Journal of Iranian Studies
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 20, No. 39, Summer 2021

Morphological and symbolic content analysis of Qarsha Ritual-dramatic movements of the Kurmanjs of Khorasan *

Samane Radfar [1]
Majidreza Moghanipour [2]
Babak Shamshiri [3]

1. Introduction

Regardless of their titles or designations, games and dances have always been an integral part of the culture of Iranian ethnicities, and while preserving their original form and content to some extent, many of them have persisted as paykubi (the Persian word for dance), dhikr, and Sama. Such dances are known as listeks (games) among Kurmanjis in northern Khorasan. For the Kurds of Khorasan, in addition to being a ritual physical exercise, dance is a type of collective game. The main structure and theme of such games are political and social events, passionate epics, historical events, and enchanting emotional fables. Ritual dance and games are one of the most prominent features of the Kurmanji community's identity in Khorasan, which is in serious danger of being forgotten due to various political and cultural reasons, its declining role in people's lives, and the fact that their performance has been limited to domestic and foreign festivals. Therefore, given the oral transmission of this culture and despite the linguistic and cultural gap between the young and old generations, it is essential to carry out studies to preserve such dramatic rituals.

---

*Date received: 24/08/2020 Date accepted: 12/03/2021

1. MA. in Art Research, Department of Art, Shiraz University, Shiraz, Iran. Email: samane68radfar@gmail.com
2. (Corresponding Author) Assistant Professor, Department of Art, Shiraz University, Shiraz, Iran. Email: moghanipour@shirazu.ac.ir
3. Associate Professor, Faculty of Educational Sciences and Psychology, Shiraz University, Shiraz, Iran. Email: bshamshiri@rose.shiraz.ac.ir

2. Methodology

The descriptive-analytical study was an attempt to present the structure of form and content of some dramatic rituals of the Kurmanjis in northern Khorasan, Iran. To analyze their formal structure, the rituals were observed thoroughly, described and categorized, and their different stages of their movements were recorded through photographing, filming, and illustrating them as graphics. In order to analyze the symbolic content of these dances based on the Kurmanji cultural background, Kurmanji music, drama, and folklore scholars and researchers were interviewed as the target population. The interviews were conducted using in-depth and unstructured methods.

3. Discussion

Qarsa games are one of the oldest Kurmanji group or hand-hold dances. Clapping or *qarsaing* is one of the main characteristics of this type of dance that creates a sense of cheerfulness and vivacity. *Qarsa* denotes "clapping", derived from the ancient Persian Dari term "*Qarsak*" (striking the palms of one's hands together repeatedly). These games, which mostly involve moving the hands and upper part of the body and are considered a type of exercise, start with slow movements (one *qarsa*) and proceed to fast and uninterrupted jumping, bouncing, and rotating movements or "twelve *qarsas*". At the end of the game, the players move their legs up and forward swiftly while half-raised. The alternation used to create balance at this stage is so exhilarating that it is referred to as the ancient word "*shelang andaz*" suggesting buoyancy and cheerfulness and its music is also called "*shelangi*" (Javid, 2015, p. 115). Each *qarsa* is one clap; clapping indeed implies that the palms move to strike each other, but barely touch and do not make the clapping sound. In general, more common today among the Kurmanjis of Khorasan are games of one, two, three, six, and twelve *qarsas*. It should be noted that the manner and order of movements in these games slightly vary in different regions (personal interview, Kashmiri, December 30, 2017). This study presented and analyzed "one-*qarsa*", "two-*qarsa*" and "six-*qarsa*" *listeks* (Kurdish dance).

In order to analyze the formal structure of Kurmanji *listeks*, in addition to observing the performances thoroughly and making videos and taking photographs, using Adobe Illustrator, the general structure of *listek* dancers' movements and postures were drawn in a graphic plan. First, the general form of the dances and rotations around the circle, as

well as the dancers' rotations around the dance circle and also around themselves were recorded in an overhead shot, and then the specific movements and postures performed in each game, including hand and leg movements, were illustrated.

Just as the human speech system is a communication tool originating from the existing system in social and cultural structures and organizations, dancing also has its own unique conventional language, which designates elements within the socio-cultural networks of a society. In other words, ritual dance is an arena in which the individual and collective desires, aspirations, and goals are expressed at their highest and most refined levels. The narrative language of ritual dances reflects events from various parts of life (marriage, war, birth, mourning, etc.) that cannot be expressed in words, rather in the conventional signs and symbols associated with such events. This rich and strong symbolism inherent in folk dances necessitates the deciphering of symbols and signs for its interpreters. To understand such a symbolic language, decipher, and make sense of it, it is necessary to obtain a reasonable grasp of the cultural context of a particular folk. Thus, the concepts incorporated in the dance's purpose are achieved through the symbolic language of the dance, that is, the process that goes from perception to knowledge and creates an understanding of a different type of life (different style) in the audience (Fakuhi, 2016, p. 132).

In order to approach the symbolic content of the *qarsa* games, this study first separated the general form of the dances and their specific movements. Then the relationship between forms and movements with the cultural identity and social system of the Kurmanji people was discovered. Data was collected through interviews with researchers and experts in Kurmanji music and folklore, who have published credible studies in this field. Other sources included documented literature that had analyzed the ritual dances of different ethnicities in Iran. Then, from the obtained information, common points and features expressed by the participants in the analysis of dances were obtained as the following six points:

- Circular and rotational movements;
- Counterclockwise movements;
- Snapping fingers;
- *Qarsas* and claps;
- Special feet movements;

- Special head movements.

4. Conclusion

This study investigated the form and symbolic content of *listeks* (Kurdish dance) of the Kurmanjis of northern Khorasan. In the first part of the research aiming to analyze the formal structure of actions and movements in the dances, the steps in each performance were described and then graphical presentation or so-called "note-taking" was carried out for each dance in Adobe Illustrator. The general structure of the actions was drawn as overhead shots, and movements and rotations of each dancer were drawn separately. In the second part aiming to analyze the *listeks*' symbolic content of the actions and movements, and building on data obtained through interviews with researchers and scholars in this field and the experiences of *listek* dancers in each region, the commonalities of the contents were obtained in six categories. It is also worth mentioning that in conducting this part of the research, many commonalities were found between the ritual dances of different Iranian ethnicities, particularly between the Bakhtiari nomads and the Kurmanjis.

Multiple circular or chain-like dances among the Kurmanjis of northern Khorasan start from "one *qarsa*" with slow and gentle movements and rhythms, and proceed to *anaraky* or hand warm-up, and then lead to "two *qarsas*", "*larilari*" or "three *qarsas*", "six *qarsas*", and "twelve *qarsas*", in which the movements of the feet and sitting and standing are done entirely for sports and martial purposes. According to the findings, *listek* is a combination of Kurmanjis' bravery and border guardianship and is rooted in the combat rituals of the people because warfare and combat are an integral part of the cultural identity of the Kurmanjis living in northern Khorasan. Over time, due to their forced migration from their original homeland to the northeastern borders, their religious dance of thanksgiving and praise have given way to multiple dances, all featuring combat actions, movements, and jumps aimed at increasing physical strength.

Keywords: Ritual performance, Listek, Kurmanji, Historical identity

References [**In Persian**]:

- Amani, A. (2005). “Kurdish Dance and Psychotherapy”. ***Psychotherapy bulletin*.** (37-38), 73-89.

- Attari, A. (2013). ***Music of North Khorasan Dances***. (M. A. thesis) Tehran University of Art. Tehran.
- Broyeen Sen, M. (1999). ***Sociology of the Kurds*.** (E. Younesi, Trans.). Tehran: Paniz.
- De Beaucorps, M. (1989). ***Les Symbols Sivants [Siving Symbols]***. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Markaz.
- Eliade, M. (1993). ***Patterns in Comparative Religion*.** (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush.
- Eliade, M. (1989). ***Rites and Symbols of Initiation*.** (N. Zangouei, Trans.). Tehran: Agah.
- Fakuhi, N. (2016). ***Fundamentals of Anthropology*.** Tehran: Ney.
- Ghobadi, A. (2001). "Folklore Kereshmeh Dance". ***Art Periodical*.** (39-40), 66-71.
- Izadi Jeiran, A. & Fayyaz, E. (2011). "Yalali: movement and purpose in an Azerbaijani dance". ***Iranian Journal of Anthropological Research***, (1), 9-34.
- Javid, H. (2015). ***Music of North Khorasan*.** Bojnourd: North Khorasan Art Center.
- Khodami, A. & Rahmani, J. & Sharifi, A. (2012). "Dance, culture, and Religion: An Anthropological Overview of Traditional Dances". ***Iranian Journal of Anthropological Research***, (2), 63-81.
- Mahrou, S. (2010). ***Kurmanji poetry in the Kurmanji maqami music of Khorasan***. (M. A. Thesis). Islamic Azad University, Shirvan Branch.
- Mirnia, S. A. (1999). ***People's culture***. Tehran: Parsa.
- Nasr Ashrafi, J. (2000). "History of Dance in Iran". ***Music Maqam*.** (8), 8-43.
- Payandeh, H. (2006). ***Literary Criticism and Democracy (Essays on lterary Theory and Criticism)***. Tehran: Niloufar.
- Sabetzadeh, M. (2003). ***Dances of North Khorasan***. Tehran: Mahour.
- Sadeghi, Q. (1995). "Theater: An Introduction to Ritual Performance". ***Art Quarterly***, (26), 271-288.
- Salmani Nejad Mehrabadi, S. (2014). "An Analysis of Some Forms of the Mandala Archetype in the Collective Unconscious of Tahereh Saffarzadeh". ***Journal of Literary and Rhetorical Research*.** (7), 38-57.
- Sharifi, A. (2012). ***An Anthropological Study of Qasemabadi Dance*.** (M. A. thesis). Isfahan University of Art.

- Shayegan, D. (2002). ***Mental Idols and Eternal Memory***, Tehran: Amirkabir.
- Taheri, S. (2011). "Dance, Game, and Drama". ***Journal of Performing Arts and Music***, (43), 41-50.
- Tavahodi, K. (2006). ***Kurdish Historical Move to Khorasan in Defense of Iranian Independence***. Vol. 6. Tehran: Vase'.
- Zoka, Y. (1978). "History of Dance in Iran". ***Journal of Art and People***, (16), 188-193.

Interviews:

-Ali Gohartaji (a local, and well-informed about the listek)
-Arash Gharagozlu (Kurmanji music and folklore researcher)
-Hassan Baghjiqi (a descendant of Baghjiqi artist family, a member of Golmohammadi ritual dance band)
-Kalimollah Tavahodi (researcher of Kurmanji folklore, music, and history)
-Mehdi Rostami (researcher on Kurmanji maqami music and ritual dances)
-Seyyed Mehdi Kashmiri (Head of the Department of Performing Arts of North Khorasan, Art Center)

مجلّهٔ مطالعات ایرانی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال نوزدهم، شمارهٔ سی و نهم، بهار و تابستان ۱۴۰۰

تحلیل فرم و محتوایِ نمادینِ حرکات نمایشی ـ آیینیِ قَرسه‌ای کُرمانج‌های شمال خراسان*

سمانه رادفر [۱]
مجیدرضا مقنی‌پور (نویسنده مسئول) [۲]
بابک شمشیری [۳]

چکیده

افکار، اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌ها به عنوان مولفه‌هایِ غیرمادی فرهنگ از دیرباز تاکنون در قالب-هایی مادی همچون رقص، نمایش، بازی و موسیقی نمود پیدا کرده و حفظ می‌شوند. نوعی از حرکات نمایشی - آیینی در میان قوم کُرمانج ساکن در شمالِ خراسان رواج دارد که تحتِ عنوان «لیستِک» شناخته می‌شود؛ این رقص یا بازی را می‌توان به عنوان یکی از نمودهای مهم فرهنگی این قوم برشمرد که خود متاثر از افکار و اندیشه‌ها، سبک زندگی و هویتِ تاریخی کُرمانج‌های این منطقه می‌باشد. هدف پژوهش حاضر، توصیف و تحلیل این رقص‌ها جهت شناخت هر چه بهتر یکی از جلوه‌های شاخص هویت تاریخی این قوم بوده است. بر این مبنا، سوال اصلی پژوهش این گونه شکل می‌یابد که ساختار فرمی و محتوای نمادین حرکات آیینی ـ نمایشی قَرسه‌ای کُرمانجی چگونه است؟ با این هدف و بر اساس فعالیتی کتابخانه‌ای - میدانی، به تحلیل ساختار فرم و محتوای نمادین منتخبی از این لیستِک‌ها پرداخته شده است. بر مبنای نتایج پژوهش لیستِک‌های کُرمانجی چه به لحاظ ساختار و فرم اجرا و چه به لحاظ محتوا، متاثر از هدف مهاجرت این قوم از موطن اصلی خود،

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۰۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۲۲
صص ۱۳۱- ۱۶۱ **(DOI):** 10.22103/JIS.2021.16351.2054

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. samane68radfar@gmail.com
۲. استادیار هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز ، شیراز، ایران. moghanipour@shirazu.ac.ir
۳. دانشیار دانشکده روان‌شناسی و علوم تربیتی، دانشگاه شیراز ، شیراز، ایران.
bashamshiri@rose.shiraz.ac.ir

جهت دفاع و حراست از مرزهای شمال شرقی ایران بوده است؛ به همین منظور، غالبِ حرکات لیستِک‌بازان در این بازی‌ها مُعرّف ماهیتی جنگاورانه و نظامی و با هدف حفظ و تقویت استقامت و نیروی بدنی و قوای جنگی آنها می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: آیین‌های نمایشی، لیستِک، کُرمانج، هویّت تاریخی

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

بازی‌ها و رقص‌ها با هر عنوان و اصطلاحی، همواره حضور خود را در فرهنگ اقوام ایرانی تداوم بخشیده‌اند و بسیاری از آنها، با حفظ برخی صورت‌ها و فرمها تحت نام پایکوبی، ذکر، تواجد و سماع ادامه حیات داده‌اند. واژهٔ رقص، عنوانی است که پس از اسلام در فرهنگ ایرانی رواج یافت؛ در متون و منابع ادبی ایرانی و همچنین در گروه زبان‌های شفاهی مردم نواحی ایران، واژگانی چون بازی، وازی، وازیک یا واژیک با ابعاد و جنبه‌های عام‌تر از رقص، حوزه‌ای نسبتاً وسیع از آیینی توسعه‌یافته را شامل می‌شده‌اند؛ حوزه‌ای که علاوه بر رقص، برخی حرکات شبه ورزشی، حرکات رزمی، پانتومیم، نمایش، شعر و موسیقی در آن جایگاهی مشخص و شناخته شده داشته‌اند (نصر اشرفی،۱۳۷۹: ۸). در میان کُرمانج‌های شمال خراسان این رقص‌ها، لیستِک (بازی) نامیده می‌شوند. این واژه دو معنی دارد: هم به معنی اجرای حرکات موزون و آیینیِ گروهی است و هم به معنای بازی کردن. بنابراین در نزد کُردهای خراسان، رقص علاوه بر حرکات آیینی، نوعی بازی گروهی نیز محسوب می‌شود. وقایع سیاسی و اجتماعی، حماسه‌های پرسوز و گداز، رخدادهای تاریخی و حکایت‌های دل‌انگیز عاطفی، ساختار و درون‌مایهٔ اصلی این بازی‌ها را تشکیل می‌دهند. قوم کُرمانج که به «کُرد شمال» نیز معروف است، امروزه در بیش از ۱۰ کشور جهان پراکنده‌اند و مهمترین سکونت‌گاه‌های آنها عبارتند از: سراسر جنوب و بخش‌هایی از شرق و مناطق مرکزی ترکیه یا کردستان ترکیه، کردستان سوریه، کردستان عراق، ارمنستان و بسیاری از کشورهای آسیای میانه و اروپا که بعضی از آنها جوامع چند صد هزار نفری کُرمانج‌ها را در خود جای داده‌اند.

اما یکی از مهمترین نقاط کُرمانج‌نشین که با استناد آمارها بیش از نیم میلیون نفر از این قوم در آن زندگی می‌کنند، شمال خراسان و شمال شرقی ایران است (برویین سن، ۱۳۷۸). رقص و بازی‌های آیینی یکی از بارزترین شاخصه‌های هویتی جامعهٔ کُرمانج‌های خراسان محسوب می‌شود (امانی، ۱۳۸۴: ۷۹) که به دلایل مختلف سیاسی و فرهنگی و نیز کمرنگ شدن نقش آن در زندگی مردم منطقه و محدود شدن اجرای آن به جشنواره‌های داخلی و خارجی در خطر فراموشی جدی قرار دارد. لذا با توجه به انتقال شفاهی این فرهنگ و با وجود گسست زبانی و فرهنگی که بین نسل‌های جدید و قدیم وجود دارد، لزوم انجام پژوهش‌هایی در جهت حفظ این آیین‌های نمایشی اهمیت زیادی دارد. این پژوهش می‌کوشد با استناد به منابع کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی به تحلیل و بررسی ساختار فرمی و محتوایی رقص‌های آیینی موجود در میان این قوم بپردازد و در جهت فهم بهتر معانی و کارکردهای آن گام بردارد.

۱-۲. سوالات پژوهش

ـ ساختار فرمی رقص‌های قَرسه‌ای کُرمانجی چگونه است؟

ـ محتوای نمادین حرکات و کنش‌ها در رقص‌های قَرسه‌ای کُرمانجی چیست؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

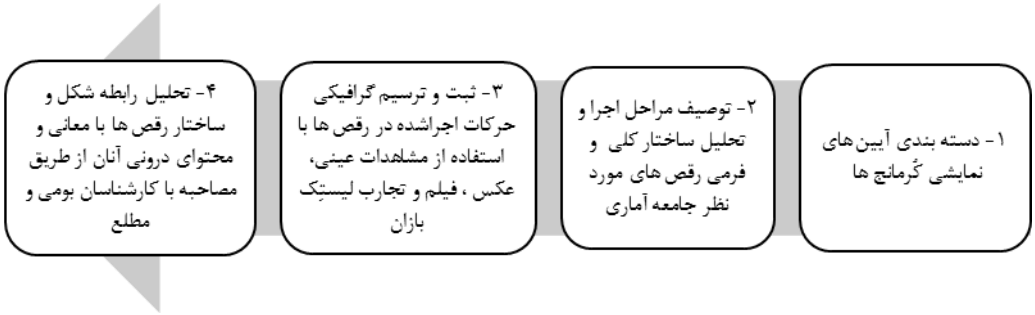
منابع نوشتاری که به طور ویژه به حرکات نمایشی ـ آیینی در خراسان شمالی اختصاص یافته باشد، بسیار اندک است. در برخی از منابع فقط به ذکر نام این حرکات و آیین‌های نمایشی اشاره شده است. به عنوان نمونه میرنیا در کتاب «فرهنگ مردم» (۱۳۷۸) که در آن به بیان آداب و رسوم، عقاید و عادات، مثل‌ها و ترانه‌ها، افسانه‌ها و قصه‌ها پرداخته، در قسمتی که مربوط به فرهنگ عامه مردم خراسان می‌باشد به رقص‌های مردم شمال خراسان از جمله رقص قوچانی، اسفراینی، یک قرسه، دوقرسه و رقص چوبی اشاره می‌کند (میرنیا، ۱۳۶۹: ۱۱۷). با توجه به هدف نویسنده در این کتاب که صرفاً آشنایی با جنبه‌های مختلف فرهنگ عامهٔ مناطق مختلف ایران است، آیین‌های نمایشی یک منطقه، به شکل موردی و تخصصی مورد بررسی قرار نمی‌گیرد و با اشاره‌ای گذرا از آن عبور می‌کند. ثابت‌زاده (۱۳۸۲) نیز که در زمینهٔ ثبت موسیقی و رقص‌های محلی مناطق مختلف ایران آثار زیادی را به انتشار رسانده

است، در معرفی موسیقی مرتبط با رقص‌های شمال خراسان، به شکلی کلی و بسیار مختصر به این رقص‌ها اشاره می‌کند. توحّدی پژوهشگر کرمانج نیز در طی ۶ جلد کتاب تاریخی خود به نام «حرکت تاریخی کرد به خراسان در دفاع از استقلال ایران» (۱۳۵۹)، ضمن شرح و توصیف اتفاقات و روایات تاریخی این قوم، اشاراتی هرچند کوتاه به آیین‌های نمایشی و رقص‌های کرمانج‌ها داشته است. جاوید در تالیفات خود که مربوط به موسیقی شمال خراسان و بخشی‌های این منطقه است؛ اشارات گذرایی به رقص‌های ویژه این منطقه کرده است. وی در «کتاب موسیقی خراسان شمالی» (۱۳۹۴)، ضمن تشریح موسیقی اقوام خراسان شمالی و مجریان آن و شناخت ساز و آلات موسیقی این مردمان به تشریح مختصر رقص‌ها تحت عنوان صحیح آن یعنی بازی‌های موسیقایی می‌پردازد و از آنجایی که در میان اقوام ساکن در خراسان شمالی جمعیت کرد زبان یعنی کرمانج‌ها بر جمعیت ترک‌ها، ترکمن‌ها و تات‌ها غلبه دارد، بنابراین قسمت عمدهٔ این بخش به بازی‌های موسیقایی این قوم پرداخته شده است. در میان پایان‌نامه‌ها نیز می‌توان به پژوهش عطاری (۱۳۹۲) اشاره کرد که به بررسی موسیقی رقص‌های شمال خراسان پرداخته و با استخراج قابلیت‌ها و ظرفیت‌های بالقوه موسیقی رقص‌های شمال خراسان، فضاهای موسیقی بدیعی در حوزه آهنگسازی در فرم‌های موسیقی مبتنی بر الهام از عناصر ساختاری موسیقی مذکور، بدست آورده است.

۱-٤. روش پژوهش

پژوهش پیش رو با روشی توصیفی ـ تحلیلی سعی در معرفی ساختار فرمی و محتوایی بخشی از آیین‌های نمایشی قوم کُرمانج ساکن در شمال خراسان دارد. بدین منظور کارِ تحلیل ساختار فرمی این آیین‌ها با مشاهدهٔ دقیق آنها و سپس توصیف، دسته‌بندی و ثبت مراحل حرکاتشان از طریق عکس، فیلم و نمایش آنها به‌صورت گرافیکی انجام گرفته است. در این مرحله تا حد امکان و دسترسی از تجارب و دانسته‌های بومیان منطقه و لیستِک‌بازان حرفه‌ای استفاده شده است. همچنین به جهت تحلیل محتوای نمادین این رقص‌ها برمبنای زمینه‌های فرهنگی قوم کُرمانج، سعی بر آن بوده تا پژوهشگران و محققان حوزهٔ موسیقی، نمایش و فولکلور کُرمانجی، به عنوان جامعهٔ هدف مصاحبه انتخاب شوند. مصاحبه‌ها به صورت عمیق

(بدون ساختار) جهت شناسایی عقاید، احساسات و نظرات مشارکت‌کنندگان راجع به موضوع پژوهش صورت گرفته است و نیز برای حفظ چندصدایی و استفاده از نظرات مختلف و رعایت اصل حداکثر تنوع سعی شده است که مشارکت‌کنندگان از طوایف متنوع کُرمانج ساکن در شهرهای خراسان شمالی انتخاب شوند. روش نمونه‌گیری در این پژوهش هدفمند است؛ به همین منظور پس از مشورت با لیستِک‌بازان پیشکسوت از میان آیین‌های نمایشی کُرمانج‌های شمال خراسان، «قَرسه‌ها» که جزء بازی‌های دوری یا زنجیره‌ای هستند انتخاب شده‌اند.



تصویر ۱- الگوی مراحل انجام پژوهش (منبع: نگارندگان)

۲. بحث

۲-۱. ریشه‌های مشترک در آیین‌های نمایشی

ریخت‌شناسی نخستین آیین‌های نمایشی نشان می‌دهد که انسان توانسته است در زمانی دراز با توسل به آنها به پرسش‌های پیچیده و هستی‌شناسانهٔ خود پاسخ گوید یا بعدها در شکل‌های موزون‌تر و دراماتیک‌تری آرمان‌هایش را نشان دهد، وحشتش را بیرون بریزد، دودلی‌ها و نبود امکاناتش را بیان کند و از همه مهم‌تر به دنبال آرامش و امنیت و رستگاری باشد؛ به همین سبب، نمایش آیینی در دوره‌های مختلف و جوامع گوناگون و شرایط طبیعی متفاوت، مشاهده می‌شود. این آیین‌های نمایشی با تمامی تفاوت‌های فرمی که برخاسته از تمایزات تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی بوده، دارای بنیان‌ها و ریشه های مشترکی هستند (صادقی، ۱۳۹۱: ۲۷۷ ـ ۲۷۲)، جدول شماره ۱ به برخی از مهمترین این ریشه‌ها اشاره دارد.

جدول شماره ۱. بنیان‌های مشترک آیین‌های نمایشی (منبع: نگارنده، برگرفته از صادقی، ۱۳۹۱)

ریشه‌های مشترک	توضیحات
پالایش	هدف غایی هر آیین و نمایش آیینی، تزکیه و تخلیه روانی است. مقصود تماشاگر تماشا نیست، شرکت کردن است، از بیرون به آن نمی‌نگرد و در درون با آن یکی می‌شود. این‌گونه نمایش‌ها تماشاگر را به نوعی امنیت روانی رهنمون می‌کند و به او آرامش فکر و جلای روح می‌بخشد.
قداست	نمایش آیینی در پی تزریق کردن فکری ثابت و یا تبلیغی نیست؛ بلکه نمایش‌دهندهٔ ارزش‌های رازگونه ماوراءالطبیعه است و می‌خواهد پیش از هر چیز تماشاگر را از قید و قطعیت‌هایش برهاند و او را از قید آگاهی‌های محدودش رها سازد. از این نظر حیطهٔ عمل آن جهان مادی-اجتماعی و روزمره پیرامون ما نیست.
زمان‌ویژه	مراسم یا نمایش آیینی را نمی‌توان در هر زمانی اجرا کرد و از آن‌جا که بسیاری از این مراسم در ارتباط با تولد و مرگ یا معیشت انسان و مهارکردن نیروهای رام‌نشدنی طبیعت است، اغلب در فصل‌هایی خاص چون فصل کاشت یا برداشت، یعنی در بهار و تابستان به اجرا درمی‌آمدند. آیین-نمایش‌های مربوط به فصل‌های کشاورزی غالبا با مرگ و رستاخیز ایزدان نیز هماهنگی داشت .
مکان‌ویژه	اجرای آیین و یا نمایش آیینی بدون مکان خاص امکان‌پذیر نیست. در یونان به‌طور معمول این مکان در جوار معابد مقدس دیونیزوس بود. در ایران تعزیه را در تکایا، مساجد و یا در کنار قبور متبرکه اجرا می‌شود و محیط را پیشتر با علایم و کتیبه‌ها می‌آرایند. در آسیای جنوب‌شرقی نیز در کنار معبدها و اماکن متبرکه نمایش برپا می‌شود و صحنه تئاتر "نو"ی ژاپن اساسًا به معبد بیشتر شباهت دارد تا یک تماشاخانه.
ستایش گذشته	یکی از ویژگی‌های بزرگ آیین‌ها و نمایش آیینی علاوه بر ستایش ایزد یا ایزدان، ادای احترام به قدیسین و ارواح درگذشته است. از همین‌رو نگاه آیین همواره برای ارج‌نهادن به گذشته و تایید دستاوردهای آن است.
نمادسازی	در بسیاری از آیین های نمایشی هر نوع حرکت، رنگ و یا شکل و صدا را نمادین کرده‌اند (نمادسازی تعزیه در رنگ، حرکت و یا قراردادهای صحنه‌ای تئاتر ژاپن و یا ایما و اشارات دست و صورت تئاتر هزاران ساله هند). نمادسازی به نوعی برای به‌دست دادن غلظت معنا و بیان تصاویر و تعابیر ژرف معنوی است. در آیین های نمایشی، رقص و موسیقی، داستان به نمایش درآمده را به زبانی غیرواقع تبدیل و روایت کرده و از طریق عملکرد نمادین خود با بخش تاریک ذهن ما یا جهان ناخودآگاه پیوندهای محکم ایجاد می‌کنند.

۲-۲. لیستِک‌های کُرمانج‌های شمال خراسان

به طور کلی لیستِک‌های کُرمانجی شامل دو گروه می‌شوند: گروه اول لیستِک‌های دوری و زنجیره‌ای است که بیشتر حرکاتشان به صورت متوالی و پشت سر هم اجرا می‌شود. این

دسته شامل هشت بازی یک قَرسه، انارکی، دو قَرسه، شش قَرسه، مادماتی، دوازده قَرسه، شَرنگی و چوب بازی است. گروه دوم بازی‌های منفرد هستند که دارای انواع حرکات دست‌بازی، پابازی می‌باشند. اجرای این حرکات در گذشته برعهدهٔ «عاشق‌ها» بوده که کار نوازندگی آهنگ‌ها را نیز به وسیلهٔ دایره، قُشمه، سورنا و دُهل برعهده داشته‌اند؛ اما امروزه تنها کار نوازندگی ملودی‌ها را انجام می‌دهند و اجرای حرکات را به لیستِک‌بازان جوان‌تر سپرده‌اند. مکانی که لیستِک‌ها در آن اجرا می‌شوند اصطلاحاً «گووَند» (میدان) نام دارد که متناسب با نوع حرکت دایره‌ای لیستِک‌هاست. در گذشته ملودی‌های اجرا شده با این لیستِک‌ها همراه با کلام بوده؛ اما امروزه فقط به نواختن ریتم‌ها بسنده می‌کنند. به طور معمول تمامی لیستِک‌ها با ریتم آرام و سنگین ـ که حکم گرم کردن بدن را داشته‌است ـ شروع شده و با حرکات تندتر و پرجست وخیزتر ادامه می‌یابد (مه‌رو، ۱۳۸۹: ۶۷).

جدول ۲ ـ تنوع بازی‌ها یا آیین‌های نمایشی کُرمانج‌های شمال خراسان (منبع: نگارنده)

انواع بازی‌ها یا آیین‌های نمایشی	اشکال
بازی‌های دوری و زنجیره‌ای	یک‌قَرسه، دو قَرسه، سه قَرسه، پنج قَرسه، شش قَرسه، دوازده قَرسه، انارکی، ماد (ت)ماتی، شلنگی (شرنگی)، چوب بازی
بازی‌های منفرد	توره بازی، باسکی یا بازنی، تخته و کوسه (کوسَن)، لاری لاری، اسب چوبی، هَله هَله، مجسمه، جانُ مَه (جانِ منی)، کوشنِی یا کشتی با چوخه، سربازی، سَمه (ساما) یا سامه، اسفراینی، هنگه بَگان یا خانان، زنگ، بازدَه بازدَه (قالده قالده)، شایان (شاهان)، سلسله

لیستِک‌های دوری و زنجیره‌ای خود شامل ۸ بازی می‌شود: قَرسه‌ها و یکسری بازی تکی که بصورت متوالی و پشت سرهم اجرا می‌شوند و به ترتیب اجرا شامل یک قَرسه، انارکی، دو قَرسه، چپّه راسته یا شش‌قَرسه، ماد(ت) ماتی، دوازده‌قَرسه، شَلنگی یا شَرنگی و چوب-بازی است. بازی‌های قَرسه‌ای از کهن‌ترین رقص‌های دسته‌ای یا دوری کُرمانجی‌ست. دست‌زدن یا قَرسه‌زدن از مشخصه‌های اصلی این رقص‌هاست که حالتی شاد و پرنشاط به

آنها می‌بخشد. قَرسه به معنای همان «کف زدن»، برگرفته از واژهٔ کهن پارسی دری «قَرسک» (کوبیدن دو دست به هم) است. در این بازی‌ها که بیشتر به تحرک دست‌ها و جنبش بالا تنه می‌پردازد و گونه‌ای نرمش به شمار می‌آید، از حرکات آرام (یکه قَرسه) آغاز می‌شود و تا حرکات تند و بی‌وقفه پرشی، جهشی و چرخشی یا «دوازده قَرسه» ادامه می‌یابد و در پایان این بازی، شخص بازیگر در حالی که به‌صورت نیم‌خیز دیده می‌شود، پاهایش را به سرعت به جلو و بالا پرتاب می‌کند. تناوبی که برای ایجاد تعادل در این مرحله به کار برده می‌شود به حدی شورانگیز است که با واژه کهن «شلنگ‌انداز» به معنای شاد و خوش بودن از آن یاد می‌شود؛ موسیقی موبوط به آن را نیز «شِلنگی» می‌نامند (جاوید، ۱۳۹۴: ۱۱۵). هر قَرسه مساوی با یک بار دست بر هم زدن است؛ البته منظور از دست برهم زدن حالتی‌ست که دست‌ها باهم مماس می‌شوند و مانند دست زدن صدایی ندارد. به طورکلی آنچه امروزه نزد اقوام کُرمانجی خراسان بیشتر معمول است، بازی‌های یک، دو، سه، شش و دوازده قَرسه می‌باشد. البته لازم به ذکر است که نحوه و ترتیب اجرای حرکات در این بازی‌ها در هر منطقه تفاوت‌های جزئی دارند (مصاحبه شخصی، کشمیری،۹ دی ۱۳۹۶). این پژوهش به معرفی و تحلیل لیستِک‌های «یک‌قَرسه»، «دوقَرسه» و «شش‌قَرسه» می‌پردازد.

۱. لیستِک «یک‌قَرسه»: یک‌قَرسه به معنی یک بار انگشتان دست را به هم نزدیک‌کردن است. در این بازی، لیستِک‌باز در گووَند بر اساس ریتم و سازی که آن نیز به نام «یک‌قَرسه» معروف است، یک بار دست‌هایش را طوری که سر انگشتان دو دست به‌هم برسد، باهم مماس می‌کند و در هر گوشه گووَند یک بار روی خود را به عقب باز می‌گرداند تا به نفرات پشت سر خود توجهی داشته باشد و به اصطلاح از یاران گووَند غافل نباشد. معمولاً در هنگام بازی یک‌قَرسه، خواننده نغماتی چون «الله زَره زرگره، لارکه جان، ملک‌جان و گوورجان» را که بر قالب عروضی و ریتمی است، اجرا می‌کند؛ البته برای این بازی بالغ بر ۱۵ ملودی دیگر وجود داشته است. این بازی حکم نرمش و گرم کردن بدن را برای انجام بازی‌های پرجست‌وخیزتر بعدی داشته است (قراگوزلو، مصاحبهٔ شخصی، بهمن۱۳۹۶). حرکات پا در این بازی به اصطلاح به صورت «پاریز» است، یعنی قدم‌های

کوچک روی پنجهٔ پا برداشته می‌شود؛ به این صورت که به تناوب یک پا روی پنجه حرکت می‌کند و پای دیگر عمود و صاف روی زمین قرار می‌گیرد. گاهی نیز به صورت ضربدری به راست و چپ قرار داده می‌شوند؛ یعنی پنجهٔ یک پا به تناوب، پشت پاشنهٔ پایِ دیگر قرار می‌گیرد. البته تمام این حرکات هماهنگ با ریتم است و همزمان با گام برداشتن پای چپ دست‌ها برای قَرس‌زدن بالا می‌آیند و همزمان با حرکات پای راست دست‌ها پایین می‌آیند. حرکت به دورِ دایره نیز از سمت چپ به راست است؛ ضمن اینکه هر لیستِک‌باز حین اجرای حرکات پا و دست‌بازی، به دورِ خود نیز می‌چرخد و در حالی که روی خود را خلاف جهت چرخش دایرهٔ رقص کرده است، مسیر را با تکرار همان حرکات قبلی اما این بار عقب عقب طی می‌کند. به‌طورکلی مراحل لیستِک یک قَرسه به شرح زیر می‌باشد:

– این رقص با یک بار قَرس زدن شروع می‌شود. در مرحلهٔ اول دست‌ها از پایین به بالا می‌آیند و به صورت هشتی روبروی صورت مماس می‌شوند؛ یعنی یک قَرس زده می‌شود.

– در مرحلهٔ دوم دست‌ها از طرفین از مچ شکسته و باز می‌شوند.

– در مرحلهٔ سوم همزمان با قَرس زدن یا مماس کردن، دست‌ها به پایین می‌روند.

– بعد از چند بار تکرار حرکت قَرس زدن، بشکن زدن نیز در بین هر قَرس اضافه می‌شود؛ به این صورت که همه برای اجرای حرکت گل و غنچه رو به سوی مرکز دایره رفته و با بشکن زدن و خم کردن یک پای خود از زانو، پنجهٔ پای خود را هماهنگ با بقیه به مرکز دایره می‌رسانند؛ البته پنجهٔ پا به زمین نمی‌خورد؛ سپس با برگشتن از مرکز دایره و یک بار چرخیدن به دور خود دوباره به همان مسیر قبلی می‌چرخند.

تصویر ۲ ـ قَرس زدن (مماس کردن دست‌ها) (منبع: اینستاگرام گروه رقص باربد) تصویر ۳– لیستِک یک‌قَرسه (منبع: همان)

۲. لیستِک «دوقَرسه» (اَلقِشتَک): این بازی در برخی ایلات خراسان شمالی به «بشکن بشکن» نیز معروف است که همان معنای اَلقِشتَک را دارد. «دو قَرسه» به معنای دو بار دست زدن است و به رقص حنایی تربت‌جام می‌ماند که حنا کردن دست را به نمایش می‌گذارد. این بازی تندتر از یک قَرسه است و حرکات پای آن مانند یک قَرسه است (خدامی و دیگران،۱۳۹۱: ۶۷). این رقص به صورت دو نفری یا در برخی موارد بیشتر از دو نفر با دو بار پیش گذاشتن پا و یک بار پس گذاردن پا به ضربی با مضمون «قوچان خرابست، لی‌لو، خانجان به خوابست، جان» اجرا می‌شود. مردان در اجرای این رقص، دست‌ها را دو بار به‌هم می‌زنند و دور هم می‌گردند. گاهی هم مرد و زن با هم می‌رقصند (میرنیا، ۱۳۷۸: ۱۱۶). مراحل اجرای این لیستِک به شرح زیر می‌باشد:

– دست‌ها از پایین به بالا آمده و به صورت متناوب از مچ رو به بالا و پایین می‌شکند، به شکلی که یک بار مچ دست راست به بالا شکسته و مچ دست چپ رو به پایین می‌شکند و بار دوم بالعکس.

– در حرکت بعد حین بالا و پایین آوردن پاها دو قَرس زده می‌شود. یعنی دوباره دست‌ها از پایین به بالا آمده و از ناحیه آرنج خم شده و قَرس زده می‌شود. ضمن این‌که حرکاتِ پا در این بازی نسبت به بازی‌های یک قَرسه ریزتر و نرم‌تر اجرا می‌شود.

– لیستِک‌بازان پس از دوبار قَرس‌زدن دوباره دورِ دایره می‌چرخند و این بار با برداشتن یک گام به جلو و زدن یک قَرس به مرکز دایره نزدیک شده و دوباره با زدن یک قَرسِ دیگر به سر جای خود برمی‌گردند.

– در تکرار دوبارهٔ حرکت بالا این بار هر لیستِک‌باز حین برگشتن سرجای خود یک بار به دور خود چرخیده و دوباره چرخش به دوری دایرهٔ فرضی رقص را از سر می‌گیرند.

تصویر ۴ ـ لیستِک دوقَرسه (منبع: اینستاگرام گروه رقص چیکسای)

۳. لیستِک «شش‌قَرسه» (چپّه‌راسته): این رقص دارای شش ضربه است که سه ضربه «چِرتمَک» (بشکن) آن با چرخش به سمت راست و سه ضربه با چرخش به طرف چپ اجرا می‌شود و در حین ضربه‌زدن بدن کمی به طرفین خم می‌شود. این بازی کاملاً حالت رزمی دارد و به صورت دایره‌وار درحالی که دست‌ها و پاهای بازیگران دارای حرکات هماهنگ و موزون (از چپ به راست و برعکس) بوده با هیجان فراوان اجرا می‌گردد. نحوهٔ بازی به گونه‌ای‌ست که بازیگران به شکلی متناوب یک دور به طرفِ راست رفته و با تغییر حرکات پا، یک دور به طرف چپ به گردش در می‌آیند. در حین این بازی آوازهای زیبایی خوانده می‌شود که از نظر ادبی و وزن شعر و موسیقی، دارای شکل ویژه‌ای است (جاوید،۱۳۹۴: ۱۱۸). نکتهٔ بسیار مهم در این بازی، اجرای دقیق حرکات است که بایستی با مهارت کامل انجام گیرد، در غیر این صورت نظم بازی مختل خواهد شد. مشخصهٔ آن حرکتِ برعکسِ بدن و پای بازیگران نسبت به یکدیگر است که به شکلی مشابهٔ لِی‌لِی اجرا می‌شوند و رقص را از یکنواختی بیرون می‌آورد. حرکتی در میان این بازی انجام می‌گیرد که «گل و غنچه» نام دارد و رقصندگان با یک پای چرخشی و پایی که محور شده به داخل دایره و خارج آن در جا گردش می‌کنند و غنچهٔ گلی را که باز می‌شود به نمایش می‌گذارند (خدامی و دیگران،۱۳۹۱: ۷۲). مراحل اجرای لیستِک شش قَرسه به شرح زیر می‌باشد:

– لیستِک‌بازان حین چرخیدن به دورِ دایره، در مرحلهٔ اول یک بار دست‌هایشان را بالا

آورده و مماس می‌کنند و در مرتبه‌های بعدی گاهی این حرکت را با دست‌زدن انجام می‌دهند.

– در مرحلهٔ دوم به جای قَرس‌زدن، بشکن می‌زنند به این صورت که یکبار به سمت راست حرکت کرده و سه بار بشکن می‌زنند؛ سپس خلاف جهت به چپ حرکت می‌کنند و سه بشکن دیگر می‌زنند؛ ضمن اینکه حین بشکن زدن به تناوب پای راست و سپس پای چپ را به حالت لِی‌لِی خم کرده و بالا می‌آورند.

– در حرکت بعدی لیستِک‌بازان بعد از سه بشکنِ اول به هوا پریده و خلاف جهت حرکتشان فرود می‌آیند و دست می‌زنند.

ـ در گام بعدی آنها دوباره دور دایره می‌چرخند و بعد از دو بار حرکت، سه بشکن را در حالت «گل و غنچه» اجرا می‌کنند؛ یعنی با سه بشکن به حالت غنچه با پای راست به مرکز دایره پنجه می‌زنند و سپس با سه بشکنِ مجدد به حالت گل از مرکزِ دایره دور شده و دوباره روی مسیر فرضی دایره با پنجهٔ همان پا ضربه زده و می‌چرخند.

– لیستِک‌بازان به عنوان حرکت آخر با پرشِ یک گامِ پای چپ با حالت قَرس زدن به حالت گل به مرکزِ دایره نزدیک می‌شوند و دوباره در حین قَرس‌زدن و پرشِ یک گام از مرکزِ دایره به حالت گل باز شده و به سرجای خود برگشته و به مسیر چرخش ادامه می‌دهند.

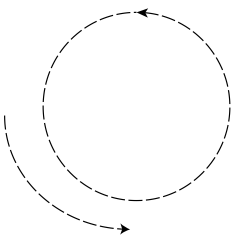
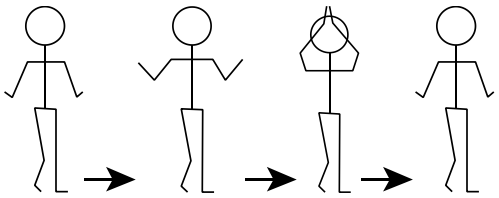
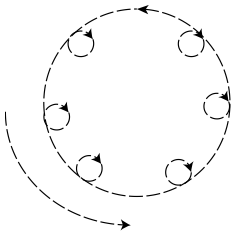
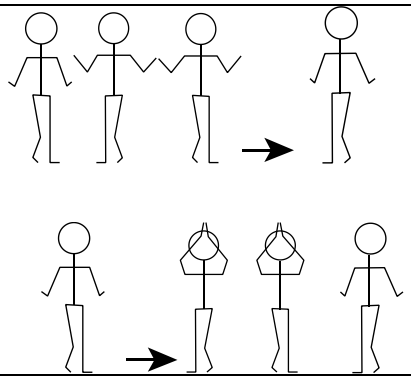
تصویر ۵- حرکت غنچه در بازی شش قَرسه (منبع: نگارندگان)

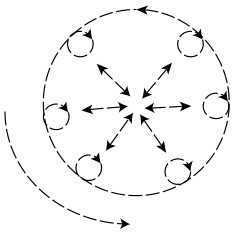
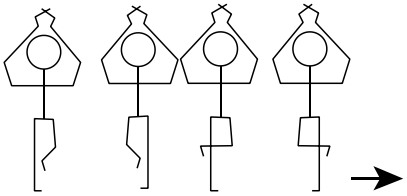
۲-۳. تحلیل ساختار فرمی بازی‌های قَرسه‌ای

تحلیل رقص امری دشوار است و این کار تا نیمهٔ دوم قرن بیستم به دشواری انجام

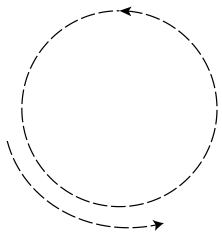
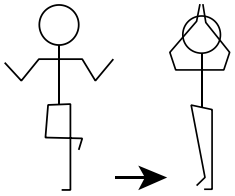
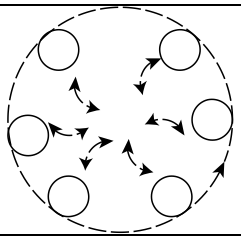
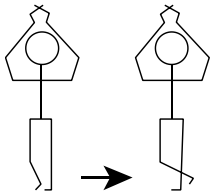
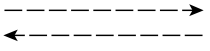
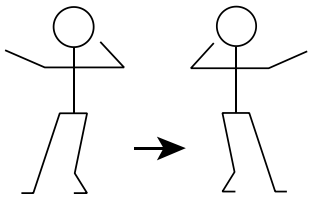
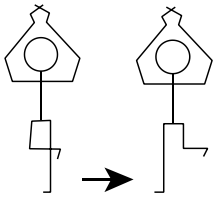
می‌گرفته است. نُت‌برداری صحیح و سریع از رقص در مکان اجرا نیز معمولاً امکان‌پذیر نیست. گاهی در هنگام تحقیق، رقص فقط یک‌بار به اجرا در می‌آید و تکرار آن تا مرتبهٔ بعدی امکان ندارد و گاهی بازیگران رغبتی به تکرار یا نمایش رقص در حضور افراد غریبه ندارند. بر همین مبنا که محققان به ضبط ویدئویی رقص اقدام می‌نمایند (قبادی، ۱۳۸۰: ۶). در این پژوهش نیز به منظور تحلیل ساختار فرمی لیستِک‌های کُرمانجی، ضمن مشاهدهٔ دقیق اجراها و ثبت و ضبط آنها به صورت فیلم و عکس، به کمک نرم افزار Adobe Illustrator به ترسیم ساختار کلی حرکات و حالت‌های لیستِک‌بازان در قالب پلانی گرافیکی پرداخته شده است. در ابتدا شکل کلی رقص‌ها و چرخش‌ها به دورِ دایره و نیز چرخش‌های لیستِک-بازان به دورِ دایرهٔ رقص و نیز به دورِ خودشان در پلانی از دیدِ بالا ثبت شده و سپس حرکات و حالت‌های خاصی که در هر بازی اجرا می‌شود که شامل حرکات دست بازی و پابازی می‌شود، نمایش داده شده است.

جدول ۳. ساختار و عناصر حرکتی در بازی یک قَرسه (نگارندگان)

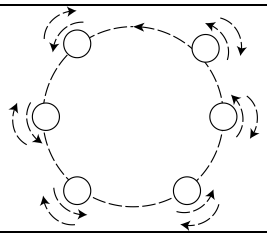
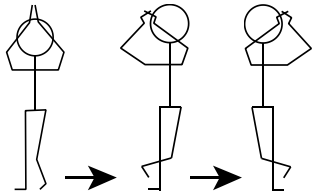
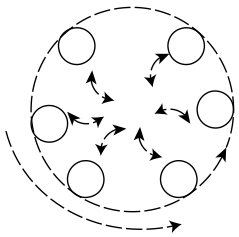
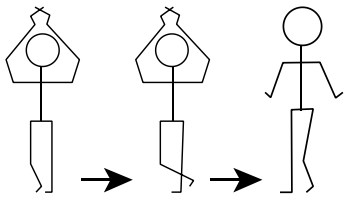
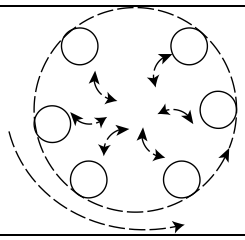
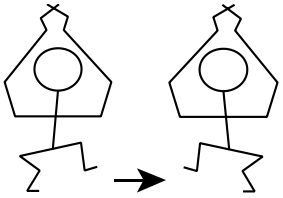
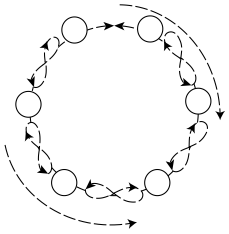
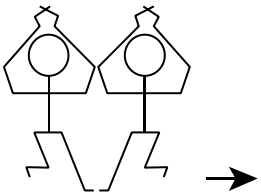
شماره	ساختارها (پلان‌ها)	حرکت‌ها (فیگور)ها
ریتم شش هشت		
۱		
۲		

۳		

جدول شماره ۴. ساختار و عناصر حرکتی در بازی دو قَرسه (نگارندگان)

شماره	ساختارها (پلان‌ها)	حرکت‌ها (فیگور)ها
ریتم دو چهار		
۱		
۲		
۳		
۴		

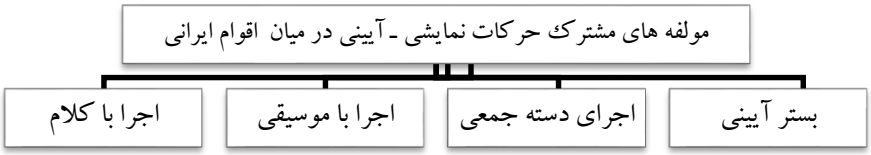
جدول شماره ۵. ساختار و عناصر حرکتی در بازی شش قَرسه (نگارندگان)

شماره	ساختارها (پلان‌ها)	حرکت‌ها (فیگور)ها
ریتم شش هشت		
۱		
۲		
۳		
٤		

۲-٤. تحلیل محتوای نمادین بازی‌های قَرسه‌ای

با وجود ویژگی‌های متمایز و خاص حرکات نمایشی ـ آیینی در فرهنگ‌های مختلف ایرانی، می‌توان اشتراکاتی نیز در آنها جستجو نمود. به عنوان نمونه مهم‌ترین عامل زمینه‌ای مرتبط به این حرکات نمایشی بستر برگزاری آن در جهان سنت است. رقص‌های سنتی

معمولاً وابسته به جشن‌های آیینی و مناسک هستند و در زمینه آنها برگزار می‌شوند. دسته‌بند و گروهی بودن این حرکات نمایشی ـ آیینی نیز در ایران ریشه‌ای باستانی دارد و مهم‌ترین ویژگی رقص تمامی اقوام ایرانی بوده که به نوعی نماد وحدت قومی یگانگی در میان آنان است. از سوی دیگر، مهم‌ترین عنصر همبسته و پیوسته به این حرکات نمایشی ـ آیینی، موسیقی است. کلام نیز یکی دیگر از عناصر همبسته با رقص‌های سنتی ایرانی، است. کلام معمولاً به صورت موزون در کنار رقص و موسیقی قرار می‌گیرد. در زمینه‌های آیینی و مذهبی، این کلام، بیش از هر چیزی بیانگر باورهای ملی و مذهبی جامعه است؛ به بیان دیگر، تاکید بر مفاهیم مشترک در رقص و موسیقی و کلام در واقع تاکید بر وقایع مهم زندگی در بستر فرهنگ خاص تولیدکنندهٔ این آیین‌هاست (خدامی و دیگران،۱۳۹۱: ۷۰-۷۱).



تصویر ۶. مولفه‌های مشترک حرکات نمایشی ـ آیینی در میان اقوام ایرانی (منبع: نگارندگان)

همچنان که نظام تکلم انسانی ابزاری است ارتباطی که خود از نظام موجود در ساختارها و سازمان‌های اجتماعی و فرهنگی نشات گرفته است، رقص نیز زبانی ویژه با قراردادهای منحصر به خود را دارد که در واقع ارجاع به چیزهایی است که در داخل شبکه‌های اجتماعی ـ فرهنگی یک جامعه موجود می‌باشد؛ به عبارت دیگر، رقصِ آیینی عرصه‌ای است که در فرایند اجرای آن، حسرت‌ها، آمال و اهداف فردی و جمعی در عالی‌ترین و خالص‌ترین سطح به بیان می‌رسد. زبانِ روایتی رقص‌های آیینی در مورد وقایعی از بخش‌های متنوع زندگی (ازدواج، جنگ، تولد، سوگ و...) در واژگان و کلمات ظهور نمی‌یابد؛ بلکه در علائم، نشانه‌ها و نمادهای قراردادی این وقایع ظاهر می‌شود. همین نمادگرایی غنی و پُرمایه در رقص‌های فولکلوریک است که نیاز به رمزگشایی نمادها و نشانه‌ها را برای تعبیرگران آن لازم می‌دارد. برای فهم چنین زبان نمادآلودی، بایستی مخاطب زبان، بستر فرهنگی آن قوم خاص را تا حدود قابل قبولی بشناسد تا بتواند به کشف رمز و معناسازی برسد. از این طریق

است که از زبان نمادین رقص به سوی مفاهیمی که رقص در هدف خود گنجانیده است، دست می‌یابد؛ یعنی فرایندی که از دریافت تا ادراک طی می‌شود و فهمی را از نوع دیگری از زندگی (سبکی دیگر) در مخاطب ایجاد می‌کند (فکوهی، ۱۳۹۵: ۱۳۲) اما در نظر گرفتن رقص به عنوان پدیده‌ای فرهنگی مستلزم توجه به دو نکته است:

الف ـ نخست، ترجمانِ هر شکل فرهنگی به محتوایِ اندیشه، همواره تقلیل‌دهنده است.

ب ـ چند معنایی بودن یا چند سطحی بودن معانی در آثار فرهنگی ـ هنری؛ به سبب تفاوت فرایند تولید اثر هنری و مواجه مخاطب با آن در مقایسه با سایر تولیدات فرهنگی که منظور و معنای واحدی دارند (ایزدی‌جیران؛ فیاض، ۱۳۹۰: ۲۳).

بنابراین باید همواره در نظر داشت که زبانِ آثار هنری هیچ وقت با هیچ‌یک از نظام‌های زبان‌شناختی موجود به طور کامل قابل رمز گشایی نیست و این ادعایی گزاف است که بتوان به طور «کامل» و «دقیق» معانی مستتر در آثار و تولیدات هنری را استخراج نمود. در این پژوهش برای نزدیک شدن به فهم محتوای نمادین بازی‌های قَرسه‌ای، ابتدا به تفکیک شکل کلی رقص‌ها و حرکات خاص آنها پرداختیم؛ سپس کار خود را با کشف رابطهٔ میان فرم‌ها و حرکات با هویتِ فرهنگ و نظام اجتماعی قوم کُرمانج ادامه دادیم. اطلاعات این بخش از طریق مصاحبه با پژوهشگران و متخصصین حوزهٔ موسیقی و فرهنگ فولکلور کُرمانج که تالیفات و پژوهش‌های معتبری در این زمینه به ثبت رسانده‌اند، گردآوری شده است. از دیگر منابع، پیشینه‌های پژوهشی مکتوبی بود که به تحلیل رقص‌های آیینی قومیّت‌های مختلف ایران پرداخته‌اند. سپس از میان اطلاعات حاصل شده نکات و ویژگی‌های مشترکی که در تحلیل رقص‌ها توسط مشارکت‌کنندگان بیان شده بود در قالب شش مورد استخراج شد که در ادامه به شرح و تفصیل و نقش آنها در تحلیل معناشناختی لیستِک‌های این قوم می‌پردازیم:

۱. حرکات دایره‌ای و چرخشی: گروهی بودن و حرکت روی دایره‌ای فرضی و تاکید بر نقطه‌ای فرضی در مرکز دایره را می‌توان از ویژگی‌های مشترک در میان رقص‌های آیینی در ایران به‌شمار آورد. میرچا الیاده دایره را بیانگر میل به وحدت معنوی و تداعی‌کنندهٔ امنیت می‌داند (الیاده،۱۳۶۸ : ۹۳). دایره به عنوان نقطه‌ای گسترش‌یافته که تصویر نمادشناسانهٔ

آن دربرگیرندهٔ مفاهیم کمال، یکپارچگی و نبود هرگونه تمایز و تفکیکی است، یکی از قدیمی‌ترین و جهان‌شمول‌ترین انگاره‌های بشری شناخته شده است (طاهری، ۱۳۹۰: ۴۴) در این میان کهن‌الگوی ماندالا یکی از دیریاب‌ترین تصاویر ذهنی است که دارای مفاهیمی چون خویشتن و تمامیت است؛ ماندالا واژه‌ای سانسکریتی است از ریشهٔ «ماندا» به معنی ذات یا جوهر و پسوند «لا» به معنی ظرف یا دربردارنده؛ از این رو، ماندالا به تعبیری «ظرف جوهر» معنا می‌دهد. همچنین این لغت به معنای خود دایره به کار رفته است (پاینده، ۱۳۸۵ : ۱۹۴). این تصویر و تصور در سرزمین‌های شرقی قدمتی دیرینه دارد و شامل دایره‌ای محصور در مربع است. در آثار ادبی و هنری ، نمود این کهن‌الگو در تصاویری چون خورشید، گل، ساعت و فواره قابل مشاهده است (سلمانی‌نژاد مهرآبادی، ۱۳۹۳: ۳۷). عرفای اسلامی نیز هر یک به نحوی به این صورت کهن‌الگویی پرداخته‌اند. گاه آن را «چشم فلسفی» خوانده‌اند و گاهی نیز به آن «آیینه فرزانگی» می‌گویند (همان: ۴۰). بر مبنای تفسیرهای عرفانی، مرکز ماندالا محل نزول محور عالم است و هر که به مرکز وجود، یعنی ماندالا راه می‌یابد، به مرکز هستی که نقطه اتصال برای مبدا انسان و مبدا عالم است، می‌پیوندد (شایگان، ۱۳۸۱ : ۱۹۳).

همچنین در تحلیل حرکات دایره‌ای در قرسه‌های کرمانچی این نکته قابل ذکر است که کُرمانج‌ها علاوه بر چرخش به دورِ دایرهٔ فرضی در حین رقص، بارها به دورِ خود نیز می‌چرخند که با توجه به پیشینهٔ علویت آنها می‌تواند برگرفته از چرخش‌های خلسه‌آور رقص سماع باشد که همچنان در میان کُرمانج‌های ترکیه در جَمخانه‌ها اجرا می‌شود. در مباحث عرفانی، سماعِ دایره‌وار به نوعی فلک‌البروج را تداعی می‌کند. «رقص دورانی یا چرخشی این مسلمانان دیندار از رمزگرایی کیهانی سود برده و تقلیدی است از گردش دوازده سیارهٔ پیرامون خورشید. آنان بر محور خویش می‌چرخند بسان صور فلکی و در عین حال همهٔ گروه گرد پیری که در مرکز می‌رقصد و نمودگار خورشید است، چرخ می‌زنند. چرخ خوردن رقصندگان شدت می‌گیرد تا آنکه سرانجام اتصال زمین به آسمان را به نحوی رمزی تمثیل می‌کند» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۸۸). بنابراین، شاید بتوان این‌طور تعبیر کرد که رقصیدن کُرمانج‌ها در دایره و همزمان چرخیدن به دورِ دایره فرضی و نیز به دورِ خود نشات گرفته از

آیین‌های نیایشی آنها در موطن اصلی خود و در جمخانه‌های کُرمانج‌های ترکیه است. چنانچه با دیدن و مقایسهٔ رقص‌های آنها می‌توان به اشتراکاتی فرمی پی برد (باغچقی و توحّدی و رستمی، مصاحبهٔ شخصی، خرداد و تیر ۱۳۹۷). در این میان برخی از پژوهشگران فرهنگ فولکلورِ کُرمانج معتقدند که حرکت گل و غنچه که همزمان با چرخش دایره‌ای لیستِک بازان انجام می‌گیرد ـ به صورت تجمع در مرکز دایره و سپس دور شدن از آن ـ در اصل به این فرم نبوده، بلکه به صورت ضربات و دفاعیاتی بوده که از چهار جناح صورت می‌گرفته است و جنبهٔ رزمی و تقویت نیروی دفاعی و بازدارندگی جنگجویان را داشته است که بعدها به صورت نمایشی‌تر و در قالب حرکت گل و غنچه اجرا شده است (باغچقی و توحدی، مصاحبه شخصی، خرداد و تیر ۱۳۹۷).

۲. حرکت برخلاف جهت عقربه‌های ساعت: تقریباً تمامی رقص‌های آیینی در ایران با حرکت برخلافِ جهت عقربه‌های ساعت یعنی از چپ به راست آغاز می‌شوند. از منظر علم فیزیک جهت چرخش پادساعت‌گردِ یک جسم که حرکت دورانی دارد، به کمک کم کردن شعاع دایره، موجب جلوگیری از نیروی گریز از مرکز می‌شود و جلوی پرتاب شدن نیروها به سمت بیرون دایره چرخش را می‌گیرد. شروع حرکات در تمامی رقص‌ها در میان کُرمانج‌های شمال خراسان نیز با پای چپ و از سمت چپ به راست انجام می‌شود که می‌تواند نماد همین حرکت از سمت اهریمن به سوی اهورامزدا یا حرکت از پلیدی به سمت پاکی و خوبی باشد (باغچقی و گوهر تاجی، مصاحبهٔ شخصی، بهمن ۱۳۹۶ و تیر ۱۳۹۷).

تصویر ۷- رقص دایره‌ای کُرمانج‌های شمال خراسان (منبع: اینستاگرام گروه رقص چیکسای)

تصویر ۸- شروع حرکات رقص با گردش از چپ به راست (منبع: همان)

۳. بشکن زدن (اَلقِشتَک یا چِرتمَک): بنا به گفتهٔ برخی از لیستِک‌بازان باسابقهٔ قوم کُرمانج در گذشته‌های دور، ایجاد سر و صدا به کمک دو چوب با نام‌های «دیق و جو» انجام می‌شده که به نوعی چوبدستی شبانان کُرمانج و دمِ دستی‌ترین سلاح آنها بوده است. «دیق» چوبی کوتاه بوده که طول آن کمتر از یک متر بوده و در دست چپ عملکردی مشابهٔ سپر داشته است و «جو» با طول بیش از یک متر در دست راست برای حمله کردن و وارد آوردن ضربات کاربرد داشته است. این حرکات و سر و صداهایی که به دنبال آن ایجاد می‌شد به نوعی برای ترساندن و خط و نشان کشیدن برای دشمنان کمین‌کرده و ایجاد روحیه در جنگجویان خودی اجرا می‌شدند. بعدها در زمان‌هایی که دیگر جنگی در کار نبوده و خطری صلح و آرامش را در مرزهای شمال خراسان تهدید نمی‌کرده است، بشکن زدن جایگزین این ضربات با چوب می‌شود که در ابتدا با نام اَلقِشتَک معروف شده و بعدها چِرتمَک نیز خوانده می‌شود (توحدی و باغچقی، مصاحبه شخصی، مرداد ۱۳۹۶ و تیر ۱۳۹۷).

٤. قَرس زدن و حرکات مخصوص دست (دست‌بازی): حرکت قَرس‌زدن یا دست‌بازی اصلی‌ترین حرکت رقص در میان بازی‌های قَرسه‌ای است که تقریباً در تمامی رقص‌های چندگانهٔ ایرانی تکرار می‌شود. از منظر معناشناسی «قَرس» علاوه بر «مماس‌کردن دست» یا «دست زدن» از «نشاندن» نیز می‌آید؛ یعنی از دو سو حالت دفاع را انجام دادن و دشمن را «سر جای خود نشاندن» (باغچقی، مصاحبه شخصی، تیر ۱۳۹۷). علاوه بر حرکت

قَرس زدن، دیگر حرکات دست در رقص‌های کُرمانجی عمدتاً به صورت رو به بالا و در حالی که دست‌ها از آرنج یا مچ خم می‌شوند، اجرا می‌گردند. مثلاً در رقص «هنگه خانان» دست‌ها به صورت نیایش و شکر و سپاس به سمت آسمان دراز شده و یا به حالت تسلیم و تکریم در برابر پروردگار شکسته شده و روی هم و جلوی چشمان قرار می‌گیرند و در نهایت به حالت تعظیم و کرنش در حین خم شدن رقصنده به طرفین باز می‌شوند (صداقت، مصاحبه شخصی، بهمن ۱۳۹۶). اصولاً بالا بردن دست‌ها به ویژه در حالت گشوده، نشانه‌ای حرکتی از نیایش در مناسک است (الیاده، ۱۳۷۲: ۹). در انتهای بازی‌ها نیز حرکات دست به صورت دست‌افشانی و شادی‌کردن نشانهٔ پیروزی در جنگ بوده که از موزون‌ترین و پرشتاب‌ترین حرکات در میان بازی‌های قَرسه‌ای است (رستمی مصاحبه شخصی، بهمن ۱۳۹۶).

۵. حرکات مخصوص پا (پابازی): در میان اقوام کُرمانجی، برای شروع رقص، هریک از رقصندگان یکی از پاهای خود را از زمین بلند کرده، پس از خم کردن در پشت سر، در جای دیگر به زمین می‌نهند و همین کار را با پای دیگر نیز انجام می‌دهند تا رفته رفته حلقهٔ رقص به دور خود چرخیده و جای رقصندگان عوض می‌شده است (ذکاء،۱۳۵۷: ۶).

پاها بزرگ‌ترین عضلات بدن را دارند؛ چنانچه یک ضربه با پا می‌تواند یک سلاح خوب در مبارزات باشد؛ به همین سبب، حرکت پاها در رقص‌های کُرمانج‌ها ـ با هدف تقویت عضلات پا ـ اغلب به صورت نیم‌خیز روی پنجه انجام می‌شود و از پاریز در یک قَرسه برای گرم کردن بدن شروع شده تا در رقص‌هایی مانند «چپه راسته» که به صورت هجوم و حملهٔ ناگهانی صورت می‌گیرد و در نهایت در رقصی چون «شرنگی» به صورت حرکات متناوبی روی پنجه و پاشنه پا برای شادی و پایکوبی به صورت ضرباتی سریع و قدرتمند به جانب چپ و راست اجرا می‌شوند. ضمن اینکه حرکات اصلی پا در تمامی رقص‌ها با سر پنجه است یعنی هیچ‌وقت تمام پا را روی زمین نمی‌گذارند و رقصندگان سعی می‌کنند در طول رقص با نوک پنجهٔ خود راه بروند؛ ظاهراً این حرکت در رزم باعث سرعت بیشتر جنگجویان می‌شده است. چرخش‌ها و چالاکی پاها نشان از دقت و آمادگی و قدرت بدنی رقصنده‌ها داشته است؛ نشست و برخاست‌ها نیز آمادگی و چالاکی رقصنده‌ها را نشان می‌داده که در

گذشته توسط میاندارها یا «سرگووَندها» اجرا می‌شدند. تمام این حرکات در راستای حفظ چابکی و سرعت و قدرت بدنی جنگجویانی بوده که باید در نبردهای تن به تن و دشوار با دشمنان مرزی مقابله می‌کردند (توحدی و باغچقی، مصاحبه شخصی، مرداد ۱۳۹۶ و تیر ۱۳۹۷).

٦. حرکات مخصوص سر: در یک بررسی اولیه می‌توان ادعا نمود که حدود یک چهارم حرکات لیستِک‌بازان کُرمانجی را حرکات سر و گردن آنها شکل می‌دهد که به نوعی یادآور حرکات سر در رقص «سماع» می‌باشد. حرکات سر در لیستِک‌های کُرمانجی و در رقص‌هایی مانند «شش و دوازده قَرسه» به صورت چرخش‌های سر به جناحین و چپ و راستِ میدان دیده می‌شود که با هدف نشان دادن آمادگی و جدی بودن رقصنده و نشان از توانایی‌ها و مهارت و تمرکز رقصنده در رزم و دفاع و توجه به جناحین میدان جنگ بوده است (باغچقی، مصاحبه شخصی، تیر ۱۳۹۷).

تصویر۹. حرکات پا (پابازی) (منبع: اینستاگرام گروه رقص چیکسای)

تصویر ۱۰. حرکات سر در بازی هنگه بگان(منبع: همان)

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش به معرفی و تحلیل فرم و محتوای نمادین لیستِک‌ها یا رقص‌های قَرسه‌ای کُرمانج‌های شمال خراسان پرداخته شد؛ لذا در گام نخست با هدف تحلیل ساختار فرمی کنش‌ها و حرکات در این رقص‌ها به توصیف مراحل اجرای هر یک پرداخته شد و با استفاده از نرم‌افزار Adobe Illustrator کار ترسیم گرافیکی و یا در اصطلاح «نت‌برداری» هر رقص

انجام گرفت که ساختار کلی کنش‌ها در قالب پلان‌هایی از بالا و حرکات و چرخش‌های هر لیستِک‌باز به صورت اشکالی مجزا ترسیم گردید. در بخش دیگری از پژوهش با هدف تحلیل محتوای نمادین کنش‌ها و حرکات هر لیستِک، با استناد به اطلاعات حاصل شده از طریق مصاحبه با پژوهش‌گران و محققین فعال در این حوزه و نیز تجارب لیستِک‌بازان هر منطقه، وجوهِ مشترک این محتواها در قالب شش سرفصل به دست آمد. این نکته نیز قابل ذکر است که حین شکل‌گیری این بخش از پژوهش، وجوهِ اشتراک زیادی میان رقص‌های آیینی قومیت‌های مختلف ایرانی و خصوصاً کوچ‌نشینان بختیاری با کُرمانج‌ها یافت شد.

رقص‌ها یا لیستِک‌های چندگانهٔ دوری یا زنجیره‌ای در میان کُرمانج‌های شمال خراسان از «یک قَرسه» با حرکات آرام و نرم و با ریتمی ملایم شروع شده تا انارکی که به گرم‌کردن دست‌ها پرداخته و سپس «دوقَرسه»، «لاری‌لاری» یا «سه قَرسه»، «شش قَرسه» و «دوازده قَرسه» که در آنها حرکات پا و نشست و برخاست‌ها کاملاً با اهدافی ورزشی و رزمی صورت می‌گیرند، ادامه می‌یابد. بنا به یافته‌های پژوهش، لیستِک، تلفیقی از مرزبانی و حماسه‌آفرینی کُرمانج‌هاست و ریشه در آیین‌های مبارزه و رزم این قوم دارد؛ چرا که جنگاوری و رزم، بخش غالبی از هویت فرهنگیِ کُرمانج‌های ساکن در شمال خراسان را شکل می‌دهد. در این میان و با توجه به کوچ اجباری آنها از موطن اصلی به مرزهای شمال شرقی، رقص مذهبی و شکرگزارانهٔ آنها کم‌کم جای خود را به رقص‌های چندگانه که همگی دارای کنش‌ها و حرکاتی رزمی و جست و خیزهایی جهت تقویت قدرت جسمانی می‌باشد، داده است.

کتاب‌نامه

ـ الیاده، میرچا. (۱۳۶۸). ***آیین ها و نمادهای آشناسازی***. ترجمه نصرالله زنگویی، تهران: آگاه.

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

ـ امانی، احمد. (۱۳۸۴). «رقص کردی و روان درمانی»، ***مجلهٔ تازه‌های روان‌درمانی***. ش ۳۷ و ۳۸. صص ۷۳-۸۹.

ـ ایزدی‌جیران، اصغر، و فیاض، ابراهیم. (۱۳۹۰). «یاللی: حرکت و معنا در یک رقص آذربایجانی». ***پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران***. ش ۱. صص ۹-۳۴.

ـ برویین سن، مارتین. (۱۳۷۸). ***جامعه‌شناسی مردم کرد***. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: پانیذ.
ـ پاینده، حسین. (۱۳۸۵). ***نقد و دموکراسی ادبی (جستارهایی در نظریه و نقد ادبی)***. تهران: نیلوفر.
ـ توحدی، کلیم الله. (۱۳۸۵). ***حرکت تاریخی کرد به خراسان در دفاع از استقلال ایران***. جلد۶. تهران: واسع.
ـ ثابت زاده، منصوره. (۱۳۸۲). ***رقص‌های شمال خراسان***. تهران: ماهور.
ـ جاوید، هوشنگ. (۱۳۹۴). ***موسیقی خراسان شمالی***. بجنورد: حوزه هنری خراسان شمالی.
ـ خدامی، علیرضا، و رحمانی، جبار، و شریفی، عالمه. (۱۳۹۱). «رقص، فرهنگ و مذهب؛ نگاهی انسان‌شناختی به رقص‌های سنتی». ***مجلهٔ پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران***، ش ۲، صص ۶۳-۸۱.
ـ دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). ***رمزهای زنده جان***. ترجمه جلال ستاری، تهران : مرکز.
ـ ذکاء، یحیی. (۱۳۵۷). «سرگذشت رقص در ایران». ***هنر و مردم***. ش ۱۶. صص ۱۸۸تا ۱۹۳.
ـ سلمانی‌نژاد مهرآبادی، صغری. (۱۳۹۳). «واکاوی برخی اشکال کهن‌الگوی ماندالا در ناخودآگاه قومی طاهره صفارزاده». ***پژوهش های ادبی و بلاغی***. ش ۷. صص ۵۷ ـ ۳۸.
ـ شایگان، داریوش. (۱۳۸۱). ***بت‌های ذهنی و خاطره ازلی***، تهران: امیرکبیر.
ـ شریفی، عالمه. (۱۳۹۱). ***مطالعهٔ انسان‌شناختی رقص قاسم‌آبادی***. (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه هنر اصفهان: اصفهان.
ـ صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۷۳). «تئاتر: مدخلی بر نمایش آیینی». ***فصلنامه هنر***، ش ۲۶، صص ۲۷۱-۲۸۸.
ـ طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۰). «رقص، بازی و نمایش». ***مجلهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی***، ش۴۳، صص۴۱-۵۰.
ـ عطاری، آیدا. (۱۳۹۲). ***موسیقی رقص‌های شمال خراسان***. (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه هنر تهران: تهران.
ـ فکوهی، ناصر. (۱۳۹۵). ***مبانی انسان‌شناسی***. تهران: نشر نی.
ـ قبادی، علیرضا. (۱۳۸۰). «رقص کرشمه‌ای فولکلوریک». ***کتاب ماه هنر***. ش ۳۹ و ۴۰. صص ۶۶-۷۱.

ـ مه‌رو، سیاوش. (۱۳۸۹). ***شعر کُرمانجی در موسیقی مقامی کُرمانجی خراسان***. (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد). دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیروان: شیروان.
ـ میرنیا، سیدعلی. (۱۳۷۸). ***فرهنگ مردم***. تهران: نشر پارسا.
ـ نصر اشرفی، جهانگیر (۱۳۷۹). «تاریخچهٔ رقص در ایران». ***مقام موسیقایی***. ش ۸، صص ۸-۴۳.

مصاحبه‌ها

ـ حسن باغچقی (از نوادگان خاندان هنرمند باغچقی، عضو گروه رقص آیین گل‌محمدی)
ـ کلیم الله توحدی (پژوهشگر فولکلور و موسیقی و تاریخ کرمانج)
ـ مهدی رستمی (پژوهشگر موسیقی مقامی و رقص‌های آیینی کرمانج)
ـ سید مهدی کشمیری (مسئول واحد هنرهای نمایشی حوزهٔ هنری خراسان شمالی)
ـ علی گوهرتاجی (از بومیان منطقه و مطلع در زمینهٔ لیستک)
ـ آرش قراگوزلو (پژوهشگر موسیقی و فولکلور کرمانج)