DOI: 10.22034/jaco.2021.313228.1221

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Manifestation of Peri in the Iranian language and art with emphasis on Ta'zieh
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

جلوهٔ پری در زبان و هنر ایرانی با تأکید بر تعزیه

حامد شکوری*
دکتری پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۸/۱۱ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۰/۰۹/۲۸ تاریخ انتشار : ۱۴۰۰/۱۰/۱۱

چکیده
پری در زبان فارسی انگاره‌ای (مفهومی) دوگانه و رازآمیز است، گروهی از معانی، آن را بوده‌ای ستوده می‌خوانند که نیکو، زیبا و مهربان است و گروهی دیگر نکوهیده و تباهش می‌دانند چنان‌که به انسان آسیب می‌رساند و پری‌زده‌اش می‌کند. اما با این وجود پری از آغاز تا امروز در فرهنگ ایران جا داشته و با چهره‌های رنگ‌به‌رنگ در زبان و هنر ایرانی نمود یافته است. پژوهش در پیشینهٔ پری نشان داد سبب دوگانگی انگارهٔ پری آن است که در آموزه‌های پیشازرتشت ایزدبانوی باروری، عشق و خواهش‌های تنانه بوده اما زرتشت با آمدن خود او را از انجمن اهوراییان رانده و در ردهٔ اهریمنان سیاهه کرده است. با آمدن اسلام انگاره‌های نوینی به ذهنیت ایرانی و زبان فارسی افزوده می‌شود که ایرانیان به ناخودآگاه آنها را با پری باستانی خود آشتی می‌دهند؛ این انگاره‌های تازه سبب می‌شود که پری بار دیگر چهرهٔ ستودنی خود را بازیابد و در هنرهای ایرانی مانند نگارگری و تعزیه به همراه دیگر بوده‌های فرازمینی نقش‌آفرین شود. پری در نگارگری در اوج زیبایی تصویر می‌شود اما با نشانگانی مانند رنگ سرخ، برخی از سویه‌های شوخ و شیطان خود را هم هویدا می‌کند. پری در تعزیه نقش بسیار پررنگی دارد و چهار بار با خویشکاری‌های گوناگون روی صحنه می‌آید. او به شیوه‌های رنگارنگ به قهرمانان مقدس یاری می‌رساند. این خویشکاری‌ها آمیزه‌ای است از ویژگی‌های باستانی پری با آموزه‌های نوین اسلامی که در واژه‌ها و انگاره‌هایی مانند ملک، جن و حورالعین دیده می‌شود. در پایان، این همه، در پیکر یک اثر هنریِ پخته و زیبا ساختار یافته‌اند و به بینندگانِ باورمند پیشکش می‌شوند. پریِ بازیافته بوده‌ای نیکو و دوست‌داشتنی است که اگر رگه‌هایی از شوخ و شَنگی و فریبندگی هم در او به جا مانده از ناگزیری ویژگی‌های زنانگی است.

واژگان کلیدی: *تعزیه، ریشه‌واژه‌شناسی، پری، نگارگری، هنر ایران.*

مقدمه و پیشینهٔ پژوهش
پری واژه‌ای است شگفت که در زبان فارسی از گذشته تا امروز معناهایی دیگرگون داشته است. معناهایی که چونان چهره‌هایی گوناگون مانند خود پری، همواره در دگردیسی و جابه‌جایی‌اند، گویی که واژه نیز در خود جادویی دارد. در طیف معنای پری از یک بودهٔ (موجود) سراسر قدسی و اهورایی هست تا عفریته و عجوزه‌ای تباهکار و اهریمنی: «موجود متوهم صاحب پر که اصلش از آتش است و به چشم نیاید. فرشته، مقابل دیو. همزاد. جان. جنی. خافی. خافیاء. حوری. مَلَک. روحانی. ...» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج. ۴، ۵۵۸۳). در جست‌وجوی معنای پری شاید در نگاه نخست این واژه را برابر جنّ مادینه بدانیم و آن را کنار جن بیاوریم و بگوییم: جن و پری و این‌گونه همهٔ ویژگی‌هایی را که برای بودهٔ فرازمینی (ماورائی) جن برمی‌شماریم به پری نیز فرا افکنیم؛ بوده‌ای ندیدنی (نامرئی) که مانند انسان زیست می‌کند و می‌میرد اما توانایی‌های شگفت دارد و چون به انسان نزدیک شود بیم و هراس در دل او افکند تا آنجا که توانایی آن را دارد که او را تسخیر کند و این‌گونه انسان از نزدیکیِ جن به گرفتاری‌ها

* ۰۹۱۳۶۴۲۲۷۴۰ ,sayeh66@gmail.com

و دردسرهای بسیاری افتد و به اصطلاح انسانِ جن‌زده یا پری‌زده پدید آید؛ یا وارونهٔ آن اگر جن از در دوستی با انسان درآید به او توانایی‌های فرازمینی بسیاری بخشد که بتواند بر همگان چیرگی و برتری یابد چنان‌که حضرت سلیمان (ع) با تسخیر جنیان، دیوان و پریان فرمانروایی بزرگی در گستره‌ای بسیار پهناور فراهم کرد و آن‌چنان بزرگ شد که حتی تا امروز از او چونان یک اسطوره یاد می‌شود. اما اگر ژرف‌تر بکاویم پری نمی‌تواند یکسره این‌همان با جن باشد. گرچه جن نیز خود واژه‌ای است رازآمیز، اما دو ناهمگونی و دوری بنیادین میان این دو هست که آنها را نااین‌همان می‌کند. یکم آنکه در ذهنیت فارسی‌زبان پری انگاره‌ای مادینه پنداشته می‌شود در حالی که جن همچون انسان نام یک گونه است و می‌تواند هم نر و هم ماده داشته باشد، پس پری که افزون بر جادویی‌بودن همواره انگارهٔ مادینگی را هم به دوش می‌کشد نمی‌تواند سراسر با جن این‌همان باشد. از سوی دیگر می‌دانیم که جن انگاره‌ای اسلامی است که با درآمدن (ورود) اسلام به ایران و زبان فارسی درآمده است و مترجمان فارسی‌زبان در سده‌های گذشته با جست‌وجو در گنجینهٔ پیشینهٔ زبان خود پری را برای برابری با جن برگزیده‌اند:

وَ ما خَلَقْتُ الْجِنَّ وَ الْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ، نیافریدیم پری و آدمی را مگر [آن را فرمایم ایشان را که] مرا پرستید و مرا خوانید (الذاریات، ۵۶) (میبدی، ۱۳۷۱ ج. ۹، ۳۲۱).

اما پیشینهٔ پری در زبان فارسی بسیار کهن‌تر از جن و زمان درآمدن اسلام به ایران است. سرکاراتی ریشهٔ این واژه را در زمان بسیار باستانی و روزگار مادرخدایی می‌داند. او واژهٔ پری یا پایریکات (pairkā) را از ریشهٔ *per هندوایرانی به معنای زادن، تولید کردن، عمل آوردن، تربیت کردن و پروردن می‌داند که با واژگانی در زبان‌های دیگر نیز خویشی دارد، مانند زبان لاتینی که در آن pera به معنای زائوست و parens به معنای پدر و parentēs به معنای والدین و پدر و مادر (بنگرید به حسن‌دوست، ۱۳۸۳، ج. ۲، ۶۰۲). از این گواه‌ها می‌توان «چنان انگاشت که پری‌ها در یک زمان ایزدان باروری و زایش بودند و در این نقش به‌سان زنان جوان بسیار زیبا و فریبنده تصور می‌شده‌اند که تجسم ایزدینهٔ میل و خواهش تنی بودند و از هرگونه توان فریبایی و جاذبه و افسونگری زنانه برخورداری داشته... از بهر بارورشدن و زاییدن با ایزدان و نیز شاهان و یلان اسطوره‌ای در می‌آمیختند و با نمایش زیبایی و جمال خود آنان را اغوا می‌کردند» (سرکاراتی، ۱۳۵۰، ۷). از این رو احتمالاً در روزگاران باستان، ایزدبانوی پری خویشکاری باروری و زایش و حتی عشق را به عهده داشته است. یک نمونه از این جلوهٔ پری در داستان حماسی و ملی گرشاسب (یا سام)، نیای رستم دیده می‌شود که دختر خاقان چین به نام پریدخت را به همسری می‌گیرد. در خوانشی که هرودوتِ یونانی از این داستان داشته نام گرشاسب به هرقل تغییر یافته است و با پریِ اژدرپیکر اسطوره‌های یونانی آمیزش می‌کند و از وی سه پسر زاده می‌شوند که خردسال‌ترین آنها که نیای شاهان سکایی است توانست زه کمان پدر را، که هنگام راهی‌شدن به پری سپرده بود بکشد و شاه شود (همان). زمینه‌ای همانند با این داستان در آغاز داستان رستم و سهراب دیده می‌شود که چون رستم رخش را گم می‌کند، ناچار راهی سرزمین سمنگان می‌شود و پری که اینجا برابر با تهمینه است تنها به شرط همسری با رستم و فرزندآوردن از او جای اسب رستم را به او نشان می‌دهد.

این ایزد در زمان پیش از زرتشت ستوده و نیکو بوده است اما زرتشت با آمدن و آوردن دیدگاه پارسامنش خود خویشکاری‌های پری را برنتابیده و او را از انجمن ایزدان راند و در دوگانهٔ خود در سیاههٔ بوده‌های اهریمنی گذاشت، پریان در اوستا «گروهی از بوده‌های پلید و پتیاره‌اند که از آنها در کنار دیوان و جادوان و جهیکان نام رفته و برای چیرگی به آنان و شکستن گزند و دشمنی‌شان به ایزدان و فروهر برخی از پهلوانان و پارسایان نیایش شده است.» (همان، ۱). اگر پری به ظاهر هم زیبا باشد در درون «پتیاره‌ای دروغزن و فریبکار و پلید معرفی شده است» (اکرامی‌فر، ۱۳۹۴، ۵۲) و کسانی را که فریب ظاهر زیبای او را خورده و به او نزدیک شوند به سختی کیفر می‌دهد. نمونهٔ چنین نگاهی به پری را در خان چهارم رستم می‌بینیم. رستم در خان چهارم خود پس از کشتن اژدها و گذشتن از راهی دراز در گرمای سوزان به نزدیک چشمه‌ای می‌رسد و در کنار آن سفره‌ای رنگین از خوردنی‌ها و آشامیدنی‌های گوارا می‌بیند. پیش از هرکاری تنبور را برمی‌دارد و داستانِ سرگردانی و شوربختی خود را در ترانه‌ای ساز می‌کند. پری که در اینجا فردوسی به او نام زن جادو داده آواز رستم را می‌شنود و چهرهٔ عجوزهٔ خود را دیگر می‌کند و با رنگ و بوی بسیار نزد رستم می‌آید و کنار او می‌نشیند. رستم به دیدن زیبایی و جوانی او شاد می‌شود و ستایش خداوند را به جا می‌آورد که این سفرهٔ خوردنی‌ها و یار زیبارو را به او ارزانی داشته اما پری به شنیدن نام خداوند از زبان رستم دیگرگون و سیاه می‌شود و جادویش باطل. رستم کمندی می‌اندازد و پری را نزد خود می‌آورد و از او می‌پرسد که کیستی و چهرهٔ حقیقی خود را به من نشان بده! و پری گنده‌پیری می‌شود بسیار زشت‌رو با چهره‌ای پر از چین و چروک و رستم با خنجر او را از میان به دو نیم می‌کند. یا در داستان سیاوش که پری این بار در چهرهٔ سودابه، عشقِ کیکاووس پادشاه ایران را به خود برمی‌انگیزد و سپس خود،

عاشق شاهزاده، سیاوش می‌گردد. این عشقِ تباه و ناپاک به پسرخوانده، پایهٔ دردسرها و رنج‌های بسیاری می‌شود که بر سر شاهزاده، رستم و حتی سراسر ایران و ایرانیان می‌آید و در پایان به کشته‌شدن مظلومانهٔ شاهزاده می‌انجامد. پس از این همه، آنجا که رستم تیغ برمی‌دارد تا سودابه را به کیفر برساند چنین می‌خواند:

زن و اژدها هر دو در خاک بِه
زمین پاک از این هر دو ناپاک به

ولی از سوی دیگر در ادبیات فارسی ابیات و موضوع‌های بسیاری را در ستایش پری می‌بینیم:

آن یار کزو خانهٔ ما جای پری بود
سر تا قدمش چون پری از عیب بری بود

چنین پری‌ای هرگز نمی‌تواند آن بودهٔ اهریمنی نکوهیده و تبهکار که در اوستا یا خان چهارم یا داستان سیاوش یاد شد باشد. از اینجا می‌توان چنین دریافت که ذهنیت پیشین ایرانی که پری را بوده‌ای می‌دانست زیبا و دوست‌داشتنی با خیزش زرتشت به یکباره فرو نریخت بلکه دگرگونی یافت و در رخ‌های گوناگون تا امروز در ذهنیت و زبان ایرانی به جاست؛ چرا که نیروی اذهانِ گروهِ بزرگی از انسان‌ها در تاریخ هرگز به گونهٔ ناگهانی با دستورهای یک آیین تازه از میان نمی‌رود، هر اندازه هم که آن آیین نیرومند و چیره باشد. بدین‌سان چهرهٔ دیگرسانِ پری (ستوده و خجسته) پس از زرتشت هم دست‌کم در ادبیات عامیانهٔ ایرانی راه خود را پی گرفت و با درآمدن اسلام به ایران دگردیسی تازه‌ای یافت.

اما واژهٔ دیگری که با پری نزدیکی دارد و از همان ریشهٔ *per برگرفته شده و در مقالهٔ سرکاراتی نیامده «پاره» است به معنای بخش و تکه که از ریشهٔ *per به معنای فروختن و تقسیم کردن آمده است. این واژه با واژهٔ یونانی به معنای فاحشه، روسپی و pars لاتینی به معنای سهم و قسمت و بهره و part انگلیسی خویشی دارد (حسن‌دوست، ج. ۲، ۶۰۱-۶۰۰). پری از این نما، روسپی بسیار زیبایی است که خودفروشی می‌کند و بهره‌ای از خود را به دیگر مردان می‌رساند. او عشق خود را با مردان تقسیم می‌کند. چنین زنی هرچند برای ذهنیت مردانه آرمانی است اما به همان‌سان از نمای روانشناختی ترسناک نیز می‌شود. ور اهریمنی پریان برای مردان شاید از همین سویه جلوه‌های اَسطوره‌ای یافته، زیرا که از سویی زیبارویی و دست‌یافتنی بودنِ او برای مرد خواستنی (مطلوب) است اما از سوی دیگر بی‌بندوباری او و اینکه همان‌گونه که به او کام می‌رساند کام دیگران را می‌دهد ترسناک است. نیروی زنانه در روشِ زیستن اجتماع سنتی هرگز آزاد نیست و مردان زنان را چونان کالا زیر سلطهٔ خود دارند، آنان را در خانه‌ها به بند می‌کشند و این‌گونه از نیروی زنانگی‌شان هیچ باکی نخواهند داشت؛ اما زنی که در این بند نباشد برای ذهنیت روانشناختی مردانه نیروی برتر و حتی فراانسانی می‌یابد که می‌تواند توأم با کامجویی، جان مردان را نیز بستاند یا به آن‌ها آسیب برساند. پاره با آتش نیز پیوند معنایی دارد (پارهٔ آتش) و آتش‌پاره برابر شرور، موذی؛ شلوغ، ناآرام و آنکه از آتش ـ تندی، تیزی، شور و شوق ـ سهم برده است (همان) گفته می‌شود. شاید اینکه ملائک یا حورالعین (که در دنبالهٔ نوشتار داستان پیوند نزدیک آنها را با پری خواهیم گفت) در نگاره‌های ایرانی بیشتر با جامه‌ای به رنگ سرخ آتشین نقش می‌شده‌اند به همین خاطر باشد (تصویر ۱).

با درآمدن اسلام به ایران و از میان رفتن آموزه‌های زرتشت بار دیگر بر ارزش پری افزوده شد، زیرا با آمدن دینِ نو دست‌کم سه بودهٔ فرازمینی به ذهنیت و زبان ایرانی راه یافتند، جن، حوری و ملک و ایرانیان برای ترجمهٔ این هر سه با پیشینهٔ زبانی و اندیشگی خود، همگی آنها را به شیوه‌های گوناگون با پری باستانی پیوند دادند. دربارهٔ جن همان‌گونه که در آغاز نوشتار آمد، با آمدن اسلام پری در یکی از سویه‌های خود با جن یکسان انگاشته شد و این نزدیکی به سودِ باور ستایندهٔ پری و به زیان باور زرتشتی نکوهندهٔ پری بود. زیرا در آموزه‌های زرتشت پری، بوده‌ای یکسره اهریمنی بود اما در آموزهٔ اسلامی جن مانند انسان نام یک گونه است و افراد این‌گونه می‌توانند هم نیکو باشند و هم ناخجسته و پلید. «جن ابتدا به صورت ابر یا ستونی عظیم و بسیار طویل ظاهر می‌شود و با غلظت دادن به وجود خویش به هر صورت که بخواهد مرئی می‌شود: مثلاً به صورت انسان، شغال، گرگ، شیر، عقرب یا مار. بعضی جن‌ها مؤمن و برخی کافر و یا زیانکار هستند» (بورخس، ۱۳۷۳، ۹۰). باور مسلمانان جنیان نیکوسرشت را هم می‌پذیرد و نمونهٔ آن را می‌توان در تعزیه و آمدن زعفر جنی و لشگر او برای یاری به امام حسین (ع) دید. پس به هر روی حتی برابری پری با جن هم از نکوهیدگی او در نزد باور زرتشتی می‌کاهد. بودهٔ فرازمینی دیگر مَلَک است که جمع آن ملائک می‌شود و مانند جن در قرآن بارها از او یاد شده است. این بوده، نیز احتمالاً در باور ایرانی با پری آمیختگی می‌یابد و نمونهٔ آن را می‌توان در هزارویک‌شب دید. هزارویک‌شب نوشته‌ای با ریشهٔ هندوایرانی است که نسخهٔ نخستین آن از دست رفته و تنها ترجمهٔ عربی آن به جا مانده است. اما در همین ترجمهٔ عربی می‌بینیم که برای نمونه در داستان «حسن بصری و نورالنسا» وقتی که حسن به سرزمین پریان می‌رود، در آنجا پریان را به نام

ملکه، مانند ملکهٔ نورالهدی و ملکهٔ نورالنسا، می‌خوانند بی آنکه به معنای واژگانی ملکه، همسر پادشاه باشند؛ از این رو این گمان پدید می‌آید که در برخورد میان فرهنگ ایران و اسلام مَلَک نیز با پری آمیختگی یافته است، هرچند این آمیختگی کمتر از انگارهٔ جن یا حوری باشد. در تعزیه هم ملائک در کنار پریان جابه‌جا حضور دارند و این گمان را نیرومندتر می‌کنند، اما این موضوع (ریشه‌یابی واژه و انگارهٔ ملَک و پیوند میان مَلَک، حور و پری) موضوعی گسترده است و جای بحث آن در این نوشتار نیست اما خود می‌تواند موضوع پژوهش دیگری باشد. بودهٔ سوم حوری نام دارد، که این واژه برساختهٔ ایرانیان است زیرا که در خود قرآن و زبان عربی واژهٔ حوری نیامده بلکه «حور» آمده و حور خود اسم جمع و مفرد آن حوراء است. خودِ این برساختن که در هجای دوم آن هجای دوم پری می‌آید و آهنگ و یادی از آن واژه در ذهن ایجاد می‌کند تصادفی نیست. « حور جمع حوراء و احور به کسی می گویند که سیاهی چشم او کاملاً مشکی و سفیدی آن کاملاً شفاف است. از آنجا که زیبایی انسان بیش از همه در چشمان اوست، در اینجا چشمان زیبای حورالعین را توصیف می‌کند» (مکارم شیرازی، ۱۳۸۵ج. ۲۱، ۲۱۲). حورالعین برخلاف جنیان که مثبت/منفی هستند، موجوداتی سراسر نیکو و دوست‌داشتنی هستند که به سرعت در میان مسلمانان شبه جزیرهٔ عربستان و سپس همهٔ کشورهایی که به اسلام گرویدند محبوبیت یافتند. معنای حورالعین زنان زیباروی بهشتی هستند که خداوند به مؤمنانی که در دنیا نیکوکار باشند پاداش خواهد داد. این زنان در اوج زیبایی هستند چنان‌که هیچ زنی به زیبایی آنان در دنیا امکان پدید آمدن ندارد: «بدن حوریان بی‌اندازه سفید و براق توصیف شده، به حدی که ظرافت اندام‌شان به اندازه‌ای است که حتی عصب ساق‌های آنان از پس هفتاد لباس ابریشم هویداست» (بخاری، ۱۴۰۶ ه.ق.، ج. ۴، ۸۸). و «اگر زن بهشتی بر اهل دنیا ظاهر شود، نور و بوی او آسمان و زمین را فراخواهد گرفت و اگر قطره‌ای از آب دهان او در دریا بریزد، آب آن شیرین می‌شود» (ثعلبی، ۱۴۲۲ ه.ق.، ۳۲۳). این زنان بهشتی نیز در ذهنیت ایرانی با پری نزدیکی و حتی برابری یافتند چنان‌که در داستان «حسن بصری و نورالنسا» در هزارویک‌شب دربارهٔ آن پری که حسن دلدادهٔ او شده بود، می‌خوانیم:

«خواهرش چون این سخن بشنید برخاسته به سوی دختر آمد. او را دید که گریان و محزون است. خواهر حسن در برابر آن حورنژاد زمین ببوسید و او را سلام داد. آن پریوش با دخترک گفت...» (هزارویک‌شب، ۱۳۸۳، ۱۸۲۵) و نمونهٔ دیگر تعزیه است که در آن حوریان خویشکاری پریان یا ملائک را می‌یابند و جابه‌جا در صحنهٔ عاشورا حضور می‌یابند و کارهای بسیاری را به دوش می‌گیرند، آنان همراه مقدسان هستند و پیوسته از جهان والاتر به جهان زمینی می‌آیند تا در شرایط مختلف امام را یاری کنند، در حالی که اگر واقعاً حورالعین بودند، هرگز از بهشت بیرون نمی‌آمدند و در آیات و روایات اسلامی چیزی دربارهٔ حضور حورالعین بر روی زمین نمی‌بینیم؛ از این رو می‌توان پی برد که حورالعین بهشتی که پاداش نیکوکاران است در پیشینهٔ ذهنی ایرانیان با پریان نزدیک یا حتی جایگزین آن شده‌اند. این نزدیکی یا برابری بسیار بیشتر از برابرسازی پری با جن بر ارزش پری نزد ایرانیان افزود، چرا که اگر جنیان نیم‌نیکو-نیم‌بد هستند حورالعین یکسره نیکو و ستوده‌اند و هیچ نقطهٔ تاریکی در آنها پیدا نمی‌شود.

چارچوب نظری و روش تحقیق

از دیرباز پژوهش‌های علوم انسانی با مشکل روش روبه‌رو بوده است، زیرا آن عینیتی که در پدیده‌های بیرونی هست و آموزه‌های علوم تجربی یا فنی و مهندسی را به سوی اثبات برخی از موضوعات یا تعمیم اصول کلی می‌برد در علوم انسانی و هنر وجود ندارد. از این رو اگر ما روش‌شناسی پژوهش هنری را نادرست بفهمیم، آن‌گاه چشم‌داشتی که از پژوهش علوم تجربی یا مهندسی هست را از هنر خواهیم داشت، این‌چنین، آمارگرایی و تعمیم‌های بیهوده را به هنر می‌آوریم که فراوردهٔ خوبی نخواهد داشت. یکی از روش‌های واکاوی و پژوهش در هنر و علوم انسانی روش هرمنوتیک فلسفی است که در آن مفسر به پدیده‌ها و جهان پیرامون می‌نگرد و به اینکه از پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌های خود متأثر است آگاهی دارد. او به دنبال گردآوردن پدیده‌ها و مشاهده‌های خود در زیرِ یک نظم بیرونی کلی و تحمیلی نیست بلکه با آگاهی از محدودیت زاویهٔ دید و زمان تاریخی خود به دنبال خوانش خود از متن است. دیلتای از هرمنوتیک به عنوان یک روش سخن می‌گوید که موضوع مشاهدهٔ آن صرفاً متن نیست چرا که پدیده‌های انسانی دیگر مانند اجتماع، سیاست، اقتصاد و آثار هنری نیز می‌توانند به صورت متن در نظر گرفته شده و بازخوانی شوند (بنگرید به علومی، ۱۳۸۸، ۹۶). می‌توان آثار هنری را به مثابهٔ متن دید، آن‌گونه که پدیدآمدن مکتب ساختارگرایی که خود از دل زبان‌شناسی سوسور بیرون آمد چنین تصوری پدید آورد که یک منطق همگانی یا برخی از قواعد بر ساختار زبان و دیگر ساختارهای انسانی حاکم است و کوشید که آنها را کشف کرد. اما درک کامل قواعد زبان یا رسیدن به اصل یا اصول بنیادین و همگانی در ساختار آن تصوری خام و ابتدایی است. ما خود به زبان سخن می‌گوییم و در جهان زبان هستیم بنابراین جزئی از نظام آن بوده‌ایم،

حتی آن را توسعه می‌دهیم و به سمت‌های مختلف آن را رشد می‌دهیم و جوانب شاخ و برگ‌هایی تازه‌ای بر پیکر آن می‌افزاییم، اما نمی‌توانیم با یک یا دو اصل ریاضی‌وار کلیت آن را تعمیم دهیم؛ هم به این دلیل که بر آن احاطه نداریم و هم به این دلیل که زبان یک کلیت متعین و مشخص نیست و چهرهٔ آن با تغییر تاریخ و تغییر جغرافیا متحول می‌شود و ما با محدودیت‌های تاریخی، مکانی و امکانی خود فقط می‌توانیم یک یا چند نما از آن را ببینیم و برداشت کنیم. از دید گادامر ما جهان را از طریق زبان فهم می‌کنیم پس هدف تفسیر متن تولید یک معنای نو است. روش تفسیر هرمنوتیکی به این موضوع آگاهی دارد که فرآوردهٔ نهایی خودش نیز یک متن است و مانند هر متن دیگری تاریخی است. از این رو چیزهای شگفت‌آور یا قابل تعمیم را از پژوهش خود چشم ندارد، بلکه می‌کوشد که متن و پدیده‌ها را با همدلی فهم کند. تلاش برای این همدلی از راهِ «خود را جای نویسندگان و خوانندگان در یک تاریخ دیگر گذاشتن» به دست می‌آید که اگرچه به طور کامل یا ایده‌آل شدنی نیست اما کوشیدن و حرکت به سوی آن خود، پدیدآورندهٔ برداشتی تازه است که تبدیل می‌شود به معنایی دیگر و متنی دیگر که در افق تاریخی می‌تواند جدی و قابل‌تأمل باشد. مفاهیم در ساختار زبان قابل‌فهم هستند و این پژوهش به تعبیری فیلولوژیک و ریشهٔ لغت‌شناسی است، یعنی برای نمونه انگارهٔ فرشته و ملَک در آن یکی نیست زیرا فرشته واژه‌ای مستقل است و ملک واژه‌ای دیگر که هر دو در بافت متن معنادارند و هیچ دو واژه‌ای هرگز نمی‌توانند سراسر این‌همان باشند. برای به‌دست‌آوردن داده‌های این پژوهش از دو روش اسنادی و میدانی به دست آمد در روش میدانی با حضور در تعزیهٔ روستای قودجان و ثبت گفت‌وگوهای میان شبیه‌خوانان و عکس‌برداری از مجلس تعزیه، اطلاعات جمع‌آوری شد.

نمود پری در نگارگری ایرانی

نگاریدن موجودات فرازمینی از دیرباز در هنر ایران دیده می‌شود. در نگاره‌های گوناگون از شاهنامه یا خمسهٔ نظامی یا عجایب‌المخلوقات یا جامع‌الحکایات یا جوامع‌الحکایات‌های گوناگون ما نمای دیوان، اهریمنان یا فرشتگان و قدسیان را توأمان می‌بینیم. دیوان در نگارگری عموماً در رخ موجوداتی نرینه، درشت‌هیکل با پوستی تیره یا خالدار با شاخ‌هایی بر سر و زمخت نگاریده شده‌اند و فرشتگان و قدسیان همانند زنان زیباروی و نازک‌اندام با بال‌هایی بر روی شانه‌ها.
برای نمونه در نگارهٔ معراج حضرت محمد (ص) از سلطان محمد شمار بسیاری از ملائک را می‌بینیم که بر گرد پیامبر و همراه او پرواز می‌کنند (تصویر ۱).
در این نگاره ملائک در رخ زنان زیباروی نازک‌اندام تصویر شده‌اند، بال دارند و تاجی بر سر و برای یاری رساندن به پیامبر (ص) در سفر معنوی خود او را همراهی می‌کنند؛ به او راه می‌نمایند یا تاج یا شال یا آتشدان یا میوه‌ها و خوردنی‌های بهشتی و دیگر وسایل گوناگون به او پیشکش می‌کنند یا تنها او را می‌ستایند و دعا می‌خوانند. نکتهٔ مهم در این نگاره و نگاره‌های بعدی فراوانی رنگ سرخ در جامهٔ ملائک است و بیشتر آنها سرخ یا آمیزه‌ای از سرخ و سبز (رنگ‌های مکمل) پوشیده‌اند.
اما دیوان و اهریمنان در نگارهٔ نبرد رستم و دیو سپید تیره‌پوست و با پیکرهایی درشت و زمخت تصویر شده‌اند (تصویر ۲).
این دیوان نیمه‌برهنه و تنشان پر از خال‌های تیره است. خود دیو سپید دو شاخ بر سر در دارد اما دیگر دیوان یک شاخ که از سر آنان برآمده و در ادامه، در تصویرهای تعزیه خواهیم دید که جنیان تعزیه از همین نمونه برگرفته شده‌اند و به جای یک شاخ روی سرشان مشعل کاشته‌اند.
در نگارهٔ بارگاه سلیمان دیو و ملک را در کنار هم می‌بینیم. دیو برهنه است با بدنی آبی‌رنگ و دو شاخ بر سر و ملک سرخ‌پوش است و تاجی به سر دارد و دو بال از شانه‌های او روییده است (تصویر ۳).
در بیشتر نگاره‌ها ملک جامهٔ سرخ یا آمیزه‌ای از سرخ و سبز به تن دارد، سرخ «که رنگ خون است و از گذشته چونان سمبولی برای تجدید حیات در کار آمده است. در عین حال خشم و غضب و جنگ و جهاد نیز با زبان خون ظاهر شده است و شیاطن و دیوسیرتان در لباسی قرمزرنگ در نظر آمده‌اند. علی‌رغم این تلقی ثانوی رنگ سرخ از حیث زیبایی گاه سرآمد رنگ‌ها محسوب گردیده ... بدین‌سان نوعی سمبولیسم دوگانه از رنگ سرخ القا شده است» (مددپور، ۱۳۹۰، ۲۳۳) این دوگانگی بیش از ملَک با ویژگی‌های پری مناسبت دارد چرا که از سویی موجودی بی‌نهایت زیبا و دوست‌داشتنی است و از سوی دیگر می‌تواند با خشم‌گرفتن بر دیگران با نیروی بسیارش به آنان آسیب برساند و «رنگ سبز که مکمل سرخ است نمایشگر صفات سردی و رطوبت است و نفس مطمئنه، با صفاتی انفعالی، انقباضی و انحلالی» (مرادخانی و عتیقه‌چی، ۱۳۹۷، ۱۴).

نمود پری در مجلس تعزیه

اما به جز نگارگری هنر دیگری در فرهنگ ایرانی بالید و نیرومند شد و آن تعزیه بود. تعزیه در سال‌های نوین‌تر در ایران پا گرفت، از این رو وامدار سراسر تاریخ فرهنگ و هنر ایران بود و جای‌جای آن بازگشت‌هایی به هنرهای

تصویر ۱. نگارۀ معراج حضرت محمد از سلطان محمد.
مأخذ: www.wickipedia.com.

تصویر ۲. نبرد رستم با دیو سپید.
مأخذ: https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/shahnama/1

تصویر ۳. بارگاه حضرت سلیمان (ع).
مأخذ: https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/shahnama/1

ایرانی پیش از خود مانند نمایش، نگارگری، موسیقی و ... می‌دهد. در تعزیه به خاطر شرایط ویژۀ این هنر نگاه نمادین و خیال‌انگیزی به اوج می‌رسد و فضایی ترسیم می‌شود که در عین هنرمندانه‌بودن و باورپذیری برای بینندگان مؤمن، انواع بوده‌های فرازمینیِ اهورایی یا اهریمنی به نوبت می‌توانند حضور یابند، مردگان یا مقدسین درگذشته به سخن درآیند و مرز میان واقعیت و فراواقعیت، منطق و خیال برداشته می‌شود، اما سامان و اندیشۀ سازندۀ این هنر چنان است که توأم این همه رنگارنگی و بی‌کرانگیِ میدان عمل، اثر هنری بی‌نظم و آشفته نمی‌شود و با اندازه‌گذاری‌های دقیق و مدیریت هوشمندانه اثری کامل، ساختاریافته و پاکیزه که فرم هنری دارد پدید می‌آید.

بر سکوی تعزیه نیز پری پدیدار می‌شود، در جامۀ انگاره‌ها و واژه‌های دگرگونی‌یافته، نخست در جامۀ ملَک که گفتیم پیوند دورتری با پری دارد و دوم حوری که پیوندی بس نزدیک با پری دارد. فارسی‌زبانان با درآمدن حورالعین به فرهنگشان ناخودآگاه پری را به یاد آوردند و از این رو با تعزیه، خویشکاری‌های بسیاری به «حوری» دادند که بیشتر نزدیک به پری است، از سوی دیگر حوری در تعزیه بیشترِ مواقع در کنار ملک بر سکو پدیدار می‌شود و گاه چنان به آنَ نزدیک که جداکردنش از انگارۀ ملک دشوار می‌گردد و چون ما حوری را برابر پری گرفته‌ایم پس انگارۀ پری هم به ملک نزدیکی بسیار می‌یابد.

پری در رخِ واژۀ برساختۀ «حوری» چهاربار در مجلس تعزیۀ

شهادت امام بر سکوی تعزیه می‌آید. بار نخست پس از آنکه همهٔ یاران امام حسین (ع) کشته شده و او تنها می‌شود. امام می‌خواهد به میدان برود اما پیش از رفتن با حضرت زینب (س) وداع می‌کند و توأم وداع زینب (س) از او می‌خواهد که بگذارد لختی سرش را در دامن او بگذارد و به خواب رود:

مراست آرزویی در دل ای ضیای دو عین/ به دامنِ تو رود یک دمی به خواب حسین (اسماعیلی، ۱۳۸۹، ۴۴۱).

وقتی امام می‌خوابد حوریان فرا می‌رسند. رهبر آن‌ها یک مرد بزرگسال است اما خودشان شمار بسیاری دختربچه هستند در جامه‌های رخشان و رنگارنگ، یک توری بر چهره کشیده‌اند که نشان از آن است که با موجوداتی مقدس سر و کار داریم و مانند نگاره‌های پیشینِ پریان، تاج‌هایی بر سر دارند و برخی مواقع نیز دو بال بر شانه‌هایشان روییده است (تصویر ۴).

تصویر ۴. آمدن حوریان به تعزیه. مأخذ: www.shabestan.com.

آنها در درآمد (ورود) نخستین خود به گرد امام می‌چرخند و رهبرشان چنین می‌خواند:

حوریان از بهشت با غوغا

بشتابید سوی کرب‌وبلا

بار دیگر حسین را بینید

گل مقصود از رخش چینید

(مجلس تعزیهٔ روستای قودجان)

در این بخش رد پایی می‌بینیم از انگارهٔ باستانی پری که همان‌گونه که باز کردیم در آرزو و خواهش وصال با قهرمانان و برگزیدگان است، چنان‌که در داستان خان چهارم رستم و رویارویی او با زن جادو آمد، با این تفاوت که در نسخهٔ تغییریافتهٔ تعزیه، متن به شیوه‌ای هوشمندانه امام را به خواب برده که وصال پری با او رخ ندهد، چرا که اگر امام بیدار باشد شاید لازم آید که به مانند رستم با آوردن نام خدا جادوی پری را باطل کند یا به واکنشی سخت (مانند کشتن) پری را از آرزو و خواهش خود بازدارد؛ از این رو با خواب بودن امام کنش پریان در این صحنه به همین محدود می شود که برگرد او چنبر زنند و به شیوهٔ نمادین با تکان‌دادن گل‌هایی که بعضاً در دست دارند امام به‌خواب‌رفته را نیایش و با او رازونیاز کنند. در دنباله رهبرِ حوریان چنین می‌خواند:

ای حوریان بنالید، امشب حسین به خواب است

فردا به مرگ یاران از غصه دل کباب است

امشب کند به جسمش زینب ز غم نظاره

فردا ببیند او را از کینه پاره پاره/ای حوریان بنالید (همان)

و فضا را از حالت پیشین که به دلدادگی و رازونیاز عاشقانه نزدیکی یافته بود به سوی سوگواری و اندوه می‌برد. در این هنگام حوریان از صحنه بیرون می‌روند و امام از خواب برمی‌خیزد و از رؤیایی که دیده است و دیدار خود از ملائک و مقدسان می‌گوید:

خواب می‌دیدم ریاض مشک‌بو نگذاشتی

داشتم با جد و بابم گفت‌وگو نگذاشتی

مادرم می‌گفت فردا شب حسین مهمان ماست/ گشته بودم با برادر روبه‌رو، نگذاشتی (مجالس تعزیه، ۱۳۸۰، ۳۷۱)

بار دومی که حوریان روی صحنهٔ تعزیه می‌آیند آن‌گاه است که امام اهل بیت خود را ترک می‌کند تا پا به میدان بگذارد اما همسرش رباب (س) نزد او می‌آید و نوزاد تشنه، علی‌اصغر (ع) را می‌آورد که از تشنگی رو به مرگ است و از امام می‌خواهد کاری برایش بکند:

عزیز حضرت زهرا، ببین حال علی‌اصغر

ز بس بگریست بهر آب غش کرده علی‌اصغر

(تعزیه در خور، ۱۳۸۱، ۲۰۹)

امام در پاسخ می‌گوید که می‌رود تا از دشمنان قطره‌آبی برای نوزاد بگیرد در این هنگام دستهٔ همسرایان حوری که هریک جام آبی به دست دارند سر می‌رسند و رهبر آنها چنین می‌خواند:

رو به حوریان:

حوریان آیید یک‌سر با شتاب

دست خود گیرید یک‌سر جام آب

رو به امام:

السلام ای شهسوار کربلا

این همه جامی که دیدی رنگ رنگ

بر کف این حوریان شوخ و شنگ

بهر آن باشد که دستی بر کنی

کام این طفل از یکیشان تر کنی

(مجلس تعزیهٔ روستای قودجان)

اما امام آبی که حوریان آورده‌اند را نمی‌پذیرد و پاسخ می‌گوید که تقدیر نوزاد او چنین است که از تیر بلای دشمنان سیراب شود. در این حضور دوم هم رد پاهایی از پری باستانی می‌بینیم، آنجا که رهبر حوریان برای جذب امام از شوخ‌وشنگ بودن و زیبایی حوریان تعریف می‌کند و نیز اینکه پریان باستانی با آب، باران و باروری پیوند دارند و در این صحنه حوریان برای سیراب کردن علی‌اصغر (ع) جام‌های آب را همراه خود آورده‌اند (تصویر ۵). به رأی بیضایی و هم سرکاراتی انگارهٔ پری بازمانده از روزگارِ بسیارِ باستانی مادرخدایی است. مام-ایزد بزرگ که همهٔ نیروها به فرمان او بودند و انسان‌ها جز آنکه در کشاورزی، عشق و فرزندآوری، باروری و ... چشم به مهربانی او داشته باشند راهی نداشتند. این مادر به احتمال بسیار آناهیتا ایزدبانوی آب‌ها و باران است و پریان که به روی زمین آمده و زیست می‌کنند یا حتی به همسری پهلوانان و قهرمانان درمی‌آیند نمایندگان او هستند و اگر کسی آنان را به دست آورد گویی ابرهای باران‌زا را دارد و می‌تواند بر اژدهای خشکسالی پیروز شود (بنگرید به بیضایی، ۱۳۸۳، ۵۱-۴۱ و محمدیان مغایر، ۱۳۸۶، ۱۱۳).

این صحنه را می‌توان در دو لایه معنا کرد، لایهٔ یکم و هویدا، معنا و ایدهٔ مقدس عاشوراست و آرزوی عارفانهٔ امام برای آنکه عاشقانه خود و خانواده‌اش را یکسره در راه خداوند فدا کند بی‌آنکه حتی ذره‌ای از نیروهای فرازمینی برای خواستهٔ خود یاری بگیرد؛ اما در لایهٔ دوم و پنهانِ این صحنه می‌توان آن را بازگشت به داستان‌های پریان و قهرمانان دانست، همچون ماجرای خان دوم رستم که در آن رستم تشنه و گرسنه به سفرهٔ رنگین زن جادو می‌رسد و زن او را به بهره‌بردن می‌خواند اما او با آوردن نام خدا جادوی زن را باطل می‌کند.

تصویر ۵. آوردن حوریان، آب برای علی‌اصغر (ع)، مجلس تعزیهٔ روستای قودجان. مأخذ: آرشیو نگارنده.

در این خوانش دوم (که دورتر است و پیوند آن با داستان عاشورا کمتر شده) در صورتی که قهرمان از بخشش‌های پریِ بهره‌برداری کند این بهره‌ها به زودی زیان می‌گردند (مثلاً آب، زهر می‌شود) و او را نابود خواهند کرد.

حوریان بار سوم زمانی به صحنه می‌آیند که امام حسین (ع) جامهٔ رزم می‌پوشد و آمادهٔ رفتن به میدان است اما به خاطر بی‌یار و یاور شدن، کسی نیست که برای او رکاب بگیرد تا بتواند سوار اسب خود شود. در این زمان حوریان بار دیگر روی صحنه می‌آیند و این بار، جز نام حوری، نام ملک هم دارند (همراه با ملائک هستند) و رهبرشان چنین می‌خوانند:

ای گروه ملک به راه مهر و وفا

بشتابید سوی کرب و بلا

وان دمی کز حسین شاه جهان

نیست یک تن رکاب گیرد هان

تو جلودار باش سلسائیل!

گیر بر کف رکاب اسرافیل!

حوریان صف کشید با تعجیل

بازویش را بگیر میکائیل

پای بر بار جبرئیل گذار

شو تو بر عرش کردگار سوار

این بار وارونهٔ بارهای پیشینِ حضور حوریان امام خواهش آنها را می‌پذیرد و با یاری ایشان که برای او رکاب گرفته‌اند بر اسب خود سوار می‌شود، اما تفاوتی که این بار با بارهای پیشین دارد آن است که تنها حوریان به سراغ او نیامده‌اند بلکه حوریان با ملائک همراه شده‌اند و حتی در اشعار رهبر حوریان ملائک برگزیدهٔ خداوند به نام خوانده می‌شوند. پس از این صحنه امام نبردی مقدماتی با اشقیا می‌کند، سپس شخصیت درویش به صحنه درمی‌آید و گفت‌وگوها و داستان‌ها با درویش پیش می‌رود تا اینکه درویش از امام پروانه می‌گیرد که به میدان رود و شهید می‌شود. امام پس از شهادت درویش بار دیگر به تنهایی رو به دشمنان می‌کند و با آنها و همگان حجت تمام می‌کند:

حجت تمام می‌کنم ای خلق عالمین

آیا کسی هست که کند یاری حسین؟ (همان)

در پاسخ حوریان برای چهارمین بار سر می‌رسند، به همراه دستهٔ بزرگی از ملائک، مقدسان و دیگر بوده‌های فرازمینی که همگی آمده‌اند تا به درخواست امام لبیک گویند. رهبر حوریان چنین می‌خواند:

می‌رسد روح اولیا به شتاب

ملک ارض می‌رسد یاران ب

هر یاری شاه تشنه لبان

انبیا، اولیا کنید سکوت

ملک باد آمد از ملکوت
دست از جان تمام خلق کشید
ملک بحر با عتاب رسید
آه ریزید خلق بر سر خاک
ملک‌الموت آمد از افلاک
فطرس آزادکردهٔ شه دین
آمد از راه با دلی غمگین
حوریان آمدند از رضوان
چشم گریان سینهٔ سوزان

و رهبر دنبالهٔ سرودهای خود را می‌گیرد و درآمدن تک‌تکِ مقدسان را به نام آگهی می‌دهد، پنج تن، پیامبران پیشین و حتی مردگان از گورها برمی‌خیزند و برای یاری امام به کربلا می‌آیند. جنیان هم در این میان به صحنه می‌آیند و آنان جامهٔ سیاه به تن دارند و گاهی تا کمر برهنه‌اند و تنشان را سیاه کرده‌اند. معمولاً یک مشعل در وسط کلاه‌خودشان هست که آن را با نفت روشن می‌کنند (این طراحی یادآور نگارهٔ دیوان در نبرد رستم با دیو سپید، تصویر ۳ است) و یک یا دو مشعل هم در دست دارند. چهرهٔ جنیان را اغلب سیاه می‌کنند یا گاهی صورتک ترسناک بر رو دارند (تصویر ۶).

سپس زعفر جنی رهبر گروه جنیان از امام می‌خواهد که به او پروانه دهد تا برای یاری او با لشگر خود به جنگ دشمنان برود اما امام یاری او را نمی‌پذیرد و سپس داستان‌های کشته‌شدن فرزندان و یارانش را برای زعفر باز می‌گوید چنان‌که زعفر و دیگر جنیان به خاک افتاده برای دردهای امام سوگواری می‌کنند، سپس همهٔ موجودات فرازمینی، جنیان، حوریان و ارواح مقدسین درگذشته به همراه مردگان کفن‌پوش در چرخشی زیبا و باشکوه به گرد سکوی تعزیه که امام و خانوادهٔ او روی آن هستند می‌گردند تا به درخواست امام آری بگویند و حالتی مانند رستاخیز را بر صحنه ایجاد می‌کنند که از شاهکارهای دیدنی و نقاط اوج هنر تعزیه است.

نتیجه‌گیری

پری در فرهنگ باستانی ایران انگاره‌ای ستوده و دوست‌داشتنی بوده و با ایزدبانوی آب، باروری، عشق و خواهش‌های تن نزدیکی داشته است اما با آمدن زرتشت و منش سخت‌گیرانه و پرهیزگارانهٔ او، بوده‌ای نکوهیده می‌شود و از سیاههٔ یاران اهورامزدا رانده و به لشگر اهریمنان می‌پیوندد. با آمدن اسلام به ایران و ازمیان‌رفتن آموزه‌های زرتشت انگاره‌های نوآمدهٔ اسلامی که خنثی یا مثبت هستند مانند جن، حوری و ملک با پری یکسان انگاشته یا نزدیک می‌شوند و پری بار دیگر سویهٔ نیکوی خود را باز می‌یابد. در نگارگریِ ایرانیِ بوده‌های فرازمینی همچون، دیوان، جنیان و ملائک از انگاره‌های

تصویر ۶. جنیان بر صحنهٔ تعزیه، مجلس تعزیهٔ روستای قودجان.
مأخذ: آرشیو نگارنده.

باستانی بهره برده شده است. در تعزیه نیز انگارهٔ باستانی پری چهره دیگر کرده و زیر نام حوری پدیدار می‌شود؛ این حوری تفاوت‌های بسیاری با حورالعین قرآن یا روایات اسلامی دارد. حوری در جای‌جای تعزیه خویشکاری‌های ارزشمندی دارد و در طراحی رنگ و لباس خود وام‌گرفته از تصویرهای فرازمینیان در نگارگری ایرانی است. حوریان در تعزیه در جای خویشکاری باستانی پریان قرار می‌گیرند و قهرمانان شریف و مقدس تعزیه را یاری می‌دهند؛ اما با این حال در ژرف‌ساختِ خود گاهی هم ردپاهای دوری از ویژگی‌های نکوهیدهٔ پری را بازتاب می‌دهند. بینندگان باورمند با داشتن انگارهٔ ذهنی در ناخودآگاه جمعی چندهزارسالهٔ خود حضور پریان را در تعزیهٔ امام حسین (ع) می‌پذیرند و می‌پسندند زیرا به سبب آن پیشینهٔ ذهنی با روایت پری خویشی یافته‌اند.

فهرست منابع

• اسماعیلی، حسین. (۱۳۸۹). *تشنه در میقاتگه، متن و متن‌شناسی*

تعزیه (مجموعهٔ لیتن). تهران: معین.
• اکرامی‌فر، محمودرضا. (۱۳۹۴). اسطورهٔ جن و پری در ادبیات شفاهی منظوم خراسان. *مطالعات فرهنگ-ارتباطات*، ۱۶(۳۰)، ۴۱-۶۵.
• بخاری، محمد بن اسماعیل. (۱۴۰۶ ه. ق.). *صحیح بخاری*. ج. ۴. بیروت: دارالکتب العلمیه.
• بورخس، خورخه لوییس. (۱۳۷۳). *موجودات خیالی* (ترجمهٔ احمد اخوت). تهران: آرست.
• بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳). *ریشه‌یابی درخت کهن*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
• ثعلبی، ابواسحاق. (۱۴۲۲ ه. ق.) *تفسیر ثعلبی* (تحقیق: ابن عاشور). بیروت: دار احیاء التراث العربی.
• حسن‌دوست، محمد. (۱۳۸۳). *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
• دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامهٔ دهخدا*. تهران: دانشگاه تهران.
• سرکاراتی، بهمن. (۱۳۵۰). پری، تحقیقی در حاشیهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی. *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، (۱۰۰-۹۷)، ۱-۳۲.
• صالحی‌راد، حسن. (۱۳۸۰). *مجالس تعزیه*. تهران: سروش.
• علومی، اسما. (۱۳۸۸). معرفی و نقدی بر روش تحقیق هرمنوتیک. *کتاب ماه علوم اجتماعی*، (۲۲)، ۹۵-۹۹.
• محمدیان مغایر، زهره. (۱۳۸۴). پیمان پری و آپسارا با آدمی. *نامهٔ انسان‌شناسی*، ۴(۸)، ۱۰۷-۱۱۸.
• مددپور، محمد. (۱۳۹۰). *حکمت اُنسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*. تهران: سورهٔ مهر.
• مرادخانی، علی و عتیقه‌چی، نسرین. (۱۳۹۷). تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی-اسلامی. *رهپویهٔ هنر*، (۱)، ۵-۲۱.
• مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۸۵). *تفسیر نمونه*. تهران: دارالکتب الاسلامیه.
• میبدی، رشیدالدین ابوالفضل. (۱۳۷۱). *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار*. تهران: امیرکبیر.
• هزارویک‌شب. (۱۳۸۳). *ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی*. ج. ۲. تهران: هرمس.
• هنری، مرتضی. (۱۳۸۱). *تعزیه در خور*. تهران: اطلاعات.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
شکوری، حامد. (۱۴۰۰). جلوهٔ پری در زبان و هنر ایرانی با تأکید بر تعزیه *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۹(۳۴)، ۴۵-۵۴.

DOI: 10.22034/jaco.2021.313228.1221
URL: http://www.jaco-sj.com/article_142661.html