Ida Meftahi, "From Gynovestite (*Zanpush*) to the Angel and the Persian Princess: The Invention of the National Dancer in Twentieth-Century Iran ," *Iran Nameh*, 30:4 (Winter 2016), 10-35.

از زن‌پوش تا فرشته و شاهزاده‌خانم ایرانی: ابداع رقصندهٔ ملی در ایران قرن بیستم

آیدا مفتاحی
استادیار مهمان، دانشگاه مریلند

"رقص ملی" ایرانی به مثابه رقصی باستانی، اصیل و کلاسیک در اماکن عمومی پرجنب‌وجوش تهران در اوایل قرن بیستم ظهور کرد.[1] در دهه‌های بعد، این ژانر وسیله‌ای هنری برای تجسم روایت‌های ملی از طریق حرکات رقصندگان روی صحنه شد. در این مقاله، ضمن عرضهٔ تبارشناسی رقص ملی، نشان می‌دهم که این گونهٔ طراحی رقص به منزلهٔ رسانه‌ای به کار گرفته شده است که خط سیرش تجربه‌های نوآورانه‌ای را در بر می‌گیرد که با ایده‌ها، حرکات و زیباشناسیِ برگرفته از گنجینهٔ فرهنگ ملی در قرن بیستم صورت گرفته‌اند.[2] به علاوه، رقصندهٔ (زن) ملی را سوژهٔ

آیدا مفتاحی (دانش‌آموختهٔ دکتری مطالعات خاورمیانه و خاور نزدیک، دانشگاه تورنتو، ۲۰۱۳) استادیار مهمان در مرکز ایران‌شناسی روشن در دانشگاه مریلند است. از او تاکنون چند مقاله به زبان انگلیسی چاپ شده است و کتابش با عنوان *Gender and Dance in Iran: Body National in Motion* به زودی منتشر خواهد شد. مفتاحی در پژوهش‌هایش از منظری فرارشته‌ای به تاریخ‌نگاری بدن و زیست‌سیاست در نمایش، رقص و سینما می‌پردازد.
Ida Meftahi <imeftahi@umd.edu>

[1] از استادان ارجمند دکتر محمد توکلی طرقی، دکتر افسانه نجم‌آبادی، دکتر شهرزاد مجاب، دکتر هوشنگ شهابی و دکتر آنتونی شی که با نظراتشان مرا در نگارش این مقاله یاری دادند کَمال تشکر را دارم. همچنین، از خانم دکتر الاهه میرجلالی و انستیتوی میراث فرهنگی روشن که با حمایت مالی‌شان این تحقیق میسر شد سپاس‌گزارم. از آقای شهبازی و خانم افشار هم برای حمایت بی‌دریغشان ممنونم.

[2] دو اصطلاح رقص محلی و رقص ملی غالباً دو مقولهٔ اصلی در گفتمان رسمی رقص ایرانی، مخصوصاً پیش از انقلاب، را نشان می‌دهند. در حالی که رقص محلی به رقص‌هایی با ریشهٔ قومی اشاره دارد، رقص ملی گونه‌ای ابداعی است که گاه با اصطلاحات دیگری همچون "رقص باستانی،" "رقص کلاسیک ایرانی،" "بالهٔ ایرانی،"

ISSN 0892-4147-print/ISSN 2159-421X online/2016/30.4/10-35.

نمایشگر صحنهٔ ملی[گرایی] خواهم گرفت که خصوصیات زن مدرن ایرانی در او متجسد شده است.[۳]

اماکن عمومی هنری و تفریحی نوظهور پس از انقلاب مشروطیت ایران هنرمندان نمایشگر را از نقاط گوناگون ایران و حتی از گرجستان، ارمنستان و آذربایجان گرد هم آورد. در پی انقلاب ۱۹۱۷ روسیه و متعاقب ورود پناهجویان قومی و فرهنگی از روسیه بزرگ به ایران، صحنهٔ هنری تهران به مرکزی جهان‌وطن برای تجربه‌گری در هنرهای نمایشی تبدیل شد. با آمیزش این مردمان گوناگون در اماکن عمومی و تفریحی جدید، هنرهای موسیقایی و نمایشی ایران با هنرهای دیگر کشورها تماس نزدیک یافت. این مجاورت و هم‌زیستی هنرهای نمایشی و هنرمندان بود که فضاهای خلاقی را برای شکل‌گیری موسیقی، تئاتر و رقص "ملی" مدرن در ایران فراهم ساخت. همچنین، راه نمایشگران زن را برای ورود به صحنهٔ عمومی هموار کرد تا جایگزین مردان زن‌پوش شوند و سرانجام آنان را از صحنه‌ها حذف کنند. در دهه‌های بعد، هر یک از این رشته‌ها، از جمله رقص، مستقل و حرفه‌ای شدند. با این حال، همچنان تداوم (continuity) خود را در پی سال‌های نخستین پیدایششان حفظ کردند.

در این مقاله، با تمرکز بر بدن رقصندهٔ ملی در قرن بیستم، نخست دو دورهٔ تاریخی را مرور می‌کنیم: ۱. از اوایل دههٔ ۱۳۰۰ تا میانهٔ دهه ۱۳۲۰ که رقص‌ها عمدتاً جزیی از برنامه‌های نمایشی بودند و ۲. از میانهٔ دههٔ ۱۳۲۰ تا دههٔ ۱۳۵۰ که صحنهٔ رقص به صورت هنری مستقل در حوزهٔ عمومی در ایران ایجاد شد.[۴] سپس به بررسی زیست‌سیاست (biopolitics) ملی‌گرایانه‌ای می‌پردازم که صحنه و رقصندهٔ روی آن را مراقبت (discipline) و کنترل می‌کردند.[۵] آن‌گاه روند رایج در مباحثات رقص و انعکاس آن را در مجلات عصر پهلوی بررسی می‌کنم. در این مقاله، ضمن تمرکز بر رقصندهٔ زن در صحنهٔ ملی، از دیدگاه

"رقص کاراکتریستیک" (characteristic) و گاهی حتی "رقص سنتی" نیز جایگزین می‌شود. با آنکه این اصطلاحات معانی متفاوتی دارند، در این نکته مشترک‌اند و آن اینکه خود را به نوعی در حیطهٔ فرهنگ و تاریخ ایران تعریف می‌کنند. اصطلاحات کلاسیک و کاراکتریستیک به وضوح از فرهنگ باله وام گرفته شده‌اند.

[۳] نسخه مفصل‌تری از این مقاله به زبان انگلیسی به زودی در Anthony Shay and Barbara Sellas-Younge (eds.), *The Oxford Handbook of Dance and Ethnicity* (Oxford: Oxford University Press, 2015) منتشر خواهد شد.

[۴] به‌رغم نفوذ ایده‌ها و مضامین بومی، در اینجا از رقصنده‌ای صحبت می‌کنیم که عمدتاً از اصول غیرایرانی و بیشتر از بالهٔ کلاسیک تبعیت می‌کند.

[۵] زیست‌سیاست (biopolitics) در اصل اصطلاحی فوکویی است. آن را به معنی سیاست، پویش قدرت و شرایط محیط تئاتری که بر صحنه و شکل‌گیری بدن بازیگر روی آن تأثیر می‌گذارد به کار می‌برم. این اصطلاح در اصل به معنی نحوهٔ تسلط دولت‌های مدرن بر مردم از طریق کنترل بدن آنان در زندگی روزمره است. بنگرید به

Michel Foucault, "Biopolitics" in *The Foucault Reader*, eds. M. Foucault and Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984), 262.

تطبیقی به بررسی نحوهٔ آشنایی‌زدایی (defamilizarization) نمایشگری جنسیتی (gender performativity) این رقصنده با رقاص کابارهای هم‌عصرش و بچه‌رقاص قدیم‌تر می‌پردازم و سرانجام نشان می‌دهم که چطور بدن رقصندهٔ زن ملی ایده‌ها و زیباشناسی و اخلاق ناسیونالیسم و مدرنیتهٔ ایرانی را درونی کرده و تجسم بخشیده است.

رقص در نمایش‌ها و موزیکال‌های ملی

شواهدی از اجرای رقص‌های غیربومی در صحنهٔ هنری‌ــنمایشی نوظهور در ایران قرن بیستم وجود دارد. این رقص‌ها یا جزیی از کنسرت‌ها و واریته‌هایی شامل نمایش موزیکال، تئاتری و سینمایی بودند که در سال‌های اولیهٔ قرن بیستم در صحنهٔ تماشاخانه‌ها و برخی هتل‌ها اجرا می‌شدند،[۶] یا جزیی از اپرت‌ها بودند، نوعی تئاتر موزیکال که شعر و موسیقی آوازی را با رقص درمی‌آمیخت.

این اپرت‌های اولیه را، که در دههٔ ۱۲۹۰ در ایران شهرت یافتند، تروپ‌های سیار از قفقاز، آذربایجان و ارمنستان اجرا می‌کردند و آثاری از آهنگساز آذربایجانی، اوزیر حاجی‌بیگ‌اُف (۱۸۸۵ـ۱۹۴۸)، همچون آرشین مال آلان، اصلی و کرم، مشهدی عباد و همچنین اپرای ارمنی آنوش و سالومه اسکار وایلد را شامل می‌شدند. گرچه ژانر نوظهور اپرت بسیار با استقبال روبه‌رو شد و وجه تفریحی‌اش مطلوب بود، به سبب اجرا به زبانی جز فارسی، نمایش آنها در تهران به آسانی میسر نبود. این امر سبب شد که این گروه‌های نمایشی آثار خود را به فارسی ترجمه کنند.

در عرض چند سال، نمایشنامه‌نویسان ایرانی نیز درصدد نوشتن اپرت به فارسی برآمدند که غالباً بر اساس داستان‌های رومانتیک تاریخی و ملی بودند. علت اقبال به این مضامین نمایشی فضای عمومی ملی‌گرایانهٔ تئاتر نوگرای آن روزگار بود که طی چندین دهه پس از انقلاب مشروطه پدید آمده بود. اینگونه جریان‌های جدید تئاتری که عمدتاً از سنت‌های دراماتیک اروپایی الهام می‌گرفتند و درصدد آموزش و بسیج و تهییج عمومی مردم بودند، در ابتدا از سنت‌های بومی نمایشی ایران مثل تعزیه و تقلید فاصله می‌گرفتند. از جملهٔ نخستین اپرت‌های مشهور این دوره پریچهر و پریزاد (۱۳۰۰) اثر رضا کمال شهرزاد و رستاخیز سلاطین ایرانی (۱۳۰۰) اثر میرزادهٔ عشقی‌اند که هر دو پیرنگی تاریخی و رمانتیک داشتند. اپرت‌هایی که تروپ‌هایی از نواحی قفقاز در ایران

[۶] از جمله بنگرید به مسعود کوهستانی‌نژاد (ویراستار)، گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران. دفتر اول: از انقلاب مشروطه تا ۱۳۰۴ (تهران: انتشارات اسناد ملی ایران، ۱۳۸۱)، بخش ۲، ۲۶۸.

بچه‌رقاص در یک گروه مطربی دورهٔ قاجار.
Free Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, Smithsonian Institution

اجرا می‌کردند، صحنه‌های رقص نیز داشتند که از آن جمله بود کاوهٔ آهنگر (۱۳۰۰)، ساختهٔ تروپ آذربایجانی شریف‌زاده، و کیخسرو (۱۲۹۹)، اثر موسیو روبا.[۷]

این جامعهٔ تئاتری نوظهور در عین حال که تلاش می‌کرد ایده‌های نوگرایانه را در آثارش به تماشاگر ایرانی القا کند، با محدودیت‌هایی از جمله بازی زن‌ها بر صحنه نیز روبه‌رو بود. در تعزیه و تقلید مرسوم بود که مردان زن‌پوش نقش زن‌ها را بازی کنند، اما تئاتر نوین زنان را برای ایفای نقششان می‌طلبید.[۸] در دههٔ ۱۳۰۰ و با ورود زنان غیرایرانی و غیرمسلمان (اکثراً ارمنی) به صحنهٔ تئاتر، این مشکل تا حدودی حل شد.

در این نمایش‌های موزیکال، رقص‌های مختلفی اجرا می‌شد. بعضی از آنها را با عنوان "باله" یا "رقص قفقازی" و بعضی را با صفاتی مبهم چون "آسیایی" و "اروپایی،" "شرقی" یا "مشرقی،" "جدید" یا "قدیم" معرفی می‌کردند.[۹] بر اثر ترکیب این رقص‌های غیربومی با عناصری از رقص‌ها و حرکات ایرانی نوعی "بالهٔ ایرانی" پدید آمد که گاه با موسیقی سنتی نیز اجرا می‌شد.[۱۰]

[۷] کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد نمایش.
[۸] برای توصیف زن‌پوش بنگرید به خسرو شهریاری، کتاب نمایش: فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌ها و سبک‌های نمایشی (تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۵)، ۱۳۶.
[۹] "کنسرت باشکوه عالی،" ایران، شمارهٔ ۱۶۱۱ (۱۶ جوزا ۱۳۰۳)، ۴؛ "نمایش عالی میرزامراد یا پسر مشهدی‌عباد، اپرت در چهار پرده،" ایران، شمارهٔ ۹۶۸ (۶ سنبله ۱۳۰۰)، ۴.
[۱۰] کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد نمایش.

اکثر رقصندگان نخستین ایران تازه‌مهاجران بودند؛ مثل موسیو روبا که هنرمندی از بالهٔ پادشاهی روسیه معرفی می‌شد، گل‌صباح‌خانم، مادموازل آسیا (قسطانیان)، مازموازل ماری (مریم) و سوری‌خانم.[۱۱] این نمایشگران در عین حال که در فضای تئاتری آن زمان می‌رقصیدند، اما آکتور و آکتریس شناخته می‌شدند، نه رقاص یا رقصنده. بعدها مادام سائو آقابایف ایرانی‌ــارمنی نیز به یکی از معروف‌ترین چهرهٔ‌های اپرت‌های دههٔ ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ بدل شد. نقش آقابایف در پریچهر و پریزاد (۱۳۰۰) در شهرت و محبوبیت او به قدری مهم بود که به "مادام پری" مشهور شد. تماشاگران مرد ترقی‌خواه او را در نقش‌های مختلفی که اجرا کرد، از کارمن (۱۳۰۲) تا پریچهر، شاهزاده‌خانم آرمانی ایرانی و معشوقهٔ انوشیروان‌شاه ساسانی، سخت ستایش کردند.

در این نمایشنامه‌ها و اپرت‌های تاریخی، بدن‌های رقصان نقش‌های گوناگونی به خود می‌گرفتند، از سرگرم کردن و اغواگری پادشاهان ایرانی روی صحنه چون خسرو انوشیروان ساسانی و شاه‌عباس صفوی تا شرکت در بازسازی آیین‌های باستانی ایرانی. اجرای رقص‌های شرقی اغواگرانه برای شاه، همچون "رقص هفت‌حجاب سالومه،" در همهٔ نمایش‌های تاریخی مرسوم بود و ظاهراً ملهم از اجرای چندگانهٔ سالومه با شرکت آقابایف بودند.[۱۲] اپرت کاوهٔ آهنگر از نخستین بازسازی‌های آیین‌های باستانی در قالب رقص بود که آیین باستانی جم را بر صحنه به تصویر می‌کشید.[۱۳]

گروه باسابقهٔ کمدی ایران هم که علی نصر، یکی از پیشروان تئاتر آن زمان، در دههٔ ۱۳۰۰ بنا نهاده بود، از رقص در واریته‌ها و نمایش‌هایش بهره می‌گرفت. موسیو روبا و مادام آقابایف که هر دو به سبب مهارت‌های بدنی‌شان معروف بودند هم برای مدتی عضو این گروه عضو بودند.[۱۴]

علینقی وزیری، یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های موسیقی در اوایل قرن بیستم ایران و از مروجین موسیقی "ملی" ایران، نیزتلاش کرد با تأسیس کلوپ موزیکال در ۱۳۰۲، موسیقی و تئاتر را با هم درآمیزد. وزیری که تئاتر را "نمایشگاه و محل انتقادات اخلاق مردم" و "اونیورسیتهٔ صنعتی و اخلاقی بدون کنکور ورودی" می‌دانست، درصدد ایجاد نهادهایی بود که "بدین وسیله عیوبی که خود بدان‌ها آگاه نیست، به طرز برجسته دیده و درصدد رفع برآید."[۱۵] او که اپرا را ترکیب پنج هنر موسیقی، رقص، نقاشی، شعر و تئاتر

[۱۱] کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد نمایش.
[۱۲] "تالار مدرسهٔ ارامنه،" ایران، شمارهٔ ۸۳۴ (۲۰ جمادی‌الاول ۱۳۳۹ق)، ۴؛ "نمایش باشکوه،" ایران، شمارهٔ ۱۰۲۰ (۲۹ عقرب ۱۳۰۰).
[۱۳] "کاوه آهنگر،" ایران، شمارهٔ ۹۰۷ (۱۵ جوزاء ۱۳۰۰).
[۱۴] "بشارت،" ایران، شمارهٔ ۸۲۴ (۱۶ جمادی‌الاول ۱۳۳۹ق)، ۴.
[۱۵] علینقی وزیری، "سخنرانی در مدرسهٔ عالی موسیقی (تیر ۱۳۰۴)،" در وحید ایوبی، زندگی و آثار علینقی وزیری (تهران: کتابسرای نیک، ۱۳۸۵)، ۹-۱۰.

می‌دانست، از ۱۳۰۲ تا ۱۳۰۹ چند اثر غنایی را در کلوپ موسیقی به صحنه برد. بیشتر این آثار از جمله رویای مجنون، دختر ناکام و گلرخ، با رقص درآمیخته بودند.[۱۶] در میان این آثار، رویای حافظ که در ۱۳۰۲ به صحنه رفت اهمیتی ویژه دارد که در آن حافظ رقص معشوقه‌اش را در خیال می‌بیند. به نظر می‌رسد که پری آقابایف هنرپیشهٔ اول اکثر آثار نمایشی وزیری بر صحنه بود.

وزیری در نمایشنامه‌های موزیکال خود غالباً از اشعار شاعران کهن فارسی مانند فردوسی، نظامی و حافظ استفاده می‌کرد. با این حال، درام موزیکال جدایی که در ۱۳۰۷ اجرا شد، درصدد برانگیختن احساساتی وطن‌پرستانه در مخاطبان بود و مردان را به خدمت سربازی تشویق می‌کرد.[۱۷] اجرای این نمایش موزیکال که آمیخته‌ای از رژه و رقص به همراه موسیقی بود، با اجباری شدن خدمت نظام وظیفه مقارن بود.

استفاده از رقص برای القای مضامین ملی و ملی‌گرایانه تا دورهٔ پهلوی اول ادامه داشت. در آن زمان، علاوه بر آنکه دولت از این مضامین حمایت می‌کرد، وجود این مضامین غالباً مجوزی برای اجرای نمایش‌ها بود.[۱۸] نمایش اخلاقی از دیگر گونه‌های نمایشی رایج آن روزها بود که در آن رقص نیز اجرا می‌شد. این نمایش‌ها که وسیله‌ای برای تهذیب اخلاق شناخته می‌شدند، برای هدایت مخاطبانشان به سوی فضیلت و تصحیح عیوب اجتماعی یا عاداتی مانند اعتیاد، میخوارگی، قمار و جلوگیری از تحصیل دختران از "تفریح" و "سرگرمی" استفاده می‌کردند.[۱۹]

جامعهٔ باربد که موسیقیدان نامور اسماعیل مهرتاش آن را در ۱۳۰۵ ایجاد کرد، نهاد دیگری بود که موزیکال‌های ملی به صحنه می‌برد. از آن جمله بودند اپرت‌هایی مانند لیلی و مجنون، خیام و خسرو و شیرین.[۲۰] در نمایش شب هزارویکم به قلم رضا کمال که در ۱۳۰۹ اجرا شد، پری آقابایف نمایشگر اصلی باله بود که همراه با گروه رقصندگان قفقاز بر صحنه ظاهر شد.[۲۱]

علاوه بر هنرمندانی که یاد کردیم، مادام الله‌وردیف با گروهش در دههٔ ۱۳۱۰ به رقص می‌پرداخت و در اپرت‌های لیلی و مجنون (۱۳۱۱)، قطعهٔ رقص فرشتگان در نمایش

[۱۶] ایوبی، زندگی و آثار علینقی وزیری.
[۱۷] ایوبی، زندگی و آثار علینقی وزیری، ۳۴.
[۱۸] علی میرانصاری و سیدمهرداد ضیایی (ویراستاران)، "پیشگفتار،" در گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران. دفتر دوم: ۱۳۰۵-۱۳۲۰ (تهران: انتشارات اسناد ملی ایران، ۱۳۸۱)، ۲۳.
[۱۹] "اولین تئاتر ملی در تئاتر سیروس،" اطلاعات (۱۷ آذر ۱۳۰۸)، ۳.
[۲۰] ابوالقاسم جنتی عطایی، بنیاد نمایش در ایران (تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا، ۱۳۳۳)، ۷۴.
[۲۱] بهروز غریب‌پور، تئاتر در ایران (تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۴)، ۱۰۷.

موزیکال فرشته (۱۳۱۳)، بهشت (۱۳۱۶) و بالهٔ جشن گل‌ها و شادی پروانه‌ها (۱۳۱۴) ظاهر شد.[۲۲] مادام هامبارسون هم در تئاتر لیلی و مجنون (۱۳۱۱) و رستم و سهراب (۱۳۱۳) در جشن هزارهٔ فردوسی رقصید. علاوه بر اینها، هنرآموزان مادام کرنلی در نمایش تاج افتخار و سلیمان و بلقیس در ۱۳۱۱ و همچنین در جشن سالانهٔ استودیوی بالهٔ کرنلی در ۱۳۱۱ و ۱۳۱۴ رقصیدند.[۲۳]

تعدادی از مؤسسه‌های تازه‌تأسیس دولتی نیز فضایی برای آموزش رقص در دهه‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰ ایجاد کردند تا بدین وسیله مهارت بازیگران و شخصیت هنری آنها را ارتقا دهند. مثلاً مادام اسکامپی در هنرستان هنرپیشگی که علی نصر در ۱۳۱۸ بنا نهاده بود و مادام کرنلی در اپرای بلدیه تدریس می‌کردند. هم‌زمان، نشریات ملی‌گرای آن زمان ورزش زنان را هم تبلیغ می‌کردند و رقص را به منزلهٔ ورزشی مناسب خانم‌ها توصیه می‌کردند که در فضای خصوصی خانه‌ها هم می‌شد بدان پرداخت.[۲۴]

در اواسط دههٔ ۱۳۲۰، شمار اپرت‌ها کاهش یافت. هنرپیشه‌های زن مسلمان کم‌کم بر صحنهٔ تئاتر ظاهر شدند و در مقام بازیگر بر صحنه نقش‌آفرینی کردند، اما هنوز نمی‌رقصیدند. همزمان، موج جدید ورود مهاجران از کشورهای شوروی که در رقص تخصصی داشتند زمینه را برای اجراهای مستقل رقص گسترد. این تغییرات موجب جدایی میان سه عرصهٔ رقص، موسیقی و تئاتر و حرفه‌ای شدن رقص شد. این روند در نمایش الههٔ مصر قابل مشاهده بود که بازیگران زن مسلمان بخش نمایش را اجرا کردند، در حالی‌که بخش‌های رقص آن را گروه مادام الله‌وردیف اجرا کرد.[۲۵] پس از ۱۳۲۴، بیشتر اجراهای رقص را هنرمندان و طراحان رقص کارگردانی می‌کردند که مستقلاً "اجرای رقص" خوانده می‌شدند.

رقص‌های نمایشی ملی (رقص‌نمایش‌های ملی)

با اینکه از اوایل قرن بیستم هنرمندان رقص با پیشینه‌های قومی متفاوت از موضوعات ایرانی در طراحی رقص‌هایشان بهره می‌بردند، نخستین پروژهٔ مستقل رقص که مشخصهٔ اصلی خود را اعتلای هنرهای ملی ایران می‌دانست "استودیوی احیای هنرهای ایران باستان" نیلا کرام کوک بود که در ۱۳۲۵ بنا نهاده شد. با استخدام تعداد اندکی از بانوان

[۲۲] حسن منصوری و پرویز شیروانی، فعالیت‌های هنری در پنجاه سال شاهنشاهی پهلوی (تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۲۵۳۲)، ۲۱۲-۲۲۲.

[۲۳] منصوری و شیروانی، فعالیت‌های هنری در پنجاه سال شاهنشاهی، ۲۱۲-۲۲۲.

[۲۴] از جمله بنگرید به "ورزش و زیبایی: تأثیر رقص در زیبا شدن،" مهرگان، سال ۳، شمارهٔ ۵۵ (۲۷ شهریور ۱۳۱۶)، ۲۰.

[۲۵] علی‌اصغر آذرخشی، "وزارت معارف، ادارهٔ انتباعات (۲۹ اردیبهشت ۱۳۱۷)،" در میرانصاری و ضیایی، گزیدهٔ اسناد نمایش، ۲۵۳.

جوان غیرمسلمان یا دورگه که در زمینهٔ باله آموزش دیده بودند و همچنین تعدادی مرد جوان، کوک درصدد احیا و ترویج دوبارهٔ "هنر باستانی فراموش‌شدهٔ رقص ایران" بود.[۲۶] کوک در کوشش‌های خود برای احیا و بازسازی رقص ایرانی از مینیاتورهای ایرانی و سایر هنرهای تجسمی و تخیل بصری ایرانیان، به‌ویژه با استفاده از یافته‌های آرتور پوپ (۱۸۸۱-۱۹۶۹) و همچنین فولکور، شعر فارسی، اسطوره و آیین‌های زرتشتی و اسلامی، مانند سماع پیروان مولانا بهره می‌گرفت.[۲۷]

او که کارمند پیشین سفارت امریکا در تهران بود و با دولت ایران نیز در مقام بازرس تئاتر و سینما در زمان جنگ جهانی دوم همکاری می‌کرد، با کناره‌گیری از این دو شغل امیدوار بود مؤسسه‌ای ملی و رسمی برای هنرهای نمایشی در ایران تشکیل دهد. هرچند او به این هدف نرسید، اما توانست حمایت و تشویق خانوادهٔ پهلوی و از جمله شمس را نسبت به پروژهٔ رقصش جلب کند. اولین اجراهای این گروه در سالن سینما رکس و باغ سفارت امریکا با حضور نخست‌وزیر احمد قوام صورت گرفت. گروه کوک به ترکیه، یونان، ایتالیا، مصر، عراق، سوریه، هند و لبنان سفر کرد.[۲۸] کوک علاوه بر اینکه می‌خواست ایرانیان را وادارد که به فرهنگ خود افتخار کنند، شکستن سد رقصیدن برای "زنان نجیب‌زاده" در انظار عمومی را نیز جزو اهداف خود قرار داده بود که به گفتهٔ نستا رمضانی، از اعضای اولیهٔ این گروه، نوعی مشارکت در روند تجددگرایی در ایران بود.[۲۹]

بعضی از ساخته‌های ملی‌گرایانهٔ کوک در ستایش دولت وقت بود. اجرای اردشیر بابکان در دههٔ ۱۳۲۰ نمونه‌ای از این دست بود که طراحی آن بر اساس "نمادها و آیین‌های زرتشتی و هنر هخامشی" صورت گرفته بود. نمایش افسانهٔ پنج فرشته [اسطورهای] را نقل می‌کند که اردشیر بابکان، بنیادگذار امپراتوری ساسانی، را تشویق به نجات ایران میکنند. با معرفی اردشیر بابکان به منزلهٔ قهرمان ایران باستان که زرتشتی‌گری را بازگرداند و ایران را از ویرانی رهانید، میان اردشیر بابکان و پهلوی‌هاــکه به برداشت او نجات‌دهندهٔ ایران در عصر مدرن بودندــشباهتی برقرار می‌شد. در شرح تصاویر رقصندگان در بروشورهای برنامه‌های گروه کوک در دههٔ ۱۳۲۰ نقل قول‌هایی با مضامین ملی‌گرایانه از پادشاهان ایران باستان، مانند داریوش و اردشیر بابکان، درج شده است.

[۲۶] فخری ناظمی، "نمایش‌های استودیویی احیای هنرهای باستانی ایران،" جهان نو، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۷ (تیر ۱۳۲۷)، ۱۶۹-۱۷۰.

[27] Nesta Ramazani, *The Dance of the Rose and the Nightingale* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2002); Ali Pasha Saleh, "The Persian Studio," *Iran and USA Relationship* (April 1946), 14-16.

[۲۸] منصوری و شیروانی، فعالیت‌های هنری در پنجاه سال شاهنشاهی.

[29] Nesta Ramazani, "A meeting of cultures: writing my memoir," *Middle East Critique*, 17:3 (2008), 293-308; quotes on 299 and 301.

نقل قولی از اردشیر بابکان در پشت یکی از این بروشورها چنین است: "آه! فرشتهٔ زمین! ملت ما را از این خواب بیدار کن."[۳۰]

دیگر آثار کوک عبارت بودند از گردآفرید، الهام‌گرفته از شاهنامه و آداب زورخانه؛ مجنون و لاله، داستانی برگرفته از لیلی و مجنون نظامی گنجه‌ای؛ نیایش داریوش، الهام‌گرفته از "تندیس ۵ هزار سالهٔ الههٔ لرستان" و رقص گل و بلبل، الهام‌گرفته از شعری از حافظ.[۳۱] گروه کرام کوک همچنین رقص‌های فولکلور اجرا می‌کرد، از جمله رقصی گیلانی که رقصندگانش لباس‌های محلی پوشیده بودند.[۳۲]

هایده آخوندزاده در یکی از قطعات طراحی‌شده توسط نیلا کرام کوک در سال ۱۳۲۰، برگرفته از یکی از بروشورهای استودیوی احیای هنرهای ایران باستان.

۳۰ "استودیوی احیای هنرهای ایران باستان" (بروشور، بی‌تاریخ).

31 Nilla Cram Cook, "The Theatre and Ballet Arts of Iran," *Middle East Journal*, 3:4 (October 1949), 406-420; quote on 406.

۳۲ "دعوت سفارت امریکا،" سخن، سال ۲، شمارهٔ ۱۰ (آبان ۱۳۲۴)، ۷۹۳.

علاوه بر گروه کوک، هنرمندان رقص مادام یلنا آوادسیان و سرکیس جامبازیان در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ کارهایی با موضوعات مشابه اجرا کردند. پس از مهاجرت به ایران در دهه‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰، هم یلنا و هم جامبازیان در ایران مدرسهٔ رقص تأسیس کردند و باله و رقص‌های متنوعی از مناطق گوناگون شوروی و اروپای شرقی را آموزش می‌دادند. آنها رفته‌رفته رقص‌های "ملی" ایران را به فهرست‌های برنامه‌های خود اضافه کردند و تا دههٔ ۱۳۴۰، رقص‌های محلی ایرانی نیز جزو برنامه‌شان شد. گل شیراز یکی از طراحی‌های یلنا، ملهم از زندگی حافظ، بود.[۳۳]

سرکیس جامبازیان یکی از حامیان مؤثر رقص ایرانی در قالب هنر "ملی" بود. او که بنیادگذار گروهی برای اجرای آواز و رقص ایرانی نیز بود، در کنار برنامهٔ اجرایی رقص‌های کلاسیک غربی، رقص‌های محلی و ملی را نیز به صحنه آورد. جامبازیان که خود را ناجی "هنر ملی رقص" و برآورندهٔ آن از جایگاه "پست" و "سرگرمی مبتذل" می‌دانست،[۳۴] درصدد احیای رقص‌های ایران برآمد و به این منظور، به دنبال صحنه‌ای کردن آنها با پوینت (کفش باله) و ترویج آنها به شیوه‌ای دسترس‌پذیر برای مخاطبان جهانی بود.[۳۵] گروه جامبازیان در چند فیلم سینمایی هم اجراهایی باله‌وار انجام دادند که از آن جمله بودند خواب‌های طلایی (۱۳۳۹) و دختری از شیراز (۱۳۴۳).

لیلی لازاریان متولد ایران و تحصیل‌کردهٔ اروپا نیز در تهران آکادمی باله داشت و در آنجا سبک‌های متفاوت رقص، از باله تا تانگو و پاسادوبل، را تدریس می‌کرد. رقص‌های دونفره که به رقص‌های اروپایی شناخته می‌شدند، در دهه‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰ در ایران بسیار مورد توجه بودند. لازاریان همچنین باله‌هایی با مضامین ایرانی طراحی کرد که قلب مادر، بر اساس شعری از ایرج‌میرزا، یتیم، بر اساس شعری از پروین اعتصامی و بالهٔ تخت جمشید از آن جمله‌اند.[۳۶]

سازمان بالهٔ ملی ایران را که با نام آکادمی بالهٔ ایران آغاز به کار کرد، هایده آخوندزاده و نژاد احمدزاده، از اعضای سابق گروه کوک، در ۱۳۳۵ تأسیس کردند. این نخستین سازمان رسمی رقص در ایران تحت نظارت ادارهٔ هنرهای زیبا بود. این گروه علاوه بر باله، رقص‌های "باستانی و فولکلور" را نیز با هدف تجسم بخشیدن به ادبیات و تاریخ ایران به صحنه

[۳۳] "هرگز فراموش نمی‌کنم،" اطلاعات بانوان، شمارهٔ ۲۰۹ (۱۱ اردیبهشت ۱۳۴۰)، ۴ و ۶۵.

[۳۴] ایرج نبوی، "استاد جانبازان،" آفرین، شمارهٔ ۱ (۵ آبان ۱۳۳۳).

[۳۵] "جشن هنرستان بالهٔ تهران،" صبا، شمارهٔ ۹ (۱۷ خرداد ۱۳۲۹)، ۲۱.

[۳۶] ژانت لازاریان، دانشنامهٔ ایرانیان ارمنی (تهران: مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها و انتشارات هیرمند، ۱۳۸۲)، ۴۰۵.

قطعهٔ مینیاتورهای ایرانی، برگرفته از یکی از بروشورهای سازمان بالهٔ ملی ایران.

می‌برد.[۳۷] وظیفهٔ این گروه که وابسته به کمک وزارت فرهنگ و هنر بود، علاوه بر اجرای برنامه در ایران، نمایش هنرهای ملی ایران به میهمانان عالی‌رتبهٔ خارجی هم بود.[۳۸]

رپرتوار ایرانی سازمان دربردارندهٔ آثاری همچون گردآفرید، الهام‌گرفته از شاهنامه فردوسی؛ مینیاتورهای ایرانی، بر اساس این سبک نقاشی؛ دلبران (۱۳۴۸)؛ رویا (۱۳۴۸)، داستانی تخیلی در دربار صفوی؛ و رونما بود که همگی ترکیبی از مایه‌های رقص ایرانی همراه با کمی حرکات بنیادی باله بودند. با اینکه در بیشتر رپرتوار باله‌های اروپایی این گروه رقصندگان، هنرمندان میهمان خارجی نقش اول را ایفا می‌کردند، بالهٔ بیژن و منیژه (۱۳۵۴)، بر اساس داستان عاشقانه‌ای از شاهنامه، نقطهٔ عطفی بود که در آن نقش‌های اصلی را خود سولیست‌های ایرانی ایفا کردند. از ۱۳۴۲ تا ۱۳۴۹، اعضای سازمان به منظور اجرای رپرتوار موسیقی، آواز و رقص به کشورهایی چون افغانستان، پاکستان، ایتالیا، شوروی، لهستان، مراکش، ژاپن و کانادا مسافرت کردند.[۳۹]

[۳۷] "من بهترین دست باله را از ایران به دنیا خواهم فرستاد،" اطلاعات ماه، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۱۲ (تیر ۱۳۳۶)، ۲۶؛ پری اباصلتی،"کمپانی رقص،" اطلاعات بانوان، شمارهٔ ۲۰۵ (۱۴ فروردین ۱۳۴۰)، ۴ به بعد.

[38] Robert De Warren, "The National Ballet of Iran," *Dancing Times* (March 1968), 299.

[39] Haideh Ahmadzadeh, *My Life as a Persian Ballerina* (Self Published, 2008).

به صحنه بردن رقص‌های ملی برای به نمایش گذاشتن هنر و فرهنگ ایرانی در بُعد ملی و بین‌المللی به زودی از مسئولیت‌های سازمان ملی فولکلور وابسته به وزارت فرهنگ و هنر دولت پهلوی نیز شد که در ۱۳۴۶ با هدف "حفظ گنجینهٔ ملی در رقص، موسیقی و مراسم آیینی" ایجاد شده بود.[۴۰] رقصندگان این سازمان در هنرستان رقص‌های ملی و محلی آموزش می‌دیدند که موسسه‌ای وابسته به سازمان ملی فولکلور بود. علاوه بر صحنه‌ای کردن رقص‌های محلی، سازمان گسترده‌ای از رقص‌های ملی را بازسازی و اجرا می‌کرد، از جمله رقص‌های دربار قاجار و صفوی و همچنین هفت پیکر (۱۳۵۱) که نمایشی از داستان عشق بهرام، پادشاه ساسانی، بر اساس اقتباسی از اثر نظامی بود. دیگر اجرای باله‌گون این سازمان سیمرغ بود که جنگ میان فرشته و اهریمن و نیز افسانه‌های عاشقانهٔ ادبی ایران مانند عشق شمع و پروانه و گل و بلبل را به تصویر می‌کشید.[۴۱] این گروه مرتباً در تالار رودکی، معتبرترین سالن اپرای ایران که ۱۳۴۶ بنا نهاده شد، برنامه اجرا می‌کرد. علاوه بر ارائهٔ رقص ایرانی برای سیاستمداران و اتباع عالی‌رتبهٔ خارجی و داخلی، این گروه به قصد نمایش فرهنگ ایرانی به کشورهای انگلیس، ترکیه، پاکستان و ایالات متحد امریکا نیز سفر کرد.[۴۲]

بالهٔ ملی پارس هم، که در ۱۳۴۵ با همت عبدالله ناظمی بنا نهاده شد، مضامین ادبیات کلاسیک ایران را به عنوان بالهٔ ملی به رقص می‌کشید. برخی از اجراهای این گروه عبارت بودند از مرد پارسا و خشت‌زن بر اساس حکایتی از سعدی و شیخ صنعان و دختر ترسا بر اساس شعری از عطار.

در روند حرفه‌ای شدن رقص به مثابه رشته‌ای هنری، واژهٔ "رقصنده" به کار گرفته شد که رقص "هنری" رقصنده که فردی آموزش دیده بود، در جایگاهی والاتر از رقاصهٔ کاباره‌ها و کافه‌ها و متفاوت با آن معرفی شود. تداعی‌های منفی همراه با واژه‌های "رقاص" و "رقاصه" خصوصاً از دههٔ ۱۳۳۰ به بعد و با رواج ژانر تجاری فیلم‌فارسی افزایش یافته بود که از تصویر "شهوانی" رقاص کاباره برای افزایش فروش فیلم استفادهٔ بسیار می‌کرد.

هرچند شرایط برای اجرای عمومی رقص بعد از انقلاب تغییر قابل ملاحظه‌ای کرد، طراحی به سبک "رقص‌های ملی" تا به امروز ادامه دارد. در حالی که تمرکز اصلی این

[40] "Mahalli Dancers of Iran," Tour of the United States of America, Opening at the Kennedy Center for Performing Arts, Washington D.C., 1-2 September 1976, Souvenir Program.

[41] پری صفا، "سازهای ایرانی به زبان جهانی سخن می‌گویند،" رودکی، سال ۴، شمارهٔ ۴۱ (اسفند ۱۳۵۳)، ۸.

[42] "Antalya Festivali Yarin Başliyor," *Takvim* (31 May 1973); "Preserve Folklore Before it is Lost," *Pakistan Times* (14 April 1974).

رقاص دورهٔ پهلوی، برگرفته از آرشیو آیدا مفتاحی.

مقاله بر دورهٔ پیش از انقلاب است، نگاهی گذرا به حرکات نمایشی پس از انقلاب—معروف به حرکات موزون—نشان می‌دهد که موضوعاتی با مضامین ملی هنوز محبوب‌اند. از آن جمله‌اند نیایش سیمرغ (۱۳۸۱) با طراحی و کارگردانی فرزانه کابلی و هفت اقلیم (۱۳۸۲) و زال و رودابه (۱۳۸۸) از نادر رجب‌پور که هر دو این هنرمندان تأثیرگذار از اعضای اصلی گروه پیش از انقلاب سازمان ملی فولکلور هستند. گرایش نمایشی دیگری که پس از انقلاب به صحنه برگشت اپرت است که به‌خصوص در آثار کارگردان نامدار تئاتر پری صابری دیده می‌شود که موسیقی، شعر، رقص و تئاتر را بر اساس موضوعات ادبی ایران پیوند می‌دهد.[۴۳] از این آثار می‌توان به بیژن و منیژه (۱۳۷۶) بر اساس شاهنامه، شمس پرنده (۱۳۷۹)، لیلی و مجنون (۱۳۸۵)، هفت‌خوان رستم (۱۳۸۸) و نیز رستم و اسفندیار (۱۳۸۹) اشاره کرد. در خارج از کشور نیز تماشاگران ایرانی گه‌گاه و در اعیاد و مراسم خاصی به تماشای مینیاتورها یا پهلوانان ایرانی چون آرش و رستم در حال رقص می‌نشینند که با صحنه‌ای کردن عناصر ملی[گرایانه] برای لحظاتی غرور و افتخار ملی را در آنان برمی‌انگیزاند.

[۴۳] "پری صابری با هفت‌خوان رستم می‌آید،" اعتماد ملی (۲۸ خرداد ۱۳۸۸)، ۷.

زیست‌سیاست صحنهٔ ملی

پیدایش سوژه‌های چندگانهٔ رقص

بدن رقصندهٔ صحنهٔ تئاتر ملی‌گرای قرن بیستم ایران را می‌توان در پرتو زیست‌سیاست حاکم بر صحنهٔ تئاتر تحلیل کرد. چنان که پیشتر گفته شد، بازیگران زن در صحنهٔ نوگرای تئاتر و موسیقی اوایل قرن بیستم ایران جایی نداشتند و مردان زن‌پوش نقش زنان را بازی می‌کردند. با این همه، فضای مدرن نمایش که در جستجوی نظام جدیدی برای جامعه بود، به مرد زن‌پوش و نمایشگری نامعلوم جنسیتی‌اش رضایت نمی‌داد. نوشتهٔ خان‌ملک ساسانی، نویسنده و منتقد تئاتر، در ۱۲۹۲ این نارضایتی را نشان می‌دهد: "این نکته را هم یادآوری می‌کنیم که تا زنان در تئاتری بازی نکنند، نتیجهٔ مطلوبه حاصل نمی‌شود. پس بایستی مثل اسلامبول زنان ارمنی و اسرائیل اجیر کرد تا رُل زنان ظریف را مردان نخاله بازی نکنند."[۴۴] چنین برخوردی در مقالهٔ مرتضی مشفق کاشانی هم دیده می‌شود که در آن از علاقهٔ مردان ایرانی به مردان زن‌پوش به سبب عدم حضور زنان روی صحنه شکایت کرده بود.[۴۵] در عین حال که در عرض چند سال تعدادی بازیگر زن ارمنی و خارجی غیرمسلمان در چندین نمایش بازی کردند، این نارضایتی‌ها در رسانه‌ها تا ۱۳۱۰ نمایان بود. منتقدی دربارهٔ فرشتهٔ امید، نمایشی که مبلغ تحصیل زنان بود، به کارگردانان توصیه کرد اول سعی کنند زنانی غیرمسلمان (مادام‌ها) را به کار گیرند و فقط در صورتی از زن‌پوش استفاده کنند که این زنان ناسازگاری یا رفتاری ناشایست نشان دهند.[۴۶] توصیف خان‌ملک ساسانی از زن‌پوش به "مرد نخاله" و جایگزینی بازیگران زن به جای آن در اوایل قرن بیستم در تئاتر نوین ایران را می‌توان در پرتو بحث افسانه نجم‌آبادی دربارهٔ عادی‌سازی هویت‌های دوگانهٔ جنسیتی (heteronormalization) در حوزهٔ عمومی به منزلهٔ فرآوردهای از فرایند "رسیدن به مدرنیته" تحلیل کرد.[۴۷] او در زنان سبیلو، مردان بی‌ریش که کتابی ارزنده

[۴۴] خان‌ملک ساسانی، "نمایش در تئاتر ملی،" آفتاب (۱۰ ذیقعده ۱۳۳۱)، ۳، در کوهستانی نژاد، گزیدهٔ اسناد نمایش، جلد ۲، ۲۹.

[۴۵] مرتضی مشفق کاشانی، "معارف در ایران: تئاتر و موسیقی،" ایرانشهر، سال ۲، شمارهٔ ۵ و ۶ (اسفند ۱۲۹۲)، در حسین کاظم‌زاده ایرانشهر، مجلهٔ ایرانشهر (تهران: انتشارات اقبال، ۱۳۶۳)، ۳۲۸ و ۳۳۴-۳۳۶.

[۴۶] میرحسین شباهنگ، "فرشتهٔ امید،" اطلاعات، شمارهٔ ۱۱۵۸ (۲۰ مهر ۱۳۰۹)، ۳.

[۴۷] به گفتهٔ افسانه نجم‌آبادی، جزو چیزهای غیرعادی که سیاحان و جهانگردان در میان مردم ایران می‌دیدند رفتار و درآمیزی بعضی مردان در عرصهٔ عمومی بود که به نظر هم‌جنس‌گرایانه می‌آمد. ایرانی‌ها با خصوصی کردن رفتارهایی با نمود هم‌جنس‌گرایانه خود را با دوگانهٔ جنسیتی غربی‌ها تطبیق می‌دهند. نجم‌آبادی از تغییر در نحوهٔ ترسیم انسان‌ها در دورهٔ قاجار و در نماد شیروخورشید صحبت می‌کند. دیگر تغییرات شامل جلوگیری از رقص [پسر]بچه‌های رقاص و تأکید بر ترسیم نمادهای مردانه مانند سبیل است. بنگرید به

در زمینهٔ تاریخ‌نگاری جنسیتی است، به بی‌ارتباط بودن دوگانهٔ جنسیتی مرد و زن در بافت جامعهٔ ایران قبل از قرن بیستم اشاره می‌کند و با تأکید بر حضور هویت‌های دیگر جنسیتی مانند امرد و مخنث در فضای عمومی ایران پیشامدرن، حذف آنها از انظار را ناشی از تعامل میان ایرانیان و اروپاییان بعد از قرن شانزدهم و به‌خصوص در طول قرن نوزدهم می‌داند. وقتی جامعهٔ ایرانی بر اثر حضور و عکس‌العمل سیاحان اروپایی فهمید که رفتارش در خصوص درآمیختن مردان در حوزهٔ عمومی از نظر بیگانگان به هم‌جنس‌گرایی و عقب‌ماندگی تعبیر می‌شود؛ این سنگینی نگاه تماشاگر بیگانه منجر به عادی‌سازی هویت‌های دوگانهٔ جنسیتی کنونی شد. این روند در صحنهٔ نمایش مدرن ایران نیز آشکار است: زن‌پوش با هویت جنسیتی نامتعارفش که نشان از "زنانگی" داشت و با "تصور" فردیت مدرن ناهم‌خوان بود و بدنش جامعهٔ مدرن را بازنمی‌نمایاند رفته‌رفته از صحنه حذف شد.

با آنکه در اوایل قرن بیستم چندین بازیگر زن غیرمسلمان عموماً مهاجر به محیط تئاتری جهان‌وطن تهران پیوستند تا جایگزین زن‌پوشها شوند، حضور زنان بر صحنهٔ عمومی با حضور پری آقابایف، بازیگر ایرانی‌ــارمنی، پررنگ‌تر شد. تماشاگران که به آقابایف لقب پری داده بودند، او را برای بازی در نقش‌های مختلفی، از جمله در پریچهر و پریزاد، تحسین می‌کردند و غالب این تماشاچیان نیز مردان بودند.[۴۸] به سبب بازی در اپرت الهه، که در آن در نقش الههٔ گل‌ها می‌رقصید، روزنامه‌ای او را "فرشتهٔ بهشت که هیچ لکه‌ای بر سفیدی‌اش نیست" توصیف کرد. هرچند غیرمسلمان بودن او عاملی برای به صحنه آمدنش بود، بخشی ازموفقیتش را مرهون آموخته‌هایش در زمینهٔ اپرا و باله در اروپا بود که موجب مهارت‌های بدنی و حرکتی نوین او شده بود.

شهرت و ستایشی که آقابایف یافت و جایگاه او در مقام بازیگر زن غیرمسلمان و "غیرخودی" که از توجه و تحسین مخاطبانش برخوردار بود، با توصیف توکلی طرقی از نحوهٔ نگاه جهانگردان ایرانی اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم به زنان "فرنگی" کاملا هم‌خوان است. با توصیف زنان "فرنگی" به پری وفرشته، مسافرانی که به نمایش زیبایی و جلوه‌گری زنانه در ملأ عام عادت نداشتند، حضور بدنی زنان ناپوشیدهٔ اروپایی را نشانی از"ترقی" آن کشورها می‌دانستند. زنان فرنگی که بافرهنگ و تحصیل‌کرده

Afsaneh Najmabadi, *Women with moustaches and men without beards: Gender and sexual anxieties of Iranian modernity* (Berkeley: University of California Press, 2005).

[۴۸] "پری در میان گل‌ها،" شفق سرخ، شمارهٔ ۴۶۹ (۱۸ اسفند ۱۳۰۴)، ۴، در کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد نمایش، بخش ۲، ۲۲-۲۳.

نیز انگاشته می‌شدند، در واقع "آیندهٔ" آرمانی زنان ایرانی را تجسم‌پذیر می‌کردند.[۴۹] در وضعیتی مشابه، حضور این زنان "غیرخودی" غیرمسلمان در عرصه‌های نمایش هدف توجه و نگاه تماشاگران مذکر بود: در فضای تئاتر نوگرایی که ایده‌های مدرنیته و ملیت در آن به گستردگی تجربه می‌شد، بدن بازیگران زن غیرمسلمان بر صحنه به مثابه آینده و "خود ایدئال" زنان ایرانی تلقی می‌شد.

حضور زن‌پوش یگانه معضل جنسیتی در محیط هنری تجددگرای اوایل قرن بیستم نبود. در عین حال که زنان غیرمسلمان از اواخر عصر قاجار بر صحنهٔ عمومی ظاهر شده بودند، همچنان مقاومت شدیدی در برابر حضور زنان مسلمان در عرصه‌های نمایش، نه فقط در مقام بازیگر که حتی در جایگاه تماشاچی، وجود داشت. همچنین، حساسیت‌های مشابهی هم در برابر نمایش‌های عمومی مختص تماشاچیان زن بروز می‌کرد.[۵۰] فشارها فقط از طرف جامعه وارد نمی‌شد و دولت هم ظاهراً با حضور پُررنگ بازیگران زن مسلمان مخالفت می‌کرد. برخی اسناد ادارهٔ نظمیهٔ اواخر قاجار نشان می‌دهد که دولت برای صدور ویزا به یک بازیگر مسلمان از باکوی آذربایجان به منظور ورود به ایران در ۱۳۰۵ تردید داشته است.[۵۱] وقتی سرانجام ویزای مشروط صادر می‌کردند، نظمیه به وزارت خارجه نوشت:

> استحضاراً معروض می‌دارد مطابق عادات و قوانین مذهبی و وضعیت امروزه، نسوان مسلمه اعم از تبعهٔ داخله و خارجه را نمی‌توان اجازه داد که در داخلهٔ مملکت و مجامع عمومی به دادن نمایش کنسرت اشتغال نمایند، ولی در مجالس منحصر به نسوان نمایش دادن آنها چندان اشکالی نخواهد داشت.[۵۲]

محدودیت‌های مشابهی برای شرکت زنان مسلمان در فضاهای هنری وابسته به دولت در نامه‌های مبادله‌شده بین سردبیر روزنامهٔ شفق سرخ و قمرالملوک، خوانندهٔ روزنامه، در ۱۳۰۲ آشکار است. قمرالملوک با انتقاد از مؤسسهٔ نوبنیاد مدرسهٔ عالی موسیقی به سبب سیاست‌گذاری آنها در نپذیرفتن زنان مسلمان، مدعی بود اگر بر طبق مبانی اسلامی آموختن موسیقی اشکال دارد، پس مردان هم باید از فراگیری موسیقی منع شوند. او با اشاره به بی‌کفایتی ایرانیان ترقی‌خواهی همچون علینقی وزیری، بنیادگذار مدرسهٔ

[49] Mohamad Tavakoli-Targhi, *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism and Historiography* (New York: Palgrave, 2001), 54-55.

[۵۰] فیروزآبادی، "مقام منیع ریاست وزارت دام اقباله (۲۰ تیر ۱۳۰۵)،" در میرانصاری و ضیایی، گزیدهٔ اسناد نمایش، ۵؛ مدرس، "حضرت مبارک آقای رئیس‌الوزرا (۲۴ ذیحجه ۱۳۴۴)،" در میرانصاری و ضیایی، گزیدهٔ اسناد نمایش، ۸-۹.

[۵۱] کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد نمایش، بخش ۲، ۳۰۰-۳۰۵.

[۵۲] "پاسخ مجدد نظمیه به درخواست هنرمند بادکوبه‌ای (۱۸ اسفند ۱۳۰۴)،" در کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد نمایش، بخش ۲، ۳۰۴-۳۰۵.

موسیقی، و میرزادهٔ عشقی شاعر و نمایشنامه‌نویس در زمینهٔ ارتقای شرایط اجتماعی زنان، معترض بود که از حضور زنان هم‌عصرش کمتر در فعالیت‌های اجتماعی استقبال می‌شود تا اسلافش که می‌توانستند در تجمعاتی همچون تعزیه و روضه شرکت کنند.[۵۳] سردبیر روزنامه در پاسخ به قمرالملوک چنین می‌نویسد:

> صحیح است در کلیهٔ احکام شرعی زن و مرد شریک یکدیگرند و اگر موسیقی حرام باشد برای هر دو حرام است، ولی از طرف دیگر تعلیم موسیقی از طرف یک مرد به زن‌ها در جامعهٔ ما چندان زیبنده نیست و به علاوه باید این نکته را ذکر کرد که فساد اخلاق مردها و جلافت بعضی از زن‌ها رفته‌رفته باعث این شده است که اجتماع زن و مرد ممنوع شود و شما زنان معین‌البکاء را ترجیح دهید، ولی منع زن‌ها از اینکه برای خود سینما بدهند بدون شرکت مردها به کلی بی‌منطق است.[۵۴]

همچنین، تلقی مشابهی در یک آگهی نمایش کمدی ایران در ۱۳۰۷ دیده می‌شود که اعلام می‌کند زنان بی‌عفت و مردان بی‌بندوبار اجازهٔ ورود به سالن برنامه را ندارند.[۵۵] موضوع نظم عمومی را می‌توان در بحث سیروس شایق دربارهٔ "بهداشت" اجتماعی در اوایل قرن بیستم ایران پی گرفت.[۵۶] نگرانی از افزایش فساد در جامعهٔ شهری در اماکن عمومی و اجتماعات منجر به حساسیت و تردید به محیط‌های تفریحی و احساس نیاز به تأدیب شرکت‌کنندگان شد.

به‌رغم مقاومت اولیه در برابر اجراهای نمایشی مختص مخاطبان زن، انجمن‌های زنان در طول دههٔ ۱۳۱۰ و بعد از آن نمایش‌های اخلاقی را به صحنه می‌بردند که در آنها زن ایدئال ایران مدرن ستایش و از "سنت‌های کهنه" مذمت می‌شد.[۵۷]

تا دهه‌های ۱۳۱۰ و ۱۳۲۰، اکثر نمایش‌های رقص را زنان غیرمسلمان اجرا می‌کردند. نشریات ادواری ملی‌گرا رفته‌رفته رویکرد مطلوبی نسبت به رقص در پیش گرفتند و

[۵۳] "نامهٔ قمرالملوک،" شفق سرخ (دلو ۱۳۰۲)، در مسعود کوهستانی‌نژاد، موسیقی در عصر مشروطه ۲۸۱-۲۸۳.

[۵۴] "شفق سرخ،" شفق سرخ، شمارهٔ ۲۰۷ (۱۴ دلو ۱۳۰۲)، در کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد نمایش، ۲۸۳.

[۵۵] ا. شیبانی، "اطلاعیهٔ شرکت کمدی ایران در مورد فعالیت این شرکت،" اطلاعات، شمارهٔ ۵۶۷ (۷ شهریور ۱۳۰۷)، ۳، در میرانصاری و ضیایی، گزیدهٔ اسناد نمایش، ۲۵.

[۵۶] سیروس شایق دربارهٔ مذمت سرگرمی‌های عامیانه به سبب اشاعهٔ فساد از امراض مقاربتی صحبت می‌کند که منجر به سرکوب امیال سالم و طبیعی جنسی مردان می‌شد و همهٔ اینها در نظر متفکران زمان به خانوادهٔ ایرانی زیان می‌رساندند. بنگرید به
Cyrus Schayegh, *Who is Knowledgeable Is Strong* (Oakland: University of California Press, 2009), 122.

[۵۷] کریم دادگر، "هزارویک مکر،" اطلاعات، شمارهٔ ۱۰۲۵ (۶ اردیبهشت ۱۳۰۹)، ۲؛ دولت‌آبادی، "کانون بانوان تهران (۱۲ دی ۱۳۱۷)،" در میرانصاری و ضیایی، گزیدهٔ اسناد نمایش، ۲۶۳.

خوانندگان زن خود را به رقصیدن در محیط خانه تشویق کردند. این گرایش به سبب نگرانی ملی‌گرایان دربارهٔ وضعیت سلامت بدنی زنان ایران بود که در آن زمان شرط لازم برای ملتی پیشرفته تلقی می‌شد. تأکید اصلی این بود که فقط مادری سالم و تحصیل‌کرده می‌تواند فرزندانی سالم و تربیت‌شده برای آیندهٔ میهن بپرورد.

این نشریات با تبلیغ اهمیت ورزش و آموزش بدنی برای ملت سالم، به تأثیر ورزش بر سلامت جسم و روان تأکید و غالباً به فعالیت‌های زنان در کشورهای "مترقی" اشاره می‌کردند. مجلات ملی‌گرای آن زمان مخصوصاً زنان آلمان و فعالیت ورزشی و هنری آنها را نمونه‌ای از ملتی موفق معرفی می‌کردند که در نژاد "آریایی" با ایران مشترک بود.[۵۸] در این نحوهٔ نگرش، رقص همچون ورزش مناسبی برای زنان معرفی می‌شد که در کشورهای در حال پیشرفت رواج داشت و بنابراین نمادی از تمرین "مدرنیته" در جامعهٔ بود.

نمونهٔ دیگر تلاش‌های ملی‌گرایانهٔ در زمینهٔ رقص به صحنه بردن رقص‌های فولکلور بود. در این روند، رقص‌های محلی ایرانی که با قومیت‌های گوناگون ایران پیوند محکمی داشتند، به منزلهٔ عنصری "اصیل" از فرهنگ ملی ایران بازشناسی و معرفی شدند. با اتکا به این فرض "ناب‌گرایانه" (purist) که فولکلور مناطق روستایی ایران را به علت دوری از مراکز شهری و دشواری دسترسی به قلمرو آنها مصون از "حملهٔ اعراب" می‌دانست، فرهنگ این مناطق بن‌مایهٔ آیینی اصیل نژاد آریایی تلقی می‌شد که نیازمند تحقیقات بیشتر بود.[۵۹] دولت هم با تشویق مطالعات فولکلور و نمایش عمومی آیین‌های محلی از این موضع حمایت می‌کرد.

از اجرای رقص‌های محلی در تهران در دههٔ ۱۳۱۰ شواهدی در دست است،[۶۰] لیکن از دههٔ ۱۳۳۰ به بعد استقبال از این اجراها بیشتر شد و نشریات ادواری نیز گزارش‌هایی از این اجراها منتشر کردند. حکومت پهلوی مخصوصاً از اجرای این رقص‌ها در مکان‌های عمومی دولتی در همهٔ کشور، از جمله پادگان‌ها، کارخانه‌ها و مدرسه‌ها، و حتی در شهرهایی سنتی چون یزد و قم پشتیبانی می‌کرد. این روند تا جایی ادامه داشت که رقص‌های قومی متنوع ایران تحت عنوان کلی "رقص فولکلور" جزء اصلی جشن‌هایی رسمی همچون جشنوارهٔ فرهنگ مردم (۱۳۵۶) و جشن فرهنگ و هنر (۱۳۵۶-۱۳۴۸)

[۵۸] برای مثال بنگرید به "جشن حاصل در آلمان،" ایران باستان، سال ۱، شمارهٔ ۳۵ (۲۲ مهر ۱۳۱۲)، ۴؛ "چگونه در آلمان جشن‌ها و آداب آریایی و ایرانی از نو زنده می‌شود؟" ایران باستان، سال ۱، شمارهٔ ۴۱ (۱۳ آبان ۱۳۱۲)، ۶.

[۵۹] از جمله بنگرید به "ساز و رقص‌های ملی،" موزیک ایران، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۹ (بهمن ۱۳۳۷)، ۹.

[۶۰] "هنرپیشهٔ ده‌ساله،" مهرگان، سال ۶، شمارهٔ ۱۰۸ (۱ فروردین ۱۳۱۹)، ۱۳.

شد که غالباً شامل اجراهای کوتاه موسیقی و نمایشی، ایراد سخنرانی و برپایی نمایشگاه در شهرهای متفاوت ایران بودند.

در عین حال که گروه‌هایی رسمی مانند گروه رقص ملی و محلی سازمان بالهٔ ملی ایران و سازمان ملی فولکلور ایران این رقص‌ها را در ایران و خارج به نمایش می‌گذاشتند، گروه‌های رقص محلی منطقه‌ای از طرف وزارت فرهنگ به جابجای کشور و حتی بسیار دورتر از منطقهٔ اصلی خودشان اعزام می‌شدند تا رقص محلی را به مثابه عنصری از فرهنگ ملی—و نه قومی—ارائه کنند. هرچند ارائه رقص فولکور چون عنصری از "فرهنگ ملی ایران" نشان از تمایل به چشم‌پوشی از ریشه‌های قومی این رقص‌ها داشت، در مقایسه با دیگر وجوه فرهنگ قومی و به‌خصوص زبان، سیاست‌های ملی‌گرایانه در قبال رقص سرکوب‌گرانه نبود و بلکه با ارتقای منزلت رقص آن را چونان کالایی فرهنگی در عرصهٔ ملی معرفی و عرضه می‌کرد.[۶۱]

ملی‌گرایی و گرایش‌های رایج گفتمان رقص در مطبوعات

سه گرایش اصلی در گفتمان رقص عصر پهلوی وجود داشت که می‌توان آنها را در رهیافت‌های طراحی رقص ملی و نحوهٔ ارائه بدن بر صحنه مشاهده کرد. گرایش نخستین که برانگیخته از ملی‌گرایی ادبی رایج بود، شعر فارسی را گنجینه‌ای غنی و منبعی اصیل برای الهام می‌دانست و بهره‌گیری از آن را در همهٔ اشکال هنرهای اجرایی توصیه می‌کرد. بهره‌گیری از شعر و ادبیات فارسی همواره بهترین راه حل برای احیای رقص ایرانی و ارتقای آن به شکل هنری والا به حساب آمده است. نیلا کرام کوک از جمله کسانی بود که برای رسانیدن رقص به جایگاه مقدسش استفاده از شعر فارسی را توصیه می‌کرد.[۶۲] حسن شیروانی، منتقد موسیقی و تئاتر که بعدها رئیس دفتر اپرای تهران شد، با رهیافتی مشابه در ماهنامهٔ نمایش، آمیزه‌ای از شعر فارسی، موسیقی و رقص را راه حلی برای ایجاد نوعی نمایش ملی دانست.[۶۳] ایدهٔ شیروانی یادآور اپرت‌های اوایل قرن

[۶۱] برخوردی دوگانه با هویت‌های قومی در سیاست‌های فرهنگی حکومت پهلوی وجود داشت. با آنکه برخی جنبه‌های فرهنگ فولکلور مثل رقص و موسیقی محلی تشویق می‌شد، حکومت رویکردی منفی به بسیاری از جنبه‌های هویت قومی مخصوصاً زبان و هویت زبانی داشت. مثلاً در نواحی غیرفارس در ایران، شاگردان و آموزگاران حق نداشتند در مدرسه به زبان مادری خود حرف بزنند یا در مدرسه زبان مادری را بیاموزند یا تدریس کنند. برعکس، این محدودیت‌ها در خصوص موسیقی یا رقص بومی اعمال نمی‌شد و بلکه این هنرها اشاعه نیز داده می‌شدند. به زعم من، علت این تفاوت برخورد غیرجدی انگاشتن موسیقی و رقص به منزلهٔ ابزاری سیاسی از طرف دولت بود.

[۶۲] نیلا کرام کوک، "رقص در ایران،" ترجمهٔ حسین‌علی سلطان‌زاده پسیان، ایران و امریکا، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱۱ (آذر ۱۳۲۵)، ۳۳ به بعد.

[۶۳] حسن شیروانی، "هنر ملی نمایش در ایران در قالب رقص و نمایش غنایی و دیگر هنرهای نمایشی،" نمایش، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۶ (اردیبهشت ۱۳۳۶)، ۳۶-۳۸.

بیستم بود. عبدالله ناظمی، بنیادگذار بالهٔ ملی پارس، نیز در گفت‌وگویی با نشریهٔ تلاش اظهار داشت که یگانه راه حل برای ارتقای هنر رقص در ایران توجه به "رقص ملی" و "بالهٔ ملی" است. ناظمی معتقد بود که روایت‌های ادبیِ غنی ایران برای تهیهٔ بالهٔ ایرانی نسبت به محتوای عاریتی از غرب مناسب‌ترند.[۶۴] اخیراً محقق امریکایی، آنتونی شی، به نقل از مصاحبه‌شونده‌اش، استفاده از موضوعات تاریخی و ادبی در تولیدات رقص ایرانی را "کارت سبز رقصیدن" و "راهی برای اعتباربخشی به رقص" دانسته است.[۶۵]

گرایش دیگر مرتبط با رقص در گفتمان مطبوعات ارائهٔ روایت‌هایی تاریخی برای رقص‌های ایرانی بود. بر اساس شواهد باستان‌شناختی و ادبی و سفرنامه‌های اروپاییان، بعضی از روزنامه‌نگاران و پژوهش‌گران تلاش کردند نحوهٔ رقص ایرانیان را در دوران باستان و عصر میانه کشف کنند. این دسته گمانه‌زنی‌های قرن بیستمی دربارهٔ گذشتهٔ دو هزار سالهٔ ایران گهگاه خیال‌پردازانه بود. یکی از نخستین و پُرمراجعه‌ترین گزارش‌های تاریخی بر مبنای مستندات باستان‌شناختی، "تاریخ رقص در ایران" نوشتهٔ یحیی ذکاء است. این مقاله که رقص را در ایران باستان و پیش از باستان پی‌گیری می‌کند، چندین‌بار پیش از انقلاب منتشر شد و هنوز مرجع اصلی برای مقالات پژوهشی و شبه‌تحقیقی در این زمینه است.[۶۶]

نیلا کرام کوک نیز گزارشی از رقص پیش از اسلام در ایران فراهم آورد که الهام‌بخش تعدادی از طراحی‌های رقصش بود.[۶۷] او علت تعصبات و مخالفت با رقص در خاورمیانه را از دست دادن محتوای ملی و دینی رقص در این منطقه می‌دانست.[۶۸] دیگر پژوهشگران و نویسندگان نیز با این باور کوک در خصوص منزلت رقص‌های مذهبی در ایران پیش از اسلام هم‌داستان‌اند.[۶۹]

مجید رضوانی، طراح رقص و بازیگر مقیم پاریس، نخستین تحقیق مفصل دربارهٔ رقص در ایران را در ۱۳۴۱ نوشت.[۷۰] او بارها دربارهٔ شأن والای رقص در ایران باستان سخن گفته است. رضوانی اهمیت مذهبی رقص در عصر هخامنشیان را مفروض می‌گرفت و مدعی

[۶۴] کمال شفیعی، "گفتگویی با عبدالله نظامی پیرامون رقص در ایران،" تلاش، شمارهٔ ۶ (مهر ۱۳۴۶)، ۷۴-۸۰.

[65] Anthony Shay, "Choreographing Persia," *Middle Eastern Forum* (2005, Retrieved April 29, 2009) at http://www.artira.com/danceforum/articles/shay_choreopersia.html

[۶۶] یحیی ذکاء، "تاریخ رقص در ایران،" هنر و مردم، شمارهٔ ۱۸۸ (۱۳۵۷)، ۲-۱۲؛ یحیی ذکاء، "رقص در ایران پیش از تاریخ،" موسیقی، شمارهٔ ۸۶ (۱۳۴۲)، ۲۷-۴۰؛ یحیی ذکاء، "سرگذشت رقص در ایران‌زمین،" نقش و نگار، شمارهٔ ۸ (۱۳۴۱)، ۴۴-۵۶.

[۶۷] کوک، "رقص در ایران."

[۶۸] کوک، "رقص در ایران،" ۴۰۶.

[۶۹] علی اکبربیگی و ایرج محمدی (ویراستاران)، اسناد موسیقی و تئاتر و سینما در ایران: ۱۳۰۰-۱۳۵۷ (تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۹).

[70] Madjid Rezvani, *Le Théâtre et la danse en Iran* (Paris: Maisonneuve et Larose, 1962).

بود که شاهان هم در آن مراسم شرکت می‌کردند. او با ذکر تباری ایرانی برای رقص‌های یونانی، گرایش پژوهشگران ایرانی برای یافتن ریشه‌های تئاتر در یونان را به پرسش می‌گیرد. رضوانی معتقد است که در عصر ساسانی، فراگیری رقص و موسیقی برای شاهزادگان که شأن اجتماعی بالایی داشتند، اجباری بود. او همچنین اظهار می‌دارد که رقصندگان ایرانی عصر ساسانی عموماً به علت مهارتشان در سطح جهانی شناخته‌شده بودند. رضوانی که خود طراح رقص بود، صحنهٔ رقص رکسانا، شاهزادهٔ ایرانی، را به صورتی باله‌وار تشریح کرده است.[۷۱]

نوشته‌هایی دربارهٔ رقص از دورهٔ صفوی و قاجاری در دست است که برخی از آنها تصویری آرمانی از رقصندگان گذشته نشان می‌دهند. نمونهٔ جالبی از این دست شاهد شیراز (۱۳۴۲)، سفرنامه‌ای نیمه‌داستانی از خان‌ملک ساسانی است که در آن از سندی نامشخص برای روشن ساختن وضع رقص در عصر صفوی استفاده شده است. در این گزارش، رقصندهٔ رقص‌های بزمی آن زمان را چنین توصیف می‌کند:

> بایستی که رقاصه جوان باشد. خیلی زیبا باشد؛ بدن متناسب، اندام موزون، پُرمایه و دلنواز، با چشمان درشت و صورتی چون گل. حرکاتش پر از ظرافت، با ضرب اصول مطابقت کند. با مهارت تمام پنجه‌های مهیج سازنده را به خوبی احساس نماید و مثل ابرهای زمستانی که روی دریا کف کرده متموج است، برقصد. جواهر بسیار به خود بزند و از خودش اطمینان داشته باشد.[۷۲]

او به ۱۹ حرکت رقص که نامهایی شاعرانه مثل پروانه، شعله و پیام دارند اشاره می‌کند و غایت مهارت رقصنده را خم شدن به عقب و برداشتن سوزن با پلک می‌داند. روح‌الله خالقی، موسیقیدان نامدار ایرانی، نیز با به کار گرفتن اصطلاح "رقص ملی" تحقیقاتی را در این زمینه ضمن پژوهش‌های تاریخی‌اش دربارهٔ موسیقی صورت داد.[۷۳] او بر پایهٔ چندین نقاشی و سفرنامه رقص در عصر قاجار را بررسی و تعدادی رقصندهٔ زن نامدار را از اوایل قرن بیستم معرفی کرد.[۷۴]

باله اصلی‌ترین موضوع گفتمان رقص در نشریات ادواری تا اواخر دههٔ ۱۳۵۰ بود. در عین حال که نمایش باله از دههٔ ۱۳۰۰ به بعد فراگیر شد، هنوز عنوانی برای گفتمانی گسترده

[۷۱] مجید رضوانی، "پیدایش نمایش و رقص در ایران،" در خاستگاه اجتماعی هنرها، ترجمهٔ منیژه عراقی‌زاده (تهران: انتشارات فرهنگسرای نیاوران، ۱۳۵۷).
[۷۲] خان‌ملک ساسانی، شاهد شیراز (تهران: فردوسی، ۱۳۴۱)، ۸۰.
[۷۳] روح‌الله خالقی، سرگذشت موسیقی ایران (تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۷۸).
[۷۴] خالقی، سرگذشت موسیقی ایران، ۴۷۱-۴۸۶.

لوگوی هفته‌نامهٔ ناهید در سال ۱۳۰۲.

در مقایسه با تئاتر و موسیقی نبود. حضور نمادین ایزدبانو آناهید، به هیئت فرشته‌ای بالدار و ایستاده بر نوک کفش باله در کنار راه آهن، در لوگوی هفته‌نامهٔ ناهید در ۱۳۰۲ از نخستین نشانه‌های بصری باله در مطبوعات بود.[۷۵] اشاره‌ای دیگر به باله نیز در سخنرانی معروف علینقی وزیری در مدرسهٔ عالی موسیقی در ۱۳۰۴ شد که در آن، تئاتر را وسیله‌ای آموزشی، اپرا را وسیله‌ای برای مصورکردن تاریخ و باله را نوعی اپرا دانست.[۷۶]

نوشتن دربارهٔ باله، رقصندگان باله و مؤسسات باله در طول دههٔ ۱۳۱۰ و بعد از آن رایج شد، مخصوصاً از زمانی که رقص شیوه‌ای حرفه‌ای در پیش گرفت. در نشریات ادواری فارسی، باله بیشترین توجه را در میان اشکال رقص و حتی بیشتر از رقص‌های ایرانی به خود جلب کرد. با اینکه بیشتر آثار مرتبط با باله مبتنی بر ترجمه‌هایی از زبان‌های اروپایی بود، تعدادی از نویسندگان ایرانی نیز تلاش می‌کردند که این شکل هنر را با قلم خودشان معرفی کنند و ارتقا بخشند. مثلاً هوشنگ ایرانی مقالهٔ خود را دربارهٔ باله این‌گونه آغاز کرد:

[۷۵] ناهید (۲۲ آبان ۱۳۰۲).
[۷۶] ایوبی، زندگی و آثار علینقی وزیری، ۱۲.

بالت، متشکل‌ترین صور هنری، می‌تواند نبضان آفرینش را تا آنجا که جوشش درونی هنرمند توان داشته باشد با کامل‌ترین نمودهایش به نمایش آورد. این وسیله بیان توانا که به علت همان توانایی‌اش به آسانی شکل نمی‌پذیرد، نیروی خود را از آمیختن چند رشته هنر، که هر کدام در جای خود آشنایی عمیقی با درون دارند، به دست می‌آورد. فرم و توانایی بیان شگرفش عالی‌ترین نمودهای خود را در بالت به نمایش می‌آورد و نه تنها راه دریافت بینایی و شنوایی را پر می‌سازد، بلکه عضلات را نیز به ستایش وامی‌دارد و آفریدهٔ هنرمند را به مستی‌آورترین سیلانی به درون جان‌ها می‌سراید.[۷۷]

نیاز به نهادی ملی برای اجرای باله قبل از تأسیس چنین مؤسسه‌ای در ۱۳۳۵ نیز در نشریات مطرح می‌شد. برای مثال، سرکیس جامبازیان در مقاله‌ای بر اهمیت رقص چونان شکلی از هنر تأکید کرد که در کشورهای "مترقی" دنیا حمایت می‌شود.[۷۸] جامبازیان مخصوصاً بر ضرورت داشتن مؤسسه‌ای ملی برای آموزش باله به ایرانیان اصرار داشت که قابلیت ارائهٔ مفاهیم و نوآوری‌های "ایران کهن و نو" را داشته باشد. احسان یارشاطر، پژوهشگر برجستهٔ ایرانی، با پشتیبانی از جامبازیان او را شایسته‌ترین فرد در ایران برای انجام این پروژه معرفی کرد.[۷۹] ایجاد گروه رسمی بالهٔ ایران برای اجرای روایت‌های ملی را خصوصاً کسانی پیش می‌کشیدند که درصدد توجیه سرمایه‌گذاری دولت در این خصوص بودند؛ هنری که به زعم منتقدین آن "وارداتی" بود.[۸۰] بحث دربارهٔ ظرفیت باله برای به تصویر کشیدن تاریخ و فرهنگ ایران تا سال‌های پیش از انقلاب ادامه داشت. برای نمونه، "بالت در ایران نیز مانند امریکا و کشورهای مترقی دنیا، در عین حال که دارای فرم و تکنیک کلاسیک است، در آن کاراکتر و خصوصیات ملی مشهود می‌باشد."[۸۱]

رقصندهٔ ملی از دیدگاه تطبیقی

رقصندهٔ ملی که بنا بود اصیل، مدرن و هنرمندانه به نظر آید، در عین اشتراک عناصر فرهنگی‌ــحرکتی، خود را از رقص کاباره‌ای رایج و سرگرم‌کننده و از بچه‌رقاص‌های اوایل قرن متمایز (distantiate) می‌کرد.[۸۲] یکی از تمایزات رقص‌های هنری در قرن

[۷۷] هوشنگ ایرانی، "باله،" خروس جنگی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱ (دی ۱۳۲۹)، در سیروس طاهباز (ویراستار)، خروس جنگی بی‌مانند (تهران: نشر فرزانه، ۱۳۸۰)، ۲۲۸-۲۳۶.

[۷۸] سرکیس جامبازیان، "رقص،" خروس جنگی، شمارهٔ ۲ (۱۳۲۹)، ۲۵-۲۸.

[۷۹] احسان یارشاطر، "جامبازیان: استاد باله،" روشنفکر، شمارهٔ ۲۰۳ (۲۰ تیر ۱۳۳۶)، ۲۷.

[۸۰] از جمله بنگرید به جلال ستاری، در بی‌دولتی فرهنگ (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹)، ۵۱-۵۲.

[۸۱] "باله در ایران،" پژوهنده، سال ۱، شمارهٔ ۱ (بی‌تا).

[۸۲] این قسمت بر اساس تحلیل نسخهٔ ویدیویی بعضی از آثار ژانر رقص ملی در آخرین دههٔ عصر پهلوی نوشته

بیستم با تغییر مکانی محل اجرا از محل سنتی روی حوض به صحنهٔ فاخر سبک اروپایی (procenium) در گراندهتل دههٔ ۱۳۰۰ و تالار رودکی دههٔ ۱۳۴۰ رخ داد. بر اساس گزارش فرخ صفوی، روزنامه‌نگار، این انتقال مکانی بر ارتقای رقص به شکل هنری عالی تأثیر بسزایی داشت.[۸۳]

لباس، که از مهم‌ترین نشانه‌های بدنی نمایشگر است، در رقصندهٔ ملی به وضوح پوشیده‌تر از پوشش رقاص نیمه‌برهنهٔ کاباره بود که مخصوصاً سرین و سینه‌هایش را به نمایش می‌گذاشت. لباس رقصندهٔ ملی غالباً الهام‌گرفته از مینیاتورهای ایرانی بود. لباس بچه‌رقاص، چنان که وصف شده است، بسیار شبیه لباس‌های زنان عصر قاجار بود، با آستین‌های بلند و رنگ‌های زنده. در عین حال، پسر بچه‌رقاص می‌بایست موهای سرش را بلند می‌کرد، موی صورتش را می‌تراشید و آرایش می‌کرد.[۸۴]

تمایز دیگر میان رقص ملی و رقص کاباره در نوع موسیقی بود: موسیقی مردم‌پسند تهران، که غالباً با ترانه همراه بود رقاص کاباره و شاید حتی رقص پسر بچه‌رقاص را همراهی می‌کرد، ولی معمولاً برای رقص نخبه‌گرای ملی استفاده نمی‌شد. در عوض، این رقصندگان با موسیقی سنتی و محلی ایرانی و گاه با موسیقی معاصر و کلاسیک اروپایی برنامه اجرا می‌کردند.

در رفتار نیز رقصندگان ملی از نمایشگری جنسیتی اغراق‌آمیز پسر بچه‌رقاص و رقاص کاباره فاصله می‌گرفتند. نمایشگری جنسیتی رقاص کاباره از جانب اکثریت جامعهٔ ایرانی پذیرفته نبود. بچه‌رقاص هم چنین واکنشی منفی برمی‌انگیخته است و اداهای ظریف و جذاب و شهوانی او مثل چشمک زدن و ابرو بالا انداختن برای تجددگرایان معنایی دوجنسیتی داشت. رقصندگان زن و مرد ملی تندرست و با اعتماد به نفس، شاد و فعال و مغرور ظاهر می‌شدند و رفتار صحنه‌ای‌شان تا حد زیادی غیرجنسی بود. مردها در حرکات و رفتار مشخصاً مردانگی نشان می‌دادند، در حالی که در حرکات زن‌های رقصنده زنانگی و جذابیت کنترل‌شده‌ای مشاهده می‌شد.

شده است. این رقص‌ها را گروه رقص ملی اجرا کرد که شامل هفت‌پیکر، قاجار و همچنین رونما بود و در بالهٔ ملی ایران تولیده شده بود. به لحاظ کمیاب بودن فیلم این رقص‌ها، تعدادی از عکس این رقص‌ها را نیز تحلیل کردم که همه به دورهٔ بررسی تعلق داشتند. برای بررسی بعضی رقص‌های کاباره‌ای از فیلم‌های موسوم به فیلم‌فارسی و در گاه از تصاویر زن‌پوش و بچه‌رقاص استفاده کرده‌ام. با آنکه گاهی به رفتار بچه‌رقاص به علت اینکه نزدیک‌ترین پرسونا به صحنهٔ عامیانهٔ سنتی زن‌پوش بود استفاده کرده‌ام، تحلیلم اساساً بر رقصندگان مؤنث متمرکز است.

[۸۳] فرخ صفوی، "رقص در جامعهٔ ما،" ایران آباد، سال ۱، شمارهٔ ۹ (آذر ۱۳۳۹)، ۶۹-۷۲.

[۸۴] جعفر شهری، تهران قدیم (تهران: انتشارات معین، ۱۳۷۱)، جلد ۲، ۵۰-۶۵.

رقصندهٔ ملی در عین حال که حرکاتش برگرفته از رقص ایرانی و از جمله رقص‌های فی‌البداههٔ عامیانه شهری بود، اما شیوه‌ای اسلوب‌گرایانه داشت که با رقص کاباره و رقص بچه‌رقاص فرق می‌کرد. علاوه بر این، از فرهنگ حرکتی ایران و از جمله رقص‌های محلی و آیین‌های ایران نیز استفاده می‌کرد. بسته به مهارت و پیش‌زمینهٔ آموزشی رقصندگان و طراحان، حرکات رقص آراسته‌تر، شکیل‌تر و غالباً تأثیرپذیرفته از باله بود. خطوط بدنی باله، مثلاً چرخاندن مچ‌دست که یکی از عناصر اصلی رقص ایرانی است، در رقص ملی با دست‌ها و بازوهای کشیده‌تری صورت می‌گیرد.

ابداع رقص ملی و رقصندهٔ زن ایدئال مدرن

می‌توان رقص ملی را با مرور خصوصیات رقصندهٔ ملی از منظری تاریخی و مرتبط با جریان‌ها و سیاست‌های زیستی ملی‌گرایانه گونه‌ای ابداعی انگاشت که می‌خواست نیاز به هنر حرکتی ملی والایی را تأمین کند و علاوه بر آن، نوعی بدن ایدئال ملی را بر صحنه و در قالب رقص به نمایش گذارد.

رقص ملی، با اتکا به ایدهٔ سنت ابداعی هابسبام و رنجر،[۸۵] نوعی فرآوردهٔ ملی‌گرایانه است که از متون ادبی، تخیل تاریخی و فرهنگ بومی و مردمی و نمادهای باستان برای آفرینش رقصی مناسب به نحوی سود می‌برد که برآورندهٔ انتظارات و توقعات ایرانی مدرن باشد. به علاوه، رقصندهٔ ملی بر صحنه شخصیتی چندوجهی است که تجسم ایده‌های ملی وسیاست‌های زیستی ملی‌گرایانه در او تناور شده است.

این رقصندهٔ زن ملی سوژهٔ مؤنث ایدئالی است که جذابیت را با نزاکت و عفت در رفتار خود تلفیق می‌کند و عموماً باله را در بدن تندرست و ورزیده‌اش درونی کرده است و در عین حال اصالت در حرکات و مضامین و لباس و موسیقی ایرانی است. با رفتار و حرکات زنانه‌اش، که در تضاد با جنسیت مبهم بچه‌رقاص زن‌پوش است، بر هویت جنسیتی دوگانهٔ ایران مدرن تأکید دارد و با عشوه‌گری کنترل‌شده‌اش خود را از نمایشگری جنسیتی اغراق‌آمیز رقاص کاباره جدا می‌کند. مثل زن آرمانی ادبیات کهن ایرانی است و صفاتی همچون جوانی، چشم شهلا، چهرهٔ زیبا و تن متناسب دارد؛ یعنی همهٔ خصوصیات زیبایی در ادبیات ایران. او تجسم ایران گذشته و باستان از طریق ایده‌های امروزی است که عموماً در مطبوعات ملی‌گرا ابراز می‌شدند.

[۸۵] "Introduction: Inventing Traditions," in *The Invention of Traditions*, eds. Eric Hobsbowm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 1-14.

مدرنیت نهادین او جنبه‌های متفاوت زن ایدئال اساطیری ایرانی را بیان می‌کند که در هیئت گردآفرید، شاهزاده‌خانم هفت پیکر، عاشقی چون لیلی یا فرشته‌ای پاک در نمایش‌های متعدد اوایل قرن بیستم، از نمایش‌های نیلا کرام کوک گرفته تا نمایش‌های حرکات موزون پس از انقلاب، تجلی کرده است. رقصندهٔ زن ملی غایت تجسم زن ایرانی بر صحنه است؛ زنی که زیباشناسی مدرنیته را در تن ورزیده و حرکات باله‌گونه‌اش تصویر می‌کند، چرا که لباس‌ها و حرکاتش نشان از اصالت دارد، نمایشگری جنسیتی زنانه‌اش در وقار و لطافتش متجلی است و این همه هنگام روایت سرگذشت میهن برای تماشاگران واقع می‌شود که ببینند و بیاموزند.