Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 11, No. 51
August – September *2023*
Research Article

Analytical Evaluation and Etymology of Symbolic Masks (Borge) in Iranian Ancient Culture and Literature

Mohammad Aref*[1]

Received: 08/01/2023
Accepted: 01/07/2023

* Corresponding Author's E-mail: m.aref@iauctb.ac.ir

Background
According to the records, a large number of researchers and authors have written valuable works in the field of masks and masking, but none of them have evaluated it with the current method in this study. At present, a complete description of Iranian ancient masks is available by renovation of drama ritual of Galle Charan and Koosse Gardi respectively in Iran and Barigentan of Caucasus and Armenia. Vermaseren has written that Zarathustra disagreed with religious rituals of Mehris and prohibited any blooding and cow sacrifice as well as using Houm intoxicating plant. (Vermaseren, 2007, P. 18). Harotonian has written that the word Barigendan includes two words of "Bar" meaning kindness and "Gentan" meaning live and creative. Ayvaziyan has written that Barigentan has been introduced to other languages as an Armenia word such as Kurdish and Oodi (a Caucasian languages and different dialects of Turkish language (Ayvaziyan and Asatorian, 1996, pp. 272-273). This study intends to analysis the real origin of symbolic masks (Borge).

Questions
The study focuses on the following questions:

1. Associate Professor of Performance, Faculty of Art, Islamic Azad University, Tehran Central Branch, Tehran, Iran.
http://www.orcid. 0000-0002-6804-7716

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 11, No. 51
August – September *2023*
Research Article

1-What is the origin of symbolic masks (Borge) in Iranian culture and literature?
2-What is the meaning of Borge and which applications it has in Iranian culture and literature?
3-What are the roles of females and sexuality in relevant rituals of Borge and crow?
4-Has Borge entered into religion from canvas and/or from religion into myth and/or from myth into both of them?

Discussion

The above-mentioned assumption would be more real due to the presence of Mithraism masks (Borge) in more than half of world countries (26 countries under governance of Iranian Emperor) including ancient Rom (at Italian Ostia Port), Babel, Mesopotamia, Transoxiana, Egypt, Spain, Van at Armenia, Middle Asia, Caucasia and an important part of current Europe. Mask-removing ceremony of Parsua Youngs was common from the 2nd millennium BC up to Mithraism culture & art at Achaemenid period and it has been prohibited upon the rise of Zoroastrian religion and collapse of Achaemenid and governance of Zoroastrian, accordingly. Then, it has been changed into a luxury and decorative product. Sometimes, it was worn just for more face beauty, amusement, formality and /or just for removing any disasters.

At present, an important part of Kazeroon Architecture is named as Bergin and/or Abchok. It seems that the meaning purpose of Borge is originated from Bergin. The eyebrows of women, in Kazeroon culture and dialect is named as “Borge” and “Boorge”. In fact, the geometric form of Borge has a meaningful sign of the eyebrows of women and upstairs of the houses. Also “Borm” is used for naming eyebrow by Booshehr women and men. Baregentan is recognized as “Borge” in Arabic language. There are lots of usages of “Borge” at Afghanistan,

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 11, No. 51
August – September *2023*
Research Article

Hormozgan, Qeshm, Kish, neighboring countries of Persian Gulf and other areas throughout Iran and the world. Borge is named as Borka, Batooleh, Patooreh, Patri and/or Batri in stated areas. The real reason of naming Borge as "Batooleh" is that "Batal" means abstinence. In fact, the real cultural and spiritual characteristic of Borkeh was "Splendor of God" as a Mithraism origin. Iranian Mithraism rituals have distributed to 26 sub-states under governance of Achaemenid and Parthians.

Conclusion

According to the results, it was revealed that Iranian symbolic masks (Borge) had Mithraism origin related to Zorvan period. Naming of masks as "Borge" may be related to Persian culture & literature of pre-Achaemenid and as the first step of accepting Mithraism rituals by Parsua adolescences which was put on forehead up to nose of adolescences by the great Persian Man. In Iranian culture, wearing such a symbolic coverage means receipt of holy degree by a young man and finding a great position as well. Upon the entrance of Zoroastrian religion, Borga lost its mystical aspect but continued its clear and hidden applications for threatening, asking rain and appreciating metaphysical forces, worship of crow, feast of shepherds, symbolic formalities, amusement, female decorative items, and formalities.

References

Ayvazian, M., & Asatorian, G. (1996). Loaned Armenia words in Persian language (translated into Farsi by Maria Ayvazian). Mianreshtei Bahar Press, *17*, 267-276

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۱، شمـارهٔ ۵۱، مرداد و شهریور ۱۴۰۲
مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20. 1001. 1.23454466.1402.11.51.6.2

بررسی تحلیلی و خاستگاه‌شناسی بُرگِ/ ماسک‌های نمادین در فرهنگ و ادبیات کهن ایران

محمد عارف*[۱]

(دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۱۸ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰)

چکیده

هدف این مقاله بررسی جنبه‌های رمزگانی بُرگِ/ماسک‌های آیینی ایران، با رویکرد کهن‌الگویی است. بُرگ/ماسک‌ها همواره در فرهنگ نمایشی مردم ایران، دارای جایگاهی گوناگون، گاهی متضاد، نافذ و معناگرا بوده و در مناسبت‌های متفاوتِ مناسکِ آیینی، مورد بهره‌برداری نمادین، تزیینی، طبیعی و گاهی تفریحی قرار می‌گرفته است. بُرگ‌ِها به مرور زمان به‌عنوان امکانات صحنه، در نقش‌آفرینی‌های نمادینِ فرهنگِ مردم، مهم و اثرگذار بوده‌اند. فرهنگ و ادب ایران برای هر یک از تفاوت‌ها و تمایزهای فرهنگیِ عناصر نمادین، دلایل و بیانیه‌هایی ویژه دارد. داستان‌ها و حاشیه‌های مربوط به بُرگِ/ماسک‌ها، این فرایند را روشن‌تر می‌سازد. بُرگ/ماسک‌ها برپایهٔ داستان‌های مربوط به کاراکترهای کهن (شفاهی یا مکتوب) در فرهنگ مردم، از کارکردهای گوناگون نمایشی، سیاسی، کمدی، فرهنگی، اجتماعی و گاهی نیز اقتصادی برخوردارند. نتایج نشان می‌دهد که برگ‌ها در فرهنگ و زبان ایران، به بُرکِ، بُرکا، بورگ، یا

---

۱. دانشیار گروه نمایش، دانشکدهٔ هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*m.aref@iauctb.ac.ir
http://www.orcid. 0000-0002-6804-7716

بُرگِه مشهورند و با هم‌نشینی کلاغ، در آیین‌های بومی و مذهبی هفت‌گانهٔ اسطورهٔ میترا، مفهومی نمادین پیدا کرده‌اند. ریشهٔ باستانی بُرکِ/ماسک، یا بُرگِ در فرهنگ و ادبیات ایران، به هزارهٔ سوم پیش از میلاد مربوط می‌شود. در حال حاضر نیز مردم جنوب ایران، افغان‌ها، اعراب، ارمن‌ها و دیگر اقوام غیرایرانی آن را مورد استفاده قرار می‌دهند و در پاره‌ای از موارد متأثر از فرهنگ و زبانِ عربی آن را برقِع می‌گویند. ارمنیان نیز آیینی نمایشی با عنوان باریگِندان دارند که پژوهشگران ارمن‌شناس هنر به آن جشن بالماسکه می‌گویند. بُرگِ‌های ایرانی به تناسب آیین‌ها، فصل‌ها و فرهنگ‌ها، نمود سمبلیک یا نشانه‌ای و تمثیلی پیدا کرده‌اند. روش این پژوهش، کتابخانه‌ای ـ اسنادی و میدانی (مشاهدهٔ مشارکتی نگارنده در میدانِ پژوهش) است.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ، ادبیات عامه، بُرگِ/ماسک، نماد، اسطوره، کلاغ، آیین نمایشی.

۱.مقدمه

انسان/مردم نخستین در رویارویی با هر یک از پدیده‌های طبیعی پیرامون خود، راه‌حلی خردمندانه به‌وجود آورده و همواره در مسیر تکاملی خود، آگاهانه یا از طریق ناخوداگاهِ جمعی، دستخوش تطور و گونه‌گونی قرار گرفته است. فرهنگ و طبیعت دو رکن مهم فراروی انسان/مردم نخستین تا امروز موجد وجوه افتراق و اشتراک فراوان زبانی، زیستی، باستانی و آیینی در جهت بالندگی و رشد همه‌جانبهٔ انسان، شده است. یکی از مؤلفه‌های جذاب انسان‌شناسی آیین در زبان و ادبیات ایران، ماسک‌های نمایشی و تزیینی مربوط به رابطهٔ متقابل انسان با بوم در مناسک تشرف مربوط به اسطورهٔ میتراست. «انسان»، «فرهنگ» و «طبیعت» سه رکن اساسی مطالعات این مقاله در فرهنگ مردم با رویکرد انسان‌شناسی تفسیری سیماچه‌های باستانی است. بُرگ/ماسک‌ها، نشانگر چند مفهوم رمزگانی ازجمله پنهان شدن، قوی‌نمایی، تداعی‌معانی، نجاست،

مردارخـواری، مـرگ، تزیینـات، ایجـاد تـرس، شـوخی، فـره‌ایـزدی، و معنـوی اسـت. کارکردهای پنهان و آشکار برگ/ماسک‌ها از یک‌سو، تعابیر متناقض، متنوع و معناگرا در فرهنگ عامهٔ اقوام ایران، مذاهب ایرانی، بومیان متعدد و فرهنـگ مـردم ایـران از سـویی دیگر این گستره را رمزآگین و قابل‌تأمل‌تر نشان می‌دهـد. وجـه تسـمیهٔ بُـرگِ، سـاختارِ فرهنگی هنری، کارکردها و خاستگاه‌شناسی آن در ادبیات کهن ازجمله پرسش‌های ایـن مقاله است.

کـاراکتر فرهنگـی کـلاغ، در ادبیـات کهـن (کتبـی و شـفاهی) ایـران ماننـد مـار از ویژگی‌هایی متفاوت و متضاد هم برخوردار است. مناسک آیینیِ انسان و کلاغ به‌عنـوان پرنده‌ای نمادین، براساس بن‌مایه‌های فولکلور و ادب پارسی گوناگون و متفاوت اسـت. جنبه‌های اشتراک و افتراق کاراکتر کلاغ در افسانه‌ها و متل‌ها، کـلاغ در ادبیـات کهـن و معاصر مانند *شاهنامه* و *بندهش* و ترانه‌ها و اشعار، کلاغ در چیستان‌ها و معماهـا، کـلاغ در خواب‌ها و رؤیاها، کلاغ در ضرب‌المثل‌ها، کلاغ در اسطوره‌ها و سنگ قبرهـا، کـلاغ در دعاها و نفرین‌ها، کلاغ در اقوام و مذهب‌ها و کـلاغ در فرهنـگ مـردم ایـران بسـیار حائز اهمیت و قابل تأمل است.

> مقولات گسترده‌ای از رفتار مناسک‌آمیز با مذاهب گوناگون در نقاط مختلف جهـان همراهند که کارشان تقویت حس هـم‌بسـتگی اسـت. ایـن مقـولات عبـارت‌انـد از نیایش، موسیقی، اعمال جسمانی، توسـل، دعـاخوانی، جشـن‌هـا، قربـانی، اجتمـاع کردن، الهام گرفتن و ساخت و کاربرد اشیای نمادین (بیتس، ۱۳۷۵، ص. ۶۷۸).

این مقاله در صدد پاسخ به این پرسش‌هاست که: بُرگ/ماسک‌ها از چه جایگـاهی در فرهنگ و ادب ایران برخوردارنـد؟ وجـه تسـمیهٔ بُـرکِ یـا برکـا چیسـت و دارای چـه کارکردهایی در ادبیات و فرهنگ ایران است؟ زن و جنسـیت در آیـین‌هـای مربـوط بـه

بُرگِ و کلاغ چه نقشی دارند؟ بُرگِ از بوم وارد دین شده یا از دین وارد اسطوره شده و یا از اسطوره وارد هر دو شده است؟

۲.روش پژوهش و چارچوب نظری

این مقاله به روش کتابخانه‌ای ـ اسنادی و میدانی (مشاهدهٔ مشارکتی) گردآوری و با روش تحلیل محتوای کیفی نیز تجزیه و تحلیل شده است. روش انسان‌شناسی تفسیری کلیفورد گیرتز، در رسیدن به اهداف و پاسخ به پرسش‌های مقاله مدنظر بوده است. کلیفورد گیرتز از پیشتازان عرصهٔ تفسیری در زمینهٔ انسان‌شناسی هنر در رویارویی با پدیدهٔ بوم‌شناسی «نمادها» و «فرهنگ» است. گیرتز برای رسیدن به هستهٔ اصلی فرهنگ و انسان با حضور در میدان پژوهش و مشاهدهٔ مشارکتی، رویکرد بومی بودن دانش را بیان کرده، و در این راه دشوار، از انسان‌شناسیِ نظری محض دوری جسته است. گیرتز با رویکردهایی نوین به کاربرد نمادها و تفاوت آن‌ها با نشانه‌ها و آیکون‌ها اشاره کرده و با توجه به تأکیدی که بر موفقیتِ پژوهش‌هایِ امیک ـ اتیک در انسان‌شناسی داشته، دریچه‌ای نو به روی انسان/مردم‌شناسی تفسیری باز کرده است. گیرتز به بومی بودن دانش معتقد است و تفسیر دانش را در بومی بودن آن می‌داند و با توجه به انسان‌شناسی بوم‌شناختی، به تفسیر فرهنگ‌ها مبادرت ورزیده است. عباس کیارستمی با بومی‌سازی کاراکترهای ایرانی و استفاده از زبان مشترک انسان به نگارش درام/ فیلمنامه‌های مردم‌شناسانهٔ بوم‌شناختی مانند «خانهٔ دوست کجاست» مبادرت ورزیده است. بسیاری از منتقدان کیارستمی هنوز نمی‌دانند که راز جهانی ماندن سینمای کیارستمی و نام کیارستمی در هم‌آمیختگی فلسفهٔ «فرهنگ»، «طبیعت» و «انسان» است. کیارستمی بیش‌وپیش از آن‌که سینماگر و فیلسوف هنر باشد، مانند شکسپیر، اریپیپد، سوفوکل و چخوف، فولکلوریست است. ناصر فکوهی با به میان کشیدن روش‌های کاربردیِ

انسان‌شناسی نمادین، بستر فرهنگ را برای تفسیر نمادها و نشانه‌ها به روش‌های تحلیل محتوا تأکید ورزیده است. «انسان‌شناسی نمادین و تفسیری گرایشی است که درون انسان‌شناسی فرهنگی آمریکا به‌وجود آمد و بر این باور است که فرهنگ مجموعه‌ای از معانی است که از خلال نمادها و نشانه‌ها تفسیر می‌شود و برای درک آن باید ابتدا به سراغ تحلیل نمادها رفت» (فکوهی، ۱۳۸۶، ص. ۲۵۴).

ترنر برای این کار رویکردی سه‌گانه در تحلیل نمادها را پیشنهاد می‌کند:

> نخست، رویکردی تفسیری[۱] که در آن، درک بومی و امیک از نمادها مطرح است. دوم، رویکرد عملیاتی[۲] که منظور از آن یک رویکرد اتیک یعنی درک مشاهده‌گر از مناسک و نمادها و برداشت جهان‌شمول از آن‌هاست و اینکه باید مسائل و داده‌های خارج از مناسک و نمادها را در تحلیل آن‌ها دخالت داد؛ و سوم، رویکرد موقعیتی[۳] که به تحلیلی ساختاری نزدیک است. یعنی درک مناسک و نمادها را بر پایهٔ روابط میان نماد یا گروهی از نمادها با نماد یا گروهی دیگر، که با آن یک کل ساختاری را تشکیل می‌دهند، قرار می‌دهد (فکوهی، ۱۳۸۴، ص. ۲۶۱، ۲۶۲).

بنابراین، با تکیه بر نظریه‌های گیرتز و ترنر و هر یک از رویکردهای آن دو، کوشش شده است که جایگاه، خاستگاه و تغییرات کاربری بُرکِ با شاخص‌های انسان‌شناسی نمادین از آغاز تا کنون مورد مداقه قرار گیرد.

۳. بُرگِ/ماسک نمادگرای پنج هزار سالهٔ ایران

در بسیاری از آیین‌های نمایشی بومی مربوط به فرهنگ و ادب ایران، پارسووا، سیماآرایی و ماسک[۴] زدن بر سیما، از هزارهٔ دوم پیش از میلاد رایج بوده است. در فرهنگ اساطیری میترا، نوجوانان پیشرو برای مهری شدن، با مراحلی از مناسک گذار ازجمله مرحلهٔ کلاغ، در گذار هفت‌گانهٔ رسیدن به مهرپویایی از سیماچه‌های مهری با

مفهوم سمبلیک «کلاغ زاغی» از بُرگِ/ ماسکِ کلاغ استفاده می‌کرده است. مراسم آیینی مهری بر پایهٔ مناسک گذار نوجوان از موقعیتی به موقعیتی دیگر شکل می‌گرفته است. «منظور از مراسم آیینی مجموعه‌ای از سخنان بر زبان آمده، حرکات انجام‌یافته و موضوعات و اشیای دست‌کاری شده است که دقیقاً مورد جمع‌آوری و تدوین قرار گرفته و به باور مربوط به حضور فعال و مؤثر موجودات مافوق طبیعی ارتباط می‌یابد» (پانوف، ۱۳۶۸، ص. ۳۲۱). «رفتار اجراکنندهٔ مناسک را اگر بدون درگیری عاطفی در نظر بگیریم، به نظر می‌رسد که هیچ‌گونه انگیزهٔ مستقیمی ندارد و تنها واکنشی در برابر خود مناسک است» (بیتس، ۱۳۷۵، ص. ۶۷۸). شواهد نشان می‌دهد که سابقهٔ ماسک زدن، نقاب‌پوشی و بُرگ[۵]اندازی در فرهنگ مردم ایران به دورهٔ آیینی ـ اساطیری بین زروان و میترا برمی‌گردد. بنابر همین شیوه از اجرای آیین میترایی در آسیای میانه، قفقاز، ارمنستان و اروپا، بُرگِ یا نقاب، مخصوص نمایشگر آیین نمایشی ناواسارد، سیاه و نوک‌دار است که تداعی‌کنندهٔ کلاغ است. بنابراین چون کلاغ، گام نخست مهری شدن است و نوجوان مشتاق مهری شدن باید رازدار باشد و سوگند یاد کند، پس در اجرای آیین ناواسارد، نیم‌تاج بر پیشانی خود می‌زند. نوجوان نمایشگر اصلی در آیین ناواسارد، نماد مهر است. نمایشگران نوجوانی هم که آب‌پاشی می‌کنند، تمثیلی از مهر می‌توانند باشند. درحقیقت هر دو نمایشگر می‌خواهند مهر باشند و برای خود و طبیعت پیرامون خود، یعنی آیندهٔ خود و باشندگان، حیاتی مطمئن بسازند:

۱. نوجوان پاشندهٔ آب؛

۲. نوجوان نقش ناواسارد.

یکی از جنبه‌های اشتراک در آیین سه‌گانهٔ مهر و ناواسارد و وارداوار، کاراکترهای نمایشی نوجوانان است. نوجوانان در هر سه آیین: ۱. مهری، ۲. ناواسارد، ۳. وارداوار،

نقش‌های محوری را ایفا می‌کنند و همهٔ امور آن را به دست می‌گیرند. به نظر می‌رسد معنا و مفهوم نمادینِ بُرگ، بارشِ فَرّه و شکوهِ آفریدگاری به زمینیان است که با پیشانی‌بندی (بُرگین‌اندازی) بر نوجوانان پارسوماش فرود می‌آمده و به‌لحاظ اساطیری نیز با کلاغ، مانندپنداری شده است. این شیوه از سیماپردازی نمادینِ نمایشی در پارسوماش[۶]، به دورهٔ زُروان[۷] (خدای زمان) در گسترهٔ بیناقومی و بیناقبیله‌ای ایران کهن برمی‌گردد. گام نخست مهری شدن نوجوانان ایران در دورهٔ باستان با بُرکِ/ماسک‌گذاری که درواقع تاج‌گذاری نیز محسوب می‌شود، نشان می‌دهد که این‌گونه نمایشگری‌ها در ایران باستان سابقهٔ تمثیلی داشته است. بُرگِ در نمایش آیینی میترا، تمثیل/مانندانگاری با کلاغ است. نوجوان در این مرحله از زندگی اجتماعی خود وارد مهمی از مناسک گذار می‌شود؛ یعنی از موقعیت کنونی به موقعیتی نو کوچ می‌کند. قلمرو انسان‌شناسی نمادین برای پایداری و موفقیت گذارگر در موقعیت نومناسک موقعیت را طرح می‌کند که ثابت ماندن و برنگشتن به موقعیت پیشین را در بر می‌گیرد.

وان ژنپ به‌عنوان نخستین نظریه‌پردازِ مناسکِ گذار در انتقال فهم فرهنگی تحولات درونی/بیرونی انسان‌ها را در دو مرحلهٔ «مناسکِ گذار» و «موقعیت» مطرح می‌کند. مفهوم مناسک گذار در تقسیم‌بندی مرحله‌ای ژنپ سه ویژگی را شامل می‌شوند:

۱. مرحلهٔ گسست یا پیشاگذار؛
۲. مرحلهٔ گذار؛
۳. مرحلهٔ پیوند دوباره یا پساگذار.

نوجوان بُرک‌انداز در پیمودنِ مناسک گذار از مرحلهٔ نخست که گسست از وضعیت کنونی است نمادی از فره ایزدی بر پیشانی تا لب می‌زند. او چنانچه بتواند در مرحلهٔ دوم که گذار است مقاومت کند، وارد مرحلهٔ سوم که پیوند دوباره یا پساگذار است،

می‌شود. موفقیت نوجوان آیین میترایی در مرحلهٔ سوم او را برای پیمودن گذارهایی سنگین‌تر برای رسیدن به مهرپویایی استوار می‌کند. وان ژنپ در زمینهٔ مردم‌شناسی اساطیری و مناسک مربوط به تغییر و تحولات بیولوژیک و فرهنگی انسان، دستاوردهایی کاربردی دارد. «وان ژنب به فولکلور، علم اساطیر و به تاریخ ادیان علاقه‌مند شد. اثر بزرگ وی به‌عنوان مناسک گذار یک اثر بزرگ کلاسیک محسوب می‌شود» (پانوف، ۱۳۶۸، ص. ۳۶۳). این مناسک به باور او در لحظه‌های حساس زندگی انسان که گذار از یک وضعیت به وضعیت دیگر انجام می‌گیرد به منظور تثبیت این گذار انجام می‌گیرند. از این رو این مراحل را بحران‌های زندگی نامیده‌اند. تغییر موقعیت‌هایی همچون تولد، بلوغ، ازدواج، مرگ و... چنان در زندگی انسان‌ها مهم بوده‌اند که اَشکال مناسکی ویژه‌ای را به‌وجود آورده‌اند. وان جنپ در مناسک گذار سه مرحلهٔ قابل تفکیک را مشاهده می‌کرد: نخست، مرحلهٔ گسست یا پیش‌گذار که فرد از موقعیت یا وضعیت قبلی خود جدا می‌شود؛ دوم، مرحلهٔ گذار یعنی مرحله‌ای که فرد از حالت قبلی جدا شده، اما هنوز به موقعیت جدیدی وارد نشده است؛ و سرانجام سوم، مرحلهٔ پیوند دوباره یا پساگذار که در آن فرد به موقعیت یا وضعیت ثانوی خود وارد شده و در آن پذیرفته شده است. «به باور وان جنپ هر چند در بسیاری از آیین‌های گذار ما هر سه مرحله را می‌بینیم، اما شدت هر مرحله بنا بر نوع منسک متفاوت است» (فکوهی، ۱۳۸۲، ص. ۲۶۱). نوجوان در مرحلهٔ دوم مانند سفیری متفاوت با بقیهٔ مردم می‌ماند. کلاغ در فرهنگ اساطیری ایرانیان باستان، سفیر صلح، پیام‌آور مهر و پیمان دوستی از آسمان و نماد مقابله با نیروهای اهریمنی، موذی و پلیدی بر زمین است. «برای حضور کلاغ‌ها در متن و روایت‌های داستانی، دو خاستگاه مهم می‌توان برشمرد: ۱. اساطیری، ۲. دینی. این پرنده در خاستگاه اساطیری‌اش با خورشید و روشنایی پیوند

دارد. پیام‌آور خدای خورشید است. خوش‌یمن‌ترین است و نماد عقلانیت و دوراندیشی، اما در خاستگاه دینی‌اش، با نخستین داستان‌های دینی، یعنی برادرکُشی قابیل وارد باورهای مردم شده و جایگاهش به‌عنوان نماد مرگ، گورکن و تاریکی ثبت شده است» (پارسانسب و معنوی، ۱۳۹۲، ص. ۷۱). جنس بُرک‌ِها، همیشه یکسان نبوده و نیست. گاهی از جسمی پارچه‌ای، الیاف، پاپیروس یا از پوست حیوانات ساخته می‌شود که از ابرو تا لب برک‌انداز قرار می‌گیرد. آیین نمایشی اساطیریِ بُرگِ‌گذاری در گام نخست، توسط بزرگ‌مرد میترایی بر صورت نوجوانِ پسرِ علاقه‌مندِ مهری شدن، قرار داده می‌شده است. بُرکِهٔ کلاغ به معنای پیام‌آورندهٔ معنوی و فرشتگانی از آسمان برای شادی و آزادی بشر است. زنان در فرهنگ و تمدن ایران باستان از پوشش‌های زیبای ایرانی که بسیار زیبا و لطیف و رنگارنگِ برازندگی مهربانویی بوده، استفاده می‌کرده‌اند. شواهد نشان می‌دهد پوشش زنان ایران ازجمله درباریان سلاطین و مردم عادی، در هیچ‌یک از سه دورهٔ هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان، روبنده یا روسری یا پوششی حراستی نداشته‌اند. پسرِ نوجوان مشتاق مهری شدن، در گام نخست بر صورت خود بُرگِ یا ماسک می‌بیند و چنانچه در این مرحله (دیگری شدن) خوب عمل کند، پس از شش مرحلهٔ دیگر به «مهرپویایی» می‌رسد. «بشر در حالی که خویشتن را به این‌وسیله می‌پوشانید، به‌عنوان فرد دیگر با نیروی بیشتری ظاهر می‌گردید و موجودی قوی و فوق بشری جلوه می‌نمود» (کاخلر، ۱۳۶۸، ص. ۲۶). «مهر را می‌ستاییم که دارای دشت‌های فراخ است. که از کلام راستی آگاه است، زبان آوری که دارای هزار چشم است. بال بلندی برفراز برج پهن، زورمندی که پاسدار است» (مهریشت، پورداوود، کردهٔ ۷۰۲). کشف برک‌های ایرانی باستان در سرزمین پهناور پارسووا این استنادات را علمی‌تر ساخته است. یکی از آن نمونه آثار مستند، پیدا شدن برکِ فلزی

پیش از میلاد در کلماکره، لرستان است که در موزهٔ انسان/مردم‌شناسی فلک‌الافلاک خرم‌آباد نگهداری می‌شود.

شکل ۱: صورتک طلایی کلماکره، موزهٔ فلک‌الافلاک (خسروی و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۸)

Figure 1: The golden face of Kalmakare, Flak Al-Aflak Museum (Khosravi et al., 2013, p. 148).

حضور بُرگِ/ماسک‌های میترایی در بیش از نیمی از کشورهای جهان (۲۶ کشور زیر نظر امپراتوری ایران باستان)، ازجمله روم باستان (در بندر اوستِی ایتالیا)، بابِل، میانرودان، فرارودان، مصر، اسپانیا، وان ارمنستان، آسیای میانه، قفقاز، و بخشی مهم از اروپای کنونی، این گمانه را پررنگ‌تر می‌کند. برگِ‌اندازی نوجوانان پارسووایی از هزارهٔ دوم پیش از میلاد تا ورود به فرهنگ و هنر مهری دورهٔ هخامنشیان و هم‌نشینی با دین بهی، رایج بوده و هم زمان با فروپاشی هخامنشیان و استیلای دین بهی (زرتشتی) برگِ‌اندازی نوجوانان مرد میترایی قدغن می‌شود و به‌مرور زمان به‌عنوان کالایی تشریفاتی و زینتی رواج پیدا می‌کند. گاهی برای زیباییِ سیما، جنبهٔ سرگرمی، تشریفاتی و گاهی فقط برای بلاگردانی استفاده می‌شده است. در حال حاضر به بخش مهمی از معماری کازرون برگین یا آب‌چُک می‌گویند. به نظر می‌رسد وجه تسمیهٔ برج از برگین

می‌آید. در فرهنگ و زبانِ مردمِ کازرون، اَبروهای زنان را «بُرگ»، و «بورگ» می‌گویند. در واقع شکل هندسی بُرگِ، نشانه‌ای معنادار از ابروی سیمای زنان و بالاپیشانی خانه‌هاست. مردم بوشهر نیز به ابروی زنان و مردان، «بُرم» و بورم می‌گویند. در سه دوره تاریخ فرهنگی که ارمنستان به‌عنوان یکی از قلمروهای سیاسی مدنی ایران به‌شمار می‌آمده، آیین نمایشی نمادینِ باریگندان، بارکِندان، یا برغِندان (بُرگ‌اندازان) اجرا می‌شده است و هنوز هم اجرا می‌شود. هاروتونیان نوشته است: «واژۀ باریکندان از دو واژۀ بارِ[8] به معنی مهربان، رحیم و خیر، کندان[9]، به معنی حیات‌بخش و زنده است» (هارتونیان، ۱۳۷۷، ص. ۴۵). آیوازیان، نوشته است: «واژۀ برغندان از ارمنی به زبان‌های دیگر رفته است. ازجمله در زبان کُردی، به شکل بارگندان[10] در زبان اودی، یکی از زبان‌های قفقازی، به شکل پارگندا[11] در گویش‌های مختلف زبان ترکی به کار رفته است» (آیوازیان، ۱۳۷۵، ص. ۲۷۲، ۲۷۳). بُرکندانِ پارسی، در زبان عربی به بُرقع شناخته شده است. در افغانستان، هرمزگان، قشم، کیش، کشورهای منطقۀ خلیج پارس، و سایر مناطق ایران و جهان از برگِ بهره‌های گوناگون می‌برند. بُرگِ در این مناطق به بُرکا، بَتوله، پَتوره، پَتری یا بَتری هم شهرت یافته است. وجه تسمیۀ بَتوله، بَتَل به معنی پرهیزگری یا پارسایی و دوری‌گزینی است. درواقع ویژگی فرهنگی و معنوی بُرکه، که «فَرّه‌ایزدی» بوده، خاستگاهی میترایی دارد، آیین‌های میترایی ایرانی به ۲۶ ساتراپی (ایالت) زیر نظر امپراتوری هخامنشیان و اشکانیان اشاعه پیدا کرده است.

شکل ۲: بُرگه/ماسک‌های آروسک‌ها در کرانه‌های خلیج پارس

Figure 2: Sheets/masks of Arosks on the shores of Pars Gulf

در آیین نمایشی تمثیلی «کوسه‌گردی» که هر ساله در دهم بهمن ماه، توسط نمایشگران سرشناس در آذربایجانات، همدان، اراک، تفرش، شازند، ساوه و دیگر نقاط کهن فلات ایران به‌منظور گرامی‌داشت چوپانان برگزار می‌شود و به «سلطان فصل زمستان» مشهور است، همواره بُرگِ، ماسک، صورتک و سیماچه‌پوشان، مرسوم بوده و هنوز هم رایج است. بُرگه، از جایگاهی ویژه در تمثیل‌انگاری آیین نمایشی بومی «گله چران» در فرهنگ نمایشی مردم کازرون، «کوسه‌برنشین» در فرهنگ مردم شیراز، «باریگندان» یا جشن بالماسکه در فرهنگ قوم ارمن، «باران‌خواهی» در برازجان که صورت نمایشگر را با آرد می‌پوشاندند، برخوردار است. آخرین بازماندهٔ گروه کوسه‌گردی ایران «کوسه نقالدی» در شازند است که تکه نمدی سیاه را بر صورت کوسه قرار می‌دهند و برای دو چشم کوسه بر نمد، به اندازهٔ دو چشم، پاره می‌کنند که بتواند ببیند. گوسان در خراسان و «ماگوسان» در قفقاز و ارمنستان از بُرگِ یا ماسک بهره‌های دراماتیک برده‌اند. بیتس معتقد است که مقولات گسترده‌ای از رفتار مناسک‌آمیز با مذاهب گوناگون در نقاط مختلف جهان همراهند که کارشان تقویت حس هم‌بستگی است. این مقولات عبارت‌اند از نیایش، موسیقی، اعمال جسمانی،

توسل، دعاخوانی، جشن‌ها، قربانی، اجتماع کردن، الهام گرفتن و ساخت و کاربرد اشیای نمادین (بیتس، ۱۳۷۵، ص. ۶۷۸).

۴. سیماچه‌های تمثیلی بُرگِندان

۴ـ۱. از گاوِنَرکُشی ایرانیِ تا تراگودیای یونانی

تراگودیا یکی از نمونه تمثیل/مانندانگاریِ بُزگردانی‌های نمایشی است که در ادبیات دراماتیک یونان باستان به‌عنوان سرآغاز تئاتر به شمار می‌آید. «چهره‌آرایی به حسب اصل مطابقت رنگ با خصایص روانی و اجتماعی که سنت، آن مقیاس تناظرات را وضع کرده و مقرر داشته است، صورت می‌گیرد، بدین وجه که رنگ سفید، خاص روشنفکران و عقلاست و رنگ سیاه، ویژهٔ روستاییان، رنگ قرمز آن اشخاص پاک» (ستاری، ۱۳۷۴، ص.۱۷۸). پروفسور اسکار گروس براکت با رویکرد انسان‌شناسی محیطی نوشته است: «در نمایش آیینی که هر سال در یونان کهن (سدهٔ پنجم پیش از میلاد) برگزار می‌شد، بزی را قربانی می‌کردند و آواز می‌خواندند. این آواز که آن را تراگودیا[۱۲] می‌نامیدند، از دو واژهٔ تراگو به معنای بز و دیا به معنی شعر یا آواز آمده است و به معنای "آواز بز" است» (براکت، ۱۳۶۱، ص.۶۰). با توجه به بزهای نقاشی‌شده در تیمرهٔ استان مرکزی و نقش اساطیری بز در آیین نمایشی کوسه در شازند، آوه، کُمی‌جان، میلاجرد، گوسان در شمال شرقی ایران، ماگوسان در آسیای میانه و قفقاز[۱۳]، به نظر می‌رسد، بز در فرهنگ نمایشی ایرانیان پیشازرتشت نیز نقش بلاگردان داشته است. بر همین احتمال، بزکُشی در گاونرکشی ایرانیان باستان (هزارهٔ دوم پیش از میلاد) ریشه دارد که با ورود زرتشت (سدهٔ ششم پیش از میلاد) قدغن شده است. ماهیتِ اساطیری «کلاغ» در کازرون، با نمایش‌گری بداهه‌پرداز در نقش گله‌چران، و سیماچه/ماسکی که بر سیما و چوبی در دست، به‌عنوان آکسسوار و امکانات صحنه

دارد فره‌ایزدی برای عروس و داماد به ارمغان آورده است. آیین نمایشی گله‌چران در کازرون نیز از اهمیتی ویژه با رویکرد اساطیری مهر برخوردار است. سیماچه/ماسکی که نمایشگر نقش گله‌چران بر صورت می‌زند نمادی از شکوه آسمانی است. «در آیین مهر که گونهٔ ناشناخته‌ای از آن در میان پارتی‌ها (اشکانیان) رواج داشته است، برخی از نیایش‌ها و پرستش‌های آن که توأم با نمایش‌های نمادی و رمزی بوده با گونه‌ای از رقص‌های گروهی توأم بوده است» (میرنیا، ۱۳۶۹، ص. ۱۱۳). نقش تمثیلی بُرگ، از گام نخست مهری شدن نوجوان در نقش کلاغ، تا پیکرگردانی نمایشی گاووِرزاکشی در اسطورهٔ میترا و سپس بُزگردانی، همواره جزو آیین‌های دراماتیک و معناگرای ایرانیان باستان بوده و هست. کلاغ نیز به‌دلیل اینکه جای گاو نر را به مهر نشان داده است به‌عنوان پیام‌آور مهر و دوستی از آسمان به مهری‌ها شناخته می‌شود. شرح کامل صورتک باستانی ایرانی را می‌توان در حال حاضر، با بازشناسی آیین نمایشی گله‌چران و کوسه‌گردی در ایران و باریگندان در قفقاز و ارمنستان پیدا کرد. شواهد نشان می‌دهد که «زرتشت با مراسم مذهب مهری‌ها مخالفت کرد و خون‌ریزی و فدیه کردن گاو، استعمال گیاه مستی‌بخش هوم را که ایجاد خلسه می‌کرد، ممنوع ساخت» (ورمازرن، ۱۳۸۶، ص. ۱۸). بهرام بیضایی در اغلب تئاترنوشت‌های خود به اساطیر، تمثیلات و نمادهای بومی پرداخته است.

۴ـ۲. از نمایش اساطیریِ بُرکِندان ایرانی، تا آیین نمایشی باریگندان ارمنی

باری‌گندان، واژه‌ای ایرانی ـ ارمنی است که در زبان فارسی به آن بُرگِندان[۱۴] گفته می‌شود. فرارسیدن فصل نمایشیِ باری‌گندان در فرهنگ ارمنیان به حدی چشم‌گیر و شایستهٔ اهمیت شده، که به جشن و سرور ملی تبدیل شده است. «در *فرهنگ عمید*، برغندان، به جشن و میهمانی و عیش و عشرتی گفته می‌شود که در روزهای آخر ماه

شعبان برپا کنند». [۱۵] ارمنیان در این تاریخ از خوردن شراب پرهیز می‌کنند. بیهقی نوشته است: «امیر رضی االله عنه، روز سه شنبه، پنج روز مانده از ماه رجب، بدین کوشک نو آمد و آنجا قرار گرفت و روز دوشنبه، نهم شعبان، ... و هفت شبان روزی ... نشاط شراب می‌بود» (بیهقی، ۱۳۸۴، ص.۶۵۳). «یکی از ویژگی‌های برجستهٔ این جشن، برابری کامل در آن روز میان اقشار و لایه‌های جامعه و آزادی، انتقاد از بزرگان و توانگران بود. در روز باریگندان، معمولاً سفرهٔ شام رنگین‌تر و مفصل‌تر از شب‌های عادی است. ازجمله عادات دیگر این روز، استفاده از نقاب و برگزاری شب‌نشینی با نقاب می‌باشد» (هوویان، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۹).

شکل ۳: بُرگِ/ماسک طلایی هخامنشیان در غار کلماکره در پل دختر. لرستان. موزهٔ ملی ایران باستان

Figure 3: Achaemenid gold Borge/mask in Kalmakare Cave in Pol dokhtar. Lorestan National Museum of Ancient Iran

برخی از قوم‌نگاران معتقدند که اجرای باریگندان در هم‌زمانی با ناواسارد، (نو ـ سارد ـ ایل) به‌منزلهٔ کشیدن نقاب بر صورت انسان، برای رفع و دفع ارواح خبیثه از محیط پیرامون است. آندرانیک هوویان به نقل از نزاری قهستانی نوشته است:

«رمضان می‌رسد و هم شعبان　　می بیارید و بنوشید که برِغندان است.
تو چه گویی که در آخر ماه　　زده یک هفته به طبل برغندان»

(هویان، ۱۳۸۴، ص. ۱۶۹)

تعلیم، تنظیم و هدایت گروه‌های مردمی با پوشش‌های مخصوص و چوب‌دستی‌های ویژه در این روز، توأم با گردش در کوچه‌ها و خیابان‌ها، از ویژگی‌های این آیین ارمنی مربوط به بُرگِ‌گردانی ایرانیان باستان است. «در گام نخست مهری شدن نوجوان، کلاغی سفید از آسمان برای وی ماسکی می‌آورد. نوجوان در میان تشویق حضار، ماسک را بر چهره می‌زند که مانند کلاغ، همیشه پیام‌آوری از آسمان باشد» (عارف، ۱۳۹۸، ص ۲۲۵). به نظر می‌رسد صورتک‌های نمایشی خنده و گریه، در همین دو کاربرد برکا/ماسک‌های اسطوره مهر ایرانی ریشه دارد. جنتی عطایی به وسعت نشر آیین‌های ایرانی در جهان اشاره کرده و نوشته است: «همانطوری که معماری هندی موریا[۱۶] از معماری مادها منشعب می‌شود، به احتمال قوی تئاتر سانسکریت و پاراکریت[۱۷] و همچنین ادبیات دراماتیک هندی که نمونه‌های خوبی از آن (مانند درام‌های بهاراتا، و کالیدسا[۱۸] درام‌نویسان نامدار) در دست است، ریشهٔ قدیم ایرانی داشته‌اند» (جنتی عطایی، ۱۳۵۶، ص. ۸). «در کاوش‌هایی که شده بازمانده‌های تئاترها و نوعی ماسک که در نیسا[۱۹] Nisa به کار می‌آمده، پیدا شده است» (فرای، ۱۳۸۶، ص. ۳۱۷). این آیین‌نمایشی اساطیری مربوط به اسطورهٔ مهر است که در زمان میترا و سپس در دورهٔ امپراتوری هخامنشیان به ۲۶ ساتراپی ازجمله اروپا رفته است. یکی از سوگندهای رایج میان ارمنیان سوگند به آفتاب است، ارمنیان چون بخواهند سوگند یاد کنند می‌گویند: «کو آرِو[۲۰]»، یعنی سوگند به آفتاب تو، آفتاب در مسیحیت نقشی ندارد، ایزد مهر، ایزد عهد و پیمان و مظهر راستی و درستی و خورشید مظهر آن بوده است و

یا به جای صبح بخیر می‌گویند «باری لویس[۲۱]» یعنی نورنکو، نخستین نوری که هر بامداد ظاهر می‌شود، نور خورشید است» (هویان، ۱۳۸۶، ص ۳۴). لوئیس به معنای روشنی و نور است. میترا که خاستگاه خورشید و نور و روشنگری است نیز در فرهنگ و زبان ارمنیان با همین کاربرد است. «مسیحیت در زمان تیرداد سوم (۳۳۰ـ۲۹۸) به‌عنوان مذهب رسمی و حکومتی به وقوع پیوست. گریگور در رأس کلیسای ارمنستان قرار گرفت و در رابطه با این مسئله وی به لوساوریچ (روشنگر) معروف گردید» (خداوردیان و همکاران، ۱۳۶۰، ص. ۱۲۰). گام دوم از مناسک، مناسک تقویت است.

> مناسک گذار به گذار افراد ارتباط دارد، ولی مناسک تقویت معمولاً معطوف به طبیعت یا کل جامعه است. هدف اعلام شده این مناسک تقویت یا تحکیم آن فراگردهای طبیعی است که برای بقای جامعه ضرورت دارند و یا در جهت تأیید دوبارهٔ پای‌بندی جامعه به یک رشته ارزش‌ها و باورداشت‌های خاص عمل می‌کنند (بیتس، ۱۳۷۵، ص. ۶۸۱).

بُرگه در هر جایی از جهان که اشاعه شده، مناسک تقویت هم پیدا کرده است. پروفسور اِما پِطروسیان[۲۲] در مصاحبه‌ای که با نگارندهٔ این مقاله در آرتاشات ارمنستان داشته است، گفت: «از میان تمام آیین‌های نمایشی بومی و مذهبی ارمنیان، تنها آیین باریگِندان، می‌توان جنبه‌های دراماتیک را جُست».

گیرشمن نوشته است: «تثلیث اهورامزدا ـ مهر ـ ناهید که در زمان هخامنشیان پرستش می‌شده، به نظر می‌رسد در زمان پارتیان نیز مورد توجه دیدن عمومی و یحتمل دین رسمی بوده است. اگر ما متونی موید این امر در ایران نداریم مدارک کتبی مثبت آن در ارمنستان به‌دست آمده است» (گیرشمن، ۱۳۸۶، ص. ۳۰۳). روایت گاو نر و آیین نمایشی بالماسکهٔ گله‌چران در کازرون و کوسه‌گردی در دیگر نقاط ایران همواره از اسطورهٔ میترا تا آب پاشیدن پشت سر مسافر، در فرهنگ مردم ایران به صورت سینه به

سینه روایت شده است. زهرا حیاتی نوشته است: «در متن‌های اوستایی، گفت‌وگو عامل جهش‌های روایی است و هر روایت در پی پرسش جدیدی که ضمن گفت‌وگو پیش‌آمده است، شکل می‌گیرد» (حیاتی، ۱۳۹۹، ص. ۱۳۷). «آیین مهر ابرانی در متصرفات وسیع هخامنشیان با شعایر و تشریفات رمزی تغییر شکل داد و در سراسر آسیای صغیر و روم منتشر گردید و پس ازآن اقوام و ملل، مِهر را با خدایان خود به‌ویژه خدای آفتاب یکی کردند» (رضی، ۱۳۸۰، ص. ۵۲۱). در تحلیل انسان‌شناسانهٔ هنر باید از هرگونه پیش‌فرض درمورد عملکرد هر نظام پرهیز کرد تا بتوان درمورد شیء مورد مطالعه بر فرم، کارکرد و زمینه در ارتباط با کاربردشناسی تفسیر و فرایندهای رمزگذاری و خلق ارزش متمرکز شد» (مورفی، ۱۳۸۵، ص. ۴۵). تحلیل جزئیات فرم می‌تواند به انسان‌شناس کمک کند تا بفهمد چگونه افراد پذیرای معانی می‌شوند و چطور آن معانی در طی زمان دچار تغییر و تحول می‌شوند» (مورفی، ۱۳۸۵، ص. ۴۱).

۵.بُرگِ/ماسک‌های کهن‌الگویی کلاغ در آیین نمادین «ساق ساقان جوابون ورمک»[۲۳]

یکی از کهن‌الگوهای بومی مردم شهرستان کُمِی‌جان، آیین نمایشی مربوط به کلاغ زاغی است که به «ساق ساقان جوابون ورمک» شناخته شده و در معادل‌سازی فارسی به «جواب کلاغ‌زاغی دادن» معنا شده است. «منظور از مراسم آیینی مجموعه‌ای از سخنان بر زبان آمده، حرکات انجام یافته و موضوعات و اشیای دستکاری شده است که دقیقاً مورد جمع‌آوری و تدوین قرار گرفته و به باور مربوط به حضور فعال و مؤثر موجودات مافوق طبیعی ارتباط می‌یابد» (پانوف، ۱۳۶۸، ص. ۳۲۱).

آیین نمایشیِ «ساق ساقان جوابون ورمک»، هنگامی کارآیی خود را پیدا می‌کند که پرندهٔ کلاغی بر پشت‌بام یا دیوار یا درخت خانهٔ کسی از شهرستان کُمِی‌جان نشسته باشد و آوازی بخواند، آنان تعبیر آواز زاغ را کاملاً متفاوت با آوای جغد

می‌دانند، کمیجانی‌ها معتقدند که خوش‌یمنی زاغ جزو برکات آن خانه محسوب می‌شود. وفسی‌ها زاغچه را غالاقچ می‌نامند و معتقدند اگر زاغچه‌ای بر بام یا درخت خانه‌ای نشست، مسافری عزیز برای آن خانه خواهد آمد، پس با صدای بلند از او تشکر می‌کنند و می‌گویند: «خیر خبر بی، یعنی خوش‌خبر باشی[۲۴]». در اساطیر آسیایی، کلاغ و به ویژه کلاغ سرخ‌پا، نماد خورشید است. در لرستان قسمتی از رودهٔ شکار را سهم کلاغ می‌دانند. کلاغ به سبب نوشیدن آب حیات، نامیرا است، مگر آن که کشته شود (هینلز، ۱۳۸۶، ص ۴۵۵).

آیین نمایشی «ساق ساقان جوابون ورمک» نمایشی زنانه است. تا آنجا که زن در خانه باشد از هیچ مردی استفاده نمی‌شود و بسیاری از روستاییان معتقدند که باید صبر کرد تا زن خانه بیاید و به اجرای نمایش آیینی بپردازد، درواقع بُرگِ/سیماچه به آیین اساطیری گاونرکشی ایرانیان باستان مربوط می‌شود.

از زمان ساسانیان، چندین کتاب مانده که وجود بعضی از این اعتقادات را در آن دوره برایمان آشکار می‌کند. مانند *ارداویراژنامه*، *شایست ناشایست*، *دینکرت*، *بندهشن* و کتاب *نیرنگستان پهلوی* که مانند کتاب دعاهای معمولی است و تأثیری عجیب و غریب برای بعضی ادعیه قائل می‌شود (هدایت، ۱۳۸۳، ص. ۲۵).

«آب مؤنث است، آب آوردن کار زن‌هاست به همین دلیل در تمامی مراسم مربوط به باران، زن‌ها شرکت دارند. این امر با مسئلهٔ چشمه و ایزدبانوی آب مربوط است. آناهیتا همیشه باکره است و مادر قدسیان و نجات‌بخش باکره‌اند. چشمه‌های آب هم همیشه باکره‌اند» (بهار، ۱۳۸۶، ص ۲۷۸). چنانچه کلاغی بر فراز خانه‌ای نشست و آوازی خواند، زن خانه نیز با لحنی زیبا و دلنشین به استقبالش می‌رود:

– خیر خبر ساق ساقان، یعنی خبرت خیر باشه، ای کلاغ زاغی. انشاءالله در عروسی ندیدهٔ من ... نبیرهٔ من ... نتیجهٔ من... نوهٔ پسرم ... قیزیل بوقور ساق[۲۵]... انعامی به تو می‌دهم.

«هنر دیگر نیز هست که فقط سخن را وسیلهٔ تقلید قرار می‌دهد، به نظم یا به نثر، بدون آهنگ و اگر به نظم باشد چند نوع وزن را به هم می‌آمیزد. یا تنها از یک نوع معین پیروی می‌کند» (ارسطو، ۱۳۴۷، ص. ۴۳ به نقل از عاشورپور، ۱۳۸۹، ص.۱۲).

شکل ۴: زنان برکاپوش جزایر هرمز ایران

Figure 4: Berka-clad women of Hormuz Islands Iran.

پس هر چه کلاغ بیشتر برفراز خانه آنان بنشیند، خوشحال‌تر می‌شوند آنان معتقدند که کلاغ خوشحال می‌شود از این‌که وعدهٔ شرکت در عروسی نوه و نبیره و نتیجهٔ مردم را بشنود، چون کلاغ می‌فهمد که مردم برایش عمری دراز را آرزو می‌کنند. بنابراین، رودهٔ گوسفند را برای کلاغ به بالای درخت یا روی دیوار پرت می‌کند که انعام او را داده باشد و با وعدهٔ «قیزیل بوقور ساق»[۲۶] او را امیدوار به آینده‌ای پُربرکت کند. «مِهردین‌ها در روز تولد مهر با صورتک‌هایی از جانوران در آیین همگانی شرکت می‌کردند» (خسروی، ۱۳۹۳، ص. ۱۶۰). «هنر، از دیدگاه انسان‌شناسی شامل اشیایی با ویژگی‌های معناشناسی و زیبایی‌شناسی است که برای نمایاندن و یا بازنمایی به کار گرفته می‌شود» (مورفی، ۱۳۸۵، ص. ۳۱). «این نمایش رابطهٔ معنادار میان ارزش‌هایی

که مردمی به آن‌ها اعتقاد دارند و سامان کلی وجودی که در چهارچوب آن ارزش‌ها خودشان را پیدا می‌کنند، یکی از عناصر ضروری همهٔ دین‌هاست» (گیرتز، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۶). «برخی مشخصهٔ اساسی نمایش در ایران، همچون شبیه‌سازی، به کار بردن ماسک، افزودن بازی و حرکات القاکننده به کلام و به‌وجود آوردن قراردادهای نمایشی، از این اجتماع‌های پیش از تاریخ، به‌ویژه از طریق هنر نقالی نمایشگران دوره‌های تاریخی منتقل شد» (بیضایی، ۱۳۸۳، ص. ۲۹). جان هالیفاکس[۲۷] انسان‌شناس معتقد است «کاهش ناگهانی فضای بصری، شنیداری و بویایی پشت یک ماسک، در فرد تغییر حالت هشیاری را سبب می‌شود و این تغییر هشیاری به پوشنده ماسک مجال می‌دهد بخشی از ذات و طبیعت خود را ظاهر کند» (Briggs in Halifa, 1985. p.73). «طبق شواهد تاریخی، به‌کارگیری ماسک قدمتی بیش از ۴۰۰۰ سال دارد. امروزه در برخی از قبایل آفریقا از آن استفاده می‌کنند. مانند پیکرهٔ زنی که متعلق به ناحیه‌ای سرناودا در رومانی است. در این پیکره، سری نمادین و ماسک‌گونه دیده می‌شود که می‌تواند گویای اولین تظاهرات نقاب‌گونهٔ بشری باشد» (سلطان کاشفی، ۱۳۹۳، ص. ۱۷). وظیفهٔ انسان‌شناس هنر، پیوند و تفسیر این زیبایی با فرهنگ تولیدکننده است» (مورفی، ۱۳۸۵، ص. ۵۰).

شکل‌های ۵ و ۶: پیکرهٔ یک زن، ۳۵۰۰ ق.م، سِرناودا، رومانی، جنس سرامیک، ارتفاع ۱۱/۵ سانتی‌متر، موزهٔ ملی آثار باستانی، بخارست (جنسن، ۱۳۸۸، ص. ۱۶) ماسک از خاک رس، متعلق به دوران پیش از تاریخ، موزهٔ کتاب مقدس (سلطان کاشفی، ۱۳۹۳، ص. ۱۷).

Figures 5 and 6: Figure of a woman, 3500 BC, Cernauda, Romania, ceramic material, height 11.5 cm, National Museum of Antiquities, Bucharest (Jensen, 2008, p. 16) clay mask, Belonging to the prehistoric era, the Bible Museum (Sultan Kashfi, 2013, p. 17).

ماسک زدن و لباس مبدل پوشیدن در فرهنگ ایران نوعی پوشاندن، تغییر قیافه و حتی شاید فریب‌کاری، حیله و یا تظاهر معنا شود، به این معنا که ماسک‌زننده قصد دارد جایگاه خود را عوض کند و نقشی دیگر را بازی کند. این در حالی است که در فرهنگ‌های دیگر برای مثال فرهنگ آفریقایی زدن ماسک چنین معانی را ندارد و تأکید، بیش از آنکه بر روی آنچه پوشیده شده است باشد بر روی آنچه خلق می‌شود، است. اما در فرهنگ ایران کلمهٔ ماسک بر اموری غیرزنده دلالت دارد (Mack, 1994, p.15).

«ماسک، پوشاندن بخشی یا تمام چهره یا بدن است که می‌تواند موجب تغییر قیافه، حافظت یا تغییر ماهیت و شکل شود» (ولیشر، ۱۳۹۲، ص. ۱۱).

در تپه یحیی در کرمان، مهر سنگی استوانه‌ای کوچکی پیدا شده که روی آن پیکرهٔ دو آدم با سرهایی به شکل پرنده و پرهایی [چون بال شاهین] بر بازوانشان، در حال رقص نشان داده شده است. گویا رقصندگان با نهادن «سماچه» بر سر و روی

خود، می‌خواسته‌اند خود را به شکل پرنده درآورده و رقصی با حرکات پرنده انجام دهند (ذکاء، ۱۳۵۷، ص. ۲).

فرهنگ مردم این رفتار را در خود بروز می‌دهد، سپس اپیدمی می‌کند و تمرد از آن هم نزد مردم گناهی نابخشودنی می‌شود.

جوزف کمبل، برای یافتن ترکیبی از اقسام اساطیر و آیین‌ها آن‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: لذت (غذا، پناهگاه، روابط جنسی، خویشاوندی)، قدرت (انگیزهٔ پیروزی، مصرف، بزرگ‌نمایی خویشتن یا قبیله)، وظیفه (به خدا، به قبیله، به آداب یا ارزش‌های جامعه) (براکت، ۱۳۶۳، ص. ۳۴).

«ما هم می‌توانیم تصویر را یک بار چیزی ببینیم، یک بار چیزی دیگر. یعنی ما آن را تفسیر می‌کنیم، و آن را طوری می‌بینیم که تفسیرش می‌کنیم» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۹، ص. ۲۷۴).

شکل ۷: مهر سنگی استوانه‌ای در تپه یحیی. رقص با سیماچه. قدمت تخمینی ۲۵۰۰ تا ۳۰۰۰ ق م (افشار، ۱۳۸۸، ص. ۷۳).

Figure 7: Cylindrical stone seal in Tappe Yahiya. Dance with simache. Estimated age of 2500 to 3000 BC (Afshar, 2018, p. 73).

۶.صورتک‌های تمثیلی و بدل‌پوشی در آیین نمایشی گاودزدی

زنان شیرده روستاهای انار یا عیسی‌آباد به هنگام وحشت جدی از خشک‌سالی، لباس

مردانه یا چوپانی یا نظامی می‌پوشند، برگِ/سیماچه‌ای بر چهرهٔ خود می‌زنند. قطارِ فشنگ بر کمر خود می‌بندند، اسلحه‌ای نمایشی به دست می‌گیرند و گاهی هم به‌طور سمبلیک از شال‌گردن برای نشان دادن آن استفاده می‌کنند، به‌صورت دسته‌جمعی در روستا می‌چرخند و ترانه‌هایی می‌خوانند و مردم را گرد خود جمع می‌کنند تا آغاز عملیاتی اجتماعی بر ضد بی‌بارانی را اعلام کنند. این آیین نمایشی بالماسکه در فرهنگ عامهٔ قوم کرد در غرب ایران به بوکه‌بارانه مشهور است. آب و باران در اغلب افسانه‌ها و متل‌ها و باورهای فرهنگ عامه ایران جریان دارد. ملک‌پور نوشته است: «گردهم زیستن در سرزمینی چون ایران، که در آن، آب حکم حیات مطلق را داشته و دارد، آنقدر اهمیت پیدا می‌کند که برای آن فرشتهٔ نگهبان، یعنی آناهیتا را اختصاص داده بودند» (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ص. ۲۳۲). آرداک مانوکیان اسقف اعظم ارامنهٔ تهران نوشته است: «زنان و دختران ارمنی نیز با سنت‌هایی نمایشی، باران می‌آوردند. ارشدترین آن‌ها و یا همسر یکی از کشیشان، لباس همسر خود (کشیش) را بر تن می‌کرد و گاوآهن را بر زمین می‌کشید. نمایشگران دیگر که همگی زن بودند لباس‌های مردانه می‌پوشیدند و به خیش بسته می‌شدند و خیش را برخلاف جریان آب، می‌کشیدند» (آبغیان، ۱۹۷۵، ص. ۷۷). اجراکنندگان ناخورگتیرمک در غروب یکی از روزهای بی‌بارانی، صورت‌های خود را با برگِ/ماسک می‌پوشانند که مانند راهزن‌ها بشوند. درحقیقت آنان اجرای این آیین را به‌منزلهٔ تهدید یا رجزخوانی قلمداد می‌کنند و معتقدند که نمایشگران زن با برگِ/ماسک‌هایی که بر صورت دارند در نقش سفرای آسمانی‌اند و باید ارواح خبیثه و بدی و زشتی را بیرون کنند. بنابراین، نمایشگران گاو دزد، پس از اینکه همهٔ مردم روستا را متوجه خود کردند، با قدرتی شگفت در عیسی‌آباد و انار تظاهرات میدانی به راه می‌اندازند و طی یک حملهٔ ناگهانی به طرف چراگاه‌های روستای همسایه هجوم

می‌برند. گله‌های گاو یا گوسفندانی را که در آنجا در حال چرا هستند دوره می‌کنند و به شکلی سمبلیک و نمایشی با چوپان شروع به جنگیدن می‌کنند و بـه هـر شـکل ممکـن باید گله‌های چوپان را بدزدند و با خود به انار، یـا عیسـی‌آبـاد ببرنـد. در مسـیر راه بـا تفنگ‌های نمایشی خود شلیک می‌کنند (صدای بام، بام در می‌آورند تا نظر همه را جلب کنند). درحقیقت زنان روستای عیسی‌آباد گوسفندان و گاوهایی را که به‌عنوان دزدی در روز روشن از روستای مجاور غارت کرده‌اند، با خشم و جنجال و قدرت‌نمایی هر چـه تمام‌تر به روستای خود می‌آورند و آن‌ها را در اتاقک‌هایی کوچک زندانی مـی‌کننـد، تـا صدای اعتراض همهٔ آنان درآید. کمی‌جانی‌هـا معتقدنـد کـه بایـد صـدای گوسـفندان و گاوها به خدا برسد. تا دل خدا برایشان بسوزد و باران و برکت را بـرای آنـان بفرسـتد. زن‌های نمایشگر، شیر گاوها و گوسفندان را شبانه می‌دوشند و فردای آن روز شـیرهای به‌دست آمده را در ظرفی محلی می‌ریزند و به زنی معتمد و دختری باکره می‌دهند تا در حضور اهالی روستا بر بام تپه‌ای برود، پس از خواندن اورادی خـاص، آرام آرام شـیر را از بالای تپه بریزد، بلکه خدا رحم کند و باران ببارد. سایر مردم نیز هنگام ریختن شیر از ناودان می‌گویند: یاقوش گلده، یاقوش گلده[۲۸]. یعنی بـاران آمـد، بـاران آمـد. سـپس بـا صدای خود، صدای بارش باران را تداعی می‌کنند. جیمز فریزر این نمایشگری را قـانون تشابه می‌نامد. رقیه بهزادی نوشته است: «افسانه‌هـای آت تـیس، اوزیـریس و آدونـیس، تقریباً مشابه میترای ایرانی هستند. در کتیبه‌های هخامنشـیان در پارسـه، نـام میتـر، ذکـر گردیده، البته میتر، نامی اوستایی است، در سانسکریت نیز میترا و در فارسی نـو، بـه آن مهر می‌گویند» (بهزادی، ۱۳۸۳، ص. ۸۴). ریشهٔ آیین مهـر ایـران، بـا درخـت جـان در ارمنستان، همان اسطورهٔ میتراست که عرب‌ها بابت آن به ایرانیان مجوس (آتش‌پرسـت) و به ارمنیان خورشیدپرست می‌گفته‌اند. ایزد مهر در *اوستا*، دارنـدهٔ دشـت‌هـای فـراخ و

هزار گوش و ده‌هزار چشم تجسم یافته است: «مهرِ فراخ چراگاه را می‌ستاییم که از «مَنثره» آگاه است. زبان‌آورِ هزار گوشِ ده‌هزار چشمِ بُرزمندِ بلند بالایی که برفراز برجی پهن ایستاده است. نگاهبانِ زورمندی که هرگز خواب به چشم او راه نیابد» (اوستا، ۱۳۸۵، ج.۱/ ص.۳۵۵).

پیکرگردانی در ادبیات نمایشی دهۀ ۱۳۵۰ در ایران به نحوی شگفت‌انگیز پدیدار می‌گردد. در آثار بیضایی و ساعدی بارزتر از بقیه است. بیضایی در «کارنامه بُندار بیدَخش» و «سهراب‌کُشی» از جلوه این اسطورۀ نمادین در *اوستا* عیناً بهره برده است: «تو مهرِ هزار گوشِ هزار چشم؛ دارندۀ دشت‌های فراخ» (بیضایی، ۱۳۸۲، ج.۱/ ص.۵۶)، «پناه به مِهرِ هزار گوشِ هزار چشم که می‌نگرد خیره و خاموش است!» (بیضایی، ۱۳۹۸ب، ص.۸۴؛ عارف و فیضی‌مقدم، ۱۴۰۱، ص. ۴۸). ناهید ایزدبانوی آب که در آبان‌یشت *اوستا* به‌صورت دوشیزه‌ای «برومند، فرّه‌مند، دارندۀ هزار دریاچه و هزار رود با بازوان زیبا و سپید که به زیورهای باشکوه آراسته»، (۱۳۸۵، ج.۱/ ص.۲۹۸). توصیف شده است.

> آتش یا آذر نمادی رمزآمیز و نامرئی است که همچون رشته عقدی سه عالم (آسمان، فضا، زمین) را به هم می‌پیوندد. در آسمان به صورت خورشیدی می‌درخشد و در فضا همچون آذرخش می‌افروزد و در زمین از سایش دو چوب خشک پدیدار می‌شود. آذر در مزدیسنا از زمرۀ بزرگ‌ترین داده‌های اهورامزداست و میانجی بین آفریدگان و آفریدگار است و هم اوست که نیایش‌ها و دعاهای مردمان را به بارگاه اهورامزدا می‌رساند (باقری، ۱۳۸۶، ص. ۴۸).

در آیین نمایشی اساطیری ناخورگترمک، دختران دم بخت سعی می‌کنند فرزندانِ شیرخوار یا خردسالِ نمایشگران (زنانی که گله را دزدیده‌اند) مثل بره‌گوسفندها، از مادرانشان جدا کنند تا صدای کودکان هم درآید، بلکه صدای نالۀ همه به گوش خدا

برسد.

۷. نمایشگران نمادین ناخورگتیرمک

۱. زنی در نقش فرمانده (نماد ایزد گاودزد)؛

۲. تعدادی زن در نقش سربازان (نمادی از باشندگان)؛

۳. یک نفر در نقش چاوش‌خوان (نماد نوازندگان)؛

۴. چوپان و گله‌اش (نماد امشاسپندان)؛

۵. ارباب یا صاحب گله یا ریش‌سفیدان محله (تمثیلی از نیاز و نهاد).

ایوانوف نوشته است: «رهبر باید از چنان جلال و جبروتی برخوردار باشد که برای دزدیدن گله‌های گاو، علیه چوپان یا صاحب گله شجاعت کافی برای مقابله را داشته باشد» (ایوانوف و دتوپوروف، ۱۹۸۰، ص. ۵۳۰). زنان روستای انار در کمیجان با اجرای آیین نمایشی گله‌گاودزدیدن فّر و شکوه نیروهای آسمانی را به نمایش می‌گذارند. ناخورگتیرمک نمونه‌ای بسیار روشن و نمادین در الگووارهای اساطیری ایرانیان باستان است که نگارندهٔ این مقاله در بین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳ طی پژوهشی میدانی در گفت‌وگو با ۱۱۴ نفر از سالمند منطقه آن را کشف کرده است. «میترا نام شگفت‌انگیزِ ایزد گاودزد گرفت. این دگرگونی سخت دردناک ایزد مهر، نمونه‌ای برای مردم در انجام کارهای سخت شد» (کومن، ۱۳۸۶، ص. ۱۴۵). «طاقچه‌ای در کوهستان وان، تحت نام مهری‌دور (درب مهر۱) متن طویلی را از قرن نهم پیش از میلاد حفظ کرده، که یک لیست مضاعف از ۷۹ خداوند را می‌دهد و از قربانی‌هایی مانند گاو نر، گاو ماده و گوسفند یاد می‌کند که به آن‌ها اهدا می‌شوند» (پیوتروسکی، ۱۳۸۱، ص. ۳۶). برگه/ماسک‌های مهری به مرور زمان بر سیمای مردان و زنان و دختران برای

مقابله با سوختگی صورت در برابر نور خورشید، زیبایی، مد، حجاب دینی، در ایران و بیرون از ایران رواج یافته است.

۸. نتیجه

نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که بُرگِ/ماسک‌های ایرانی، دارای خاستگاهی آیینی مربوط به دورهٔ زُروان و میترا بوده است. همچنین ریشهٔ واژگانی و وجه تسمیهٔ بُرگ/ماسک‌ها در فرهنگ و ادب پارسی به دورهٔ باستان پیشاهخامنشیان مربوط می‌شود. آیین اساطیری ـ نمایشی گام نخست مهری شدن نوجوانان پارسووایی نیز توسط بزرگ‌مهر پارسی رسمیت پیدا می‌کرده و در این رسم مذهبی برگِ/ماسک توسط بزرگمهر بر پیشانی تا بینی نوجوان قرار می‌گرفته است. این پوشش نمادین در فرهنگ ایران به‌منزلهٔ دریافت درجهٔ نخست آسمانی شدن نوجوان پسر، در کسب جایگاهِ فره خورشیدی بوده است. این آیین شکوهمند پارسی ـ میترایی با ورود دین زرتشت، ارزش دینی خود را از دست می‌دهد و جنبهٔ اساطیری برگا عمومی می‌شود و برگ/ماسک میترایی زنانه . مردانه می‌شود. به همین نسبت کارکردهای آشکار و پنهان برکاها در فرهنگ عامهٔ اقوام ایرانی با رویکرد ترساندن، باران خواستن، سپاس‌گزاری از نیروهای ماوراءالطبیعه، کلاغ‌ستایی، جشن چوپانان، تشریفات نمادین، سرگرمی، زیورآلات، تشریفات زنانه و تا حد حجاب اسلامی تغییر کاربری می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. exegetical approach
2. operational approach
3. positional approach

۴. Mask جسمی مصنوعی که به شکل جانوران یا پرندگان یا انسان‌ها ساخته می‌شود و بر صورت می‌گذارند.

۵. Borg در زبان و فرهنگ پارسیان، بُرگ به معنی برج و بارو و بالا شناخته می‌شود. کازرونی‌ها به پیشانی ساختمان نیز بُرگین می‌گویند.

۶. پارسوماش یا پارسووا نام سرزمین فرهنگی ایران باستان در هزاره‌های پیش از میلاد مسیح است که تمام اقوام فعلی هم جزو آن بوده‌اند.

7. Zorvan
8. Bare
9. Kendan
10. Bargandan
11. Parganda
12. Tragedy

۱۳. ن ک کتاب *کُمِی جان، سرزمین شگفت‌انگیز تات‌ها و مادها* نوشتهٔ محمد عارف، تهران: طهوری.

14. Bergendân

۱۵. عمید، حسن، *فرهنگ فارسی عمید*. تهران: امیرکبیر. جلد نخست. ۲۵۳۷. ص ۳۳۹.

16. Maurya
17. Parakrit
18. Kalidasa

۱۹. نیسا، منطقه‌ای در زاگرس بوده که اسب را رام می‌کرده و به جهان می‌فروخته‌اند. اسب نیسایی برترین اسب جهان بوده است.

20. Koo Arew,
21. Barilouies,

۲۲. مردم‌شناس و نظریه‌پرداز دانش قوم‌نگاری هنر و استاد انستیتوی مردم‌شناسی و باستان‌شناسی آکادمی علوم ارمنستان.

23. Saqsaqan javaboon vermak
24. xeir xabar sâq sâqân

۲۵. qizil booqoor sâq خوش‌خبر باشی زاغ.

26. qizil boogoor sag
27. Jhon Halifax

منابع

آبغیان، م. (۱۹۷۵). *تألیفات آیین‌های مذهبی ارمنیان*. ارمنستان: یروان.

آقاجانی، ح.، جعفرزاده، س. (۱۳۹۱). *در آمدی بر مردم‌شناسی نماد، نشانه، هنر و ضرب‌المثل‌ها*. تهران، علم.

آیوازیان، م.، و آساطوریان، گ. (۱۳۷۵). (وام‌واژه‌های ارمنی در زبان فارسی). ترجمهٔ م. آیوازیان. *نشریهٔ میان‌رشته‌ای بهار*، ۱۷، ۲۶۷ـ ۲۷۶.

ارسطو (۱۳۴۷) *بوطیقا*. ترجمه و مقدمه و حواشی از ف. مجتبایی. فصل نخست. بند ۵، ۱۴۴۷ ب. ص ۴۳. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

ایوانوف، و، د.، و توپوروف، و. ن. (۱۹۸۰). *اسطوره‌شناسی هندواروپایی ـ اسطوره‌های ملل جهان*. جلد اول. مسکو: رویهٔ ۵۳۰.

براکت، گ. اسکار. (۱۳۶۳) *تاریخ تئاتر جهان*. ج ۱. ترجمهٔ ه. آزادی‌ور. تهران: نقره.

بهار، م. (۱۳۷۶). *پژوهش در اساطیر ایرانی*. تهران: آگه.

بیتس، د.، و فرد، پ. (۱۳۷۵) *انسان‌شناسی فرهنگی*. ترجمهٔ م. ثلاثی. تهران: علمی.

بیضایی، ب. (۱۳۸۳). *نمایش در ایران*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

بیهقی، ا. (۱۳۸۴). *تاریخ بیهقی*. تصحیح ع.ا. فیض. تهران: علم.

پارسانسب، م.، و معنوی، م. (۱۳۹۲). تطور بن‌مایهٔ کلاغ از اسطوره تا فرهنگ عامه. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۱، ۷۱ـ ۹۲.

پانوف، م.، و پرن، م. (۱۳۶۸). *فرهنگ مردم‌شناسی*. ترجمهٔ ع.ا. عسکری خانقاه. تهران: ویسی.

پورنامداریان، ت. (۱۳۷۴). *دیدار با سیمرغ*. تهران، انتشارات علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پورنامداریان، ت. (۱۳۹۱). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، ت. (۱۳۹۲). *عقل سرخ*. تهران: سخن.

پیوتروسکی، بوریس ب. (۱۳۸۱). *اورارتو*. ترجمهٔ ر. برناک. تهران: اندیشهٔ نو.

جنتی عطایی، ا. (۱۳۵۶). *بنیاد نمایش در ایران*، تهران: صفی علیشاه.

حیاتی، ز. (۱۳۹۹) *افسانه و رسانه، بازآفرینی مجموعهٔ هزار و یکشب در سینما و تلویزیون*. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی با مرکز تحقیقات صدا و سیما

خداوردیان، ک.س.، سارکیسیان، ک.خ.، هاکوبیان، ت.خ.، آبراهامیان، آ.ک.، یرمیان، س.ت.، و نرسیسیان، م.ک. (۱۳۶۰). *تاریخ ارمنستان*. ج ۱. ترجمهٔ ا. گرامانیک. تهران، ا. گرامانیک.

خسروی، ش. (۱۳۷۶). *اسطوره و معنا (گفت‌وگوهایی با کلود لوی استراوس)*. تهران: نشر مرکز.

ذکاء، ی. (۱۳۴۲). رقص در ایران پیش از اسلام. *موسیقی*، *۷۹_۸۰*.

رضی، ه. (۱۳۸۰). *گاهشماری و جشن‌های ایران باستان*. نوشته و پژوهش ه. رضی. تهران: بهجت.

ستاری، ج. (۱۳۷۴). *نماد و نمایش*. تهران: توس.

سلطان کاشفی، ج. (۱۳۹۳). مطالعهٔ تطبیقی ساختار بصری ماسک‌های آفریقای و نقاب در آثار جیمز انسور. *هنر*، *۸*، ۱۵_۳۰.

عارف، م. (۱۳۹۷). *انسان‌شناسی نمایش. «کمیجان، سرزمین شگفت‌انگیز تات‌ها و مادها»*. تهران: طهوری.

عارف، م. (۱۳۹۷). کشف اندیشهٔ انیمیشن هزار و پانصد سالهٔ ایران در تاق بستان کرمانشاه. *هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲، ۱۵_ ۲۲.

عارف، م. (۱۳۹۹). *درخت گیان. «ریخت‌شناسی آیین‌های نمایشی بومی قوم ارمن»*. تهران: نائیری.

عارف، م.، فیضی‌مقدم، ا.، و شریف‌زاده، م. (۱۴۰۱). مطالعهٔ تطبیقی اساطیر ترکیبی پیکرگردانی در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر مبنای نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت. *پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی*، *۱* (۲)، ۴۹ _۶۱ .

عارف، م.، و ایل، ا. (۱۳۹۸). بررسی جنبه‌های نمادین و نشانه‌ای فیلم سینمایی رنگ انار به کارگردانی سِرگِئی پاراجانوف. *مطالعات فرهنگ و هنر آسیا*، ۲، ۲۳_ ۴۲.

فرای ر. (۱۳۸۶). *میراث باستانی ایران* . ترجمهٔ م. رجب‌نیا. تهران. علمی و فرهنگی، رویهٔ ۱۴۸.

فکوهی، ن. (۱۳۸۴). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران: نشر نی.

کاخلر (۱۳۶۸). بزک و صورتک (گریم و ماسک:۱). ترجمهٔ س. فرهودی. *نمایش، تئاتر پرفرمنس*، *۱۹*، ۲.

کومن، .ف (۱۳۸۶). *دین مهری*. ترجمهٔ ا. آجودانی. تهران: ثالث، رویهٔ ۱۴۵.

گیرشمن، ر. (۱۳۸۶). *تاریخ ایران*. ترجمهٔ م. معین. تهران: نیک‌فرجام.

ملک‌پور، ج. (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*. جلد نخست. تهران: توس.

مورفی، ژ. (۱۳۸۵) *در مکتب عشق*. تهران: سپنج.

میرنیا، س. (۱۳۶۹) *فرهنگ مردم (فولکلور)*. تهران: پارسا.

ورمازرن، م. (۱۳۸۶). *آیین میترا*. ترجمهٔ ب. نادرزاده. تهران: چشمه.

ولیشر، ت. (۱۳۹۲). *راهنمای عملی تئاتر ماسک*. ترجمهٔ غ. شهبازی. تهران: سمت.

ویتگنشتاین، ل. (۱۳۹۹). *تحقیقات فلسفی*. ترجمهٔ م. حسینی. تهران، هرمس و کرگدن.

هارتونیان، و. (۱۳۷۷). *فرهنگ ارمنی به فارسی*. تهران: بازتاب.

هدایت، ص. (۱۳۸۳) *فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران*. تهران: چشمه.

هویان، آ . (۱۳۸۰). *ارمنیان ایران*. تهران: مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها و انتشارات هرمس.

هینلز، جان ر. (۱۳۸۶). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ م. باجلان فرخی. تهران: اساطیر.

References

Abghian, M. (1975). *Armenia religious ceremonies writings*. Parvan.

Aghajani, H., & Jafarzadeh, S. (2012). *A review on symbol anthropology, sign, art & proverbs*. Elm Press

Aref, M (2018). *Theater anthropology*. *"Komijan, A wonderful land of Tat & Mada*". Tahouri Press

Aref, M. (2018). Discovery of Iranian 1500 years' animation thought at Tagh Bostan of Kermanshah. *Dramatic Arts & Music Magazine – Tehran University, 23*(2), 15-22

Aref, M. (2018). *Gian tree. morphology of native & tribal dramatic rituals of Armen tribe".* Nasiri Press

Aref, M., & Iil A. (2019). Evaluation of symbolic & significant aspects of Anar film, with directorship of Sergei Parajanov. *Scientific/ Research Magazine, Asian Art & Culture Studies, 1*(2), 23-42.

Aref, M., Feizi Moghaddam, A., & Sharif Zadeh, M. (2022). Comparative study of battalion myths in dramas of Bahram Beizaei based upon Gerard Genette's hyper textuality theory. *Scientific Research Magazine of Literal Researches,* 49-61

Aristotelian, B. (1968). *Translation, introduction and margins by Fathollah Mojtabaei*. Nashr-e-Andisheh Agency

Ayvazian, M. & Asatorian, G. (1996). Loaned Armenia words in Persian language (translated into Farsi by Maria Ayvazian). *Mianreshtei Bahar Press, 17*, 267-276

Bahar, M. (1997). *Research in Iranian myths.* Agah Press.

Beihaghi, A. (2005). *Beihaghi history*. Elm.

Beizaei, B. (2004). *Theater in Iran*. Researchers & Studies of Women.

Bits, D., & Fred, P. (1996). *Cultural anthropology* (translated into Farsi by Mohsen Solasi). Elmi Press.

Bracket, G., & Oskar, D. (1984). *The history of world theater* (translated into Farsi by Houshang Azadivar). Noghreh Press.

Briggs, J. (1985). *The magic of masks.* Science Di.

Fokohi, N. (2005). *History of anthropology thoughts and theories*. Nei Press

Girshman, R. (2007). *Iranian history* (translated into Farsi by Mohammad Moein. Nik Farjam Press.

Hartonian, V. (1998). *Armenia culture into Persian*. Baztab

Hayati, Z. (2020). *Myth & media, recreation of 1001 nights' serial at cinema & T.V.* Human Sciences & Cultural Studies Research Press with Broadcasting Research Center.

Hedayat, S. (2004), *Folklore culture of Iranian people*. Cheshme Press

Hinles, J. R. (2007). *Acquisition with Iranian myths* (translated into Farsi by Bajelan Farokhi). Asatir Press

Hooban, A. (2001). *Iranian Armenia.* International Center of Civilizations' Speech & Hermes Press

Ivanov, V. D., & Toporov, V. N. (1980). *Indian and European mythology*. Unknown.

Jannati Ataei, A. (1977). *Theater foundation in Iran*. Safi Alishah.

Kahler. (1989). Make up & Mask: 1 (translated into Farsi by Saeid Farhoudi). *Drama, Theater, Performance, 19*(33), 2.

Khodaverdian, K. S., Sarkisian, K. Kh., Hacopian, T. Kh., Abrahamian, A. K., Yermian, S. T., Nersisian, M. K. (1981). *Armenia history*. Gramanic

Khosravi, Sh. (1997). *Myth & meaning* (a conversation with Claude Levi-Strauss). Central Press

Kooman. F. (2007). *Kindness religion* (translated into Farsi by Ahmad Ajoudani). Sales Press.

Mack, J. (1994). *Masks: the art of expression*. British Museum.

Malek Pour, J. (1984). *Dramatic literature in Iran*. Toos

Mirnia, S. (1990). *Public culture (Folklore).* Parsa Press.

Morfi, G. (2006). *In love school*. Sepanj Press

Panov, M., & Pern, M. (1989). *Anthropology culture* (translated into Farsi by Ali Asghar Askari Khanghah). Visi Press

Parsanasab, M. & Ma'navi, M. (2013). Evolution of crow from myth up to public culture, *Bi-Quarterly of Culture & Public Literature, 1*(2), 71-92

Piotroski, B. B. (2002). *Orarto* (translated into Farsi by Rashid Bornak). Andisheh No Press.

Pour Namdarian, T. (1992). *Visiting the Simorgh*. Human Sciences & Cultural Studies Press.

Pour Namdarian, T. (1995). *Visiting the Simorgh*. Human Sciences & Cultural Studies Press.

Pour Namdarian, T. (2012). *Mystery & mysterious stories in Persian literature*. Scientific & Cultural Press.

Pour Namdarian, T. (2013). *Red wisdom*. Sokhan.

Razi, H. (2001). Chronology & ancient Iranian ceremonies, writing & research: Hashem Razi. Behjat Press.

Reray R. (2007). *Iranian ancient heritage* (translated into Farsi by Masoud Rajab Nia). Scientific & Cultural Press.

Sattari, J. (1995). *Symbol and theater*. Toos Press

Soltan Kashefi, J. (2014). Comparative study of visual structure of African masks in James Ensor Works. *Art Bulletin, 4*(8), 15-30

Varmazarn, M. (2007). *Mitra ritual* (translated into Farsi by Bozorg Naderzadeh). Cheshme Press

Velisher, T (2013). *Practical guide of masks theater* (translated into Farsi by Gholamreza Shahbazi). Samt

Wittgenstein, L. (2020). *Philosophical research* (translated into Farsi by Malek Husseini). Hermes & Kargadan Press.

Zoka, Y. (1963). Dance in Pre-Islam Iran. *Music Magazine, 79-80*.