Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. ١٥, No. ٢, autumn and winter, ٢٠٢٥-٢٠٢٦
https://doi.org/١٠.٣٠٤٦٥/shc.٢٠٢٥.٥٢٦٧٧.٢٦٤٠

Women, Temples, and Power Relations in Ritual Performances of India: A Socio-Historical Reexamination from Prehistory to Post-Colonial Period

Pinky Chadha[١]

Abstract

Ritual performances in India, serve as a mirror of socio-cultural transformations throughout the history of this land. This study aims to examine the social position of the Devadasis, that is, women performing these devotional practices, particularly in ritual contexts, by analyzing the historical evolution of their social lives from the emergence of these traditions to the post-independence era of India (١٩٤٧ CE). The central question is how social, political, and religious relations have influenced the identity, status, and lifestyle of ritual dancers. In response, the study traces the evolution of the social role of these women from temple spheres to contemporary art stages, demonstrating how institutions such as temples, caste structures, and the colonial process played a decisive role in the survival and decline of these roles. The research method, includes the analysis of historical sources, field observations, and semi-structured interviews conducted by the author during research trips to India, alongside interviews with scholars and practitioners of these ritual performances. The findings indicate that the redefinition of the Devadasis' social role from ritual action to cultural practice in the modern era is not merely an artistic process but also reflects the tension between tradition, colonialism, and modernity in Indian society.

Keywords: Devadasi, ritual performance, India, Hindu temples, temple servants, ritual dance

[١] Assistand Professor of Traditional Arts, Research Institute of Cultural Herutage and Tourism, Tehran, Iran.
P.chadha@richt.ir,
Received: ٢٠٢٥/٠٨/٠٥ ,Accepted:٢٠٢٥/١١/١٧

Introduction
Ritual performances in India, particularly those associated with temple worship, constitute one of the oldest and most intricate intersections of religion, art, and social organization. Among these practices, the Devadasi tradition—women dedicated to performing sacred dances and rituals in Hindu temples—represents a complex site where gender, power, and aesthetic expression intersect. Emerging prominently in South Indian temple culture from the early centuries of the first millennium CE, the Devadasi system was historically situated at the nexus of religious devotion, social hierarchy, and artistic excellence. These women were simultaneously revered as ritual specialists and invested with sacred authority, while also navigating the constraints imposed by caste, gender, and socio-political hierarchies.

The present study aims to trace the historical trajectory of the Devadasi institution, from its origins through the decline induced by colonial interventions and modern reforms, to its contemporary manifestations in secularized artistic contexts. Central to this investigation is the question: how did social, political, and religious structures shape the identities, roles, and experiences of women performers in Indian ritual culture, and how did these structures evolve over time? By examining the interplay between ritual practice, gendered social roles, and political power, this research sheds light on the broader dynamics of social change in Indian history.

Methods of Research
This study employs a socio-historical methodology combining archival research, textual analysis, and ethnographic fieldwork. Historical sources, including temple records, inscriptions, literary texts, and colonial administrative documents, were analyzed to reconstruct the institutional, religious, and social contexts of the Devadasi system. Particular attention was paid to variations across geographic regions, including Tamil Nadu, Karnataka, and Andhra Pradesh, where the tradition persisted longest.

Ethnographic research was conducted between ۲۰۱۰ and ۲۰۱۱, encompassing semi-structured interviews and participant observation with contemporary practitioners, teachers, and scholars of ritual dance. This qualitative approach allowed for the collection of both historical memory and lived experiences, providing insights into how the legacy of temple-based ritual performance continues to influence artistic identity and social status today. Data analysis was conducted thematically, with recurring patterns identified across historical documents, oral testimonies, and contemporary practice.

Discussion and Results
The research demonstrates that the Devadasi institution occupied a multifaceted role within temple societies. In classical South Indian temples, Devadasis were trained from early childhood in music, dance, and Sanskritic ritual knowledge, enabling them to act as ritual specialists and mediators between the divine and the human community. Their performance of sacred dances was inseparable from temple rituals, and their marital association with temple deities symbolized both spiritual devotion and ritual legitimacy. Through these practices, women not only performed aesthetic functions but also participated in the reproduction of social and cosmological orders.

Historical analysis reveals that the status of Devadasis was highly contingent upon broader socio-political structures. During periods of stable regional rule, such as under the Chola and Vijayanagara dynasties, Devadasis enjoyed significant social prestige, access to temple resources, and a recognized spiritual authority. However, shifts in political power, including the decline of local feudal patronage, the spread of Islamic rule in northern India, and the arrival of British colonial governance, progressively undermined their institutional standing. Colonial moral frameworks, reinforced by social reform movements in the nineteenth and early twentieth centuries, recast the Devadasi system as morally corrupt, culminating in legal prohibitions that removed women from temple service and restricted their property and economic rights.

Despite these transformations, the artistic and ritual heritage of the Devadasi tradition persisted. Reformist and nationalist movements selectively revived ritual dances in secularized forms, laying the groundwork for modern classical dance traditions, such as Bharatanatyam. Contemporary practitioners, though largely disconnected from the

original temple contexts, continue to embody the aesthetic and spiritual principles established by centuries of ritual performance, demonstrating resilience and adaptability in preserving this cultural legacy.

The study's findings highlight a recurring theme: the interplay between gender, social hierarchy, and religious authority profoundly shaped both the opportunities and constraints experienced by Devadasis. These women's lives were shaped not only by personal devotion or artistic skill but also by structural forces, including caste-based hierarchies, temple administration, and colonial legislation. The continuity of their artistic practices, despite the dissolution of institutional support, illustrates the enduring social and cultural significance of ritualized performance as a vehicle for identity, expression, and negotiation of power.

Conclusion

The historical trajectory of Devadasis offers a unique lens through which to examine the intersections of gender, religion, art, and social authority in Indian society. From sacred temple performers to socially marginalized women, and finally to modern custodians of classical dance, the evolution of this institution reflects broader societal negotiations between tradition, modernity, and postcolonial identity. While colonial and reformist interventions disrupted the material and social foundations of the Devadasi system, the aesthetic and ritual heritage endured, reshaped and adapted for contemporary artistic and educational contexts.

By situating women's ritual performance within the larger frameworks of social and political history, this study contributes to an understanding of how cultural practices mediate power relations and preserve collective memory. The Devadasi tradition underscores the resilience of ritualized artistic expression in maintaining continuity across profound social transformations. Furthermore, it invites contemporary scholars to consider how gendered cultural practices simultaneously negotiate autonomy, agency, and spiritual authority, revealing the complex entanglement of aesthetics, religion, and power in historical and modern Indian society.

Bibliography

-Bharata Muni. (١٩٩٦). Nāṭya Śāstra (A. Rangacharya, Trans.). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers

-Deshpande, N. A. (Trans.). (١٩٨٨). Padma Purāṇa. Delhi: Motilal Banarsidass

-Devi,R.(٢٠٠٢),*Dance Dialects of India.Dehli*:Motilal Banarasidass publishers

-Eshwar,J.(٢٠٠٢),*Bharatnatyam:How to…* .Dehli:B.R.Publishing Corporation

-Gauhar,R.(٢٠٠٧),*Odissi:the Dance Divine*.New Dehli:Niyogi Books

-Jain, P.C.; Daljeet, Dr(٢٠٠٦), *Indian Miniature Painting: Manifestation of a Creative Mind*. New Delhi: Brijbasi Press.

-Kersenboom-Story,S.C.(١٩٨٧),*Nityasumangali*.Delhi:Motilal Banarasidass Publishers

-Khokar, M. (١٩٨٣). Traditions of Indian Classical Dance. New Delhi: Clarion Books

-Kramrisch, S. (Trans.). (١٩٢٨). Śilpa Ratna. Calcutta: University of Calcutta Press

-Leslie,J.(١٩٩٢),*Roles and Rituals for Hindu Women*.New Dehli:Sri Jaindra Press

-Londhe,Veena and Agneswaran,Malati.(١٩٩٢),*Hand Book of Indian Classical Dance Terminology*.Bombay:Nalanda Rersearch Centre

-Lowen,Sharon.(٢٠٠٤),*Odissi*.New Dehli:Wisdom Tree

-Massey,Reginald.(٢٠٠٤),*India's Dances:Their History,Technique and Repretoire.*New Dehli:Abhinav Publications

-Marglin, F. A. (١٩٨٥). *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*. Oxford University Press.

-Mathur,Nita.(٢٠٠٢),*Cultural Rhythms in Emotions,Narratives And Dances*.New Dehli:Munshiram Manoharlal Publishers

-Meduri, A. (٢٠٠٨). Temple stage as historical allegory in Bharatanatyam: Rukmini Devi as dancer historian. In I. V. Peterson & P. Indira (Eds.), Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India (pp. ١٦٩–١٨٩). Oxford University Press

-Meduri, A. (Ed.). (٢٠٠٥). Rukmini Devi Arundale (١٩٠٤–١٩٨٦): A visionary architect of Indian culture and the performing arts. Motilal Banarsidass Publishers

-Meduri, A. (٢٠٠٥). Nation, Woman, Representation: The Sutured History of the Devadasi and the Classical Dancer. In J. O'Shea (Ed.), At Home in the World: Bharatanatyam on the Global Stage. Wesleyan University Press.

-Meduri, A. (١٩٨٨). *Bharatanatyam — What Are You?,* Asian Theatre Journal, ٥(١), ١–٢٢.

-Metcalf, Barbara D., & Metcalf, Thomas R.(٢٠٠٦) *A Concise History of Modern India.* Cambridge University Press

-*Mythology:A Visual Encyclopedia*.(١٩٩٩),London:Parkgate Books
-Nair, J. (١٩٩٤). Women and Law in Colonial India: A Social History. Delhi: Kali for Women
-Narayan,Shovana.(٢٠٠٧),The *Sterling Book of Indian Classical Dances* . Uk,U.S.A and India:Sterling Publishers
-National Commission for Women. (٢٠٢٥). *Exploitation of women as Devadasis and its associated evils.* Government of India.
-Nilakanta Sastri, K. A.*(١٩٥٥) The Cholas*. University of Madras
-Orr, Leslie C. (٢٠٠٠). *Donors, Devotees, and Daughters of God: Temple Women in Medieval Tamilnadu*. New York: Oxford University Press
-Sengupta,P.; Banerjee,M. and Mukherjee,M. .(٢٠٠٥),*Gaudiya Dance:A Collection of Seminar Papers*. Kolkota:Asiatic Society
-Serbjeet Singh,Sh.(٢٠٠٠),*Indian Dance: the Ultimate Metaphore*.New Dehli:Bookwise
-Singh, A. (٢٠٢٢). The institutional formation of contemporary Indian dance: From courts to classrooms. Dance Research Journal, ٥٤(١), ١–١٥. https://doi.org/١٠.١٠١٧/S٠١٤٩٧٦٧٧٢٢٠٠٠٠٢X
-Sinha,M.(٢٠٠٠),*Kathak.in: Indian Dance: the Ultimate Metaphore*.edited by Serbjeet Singh,Shanta.New Dehli:Bookwise
-Soneji, D. (٢٠١٢). Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India. Chicago: University of Chicago Press
-Subbamma, Mallādi (١٩٩٤). Women's Movement and Associations: Regional Perspective, ١٨٦٠-١٩٩٣. Booklinks. p. ١٤. ISBN ٩٧٨-٨١-٨٥١٩٤-٣٠-١.
-Thapar, R.(٢٠٠٢) *Early India: From the Origins to AD ١٣٠٠*. University of California Press
-Uddanti, S., & Conrad, M. *(٢٠٢٢). The Devadasi system and intersectional feminism*. Journal of Student Research, *١١(٤), ٧٥–٨٣*
-Tschurenev, J (٢٠١٨), *Women and Education Reform in Colonial India: Trans-regional and Intersectional Perspectives,* in: New Perspectives on the History of Gender and Empire Comparative and Global Approaches,Ed. Ulrike Lindner and Dörte Lerp. London:Bloomsbury Academic, DOI:١٠.٥٠٤٠/٩٧٨١٣٥٠٠٥٦٣٤٣.ch-٠٠٩
-Vatsyayan,Kapila.(١٩٩٢),*Inidan Classical Dance*.New Dehli:Publications Division
-Venkatraman,Leela and Pasricha,Avinash.(٢٠٠٥),*Indian Classical Dance:Tradition in Transition*.New Dehli:Roli Books
-Weidman, Amanda J. (٢٠٠٦). Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India. Duke University Press. p. ١١٧. ISBN ٩٧٨-٠-٨٢٢٣-٣٦٢٠-٤.

تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، سال ۱۵، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱٤۰٤

زنان، معابد و مناسبات قدرت در اجراهای آیینی هند:
بازخوانی تاریخی-اجتماعی از پیشاتاریخ تا پس از استعمار

پینکی چادها[۱]

چکیده

اجراهای آئینی هند، که قدمت برخی از آن‌ها به هزاره اول پیش از میلاد بازمی‌گردد، علاوه بر آنکه حامل سنت‌های زیباشناختی کهن‌اند آیینه‌ای از تحولات اجتماعی-فرهنگی در طول تاریخ این سرزمین نیز محسوب می‌شوند. این پژوهش با هدف بررسی جایگاه اجتماعی دواداسی‌ها یعنی زنان اجراکننده این اجراهای نیایشی، به‌ویژه در بسترهای آیینی، به تحلیل تاریخی تحولات اجتماعی زندگی آنان از زمان پیدایش این سنت‌ها تا دوران پس از استقلال هند (۱۹٤۷م.) می‌پردازد. پرسش اصلی آن است که چگونه مناسبات اجتماعی، سیاسی و مذهبی، بر هویت، منزلت و شیوه زیست زنان رقصنده آئینی تأثیر نهاده‌اند؟ در پاسخ، تحولات نقش اجتماعی این زنان از عرصه معابد به صحنه‌های معاصر هنر بررسی شده و نشان داده می‌شود که چگونه نهادهایی چون معابد، ساختارهای طبقاتی و همچنین فرآیند استعمار، سهمی تعیین‌کننده در حیات و زوال این نقش‌ها داشته‌اند. روش تحقیق، شامل تحلیل منابع تاریخی و مشاهدات میدانی و مصاحبه‌های نیمه ساختاریافته نگارنده در سفرهای تحقیقاتی به هند، همراه با مصاحبه با استادان و مجریان این اجراهای آئینی بوده است. نتایج نشان می‌دهد که بازتعریف نقش اجتماعی دواداسی‌ها از کنش آیینی به کنش فرهنگی در دوران مدرن، نه صرفاً فرآیندی هنری، بلکه بازتابی از چالش میان سنت، استعمار و مدرنیته در جامعه هند است.

کلیدواژه‌ها: دواداسی، اجرای آئینی، هند، معابد هندو، خادمان ایزدان، رقص آئینی

---

[۱]. استادیار هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران. p.chadha@richt.ir
تاریخ دریافت: ۱٤۰٤/۰۵/۱٤ ، تاریخ پذیرش:۱٤۰٤/۰۸/۲٦

۱-مقدمه

اجراهای آئینی[۱] بر محمل رسانه رقص در سنت‌های دینی شبه‌قاره هند، نه‌تنها ابزار بیان هنری، بلکه جوهره‌ای از نیایش و قدسیّت به شمار می‌رود؛ به‌گونه‌ای که پیوند آن با نظام معنوی بهکتی (Bhakti)[۲]، به معنای سرسپردگی عاشقانه به خالق، منشأ شکل‌گیری انواع اجراهای آئینی در هند شده است. هدف این مقاله بررسی پیوند میان نهادهای دینی، ساختار اجتماعی و نقش تاریخی زنان در سنت اجراهای آیینی هند است. پرسش محوری آن است که ~~چگونه~~ تجربه زیسته زنان اجراکننده آئینی، در بستر دگرگونی‌های سیاسی، فرهنگی و مذهبی، چگونه می‌تواند لایه‌های پنهانی از تحولات اجتماعی در هند را آشکار سازد؟ در فرآیند اجرای آئینی، وحدت جسم و ذهن در خدمت تجربه‌ای جمعی از خلسه، شور و تعالی[۳] قرار می‌گیرد؛ این تجربه که با مفهوم راسا(Rasa)[٤]، تجربه احساسی، گره خورده، نه‌تنها هنرمند، بلکه مخاطب را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد، تا جایی که برخی صاحب‌نظران، هنرهای نمایشی آیینی هند را نوعی یوگا دانسته‌اند. این تجربه نه صرفاً درونی و ذهنی، بلکه مبتنی بر نظم جسمانی است که از طریق تمرین‌های جسمی-معنوی و آموزش آیینی شکل می‌گیرد.

در سنت اجراهای آئینی هند، رقص نه تفنن، بلکه یک سلوک معنوی است. هنرمند آیینی، پیش از آن‌که به صحنه بیاید، با تمرین‌های سخت جسمی و درونی، بدن خود را در خدمت مفاهیم قدسی درمی‌آورد. آموزش رقص آئینی، همچون سیر و سلوکی عرفانی، سال‌ها به درازا می‌کشد و هنرمند در این مسیر، نه‌تنها به مهارت‌های نمایشی، بلکه به تجربه‌ای قدسی برای نیایش و رهایی یا موکشا(Moksha)، دست می‌یابد. از این منظر، رقص وسیله‌ای برای رسیدن به خدایان و تحقق وحدت روحانی تلقی می‌شود. این پیوند دیرینه میان هنر و دین، در نهادهایی چون معابد و نظام زنانه دواداسی[۵] نهادینه شده بود؛ جایی که زنان رقصنده به‌مثابه خادمان خدایان، وظیفه حفظ سنت‌های آیینی از طریق رقص را بر عهده داشتند.

نهاد معبد، از دیرباز مرکز نگاهداری رقص آئینی و تربیت هنرمندان منتخب برای مناسک مذهبی بوده است. نظام دواداسی با هدف پرورش این هنرمندان شکل گرفت و بدین ترتیب رقص آئینی پیش از آنکه جلوه‌ای از هنر باشد، کنشی آئینی و مذهبی و بازتاب جایگاه اجتماعی زنان در ساختار دینی و فرهنگی جامعه هندی محسوب می‌شد. در فرهنگ هند، مفهوم هنر محدود به زیبایی‌شناسی یا تجربه صرف زیبایی نیست، بلکه شامل کنش‌ها و آیین‌هایی می‌شود که با زندگی اجتماعی، معنوی و مذهبی پیوند دارند؛ بنابراین رقص آئینی در معابد هم‌زمان بیانگر ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و حامل معانی اجتماعی و دینی بوده است. هرچند این نظام در دوره استعمار انگلیس منحل شد،

نشانه‌های آن هنوز در اجراهای معاصر دیده می‌شود: مجسمه‌ای از الهه در حاشیه صحنه، نیایش آغازین پیش از اجرا، و ادای احترام به اساتید و نیاکان، همگی دلالت بر تداوم فرهنگی دارند که از دین برآمده و در هنر استمرار یافته است.

درعین‌حال، نباید از فشارهای تاریخی غافل شد که این زنان را در تنگناهای اجتماعی قرار داده است. با روی کار آمدن برخی حکومت‌ها، ازجمله پادشاهان گورکانی و پس از آن دولت استعماری انگلیس، نه‌تنها رقص به‌عنوان هنر مقدس مورد بی‌مهری واقع شد، بلکه جایگاه اجتماعی زنان مجری آن نیز رو به افول نهاد. آنان در کشاکش میان وظیفه قدسی و طرد اجتماعی، بار سنگینی را بر دوش کشیده‌اند. بااین‌حال، زنان وابسته به نظام دواداسی، علی‌رغم تمام ناملایمات، در طول تاریخ نقش کلیدی در حفظ این سنت ایفا کرده‌اند و همین مقاومت تاریخی، خود گویای اهمیت اجتماعی و فرهنگی آنان است.

این مقاله با رویکردی جامعه‌شناختی-تاریخی، می‌کوشد وضعیت اجتماعی زنان رقصنده در اجراهای آئینی هند/ دواداسی‌ها را در بستر زمان مورد تحلیل قرار دهد. مصاحبه‌های کیفی نیمه‌ساختاریافته میان سال‌های ۲۰۱۰ تا ۲۰۱۱ با ٦ تن از استادان برجسته رقص‌های آیینی[٦] در ایالت‌های تامیل نادو، کارناتاکا و آندرا پرادش در سفرهای تحقیقی پژوهشگر به هند انجام شده و تحلیل محتوایی آن‌ها در کنار منابع مکتوب تاریخی مبنای تفسیر داده‌ها بوده است. تمرکز بر سیر تحولات نقش و منزلت اجتماعی آنان، از دوره باستان تا دوران پس از استقلال هند، امکان واکاوی رابطه میان جنسیت، دین، هنر و قدرت را فراهم می‌آورد.

۲-پیشینه پژوهش:

مطالعه سنت دواداسی از دیرباز مورد توجه پژوهشگران مردم‌شناسی، مطالعات جنسیت و تاریخ فرهنگی بوده است. مارگلین(Marglin)(۱۹۸۵) معتقد بود که دِواداسی‌ها نه تنها بازیگران فعال مناسک دینی، بلکه عاملان مهم اقتصادی و معنوی معابد بوده‌اند. اور(Orr)(۲۰۰۰) با بررسی اسناد تاریخی، نقش آنان را در مالکیت معابد و حمایت از هنر در عرصه دین تحلیل کرد و برداشت‌های ساده‌شده قربانی بودن آن‌ها را رد کرد. آنا دیوید(Ann R. David) نیز با پرداختن به وضعیت معاصر رقص‌های آئینی هند، معتقد است که در دیاسپورا، بَهارتنتیم به عنوان ترکیبی از دیانت و هویت فرهنگی بازتفسیر می‌شود و نقش تاریخی دوداسی‌ها حفظ می‌شود. پژوهش‌های معاصر، ازجمله اودانتی و کونراد(Uddanti and Conrad) (۲۰۲۲)و کمیسیون ملی زنان هند(National Commission for Women)(۲۰۲۵)، در گزارشی، دوداسی‌ها را از منظر فمینیسم تقاطعی و مشکلات ساختاری اقتصادی و اجتماعی بررسی کرده‌اند.

لازم به ذکر است در حوزه زبان فارسی تابحال پژوهشی به زندگی دواداسی‌های هند نپرداخته است. پژوهش حاضر با تمرکز بر ابعاد تاریخی، اجتماعی و هنری دواداسی‌ها به بازخوانی فرهنگی زندگی این زنان پرداخته و تحلیلی میان‌رشته‌ای و تلفیقی ارائه می‌دهد.

۳-دواداسی: تجسد زنانه امر قدسی

در کیهان‌شناسی دینی هند، رقص میراثی آسمانی تلقی می‌شود که پس از نزول بر زمین، تنها در معابد و به‌دست زنانی برگزیده، موسوم به دواداسی‌ها، به معنای «کنیزان خدایان»، قابلیت اجرا می‌یافت. این زنان نه صرفاً اجراگران آیین، بلکه حاملان سنت، حافظان نمادهای مقدس و واسطه‌ای میان جهان محسوس و امر متعالی به‌شمار می‌آمدند. در ناتیاساسترا(Nāṭya Śāstra) اثر بهاراته مونی(Bharata Muni)، رقص و موسیقی به‌عنوان «هدیه‌ای از خدایان به انسان‌ها برای تقرب به امر قدسی» معرفی شده و زنان رقصنده به‌منزله‌ی «پیک‌های الهی» توصیف می‌شوند که اجرای آنان باید «با طهارت درونی و نیت عبادی» همراه باشد(Bharata Muni ۲۰۰ BCE–۲۰۰ CE, VII.۱۲۳–۱۲۸). همچنین در پدما پورانا (Padma Purāṇa) آمده است که «رقص در پیشگاه ویشنو، عبادتی است که زن با تن خویش صورت روح را به نمایش درمی‌آورد(Padma Purāṇa, Uttara Khanda ۷۸.۲۲–۲۵). این توصیف به‌روشنی نشان‌دهنده‌ی پیوند میان جسم زنانه و تجلی امر قدسی است. بنا بر سیلپا رتنا (Śilpa Ratna) نیز، حضور دواداسی‌ها در ساختار آیینی معابد ضرورتی ساختاری و نمادین دارد؛ چراکه آنان «ریتم حیات الهی را در فضای معبد جاری می‌سازند» (Śilpa Ratna ۳.۱٤). بدین ترتیب، دواداسی نه‌تنها نقشی آیینی، بلکه کارکردی کیهان‌شناختی دارد؛ او پیونددهنده‌ی زمین و آسمان، جسم و روح، و انسان و الهی است. در واقع، در هر یک از رقص‌های آیینی هند، از بهارات‌ناتیام تا اودّیسی، ردپای دواداسی‌ها تا امروز به‌مثابه‌ی شالوده‌ای تاریخی، آیینی و هویتی مشهود است؛ شالوده‌ای که بدون آن، فهم ریشه‌های معنوی و قدسی رقص کلاسیک هند ناممکن می‌نماید.

ترکیب واژه «دواداسی» از «دِو» (خدا) و «داسی» (کنیز) (Mythology:A Visual Encyclopedia,۱۹۹۹:۱۵۰)برگرفته شده و نشان از جایگاه خاص این زنان در ساختار آیینی هند دارد. در دوره تاریخی موسوم به کلاسیک[۷]، که از حدود ۳۲۰ میلادی آغاز و تا حدود ٦٥٠ میلادی ادامه داشت و با شکوفایی امپراتوری گوپتا هم‌زمان بود، معابد به‌عنوان نهادهایی آیینی و هنری، نظامی رقابتی برای جذب، آموزش و حمایت از دواداسی‌ها ایجاد کرده بودند. رقاصان برگزیده توسط شاهان، مهاراجه‌ها و برهمن‌ها حمایت می‌شدند و این حمایت، نه صرفاً پشتیبانی مالی، بلکه نوعی مشارکت در امر مقدس تلقی می‌شد (Jyotishi، مصاحبه حضوری، ۱ مارچ ۲۰۱۰[۸]). بنا بر سنگ‌نوشته‌های معابد، اجرای رقص آئینی تنها در درون معابد یا در مناسبت‌هایی خاص مانند جشن پیروزی شاهان مجاز بود؛ نمونه‌ای از این مناسک، رقص پیرامون پیکر پادشاه مغلوب به‌منظور استیلا بر قدرت شکست‌خورده دشمن بوده است (Ellangova، مصاحبه حضوری، ۲۵ ژانویه ۲۰۱۱).

از سده هشتم میلادی، رقص نیایشی از یک کنش عبادی محلی به نهادی رسمی و دولتی بدل شد و در جشن‌ها و اعیاد دینی تحت نظارت کاهنان و پادشاهان اجرا می‌گردید. در دوران پیش از این، رقص‌های آیینی عمدتاً در چارچوب

مناسک مردمی و محلی انجام می‌شدند و پیوندی مستقیم با قدرت سیاسی نداشتند؛ اما از سده‌ی هشتم به بعد، با استقرار پادشاهی‌های منطقه‌ای، به‌ویژه در جنوب هند، نوعی هم‌پیوندی میان نهاد دینی و سلطنت شکل گرفت که موجب شد معابد به مراکز رسمی قدرت دینی، فرهنگی و حتی اقتصادی تبدیل شوند.

در پی تثبیت نظام پادشاهی‌های منطقه‌ای در جنوب هند، به‌ویژه در دوران سلسله چولا، معابد به مراکز قدرت دینی و فرهنگی بدل شدند، و این هم پیوندی به اوج رسید. اجرای رقص بخشی از نهاد آیینی رسمی گردید. پادشاه در نقش حامی هنر و دین، با حمایت از آیین‌های رقص و موسیقی، نقش خود را به‌منزله‌ی «نگهبان دارما» تثبیت می‌کرد. ازاین‌رو، رقص دواداسی‌ها از سطح آیینی فردی به سطح آیین حکومتی ارتقا یافت و بخشی از دستگاه رسمی پرستش خدایان شد (Kersenboom,۱۹۸۷,٤٥). این تمرکز نهادی بیش از همه در جنوب هند تحقق یافت، زیرا در شمال، درگیری‌های مکرر با حکومت‌های اسلامی از سده‌ی دوازدهم میلادی به بعد، موجب فروپاشی تدریجی ساختار معابد و تغییر کارکرد آیینی آنها شد. در مقابل، در جنوب، پیوستگی مناسک، حمایت درباری و تداوم سنت‌های هنری حفظ گردید(Srinivasan, ۱۹۸٥,۱۱۲). در همین بستر سنت تقدیم دختران اسیر توسط پادشاهان به معابد (Manjari,۲۰۰۲,۲)، به عنوان عطیه‌ای مقدس موجب ورود نسل‌های تازه‌ای از زنان به نظام دواداسی شد و پیوند میان قدرت، تقدس و زنانه‌گی در بستر رقص تثبیت گردید. ..

نخستین ارجاعات مستند به وجود دواداسی‌ها در متون کهنی چون آگاما شسترا(Agama Shastra)[۹] متعلق به قرن ۸م. یافت می‌شود؛ متونی که به معماری معابد، ساخت شمایل‌ها و آیین‌های عبادی مربوط‌اند(Eshwar, ۲۰۰۲:۹). بااین‌حال، باورها و مفاهیمی که در این متون ثبت شده‌اند، ریشه در سنت‌های بسیار کهن‌تر دارند و بازتاب‌دهنده‌ی نگرشی‌اند که از دوران ودایی به‌تدریج به صورت نهادی درآمد.بر اساس این منابع، رقص به‌منزله ابزاری برای نیایش تعریف شده و دواداسی‌ها مسئول اجرای آن در فضاهایی نظیر نریتّا مندپا(Nritta Mandapa)، تالاری آیینی با ستون‌هایی احاطه‌کننده، مخصوص ارائه اجراهای نیایشی بودند(Mathur, ۲۰۰۷:۷۷). این فضاها به‌مثابه محل تقاطع امر قدسی، موسیقی و حرکت، عمل می‌کردند و اجرای رقص در آن‌ها، از منظر مردم، موجب طرد نیروهای شر، همچون دریشتی(Drsti) یا چشم زخم و جذب سعادت و برکت برای جامعه می‌شد. باور به تبار آسمانی دواداسی‌ها، آنان را نوادگان مستقیم اپسراها(Apsara)[۱۰] حوریان آسمانی-ای چون اوروسی(Urvasi) و رامبا(Rambha) می‌دانست. مادهوی(Madhavi)، یکی از مشهورترین دواداسی‌ها، بانوی الهی[۱۱] لقب داشت و در اسطوره‌ها از نسل مستقیم این موجودات آسمانی معرفی شده است. از همین رو، سرسپردگی بی‌قیدوشرط این زنان به خدایان، نه امری عرفی، بلکه بازتابی از تداوم یک پیوند کیهانی قلمداد می‌شد (Leslie, ۱۹۹۲:۱۳٦).

پیوستن به نظام دواداسی تابع مراسمی خاص بود و دخترانی از خانواده‌های هندو، به‌ویژه در طبقات خاص، به‌عنوان پیشکش به خدایان به معابد سپرده می‌شدند. این ازدواج مقدس، دختر را به همسر خدای معبد بدل می‌کرد و ازآن‌پس

نیتیا منگلی(Nitya Mangali) یا «زنی که هرگز بیوه نمی‌شود» نامیده می‌شد (Sengupta & Banerjee,۲۰۰۵:٤۲-۵۰). او پس از مدتی می‌توانست به خانه پدری بازگردد، از حقوقی معادل پسر خانواده برخوردار گردد، و حتی وارث اموال خانوادگی باشد؛ مسئولیت‌هایی نظیر سوزاندن پیکر والدین[۱۲] نیز بر عهده او قرار می‌گرفت. این امر از یک سو نشانگر استمرار نظام خویشاوندی پدرسالارانه در هند باستان بود، اما از سوی دیگر، به‌ویژه در جنوب هند، برخی متون «دهارماشاسترا» و اسناد حقوقی سلسله چولا نشان می‌دهند که در میان طبقات معبدی، زنانِ پیوسته به آیین، در مقایسه با سایر زنان جامعه، از حقوق نسبی مالکیت و وراثت برخوردار بودند[۱۳] (Orr, ۲۰۰۰, ۸۷-۸۹).

٤-آموزش دختران پیش از ورود به معبد

آموزش دواداسی‌ها از سنین پایین، معمولاً پنج تا شش سالگی، آغاز می‌شد و تحت نظارت برهمن‌ها در حوزه زبان سانسکریت، موسیقی و فنون رقص شکل می‌گرفت. هدف این آموزش نه‌تنها تربیت هنری، بلکه آمادگی برای ایفای نقش زنی وقف‌شده به نیایش همسر خود آسمانی بود. دواداسی‌ها در مراسم معبد، مجسمه‌های الهی را باد می‌زدند، در برابرشان می‌رقصیدند، لالایی می‌خواندند و حتی در مراسم بیرون بردن شمایل‌ها، در خیابان‌ها نیز به اجراهای آئین می‌پرداختند (Jyotishi، مصاحبه حضوری، ۱ مارچ ۲۰۱۰)[۱٤]. بدین‌سان، رقص برای آنان نه کنشی نمایشی، بلکه فعلی آیینی و مناسکی بود که هر لحظه از زیست آنان را در بستر یک سنت زنده و ماندگار معنا می‌کرد.

بر اساس متن کلاسیک نتانتی ودیا رنجنم(Natanathi Vadya Ranjanam)، مردان رقصنده از ورود به معابد و اجرای رقص آئینی در برابر ایزدان منع بودند؛ چراکه باور عمومی، آنان را فاقد توان روحانی زنان برای نیایش آیینی می‌دانست. زنان دواداسی، اغلب دختران خویش را نیز به این سنت وارد می‌کردند، درحالی‌که پسران ایشان بیشتر به جایگاه گورو (Guru) (استاد) در موسیقی یا رقص آئینی[۱۵] می‌رسیدند(Gauhar,۲۰۰۷:۱٤).

در سنت هندو، آیین ورود دختران به جرگه دواداسی‌ها، در قالب مراسم ازدواج نمادین با خدای معبد برگزار می‌شد؛ آیینی که ساختار، معنا و شکل اجرایی آن ریشه در مفاهیم دینی و اجتماعی عمیقی داشت. در روزی که از پیش توسط کاهن معبد به‌عنوان روزی فرخنده و مقدّس تعیین می‌شد، دختران با آرایش ساده و آیینی، که شامل کشیدن سه خط افقی از خاکستر مقدس بر پیشانی به نشانه تعلق به شیوا بود، به معبد وارد می‌شدند. در این مراسم، کاهن یا یکی از دواداسی‌های ارشد، گردنبندی ویژه موسوم به تالی(Tali) را همچون نشان پیوند زناشویی بر گردن دختر می‌نهاد(Jyotishi، مصاحبه حضوری، ۱ مارچ ۲۰۱۰). این آیین در فضایی همراه با تشریفات و مناسک سنتی و آواهای نیایشی برگزار می‌شد.

این مراسم از سازوکار رسمی و تشریفاتی گسترده‌ای برخوردار بود؛ هنگامی‌که دختری به سن شانزده‌سالگی می‌رسید، فرم تقاضایی برای ورود او به جرگه دواداسی‌ها به دربار شاه ارسال می‌شد. این درخواست می‌بایست به تأیید ده کاهن و ده دواداسی معبد برسد و فرآیند تأیید گاه تا شش ماه به طول می‌انجامید. در این فاصله، دختر در اقامتگاهی وابسته به

معبد[16] و تحت نظارت برهمن‌ها و زنان ارشد معبد نگهداری می‌شد و اجازه خروج از محوطه را نداشت تا از نگاه مردان مصون بماند. آموزش‌های مربوط به زبان سانسکریت، موسیقی و فنون رقص در همین دوره، در محیطی بسته و گروهی، توسط آموزگاران رسمی معبد انجام می‌گرفت؛ این اقامتگاه‌ها در بسیاری از معابد بزرگ جنوب هند، همچون معبد بریهادیشوارا در تانجاوور، ساختاری منظم و سازمان‌یافته داشتند (Kersenboom,۱۹۸۷,۵۲ & Orr,۲۰۰۰,۱۰۲-۱۰٤)

ورود دختر به معبد، خود مرحله‌ای دشوار و مشروط به شرایط خاص بود. مهارت در رقص و آواز، چهره‌ای مقبول و شهرت خانوادگی از پیش‌نیازهای ورود به معبد به شمار می‌رفت. درصورتی‌که دختری فاقد این ویژگی‌ها بود، کاهنان با لکه‌دار کردن نام مادرش، خانواده را فاقد صلاحیت برای تقدیم دواداسی به معبد اعلام می‌کردند(Jyotishi، مصاحبه حضوری، ۱ مارچ ۲۰۱۰)، که این امر پیامدهای سنگینی برای وجهه اجتماعی آن خانواده در پی داشت.

پس از پذیرش رسمی، تاریخی مقدس برای برگزاری آیین ازدواج دینی[17] تعیین می‌شد. از یک ماه پیش از آغاز این آیین، خانه دختر باید تطهیر و تزیین می‌گشت. پس از پایان دوره و انجام آیین‌های پاک‌سازی (استحمام آیینی)، می‌توانست در مراسم معبد شرکت کند(Londhe & Agneswaran,۱۹۹۲:۸۲).

۵-آیین وصلت مقدّس: از گجّایی پوجا(Gajjai Puja)[18] تا میتورایی(Miturai)

پنج روز پیش از آیین وصلتِ دواداسی با خدای معبد، مراسمی موسوم به گجّایی پوجا برگزار می‌شد؛ آیینی سرشار از نماد و رمز، که در آن دختر برای نخستین بار در برابر جمع، تن به نغمه می‌سپرد و در همراهی با گروه نوازندگان، اجرایی آیینی را ارائه می‌کرد. در این روز، خلخال مقدس را بر پای او می‌بستند؛ حلقه‌ای فلزی اما معنادار که گام‌هایش را به ریتم نیایش پیوند می‌زد. استادِ رقص آئینی در این مراسم، دستمزد خویش را تمام و کمال دریافت می‌کرد و تحفه‌هایی مذهبی میان خانواده و آموزگار مبادله می‌گشت (Reginald,۲۰۰٤:٥۲-٦۱).

در روز میتورایی، که روزی خجسته و از پیش تعیین‌شده بود، دختر می‌بایست روزه می‌گرفت و از خوراک جسمانی چشم می‌پوشید تا روح، در آمادگی تمام، مهیای عهد با امر قدسی گردد. زنان، همراه با نغمه‌پردازان و مردمی شادمان، روانه معبد می‌شدند تا به نمایندگی از جامعه، پیوندی آسمانی را بنیان‌گذارند. پس از تقدیم هدایای نمادین، پارچه‌ها و گردنبندهایی از گل که پیش‌تر پیکر الهی را آراسته بودند، به نشانه بازگشت امر مقدس به خانه، از کاهن دریافت می‌شدند(Sein، مصاحبه حضوری، آوریل ۲۰۱۱)[19].

ازجمله اشیای آیینی، کتّاری(Kattari)[20] نیزه‌ای سه‌شاخه بود که به نشانه داماد–خدا با تشریفات بسیار به خانه عروس آورده می‌شد. این نماد، نه‌فقط جانشین حضور الهی، بلکه تجلی حضور او در قلمرو دنیوی بود. عروس با جامه‌ای ویژه و آرایشی آیینی، به مجلس دعوت می‌شد. او شمشیر نماد داماد را در دست می‌گرفت و همراه آن، بر جایگاهی دوگانه که برای نشستن زن–خدای معبد در نظر گرفته شده بود، می‌نشست. آنگاه، همانند آیین‌های مرسوم زناشویی، آداب عقد

اجرا می‌گشت و سرانجام، یکی از دواداسی‌های کهن‌سال، گردنبند ازدواج را به گردن او می‌آویخت(Ibid:۷۹)؛ نشانی ابدی از عهد مقدس با امر قدسی. عروس سپس با همراهی سازوآواز، رهسپار معبد می‌شد تا نخستین رقص نیایشی خود را در برابر خدای خویش اجرا کند. در پایان، نقش تریشولا(Trishula)، نیزه سه‌شاخه مقدس نشانه شیوا، بر بازوی او خال‌کوبی می‌گشت (Vadyantanam، مصاحبه حضوری، آوریل ۲۰۱۱)[۲۱]. دختر، اینک دواداسی شده، در برابر مجسمه اصلی چراغی می‌افروخت، و شعله آن، آغازگر راهی می‌شد که دیگر بازگشتی در آن نبود.

٦-قدرت، منزلت و مرزهای مشروعیت: سیمای متناقض دواداسی‌ها در جامعه سنتی هند

در منابع تاریخی و روایت‌های شفاهی معابد جنوب هند آمده است که در اواخر دوران قرون میانه، هم‌زمان با افزایش نفوذ اقتصادی دواداسی‌ها، برخی از آنان از جایگاه آیینی خود بهره‌برداری شخصی کرده و با جذب مردان، مناسباتی را بر اساس میل و اختیار خویش سامان می‌دادند[۲۲](Orr,۲۰۰۰,۱٤٥). یکی از استادان مذکر رقص برهمن، که خود در کودکی نزد دواداسی‌ای تعلیم دیده بود و در سن ۵۵ سالگی به بازگویی خاطرات خود پرداخته، بر این نکته تأکید دارد که دختران معبد، نوجوانان مذکر را به خواست خود با مناسبات جنسی آشنا می‌ساختند. فرزندانی که از این روابط زاده می‌شدند، به‌عنوان «فرزندان معبد»[۲۳]، به خدمت در نهادهای مذهبی گمارده می‌شدند، از پشتوانه مادری دواداسی برخوردار بوده، وارث اموال و سرمایه‌های ایشان می‌گشتند و بی‌نیاز از هرگونه مطالبه حقوقی از پدران بی‌نام‌ونشان خود بودند(Jyotishi، مصاحبه حضوری، ۱ مارچ ۲۰۱۰[۲٤]).

در سنت‌های کهن، دواداسی‌ها فراتر از نقش رقصنده آئینی، تجسم زنده‌ای از امر قدسی و نماینده برترین خدایان معابد به شمار می‌رفتند. تماس با آن‌ها، بدون مناسک خاص، بی‌حرمتی تلقی می‌شد و هرگونه بدرفتاری با ایشان، توهین به خدا تعبیر می‌گشت. با ورود ادیان خارجی به شبه‌قاره، به‌ویژه از سده هفتم میلادی هم‌زمان با گسترش اسلام و در قرون بعد با نفوذ مسیحیت در دوره استعمار، ساختار آیینی معابد و روابط اجتماعی پیرامون آن دستخوش تغییر شد.[۲۵] دواداسی‌های باسابقه محدودیت‌هایی وضع کردند؛ ارتباط با مردان غیرهندو یا از کاست‌های پایین‌تر ممنوع شد. تنها برهمنان، به‌عنوان طبقه ممتاز دینی، امکان ارتباط با دختران معبد را داشتند(Kersenboom, ۱۹۸۷, ٦٥).

دواداسی‌ها نیز به‌نوبه خود، ترجیح می‌دادند فرزندانی از پدران برهمن داشته باشند تا خصالی چون وقار، پشتکار، ذوق هنری و هوشمندی را از آنان به ارث برند. در پرتو چنین پیوندهایی، آنان مورد حمایت اشراف و زمین‌داران قرار می‌گرفتند؛ خانه‌ها و اراضی حاصلخیز به ایشان واگذار می‌شد که غالباً تحت نظارت و مدیریت گروه‌های منسجم دواداسی در هر معبد اداره می‌شدند. بر پایه یافته‌های مستند ماتور(۲۰۰۲:۷۵) در متون تاریخی مربوط به قرن نهم میلادی، در دوران فرمانروایی سلسله چولا[۲٦](Chola)، آمده است که ثروت برخی دواداسی‌ها به اندازه‌ای بود که خود در ساخت معابد نقش ایفا می‌کردند، اراضی وسیع را وقف معابد می‌نمودند و برای غلامان دینی، مستمری در نظر

می‌گرفتند. راجاراجای اول (Raja Raja I)، پادشاه بزرگ این سلسله، در دوره حکومت خود، بیش از ٤٠٠ دواداسی را از معابد مختلف به معبد تازه تأسیس خود در تنجوور (Tanjavure) منتقل کرد و برای هر یک، سکونتگاهی مستقل فراهم آورد. گفته می‌شود که در این دوره، دواداسی‌ها چنان قدرتی یافتند که حتی در انتصاب مسئولان معابد، نقش تعیین‌کننده ایفا می‌کردند (Birju Maharaj، مصاحبه حضوری، ۲۷ مارچ ۲۰۱۰)[۲۷].

۷-کشاکش بر سر جایگاه قدسی دواداسی‌ها (تا امپراتوری گورکانی قرن ١٦م.)

با گسترش تدریجی اسلام در شبه‌قاره هند از قرن هفتم میلادی[۲۸] به بعد، به دلیل منعی که برای رقص در دین اسلام وجود داشت، این مراسم که تا پیش از آن واجد منزلتی قدسی و زیبایی‌شناختی بود، به‌تدریج از جایگاه روحانی خود در حیات جمعی و هنری جامعه مسلمان‌نشین فاصله گرفت. هرچند همچنان تأثیر آن بر دیگر هنرها چون نقاشی، پیکرتراشی و معماری محسوس بود، این تأثیر از روح و جوهر پیشین تهی شده بود. نقاشی، که در آن دوره از محبوب‌ترین گونه‌های هنری به شمار می‌رفت، دیگر به رقص التفاتی نداشت، مگر آنکه خود صحنه‌ی رقص موضوع اصلی تصویر باشد. به بیانی دیگر، رقص چونان در آیین‌های بودایی و جینی، اکنون نیز به بخشی فرعی و نهفته از سنت تبدیل شده بود.

با شکوفایی سلطنت چولاها در سده‌های نهم تا سیزدهم میلادی، که از حامیان نهادهای معبدی بودند، جایگاه اجتماعی دواداسی‌ها نیز تثبیت و تقویت شد(ibid:١٦). در این دوران، هم‌زمان با افول اقتدار سیاسی در شمال هند بر اثر تاخت‌وتازهای پی‌درپی و گسترش نفوذ حکومت‌های اسلامی، جنوب هند به کانونی برای احیای ارزش‌های آیینی بومی و استمرار سنت ودایی بدل شد. چولاها با درک اهمیت فرهنگی و سیاسی معابد، آن‌ها را به مراکز مشروعیت دینی و اقتدار اجتماعی تبدیل کردند؛ درواقع، بازگشت قدرت به معابد، پاسخی آگاهانه به نیاز جامعه برای بازتعریف هویت مذهبی و فرهنگی در برابر نفوذ بیگانگان بود. این تحولات موجب شد تا هنرهای آیینی، به‌ویژه رقص و موسیقی معبدی، از حمایت درباری و سازمان‌یافته برخوردار شوند و دواداسی‌ها، به‌عنوان حاملان این میراث معنوی، نقشی پررنگ‌تر در حیات مذهبی جنوب هند بیابند. ساخت و توسعه معابد در این دوران، همچون معبد بریهادشوارا (Brihadeswara) در تنجوور(Tanjavur)، معبد گنگاسیکوندا (Gangasiconda)در چولاپورام(Cholapuram)، معبد میناکشی (Meenakshi) در مدورای(Madurai) و معبد نتاراجا(Nataraja) در چیدَمبَرَم(Chidambaram)، به صحنه‌هایی برای ثبت پیکرهٔ زنان رقصنده آئینی بر سنگ مبدل شد؛ نشانگر آن‌که حضور آنان، نه امری حاشیه‌ای، بلکه بخشی جدایی‌ناپذیر از زیباشناسی و دین‌داری معابد بوده است. در این دوره، ازدواج با یک رقصنده آئینی معبد، نشانه‌ای از منزلت اجتماعی شمرده می‌شد و عنوان منیکّم(Manikkam)، به معنای زُمرد، بر رقصندگان شاخص اطلاق می‌گردید. ساخت گنبدی

اختصاصی در دروازهٔ شرقی معبد تیاگسا (Tyagesa) در تیروواورور(Tiruvarur) برای بزرگداشت رقصنده آئینی مشهوری با نام منیکّا نچیر (Manikka Nachyar)، مؤید احترام فراگیر به این گروه است (Venkatraman, ۲۰۰۵: ۱۳).

در قرن دوازدهم میلادی، با ظهور جایادوا[۲۹](Jaideva) (۱۱۷۰–۱۱۰۰ م.) شاعر، خواننده و رقصنده مذکر نامدار، رنسانسی در تاریخ رقص‌های آئینی رقم خورد. جایادوا در دوره‌ای می‌زیست که قلمروهای هندو پیش از گسترش رسمی سلطه مسلمانان در شمال هند و تقریباً یک سده پیش از هجوم مغولان به این مناطق، همچنان از تسامح و تساهل مذهبی برخوردار بودند و فرهنگ‌های دینی متفاوت در کنار هم جریان داشتند. او در منظومه‌ی مشهور خود، گیتاگووینداI(Gita Govind)، صورتی نوین و خلاق از مفهوم بهگوتا–بهکتی(Bhagvata Bhakti) یا سرسپردگی را ارائه داد که هستی آن مبتنی بر رقص آئینی بود. در جهان جایادوا، عشق مرتبه‌ای برتر از سرسپردگی می‌یافت و رقص عالی‌ترین تجلی این عشق به شمار می‌رفت؛ رقصِ نیایشی گوپی‌ها (Gopi)[۳۰] برای ایزد کریشنا(Krishna)[۳۱]، همان‌قدر مقدس بود که رقصِ کریشنا برای آنان. در نگاه وی، رقص آئینی، زبانِ خاموش گفت‌وگوی میان روح انسانی و روح متعالی بود. این بازتعریف قدسی و عاشقانه، آغازی بود بر احیای رقص در نگارگری مغولی در قرون آتی؛ ازاین‌رو نه‌تنها صحنه‌های رقص الهی کریشنا و گوپی‌ها، که حتی رقص شیوا و الهه‌های شیوایی(Shivaism) نیز در آثار وقف‌شده به خدایان، به تصویر کشیده شد. بااین‌حال، نگارگری رسمی درباری از به تصویر کشیدن شاهان در حال رقص مذهبی پرهیز داشت؛ چراکه همچنان رقص در دربار مسلمان، تفریحی مختص زنان اندرونی و ابزار سرگرمی به شمار می‌رفت.

در دوره‌ی امپراتوری ویجیاناگار[۳۲](Vijayanagar)(۱۶٤٦–۱۳۳٦ م.)، که بخشی از دوران پایانی‌اش با سلطه مغولان در شمال هند همزمان است، با گسترش سلطه‌ی سیاسی بر جنوب هند و بخش‌هایی از اوریسا (Orissa)، و نیز زوال بهاکتی به‌مثابه جوهره‌ی معنوی رقص(Lowen,۱۹۹۲:۱۰۱)، این هنر بیشتر به عاملی نمایشی و بازتاب‌دهنده شکوه تشریفات در دربار و مناسبات سلطنتی بدل شد، تا نیایشی حقیقی. بااین‌حال این امپراتوری جنوبی و نیز امپراتوری نایکاها (Nayaka) در این منطقه دست از این میراث حمایتی نکشیدند و تا حد امکان زمینه‌ساز رونق آن به انحا گوناگون شدند(Serbjeet Singh, ۲۰۰۰: ۳٤). .

در دوران امپراتوری مغول، باوجودآنکه اکبر شاه گورکانی(۱۶۰۵–۱۵٤۲ م.) شیفته‌ی موسیقی و رقص بود، در نگارگری‌های رسمی دوران او، و حتی در مصوّرات اکبرنامه، رقص کمتر موضوعی اصلی و محترم یافته است. تنها به‌واسطه‌ی تعلق یکی از همسران وی، جودابهایی(Jodhabhai)، به آیین هندویی، از مخالفت با گسترش سنت دواداسی جلوگیری به عمل آمد(Jain & Daljeet,۲۰۰٦:۲)[۳۳]. رقص در عصر محمدشاه مغول[۳٤](سلطنت ۱۷۱۹–۱۷٤۸ میلادی) و هنر دوران او، بازتابی از افول سیاسی و هنری امپراتوری مغول به شمار می‌رفت. با پایان دوران مغول و ظهور حکومت‌های محلی مسلمان تحت عنوان نواب‌ها[۳۵] (اوایل سده هجدهم میلادی)، رقص بیش‌ازپیش به سرگرمی شبانه‌ی

شاهان و عنصری حرمسراگونه تقلیل یافت و جایگاه آیینی و مقدس خود را از دست داد. در این ادوار، دواداسی‌ها نه‌تنها در خدمت آیین، بلکه برای خشنودی درباریان و حامیان مالی نیز به اجرای رقص و آواز پرداختند.

امپراتوری مراتا(Marata)[۳۶] که پس از افول سلطه مغولان در بخش وسیعی از هند و به‌منظور تقویت قدرت هندوها در برابر پادشاهان و نوابان مسلمان، طی سده‌های هفدهم تا نوزدهم میلادی شکل گرفت، به مرکز رشد و بالندگی هنر دواداسی تبدیل شد. به‌ویژه در دوران شاهاجی دوم(Shahaji) و سرفورجی اول(Sarforji)، دربارها به مراکز آموزش رسمی اجرای آئینی بدل گردیدند. پس از آن‌ها در دوره تالوجای دوم(Taluja) از گوروها[۳۷] و رقصندگان آئینی کهنه‌کار دعوت به عمل آورد تا در دربارش به ترویج رقص آئینی بپردازند، و برای اولین بار در تاریخ، ساختمان وزارت قصر در جهت ترویج رقص و موسیقی آئینی در اختیار هنرمندان قرار داده شد. پس از آنکه کمپانی هند شرقی که در آن زمان بسیار قدرتمند بود، مجالس رقص آئینی درباری را منع کرد، دربار بیش از گذشته به حمایت از رقصندگان پرداخت و مرتباً برنامه‌های اجرایی در قصر ترتیب داده می‌داد. این حمایت تا قرن ۱۹م. ادامه داشت. برای این امپراتوران هندو حمایت از دواداسی‌ها و هنرشان از ارکان حکومت محسوب می‌شد، چراکه اجرای آن‌ها ارتباط مستقیم با مذهب داشت.

۸-افول منزلت اجتماعی دواداسی‌ها: (از فئودالیسم قرن ۱۷.م تا استعمار قرن ۱۸م.)

هم‌زمان با ضعف ساختارهای فئودالی در هند جنوبی و بحران‌های اقتصادی و اجتماعی که از اواخر دوره گورکانیان (قرن شانزدهم میلادی) آغاز شد و در قرن هفدهم میلادی شدت یافت، جایگاه قدسی دواداسی‌ها به‌شدت تضعیف شد (Banerjee & Sengupta,۲۰۰۵, ۵۵-۶۰). در این دوره، نظام معابد که پیش‌تر نقش مهمی در تربیت و حمایت از دواداسی‌ها داشت، توانایی نظارت و حفظ جایگاه آیینی این زنان را از دست داد و در نتیجه، آنان در نگاه جامعه، جایگاه خود را به عنوان واسطه‌های مقدس میان انسان و الوهیت از دست داده و در مرتبه‌ی روسپیان قرار گرفتند(Manjari,۲۰۰۲, ٤٧) عنوان الهی دواداسی که معنای سرسپردگی مقدس داشت، جای خود را به واژه‌ی تحقیرآمیز بوگاستری[۳۸](Bhugastri) داد و موسیقی و رقص، که پیش‌تر تجلی اتصال انسان به الوهیت بود، به ابزاری برای جذب مشتری و کسب درآمد فروکاسته شد(Lowen,۱۹۹۲,۱۱۲). در این دوران، محدودیتی برای دیدار مردان با دواداسی‌ها وجود نداشت و زنان جامعه نیز آموختند که توانایی برآوردن نیازهای کامل همسرانشان را ندارند و دواداسی‌ها نقش اساسی در تأمین رضایت مردان داشتند. بر اساس گزارش‌های تاریخی و مصاحبه‌های شفاهی، رسم بر این بود که اگر مردی پس از بازگشت از کار، بدون درآوردن کفش، تنها تقاضای آب کند، زن درمی‌یافت که او قصد ملاقات با دواداسی را دارد (jyotishi, مصاحبه حضوری، ۱ مارچ ۲۰۱۰). این وضعیت نشان می‌دهد که تضعیف قدرت فئودال‌ها، تغییرات اقتصادی و بحران‌های اجتماعی، تأثیر مستقیمی بر جایگاه و نقش دواداسی‌ها داشت و رقص و موسیقی آیینی که روزگاری تجلی ایمان و تعلق به امر

قدسی و اتصال روح انسانی به الوهیت بود، اکنون به ابزار اقتصادی و اجتماعی بدل شد و نشان‌دهنده تغییرات عمیق در ساختار فرهنگی و اجتماعی هند در دوران پس از گورکانیان بود.

راهبان معابد با سوءاستفاده از جایگاه مذهبی خود، روابط جنسی دواداسی‌ها را در قالبی معنوی توجیه می‌کردند. آنان با ادعای اینکه دواداسی‌ها دارای جسم و جان آسمانی‌اند و کنش‌های زمینی لطمه‌ای بر قدسیت آنان وارد نمی‌کند، تن‌فروشی‌شان را راهی برای ثواب دنیوی قلمداد می‌نمودند. بدین‌سان، رقص جنبه‌ی تفریحی یافت و شأن قدسی خود را از دست داد. در نتیاشسترا(Natya Sastra)[۳۹] آمده است زمانی شاهان به این‌که خود رقصنده هستند می‌بالیدند(Narayan; ۲۰۰۷:۱۱)، اما در دوران فئودالیسم، افراد کم‌روی را به نواختن ساز، آنان که اندکی بی‌پرواتر بودند را به آوازخوانی، و آنان که از بی‌آبرویی هراسی نداشتند، به رقص وادار می‌کردند.

ورود استعمار بریتانیا به هند[۴۰] در قرن ۱۸ م. نقطه‌ی عطفی سرنوشت‌ساز در مسیر تاریخی نهاد دواداسی به شمار می‌رود. آنچه پیش‌تر در قالب پیشه‌ای مقدس، مبتنی بر خدمت آیینی و رقص نیایشی برای خدایان معابد بود، در بستر مدرنیته‌ی استعماری به‌تدریج بازتعریف، انگ‌گذاری و نهایتاً جرم‌انگاری شد. پیش از مداخله‌ی استعمارگران، دواداسی‌ها جایگاهی پیچیده و چندوجهی در جامعه‌ی جنوب هند داشتند. آنان نه تنها مجریان آیین‌های مذهبی بودند، بلکه نگهبانان و حاملان سنت‌های هنری موسیقی(sangīta)، رقص(nṛtya) و نیایش(bhakti) نیز محسوب می‌شدند. این در حالی است که، در دوران امپراتوری ویجیاناگار (قرون ١٤ تا ١٧ میلادی) در جنوب هند که پیشتر از آن نام برده شد، دواداسی‌ها از حمایت درباری برخوردار بودند، زمین و مستمری(Inam) دریافت می‌کردند و اغلب از زنان باسواد و محترم در ساختار مذهبی و فرهنگی معابد به شمار می‌آمدند(Srinivasan, ۱۹۸۵, ۱۵۷).

اما با گسترش سلطه‌ی بریتانیا در جنوب هند از اواخر قرن هجدهم میلادی، به‌ویژه پس از سقوط سری‌رانگاپاتنا (Srirangapatna) در سال ۱۷۹۹م. و تثبیت حکومت استعماری در ناحیه‌ی مدراس(Madras)، مأموران انگلیسی و مبلغین مسیحی، سنت دواداسی را از منظر اخلاق و عرف ویکتوریایی بازخوانی کردند. در این نگاه جدید، دواداسی دیگر نماد تقدس آیینی نبود، بلکه تجسمی از «فحشای مذهبی» تلقی شد. این بازتعبیر اخلاقی بخشی از ایدئولوژی گسترده‌تر امپریالیستی موسوم به «مأموریت متمدن‌سازی بومیان» بود که در آن آیین‌های هندو به‌عنوان پدیده‌هایی خرافی، غیراخلاقی و نشانه‌ی انحطاط فرهنگی تفسیر می‌شدند(Nair,١٩٩٤, ٢٥-٣٥).

جنبش آنتی ناچ[۴۱](Anti-Nautch Movement) که در اواخر قرن نوزدهم میلادی از سوی مبلغین مسیحی، فعالان اجتماعی و دیوان‌سالاران استعماری شکل گرفت، به ابزاری برای این بازتعریف بدل شد. واژه‌ی ناچ از ریشه‌ی هندی (Nauch) که در اصل به معنای «رقص» بود، در گفتمان استعماری مفهومی شهوانی و غیراخلاقی یافت. مبلغین مذهبی همچون کشیش م.ا. شرینگ(M. A. Sherring) و نهادهایی مانند انجمن پاکی(Social Purity League)، رقص معبد را رفتاری

گناه‌آلود دانسته و خواستار الغای آن به نام «اصلاح اخلاقی» شدند(Soneji,۲۰۱۲,۲۵۷). این انجمن اجتماعی به‌عنوان یک جنبش اصلاح‌گر مهم در هند استعماری، به‌ویژه در منطقه آندرا پرادش(Andhra Pradesh)، شکل گرفت. این انجمن در سال ۱۸۹۱م. توسط سر راگهوپاتی ونکاتاراتنام نایدو(Sir Raghupati Venkataratnam Naidu) تأسیس شد و هدف آن مقابله با نابسامانی‌های اجتماعی مانند «نجس‌پنداری»، نظام دواداسی و سوءاستفاده از زنان بود. نایدو، که یکی از مصلحان اجتماعی و مدرسان برجسته بود، سعی داشت از طریق آموزش و آگاهی عمومی، پاکی اخلاقی و اجتماعی را ترویج دهد. وی همچنین توانست ازدواج مجدد زنان بیوه و تحصیل دختران را ترویج دهد(Subbamma,۱۹۹٤, ۳٦-۳۸).

نظام دواداسی، که در آن دختران به معابد وقف می‌شدند و اغلب مورد سوءاستفاده قرار می‌گرفتند، محور اصلی تلاش‌های اصلاحی این انجمن بود. مصلحانی مانند نایدو، این سنت را یک معضل اجتماعی می‌دانستند که نیازمند حذف بود. فعالیت‌های انجمن شامل برگزاری سخنرانی‌ها، انتشار مطالب آموزشی و کمپین‌های عمومی برای آگاهی‌بخشی درباره اثرات مضر نظام دواداسی و حمایت از لغو آن بود(Weidman, ۲۰۰٦, ۱۱۷).

تلاش‌های انجمن پاکی اجتماعی بخشی از جنبش وسیع‌تر اصلاح اجتماعی در هند استعماری بود که به مسائل مربوط به کاست، جنسیت و اخلاق می‌پرداخت. در حالی که اقدامات این انجمن به کاهش تدریجی نظام دواداسی کمک کرد، اما همزمان بازتابی از تعامل پیچیده میان برنامه‌های اصلاح‌گر بومی و گفتمان‌های اخلاقی استعماری نیز بود. میراث این جنبش همچنان بر بحث‌های مربوط به اصلاح اجتماعی و حقوق زنان در هند تأثیرگذار است.

برخی از اصلاح‌طلبان هندی نیز همچون مـوتولاکشمی ردی(Muthulakshmi Reddy)(۱۹۸٦-۱۸۸٦م.)، هرچند با نیتی متفاوت، در این جنبش مشارکت داشتند. آنان می‌کوشیدند زنان را از بهره‌کشی نجات دهند، اما در عمل، ارزش‌های اخلاقی استعماری درباره‌ی عفت و پاکی زنانه را درونی کردند(Srinivasan,۱۹۸٥,۱۷۰). موتولاکشمی که یک فعال اجتماعی، پزشک و قانون‌گذار پیشگام در هند دوران استعمار و اوایل دوران استقلال بود، نقش مهمی در شکل‌گیری جنبش علیه نظام دواداسی ایفا کرد(Sreenivas, ۲۰۱۰:٤٥). فعالیت ردی در اصلاحات اجتماعی هم جنبه حرفه‌ای و هم قانونی داشت؛ او از موقعیت خود به عنوان عضو شورای قانون‌گذاری مدراس برای مبارزه علیه بهره‌کشی از دواداسی‌ها استفاده کرد و استدلال می‌کرد که این نظام نابرابری‌های جنسیتی، وابستگی اقتصادی و انحطاط اخلاقی را تداوم می‌بخشد (Jyotishi، مصاحبه شخصی، ٤ مارچ ۲۰۱۰). در سال ۱۹۳۰، تلاش‌های او به تصویب قانون «دواداسی مدراس (پیشگیری از وقف)» انجامید که وقف دختران در معابد را ممنوع و اعمال استثمارآمیز مرتبط با آن را جرم انگاشت(ibid). فراتر از اصلاحات قانونی، ردی بر برنامه‌های بازتوانی و آموزشی برای دواداسی‌های سابق تأکید داشت و آموزش‌های حرفه‌ای و ادغام اجتماعی را به‌عنوان جایگزینی برای زیردستی آیینی ترویج می‌کرد تا فرصت‌هایی برای خودمختاری و کرامت فراهم شود(Tschurenev, ۲۰۱۸,۲۳۰-۲۳۲). آثار او نمونه‌ای از تقاطع فعالیت‌های فمینیستی، حرفه

پزشکی و فعالیت‌های قانون‌گذاری است که نشان می‌دهد چگونه مصلحان دوره استعماری از طریق سازوکارهای دولتی و بسیج اجتماعی تلاش کردند سلسله‌مراتب‌های اجتماعی–مذهبی ریشه‌دار را از میان بردارند.

سرانجام در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی، دولت استعماری با تصویب مجموعه‌ای از قوانین به حذف رسمی نهاد دواداسی پرداخت. از جمله‌ی این قوانین می‌توان به قانون حمایت از دواداسی‌های بمبئی (۱۹۳٤)[۴۲] و قانون منع وقف دواداسی‌ها در مدراس (۱۹٤۷)[۴۳] اشاره کرد. این قوانین تقدیم زنان به معابد را جرم تلقی می‌کردند و امتیازات موروثی آنان را لغو نمودند. با وجود ظاهر حمایتی این قوانین، در عمل به سلب مالکیت و از میان رفتن استقلال اقتصادی و جایگاه اجتماعی دواداسی‌ها انجامید(Banerjee & Sengupta,۲۰۰۵, ۵۹-۵۷).

نتیجه‌ی این سیاست‌ها شکل‌گیری نوعی حاشیه‌نشینی جدید بود: زنان دواداسی که از حمایت معابد و جایگاه مذهبی خود محروم شده بودند، به دلیل بی‌اعتبار شدن رسمی نقششان، ناگزیر به ورود در مشاغل غیررسمی یا فحشا شدند. بدن آنان، که زمانی نماد قدرت آیینی و اتصال به امر قدسی بود، اکنون به ابژه‌ای اخلاقاً مطرود در گفتمان استعماری بدل گشت. استعمارگران، دواداسی را نشانه‌ای از «انحطاط شرق» و در تضاد با تصویر زن ایده‌آل «پاکدامن و مدرن» در جامعه‌ی استعماری معرفی می‌کردند(Nair,۱۹۹٦, ٤۹).

با این حال، میراث هنری دواداسی‌ها در فرایندهای بازآفرینی فرهنگی قرن بیستم زنده ماند. در جریان جنبش احیای هنرهای بومی، اصلاح‌طلبان ملی‌گرا و هنرمندان، رقص آیینی را در قالب بهارتنتیام(Bharatanatyam) بازتعریف کردند، شکلی پالایش‌یافته و سکولار از رقص معبدی که از ریشه‌های آیینی خود فاصله گرفته بود. شخصیت‌هایی چون روکمینی دوی آروندیل(Rukmini Devi Arundale) این رقص را به نماد اصالت و هویت فرهنگی هند بدل کردند (Meduri,۱۹۹۸, ۱۹). اما همان‌گونه که پژوهشگران خاطرنشان کرده‌اند، این احیا در عین حال، خود دواداسی‌ها را از حافظه‌ی تاریخی حذف کرد و جایگاه آنان را در روایت رسمی فرهنگ از میان برد (Soneji,۲۰۱۲,۷٦-۷۷).

تجربه‌ی دواداسی‌ها در عصر استعمار بریتانیا نه‌فقط حکایت از نابودی یک آیین مذهبی دارد، بلکه بیانگر بازسازی مفاهیم جنسیت، اخلاق و هنر در هند استعماری است. استعمار مدرن، بدن زنانه را به ابژه‌ی کنترل و تربیت اخلاقی بدل ساخت و از رهگذر قانون و اخلاق، نظم معنوی و فرهنگی بومی را بازتعریف کرد. مأموریت موسوم به «تمدن‌بخشی» نه به رهایی زنان، بلکه به سلب مالکیت، طرد اجتماعی و حذف تاریخی آنان انجامید، جایی که خدمت مقدس جای خود را به ننگ اجتماعی داد و استمرار فرهنگی به فراموشی تاریخی بدل شد. این جنبش با آن‌که ریشه در دغدغه‌های اجتماعی داشت، اما حذف کامل سنت دواداسی به معنای حذف صدای زنانه‌ای بود که قرن‌ها از خلال بدن خود با امر قدسی ارتباط برقرار می‌کرد. در نتیجه، نمی‌توان دگردیسی رقص دواداسی را صرفاً فروپاشی یک سنت دانست، بلکه باید

آن را صحنه‌ای برای بازنویسی روابط میان دین، جنسیت، قدرت و هنر تلقی کرد. رقص در این معنا، نه‌فقط بازنمایی فرهنگی، بلکه کنش سیاسی و معرفتی‌ای است که تاریخ را از خلال بدن روایت می‌کند.

۹-رقص آئینی در کشاکش میان بازگشت و اصلاح پس از استقلال هند

استقلال هند در سال ۱۹٤۷م. نه‌تنها به معنای رهایی سیاسی از استعمار بریتانیا بود، بلکه نمادی از بیداری فرهنگی نیز به شمار می‌رفت. ملت تازه‌استقلال‌یافته در پی آن بود که هویت خود را از طریق بازیابی هنرهای بومی که در دوران استعمار به حاشیه رانده شده بودند، بازتعریف کند. در این میان، احیای رقص‌های کلاسیک هند یکی از برجسته‌ترین نمودهای بازتعریف فرهنگی و ملی پس از استعمار به شمار می‌آید. باززایی فرم‌هایی چون بهاراتنتیام(Bharatnatyam)، کتک (Kathak)، اودیسی(Odissi)، منیپوری(Manipri)، کوچی‌پودی(Kuchipudi) و کتکلی(Kathakali) بازتابی از تلاش برای پیوند میان گذشته‌ای باشکوه و آینده‌ای مدرن و دموکراتیک بود(Meduri, ۲۰۰۵,٤٥).

جنبش ملی‌گرایی فرهنگی در اوایل قرن بیستم هم‌زمان با «رنسانس هنری هند» شکل گرفت که توسط اندیشمندانی چون رابیندرانات تاگور(Rabindranath Tagore)، آناندا کوماراسوامی(Anananda Kumaraswami) و ئی. کریشنا آییر(.Iyer E Krishna) هدایت می‌شد. این متفکران بر این باور بودند که سنت‌های معنوی هند باید شالوده‌ی هویت مدرن کشور را تشکیل دهند. کوماراسوامی (۱۹۱۸) در کتاب رقص شیوا، هنر هندی را «تجلی امر کلی در امر جزئی» توصیف کرد و از مردم خواست ژرفای متافیزیکی سنت‌های زیبایی‌شناختی خود را بازشناسند. در این فضا، مصلحان هنری رقص‌های کلاسیک را از نو معنا کردند و آن‌ها را نه به عنوان نمایش‌های جسمانی، بلکه به‌مثابه تجلیات فلسفه‌ی الهی و زیبایی‌شناسی معنوی عرضه نمودند. این فرم‌ها در نهادهای آموزشی سامان یافتند، از ریشه‌های آیینی خود جدا شدند و در قالبی «آبرومند» و «ملی» بازسازی شدند(ibid).

در واکنش به جنبش ضد رقص، جنبشی دیگر با هدف بازگشت به ریشه‌های روحانی رقص سر برآورد. واکنش‌های درون‌زاد از درون جامعه هند، نظیر جنبش احیای رقص آئینی و پیوند دوبارهٔ آن با مفهوم «سادهنای(Sadhna)» به معنی «انضباط و سامان‌مندی به‌منظور نیل به دانشی مطلوب یا غایتی مقصود»، تلاشی بود برای بازگرداندن شأن ازدست‌رفتهٔ این هنر. دواداسی‌هایی که پیش‌تر از جامعه طرد شده بودند، اینک به مدد احیاگران مذهبی[٤٤]، بار دیگر وارد سپهر اجتماعی شدند. رقص، نه ابزاری جسمانی بلکه تمرینی عرفانی معرفی شد، و دواداسی‌ها به‌مثابه زنانی عارف در جامعه بازشناسی شدند. برای مشروعیت‌بخشی، برخی مردان برهمن با دواداسی‌ها ازدواج کردند و دانشجویان بسیاری هنر رقص آئینی را از استادان سالخورده، فراگرفتند (Vatsyayan,۱۹۹۲:٦۷-۷۰).

تأسیس نهادهایی مانند آکادمی سانگیت ناتاک(Sangeet Natak Academy) نیز در سال ۱۹۵۳م. و حتی کلاکشترا (Kalakeshtra) در ۱۹۳٦م. نقش مهمی در رسمی‌سازی آموزش و انتشار رقص کلاسیک ایفا کرد. این نهادها بستری برای آموزش رسمی، پژوهش و اجرای رقص فراهم کردند و جایگاه رقص کلاسیک را در ساختار فرهنگی کشور ارتقا دادند. آکادمی سنگیت ناتاک نهاد امروزه نیز پابرجاست و بزرگترین کتابخانه و آرشیو تصویر و فیلم از اجراهای هنرمندان رقص آئینی را در خود جای داده است(Birju Maharaj، مصاحبه حضوری، ۲۷ مارچ ۲۰۱۰).

ای. کریشنا آیر برهمن و سنت‌گرا، که خود در قالب و لباس زنانه برای انجمن ساگونا ولیسا سبها (Sagona Valisa Sabha) می‌رقصید، پس از آنکه خطر نابودی این هنر را احساس کرد، دختران هندی را ترغیب نمود تا در تالار آکادمی موسیقی، جایی که خود منشی آن بود، بر صحنه بروند. نخستین اجرای این دختران با استقبال مواجه شد و در سال ۱۹۳۲ رسیتال ویژه‌ای برای وزیر کشور در چنّای برگزار گردید؛ رخدادی که با اعتراض مخالفان همراه شد. اندکی بعد، روکمنی دوی، رقصنده‌ی نامدار و برهمن‌تبار، که پیشتر از وی نام برده شد، اجرای آئینی بهارت نتیم (Bharatnatyam) را از معابد به صحنه‌ی عمومی کشاند. شاگردان او، که آموزش‌دیده‌ی مستقیم دواداسی‌های قدیم بودند، هنر خود را در مجامع عمومی هنر عرضه کردند (Mathur,۲۰۰۲:۸٦). در شمال هند، رقص کتک(Kathak)توسط هنرمندانی مانند شامبو ماهاراج (Shambu Maharaj) و بیرجو ماهاراج(Birju Maharaj) بازسازی شد و آن را با سلیقه‌های معاصر هماهنگ کرد، در حالی که جوهره کلاسیک آن حفظ شد(Birju Maharaj، مصاحبه حضوری، ۲۷ مارچ ۲۰۱۰). در عین حال جشنواره‌هایی مانند تری‌ینال رقص هند(India Dance Triennale) و جشنواره‌های ملی هنرهای نمایشی(National Performing Arts Festivals) نیز موجب شدند تا رقص کلاسیک از محدوده‌ی آیینی و منطقه‌ای فراتر رود و به عنوان نمادی از تمدن پایدار هند معرفی شود (Birju Maharaj، مصاحبه حضوری، ۲۷ مارچ ۲۰۱۰).

احیای رقص کلاسیک پس از استقلال با بازتعریف جایگاه زنان در هنرهای نمایشی همراه بود. برای نخستین‌بار زنان طبقه‌ی متوسط و تحصیل‌کرده وارد عرصه‌ی رقص شدند؛ عرصه‌ای که پیش‌تر تنها در اختیار جوامع موروثی و مذهبی بود. هرچند این تغییر موجب «مشروعیت اجتماعی» رقص شد، اما در عین حال زنان دِواداسی را که قرن‌ها حافظان این سنت‌ها بودند، از حافظه‌ی فرهنگی حذف کرد(Soneji,۲۰۱۲, ٦۸-۷۵).

از دهه‌ی ۱۹۷۰م. به بعد، رقص کلاسیک هند با سفرهای فرهنگی، دیپلماسی هنری و حضور در جشنواره‌های بین‌المللی وارد صحنه‌ی جهانی شد. هنرمندانی چون یامینی کریشنامورتی(Yamini Krishnamurti)، سونال مانسینگ(Sonal Mansingh) و آلَرمِل والی(Alarmel Valli) به سفیران فرهنگی هند بدل شدند. جشنواره‌های هنری در لندن، نیویورک و سنگاپور جایگاه جهانی تازه‌ای برای این رقص‌ها رقم زدند و موجب شکل‌گیری نوعی «قدرت نرم» فرهنگی شدند (Saroja Vadyantanam، مصاحبه حضوری، ۵ ژانویه ۲۰۱۱).

در همین دوران، برخی طراحان حرکات و رقصندگان معاصر با تلفیق عناصر سنتی و مدرن، مسیر تازه‌ای برای رقص کلاسیک گشودند که بازتابی از توازن میان سنت و مدرنیته در هند معاصر است.

با وجود تلاش‌های احیا، این فرآیند بدون چالش نبود. بازمتن‌بندی رقص کلاسیک اغلب با حذف یا کم‌رنگ کردن ارتباطات تاریخی، به ویژه با سیستم دواداسی همراه بود. این حافظه گزینشی باعث ایجاد پرسش‌هایی درباره اصالت و سیاست‌های نمایندگی فرهنگی شد. پژوهشگران تأکید کرده‌اند که احیا گاهی شامل «بازنویسی» تاریخ برای همخوانی با روایت‌های ملی‌گرایانه بوده است(Meduri,۲۰۰۵, ۳۵).

بدین ترتیب، رقص که سده‌ها در هویت دواداسی‌ها تنیده بود، تجلی‌ای تازه از شأن فرهنگی و آیینی خود در قالبی نو یافت. تمامی سبک‌های هفت‌گانه‌ی اجراهای آئینی هند، این مسیر پر فراز و نشیب را با دواداسی‌ها طی کردند. تلاش‌های جامعه‌شناسان هنر، محققان و هنرمندان در هر عصر، چه در دوران شکوفایی و چه در هنگام فروپاشی، همواره در راستای حفظ هویت معنوی و آیینی این هنر شکل گرفته است. دواداسی‌ها، با وجود تمامی مصائب اجتماعی، کوشیدند از نابودی این هنر جلوگیری کرده، آموزه‌های آن را به نسل‌های بعد منتقل سازند.

۱۰-نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر سنت دواداسی‌ها، به واکاوی یکی از کهن‌ترین جلوه‌های ارتباط میان آیین، جنسیت و هنر در بستر فرهنگ هندو پرداخته است. تحلیل تاریخی و مردم‌شناختی داده‌ها نشان داد که نقش دواداسی‌ها فراتر از اجراگران ساده‌ی مناسک بوده و آنان در مقام واسطه‌گان قدسی، حامل نوعی مشروعیت آیینی و فرهنگی برای استمرار پیوند انسان با امر قدسی محسوب می‌شده‌اند. در این معنا، بدن دواداسی نه تنها ابزار اجرا، بلکه میدان تجلی نیروهای معنوی و اجتماعی بوده است؛ بدنی که به‌واسطه‌ی رقص و موسیقی، معنا و حضور الهی را بازآفرینی می‌کرد. این جایگاه در دوران پیشامدرن، نشانگر نوعی همزیستی میان قدرت دینی، زیبایی‌شناسی آیینی و ساختار طبقاتی معابد بود.

با ورود استعمار و دگرگونی‌های اجتماعی قرن نوزدهم، این نظام آیینی دچار تزلزل شد. نگاه استعماری، که از منظر اخلاقی-مدرن به سنت‌های محلی می‌نگریست، دواداسی را از جایگاه قدسی به سطح «زن بی‌اخلاق» تنزل داد و به انحلال تدریجی نهادهای معبدی انجامید. این فرایند نه‌تنها نمادی از تضعیف اقتدار فرهنگی زنان در ساختار دینی بود، بلکه بازتابی از گسست میان سنت بومی و نظام ارزشی تحمیل‌شده از بیرون محسوب می‌شود. با این حال، در قرن بیستم و به‌ویژه در جریان جنبش‌های احیای فرهنگی، همان میراث آیینی، در قالب رقص کلاسیکی چون بهارات‌ناتیام

بازتعریف شد. این بازسازی هنری، نوعی بازخوانی انتقادی از گذشته بود که به زنان هنرمند اجازه داد تا هویت خود را در پیوند با سنت، اما در قالبی نوین و اجتماعی، بازآفرینی کنند.

در نتیجه، بررسی سنت دواداسی نه‌تنها به فهم تاریخی یکی از جلوه‌های پیچیده‌ی آیین و جنسیت در هند می‌انجامد، بلکه افقی برای درک چگونگی تبدیل آیین به هنر و مقاومت فرهنگی را نیز می‌گشاید. دواداسی، به‌عنوان نمادی از حافظه‌ی فرهنگی جمعی، از حذف و طرد تاریخی خود فراتر رفت و در کالبد رقص مدرن، همچنان به حیات نمادین خود ادامه داد. بدین‌ترتیب، سنت دواداسی‌ها را می‌توان نمونه‌ای گویا از پویایی فرهنگ آیینی دانست که در برابر نیروهای استعماری، مدرن و مردسالار، از طریق هنر، به بازتولید معنا و هویت خود دست یافته است.

پی‌نوشت‌ها

[۱] تعداد هفت رقص آئینی کلاسیک هندی در آکادمی رقص و آواز هند به ثبت رسیده است. نام آن‌ها عبارت‌اند از: بهارت نتیم(Bharat Natyam)، کتک(Kathak)، اودیسی(Odissi)،کتکلی(Kathakali)، موهینی اتم(Mohiniattam)، کوچی پودی (Kuchipudi)، منیپوری (Manipuri). لازم به ذکر است در این متن از واژه اجرای آئینی به جای رقص استفاده شده است.

[۲] منظور از بهکتی همان سرسپردگی است

[۳] Ananda

٤واکنش احساسی

[٥] Devadasi به معنی کنیز خدا می‌باشد و نامی است که به رقصندگان معابد داده شده بود. واژه دواداسی، در نواحی گوناگون هند معادل خاص خود را دارد، اما ازآنجاکه طی اعصار واژه جنوبی دواداسی جایگزین تمام واژه‌های هم‌معنی خود شده است، در این تحقیق نیز، هنگام بحث درباره رقصندگان آئینی معابد از این واژه استفاده‌شده است.

[٦٦] اساتیدی که در این پژوهش نگارنده را همراهی نموده‌اند عبارت‌اند از:۱- دکتر چتنا جیوتیشی(Dr. Chetana Jyotishi) دارای مدرک دکتری در اجرای آئینی کتک که در حال حاضر مدیر مؤسسه کتک کندرا(Kathak Kendra) در دهلی‌نو، به نشانی:Bhagvan Das Road.می‌باشد. ۲- گوروی مسلّم کتک و تنها بازمانده خاندان مشهور ماهاراج(Maharaj)و شاگرد مشهورش: بیرجو ماهاراج (Birju Maharaj)و سسوتی سن (Saswati Sein). این اساتید در حال حاضر در مؤسسه بهارتیا کلا کندرا(Bharatya Kala Kendra) به آموزش مشغول می‌باشند. ۳- ماری الانگووا (Marie Ellangova)رقصنده مستقل بهارت نتیم. ٤-سروجا ودینتنم (Saroja Vadyantanam) رقصنده بهارت نتیم.

[۷] دوره کلاسیک هند، که به‌عنوان «عصر طلایی» نیز شناخته می‌شود، از حدود ۳۲۰ میلادی آغاز و تا حدود ٦٥٠ میلادی ادامه داشت و با امپراتوری گوپتا هم‌زمان بود. این دوره با شکوفایی هنر، علم، فلسفه و دین در هند همراه بود و به‌عنوان نقطه عطفی در تاریخ فرهنگی این سرزمین محسوب می‌شود

[۸] دکتر چتنا جیوتیشی(Dr. Chetana Jyotishi) دارای مدرک دکتری در اجرای آئینی کتک که در حال حاضر مدیر مؤسسه کتک کندرا(Kathak Kendra) در دهلی‌نو، به نشانی:Bhagvan Das Road.می‌باشد.

[۹] تألیف گوداپدا آکاریا (Gaudapada Acarya) و متعلّق به قرن ۸م.

[۱۰] رقصندگان آسمانی که در سرزمین خدایان در آسمان‌ها می‌رقصند

[۱۱] واناواماکا(Vanavamaka)

[۱۲] عمل سوزاندن مردگان بر عهده پسر ارشد خانواده است

۱۳در متون «دهارماشاسترا» و برخی کتیبه‌های دوره چولا، اشاره‌هایی به مشارکت محدود زنان معبدی در مالکیت و ارث وجود دارد که آن را می‌توان نمونه‌ای از جایگاه استثنایی دواداسی‌ها در نظام خویشاوندی هندو دانست (۸۹-۸۷،۲۰۰۰,Orr).

[۱٤] مراسم آویختن گردنبند مخصوص ازدواج به گردن عروس، در ازدواج‌های مردم عادی نیز معمول است.

[۱٥] نتوونر(Natuvanar)

[16] Devadasi Training House

[17] Miturai

[18] Gajjai Puja مراسم نیایش مخصوص خلخال یا همان پابند مخصوص رقص که رقصندگان آئینی برای تولید ریتم و نگه داشتند ضرب‌آهنگ به پا می‌کنند. گفتنی است این پابندها دارای احترام خاصی نزد اهالی رقص‌های نیایشی می‌باشند.

[19] سسوتی سن (Saswati Sein) استاد رقص آئینی در مؤسسه بهارتیا کلا کندرا(Bharatya Kala Kendra).

[20] کتّاری یا نیزه سه‌شاخه ازجمله آلاتی است که اغلب در دست خدایان هندو دیده می‌شود. در این مراسم یکی از وسایل خدا را که این نیزه است به‌عنوان نمادی از خدا که داماد نیز می‌باشد، به خانه عروس می‌برند، چراکه خارج کردن مجسمه خدایان از معبد کاری نادرست است.

[21] سروجا ودینتنم (Saroja Vadyantanam) رقصنده بهارت نتیم. مصاحبه در سال ۲۰۱۱ انجام گرفته و این استاد در ۲۰۲۳ درگذشته‌اند.

[22] منظور از «مردم» در این روایت‌ها، باور عمومی جوامع محلی در سده‌های میانه هند است، نه مردمان امروزی. این روایت‌ها بر پایه سنت‌های شفاهی و گزارش‌های میدانی در نواحی جنوب هند (به‌ویژه تامیل نادو و کارناتاکا) استوار است.

[23] اصطلاح «فرزندان معبد (*Temple Children*) «در متون تاریخی جنوب هند به فرزندانی اشاره دارد که از پیوند دواداسی‌ها با مردان غیررسمی، اعم از برهمن‌ها، شاهزادگان یا حامیان معبد ، زاده می‌شدند. این کودکان، برخلاف نظام طبقاتی سخت‌گیرانه‌ی هندویی، از حمایت کامل نهاد معبد و مادر خود برخوردار بودند و اغلب در زمینه‌هایی چون موسیقی، نگهداری از نیایشگاه‌ها و هنرهای آیینی به خدمت گرفته می‌شدند. از نظر اجتماعی، آنان نه در طبقات پایین‌دست، بلکه در جایگاهی میانه میان خادمان دینی و هنرمندان قرار داشتند. بر اساس پژوهش‌های *Leslie Orr (۲۰۰۰)*و *Kersenboom (۱۹۸۷)*، این فرزندان در قالب ساختاری نیمه‌موروثی، گاه جانشین نسل پیشین دواداسی‌ها یا موسیقیدانان می‌شدند و به این ترتیب، پیوند خونی و آیینی درون معابد تداوم می‌یافت.

[24] دکتر چتنا جیوتیشی بیوهر(Dr. Chetana Jyotishi Beohar) دارای مدرک دکتری در رقص کتک که در حال حاضر مدیر مؤسسه کتک کندرا(Kathak Kendra) در دهلی‌نو، به نشانی:Bhagvan Das Road.می‌باشد.

[25] ورود اسلام به شبه‌قاره هند از اوایل سده هشتم میلادی، با حمله محمد بن قاسم به منطقه سند آغاز شد و در سده‌های بعد با تأسیس حکومت‌های مسلمان چون غزنویان، گورکانیان و دهلی‌سلطنت، تأثیر عمیقی بر ساختار فرهنگی و مذهبی جامعه هندو گذاشت .(۱۲۰–۱۱۵ :۲۰۰۲ ,Thapar) در قرون شانزدهم تا نوزدهم میلادی نیز، با ورود استعمار اروپایی و نفوذ مبلغان مسیحی، دین مسیحیت به‌تدریج در مناطق جنوبی و ساحلی گسترش یافت .(۳۶–۳٤ :۲۰۰٦ ,Metcalf & Metcalf) این تحولات موجب دگرگونی در کارکرد معابد، جایگاه زنان و نظام‌های آیینی چون دواداسی شد.

[26] میلادی در منطقه تامیل نادو فرمان می‌راند. اوج اقتدار این دودمان در دوران حکومت راجاراجای اول(Raja Raja Chola I) ۹۸۵–۱۰۱٤ میلادی و پسرش راجِندرا چولا (Rajendra Chola I) رقم خورد، زمانی که قلمرو آنان از سواحل شرقی هند تا سریلانکا و جنوب شرق آسیا گسترش یافت. این دوره با شکوفایی چشمگیر هنر، معماری و نظام معابد شناخته می‌شود؛ معابد عظیمی چون معبد بریهادیشوارا (Brihadeeswarar Temple)در تانجاوور، که در سال ۱۰۱۰ میلادی ساخته شد، نمونه‌ای شاخص از شکوه معماری این دوران است. در این عصر، معابد نه‌تنها مراکز مذهبی بلکه نهادهای اقتصادی، آموزشی و هنری محسوب می‌شدند و نظام دواداسی در دل همین ساختار قدرت، سازمانی رسمی و حمایت‌شده یافت .(Nilakanta Sastri, ۱۹۵۵: ۱٦۷–۱۷۰; Kersenboom, ۱۹۸۷: ٤۲).

[27] در هنگام مصاحبه در ۲۰۱۰ در مؤسسه بهارتیا کلا کندرا(Bharatya Kala Kendra) به آموزش رقص نیایشی مشغول بودند، اما در سال ۲۰۲۲ در گذشتند.

[28] دین اسلام به طور رسمی از **سده هفتم میلادی** از طریق تجارت دریایی و تماس با بازرگانان عرب وارد شبه‌قاره هند شد، اما نفوذ گسترده و تثبیت سیاسی آن عمدتاً از **قرن دوازدهم میلادی** با تأسیس سلطنت‌های مسلمان در شمال هند، به ویژه سلطنت غوری‌ها (Ghurid) و سپس دودمان‌های دهلی، آغاز شد.

[29] جایادوا حدود(۱۱۰۰–۱۱۷۰ میلادی) شاعر و موسیقیدان هندی، در قلمروهای پیش از سلطه کامل مسلمانان شمال هند می‌زیست. منظومه او، گیتا گوویند(*Gita Govind*) ,تأثیر عمیقی بر ادبیات و رقص آئینی هندو گذاشت و به ویژه در نگارگری مذهبی دوره مغول، بازتاب یافت.

[30] دختران شیردوش دهکدهٔ وریداونا(Vridavana)

[31] خدایی آبی‌رنگ که در جمع زنان شیردوش و گاوداران دهکدهٔ وریداونا (Vridavna)زندگی می‌کرد.دایی او که شاه بود، به خواب دید که یکی از خواهرزاده هایش او را خواهد کشت، پس او را در روستاییان دامدار سپرد تا از گزندش دور باشد. وی همچنین یکی از تجلیات ویشنو است. (Mythology:visual encyclopedia,۱۹۹۹:۱۵۲)

[32] امپراطوری ویجیاناگار از ۱۳۳٦ تا ۱٦٦٤ م. در جنوب هند مستقر بود و شامل مناطق تامیل نادو، کارناتاکا، آندرا پرادش و بخش‌هایی از اوریسا می‌شد. اوج شکوفایی فرهنگی و هنری آن در قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱٦ بود.

[۳۳] دو امپراطوری ویجیاناگار و مغول، در نیمه‌ی قرن شانزدهم تا اوایل قرن هفدهم، یعنی اواخر دوره‌ی اوج ویجیاناگار و اوایل دوره‌ی تثبیت مغول، هم‌پوشانی زمانی محدود داشتند، ولی قلمروها و مرکزیت قدرت آن‌ها متفاوت بود.جنوب هند عمدتاً تحت سلطه ویجیاناگار بود، بنابراین رقص آئینی آن‌جا شکل و کارکرد متفاوتی نسبت به شمال هند و قلمرو مغول داشت.

[۳۴] محمدشاه (۱۷۱۹–۱۷٤۸ م.) یکی از آخرین پادشاهان مقتدر سلسله مغول بود که با ضعف مرکزی و افزایش قدرت نوابها مواجه شد.

[۳۵] حاکمان محلی و شبه‌خودمختار هندوستان در قرن ۱۸، پس از افول قدرت مغول.

[۳٦] قرن ۱۷م. تا ۱۹م.

[۳۷] استادان رتبه اول انواع هنرها در هند که دارای شاگردان بسیاری می‌باشند

[۳۸] زنان بدنام

[۳۹] کتابی کهن درباره رقص نیایشی، منسوب به شخصی به نام بهارتا(Bharata). این کتاب اولین متن مکتوبی است که بنا بر افسانه‌ها در آن به تنظیم اصول و تکنیک‌های لازم برای رقص–نمایش در برابر خدایان پرداخته شده است

[٤۰] استعمار بریتانیا به شکل رسمی در هند از سال **۱۷۵۷ میلادی** آغاز شد، زمانی که شرکت هند شرقی بریتانیا پس از **نبرد پلسی**(Battle of Plassey) بر بنگال تسلط یافت و عملاً پایه‌های کنترل بریتانیا بر هند گذاشته شد. این روند تسلط به تدریج در قرن‌های هجدهم و نوزدهم گسترش یافت و تا **۱۸۵۸ میلادی**، پس از شورش هندی‌ها علیه بریتانیا(Sepoy Mutiny) ، مستعمره رسمی بریتانیا به نام «British Raj» شکل گرفت.

[٤۱] صد رقص

[٤۲] *Bombay Devadasi Protection Act*

[٤۳] the *Madras Devadasis (Prevention of Dedication) Act*

[٤٤] Revivelist

کتاب‌نامه

-Bharata Muni. (۱۹۹٦). Nāṭya Śāstra (A. Rangacharya, Trans.). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers

-Deshpande, N. A. (Trans.). (۱۹۸۸). Padma Purāṇa. Delhi: Motilal Banarsidass

-Devi,R.(۲۰۰۲),*Dance Dialects of India.Dehli*:Motilal Banarasidass publishers

-Eshwar,J.(۲۰۰۲),*Bharatnatyam:How to…* .Dehli:B.R.Publishing Corporation

-Gauhar,R.(۲۰۰۷),*Odissi:the Dance Divine*.New Dehli:Niyogi Books

-Jain, P.C.; Daljeet, Dr(۲۰۰٦), *Indian Miniature Painting: Manifestation of a Creative Mind*. New Delhi: Brijbasi Press.

-Kersenboom-Story,S.C.(۱۹۸۷),*Nityasumangali*.Delhi:Motilal Banarasidass Publishers

-Khokar, M. (۱۹۸۳). Traditions of Indian Classical Dance. New Delhi: Clarion Books

-Kramrisch, S. (Trans.). (۱۹۲۸). Śilpa Ratna. Calcutta: University of Calcutta Press

-Leslie,J.(۱۹۹۲),*Roles and Rituals for Hindu Women*.New Dehli:Sri Jaindra Press

-Londhe,Veena and Agneswaran,Malati.(۱۹۹۲),*Hand Book of Indian Classical Dance Terminology*.Bombay:Nalanda Rersearch Centre

-Lowen,Sharon.(۲۰۰٤),*Odissi*.New Dehli:Wisdom Tree

-Massey,Reginald.(۲۰۰٤),*India's Dances:Their History,Technique and Repretoire*.New Dehli:Abhinav Publications

-Marglin, F. A. (۱۹۸۵). *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*. Oxford University Press.

-Mathur,Nita.(٢٠٠٢),*Cultural Rhythms in Emotions,Narratives And Dances*.New Dehli:Munshiram Manoharlal Publishers
-Meduri, A. (٢٠٠٨). Temple stage as historical allegory in Bharatanatyam: Rukmini Devi as dancer historian. In I. V. Peterson & P. Indira (Eds.), Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India (pp. ١٦٩–١٨٩). Oxford University Press
-Meduri, A. (Ed.). (٢٠٠٥). Rukmini Devi Arundale (١٩٠٤–١٩٨٦): A visionary architect of Indian culture and the performing arts. Motilal Banarsidass Publishers
-Meduri, A. (٢٠٠٥). Nation, Woman, Representation: The Sutured History of the Devadasi and the Classical Dancer. In J. O'Shea (Ed.), At Home in the World: Bharatanatyam on the Global Stage. Wesleyan University Press.
-Meduri, A. (١٩٨٨). *Bharatanatyam — What Are You?,* Asian Theatre Journal, ٥(١), ١–٢٢.
-Metcalf, Barbara D., & Metcalf, Thomas R.(٢٠٠٦) *A Concise History of Modern India.* Cambridge University Press
-*Mythology:A Visual Encyclopedia*.(١٩٩٩),London:Parkgate Books
-Nair, J. (١٩٩٤). Women and Law in Colonial India: A Social History. Delhi: Kali for Women
-Narayan,Shovana.(٢٠٠٧),The *Sterling Book of Indian Classical Dances* . Uk,U.S.A and India:Sterling Publishers
-National Commission for Women. (٢٠٢٥). *Exploitation of women as Devadasis and its associated evils.* Government of India.
-Nilakanta Sastri, K. A.*(١٩٥٥) The Cholas*. University of Madras
-Orr, Leslie C. (٢٠٠٠). *Donors, Devotees, and Daughters of God: Temple Women in Medieval Tamilnadu*. New York: Oxford University Press
-Sengupta,P.; Banerjee,M. and Mukherjee,M. .(٢٠٠٥),*Gaudiya Dance:A Collection of Seminar Papers*. Kolkota:Asiatic Society
-Serbjeet Singh,Sh.(٢٠٠٠),*Indian Dance: the Ultimate Metaphore*.New Dehli:Bookwise
-Singh, A. (٢٠٢٢). The institutional formation of contemporary Indian dance: From courts to classrooms. Dance Research Journal, ٥٤(١), ١–١٥. https://doi.org/١٠.١٠١٧/S٠١٤٩٧٦٧٧٢٢٠٠٠٠٢X
-Sinha,M.(٢٠٠٠),*Kathak.in: Indian Dance: the Ultimate Metaphore*.edited by Serbjeet Singh,Shanta.New Dehli:Bookwise
-Soneji, D. (٢٠١٢). Unfinished Gestures: Devadasis, Memory, and Modernity in South India. Chicago: University of Chicago Press
-Subbamma, Mallādi (١٩٩٤). Women's Movement and Associations: Regional Perspective, ١٨٦٠-١٩٩٣. Booklinks. p. ١٤. ISBN ٩٧٨-٨١-٨٥١٩٤-٣٠-١.
-Thapar, R.(٢٠٠٢) *Early India: From the Origins to AD ١٣٠٠*. University of California Press
-Uddanti, S., & Conrad, M. *(٢٠٢٢). The Devadasi system and intersectional feminism*. Journal of Student Research, *١١(٤), ٧٥–٨٣*
-Tschurenev, J (٢٠١٨), *Women and Education Reform in Colonial India: Trans-regional and Intersectional Perspectives,* in: New Perspectives on the History of Gender and Empire Comparative and Global Approaches,Ed. Ulrike Lindner and Dörte Lerp. London:Bloomsbury Academic, DOI:١٠.٥٠٤٠/٩٧٨١٣٥٠٠٥٦٣٤٣.ch-٠٠٩
-Vatsyayan,Kapila.(١٩٩٢),*Inidan Classical Dance*.New Dehli:Publications Division
-Venkatraman,Leela and Pasricha,Avinash.(٢٠٠٥),*Indian Classical Dance:Tradition in Transition*.New Dehli:Roli Books
-Weidman, Amanda J. (٢٠٠٦). Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India. Duke University Press. p. ١١٧. ISBN ٩٧٨-٠-٨٢٢٣-٣٦٢٠-٤.