نگاهی به سیر تاریخی بازی اسب چوبی و ریشه‌های اسطوره‌ای آن به عنوان یکی از گونه‌های عروسک نمایشی در ایران

میرمحمدرضا حیدری
سلما محسنی اردهالی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶

نگاهی به سیر تاریخی بازی اسب چوبی و ریشه‌های اسطوره‌ای آن به عنوان یکی از گونه‌های عروسک نمایشی در ایران

میرمحمدرضا حیدری
کارشناس کارگردانی سینما، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

سلما محسنی اردهالی
کارشناس ارشد انیمیشن، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده:

بازی اسب چوبی، رقص اسب، رقص الاغ (الاغ سوار)، رقص شتر یا نام‌های مشابه، به مجموعه‌ای از بازی‌نمایش‌های سنتی و آیینی عروسکی گفته می‌شود که در مناطق مختلف ایران با استفاده از اسب‌های چوبی دامن‌دار اجرا می‌شود. اطلاعات تاریخی چندانی از ریشه این نمایش‌ها در ایران وجود ندارد و اندک تحقیقات انجام‌شده، صرفا بازگوی گستره و شیوه‌ی اجرای آن در مناطق مختلف ایران است. گستره‌ی اجرای این بازی‌نمایش به آسیای میانه، آسیای جنوب‌شرقی (هندوستان و اندونزی) و برخی کشورهای اروپایی (مانند انگلستان) نیز می‌رسد و همچنین در ممالک عربی نیز وجود داشته است.

این مقاله تلاش دارد با ارجاع به تحقیقات انجام شده بر روی نمایش تاریخی «کرج» در کشورهای عربی، که بنا به گفته‌ی محققین، ریشه‌های ایرانی دارد؛ ضمن بازگویی تاریخ کهن این نمایش به نقل از منابع عربی و فارسی، تاملی بر ریشه‌های اسطوره‌ای آن در ایران و آسیای میانه داشته باشد. این تامل، ریشه‌های این نمایش را به توتم اسب در دوران پارینه‌سنگی و اسطوره‌ی *سیاوش* به‌عنوان ایزدی گیاهی باز می‌گرداند.

واژگان کلیدی: آیین نمایشی، بازی اسب چوبی، کرج، الاغ‌سوار، عروسک نمایشی، توتم اسب، *سیاوش*

درآمد

آیین‌ها یا بازی‌های نمایشی که در آن اجراگر با شبیه ساختن خود به حیوانات واقعی یا خیالی، حرکات آنان را تقلید می‌کند، با نام **حیوان‌پوشی آیینی**[1]، بخش بزرگی از نمایش‌های آیینی است که تقریبا در همه جای دنیا رواج دارد (کوت، ۱۹۷۸). یکی از اشکال مهم این نمایش‌ها، آن دسته از بازی‌ها و آیین‌هایی است که بازیگر با پوشیدن قطعاتی ساخته‌شده از چوب و پارچه، به تقلید از اسب، الاغ، شتر، بز یا دیگر حیوانات راهوار می‌پردازد[2]. در این اجراهای آیینی و سنتی، اجراگر لباسی ساخته شده از پارچه یا چوب و پارچه را می‌پوشد که توسط بندهایی از شانه‌های او آویزان و به دور کمر محکم می‌شود. این لباس، پاهای اجراگر را پنهان می‌کند. سر اسب در جلو و دم آن در پشت زیر لباس قرار می‌گیرد. گاهی اوقات پاهای تقلبی نیز روی بدن اسب قرار می‌گیرند (ویولت، ۲۰۰۹: ۱۵۵)*ای. سی کوت* نویسنده کتاب **حیوان‌پوشی آیینی**، اشکال گوناگونی برای این شیوه‌ی اجرایی متصور است اما (به لحاظ شکلی) آن‌ها را به سه دسته‌ی کلی تقسیم می‌کند: اسب‌های تورنی (مسابقه‌ای)[3]: در این‌گونه چنین می‌نماید که فردی سوارکار، اسب را می‌راند و لباسی دامن‌دار پاهای اجراگر و ساختار اسب را پنهان می‌کند. اسب‌های غربالی[4]: ساده‌تر از اسب‌های تورنی هستند و ساختار آن‌ها از چهارچوب غربال‌های مزرعه ساخته می‌شود. اسب‌های دیرکی[5]: این نوع، خودِ اسب یا حیوان را بازنمایی می‌کند. آن‌ها سری از چوب دارند و گاهی از جمجمه‌ی حیوان واقعی نیز استفاده می‌شود. اجراگر درواقع عروسک را روی سر خود قرار می‌دهد و خود، نقش حیوان را بازی می‌کند (کوت، ۱۹۷۸) [تصویر شماره‌ی ۱]. به دلیل استفاده از شیء نمایشی (در این‌جا عروسکِ سر یا تمام بدن حیوان چهارپا)، این آیین نمایشی را در زمره‌ی آیین‌های عروسکی و گاه شبه‌عروسکی قرار می‌دهیم.

تصویر ۱.

نمونه‌های مختلفی از این نمایش‌ها را می‌توان در بخش‌های مختلفی از دنیا، در اروپا (به‌ویژه انگلستان و سرزمین‌های اسلاو)، آسیا (به‌ویژه هند، اندونزی و ایران) و آمریکای شمالی و جنوبی یافت. به عنوان مثال سنت *مری لوید*[6] در *ولز* [تصویر شماره‌ی ۲] و رقص *موریس*[7] [تصویر شماره‌ی ۳] در انگلستان، و Zamalzaïn، اسب چوبی سنتی منطقه‌ی باسک، که هنگام برگزاری نمایشگاه‌ها و کارناوال‌ها در شهر ظاهر می‌شود؛ و همچنین تندیس ساخته شده از گل پخته، به طول حدود ۱۲ سانتی‌متر، که اثبات‌کننده وجود اسب چوبی در زمان جشنواره‌ها در شمال شرقی برزیل است (ویولت، ۲۰۰۹: ۱۵۵). اما دامنه استفاده از این آیین،

که بیشتر در زمره آیین‌های زمستانی (و پیش بهاری) قرار می‌گیرد، در اقوام هندواروپایی گسترده‌تر است که محدوده‌ی جغرافیایی وسیعی از هند تا تا اروپای غربی را دربرمی‌گیرد؛ و براساس نظریات *ژرژ دومزیل*[۸]، با این‌که اصطلاح هندواروپایی بیشتر مفهومی زبان‌شناختی است، باورهای دینی، حماسی، اساطیری و آیینی این اقوام ساختار اجتماعی آن‌ها را به هم نزدیک کرده است (مختاریان و واعظشوشتری، ۱۳۹۶:۹٤).

تصویر ۲.

تصویر ۳.

در آسیا و هندوستان، در ایالت اودیسا (یا اوریشا) در شرق هند، جامعه‌ی ماهیگیران، رقص‌هایی فولکلور به نام رقص چایتی گودا[۹] برگزار می‌کنند که در جشن‌های ستایش باسِلی یا واسولی[۱۰] الهه‌ی اسب‌سر نیز به اجرا درمی‌آید. در این نمایش‌ها اسب‌ها با چوب و پَارچه و با رنگ‌های درخشان ساخته شده و پس از چند روز عبادت به خیابان‌ها آورده می‌شوند. این اسب‌ها از نوع اسب‌های چوبی دامن‌دار[۱۱] هستند و این رقص، کماکان در فرهنگ عامه‌ی اودیشا وجود دارد و در روستاهای اودیشا اجرا می‌شود (موهاپاترا، ۲۰۱۳: ۳۰) [تصویر شماره‌ی ٤].

یک سنت احتمالا با منشأ مغولی نیز در منطقه‌ی پنجاب پاکستان یافت می‌شود که در آن طبالان در حال رقص (با زنگوله‌هایی در اطراف مچ پا) درون یک اسب چوبی قرار می‌گیرند (ویولت و مک‌کورمیک، ۲۰۱۳). در جزیره‌ی جاوه اندونزی رقصی سنتی به نام **کودا لومپینگ** (یا کودا کِپانگ یا جاران کِپانگ)[۱۲] توسط گروهی از مردان اسب‌سوار با اسب‌های بافته شده از بامبو اجرا می‌شود (این اَسب‌ها تخت و دوبعدی هستند) و نوعی رقص همراه با دسته‌روی محسوب می‌شود (بندم، ۲۰۱۱: ۲) [تصویر شماره‌ی ۵]. در مالزی و سنگاپور نیز این نوع رقص اسب همراه با نوازندگان گاملان در برخی مراسم عروسی اجرا می‌شود. این اجراها با جزئیَات بیشتر هم برگزار می‌شود، شامل دسته‌روی‌های خلسه‌وار شمنیستی و پوشش آن‌ها احتمالا در اصل، شکلی از پرستش توتِمی است.

تصویر ٤.

تصویر ۵.

یکی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در این زمینه در سطح جهانی صورت گرفته کتاب **حیوان‌پوشی آیینی** (۱۹۷۸) نوشته *ای.سی کوت* است که منبع مهم این نوشتار نیز بوده و در

ایران نیز آیین و بازیِ نمایشیِ اسب چوبی (به‌ویژه در دهه‌ی اخیر) از دیدگاه‌های گوناگونی چون تاریخی، انسان‌شناسانه و فرهنگ عامه مورد بررسی قرار گرفته است. از آن جمله *پوپک عظیم‌پور* در کتاب **فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آئینی و سنتی ایران** (۱۳۸۹) و مقالاتی چون «**تحلیل آیین نمایشی اسب چوبی و بررسی منشأ آن**» (سجادی، ۱۳۹۸)، «**بررسی و تحلیل آیین نمادین اسب چوبی؛ آیینی بزمی و رزمی در نهضت سربداران**» (عسکری، تقی‌زاده، حاجیلو، ۱۳۹٤)، «**تحلیل ساختاری آیین های اسب چوبی و کوسه برنشین در ایران و پیوند آن با آیین های فرهنگ هند و اروپایی**» (مختاریان، واعظ‌شوشتری، ۱۳۹٦) از جمله مطالبی هستند که تلاش داشته‌اند از دیدگاه‌های گوناگون به این مقوله بپردازند.

این جستار بر آن است تا با بررسی سیر تاریخی اسب چوبی (به‌عنوان شکلی از یک بازی–نمایش عروسکی کهن و آیینی با ریشه‌ی اصیل)، و یافتن نمونه‌های مشابه در منطقه، به ریشه‌یابی آن از دیدگاه‌های اسطوره‌ای، آیینی و نمایش عروسکی بپردازد.

جستار نخست: در ایران

در مناطق مختلف ایران، شمال، مرکز، جنوب و خطه‌ی خراسان، بازی یا رقص‌های نمایشی با اسب‌های دامن‌دار با عناوینی چون رقص اسب، رقص الاغ، رقص شتر و یا بازی اسب چوبی، با شکل‌ها و کاربردهای مختلفی رواج داشته است. در این نمایش‌ها با کمک چوب (گاهی پاپیه‌ماشه) و پارچه، صندوقچه‌ای به شکل اسب (یا مرکب‌های مشابه) ساخته می‌شود و نمایشگر درون این صندوقچه به‌گونه‌ای قرار می‌گیرد که پاهایش در پشت روکش یا جل اسب پنهان شده و عروسکِ اسب با بندهایی به شانه او بسته می‌شود. در نتیجه، حرکات اجراگر همراه با موسیقی، گویی اسب چوبین به حرکت در می‌آید [تصویر شماره‌ی ٦].

تصویر ٦.

بازی اسب چوبی در مناطق خراسان مرکزی، شمالی و جنوبی جزء آیین‌های حماسی بوده و همراه با موسیقی اجرا می‌شده و در آن نمایشگر سوار بر اسب، شمشیربازانی [چوب‌بازانی] که همچون او در حال رقص هستند را شکست می‌دهد (عظیم‌پور،۱۳۸۹: ٤٦١). درحالی‌که در سایر مناطق و از جمله ملایر، این نمایش عمدتا در عروسی‌ها و با همراهی سرنا و دهل (سعدی، ۱۳۷۸: ۷۷) و در کاشان، در چله تابستان و یا در فصل بهار با تقلید طنزآمیز حرکات حیوان انجام می‌شده است.

> پارچه‌ای کهنه را به دور چوبی در حدود نیم‌متر به گونه‌ای می‌پیچیدند که شکل کله‌ی اسب پیدا کند. سپس با سوراخ کردن بدنه دو غربال آن‌ها را با طناب به دو چوب وصل می‌کردند به گونه‌ای که غربال‌ها سینه و کپل اسب را بنمایاند. به این ترتیب اسکلت اسب آماده می‌شد؛ بعد دو طناب از آن‌طوری عبور می‌دادند تا بدنه‌ی آویزان بر شانه‌ها حمل شود و سپس با پارچه‌ی چادر نمازی علاوه بر آن‌که چوب‌ها را می‌پیچیدند، برای بازیگر لباس فراهم می‌کردند؛ پیچیدن چوب پارچه‌ها بدین دلیل بود که بدن اسب سوار در اثر اصابت به لبه‌های چوب زخمی نشود (جاوید، ۱۳۸۱: ۱۸۱–۱۷۹).

عظیم‌پور در تحقیق خود در مورد ریشه‌های این نمایش در ایران به دو روایت متفاوت اشاره می‌کند. در روایت نخست که شباهت‌هایی با افسانه تروا دارد:

> نیم‌اسب، نمایشی حماسی برای بازپس گرفتن قلعه‌ای است که به دست دشمن (مغول‌ها) افتاده است. در آن‌جا عروسی (درواقع او مردی است جنگجو که به لباس عروس درآمده است) را بر اسبی سوار کرده‌اند و به خانه‌ی بخت می‌برند. در میانه‌ی راه به سربازان دشمن برمی‌خورند و با اغفال آن‌ها به قلعه‌ی دشمن وارد می‌شوند. با نفوذ به قلب سپاه دشمن در لباس مبدل، عروسی برپا می‌کنند. آن‌ها درواقع گروهی مبارزه‌جو هستند که قلعه را از دشمن بازپس می‌گیرند و پیروزمندانه به پایکوبی و شادمانی می‌پردازند. (عظیم‌پور،۱۳۸۹: ٤٦١)

در دومین روایت، *عظیم‌پور* با ذکر باوری عامیانه به نقل از کتاب *عجائب المخلوقات*، از موجودی به نام فرس‌ناس (انسان‌اسب) یاد کرده (طوسی،۱۳۷۸: ٥٦٠) و ریشه این نمایش را در رجعت به انسان‌اسب‌ها بیان می‌کند (عظیم‌پور،۱۳۸۹: ٤٦١).

در سبزوار (والبته نیشابور و سمنان)، بازی اسب چوبی حالت حماسی و به نوعی رزمی و بزمی بیشتری دارد و آن را به جای مانده از دوران حمله مغول و نهضت مردمی سربداران می‌دانند (گرچه ریشه‌های این آیین بسیار کهن‌تر است اما در هر دوران به فراخور زمانه تغییراتی در آن صورت گرفته است). اسب چوبی بزرگترین نماد همبستگی و پیوند، در اقلیم فرهنگی سبزوار است و کارشناسان و باستانشناسان سبزوار اوج‌گیری آیین اسب چوبی را مربوط به زمان مغولان می‌دانند. اجرای آیین اسب چوبی در مراسم جشن و عروسی، علاوه بر وجه بزم و نمایشی بودن، وجهِ رزمی نیز برای آمادگی دفاعی و تجهیز افراد برای مقابله با حملات احتمالی مغولان داشته است. «در این نوع مراسم، اسب چوبی نمادی از یک تک سوار است که اگر تک سوار دوست باشد از آن استقبال می‌شود و اگر دشمن باشد توسط مردم از بین می‌رود. اسب چوبی نمادی از شخصیتی منفور در پوشش حکومت مغول هم دانسته شده که همیشه در پایان مغلوب می‌شود و مردم این نابودی را جشن می‌گرفتند» (پایگاه خبری تحلیلی سبزوار پیام، ۱۳۹۲). *محمود بیهقی* در کتاب خود چنین می‌نویسد:

«آیین اسب چوبی نمایشی است عامیانه و مردمی که در بعضی از نواحی ایران از جمله سبزوار، گیلان، سمنان، کاشان و سیستان برگزار می‌شود. اسب چوبی عبارت است از چوب‌هایی که به شکل اسب درست کرده‌اند و دست‌های آن پای اجراکننده است و دو پا هم بعد از آن و بر روی آن پارچه‌های مخملی رنگارنگ و مجری هم لباسی در همان زمینه به تن دارد و سر پوشانده (البته در قدیم صورت را هم کمی آرایش و رنگ می‌کردند) و با شمشیری که در دست داشت با نواختن دهل و سرنای به جولان می‌افتاد و دیگران هم با دست زدن، هلهله‌کنان مجلس او را رونق می‌بخشیدند. از روزگاران گذشته تا امروز، این نمایش در جشن‌های شادی مانند عروسی و ختنه سوران اجرا می‌شود» (بیهقی، ۱۳۷۷: ۱۰۸) [تصویر شماره‌ی ۷].

تصویر ۷.

در این نمایش، مردمانی با لباس‌های معمولی روستائی و محلی با دستار و لباس سفید و جلیقه به رقص چوب می‌پردازند، چوب‌هایی که در آن زمان، تنها سلاح روستائیان و حتی مردم شهرها محسوب می‌شد و با همین چوب‌ها با سپاهیان قوم مغول به مبارزه می‌پرداختند؛ و معمولا سوارِ اسبِ چوبی در هیات مغول یا متجاوز با شمشیر وارد می‌شود و در پایان به زانو در می‌آید. در این نمایش از دهل، به عنوان کوبه‌ای خبری، رزمی و شورآفرین و از سرنا به عنوان بیان‌کننده‌ی سوز دل مردمی سلحشور و آزاده که در خلال جشن‌ها، سوگواری‌ها و... حرف‌های خود را به گوش دیگر یاران می‌رساندند استفاده شده است (کارگری، ۱۳۶۹). این‌گونه که از روایات، گزارش‌ها و مستندات برمی‌آید، به‌طور کلی در همه‌ی مناطق، عروسک این نمایش از وسائل و ابزارآلات ساده و در دسترس (عموما ابزار کشاورزی مانند غربال) ساخته می‌شود، سپس با پارچه‌های الوان (عموما سرخ و سیاه) آراسته می‌شود. اسب‌سوار نیز عموما مردی جوان یا زن‌نماست که سلاحی (معمولا شمشیر یا چوب) در دست دارد که تمام این ویژگی‌ها به منشاء این آیین، یعنی آیین‌های زمستانی و پیش‌بهاری (در جشن‌هایی چه غمگین و چه شاد) بازمی‌گردد و به جنبه‌های تاریک و مرموز فصل زمستان (جهان مردگان) و ستایش و تکریم ارواح درگذشتگان و فراخواندن نیروهای ماورائی برای باروری زمین اشاره دارد [تصویر شماره‌ی ۸].

تصویر ۸

در برخی نقاط مانند کاشان، شیراز و... بازی اسب به بازی الاغ‌سوار تغییر شکل داده و از حالت حماسی یا آیینی خارج شده و به فرهنگ عامه و اجرایی طنز و شادی‌آور نزدیک‌تر شده است. برای مثال *جوانمردی*[۱۳]، یکی از بازیگران قدیمیِ الاغ‌سوار در شیراز، اشعارِ این بازیِ نمایشی را این‌گونه می‌خواند:

خانوم خبر، آقا خبر، الاغ سوارم من
اگر که دندون بگیره، تقصیر ندارم من
الاغ من لوسه، لوسه/ به مثل طاووسه، ووسه
الاغ من پیره، پیره / آخه زمین‌گیره، گیره / ترمز نمی‌گیره گیره
الاغ من از بندره، از کادیلاک بهتره
دلمَ پیشش بنده‌بنده، آخه خرت چنده، چنده
الاغ من از بندره، از کادیلاک بهتره
چندَ روز پیش بنده می‌گشتم میدون مال فروشا
این درازگوشو دیدم بین همه درازگوشا
الاغ من پیره، پیره/ آخه زمین‌گیره، گیره/ ترمز نمی‌گیره گیره

آن‌چه در این اشعار محسوس است، شادی‌آور بودن، ترکیب رسمی کهن با باورهای فرهنگ عامه و همچنین ترکیب فرهنگ عامه با فرهنگ واژگان و روش زندگی معاصر است.

جستار دوم: نمونه‌های تاریخی مشابه در منطقه

اما به نظر می‌آید به رغم گستردگی اجرای این نمایش در بخش‌های مختلف ایران و کشورهای همسایه، اطلاعات تاریخی چندانی از این بازیِ نمایشی در منابع فارسی وجود ندارد؛ با این همه مروری بر تاریخ نمایش در مناطق پیرامونیَ می‌تواند حاوی نکات ارزشمندی در این خصوص باشد.

اشموئل موره[۱۴] در کتاب خود به نام **تئاتر زنده و ادبیات نمایشی در جهان اسلام در سده‌های میانه**، از نمایشی به نام کرج نام می‌برد که در جهان عرب‌زبان رواج داشته است. او به واژه‌نویسان عربی اشاره می‌کند که اصطلاح کرج را یک کلمه‌ی فارسی و به معنای کره اسب، الاغ یا قاطر می‌دانند و از همین روی، آن را اجرایی اصولا ایرانی می‌داند. (موره، ۱۹۹۲: ۲۷)

گذری به نوشته‌های *مسعودی* در **مروج الذهب و معادن الجوهر** و *فاکهی* در **اخبار مکه** می‌تواند ریشه‌ی اصطلاح کرج را برای ما فارسی‌زبانان آشکارتر سازد. *مسعودی* در **مروج** در توصیف رقص و انواع آن در خراسان و غیر آن، از رقصی به نام **الابل و الکره** (شتر و اسب چوبین) نام می‌برد. (مسعودی، ۱٤۰۹: ٤/۱۳۷) اما *فاکهی* که در **اخبار مکه** از اصطلاح کرک استفاده کرده و آن را نمایشی توصیف می‌کند که در هر جشنی در محله‌های مختلف مکه، از دوران پیش از اسلام تا زمان او (۲۵۲ هجری قمری) انجام می‌شده (فاکهی،۱٤۲٤: ۳/۳۳)؛ اضافه می‌کند که در عراق به اشتباه آن را کره می‌نامند (فاکهی،۱٤۲٤: ۳/۳٤). این دو نمونه به‌خوبی نشان می‌دهد که ریشه‌ی نمایش کرج، کلمه‌ی فارسی کره یا کره، به معنای بچه اسب و ستور بوده و در حقیقت همین نمایشی است که در ایران نیز امروزه به نام رقص اسب چوبی یا الاغ‌سوار شناخته می‌شود.

قدیمی‌ترین سندی که در منابع عربی درباره‌ی اجرای این نمایش در جوامع عرب یافت می‌شود، مربوط به روایتی از عمر است که *سهیلی* آن را نقل می‌کنند. *سهیلی* در وصف بازیگران این نمایش‌ها می‌گوید:

> و انما کان تانیثهم لینا فی القول و خضابا فی الایدی و الارجل کخضاب النساء، و لعبا کلکلعبهن، و ربما لعب بعضهم بالکرج (سهیلی، بی‌تا ۷/۲۷٤)[۱۵]

و سپس از عمر نقل می‌کند که اگر در زمان پیامبر اجرای این کرج را ندیده بود، وی را از مدینه تبعید می‌کرد:

> رای لاعب یلعب بالکرج، فقال لولا انی رایت هذا یلعب به علی عهد النبی– صلی‌الله‌علیه و سلم– لنفیته من المدینه. (سهیلی، بی‌تا ۷/۲۷٤)[۱۶]

ظاهرا اشاره عمر می‌تواند به اتفاقی باشد که *امام بخاری* آن را نقل و ذکر می‌کند که در پایان یک غزوه یکی از مهاجرین به لعاب (بازی) پرداخته بود که در آن میان به یکی از انصار برخورد کرده و میان آن‌ها اختلافی پیش آمده، هر یک دیگران را به یاری می‌خوانند. (بخاری، ۱٤۱۰: ٦/۱٦)

ابن‌خلدون در جزئیاتی که از بازیگران کرج، در ضیافت‌ها و جشن‌های بغداد و جاهای دیگر ارائه می‌دهد، ازجمله به موضوع این نبردها و مبارزات نمایشی نیز اشاره می‌کند. موضوعی که در گزارش *عظیم‌پور* در مورد بازی اسب چوبی در منطقه خراسان امروزی نیز به چشم می‌خورد. *ابن‌خلدون* می‌گوید که کرج وسیله‌ای برای رقص است که شامل پیکره‌ی چوبین اسب‌هایی است که با لباس‌هایی بلند همچون زنان رقصنده یا بازیگر تزیین شده و به این ترتیب به شکل اسب‌های راهوار درآمده‌اند. آن‌ها [بازیگران] با مهارت [با سلاح] حمله و عقب‌نشینی می‌کنند. رقص آنان، با اشعار، ترانه‌ها و موسیقی دف و نی همراه بود. زنان نیز به شبیه‌سازی نبردهای تن‌به‌تن سواره‌نظام همراه با موسیقی می‌پرداختند. (ابن‌خلدون، ۱٤۰۸: ٥٤۰)

اما در کتاب **التاج فی أخلاق الملوک** منسوب به *جاحظ*، حکایتی قدیمی‌تر را می‌توان یافت که اگر چه در مورد اسب‌های چوبین دامن‌دار نیست، اما می‌تواند تا حدودی به رواج چنین نمایش‌هایی در ایران عهد ساسانی اشاره داشته باشد. بنا به گفته‌ی نویسنده‌ی کتاب، زمانی که *بهرام گور* در محاصره‌ی دشمنان قرار گرفته بود، یک نی چوبین یا [نیزه] (قصبه) را در بین پاهای خود قرار داده و با تاجی از ریحان شیرین بر روی سر، همراه با دویست ندیمه خود، درحالی‌که آواز می‌خواندند، فریاد می‌زدند و می‌رقصیدند؛ چهار نعل می‌تاخته است. (جاحظ، ۱۳۳۲: ۸۱) *موره* اعتقاد دارد که این یک نمایش مسخره بوده که به تقلید از آیین شمنی و برای شکست محاصره‌ی دشمن استفاده می‌شده است. (موره، ۱۹۹۲: ۲۸) او اضافه می‌کند در ایران

باستان و آسیای میانه، اسب‌های چوبین در آیین‌های مختلف نمایشی و در مناسک شمنی و همچنین آیین‌های باروری فصلی، برای کمک به برقراری ارتباط با ارواح مورد استفاده قرار می‌گرفتند. (موره، ۱۹۹۲: ۲۷)

قائمی با ذکر این نکته که تقلید از حرکات و اصوات حیوانات؛ و پوشیدن پوشش‌ها و نقاب‌های حیوانی بخشی از باورهای توتمی است (قائمی، ۱۳۸۸: ۱۲)، اشاره می‌کند که وجود نام اسب در نام قهرمانان و ضد قهرمانان شاهنامه همچون *گرشاسب* (دارنده اسب لاغر)، *لهراسپ* (دارای اسب تیزرو)، *گشتاسپ* یا *ویشتاسپ* (دارای اسب آماده) و *سیاوش* (دارنده اسب نر سیاه)، حکایت از وجود یک توتم گروهی در این ناحیه دارد. (قائمی، ۱۳۸۸: ۱۸-۱۷)

نمونه‌ی دیگری که دراین‌باره از دوران پیش از اسلام در اختیار داریم، متنی است پهلوی به نام *خسرو و ریدک* که یکی از معدود متون غیردینی به‌جامانده از دوران ساسانی است. این متن رساله‌ای است که در آن *ریدک* (به معنی غلام یا پسر جوانی که در خدمت بزرگان و اشراف بوده) که از نجبای دربار *خسرو* (اول یا دوم ساسانی) بوده، به سؤالات این پادشاه پاسخ می‌دهد. در آغاز رساله *ریدک*، برای *خسرو* شرح می‌دهد که از خاندانی مرفه بوده و پدرش در خردسالی او درگذشته‌است. اما به‌سبب برخورداری از میراث پدر، توانسته به مدرسه برود و دبیری فراگیرد و سپس در سواری و تیراندازی و نیزه‌پرانی و موسیقی و ستاره‌شناسی و بازی‌های گوناگون مهارت پیدا کرده است. پس از این مقدمه از شاه می‌خواهد که او را بیازماید و سؤالاتی را از وی می‌پرسد و همه پاسخ‌های *ریدک* مورد پسند شاه قرار می‌گیرد.

در یکی از این پرسش‌ها، شاه از او می‌پرسد که کدام خنیاگری خوشتر و بهتر است و *ریدک* چنین پاسخ می‌دهد:

چنگ‌سرایی، ون‌سرایی، ون‌کنارسرایی، خوراژک‌سرایی، مشتک‌سرایی، تمبورسرایی، بربت‌سرایی، نای‌سرایی، دمبرک (یا دمبلک) سرایی، رسن‌بازی پدشخواری و گیلی، و زنجیربازی، داربازی، و ماربازی و چمبربازی، تیربازی، تاس‌بازی، بندک‌بازی، اندروای‌بازی، کرمیل‌سرایی، سبوارسرایی، تمبورمس(سرایی)، سپربازی، (ملکی، ۱۳۴۳الف: ۲۲-۱۹) «زین‌بازی»، زنگ‌بازی، سربازی، شمشیربازی، دشنه‌بازی، گرزبازی، شیشک‌بازی، کپی‌بازی، این همه خنیاگری خوش و نیکواند. (ملکی،۱۳۴۳ب: ۹۰-۸۷)

در میان این نام‌ها، به «زین‌بازی» هم برمی‌خوریم که اگرچه *ملکی*، در توضیحات ترجمه خود، بازی را به معنای رقص گرفته است، اما احتمالا می‌توان آن را به بازی‌ای تعبیر کرد که امروزه به نام اسب چوبی خوانده می‌شود.

جستار سوم: توتم اسب

از دیدگاه *زیگموند فروید* به‌طور کلی «توتم، حیوانی قابل خوردن و بی‌آزار یا جانوری مخوف است که با مجموعه افراد یک گروه رابطه‌ای مخصوص دارد و به ندرت یک رستنی یا یکی از نیروهای طبیعت (باران یا آب) توتم قرار می‌گیرد. توتم در درجه‌ی اول نیای گروه است و در درجه‌ی دوم یک روح نگهبان و نیکوکار که به وسیله‌ی «ندای غیبی» پیام می‌فرستد و درحالی‌که برای دیگران خطرناک است، فرزندان خود را باز می‌شناسد و به آن‌ها گزندی نمی‌رساند» (فروید، ۱۳۴۹ :۱۲). با این‌که وی تفسیرها و تعاریف خود را بر تحلیل قبایل بدوی استرالیایی بنیان نهاده، در ادامه اذعان می‌دارد که بنیادهای توتمی نه تنها در قبایل استرالیایی

بلکه در میان سرخ‌پوستان آمریکای شمالی، اقوام ساکن اقیانوسیه و هند شرقی و برخی از اقوام آفریقایی وجود داشته و وجود آثار و بقایایی اجازه می‌دهد حدس بزنیم توتمیسم در میان اقوام آریایی و سامی ساکن آسیا و اروپا نیز وجود داشته است. تا آن‌جا که بسیاری محققان توتمیسم را یک مرحله ضروری و عمومی از تکامل جامعه بشری می‌دانند. *فروید* در ادامه به جشن‌هایی اشاره می‌کند که طی آن، اعضای گروهِ توتمی به وسیله رقص‌های تشریفاتی، حرکات و حالات خاص توتم خود را تقلید کرده و آن را به نمایش درمی‌آورند. (فروید، ۱۳۴۹: ۱۳)

در افسانه‌ها، اسطوره‌ها و داستان‌های حماسی، شخصیت قهرمان بیشتر اوقات با نماد اسب قهرمان همراه بوده است که مانند بیشتر موجودات غیرانسانی در دنیای اساطیری «ویژگی‌های انسانی» یافته‌اند؛ این مساله از جهتی به مقوله‌ی آنیمیسم یا جاندارپنداری (زنده‌انگاری) بازمی‌گردد، زیرا انسان کهن معتقد به جاندارپنداری بود و اینکه تمامی عناصر طبیعت (گیاهان و جانوران و...) دارای روح و جان (یا به نوعی عقل و خرد) هستند و از طرفی به نوعی فرافکنی روان‌شناختی و مکانیسم دفاعی انسان بدوی نیز بوده است. *پراپ* عقیده دارد که یکی از اشکال مهم جاندارپنداری، جانورپرستی است: «...از دیرباز روشن شده که مبنای مشترک همه این پدیده‌ها، جاندارپنداری است، یعنی گرایش انسان به اِسناد شهوات و دردها و رنج‌ها و فضایل و رذایل خود به جانوران و مخلص کلام، قائل شدنِ جَان و روانی برای آنان» (کراپ، ۱۳۷۷ :۵۵).

اسب برای جنگاوران هندواروپایی از ارزش توتمی کهنی برخوردار بوده است. در افسانه‌های هندواروپایی از اسب به عنوان نشان ویژه‌ی ایزدان آفتاب، ماه و باد سخن رفته و اشاره شده است که در برابر برخی ایزدان، فقط اسب را قربانی می کرده‌اند. در افسانه‌های فولکور و قصه‌های عامیانه‌ی این اقوام (همان‌طور که *عظیم‌پور* نیز ذکر کرده بود)، از تغییر شکل آدمی به اسب و موجودات نیمه اسب/ نیمه انسان بسیار سخن به میان آمده است. «گفته می‌شود هند و اروپاییان، نخستین اقوامی بودند که اسب را اهلی کردند و توسط ایرانیان نیز این جانور به سرزمین بابل و مصر راه یافت...» (سجادی‌راد، ۱۳۹۲: ۱۰۵).

پیوند اسب با آب که مظهر حیات و نماد زندگی مادی است نقش مهمی در کارکرد اساطیری این جانور نمادین دارد .«در اسطوره‌های ایرانی نیز تیشتر، خدای مرتبط با باران و سرچشمه باران و باروری، در هیات اسبی سفید و زیبا، برای پاک کردن زمین از زهر جانوران زیان‌بخش به دریای فراخکرد فرو می‌رود» (آموزگار، ۱۳۸۵: ۲۵).

جستار چهارم: سیاوش، ایزد گیاهی شهیدشونده

این توتم گروهی درخصوص اسب در آسیای میانه با نام *سیاوش* پیوند می‌یابد. داستان *سیاوش* آن‌چنان که فردوسی روایت کرده است، داستانی حماسی است. «داستان *سیاوش* در سیر تحول اسطوره به حماسه در روزگاران پیش از *فردوسی* با حفظ بن‌مایه‌های اساطیری و آیینی به صورت سوگنامه احساس برانگیزی در آمده است که نباید مانع از آن شود که سرچشمه‌های اسطوره‌ای آن از دیده پنهان بماند» (حصوری، ۱۳۸۸). سرچشمه‌های اسطوره‌ای آن را برخی در آسیای میانه و در سنت‌های مربوط به توتم اسب و برخی در اسطوره دموزی در بین‌النهرین می‌دانند.

شواهدی آشکار حکایت از آن دارد که *سیاوش* نخست اسپ بوده و از آن‌جا که آثار آن مخصوصا در آئین تدفین مردگان بارزتر است، به اعتقادی توتمی تعلق داشته است. با این همه

گمان می‌رود که در دوران نوسنگی، این باور توتمی، به اسطوره‌ای گیاهی تغییر یافته باشد. این اسطوره‌های گیاهی، بازگوی مرگ و زندگی، پژمردن و باز زادن هستند. «از تمدن‌های باستانی مصر، یونان و آسیای صغیر، ایران و آسیای میانه، بین‌النهرین، سوریه و فلسطین روایاتی کهن باقی مانده که معرف وجود ایزدان گیاهی یا ایزدان شهید شونده است که با مادر یا همسر خویش مرتبط بوده‌اند» (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۸۹). در اساطیر بین‌النهرین، ایزد برکت‌دهنده‌ای به نام *دموزی* می‌شناسیم که به گیاهان و جانوران برکت و رشد می دهد. «دموزی هر سال در آغاز تابستان کشته می‌شود و به جهان مردگان می‌رود. هم‌زمان با مرگ او، همه‌ی گیاهان و جانوران نیز می‌میرند یا پژمرده و ضعیف می‌شوند. حیات از بین می‌رود و تولید مثل متوقف می‌شود. هنگامی‌که چنین وضع غم‌انگیزی پیش می‌آید، دیگر ایزدان دوباره، دموزی را از جهان مردگان باز می‌گردانند و او با الهه آب، اینانا (بعدها ایشتر) ازدواج می‌کند و دوباره حیات رونق می‌یابد؛ گیاهان از زمین می‌رویند و جانوران می‌زایند» (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۸۹). *مهرداد بهار* در کتاب **ادیان آسیایی** می‌نویسد:

«...مرگ دموزی نماد مرگ جهان نباتی و ازدواج مجدد ایزدبانو سبب رویش مجدد گیاهان و باروری درختان و چارپایان بود و گمان می‌رفت با نمایش آیینی مرگ ایزد و ازدواج مجدد ایزدبانو، می‌توان از توقف حرکت فصلی هر ساله جلوگیری کرَد و تکرار حیات گیاهی و حیوانی را تسجیل کرد که این خود، بنی جادویی دارد» (بهار، ۱۳۷۵:۲۹).

و این عقیده، در ایران به صورت داستان *سیاوش* (و *سودابه*) در حماسه‌ی ملی ایران اثر می‌گذارد. *سیاوش* درواقع یک ایزد گیاهی است که وقتی کشته می‌شود از خونش گیاه سیاوشان سبز می‌شود (بهار، ۱۳۹۸). به اعتقاد *مهرداد بهار*، اسم *سیاوش* به معنی مرد سیاه نیز هست. مرد سیاه می‌میرد و دوباره زنده می‌شود. این سیاه رنگ بودن، نشانه بازگشت از جهان مردگان، جهان زیرین و تاریکی است برای آوردن باران و برکت و رشد دانه از تاریکی (بهار، ۱۳۹۸). این واقعه در ایران هر سال در آغاز سال نو یا نوروز روی می‌دهد. مسکوب نیز چنین عنوان می‌کند که مرگ *سیاوش* تباه نیست و مرگ او از زندگی تواناتر است (مسکوب، ۱۳۹۹: ۷۹) و در نتیجه *سیاوش* را شهیدی کامل می‌داند و از آن روی شهادت پدیده‌ای مقدس می‌شود (مسکوب، ۱۳۹۹: ۷۹) [تصویر شماره‌ی ۹].

در داستان *سیاوش*، خزان کامل (مرگ *سیاوش*) و *بهار* پس از آن (تولد *کیخسرو* پس از مرگ *سیاوش*) و نیز رفتن *سیاوش* به درون آتش (به نشانه خزان) و زنده آمدن او (*بهار*) دیده می‌شود. اسطوره نماد مرگ و رستاخیز و تابع الگوی خزان و بهار است و آداب آن به منظور تشویق نیروهای آسمانی برای ادامه دادن به بخشایش‌های سالانه منابع حیات است. «*سیاوش* نیز مانند دموزی به میان آتش می‌رود، که می‌تواند نماد خشک شدن گیاه باشد و خروج او از آتش نماد بهار و سبز گشتن گیاه. پژمردن *سیاوش* و روییدن دوباره‌ی *کیخسرو*، اساسی‌ترین نمود مرگ ایزدگونه این شهید و سبزگشتن خون سیاووشان است» (شکیبی ممتاز، ۱۳۸۹:۱۰٤). از آن سو مسکوب نیز این نتیجه را می‌گیرد که اسب *سیاوش* (*شبرنگ بهزاد*)، از آن پسرش *کیخسرو* می‌شود و *کیخسرو* علت وجودی شبرنگ *بهزاد* است (مسکوب،۱۳۹۹:۱٦۰) [تصویر شماره‌ی ۱۰].

این ارتباط بازگوی آن است که چگونه توتم اسب در آسیای میانه، با اسطوره‌های گیاهی و مرگ و زندگی پیوند می‌یابد. از همین‌روی می‌توان پذیرفت که در دوران پساتوتمی، تکرار و تقلید حرکات حیوانات، که معنای ارتباط با ارواح نیاکان را داشت، به عملی بابت باروری

و حاصلخیزی، و در نتیجه به آیینی زمستانی یا پیش‌بهاری تبدیل می‌شود. این باروری و حاصلخیزی، طبق نظر متین آند، با مبارزه و مسابقه پیوند می‌یابد «اساس مبارزه یا مسابقه، آیین‌های بقاء و باروری است که در آن نبرد با نیروهای مخالف، به مثابه مبارزه میان نیروهای مرگ و زندگی، زمستان و تابستان، نور و تاریکی، پادشاه پیر و پادشاه جدید، پدر و پسر؛ و سال کهن و سال نو نمادپردازی می‌شوند. خود این مبارزه ممکن است یک نبرد تقلیدی بین گروه‌ها یا بیشتر اوقات بین افراد باشد» (آند، ۱۹۸۷: ۷۹). در نتیجه به راحتی می‌توان نتیجه گرفت که چرا آیین اسب چوبی در زمان حمله مغول ماهیت جدیدی می‌یابد و مبارزه نور و تاریکی به مبارزه مردم ایران با قوم مغول تغییر شکل می‌دهد.

تصویر ۹.

تصویر ۱۰.

جستار پنجم: بازی اسب چوبی، یک آیین نمایشی عروسکی

با توجه به مباحثی که تاکنون اشاره شد، مشاهده می‌کنیم که عروسک و ماسک و اشیاء نمایشی در کهن‌ترین شکل‌های اجرایی و آیینی حضوری اساسی دارند اما همان‌طور که *جان بل* نیز ذکر می‌کند بیشتر مستندات و متونی که درباره‌ی ماسک‌ها و عروسک‌ها و اشیاء نمایشی موجود است، مشخصا در این‌باره نوشته نشده‌اند بلکه در حوزه‌های مطالعات فولکلور، انسان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، نشانه‌شناسی و... از آن‌ها سخنی به میان آمده است (بل، ۲۰۰۱). یعنی این آیین‌های نمایشی از دیدگاه‌های متفاوتی مورد بررسی قرارگرفته‌اند و توجه مستقیمی به خود عروسک‌ها نشده است و به این معناست که این حوزه تقریبا ناشناخته و مهجور مانده است. پیش از آن‌که به نقش عروسک در آیین نمایشی اسب چوبی بپردازیم، بهتر است ببینیم آیا تعریفی که برای عروسک نمایشی ذکر می‌شود در این حوزه نیز کاربرد دارد؟ البته ما در این حوزه، ماسک‌ها و عروسک‌ها و اشیاء نمایشی را در یک دسته قرار می‌دهیم و به تعریف *فرانک پروشان* در ۱۹۸۳ استناد می‌کنیم که می‌گوید:

> «اشیاء نمایشی تصاویری مادی از انسان‌ها، حیوانات و اشباح هستند که برای یک اجرای داستانی یا دراماتیک، ساخته می‌شوند، بازی داده شده و به نمایش درمی‌آیند» (پروشان، ۱۹۸۳).

در این شکل اجرایی آیینی نیز شیءِ نمایشی، بازنمایی و تصویری از یک حیوان (اسب، و گاهی بز و شتر) است وَ اجرا حول محور آن شکل می‌گیرد. در اشکال گوناگون هندواروپایی که ذکر آن رفت، یا اجراگر درون عروسک/حیوان می‌رود که در این صورت تنها حیوان است که بازی داده می‌شود و نقش‌آفرینی می‌کند و یا اجراگر عروسک را به خود می‌بندد تا این‌طور متبادر شود سوارکاری سوار بر اسب است و در این صورت اجراگر هم نقش سوار را ایفا می‌کند و هم عروسک اسب را بازی می‌دهد. (البته نوع سومی هم وجود دارد که فردی درون عروسک می‌رود و اجراگر دیگری بر آن سوار می‌شود که نقش سوارکار را ایفا کند). در تمام این شکل‌ها، شیء نمایشی در مرکز قرار دارد. طبق الگویی که *جان بل* در مورد اجراهای عروسکی ارائه می‌دهد عروسک (ماده بی‌جان[۱۷] یا شیء) در مرکز قرار دارد و تمرکز اجراگر و تماشاگر بر روی آن استوار است (بل، ۲۰۰۸: ۵)

یورکفسکی در مقاله‌ی «**عروسک‌ها در آیین‌ها**» عقیده دارد که حضور عروسک‌ها در آیین‌ها از جادو، طلسم و بت‌ها سرچشمه گرفته... و در یک مرحله‌ی گذار از مجسمه به عروسک‌های متحرک تبدیل شده‌اند (یورکفسکی، ۱۳۹۳). پس عروسک‌ها و ماسک‌ها به نوعی دارای قدرت جادویی، آن جهانی و تسخیرکنندگی داشته‌اند. در ادامه *یورکفسکی* به مطلبی اشاره می‌کند که می‌تواند دلیل استفاده از عروسک و شبهِ عروسک در آیین‌های زمستانی و پیش‌بهاری، آیین‌هایی نظیر اجرای اسب چوبی باشد. وی عقیده دارد «از میان آیین‌های مذهبی اولیه که عروسک‌ها را به خدمت می‌گرفتند، دو آیین بسیار مهم بودند. آیین تشییع جنازه که با آیین نیاکان ارتباط می‌یافت و آیین مذهبیِ حاصلخیزی و باروری. اولین آیین از مرگ صحبت می‌کرد و دومین آیین از زندگی» (یورکفسکی، ۱۳۹٤: ٤۳). بنابراین براساس پژوهش‌های *راسرز*[۱۸] محقق هلندی، آیین نیاکان و مراسم آیینی تشییع جنازه نخستین ضربان خلق تئاتر عروسکی بوده است (یورکفسکی، ۱۳۹٤: ٤۳). در نتیجه می‌توان بازی اسب چوبی را به عنوان نخستین نمونه‌های عروسک نمایشی در ایران دانست که یا همزمان، یا با تقدم و تاخر یا تحت تاثیر از این آیین نمایشیِ مشخص در ایران، در مناطق مجاور نیز به اجرا در می‌آمده است.

نتیجه‌گیری

در مجموع می‌توان عنوان داشت که ریشه‌ی نمایش‌های اسب چوبی را، (چه در ایران، چه در جهان عرب و چه در هند و اروپا) به احتمال زیاد می‌توان در آیین‌های توتمی ایران و آسیای میانه جستجو کرد. این توتم‌های اسب که در آسیای میانه با سیاوش (ایزد شهیدشونده) در ارتباطند، در گذر به دوران کشاورزی، به اسطوره‌های باززایی تبدیل شده و آیین‌های توتمی با حفظ شکل در ارتباط با باززایی طبیعت معنا می‌یابند. با گذر زمان این نمایش‌ها به اشکال مختلف در مناطق خارج از آسیای میانه گسترش یافته‌اند. و بر طبق نظر *یورکفسکی* در مورد آیین‌های باروری، در این آیین نمایشی نیز شیء نمایشی (اسب چوبین)، نقش محوری دارد.

مجموعه‌ای از متون پهلوی و عربی حکایت دارد که این توتم در ایران، بعدها در شکل یک بازی رواج یافته است. چه نام کره و چه نام زین‌بازی که در متون عربی و پهلوی بدان برمی‌خوریم می‌تواند مشابه همین بازی اسب چوبی قلمداد گردد که امروزه نیز در ایران با نام‌های مختلف و اشکال متنوع اجرایی، در قامت یک نمایش عروسکی (یا شبه عروسکی) آیینی به اجرا درمی‌آید و می‌توان آن را در زمره نخستین اشکال عروسکیِ نمایشی در ایران دانست.

منابع

ـ آموزگار، ژاله. (۱۳۸۵) تاریخ اساطیری ایران، چاپ هشتم، تهران، انتشارات سمت.
ـ بهار، مهرداد. (۱۳۷۵) ادیان آسیایی، چاپ اول، تهران، نشر چشمه.
ـ بهار، مهرداد. (۱۳۹۸) از اسطوره تا تاریخ، چاپ یازدهم، نشر چشمه.
ـ بیهقی، محمود. (۱۳۷۷) سبزوار شهر دانشوران بیدار، مشهد، انتشارات امام.
ـ جاوید، هوشنگ. (۱۳۸۱) نگرشی بر نمایش‌های آیینی نواحی کاشان، فصلنامه تئاتر ویژه پژوهش‌های تئاتری، دوره جدید، شماره ۱۵، ۱٦، ۱۷. تابستان، پاییز و زمستان.
ـ حصوری، علی. (۱۳۸۸) سیاوشان، چاپ سوم، تهران، نشرچشمه.
ـ خجسته، فرامرز و محمدرضا حسنی جلیلیان. (۱۳۸۹)، تحلیل داستان سیاوش بر بنیاد ژرف‌ساخت اسطوره‌ی الههی باروری و ایزد گیاهی، نشریه تاریخ ادبیات، بهار ۱۳۸۹، شماره ٦٤/۳، صص ۷۷–۹٦.
ـ سجادی، سید محسن. (۱۳۹۸) دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال۷، شماره ۲٦، خرداد و تیر ۱۳۹۸، صص ۸۱–۱۰۰.
ـ سجادی‌راد، صدیقه و سید کریم سجادی‌راد. (۱۳۹۲) بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامهی فردوسی، پژوهشنامه ادب حماسی، سال نهم، شمارهی شانزدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صص ۹۹–۱۲۸.
ـ سعدی، ایرج. (۱۳۷۸) تاریخ نمایش در ملایر، تهران، علم‌گستر.
ـ شکیبی‌ممتاز، نسرین. (۱۳۸۹) جایگاه سیاوش در اساطیر، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱ (پیاپی ۵)، بهار ۱۳۸۹، صص ۱۰۱–۱۱٦.
ـ ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۹) پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران، چاپ اول، تهران، نشر نی.
ـ طوسی، محمدبن محمود. (۱۳۷۸) عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات. به کوشش منوچهر ستوده. تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

ـ عسکری، مجید و ملک‌سیما تقی‌زاده و مریم حاجیلو. (۱۳۹٤) بررسی و تحلیل آیین نمادین اسب چوبی؛ آیینی بزمی و رزمی در نهضت سربداران، مجموعه مقالات کنگرهی بین‌المللیِ سربداران، صص ۷٤۹–۷۹۰.
ـ عظیم‌پور، پوپک. (۱۳۸۹) فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران، چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.
ـ فروید، زیگموند. (۱۳٤۹) توتم و تابو، ترجمه‌ی محمدعلی خنجی، چاپ اول، تهران، کتابخانه طهوری.
ـ قائمی، فرزاد. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸) اسب؛ پرتکرارترین نمادینهی جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن الگوی قهرمان. فصلنامه‌ی زبان و ادب پارسی، شماره ٤۲، زمستان ۱۳۸۸. صص ۲٦–۹.
ـ کارگری، حسین. (۱۳٦۹) درباره‌ی اسب چوبی، تئاتر ج ۹ و ۱۰، تهران، مرکز هنرهاینمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۲٦۸–۲۷۷.
ـ کراپ، الکساندر و دیگران. (۱۳۷۷) جهان اسطوره شناسی۱، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ اول، تهران، نشرمرکز.
ـ مارزولف، اولریش و محمدهادی محمدی. (۱۳۸٤) آلبوم شاهنامه، تصویرهای چاپ‌سنگی شاهنامه‌ی فردوسی، چاپ اول، تهران، نشر چیستا.
ـ مختاریان، بهار و تهمینه واعظ‌شوشتری. (۱۳۹٦) تحلیل ساختاری آیین‌های اسب چوبی و کوسه برنشین در ایران و پیوند آن با آیین‌های فرهنگ هند و اروپایی، پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، دوره‌ی ۷ شماره‌ی ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹٦، صص ۹۳–۱۱۵.
ـ مسکوب، شاهرخ. (۱۳۹۹) سوگ سیاوش (در مرگ و رستاخیز)، چاپ چهارم، تهران، انتشارات خوارزمی.
ـ ملکی، ایرج. (۱۳٤۳الف) ترجمه‌ی شاه خسرو و ریدک قبادی. مجله موسیقی. شماره ۸۸ و ۸۹. تیر و مرداد ۱۳٤۳. صص ۲۲–۱.
ـ ملکی، ایرج. (۱۳٤۳ب) ترجمه‌ی شاه خسرو و ریدک قبادی. مجله موسیقی. شماره ۹۵ و ۹٦. دی و بهمن ۱۳٤۳. صص ۱۰۷–۸۷.
ـ یورکفسکی، هنریک. (۱۳۹٤) عملکردهای فرهنگی تئاتر عروسکی، ترجمه‌ی زهره بهروزی‌نیا، چاپ اول، تهران، نشر قطره.

منابع عربی

ـ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد؛ زکار، سهیل؛ و شحاده، خلیل. (۱٤۰۸ق.) تاریخ إبن خلدون، ج ۱، بیروت ـ لبنان، دار الفکر.
ـ بخاری، محمد بن اسماعیل. (۱٤۱۰ق.) صحیح البخاری، قاهره ـ مصر، وزارة الاوقاف. المجلس الاعلی للشئون الاسلامیة، لجنة إحیاء کتب السنة.
ـ جاحظ، عمرو بن بحر. (۱۳۳۲ق.) التاج فی أخلاق الملوک، قاهره ـ مصر، المطبعة الأمیریة.
ـ سهیلی، عبد الرحمن بن عبد الله؛ ابن هشام، عبد الملک بن هشام؛ و وکیل، عبدالرحمن. (بی‌تا) الروض الأنف فی شرح السیرة النبویة لابن هشام، بیروت ـ لبنان، دار احیاء التراث العربی.
ـ فاکهی، محمدبن اسحاق. (۱٤۲٤ق.) اخبار مکه فی قدیم الدهر و حدیثه. مکه مکرمه، مکتبه الاسدی.
ـ مسعودی، علی‌بن‌الحسین. (۱٤۰۹ق.) مروج الذهب و معادن الجوهر، قم: موسسه دارالهجره.

منابع انگلیسی

- And, Metin. (1987) Culture, Performance and Communication in Turkey, Tokyo, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia & Africa.
- Bandem, I Made. (2008), Performing Arts of Indonesia (Performance Education and Archive, Wesleyan University.
- Bell, John. (2008) American Puppet Modernism, New York, Palgrave Macmillan.
- Bell, John. (2001) Puppets, Masks, and Performing Objects, New York University and Massachusetts Institute of Technology.
- Cawte, E.C. (1978) Ritual animal disguise: A historical and geographical study of animal disguise in the British Isles, The Folklore Society mistletoe series.
- Mohapatra, Ashis. (2013) Dummy Horse: A Folk Art of Odisha, Indian Journal of Applied Research, Volume 3, Issue 5, May 2013. Pp.30-31
- Moreh, Shmuel. (1992) Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World, New York, New York University Press.
- Proschen, Frank. (1983) The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects, Semiotica 47. 1-4 (1983): 4
- Violette, Marcel. McCormick, john (2013) Skirted Hobby Horse. (en: World Encyclopedia of Puppetry Arts) (https://wepa.unima.org/en/skirted-hobby-horse/) Accessed 6 Dec. 2020

منابع فرانسه

- Violette, Marcel. (2009) Cheval-Jupon. (Encyclopedie Mondiale des Arts de la Marionnette), Montpellier, Entretemps

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Ritual Animal Disguise
2. Hobby Horse
3. Tourney horses
4. Sieve horses
5. Mast horses
6. Welsh Mari Lwyd
7. Morris Dance
8. Georges Dumézil.
9. Chaiti Ghoda Nacha, Dummy Horse Dance
10. Baseli or Vasuli
11. Skirted Hobby Horse
12. *Kuda Kepang*, *Kuda Lumping* or *Jaran Kepang*

۱۳. از مصاحبه صوتی مهدی صفارنژاد با آقای جوانمردی در شیراز به تاریخ بیست و سوم دی ماه نود و نه، که در اختیار نگارندگان این نوشتار قرار گرفت.

14. Shmuel Moreh

۱۵. و همانا زنانگی آن‌ها در گفتارشان و حنایی بود که همانند زنان بر دست‌ها و پاهایشان می‌بستند و با اسباب‌بازی‌های خود بازی می‌کردند و برخی از آن‌ها با کَرَّج بازی می‌کردند.

۱۶. بازیگری را دید که با کرّج بازی می‌کرد و گفت اگر ندیده بودم که در زمان پیامبر – صلی الله علیه و آله و سلم – این را بازی می کردند، آن‌ها را از مدینه تبعید می کردم.

17. Dead Matter (Object)

۱۸. W. H. Rassers (۱۸۷۷–۱۹۷۳)، محقق آیین و سنت در حوزه‌ی شرق و آفریقا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی