنان و مخاطبان ایفا می‌کند. ژان- پیر بایار[۴] در مورد قدرت نفوذ کلام و ریتم و تکرار اصوات و نقش محوری آن در مسحور شدن کنشگران یک آیین می‌نویسد: «... نخست یادآور شویم که بیان کلمه یا کلام، خود عملی از مقولهٔ سحر و افسون است، زیرا گفتار، ضرباهنگ و وزنی معین دارد و به همین جهت دارای قدرتی افسون‌کار است. خاطرنشان می‌کنیم که در زندگی همه‌چیز تابع ضرب و ایقاع است و دعا نیز واجد همین قدرت خلاقه است، زیرا اراده‌ها را چون حلقه‌های زنجیر به هم می‌پیوندد و به تبعیت از اندیشه‌ای یگانه وامی‌دارد. این خصلت ویژهٔ آتش را در تحلیل مراکز نیرو که در جسم‌مان وجود دارند و با توده‌هایی مرتبط‌اند که در دل زمین مستترند بازمی‌یابیم. این مراکز نیرو، به لغت سانسکریت چاکرا[۵] نامیده می‌شوند که به معنای چرخ یا چرخنده است... لید بیگتر[۶] که نظریاتش را بر تجلیات این مراکز نیرو استوار ساخته می‌نویسد که این نیرو وقتی در سراسر تن به گردش می‌افتد همانند آتش مایع است و مسیرش، خطی حلزونی شکل شبیه حلقه‌های مار است. این مار آتشین که به لغت سانسکریت کوندالینی[۷] نامیده می‌شود، در مرتبهٔ مادی (فیزیکی) مظهر یکی از قوای بزرگ عالم و جلوهٔ یکی از قوای لوگوس[۸] است» (بایار، ۱۳۹۴: ۱۹۴- ۱۹۳). «نقش تنفس و تکرار را در مولودی‌های فرق نقش‌بندی و هم در صداهای ته‌حلقی مراسم شمنی پرخوانان ترکمن ایران و در تنظیم رفتار و رقص‌های آیینی مراسم مذکور می‌توان ملاحظه نمود. آن‌چنان‌که مسئلهٔ تکرار ریتم و اصوات در بسیاری از آیین‌ها و بازی‌های معمول در ذکرهای اهل حق در غرب ایران نقشی محوری در محسور شدن آیین‌ورزان دارد» (نصری اشرفی، ۱۳۹۷: ۴۳). همین امر را می‌توان در آیین کرب‌زنی و در تکرار بیت ترجیع‌بند مرثیه و نیز تکرار آهنگ کوبیده شدن کرب‌ها بر یکدیگر مشاهده کرد. تکرار کلام و حرکت که به صورت کنشی یکنواخت

Doi: 10.22034/theater.2024.205459

و پیوسته درمی‌آید، موجب جلب توجه و دقت و تمرکز کنشگر بر روی قدرت معنوی و روحانی آیینی که در حال انجام مناسک آن است می‌شود و در کنار این موارد، ضربه‌های یکنواخت کرب‌ها و موسیقی حاصل از آن در دستیابی کرب‌زنان به حالت جذبهٔ روحانی تأثیر شایان توجهی دارد. همچنین دوگانهٔ راست و چپ که در باورهای مذهبی ادیان سامی و به‌طور ویژه اسلام دلالت ضمنی بر دوگانهٔ خیر و شر، خوبی و بدی و پاکی و ناپاکی است حاصل یک قطب‌بندی اولیه میان امر قدسی و امر ناقدسی است. مایل شدن بدن کنشگران آیین کرب‌زنی برای خم شدن و نواختن کرب‌ها ابتدا به سمت راست پیش از انجام این حرکت در سمت چپ، نشان از اولویت داشتن همیشگی سمت راست این دوگانهٔ قدسی و ناقدسی است. فرم‌های بدنی کنشگران آیین کرب‌زنی بازنمایی تمثیلی برتری امر قدسی بر امر ناقدسی و پیروزی نهایی خیر بر بدی است.

الگوهای اجرایی؛ شناخت بازنمایی‌ها و بازتولیدها

کرب‌زنی؛ از آیین تا رقص

کلمهٔ رقص در فرهنگ سنتی ایران کاربرد چندانی نداشته و پس از اسلام به کار رفته است. در متون و منابع ادبی و در فرهنگ شفاهی مردم ایران، واژگانی همچون بازی[۹]، وازی[۱۰]، وازیک[۱۱] و واژیک[۱۲] به کار می‌رفته است (نصری اشرفی، ۱۳۹۷: ۸). «از زمان ساسانیان متنی دربارهٔ نمایش باقی مانده که در کنار رقص، پاد- واژیک[۱۳] و آواز (سرود- چکامه) جا دارد و پتواژ گفتن[۱۴] نامی است که ساسانیان به نمایشی خود داده بودند و بازیگر، پتواژگوی خوانده می‌شد که معنی تحت‌اللفظی آن پاسخگو می‌شود» (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۱۹). نکتهٔ قابل توجه این است که در جهان سنت و فرهنگ سنتی ایرانیان، وازی یا بازی (آنچه امروز با نام رقص شناخته می‌شود) تنها مربوط به زمینه‌های عرفی و جشن‌های شادمانهٔ روزمره نبود و مرگ و مراسم تدفین هم موقعیتی نمایشی برای «بازی» فراهم می‌آورده است که در آن نمایش‌ها، اطراف نعش می‌رقصیدند و سفر روح را به آسمان به همراه آداب مذهبی خویش وانمود می‌کردند (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۱۶).

رقص‌ها و به‌طورخاص رقص‌های سنتی در اصل بیانگر الگویی از کنش‌های آیینی فرهنگ متعلق به آن می‌باشند که نمادها و رخدادهای بنیادین آن فرهنگ را بازنمایی می‌کنند. مراسم کرب‌زنی نمونه‌ای از رقص‌های سنتی ـ مذهبی است که خاطره‌ای دوردست از رقص‌ها و حرکات موزون را در مناسک مذهبی و سوگ‌آمیز زنده نگه داشته است. این مراسم آیینی را می‌توان تنها موردِ حرکات موزون در نوع خاصی از آیین‌های پیروان تشیّع و برنامه‌های سوگ‌آمیز شیعیان دانست. کرب‌زنی به دلیل تعدد حرکات و حالات، ریتم و ضرباهنگ‌های خاص و ویژه، فرمی تقریباً کامل از حرکات موزون را ارائه می‌کند. هرچند در کنار این موارد می‌توان به نویسندهٔ رستم‌الحکما که در اعتراض به این شیوهٔ عزاداری، نام «اطوار» را بر آن می‌نهد اشاره کرد که خود گواهی بر پیشینهٔ کرب‌زنی و حرکات موزون مربوط به آن است (نصری اشرفی، ۱۳۹۷: ۴۱۴).

اما با بررسی برخی عناصر زمینه‌ای مربوط به رقص‌ها در کرب‌زنی، به‌طور جامعی می‌توان جایگاه این آیین را در همسانی با حرکات موزون مشخص کرد. عناصری که رقص در رابطه با آن‌ها واجد معنا می‌گردد و به تبع شناسایی آن عناصر زمینه‌ای و مادی در مراسم کرب‌زنی، شناخت این جایگاه میسّر می‌شود. از جمله این عناصر می‌توان به بستر برگزاری، موسیقی و ابزارهای مورد استفاده اشاره کرد.

بستر برگزاری رقص در جهان سنت را شاید بتوان مهم‌ترین عنصر زمینه‌ای مرتبط با رقص در نظر گرفت. رقص‌های سنتی عموماً وابسته به مراسم و مناسک آیینی هستند و در زمینهٔ آن آیین‌ها برگزار می‌شوند. این آیین‌ها و مناسک مربوط به آن‌ها معمولاً در زمان و مکان خاصی برگزار شده و این خاص بودن زمان و مکان، امکان بازنمایی و بازتولید ارزش‌های کلیدی آن‌ها را به صورت نمادین در این مراسم فراهم می‌آورد. در آیین کرب‌زنی نیز این عنصر زمینه‌ای، در زمان خاص برگزاری آن، که سوگواری محرم است و مکان ویژهٔ آن در شهرها و جغرافیاهای مختلف از پیش تعیین شده است، مشاهده کرد.

عنصر زمینه‌ای بعدی که همبسته با رقص است، موسیقی است. «رقص ریتمیک است و در زمان اتفاق می‌افتد، بنابراین زمینهٔ مشترکی با موسیقی دارد» (Martin & Jaco-bus: 2008, 28). این عنصر زمینه‌ای مهم را می‌توان در دو مؤلفهٔ «ابزار تولید موسیقی» و «کلام موزون» بررسی نمود. در بخش مؤلفهٔ ابزار تولید موسیقی باید اشاره کرد که «در جامعهٔ ابتدایی، انسان با آواز خواندن، فریاد زدن یا دست زدن موسیقی مورد نیاز خود را تولید می‌کرد. همان‌گونه که این عمل امروزه نیز در رقص‌های فولکوریک به چشم می‌خورد» (ترنر، ۱۴۰۰: ۶۸). در آیین کرب‌زنی، موسیقی مورد نیاز این مراسم توسط سنج و طبل و با همراهی نواهای ایجاد شده از ضرباهنگ برخورد کرب‌ها به یکدیگر در کنار مرثیه‌های ریتمیک تولید می‌شود. در تشریح نقش کلام موزون نیز باید اشاره کرد که این مؤلفه معمولاً به صورت آهنگین و ریتمیک در کنار رقص قرار می‌گیرد و در بستر مذهب، این کلام‌های موزون و یا به‌عبارتی‌دیگر ترانه‌ها، «بیش از هر چیزی بیانگر نمادها و باورهای مقدس جامعه است. به همین سبب در بیشتر رقص‌های سنتی و فولکوریک، موسیقی در اکثر موارد با کلام همراه می‌شود و این کلام محتوای رقص را افزون می‌کند» (خدامی، ۱۳۹۱: ۷۱). محتوای مرثیه‌های این مراسم با اشارهٔ مستقیم به حوادث رخ‌داده در کربلا و دستگاه موسیقایی نوا که مرثیه‌خوان در آن به اجرای نوحه می‌پردازد، تأثیر مراسم را فزونی می‌بخشد. در مراسم کرب‌زنی کلام موزون و آهنگین نقش مهمی در تولید موسیقی آن ایفا می‌کند و کرب‌زنان هم‌نوا و هماهنگ با ریتم مرثیه، ضرب کرب‌ها را تنظیم می‌کنند و حرکات بدنی و فرمی کنشگران این مراسم توسط مرثیه‌خوان که کنترل موسیقی و کلام را بر عهده دارد، هدایت می‌شود. وزن و آهنگ اشعار در این مراسم دارای ریتم و ایقاع خاصی است. ریتم آهنگ‌های این اشعار به چند نوع یک‌ضرب، دوضرب، سه‌ضرب و چندضرب تقسیم می‌شود. در ریتم‌های یک‌ضرب، در هر حرکت یک‌بار، در دوضرب دو بار و به همین ترتیب با بالا رفتن تعداد ضرب‌ها در هر حرکت تعداد کوبیده شدن کرب‌ها به هم نیز بیشتر می‌شود. ازآنجایی‌که حفظ هماهنگی در ریتم‌های سه‌ضرب و بالاتر نیاز به تمرین و مهارت بالایی دارد، عموماً این ضرب‌ها توسط گروهی از کرب‌زنان که مهارت بیشتری دارند و فقط در مواقعی خاص- مثلاً هنگامی‌که دسته به مرکز محله‌ها می‌رسد- اجرا می‌شود. نوحه‌خوان اشعار مراسم را در «دستگاه نوا» و به صورت بریده‌بریده و مقطّع می‌خواند. نوا یکی از دستگاه‌های موسیقی سنتی ایرانی است که ریشه در «مقام نوا» دارد. نوا دومین مقام از مقامات دوازده‌گانهٔ اصلی موسیقی قدیم ایران بوده است (فخرالدینی، ۱۴۰۰: ۳۶۴). فرهت، نوا را دارای احساسی منحصربه‌فرد می‌داند که شبیه هیچ دستگاه دیگری نیست و معمولاً سوزناک و غم‌انگیز است (فرهت، ۱۳۹۱: ۷۶). «آهنگ این مرثیه‌ها از لحاظ موسیقایی فقط شامل دو میزان از نوع ۶/۸ است و ازآنجایی‌که هر میزان ۶/۸

Doi: 10.22034/theater.2024.205459

دارای دو ضرب است، درنتیجه هر مصراع شعر طی چهار ضرب ادا می‌گردد. در سه ضرب نخست، شعر با موسیقی همراه است ولی از ضرب چهارم موسیقی قطع شده و کلام ادامه پیدا می‌کند» (سامانی، ۱۳۸۱: ۷۳). البته کلام با شدت کمتر و به صورت خفیف کردن هجاهای پایانی همه مصراع‌ها ادا می‌شود. به این صورت که مثلاً کلمات «فاطمه»، «واهمه»، «کربلا» و «خیمه‌ها» به صورت ناقص «فا»، «وا»، «کر» و «خِی» شنیده می‌شود که شاید نشانه‌ای از شدت تأثر و اندوه است و این نوع خواندن که تعمّدی اجرا می‌گردد، می‌تواند نمادی از هم‌دلی و همراهی با مصیبت‌دیدگان آن واقعه باشد (درویش، ۱۳۷۶: ۴۷).

عنصر دیگر همبسته با رقص که عنصر مادی آن محسوب می‌شود، ابزارهای مرتبط با رقص (مانند لباس یا دستمال در رقص کُردی) هستند. وسایل و ادواتی که می‌توانند موجب افزایش تأثیر رقص هم در کنشگران و هم در مخاطبان شوند. در ارتباط با کرب‌زنی به سهولت می‌توان کرب را مهم‌ترین عنصر مادی و ابزار همبسته با آن دانست. «هر یک از وسایل مادی وابسته به رقص، دارای ارزش‌های فرهنگی خاص خود اعم از ارزش‌های هویتی و ارزش‌های معنایی هستند» (درویش، ۱۳۷۶: ۷۲). ارزش‌های هویتی و معنایی که در طول زمان، کرب را از یک تکه چوب یا سنگ مبدّل به نمادی برای سوگواری و بیان اندوه حاصل از یادآوری واقعه‌ای نمود که هر سال، در زمان و مکانی معین و مشخص بازنمایی و بازتولید می‌شود.

برای تحلیل الگوهای اجرایی مراسم کرب‌زنی که می‌شود نام رقص سنتی ـ مذهبی بر آن نهاد، نیاز است که نمادهایی که در پس کنش‌های اجراگران آن وجود دارد رمزگشایی شوند. لانگر معتقد است که به کار بردن ژست‌های دارای مفهوم و شکلک درآوردن در کنار ادای برخی اصوات گلویی و اجرای حرکات گوناگون به‌منظور تقویت معنی آن‌ها برای بیان داستان یا رساندن پیام موجب پدید آمدن رقص گردید (گراوس، ۱۳۵۷: ۳۷). پس می‌توان رقص را همانند بسط گفتار و حالات مفهوم‌دار بدنی دانست که سطوح بیشتری از معنا را به موقعیت‌های رسمی می‌افزایند. هم‌زمان با گسترش آگاهی و تسلط بشر بر پدیده‌های فیزیکی و متافیزیکی پیرامونش، سطوح معنایی در پیام‌های قابل انتقال اجتماعی نیز افزایش یافت و به تبع آن رقص‌ها نیز در لایه‌های معنایی متعددی فرو رفتند. سطوح و لایه‌های معنایی رقص را زمینه‌های فرهنگی جامعه‌ای که این هنرِ بیانی و درعین‌حال گذرا از آن برخاسته است تعیین می‌کردند و بر اساس همین زمینه‌ها و عناصر فرهنگی، رقص می‌تواند کارکرد و معنایی ویژه داشته باشد. به‌عبارتی‌دیگر «رقص کاری را ارائه می‌دهد که از او می‌خواهند» (پاستوری، ۱۳۸۳: ۲۱). وجوه آیینی رقص سنتی ـ مذهبی کرب‌زنی در مراسم عزاداری پیروان تشیّع نیز به همین ترتیب، بر بستر فرهنگی جامعهٔ شیعی‌مذهب ایران نمودهای خود را یافت و لایه‌های درونی آن برگرفته از رخدادی مذهبی در هاله‌ای از قداست قرار گرفت و لایهٔ بیرونی آن برخاسته از قومیت و فرهنگ قومی ایران، در حرکات موزون و هماهنگِ همراهی‌کنندهٔ کنش کرب زدن پدیدار گشت. تمامی حرکات و فرم‌های بدنی در رقص‌های آیینی هنگامی که در کنار کلام قرار می‌گیرند تأثیر آن را در رساندن معنا و مفهوم به مخاطبان آن آیین تکامل می‌بخشد. حرکاتی که همراه با ژست‌ها و فرم‌های مختلف بدنیِ شرکت‌کنندگان در این مراسم انجام می‌گیرد هنگامی که در کنار کلام موزون مرثیه‌خوان-که شرح مصیبت و واقعه‌ای است که بستر انجام این مراسم در زمان و مکانی خاص است- بررسی شود نکتهٔ مطرح شده توسط لانگر به‌درستی قابل مشاهده است. نواختن کرب‌ها در

ضرب‌هایی مشخص و تکرار بیت‌هایی خاص از مرثیه در فرم‌های از پیش تعیین‌شدهٔ بدنی، تلاش آیین‌ورزان برای به حداکثر رساندن پیام حزن‌انگیز این مراسم است.

نکتهٔ مهم این است که لایهٔ درونی و قدسی کرب‌زنی منوط به مداخلهٔ اسلام در آن نبود و این رقص سنتی ـ مذهبی از دو جنبه آمادگی پذیرش دگردیسی و هضم این هستهٔ قدسی را درون خود داشت. جنبهٔ نخست آن‌که رقص‌های سنتی از همان ابتدا پیوندی عمیق با مذهب داشته‌اند و کرب‌زنی نیز به عنوان یک ارائه و بیان بدنی از این قاعده مستثنا نبود. از جمله ویژگی‌های جوامع ابتدایی وجود تجانس میان اندیشه و عمل است. در این جوامع هنرمند در حقیقت پیشه‌ورز است و به‌این‌ترتیب با اجتماع خود پیوندی ضروری دارد. درست به همین دلیل است که انسان‌شناسان و جامعه‌شناسان معتقدند «هنر ابتدایی در شمار ابزار کار و وسیلهٔ حل معضلات واقعی حیات است» (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۳۸). در جوامع و فرهنگ‌های باستانی، رقص، ابزار مواجههٔ انسان با مهم‌ترین رخدادهای کیهانی، اجتماعی و طبیعی بوده است و وظیفهٔ بیان و تفسیر پدیده‌ها بر دوش آن نهاده شده بود. هرچند تجانس میان اندیشه و عمل در گذار از جوامع ابتدایی به جامعه شهری تا حد زیادی دست‌خوش تغییر گردید و دیگر انگیزهٔ رقص، تنها ارتباط ماورایی و تفسیر و کنترل رخدادهای کیهانی نبود. بااین‌حال باقی ماندن گروه‌های متعصب قومی که حفظ عقاید و آیین‌های ابتدایی خود را بر تغییرات و دگرگونی‌های اجتناب‌ناپذیر پیشِ رو رجحان می‌دادند، در زنده ماندن و اشاعه و ادامهٔ آن آیین‌ها مؤثر بود.

جنبهٔ دوم را باید در سابقهٔ رقص‌های مربوط به آیین‌های سوگواری در ایران جست‌وجو کرد. مارسلن[۱۵] یکی از مجالس رقص در دورهٔ ساسانی را که شاپور اول به مناسبت سوگ فرزند یکی از نجبا در آن حضور یافته بود را به این صورت شرح داده است که «...گاهی یک آواز دسته‌جمعی تشکیل می‌دادند و آواز و رقص هم بدان اضافه می‌کردند. این بازی‌ها را «دسته‌بند» می‌خواندند و ظاهراً چنین بوده است که دست یکدیگر را می‌گرفتند و به شکل حلقه درآمده و می‌رقصیدند و خود حلقهٔ رقص نیز متحرک بوده و تغییر مکان می‌داده است...» (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۱۷- ۱۶). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که لایه‌های درونی معنایی در حرکات موزونِ برخاسته از عناصر فرهنگی ایران، از پیش دارای بافتار مذهبی و قدسی بوده است و نمودار شدن رقص سنتی ـ مذهبی کرب‌زنی در مراسم سوگواری شیعی برگرفته از همین بافتار است. عنصر کلام نیز در کنار فنون بدنی در رقص سنتی ـ مذهبی کرب‌زنی توسط یک الگوی سنتی که ریشه در زمینهٔ فرهنگی دارد، ریتم و ضرباهنگ کنشگران را تحت کنترل خود می‌گیرد. آیین کرب‌زنی بر اساس ریتمی خاص، هم توسط کلام مرثیه‌خوان و هم توسط موسیقی حاصل از کوبیده شدن کرب‌ها با تعداد ضربه‌های یکنواخت و مشخص طراحی می‌شود. این ریتم موسیقایی همگام با فنون بدنی کنشگران این آیین، کمک می‌کند تا رقص به مرحلهٔ تأثیرگذاری نهایی خود نائل شود. هرکدام از عوامل ژست، حرکات، فنون بدنی و درنهایت موسیقی و کلام همانند ارکان هماهنگ به یکدیگر ملحق می‌شوند تا تأثیری قدرتمند و واحد را هم به ایفاگران و هم به مخاطبان آیین منتقل کنند.

نتیجه‌گیری

رقص، رویدادی فرهنگی است که از طریق فرایندهایی خلاق در دست‌کاری عامدانهٔ بدن انسان، در زمان و مکان حاصل می‌شود. رویداد فرهنگی تولید شده اگرچه ماهیتی

Doi: 10.22034/theater.2024.205459

گذرا و موقت دارد اما دارای محتوایی ساختار یافته است و بیان بصری روابط اجتماعی دقیقی است. رقص به عنوان یک بازنمایی بدنی به مجموعه‌ای از نظام‌های نمادین مربوط می‌شود که میان کنشگران خود و مخاطبانش که عضو جامعه‌ای هستند که به آن تعلق دارد مشترک است و این نظام‌ها را برای آن‌ها بازنمایی و بازتولید می‌کند. موقعیت‌های بدنی کنشگران رقص به عنوان فرم، پدیده‌ای آشنا، درک‌پذیر و حامل معانی، ارزش‌ها و دلالت‌هایی است که برای تمام اعضای اجتماعی که در همان استنادهای فرهنگی قرار دارند قابل رمزگشایی است.

اما با بررسی برخی عناصر زمینه‌ای مربوط به رقص‌ها در کرب‌زنی، به‌طور جامعی می‌توان جایگاه این آیین را در همسانی با حرکات موزون مشخص کرد. از عناصری که رقص در رابطه با آن‌ها واجد معنا می‌گردد می‌توان به بستر برگزاری، موسیقی و ابزارهای مورد استفاده اشاره کرد. رقص‌های سنتی عموماً وابسته به مراسم و مناسک آیینی هستند و در زمینهٔ آن آیین‌ها برگزار می‌شوند. در آیین کرب‌زنی نیز این عنصر زمینه‌ای، در زمان خاص برگزاری (سوگواری محرم) و مکان‌های مختص به آن برگزار می‌گردد. عنصر دیگر موسیقی است که دارای دو مؤلفهٔ «ابزار تولید موسیقی» و «کلام موزون» است. در آیین کرب‌زنی، موسیقی مورد نیاز این مراسم به‌واسطه این دو مؤلفه در ضرباهنگ برخورد کرب‌ها به یکدیگر و اشعار در «دستگاه نوا» خلق می‌گردد. کرب به عنوان ماد سوگواری و اندوه نیز به عنوان ابزار و ادوات مرتبط با رقص که موجب افزایش اثرگذاری در مخاطبان می‌شود قابل شناسایی است. همان‌طور که گفته شد، نواختن کرب‌ها در ضرب‌هایی مشخص و تکرار بیت‌هایی خاص از مرثیه در فرم‌های از پیش تعیین‌شدهٔ بدنی، تلاش آیین‌ورزان برای به حداکثر رساندن پیام حزن‌انگیز این مراسم است. در جوامع باستانی، رقص، ابزار مواجههٔ انسان با مهم‌ترین رخدادهای کیهانی، اجتماعی و طبیعی بوده و این عملکرد در گذار از جوامع ابتدایی به جامعه شهری دچار تغییر فراوان شده و کارکرد گذشته خود را از دست داده؛ اما وجود جوامعی که حفظ عقاید و آیین‌ها در آنها اولویت و اهمیت داشته، در زنده ماندن و اشاعه و ادامهٔ آیین‌ها مؤثر واقع شده است. در ایران نیز رقص دارای پیشینه تاریخی است و بسیاری از حرکات موزونِ آیین‌ها که برخاسته از عناصر فرهنگی ایران است، از پیش دارای بافتار مذهبی و قدسی بوده است. رقص سنتی ـ مذهبی کرب‌زنی که در مراسم سوگواری شیعی اجرا می‌گردد، برگرفته از همین بافتار است.

مراسم کرب‌زنی در جایگاه رقص سنتی ـ مذهبی مانند سایر رقص‌های همگون خود در جهان، شامل نمودهایی از فرم‌های بدنی تثبیت‌شده و تکرارشونده است که الگوی اجرایی آن را تشکیل می‌دهند و حامل دلالت‌های فرهنگی جامعه خود است. حرکات نظم یافته شامل قواعد عملی، تواتر حرکات و اداها، هم‌زمانی‌ها و تنظیم‌های ضرباهنگ‌های ماهیچه‌ای که در این رقص سنتی ـ مذهبی اجرا می‌گردد با هدف کارایی عملی یا نمادین صورت می‌پذیرد. اما باید این نکتهٔ مهم را در نظر گرفت که حتی زمانی که بدن به عنوان یک ابزار مورد استفاده است باز هم جنبهٔ انسانی آن غالب بوده و بنابراین دارای بُعد نمادین است. فنون بدنی گام برداشتن و حرکت پاهای کنشگران آیین کرب‌زنی دارای دلالت‌های نشانه‌ای بر بدن به عنوان حامل ارزش‌های قدسی است. پاها در تماس با زمین هستند، محلی برای ارتباط با جهان زمینی و نمادی از ریشه‌های او در آستانهٔ انسان و زمین. عدم تعادل عامدانه‌ای که در گام برداشتن‌های کرب‌زنان نمایانده می‌شود، بازنمایی فروریختن انسانِ

ناگزیر از پذیرش سرنوشت محتوم و ناتوانی در تغییر تقدیر رقم خورده بر بانیان مقدس این مراسم آیینی است که هستهٔ قدسی این رقص را می‌سازد. متمایل ساختن بدن در این مراسم ابتدا به سمت راست و سپس به سمت چپ دلالت ضمنی بر دوگانهٔ خیر و شر است. ازاین‌رو فرم‌های بدنی کنشگران آیین کرب‌زنی بازنمایی تمثیلی برتری امر قدسی بر امر ناقدسی و پیروزی نهایی خیر بر بدی است. عنصر کلام نیز، در جایگاه شعر و هم در جایگاه موسیقایی، نقش محوری در تأثیرگذاری این مراسم بر کنشگران و مخاطبانش دارد و ریتم موسیقایی کمک می‌کند تا رقص به مرحلهٔ تأثیرگذاری نهایی خود نائل شود. درنهایت می‌توان نتیجه گرفت که فارغ از این‌که ریشهٔ آیین کرب‌زنی در مناسک پیش از اسلام است یا پس‌ازآن، این رقص سنتی ـ مذهبی دارای لایه‌ای قدسی در هستهٔ خود بوده و حضور این آیین در مراسم سوگواری شیعی، بازنمایی و بازتولید دلالت‌های فرهنگی با هستهٔ قدسی و مذهبی است که در لایه‌های معنایی تمام فنون بدنی و کلامی این رقص سنتی ـ مذهبی می‌توان مشاهده کرد.

با توجه به این‌که در ایران از نمایش‌ها، آیین‌ها و اجراهای گذشتگان مکتوبات زیادی موجود نیست و اطلاعات آن‌ها اغلب شفاهی و سینه‌به‌سینه انتقال یافته است، دستیابی به ریشه‌های اجرایی نمایش‌ها به‌سختی صورت می‌یابد و یکی از موانع اصلی در این دست مطالعات است. به علاقه‌مندان پیشنهاد می‌شود تا با تحقیق و کاوش در پیشینه تاریخی مناسک، نمایش و یا اجراهای آیینی هر چه بیشتر در مکتوب کردن و جامع‌تر و کامل‌تر نمودن ادبیات آن کمک نمایند.

پی‌نوشت‌ها

1. H. Masse.
2. Body Techniques
3. Marcel. M
4. Pierre Bayard. J
5. Chakra
6. Beagter. L
7. Kundalini
8. Logos
9. Bazi
10. Vazi
11. Vazik
12. Vazhik
13. Pad- vazhik
14. Patvazh Guftan
15. Marcellin. A

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

منابع

- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۸۰)، *جامعه‌شناسی هنر*، چاپ دوم، تهران: نشر گستره.
- پاستوری، ژان پیر (۱۳۸۳)، *سماع زندگانی*، ترجمه حمیدرضا شعیری، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
- پیر بایار، ژان (۱۳۹۴)، *رمزپردازی آتش*، ترجمه جلال ستاری، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- ترنر، ویکتور (۱۴۰۰)، *رویکرد فرایندی به فرهنگ*، ترجمه جبار رحمانی، چاپ اول، تهران: نشر تیسا.
- جنتی‌عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۳)، *بنیاد نمایش در ایران*، چاپ اول، تهران: نشر میهن.
- خدامی، علیرضا؛ رحمانی، جبار؛ شریفی، عالمه (۱۳۹۱)، رقص، فرهنگ و مذهب، نگاهی انسان‌شناختی به رقص‌های سنتی، *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، پاییز و زمستان، دوره دوم، شماره ۲.
- داندیس، دونیس إ (۱۳۹۵)، *مبادی سواد بصری*، ترجمه مسعود سپهر، چاپ چهل و ششم، تهران: نشر سروش.
- دریاگشت، محمدرسول (۱۳۷۵)، آیین‌های سوگ محرم در لاهیجان، *ماهنامه کلک*، شماره ۷۵ - ۷۳.
- درویش، محمدرضا (۱۳۷۶)، موسیقی آیینی و مذهبی ایران، *فصلنامه هنر*، شماره ۳۴.
- رجایی زفره‌ای، محمدحسین (۱۳۷۸)، سنگ‌زنی، *ماهنامه مقام موسیقی*، شماره ۱۸.
- سامانی، هومن (۱۳۸۱)، آیین‌های موسیقایی /چاق‌چاقو یا نغمه‌های صبح عاشورا، *ماهنامه مقام موسیقی*، شماره ۱۹.

Doi: 10.22034/theater.2024.205459

• شعاع، اصغر (۱۳۹۳)، *محرم و صفر در فرهنگ مردم ایران*، چاپ اول، تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیما.
• فخرالدینی، فرهاد (۱۴۰۰)، *تجزیه و تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران*، چاپ هفتم، تهران: نشر معین.
• فرهت، هرمز (۱۳۹۱)، *دستگاه در موسیقی ایرانی*، چاپ پنجم، تهران: نشر پارت.
• کراوس، ریچارد (۱۳۵۷)، *رقص در فرهنگ‌های بدوی*، ترجمه مسعود رجب‌نیا، مجله هنر و مردم، شماره ۱۸۶، ۴۴-۳۶.
• لو برتون، داوید (۱۴۰۰)، *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمه ناصر فکوهی، چاپ ششم، تهران: نشر ثالث.
• مستوفی، عبدالله (۱۳۹۹)، *شرح زندگانی من*، جلد ۱، چاپ هشتم، تهران: نشر زوار.
• نصری اشرفی، جهانگیر؛ شیرزادی آهودشتی، عباس (۱۳۹۷)، *از آیین تا نمایش*، جلد ۱ و ۲، چاپ اول، تهران: نشر آرون.
• نظری داشلی برون، زلیخا؛ حاجی‌محمدی، هما (۱۳۸۴)، *مردم‌شناسی روستای ابیانه*، چاپ اول، تهران: پژوهشکده مردم‌شناسی.
• Martin, F David & Jacobus, Lee A. (2007), the Humanities through the Arte, New York: McGraw-Hill.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی