پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
سال ۱، شمارهٔ ۱
بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص۳۳- ۹

یاللی: حرکت و معنا در یک رقص آذربایجانی[*]

ابراهیم فیاض[**]
اصغر ایزدی جیران[***]

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۸/۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱/۲۰

چکیده

هدف مقاله حاضر بررسی رقص از دیدگاه انسان‌شناختی با تاکید بر ارتباط میان عناصر حرکتی رقص و نظام‌های معنایی است؛ گرایشی که سعی در بررسی رقص در زمینه فرهنگی آن و فهم رقص بنا بر جامعه تولیدکننده دارد. رقص یاللی از کهن‌ترین و رایج‌ترین رقص‌های قومی در آذربایجان است که به اشکال بسیار متنوعی اجرا می‌شود. روش‌شناسی ما در بررسی رقص یاللی الگوی هفت مرحله‌ای گرترید کیوراث است؛ بر این اساس، فنون پژوهش شامل مشاهده، ثبت گرافیکی، مقوله‌بندی شکلِ ساختاری و حرکات و تحلیل فرهنگی معنای ساختار و حرکت در رقص یاللی است. هدف اصلی مقاله، بررسی مشخصه‌های حرکتی رقص یاللی و رمزگشایی معنایی آن‌ها در بافت فرهنگ آذربایجانی بوده است. بنابراین بررسی ما، از دیدگاه انسان‌شناسی هنر، در حوزه شکل و محتوا قرار می‌گیرد. شکل ساختاری رقص یاللی دایره و حرکت خاص آن، چرخش، نشان‌دهنده بخشی از مناسک خورشید و حرکات اصلی آن، اعمال مناسک شمنی را بازنمایی می‌کند. بررسی انسان‌شناختی رقص یاللی، ما را به فهم ابعاد مناسکی فرهنگ آذربایجان رهنمون می‌کند.

کلید واژگان: آذربایجان، انسان‌شناسی رقص، حرکت‌ها، رقص، شکل ساختاری، مناسک خورشید، مناسک شمنی، یاللی.

---

[*] این مقاله برگرفته از رساله کارشناسی ارشد نگارنده است که در تاریخ ۸۷/۶/۱۱ در گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران به راهنمایی دکتر ابراهیم فیاض و مشاوره دکتر امیلیا نرسیسیانس دفاع شده است.

[**] استادیار گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران efayaz@ut.ac.ir
[***] بورسیه دکترای گروه انسان‌شناسی دانشگاه تهران aizadij@gmail.com

مقدمه

چنین به نظر می‌رسد که رقص، ابتدایی‌ترین هنرها است. برخی از محققان، رقص را "منشأ و اساس تمام هنرها" دانسته‌اند (ذکاء، ۱۳۵۷: ۴۶) و به آن عنوان هنر اول را داده‌اند. علی‌رغم اینکه شاید رقص عموماً در مقایسه با هنرهای دیگر کمتر فهمیده شده است، از رسانه خود موادی را اتخاذ می‌کند که به تجربه زندگی از هنرهای دیگر نزدیک‌تر است، یعنی حرکت بدن در واکنش‌هایش به محیط خود (مارتین، ۱۹۶۵: ۱). رقص، شکلی هنری است و تصاویری را مبادله می‌کند که حساسیت‌های زیبایی‌شناختی مشاهده‌گران را برمی‌انگیزد. رقص، دربرگیرنده فعالیت خلاق، پاسخ‌های ذهنی و هیجانی به تصاویر و مبادله مبتنی بر زبان تصویری حرکت بدن انسان است.

پژوهش حاضر به بررسی یکی از رقص‌های منطقه آذربایجان به نام "یاللی"[1] از دیدگاه انسان‌شناختی می‌پردازد. رقص یاللی، به عنوان رقصی فولکلور[2]، متشکل از مجموعه‌ای از حرکت‌های، فیگورها و در کل نشانه‌های بدنی گروهی از اجراکنندگان رقص است. رویکرد انسان‌شناختی ما را به مسأله نوع و کیفیت ارتباط بین این هنر اجرایی[3] با فرهنگ می‌کشاند. ما خواهیم کوشید تا رقص یاللی را پس از تشریح و بررسی ویژگی‌های حرکتی و شکلی آن، در زمینه فرهنگی[4] تولیدکننده آن بفهمیم. تاکنون پژوهشی جدی در خصوص رقص‌های فولکلور اقوام مختلف ایران صورت نگرفته است و چارچوب‌های نظری آن نیز تولیده نشده است.

چارچوب نظری و پیشینه موضوع

انسان‌شناسی رقص[5]، همچون انسان‌شناسی موسیقی و انسان‌شناسی ادبیات، به طور مجزایی از جریان اصلی انسان‌شناسی هنر رشد می‌کند. انسان‌شناسی هنر عمدتاً به بررسی هنرهای دیداری می‌پردازد و هنرهای اجرایی بین سه رشته فوق تقسیم شده‌اند. انسان‌شناسان از اواخر قرن نوزدهم به بررسی رقص‌های قومی[6] پرداخته‌اند.

---

[1] Yalli
[2] folk dance
[3] performance art
[4] cultural context
[5] anthropology of dance
[6] ethic dances

اولین و یکی از مهم‌ترین مطالعات در خصوص رقص از دیدگاه انسان‌شناختی از آن فرانتس بوآس[1](۱۹۴۲- ۱۸۵۸) است. رویکرد او ''رقص را همچون فرهنگ'' تحلیل می‌کند. بوآس معتقد بود که انسان نیازی اساسی به نظم و ضرب‌آهنگ دارد؛ بوآس بر اساس همین نیاز اندیشه جهان‌شمول بودن هنر را مطرح کرد. بوآس، بیشتر بر متن فرهنگی تاکید می‌کرد تا بر ثبت و مقوله‌بندی حرکت‌های فیزیکی (کیپلر، ۱۹۷۸: ۳۳؛ کالدول، ۲۰۰۵: ۵). وی پژوهشی را بر روی رقص و موسیقی کواکیوتل[2] در ساحل غربی کانادا در دهه ۱۸۸۰ انجام داد. پژوهش او، در مقاله‌ای با عنوان *درباره برخی از آوازها و رقص‌های کواکیوتل* (۱۸۸۸) در مجله فولکلور امریکا به چاپ رسید؛ این مقاله به عنوان بخشی از سمینار سال ۱۹۴۲ توسط دختر وی، فرانسیسکا بوآس[3] (۱۹۸۸- ۱۹۰۲)، ایفاگر رقص، پژوهشگر، تعلیم‌دهنده، رقص‌نگار، نوازنده و نظریه‌پرداز، بار دیگر مطرح شد. مقاله بوآس، شرحی است از رقص‌های خاص و روایت‌های رقص که در طول سال‌های ۷- ۱۸۸۶ توسط خود او جمع‌آوری شده‌اند.

بوآس در سال ۱۹۴۲ تحلیل انسان‌شناختی و تفسیر را در بررسی رقص‌های فولکلور به هم پیوند می‌زند. وی در کارش جزئیات رقص، متن و موسیقی قوم کواکیوتل را وصف می‌کند. او از واژه‌ها و توصیف‌گرهایی چون چرخیدن، تاب‌خوردن، راندن، گام برداشتن و رقصیدن استفاده می‌کند. قیدهای کیفی، همچون حرکت‌های تند، کوتاه، آرام و ضرب آهنگین هستند. فراسوی این توصیف‌های فیزیکی محض، بوآس تفسیرهای حرکت‌های خاص را شرح می‌دهد. تفسیرها بر دو حوزه مبتنی هستند: ۱ـ متن اجتماعی، مناسکی و فیزیکی رقص، ۲ـ همبستگی میان رقص و داستانی که رقص شرح می‌دهد (همان). به همین سبب نظریه بوآس مبنی بر اینکه مناسک، ''نمایشی شدن اسطوره''[4] هستند (بوآس، ۱۸۹۷: ۴۲۱-۴۲۰، به نقل از روزمن و رابل، ۱۹۹۰: ۶۲۵)، در خصوص رقص نیز، با ارجاع به روایت‌هایی که رقص شرح می‌دهد، تکرار می‌گردد.

بوآس در اصلی‌ترین مقاله خود *رقص و موسیقی در زندگی بومیان ساحل شمال‌غرب امریکای شمالی* (۱۹۴۴) در تشریح رقص جنگ، ارجاع مستمری به نمادشناسی حرکت‌های رقص با توجه به عناصر فرا طبیعی رقص دارد. بوآس با فرا رفتن از مقوله‌بندی‌های رایج از رقص و با توجه به مجموعه رقص‌هایی که گردآوری کرده، چنین نتیجه می‌گیرد که ''آواز و رقص، تمامی رخدادهای زندگی کواکیوتل را همراهی می‌کنند و جزئی اساسی در فرهنگ این مردم هستند'' (بوآس، ۱۹۴۴: ۱۱، به نقل از کیپلر، ۱۹۷۸).

---

[1] Franz Boas
[2] Kwakiutl
[3] Franziska Boas
[4] dramatization of myth

بوآس معتقد بود باید رقص را بر حسب فرهنگ خالق آن بررسی کرد و به آن پاسخ داد. رقص باید در زمینهٔ جامعه‌ای که بخشی از آن است جای گیرد (همان: ۳۴- ۳۳). ''ایفاگر رقص با حرکت خود اندیشه‌هایی را بازنمایی می‌کند که در آواز بیان شده‌اند. لذا هدف هنرمند از اجرا، اغلب بازنمایی تقلیدی[1] تجربه یا رخداد بیانی است'' (بوآس، ۱۹۳۸: ۶۰۶). حرکات نمادین یا توصیفی شبیه به حرکت‌های گفتاری در رقص ظاهر می‌شوند. به خاطر ارزش هیجانی موسیقی و رقص، آن‌ها وارد تمامی موقعیت‌های اجتماعی می‌شوند که دارای اثرگذاری عمیق و چند جانبه هستند. به همین دلیل جنگ و دین موقعیت‌های متعددی را فراهم می‌آورند که با موسیقی و رقص همراه هستند.

انسان‌شناسی رقص در نیمه دوم قرن بیستم از رویکردهای محض شکل و نت‌نگاری بهره می‌گرفت. از افراد شاخصی که باعث توجه به این جنبه از انسان‌شناسی رقص شدند، می‌توان از گرترید کیوراث[2] نام برد.کیوراث، مادر انسان‌شناسی رقص است. وی رقص‌نگاری[3] را ''علم الگوهای حرکتی'' می‌داند (کیوراث، ۱۹۵۶: ۱۷۷ به نقل از کیپلر، ۱۹۷۸). مطالعه کیوراث درباره رقص، شامل نشان‌گذاری رقص، نوشتارهای موسیقایی، آداب و رسوم و تصاویر گوناگون می‌شود. کیوراث معتقد است که اگر حرکت به طور بسنده‌ای با یک نماد بر روی کاغذ بازنمود شود، می‌تواند بدون تغییر و جریاناتی که ممکن است توسط اشتباه حافظه انسانی به وجود آید، بازتولید گردد (آبیه، ۱۹۷۴: ۶۱).

کیوراث معتقد است ''رقص قومی که شکل هنر مشروعی است، بایستی به مثابه خود انسان‌شناسی (مطالعه نوع بشر) در نظر گرفته شود؛ نه به عنوان شاخه‌ای از انسان‌شناسی'' (آرنولد، ۲۰۰۲: ۱۸). با این همه، رویکرد کیوراث رویکردی رقص‌شناختی[4] است. او رقص‌ها و آوازهای مناسک‌ها را با استفاده از وسیله‌های رقص‌نگارانه و نمادهای موسیقایی بازآفرینی می‌کند. نمادها در مقوله‌هایی همچون نمادهای شخصی، وضعیت اندام و حرکت‌های خاص مرتب شده‌اند. مانند بسیاری از مردم‌نگاران رقص، کیوراث رقص‌ها را بر طبق کاربرد اجتماعی یا مناسکی‌شان مقوله‌بندی می‌کند. کیوراث زمان زیادی از زندگی‌اش را به پژوهش درباره موسیقی بومی‌های امریکا و مکزیک صرف کرد. در دهه ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ در میان قبایل می‌گشت و به طور شخصی موسیقی و رقص آن‌ها را یاد می‌گرفت. در این فرایند بسیاری از ابزارها و تجهیزات مناسک را گردآوری کرد (وارنر، ۱۹۸۷: ۲).

---

[1] mimetic representation
[2] Gertrude Prokosch Kurath
[3] choreography
[4] choreology

کیوراث در مهم‌ترین مقاله خود *چشم انداز مردم شناسی رقص* (کیوراث، ۱۹۶۰: ۲۳۴) بر آن است که فرهنگ‌پذیری و مناسک بومی در رقص بیان می‌شوند. از نظر وی، موضوع مورد مطالعه مردم‌شناسی رقص[۱]، حرکت مشخصه‌ای[۲] و بیانی[۳] (پدیده‌های الگودار) است، زیرا حرکات روزمره، ریشه‌های رقص هستند. یافته‌های این علم، برای انجام تحلیل‌های کل‌گرای فرهنگی ضروری است. کیوراث، ''قوم‌نگاری رقص'' [۴] را مترادف مردم‌شناسی رقص قرار می‌دهد و آن را این گونه تعریف می‌کند ''مطالعه علمی رقص‌های قومی در کل معنای فرهنگی، کارکرد دینی یا نمادگرایی و جایگاه اجتماعی'' (همان: ۲۳۵). کیوراث، قلمروی انسان‌شناسی رقص را نه تنها به رقص‌های قومی، مردمی یا سنتی بلکه، همراه با محققین دیگری همچون فرانسیسکا بوآس، به رقص‌های مدرن نیز بسط می‌دهد؛ چرا که این رقص‌های جدید نیز وجوه مهمی از شیوه زیست (جدید) را بیان می‌کنند. لذا، بنا به نظر ساش[۵]، انسان‌شناسی، تمامی اشکال رقص را در بر می‌گیرد (همان).

فایده انسان‌شناسی رقص از نظر کیوراث در پژوهش‌هایی مشخص می‌گردد که کارکرد رقص را در فرهنگ نشان می‌دهند. وی بر آن است که ''باورهای اسطوره‌ای و نمایش رقص اغلب یکپارچه‌اند'' (همان: ۲۴۱). اگر ما در تلاش توصیف فرهنگی هستیم، حداقل، اهمیت رقص می‌بایست به اندازه مواد دیگر مورد توجه قرار گیرد. خطوط مسیر، گام‌های اختصاصی و حرکات، ویژگی‌های فرهنگی[۶] هستند. در نهایت کیوراث، ''انسان‌شناسی رقص را رویکرد و روش استنباط جایگاه رقص در زندگی انسانی می‌داند'' (همان: ۲۵۰).

در دهه‌های پایانی قرن بیستم، تأکید هر چه بیشتری از سوی انسان‌شناسان رقص بر ابعاد معنایی و فرهنگی رقص می‌شود. آدرین کیپلر[۷] تا آنجا پیش می‌رود که معتقد است هدف انسان‌شناسی رقص، نه فهم ساده رقص در متن فرهنگی‌اش، بلکه فهم جامعه از طریق تحلیل نظام‌های حرکت است. از نظر وی، ''رقص، شکلی فرهنگی[۸] است که از فرایندهای خلاقی به وجود می‌آید که بدن‌های انسانی را در زمان و مکان دستکاری می‌کند''. ''این شکل فرهنگی، محتوای ساختاریافته‌ای[۹] دارد و جلوه دیداری روابط اجتماعی است'' (کیپلر، ۱۹۷۸: ۳۲، ۴۵). کیپلر مطالعه و فهم رقص را چنان مهم می‌داند که می‌تواند به فهم ساختار عمیق جامعه کمک

[1] dance ethnology
[2] characteristic
[3] expressive
[4] ethnochoreography
[5] Sachs
[6] cultural traits
[7] Adrienne L. Kaeppler
[8] cultural form
[9] structured content

کند و بینش‌های جدیدی را در فهم اجزاء دیگر فرهنگ موجب شود. از نظر او، رابطه بین رقص و نظام اجتماعی و فرهنگی که در آن بسترمند است، دل‌مشغولی اصلی انسان‌شناسان رقص است. در نهایت، کیپلر، رقص را جزء جدایی‌ناپذیر ساختار اجتماعی و تظاهر سطحی ساختار عمیق می‌داند (همان: ۴۵،۴۷).

جودیت هانا[1] در میان رویکردهای مختلفی که ذکر کردیم، رویکردی تلفیقی و جامع به رقص از دیدگاه انسان‌شناختی ارائه می‌دهد. به نظر وی، ''رقص ... رفتار شناختی، حسی، حرکتی و عاطفی پیچیده‌ای است'' (هانا، ۱۹۷۹: ۳۱۷). هانا الگوی منسجمی را برای مطالعه انسان‌شناختی رقص ارائه می‌دهد که عمومی است. وی به طور کلی رقص را رفتاری ارتباطی[2] می‌داند و از این رو به ارائه الگوی ارتباطی برای بررسی آن می‌پردازد (همان: ۳۱۹). هانا با بررسی رویکردهای کارکردی، ساختاری، پدیدارشناختی، تطبیقی و ارتباطی، آن‌ها را به نادیده گرفتن جنبه‌های اساسی مفهوم، فرایند، محصول، ساختار یا کارکرد رقص محکوم می‌کند. از نظر وی، این رویکردها نمی‌توانند این مسائل را به پدیده‌های اجتماعی- فرهنگی ارتباط دهند یا توضیح دهند که رقص چگونه کار می‌کند. هانا بر آن است که تا به حال رقص را وابسته به عوامل دیگر اجتماعی- فرهنگی کرده و فرهنگ، موقعیت‌ها و ساختارها را جدا از اجراء رقص قلمداد کرده‌اند. اما هانا معتقد است که باید ''رقص را همچون رفتار مهمی در جای خود'' در نظر گیریم (همان: ۳۱۸).

جودیت هانا معتقد است، یک نظریه ارتباطی به ما اجازه خواهد داد تا بخش اعظمی از پیچیدگی رقص را به دست بیاوریم و دیدگاه‌های نظری و داده‌های رویکردهایی چون زبان‌شناسی اجتماعی، ساختارگرایی، مناسک و نمایش اجتماعی، زیست روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی را یکپارچه کنیم. الگو ارتباطی، جنبه‌های کلیدی متن و زمینه را به یکدیگر پیوند می‌زند. این الگو تلاش می‌کند تا هم پدیده‌های سطحی و هم واقعیت زیرینی که ممکن است مشاهده‌گر یا مشارکت‌کننده از آن ناآگاه باشد را در برگیرد (همان: ۳۱۹). از نظر هانا، ابزارهای معنا شناختی رقص در داخل یک یا بیش از یک حوزه از هشت حوزه زیر عمل می‌کنند:

۱ـ در رویداد رقص؛ که مفهوم و نقش اجتماعی دارد.

۲ـ در حوزه کل بدن در کنش[3] ؛ همچون در خود- نمایشی زنان و مردان برای تماشای تماشاگر.

۳ـ در الگوی کلی اجرا؛ که ممکن است بر ساختار، سبک، احساس یا نمایش تأکید ورزد.

---

[1] Judith Lynne Hanna
[2] communicative behavior
[3] body in action

۴ـ در پیایی حرکت‌ها؛ شامل اینکه چه کسی چه چیزی را برای که انجام می‌دهد و چگونه در اپیزودهای نمایشی صورت می‌یابد.

۵ـ حرکت‌های ویژه و چگونگی ایفای آن‌ها.

۶ـ بافت متقابل حرکت‌ها؛ با دیگر شیوه‌های ارتباطی همچون گفتار یا لباس.

۷ـ در حوزه رقص به مثابه وسیله‌ای برای دیگر وسیله‌های بیانی.

۸ـ نهایتاً معنا ممکن است در حضور، عاطفه بدنی، حساسیت برجسته، حیوانیت خام، کاریزما یا جادوی رقص[1] تمرکز یابد (هانا، ۲۰۰۰: ۱۴۹).

هانا رقص را به عنوان هنری اجرایی و کاربردی در نظر می‌گیرد که توانسته است در طول تاریخ انسانی به دلیل جایگاه والایش در فرهنگ خود را حفظ و تثبیت نماید. هانا معتقد است که رقص، شکلی از حرکت سبکی است که مشابهت‌هایی را به زبان شفاهی دارد؛ هر دو کلمه (حرکت و اداها در رقص)، و گرامر (چگونگی پیایی حرکت‌ها) و معانی دارند. با این وجود، رقص با معانی چندگانه، نمادین و ایهامی بیشتر به شعر شباهت دارد تا به نثر (هانا، ۲۰۰۸).

روش تحقیق

روش‌شناسی پژوهش حاضر تاحدود زیادی از مراحل هفت‌گانه کیوراث پیروی می‌کند که به شرح زیر است:

۱ـ کار میدانی: مشاهده با توصیفات و ثبت.

۲ـ مطالعه آزمایشگاهی: برای تشخیص ساختار و سبک.

۳ـ تبیین سبک‌ها و تغییرات با کمک بومی مطلع.

۴ـ نمایش گرافیکی.

۵ـ تحلیل حرکات، نقش‌مایه‌ها و مراحل اساسی.

۶ـ ترکیب صورت‌بندی‌ها، گام‌ها، موسیقی و کلمات.

۷ـ نتایج، نظریه‌ها و مقایسه‌ها (کیوراث، ۱۹۷۲: ۳۷- ۳۶ به نقل از کیپلر، ۱۹۷۸).

ما کار خود را با مشاهده دقیق یکی از اجراهای رقص یاللی آغاز کردیم. سپس جهت تشخیص ساختار، عناصر حرکتی و به طور کلی سبک، آن‌ها را به نمایش گرافیکی درآوردیم. پس از این مراحل توصیفی، به تحلیل شکل ساختاری و حرکات خاص رقص پرداختیم و در نهایت، ارتباط بین شکل و نظام فکری را در بستر فرهنگ به وجودآورنده رقص یعنی فرهنگ آذربایجان مورد بررسی قرار دادیم. معنادار ساختن رقص، نیاز به تفسیری دارد که از توصیف دقیق حرکت

[1] the magic of dance

سرچشمه می‌گیرد و توسط دانش از بافتی که رقص در آن وجود دارد، حمایت گردد (آدشید، ۱۹۹۸: ۱۶۷). میدان مورد مطالعه ما کل منطقه فرهنگی آذربایجان است که شامل استان‌های آذری زبان شمال غرب ایران و نیز جمهوری آذربایجان است. رقص یاللی در تمامی نقاط عشایری، روستایی و نیز شهرهای سنتی منطقه آذربایجان اجرا می‌گردد. فن اصلی ما در کار میدانی، مشاهده بوده است. اما برای تحلیل و تفسیر مشاهدات از مناسک، داده‌های زبان‌شناختی، اشعار فولکلوریک، داستان‌ها و اساطیر، و نقاشی‌های صخره‌ای منطقه آذربایجان استفاده شده است.

کلیاتی درباره رقص یاللی

رقص یاللی، عمومی‌ترین رقص بومی[1] در منطقه آذربایجان (در ایران و جمهوری آذربایجان) است. رقص یاللی تنوع بسیار فراوانی از لحاظ نوع اجرا دارد؛ هم اکنون افراد مسن بیش از صد اسم از این رقص را به یاد می‌آورند: دونه، جینگ- جینگ، قوپو، قوردون آغری، قازقازی، خاغشدا، کوچری، اوچ آیاخ، ایکی آیاغ، قالادان قالی‌یا، تنزره، عرفانی، قالیی، لیلی‌خانی، خویناره، چوپ- چوپو، جیران- جیران، اوزون‌دره، شهرانی، شروری (حسن‌اف، ۱۹۸۶)، چولاغی، اوچ آددیم، دونه یاللی، ائل یاللیی (اصغرنیا، ۱۳۸۳: ۱۱۲) و غیره.

از دیدگاه رقص‌نگاری بر اساس دو، سه و چهار قدم رقص، به آن اسامی ایکی‌آیاخ، اؤچ‌آیاخ و دؤرت‌آیاخ داده می‌شود. به ایفاگران صاحب مهارت نام‌هایی همانند یاللی‌باشی، جنگی‌باشی، هالای‌باشی، ائل‌باشی، توی‌باشی، رقاص‌باشی و مورشود داده می‌شود. این ایفاگران، هدایت‌کننده ردیف رقص هستند و گاهی نیز در بخش‌هایی از رقص، اجراکنندگان انفرادی آن (سولوها) هستند. رقص یاللی با آواز انفرادی و یا گروهی نیز اجرا می‌شود. رقص عمدتاً در فضایی باز اجرا می‌شود. ابزارهای موسیقایی عمده آن عبارتند از زورنا، بالابان (بادی) دهل، ناقارا، و قاوال (ضربی) (ایمرانی، ۱۳۸۷: ۲۹- ۲۵). همچنین در رقص یاللی، حرکات موضوعی به صورت نمایش (که دوزیاللی، سیباقوتو، ته‌نزه‌ره و عرفانی از انواع آن است) نیز وجود دارد (اصغرنیا، ۱۳۸۳: ۱۱۳).

تاکنون در دو منطقه مهم از آذربایجان، صخره‌نگاره‌هایی از رقص یاللی یافت شده است:

۱ـ منطقه قوبوستان (در ۵۰ کیلومتری جنوب باکو، در کنار دریای خزر)؛ تصویرهای منقوش سنگ‌ها و صخره‌های قوبوستان، از ۲۰ هزار سال (ایمرانی، ۱۳۸۷: ۲۲) تا ۱۰ هزارسال (مرادف، ۱۳۸۰: ۸۸) قدمت دارند. اما نقوشی از این مجموعه که در آن‌ها رقص دسته‌جمعی یاللی مشاهده می‌شود به ۱۴ هزار سال پیش می‌رسند (ایمرانی، ۱۳۸۷: ۲۴ و ۲۶) (بنگرید به تصویر ۱). در میان یافته‌های باستان‌شناختی قوبوستان، سنگی که در میان اهالی نام قاوال‌داش (دایره سنگی)

[1] indigenous dance

گرفته، نیز وجود دارد. سنگ نسبتاً بزرگی که زمانی که تکه‌سنگی بر آن زده می‌شود، صدایی شبیه به صدای طبل از آن خارج شده و در تمامی محوطه همان میدان شنیده می‌شود. نمونه دیگری از این سنگ در قبرستانی در مشکین‌شهر (در استان اردبیل) نیز یافت شده است (اینگراهام و سامرز، ۱۳۸۷: ۱۱۸- ۱۱۷). بسیاری از محققین، اجرای اولیه رقص یاللی را همراه با این ابتدایی‌ترین ابزار موسیقایی دانسته‌اند (مرادف، ۱۳۸۰: ۹۱؛ ایمرانی، ۱۳۸۷؛ زهتابی، ۱۳۸۱: ۱۵۶).

تصویر ۱: صخره‌نگاره‌های رقص یاللی، منطقه قوبوستان، باکو

منبع: ایمرانی، ۱۳۸۷: ۳۰

۲ـ منطقه سونگون (شهرستان ورزقان در آذربایجان‌شرقی). نقوش رقص یاللی در این مجموعه، به صورت انفرادی، جفت و گروهی دیده می‌شود (نک. شکل ۲). به دلیل عدم پژوهش‌های باستان‌شناختی، هنوز از قدمت و فنون هنری این صخره‌نگاره‌ها آگاه نیستیم[۱].

[۱] این کشف باستان‌شناختی بسیار مهم توسط محمد حافظزاده، محقق تاریخ و فرهنگ آذربایجان، در سال ۱۳۷۶ صورت گرفته است. برخلاف منطقه قوبوستان، تاکنون پژوهش باستان‌شناختی و علمی و جدی در خصوص این مجموعه از صخره‌نگاره‌ها صورت نگرفته است. تنها پژوهش در خصوص این نقوش، توسط جلال‌الدین رفیع‌فر با

تصویر ۲: صخره‌نگاره‌های رقص یاللی، منطقه سونگون، آذربایجان شرقی

منبع: رفیع‌فر، ۲۰۰۷: ۲۰۹

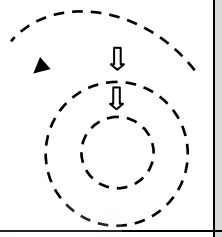
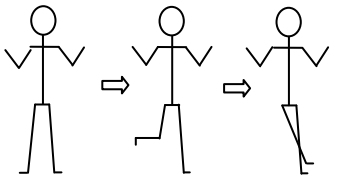
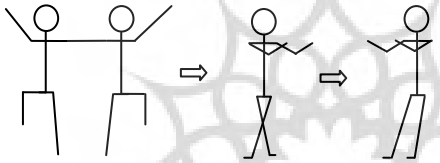
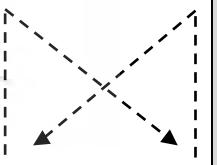
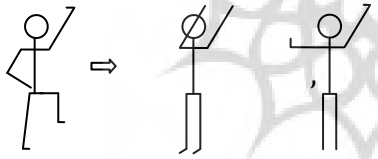
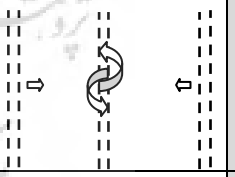
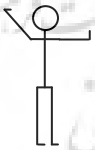
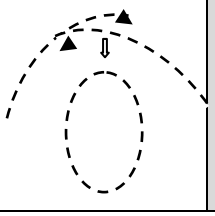
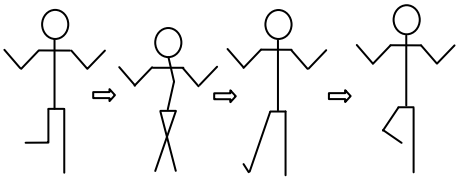
یاللی: شکل ساختاری و حرکات

تحلیل انسان‌شناختی ما از رقص یاللی بر نظام شکلی موجود در این رقص؛ یعنی، حرکات، فیگورها و ساختار کلی رقص مبتنی است. بدین منظور، اجرایی از این رقص را در قالب پلان و فیگورهای رقص بررسی خواهیم کرد. جدول ۱ نمایش گرافیکی این اجرا را در سه ضرب‌آهنگ یاللی نشان می‌دهد:

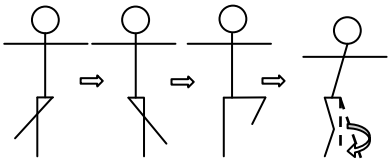
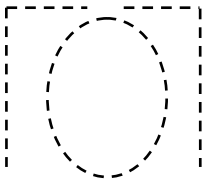
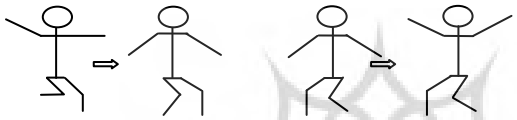
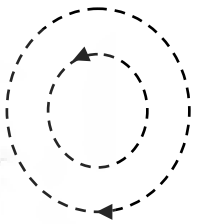
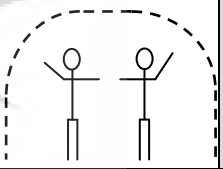
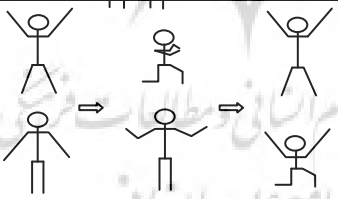
پرتال جامع علوم انسانی

دیدگاهی انسان‌شناختی و در قالب بررسی‌های سبک‌شناختی و تطبیقی- منطقه‌ای (۱۳۸۱؛ ۱۳۸۴) و مضامین مناسکی (۲۰۰۷) انجام شده است.

جدول ۱: ساختار و عناصر حرکتی در رقص یاللی

شماره	ساختارها (پلان‌ها)	حرکت‌ها (فیگورها)
ضرب‌آهنگ اول		
۱		
۲		
۳		 گروه سمت راست گروه سمت چپ
۴		
۵		

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ضرب‌آهنگ دوم	
۶	 
ضرب‌آهنگ سوم	
۷	 گروه دایره بیرونی گروه دایره درونی 
۸	
۹	

این نمایش گرافیکی ساده همچون تمامی نت‌نگاری‌های مرسوم رقص توسط انسان‌شناسان، دارای مسائلی است که هنوز هم در این علم رفع نشده است: ۱ـ هنر رقص، هنری سه بعدی است، و نمایش آن در سطحی دو بعدی، ویژگی‌های حجمی و فضایی اجرا را نادیده می‌گیرد. ۲ـ پیوستگی و تغییرات بینابین حرکات و پلان‌های مختلف نشان داده نمی‌شود، این نمایش در سطح دو بعدی ایستا است و پویایی‌های اجرا را در بر نمی‌گیرد. با این حال همه این‌ها مسائلی هستند که به خواننده و مخاطبان برمی‌گردند، درحالی‌که انسان‌شناس از نزدیک و یا توسط ابزارهای تصویری به طور کاملی شاهد اجرا بوده است.

شکل ساختاری اجرا

جدول ۱، اجرای رقص یاللی را در دو بخش ساختار و حرکت نشان می‌دهد.به لحاظ ساختاری، رقص در طول اجرا، حدوداً، نه بار تغییر می‌کند. این تغییرات گاهی برگشت به سازمان‌های پیشین هستند. رقص به لحاظ ساختاری در مراحل زیر اجرا می‌شود:

۱ـ اجراکنندگان دست در دست هم از سمت راست وارد صحنه شده و پس از طی مسیری مدور، دایره‌ای می‌سازند.

۲ـ شکل دایره به هم می‌ریزد، اما پس از چند لحظه و چند حرکت، نیم‌دایره‌ای در دو طرف شکل می‌گیرد که به هم می‌پیوندند. سپس، دایره در نقطه میانی و مقابل صحنه، به تدریج به دو نیم می‌شود.

۳ـ هر یک از نیمه‌ها به سمت دیواره‌های راست و چپ صحنه می‌روند؛ از گوشه‌های راست و چپ مجدداً، در امتداد قطرهای مخالف صحنه، حرکتی آغاز می‌شود. دو صف در نقطه میانی یکدیگر را قطع می‌کنند و به راه خود ادامه می‌دهند.

۴ـ در هر دو دیواره صحنه، دو ردیف از اجراکنندگان شکل می‌گیرند. ردیف‌های جلویی هر یک به سوی یکدیگر می‌آیند و تک تک اجراکنندگان یک دور به صورت مدور بر گرد دیگری می‌چرخند و به طرف ردیف مقابل می‌روند.

۵ـ اکنون، در دو دیواره، با ادغام اجراکنندگانی که در مرحله ۴ از وسط صحنه آمده‌اند، دو ردیف شکل گرفته است. هر دو ردیف دست در دست هم به شکل کمانی به میانه انتهایی نزدیک می‌شوند و از کنار یکدیگر عبور می‌کنند. وقتی که هر یک از ردیف‌ها به اندازه یک نیم‌دایره دور زدند، با دست دادن افراد آغازین و انتهایی ردیف‌ها، مجدداً دایره‌ای شکل می‌گیرد.

۷ـ از دایره به دست آمده، افرادی از اعضاء در آن باقی می‌مانند و بقیه به دیواره‌های کناری پشت برمی‌گردند. رقص در شکل دایره با تندتر شدن ریتم ادامه می‌یابد.

۸ـ از دایره وسطی، دایره دیگری نیز جدا شده و در میان همان دایره شکل می‌گیرد. هم اکنون دو دایره شکل گرفته‌اند که در جهت مخالف هم حرکت می‌کنند. ضرب‌آهنگ باز هم تندتر می‌شود.

۹ـ دو دایره از نقطه جلویی باز می‌شود و همگی اجراکنندگان به عقب بازمی‌گردند. از نقطه وسط و انتهایی صحنه، دو اجراکننده منفرد (سولو) وارد میدان رقص می‌شوند؛ اجراکنندگان دیگر برای اجرای این دو کف می‌زنند.

۱۰ـ همه اجراکنندگان مجدداً به هم پیوسته و چند ردیف افقی شکل می‌گیرد. پس از اجری چند حرکت، رقص پایان می‌پذیرد.

بنابراین، مهم‌ترین شکل ساختاری رقص یاللی، دایره است؛ یا به بیان دقیق‌تر، دایره‌های متحدالمرکز. اگرچه در طول رقص، ردیف‌هایی نیز شکل می‌گیرد، اما، اساساً، این‌ها مقدمات یا ابزارهایی برای شکل‌گیری دایره در انواع و گونه‌های مختلف آن است. روشن است که حرکت خاص این شکل ساختاری نیز باید چرخیدن باشد.

حرکت‌های خاص

هر یک از مراحل نه‌گانه ساختاری رقص یاللی حرکات خاصی را به نمایش می‌گذارند که در جدول، مقابل هر یک از ساختارها، نشان داده شده‌اند، به مهم‌ترین آن‌ها که در تحلیل‌های نظام‌های معنایی به کمک ما خواهند آمد اشاره می‌شود. حرکات بنا بر ترتیب ساختارها می‌آیند:

۱ـ حرکت دست در دست هم / حرکت پای خم- پای راست

۲ـ حرکت دست مستقیم- دست بالا

۳ـ حرکت دست بالا- دست پایین / حرکت دو دست بالا (به صورت مورب و موازی) / حرکت دست مستقیم- دست بالا (به صورت مچ‌های برگشته)

۴ـ حرکت دست مستقیم- دست بالا (به صورت مچ‌های برگشته) / حرکت گردشی به دور هم توسط دو ردیف در مرکز صحنه

۵ـ حرکت دست در دست هم با پای خم / حرکات سه‌گانه ضربدری- ضربه‌ای- خم پا

۶ـ حرکت دست بر شانه / حرکت چهارگانه ضربه‌ای چپ- ضربه‌ای راست- خم- گردش پا

۷ـ حرکت دست مستقیم- دست بالا / حرکت دست‌های واگرا به سوی بالا

۸ـ حرکت دست مستقیم- دست بالا / حرکت دو دست بالا (به صورت مورب و موازی) / حرکت گردشی به دو رهم توسط دو تک‌ایفاگر / کف زدن

۹ـ حرکت دست‌های واگرا به سوی بالا / کف زدن / حرکت دست در دست هم / حرکت دست‌های واگرا به سوی بالا (در حالت ایستاده و نشسته)

یاللی: نظام‌های معنایی

رقص را پدیده‌ای فرهنگی و انسان‌شناختی پنداشتن ما را بر آن می‌دارد که بتوانیم ساختار و اجزاء این هنر اجرایی را در زمینه فرهنگ و جامعه پدیدآورنده آن قرار داده و بفهمیم. این امر ما را به بررسی رابطه بین شکل و محتوا رهنمون می‌کند؛ از دیدگاه روش‌شناختی، دو نکته بسیار

مهم در این رویکرد وجود دارد: ۱) ترجمه شکل هنری به محتوای اندیشه همواره تقلیل‌دهنده است؛ به این معنا که این رویکرد می‌خواهد در تبدیل حس (به معنای حواس چندگانه) هنری به اندیشه انتزاعی، بعدی فکری بر آن بیفزاید و یا تنها بعد فکری آن را استخراج کند. ۲) چند معنایی بودن یا چند سطحی بودن معانی در آثار هنری. فرایند تولید اثر هنری و مواجه مخاطب با آثار هنری، از نوع تولیدات دیگر فرهنگی نیست که در آن به طور نسبی به منظور و معنای واحدی صورت می‌گیرد و در بین اعضای اجتماعی مشترک است.

بررسی شکل هنرها ما را به دل‌مشغولی‌های فرهنگ می‌رساند. دل‌مشغولی‌هایی که به شکل اثر هنری پدیدار شده‌اند. از این نظر، رقص یاللی، مجموعه‌ای از شکل‌های ساختاری و حرکت است و بایستی بتوان این مشخصه‌ها را در زمینه فرهنگ تولیدکننده شناخت. این ''جای دادن'' در زمینه فرهنگ، حداقل دو برون‌داد برای فهم علمی ما خواهد داشت.

شکل ساختاری: دایره و چرخش

جدول شماره ۱ نشان می‌دهد رقص یاللی، اساساً حرکت دسته‌جمعی چرخشی یا مدور است؛ این حرکت، در طول رقص، بارها شکل دایره را ترسیم می‌کند (نک. شکل ۳). شکل دایره در نمادشناسی تطبیقی به معانی ''بی‌نهایت، جهان، همه چیز'' (کیرلوت، ۱۹۷۱: ۱۲۳) و ''نماد خورشید'' (لیونگمان، ۱۹۹۱: ۳۳۰؛ غراب، ۱۳۸۴: ۴۵) آمده است. اما شکل دایره در این رقص با حرکت چرخ زدن به دست می‌آید. ''چرخ، در بسیاری از سنت‌ها، نماد خورشید است'' (شوالیه و برگران، ۱۹۹۴). در واقع، مرکز دایره چرخشی، ''خورشید'' است (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۸۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۳: گروه رقص آئینی؛ آذربایجان شرقی، تبریز

منبع: درویشی، ۱۳۸۳: ۲۴۴

شکل دایره در صخره‌نگاره‌های ''سونگون'' نیز وجود دارد. در این مجموعه، چند نقش دایره وجود دارد. دو دایره به هم چسبیده که توسط چندین بز کوهی همراهی می‌شوند؛ یک دایره که انسانی در حال پریدن از بالای آن است و دایره که دو خط شعاعی نیز دارد، بر پشت بزی کوهی قرار گرفته است (رفیع‌فر، ۱۳۸۴: ۶۶- ۶۵). همچنین در سنگ‌نگاره‌ای در منطقه آذربایجان، شکل دایره‌ای با دو خط عمود بر هم ترسیم شده است که دایره را به چهار قسمت تقسیم می‌کند؛ در هر یک از چهار قسمت، یک نقطه وجود دارد.

اگر دایره و چرخ زدن، نمادی خورشیدی است، می‌توان پرسید که خورشید در فرهنگ تولیده‌کننده رقص یاللی، یعنی فرهنگ آذربایجان، چه جایگاهی دارد؟ مناسک و سنت‌های شفاهی آذربایجان در قالب روایت‌ها و اشعار، بخشی از تصور اعضای این فرهنگ را از خورشید نشان می‌دهند.

آیین دعوت از خورشید. ''با شروع فصل بهار ... آیین‌های مربوط به پرستش خورشید به همراه رقص و آواز اجرا می‌شد'' (رضایف، ۱۹۷۴: ۴۷ به نقل از ایمرانی، ۱۳۸۷). در بخشی از این آیین‌های خورشیدی، در مناسکی برای ''دعوت از خورشید'' ترانهٔ زیر خوانده می‌شد (روشن، ۱۳۵۸: ۱۳- ۱۲؛ اشراقی، ۱۳۸۸: ۲۱۰- ۲۰۹):

گون چیخ، گون چیخ / کوهولدن آتین مین چیخ

چیخدی گونش قیرمیزی / جان گولوم، جان، جان توپلادی اوغلان، قیزی / جان گولوم، جان، جان

هر بیریمیز بیر گونش / جان گولوم، جان، جان بیر باغچانین اولدوزی / جان گولوم، جان، جان

ترجمه: خورشید! برون آی، خورشید! برون آی / از شکاف صخره بر اسبت سوار شو و برون آی. خورشیدی با رنگ قرمز برآمد، پسر و دختر را گرد هم آورد / هر یک از ما یک خورشید، ستاره یک باغچه.

در مراسم ستایش خورشید، رقصی بنام ''قودو- قودو'' اجرا می‌شد که به همراه آواز بود (ایمرانی، ۱۳۸۷: ۱۰۵-۱۰۶):

قودویا قایماق گرک / قابلارا یایماق گرک قودو گون چیخارماسا / گوزلرین اویماق گرک

ترجمه: باید به قودو سرشیر دهیم / در ظرف‌ها پخش کنیم. اگر قودو، خورشید را در نیاورد. چشمانش را باید درآوریم.

بنابراین یکی از مناسک محوری در فرهنگ و جامعه آذربایجان، مناسک دعوت از خورشید و ستایش آن بوده است. در این مناسک به لحاظ تفکر اسطوره‌شناختی، چند نکته مهم وجود دارد: ۱ـ خورشید در شکاف صخره جای دارد؛ ۲ـ خورشید به هنگام آمدن بر اسب سوار می‌شود؛ ۳ـ خورشید، اعضای اجتماع را گرد هم می‌آورد؛ ۴ـ هر یک از اعضای اجتماع، خورشیدی است؛ ۵ـ موجودی بنام قودو، مسئول درآوردن خورشید است. این آیین بایستی پیش از طلوع خورشید و یا در فضایی تاریک اجرا می‌شد. ''آیین خورشید از کهن‌ترین آیین‌های آذربایجان است'' (رضایف، ۱۳۸۸: ۳۱). بخشی از این آیین در نقوش خاصی از مجموعه قوبوستان دیده می‌شود. در چند تصویر، در رأس کشتی یا قایقی که افرادی به طور ردیفی در آن قرار گرفه‌اند، نماد خورشید با اشعه‌هایی تصویر شده است. این تصاویر نشانه قداست خورشید (ایمرانی، ۱۳۸۷: ۲۴) و حضور آن در آیین تدفین است (رضایف، ۱۳۸۸: ۵۲).

رقص یاللی به نظر می‌رسد که یکی از مهم‌ترین رقص‌های مناسک خورشیدی در آذربایجان است. رقصی که با حرکات چرخشی و مدور خود، خورشید را بازنمایی می‌کند و با گردش به حول این دایره، آن را مقدس می‌شمارد. رقص‌های دسته‌جمعی و آوازهای جمعی به شکل کُر در میان مردم آذربایجان در مراسم ستایش آفتاب مرسوم بوده است. ''اجرای حرکات رقص‌های گروهی مشابه یاللی‌ها بوده است: گروه‌های مردان و زنان دست در دست هم در اطراف دایره‌ی که تصویر خورشید در داخل آن رسم گردیده بود، حلقه‌وار می‌رقصیدند و در رقص‌های شبانه، در محل تصویر خورشید، آتش روشن می‌نمودند'' (ایمرانی، ۱۳۸۷: ۶۶).

بنابراین، همچون رقص یاللی ''رقص‌های دورانی از مسیر خورشید در آسمان پیروی می‌کنند و نیز به مفهوم چرخیدن به دور محل مقدس را نشان می‌دهند. رقصیدن پیرامون یک شیء آن را در دایره سحرآمیز قرار می‌دهد و آن شیء را هم حفاظت و هم تقویت می‌کند'' (بهزادی، ۱۳۸۴: ۴۶۷). همچنین ''ایدئولوژی رقص خورشید، بر قدرت و کسب قدرت از نیروهای فراطبیعی متمرکز است'' (سایدل، ۱۹۸۵: ۳۲). بایستی تأکید کرد که ''اصولاً اجرای رقص‌های دسته‌جمعی و دایره‌وار، که در آن افراد قبیله پهلو به پهلو یا دست به دست و یا به ردیف پشت سر هم قرار گرفته و حلقه‌ای را تشکیل می‌دهند، خود گواه بر این است که رقص به منظور تجلیل یا پرستش موضوعی قابل احترام و مطلوب انجام می‌گرفته است'' (ذکاء، ۱۳۵۷: ۴۶).

حرکات خاص

اگر رقص یاللی را اجرای مناسکی بدانیم، عناصر اصلی این مناسک در حرکات زیر نشان داده می‌شوند:

۱ـ حرکت دست در دست و حرکت دست بر شانه: این حرکت که به شکل Vهای متصل به هم اجرا می‌گردد، اصلی‌ترین حرکت رقص یاللی است. این حرکت، بارها در طول رقص تکرار می‌شود. حرکت دست در دست، پیوند اعضای اجتماع را نشان می‌دهد که تبدیل به یک وجود واحد شده‌اند. در این صورت، رقص یاللی، به تعبیر دورکیمی (۱۹۶۱)، مناسکی است که در طی آن جامعه خود را بازنمود و بازتأیید می‌کند.

۲ـ حرکت یک پا خم- یک پا راست: این حرکت، نشان‌دهنده حرکتی صعودی است و بالا رفتن از جایی را بازنمایی می‌کند[۱]. واژه ''یال'' که یکی از ترکیب‌های نام رقص است به معنای ''نوک جایی بلند'' (اوروجوف و دیگران، ۲۰۰۶، ج ۴: ۵۱۲) و مجازاً به معنای یالِ کوه (هادی، ۱۳۸۶: ۸۱۳)؛ گاهی در آذربایجان برای مشخص کردن تقدس و بلندی از واژه یال استفاده می‌شود (سیدواف، ۱۳۸۳: ۱۱۲). این صعود، با توجه با سنت‌های شفاهی آذربایجان، نیز بایستی صعود به کوه باشد. در داستان اصلی کرم، صعود و بالا رفتن از چند کوه بسیار بلند، برای رسیدن به معشوق (ساعی، ۱۳۸۷: ۱۱۲- ۱۰۶؛ احمدزاده، ۱۳۸۸: ۸۹- ۷۲) مورد تأکید قرار گرفته است. اشعار فولکلوری مثل ''بایاتی‌ها'' نیز به بالا رفتن از کوه اشاره می‌کنند:

چیخدیم داغلار باشینا، یازی یازدیم داشینا / گلن- گئدن اوخوسون، نه لر گلدی باشیما (فرزانه، ۱۳۵۸: ۳۶).

ترجمه: رفتم بر قله کوه‌ها، نوشته‌ای بر سنگ آن‌ها نوشتم / عابران بخوانند، که چه بر سرم آمد.

بایاتی‌های دیگری بر تقدس خورشید (بو داغلار اولو داغلار) و بلندی آن (بو داغلار اوجا داغلار) احمدی (۱۳۸۸: ۴۶۲) وجود دارند. به نظر می‌رسد که نامیدن منطقه وسیعی از آذربایجان بنام ''قاراداغ'' (کوه بزرگ) از همین باورها سرچشمه گرفته است.

۳ـ حرکت یک دست راست- یک دست بالا: این حرکت که در پنج ساختار مختلف تکرار می‌شود، حالت مبارزه است. گویی دست جلویی، سپر و دست بالایی، سلاحی دارد. این حالت از رقص در یکی از نقوش صخره‌نگاره‌های سونگون نیز دیده می‌شود. مبارزه، یکی از نقش‌مایه‌های اصلی رقص دیگری بنام قایتاغی است. همچنین، مبارزه، از اصل‌های سازمان‌دهنده[۲] داستان‌ها و

---

[۱] یکی از مطلعین و محققین بومی، میرعلی سید سلامت، بر این حرکت تأکید بسیار می‌کند و آن را نمادِ بالا رفتن از کوه می‌داند (مصاحبه نگارنده، مرداد ۱۳۸۷).

[2] organizing principles

اساطیر آذربایجان است؛ بدین معنا که کل روایت بر حول مبارزه بین دو موجودیت صورت می‌گیرد. شخصیت اصلی روایت‌های اسطوره‌ای مثل کوراوغلو (علیزاده، ۱۹۴۱)، اوغوز خاقان (بایات، ۲۰۰۶) و دده قورقود (ارگین، ۱۹۸۳) همواره در حال نبرد با شخصیت‌ها و نیروهایی هستند که موجودیت سرزمین را به خطر انداخته‌اند.

۴ـ حرکت دو دست بالا (به صورت مورب و موازی) و حرکت دست‌های واگرا به سوی بالا: هر یک از این حرکات، در دو ساختار متفاوت اجرا می‌شوند. بالا بردن دست‌ها، به ویژه در حالت گشوده، نشانه‌ای حرکتی از نیایش در مناسک است. نیایش موجودی مقدس که در بالا و آسمان قرار دارد. ''تنگری'' و انواع گویش‌های آن در میان اقوام مختلف آذری زبان به ویژه در آسیای میانه برای خطاب به خدای بزرگ آسمان به کار می‌رود (الیاده، ۱۹۶۴: ۹). تلفظ این واژه، در منطقه آذربایجان، تانری و تاری است که همواره در سطح عمومی فرهنگ و آثار مختلف فرهنگی، به وفور، به کار می‌رود. خدای آسمان، در روایت اوغوز خاقان مورد پرستش و اطاعت شخصیت اصلی است (بایات، ۲۰۰۶: ۲۶۰ و ۲۷۱)؛ همچنین اوغوز، نام پسر بزرگ خود را ''گوک'' (آسمان) می‌گذارد (همان:۲۶۲). این نام‌گذاری به عناصر طبیعی نیز راه یافته است: گوی تپه (تپه آسمانی)، در جنوب دریاچه اورمیه، تپه‌ای باستانی است.

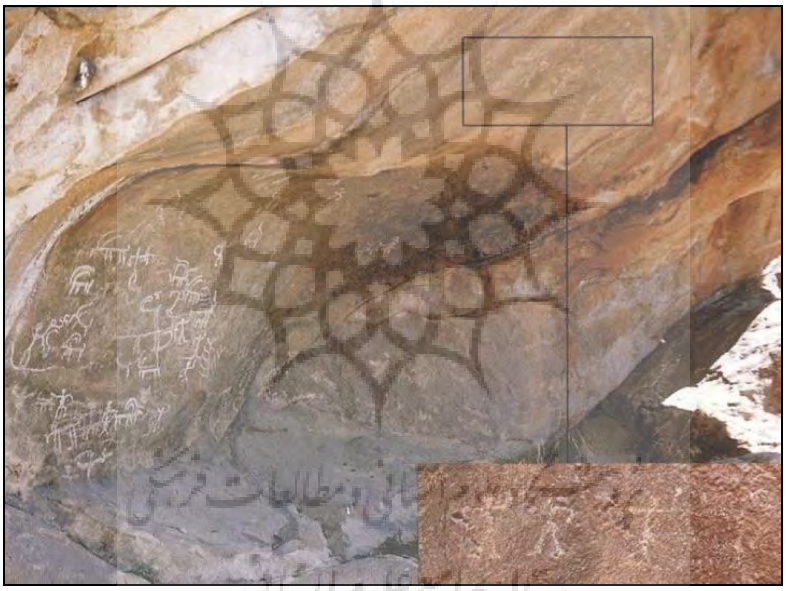
۵ـ حرکات سه‌گانه ضربدری- ضربه‌ای- خم پا و حرکت چهارگانه ضربه‌ای چپ- ضربه‌ای راست- خم- گردش پا: این حرکات معمولاً با نگاه به پایین صورت می‌گیرد و به نظر می‌رسد، درگیری با چیزی را نشان می‌دهد. این حرکات می‌تواند تأیید فرضیاتی مبنی بر اینکه رقص یاللی، رقصی بوده است که برای آمادگی جهت شکار (اصغرنیا،۱۳۸۳: ۱۱۱)، تمرین شکار (حسن‌اف، ۱۹۸۳) و یا پس از موفقیت در آن (رضایف، ۱۳۸۸: ۴۹) اجرا می‌شود.

۶ـ حرکت یک دست بالا- یک دست پایین: این حرکت، سبک نقوش انسانی مجموعه صخره‌نگاره‌های سونگون است. در این نقوش که به صورت نقوش دوقلو و یا نقوش دسته‌جمعی ارائه شده‌اند، یک دست به طرف بالا است و دستی دیگر به طرف پایین (نک. شکل ۴). رفیع‌فر، این سبک حرکتی نقوش را به طور تطبیقی با نقوش قوبوستان مقایسه کرده و معتقد است که ''برخی از نقوش مجموعه قوبوستان به شمن‌ها متعلق است و این نقوش به طور قطع به نقوش سونگون شبیه‌اند'' (رفیع‌فر، ۲۰۰۷: ۲۱۳). در سطحی کلی‌تر، وی بر آن است که هنر صخره‌ی سونگون و فضای مربوط به آن، مربوط به مناسک شمنی است:

پناهگاه‌های سونگون، تمامی عناصر، امکانات و جاذبه‌های لازم برای اجرای یک مراسم شمنی را به خوبی ارائه می‌دهد. تصویرسازی بدون شک در نظم بخشیدن منطقی در صحنه نمایش سهیم است و از ویژگی‌های مهم این مجموعه است. در این مجموعه، تصاویر، تولید معنا را به

صورت طبقه‌بندی شده از طریق شیوه ارائه آن‌ها در صحنه به مخاطبین که فضای کافی برای تجمع آن‌ها در مقابل این صحنه‌ها وجود دارد، منتقل می‌کنند. پیام‌ها نیز می‌توانند به طور واضح‌تر به کمک تصاویر صحنه و ترتیب و ترکیب آن‌ها توسط شمن هم به مخاطبین منتقل شوند و همین مفاهیم پنهان در هر تصویر با ایجاد یک فضای نمایشی، مردم را در جهت اهداف آن پیش ببرند (رفیع‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵۰). از نظر وی، ''رابطه بین شمنیسم با کنده‌کاری‌های صخره‌ای ارسباران یقیناً هرگز نمی‌تواند رد شود'' (رفیع‌فر، ۲۰۰۷: ۲۱۲). به نظر ما حرکات مختلف رقص یاللی نشان می‌دهد که این رقص، رقص مناسکی شمن‌ها بوده است. دلایل این فرضیه به شرح زیرند:

تصویر ۴: نمایی کلی از صخره‌نگاره‌های پناهگاه اصلی سونگون



منبع: رفیع‌فر، ۲۰۰۷: ۲۰۵

۱ـ حرکت یک پا خم- یک پا راست: نشان‌دهنده حرکتی صعودی و بالا رفتن از جایی است. همچنین، معنای ترکیب یال در نام این رقص به معنای نوک جایی بلند و یال کوه، نشان می‌دهد که این صعود، صعود از کوه برای رسیدن به قله آن است. از سوی دیگر، مناسک صعود یا سفر به آسمان، از اصلی‌ترین مناسک شمن‌ها است (الیاده، ۱۹۶۴: ۱۴۴- ۱۱۰؛ ۱۳۷۲: ۱۱۳- ۱۰۸) که در طی آن، شمن با استفاده از ابزارهای مختلف مرتفعی به آسمان صعود می‌کند (استاتلی، ۲۰۰۲: ۳۱).

۲ـ حرکت دو دست بالا (به صورت مورب و موازی) و حرکت دست‌های واگرا به سوی بالا: نشانه ارتباط‌گیری با آسمان و موجودی در آسمان است. شمن‌ها به گونه‌ای با خدای آسمان در ارتباط هستند: ''خدای آسمانی که در بالاترین آسمان سکنی دارد، پسران و پیام‌رسان‌های مختلفی دارد ... و شمن روابط خاصی را با برخی از آن‌ها دارد'' (الیاده، ۱۹۶۴: ۹).

۳ـ بنا به نظر برخی از محققین (مرادف، ۱۳۸۰: ۹۱- ۹۰؛ رستم‌اف، ۱۹۹۱: ۳ به نقل از ایمرانی، ۱۳۸۷)، رقص یاللی، در گذشته همراه با ابزار موسیقایی کوبه‌ای و به ویژه توسط دایره سنگی (قاوالداش) اجرا می‌شده است. اکنون نیز از ابزارهای مهم موسیقایی در اجرایی رقص یاللی، دهل است. ''برای مراسم شمنی، طبل اهمیت درجه اولی دارد'' (الیاده، ۱۹۶۴: ۱۶۸) و مهم‌ترین ابزار شمن است (استاتلی، ۲۰۰۲: ۳۹).

نتیجه‌گیری

بررسی ساختار اجرا و حرکات خاص رقص یاللی، مجموعه‌ای از معانی را برای ما آشکار می‌سازد. این مجموعه معانی بایستی به صورت نظام منسجمی درک شوند که منعکس‌کننده تصور فرهنگ آذربایجانی از ابعاد مختلف زیست هستند. شکل ساختاری رقص یاللی یعنی دایره و چرخیدن، مربوط به مناسک خورشید و اعمال مربوط به این مناسک است. اهمیت خورشید و دل‌مشغولی یا حساسیت جامعه آذربایجانی به آن در هنرهای دیگری چون گلیم‌بافی (نک. ایزدی جیران، ۱۳۸۸) و اساطیری همچون دده قورقود، کوراوغلو و اصلی کرم نیز پدیدار می‌گردد. مهم‌تر از همه، وجود رقص و آوازی بنام ''ساری گلین''، به معنای عروس زردپوش در آذربایجان است؛ رقص و آوازی که دال‌های حرکتی و کلامی آن‌ها، مدلول‌های خورشید و حوادث مربوط بدان را بیان می‌کنند. بعداً جای این عنصر نورانی و گرم، عنصر همسان آن یعنی آتش در مرکز رقص یاللی قرار می‌گیرد تا همان تداعی را برای اعضای فرهنگ داشته باشد. بنابراین ما با بقایایی از مناسک خورشید روبرو هستیم که خود را در آفرینش‌های هنری دیگری از فرهنگ نشان می‌دهد.

بررسی حرکات خاص رقص یاللی، ما را به فهم ابعاد دیگری از این مناسک رهنمون می‌کند. حرکت اصلی ''دست در دست'' که در واقع، یکی از حرکات سبکی این رقص است، بازنمود و بازتأیید جامعه است، اما در شکل دایره یا خورشید. جامعه خود را همچون خورشید و دارای ویژگی اصلی آن یعنی نور می‌پندارد. در این زمینه، حرکت ''دست راست- دست بالا'' به نشانه مبارزه، معنای روشنی دارد: مبارزه نور با تاریکی. لذا این دو عنصر (خورشیدپنداری جامعه و مبارزه با ضد آن) از اصلی‌ترین رخدادهای مناسک خورشید است. همین مقوله دیداری مبارزه،

در برخی از داستان‌های ''دده قورقود'' تبدیل به رخداد مبارزه پسر برای رهایی دختر- خورشید می‌گردد (نک. ارگین، ۱۹۸۳).

توجه به حرکات و عناصر دیگری از رقص یاللی، مناسک دیگری را نیز برای ما آشکار می‌سازد. حرکت‌های ''دست‌های رو به آسمان'' برای ارتباط با آسمان، ''پای خم- پای راست'' برای صعود به کوه و دایره‌ای سنگی برای نواختن ریتم این صعود، شباهت قطعی با مناسک شمنیستی دارد. در مناسک شمنی در آسیای میانه، شمن‌ها با خدای آسمان برای انجام اعمال کارکردی خود در ارتباط بودند، آیین صعود به آسمان داشتند و طبل می‌نواختند. لذا رقص یاللی ما را از مناسک دیگری در آذربایجان، یعنی مناسک شمن‌ها آگاه می‌سازد. یکی از مکان‌های جغرافیایی مرتفع که می‌توانسته‌اند، مسیر و جایگاهی برای انجام مراسم صعود شمن‌ها در آذربایجان باشد، و نام معنادار آن نیز باقی مانده است، گوی تپه (جنوب شرقی شهر ارومیه) به معنای تپه آسمان است.

نحوه ارتباط میان این دو مناسک (مناسک خورشید و مناسک شمنی) نیاز به پژوهش‌های دیگری دارد تا حضور این دو به طور همزمان در رقص یاللی را توضیح دهد؛ شاید اجرای مناسک خورشید، یکی از شیوه‌های درمانی شمن‌های آذربایجان بوده است و یا توسل به خورشید، از ابزارهای اساسی برای تأثیر بر نیروهای فراطبیعی انگاشته می‌شده است؛ احتمال هم دارد که خدای آسمان شمن‌ها همان خورشید بوده باشد. مناسک خورشید و مناسک شمنی چنان اهمیتی داشته‌اند که در قالب مراسم عمومی‌ترین نوع رقص آذربایجانی از میان صدها رقص منطقه قرار گرفته‌اند.

آنچه در این پژوهش از دیدگاه انسان‌شناسی رقص مهم است، پیوند میان شکل و محتوا در بررسی رقص یاللی است که چیزی از جامعه آذربایجان را به ما می‌گوید؛ یعنی ابعادی از فرهنگ آن را برای ما آشکار می‌سازد؛ ابعادی که به ما یاری می‌رساند در مقام یک انسان‌شناس، مناسک‌های مهم گذشته این فرهنگ را بازسازی کنیم. این بازسازی فرهنگی، نقشی اساسی در فهم بسیاری از عناصر دیگر فرهنگی دارد که در غیر این صورت، فهم آن‌ها ناممکن و یا بسیار دشوار است.

منابع

≠احمدزاده، حمید (۱۳۸۸)، **اصلی- کرم**، کرج: انتشارات پینار.

≠احمدی، ناصر (۱۳۸۸)، **تورک بایاتیلاری**، تهران: تک‌درخت.

≠اشراقی، محمد (۱۳۸۸)، **آذربایجان آغیز ادبیاتی (ادبیات شفاهی آذربایجان)**، تبریز: نویسنده.

≠اصغرنیا، فریده (۱۳۸۳)، «موسیقی و رقص در آذربایجان»، در **موسیقی حماسی ایران**، به کوشش محمدرضا درویشی، تهران: سروش، صص: ۱۱۳-۱۱۱.

≠الیاده، میرچا (۱۳۷۲)، **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

≠ایزدی جیران، اصغر (۱۳۸۸)، «مردم‌شناسی هنر گلیم‌های روستایی: تحلیل شکل و سبک طرح‌ها (روستای مولان، آذربایجان)»، **مجله انسان‌شناسی**، دوره ۲، سال ۱، شماره ۱۰، صص: ۳۹- ۹.

≠ایمرانی، رافیق (۱۳۸۷)، **تاریخ دیرین موسیقی آذربایجان**، ترجمه مجید تیموری‌فر، تبریز: اختر.

≠اینگراهام، م و سامرز، گ (۱۳۸۷)، «**استل‌ها و محوطه‌های دشت مشکین‌شهر در شمال شرقی آذربایجان، ایران**»، در باستان‌شناسی آذربایجان، گروه مولفان، ترجمه محمد فیض‌خواه و صمد علیون، تبریز: اختر، صص: ۱۲۶- ۶۹.

≠بهزادی، رقیه (۱۳۸۴)، **قوم‌های کهن قفقاز، ماورای قفقاز، بین‌النهرین و هلال حاصلخیز**، تهران: نشر نی.

≠درویشی، محمدرضا (۱۳۸۳)، **موسیقی حماسی ایران**، تهران: سروش.

≠دوبوکور، مونیک (۱۳۷۶)، **رمزهای زنده‌جان**، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

≠ذکاء، یحیی (۱۳۵۷)، «سرگذشت رقص در ایران زمین»، **مجله هنر و مردم**، دوره ۱۶، شماره ۱۸۸، صص: ۵۵- ۴۵.

≠رضایف، نصیر (۱۳۸۸)، **آذربایجان اینجه صنعتی**، جلد ۱، اورمیه: بوتا نشر.

≠رفیع‌فر، جلال‌الدین (۱۳۸۱)، «سنگ‌نگاره‌های ارسباران (سونگون)»، **نامه انسان‌شناسی**، دوره ۱، شماره ۱، صص: ۷۵- ۴۵.

≠رفیع‌فر، جلال‌الدین (۱۳۸۴)، **سنگ‌نگاره‌های ارسباران**، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

≠روشن، ح (۱۳۵۸)، **ادبیات شفاهی مردم آذربایجان**، تهران: انتشارات دنیا.

≠زهتابی، محمدتقی (۱۳۸۱)، **ایران تورکلرینین اسکی تاریخی**، جلد ۱، تبریز: نشر اختر.

≠ساعی، حسین (۱۳۸۷)، **اصلی و کرم داستانی**، اورمیه: یاز.

≠سیدواف، میرعلی (۱۳۸۳)، **آذربایجان خالقی‌نین سوی کوکونو دوشونرکن**، ترجمه رحیم شاوانلی، تبریز: اختر.

≠سید سلامت، میرعلی (۱۳۸۶)، **مقدمه‌ای بر بررسی کتاب دده قورقود**، تبریز، انتشارات آشینا.

≠علیزاده، همت (۱۹۴۱)، **کوراوغلی**، باکو: آذرنشر.

≠غراب، راهله (۱۳۸۴)، **نماد خورشید در فرهنگ و ادبیات**، مشهد: انتشارات محقق.
≠فرزانه، محمدعلی (۱۳۵۸)، **آذربایجان شفاهی خلق ادبیاتیندان بایاتیلار**، تهران: انتشارات فرزانه.
≠مرادف (۱۳۸۰)، «گوبوستان»، ترجمه محمدیوسف کیانی، **فصل‌نامه معماری و فرهنگ**، سال ۳، شماره ۱۱، صص: ۹۱- ۸۸.

≠Abbie, Margaret (1974), "Movement Notation", In *Australian Journal of Physiotherapy*, Vol. XX, No. 2: 61-69.
≠Adshead, Janet (1998), "An Introduction to Dance Analysis", In *The Routledge Dance Studies Reader*, edited by A. Carter, London & New York: Routledge, 163-170.
≠Arnold, Glenda. E (2002), *Probing the Depth and Direction of Dance: A Cross-Cultural Analysis of the Effects of Ethnic Dance on Tolerance to Cultural Differences*, Ph. D Thesis, Faculty of the Rossire School of Education, University of Southern California.
≠Bayat, Fuzul (2006), Oğuz Destan Dünyası, İstanbul: Ötüken.
≠Boas, Franz (1938), "Literature, Music, and Dance", In *General Anthropology*, edited by Franz Boas, Boston: D. C. Heath & Company.
≠——— (1938), "On Certain Songs and Dances of the Kwakiutl of British Columbia", In *The Journal of American Folklore*, Vol. 1, No. 1: 49-64.
≠Caldwell, Mary (2005), *The Organization of Movement: Approaches to Dance Scholarship and the Study of Native American Dance*, Institute for Canadian Music Press, Vol. 3, No. 3: 5-12.
≠Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1994), *Dictionary of Symbols*, London: Penguin Books.
≠Cirlot, J. E (1971), *A Dictionary of Symbols*, London & New York: Routledge.
≠Durkheim, Emile (1961), *The Elementary Forms of Religious Life*, translated by J. W. Swain, New York: Collier Books.
≠Eliade, Mircea (1964), *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, translated from French by Willard R. Trask, New Jersey: Princeton University Press.
≠Ergin, Muharrem (1983), Dede Korkut Kitabı, İstanbul: Boğazici Yayınları.
≠——— (1983), Dede Korkut Kitabı, İstanbul: Boğaziçi.
≠Hanna, Judith Lynne (1979), "Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance", In *Current Anthropology*, Vol. 20, No. 2: 313-339.
≠Hanna, Judith Lynne (2000), "Dance", In *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, Edited by Alan Barnard & Janathan Spencer London & New York: Routledge.
≠——— (2008), "A Nonverbal Language for Imagining and Learning: Dance Education in K–12 Curriculum", In *Educational Researcher*, Vol. 37, No. 8: 491–506.
≠Hasanov, Kemal (1983), Qedim Azerbaycan Xalq Regsleri, Baku: İşıq.
≠Kaeppler, Adrienne L (1978), "Dance in Anthropological Perspective", In *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7: 31-49.
≠Kurath, Gertrude Prokosch (1960), "Panorama of Dance Ethnology", In *Current Anthropology*, Vol. 1, No. 3: 233-254.
≠Liungman, Carl G (1991), *Dictionary of Symbols*, New York: Norton & Company, Inc.
≠Martin, John (1965), *The Dance in Theory*, New Jersey: Princeton Book Company Publishers.
≠Orucov, Aliheydar ve bashqalari (2006) Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti, 4 Cild, Bakı: Azerbaycan Milli Elmler Akademiyasi.
≠Rafifar, jalal (2007), "Some Indications of Shamanism in Arasbaran Rock Carvings", In *Documenta Praehistorica*, No. XXXIV: 203-213.

≠Rosman, Abraham & Rubel, Paula G (1990), "Structural Patterning in Kwakutl Art and Ritual", in, Man (N.S.), Vol. 25, No.40, pp: 620-39.
≠Stutely, Margaret (2002), *Shamanism: An Introduction*, London & New York: Routledge
≠Warner, Robert A (1987). *The Stearns*, University of Michigan, School of Music, Vol. 1, No. 3: 1-3.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی