فرهنگ نمادها

ژان شوالیه آلن گربران
ترجمه و تحقیق
سودابه فضایلی

ژان شـوالیه آلـَن گِـربران

فـرهنگ نمـادها

اساطیـر، رؤیاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب،
چهره‌ها، رنگـها، اعداد

جلد دوم

از حرف «ب» تا «چ»

ترجمه و تحقیق

سـودابه فضـایلی

انتشارات جیحون

Chevalier, Jean
شوالیه، ژان، ۱۹۰۶
فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها، رسوم و ... / ژان شوالیه، آلن گربران: ترجمه و تحقیق : سودابه فضایلی ویراستار علیرضا سیداحمدیان - تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۷۹
ISBN: 964-6534-14-7
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes ...
ج: مصور. کتابنامه. ج. ۲ (چاپ اول: ۱۳۷۹)
۱. علایم تصویری - - واژه‌نامه‌ها. ۲. فرهنگ عامه - - واژه‌نامه‌ها ۳. اساطیر - - واژه‌نامه‌ها
۴. سمبولیسم - - واژه‌نامه‌ها الف. گربران، آلن Gheerbrant, Alain ب. فضایلی، سودابه
۱۳۲۶ مترجم ج. سیداحمدیان، علیرضا، ویراستار د.عنوان.
GR۹۳۱/ش۹ف۴ ۳۰۲/۲۲۲۳
۱۳۷۷
م۷۸-۲۵۴۶

انتشارات جیحون

تهران، خیابان انقلاب، مقابل دانشگاه تهران، پلاک۱۴۲۴
تلفن: ۶۶۴۰۴۵۳۲ فکس: ۶۶۴۸۰۸۷۰

Email: Info@jeihoon.com
Website: www.jeihoon.com

فرهنگ نمادها

(جلد دوم - حرف « ب » تا « چ »)

ژان شوالیه، آلن گربران
ترجمه و تحقیق
سودابه فضایلی

ویراستار فنی: علیرضا سیداحمدیان
تصحیح نمونه‌های حروف‌چینی: گیتا اصلانی
طرح روی جلد: امین اصلانی

تیراژ: ۱۵۰۰ جلد
تاریخ چاپ: ۱۳۸۴، نوبت چاپ: دوم
قیمت: ۷۰۰۰ تومان
شابک: ۷-۱۴-۶۵۳۴-۹۶۴

کلیه حقوق محفوظ است.

ژان شوالیه آلَن گربران

با همکاری

باربو، آندره	معاون مرکز بین‌المللی اخترشناسی.
بیل، دومینیک	مسئول کتابخانه‌ی موزه‌ی انسانشناسی.
پریژان، پی‌یر	استاد دانشکده‌ی الهیات در دانشگاه استراسبورگ.
پفیفه، هانری	دکتر در علوم و در پزشکی، استاد علم رنگ‌شناسی.
داوی، ماری- مادلِن	رییس پژوهشهای مرکز ملی تحقیقات علمی (CNRS).
روشتری، ژاک دو لا	روان‌درمانگر.
شوالیه، مارگریت	استاد ادبیات کلاسیک.
شیباتا، ماسومی	استاد دانشگاه کیوتو (ژاپن).
کاروج، ایوون	متخصص آیین تنتره‌یی بودا در تبت.
گریزون، پی‌یر	نویسنده و منتقد هنر، متخصص تمدنهای خاور دور.
لو رو- گیون‌وارسه	مدیر مسئول *اوگام* (*OGAM*)، نشریه‌ی تحقیقات علمی سلتی.
مُکری، محمد	نویسنده، استاد سابق دانشگاه تهران.
میروویچ، اوا	پژوهشگر مرکز ملی تحقیقات علمی (CNRS).
وَلگین، آلکساندر	مدیر نشریه‌ی *جزوه‌ی اخترشناسی*.
هاینتز، ژرژ	استادیار دانشگاه استراسبورگ.

فرهنگ نمادها

از «بابل» تا «چهل‌ونُه»

ب

بابل (BABYLONE/Babylon)

از نظر نمادگرایی، بابل برابرنهادِ اورشلیمِ آسمانی و بهشت است. با وجودی که واژه‌ی بابل از نظر علم‌اللغه به معنی باب‌ایل یا دروازه‌ی خدا است، اما خدایی که به روی او این دروازه گشوده می‌شود خدایی است در حد ذات که زمانی خاص را در آسمانها گذرانده است. اما در وجود انسان منحرف شده است و آنچه را که پلیدترین وجه انسان است، یعنی غریزه‌ی سلطه‌گری، غریزه‌ی شهوت‌پرستی و ادعای خدایی، را پرورش داده است.

هرودوتوس می‌نویسد که این شهر آنقدر باشکوه و مجلل است که هیچ شهری در جهان قابل مقایسه با آن نیست. دیوارها محصور

شده از باروها، و باغهای معلق که، از جمله، عجایب هفتگانه‌ی جهان است. همه چیز بابل نابود شده، زیرا بر ارزشهای کاملاً زودگذر بنا شده بود. بابل نماد جلال و جبروتی نیست که به خاطر زیبایی‌اش محکوم شده، بلکه نماد جلال و جبروتی فاسد است، که به خودی خود محکوم است، چرا که انسان را از هدف معنوی‌اش منحرف می‌سازد. بابل نماد استیلای زودگذر یک دنیای مادی و عینی است که فقط بخشی از انسان را برمی‌انگیزد و در نتیجه او را نامتجانس می‌کند.

در برخی متون ایرلندی، بابل نمادِ بت‌پرستی است، بت‌پرستی به شنیعترین وجه آن، و از اینجا است که فرزندان کلاتن (فوموئرون) به آموختن جادو می‌پردازند، تا یهلوان کوچولن را بکشند. نمادگرایی در این مورد، تفاوتی با نمادگرایی بابل در متون توراتی ندارد، و آشکارا از آنها وام گرفته شده است (CELT, 7).

بابل، برجِ (BABEL, tour de/ Tower of Babel)

(برج را ببینید)

برج بابل نماد تشویش و اغتشاش است. کلمه‌ی بابل از ریشه‌ی بل می‌آید که به معنی تشویش، غش و بی‌نظمی است. انسان خودبین، بی‌اندازه بالا می‌رود، اما ممکن نیست بتواند از شرایط انسانی فرابگذرد. این فقدان توازن و تعادل باعث اغتشاش در حیطه‌ی زمینی و آسمانی می‌شود، آدمیان تفاهم خود را از دست می‌دهند، دیگر به یک زبان صحبت نمی‌کنند، یعنی دیگر در میان آنان اقلّی از موافقت وجود ندارد، هر کس به فکر خویش است، و

خود را یک قادر مطلق می‌انگارد.

روایت توراتی برج بابل در پایان سرودهایی قرار می‌گیرد که درباره‌ی اصل انسان است و به دنبال آن تاریخ مشروح بشریت می‌آید، که کمتر اساطیری و بیشتر تاریخنگارانه، و در باب آباءالاولین است. برج بابل نوعی منتجه است در ارتباط با این مرحله‌ی اولیه از تاریخ بشریت، که با پدید آمدن تدریجی امپراطوریها و شهرهای بزرگ شکل گرفته است. غریب اینجا است که پدیده یا به عبارتی فاجعه‌یی اجتماعی این دوره را مشخص کرده است (*پید/یش* ۹-۱:۱۱، متن آیه در واژه‌ی «برج» آمده است؛ زیگورات* را هم ببینید).

می‌توان گفت که اغتشاش بابل کیفری است ناشی از استبداد کلی، که از شدت استثمار آدمیان، بشریت را به منقسم شدن در دسته‌های متخاصم مجبور کرده است.

برج بابل- برج بابل در هنگام ساخت. نسخه‌ی قرن یازدهم، لندن، بریتیش میوزیوم.

بدون در نظر گرتن کمترین دخالت عالم معنـا در ایـن فاجعـه، مقام خدایی مظهریت، تفسیر و تأویل نمادین را حـذف نمی‌کنـد، و مطابق با این تفاسیر، خود یهوه، در حالتی خاص، تجلی قائم‌بـالذات عدالت، و بیانگر آگاهی بشریت است که بر علیه اسـتبداد دسـتگاهی با گرایشهای خودکامه، قیام کرده است. بر علیه اجتماعی فـاقد روح و عشق، و موقوف به تفرقه و پراکندگی؛ وحدت بـه دسـت نمی‌آیـد مگـر بـا معیـاری جدیـد از معنویـت، و بـا عشـقی جدیـد. ر. دو وو می‌نویسد: *این تشویش در زبان، کیفر گناهی دسـته‌جمعی اسـت، و همچون گناه والدین اول، گناهی بیرون از انـدازه اسـت. وحـدت بـه دست نخواهد آمد مگر در وجود مسیح ناجی، یا معجـزه‌ی زبانهـا در روز پنطیکاست* (*اعمال رسولان* ۲:۵-۱۲) و گروه عظیمی از هر امت و قـوم در پیـش تخـت (*مکاشـفات* ۷:۹-۱۰، ۷:۱۴-۱۷) (BIBJ) برابرنهاد برج بابل، با عدم فهم و تفرقه‌اش، در واقع سیر مکاشـفه‌یی [یوحنا] از اجتماعی جدید است که بره‌یی بر آن حکومت می‌کنـد، و در ضمن موهبت زبانها است در روز پ طیکاست.

باتلاق (MARAIS/swamp)

(دریاچه° را ببینید)

اگر برای اروپاییان، باتلاق به مفهوم بی‌حرکتی و تنبلی اسـت، در آسیا این غیبت حرکت، نشانه‌ی بی‌اعتباری و بی‌وجهی نیست. مثـلاً شش‌خطیِ دویی، که علامتِ آب راکد، در آن دو بار تکـرار می‌شـود، به مفهوم هماهنگی ـ رضایت، و سرچشمه‌ی سعادت است.

در اساطیر سـومری، بـاتلاق پیکره‌یـی بی‌شـکل، منفعـل و زنانـه

است.

باتلاق چینی جای ماهیگیری و شکار است، اما شکار آیینی. قدرت آسمان در آن متجلی می‌شود، و یکی از مراکز معنوی است. به همین جهت است که وقتی یوی کبیر، در هنگام تنظیم فلک، باتلاق هیا را شکل داد، در آن یک کلاه‌فرنگی شاهانه، شکل اولیه‌ی مینگ- د'آنگ (خانه را ببینید) و مرکز امپراطوری را برافراشت. ظاهراً در جهان سلتی هم باتلاق مفهومی مشابه دارد، چنانکه وضعیت دَورانیِ گلاستون‌بری گواه آن است.

باتلاق در یونان باستان همان نقش هزاردالان (لابیرنت) را بر عهده داشت.

در *سمیوته‌نیکایه*، جایی که بودا از باتلاق تصویر لذایذِ جنسی را می‌دهد که همچون رادعی بر مسیر یک هشت‌پر است، با مفهومی کاملاً مغایر مواجه می‌شویم (GRAD, LIOC, SOUN).

در حکایتی فوبله‌یی از مراسم سرسپاری، معبر کنار مرداب نماد مرحله‌یی از این آیین است. در نوحه‌یی که حمدی می‌خواند، اشاره به همین مسیر سلوک است: *آه ای مردابِ فریب، که نکبت می‌آوری بر تشنگانی که به سوی تو لگد می‌پرانند، ما رفع عطش کرده‌ایم و بدبختی‌مان پایان گرفته، ما می‌میریم ای عذاب دایم. سمّی‌ترین خزندگان دورادورِ مرداب در هم می‌لولند و ورود به آن را غیرممکن می‌کنند.*

در روز، مردابی که نمی‌گذارد غریبه‌یی به آن دست یابد، نشانه‌ی خانواده‌یی متحد است، نشانه‌ی یک کشور یکپارچه و یک روستای رسوخ‌نیافتنی؛ آب راکد، تصویر آرامشی است که هیچ چیز نمی‌تواند

آن را مشوب کند. درشب، مردابی که ماران سمی از آن دفاع می‌کنند، نشانه‌ی خودپرستی و خسا...ت است که مانع تقسیم اموال میان نزدیکان می‌شود، حتا اگر آنها از فقر به حال موت باشند (HAMK, 12, 61). همچنین شاید بر طبق نمادشناسیِ کلیِ غول- نگهبانِ گنجها، این خزندگان سمی هم نمایانگر مشکلاتی باشند که قبل از رسیدن به طراوت واحه و تریِ مرداب، می‌باید بر آنها فایق شد.

روانشناسی، مرداب و باتلاق را یکی از نمادهای ناخودآگاه مادر و جای جوانه‌های نامریی می‌داند.

باد (VENT/wind)

نمادگرایی باد چندین وجه دارد، به دلیل انقلابِ درونی‌اش، نماد بی‌ثباتی، ناپایداری و بی‌استحکامی است. باد نیرویی اولیه است که متعلق به تیتانها است، و خشونت و کوریِ آنان از همین جا است.

از سویی دیگر، باد مترادف با نفخه است و در نتیجه مترادف است با روح و جوهر روحی از مبدأیی الهی. از اینجا است که زبور، همچون قرآن، باد را پیک الهی و همسنگ فرشتگان می‌داند. حتا باد اسم خود را به جبرئیل، روح‌الامین (روح‌القدس)، می‌دهد. روح خداوند بر آبهای اولیه می‌چرخد، و برای حواریون لهیب آتش روح‌القدس را می‌آورد. در نمادگرایی هندو، باد، دایو، همان نفخه‌ی کیهانی و کلمه‌الله است، او شهنشاهِ اقلیمِ کوچک واسط میان زمین و آسمان، یا فلکی است که طبق اصطلاح‌شناسیِ چینی با نفخه یا ج'یی پر شده است. وایو رسوخ می‌کند، در هم می‌شکند و تزکیه

می‌کند. وایو مرتبط با جهاتِ آن فلک است، و از سوی دیگر، به طور کلی بادها را نشان می‌دهد. یعنی دربرگیرنده‌ی چهار باد یونان و روم باستان، بادهای قرون وسطایی، برج باد آتن که هشت صورت داشت، و گلهای سرخ باد هشت نقطه و دوازده نقطه و سی‌وشش نقطه.

از سویی، بنا بر نگرشهای گوناگون، چهار باد یونان و روم در ارتباط با چهار فصل. چهار عنصر و چهار مزاج بود، و هشت باد چین در ارتباط با هشت سه‌خطی*.

در چین، باد ابزار تفأل بر مایعات بود، و با بررسی خطوط ناشی از عبور جریان هوا از سطحی از آب یا فلز مذاب، آینده پیشگویی می‌شد (DANA, GUES, MUTC). طبق داستان آفرینش در شریعت مانو، *باد از روح متولد شد و نور را خلق کرد: روح هیجان‌زده از میل به خلقت... فضا را خلق می‌کند، از تکامل اثیر، باد به دنیا می‌آید... سرشار از تمامی عطرها، خالص، نیرومند، با خاصیت بساویدن.*

اما از سوی دیگر، از تغییر باد نورِ اشراق‌دهنده به دنیا می‌آید که می‌درخشد و تاریکی را بیرون می‌راند، و به قالب می‌تواند درآید (SOUN, 350).

در سنت اوستایی در ایران باستان، باد نقش پشتیبان جهان، و تنظیم‌کننده‌ی توازنِ جهانی و اخلاقی را بر عهده دارد. بنا بر قانون «خلقتِ مدام»: *اولین مخلوق از مخلوقات، قطره‌یی آب بود، سپس اورمزد آتش مشتعل را بیافرید، و به آ ٠ درخششی عطا کرد که نور بی‌پایان به وجود آمد، که صورتِ آن چون صورتِ مطلوب بود. سپس باد را به صورت مردی پانزده ساله خلقت کرد، و آب را و*

گیاهان را و احشام را و انسان تمام و تمامی اشیاء را ایجاد کرد (SOUN, 322).

بنا بر سنت اسلامی باد موکل آبها است؛ خلقتِ آن از هوا و ابر بود و بی‌شمار بال داشت، و مأموریتش نگاهبانی بود. *سپس خداوند باد را خلق کرد و به آن بی‌شمار بال عطا کرد و به او امر کرد تا آبها را حمل کند؛ و باد آبها را حمل کرد... و پایه‌های عرش بر روی آب بود و آب بر روی باد.*

ابن‌عباس نیز به این مسئله می‌پردازد:

آب بر چه چیز می‌آرامد؟ بر پشت باد؛ و هنگامی که خداوند می‌خواست مخلوقات را خلق کند، به باد قدرت استیلای بر آب را داد، آب به صورتِ موج، ورم کرد و بعد، چون کف برجهید، و بر فرازِ کف، بخارها را فرستاد، که این بخارها بر فراز آب برایستاد و خداوند آن را سماء نام کرد به معنی برخاسته (SOUN, 246).

در سنت توراتی، بادها نفخه‌ی خداوند اند؛ نفخه‌ی خدا هرج‌ومرج اولیه را نظم داد؛ باد اولین انسان را جان داد. نسیم در درخت داغداغان نزدیکی خداوند را بشارت داد. بادها ابزار قدرت الهی نیز هستند. آنها زنده می‌کنند، کیفر می‌دهند، و تعلیم می‌دهند؛ بادها علامت اند چون ملایک پیامها را می‌رسانند. بادها جلوه‌ی موهبتی الهی هستند و هنگامی که بخواهند عواطف خود را، و شیرینیِ لطیفِ خود را با خشمی طوفانی منتقل می‌کنند.

در میان یونانیان بادها خدایان آشفته و سراسیمه‌یی هستند که در عمق غارهای جزایرِ آیولوسی (ائولی) منزل دارند. به‌جز شاهشان،

آیولوس، بادهای شمال (آخیلون، بورئاس) از بادهای جنوب (اوستر)، از صبح و باد شرق (ائوروس) و از شب و باد غرب (زفوروس) تمیز داده می‌شوند، هر یک از آنها شمایلی خاص دارد، که مرتبط با صفاتی است که به آنها نسبت داده شده است.

بادهای دروئیدی، وجهی از قدرت دروئیدها بر روی عناصر است، و باد مانند یک ابزار جادویی، از نزدیک با نفخه خویشی دارد. هنگام ورود پسر میل، یعنی گائلس به ایرلند، دروئیدهای ساکنان قبلی ایرلند، توآتا ده دانان، با کشتیهایشان به کمک باد شدید دروئیدی از ساحل دور شدند. آنها باد را به عنوانِ آنچه بر بالای بادبانها نمی‌دمد، قدر می‌نهند.

اما ساختنِ خدایی از یکی از بروزاتِ خداوند، برافراط‌رفتن است. ژان سرویه، به‌شدت با یک چنین اغتشاشِ سهل‌انگارانه‌یی مخالف است؛ او می‌گوید: *مردان قاره‌ی نو که توسط غربیها کشف شده‌اند، اغلب مانند عرفا، برای تفهیمِ معنویتِ بی‌انتهای این خدای متعال از مقایسه‌های حسی استمداد جسته‌اند. خدا نفخه است، خدا باد است. اما سیاحانِ ظاهرپرست، و یا مبلغانِ مذهبی که آرزو داشتند، با تعاریف بهشت مادی این کودکان بزرگسال را در تملک خود درآورند، نتیجه گرفته‌اند که سرخپوستان باد را می‌پرستیدند و آن را از زمره‌ی خدایان به شمار می‌آوردند، اما حقیقت چیزی دیگر بود* (SERH, 80).

وقتی باد در رؤیا دیده می‌شود، نوید می‌دهد که پدیده‌یی مهم در شرف وقوع، و تغییری در حال ظهور است. نیروهای معنوی، به وسیله‌ی نوری عظیم نمادین شده‌اند و ما از طریق باد، چیزی از آن

درک می‌کنیم. وقتی طوفان نزدیک می‌شود، می‌توان حرکت روح را تشخیص داد، در یک تجربه‌ی مذهبی، خدا ممکن است در نجوای آرام باد، یا در فریادِ بلند طوفان ظاهر شود. به نظر می‌رسد که فقط شرقیان می‌توانند مفهومِ خلأ (جایی که باد می‌وزد) را درک کنند، و برای آنان برعکس نماد نیرویی پرقدرت است (AEPR, 200).

شاعر رمانتیک انگلیسی پرسی بیس شلی، شعر باد کیهانی را سروده، و باد را آنگونه توصیف می‌کند که آسیب‌زننده است و تازه‌کننده، همچون روح:

... اشباحِ ساحر
... ارواح وحشی، تو که جست‌وخیزت انباشته می‌کند فضا را
... ای نابودگر، ای ناجی، گوش کن، گوش کن مرا!
... فقط تو، ای سرکش
... ای روح وحشی
شاید روح من، شاید خود من، این باد رمنده
برمی‌سازد اندیشه‌یی را، که رنگش زده جهان
و برگهای خشک، که باززاییده می‌شود جهان از آن
و نیروی سحرآسای این آواز
پخش می‌شود، گویی از اجاقی خاموش‌ناشدنی
خاکستر و آتش، صدایی در میانه‌ی بشریت
از دهان من شاید، بر زمینی خواب‌آلوده هنوز
پیشگویی دمیدن در صور، آه ای باد

اگر از زمستان می‌آیی، آیا به انتظار می‌مانی، بهاران را.
(CAZA, 220-223)

بادام، گردو (AMANDE/almond)

(قاب بیضی را ببینید)

به‌طور کلی بادام در ارتباط با پوستش، نماد جوهر پنهان در فروع و ضمائم است، نماد معنویت پوشیده‌شده در شرعیات و آداب جبری، نشانه‌ی واقعیت مکتوم در زیر ظواهر، و در عرفان نماد حقیقت، نماد گنج، و نماد چشمه‌ی همواره پنهان است. چنانچه کلمنس اسکندرانی می‌گوید: *استرومات‌های من درحقیقت مخلوط با جزم فلسفه هستند، یا به دیگر سخن استروماتهای من در لفاف جزم فلسفه پوشیده و استتار شده است، به مثابه مغز گردو که در چوب گردو.* یا محمود شبستری می‌گوید:

شریعت پوست، مغز آمد حقیقت ...
ولی چون پخته شد، بی‌پوست نیکوست
اگر مغزش برآری، برکنی پوست

یا عبدالکریم جیلی می‌گوید:

پوسته بگذار و مغز را دریاب، و مباش از آنان که صورت نادیده می‌گیرند و حجاب درمی‌ربایند. بادام مسیح است، زیرا که طبیعت الهی‌اش با طبیعت انسانی‌اش، یا با بدن مادر عذرا پوشیده شده. آدام دو سن‌ویکتور می‌گوید: *بادام رمز نور است*، یعنی وسیله‌ی شهود است، راز اشراق درونی است. قاب بیضی که بادامی‌شکل است در

تزیینات قرون وسطایی بر گرد چهره‌ی مریم عذرا و مسیح شکوهمندانه نقش می‌بندد، بر این رمز نور می‌افزاید. این نور ملکوتی است و مظهر جایگاه آمرزیدگان و پوشاننده‌ی کمال‌یافتگانی است که به لقاءالله رسیده‌اند. به‌علاوه، چنانچه در *مکاشفات* یوحنا آمده است، *بادام* مرتبط با قوس و قزح است: و آن نشیننده در صورت *مانند* سنگ یشم و عقیق است و قوس و قزحی در گرد تخت که به‌منظر شباهت به زمرد دارد (*مکاشفات* ۳:۴).

بادام با مفهوم عنصر پنهان، و محصور، کاملاً با واژه‌ی عبری «لوز» بیان شده است، که در ضمن نام شهری زیرزمینی است (بادام‌بن[۵] را ببینید). و همچنین با مفهوم هسته‌ی زوال‌ناپذیر هستی (چینی: چلیم یا چه-لی؛ سنسکریت: شاریره)، تمامی عوامل بالقوه‌ی احیاء سلطنت خداوند را در بردارد. به‌طورکلی، این هسته، هسته‌ی جاودانگی است (BENA, CORT, GUEM, JILH).

در سنت عرفانی، بادام نماد راز است (و راز گنجی پنهان). در سایه می‌زید، و برای خوردنش می‌باید آن را پیدا کرد. غلافی که بادام را پوشاند، با در و یا دیوار مقایسه می‌شود.

بادام‌بن برای عبریان نماد یک زندگی کوتاه است.

بادام‌بن اولین درختی است که در بهار شکوفه می‌دهد، و بر این مبنا در *کتاب ارمیاء نبی* (۱۲-۱۱:۱) آمده است: *پس کلام خداوند بر من نازل شده گفت ای ارمیا چه می‌بینی گفتم شاخه‌یی از درخت بادام می‌بینم، خداوند مرا گفت نیکو دیدی زیرا که من بر کلام خود دیده‌بانی می‌کنم تا آن را به انجام برسانم.*

یافتن بادام و خوردن بادام، به معنی یافتن راز، و شرکت در این

راز است.

در مرام باطنیه‌ی قرون وسطا، بادام به معنی بکارت مریم عذرا بود: در هنر نقاشی بادام با مفهوم عرفانی، گاهی به صورت هاله‌یی بیضوی به دور شمایل مریم عذرا کشیده می‌شود. پس از کتاب *گنجینه* اثر هانری استین واژه‌ی یونانی بادام به مفهوم مبهم، نامریی و درونی رایج شد.

پیکر قدیسین اغلب در یک بادام محصور می‌شود، گاهی این بادام با سه خط تقسیم می‌شود، که این سه خط به نشانه‌ی تثلیث است. با این نماد پیکر قدیسین، در مجموعه‌ی قدسی این سه تن ملکوتی وارد می‌شود و با آنها در سیر و الهام به لقاءالله می‌رسد.

اما در زبان غیرمذهبی، خوردن بادام به معنی مجامعت است، زیرا بادام فرج یا «یونی» است، که در *اوپانیشاد* می‌گوید نماد آب کیهانی، پریشیدگی دوار، و امکانات بی‌پایان هستی است (TUCR). این تصویر قدیمی در الگوهای ازلی ممکن است، مبدأ قاب بیضی در شمایلسازی سنتی باشد.

و می‌بینیم در زبان باطنیون قرون وسطا، اصطلاح بادام عرفانی، نمودار بکارت مریم عذرا است، و این امر مؤید این فرضیه است. یکی از نکات بسیار شایان‌توجه آن است که در گذر از روحانیون به عوام‌الناس، به‌هیچ‌وجه از تقدس این نماد کاسته نمی‌شود، بلکه بر عکس تشدید می‌شود، چنانچه در چندین شعر صوفیانه نیز آمده است، زیرا به دلیل دلالت ضمنی جنسی‌یی که به بادام می‌شود، از بادام، زهدان نخستین به خاطر می‌آید، و از آن در پرتو نور مکاشفه، انسان و خداوند در هم تداخل کرده، برمی‌تابند.

بادام‌بُن (AMANDIER/almond tree)

بادام‌بن، که شکوفه در بهار می‌دهد، علامت باززایی طبیعت، و بیداری معطوف به اولین نشانه‌های بهار است. همچنین نماد تُردی و شکنندگی است، زیرا گلهایش که اول از هم باز می‌شوند، به آخرین سرمای زمستان سخت حساس‌اند... بادام‌بن نماد آتیس است، که فرزند باکره‌یی است که از بادام‌بنی حامله شده است.

این اسطوره شاید اصل ارتباط بادام‌بن با مریم عذرا است.[۱] با اینهمه، این نماد به کمال معنای خود دست نمی‌یابد، مگر با درنظرگرفتنِ مفهومِ خود بادام.

به‌علاوه، بر طبق یک سنت یهودی، با اضلاع یک لوز (بادام‌بن) است، که می‌توان در شهر رمزبارِ لوز، جایگاه جاودانگان، داخل شد. در عین حال این شهر نزدیک است به محلی که یعقوب در هنگام خواب در آن سیر و مکاشفه داشته و آن موضع را بیت‌ایل، یعنی خانه‌ی خدا، نامیده است.[۲] ارتباط بادام‌بن و مفهوم جاودانگی در اینجا هم با نماد خود بادام مشخص می‌شود (زیرا که بادام هم در عبری لوز نامیده می‌شود) (BEN, GUEM). اما اگر نماد بادام مؤنث است، نماد بادام‌بُن مذکر است.

نزد یونانیان، افشره‌ی بادام با انزال ذکر زئوس، به عنوان قدرتی خلاق مقایسه می‌شود. پاوسانیاس می‌گوید که در هنگام خواب، تخمه‌ی زئوس از او بیرون تراوید و بر زمین ریخت، و از آن موجودی نر-ماده (هرمافرودیت) موسوم به آگدیستیس مولود شد، که دیونوسوس مردیِ او را قطع کرد، و از آلت رجولیتِ او که بر زمین افتاده بود، بادامی رویید. میوه‌ی این درخت را دختر ایزدبانوی

رودخانه سانگاریوس بر سینه‌اش گذاشت و از آن حامله شد.

از این اسطوره‌ها، چنین متبادر می‌شود که بادام‌بن از طریق خون یک نر- ماده (هرمافرودیت) مستقیماً از زئوس آمده است، و دیگر اینکه میوه‌ی یک بادام‌بن می‌تواند مستقیماً یک باکره را بارور سازد. بادام‌بن نماد ذکر است، زیرا باروریِ آن رأساً از تزویج جنسی، به فعل درمی‌آید. طبق باوری که هنوز هم در اروپا گواهی می‌شود، دختر جوانی که بر یک بادام‌بن به خواب رود، و خواب نامزدش را ببیند، ممکن است حامله از خواب بیدار شود.

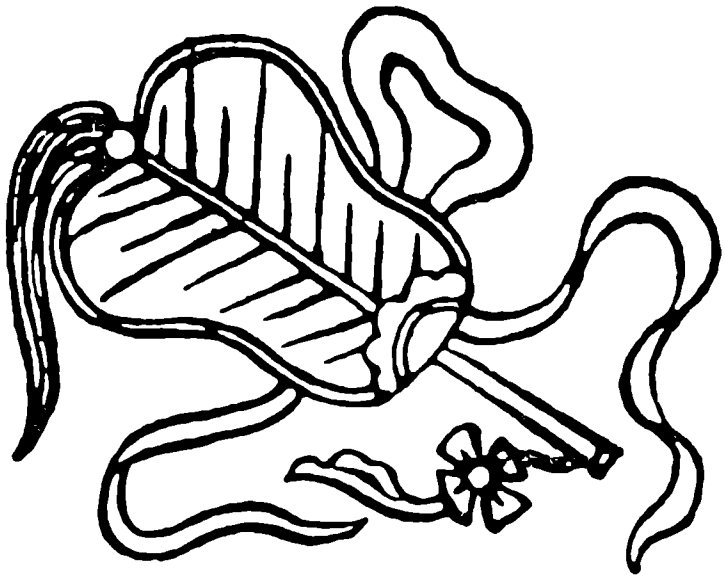
۱. عرفان اسلامی حضرت مریم را مرتبط با نخل می‌داند: «اولین زنی که بدون پدر فرزند به دنیا آورد، حضرت مریم بود... به امر خدا، خود را به درخت نخلی آویزان کرد و آن‌قدر تکان داد، تا حضرت عیسی به دنیا آمد» (الهی، نورعلی. *آثارالحق*، ج۲، گفتار ۱۷۳۱، ص۵۳۸). خاقانی می‌گوید: «من نخلم و تو مریم، من عارضم تو عیسی، نخل از گوشت تو تازه، جان از تو یافت عارض» یا در جایی دیگر: «ریم دوشیزه‌ی باغ، نخل رطب بیدبن/ عیسی یک‌روزه گل مهد طرب گلستان».

۲. [پس یعقوب] به موضعی نزول کرد در آنجا شب را به سر برد، زیرا که آفتاب غروب کرده بود، و یکی از سنگهای آنجا را گرفته زیر سر نهاد و در همان جا بخسبید. و خوابی دید که ناگاه نردبانی بر زمین بر پا شد، که سرش به آسمان می‌رسد و اینک فرشتگان خدا بر آن صعود و نزول می‌کنند. در حال خداوند بر سر آن ایستاده می‌گوید من هستم یهوه خدای پدرت ابراهیم، و خدای اسحاق. این زمینی را که تو بر آن خفته‌یی به تو و به ذریت تو می‌بخشم. پس یعقوب از خواب بیدار شد... گفت این نیست جز خانه‌ی خدا و این است دروازه‌ی آسمان... و آن موضع را بیت‌ایل نامید، لکن نام آن شهر اولاً لوز بود (*پیدایش*، ۲۸:۱۱-۱۴).

بادزن (ÉVENTAIL/fan)

در شمایلسازی هندو، بادزن یکی از مختصات ویشنو است، زیرا بادزن برای گیراندن آتش است و نماد قربانی آیینی. به همین دلیل به آگنی هم منسوب است. بیرق وایو، خدای باد را می‌توان همسان

بادزن انگاشت.



بادزن. یکی از هشت علامت دائویی‌های جاودانه

درعین‌حال، بادزن نشانه‌ی شرافت شاهانه است. در آفریقا، آسیا و همچنین در خاور دور، نشانه‌ی اعتبار و قدرت اعیان و اشراف است، و مانند فلابلاتوس مراسم رومی، که در کلیساهای اولیه، در هنگام ادعیه‌ی ربانی مورد استفاده قرار می‌گرفت. با پرهای بزرگِ فلابلاتوس، اریکه‌ی پاپ در سن‌پی‌یرِ رُم تزیین شده است.

در کتاب معروفِ سی یو-جی، از بادزنهایی یاد می‌شود که نه تنها آتش درست می‌کنند، بلکه آتش را خاموش می‌کنند، و در ضمن باد و باران تولید می‌کنند. در میان پیروان آیین دائو، بادزن در ارتباط با پرنده است، و در حکم وسیله‌یی است برای آزادی از قالب، مانند نماد پروانه‌یی است که به سوی جایگاه جاودانگان پرواز می‌کند. و همچنین با یادآوریِ جیایی- دسو دویی که به صورت تاجر بادزن به جهان بازگشت، می‌توان دریافت که بادزن نمونه‌ی جاودانگی یا نماد چیزی است که خود جیایی- دسو بدان نایل شده

است. بادزن جونگ- لی جیوان معمولاً علامتِ خجسته‌ی صاحب‌منصبانِ درباری پنداشته می‌شد و احتمالاً همان مفهوم را داشت.

بدون شک، بادزن نشانه‌ی حایلی در مقابل اثرات شوم نیز هست: از اینرو است که در ژاپن گاهی با یک میتسو دو مویی سه رنگ آراسته می‌شود، و رونوشتی سه‌تایی از یین و یانگ است که در چین فضیلتی حمایتگر دارد (DANA, KALL, MALA).

چینیان برای بادزدن صورت خود، از دستهایشان استفاده نمی‌کنند، زیرا این حرکت ممکن است ارواح خبیثه را نزدیک کند، بلکه در عوض از بادزن استفاده می‌کنند. از یک شاعر مندجویی قرن پانزدهم، رباعی هرمسیِ زیبایی تقدیم به زنی هردنبیل، به جای مانده است:

سرنوشت من است که غم‌آور
نه عشق تو که ناپایدار
دلم می‌سوزد برای بادزن وامانده
و جرئت نمی‌کنم ملامت کنم باد پاییزی را.

باران (PLUIE/rain)

در سراسر جهان، باران به عنوانِ نماد اثرات آسمانی بر روی زمین ملحوظ می‌شود. این نکته واقعیتی بدیهی است که باران عامل بارورکننده‌ی زمین است، و اینکه زمین از آن حاصلخیز می‌شود. به همین دلیل، بی‌شمار آیینهای زراعی شکل گرفته‌اند تا باران ببارد: اجرای نمایش در مقابل خورشید، صداکردنِ طوفان از طریق کوفتن

پتک بر سندان، تپه‌ی شنیِ کامبوجی، و انواع رقصهای مختلف نمونه‌هایی از این آیینها هستند. اما این حاصلخیزی در زمینه‌ی دیگری به‌غیراز زمینه‌ی مادی بسط می‌یابد. ایندره، خدای صاعقه، به کشتزارها باران داد، و درعین‌حال حیوانات و زنان را بارور کرد، زیرا آنچه از آسمان بر زمین فرود می‌آید، حاصلخیزیِ روح، نور و اثرات معنوی است.

در یی‌چینگ، باران خاستگاه اصل ج'ین، اصل فعال و آسمانی است، که تمامیِ تجلیات از آن اخذ شده است. در رسایلِ ابن‌ولید، باران آسمانی، یا آبهای برین، یعنی آبهایی که فرومی‌آید، معادلِ کیهانی نطفه خوانده شده است (به نشانه‌ی عدالت یا فتح). در اشعیاء آمده: باشد که زمین باز شود تا که آمرزش و رحمت رسیده گردد (*اشعیاء*، ۴۵:۸). *دائو ده جینگ* (سرود ۳۹) حرف *لینگ* را که نشانه‌ی اثرات آسمانی است، مأخوذ از حرفِ *وو* دانسته که به معنی زبور جادویی است، و سه دهان باز، که باران را از آسمان می‌گیرند؛ این نکته نشانگر همان آیین فوق‌الذکر است، اما تأثیرِ آن بر روی اندیشه است. در عرفان اسلامی منقول است که خداوند با هر قطره‌ی باران، فرشته‌یی فرومی‌فرستد. علاوه بر مفهومی پنهان که از این جمله برداشت می‌شود، نمادهای لغت به لغتِ این جمله را نمی‌توان نادیده گذارد، که به فرضیه‌ی هندو نزدیک می‌شود، که می‌گوید: موجودات ریزی که از ماه فرود می‌آیند، در قطره‌های باران حل شده‌اند. این باران قمری، درضمن، نمادگرایی معمولِ حاصلخیزی و زندگی دوباره را در بردارد. باران نشانه‌ی رحمت است و نشانه‌ی حکمت: عقلِ اعلا به هوئی-ننگ حکیم آموخت که

می‌توان هرآنچه را که در طبیعت خاص هر فـرد جـاودان اسـت، بـا باران مقایسه کرد...

با اینکـه بـه طـور کلـی نمـادگراییِ بـاران و شـبنم بـه یکدیگـر نزدیک اند، اما گاه در چین این دو نمادگرایی متضاد اند، و ایـن امـر وقتی است که اثراتِ باران از طبیعت بیـن باشـد، و اثـرات شـبنم از طبیعت یانگ. اما هر دو به هر صورت از اصل قمری هستند، هرچند وقتی اثرات آنها همخوان باشند، نشانه‌ی هماهنگی حاکم بـر جهـان است (CORT, DANA, ELIM, GRAP, GUET, GUES, HOUD, LIOT, PORA).

بارانی که از آسمان آمد، زمین را بارور ساخت، این باروری همان است که اسطوره‌ی یونانی دانائه را شکل داد. با اینکه دانائه را پدرش در اتاقی مفرغین در زیرزمین محبوس کرده بود، تـا بچـه‌دار نشـود، زئوس به صورتِ باران طلا از شکاف بام به درون نشـت کـرد و بـا او نزدیکی کرد، و دانائه حامله شد. در این اسطوره، نمادگرایی جنسـی باران با آبِ پشتِ مرد، و نمادگراییِ زراعی گیاهان، که نیاز به بـاران دارند تا شکوفا شوند، به هم می‌پیوندند. این اسطوره درضمن یـادآورِ جفتِ نور و ظلمت، آسمان و دوزخ، و طلا و مفرغ است، زیرا وحدتِ ضدین نشانه‌ی اصل ظهور و حاصلخیزی است.

بنا بر سنت سرخپوستان آمریکا، باران تخم خدای طوفان و رگبار است (ELIT, 90). در وصلت میان آسمان و زمیـن، بـاران همـان آبِ بارورکننده است. این ارزش نمادین در تمامِ تمدنهای زراعی به باران اختصاص یافته است.

در زبان مایا-کیشه، آب، باران و گیاهان، کلماتی معادل اند کـه از

یک کلمه مأخوذ اند (GIRP, 92).

باران را در آیین حاصلخیزی در تمدنهای زراعی می‌توان با آب پشت، یا نطفه، یا حتا خون که خاستگاه قربانی انسانها است، مقایسه کرد.

تلالوکان، جایگاه بهشت‌آسا و دلپذیر خدایان باران. داخل دیوارهای معبد تپان‌تیتلان نزدیک تئوتیهوآکان در مکزیک.

ایتزامنا، خدای زراعت در هرم خدایان مایا می‌گوید: من جوهر *آسمان و شبنم ابرها هستم* (GIRP, 93).

در زبان مایا-کیشه، واژه‌ی *کویک* به معنی خون، صمغ و شیره‌ی نباتی است، و همچنین نام تمام مایعاتی که از انسان و حیوان خارج می‌شود و شبیه به باران است (GIRP, 107).

در میان آزتکها، تلالوک خدای باران، خدای رعد و برق یا *باران آتش* هم هست. زیرا رعد و برق چون باران هم‌ارزش با بذرهای آسمانی است. آسمان تلالوک، موسوم به تلالوکان، جایگاه مغروقان و صاعقه‌زدگان است.[1] تلالوک با چشمان و دهانی محصور در حلقه‌یی متشکل از بدن دو مار تصویر می‌شود. این دو مار نشانه‌ی صاعقه و آب هستند (SOUM).

اینکاهای پرو، در مورد بارانی که بر زمین می‌ریزد می‌گویند خدای صاعقه ایلاپا، آن را با سطلی از راه شیری، یا رود عظیم آسمان برداشته و بر زمین ریخته است (LECH).

ارتباط نمادین ماه، آب، باران اول و طهارت در مراسم آیینی اینکاها به مناسبت جشن قمر (کویارائیمی، از ۲۲ سپتامبر تا ۲۲ اکتبر) به‌وضوح مشهود است. این ماهها، نشانه‌ی پایان فصل خشک هستند، و قبل از شروع مراسم ندا دادن اولین باران، بیگانگان و بیماران و سگان از شهر کوسکو دور می‌شوند (MEAA).

در هند، زن باردار، باران خوانده می‌شود، یعنی چشمه‌ی تمام خوشبختیها (BOUA).

باران دختر ابر و تندر، نماد آتش (برق آسمان) و آب را در خود جمع کرده است. از یک سو باران این مفهومِ دوگانه‌ی حاصلخیزی معنوی و مادی را نشان می‌دهد. *جاندوگه اوپانیشاد*، کاملاً نشاندهنده‌ی نقش باران است (VEDV, 400). و از سوی دیگر، بارانی

که از آسمان فرومی‌بارد، نشانه‌ی رحمت الهی باد و مفهوم معنوی و مادی است. ریگ‌ودا این دو وجه مختلف باران را چنین توصیف می‌کند:

آه میترا و وارونه، آنان‌اند که بر شما رحمت می‌فرستند
بارانِ آسمان از عسل خود او را باد می‌کند
ما از شما باران، رحمت و جاودانگی می‌خواهیم.
آه ای شهنشاه ما را با شیر آسمان سیراب کن
آنان‌اند که آسمان را، این یاقوت کبود بی‌لکه را می‌بارانند

(VEDV, 88)

[1] H.Lehmann, *Symbolisme cosmique et monuments réligieux*, Paris, 1953.

بارهنگ[1] (PLANTAIN/plantain)

در چین باستان، بارهنگ، بدون شک، به دلیل تعداد زیاد دانه‌هایش به عنوان نماد باروری ملحوظ می‌شد. دانه‌های آن را برای آبستنی مفید می‌دانستند.

در زبان تمثیلی مذهبی هندی مغز بارهنگ اصطلاحی است که برای نشان‌دادنِ نهایت لطافت به کار می‌رود: بارهنگ به‌خصوص با کوندالینی که در مرکز ریشه خوابیده، مقایسه می‌شود (GRAD).

۱. بارهنگ، گیاهی خودرو و یکساله، با دانه‌های ریز و لعابدار. چرغول هم گفته شده است.

باز (ÉPERVIER/hawk)

باز مانند اغلب پرندگان نوع خود، با چنگالهای خمیده‌اش، نماد

رباخواری، زیاده‌خواهی و سلطه‌طلبی است. از آنجایی که باز ماده از باز نر قویتر و ماهرتر است، به همین جهت نشاندهنده‌ی یک زوجِ زنسالار نیز هست. در عهد قدیم، به دلیل اخلاقیات رایج در آن دوره، نقش یک باز روی پشت‌دست، علامت اشرافیت و برتری بود (قوش را ببینید). باز پرنده‌یی شکاری و مهاجم است، و گاه نشانه‌ی قضیب است.

در چین باستان، باز مسخِ کبوتر چاهی بود، و علامتِ پاییز، فصل شکار و درعین‌حال فصل زندگی دورافتاده و بی‌رفت‌وآمد.

درضمن، باز در ارتباط با لاکپشت بود، چنانچه در جه-جینگ آمده، باز، ساختنِ سدها را برای جلوگیری از طغیان سیلاب به جوئن یاد داد.

در مصر، باز پرنده‌ی هوروس بود، و بنا بر این علامتی خورشیدی بود. باز هم مانند عقاب نماد قدرت خورشید بود. یونانیان و رومیان نیز در باز نشانه‌ی خورشید را می‌دیدند (GRAR, MASR).

بازار (MARCHÉ/market)

بازار در چین باستان، نه فقط محل معامله‌ی تجاری، بلکه محل رقصهای بهاری، جشنهای ازدواج، آیینهایی در ارتباط با بارش باران، حاصلخیزی و اثرات آسمانی نیز بود. این اعتقادات به‌حدی جدّی بود که وقتی می‌خواستند جلوی باریدن باران را بگیرند، ورود زنان را به بازار ممنوع می‌کردند.

بازار محل تلاقی و توازن میانِ یین و یانگ بود، بازار جایگاه صلح بود: خونخواهی و انتقامکشی در بازار قدغن بود (Granet). آیینهای

مکاتب خفیه، نماد بازار را گسترده‌تر می‌کند، و از بازار صلح کامل (د،آی پ،اینگ) سخن می‌گوید که مقصد دریانوردی است، و با شهر صلح، یا با جایگاه صلح همسان می‌شود. در این حالت بازار یک مرحله‌ی معنوی یا رتبه‌یی در نردبامِ سیر و سلوکِ باطنی است (GRAR, GRAD).

بازو (BRAS/arm)

بازو نماد نیرو و قدرت، و اعانت و حمایت است. همچنین بازو وسیله‌ی عدالت است: بازوی عدالت محکوم را به کیفر می‌رساند.

به زعم دیونوسیوس آریوپاگوسی دروغین، شانه‌ها، دستها و بازوان نشانه‌ی نیروی برپاکردن، اثرکردن و عمل کردن است (PSEO 239). در هیروگلیف مصری، بازو نماد کلیِ فعالیت است. برهما، خدای هندو، که سرپرست اثرات ظهور است، با چهار صورت و چهار بازو تصویر می‌شود، تا اثر حضور دایم، و قدرت محضش را نشان دهد؛ همین‌طور، گانشه، با سر فیل، خدای علم است و با چهار بازو نموده می‌شود. شیوای رقصان، با چندین بازو هاله‌دار شده است.

حرکت بازو یکی از حالات مؤثر شاهانه است، و به معنی انگیزه، تعادل، رده‌بندی یا دست عدالت به کار می‌رود. واژه‌ی ایرلندی «لَم» به معنی بازو که در متنهای اساطیری به کار می‌رود، به معنی دست نیز هست. شاه-کشیش نوآدا، که بازویش در جنگ مگ‌توئیرد قطع شده بود، دیگر نمی‌توانست سلطنت کند، و برس غاصب (یکی از فوموری*ها) جانشین او شد، و سلطنتی جابرانه و ظالمانه به راه انداخت. شاهزادگان ایرلند از برس خواستند که سلطنت را واگذار

کند، و نوآدا، پس از اینکه دیانسخت پزشک بازویی مصنوعی از نقره (فلز شاهانه) برایش ساخت، به تخت سلطنت بازگشت. یک نقش برجسته‌ی ایرلندی متعلق به عصر مسیحی، نوآدا را نشان می‌دهد که بازوی قطع‌شده‌ی خود را با دست سالم خود گرفته است. بخشی از این طرح اسطوره‌یی در افسانه‌ی برتانیایی در باب ملار قدیس (باملوئید) در برتانیای علیا دیده می‌شود (OGAC, 13, 286-289, 16, 233-234; CELT, 6, 425).

بامباراها بازو و به‌خصوص ساعد با دستهای باز را به عنوان امتداد روح، اما آرنج را چشمه‌ی عمل و جوهر الهی می‌دانند. در حرکات ابتدایی که طی آن انسان غذا را به دهان خود می‌گذارد، ساعد حد وسط بین آرنج و دهان، نماد نقش روح، و واسط است بین خدا و انسان. از اینجا اهمیت نمادین ذراع مشخص می‌شود که فاصله‌ی انسان تا خدا را اندازه می‌گیرد. ذراع بامبارا بیست‌ودو انگشت است، این عدد، عددی است که با کل دسته‌بندی خلقت مرتبط است، و بنا بر این نشانه‌ی جهان است. همچنین بامبارا می‌گویند که ذراع بزرگترین فاصله‌ی جهان است. این فاصله که انسان را از خالقش دور می‌کند، از این جهت با بازو، یعنی با روح انجام می‌شود چون بازو به عنوان مقیاس اندازه‌گیری همان عدد خلقت را دارد (بیست‌ودو* را ببینید). یک ضرب‌المثل بامبارا می‌گوید دهان هرگز به پشت آرنج نمی‌رسد که در بیان برتری خداوند متعال است (ZAHB). همین نمادگرایی را در میان بامباراها وقتی بازوان را در پشت سر می‌گیرند، به معنی تسلیم انسان در مقابل مشیت خداوندی، بازمی‌بینیم.

در آیین مسیحی، برافراشتنِ بازوان، به معنی استغاثه برای رحمت الهی و گشودن روح به سوی الطاف خداوندی است. آندره ویرل، کاهنِ مصری و معنی اصلی این حرکت را چنین توصیف می‌کند: بازوان برافراشته نشانه‌ی مرحله‌یی منفعل و پذیرنده است. این عمل جسمانی است که جا را برای مشارکت روحی بازمی‌گذارد. بازوان بازشده روی سر فرعون، همان شاخهای جدا از هم بر سر حیوان مقدس است. در هر دو مورد، باز بودن دو بازو و دو شاخ به معنی پذیرفتن نیروهای کیهانی است: آسمان انسان با آسمان جهان اشتراک دارد (VIRI 133).

بدیهی است وقتی افرادی در جنگ شکست می‌خورند، یا بزهکارانی دستگیر می‌شوند، دستها را بالا می‌برند، به علامت احتیاط در مقابل فاتح، تا دشمن اسلحه‌ی پنهان را به روی آنها نگشاید. اما در عمق به معنی تسلیم است و تقاضای عدالت یا رحمت: مغلوب خود را تسلیم فاتح می‌کند. او از دفاع صرفنظر می‌کند. این حرکت حتا به معنی استرداد و واگذاری است. آن کسی که دستها را بالا می‌برد، منفعل است، خود را تسلیم میل برتر از خود کرده است.

بازی (JEU/play)

بازی اساساً نماد مبارزه است، مبارزه با مرگ (بازیهای مراسم سوگواری)، مبارزه با عناصر اولیه (بازیهای مراسم زراعی)، مبارزه با نیروهای دشمن (بازیهای سلحشورانه)، مبارزه با خود (برعلیه ترس، ضعفها، تردیدها و غیره). حتا هنگامی که بازی فقط جنبه‌ی تفریح

و سرگرمی دارد، فریاد پیروزی را- حداقل از طرف برنده- به دنبال دارد. بازی، این نبرد، متکی بر بخت و اقبال، بر چیزی دروغی و موهوم یا سرسام‌آور است؛ بازی به خودی خود یک جهان است که در آن بختکی، یا با خطرکردن می‌توان جای خود را یافت؛ *بازی نه فقط عملی خاص است که به همان عمل خوانده می‌شود، بلکه تمام اشکال، نمادها، یا ابزار لازم برای اجرای این عمل است، و یا به عبارت دیگر کارکردِ یک مجموعه‌ی پیچیده است* (CAIJ, 9). بازی همچون زندگی واقعی است، اما در چارچوبی که از ابتدا تعیین شده، و در ارتباط با مفاهیم تمامیت، قانون و آزادی است. ترکیبات گوناگونِ بازی، شامل همان الگوهای زندگی واقعی، شخصی و اجتماعی است. بازی تمایل دارد که قاعده‌ی خاصی را به جای هرج‌ومرج در روابط بگذارد، و از مرحله‌ی طبیعی به مرحله‌ی فرهنگی، یا از مرحله خودجوش به مرحله‌ی عمدی و ارادی برسد. با اینهمه، بازی در عین رعایت قواعد، عمیقترین خودجوشی، یا شخصی‌ترین عکس‌العمل را در مقابل موانع بیرونی اجازه می‌دهد.

خاستگاه بازی، مانند هر فعالیت بشری دیگر، وابسته به قداست است، از کفرآمیزترین بازیها، تا خودجوشترین آنها، حتا بازیهایی که از هر گونه غایتِ آگاهانه بری هستند، از این خاستگاه مشتق شده‌اند. *مثلاً در میان یونانیان و رومیان، طی جشنهای مذهبی که متناوباً برگزار می‌شد، آزمونهای گوناگون انجام می‌گرفت، و از یک طرف ورزشکاران و بندبازان، و از طرف دیگر موسیقیدانان و خطیبان مسابقه می‌دادند* (DEVD, 254). هر شهری در هنگام برگزاری جشنها، بازیهای خاص خود را داشت، شهرهای هم‌پیمان،

بازیهای مشترک برگزار می‌کردند. و در این حالت، بازیها مانند یک آیین رخ می‌نمود، و به شیوه‌ی یک نماد ملحوظ می‌شد و مورد تأکید قرار می‌گرفت، یکپارچگی گروهها، که تضاد درونی آنها بیرونی شده بود، به‌شدت در رقابتهایی که در بازی و نمایش و غیره داشتند، باطل می‌شد.

بازیهای بزرگ اجتماعی، اهمیت اجتماعی- روانی قابل‌ملاحظه‌یی داشتند، *در پیرامونِ آنها مفاهیمِ شهری و احساسات ملی متبلور می‌شد؛ بازیها برای ساکنان همان شهر، برای کودکان همان نژاد... پیوندی بود که به آنها منافع مشترکشان، و اشتراک اصلی‌شان را یادآوری می‌کرد. آنها حوادث و عوارض زندگی خصوصی خود را در زندگی عمومی و اجتماعی‌شان تجربه می‌کردند: و این امر همگان را به این تفکر وامی‌داشت که آموزش جسم باید جوانان را به روی سکوی مسابقه بکشاند، و از سوی دیگر به اعضای پراکنده‌ی یک خانواده‌ی بزرگ، یا یک قبیله فرصت می‌داد تا یکدیگر را در هیجان ناشی از یک آرمان، که آنها را از بربرها متمایز می‌کرد، باز شناسند. به برکت این آرمان بود که از طریق جشنها خصومت و نفرت میان شهرها به سکوت می‌انجامید* (DEVD, 257).

در طول بازی، دیگر از جنگ، اعدام، و مصادره‌ی اموال خبری نبود: بازی یک آتش‌بس کلی بود.

بازیها عموماً وقف خدایان حامی شهرها، ممالک متحده و متفقین بود؛ بازیهای اولمپیک (اولومپوسی) وقف زئوس خدای خدایان؛ بازیهای پوتیایی (پیتیک) وقف آپولون، و بازیهای ایستموسی وقف پوسیدون بود. تنها زنی که در بازیهای یونانی

اولمپیک پذیرفته شده بود، خدایبانو دمتر بود، که برای او جایگاهی افتخاری در نظر گرفته شده بود. این افتخار که به خدایبانوی حاصلخیزی داده شده بود، از آنرو بود که این بازیها چون نماد مبارزه میان نیروهای زندگی و مرگ بود، و نماد رشد دانه که بلند می‌شود و می‌میرد، دو طرف برنده و بازنده، به‌ترتیبی نشانه‌ی کشمکش کیهانی و زیستی بودند، و سرپرستیِ خدایبانو دمتر، چرخه‌ی جاودانِ موعد خرمن را نشان می‌داد.

در ایرلند، بازی یا *کُلِس*، برنامه‌یی ورزشی و درعین‌حال رزمی بود. قهرمان قادر به انجام بازی بود که می‌توانست رقیب خود را غافلگیر، حیران یا شگفت‌زده کند. هرچه تعداد بازیهایی که این قهرمان در آن شرکت می‌کرد، بیشتر بود، آوازه‌ی شهرتش بیشتر می‌شد. به این جهت، کوچولن در چندین بازی مختلف تمرین می‌کرد: پرش از تلّ آهن و چدن، گلوله‌پرانی، نیزه‌پرانی، و غیره. این قهرمان اغلب حمله می‌کرد و به‌ندرت دفاع می‌کرد؛ درضمن، کوچولن می‌توانست ریش رقیب را با یک ضربه‌ی شمشیر بتراشد، بدون کوچکترین خراش، یا علف زیر پایش را ببرد، بدون اینکه طرف قبل از سقوط بر زمین متوجه شود. تمامی این دوره‌های قهرمانی، در مدت آموزش سلحشوری توسط دو ملکه‌ی اسکاتلند اسکاتاخ و آئویفه به او آموخته شد. آئویفه حتا برای او پسری آورد، و به او بازی‌یی را آموخت، که او تنها کسی بود که آن را می‌دانست. نام این بازی *گائه بولگا* یا «زوبین و کیسه» بود، و در دو یا سه موقعیت مشکل در مقابل رقیب باعث برتری او شده بود. به این ترتیب، بازیهای رزمیِ سلتی نماد قدرتهای فردی بودند، و بالاترین

درجه‌ی نبرد یک‌تنه؛ قشون‌کشی سربازان به شیوه‌های رومی، هیچ تأثیری در مفهومِ سلتی رزم‌آوری نداشته است. بازیهای سلتی، آزمونی برای ورود به مذهب باطنی‌شان بود (REVC, 29: 109-152).

ژرمنها از بازیها به عنوان وسیله‌یی برای پیشگویی استفاده می‌کردند، به‌خصوص قبل از جنگ، استخاره از خدایان به این ترتیب بود که خدایان به بازیِ تخته‌نرد می‌نشستند.

برخی از بازیها، و وسایل بازی که سرشار از نمادهای مختلف بودند، امروزه از دست شده است. از جمله *دیرک مسابقه بستگی به اسطوره‌هایی در مورد فتح آسمان داشت، فوتبال به خاطر دعوا بر سر قرص خورشید در میان دو عشیره‌ی مخاصم درمی‌گرفت. بعضی انواع طناب‌بازی برای افزودن اعتبار یک فصل یا یک گروه اجتماعی بود. گوزن بالدار در خاوردور، نشانه‌ی روح صاحب گوزن بود، که روی زمین باقی مانده بود، اما به طرزی جادویی (درواقع به وسیله‌ی طناب) با بندهای نازک کاغذی در گردباد رها شده بود. در کُره، گوزن بالدار همان کاربرد بز کفاره‌ی گناه را داشت، و برای دور کردنِ نکبت از یک امت گناهکار بود ... بازی اکردوکر، در کره شبیه به هزاردالان ساخته می‌شد، و بازیگر ابتدا در آن هزاردالان سرگردان می‌شد* (CAIJ, 127). مفهوم حقیقیِ این بازیها و وسایل آنها دیگر امروزه وجود ندارند، حالت تقدس آنها حذف شده، و نقش روانشناختی و اجتماعی مهمی به آنها داده شده، و ازجمله‌ی نمادهای ورزشی و آموزشی محسوب شده است.

در آفریقای شمالی، بازیهایی در مراسم سوگواری، آیینی و پهلوانی برگزار می‌شود. این بازیها پس از مراسم تناول‌القربان و یا

تشییع جنازه صورت می‌گیرد. این بازیها اغلب شدید، افراطی، خشن، سریع و مخاطره‌آمیز هستند، و اغلب به خروج ناگهانی و انفجار نیروها بعد از مدتی مراقبه و تمرکز منتهی می‌شود. این بازیها نشانه‌ی پایان یک زمان مقدس و بازگشت به زمان معمولی است. چون فضای آیینی یا مقدس این مراسم بسیار خسته‌کننده است، هدف این بازیها متفرق‌کردنِ این فضای خستگی‌آور، و حرکت در جهت مخالف آنها و در نتیجه بازساختن مسیر عادی چیزها است. به عقیده‌ی ژان سرویه، این بازیها باعث می‌شود *فضای مقدسی که انباشته شده پراکنده گردد ... و زایران بتوانند بدونِ مخاطره به خانه‌های خود بازگردند.*

درضمن، بازیها ارزشی شمارشی دارند. تقابل دو جبهه، درواقع تقابل دو اصل و دو قطب است، و پیروزی یکی از دو جبهه باید فضیلتی مانند بارش باران یا آمرزش مردگان و نیاکان را در برداشته باشد: *جبهه‌های شرق و غرب ... قبیله‌های مخالف از یک روستا ... اصل خشکی و مردانه، یا اصل تری و زنانه، که وصلت آنها دنیا را شکل می‌دهد، چنانچه روح جمادی و روح اثیری انسان را شکل می‌دهد.*

بازیها انواع مختلف دارند، از بازیهای عمومی سرگرم‌کننده تا بازیهای رزمی یا سوارکاری بی‌باکانه. بازیهای رزمی از این دست، ترجیحاً در تغییر فصل صورت می‌گیرد، و به ترتیبی نماد مبارزه‌ی عناصر با یکدیگر، و یا مبارزه‌ی گیاهان با عناصر است: *از تمام این بازیها مفهومِ آگون به دست می‌آید، که نبرد میان دو قدرت قطبی است، و به طرزی جادویی قطبیت گرفته، و به سوی دو جهت شرق*

و غرب از چهار جهت اصلی سمت گرفته، و یکی نشانه‌ی خشکی و دیگری نشانه‌ی تری است. این نبرد، این تأکید بر تضاد دو عنصر اصلی جهان، مایحتاج اولیه‌ی وصلتِ آنها، یعنی باروری جهان بوده است (SERP, 63-67, 196-203).

بازی ممکن است ارزش و حالت یک نذر را به خود بگیرد. حریفان، چابکی و طاقت خود را به مسابقه می‌گذارند، گاهی حتا تا ریختنِ خون پیش می‌روند، زیرا استفاده از زور، و خستگی و عرقریزی و اشک ناشی از آن، در تحمید و تکریمِ نیروهای نامریی است، همان نیروهایی که این بازیها وقفِ آنها هستند، و به این وسیله باعث آرام‌گرفتن، فرودآمدن، و سازگاری آنها می‌شوند. بازیها اغلب به ترتیبی آگاهانه یا ناآگاهانه، به صورت گفت‌وگوی انسان با نامریی شکل می‌گیرد. مثلاً عروسک‌بازی در میان بربرها با آیینهای باروری پیوند دارد، و تنها آیینی است که کودکان می‌توانند آن را به جای آورند. این شیوه‌ی خاص کودکان، که تقلید زندگی بزرگسالان است، با آیینهای بزرگ مقدس ارتباط دارد، و باعث می‌شود که بعدها آیینهای مذهبی خود را بهتر بشناسند (SERM, 95).

تحلیل روانشناختی بازی را به عنوانِ انتقال نیروی روانی می‌شناسد، چه بازی بین دو بازیکن باشد، چه در رابطه‌ی با اشیاء (عروسک، راه‌آهن و غیره). بازی به‌شدت تخیل را فعال می‌کند و انگیزه را قوی می‌کند. حتا اگر قصد و هدف بازی در نظر گرفته نشود، بلکه به نفس بازی توجه شود، چنانچه در فوق اشاره شد، مفاهیم و نتایج عمیقی به دست خواهد آمد. *بازی کردن با چیزی، به معنی واگذار کردنِ خود به آن چیز است؛ بازیکن به نحوی*

لیبیدوی خاص خود را در آن چیزی که با آن بازی می‌کند، سرمایه‌گذاری می‌کند. در نتیجه، بازی عملی جادویی می‌شود، که زندگی را فعال می‌کند... بازی مانند بستن پلی میان تخیل و واقعیت است، و تحت تأثیر جادوی لیبیدوی خاص آن است: به این ترتیب، بازی کردن یک آیین تشرف است و راهی است برای قبول موضوع واقعی. به همین دلیل است که بازی انسانهای اولیه (کودکان) به این سهولت به طرف امر جدی (و گاهی به طرف درام) می‌چرخد (ADLJ, 102-103). برخلاف بازی که به نبرد تغییر شکل می‌دهد، جنگ واقعی ادای بازی را درمی‌آورد. مثلاً در میان قبایلِ سیلان، پس از شکار یک حیوان وحشی، صحنه‌یی از شکار به صورت نمایش اجرا می‌شود. این بازی حالت آیین خروج را دارد، و باعث *تطابق با زندگی روزمره* می‌شود (*ibid.*).

بازی کودکان، و بازی خصوصی بزرگسالان، که ما انواع مختلف چینی، هندی، مصری، یونانی، رومی و غیره‌ی آن را می‌شناسیم، در عمقِ خود و به شیوه‌ی خود نسخه‌ی بدلِ بازیهای بزرگ عمومی هستند. بیهودگی، و رایگان‌بودنِ ظاهریِ آنها، نباید نمادگراییِ آموزشی بنیانی آنها را پنهان کند: بازیها روح ارتباطات بشری و مربیان تأثیرگذاری هستند.

گروس به‌خصوص بازی کودکان را *عملی شخصی برای پیشرفتی غیرارادی* نامیده است، آن را آماده‌سازیِ غریزی و ناآگاه برای فعالیتهای جدیِ آینده‌ی آنها دانسته است. هنگام بازی، کودک نه تنها به ارتباط با جهان درونی خود، بلکه به ارتباط با افراد و واقعاتِ جهان بیرون از خود نیز فکر می‌کند (ADLJ, 103).

لیبیدوی خاص خود را در آن چیزی که با آن بازی می‌کند، سرمایه‌گذاری می‌کند. در نتیجه، بازی عملی جادویی می‌شود، که زندگی را فعال می‌کند... بازی مانند بستن پلی میان تخیل و واقعیت است، و تحت تأثیر جادوی لیبیدوی خاص آن است: به این ترتیب، بازی کردن یک آیین تشرف است و راهی است برای قبول موضوع واقعی. به همین دلیل است که بازی انسانهای اولیه (کودکان) به این سهولت به طرف امر جدی (و گاهی به طرف درام) می‌چرخد (ADLJ, 102-103). برخلاف بازی که به نبرد تغییر شکل می‌دهد، جنگ واقعی ادای بازی را درمی‌آورد. مثلاً در میان قبایلِ سیلان، پس از شکار یک حیوان وحشی، صحنه‌یی از شکار به صورت نمایش اجرا می‌شود. این بازی حالت آیین خروج را دارد، و باعث *تطابق با زندگی روزمره* می‌شود (*ibid.*).

بازی کودکان، و بازی خصوصی بزرگسالان، که ما انواع مختلف چینی، هندی، مصری، یونانی، رومی و غیره‌ی آن را می‌شناسیم، در عمقِ خود و به شیوه‌ی خود نسخه‌ی بدلِ بازیهای بزرگ عمومی هستند. بیهودگی، و رایگان‌بودنِ ظاهریِ آنها، نباید نمادگراییِ آموزشی بنیانی آنها را پنهان کند: بازیها روح ارتباطات بشری و مربیان تأثیرگذاری هستند.

گروس به‌خصوص بازی کودکان را *عملی شخصی برای پیشرفتی غیرارادی* نامیده است، آن را آماده‌سازیِ غریزی و ناآگاه برای فعالیتهای جدیِ آینده‌ی آنها دانسته است. هنگام بازی، کودک نه تنها به ارتباط با جهان درونی خود، بلکه به ارتباط با افراد و واقعاتِ جهان بیرون از خود نیز فکر می‌کند (ADLJ, 103).

شیوه‌ی تئاتردرمانی که مورنو مبدعِ آن است، از خاصیتِ شکل‌دهنده و آموزنده، و حتا روان‌درمانگر بازیها و مجموعه‌ی نمادهای آن استفاده می‌کند.

نقطه‌ی شروع در شیوه‌ی تئاتردرمانی غیرقابل احتساب است. در بروز کاملاً خودجوشِ آن فرد عمق وجود خود را نشان می‌دهد. درواقع هیچ قید و مراقبتی، نمی‌تواند این خودجوشی را مهار کند، حتا گاهی به شکل همان قید و مراقبت خود را بروز می‌دهد، و گاهی به شکل شکست و سرخوردگی غیرقابل‌اجتناب، و یا عکس‌العمل در مقابل این قید و مراقبت، با استفاده از زبانی پر از نمادهای ضمنی. اما بیشتر پرده‌های نمایش این زندگی خودجوش به مشاهده و امعان نظر منتهی می‌شود. وقتی از شخص در مورد موضوعی سؤال می‌شود، او خود را مجبور می‌سازد تا گذشته را تشریح کند و کاملاً در موقعیت زنده و فعلی‌اش فرونمی‌رود، و خودجوشی عمیقش نمی‌تواند بروز کند. حال برعکس تصور کنیم که او از طریقِ نمایش زندگی، موقعیتی ساختگی را بپذیرد و خود را در آن شریک بداند. این امر دیگر برای او بازسازیِ یک صحنه از گذشته نیست، زیرا کاویدن خاطرات، ترس از اعترافات ضمنی یا خودداری از افشای ثلث یک واقعه، می‌تواند بیان آزاد خودجوشی را مختل کند. برعکس، او صحنه‌یی خیالی را زندگی می‌کند، که این صحنه ممکن است واقعاً داستانِ زندگی خود او باشد، اما می‌تواند لزوماً داستانِ خود او نباشد، به این ترتیب شخص در کمال آزادی، بدون هرگونه قید و پایبندی به بیان موضوع می‌پردازد و در مقابلِ آن واکنش نشان می‌دهد. شخص با یک نفر همبازی یا چندین

همبازی می‌تواند بازی را شروع کند، و خود را کاملاً داخل بازی حس کند، و تماشاگران را به همکاری در بازی وادارد و آنها را داخل بازی بکشاند. تا حالا او از بازیهای عمومی و خیابانی احتراز می‌کرده، اما که این یکی از دامهای تئاتردرمانی است و نمایش یک عاطفه‌ی واقعی، گاهی مهیج است، که جلوی چشمان شخص اتفاق می‌افتد. او شدت‌گرفتنِ اضطراب، بیرون‌ریختنِ ناگهانی خشونتی که مدتهای مدید پنهان نگاه داشته شده بود، به‌هم‌تافتنِ فضایی مغشوش، انفجار درگیریها، برملاشدنِ مخفیگاهی که برای گریز از مشکلات می‌شناخته را متمرکز در این نمایش می‌بیند، نمایش روی کوره‌یی که به‌تدریج و بدونِ رقت شعله‌ور می‌شود، جریان می‌یابد و دیگر نمی‌توان از آن گریخت یا پنهان شد. آنگاه خود را رها می‌کند و از قید و بندهای پنهانی خود را جدا می‌کند، از قیدو بندهایی که استبداد ظلمانی خود را بر غالب واکنشهای یک موجود تحمیل می‌کند. جوابها ردوبدل می‌شوند، مثل تیرهایی که از زوایای مختلف خالی می‌شوند، و تحت وجوه مختلف و عمقهای مختلف به هدف خود می‌رسند؛ شاید سکوتها، ادای صورت و دست، طرز تفکری که باعث وضعیتی نامعمول می‌شود، باعث اند که واقعیت در مرحله‌یی فعال ظاهر شود. وسایل دفاعی معموله و یا تصورات شخص به جنبش درمی‌آیند تا وقتی از پا درافتند، و جای خود را به خودجوشی واقعی بدهند. این خودجوشی ناگهان کشف می‌شود و ممکن است تا حد حیرت‌انگیزی پیش برود. این امر در حیطه‌ی روانکاو یا روانشناس است که حد خودشناسی را برای فلان فرد، در فلان زمان تعیین کند، و بسنجد که آیا او قادر به پذیرفتن یا

تحمل‌کردنِ این واقعیت هست یا نه. این بازی، برای بیشترین حد تأثیرگذاری باید تمامی وجود شخص را به کار گیرد، و تمامی راههای ارتباطی را بگشاید. بدین ترتیب، خلاقیت و نیروی عظیمی را در شخص آزاد می‌کند، که دایماً تصحیح می‌شود و او را آماده‌ی آینده می‌کند. این یک نماد زنده است.

باید چشمه‌های خودجوشی از کسی که تئاتردرمانی را بازی می‌کند بیرون بجوشد، و درعین‌حال، اینکه از خودش بیرون نمانده، با تمام نقشهایی که زندگی از او توقع کرده است، کنار بیآید. به جای اینکه گذشته برای او تعیین تکلیف کند، او تغییر جا و زمان می‌دهد، و خلاقیت خاصش ضریب بالایی برای درشت‌کردن تصاویر دارد. اگر تطابق یکی از رازهای مراودات اجتماعی باشد، می‌توان فهمید، که تئاتردرمانی تا کجا می‌تواند در زندگی داخلی یک فرد وارد شود و آن را آسانتر و درخشانتر کند. تئاتردرمانی، چون ترکیبی از نمادهای اجتماعی و مؤثر است که به طور خودجوش به کار می‌افتد. تئاتردرمانی به ایجاد توازن و تسهیل زندگی شخص گرایش دارد و همچنین به گذر از بازی به زندگی واقعی، از طریق بیرون‌ریختنِ درون، و حل‌کردنِ عقده‌هایی که با پنهان‌کردن، کشمکشِ درونی را گسترش می‌دهد، و با تفوق بر آنها باعث پذیرش، تطابق و پیشرفت می‌شود.

علوم باطنی، در برخی از بازیها مفاهیمی عرفانی یافته است،[۲] ازجمله ثورا*، طاس، قاپ‌بازی، دومینو، شطرنج*، بیلبوکه[۱]، غازبازی و غیره. ثورا از نظر نمادین غنی‌تر از همه‌ی آنها است، به همین جهت در این کتاب مدخلی به آن اختصاص یافته، و ۲۲ رمز کبیر

آن نیز هر یک مدخلی خاص خود را دارند. امـا در مـورد طـاس، در شش سطح این مکعب کوچک شش نماد اصلـی جهـان وجـود دارد: جماد، نبات، حیوان، بشر، روان و ملکوت. شش سطح مکعـب طـاس را می‌توان به شکل صلیب از تاه باز کرد. سطوح افقی دربرگـیرنده‌ی حیوان، روان و بشر است، و سـطوح عمـودی شـامل، ملکـوت، روان، نبات و جماد است (BOUM, 163).[۳]

بازیها، بنا بر نیازهای یک دوره، وجوه مختلفی را عرضه می‌کنند. بازی فقط فرصتی برای تفریح و سرگرمی نیست، بلکه ممکـن اسـت در ارتباط بـا علـوم بـاطنی، تعلیـم و تعلـم، ادا و اطـوار، و رقـابت و مسابقه باشد. بازیهـا ضـرورت زندگـی را الهـام می‌کننـد و امکانـات تطابق اجتماعی را گسترش می‌دهند. در این سـالهای پایـانی قـرن، اسباب‌بازیهای برقی، پیشزمینه‌یی برای زایـش شـکل جدیـد هـوش شده‌اند. مهارت این شکل جدید هوش بیشتر در فهم روند تکنولوژی است تا در فهمِ ظرافتی کلامی. بازیهای رایـج در هـر دوره نشـانه‌ی نقاط اصلی توجه در آن دوره است: مثلاً مونوپولـی (انحصـار)، بـازی تجارت و بورس و مَسترمایند (فکر بکر) و یا مکعب روبیـک و غـیره، همگی زمانه‌ی خـود را منعکـس می‌کننـد و نمایـانگر دوره‌ی بـرق، بی‌سیم، ریاضیات، مکانیک، آدم مصنوعی و غیره هستند.

۱. گلوله‌ی سوراخداری که با نخی به پایه‌یی نوکدار وصـل اسـت و در بـالا انداختـن بـاید روی نوک فرود آید.

۲. بازی با مهره روی جدولی که نُه خانه به نُـه خانه تصویر غازی در آن است.

۳. در مورد شطرنج، غازبازی و اکردوکر رجوع کنید به:
Le Symbolisme des Jeux, édition Atlantis, n° 220, 1964.

باستانی (ANCIEN/ancient)

وقتی شیئی یا شخصی، باستانی، نیاکانی یا عتیق خوانده می‌شود حالتی مقدس می‌یابد. «باستانی» بودن نشانه‌ی نوعی ارتباط با نیروهای حفظ‌کننده‌ی آنجهانی نیز هست. این واقعیت که موجودی در مقابل فرسایش زمان، مقاومت کرده به صورت پایداری، صحت و حقیقت دیده می‌شود. بدین ترتیب، به اعماق رازآمیز آنچه که سرچشمه‌ی وجود است متصل می‌شود و در آن در مقیاسی پیشرفته مشارکت می‌کند. در چشم برخی محققان به شیوه‌ی خلاف متعارف اما به حد کافی دقیق، باستانی بودن گویای کودکی، یعنی اولین سن بشریت است. مانند اولین دوره‌ی زندگی یک فرد، سرچشمه‌ی رودخانه‌ی زندگی است و بدین ترتیب، اعتبار بهشت گمشده را متلون می‌کند.

از نظر نمادگرایی «باستانی» به چیزی اطلاق نمی‌شود که حذف شده باشد، بل به چیزی اطلاق می‌شود که مقاومت کرده، ممتد بوده و در ابدیت سهیم شده است. آنچه «باستانی» است بر روان اثر می‌گذارد چون یک عامل ثابت، چون حضوری از آن جهان. «باستانی» بودن برخلافِ «کهنه» بودن است. زیرا از نظر ذهنی چیزی کهنه، چیزی تمام‌شدنی، شکننده و ناپایدار را به ذهن متبادر می‌کند.

باسیلیکوس[1] (BASILIC/basilisk)

باسیلیکوس خزنده‌ی افسانه‌یی که با یک نگاه یا یک نفس کسی را که نزدیک می‌شود به دیدن یا نگاه اول می‌کشد. از تخم خروسی

پیر، هفت تا چهارده ساله، به دنیا می‌آید، تخمی گرد که در فضله و پهن حیوانات گذاشته شده و وزغ یا قورباغه‌یی بر تخم می‌خوابد. باسیلیکوس را به شکل خروسی با دم اژدها، یا ماری با بالهای خروس تصویر می‌کنند. تمام نمادگرایی آن از این اسطوره ناشی است.

باسیلیکوس نشانگر قدرت شاهانه است، و کسانی که رعایتش را نمی‌کنند به صاعقه می‌زند. نشانگر زنی فاجره است که کسانی که او را اول به جا نمی‌آورند و در نتیجه نمی‌توانند از او اجتناب کنند، ضایع می‌کند؛ نشانگر خطرات مرگبار هستی است که نتوانسته‌اند در زمان مناسب ملتفت شوند، خطراتی که فقط فرشتگان الهی ممکن است مانع آنها شوند:

زیرا که فرشتگان
تو را بر دستهای خود برخواهند داشت
مبادا پای خود را به سنگ بزنی
بر شیر و افعی (باسیلیکوس) پای خواهی نهاد
شیربچه و اژدها را پایمال خواهی کرد

(*مزامیر*، ۱۳-۱۲:۹۱)

در اسطوره اضافه شده که تسلط یافتن بر باسیلیکوس بسیار مشکل بود و تنها راه فایق آمدن بر باسیلیکوس آن بود که آینه‌یی در مقابل آن بگیرند. پس نگاه وحشتناکش که قدرتی مرگزا در خود داشت، منعکس می‌شد و به خودش برمی‌گشت و می‌کشتش؛ یا بخار مسمومی که متصاعد می‌کرد و مرگی را که می‌خواست

بفرستد به خودش بازمی‌گرداند.

باسیلیکوس شبیه به گورگونهـا اسـت، کـه تنهـا یـک نگاهشـان شخص را به ترس و مرگ می‌انداخت. سر مدوسا روی سپر آتنا تمام دشمنان این خدایبانو را نابود می‌کرد.

در قرون وسطا رایج بود که مسیح چهار حیوان مذکور در مزامیر را شکست داده است. از جمله‌ی آنها باسیلیکوس (افعی) بوده است.

اما آیا همیشه تصور مرگ نیست کـه بـا آذرخـش ناگهـانی داس خود که شبیه به برق نگاه است، کسی که او را اول ندیده باشـد، بـه وسیله‌ی روشنایی و یـا چنانچـه کتـاب مقـدس می‌گویـد از طریـق گذاشـتنش در دسـتهای فرشـتگان آمـاده می‌کنـد، و سپـس از پـا درمی‌افکند.

و بـالاخره آیـا در تحلیـل روانکاوانـه باسـیلیکوس تصویـری از ناخودآگاه نیست که برای کسی که به او بی‌اعتنایی می‌کند ترسناک است و بـرای کسـی کـه او را شناسـایی نمی‌کنـد تسـلط‌جو اسـت، تاحدی که شخصیت او را متلاشی می‌کند و او را می‌کشد؟ بـاید آن را رعایت کرد و ارزشهایش را پذیرفت تا قربانی آن نشد.

۱. مدخلِ Basilic به معنیِ «ریحان» تفکیک شد، و زیر مدخلِ «ریحان» خواهد آمد.

باشلق (CAPUCHON/cowl)

باشلق، بالاپوش کلاهدار (به لاتین *کوکولوس*، که واژه‌یی از اصـل سلتی است) میـان غالیایی‌هـا رواج داشـته و بسـیاری از شـخصیتها (حتا اساطیری، از جمله گنیوس کوکولاتـوس) آن را می‌پوشـیده‌اند. خـدای ایرلنـدی داگـدا باشـلقی داشـت کـه به‌شـدت شـبیه بـه

تارن‌کاپه‌ی زیگفرید، در حماسه‌ی *نیبلونگن*، یا به عبارت دیگر بالاپوش «نامریی شدن» بود. بنا بر حکایات *مستی اولات‌ها*، داگدا که کسی او را نمی‌دید، هفت باشلق یکی روی دیگری می‌پوشید. او هنگام جنگ با باشلق سر خود را می‌پوشاند.

باشلق‌پوشان در میان خدایان، قهرمانان، نابغگان، شیاطین و جادوگران بسیار است. پارسیفال مسلح به دو بز نر، کلاه نوکدار کابیروس‌ها را می‌پوشید.

برای ک. گ. یونگ باشلق نماد بالاترین فلک و نماد عالم ملکوت است، همانطور که ناقوس، گنبد و جمجمه نماد عالم ملکوت هستند. پوشاندن سر به معنی نامریی شدن است و حتا به معنی ناپدید شدن و مردن. در مراسم تحلیف عرفا اغلب سر خود را با حجاب یا کلاه نوکدار می‌پوشاندند. در میان ناندی‌ها آفریقای شرقی، تازه‌ختنه‌شدگان در حین آیین تحلیف می‌باید مسیر دایره‌یِ طولانی را طی کنند. آنها برای این راهپیمایی کلاههای بزرگ، مخروطی که از گیاههای بلند ساخته شده بود و تمام سر را می‌پوشاند بر سر می‌کردند.

بعضی از مفسران باشلق را هم مانند کلاه بوقی نوعی نماد آلت رجولیت می‌دانند.

باغ (JARDIN/garden)

باغ نماد بهشت زمینی، مرکز کیهان، بهشت آسمانی، و نشانه‌ی آن مرحله‌یی از مراحل معنوی است که با طبقات بهشت ارتباط دارد.

بهشت زمینی در *سفر آفرینش* باغی بوده که حضرت آدم در آن

کشت می‌کرده، و مرتبط است با استیلای نباتات و اولویتِ آنها در شروع یک دوره، و در پایان این دوره است که اورشلیم آسمانی شهری خواهد شد. در رم باستان، باغ یادآور بهشت گمشده است. می‌توان گفت که در روزگار ما همچنان انعکاس و جوهر جهان، باغهای ایرانی و ژاپنی هستند. باغهای خاوردور دنیایی کوچک است، و در ضمن، طبیعت مرمت‌شده است و بازگرداندنِ طبیعت به صورت اولیه‌ی آن، باغ دعوت آدمی است به مرمت طبیعت اولیه‌ی وجود. شاعر چینی هی ج'آنگ می‌گوید: *چه فرحی دارد گشتن در باغ، و من گویی در پیرامون بی‌نهایت است که می‌گردم...* آسیای شرقی نیز با باغ بهشتی آشنا است: جوئن-لوئن، مرکز دنیا است و در آسمان قرار دارد، جوئن-لوئن با باغی معلق آراسته شده که به نحوی یادآور باغهای معلق بابل است. در این باغ چشمه‌ی جاودانگی می‌جوشد. باغی مدور چون عدن، که دورادورِ مینگ د'آنگ را فراگرفته نیز طبیعتی بهشتی دارد، و در مرکز امپراطوری به شباهت باغ بهشتی جوئن-لوئن احداث می‌شده است.

صحن مساجد و حیاط خانه‌ی مسلمانان نیز با حوض مرکزی‌اش تصویری از باغ بهشت است. ابویعقوب سجستانی می‌گوید: *جنت، آراسته به درختان میوه، گیاهان معطر و آبهای جاری گوارا است... همانا معرفت متعالی، و عطایایی است که از طریق هوش و روح وارد شده و باغ نورانی دراکه در درونِ آدمی است.* اسلام این باغها را طبقات بهشت می‌داند و الله را باغبان آن. یوحنای صلیبی می‌گوید: *زن او را باغبان می‌نامد، چرا که موقف مطلوبی در او یافته. زن وارد این باغ می‌شود تا به خداوند منتقل شود.*

سنتی قبالایی، بهشت را باغی می‌داند که افرادی به آن وارد شده‌اند، و به آن خسارت زده‌اند. در اینجا پَردِس [پردیس]، جای معرفت متعالی است، چهار حرف بی‌صدای این کلمه به چهار رودخانه‌ی عدن و به چهار مرتبه‌ی تفسیرِ عهد عتیق مربوط است. خرابی باغ به معنی قطع گیاهان آن است، و به معنی جداکردنِ گیاهان از اصلشان (STEJ, CORT, GUER, MAST, GUES, BURA).

مصریان هم سلیقه‌ی باغ‌آرایی داشتند، با سطحهای گلکاری‌شده و حوضها. آنها روی دیوارها و زمینهای قصرشان، گلها را نقش می‌کردند. هر گلی مفهومی خاص خود را داشت: مهرگیاه نماد عشق بود، و نیلوفر با گلبرگهای باز نشانه‌ی چرخ خورشید، و ریشه‌اش در آب نشانه‌ی تولد جهان.

جشن عروسی زئوس و هرا در باغ عجایب و اسطوره‌یی هسپریس‌ها برگزار شد، که نماد بارداری و زایش مدام بود. اما برای یونانیان، باغها درواقع حکم تجملات و تزیینات را داشتند، و به جذابیت و افسونِ آن پی نبردند، مگر پس از فتح آسیا توسط اسکندر. رومیان در مورد باغ تا ترکیب انواع هنرها پیش رفتند، از معماری، مجسمه، پله، خزینه، غار، چشمه و فواره، تا افسونِ رنگارنگِ یک گیاه، گیاهی که به قوانین و خواسته‌های انسان تن درمی‌دهد، همه را به هم آمیختند. کوئینتیلینوس می‌گوید: *آیا چیزی زیباتر از باغی آراسته وجود دارد، که از هر سو به آن بنگریم، جز کوچه‌یی مستقیم نبینیم؟* (8:3). به‌خصوص، با رعایتِ قاعده‌ی پنج‌ردیفه در درختکاری و گلکاری، باغ نماد قدرت انسان می‌شود، و همچنین نشانه‌ی قدرت انسان بر طبیعت رام و نیمه‌وحشی. می‌توان

نمادها را به سطحی بالاتر ارتقا داد. باغ که ظاهراً نماد کشت و زرع در مقابل طبیعت وحشی است، در سطحی بالاتر نماد امری فکرشده، در مقابل امری خودجوش است و نماد نظم در مقابل بی‌نظمی، و نماد آگاهی در مقابل ناخودآگاهی.

اما در ایران که باغ معنایی نه فقط دنیایی چون ژاپن، بلکه درضمن، معنایی ماوراءالطبیعه و عرفانی به خود می‌گیرد، عشق باغها مضمون اصلی معنویت در دنیای ایرانی است. از شهیرترین دیوانهای شعر، *گلستان* و *بوستان* اند. مضامین موسیقایی اغلب درباره‌ی باغها هستند. باغ مخزن همیشگی تشبیه و استعاره است. محبوب به سرو، یاسمن، و گل‌سرخ تشبیه می‌شود. چندین شاعر بزرگ وصیت کرده‌اند که در باغی به خاک سپرده شوند. باغ مختصاتی شبیه به واحه و جزیره دارد، از جمله طراوت، سایه و پناهگاه. از فرشهای معروف ایرانی موسوم به درختی سبزیکار است. این فرش به چند ترعه‌ی مستقیم تقسیم می‌شود، که در آن ماهیها به شنا مشغول اند. این ترعه‌ها که به صورت زاویه‌ی قائمه با هم متلاقی می‌شوند، محیط بر مربعی مملو از گلها و بوته‌ها هستند (BODT, 43).

باغهای ساسانی به شکل صلیب، دارای زوایای قائمه بودند، قصر در میان صلیب جای داشت. این طرح، با نظریه‌ی کیهانی مرتبط بود که جهان به چهار قسمت تقسیم می‌شد و چهار رودخانه‌ی بزرگ از میان آن می‌گذشت (بهشت* زمینی). طرح کلی باغهای ایرانی به شکل مستطیل، درضمن، مرتبط با نقشه‌ی شهر در عهد باستان بود.

حوض در باغ حکم آینه را داشت. در *هزار و یک شب*، داستان در کنار حوضی، وسط یک اُرسی روایت می‌شد، کـه چهـار در داشـت و پنج پله به این چهار در متصل می‌شد (LANN, 918).

بعضی حکایات کیهانشناختی، جهان را دارای چهار پهلـو، کـه در وسط کوهی قرار گرفته، تصویر می‌کنند. این فرضیه، در چندین باغ ایرانی و در باغهای مغولی هند محقـق شـده اسـت. باغهـای ایرانـی اغلب با دیوار محصورشده، و نشانه‌ی صفـا و الفتـی محـافظت شـده است. هر باغی از باغهای ایرانی عطر خاص خـود را دارد. نمـادگرایی به عطر گلها نیز وابسته است. عطر یاسمن، عطر شاهان اسـت؛ عطـر گل‌سرخ، عطر محبوبان است؛ عطر یاس سفید، عطر کودکان اسـت؛ نرگس عطر جوانی، نیلوفر آبی (رنگ) عطر ثروت و غیره.

یک نقاش وقتی چیره‌دسـت خوانـده می‌شـد کـه ریزنگـاره‌یی از باغها می‌کشید. و شاهزادگان فرمان می‌دادند درختانی از طلا و نقره ساخته شود که برگها و میوه‌هایش از سنگهای قیمتی باشد.

در قراقروم، مانگوخان (تقریباً ۱۲۵۰ میلادی) درختـی داشـته از نقره، با تنه‌یی چنان عظیم که مردی می‌توانست در آن پنهان شود، و چهار مار زرین که به دور تنه پیچیده بود، و چهـار شـیر سـیمین نشسته بر پای درخت، و از مادیانی سفید شیر می‌ریخت. رقم چهـار چنانکه می‌دانیم نماد قدیمی چهارگوشه‌ی جهان، چهـار رودخانـه و غیره را شامل می‌شود. باغ نشانگر رؤیایی جهانی است کـه فـرد را از دنیای واقعی بیرون می‌برد.

جلال‌الدین رومی در زیبایی گلها علامتی می‌بیند کـه خـاطره‌ی ازل را به روح یادآور می‌شـود. روح در صعـود خـود از تمـام مراحـل

هستی گذر کرده، و گیاه بودنِ خود را تجربه کرده است.

واسطی می‌گوید: *آنکه می‌خواهد جبروت خداوند را ببیند، گلی سرخ را بنگرد... و همانگونه که حقیقت غایی را می‌توان در نگریستن به گلی سرخ شهادت داد، به همان صورت وقتی گلی دلارام، دلی را شاد می‌کند، برای لحظه‌یی خود را به صورت گیاهی حس می‌کنیم. عارف خدا را در باغ می‌بیند و خود را در چمن* (POPP, 1445).

در قرآن مجید حقیقت غایی و سعادت ابدی، به باغ تشبیه شده‌اند (*قرآن* ۱۸:۵۵، و غیره). در عالم آخرت، محلی از برای برگزیدگان ذخیره شده: *ایشان‌اند بهشتیان، جاوید در آن، به پاداشِ آنچه می‌کردند* (*قرآن* ۴۶:۱۴).

صفت و شأنِ آن بهشت که پرهیزگاران را وعده داده‌اند، در آن بهشت جویها است از آبِ نه‌گندا و نه‌حال‌گشته، و جویها از شیر نه‌ترش‌گشته و نه‌طعمِ آن گشته، و جویها از می که آشامندگان را خوش آید، و جویها از عسل پالوده آفریده، و ایشان را است در آن بهشت از همه میوه‌ها، و آمرزش از خداوند ایشان (۴۷:۱۵). چشمه‌ها با کافور و زنجبیل معطر شده‌اند، شاخ و برگها سبزاند و میوه‌ها لذیذ؛ ایشان می‌شناسی و می‌بینی، تازگی ناز و روشنایی شادی (۸۳:۲۴)؛ و می‌گردد بر سر ایشان غلامان ایشان، گویی که ایشان مرواریداند از گرد و آلایش کوشیده (۵۲:۲۴). والدین، زنان و کودکان در آنجا حاضر اند، در کنار حوریان باکره و کامل تفرج می‌کنند.

برگزیدگان، در کنار عرش خداوند اند، رویها است آن روز از

شادی تازه، به خداوند خویش (۲۳-۲۲:۷۵). بهشت باغ است و باغ بهشت.

لویی ماسینیون نمادگرایی عرفانی باغهای ایرانی را توصیف کرده است: *در کنار آینه‌ی آب، باغبان بر سکویی نشسته، و رؤیاهایش را دورادورِ این آینه متمرکز می‌کند. در پیرامون آینه‌ی آب گلهای معطر، سپس درختان، تنگ هم، عظیم، هم‌قدِ دیوار؛ اینجا است که معنی نمادها مشخص می‌شود، هرچه به مرکز باغ نزدیکتر شویم، درختان نازکتر می‌شوند، و کمتر آنها را می‌بینیم، و کمتر میل داریم پیرامون خود را بنگریم. تمام توجه ما با طرف مرکز چرخیده، به طرف آینه، این باغ محصور، غزل غزلها است ... و همچنین نماد ازدواج حکمت ایرانی با خرد تمثیلی درخت است* (MASI, 97).

در تمدن سرخپوستان آمریکایی هم باغ به عنوان الگوی جهان انگاشته می‌شود: *در میان آزتکها، اما، باغ نه فقط هرآنچه در جهان زیبا و ستایش‌انگیز است در خود جمع کرده، ازجمله گلها، چشمه‌ها، کوهها، رودها، و راهها، بلکه درضمن موجودات مدهش، چون غولهای طبیعت را نیز در خود دارد.* در زیر قطعه‌یی بسیار پرمعنا از آلفونسو ریس می‌آید:

در باغهای شاهان آزتک، که در آن نه از سبزیها و نه از میوه‌های سودمند استقبال نمی‌شود، محلی است که در آن موکته‌زوما به همراه همسرانش، بیشه‌یی پهناور، شاخ و برگ و گلها، لانه‌های خرگوش، حوضچه‌های ماهی، صخره‌ها، تپه‌هایی که گوزنها و آهوان در آن می‌چرخیدند، دَه برکه‌ی آب شیرین و شور برای انواع نژاد پرندگان باتلاقی و پرندگان دریایی، غذا برای انواع پرنده، از ماهی، از

کرم یا مگس، از ذرت، یا برای بعضی پرندگان دانه‌های ریز و نرم، خلق می‌کنند. سیصد مرد از این پرندگان مراقبت می‌کنند، و باقی مراقب پرندگان بیمار اند. بعضی از مردان برکه‌ها را تمیز می‌کنند، بعضی دیگر مراقب تخمها هستند، و برخی جوجه‌ها را پس از درآمدن از تخم مراقبت می‌کنند، برخی دیگر دانه به پرندگان می‌دهند، برخی دیگر شپشهای پرهایشان را می‌کشند. برخی پرهایشان را می‌کنند تا پر تازه درآید. مرغان گوشتخوار جایی دورتر بودند، از قوش و شاهین، تا عقاب شاهی زیر سقفی بدون نرده، پناه گرفته بودند. بعد شیرها، و ببرها و گرگها و شغالها و روباهها، مارها و گربه‌های وحشی که دوزخی از صداهای گوناگون ساخته بودند و سیصد مرد دیگر در خدمت آنها بودند. آنجا چیزی از یک موزه‌ی تاریخ طبیعی کم نداشت، حتا ساختمانهایی در آنجا ساخته شده بود که زالها، غولها، کوتوله‌ها، گوژپشتها و ناقص‌الخلقه‌های دیگر را در آنجا نگاه می‌داشتند (اخبار مکزیک).

اما زیباترین باغها، و غنی‌ترین به لحاظ نماد، که به عارفانه‌ترین زبان نگاشته شده، همانا *غزل غزلهای سلیمان* است:

خواهر و عروس من باغی بسته شده است
چشمه‌ی مقفّل و منبع مختوم است
نهالهایت بستان انارها با میوه‌های نفیسه و بان و سنبل است
سنبل و زعفران و نی و دارچینی با انواع درختان کندر
مُرّ و عود با جمیع عطرهای نفیسه
چشمه‌ی باغها و برکه‌ی آب زنده

و نهرهایی که از لبنان جاری است
ای باد شمال، برخیز، و ای باد جنوب، بیآ
بر باغ من بوز تا عطرهایش منتشر شود
محبوب من به باغ خود بیآید و میوه‌ی نفیسه‌ی خود را بخورد
ای خواهر و عروس، من به باغِ خود آمده‌ام
مُرّ خود را با عطرهایم چیدم
شانه‌ی عسل خود را با عسل خویش خوردم
شراب خود را با شیر خویش نوشیدم...
(*غزل غزلهای سلیمان*، ۴:۱۲-۱۶ و ۵:۱)

باغ اغلب در خواب دیده می‌شود، به صورت جلوه‌ی سعادت‌آمیز میلی عاری از تمام اضطرابها. باغ رویش و کشت پدیده‌های زنده و درونی است. در باغ چرخش فصول به وسیله‌ی اشکالی منظم انجام می‌گیرد... زندگی و سرشاری زندگی در باغ به شگفت‌انگیزترین صورتها دیده می‌شود. دیوار باغ نیروهای درونی‌یی را که شکوفه می‌دهند، حفظ می‌کند. اما برای ورود به باغ، فقط می‌توان از دری باریک وارد شد. رؤیابین برای پیداکردنِ این در، اغلب مجبور است دور باغ بگردد. این گردش به دور باغ تصویر تکامل جسمانی درازمدتی است که از طریق غنایی درونی به دست آمده است... این باغ ممکن است تمثیل خود شخص باشد، وقتی در وسط آن درختی یا چشمه‌یی وجود دارد... باغ برای برخی افراد، بخش جنسی جسم زنانه است، اما در ورای این تمثیل از باغ کوچک، بهشتی، یا سرودهای مذهبی تمثیلیِ دیگر نیز هست... معنایی عمیقتر از یک

بافته (LACS/snare)

(درهمبافته را ببینید)

بافندگی (TISSAGE/weaving)

در سنت اسلامی، پیشه‌ی بافندگی، نماد بافت و حرکت جهان است. در آفریقای شمالی در حقیرانه‌ترین کلبه‌های کوهستانی، خانم خانه به شغل بافندگی مشغول است: دو میله‌ی افقی و عمودی چوبی که تار و پود به آن متصل است؛ یک داربست ساده... میله‌ی بالایی نماد آسمان و میله‌ی پایینی نماد زمین است. این چهار قطعه چوب نماد کل کائنات است.

حرفه‌ی بافندگی یک عمل خلاق و زاینده است. وقتی بافتنی تمام می‌شود، بافنده نخی را که بافتنی به آن وصل است، می‌بُرد و همراه این عمل صلواتی ختم می‌کند، به همان گونه که قابله بندنافِ یک نوزاد را می‌بُرد. همه چیز بدان صورت اتفاق می‌افتد که گویی بافتن، کالبد انسان را به زبانی ساده بازگو می‌کند.

ژان سرویه، که به نحو شایسته‌یی این نماد را تشریح کرده است، در آن شباهتهای دیگری می‌یابد: *پیشه‌ی بافندگی از شرق می‌آید، وسیله‌ی رایج موج دایمی مهاجران از آسیا به مدیترانه بوده، آیا این نکته دربرگیرنده‌ی پیامی است از اولین رمزِ شناختِ وجود، که فرزانگان به آدمیان منتقل می‌کرده‌اند؟ آیا تصادفی بود که افلاطون از بافندگی کمک می‌گرفت تا جهان را نشان دهد: دوک، که وزنه‌ی*

آن به دو دایره‌ی متحدالمرکز تقسیم شده، نشانه‌ی منطقه‌البروج است (SERH, 65-66).

پارچه، نخ، حرفه‌ی بافندگی، ابزار نخریسی یا نساجی (دوک و دوکدان) همگی نماد سرنوشت هستند. آنها برای نشان‌دادنِ آن چیزی هستند که مقدر می‌شود یا در سرنوشت دخالت دارد: ماه سرنوشت را می‌بافد؛ عنکبوت تار می‌تند، آنها تصویر نیروهایی هستند که سرنوشت را رقم می‌زنند. مویراها بافنده‌اند، سرنوشت را می‌بافند، آنها خدایبانوان قمری هستند. بافتن به معنی خلق قالبهای جدید است.

بافندگی فقط نشانه‌ی مقدرات (در زمینه‌ی انسانشناسی) و جمع‌کردنِ حقایقِ مختلف (در زمینه‌ی کیهانشناسی) نیست، بلکه درضمن نشانه‌ی خلق‌کردن، و صادرکردن است از جوهر خود، همان‌گونه که عنکبوت از وجودِ خود تار می‌تند (ELIT, 159).

بیشمار خدایبانو، خدایبانوان بزرگ، دوک و دوکدانی در دست دارند، و نه تنها حافظ تولد هستند، بلکه چرخش روزها و سلسله‌ی وقایع را نگاهبانی می‌کنند. در سراسر خاورمیانه‌ی قدیم نمونه‌هایی وجود دارد که به ۲۰۰۰ سال پیش از میلاد می‌رسد، و در میانِ آنها باید از خدایبانوی بزرگ حیتی نام برد. درواقع، این خدایبانوان زمان را در اختیار دارند، و مدتی را که انسان فرصت دارد به دست آنها است. آنها گاهی جامه‌ی سخت و بی‌شفقتِ اضطرار را بر تن می‌کنند، طبقِ این قانون تغییری دایمی و جهانی بر موجودات حکم می‌راند، و باعث به وجود آمدنِ اشکال گوناگون می‌شود. پارچه‌ی مواج جهان بر مبنای رنج بشری برید شده. ریسندگان و بافندگان

مدام دوره‌های فردی، تاریخی و کیهانی را می‌بافند و می‌شکافند.

باقلا (FÈVE/broad bean)

باقلا نماد خورشید در اعماق معدن، یا جنین است. باقلا یادآور گوگرد محصور در ماده است. اوژن کانسلیه خاطرنشان می‌کند که گاهی به جای یک دانه‌ی باقلا در نان شیرینی اعیاد، عروسکی سفالی، یا یک ماهی کوچولو گذاشته می‌شد (CANA, 93).

باقلا بخشی از غذای قربانی در موقع نذورات آیینی در زمان شخم یا ازدواج بود. باقلا نشانه‌ی پسری بود که به دنیا می‌آمد، سنتهای بسیار بر این نزدیکی تأکید دارند. به زعمِ پلینیوس، باقلا در آیین مردگان مصرف می‌شد زیرا دربرگیرنده‌ی روح مردگان بود. باقلا از جمله تعویذهای حامی و به عنوان نماد مردگان و نماد آمرزش آنان بود. در قربانیهای بهار، باقلا نشانه‌ی اولین عطیه‌یی بود که بر روی زمین فرود می‌آمد؛ *باقلا از جمله تعویذهای حامی و به عنوان نماد مردگان به شمار می‌آمد*؛ باقلا اولین نذر مردگان برای زنده‌ها، علامت باروریِ آنها، و به عبارت دیگر، رجعت آنها به زندگی بود. به این ترتیب، ما تحریم اورفئوس و فیثاغورث را درک می‌کنیم، که خوردن باقلا را برابر خوردنِ سر والدین، و شریک‌شدن با غذای مردگان دانسته‌اند. یکی از راههای حفظ خود در چرخه‌ی زندگیهای متوالی و استفاده از قدرت ماده، خوردنِ باقلا بود، و برخلافِ نحله‌های باطنی اورفئوسی و فیثاغورثی، باقلا عنصر اصلی ارتباط با نامریی، و با خورشید در آیینهای بهاری بود (SERP, 143, 158, 171-172).

به طور کلی، باقلا نوبر زمین، نماد تمام نیکیهایی بود که از مردم زمین صادر می‌شد (SERP, 92-93).

در مصر، محلی که مردگان در آن به انتظار بازگشت به زمین بودند، به طرزی نمادین، مزرعه‌ی باقلا خوانده می‌شد. این امر تأکیدی بر تأویل نمادین این ماده‌ی پرنشاسته است.

باکانت‌ها (BACCHANTES/Bacchants)

باکانت‌ها یا ماینا‌س‌ها (زنجیرگسیختگان و زنان خشمگین) زنان مجذوب دیونوسوس عاشقانه و گاهی تا سر حد هذیان و مرگ به مکتب او سر سپرده بودند. در این موضوع می‌توان تراژدی «باکانت‌ها» از ائوریپیدِس برای یونانیان و توصیفات نمایشی تیتوس لیویوس (29, 8-19) برای رومیان را مطالعه کرد. به آداب غریب باکانت‌ها که بر کرانه‌ی بندرهای مدیترانه رواج یافته بود، نام اُرگیا یا ماینا‌س‌گرایی گذاشته‌اند. بعضی از صحنه‌های آیین آنان به ترتیبی یادآور توصیفات پزشکی درباب حمله‌ی عصبی (هیستری) است. باکانت‌ها در برخی از اعمالشان ازجمله هذیان همراه با حرکات تشنجی و ارتجاجی، خم‌کردن بدن به عقب، پس و پیش کردن و حرکت شدید گردن یادآور امراض ناشی از اختلالات عصبی هستند، که امروزه کاملاً مشخص شده و دربرگیرنده‌ی حالات زوال شخصیت، تسخیرشدن «من» توسط یک غریبه است که در قدیم به صورت جذبه و خلسه و به‌عبارتی تسخیر روح بوده است (SECG, 292). باکانت‌ها نماد مستی عشق، میلِ دخول خدای عشق در آنها همچنین نماد حالات غیرقابل‌مقاومت این جنون است که چون

باکرگی (VIRGINITÉ/virginity)

(وستا را ببینید)

حالت بکر به معنی «ظاهرنشده» و «پدیدارنگشته» است.

پرنده‌یی که بر آب نخستین می‌پرد، استعاره‌یی است برای حکمت و خرد. پرنده همان تهو بهو است، که به معنای بی‌نظمی نیست، بل به معنای «بی‌شکلی» است. این آب بکر، بارور خواهد شد، یعنی به برکت این پرنده‌ی پر از زندگی (روح، قدیس، حکمت، عذرا)، که به نظر می‌رسد آن را پنهان می‌کند، آن را آشکار و ظاهر خواهد کرد.

در مورد روح هم وقتی خالی است، می‌توان گفت که بکر است؛ روح باکره است و آماده‌ی دریافت نطفه‌ی الهی. در این مفهوم، آنگلوس سیلسیوس، در زایر کروبی نوشته:

روحی که هیچ نمی‌داند، هیچ چیز نمی‌خواهد ... او باید همین امروز، زنِ شوهر ابدی شود. به زعم مایستر اکهارت، *روح باکره، به معنای روح عاری از تمام تصاویر غریبه است، و همانقدر آماده است که قبل از تولد بوده است.*

روح باکره، تا حدی که جوهر منورکننده‌ی شوهر را دریافت می‌کند، مردمی می‌کند. و تفسیر مایستر اکهارت بر همین مبنا است: اگر انسان همواره باکره بماند، هیچ ثمری از او برنخواهد آمد. برای باروری باید زن باشد. زن؟ آری زن، زن شریفترین کلمه است که می‌توان به روح اطلاق کرد، و زن شریفتر از باکره است. هنگامی

که انسان خدا را بر خود دریافت می‌کند (*empfängt*)، خداوند بر او نیک است. و در این دریافت (*Empfanglichkeit*) او باکره است، و نیکتر است، زیرا بارورشدن از عطیه‌یی دریافت‌شده، یعنی شناختنِ قدر این عطیه. وقتی این عطیه یا ثمره‌ی جوهر الهی، در انسان تکوین می‌یابد، و به رشد می‌رسد، روح به بالاترین درجه‌ی ممکن که مرحله‌ی مادری خداوند است، می‌رسد. او خدا را به دنیا می‌آورد، و به خدا است که شیر می‌دهد.

نماد عذرا، مادر مقدس، آنگونه است که تئوتوکوس روح را توصیف می‌کند، آنکه خدا خود، او را دریافت می‌کند، با خلقت خود در خود، زیرا تنها او است که هست. مریم عذرا نشانگر روح کامل و اصل است، که در او خداوند حاصل می‌شود. مریم همواره باکره است، زیرا به نسبت یک باروری جدید، او همواره دستنخورده می‌ماند.

کودک الهی، بدون دخالتِ مرد، در رازی مسیحایی به دنیا می‌آید، و در این حال به اسطوره‌های عهد باستان، که تولد معجزه‌آسای قهرمانان را عرضه می‌کند، نزدیک می‌شود. باکره، مادرخدا، نماد زمینی است که به سوی آسمان جهت گرفته، و بدین‌گونه است که زمین استحاله یافته و از جنس نور شده. که از اینجا نقش و اهمیت عذرا در تفکر مسیحی به عنوان نمونه، و پلی میان زمین و آسمان، و پایین و بالا شکل گرفته است.

باکره‌ی سیاه نماد زمین بکری است که هنوز حاصلخیز نشده است. زمین بکر عنصر منفعل باکرگی را ارزشگذاری می‌کند. به یاد داریم که در اواخر قرون وسطا، به دلیل رنگ سیاه شمایلهای

مسیحی شرقی، سیاه رنگِ مورد علاقه شد.

بزرگترین خدایبانوی سلتی، که در عنصر اصلی خود در مقایسه با خدایان مذکر هرم خدایان سلتی یکتا است (همذات با مینروا در نمودار تنظیم‌شده توسط سزار)، دو جنبه‌ی باکرگی و مادری را در اختیار دارد. باکرگی یکی از شرایط اصلی قدرت برتری یک زن جنگجو است، و مادری وابسته به جوهر الوهیت زنانه است. پس از هر تولد مادر دوباره باکره می‌شود. این امر برای دختیره، خواهر و همسر خدا لوگ، پس از هر یک از سه آبستنیِ کوچولن رخ داد. خدای غالیایی مث، پسر متونوی، زندگی نمی‌کرد مگر اینکه جاروجنجال جنگ برپا باشد، و از آن نمی‌آسود مگر اینکه پاهایش در پایین‌تنه‌ی باکره‌یی گیر کند. می‌توان وقایعی از این دست را در به وجود آمدنِ خدایانِ درجه‌دوم، که اغلب در کنار خدایان غالیایی بودند، و نمادهایی مشابه دارند، به‌وفور دید. این خدایبانوی سلتی که در نقاط مختلف، نامهای مختلف به او اطلاق شده (در ایرلند: آنا، دانا، بریگیت، و غیره؛ در غالیا: بریگانتیا و غیره) با دیانای رومی مرتبط است، و در رم به کاپیتولی سه‌گانه منقسم می‌شود، در وجه مادرانه‌اش، به نام یونون، و در وجه باکره‌اش مینروا- پالاس است (OGAC, 6, 3-8).

در اسلام، باکرگی نوری دستنخورده است که برگزیدگان را منور می‌کند. با این عنوان، باکرگی مادر- عذرا خوانده می‌شود، *هنگام زندگی، که اولین است، و آخرین است*، او است که راه اشراق را می‌گشاید و قدمهای عارف را به انتها می‌رساند. *عذرای نور، شکل معنوی را بر نخبگان آشکار می‌کند که در او مرد اول است، و*

راهنمای او می‌شود و او را به بالا می‌کشاند ... (CORE, II, 32).

باکوس← دیونوسوس

بال (AILES/wing)

بال قبل از هر چیز نماد پرواز است. نماد سبکی، از جسمیت خارج شدن و آزاد شدن، حال روح و ماده‌ی روحانی هر چه که باشد، بال گذر به جسم اثیری است. سنتهای شرق دور، شمنی، شرق یا غرب، چه مسلمان باشند، چه یهودی- مسیحی، همگی در مورد این مفهوم متفق‌القول اند: زیرا پرواز روح و پرواز شمن هر دو حوادثی هستند که به طور ضمنی مفهوم آزاد شدن از ثقل زمین را در بر دارند: این همان مفهومی است که فلسفه‌ی باطنیه در علم کیمیا، آن را با تصویر عقابی که شیری را از هم می‌درد، نشان می‌دهد. در تمام سنتها، بال به‌آسانی به دست نمی‌آید، بلکه به قیمت تعلیمات باطنی، و تزکیه‌ی نفس، در دوره‌یی اغلب طولانی و پرمخاطره، به تصرف در می‌آید. از این نقطه‌نظر می‌توان حکایات شمن‌ها را با حکایات مسیحیان و یا حکایت صوفیان، یا دیگر داستانهای استعاری، که در مرحله‌ی نخست می‌باید از قصه‌های آندرسن نام برد، مقایسه کرد. برخلاف نظریه‌ی شایع، بالهای مقدسین و مقدسات در حال عبادت، فقط یک کشف و کرامت عرفانی است، و از زمین بلند شدنِ آدمی مؤید آن است.

سبکی و قدرت پرواز خاص دائویی‌های جاودانه است، که از طریق پرواز می‌توانند به جزایر جاودانگان برسند، ریشه‌شناسی حروفی که آنها را شکل می‌دهند، قدرت بلند شدن در هوا را ظاهر

می‌سازند. برنامه‌ی غذایی خاص آنها باعث می‌شود با جسمی از کرک و یا پر نشو و نما کنند. آداب و اخلاقیاتِ آنها گاهی به آداب و اخلاقیاتِ پرندگان نزدیک می‌شود.

در سراسر عالم، پرواز به روح در حال جان‌سپردن در مرحله‌ی مافوق فردیت منحصر می‌شود. پرواز به معنی خروج از جسم، چنانچه در نماد گنبد می‌بینیم، با «تارک سر» انجام می‌شود. به همین شکل، آیین دائو، آن را پرواز جسم لطیف می‌داند، که چیزی جز «جنین یک جاودانه [ی دائویی]» نیست.

ضمناً بال خصوصیاتی آشنا را نشان می‌دهد؛ مثلاً یک برهمانه تصریح می‌کند که آن کسی که می‌فهمد، بال دارد. و در *ریگ‌ودا* آمده است: *خرد، تیزپرترین پرندگان است*. از همین جا می‌توان دریافت که چرا فرشتگان، که حقایق یا مظهرات مراحل معنوی هستند، بال دارند.

کاملاً طبیعی است که بالها و پرها در ارتباط با عنصر «هوا» یعنی عنصری به‌غایت اثیری باشند. و به کمک بازوان آراسته به پر بوده است که معمار آسمان، ویشوه‌کارمه، گویی با دَم آهنگری، کار خلقت و معماری جهان را محقق ساخته است (COOH, ELIY, ELIM, GRIF, KALL, SILI).

در سنت مسیحی، بالها نشانگر حرکتی هوایی و سبک، و نماد نفخه و روح هستند. در انجیل، بالها همواره نماد معنویت، یا معنوی شدن است. موجوداتی صاحب آن می‌شوند که به قالب بشری یا به قالب حیوانی باشند. بال در ارتباط با پروردگار است، و در ارتباط با هر آنچه پس از یک تغییر صورت بتواند به پروردگار نزدیک شود،

مثلاً فرشتگان یا ارواح بشری، وقتی از بال سخن می‌رود و منظور پرنده‌یی است، معمولاً این پرنده، کبوتر است که نشانه‌ی روح‌القدس است. روح خود از نظر معنوی دارای بال کبوتر است، و این معنی از زبور (۸-۶:۵۵) مستفاد شده است: *و گفتم کاش که مرا بالها مثل کبوتر می‌بود، تا پرواز کرده استراحت می‌یافتم.* پس داشتن بال ترک کردن زمین برای رسیدن به آسمان است.

این مفهوم از بال که در اصل افلاطونی است (*فایدروس*، ۲۴۶)، توسط آباء کلیسا و عرفای مسیحی مورد استفاده قرار گرفته است. از بالهای خداوند در نوشته‌های مقدس سخن رفته است. و بالهای خدا به نشانه‌ی قدرت، سعادت لم‌یزلی و فساد ناپذیری او است. *مرا زیر سایه‌ی بال خود پنهان کن* (*مزامیر*، ۹:۱۷)؛ *بنی‌آدم زیر سایه‌ی بالهای تو پناه می‌برند* (*مزامیر*، ۸-۳۶:۷). به عقیده‌ی گرگوریوس اهل نیسا، اگر خداوند این نمونه‌ی ازلی، بالدار باشد، روحی که به تصویر او خلقت شده نیز باید بال داشته باشد. اگر آدمی بالهای خود را به خاطر گناه ازلی از دست داده است، پس برایش ممکن است که آنها را بازیابد، و این امر هماهنگ با تغییر صورت او است، هر چه انسان از خداوند دور شود، بالهای خود را از دست می‌دهد، و هر چه به او نزدیک شود، دوباره آن را به دست می‌آورد. هر چه روح بالدار شود، بالاتر صعود می‌کند، و آسمانی که به طرف آن جهت می‌گیرد قابل‌قیاس است با یک لجه‌ی بدون انتها. روح می‌تواند همواره صعود کند، اما بدون بال نمی‌تواند، و بال مانند چرخ، نماد معمول جابه‌جایی و رهایی از محل سکونت است و ارتقا به مرحله‌ی معنوی متناسب (CHAS, 431).

بدین ترتیب، بال به طور کلی صعودی به طرف تعالی و پرشی بالاتر از وضعیت بشری است. بال مختصه‌ی وجودی است که به مرحله‌ی الوهیت رسیده و باعث عروج او به مناطق اورانیایی می‌شود. اتصال بال به بعضی قالبها، نماد آنها را تغییر می‌دهد. به عنوان مثال، مار نشانه‌ی انحراف روح است، اما اگر بالدار باشد، نماد معنویت و الوهیت می‌شود.

بالهای در حال تصعید، به نشانه‌ی آزادی و پیروزی هستند: بالها به قهرمانانی وصل می‌شوند، که غولها، حیوانات فریبکار، سبع یا نفرت‌انگیز را می‌کشند.

می‌دانیم که هرمس (مرکور) روی پاشنه‌ی پا دو بال داشت. گاستون باشلار در این پاشنه‌ی پویا و فعال، نماد مسافری شبانه، یا رؤیای سفر را می‌بیند. این تصویر پویای پر از تجربه‌ی زندگی، در تعبیر خواب بسیار پرمعنی‌تر از بالهایی است که به پشت کتف چسبیده‌اند. اغلب دیدن خواب پرنده‌یی در حال بال زدن، نشانه‌ی سقوط است. شخص در هنگام سرسام و سرگیجه، با حرکات بازو از خود دفاع می‌کند، و این حرکات ممکن است بالی روی شانه‌ها فراهم آورد. اما پرواز طبیعی در خواب، پرواز مثبتی که کار شبانه‌ی ما است، پروازی متوازن نیست، تداوم دوره‌ی یک جهش را دارد، و خلق سریع یک لحظه‌ی پویا است. باشلار بالهای روی پاشنه را با کفش مقدسین بودایی، موسوم به سبک‌پای، که در هوا سفر می‌کنند، و با کفشهای پرنده در قصه‌های عامیانه، و با گیوه‌های هفت گیوه‌پوش مقایسه می‌کند. برای انسانی که خواب نیروی پرواز را می‌بیند، این نیرو در پا نهفته است... و در خاتمه باشلار تصریح

می‌کند که در تحقیق ماوراءشاعرانه‌ی خود بالهای روی پاشنه را به نام بالهای خواب خوانده است (BACS, 39-40). بال که نماد پویایی است، در اینجا که به پا چسبیده دیگر لزوماً نشانه‌ی صعود و پرواز نیست، بلکه نماد معنویت است، نشانه‌ی آزادی در نیروهای خلاق و پراهمیت ما است: شاعر نیز، چون پیامبران، هنگام گرفتن الهام، بال دارد.

بالاپوش (TUNIQUE/gown)

جسم بالاپوشی است از برای روح. برای نویسندگان یونان باستان، آسمان هم یک *پپلوس* (*Peplos*) است، بالاپوشی از برای خدایان اورمزدی.[۱]

کاتاروسها که فلسفه‌شان از اعتقادات مانوی مأخوذ بود، عقیده داشتند که فرشتگان وقتی بر زمین فرود آمدند، بالاپوشی پوشیده بودند که بدنشان بود (MAG, 146).

بنا بر سنتی مغایر، در میان تمامی لباسها، بالاپوش لباسی بود که نماد آن بیش از همه به روح نزدیک بود. بالاپوش در ارتباط با روح بود، و سوراخها و لکه‌های بالاپوش نشانه‌ی جراحات و زخمهای روح بودند.

بالاپوشِ نسوس نماد انتقام بود. نسوس کنتاوروس که با تیر هراکلس زخمی مهلک برداشته بود، زیرا می‌خواست دهیانیرا زنِ هراکلس را فریب دهد، مخفیانه به زن گفت که اگر بالاپوش او را بر تن شوهر کند، عشق او را تا ابد حفظ خواهد کرد، بالاپوش آغشته با مایعی از مخلوط خون و تخمِ نسوس بود. وقتی هراکلس آن را بر

تن کرد، به تن او چسبید، و تنش را سوزاند، همانگونه که حس حسادت روح را می‌سوزاند. هراکلس کوشش کرد آن را از تن درآورد، اما تکه‌یی از گوشتش کنده شد؛ دیوانه از درد خود را در شعله‌های آتش افکند، و ده‌یانیرا خود را کشت. این پایانِ زمینی قهرمان، قهرمانی که دوازده خوان را گذرانده بود، و این شکنجه از بالاپوشی زهرآگین، نماد لکه‌هایی است که روح او به خود گرفته بود. از خشم هراکلس، خونِ کنتاوروس جاری شد و بالاپوش را آغشت، این خون نماد خشونت قهرمان بود. تخم نسوس نشانه‌ی شهوتپرستی، و درنتیجه، بی‌وفایی و حسادت هراکلس بود. این دو رذالت که به پوست او چسبیده بود، درضمن، انتقامِ کنتاوروس بود، و بالاپوش آغشته به خون ابزار این انتقام‌کشی. اما هراکلس با آتش هیزم تطهیر شد. پس از کارهای افتخارآمیزش، و شکنجه‌های دردبارش، در میان خدایان پذیرفته شد.

1. Porphyre, *Sur l'Antre des Nymphes*: 14

بالنگ، بالنگ‌بُن (CÉDRAT, CÉDRATIER/citron, citron tree)

این میوه برای درست‌کردنِ عرقِ اترج به کار می‌رود، و پوستش به صورت مربا بسیار لذیذ است تا به حدی که در خاوردور دست *بود!* خوانده می‌شود. بالنگ نماد عمر طولانی است و به دلیلِ هم‌آواییِ *فو* [به معنی «بالنگ»] و *فوؤ* [به معنی «خوشبختی»]، نمادِ خوشبختی نیز هست.

بالنگ هم مانند اغلب میوه‌های پرهسته، نماد باروری است (کدوسبز، انار و پرتقال را ببینید). در شمایلنگاریِ هندو، بالنگ یکی

از مختصاتِ سداشیوا، و نشانه‌ی قدرت خلاّق است.

موسی فرمان داد که شاخه‌های درخت بالنگ و نخل و بید را بـه هم ببافند، و چوبدستهای خاص خیمـه‌ی اجتمـاع را فراهـم کننـد. بالنگ‌بُن از برای یهودیان درختی مقدس بود، و میـوه‌ی آن عشـریه نداشـت: آنـان هنگـام ورود بـه هیکـل میـوه‌ی بـالنگ را در دسـت می‌گرفتند.

در اعمـال جـادویی قـرون وسـطا، از بـالنگ اسـتفاده می‌شـد (DURV, MALA).

ببر (TIGRE/tiger)

ببر روی‌هم‌رفته یادآور قـدرت و سـبعیت اسـت، کـه نشـانه‌هایی منفی هستند. ببر حیوانی شکاری است و از ایـنرو نشـانه‌ی طبقـه‌ی جنگجو است. در گئومانکیا (تفأل با خاک) و همچنیـن در کیمیـای چینی، ببر مقابل اژدها است، اما اگر در گئومانکیا به عنـوان نمـادی شرور تفسیر می‌شود، در کیمیای چینـی، اصـل فعـال، جنگجـو، در مقابل اصل تری و منفعل است. سرب در مقابل جیوه است و قـوه‌ی پنهان در نطفه.

پنج ببر، نماد نیروی حمـایتگر، و نشـانه‌ی نگهبانـان چهـارجهت اصلی و نقطه‌ی مرکزی هستند. در تاریخ و اساطیر چین بسیار دیده شده که لقب پنج ببر (وو هو) به جنگجویانِ ارجمندی کـه حامیـان امپراطوری بودند، اطلاق شده است. ظهور ببر سفید، علامت فضیلت شاهانه است. ببر بـه‌خصوص حیـوان شـمال اسـت، حیـوان انقـلاب شتوی است، و در هنگام انقلاب شتوی تمـام اثـرات شـوم را از هـم

می‌درد. گاه مَرکبِ یک جاودانه است، و این امر بدان خاطر است که ببر خود عمری طولانی دارد. در آیین بودا، قدرت ببر، نماد ایمان و کوشش معنوی نیز هست، زیرا او از جنگل گناهان عبور می‌کند، که گناه به صورت بیشه‌ی خیزران تصویر شده است.

در شمایلنگاریِ هندو، پوست ببر یکی از علامتهای شیوا است. ببر مَرکبِ شاکتی، نیروی طبیعت است که شیوا به او تسلیم نشد، بلکه برعکس، بر آن استیلا یافت (CHOC, DANA, GRAD, GUES, KALL, LECC, OGRJ).

ببر غول ظلمت، ماه نو، و در ضمن یکی از تصاویر جهان برین، جهان زندگی و نور زاینده است. اغلب ببر، در حالی که انسانی به شکل کودک، از دهانش می‌گریزد، تصویر شده است. او نیای قبیله است، و شبیه ماه نو است: چون ماه نو نشانه‌ی نوری است که بازمی‌گردد (HENL; ELIT, 161).

در مالزی، شفابخش قدرت تبدیل شدن به ببر را دارد. فراموش نکنیم که در سراسر جنوب‌شرقیِ آسیا ببر- جدّ اسطوره‌یی، به عنوان مرشد معنوی انگاشته می‌شود. او است که رهرو نوپا را در جنگل راهنمایی می‌کند، تا او را به مرحله‌ی سرسپاری برساند که درواقع کشتن و دوباره زنده کردنِ او است (ELIC, 306).

برای گیلیاک‌های سیبری، ببر یک مرد واقعی است، که گاهگاهی به صورت ببر درمی‌آید، و زندگی و آیینهای ببر را برگزار می‌کند (ROUF, 303؛ منقول از: Zelenine, *Le Culte des Idoles en Sibérie*. Paris, 1952).

دیدن خواب ببر، باعث بیدارشدنی همراه با اضطراب می‌شود. این

خواب ترسی را باعث می‌شود که وقتی نزدیکیِ وحوش را در جنگل احساس می‌کنیم، یا در باغ‌وحشها و سیرکها آنها را می‌بینیم، در ما ایجاد می‌شود. ببر، زیبا، قسی و سریع است. ببر افسون می‌کند، و می‌ترساند. به عقیده ارنت ائپلی، ببر در خواب کانونِ گرایشهایی است که این گرایشها کاملاً آزاد و بی‌افسار اند و بدون وقفه آماده‌اند تا به ما حمله کنند و ما را تکه‌پاره کنند. قدرت طبیعی گربه‌سانِ ببر، مجموعه‌یی از قدرتهای غریزی است که مواجهه با آن امکانِ گریز باقی نمی‌گذارد و بسیار خطرناک است. طبیعت ببر حیله‌گر است و از گاو نر هشیارتر، از سگ وحشی درنده‌تر، هرچند به همان حد رام‌نشدنی است. غرایز ببر، با جنبه‌یی بی‌نهایت مهاجم خود را بروز می‌دهد، زیرا ببر در جنگل عزلت گرفته و کاملاً غیرانسانی و غیراهلی شده است. هرچند ببر شرافت شیر را ندارد، با اینهمه افسون می‌کند و عظیم و قدرتمند است، ببر یک ظالم خیانت‌پیشه است که بخشش نمی‌شناسد. ببری در حال کشتن را در خواب دیدن، علامتِ آن است که رؤیابین به طرز خطرناکی در معرض جانورخویی و جست‌وخیز غرایز خود قرار گرفته است (AEPR, 255).

ببر، به طرزی مبهم نماد آگاهی است، آگاهی‌یی که در زیر امواج هوسهای اولیه‌ی زنجیرگسیخته غوطه می‌خورد. اما اگر بر علیه حیوانات پستتر از قبیل خزندگان بجنگد، صورت بالاتری از آگاهی را به دست می‌دهد، در حالی که اگر با یک شیر یا یک عقاب بجنگد، فقط نشانگر غریزه‌ی خشم‌زده‌یی است که به دنبال سیرکردنِ خویش از بالاترین محرمات و ممنوعه‌ها است. مفهومِ نماد طبق معمول، با موقعیتِ دوطرفه‌ی موجوداتی که می‌جنگند، تغییر

می‌کند.

اسطوره‌ی یونانی، به نقل از پلوتارک، حاکی است که نام تیگره[1] به معنی ببر که بر روی رود دجله در بین‌النهرین گذاشته شده بود، قبلاً سولاکس بود. دیونوسوس که عاشق نومفای آسیایی آلفه‌سیبه شده بود، برای وصال او خود را تبدیل به ببر کرد. آلفه‌سیبه در حال گریز به ساحل رودخانه‌ی سولاکس رسید، و نتوانست دورتر از آن بگریزد، و خود را تسلیم این ببر درنده کرد، و ببر کمک کرد تا او از رود بگذرد. پسرِ آنها مِدِس قهرمانی بود که نامِ مادها از نامِ او مأخوذ است. از آن پس رودخانه‌ی سولاکس، به یادِ آن نومفا و دیونوسوس که بر ساحل این رودخانه با هم وصلت کردند، تیگره (ببر) خوانده شد (GRID, 29).

بنا بر اسطوره‌یی دیگر، تیگره یا ببر [دجله]، اصلی بابلی داشته و همزمان با فرات، از چشمانِ خدایِ خالق مردوخ خلقت شده است. در تورات تیگره [دجله] یکی از چهار رودخانه‌ی بهشت زمینی است. در متون سومری-اکدی، تیگره [دجله] معنایی بس رفیع دارد: آب جاری کیهانی، زمین را چون جزیره‌یی در میان می‌گیرد، که یادآور اقیانوس معروف زمین آپسو است که در نوشته‌های بین‌النهرینی مربوط به آفرینش بسیار اهمیت دارد (SOUN, 220). آپسو که نقش خاصی در آفرینش جهان دارد، به عنوان خدایی مذکر ملحوظ می‌شود، و نشانه‌ی انباشته‌ی آبی شیرین است که بر روی زمین جریان یافته، و سرچشمه‌ی آن مشرق است، کنار کوه خورشید، و دورادورِ دنیا، همچون رودخانه‌یی مدور، می‌چرخد. او است که به آبهای جاری حیات و زندگی می‌دهد (*ibid.*, 119). تیگره [دجله] نماد

آب شیرین و گوارا در مقابل دریا است، لجه‌ی آب شور و تلخی است که تمامی موجودات از آن خارج شده‌اند.

۱. تیگره (tigre) واژه‌ی پهلوی به معنی «ببر» و «نیزه»؛ نامی است که بر روی رود دجله گذارده شده بود، احتمالاً به دلیل سرعتِ جریان این رود که به سرعت حرکت ببر و پرتاب نیزه شبیه است. در زبان یونانی تیگریس (*tigris*) مأخوذ از همین واژه به معنی «ببر» و در عین حال «[رود] دجله» است. تلفظِ آشوریِ تیگره، دیگلات (*diglat*) و عربی دجله (*didjla*) و ترکی *دیجله* (*dicle*) از واژه‌ی پهلویِ تیگره آمده است.

بُتواره (FÉTICHE/fetish)

نماد یک قوه‌ی الهی متصرفه، موجود و قابل استفاده. قدرت جادویی بتواره‌های طبیعی، به دلیل نیروهایی است که از طبیعت گرفته شده و در آنها سکنا دارد: صدفها، سنگریزه‌ها، خرده‌چوبها، فضولات... و غیره. بتواره‌های ساخته‌شده، مجسمه‌هایی هستند که قدرتشان را از آداب و اعمال موجودی با قدرتهای مافوق‌طبیعی: نگانگا (انسان- پزشک) گرفته‌اند. تندیسک‌ها، از جمله بُتواره‌هایی هستند که به عنوان چشم‌زد یا هادی نیروهای جادویی به کار می‌روند.

بُج (ARBUTUS/arbutus)

این درختچه با برگهای همیشه‌سبز به عقیده‌ی نویسندگان عصر باستان مرتبط با مرگ و جاودانگی بوده است. ویرژیل تشییع جنازه‌ی پالاس، یاور آینیاس، را چنین توصیف می‌کند: *بی‌درنگ می‌شتابند که با شاخه‌های بُج و بلوط تورها و شبکه‌های تخت روانی نرم را بسازند؛ نیز بستری مرگ‌آلود را که شاخه‌ی سبز بر آن سایه افکنده است، برمی‌افرازند.*

بخور (ENCENS/incense)

نمادگرایی بخور، از یک طرف به نمادگرایی دود، و از طرف دیگر به نمادگرایی عطر و صمغ که برای تهیه‌ی بخور به کار می‌رود، ارتباط می‌یابد. درختانی که صمغ آن را تولید می‌کنند گاه به عنوان نماد مسیح ملحوظ شده‌اند. بنابراین، وظیفه‌ی بخور بالابردنِ نماز و دعا به سوی آسمان است، و در این مفهوم نشانه‌ی کارکردی قدسی است. به همین جهت است که یکی از شاهان مجوس، به مسیح نوزاد بخور تقدیم می‌کند. استفاده از بخور، که در سراسر جهان مرسوم است، همه جا همین ارزش نمادین را دارد: بخور انسان را به خدا، نهایت را به بی‌نهایت، و فانی را به باقی ارتباط می‌دهد. به هوا رفتنِ بخارِ بخور، مانند دود، اغلب مفهومی مثبت دارد، و نه مفهومی منفی. در این حالت، مفهومِ آن چندان تفاوتی با دود هیزمهای جسدسوزی، سندروس مایا، بخور مسیحیان، یا توتون سرخپوستان آمریکا ندارد. اگر تک‌معنابودنِ این نماد را یک قاعده‌ی استثنایی نگیریم، نمی‌توانیم مفهوم چپقِ سرخپوستانِ آمریکا را که هم شامل صلح و هم شامل جنگ می‌شود، دریابیم. بخور، با عهدنامهٔ یا ائتلافی حضور حق را می‌طلبد، و این دعوت به حضور در مراسم آیینی از طریق فرستادنِ دود به سوی سمت‌الرأس است. نقش تزکیه‌دهنده‌ی دودِ جگن، یا نی، در چندین آیینِ چین باستان گواهی شده است. می‌دانیم که دود هیزم جسدسوزی، روح متوفا را با خود به آسمان می‌برد؛ برای کیمیاگران اما هیزمی لازم نیست، زیرا گفته شده که برای آنان، به محض حالتِ نزع، روح به صورت دودی رقیق به طرف

بالا می‌رود. سنت سلتی نیز در این باب همین تفکر نمادین را دارد.

بخور (دهوپَه) در آیین هندو، در ارتباط با عنصر هوا است، و نشانگر حس آگاهی که در همه جا حضور دارد.

اگر در بعضی از تجربیات یوگی‌ها به طور ظاهری از دودِ بخور استفاده می‌شود، در شیوه‌های بودایی بیشتر از سوزاندنِ هیمه‌ها استفاده می‌شود و تمرکز و مراقبه در طول مدت اشتعال صورت می‌گیرد (AVAS, DANA, GRIF, GUER).

بخوردان برنجی. هنر بیزانسی، قرن چهاردهم- پانزدهم (موزه‌ی میسترا)

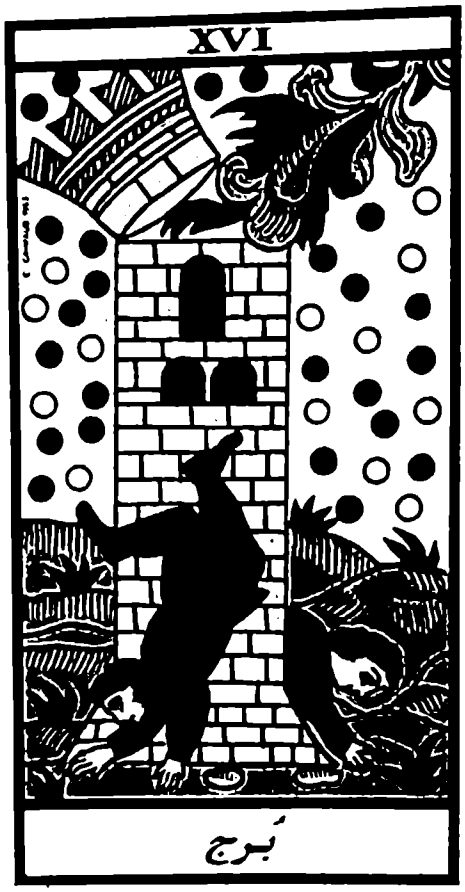
در آمریکای مرکزی، نماد بخور، مشابه نماد خون، شیره‌ی حیاتی، نطفه و باران است. دود بخور مانند ابر، صعود یک روح ملکوتی پنداشته می‌شود. ابر و دود، در زبان آمریکای مرکزی دو واژه‌ی خویشاوند هستند، و آیینهای باران‌سازی که ابر و دود را به

طرف آسمان بالا می‌فرستند، از همین باور نشئت گرفته است. در پوپول‌ووه، یک قهرمان‌بانوی تمدنساز، خدایبانویی ختونیایی، عصاره‌ی درخت زندگی، شیره‌ی گیاهیِ سرخ و منعقدشونده‌ی سندروس را به عنوان خون خود به آدمیان می‌دهد (اسطوره‌ی خاستگاه سندروس). از آن زمان، مایاکیشه در تمام مراسم مذهبیِ خود از بخور سندروس استفاده می‌کنند، تا ارواح خبیثه را دفع کنند. شیلام بلم شومایل می‌گوید که بخور صمغ آسمان است و عطرِ آن به طرف مرکز آسمان کشیده می‌شود. بنا بر این استفاده از بخور، از آیینهای باروری نشئت گرفته، و در ارتباط با دور قمری است. رابطه میان سندروس و ماه در زبان چورتی بیش از هر چیز در ریشه‌ی مشترک «اوه» مشهود است. روحانیان، روی لوح مقدس خدایان باران را به‌تناوب یا به قالب سندروس، و یا به صورت ظرفهای مقدسِ حاویِ آبِ طاهر عرضه می‌کنند. امروزه هنوز در میان چورتی‌ها، سندروس را تیغ می‌زنند و در نیمه‌شبِ آخرین روز فصلِ خشک، بخورِ آن را می‌سوزانند، تا باریدنِ باران را تسریع کنند.

بُرج (MAISON-DIEU/Tower)

شانزدهمین رمز کبیر ثورا، یک برج را نشان می‌دهد، این برج به رنگِ گوشتی است و کنگره‌های آن به وسیله‌ی صاعقه‌یی به طرف چپ واژگون شده است. در همان حال دو نفر از دو طرف برج در حال سقوط بر روی زمین هستند. سی و هفت گوی کوچک، که سیزده گوی سرخ، سیزده گوی سفید، و یازده گوی آبی هستند، دورادور این صاعقه‌ی درخشان طلایی با پره‌های سرخ را مرصع

کرده‌اند، که اشاره به عظمت صاعقه دارد.



برج. شانزدهمین رمز کبیر ثورا،
از مجموعه‌ی ثورای مارسی.

در نظر اول، این برگ نشاندهنده‌ی بلای الهی- اورمزدی است که بر برجی فرود آمده، و این بنا با رنگ گوشتی‌اش چیزی جز ساختمان وجود خود انسان نیست، با اینهمه، چه پرمعنا است که بدنه‌ی برج خسارت ندیده، فقط کنگره‌هایش، به شکل تاج، با چهار برجستگیِ طلاییِ خود، آسیب دیده‌اند، در حالی که ممکن بود سر جای خود بمانند و کار ساختمان تمام شود. این شکل یادآور حرکت معروف ناپلئون است که تاج را از دست پاپ بیرون کشید و بر سر گذاشت تا به این وسیله خود را به عنوان امپراطور تقدیس کند: این

حرکتِ پرومتئوس‌وار غضب خدایان را تحریک کرد، واترلو و سدان در دو دسامبر از این جمله اند. آیا آندره ویرل با الهام از همین ماجرا تفسیر کرده که برج ثورا نوعی مکمل سیاه امپراطور است؟ نمادگرایی رقم این برگ نیز تأکیدی است بر این معنا، زیرا اگر امپراطور عدد چهار باشد، که در نهایت رقمی زمینی است، شانزده، مربع عدد چهار است و نشاندهنده‌ی قدرت کامل خواهد بود، و نمایانگر پیشرفتی درست و پویا، سوآستیکه صلیبی است با خطوط سه بار خمیده، و ضریب چهار در چهار، و چنانچه می‌دانیم سوآستیکه از شارلمانی گرفته تا هیتلر، از چه پویایی و قدرتی برخوردار بوده است حال چه در جهت مستقیم و خیر چرخیده باشد، یا در جهت غیرمستقیم و شر.

لکن با مقایسه‌ی با سوآستیکه، عدد شانزده دیگر ایستا نخواهد بود، بلکه پویا خواهد بود، چرا که سوآستیکه فقط نشانه‌ی نابودی و خرابی نیست بدان‌گونه که یاکوب بوم آن را در مقابل نیروانه قرار می‌دهد، بلکه تجدید وضعیتی دوربه‌دور است، این امر در طرح سوآستیکه به‌وضوح دیده می‌شود، و نشانه‌ی یک چرخش است. هیچ چیز در بالا و پایین معلوم نیست، چیزی نفی نشده، بلکه رفت و برگشتی دایمی است. از سوی دیگر، دو سازنده‌ی برج گرفتار بلا شده و از بالا سرنگون شده‌اند، آیا این دو آسیب نادیده بر زمین می‌خورند، آیا بعد می‌توانند کار خود را از سر بگیرند، آخر برجی بدون سر، مانند یک زندگی بدون افتخار، کامل و تمام نیست. بنا بر این، نماد برج در ثورا مثبت است، به گفته‌ی فرانسوآ شابوش، این برگ *نشانه‌ی تغییر نامنتظر* در یک وضع بحرانی است

که اعاده‌ی شرف می‌کند (FRCH, 224). یا به زعم ویرل نشانه‌ی یک آگاهی واقعی است، فرودآمدن صاعقه بر کنگره‌ی این بنا، یادآور ضربه‌ی تبر ولکان بر پیشانی یوپیتر است، که بدونِ آن مینروا مظهر عقل و هوش متولد نمی‌شد. برجِ ثورا نماد ضربه‌ی توقف است که بر سرنوشت فرود می‌آید، شدت این ضربه بستگی به جاه‌طلبی فردی دارد که ضربه بر او فرود می‌آید، این ضربه بدان خاطر است تا با اجازه‌ی خدایان راهی واحد گشوده شود، این راه مادی نیست، بل معنوی است.

اگر این ضربه‌ی عِقاب که سرشار از معنی است، نه شنیده و نه پذیرفته شده، بنا بر این کارگران این بنای انسانی، باید محکوم شوند، زیرا دایماً بر آن اند که بر سرِ آنچه که تاجدار نمی‌تواند بشود، تاجی بگذارند. این رسیدن به خرابی و نابودی، کوشش دوباره برای ساختن، در ارتباط با اسطوره‌ی سیسوفوس است.

برج (TOUR/tower)

ساختار یک برج، بلافاصله برج بابل، یا دروازه‌ی آسمان را به ذهن متبادر می‌کند، که هدف از ساختنِ آن بالارفتن تا جایگاه خدایان بود، و راه رسیدن به این هدف را ساختن محوری می‌دیدند، چرا که محورِ اصلی خراب شده بود.

نمادگراییِ برج، جهانی است: برج بابل یک زیگورات بابلی بود؛ پراسات‌ها در معماری خمر و چم جانشین کوه مرو بودند، طبقات کاهش‌یابنده‌ی آن دقیقاً یادآور کوه است. روایت است که برج بابل در زمین ادامه یافته. این مورد برای مرو، تمام برجهایی که از نظر

نمادین مظهر مرو هستند نیز صدق می‌کند. این برجها بخشی زیرزمینی دارند که با قطعه‌سنگ یا با چاهی عمیق و مرکزی نشانه‌گذاری می‌شود. بدین گونه برجها سه عالم، آسمان، زمین و زیرزمین را به هم وصل می‌کند.

در چین برجی موسوم به اثرات سعد (لینگ- دای) ساخته‌ی ون- وانگ برای رصدبستن آسمان بوده است. اما چنانچه از نام این برج برمی‌آید، بیش از همه برای جذب اثرات سعد بوده است. از سوی دیگر، لینگ- دای مرکز نوعی بهشت زمینی بوده، جایی که حیوانات در آن به‌آزادی می‌زیستند، و درضمن لزومی به تأکید نیست که نقش محوری خود را نیز داشته است. شئو- سین نیز از برای خود برج بابل ساخته بود، و از نوکِ این برج، یا برجی مشابه بود که پیکان خود را به سوی مشک آسمان رها کرد، و بارانی از خون باریدن گرفت (GRAC, GRAD, COEA).

برج بابل، مانند بسیاری از برجهای ماوراءالنهر (زیگورات‌ها) از خشت پخته و قیر ساخته شده بود، یکی از این برجها در اور، زادگاه ابراهیم کشف شده، که قرنها قبل از مهاجرت خلیل‌الله به فلسطین بنا شده بود. زیگورات برجی مطبق است، که بر رأس آن معبدی احداث می‌شده، بدین منظور که نوک آن مانند آسمان جایگاه خداوند باشد. بابل به زبان اکدی یعنی «درِ خدا». برجهای متعددی که در شهرهای بابل ساخته شده بود، علامت چندخدایی بودنِ آنها بود، که به‌یقین با تک‌خدای عبرانیان تلاقی می‌کرد و محکوم می‌شد، سنت ساختنِ بنای مقدسی که به طرف آسمان برافراشته شود، بدون شک، از میل نزدیک‌شدن به قدرت الهی و ساختن

ترعه‌یی از زمین به سوی آسمان، ریشه گرفته بود، که این میل به دلیل مغایرتی که با اصول مذهب توراتی داشت، سرکوب شد: برج بابل از غرور بشری منشأ گرفته و تمایلات انسانی است که می‌خواهد خود را تا حد خداوندی بالا برد، و در مجموع شهری است که در مقابل خدا علم شده است (BIBM, 5, 9). به همین دلیل است که یهوه سازندگان این برج را متفرق می‌کند: *تمامی جهان با یک زبان و کلام سخن می‌گفتند وقتی افراد بشر به شرق مهاجرت کردند، جلگه‌یی در اقلیم شینئار یافتند و در آنجا مستقر شدند. هر یک به دیگری می‌گفت: برویم و خشت بیآوریم و آن را در کوره بپزیم؛ آجر برای آنان به جای سنگ بود و قیر به جای ملاط. آنها گفتند: برویم شهری بسازیم و برجی که نوک آن برج در آسمان فرورود! و برای خود نامی بگذاریم و بر زمین پراکنده نشویم! پس یهوه برای دیدن شهر و برجی که انسانها ساخته بودند، فرود آمد، و یهوه گفت: تا حال فقط یک امت بودند و به یک زبان سخن می‌گفتند، این‌چنین بود شروع کارشان! اکنون دیگر به هیچ یک از نیاتشان نخواهند رسید! فرود آییم و در آنجا زبانهایشان در هم ریزیم، تا دیگر هیچ‌یک دیگری را درنیابد. یهوه سپس آنها را در سطح زمین پراکنده کرد، و آنها ساختنِ شهر را متوقف کردند. آنجا را بابل نام کردند، زیرا آنجا است که یهوه زبان تمام ساکنان زمین را مغشوش کرده و از آنجا است که آنها بر سطح زمین پراکنده شدند* (*آفرینش* ۹-۱:۱۱). نماد تفاهمی غرورآمیز و جبارانه، و در عین حال نماد اغتشاش، پراکندگی و فاجعه، این است مفهوم برج بابل.

در سنت مسیحی، ملهم از ساختمانهای نظامی و درباری،

برپاکردنِ برجها، منارها و باروها ترغیب شد؛ برج نماد بیداری و عروج بود. نماد برج در مناجات مریم عذرا (*برج داودی Turris davidica*، *برج ابورنئا Turris eburnea*) به نمادی دقیق باز می‌رسد. به یاد داشته باشیم که کلمات عذرا و کلیسا از نظر مفهومی مرتبط هستند. در قرون وسطا ممکن بود از برج برای کمین دشمن کشیدن استفاده شود، اما درعین‌حال به معنی نردبان بود: ربط میان زمین و آسمان که به وسیله‌ی نردبان نشان داده می‌شد. هر پله‌ی نردبان، یادآور یکی از طبقات برج و نشانه‌ی مرحله‌یی از عروج بود. حتا برج بابل، جایی که خداوند زبان آدمیان را درهم آمیخت- برای رسیدن به آسمان بود. این مضمون را در دیوارنگاره‌ی سن‌سون باز می‌یابیم، که در آن حواریون، به رغم قطعه‌های سنگین سنگ، که بر شانه حمل می‌کنند، با ضرباهنگِ رقص جلو می‌آیند. در وسط آن (وسطِ دنیا) برج این اسطوره‌ی رفعت‌جویی است، که مانند ناقوس، نیروی خورشیدی زاینده‌یی را منتقل می‌کند (DAVR, 228, 229) و با زمین ارتباط برقرار می‌کند. در یک برج مفرغین بود که دانائه زندانی شد، و باران طلای بارورکننده‌ی زئوس بر او فروبارید. آتانور کیمیاگران شکل برج را به عاریت می‌گیرد، تا القا کند که این استحاله‌یی که در علم کیمیا جست‌وجو می‌شود، تمامی در جهت رفعت‌جویی و کمال‌یابی است: استحاله‌ی سرب به طلا، و در مفهومی نمادین تصفیه‌ی جسم تا به معنویتی خالص.

به زعمِ اِلْرِد دو ریوو، نحله‌ی کیستر کیومی‌ها قابل‌قیاس با شهری است که به وسیله‌ی دیوارها و برجهایش مستحکم شده و از دخول دشمنان جلوگیری می‌کند. فقر دیوار می‌کشد و سکوت برجی

می‌افرازد، که روح را تا به خدا بالا می‌برد.

برسم[۱] (BARSOM/barsom)

برسم، دسته‌ی ساقه‌های به‌هم‌بسته است که در ایران باستان در هنگام دعا و نیایش به نشانه‌ی سپاس از طبیعت گیاه تقدیم می‌شد.

۱ برسم [در اصلِ کتاب تلفظ پهلوی قید شده ولی تلفظِ معمولِ فارسی (Barsam) است] (پهلوی برسوم Barsum، اوستایی برِسمان Baresman) در آیین زرتشتی، شاخه‌های بریده‌ی درختی که هر یک از آنها را در زبان پهلوی «تاک» یا «تای» گویند. در *اوستای* موجود سخنی نیست که دال بر این باشد که شاخه‌های مزبور را از چه درختی باید تهیه کرد. فقط در *یسنای* ۲۵ بند ۱۳ اشاره شده که برسم باید از جنس اوروارا یعنی رستنیها و گیاهان باشد، ولی در کتب متأخران آمده است که برسم باید از درختِ انار چیده شود. رسم برسم‌گرفتن در ایران بسیار قدیم است و منظور از برسم به دست گرفتن و دعا خواندن همان سپاس به جای آوردن نسبت به تنعم از نباتات است که مایه‌ی تغذیه‌ی انسان و چهارپا و وسیله‌ی جمال طبیعت است (نقل از: *فرهنگ فارسی*، دکتر محمد معین).

برگ (FEUILLE/leaf)

برگ در نمادگرایی کلی سلسله‌ی رستنی‌ها شرکت دارد. در خاوردور برگ یکی از نمادهای خوشبختی و سعادت است. یک دسته برگ یا یک حلقه‌ی برگ نشانه‌ی مجموعه‌ی یک جمعیت است که با یک فعل و یک تفکر مرتبط شده‌اند.

برنج (RIZ/rice)

برنج، همچون نان یا گندم در اروپا، غذای اصلی آسیا را تشکیل می‌دهد، به همین جهت همان معانی نمادین و آیینی را دارد.

برنج از خاستگاهی الهی است، نه تنها چون کدوی اولیه، به عنوان تخمه‌ی نژاد بشری منظور می‌شود، بلکه چون ترنجبین در

صحرا، برنج نیز بـه فراوانـی می‌رویـد، و انبارهـا را پـر می‌کنـد. ایـن مفاهیم در تمام افسـانه‌های آسـیای شـرقی دیـده می‌شـود. کشـت دشوار برنج، نشانه‌ی گسستن پیاپی ارتبـاط آسـمان و زمیـن اسـت. برنج توسط شاهزاده نینیجی، نوه‌ی آماتراسو، به ژاپـن آورده شـد، و در یکی از مراسم آیینی امپراطـور بـه همـراه خدایبـانوی خورشـید، برنج می‌خوردند. برنج برای ژاپنیها نماد فراوانی، و وابسته بـه قـدرت آسمانی است.

در انجمنهای باطنی چینی، برنج سـرخ غـذای زندگـی، و غـذای جاودانگی انگاشته می‌شود. از اینرو، در آیینهـا صـرف برنـج سـرخ را باعث به وجود آمدنِ قدرتِ مینگ، یعنی «نور» یا «معرفت» بـه شـمار می‌آورند، زیرا برنج هم چون نان نماد غـذای معنـوی ملحـوظ شـده است. برنج سرخ در کیمیا به شنگرف یا سولفور جیوه که سـرخ‌رنگ است، تعبیر شده است، که می‌توان آن را به کبریت احمر در عرفـان اسلامی و به عمل سرخ در هرمسی‌گریِ غربیِ نزدیک دانست.

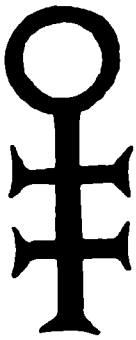
برنج نشانه‌ی ثروت، فراوانی، و پاکی اولیه است. لازم به یـادآوری است که حتا در غرب برنج نماد خوشبختی و باروری است، چنانچـه در مراسـم ازدواج، مشـتی برنـج می‌افشـانند (GRIL, GUET, HERJ, HERS, MAST, ROUN).

برنج (AIRAIN/brass)

(مفرغ را ببینید)

ملغمه‌یی از فلزات مختلف، عمدتاً قلع و نقره با مس. برنج از نظر نمادین نتیجه‌ی تزویج اضداد است. بعضـی از ترکیبـات فـلزی این

ملغمه در ارتباط با ماه و آب هستند، و برخی دیگر، با خورشید و آتش؛ که دوجنبگی و شخصیت شدیداً متناقض، دو نوع نماد آن، از همین امر ناشی است. انعکاس صوت در این فلز بسیار شدید است. در بدو امر یک نوع صدا است، اما از یکسو صدای توپ است، و از سوی دیگر صدای ناقوس؛ این دو صدای مختلف، اگر از برنج برآمده باشند هر دو مهیب اند و قدرتمند.



علامت فلز برنج در کیمیا

هسیودوس، سومین نژاد بشریت، یعنی نژاد برنجیان را، که دارای شخصیتی نامتعادل بوده‌اند، ترسناک می‌داند: *و زئوس، پدر خدایان، سومین نژاد آدمیان میرا را خلق کرد، نژاد برنجیان را که بسی با نژاد نقره متفاوت است، دختر زبان‌گنجشکها، مهیب و قدرتمند. آنان فقط در خیال کارهای رنج‌آورِ آرس بودند، و به افعال نامتعادل و افراطی می‌اندیشیدند، آنان نان نمی‌خوردند، قلبشان چون پولاد سخت بود، همگان را می‌ترساندند، قدرتی بسیار داشتند و بازوانشان که متصل به کنار کتف بدن زورمندشان بود، رویین بود. سلاحهایشان از برنج، خانه از برنج، با برنج شخم می‌زدند، زیرا آهن سیاه وجود نداشت. آنها نیز از میان رفتند، با بازوان رویین‌شان رفتند تا نزد هادس سکونت کنند، بی‌که نامی از آنان بر زمین بماند. مرگ سیاه آنان را دربود، و به خاطر اعمال ترس‌آورشان، نور*

درخشان خورشید را از دست دادند.[۱]

در کتاب *اسطوره‌های* هسیودوس، برنج فلز اعمال زوربار و خشونت‌آمیز است، و در فلسفه‌ی تکامل لوکرتیوس نیز همین اختصاصات برای برنج برشمرده شده است: *برنج، این فلزی که مقاومتش در اعمال خشونت‌آمیز متجلی است.*[۲]

برنج، این فلز مقدس، از دوره‌ی باستان تا آیین بودا و مسیحیت، برای ابزارهای آیینی به کار می‌رفته است. در نزد عبریان، ماری برنجی بر تارک پرچم می‌نشست (*اعداد*، ۲۱:۹)[۳] و یک نگاه به صورت مار او را از مرگ با نیشِ «مار آتشی» حراست می‌کرد.[۴] در هیکل به صورت نماد حمایت الهی بود؛ چهار گوشه‌ی قربانگاه از برای سوزاندنیها[۵] از شاخهای برنجین پوشیده شده بود، و افرادی که این شاخها را تصرف می‌کردند به بدترین مکافات محکوم می‌شدند. گلدانهایی که در باد صدا می‌کردند و در جنگل مقدس زئوس در دودونا قرار داشتند، درهای معابد قصر هفائیستوس، پشت بام معبد وستا، اولین مجسمه‌ی رومیِ کِرِس، جامهای باده‌گساریِ مقدس به افتخار خدایان، همگی از برنج بودند. مصریان گنبد آسمان را برنجین می‌دانستند (*من به سوی آسمان می‌روم و از فلک برنجین می‌گذرم- کتاب مردگان مصر*).

رومیان، تیغی را که موی راهبان را بدان کوتاه می‌کردند، و خیشی را که با آن بر محوطه‌ی یک خیمه‌گاه یا یک شهر جدید شخم می‌زدند، از برنج می‌ساختند. این فلز سخت نماد فسادناپذیری و جاودانگی بود، و همچنین نماد عدالتی بی‌انعطاف، اگر گنبد آسمان از برنج است، از آن رو است که این فلز رسوخ‌نیافتنی است،

و همچنین وابسته به قدرتهای اورانیایی و علوی است، قدرتهایی که صدای آن چون صاعقه می‌پیچد و به آدمیان حالتی از احترام و ترس القا می‌کند. ریلکه می‌گوید: *تمامی فرشتگان دهشتناک‌اند.* و همانند این فرشتگان، برنج نیز دهشتناک است. و این سخن ترسی را به یاد می‌آورد که از شنیدن صدای ناقوس بزرگ کلیسای جامع دست می‌دهد. فقط به خاطر طنین استثنایی این ملغمه بوده است که فاما، ایزدبانوی «افکار عمومی» آن را به عنوان مصالح در ساختمان قصر خود، بر فراز یک کوه انتخاب کرد (OVIM, 32).

در اینجا نیز دوگانگی در نماد به چشم می‌خورد، زیرا قصر فاما اصواتی را دریافت می‌کند، بلند می‌کند و منعکس می‌سازد، و خود فاما در کنار «زودباوری»، «اشتباه»، «خوشیهای ساختگی»، «وحشت»، «فتنه»، «شایعه‌های دروغ» زندگی می‌کند (GRID, 157).

افسانه‌ی آهوی برنجین‌پای، یا چارق برنجی امپدوکلس، نمادی در ارتباط با جنگ تن‌به‌تن دارد و بنا بر این نشانه‌ی دووجهی‌بودن است. در این گونه موارد ممکن است برنج نماد مفارقت از شرایط خاکی، و فساد باشد. نویسندگان عصر باستان، عقیده داشتند اینکه فیلسوف در دهانه‌ی اِتنا غوطه خورد، و اتنا سندل مفرغی‌اش را پس داد، بدین خاطر بود که نظریات این فیلسوف که در اجتماع خدایان پذیرفته شده بود، روی زمین زوال‌ناپذیر باقی بماند. نظریات او میان آدمیان جاودان خواهد ماند، زیرا خود او از جمله‌ی خدایان بوده است، پای مفرغینِ آهو دو جنبه دارد: به برکت این فلز سخت و مقدس، هم به معنای جدایی از زمین فسادپذیر است، هم به معنای سنگینی آهو است، که با وجود طبیعتی سبُک و خالص، با وزن

امیال زمینی سنگین شده است: از یک سو به نشانه‌ی تصعید و تعالی طبیعت، و از سوی دیگر به نشانه‌ی تباهی طبیعت. این خصوصیت دوقطبی این نماد است. به‌سادگی بر گریز سرگشته‌ی آهوی خستگی‌ناپذیر تأکید می‌کند، که خود را از تعقیب شکارچیان می‌رهاند: دویدن دایمی و مقدس یک باکره‌ی وحشی.

[1] Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, trad. française: Paul Mazon, Belles-Lettres, Paris, 1928

[2] *De la nature des choses*, 1270.

[۳] پس موسی مار برنجینی ساخته بر سر نیزه بلند کرده و چنین شد که اگر مار کسی را گزیده بود، به مجرد نگاه کردن بر آن مار برنجین زنده می‌شد (*اعداد*، ۲۱:۹).

[۴] پس خداوند مارهای آتشی در میان قوم فرستاده قوم را گزیدند و گروهی کثیر از بنی‌اسرائیل مردند (*اعداد*، ۲۱:۷).

[۵] قربانیهای بنی‌اسرائیل بر دو نوع، خونی و غیرخونی، است و عبارت‌اند از: سوزاندنی‌ها، پیش‌بردنی‌ها، پیشکشی‌ها، جنباندنی‌ها، افراشتنی‌ها، قربانی‌های سلامتی، قربانی‌های خطا و قربانی‌های گناه. سوزاندنیها از گاو بی‌عیب نر که طی مراسمی سوزانده می‌شد (ماخوذ از *قاموس کتاب مقدس*).

برنز← مفرغ

برونهیلده (BRUNHILD/Brunhilde)

یکی از والکوره‌ها است، باکره‌یی که پشت پرده‌یی غیرقابل‌عبور از شعله‌ها پنهان شده، و خود را مگر در اختیار قهرمانی که از طرف خدایان برای نجات او مقدر شده، قرار نخواهد داد. او کسی را که به دنبال او باشد، خواهد کشت.

بعضی از مفسران عقیده دارند که زیبای خفته، که توسط جنگجویی نورانی رهایی یافت، نماد زمین خوابیده است که خورشید

بیدارش می‌کند (LBDP).

بدون شک، در نهایت برونهیلده هدف تحسین‌انگیز و دست‌نیافتنی یک خواهش بی‌حد و اندازه است. کسی که در معرض این خواهش قرار می‌گیرد، از اینکه نمی‌تواند آن را ارضا کند، می‌میرد. زیرا قادر است بر آزمونهای لازم تفوق جوید. آن کسی که فکر می‌کند با تمهیدی رهایی‌بخش به غایتِ این خواهش نایل شده، کسی است که آزمونهای واقعی را نادیده گذاشته، و تنها به هدفی نازل رسیده، هدفی که دیگر هدف خواهش اصلی او نیست، و انتظار او را برآورده نمی‌کند. برونهیلده با آرتمیس (دیانا) مقایسه می‌شود، و با آمازونها، باکرگان جنگجو، که در جنگ و شکار فقط در رؤیای رقابت با مردان هستند.

واگنر برونهیلده را قهرمان‌بانویی می‌بیند که... از الوهیت به بشریت عبور می‌کند، و ملکوت را تکرار غایی جهان می‌داند. برونهیلده، والکوره‌یی است که از بهشت خدایان و قهرمانان کناره می‌گیرد تا در میان آدمیان زندگی کند، جایی که بتواند عشق را بشناسد، او از اوامر پدرش خدا وتان، سرپیچی می‌کند. اما سرانجام این عشق او را فراتر از شرایط بشری بالا می‌برد. و با بهشت جدیدی آشنا می‌شود. او نماد صرفنظر کردن از بهترین امکانات به خاطر عشق است، و به خاطر یک چنین فداکاری‌یی ارج یک منجی را دارد.

برونهیلده از خدایی مولود شده و وجهی از الوهیت را نشان می‌دهد؛ و با انسان وصلت می‌کند، وجهی از بشریت را عرضه می‌دارد. او معرفتی دوسویه به آسمان و زمین، به قدرت و ضعف، به

شادمانی و درد، به زندگی و مرگ است، که رمزشان در عشق است. الهام و منش او تحت استیلای جست‌وجوی عشق است و بشریت را از جبّاریتِ طلا و قدرت می‌رهاند؛ من تا ابد در التذاذ خواهش بوده و هستم.

برّه (AGNEAU/lamb)

در تمام مراحل پیشرفت تمدن مدیترانه‌یی، یعنی تمدن یونان و روم- چه در تمدن شبانان صحرانورد، و چه در تمدن کشتگرانِ خوش‌نشین- بره‌ی نوزاد، که امروزه آن را بره‌ی یحیای قدیس می‌خوانند، در سفیدی بدون لکه و پرجلالش مظهر بهار است، و مظهر پیروزی نوبهار و تجسم فتح زندگی بر مرگ است، فتح این زندگی همیشه بازگردنده، همین کاربرد نمونه‌ی ازلی است که در نهایت از بره، یک قربانی مساعد می‌سازد، که می‌باید قربانی شود تا آسایش روحی خاصی را تأمین کند. قربانیِ بره برای مریدان دیونوسوس نیز چون این رسم در بسیاری از آیینها و آداب دیگر، زمان ظهوری بزرگ را پیش‌بینی می‌کند: به همین دلیل دیونوسوس برای رفتن به ساحل دریاچه‌ی لرنه، وقتی به دوزخ به جست‌وجوی مادرش رفته بود، در گودال بره‌یی انداخت تا پولائوخوس، نگهبان دروازه‌های دوزخ، را ساکت کند (SECG, 294).

در *مکاشفات* عبرانی، این نماد مفهوم خود را حاصل خواهد کرد: بره (یا میش) نماد بنی‌اسراییل، یا امت خدا است (*اشعیاء*، ۴۰:۱۰-۱۱)؛ گوسفندانی که زیر نظر شبانان، (سران سیاسی) می‌چرند (*کتاب خنوخ اول*، ۸۹:۱۲).

اینک خداوند یهوه با قوت می‌آید
او مثل شبان گله‌ی خود را خواهد چرانید
و به بازوی خود بره‌ها را جمع کرده
به آغوش خویش خواهد گرفت
و شیردهندگان را به‌ملایمت رهبری خواهد کرد
(*اشعیاء*، ۴۰:۱۰-۱۱)

این تصویر مجدداً توسط مسیحیان بازگرفته می‌شود (*لوقا*، ۳:۱۰، ۳:۱۵؛ *یوحنا*، ۱۷-۱۵:۲۱)[1].

اما آیین قربان کردن گوسفند، خصوصاً با ثباتی که هیچ واقعه‌یی تا امروز موجب تغییر آن نشده است، از یهودیان به مسیحیان و از آنان به مسلمانان رسیده است، به‌خصوص در جشن بهارانه‌ی عید پاک یهودیان، و پس از آن عید پاک مسیحیان، و به مناسبت مرگ و عروج مسیح، بره‌ی خداوند، و عید قربان مسلمانان. در زبان رایج خاورمیانه واژه‌ی «قربان» خطابی عاطفی است، و نشانه‌ی دوستی صمیمانه، گویی او را «برادر» خطاب می‌کنند.

بررسی تشریحیِ این سه آیین، تداوم مفهوم نمادین آن را، حتا در جزیی‌ترین قسمتها، ظاهر می‌سازد. به همین ترتیب، پاشیدن خونِ ناجی مسیح بر صلیب، بدون ارتباط با خون نجات‌بخشِ بره‌ی قربانی نیست، که یهودیان چارچوب و کتیبه در منزلشان را به خون قربانی آغشته می‌کنند، تا نیروهای شر را از خانه‌ی خود دور کنند.

هنگامی که یحیای معمدان به دیدن عیسی فریاد برمی‌دارد: اینک بره‌ی خدا که کناره‌ی جهان را برمی‌دارد (*یوحنا*، ۱:۲۹) به

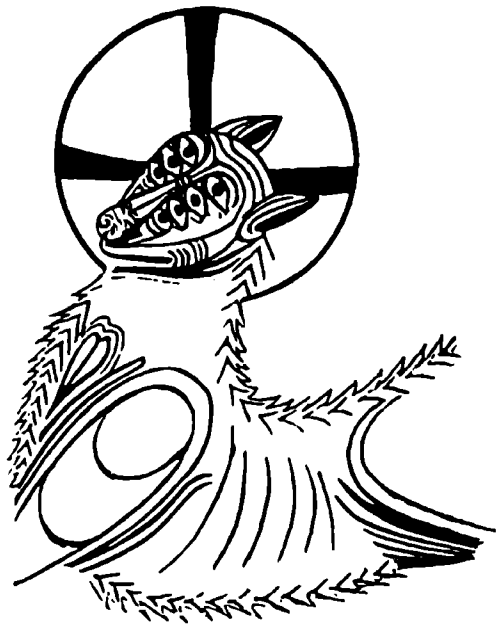
طور یقین، حداقل تا بخشی به مضمون قربانی بستگی دارد. در *رساله‌ی اول پطرس* (۲۰-۱:۱۹)[۲] می‌گوید که مسیحیان نجات یافتند، چون اسرائیل[۳] از مصر، با خونِ بره، یعنی خونِ عیسی مسیح.

یوحنا (۱۹:۳۱)[۴] و پولس (*فرنتیان* ۱، ۵:۸)[۵] تأکید دارند که مرگ مسیح همان قربانی بره در عید فصح است.

به هر تقدیر، در مسیحت اولیه، از مسیح به عنوان بره سخن می‌رفت، که درواقع بر پیشگویی عهد عتیق صحه می‌گذاشت، بر صحیفه‌ی رمزبار *اشعیاء نبی* (۵۳، به‌خصوص خط هفتم)[۶] که آمدن مسیح رنج‌کشیده‌یی را بشارت می‌داد که نماد آن به صورت بره‌یی بود که از مذبح آورده شود (*اعمال رسولان*، ۸:۳۲)[۷].

گوسفند در مکاشفات بر کوه صهیون، در مرکز اورشلیم مقدس است، و با تعریفی تقریباً مشابه در برهماپوره در *بهگودگیتا* آمده است (۱۵:۶)[۸]، گِنون، مشابهتی کاملاً آوایی میانِ واژه‌ی *agneau* [لاتینی: *agnus*] و *اَگنی* (*agni*) ودایی می‌بیند، زیرا از یک سو قوچی آگنی را حمل می‌کند، اما این همذات‌پنداری فقط بدین خاطر نیست، بلکه علاوه بر آن آگنی مظهر قربانی است، در ضمن مانند بره‌ی اورشلیم، مظهر نوری در مرکز هستی نیز هست، نوری که در جست‌وجوی حقیقت به آن نایل توان شد. این شباهت با خدای ودایی آتش، نشانگر وجه خورشیدی، مردانه و نورانی بره است.[۹] این وجه استعاریِ بره است که آن را در *مکاشفات یوحنا* نیز بازمی‌یابیم، که ۲۸ بار در آن کلمه‌ی «بره» به جای مسیح به کار رفته است. در واژه‌ی یونانی هر چند نمادگرایی مشابه نیست، اما نمایانگر غضب

است، که در *مکاشفات* (۶:۱۶)[۱۰] غضب بره مطرح می‌شود که می‌جنگد و فاتح می‌شود (۱۷:۱۴)[۱۱]، که به نوعی می‌توان شباهتهایی را در نمادگراییِ ستاره‌شناسی (حَمَل در منطقه‌البروج) دید. به‌هرحال، نمادگرایی قدیم هنوز وجود دارد: در مورد یک بره‌ی ذبح‌شده، قربانی‌شده، و حتا برای عید فصح. اما در *مکاشفات* نماد بره برای مسیح عروج‌یافته و جلیل به کار برده شده است. و از همین جا است که هماهنگیِ تازه‌یی ظاهر می‌شود: بره‌ی فاتح بر مرگ (۵:۶-۷)[۱۲]، بره‌ی غالب بر نیروهای شر (۱۷:۱۴) قدرت مطلق خداوندی (۵:۷-۹)[۱۳] و داوری‌کننده (۶:۱۶-۱۷)[۱۴].



بره - برده‌ی *مکاشفات*، بخشی از اثر سان‌کلمنته ده تاهول.
نقاشی اسپانیایی قرن دوازدهم (بارسلون، موزه‌ی هنرهای کاتالونیا)

بدون شک، برای اجتناب از هر گونه اغتشاشی در عقاید و مکاتب مختلف مسیحیت، که به دلیل شباهت نمادها ممکن بوده بروز کند، شورای روحانیون در قسطنطنیه در ۶۹۲ میلادی تشکیل شد، و طبق رأی این شورا، هنرمندان مسیحی دیگر مجاز نبودند مسیح را

بر صلیب به صورت بره عرضه کنند، و اجازه نداشتند او را پوشیده در خورشید و ماه بکشند، بلکه می‌بایست او را به صورت انسانی نقش کنند.

۱ بروید اینک من شما را چون بره‌ها در میان گرگان می‌فرستم (*لوقا*، ۳:۱۰)؛ کیست از شما که صد گوسفند داشته باشد و یکی از آنها گم شود که آن نود و نه را در صحرا نگذارد و از عقبِ آن گمشده نرود تا آن را بیابد. پس چون آن را یافت به شادی بر دوش خود می‌گذارد (*لوقا*، ۳:۱۵)؛ بره‌های مرا خوراک بده... بدو گفت گوسفندانِ مرا شبانی کن... گوسفندانِ مرا خوراک ده (*یوحنا*، ۱۷-۲۱:۱۵).

۲ بلکه به خون گرانبها چون خون بره بی‌عیب و بی‌داغ یعنی خون مسیح (*رساله‌ی اول پطرس* ۲۰-۱:۱۹).

۳ اسرائیل لقب یعقوب ابن اسحاق که در هنگام مصارعه با فرشته‌ی خدا در فنئیل بدان ملقب گردید: «از این پس نام تو یعقوب خوانده نشود، بلکه اسرائیل، زیرا با خدا و با انسان مجاهده کردی و نصرت یافتی» (*پیدایش* ۲۹-۳۳:۲۸)

۴ تا بدنها در روز سبت بر صلیب نماند، چونکه روز تهیه بود، و آن سبت روز بزرگ بود (*یوحنا* ۱۹:۳۱).

۵ زیرا که فصح ما مسیح در راه ما ذبح شده است (*رساله‌ی اول پولس به قرنتیان* ۵:۸).

۶ جمیع ما مثل گوسفندان گمراه شده بودیم، و هر یکی از ما به راهِ خود برگشته بود و خداوند گناهِ جمیعِ ما بر وی نهاد (*اشعیا* ۵۳:۷).

۷ مثل گوسفندی که به مذبح ببرند (*اعمال رسولان* ۸:۳۲).

۸ برخی از یوگیها به عنوان قربانی هدایایی به خدایان تقدیم می‌کنند. ولی دیگران نفس خود را در آتش حق می‌افکنند و این قربانیِ آنان است... اینها همه قربانیهای گوناگون مردم است که بدان گناهانِ خود را می‌شویند (منقول از: *بهگودگیتا*، ترجمه‌ی محمدعلی موحد. تهران، خوارزمی، ۱۳۶۵. گفتار چهارم، بند۶). [در *بهگودگیتا*، گفتار پانزدهم، بند۶ شباهتی با مضمونِ متن دیده نشد.]

۹ آگنی (Agni)، اساطیر هندو. آتش، خدای آتش و ارتباط آن با قربانی در دوران ودایی بوده است، که طبق آیینی خاص برای خدایان قربانی نذر می‌شد. آگنی سوار بر ارابه‌یی است که او را اسبان سرخ می‌کشند. آگنی در تمام مراسم قربانی به جلوه‌ی حیوان قربانی درمی‌آید، و جزء خدایانی است که به شکلهای مختلف درمی‌آید و اسامی گوناگون می‌گیرد، و تنها شکل انسانی به خود نمی‌گیرد. در مراسم قربانی یک گراز، یک قوچ یا سگ باید نزدیک آتش قربانی باشند و مراسم کفاره اجرا شود که طی آن آب در جلو و در میان آتش شرقی و آتش غربی می‌ریزند با ادای این جمله: «اینجا ویشنو گام می‌زند».

و به کوهها و صخره‌ها می‌گوید که بر ما بیافتید و ما را مخفی سازید از روی آن تخت‌نشین و از غضب بره (*مکاشفات* ۶:۱۶).

ایشان با بره جنگ خواهند نمود و بره بر ایشان غالب خواهد آمد زیرا که او رب‌الارباب و پادشاه پادشاهان است. (*مکاشفات* ۱۷:۱۴).

و دیدم در میان تخت و چهار حیوان و در وسط پیران چون بره‌ی ذبح‌شده ایستاده است... (*مکاشفات* ۷-۵:۶)

و چون کتاب را گرفت آن چهار حیوان و بیست و چهار پیر به حضور بره افتادند (*مکاشفات* ۹-۷:۵).

و به کوهها و صخره‌ها می‌گویند که بر ما بیافتید و ما را مخفی سازید از روی آن تخت‌نشین و از غضب بره (*مکاشفات* ۱۷-۱۶:۶).

بزاق← آبِ دهان

بزغاله← بزِ ماده، بزغاله

بزِ کفاره‌ی گناه (BOUC ÉMISSAIRE/scapegoat)

در *کتاب مقدس* اول بار لاویان «بز کفاره‌ی گناه»[1] را مطرح می‌کنند. در روز عید استغفار ربان بزرگ دو بز نرینه را که افراد نام‌آور تقدیم می‌کردند، دریافت می‌داشت. یکی از بزها ذبح می‌شد، و دیگری که به قرعه انتخاب شده بود، آزاد می‌گشت. این بز که سنگین از بار گناهان امت بود به در خیمه‌ی اجتماع حاضر می‌شد، و درواقع تمامی گناهان بر سر او گذاشته می‌شد، سپس... به صحرایی ویرانه برده می‌شد، به روایت دیگر، به پرتگاهی پرتاب می‌شد. هارون بزی را که قرعه برای یهوه بر آن برآمد نزدیک بیاورد و به جهت قربانی گناه بگذراند، و بزی که قرعه برای عزازیل بر آن برآمد، به حضور خداوند زنده حاضر شود و بر آن کفاره نماید و آن

را برای عزازیل به صحرا بفرستد (*لاویان*، ۱۰-۱۶:۵).

مراسم فرستادن بز نر برای عزازیل خصوصیتی باستانی دارد، که مناسب منشور موسایی نیست. عزازیل نام شیطانی است که در صحرا می‌زید، در سرزمین ملعون، که خداوند آن را حاصلخیز نکرده است، زمینی برای تبعید دشمنان یهوه، حیوانی که به آنجا گسیل می‌شود، برای عزازیل قربانی نمی‌شود، بلکه به صحرا، مسکن شیطان، فرستاده می‌شود. و فقط نشانگر بخش شیطانیِ امت، و وزن گناهان آنها است، او به صحرا، به محل مجازات برده می‌شود. در همان زمان، بز دیگری واقعاً برای یهوه قربانی می‌شود، و طبق آیین قربانی برای رفع گناه است.

بزِ قربانی برای یهوه، برای گناه امت ذبح می‌شود، پاشیدن خونِ این بز به تطهیر تعبیر می‌شود. برعکس، بز کفاره‌ی گناه، حامل گناهان است، این بز تبعید می‌شود، رانده و طرد می‌شود: نماد تکفیر و دفع شر است، رفتنِ آن بدون بازگشت است. این مفهوم تطهیر را در جای دیگر *کتاب مقدس* نیز می‌یابیم، وقتی مبروصان دو گنجشک تقدیم می‌کنند، یکی را ذبح می‌کنند و بر دیگری از خون گنجشک ذبح‌شده می‌پاشند، اما آن را فوراً زنده آزاد می‌کنند (*لاویان*، ۷-۱۴:۴)[۲]. بز کفاره‌ی گناه بدی را به همراه می‌برد، و این بدی دیگر به پای گناهکار نوشته نمی‌شود. مردی که بز کفاره‌ی گناه نامیده شده، کسی است که گناهان فرد دیگری بر ذمه‌ی او می‌آید، بی‌آنکه بتواند عدالتخواهی بکند، بی‌آنکه بتواند دفاع کند، و بی‌آنکه قانوناً محکوم شود. سنت بز کفاره‌ی گناه، به‌تقریب جهانی است، و در تمام اقالیم دیده می‌شود، و تا به ژاپن می‌رسد. این بز

گرایش عمیق انسان را به انداختن جرمش بر گـردن دیگـری نشـان می‌دهد، و بدین گونه است که وجدان را که همواره بـه دنبـال یـک مسئول، یک کیفر و یا یک قربانی است، آرام می‌کند.

«Bouc emissaire» به معنی «بز گسیل‌شده» است، امـا در ترجمـه‌ی فارسـی *کتاب مقدس* اصطلاح بزکفاره‌ی‌گناه به کار برده شده، از اینرو این عبارت انتخاب شد. اصطـلاح انگلیسـی آن Scapegoat است.

«اگر بلای برص از مبروص رفع شده باشد، کاهن حکم بدهد که برای کسی کـه بـاید تطهـیر شود دو گنجشک زنده... بگیرند... یک گنجشـک را در ظـرف سـفالین بـر بـالای آب روان بکشند، و اما گنجشک زنده را... به خون گنجشکی که بر آب روان کشته شده فروبرند... و بر کسی که از برص باید تطهیر شود هفت مرتبه بپاشد... و گنجشک زنده را به سوی صحرا رها کند (*لاویان*، ۷-۱۴:۴).

بزِکوهی (CHÉVREUIL/roe deer)

در میان سرخپوستان پانچو (در کلمبیا) بزکوهی (ونادو) یک تابو است. این سرخپوستان عقیده دارند که روح انسان پس از مـرگ بـه جسم بزهای کوهی می‌رود.

آزتک‌ها، اولین خدایبانو را یک زن-مار، و مادر دو قهرمان همزاد می‌دانستند، که گاهی به صورت یـک بـز کوهـی بـا دو سـر تصویـر می‌شد، که از آسمان فروافتاده بود، و به صورت بتـواره‌ی جنـگ بـه کار می‌رفت (SOUM).

در حکاکی‌های مایا، بزکوهـیِ در حـالِ مـرگ، نمـاد خشکسـالی است (THOH) (گوزن* را ببینید).

در چندین لوح چوبـی باسـتانی مکزیکـی، ازجملـه لـوح بورگیـا، بزکوهی به عنوان حامل خورشید تصویر شده است (BEYM).

اغلب اقوام استپهای آسیا، بزکوهـی را راهنمـای ارواح می‌داننـد.

لباسهای شمنی، اکثراً با پوست بزکوهی درست می‌شوند، و بعضی شمنها روی سر یا بر پشت خود، شاخهای بزکوهی، یا گوزن را حمل می‌کنند (HARA).

نوعِ وحشیِ آن مرتبط با خدای حاصلخیزی در شوش بوده است («بزِ نر»*، و «بز ماده»* را ببینید).

بزِ ماده، بزغاله (CHÉVRE, CHÉVREAU/she-goat, kid)

در فرانسه بز را نشانه‌ی چالاکی می‌دانند، و یا به گفته‌ی لافونتن، نشانه‌ی میل به آزادی، یک آزادی شتابکارانه؛ از اینرو است که واژه‌ی لاتینی بز، *Capris*، با واژه‌ی بلهوسی *Caprice* از یک ریشه است.

در هند، چون واژه‌یی که برای بز به کار می‌رود، به معنی «زاییده نشده» است، از اینرو، نماد جوهر اولیه‌یِ ظاهرنشده نیز هست. ماده‌بز، مادر جهان، پراکریتی است. سه رنگ به او منسوب‌اند، سرخ، سفید، و سیاه که با سه «گونَه» یا سه کیفیت اولیه مرتبط هستند، و به ترتیب عبارت‌اند از ستوه، رجس، و تمس (DANA).

بعضی اقوام چینی ماده‌بز را در ارتباط با خدای صاعقه می‌دانند. کله‌ی ماده‌بز قربانی به عنوان مصطبه برای خدای صاعقه استفاده می‌شود. همین ارتباط میان صاعقه و ماده‌بز در تبت وجود دارد. روی‌هم‌رفته، ماده‌بز ابزار فعل و انفعالات آسمانی به نفع زمین و حتا دقیقتر، نشانه‌ی کشاورزی و رویش است.

نزد ژرمنها، ماده‌بز هایدرون در شاخ و برگ درخت زبان‌گنجشک ایگدراسیل می‌چرد و با شیرش جنگجویانِ خدا اودین را اطعام

می‌کند.

در میان یونانیان، ماده‌بز نماد رعدوبرق است. ستاره‌ی جدی در صورت فلکی ارابه‌ران، فرارسیدن طوفان و باران را خبر می‌دهد. و بدین‌گونه است که بز آمالته‌آ (آمالتیا) زئوس را شیر می‌دهد.

فلسفه‌یی که ماده‌بز را با ظهور خداوند مرتبط می‌داند، بس قدیم است. به زعم دیودور اهل سیسیل، بزها توجه اهالی دلفی را به نقطه‌یی جلب کردند، که از آن نقطه دودی از اندرونِ زمین بیرون می‌آمد. از اینرو، دچار سرگیجه شدند و به رقص پرداختند. حیرتزده از رقص خود، معنی بخاری که از زمین خارج شده بود جست‌وجو کردند و یافتند که در آن موضع باید معبدی احداث کنند، تا پیشگویان به تعبیر و تفسیر این مظهر و جلوه‌ی خدا بپردازند.

یهوه بر موسی در وسط رعد و برق ظاهر شد، و به یادبود این ظهور، پوشش خیمه‌ی اجتماع از پشم بز درست شد.

لباسی به نام *کیلیکیوم* را که از پشم بز بافته می‌شد، برخی رومیان و همچنین آشوریان در هنگام عبادت در بر می‌کردند، تا نماد وحدت آنها با خداوند باشد. لُنگ مرتاضان مسیحی (Cilice) نیز همین معنا را متبادر می‌کند، و به قصد ریاضت جسم، و پرداخت کفاره و از این طریق آزادکردنِ روح احیا شده است که می‌خواهد به وصال خداوند برسد. *کیلیکیه* یادآور پشمینه‌ی راهبان است.

می‌دانیم که واژه صوفی، طبق سنت پذیرفته‌شده در شرق، از واژه‌ی صوف می‌آید، که نمدی بوده ساخته‌شده از پشم بز، و برخی درویشان فرقه‌های عرفانی مسلمان، که در آداب خود به طرز خاصی سختگیر بودند، آن را بر تن می‌کردند.

اورفئوسی‌ها، روح یک طالب را با بزغاله‌یی که در شیر افتاده قیاس می‌کردند، یعنی طالب از غذای رهروان اطعام می‌شد تا به جاودانگی یک زندگی الهی دست یابد. در ارگیای دیونوسوسی پوست بزغاله‌ی سلاخی‌شده، پوشش باکانت‌ها بود. بزغاله گاهی به عنوان روح واسط، و نشانگر دیونوسوس و نشانه‌ی نوزادی با زندگی الهی بود. چون زئوس نوزاد که از شیر آمالته‌آی بز مکید، آمالتا تبدیل به یک نومفا و سپس خدایبانوی دایگان، و بعد دختر هلیوس شد. در تمامی این سنتها، ماده‌بز چه از نظر جسمانی، و چه از نظر معنوی نماد تایه و معلم معنوی بود، اما توارد ذهنی دمدمی‌بودنِ بز نیز نشانه‌ی برکت و نعمتی نامنتظر از طرف خداوند است.

بزِ نر (BOUC/goat)

درست مانند قوچ، بز نر نیز نماد قدرت تناسلی، نیروی حیاتی، لیبیدو و باروری است. اما گاهی این شباهت تبدیل به تضاد می‌شود. زیرا اگر قوچ عمدتاً روزانه و خورشیدی است، بز نر اغلب شبانه و قمری است، و بالاخره قبل از هر چیز حیوانی متعلق به تراژدی است. زیرا به دلایلی که بر ما نامعلوم است، نام او به یکی از اشکال هنر یعنی تراژدی داده شده است. واژه‌ی تراژدی لفظاً به معنی آواز بز نر است، و این آواز در اصل آوازی بوده که در جشنهای دیونوسوس، هنگام مراسم قربانی بز نر، خوانده می‌شده است. این حیوان به طور خاص وقف این ایزد بوده است: بز نر قربانی منتخب بود (اوریپیدس، *باکانت‌ها*، ۶۶۷). لازم به یادآوری است که ذبح یک نوع قربانی در مراسمی خاص مرتبط با مفهوم همذات‌پنداریِ آن

قربانی و آن خدا است. هنگامی که توفون به المپ حمله کرد و در طول جنگ خود با زئوس خدایان را هراس‌زده پراکنده کرد، دیونوسوس به صورت بزی مسخ شد و به مصر گریخت. او ابتدا وارد سرزمینی شد که معابد آن به افتخار خدای بزماده یا بز نر افراشته شده بود، که این خدا را یونانیان پان می‌نامیدند؛ و خادمان معبد با بزها نزدیکی می‌کردند. این آیین، برای همسان شدن با نیروهای سازنده‌ی طبیعت، و با قدرت جوشان عشق به زندگی بود. بز نر هم مانند قوچ، خرگوش نر، و چغوک وقف آفرودیته بود، که از آن به عنوان مرکوب استفاده می‌کرد. یا دیونوسوس و پان گاه پوست بز به تن می‌کردند.

فضیلت قربانی شدنِ بز نر جای‌به‌جای در *کتاب مقدس* آمده است. مثلاً وقتی بز قربانی موسوی، برای رفع گناه طغیان و ناخالصی قوم اسرائیل ذبح می‌شد. پس بز قربانی گناه را که برای قوم است ذبح نماید و خونش را به اندرون حجاب بیاورد، و با خونش چنانکه با خون گاو عمل کرده بود، عمل کند و آن را بر کرسی رحمت و پیش روی کرسی رحمت بپاشد (*لاویان* ۱۶:۱۵-۱۶).

جای تعجب نیست که به دلیل عدم شناخت عمیق نسبت به نمادها و یا به دلیل بدفهمی مفاهیم غریزه، سنتاً تصویری از شهوت‌پرستی از بز نر ساخته شده است (هوراتیوس، *اپوئیدوس*، سرود دهم، ۲۳). و این امر اغراق‌آمیز است. شاعر رومی این بز شهوانی را که می‌خواهد برای طوفانها قربان کند، لیبیدینوس (شهوتران) می‌خواند. چراکه لیبیدو با هرزگی جنسی و خشونت

قوای تناسلی برابر است. از این زاویه‌ی دید بز نر، حیوان متعفن، نماد شناعت، لعنت، یا چنانچه کلود سن‌مارتن می‌گوید نماد فساد و ستمگری است. حیوان ناپاک، کاملاً غرق در نیازِ خود به اعمال جنسی، دیگر جز علامتی ملعون نبود، که در قرون وسطا به اوجِ قدرتش رسیده بود. شیطان، مظهر روابط جنسی، به صورت بز نر عرضه می‌شد. در داستانهای مذهبی، حضور ابلیس- مانند حضور بز نر- با بویی تند و زننده مشخص می‌شد.

در روز قیامت، بزهایی که در سمت چپ قرار گرفته‌اند، شریران یعنی ملعونان آتی را نشان می‌دهند. در نقاشیها، گاه دیده می‌شود که یک بز نر پیشاپیش یک گله‌ی بز قرار گرفته. این امر نشانه‌ی قدرتی است که با پول یا شهرت به دست آمده، و ضعیفان را به سوی راه بد سوق می‌دهد. به زعم گریو دو ژیوره (GRIA, 66-67) شیطان با سر بز نر که در نقاشیهای مسیحی دیده می‌شود، همان بندد مصر در هنگام فروپاشی است، که ترکیبی از فون، ساتوروس و آیگیپان است که ترکیب کاملی از ضدالوهیت را نشان می‌دهند. در ضمن بز نر، مانند جاروی دسته‌دار، مرکوب جادوگرانی است که به سبت می‌روند.

در ایرلند، برخی از موجودات پست، زشت و بدهیبت را که متعلق به دسته‌یی از فوموری‌ها هستند، با اصطلاح کلیِ گوبورخینِد، به معنی سر بز نر (یا ماده) می‌خواند.

حتا هنگامی که این جنبه‌ی شوم، یا شبانه‌ی نماد استیلا می‌یابد، بز نر تصویر مرد دائم‌النعوظی می‌شود، که برای آرام کردنش سه بار هشتاد زن لازم است. این مرد است که ریش‌سفیدیِ

پدرسالارانه‌ی خود را به خاطر جماعهای مخالف طبیعت، از دست می‌دهد. او است که بذر گرانبهای تولید مثل را تبذیر می‌کند. تصویر فرد بدبختی است که به خاطر نفس اماره‌اش خفیف می‌شود، نفسی که می‌توانست آن را تحت اراده درآورد. او مردی منزجرکننده است، او نشانه‌ی موجودی است که باید از او گریخت، و در حال گریز باید سوراخهای بینی را پوشاند.

با اینهمه، محرمات (تابوهای) جنسی، و ترس عظیم مسیحیت قرون وسطا از ارتکاب به آنها موفق نشد کاملاً جنبه‌های مثبت نماد را از بین ببرد. و این سخن در بسیاری از سنتهای مردمی اثبات می‌شود. مثلاً طبق سنت مدیترانه که توسط پلینیوس مهتر بدان اشاره شده است، و اخیراً نیز بر آن گواهی شده است، به خون بز نر اثر خارق‌العاده‌یی نسبت داده، به‌خصوص قدرت فوق‌العاده‌یی در آب دادن به فلزات. از طرفی بز نر نمایانگر حیوانی مورد پرستش است که نحوست و اثرات خطرناک را دفع می‌کند، و به مردم در مقابل تمام بدبختیهایی که یک دهکده را تهدید می‌کند، کمک می‌دهد. در هر دهی بز نری هست که همواره نقش حامی را برعهده دارد، آن را نمی‌زنند و اذیت نمی‌کنند، زیرا مانند برقگیر که صاعقه را می‌گیرد و به آن تغییر جهت می‌دهد، این بز هم جلوی نکبت و بدبختی را می‌گیرد، این بز نر هر چه ریشوتر و متعفنتر باشد، مؤثرتر است. همیشه یک بز نر دیگر را آماده نگاه می‌دارند که وقتی این یکی مُرد، دیگری جانشینِ آن شود.

در آفریقا، یک افسانه‌ی پئول بز نر را با دوقطب مخالفش یعنی به عنوان نماد قدرت جنسی و قدرت پاسداری عرضه می‌کند.

بز نر پوشیده از پشمهای بلند، علامت مردانگی است، اما وقتی تمام بدنش پوشیده از این پشم می‌شود، علامتی منحوس، و نشانه‌ی شهوتپرستی می‌شود. یک افسانه‌ی آفریقایی متعلق به قیدره، بز نر ریشویی را تصویر می‌کند: بز نر به دور یک کنده‌ی درخت می‌چرخد، بی‌وقفه بالای آن می‌رود، از آن پایین می‌آید و باز بالا می‌رود. در هر صعودی، بز نر روی کنده انزال می‌شود، گویی با بز ماده نزدیکی کرده باشد، و به‌رغم مقدار قابل‌ملاحظه‌ی منی‌یی که می‌ریزد، باز هم نمی‌تواند شهوت نرینه‌ی خود را فروبنشاند (شاخ*، مو* و پشم* را ببینید). این افسانه نشان می‌دهد که در طبقه‌بندی موجودات، بز نر گاهی نشانه‌ی میل به وصلت میان حیوان و گیاه است، مانند مرجان که حد واسط گیاه و حیوان است. یا خفاش که پرنده و پستاندار را به هم پیوند می‌دهد.

اما در مقابل اروپای مسیحی، همچنان هندو ودایی است که جنبه‌ی متقیِ نماد را از طریق همسان کردنِ بز نر که حیوان قربانی ودایی است، با آگنی خدای آتش، متعادل می‌کند:

بز نر آگنی است؛ بز نر فروزندگی است
بز نر، تاریکی را دور می‌راند
آه ای بز نر، به آسمان مردان متقی بالا رو...
بز نر از فروزندگی آتش وجود یافته

(*اتهروه‌ودا*، ۵، ۹؛ VEDV, 263)

بز نر به عنوان نماد آتش میل جنسی و آتش قربانی است، که از آن زندگی زاده می‌شود، زندگی جدید و مقدس. در ضمن بز نر

مرکوبِ خدای‌آگنی، مظهر آتش، است. در این حالت حیوانی خورشیدی می‌شود، که از سه کیفیت یا «گونه»ی اساسی برخوردار است، مانند بز نر- ماده.

بز نر که برای برخی مقدس و الهی است، برای برخی دیگر شیطانی است. حیوان تراژدی است و نماد جوشش حیاتی است و در عین بخشنده بودن، فسادپذیر است.

بستر (LIT/bed)

نماد تولد دوباره در خواب، در عشق؛ و درضمن، محل مرگ، بستر تولد، بستر زناشویی، بستر مرگ، همگی نشانه‌ی انواع دلبستگی و نوعی احترام است: بستر مرکز مقدس رازهای زندگی است، زندگی نه در مرحله‌ی پیشرفته‌اش، بلکه در مرحله‌ی بنیادینش.

بسترِ ازدواج نذر فرشتگان نیاکان بودند. بستر هر دو مفهوم زمین را با هم القاء می‌کند: بستر با زندگی رابطه برقرار می‌کند و آن را به خود جذب می‌کند، و در مجموعه‌ی نمادگرایی افقیت داخل می‌شود.

در میان دوگونها، زیر بستر ازدواج، و همچنین روی پوشش جنازه در مراسم تشییع دانه‌های بذر پاشیده می‌شود: فرض بر آن است که انسان مانند الهگان آب عمل می‌کند و بذرهای بارورشونده را می‌پراکند. زن دانه‌های بذر را جمع می‌کند. به این ترتیب بستر، مظهر پیوندی است که عمل نکاح را با عمل کشت به هم وصل می‌کند. اما چون نیاکان هم در آن اشتراک دارند، به همین دلیل

زن و شوهر زیر پوشش جنازه می‌خوابند (MYTF, 249).

در *تورات*، به مفاهیم بستر ازدواج و مرگ برمی‌خوریم، وقتی از روبین هتک آبرو می‌شود، چرا که بستر پدرش را آلوده است (*پیدایش* ۴۹:۴)[۱] و یعقوب که بر بستر مرگ دراز کشیده، می‌نشیند (*پیدایش* ۴۸:۲)[۲]، پاها را می‌آویزد، تا بتواند با پسرانش سخن گوید: *پایهای خود را به بستر کشیده جان بداد* (*پیدایش* ۴۹:۳۲).

در سنت مسیحی، بستر فقط به معنی یک محل استراحت است، که انسان بر آن دراز می‌کشد تا یک عمل اساسی زندگی را بنا بر موارد استفاده‌ی معموله‌اش، انجام دهد. بستر نماد جسم است (ORIC, 2). همچنین فالجی را که به دست مسیح شفا یافت، دستور رسید که بسترش را حمل کند، یعنی از جسم محصور خود، از طریق برکات ملکوتی استفاده کند. بستر نشانه‌ی جسم گناه‌آلود است که با برکات الهی ترمیم و تصفیه شده است.

۱ ای روبین، تو نخست‌زاده‌ی منی، توانایی من، و ابتدای قوتم، فضیلت، رفعت و فضیلت قدرت. جوشان مثل آب، برتری نخواهی یافت، زیرا که بر بستر پدر خود برآمدی، آنگاه آن را بیحرمت ساختی (*پیدایش*، ۴-۴۹:۳).

۲ و اسرائیل خود را تقویت داده بر بستر نشست (*پیدایش*، ۴۸:۲).

بسته‌بندی (EMPAQUETAGE/packaging)

در چین بسته‌بندی یک شیئ بر طبق قاعده‌یی تغییرناپذیر انجام می‌گرفت، که ربطی به شکل شیئ بسته‌بندی‌شونده نداشت. کاغذ و تمامی مواد مورد نیاز برای بسته‌بندی در مقابل بسته‌بندی‌کننده قرار می‌گرفت، به ترتیبی که با چهار جهت اصلی مطابق باشد: دو نقطه در بالا و پایین، دو نقطه در دو طرف به راست و به چپ.

شیئی که خواهی‌نخواهی در وسط قرار می‌گرفت، نقطه یا جهت پنجم بود، و نزد چینیان ارج و قرب خاصی داشت؛ این نقطه حکم مرکز دنیا را داشت، و شیئی که بر آن قرار می‌گرفت، تقدس می‌یافت: این روند احتیاج به نخ و ریسمانی نداشت تا بسته را محکم کند: به این صورت، بسته هرگز باز نمی‌شد. اما شیئی که این چنین بسته‌بندی شده بود ارزش جهانی کوچک را پیدا می‌کرد، که مرکز مراقبه، توجه و مقصودها بود.

می‌دانیم که هنر بسته‌بندی در ژاپن هنوز با دقتی خاص انجام می‌شود، و مورد استفاده‌ی همگان باقی مانده است. بسته‌های هدیه در اروپا، در مقایسه با ناچیزترین بسته‌بندی در ژاپن هیچ نیستند. رولان بارت در تحقیقات خود روشن کرده است که شیئ چنانچه در زیر تعداد زیادی پوشش از طبیعتهای مختلف اعم از کاغذ، پارچه، چوب و غیره پنهان شود، سرانجام تمام اهمیت خود را از دست خواهد داد. یا به عبارت دیگر، ارزش آن ارزشی نمادین خواهد بود؛ درست‌تر است اگر بگوییم بسته‌بندی، که به عمل تحفه‌دادن، شکلی مادی و عینی می‌دهد، در نهایت تبدیل به یک تفکر خواهد شد (BARS, 60). و در پشتِ آن مدلول، یعنی محتوای بسته تا به حد خلأ سبک خواهد بود. محتوای نمادین- و بنا بر این کلیت واقعی مدلول، که در پشت ظاهر بسته پنهان شده- به‌تدریج وقتی گرهِ نخ و تاهِ کاغذِ بسته‌بندی باز می‌شود، و لفاف هدیه درآورده می‌شود، کشف یا خوانده می‌شود.

بل- بلیت[۱] (BA'AL-BÊLIT/Ba'al, Belit)

جفت خدایانی که سامیان می‌پرستیدند. بل خدای طوفان و باروری و بلیت ایزدبانوی حاصلخیزی و به‌خصوص کشاورزی بود. پیامبران یهودی، که یهوه را خدایی با مفهومی متعالیتر اعلام کرده بودند با این باورهای قدیمی مخالفت می‌ورزیدند. باورهایی که به‌طور دایم باززایی می‌شد، و با شدت و حدت تمام قداست وجود اعضای بدن، نیروهای اولیه‌ی خون، روابط جنسی و باروری را جشن می‌گرفت. جشنی که برای بل بر پا می‌شد، نماد حضور یا بازگشت متناوبی بود که در تمام تمدنها وجود داشت و به منظور ستایش از نیروهای غریزی بود. مرام یهوه‌پرستان تقدیس را به شیوه‌یی تمام‌عیار در نظر می‌گرفت و آن را تزکیه‌کننده‌ی زندگی، بدون جدا کردنِ نیروهای اولیه می‌دانست... آن را اشاعه‌دهنده‌ی پس‌اندازی معنوی می‌دانست که در آن زندگی انسان و سرنوشتش ارزشی جدید پیدا می‌کرد. این مکتب تجربه‌ی مذهبی غنیتر و محفل الهیِ خالصتر و کاملتری را فراهم می‌کرد (ELIT, 17).

۱ بل خدای زمین به معنی «صاحب و خداوند»، صورت اکدی بعل سامیهای غربی است و از خدایان بزرگ دین بابل که در ماخذ قدیمتر نامش ایلیل آمده است، معبد بل در شهر نیپور بود. بلیت خدایبانوی همراه بل بود (برگرفته از *لغتنامه‌ی دهخدا*). در کتاب تحت واژه‌ی Ba'al-Bêlit آمده است، و Bêlit را ایزدبانوی حاصلخیزی و کشاورزی دانسته است در *قاموس کتاب مقدس* بعل و بعلیه را یکی دانسته. بعل بریت (خدای عهد) را بعل شکیمان بعدارموت جدعون خوانده و همچنین می‌گوید که در اسکاتلند محلی است که آن را بالین می‌خوانند، یعنی آتش بعل که در انجا برای بعل آتش می‌افروختند و ایرلندیها عید مخصوص خود را بالین می‌نامیدند، زیرا بر تپه‌ها آتش می‌افروختند و فرزندان و احشام خود را از آتش عبور می‌دادند. یکشنبه‌ی بعد از عید عروج را نیز بالین می‌خوانند که اثر آفتاب‌پرستی در این آداب و رسوم به‌وضوح دیده می‌شود.

بلا (CATASTROPHE/catastrophe)

در آثار هنری و در رؤیاها، بلا نماد تغییری خشونت‌آمیز، تحمیل‌شده، یا نادر است. بلا در وجه منفی خود به‌وضوح تمام دیده می‌شود و به صورت نابودی، خسران، جدایی، گسستگی، شکست، مرگِ بخشی از وجود یا محیط هویدا می‌شود. اما بروز بلا وجه مثبت را پنهان می‌کند که مهمترین وجه است، وجه یک زندگی جدید و متفاوت، یک عروج، یک استحاله‌ی روانی، یک تغییر اجتماعی که آگاهانه منتظر آن بوده‌ایم و در ناخودآگاهِ خود سرانجام آن را دیده‌ایم. بلا متضاد خود را که بروز یک نظام دیگر است، شامل می‌شود و یا میل به آن را آشکار می‌کند.

از نظر نمادگرایی، مفهوم تغییرِ ناشی از بلا با عناصر اصلی متخیله تفاوت نمی‌کند. مثلاً هوا مربوط به بلیه‌یی هوایی؛ آب، مربوط به سیل؛ آتش مربوط به آتش‌سوزی و خاک مربوط به زلزله است. این عنصر خاص، خود، نمادی است که ممکن است به تشخیص مفهوم نماد مولد بلا کمک کند، یعنی زمینه‌یی را که در آن بلا و بیداری ایجاد می‌شود، درک کند.

بلبل (ROSSIGNOLE/nightingale)

بلبل در سراسر جهان به خاطر زیباییِ آوازش مشهور است. به عقیده‌ی افلاطون بلبل علامت تاموراس، رامشگر تراکیای باستان، بود.

بلبل بدخصوص در ژاپن تقدیر شده، زیرا آواز او تکرار عنوانهای

هوکی‌کو، سوتره‌ی نیلوفر شریعت نیک (سدهرمه‌پوندریکه- سوتره)، فرض شده است، که در فرقه‌ی تندای معزز است (OGRJ).

در صحنه‌ی سوم از پرده‌ی پنجم مشهور *رومیو و جولیت*، بلبل با چکاوک مقایسه می‌شود، چون آوازخوانِ شبانه‌ی عشق نمی‌خواهد جا به پیام‌آور سحر و جدایی بدهد. اگر عاشق و معشوق هر دو آواز بلبل را بشنوند، با هم می‌مانند، اما در معرض مرگ قرار خواهند گرفت، اگر به چکاوک باور کنند، زندگی‌شان نجات می‌یابد، اما جدایی در پیش است.

بلبل، بلبل با زیبایی آوازش، که شبهای شاد را افسون می‌کند، ساحری است که خطر روز را از خاطر می‌برد.

جان کیتس، از مالیخولیایی که آواز بلبل ایجاد می‌کند، و با اینحال چنین آهنگین است، به‌زیبایی سخن گفته. کمان تبرکی را که آواز بلبل به یاد می‌آورد، اینهمه شکننده، دست‌نیافتنی، و شدید که حسی دردناک را دردناکتر می‌کند، و در مقابلِ آن بی‌قدرتی، تا که عاری از آن می‌شود، با ورودِ تقدیریِ خورشید.[1]

این پرنده که تمام شاعران آن را رامشگر عشق می‌خوانند، تمامی احساساتی را جان می‌بخشد که در ارتباط نزدیک با عشق و مرگ باشد.

[1] *Ode à un rossignol*, trad Louis Cazamian, Paris, 1946

بلدرچین (CAILLE/quail)

در زبان استعاری بلدرچین نماد [illegible]، و حتا بیش از آن نشانه‌ی شور عاشقانه است. گرم مثل یک بلدرچین. در چین بلدرچین

پرنده‌ی جنوب و آتش است: پرنده‌ی سرخ نماد تابستان است و نام خود را در علم نجوم چینی به ستاره‌ی مرکزی، قصر تابستان می‌دهد.

با اینهمه، نمادگرایی بلدرچین بیشتر وابسته به آیینهای پرندگان مهاجر و به خصوصیتِ دوره‌یی آنها است. خصوصیتی کمابیش غریب که در چین بلدرچین را جانشین ققنوس می‌کند. در چین باستان، بلدرچین مانند پرستو در بهار پیدا می‌شد: آنان باور داشتند که پرستو در مدت زمستان تغییر شکل داده، و به شکل موش صحرایی یا قورباغه درآمده بود. جنگ بهارانه‌ی بلدرچینها (یا کبکها، یا غازهای وحشی) نشانه‌ی جست‌وجوی معشوق است. این ضرباهنگ فصلی رفتن و بازآمدنِ پرندگان مهاجر، تصویری از تناوب بین و یانگ است. پرنده‌ی آسمان به صورت حیوانی زیرزمینی یا آبزی مسخ می‌شود.

اسطوره‌ی ودایی رهایی بلدرچین توسط اشوین‌ها، دو خدای همزاد با سر اسب، بسیار معروف است، و به نظر می‌رسد که حتا اگر متعلق به دوره‌یی دیگر باشد هم مفهومی بر همان سیاق دارد. اشوین‌ها بنا بر تفاسیر رایج وابسته به آسمان و زمین و به روز و شب هستند. بلدرچین (ورتیکا) که اشوین‌ها از دهان گرگ نجات می‌دهند، همانا فلق یا صبح کاذب است. نوری است که قبلاً بلعیده شده و در غار محبوس شده است. به خاطر داشته باشیم که ابرهای سحریِ چینی پنج رنگ دارند، مانند تخم بلدرچین و اینکه بلدرچینها همیشه شبها می‌پرند. ورتیکا نشانه‌ی آن چیزی است که بازمی‌گردد و منشعب می‌شود. م. کریستینگر می‌گوید ورتیکا از

همان ریشه‌ی *اورتیکس*، نام یونانی پرنده آمده است. *اورتوگیا*، جزیره‌ی بلدرچین همان جزیره‌ی دلوس موطن آرتمیس و آپولون است که توالی این دو بی‌شباهت به توالیِ *اشوین‌ها* نیست. لازم به یادآوری است که این نور رهایی‌یافته از شب یا از جهنم، فقط نور خورشید صبحگاهی نیست، بلکه نور خورشید معنوی نیز هست. درواقع به معنی نور اندیشه یا عرفان است (CHAT, CHRC, GRAR).

می‌دانیم که عبرانیان صحرانشین از بلدرچین و ترنجبین غذایی شگفت‌آور فراهم می‌کنند.

بلروفون (BELLÉROPHON/Bellerophon)

بلروفون پس از چندین جنگ دلاورانه، به‌خصوص غلبه بر خیمایرا، که به کمکِ اسب بالدار پگاسوس به دست می‌آید تصمیم می‌گیرد تا تخت زئوس بالا رود. مجلس خدایان نماد قانونی است که برای آدمیان اندازه‌ی درست آرزوها و کوششهایشان را تعیین می‌کند و اقدام بلروفون نشانه‌ی تفرعن انسان است که با انحرافی استیلاجو به شکل بی‌باکیِ شدید رشد می‌کند (DIES, 83-90). بلروفون شکست‌خورده به جهنم جاه‌طلبان دیگری چون ایکسیون واصل می‌شود، اما جاه‌طلبیِ او به جای رنگِ جنسی مانند مورد ایکسیون، بیشتر رنگ فتح جنگجویانه و قهرمانی دارد، و چنان سرمستش کرده که او را به داشتن قدرت مطلق سوق می‌دهد. از نماد بی‌تعادلی و جاه‌طلبی نظامی یا قدرت نظامی است، و می‌خواهد قدرت مدنی را هم به دست آورد و قادر مطلق گردد.

بلور (CRISTAL/crystal)

بلور یک جنین است؛ از زمین و از صخره زاییده می‌شود، بنا بر کانشناسیِ هندو، بلور و الماس از طریق تکامل جنینیِ خود، از هم متمایز می‌شوند: بلور فقط الماسی است که به اندازه‌ی کافی کامل نشده است (ELIM, ELIF).

شفافیتِ بلور، یکی از بارزترین نمونه‌های جمع اضداد است: بلور، با اینکه ماده است، اما می‌توان ورای آن را دید، گویی ماده نیست. بلور نقش واسط را میان مریی و نامریی دارد. شیشه نماد پیشگویی، حکمت و قدرتِ رمزآمیز تفویض‌شده به انسان است. همانا قصرهای بلورین هستند، که قهرمانان شرق و غرب، هنگام خروج از جنگلهای تاریک، به دنبال طلسمی شاهوار، با آنها برخورد می‌کنند. همین باور، کوآرتز تجورینگای رهروان استرالیایی را به گرال مقدس سلحشوران غربی می‌پیوندد که از تراش زمردی رمزبار بود (SERH, 102-103).

از این نقطه‌نظر، بی‌وجه نیست اگر بلور را نزد شمنهای اقیانوسیه- استرالیا، حتا آمریکای شمالی با تجورینگا یا گرال مقایسه کنیم، زیرا آنها نیز بلور را صخره‌یی از سنگهای نور می‌دانند که از عرش آسمان فروافتاده و ابزار دیده‌داری و غیبگویی آنها است. در بورنئو، شمن دایاک، برای کشف روح بیمار اشیاء مختلف جادویی به کار می‌برد، که مهمترینِ آنها درّ کوهی موسوم به *باتا ایلائو* (یا سنگ نور) است.

در دوبو (ملانزی) شفابخش می‌تواند در بلور شخصی را ببیند که بیماری را ایجاد کرده، حال چه این شخص زنده باشد یا مرده

(ELIC, 327). در استرالیا در جشنهای سرسپاری انسان- پزشک، دُرهای کوهی که از مبدأ آسمانی هستند، نقش مهمی دارند... این سنگها اغلب به عنوان ذرات جداشده از عرش وجود آسمانیِ متعالی ملحوظ می‌شوند. همین باور را در میان سیاه- زردان مالاکا می‌توان دید. در میان سمانگ‌ها و دایاک‌ها شمن‌ها، سنگهای نور در اختیار دارند، که هر آنچه برای روح بیمار پیش می‌آید، منعکس می‌کنند. و در نتیجه محلی را که این ارواح آواره می‌چرخند، پیدا می‌کنند. در میان سیاه- زردان، شفابخشها نه تنها ارواح بیماریزا، بلکه خود بیمار را هم در بلور می‌بینند. فرض بر این است که در این بلورها، ارواحی مسکن دارند که به شفابخش بیماری (سنویی) را نشان می‌دهند (ELIC, 305; SCHP, 154).

درّ کوهی با ارتباطی نزدیک با مار- رنگین‌کمان، امکان بالارفتن به سوی آسمان را عطا می‌کند. همین نمادگرایی را در میان سرخپوستان آمریکا می‌بینیم. به این ترتیب، بلور به عنوان جوهر مقدس از منشأیی اورانیایی است که از قدرتهای دیده‌داری، حکمت و پیشگویی و استعداد پرواز برخوردار است. انسان- پزشک‌های استرالیایی، از سوی دیگر به ترتیبی پوشیده و مخفی، قدرت خود را به حضورِ این بلورها در بیرون و حتا درون جسم خود، ارتباط می‌دهند (ELIC, 135-136).

سنگهای شفاف و نیمه‌شفاف از جمله درّ کوهی، عقیق سیاه، دیوریتِ جنوب در سنتهای سرخپوستان جلگه‌های آمریکا به عنوان طلسم شناخته می‌شوند، موجب دیدنِ سِیر می‌شوند و ظهور ارواح را تسهیل می‌کنند، همچنین مشاهده و ادراک نامریی را میسر

می‌سازند. در میان ناواهو سنگ بلور است که اول از همه خورشید را بالا می‌برد (ALEC, 65). در میان مایاها، روحانیان از روی تکه‌های بلوری که در جامی ماءالعسل فروشده بود، آینده را پیش‌بینی می‌کردند، زیرا بلور درونشان را بیدار می‌کرد (KRIR, 105).

در مسیحیت، نوری که از بلور رد می‌شود، تصویر سنتیِ آبستنیِ حضرت مریم است: مریم بلور است و پسرش نور آسمان؛ بدین‌گونه است که این نور از مریم عبور می‌کند، بی‌که او را بشکند (آنگلوس سیلسیوس). همچنین گویهای بلوری که ابزار پیشگویی و تفأل هستند، قبلاً ابزار اکرام و اعزاز بوده‌اند: اسکاتلندیها این گویهای بلورین را سنگهای پیروزی می‌خواندند.

در جهان سلتی پیکهای عالم آخرت، بر طبق اکثر متون ایرلندی، به شکل پرنده درمی‌آیند، اما اگر از دریا بیآیند، از کشتیهای شیشه‌یی یا بلوری استفاده می‌کنند. این ماده نماد اوج صنعتی دست‌نیافتنی از برای بشر است (ZEIP, 17: 193-205). و یا شفافیت کشتی‌های بلوری را می‌توان نماد جاودانگی دانست، حتا آن را نماد جاودانگی مسافر و شاخصیت کاملاً روحانی مأموریتش. آنها، مانند سیندرلا، سندلهایی از بلور یا شیشه بر پا داشتند.

تفسیری روانکاوانه از قصر بلور، به طور خاص بر قصه‌ی شارل پرو، *گراسیوز و پرسینه*، تأکید می‌کند. پرسینه، گمشده در جنگلی تاریک، خسته و کوفته بر زمین افتاده، التجاء می‌کند: *آیا ممکن است رهایم کرده باشی؟ گراسیوز قصری بلورین مشاهده می‌کند که مانند خورشید می‌درخشد... وارد این قصر پریان می‌شود و به تالار بزرگ راهنمایی می‌شود، که دیوارهایش از بلور اند*.... تمام داستان

زندگی و تمام اعمال او بر این دیوارهای بلورین حک شده‌اند. *این است نمادگرایی قصر بلورین، و کلی‌تر از آن، نمادگرایی تمام قصرهایی که به اراده‌ی پریان از زیرزمین بیرون می‌آیند. قصر بلورین این قصه، همان محل تصاویر حک‌شده در ناخودآگاه ما است، که از طریق ما تاریخ جهان را نقل می‌کند. برای رهروانِ نحله‌های باطنی، تصاویر نیاکان، در جوهر نورانی جسم‌کوکبی، یا پوشش غاییِ روح، ضبط می‌شود. آنها زندگی پس از زندگی متولد می‌شوند، و در طول قرنها، ارواحی را که متعلق به دوره‌های مختلف‌اند، جاودانه می‌کنند* (LOEF, 84-85). چه جسم‌کوکبی، یا ناخودآگاه جمعی، و یا هیولای نقوش و تصاویر قصر بلورین هر کدام که باشد، به هر حال نمونه‌ی ازلیِ رؤیا و رؤیابافتن است.

بلوط، درخت (CHÊNE/oak tree)

در بسیاری از سنتها بلوط درخت مقدس است؛ بلوط از امتیازهای خدای متعال آسمانها برخوردار است، زیرا صاعقه را می‌گیرد و نماد عظمت و شوکت است، از جمله درخت بلوط زئوس در دودونا، از آنِ یوپیتر در کاپیتول رم، از آنِ راموف در پروس، و درخت پرون در میان اسلاوها. گرز هرکول از چوب بلوط بود. بلوط به طور خاص نشانگر استحکام، قدرت، عمر دراز، رفعت، به مفهومِ معنوی و مادیِ آن هر دو است.

بلوط در همه‌ی زمانها و همه‌ی مکانها مرادف قوت بوده است: کاملاً بدیهی است که این صفت در هنگام تناوری و بزرگسالی درخت به او منسوب است. از سویی دیگر، درخت بلوط و واژه‌ی

قوت در زبان لاتین یک کلمه است: *robur*، که در ضمن نماد نیروی اخلاقی و جسمانی با هم است.

بلوط در نهایت درخت یا ستون کیهان است. و این مفهوم را چه در میان سلتی‌ها، و چه در دودونای یونان، و حتا در میان یاکوتهای سیبری می‌توان دید.

در ضمن از یاد نبریم که در سیچم و در هبرون حضرت ابراهیم در کنار درخت بلوطی از یهوه وحی گرفت: در این حالت هم درخت بلوط نقش محور و ستون را بر عهده دارد، و ابزار ارتباط میان زمین و آسمان است (GLUEM). در *اودیسه*، اودوسئوس (اولیس) در هنگام بازگشت دو بار با شاخ و برگ درخت عظیم بلوطِ زئوس استخاره می‌کند (۱۹:۲۹۶؛ ۱۴:۳۲۷). پشم زرین که اژدهایی آن را نگهبانی می‌کرد، بر درخت بلوطی آویخته بود: در این حالت بلوطبُن هم‌ارز یک معبد است.

بر اساس قطعه‌یی از پلینیوس مهتر که بر شباهت واژه‌ی drûs، به معنی دروئید و درخت بلوط تکیه می‌کند، این دو واژه از نظر واژه‌شناسی هم‌ریشه اند، اما نام درخت بلوط در زبانهای سلتی متفاوت است از جمله در زبان غالیایی درُوْ (derov) می‌شود. با اینهمه نزدیکی دو واژه‌ی دروئید و بلوط تنها زبانی نیست، زیرا دروئیدها به خاطر جنبه‌ی مقدسِ خود، حق برخورداری از حکمت و نیرو را در آنِ واحد داشته‌اند. بلوط درواقع نماد هر دو سجیه است (OGAC, 12, 48-50; 18, 111-114). سلتها درخت بلوط را نیایش می‌کردند، زیرا درخت بلوط به خاطر تنه، شاخه‌های گسترده و شاخ‌وبرگِ درهم‌پیچیده و انبوهش، و به خاطر نمادهای خاصش، نزد

آنها علامت میهمان‌نوازی، و همسنگِ یک معبد بود.

بلوط، میوه‌ی (GLANDE/acorn)

میوه‌ی بلوط به نماد تخم‌مرغ نزدیک است، و نشانه‌ی فراوانی، سعادت و باروری است. وقتی از زمینه‌یی مادی به زمینه‌یی معنوی منتقل می‌شود، تصویری شبیه به بلوط را با نام شرابه و منگله در انتهای بند قرمز کلاه مطرانها، روی سرستونها، و در نشانهای نجیب‌زادگان و اشراف و غیره می‌بینیم. میوه‌ی بلوط وقتی از غلافِ خود خارج می‌شود، نماد تولد است، خروج از رحم مادر است، سپس در مرحله‌ی بعد، در هنگام صاف‌ایستادگی، نشانه‌ی مردانگی است، و سرانجام با جفتش تصویر جنسی مرد است. اما در مفهومِ عرفانی، مانند نشانه‌های مذهبی، علامت قدرت روح و فضیلت پرمایه‌ی حقیقت است. این حقیقت از دو منبع نشئت گرفته است: از طبیعت و از وحی الهی.

بنایانِ آزاد← فراماسونری

بندانگشتی (POUCET, petit/Thumbelina)

در اصل نماد رجولیت است، و اگر در افسانه‌یی بیاید، همواره داشتن استعدادی برتر را نشان می‌دهد (TEIR, 53).

افسانه‌ی بندانگشتیِ کوچک در سنت چنین ضبط شده است: خانواده‌های هفت‌بچه‌یی که یکی از بچه‌ها دارای قدرتهای خارق‌العاده است و به شعبده‌باز یا شفابخش و یا جادوگر معروف

است. این افسانه‌ها از اسطوره‌ی بزرگ آسیایی پنج‌هزاره‌یی *کریشنا* اقتباس شده است. بندانگشتی در عین اینکه نماد اصل نجاتبخش جامعه است، درعین‌حال، نماد اصل جهت‌دهنده‌ی فرد نیز هست، که میان عوامل مختلف تقسیم شده، همانگونه که اجتماع میان اعضای مختلف خود تقسیم می‌شود. بندانگشتی در یک فرد، نشانگر آگاهی مطلق است. این شخص فردی بصیر، پرقدرت و فعال است که تمام زندگی را رهبری می‌کند و آن را به رستگاری منتهی می‌سازد (LOEF, 157-159).

بندباز (ACROBATE/acrobat)

در تمام تمدنها، بندبازان، شعبده‌بازان، دلقکها جایی بس عظیم داشتند. در گورستان افراد سرشناس در مسکو، در کنار قبر رقصندگان، نویسندگان، فیلسوفان، دولتمردان قدیم و جدید حکومت، یک دلقک مقبره‌یی از مرمر سفید دارد. بندبازان که از آنان اغلب در ادبیات و هنرهای تجسمی یاد شده است به نماد معین اختصاص ندارند، معهذا، می‌توان مشاهده کرد که آنان به مضمونی ثابت از تخیل یا رؤیای انسانی جواب می‌گویند. یک بندباز شاید نشانه‌ی آزادیِ شادمانه‌ی کسی است که خود را از مقتضیات معموله‌ی زندگی رها کرده است.

این واژگونی در ترتیب استقرار، این واژگونی در وضعیت معمول، این واژگونی در مناسبات اجتماعی که رشادتهای بندبازانه نیز بر آن اضافه می‌شود، لزوماً به مرحله‌یی قهقرایی در پیشرفت فردی یا جمعی ارتباط ندارد، اگر بندباز در وضعیتی مخاطره‌آمیز قرار

می‌گیرد، به طور یقین برای نشان دادن راه حلی است که در یک حرکت معمولی یافت نمی‌شود. در این حالت بندباز به شکل نماد یک تعادل مخاطره‌آمیز جلوه می‌کند. این تعادل بر پایه‌ی حرکتی ناهمساز بنا شده است، و از این نقطه‌نظر بندبازی نشانه‌ی پیشرفت است.

می‌توان برخی از تمرینهای بندبازی را با حرکات آیینی و اشکال رقص نزدیک کرد؛ بندباز با مبارزه‌یی که بر علیه قوانین طبیعی می‌کند خود را در دست خدا قرار می‌دهد و به این ترتیب، می‌توان برای او فضیلتی مافوق انسان در نظر گرفت. بندباز یا رقصنده که از قوه‌ی ثقل آزاد است و امکانات معمولهٔ‌ی انسانی را به نهایت گسترش داده است، فقط خود را به نیروی خداوند واگذارده است: انگار این نیروی خداوندی در بندباز برای او و توسط او عمل می‌کند تا حرکات او با حرکات الوهیت خلاق یکی شود و حضور این الوهیت خلاق را شهادت دهد. هِنری وایلد در مورد رقص مقدس مصر باستان می‌نویسد: جهشها و پرشهای مداوم آنها تشدید شودنده و شتاب‌گیرنده بوده است. درست مانند «ذکر» امروزی که شاید جز بازمانده‌یی از آداب و رسوم رقصهای باستانی نباشد. در هر یک از این دو آیین هدف از بین بردن موقتِ فردیّت و منیّت است. کسی که از این حس فردیت رها می‌شود به حالت خلسه و جذبه فرومی‌افتد، در نتیجه حالی از الوهیّت در او جلوه می‌کند (SOUD, 67). همچنین در کامبوج عمل مفصل‌برداری باعث می‌شود که رقصندگان بتوانند از حرکات انسانی فرابروند، و اعمالی اسطوره‌یی را به انجام برسانند. آرنجها از جا در می‌آید، دستها به هر سوی

می‌چرخد و زانوان در وضعیت پرواز قرار می‌گیرد. در این حالت بندبازی عملی بی‌تفکر و صرفاً فنی نیست، بلکه به تقلید از موجودات مافوق طبیعت است (طواف* را ببینید). آخرین مرحله‌ی جست‌وجوی همذاتی با خداوند از طریق رقص و بندبازی را در بالی و جاوه در رقص دخترکان سانگ هیانگ دداری می‌یابیم که در حالت واسط بین روح و جسم هستند. جسم آنها کاملاً توسط یک پری آسمانی تسخیر شده، یعنی پس از اینکه سرشان روی بخار یا دود بخور یا عود مخصوص قرار می‌گیرد، ظرف دو یا سه دقیقه به خواب می‌روند و حرکات بندبازی را با چشمان بسته در حالت خواب‌زدگی انجام می‌دهند (SOUD, 391). رقصندگان وودو پس از استفاده از بخوری آماده‌کننده و در حین ارتباط با ارواح، خاکستر داغ از روی سرشان عبور داده می‌شود و از روی شعله‌های فروزان می‌جهند بدون اینکه مطلقاً بسوزند. بندبازی نماد پرواز به سوی شرایطی ماوراءانسانی است. بندبازی خلسه‌ی جسم است. راه رفتن روی دست، سر در پایین، پا در هوا، بندباز یادآور «به‌دارآویخته*» برگ دوازدهم ثورا* است. نماد کاملاً عرفانی و غامض از واژگونی ارزشها.

بندِ ناف (CORDON OMBLICAL/umbilical cord)

بامباراها بندِ ناف را ریسمان کدوغلیانی کودک می‌خوانند، و آن را ریشه‌یی می‌دانند که با آن انسان در شکم مادر به زمین- مادر وصل می‌شود. درضمن، تا هنگامی که بند ناف نیُفتاده به دیدار زائو نمی‌روند، زیرا بنا بر اعتقاد آنان، باید روز هفتم رخ بدهد (هفت عدد

انسان تکامل‌یافته است) و تا قبل از آن کاملاً کامل نشده است. پس در روز هفتم به دیدار زائو می‌روند و به او تبریک می‌گویند. و در فردای روزِ افتادنِ بند ناف، یعنی روز هشتم (هشت عدد کلمه است) عمل نامگذاری کودک صورت می‌گیرد. با این نگرش به فضایلِ نمادینِ بندِ ناف پی می‌بریم که ارزش پزشکیِ بارورکننده‌یی به آن منتسب می‌شود. از اینرو است که بند ناف در کیسه‌ی کوچکی گذاشته می‌شود و به عنوان طلسم بر گردنِ کودک آویخته می‌شود. یا در هنگام بیماریِ کودک، تکه‌یی از بند ناف با مقداری از اولین موهای تراشیده‌ی سر کودک در آب خیسانده می‌شود، و به او خورانده می‌شود، و همچنین تکه‌یی از بند ناف با بذر قاطی می‌شود و در زمین کاشته می‌شود، این عمل باعث رشد و رویش گیاهان می‌شود.

برای سرخپوستان هوپی (پوئبلو)، بند ناف خانه‌ی روحِ کودک است. دون تالایسوا، رییس قبیله‌ی هوپی، در زندگینامه‌ی معروفِ خود، بندِ ناف را چنین توصیف می‌کند: *وقتی بندِ ناف من افتاد، آن را به پیکانی وصل کردند، و آن را به تیرکی بر سقف اتاق آویختند، تا از من شکارچیِ خوبی ساخته شود، و اگر من مُردم به روح کودکی من، خانه‌یی داده شود: زیرا ممکن بود روح من در کنار پیکان بماند و فوراً به رحمِ مادرم بازگردد تا در ساعت مناسب دوباره به دنیا بیاید.*

بنفش (VIOLET/violet)

بنفش رنگ مناعت، و نسبت برابری است از سرخ و آبی، از

ژرفنگری و تأمل، از تعادل میان زمین و آسمان، از احساس و ادراک، از اشتیاق و هوش، از عشق و عقل.

رمز چهاردهمِ ثورا به نام اعتدال*، تصویر فرشته‌یی است که دو ظرف در دو دست دارد، یکی آبی، دیگری سرخ، که در میانِ آن دو، مایعی بدونِ رنگ، آب حیات تبادل می‌شود، بنفش در این تصویر به چشم رؤیت نمی‌شود، اما منتجه‌ی این مبادله‌ی دایمی میان سرخ ختونیایی یا نیروی مولد و آبیِ ملکوتی است.

وان رینبرگ (RIJT, 249) برگ اعتدال ثورا را چنین توصیف می‌کند: *اعتدال را معمولاً به عنوان نماد کیمیا ملحوظ می‌دارند، اما به عقیده‌ی من می‌توان آن را به انتقال روحی نیز تعبیر کرد... تأثیراتی که یک فرد از طریق تلقین و ترغیب بر فرد دیگر می‌گذارد، تأثیر از طریق خواب مصنوعی... تأثیرات مسمری [از طریق مانیه‌تیسم] جادو و بالاخره... قانون رجعت ارواح یا زندگیهای متوالی، به وسیله‌ی این برگ به‌روشنی بیان می‌شود.* به یاد داشته باشیم که در یونان باستان عمل ریختن مایع از ظرفی به ظرف دیگر مرادف رجعت ارواح برداشت می‌شده است. و از سوی دیگر می‌دانیم که کیمیا، و به ترتیبی کلی‌تر، عقاید هرمسی بر مبنای تبادل دایمی میان آسمان و زمین، از طریق مکانیسمِ تکامل یا عروج، و متعاقبِ آن انحطاط یا هبوط دوباره شکل گرفته است؛ که به عبارت دیگر، دوره‌ی تجدید متناوبِ مرگ و تصعید، و پس از آن دوباره‌زاده‌شدن و رجعت است. رمز چهاردهمِ ثورا، حرکت دایمی و ابدی نیروهای ماده و شروعِ دوباره را نشان می‌دهد.

با تأمل در این تعبیر، در چشم‌اندازِ حلقه‌ی زندگی، بنفش در

مقابل سبز قرار می‌گیرد: بنفش عبور بهاری از مرگ بـه زندگـی، یـا تکامل نیست، بلکه عبور پاییزی از زندگی به مرگ یا انحطاط اسـت. بنابراین، صورت دیگر سبز است، و مانند سبز به نمـادگرایی پـوزه‌ی حیوان (← پـوزه*) وابسـته اسـت، منتهـا بنفـش دهـانی اسـت کـه می‌بلعد، و نور را خاموش می‌کند، در حالی که سبز دهانی است کـه بیرون می‌ریزد و دوباره روشن می‌کند، بدین ترتیـب بلافاصلـه درک می‌شود چرا بنفش رنگ راز است: پشت بنفش راز نامریی زندگیهای متوالی، یا حداقل انتقال ارواح نهفته است.

به همین دلیل است که در تصاویر قرون وسطایی، عیسی مسیح در هنگام مصایب، لباس بنفش بر تن دارد (PORS, 234)، یعنی وقتی بـه جسـم درآمـدنِ خـود را کـاملاً بـر ذمـه گرفتـه، و در لحظـه‌ی قربانی‌کردنِ خود، کاملاً با "انسان" پسـر زمیـن، ممـزوج می‌شـود، و سپس رها می‌شود و به ذات لایزال حقـانی بـازمی‌گردد. مبتنـی بـر همین نمادگرایی، همسرایان کلیساهای جمعه‌ی مقدس، به علامـتِ عزا لباس بنفش می‌پوشند. و باز بـه همیـن دلیـل بـود کـه قبـل از رنسانس تعدادی از آیات، مزامیر و ادعیـه‌ی *کتاب* مقدس با حـروف طلا روی پوستی به رنگ بنفش نوشته می‌شد، که طلای آیات، نماد درخشش ابدی بود و مصائب خداوند ما با رنگِ بنفش نموده می‌شـد (PORS, 235).

پیرو مفهومِ عزاداری در این نمـاد، در جامعـه‌ی غـرب نـیز رنـگ بنفش، نماد عزا یا نیمه‌عزا شد، هر چند با تصریح بیشتر رنگِ مـرگ بود، به عنوان محل عبور و نه بـه عنـوان یـک مرحلـه. پـژواک ایـن مفهوم را می‌توان در شعر زیبای *مصوتهـای* رمبو دید:

اُ، اُمگا، پرتو بنفش چشمان تو

شاعر در چند کلمه، این مالیخولیا و پرسش طولانی نگاه را در مقابل کسی که دیگر نیست، و همچنان نخواهد بود، شدت می‌بخشد.

فردریک پورتال به نقل از وینکلمان می‌گوید روپوش آپولون آبی یا بنفش بوده (PORS)، با توجه به خویشاوندی این شخصیت و مسیح در اساطیر خورشیدی متأخر، به اهمیت این نکته پی می‌بریم. اما بنفش درضمن رنگِ اطاعت و تسلیم است، و این مفهوم نیز بدونِ ارتباط با مصایب مسیح نیست. والیس باج (BUDA, 326) در باب آیین وصل کردن یک سنگِ بنفش به آرنج کودک نوشته که نه تنها برای حفاظت کودک از بیماریها، بلکه در ضمن برای مطیع و فرمانبردارساختنِ او نیز بوده است.

بنفش درضمن رنگِ آرامش است و حدتِ سرخ، در بنفش ملایم می‌شود. لباس بنفش مطرانها نیز با این مفهوم قابل‌درک است. برخلافِ عرفا، مطرانها باید مراقب پیروان و مقلدینِ خود باشند و شدت اشتیاقِ آنها را تعدیل کنند، و رنگِ بنفش لباسِ آنها، بدین خاطر است. این رنگ در این مورد نیز علامت اعتدال است. خاوردور، با ظرافتی خاص، این گذر از سرخ به بنفش را در بینشی کاملاً مغایر و تماماً نفسانی تفسیر می‌کند، که به معنای عبور از فعال به منفعل، و از یانگ به یین است. جفتگیریِ آیینی میان یوگیها، در آیین تنتره، در اتاقی انجام می‌گیرد که با نور بنفش روشن شده، زیرا نور بنفش غدد جنسی زن را تحریک می‌کند. حال اینکه نور سرخ غدد

جنسیِ مرد را (AJMO, 61).

بنفشه (PENSÉE/pansy)

نمادگرایی این گل اساساً بر تعداد گلبرگهایش مبتنی است که پنج عدد اند و این عدد دقیقاً یکی از نمادهای انسان* است. بنفشه‌ی وحشی نشانه‌ی مختصه‌ی خاص انسان، یعنی اندیشه[1] است، از اینرو، برای نشان‌دادنِ تمرکز و تفکر انتخاب شده است.

۱ واژه‌ی *pensée* به زبان فرانسه، به دو معنی «بنفشه» و «اندیشه» است.

بوته (BUISSON/bush)

در *کتاب مقدس* بوته‌ی مشتعل نماد حضور خداوند است. این همان تصویر بوته‌ی مشتعل است که در میانه‌ی آن خداوند بر موسی ظاهر می‌شود و شعله‌ور است بی‌آنکه درخت بسوزد (خروج ۳:۲)[1] در *داوران* (۱۵-۸:۹) آمده است: *وقتی درختان رفتند تا بر خود پادشاهی نصب کنند... و به خار گفتند تو بیا و بر ما سلطنت نما. خار گفت اگر به‌حقیقت شما مرا بر خود پادشاه نصب می‌کنید، بیایید و در سایه‌ی من پناه گیرید و اگر نه آتش از خار بیرون بیاید و سروهای آزاد لبنان را بسوزاند.*

در سنت سلتی، نمادگرایی بوته، با نمادگراییِ درخت تفاوتی ندارد. این امر در متن قرون وسطاییِ غالیایی کات-گودو، یا جنگ درختچگان مشهود است. واژه‌ی گودو هم به معنی درختچه است و هم به معنی تفکر، که بر برابری نمادین بیشه، بوته و علم تأکید دارد (OGAC, 5, 119).

نماد هم چون شیطان رجیم دوست می‌دارد، در بی‌اخلاقیِ درونی‌اش متضادها را در کنار هم قرار دهد، و اگر در واقعه‌یی فراموش کنیم و جامعیتِ آن را جست‌وجو نکنیم، شگفتی و رسوایی به بار می‌آورد. بدین ترتیب، از کلمه‌ی بوته یا بوته‌ی مشتعل، که به کنار از دود و دمش فرض بر این است که گنجی را پنهان کرده، کاملاً امکان دارد که در ادبیات عیاشان و زن‌پرستان، به معانقه با زنان تعبیر شود، و در زبان مقدس، به حضور خداوند. بوته‌ی مشتعل در هر دو مورد خواهشی را بیدار می‌کند که همانقدر قدرتمند می‌تواند باشد، که خسران‌بار. پس قابل‌فهم است اگر در متنهای آیینی قرون وسطا، اصطلاح بوته‌ی مشتعل، به عنوان استعاره‌یی از برای مریم عذرا، مادر خدا، و به نشانه‌ی حضور خداوند، آتش سوزاننده‌ی حق و ظهور خداوند آمده است.

۱. و فرشته‌ی خداوند در شعله‌ی آتش از میان بوته‌یی بر وی ظاهر شد و چون او نگریست اینک آن بوته به آتش مشتعل است اما سوخته نمی‌شود (خروج ۳:۲).

بودی‌ستوه (BODHISATTVA/Bodhisattva)

این اصطلاح سنسکریت (به تبتی: *دیانگ چوب سمپا*) به معنی کسی است که روحش بیدار شده و با شهامت عمل می‌کند. بودی‌ستوه موجودی آرمانی است که از طریق شفقت نسبت به آدمیان، می‌باید مرید مهایانه و همچنین وجره‌یانه (مرکوب بزرگ، و مرکوب الماس) بشود. برخلاف ارهت (قدیس) که به خاطر ریاضتی شخصی، بدون هر گونه دغدغه‌یی برای دیگری، به رستگاری می‌رسد، بودی‌ستوه که بر نفس مستولی شده، برای خیر رساندن به

همنوعانش زندگی می‌کند: در لحظه‌ی رسیدن به نیروانه*، عقل برتر و شفقت بی‌اندازه‌اش به او دستور می‌دهد که جهان را محروم نکند، و باز در آنجا به دنیا بیآید. اگرچه این عمل او را از سمساره* آزاد می‌کند، اما او به خاطر خوشبختی تمام موجودات دایماً در آنجا ظاهر می‌شود (KALE). چِن‌رِزی (آوالوکیته‌شواره) همواره از نور و رحمت جاری است، و همان نمونه‌ی بودی‌ستوه است. تمرین مانتره‌ی آن: اُم مانی پادمه، و هونگ است. تمامی ظواهر، تمامی اصوات و تمامی افکار ناخالص، به وجوه خالص مرتبط با آن استحاله می‌یابد (KALE). چن‌رزی بودی‌ستوه‌ی شفقت، اغلب روی تانکه (پارچه‌ی نقاشی‌شده) از اصل تبتی ظاهر می‌شود. از قرص ماه پدید آمده و روی نیلوفر سفید، شعاعی می‌پراکند، پنج برابر اشعه‌ی نور. چهار دست دارد، و دو دست از دستهایش به هم چسبیده‌اند، و دو دست دیگر یک تسبیح بلور و یک نیلوفر سفید را گرفته‌اند، اوپامه (آمیتابهه)، بودای نورِ بی‌پایان، تاج بر سر دارد. اغلب چن‌رزی با هزار دست عرضه می‌شود، تا بی‌شمار موجود به فلاکت نشسته را یاری دهد؛ در کف هر یک از دستهایش چشم عقل گشوده شده است. اصل یازده صورتش به یکی از تمرکزهایش بر رنج جهانی مرتبط است، و آن به عظمت عملش متصل می‌شود، و باعث می‌شود که سرش بدرخشد. آمیتابهه برای او ده سر، برمی‌سازد، تا در تمام جهات عمل کند، و سر خود را با رنگ نارنجی در تارک به آن پیوند می‌دهد. صورت آبیِ تیره‌یی که در پایین قرار دارد، حالت خشمی وحشیانه دارد که نشانگر آن است که گاهی بودی‌ستوه شفقت را با چنین خشونتی اعمال می‌کند، تا با نیروهای شر مواجه شود

(KALE).

درضمن، ظاهری زنانه از بودی‌ستوه وجود دارد. کوروکولا، حامی عشق و ایزدبانوی فرمانبرداری می‌شود (خاستگاهِ آن هند غربی است، و در آنجا کوهی به این نام وجود دارد) او با زهره همسان است. تارای وجره‌یانه یکی از مظاهرِ صلح‌آمیزِ او است، نام او یعنی کسی که عبور را اجازه می‌دهد، مانند ستاره‌ی صبح که از آسمان عبور می‌کند و ستاره‌ی زهره می‌شود که بر سرنوشت انسان نظر دارد، و به آدمی اجازه می‌دهد که از تاریکی عبور کند. این بودی‌ستوه‌ی مؤنث از وجره‌یانه، که در ضمن ناجیه‌ی بزرگ نامیده می‌شود، یک موجود خارجی نیست، بلکه وجهی متحول‌شده از نفس است. مانند اغلب خدایان آیین بودایی تنتره‌یی تبت، او هم نماد تسلط بر نفس است، یعنی تسلط بر اغتشاشی که به ترتیبی خودمدار منجر به تملک نیرو می‌شود. تجسم زنانه‌ی عقل تارا، آمیتابهه بودای نورِ بی‌پایان را تنگ در آغوش می‌گیرد، درست در زمانی که آمیتابهه با حرکتی بی‌باکانه، تمام موجودات را متبرک می‌کند.

هرچند تاراها ظاهری صلح‌آمیز دارند، اما کوروکولا ایزدبانویی ارغوانی و به‌خشم‌آمده است، مظهر غریب خلأ، که روی اجساد می‌رقصد و کمان خود را می‌بندد، همچون اروس، و تبرزین جنگ را نشان می‌دهد، که بدون آن هیچ نجاتی ممکن نیست. این نیروی خالص، و محصور شعله‌ها است، که والاترین سعادت عشق را ایجاد می‌کند. فداییان مشتاقش، این برکتهای نیکو را تقسیم می‌کنند. در اینجا اشتیاق به رستگاری و افکار جادویی و جنسی به هم

می‌آمیزند و در کنار هم قرار می‌گیرند (TUCK).

بور (BLONDE/blond)

در میان نویسندگان یونانی و لاتینی باستان، خدایان و الاهگان و قهرمانان بور بوده‌اند، حتی مثلاً دیونوسوس که در سرودهای هومری موقهوه‌یی توصیف شده. طولی نمی‌کشد که ائوریپیدس او را جوانی زیبا با چشمان سیاه و گیسوان بور وصف می‌کند. درواقع، رنگِ بور نماد قدرتهای روحی برخاسته از الوهیت بوده است. و تورات بر این سنت تأکید کرده است: *شاه داود سرخ‌روی*[1] بود (سموئیل اول، ۱۶:۱۲). چنانچه مسیح نیز در تعداد بسیاری از آثار هنری اینچنین است.

در میان سلتها، گیسوان بور نه‌تنها نشانه‌ی زیبایی زنانه و مردانه، بلکه نشانه‌ی زیبایی شاهانه نیز بوده است. همچون دیونوسوس، کوچولن قهرمان، منحصراً بور نیست، بلکه درضمن گیسهای بافته‌ی قهوه‌یی دارد، و در وصف او اشاره به آن اغلب دیده می‌شود. در مملکت غالیا نیز به همین صورت بوده، هرچند که این معیار مطلق نیست. دردریو که یکی از زیباترین دختران ایرلند بوده است، گیسوانی قهوه‌یی داشته. بنا بر قول نویسندگان باستان، غالیایی‌ها با قلیا موهایشان را کمرنگ می‌کردند.

این امتیاز برای رنگ بور، از شباهتش با رنگ خورشید، با رنگ نان پخته، و گندم رسیده ناشی شده است؛ این رنگ تجلی گرما و پختگی است، در حالی که قهوه‌یی بیشتر نشانگر گرمای ظاهرنشده‌ی زیرزمین است، و نشانگر پختگی درونی (زرد[2] و

قهوه‌یی* را ببینید).

۱ بور که واژه‌یی پهلوی است در فرهنگ فارسی «سرخ» معنی شده است و در تورات نیز به همین دلیل آن را «سرخ‌روی» گذاشته، لکن در تداول امروز بور به معنی «موی نزدیک به طلایی» است، و از آنجا که در واژه‌ی بوریا احتمالاً از آرامی- سومری، به معنی «حصیر» که زردرنگ است، احتمالِ ترکیبی از بور می‌رود، و واژه‌ی بورک، به معنی «سنبوسه»، و «آش‌گندم» است، رنگی نزدیک به زرد بیشتر بر آن متصور است.

بوسه (BAISER/kiss)

بوسه نماد وصلت و پیوند دوسویه است، که از عهد باستان مفهومی معنوی یافته است. در *سِفر زُهر*، تعبیری عرفانی از واژه‌ی بوسه متبادر می‌شود. سرچشمه‌ی تأویل این واژه در متن *غزل غزلهای سلیمان* گسترده شده است (*غزل غزلها*، ۱:۱).[1] اما مفهوم دومی نیز وجود دارد، که برداشتی خاخامی است و بر حسب آن برخی پرهیزگاران چون موسی، از نزع و مرگ خلاصی می‌یابند و جهان خاکی را در وجد و حال، ناشی از بوسه‌ی خداوندی ترک می‌کنند (VAJA, 210).

به این لحاظ، ژرژ وایدا متنی از زُهر را در ارتباط با بوسه‌ی الهی نقل و تفسیر می‌کند: -*او مرا به بوسه‌های دهان خود ببوسد*- چرا چنین عبارتی به کار رفته؟ درواقع، به مفهوم پیوند روح با روح است. از همین‌رو است که اندام جسمانی بوسه، دهان است، محل خروج نفس و مخزن تنفس. و همچنین از طریق دهان است که بوسه‌ی عشق رد و بدل می‌شود، و به ترتیبی جدایی‌ناپذیر، روح را به روح متصل می‌کند. از اینجا است که وقتی روح با بوسه‌یی خارج می‌شود، به روحی دیگر متصل می‌شود، به روحی که از آن جدا

نخواهد شد، این وصلت بوسه نام دارد. پس این عبارت: *او مرا به بوسه‌های دهانِ خود ببوسد*- یعنی امت یهود این وصلت جدایی‌ناپذیر روح با روح را می‌خواهد...

شارحین *غزل غزلها*، که شامل آباء کلیسا یا مؤلفان قرون وسطا می‌شدند، بوسه را با مفهومی همسان تعبیر کرده‌اند. برای گیوم دو سن‌تیری، بوسه علامت وصلت است. روح‌القدس را می‌توان چون پدیدآورنده‌ی بوسه‌ی پدر و پسر ملحوظ داشت؛ بازگشت به حیات بوسه‌یی است میان کلمه‌الله و فطرت بشری: وصلت میان روح و خدا، در مدت زندگی خاکی پیش‌نشانه‌یی است از بوسه‌ی کامل، که در ابدیت جایگاه خود را بازمی‌یابد. برنار دو کلروو نیز در شرح و تأویل غزل غزلها، به‌تفصیل از اوسکولوم (*Osculum*) [نقطه‌ی وحدت] که از *unitas spiritus* [وصلت معنوی] ناشی است، می‌نویسد. فقط روح- محبوبه‌ی شایسته‌ی آن است.[۲] برنار قدیس می‌گوید روح‌القدس بوسه‌ی دهان است که میان پدر و پسر رد و بدل می‌شود، بوسه‌یی دوسویه، برابر با برابر، و خاص ذوات آنان. بوسه‌ی روح‌القدس بر انسان که بوسه‌ی خدایان تثلیث را بازمی‌سازد، بوسه‌ی دهان نیست و نمی‌تواند باشد، بلکه بوسه‌یی است که تکرار می‌شود و با دیگری مرتبط می‌شود: بوسه‌ی بوسه نسخه‌ی عشق خدا در انسان است، حُبّ خدا، حب انسان برای خدا است، مقصد و شیوه‌ی عشق، و محبتی است که خدا برای خود دارد. به عقیده‌ی برنار قدیس، انسان در مرحله‌یی خاص، میان بوسه و آغوش پدر و پسر خود را بازمی‌یابد، بوسه‌یی که روح‌القدس است. بدین‌گونه انسان با بوسه‌یی با خدا به وحدت می‌رسد و باز هم با بوسه‌یی خوار

و ناشایست می‌شود.

از آنجا که بوسه علامت توافق، تسلیم و احترام عاشقانه بوده، توسط سالکان مکتب عرفانیِ کِرِس، رد و بدل می‌شده، و نشانه‌ی همبستگی معنوی‌شان بوده است. پولس نبی به مفهومی مشابه بوسه را توصیه می‌کند (*رومیان*، ۱۶:۱۶) و یکدیگر را به بوسه‌ی مقدسانه سلام نمایید و جمیع کلیساهای مسیح شما را سلام می‌فرستند. این رسم در کلیسای اولیه رواج داشته است. اینوکنتیوسِ اول، با یک صفحه‌ی فلزی (*Pax*)[۳] که آن را با بوسه‌دادن بر آن و در معرض بوسه‌قراردادنِ آن، با ادای عبارتِ پاکس تکوم (*Pax tecum*)[۴] تقدیس می‌کند. این صفحه‌ی فلزی که بعدها پاتن[۵] خوانده شد، همچنان مورد استفاده است. و این رسم هنوز هم با بوسیدن کتابهای اولیاء و انبیاء، به نشانه‌ی ایمان و احترام مؤمنین برجا است.

در یونان و روم باستان، پا و زانوی شاهان، قاضیان و مردانی را که معروف به قداست بودند، می‌بوسیدند. تمثالها را برای جلب سفاعت قدیسین می‌بوسیدند و می‌بوسند.

در قرون وسطا، در حکومت فئودالی، رعیت دست ارباب را می‌بوسید، که از آنجا اصطلاحِ «دستبوسی» برای نشان دادنِ مراتب احترام آمده است.

در آیینهای قدیم چون آداب و مناسک کشیشان و مراسم تقدیس راهبگان، اشاره‌یی است به بوسه‌ی اسقفان. برای حفظ ظاهر معانقه‌ی راهبگان با اسقف حذف شده است، و زنان صومعه فقط لبهایشان را روی دست کشیشان می‌گذارند. در جامعه‌ی فئودالی

وقتی زن‌رعیتی از ارباب خود بوسه می‌گرفت یا به او بوسه می‌داد، مشکلات بسیار به پا می‌خاست. بوسه، نمادِ وصلت است، درواقع چندوجهیگری، تناقض، و اشکال مختلفِ وصلت را در بر دارد (DAVS).

۱. غزل غزلها که از آنِ سلیمان است او مرا به بوسه‌های دهانِ خود ببوسد (*غزل غزلهای سلیمان* ۱:۱).

۲ در *غزل غزلهای سلیمان*، شخصیتهای اصلی، محبوب و محبوبه هستند که نماد عیسی مسیح و کلیسا هستند (در فرانسه l'epoux و l'epouse به معنی عروس و داماد).

۳. واژه‌ی لاتین به معنی «صلح»، احتمالاً با مفهومِ *شالوم*، یا *سلام*.

۴. عبارت لاتین به معنی «صلح بر تو باشد» یا «السلام علیک»، عبارتی در اصل یهودی که در آیینهای مسیحی به کار می‌رود، که بوسه‌ی صلح به یکدیگر می‌دهند و عبارتِ *Pax tecum* را تکرار می‌کنند.

۵ صفحه‌ی کوچک. صفحه‌ی مقدس از طلا یا نقره‌ی آبدیده، به شکل دایره، که از داخل کمی حکاکی شده، و در مدت عشاء ربانی برای دادن نان و شراب متبرک و تناول‌القربان به شماس و کشیشان به کار می‌رود. در قدیم این صفحه بسیار بزرگ بوده، اما خیلی زود به شکل فعلی‌اش که دایره‌یی کوچک به اندازه‌ی یک بشقاب است درآمده، واژه‌ی plate و plat در انگلیسی و فرانسه به معنی «بشقاب» از همین واژه اشتقاق یافته است.

بوقلمون ماده- بوقلمون نر (DINDE-DINDON/turkey)

در میان سرخپوستان آمریکای شمالی، نمادی دوگانه از قدرت مردانه و باروری مادرانه است. وقتی غبغبش را باد می‌کند، یادآور قوه‌ی باه است، و از سوی دیگر بوقلمون از تمامی مرغان پر زاد و ولدتر است.

بوکفالوس (BUCÉPHALE/Bucephalus)

نامی که به اسب اسکندر کبیر داده شده بود. بوکفالوس سرکش

بود و تنها صاحبش اجازه‌ی سوارشدن بر او را داشت. بوکفالوس از سایه‌ی خود می‌ترسید و فقط رو به خورشید می‌تاخت. او در مقابل اسکندر زانوی خود را خم می‌کرد، سپس با هیجانی خستگی‌ناپذیر می‌دوید. او طی جنگی خونین کشته شد، و شاه، شهری پیرامونِ قبرِ او بر پا کرد. بوکفالوس نماد خادم یک ارباب است، که تا هنگام مرگ به او وفادار می‌ماند، و با نگرشی ژرفتر شاید در جاه‌طلبیهای اربابش سهیم است و حتا آنها را احیاء می‌کند. همچون بوکفالوس که در مقابل سایه‌ی خود، از حرکت بازمی‌ماند یا بر روی دو سُم بلند می‌شد، اسکندر هم نمی‌توانست در سایه‌ی پدرش فیلیپوس، شاه مقدونی، زندگی کند. برای این شاگرد ارسطو، افقی وسیعتر از محدوده‌ی محل تولدش لازم بود، نور جلال و جبروت، باعث اسب‌تازیِ باورنکردنی‌اش به جانب خورشید شد، که از طریق ایران تا به هند رسید. بوکفالوس هم مانندِ او اجازه نمی‌داد، در جهتی دیگر جز جهت خورشید رانده شود. او حیوانیَ خورشیدی است که تمام حرکاتش را وقف ماجرایی عظیم کرد و مانند ستاره‌یی در آسمان بردرخشید.

بوکنتاوروس (BUCENTAURE/Bucentaurus)

موجودی افسانه‌یی، نیمی انسان، نیمی گاو از اساطیر یونان. بوکنتاوروس، همان کنتاوروس (سانتور) است اما به جای داشتنِ بدن اسب، بدن گاو نر و سر انسان دارد. نمادگرایی بوکنتاوروس مشابه نمادگراییِ کنتاوروس است، با اختلافاتی که به دلیل جسم گاو نر به وجود می‌آید. کنتاوروس نماد دوگانگی اساسی انسان است:

جسم- روح، غریزه- عقل. البته اسب بیشتر نشانه‌ی فوران غریزه است، در حالی که گاو نماد قدرت بارورکننده است. جنگ هراکلس با کنتاوروس، نمونه‌ی ازلیِ تمام جنگهایی است که بر علیه سلطه‌جویی غریزه، و تمام اشکال تهاجم و وسوسه پیش می‌آید. بوکنتاوروس یادآور جنگ تسئوس بر علیه مینوتاوروس است.

نام بوکنتاوروس بر کشتیهای سلطنتی ونیزی گذاشته شده بود؛ این کشتیها تماماً از طلا پوشیده شده بود، و هر ساله در روز معراج [مسیح]، دوجه‌ی ونیز بر آن فرود می‌آمد، تا ازدواج ونیز و دریا را جشن بگیرد.[1] پاروزنان، تا عبور کشتی از لیدو پارو می‌زدند، و در آنجا دوجه، بره‌یی زرین به آب می‌انداخت و می‌گفت: *ای دریا، ما با تو ازدواج می‌کنیم، به علامت سلطنت واقعی و دایمی.*[2] بدون شک، شکل دماغه‌ی این کشتی به صورت بوکنتاوروس ساخته شده بود، تا نماد سعادت ونیز، به خاطر استیلای آن بر دریا باشد. دریا قدرتِ بارورکننده‌ی گاو نر بود، که می‌دانست چگونه سر انسانی شهر ونیز را مطیع کند.

۱. این رسم ازدواج شاید از دعای پاپ آلکساندر سوم، وقتی به ونیز پناهنده شد و از باب قدردانی به دوجه‌ی ونیز گفت، معمول شده است که دریا تسلیم شما باشد، همانگونه که زنی برای شوی خود است.

2 *Des ponsamus te, mare nostrum, in signum veri perpetuique dominii*

به‌دارآویخته (LE PENDUE/hangman)

به‌دارآویخته برگ دوازدهم ثورا، و مکمل چرخ سرنوشت است. این برگ نشاندهنده‌ی مردی به دار آویخته است که صورتی کاملاً

شبیه صورت مغ برگ اول ثورا دارد، اصل خود را از برگ نهم ثورا، درویش، و برگ پانزدهمِ ثورا، شیطان گرفته است.

به‌دارآویخته. دوازدهمین رمز کبیر ثورا، از مجموعه‌ی ثورای مارسی.

مرد جوانی از طرف پا بر دار سبز رنگی که روی دو درخت زرد تکیه دارد؛ آویخته شده؛ درختانِ زرد هر یک دارای جای بریدگی شاخه‌های بریده به رنگ سرخ هستند. درختان روی تپه‌ی کوچک سبزرنگی کاشته شده‌اند، و روی هر یک از تپه‌ها بوته‌ی کوچکی با چهار برگ روییده. موی سر و کفش به‌دارآویخته آبی است و همچنین تنه‌ی بالاپوش آستین‌کوتاهش آبی است، اما آستینها سرخ اند و دامن بالاپوش زرد است، و روی دامن بالاپوش دو هلال افقی قرار دارد، بالاپوش نه دگمه دارد (شش دگمه بالای کمربند، و

سه دگمه پایین کمربند). دگمه‌ها مانند یقه، کمربند و نواری که دگمه‌ها رویش دوخته شده، سفید اند.

تا اینجا به‌دارآویخته، دستها را پشت سر روی کمر گذاشته و پای راست را از زانو خم کرده و پشت پای چپ گذاشته. به‌دارآویخته- یا قربانی و یا مظلوم- نشانه‌ی کفاره‌یی تحمیلی یا خواسته‌شده، یا دلزدگی و روی‌برتافتن (م. پوانسو)؛ تأدیه‌ی قروض، تنبیه، نفرت از اجتماع و خیانت (فر. رولت‌ویلر)؛ بردگی روانی، بیداری آزادکننده، انواع زنجیرها و قیدها، تفکرِ گناه‌آلود، پشیمانی، میل به خلاصی از یوغها (ترستشنکو)؛ دلزدگی، خودازیادبردگی، رهبانیت، انساندوستی، راه‌حلهای اقدام‌ناشده، قولهای نقض‌شده، عشق تقسیم‌ناشده (ویرث). در یک ثورای فرانسوی اوایل قرن نوزدهم، این برگ با عنوان به‌دارآویخته خوانده نشده، بلکه احتیاط نام گرفته، که مشاوری برای مجموعه‌ی معانی این رمز است. اخترشناسی دوازدهمین منزل منطقه‌البروج با این برگ در ارتباط است.

در نظر اول، این برگ نشانه‌ی شکست و ضعف کامل است. با اینهمه، بازوان و پاهای به‌دارآویخته نوعی صلیب روی مثلث نقش می‌کند که علامت کیمیایی عمل کردن در *عمل بزرگ* است. باید همچنان یک بار دیگر از مفهومِ ظاهری چشم پوشید. آیا به‌دارآویخته، قبل از هر چیز یک انقیاد جادویی نیست؟ طناب، که انتهای گره‌زده‌ی آن شبیه به دو بال کوچک است، واقعاً به دور پایش نپیچیده، اما پس چگونه او را سرازیر نگاه داشته؟ به‌دارآویخته در این برگ نماد تمام انسانهایی است که با اشتیاق جذب شده‌اند و جسم و روحشان تحت جباریت یک عقیده یا یک احساس قرار دارد،

و بر بردگی خود آگاه نیستند.

وان رینبرگ می‌گوید: *تمامی افراد بشر تحت تسلط یک عادت ذهنی هستند که از برگ به‌دارآویخته نشئت گرفته است*، و اضافه می‌کند: *و مانند تمام آدمیانی که تحت تسلط یک تعصب اخلاقی بر علیه یا در مورد چیزی هستند، در دسته‌بندی افراد غیرآزاد جای می‌گیرند، و به خاطر تعصب خود سر به پایین دارند* (RIJT, 242).

اما نماد به‌دارآویخته روی زمینه‌ی دیگری هم باز می‌شود. عدم حرکت ظاهری آن، حالت قرارگیری‌اش، نشانه‌ی تسلیم مطلق است که قدرت عظیمتر سرّی یا معنوی را نوید می‌دهد یا تضمین می‌کند: استحاله‌ی نیروهای اهریمنی. به‌دارآویخته از جنب و جوش نیروهایش صرفنظر کرده و خود را تسلیم کرده، تا اثرات کیهانی را بهتر دریافت کند: دوازده علامت سرخ شاخه‌های بریده، یادآور علامات منطقه‌البروج هستند، و به‌خصوص سر به‌دارآویخته، که بین دو تپه قرار گرفته، با موهای آبی‌اش، رنگ قدرتهای سری و خفیه، زمین را لمس می‌کند. اینجا به آنتئوس، غولی که که هر بار زمین را لمس می‌کرد نیرویش را بازمی‌یافت، شبیه می‌شود؛ به‌دارآویخته در وضعیت یک یوگی است، که روی سرش ایستاده، و آرنجها را بر زمین تکیه داده، تا تمرکز فکری عظیمتری را از طریق احیاء و گردش نیروهای پایین به بالا میان آسمان و زمین به دست آورد. به‌دارآویخته نشانگر پایان یک دوره است. این انسان، واژگون شده تا سرش را در زیر خاک کند و وجود جسمانی‌اش را به خاک، که جسم خود را از آن می‌داند، برگرداند. به‌دارآویخته رمز عودت نهایی است، اما این عودت شرایط رجعت است.

نماد تزکیه از طریق معکوس کردن نظم زمینی، به‌دارآویخته در نهایت یک عارف است، و در این مفهوم است که ویرث، در این دوازدهمین رمز کبیر ثورا، کسی را می‌بیند که مجموعه‌یی از نحله‌های باطنی منفعل را در مقابل دوازده نحله‌ی باطنی اولیه‌ی فعال قرار می‌دهد، و نحله‌های منفعل را حذف می‌کند و نحله‌های فعال را انتخاب می‌کند که بر مبنای فرهنگ و گسترده شدنِ نیروهایی است که هر فرد در خود ذخیره دارد (WIRT, 182).

بهشت (PARADIS/paradise)

شاهکارهای هنری و رؤیاها، چه در خواب و چه در بیداری، چه خودجوش و چه تحت تأثیرِ مخدر پر است از تصویرهای الهامی چیزی که غم غربت بهشت نام گرفته. میرچا الیاده (ELIT, 322) می‌گوید: *منظور از غم غربت بهشت میل به یافتنِ همیشگی و بدون دردسر خود، در قلب جهان واقعیت و قداست است، به طور خلاصه، میل به گذر از شرایط بشری به طرز طبیعی، و بازیافتنِ شرایط ملکوتی است.* یک مسیحی خواهد گفت: *شرایط قبل از هبوط، یک منجمانِ امروزی، با نگاه به آینده، به جای گذشته خواهد گفت شرایط فوق بشری.*

شرایط حضرت آدم در بهشت زمینی چنین بوده است، او نعمت و برکتی فوق‌تصور داشت، فقط یک چیز بر او قدغن شده بود: دست‌درازی به درخت دانش خیر و شر، درختی که در وسط باغ کاشته شده بود. همین تحریم است که موجب هبوط انسان می‌شود. توصیف *سفر پیدایش* از بهشت چنین است: *و خداوند خدا باغی در*

عدن به طرفِ مشرق غرس نمود و آن آدم را که سرشته بود در آنجا گذاشت. و خداوند خدا هر درخت خوشنما و خوشخوراک را از زمین رویانید و درخت حیات را در وسط باغ و درخت معرفت نیک و بد را. و نهری از عدن بیرون آمد تا باغ را سیراب کند و از آنجا منقسم گشته چهار شعبه شد. نام اول فیشون است که تمام زمین حویله را که در آنجا طلا است احاطه می‌کند. و طلای آن زمین نیکو است و در آنجا مروارید و سنگ جزع است. نام نهر دوم جیحون که تمام زمین کوش را احاطه می‌کند. و نام نهر سیّم حدّقل که به طرف شرقی آشور جاری است و نهر چهارم فرات. پس خداوند خدا آدم را گرفت و او را در باغ عدن گذاشت تا کار آن را بکند و آن را محافظت نماید. و خداوند خدا آدم را فرموده گفت از همه‌ی درختان باغ بی ممانعت بخور اما از درخت معرفت نیک و بد زینهار نخوری زیرا روزی که از آن خوردی هرآینه خواهی مرد (سفر پیدایش، ۲:۸-۱۷).

بهشت یا پردیس همان پردشه سنسکریت، یا منطقه‌ی برتر، و پارادس کلدانی است. بهشت با چشمه‌های مرکزی و چهار رودجاری در چهار جهت، مرکز معنویت اولیه، و خاستگاه تمام مذاهب است. همچنین در سراسر جهان آن را محل جاودانگی می‌پندارند. این مرکز تغییرناپذیر، در قلب جهان، نقطه‌ی ارتباط میان آسمان و زمین است. و بدین ترتیب، همذات با کوه مرکزی یا قطبی، مروی هندو و قاف مسلمانان است... اولین بهشت هندو اوترکوره همان کشور شمال، سرزمین هیپربوریها است. عرفان اسلامی نیز از غار حضرت آدم سخن می‌گوید، که نمادگرایی آن وابسته به نمادگراییِ

کوه* است. اگر بهشت زمینی غیرقابل دسترسی شده، از آنجا است که ارتباط میان آسمان و زمین، به دلیل هبوط از هم گسسته. جست‌وجوی بهشتِ گمشده در سراسر جهان وجود دارد: چند عالم الهیات خاطرنشان ساخته‌اند که این جست‌وجو را در دعایی که به سوی شرق اقامه می‌شود، می‌توان دید. بهشت آمیدا، همان جوئن- لوئن است، که برعکس، در غرب قرار گرفته، بهشت یونانیان نیز در شمال قرار گرفته. از اینهمه، می‌توان الهامی جهانی از یک مرکز اولیه‌ی واحد را نتیجه گرفت- البته بدونِ تعیین محلی خاص، زیرا این نقطه‌ی مشترک در یک جا با هم تلاقی نمی‌کند، چراکه بهشت آنقدرها به معنی یک محل نیست که به معنی یک مرحله است.

بهشت اغلب، به صورت یک باغ عرضه شده، که گیاهان شکیل و خودرویِ آن میوه‌ی فعل و انفعالات آسمانی است. چشمه*، یا منبع مرکزیِ آن، منشأ زندگی و دانش است، حیوانات در آن به آزادی می‌زیند، و زبان آنها را انسان می‌فهمد و بلافاصله می‌تواند آنها را رام کند. این امر یکی از ویژگیهای مرحله‌ی عدنی است، و نمودِ آن را در نامگذاریهای حیوانات توسط حضرت آدم نیز می‌بینیم. الهیات این عمل را نشانه‌ی استیلای عقل بر حس و غریزه تفسیر کرده است، و همچنین شناخت طبیعت خاص موجودات. همین مفهوم را در چین بازمی‌یابیم: جزایر جاودانگان یا بهشت جوئن- لوئن از حیوانات اهلی مملو است. باغ مدور پ'ایونگ که مینگ د'آنگ را احاطه کرده، پر از حیوان است. بهشت بودایی پر از پرنده است، و پرنده نماد فرشته است.

گفتیم که بهشت آنقدرها در مورد جایی خاص نیست، که در مورد مرحله‌یی خاص است. بازگشت به مرحله‌ی عدنی، درواقع رسیدن به یک نقطه‌ی مرکزی است، که از ورای این نقطه می‌توان صعودی روحانی، در ارتفاع محور زمین به آسمان داشت. از سوی دیگر، آسمانها اغلب متعدد و دارای سلسله‌مراتب اند؛ طبقات مختلف و سلسله‌مراتبِ آسمان، نماد مراحل مختلفی هستند که به‌تدریج به آنها می‌رسیم. مرکز جهان در ارتباط با برهمالوکه است، که در مرکز وجود قرار گرفته، و مرحله‌ی جاودانگی بالقوه است. ابویعقوب [سجستانی] نیز می‌گوید که باغ بهشت پر از درخت است و پر از گیاهان و آبهای جاری، *و همانند آن، باغ مفاهیم روشن اندرونِ آدمی است که پر است از دانش متعالی و عطایایی که عقل و روح به همراه آورده‌اند* (CORT, ELIY, ELIM, GROC, GUEV, GUED, GUEM, GUER, GUES, LIOT, SCHC, GRIB).

سنت اسلامی، جزئیاتی عینی از بهشت به دست می‌دهد. ورودی بهشت، هشت در است، هر طبقه‌ی بهشت صد درجه دارد، بالاترین درجه در طبقه‌ی هفتم واقع است. بنا بر حدیثی مشهور کلیدی که این درها را می‌گشاید سه دندانه دارد، توحید، اطاعت باریتعالی، و تبرا از عمل حرام.

درضمن، بهشت آنگونه تصویر شده که بهار و نور آن ابدی است. یک روز بهشت با هزار روز زمین برابر است؛ چهار رودخانه از کوه مشک جاری است، و بر ساحلی از مروارید و یاقوت می‌رود. در جنت چهار کوه افراشته شده (احد، سینا، لیبان، حسید). اسبی با یورتمه‌ی صدزرعی لازم است تا از سایه‌ی انجیربُن خارج شود. شاخ

و برگ درخت عناب آن بر جمیع مؤمنان سایبان می‌گسترد.

ترنمِ شگفت‌آور فرشتگان، برگزیدگان، تپه‌ها و درختان و مرغان همه به رقابت اند تا نغمه‌یی جهانی، پر از شادیهای بهشتی بیآفرینند.

زیباترین نغمه، صدای خداوند است که برگزیدگان را فرامی‌خواند. آنان هر جمعه به دعوت خداوند برای دیدار او جمع می‌شوند. مردان، پشت پیامبر، و زنان پشت دخت پیامبر، فاطمه، از آسمانها عبور می‌کنند، از کعبه‌ی آسمانی می‌گذرند، که دورادورِ آن را فرشتگان گرفته‌اند و مشغولِ نماز اند، و به لوحِ محفوظ نزدیک می‌شوند که کلام خداوند در آن رقم خورده، پرده‌یی از نور بالا می‌رود، و خداوند بر میهمانانِ خود، چون قرصِ کامل ماه ظاهر می‌شود.

در مذهبِ معتزله، تجسم و تشکلی از برای خداوند را استعاری تعبیر می‌کنند، حال اینکه لذاید و اطعمه و اشربه‌ی بهشت را با مفهومی عینی تعبیر می‌کنند.

اولین اشاعره، بر ویژگی قیاس‌ناپذیر و وصف‌ناشدنیِ لذایذ بهشتی تأکید می‌کنند، و تصریح می‌کنند که لذایذ بهشتی و مادی معیاری مشترک ندارند.

فلاسفه، به‌خصوص ابن‌سینا، عقیده دارند که حکما باید رستاخیز و بهشت را نمادین و تمثیلی فرض کنند.

متصوفه مفهومی روحانی و متعالی از بهشت دارند، و عقیده دارند در کشف و شهودِ این مفهوم واضح می‌شود. برای ابن‌عربی *بهشت جای زندگی* است. طبقات آن نشانه‌ی درجاتِ کمال انسان

قالب مثالی آهـوان، پـایینترین صـورت روح اسـت، و حوریـان ارواحِ آسمانی اند و غیره (ENCI, 459).

کشیشان ایرلندی اوایل قرون وسطا، بهشت را با سـید، در سـنت باستانی سلتی، همذات می‌پنداشتند، و این امر به دلیل ارتباطی بود که هنوز با عوامل سنت سلتی وجود داشت و با تاریخ سـنت توراتـی تلفیق شده بود. آنها ایرلند را با سـرزمین موعـود، و بهشـت زمینـی برابر می‌دانستند: زمینی حاصلخیز، با هوایی معتـدل، کـه در آن نـه ماری هست و نه حیوانی موذی (آخرت) (LEBI).

بهمن (ماه)← دلـو

بهیموت[1] (BÉHÉMOTH/Behemoth)

از آنجا که در سرود چهلم *ایوب* آمده است که بهیمـوت علـف را مثل گاو می‌خورد،[2] خاخامها، بهیموت را گاوی شگفت‌آور دانسـته‌اند که چون ماشـیح ظهـور نمـاید، از آن ولیمـه تـدارک خواهنـد دیـد. می‌گویند این گاو آنقدر عظیم‌الجثه است که هـر روز هـزار بیشـه را چرا می‌کند، که از ابتدای خلقت به چراکردن و چاق‌شـدن مشـغول بوده. هرگز این هزار کوه را که در روز بر آن چرا کرده، و شب دوباره بر آن علف روییده برای روز بعـد، تـرک نکـرده... یهودیـان خوشـی جشنی را به خود وعده می‌دهند که در آن قطعه گوشت عظیمـی را از بهیموت می‌گذارند. آنها بخش خـود را از ایـن گـاو بهیمـوت دعـا می‌دهند (COLD, 86).

درواقع، این گاو یک اسب دریایی است، و اگرچه علف هـزار کـوه

را می‌خورد، اما بر این کوهها زندگی نمی‌کند، بلکه زیر درخت کنار و در سایه‌ی نیزار و در خلاب می‌خوابد. بهیموت نماد حیوانی است درشت و ناهنجار. لکن در سنتی متأخر بود که بهیموت نماد ذخیره‌ی عظیمی از غذا شد که مهمانان در ضیافتهای آیینی یا اسطوره‌یی آن را تناول می‌کردند.

۱ بعضی بر آن اند که بهیموت در عبرانی جمعِ بهیمه است... بعضی دیگر گویند که کلمه‌ی مصری است به معنی گاوآبی. بعضی دیگر می‌گویند از حیواناتی است که سابق بر این موجود بوده، چون ماموت و ماستودون. نام حوت در قرآن *البهموت* است.

۲ اینک بهیموت که او را با تو آفریده‌ام، که علف را مثل گاو می‌خورد... به‌درستی که کوهها بر این علوفه می‌رویاند... زیر درختهای کُنار می‌خوابد. در سایه‌ی نیزار و در خلاب (*ایوب*، ۴۰:۱۵-۲۲).

بیت‌الله← بیت‌ایل

بیت‌المقدس← اورشلیم

بیت‌ایل (BÉTYLE/Betyle)

کلمه‌یی از ریشه‌ی سامی، به معنی خانه‌ی خدا. بیت‌ایل سنگ مقدسی است که به طرز خاصی مورد احترام اعراب قبل از حضرت رسول بود، و آن را محل ظهور خداوند می‌انگاشتند. بیت‌ایل یکی از گیرنده‌های قدرت خدا بوده است. بیت‌ایل همان بالش سنگی است که یعقوب زیر سر نهاد و در خواب، مقدری را که به قدرت خدا برای ذریتِ او در نظر گرفته شده بود، دید (*پیدایش*، ۲۸:۱۱-۱۹)؛ آنگاه او سنگ را چون ستونی بر پا داشت، و امت اسرائیل به طواف

آن آمدند. نردبامی که از این سنگ افراشته شد، در خواب شیخ‌الشیوخ، نماد ارتباط میان آسمان و زمین، خدا و انسان است. یوشع هم به شهادت عهدی که میان یهوه و قومش بسته شد، سنگی بر پا داشت (یوشع، ۲۷-۲۶:۲۴)[۲]. این سنگ مُهری بر ارتباط معنوی است. از این سنگ عملی الهی تجلی می‌کند، و نوعی مظهر است، محل عبادت، و وسیله‌یی برای نیایش در دوره‌ی بت‌پرستی به وجود می‌آید. و باید بنا بر دستوری که موسی داده است، نابود شود (*لاویان*، ۲۶:۱ و *اعداد* ۳۳:۵۲)[۳].

اومفالوسِ دلفی، نافِ جهان برای هلنی‌ها، بنا به گفته‌ی پاوسانیاس (۲، ۱۶، ۱۰) از سنگ سفید ساخته شده بود و فرض بر این بود که در مرکز زمین قرار دارد. بنا بر سنتی که توسط وارون روایت شده، اومفالوس قبر مار مقدس دلفی، پوتون، را می‌پوشانده. این سنگ به‌جای ناف جهان، نماد تولدی دوباره، و دانشی بازیافته است. اومفالوس پایگاه یک حضور مافوق‌انسانی است. سنگهای آیینی از آیین نیایش اولیه که به وسیله‌ی بعضی سنگها و صخره‌ها عرضه می‌شدند- و بر روح انسانی با استحکام استواری و جبروتش اثر می‌گذاشت- گرفته، تا نمادگرایی اومفالوسی یا کائناتی، همواره نشانه‌ی مفهومی ماوراءانسانی است (ELIT, 203).

حدس بر این است که نام خدا هرمس، اشتقاقی از واژه‌ی *hermai* است، به معنی سنگهایی که در کناره‌ی راهها گذاشته می‌شوند: این سنگها نشانه‌ی حضوری بودند که نیرو را مجسم می‌کردند و آن را حمایت و بارور می‌کردند: این سنگها به صورت ستونی بر پا می‌شد و بر روی آنها سری قرار می‌گرفت، که تصویر یکی از خدایان بود و

نام خویش را به آن ستون به عاریت می‌داد. در آن دوران این سنگها الوهیت می‌یافتند، و بر تخیل انسانها مسلط می‌شدند. آیین آپولون هم از آیین سنگها اشتقاق یافته، و همواره یکی از علایمِ مشخصِ این خدا بوده است.

امروزه، در کشورهای سلتی، تعداد زیادی بیت‌ایل به دست آمده که ممکن است آنها را اومفالوس‌های محلی، در مرکز جهان (من‌هیر) به حساب آورد. بیت‌ایل اصلی ایرلند، که در تمام تذکره‌های قدیسین، در مفهومِ نادرستِ آن ایجاد مسئله کرده است، کروم‌کروآیچ یا خمیدگی تپه بوده است (که نام دیگر سنگِ فال است)؛ کروم‌کروآیچ اولین بت ایرلند است که با دوازده بت دیگر احاطه شده، و پطرس نبی شخصاً آیینِ آن را نابود کرده است؛ او با عصایِ مخصوص خود بر این بتها زده، تا به حدی که آنها را بر زمین سرنگون کرده است. بیت‌ایل کرماریا (موربیهان) که فعلاً مفقود است، سوآستیکه را حمل می‌کرده است (CELT, 1, 173).

سنگ مقدسی در اون (هلیوپولیس) در مصر باستان موسوم به بن‌بن بوده است. این بیت‌ایل به صورت اولین تپه بوده، تپه‌ی شنی که روی آن خدا آتوم ایستاده و بر این تپه روی سنگ بن‌بن جفت اول را خلق کرده است. بر روی این تپه خورشید برای بار اول طلوع کرده، و روی همین تپه ققنوس نشسته است. هرم و ستونِ هرم‌واره (اوبلیسک) نشانه‌ی بن‌بنِ اولیه هستند. بن‌بن خود بدون ارتباط با اومفالوس و آیینهای خلسه‌های جنسی نیست. سرژ سونرون و ژان یویوت دلایلی اقامه می‌کنند (SOUN, 82-83) که کلمه‌ی بن‌بن از ریشه‌ی «بن» به معنی جهیدن است. درواقع، در بررسی داستان

آفرینش مصری به تعداد زیادی از واژه‌های مصری برمی‌خوریم که از بن یا بن‌بن اشتقاق یافته است و به معنی فورانِ آب، طلوعِ خورشید یا زایش است.

۱ یکی از سنگهای آنجا را گرفته زیر سر خود نهاد و همانجا بخسبید، و خوابی دید که ناگاه نردبانی بر زمین بر پا شده که سرش به آسمان می‌رسد و اینک فرشتگان خدا بر آن صعود و نزول می‌کنند، الخ (*پیدایش*، ۱۹-۱۱:۲۸).

۲ پس در آن روز یوشع با قوم عهد بست... و سنگی بزرگ برگرفته آن را در آنجا زیر درخت بلوطی که نزد قدس خداوند بود بر پا داشت (*یوشع*، ۲۷-۲۶:۲۴).

۳ برای خود بتها مسازید و تمثال تراشیده و ستونی به جهتِ خود بر پا منمایید و سنگی مصور در زمین خود مگذارید تا به آن سجده کنید، زیرا که من یهوه خدای شما هستم (*لاویان*، ۲۶:۱)؛ و تمامیِ صورتهای ایشان را خراب کنید و تمامی بتهای ریخته‌شده‌ی ایشان را بشکنید و همه‌ی مکانهای بلند ایشان را منهدم کنید (*اعداد*، ۴۳:۵۲).

بیدار (ÉVEILLÉ/awakened)

نماد یکی از مراحل عرفانی که رهرو می‌باید از آن گذر کند. می‌دانیم که تمام آیینهای باطنی شامل مرگ، متعاقبِ آن سفر به سرزمین ارواح و سپس زندگی دوباره است. به همین دلیل، پیروانِ انجمنهای کُهنه در کسایی (کنگوی مرکزی) مطبله خوانده می‌شوند، که به معنی «بیدار» است (FOUC). بودا نیز به معنی «بیدار» است.

بیدبُن (SAULE/willow)

بید مجنون در غرب گاه در ارتباط با مرگ است، ریخت درخت یادآور احساس غم است. هرماس اما سرعت رویش درخت را در نظر می‌گیرد، و آن را نماد شریعت الهی می‌داند. او زندگی شاخه‌های

بریده و دوباره کاشته‌ی بید، شاخه‌هایی که گویی تقسیم‌ناشدنی هستند، را نگاه می‌کند و می‌گوید مؤلفان به شریعت نیز باید همچون شاخه‌های بید عمل کنند. اگر این شاخه‌ها در خاک کاشته شوند و کمی رطوبت بگیرند، بسیاری از آنها دوباره زنده می‌شوند. ازسوی‌دیگر، برنار قدیس، بید همیشه سبز را در ارتباط با مریم عذرا می‌داند.

این تفاسیر آخر، کاملاً با نمادگراییِ بید در خاوردور مرتبط است. در خاوردور بیدبُن نماد جاودانگی، و برابر با اقاقیای ماسونی است. از اینرو است که بخش مرکزی غرفه‌های د'ین- دی هوئی جایی که پیمانه در آن نگهداری می‌شود، شهر بیدان (مویانگ جنگ) خوانده شده، این شهر محل اقامت جاودانگان است. در تبت هم درخت بید مشخصاً نقش درخت مرکزی، یا درخت زندگی را ایفا می‌کند، و ظاهراً بیدبنی که در ایام قدیم در مقابل معبد لهاسا کاشته می‌شد، به همین دلیل بوده است (HUMU).شاخه‌های بید در آیینهای طواف اویغوری هم نقشی محوری داشته‌اند. درضمن، فقط محض تحقیق به خاطر داشته باشیم که شاعر دائویی هی ج'آنگ زیر درخت بیدی که در وسط حیاطش کاشته بود، آهنگری می‌کرد، و آهنگری، عملی نمادین برای ارتباط زمین با آسمان بوده است. بی‌تردید، به همین دلیل بوده که مقبره‌های شخصیتهای اسطوره‌یی در سایه بیدبنی احداث می‌شد. لائو دسو دوست می‌داشت برای تمرکز در سایه‌ی بیدی بنشیند.

بیدبن گاهی به عنوان علامت بودی‌ستوه آوالوکیته‌شواره استفاده می‌شود، و به عنوانِ عطاکننده‌ی باروری تفسیر می‌شود. از اینرو

است که از شکل زنانه‌ی چینیِ خود: جووان- یین متمایز نمی‌شود.

برعکس، نروک بید چون میوه نمی‌آورد، نماد خلوص است. لازم به یادآوری است که شکل ترکه‌های درخت بید، مفهومی از تبرک و وقار را به ذهن متبادر می‌کند. در مقایسه، مانند استعاره‌یی در توصیف بدن زنانه به کار می‌رود (MASR, LECC, HUMU, GUET, MAST, SOUD).

در میان سرخپوستان جلگه‌ی آمریکا نیز بیدبن درخت مقدسی است و نمادِ بهارِ دوره به دوره.

شاخه‌یی که پرنده آورد، شاخه‌ی بید بود، شاخه پر از برگ بود (CATI, 46).

در شرق روسیه برعکس گفته می‌شود هر که بیدی می‌کارد، قبر خود را بیل می‌زند (DALP). اما تصریح نشده که مرگی که بید خبر از آن می‌دهد، به همان مفهومِ بید در سایر نقاط جهان، یعنی گذر از زندگی و رسیدن به جاودانگی نباشد.

بیست (VINGT/twenty)

در میان مایاهای باستان، عدد بیست نشانگر خدای خورشیدی، و در حالت الگوی ازلی‌اش، نشانگر انسان کامل بود. در عددشماری کیشه، همچنان رقم بیست انسان گفته می‌شود (به خاطر بیست انگشت، که نشانگر یک فرد واحد هستند). همین رسم در دیگر فرهنگهای سرخپوستی، به‌خصوص در میان کارائیب‌های ونزوئلا دیده می‌شود. تقویم مذهبی مایا شامل هیجده ماه (شماره‌ی قمری) بیست روز (شماره‌ی شمسی) است (GIRP, 215-216).

و همچنان در میان مایاها تقدس رقم بیست علاوه بر این که نشانگر انسان است، نماد وحدت اولیه است؛ که وحدت اولیه، خدای زراعی- خورشیدی و الگوی ازلی انسان، منتهی به تقدس عدد ۴۰۰ می‌شود، که مربع عدد ۲۰ است. رافائل ژیرار خاطرنشان می‌سازد که در دوره‌ی استعمار مایاها، واحد مقیاس زراعی، کشتِ ذرت مجاز برای معیشت یک فرد، ۲۰ قدم در ۲۰ قدم، برابر ۴۰۰ قدم مربع بود؛ در آنجا سال به تقریب ۴۰۰ روز بود؛ و بالاخره قهرمانان همزاد مایا در هنگام صعودشان به آسمان که نشانه‌ی پایان حکایت زندگی‌شان، و در عین حال زمان شروع تمدن زراعی در میان مایاها بود، ۴۰۰ جوان ملتزم رکابشان بودند، که تبدیل به ستارگان صورت فلکی پروین شدند. رقم ۴۰۰ برای مایاها نماد بی‌شمارگی و توصیف‌ناپذیری است (GRIP, 248-250).

مفهوم رقم ۴۰۰ به عنوان یک رقم- مرز به طرز شگفت‌آوری با واقعیتی که آلنده راجع به حروف عبری متذکر می‌شود (ALLN, 403)، جور درمی‌آید. حرف عبری «تاو» برابر رقم ۴۰۰ است،[1] و «تاو» در ثورا با آخرین رمز کبیر ثورا، دنیا، معادل است. از طرفی الفبای عبری به حرف «تاو» ختم می‌شود، که در این حالت نیز ارزش مرز را پیدا می‌کند.

سرخپوستان هوپیِ آریزونا، که زبانشان به خانواده‌ی عظیم زبانهای اوتو-آزتک تعلق دارد، مراسم نامگذاری کودک را ۲۰ روز پس از تولد کودک بر پا می‌کنند. مراسم تطهیر و آب‌پر زدن، همراه مراسم نامگذاری انجام می‌شود، مقدم بر این مراسم، رسوم مشابه دیگری در اولین، پنجمین، دهمین و پانزدهمین روز تولد انجام

می‌گیرد. کودک به یک فرد تبدیل نمی‌شود، مگر اینکه طبق این سنت، چهار بار با فاصله‌ی پنج روز، مراسم مذکور بر پا شود، که از نظر کیهانشناختی، نشانه‌ی چهار جهت اصلی است، و مرکز آن محل ظهور است (TALS, 7).

۱ طبق حروف جُمّل، تا از قرشت و برابر ۴۰۰ است.

بیست و یک (VINGT ET UN/twenty-one)

در *کتاب مقدس*، عدد کمال ۲۱ (۷×۳) است؛ عدد ۲۱ صفت عقل است (حکمت *سلیمان* ۲۳-۷:۲۲) نماد حکمت بالغه‌ی خداوندی است، *آینه‌ی نور جاودان... که تمامی نعمتها و خلوص از آن می‌گذرد و در آن نفوذ می‌کند* (۲۵-۷:۲۴). برای سنجش غنای عدد ۲۱، کافی است که سرود هفتم حکمت *سلیمان* را بخوانیم، که یکی از نقاط رفیع تمامی ادبیات مقدس است. برگهای نمادین ثورا نیز به‌خوبی فضیلت بارز عدد ۲۱ را نشان می‌دهد؛ آخرین برگ شماره‌دار ثورا، به نام دنیا، ۲۱ است و به معنی *فراوانی و وفور، نیروی مقاومت و حمایت*، و *موفقیتِ تضمین‌شده* است.

با توجه به این واقعیت که اعداد ۲۱ و ۱۲ تقلیب همدیگر هستند، آلنده مجموعه‌یی از نمادهای متقابل را از این دو عدد استنتاج کرده است (ALLS, 366-367): *دوازده (۱۲): اصل تمایز (۲) که در وحدت کائنات ظاهر می‌شود (۱)، و برای تنظیم آن در وجوه مختلف، و ایجاد ارتباط طبیعی در آن است؛ در حالی که در ۲۱ فردیت دیده می‌شود، که درست برعکس منتج از تمایز کیهان است (۲)؛ با ثنویت ۱۲، وحدت ۲۱ تشکیل می‌شود، و وحدت در ثنویت*

شکل می‌گیرد. تقابل دیگر از مسئله‌ی ارقام زوج و فرد حادث می‌شود: ۱۲ جفت است، که وضعیتی متوازن است و تنظیم هماهنگ دورهای دایمی را نتیجه می‌دهد (۴×۳)؛ ۲۱ فرد است، این کوشش پویای فردیت است که در جنگ متضادها به دست می‌آید، و راه همیشه نوین دوره‌های تکاملی را در بر می‌گیرد (۷×۳). از این دو وجه اختلاف نتیجه می‌شود که ۲۱ نماد فردی است قائم‌به‌ذات، و نه قائم به خویشتن یا به خویشان، چنانکه در مرحله‌ی کودکی بوده. *این فرد میان روح خالص و ماده‌ی منفی مختار است؛ درضمن، فعل و انفعال آزادانه‌ی او میان خوب و بد، جهان را تقسیم می‌کند، و بنا بر این عدد مسئولیت‌پذیری است، و عجیب اینکه در بسیاری از ملتها، بیست و یکمین سال تولد یک فرد، به عنوان سن رشد تعیین شده است.*

بیست و دو (VINGT-DEUX/twenty-two)

رقم بیست و دو نماد ظهور موجود در تنوعها و تاریخ خویش است... یعنی در مکان و زمان. درواقع، بیست و دو، ۲۲ حرفی را جمع می‌کند، که طبق قبالا بیانگر کل کائنات است: سه حرف اصلی معادل آلفا، اُمگا و «م» که اشکال الگوی ازلی‌اند؛ هفت حرف دوتایی وابسته به جهان تصوری واسط است؛ دوازده حرف ساده وابسته به جهان عینی و محسوس است. البته این نظریه در مورد حروف عبری است، اما مشابه آن در حروف مصری، فنیقی، حبشی و غیره (ALLN, 371) نیز هست.

اما تفسیر رقم ۲۲ به عنوان نماد *تمام اشکال طبیعی و تمام*

تاریخ خلقت بـه پارسـی باسـتان بـازمی‌گردد (*ibid.*, 371). اوسـتا از بیست و دو فصل تشکیل شـده، *مکاشـفات* منسـوب بـه یوحنـا نـیز بیست و دو فصل دارد. و از سوی دیگر رمـوز کبـیر ثورا، ۲۲ بـرگ هستند.

در سنت فوبله، ۲۲ به معنای بسیار طولانی است. این شـماره در آیینهای قربانی و نحله‌های باطنی، معنایی پوشیده و سرّی دارد.

این رقم در تفکر نمادین دوگونها و بامباراهـا نقـش مهمـی دارد. شناخت رموز باطنی در میان بامباراها، پوشـیده اسـت از نمـادگرایی بیست و دو شماره‌ی اول. بیست و دو نشانگر تمامی زمان، از شـروع خلقت تا پایان تشکیل دنیا است. بیست و دو، منتجه‌ی عمل خـالق، کلمه‌ی کتابهای مقدس، و عدد کائنات است (DIEB).

بیست و چهار (VINGT-QUATRE/twenty four)

کتاب مقدس ۲۴ طبقه‌ی روحانی را تفکیک کرده است (*نواریـخ* ۱۹-۱:۲۴)[1]، و از سـوی دیگـر ۲۴ دسـته‌ی آوازخـوان کلیسـا، ۲۴ پیرمرد *مکاشفات* (۱:۴) لباس سفید بر تن، بـا تـاجی زریـن بـر سـر دارنـد، ۲۴ کرسـی دورادور عـرش خداونـد، صورتهـای نمـادین ۲۴ پیرمرد، به زعمِ ه. م. فِـره، در شرح مکاشفات، نشانگر گـردش زمـان است، زمانی کمتر از زمان فلکی، بلکـه تـاریخ بشـری... اگـر لبـاس سفید بر تن دارند، و تاجی زرین بر سر از آنجـا اسـت کـه در طـول تاریخ پس از شرکت در جهاد اکبر به خاطر حقیقت اینـک پـیروزی خود را تقسیم می‌کنند (pp. 107-108). این پیرمردان به عقیده ناشـر *کتاب مقدس* (BIBJ)، نقشی مقـدس و شـاهانه دارنـد: *آنـان نعـت و*

ستایش می‌کنند مر خدای را، و ادعیه‌ی مؤمنان را تقدیم خداوند می‌کنند، و در حکومت جهان (کرسیها) همکاری می‌کنند، و در قدرت شاهانه‌ی آنها (تاج) شرکت می‌کنند. عدد ۲۴ نشانگر هماهنگی مضاعف آسمان و زمین است (۲×۱۲)، نشانگر فراوانی و برکت الهی، و حج جسمانی و زندگی ابدی است. می‌دانیم که ۱۲ عدد مقدس است، برگزیده است (۱۲ قبیله‌ی بنی‌اسرائیل، ۱۲ حواری مسیح، [۱۲ امام شیعیان]). می‌توان ۲۴ را چون ضریب مقام مقدس و شاهانه دانست، که یک قسمت مرتبط با انسان، و قسمت دیگر مرتبط با خداوند است، که به صورت مضاعف در افراد ظاهر می‌شود: این افزون‌شدگی، و یا به عبارتِ بهتر تشدیدشدگی ویژگی قداست مرد خدا است.

از طریقی دیگر، دکتر آلنده در رقم ۲۴ نماد توازنی هماهنگ را می‌یابد (ALLN, 373): *سازوکارِ دوره‌یی طبیعت (۴) به تفاوتهای کیهانی (۲۰)، در توازنِ هماهنگ خلقت (۶=۴+۲) بستگی دارد. این عدد نشاندهنده‌ی ارتباط دوره‌های دایمی و نیازهای کارمه‌یی (چرخه‌یی) است (۶×۴=۲۴). این چرخ زندگی دوباره است (با ۲۴ شعاع...).* کلدانی‌ها، بیرون از دایره‌ی منطقه‌البروج ۲۴ ستاره پیدا کرده بودند، که دوازده ستاره‌ی جنوبی، و دوازده ستاره‌ی شمالی بودند، و این ۲۴ ستاره را *قاضیان کائنات* می‌خواندند. وارن نیز درباره‌ی این عدد می‌گوید: جفت مختصات آگاهانه‌ی فرد، و مکمل تمامی نیروهایش با کیهان، که باعث هماهنگی کامل آن می‌شود.

عدد بیست‌وچهار یکی از ارقام رایج در قصه‌های پریان شرقی و غربی است. در این قصه‌ها عدد ۲۴ نشانگر مجموعه‌ی نیروهای

بشری و مجموع جوهرهای اولیه است. این عدد به پنج عنصر، پنج حس، پنج اندام فعال، پنج شیئ شناخته‌شده توسط این پنج اندام فعال، که بر آن ذهنیت، تفکر و تفرد هم افزوده می‌شود، و پراکریتی نخستین (ماده‌ی نخستین پیش از تشکیل کائنات) تقسیم می‌شود (LOEF, 196).

۱. و این است فرقه‌های بنی‌هارون... و بیست و سوم برای دلایا و بیست و چهارم برای معزیا (*کتاب اول تواریخ ایام*، ۱۹-۱:۲۴).

بیشه (BOIS/woods)

بیشه در مفهوم بد و مشئومِ خود، نقشی قابل‌ملاحظه دارد. فرزندان کلاتین، برای غلبه بر کوچولن که در مقابل جادوی آنها مقاومت می‌کرد، گیاهان و درختان را جادو می‌کنند، و این درختان به هیئت جنگجویانی ماهر درمی‌آیند. مضمون افسانه‌یی مشابهی در غالیای اینسوی‌آلپ هم وجود داشته است، و توسط تیتوس لیویوس در *سالنامه*اش تاریخِ آن تغییر نام داده، و درباره‌ی مرگ کنسول پوستومیوس در ۲۱۶ قبل از میلاد شده است. ما همین مضمون را، اما به صورت مخالف آن (که جنگ درختان به فال نیک گرفته شده) در شعر شگرف غالیایی موسوم به *کات-گودو* یا *رزمنامه‌ی جنگ درختچگان*، منسوب به تالیه‌سین بازمی‌یابیم. نام درختان در نامشناسی یا اسامی اقوام غالیایی دیده می‌شود، ازجمله: Eburovice، Viducasses، Lemovices، و غیره (LERD 67-72; CELT, 7eme, 15eme; OGAM, 11, 1-10, 185-205).

اما نماد عمومی بیشه ثابت باقی می‌ماند و *نشانه‌ی خرد و علم*

فوقِ بشری است.

در میان یونانیان باستان و لاتینی‌ها، مانند دیگر اقوام بیشه (و چوب*) به الوهیت تخصیص یافته بود، و نماد جایگاهِ رمزآمیز خدا بود. سنکا، به زیبایی آن را چنین توصیف می‌کند: *این بیشه‌های مقدس، این درختان باستان به بلندای نادیده، آنجا که شاخه‌های ستبر بر هم نشیند تا بیکران، و می‌رباید افق آسمان، قدرتِ این بیشه‌ها و رازِ این بیشه‌ها و تیرگی‌یی که سایه‌های زفرِ آن بر ما می‌پراکند، سایه‌هایی که تا دور می‌پاید. آیا اینان همه بدین معنی نیست که تهیگی در آن خانه کرده* (*نامه به لوکیلیوس*، چهل و یکم، ۲، منقول در LAVS, 170).

هر خدایی، بیشه‌ی مقدسی خاص خود را دارد: اگر بیشه خوفی ناشی از حرمت القاء می‌کند، درعین‌حال بزرگداشت و دعا دریافت می‌کند. رومیان نه می‌توانستند درختان و بیشه‌ها را ببرند و نه آنها را هرس کنند، مگر اینکه قربانی‌یی کفاره بدهند. بیشه یا جنگل مقدس مرکز زندگی است، خزانه‌یی از طراوت، آب و گرما با هم، مثل یک زهدان. از اینرو، بیشه نمادی مادرانه است. سرچشمه‌ی یک تجدید حیات. بیشه اغلب با این مفهوم وارد رؤیاها می‌شود. نشاندهنده‌ی این میل به امنیت و احیاء است. بیشه نشانه‌یی بارز از ناخودآگاه است. پیچکهای پادرختی بر تنه‌ی قطور درختان با غارها و مغاکها مقایسه شده‌اند، بسیار اند نقاشیهای منظره‌یی که این شباهت را برمی‌نمایند. تمامی این نمادگرایی، ذخیره‌یی عظیم و بی‌حد و حصر از زندگی و شناختی رازآمیز است. حتا در روزگار ما در چندین منطقه‌ی آفریقایی، در مکاتب و محافل مذهبی، سنتِ

بینه‌ی مقدس حفظ شده است.

بیگانه (ÉTRANGER/stranger)

واژه‌ی بیگانه نماد شرایط انسان است. درواقع، آدم و حوا از بهشت رانده شدند، از کشور خود بیرون شدند، و از آن هنگام وضعیت یک بیگانه، و یک مهاجر را پیدا کردند.

فیلون اسکندرانی می‌گوید که آدم از بهشت رانده شد، یعنی تبعید شد. تمامی پسران آدم نیز مهمانانِ گذرانند، غریبه‌هایی در تمام کشورها، در هرکجا که باشد، حتا در کشورِ خودشان. *زیرا که از ما هر یکی چون غریبی به این عالم درآمد، که هیچ سهم از آنِ او نبود در آن پیش از زاده‌شدن. پسِ زاده‌شدن چون یکی میهمان‌ایم که از این سر تا به آن سرِ این سرای گذر می‌کنیم و این گذر دوری است از زندگانی که از بهر ما ساخته‌اند؛ به کلامِ راستان، تنها خداوند است که شهروند است.*

این مضمون در میان آباء کلیسا بازگرفته شده، به‌خصوص توسط اوگوستینوس قدیس، و دیگر آباء قرون وسطا، که نوع بشر را یک زایر* می‌دانند.

وطن اسمان بوده است، و آنکه از آن تبعید شده، در طول مدت زندگی زمینی خود یک بیگانه است.

برطبق دیگر سنتها، بیگانه به عنوان یک منافق و یک شخص بالقوه انگاشته می‌شود، و حتا اگر از امکانات مهمان‌نوازی بهره‌مند شود، همانقدر ممکن است پیک خداوند باشد و بشیر او، که یک مظهر شیطانی و خطرناک. به او مقام اول یا دوم اعطا می‌شود، تا

خود را با آن وفق دهد. درضمن، بیگانه، بخشی از خودیت است که در مسیر تعیین هویتِ شخصیِ خود هنوز نظم نیافته و متجانس نشده است.

بیگانه در تمام جوامع کسی است که عشقش جای دیگر است، و همان نقطه‌ی تمرکز و توجه بقیه را ندارد، حتا اگر نقاط توجه و تمرکز خود را به‌وضوح مشخص نکرده باشد. بودلر می‌پرسد: چه *کسی را بیشتر دوست می‌داری، ای انسانِ معمّازده. آیا شماره می‌کنند پدرت را، مادرت را خواهر و برادرت را، دوستانت را... وطنت را... زیبایی‌ات را... طلایت را؟ چه کسی را پس دوست می‌داری، ای بیگانه‌ی غیرعادی؟ -دوست می‌دارم ابرها را ... ابرهای گذرا... آنجا... آنجاتر... آن شگفت ابرها!* (*ملال پاریس*، ۱).

بیندو (BINDU/bindu)

بیندو (واژه‌ی سنسکریت به معنی «قطره»، نماد مطلق، به تبتی: تهی‌گله) در نقطه‌ی مرکزیِ وجره متجسم می‌شود. بیندو تصویر یک واحد اندازه‌ناگرفتنی به شکل نقطه‌ی پایانِ یک پرسش است، و نقطه‌ی شروع یک تمرکز و مراقبه‌ی عمیق است. در این قطره‌ی آتشین یک فضای بی‌پایان وجود دارد که از درخشش خورشیدهای بی‌شمار منور است (EYTA). بیندو در ضمن به معنی بذر و دانه است. بیندو بذری است که درونا توسط انسان متحول شده است. بیندو نمایانگر نقطه‌یی است که از آن نقطه، فضای درون و بیرون عزیمت می‌کنند و در آنجا دوباره تبدیل به یک می‌شوند. بیندو با جسمی شکل‌گرفته از برق، که در چاکره‌ی برتر اقامت دارد «صاحب

ماوراء مملکت است». بیندو به نور لاجوردی عقل دهرمه‌دهاتو وابسته است، که به صورت عامل آگاهی در قلب وایروکانه، دهیانی‌بودا، در مرکز ماندالا متجلی می‌شود. بیندو از خلأ بینهایت را فراهم می‌آورد، مثل روح که در آن همه چیز مادی است.

این ذره‌ی نور، زنده همچون یک ستاره، از وحدت پرانه، تنفس زنده، از جوهر روح ما و از اصل آگاه شکل گرفته است. منظرِ آن، تبرک، طبیعتِ آن، روشنایی، و جوهر آن خلأ نامیده می‌شود (لاما گاندون).

بینی (NEZ/nose)

بینی نیز، مانند چشم، نماد بصیرت و باطن‌بینی، ژرفنگری و قوه‌ی تمیز و تشخیص است. اما بیشتر از طریق الهام که از طریق استدلال.

در آفریقای سیاه، چندین گرد جادویی برای برقراری ارتباط با ارواح، اشباح، و قدرتهای نامریی وجود دارد، که ماده‌ی اصلیِ آن از پوزه‌ی سگ و خوک گرفته شده است (FOUC).

از پوزه‌ی کفتار نیز، که شامه‌یی بی‌نظیر دارد، سودانی‌ها به همین منظور استفاده می‌کنند.

بامباراها، بینی، پا، آلت جنسی و زبان را یکی از چهار کارگر اجتماع می‌دانند. بینی اندام بوییدن، که علاقه و عدم علاقه را آشکار می‌کند، به امیال و سخنان جهت می‌دهد، حرکت پا را رهبری می‌کند، و روی‌هم‌رفته اعمال خوب و بد سه کارگر مسئول دیگر را کامل می‌کند (ZAHB).

یاکوت‌ها و تونگوزها، و بسیاری از دیگر اقوام شکارچی سیبری و آلتایی، پوزه‌ی روباه و سمور را جداگانه حفظ می‌کنند، زیرا عقیده دارند *روح این دو حیوان در پوزه‌شان مأوا دارد* (HARA, 292). چوکچه‌ها، پوزه‌ی حیوانات درنده را حفظ می‌کنند، با این باور که آنها خانه را پاسداری می‌کنند؛ گیلیاک‌ها بینیِ فُک را برمی‌دارند؛ همین رسم در میانِ اقوامِ فین-اویغوری گواهی شده است. لاپون‌ها، در قرن نوزدهم، از پیش پوست پوزه‌ی خرس را برمی‌داشتند، و *کسی که سر حیوان را می‌برید، آن را دور صورت خود می‌گذاشت*. رسمی مشابه در هنگام شکار خرگوش، در فنلاند، انجام می‌شده است. در یکی از تصنیفهای فنلاندی، مفهوم این رسم با جملات زیر روشن می‌شود: *من بینی خرسم را برداشتم، تا شامه‌ی او را بربایم*. اقوام شکارچی رسوم مشابهی را در مورد چشمان حیوان شکار انجام می‌دهند: ساگایی‌ها چشمان خرس را درمی‌آورند، *تا خرسها دیگر نتوانند آدمیزاد را ببینند*.

در ژاپن می‌گویند، *مغرورها و لافزنان بینی دراز دارند*، و آنها را به‌استعاره تِنگو می‌خوانند. تنگوها ارواح شیطانی هستند که به شکل اجنه‌ی کوهها، که با بینی دراز و منقار کرکسان ظاهر می‌شوند.

بیوه‌زن (VEUVE/widow)

این کلمه از نظر نمادین به معنی ماسونری است، که اعضایش کودکان بیوه‌زن خوانده می‌شوند. گفته می‌شود که حیرام بنای اسطوره‌یی ماسونری، خود فرزند یک بیوه‌زن بوده است (کتاب اول

پادشاهان، ۷:۱۴)،[1] و این لقب اشاره‌یی به این مطلب دارد. اما بیوه‌زن بیش از همه در ارتباط با ایزیس، بیوه‌ی اوزیریس، یعنی نور است، که به جست‌وجوی اندامهای شوهرش برآمد. این جست‌وجو برای حیرام هم وجود داشته، که همذات با هوروس پسر اوزیریس است، که چون پدر، فرزند نور است. گردآوریِ اندامهای جداشده (اوزیریس یا پوروشه) در ارتباط با تشکیل واحد اولیه است.

از سویی دیگر، اشاراتی که در ارتباط با نمادگرایی بیوه‌زن، به هرا خدایبانوی یونانی، در مرگ استاد بزرگ هیکلیون می‌شود، و یا حتا آنچه که فابر دُلیوه در مورد نمادگرایی «واو» عبری می‌گوید، چنین به ذهن متبادر می‌کند که بیوه‌زن مفهومی بالاتر از یک مکمل مشخص را دارد. بیوگی در ماسونری، یا در سنتِ هیکلیون، چه از نظر عقیدتی و چه از نظر تاریخی عاری از معنی نیست (BOUM, GUES).

استفاده از این کلمه در میان بنایان و هیکلیون، بدون شک ناخواسته، به اختگی بیوه‌ها نیز بازمی‌گردد، تا جایی که در زبان عامه، حتا در لهجه‌ی آرگو بیوه همواره مفهومِ اخته را نیز داشته است....

۱. و او پسر بیوه‌زنی از سبط نفتالی بود و پدرش مردی از اهل صور و مسگر بود و او پر از حکمت و مهارت و فهم برای کردنِ هر صنعت مسگری بود پس نزد سلیمان پادشاه آمده تمامی کارهایش را به انجام رسانید (*کتاب اول پادشاهان* ۷:۱۴).

پ

پا (قدم) (PIED, PAS/foot, step)

در افسانه‌ی بودا آمده است که بودا به محض تولد، هفت قدم در هر یک از جهات عالم برداشت، و کائنات را اندازه گرفت؛ ویشنو تمام کائنات را در سه قدم پیمود، با یک قدم زمین را، با قدم دوم عالم واسط را، و با قدم سوم آسمان را. همچنین تفسیر شده که این سه قدم به طلوع، قرص کامل، و غروب خورشید مرتبط است. در آسیای شرقی بی‌شمار ویشنوپاده، بوداپاده، و حتا ندرتاً شیواپاده اعزاز می‌شوند، که به معنای «جای پای خدا»، یا به عبارتی جای پای بودی‌ستوه در عالم بشری است؛ جای پای مسیح بر کوه زیتون، و جای پای پ'اُنگ- دسوی جاودان بر کوهِ دائو- یینگ، یا جای پای

حضرت محمد در مکه و در چندین مسجد بزرگ، مبتنی بر همین باور است. مادر یونگ- دسو، به دلیل راه‌رفتن بر ردپای خدای آن بالا هو- دسی شاهزاده‌ی ارزن را حامله می‌شود و به دنیا می‌آورد. قدمهای زایران، دورادور بسیاری از مکانهای مذهبی تلاقی می‌کنند (SOUP, 59): اثر قدم بدین معنی نیست که من آمده‌ام، بلکه بدین معنی است که من اینجا هستم، و اینجا می‌مانم. چنانکه در اسطوره‌ها اثر پا، میلِ بودن در حضور حق را تصریح می‌کند.

با اینهمه، در مورد بودا و قدیسان بزرگ بودایی آمده است که رد پا نداشته‌اند و دسترسی به آنها ممکن نبوده است. در اینجا ما به نمادگرایی کلیِ *vestigia pedis* [ردّ پا] می‌رسیم. این رد پا است که در شکار معمولی دنبال می‌شود، و همین رد پا است که به‌طرزی نمادین در شکار روحانی تعقیب می‌شود. اما رد پا مشهود نیست مگر بر دروازه‌ی خورشید، و در محدوده‌ی کهکشان. از آن نقطه به بعد، رد پا محو می‌شود، زیرا خداوند در اول و آخر عاری از پا بوده (Ophidienne). از نقطه‌نظرِ سلسله‌مراتب معنوی، رد پای مراحل بالاتر با پایه‌ی محور عمودی مخلوط می‌شود، که همان مرحله‌ی مرکزی یا مرحله‌ی انسانی واقعی (چن- جن) در سنت چینی است. اما خارج از مرحله‌ی مرکزی ممکن نیست، بتوان رد پا را تشخیص داد.

لازم به یادآوری است که در اسطوره‌ی ویش‌ونره، پاها مرتبط با زمین هستند، یعنی با این برخورد جسم پدید می‌آید. از سوی دیگر، در تصاویر تمثیلی بودا، رد پا استعاره‌یی است از زمین، از تخت، از جهان واسط و از چتر آسمان (BHAB, COOH, GUEV, SOUJ). به‌ترتیبی زمینی‌تر، پا یعنی داشتنِ مفهومِ شخصی از مسایل، و

اصطلاحِ کسی که پاهایش روی زمین است، برای کسی به کار می‌رود که واقعگرا است.

پا که نقطه اتکاء جسم، در هنگام راه‌رفتن است، برای دوگونها، برعکس نمادِ یک فرد نشسته است، چراکه از آن معنی قدرت، رهبری و سلطنت مستفاد شده است؛ درضَمن، به مفهومِ اصل و مبدأ آمده است؛ بامباراها می‌گویند پا اولین قسمت جنین است که شکل بشری می‌گیرد (ZAHB, 51). پا درضمن نشانگر پایان است، زیرا در هنگام راه‌رفتن، حرکت با پا شروع می‌شود، و با پا ختم می‌شود. ازطرفی، پا نماد قدرت و نماد ورود و خروج است، در این حالت پا به نمادگرایی کلید نزدیک می‌شود، نشانگر مفهوم فرماندهی است.

به عقیده‌ی بامباراها، پا به عنوان اولین قسمت جسم، در مقابل سر قرار دارد، و انتهای آن به شمار می‌رود، و درعین‌حال، به نقل از د. زان این ابتدا فراموش شده، مورد مسامحه و بدرفتاری قرار گرفته. با اینهمه، بامباراها عقیده دارند که سر بدونِ پا ممکن نیست، و چنانچه زان نتیجه‌گیری می‌کند، این جمله تأکیدی است بر استقلال انسان ملکوتی در مقابل انسان عاری از ملکوت (ZAHB, 51).

انسان، برحسب اختیارش، روی راه، راهی که انتخاب کرده، چه راه خوب و چه راه بد، رد پا می‌گذارد. و برعکس، راه‌رفتن چه درست و چه غلط، بر روی پا علامت می‌گذارد. این نکته خاستگاهِ آیین شستنِ پا است، که یکی از آیینهای طهارت است. در هنگام مراسم سرسپاری دراویش بکتاشیه، مرشد معنوی در حالی که پای

سالک را می‌شوید، چنین می‌گوید: ایـن رحمـت خداونـد رحمـان و رحیم است، که پایت به‌اجبار شسته شود، و هر بار از کثافاتی که بـه دلیلِ قدم‌برداشتن در راه غلط و طغیان نفس بر پایت نشسته، پـاک شوی (HAUS, 183).

دیونوسـیوس آریوپاگوسـیِ دروغیـن می‌گویـد: *پـای فریشـتگان صورت زنده‌ی جَلدی و فرزیِ ایشان است و نیز صورتِ حرکـتِ تـیز جاودانیِ ایشان، سـوی اشـیاء ملکـوت، و از بـرای همیـن اسـت کـه یزدانشناخت فریشتگان را با بالهایی بر روی پا نمایانده* (PSEO, 63). و به همین جهت بود که هرمس (مرکـور) بـال بـر پاشـنه‌ی پـایش داشت.

نوارپیچی پاها، حدسیات بی‌شماری را موجب شده‌اند، که برخـی از آنها درست اند، و برخی دیگر غلط. در باب این عمل کاملاً چینی، بهتر آن است که سخنانِ ادیب چینی، لین یو دانگ را بـازگو کنیـم: *ماهیت و مبدأ نوارپیچـی پاهـا و بی‌قوارگـی ناشـی از آن کـاملاً ناشناخته باقی مانده اسـت. روی‌هم‌رفتـه، ایـن رسـم کـه بـا آیینـی مشخص انجام می‌گرفت، نماد گوشه‌نشینی و انزوای زنان بود. ادیـب بزرگ کنفوسیوسی، جو-هسی، از سلسله‌ی سونگ، عمل نوارپیچـی پای زنان را در جنوب فو-جیـن بـه عنـوان وسـیله‌یی بـرای انتشـار فرهنگ چینی، و آگاهی از تفاوت میان زن و مرد ستوده اسـت. امـا اگر تنها هدف از نوارپیچی پای زنان، محبوس‌کـردنِ آنهـا در مـنزل بوده، پس چـرا مـادران بـا اینهمـه رغبـت پـای دختـران خـود را می‌بستند. درواقع، از شکل انداختگـی پـای زنـان، قبـل از هـر چـیز ماهیتی جنسی دارد. بدون تردید این عمل از دربار شاهان عیـاش و*

هرزه آغاز شده است. آیین از شکل انداختگی پاها و کفشهای زنان باعث بود که شوهران چون بتی در چشم زنان جلوه می‌کردند، و به دلیل شیوه‌ی راه‌رفتن که طبیعتاً به خاطر نوارپیچ‌کردنِ پا، بر زوجه‌ها تحمیل شده بود، مردان محظوظ می‌شدند، و زنان نیز آرزویی جز این نداشتند که به مذاق شوهرانشان خوش بیآیند.

پای نوارپیچی‌شده‌ی زنان بالاترین نشانه‌ی شهوتپرستی در میان چینیان است. به‌علاوه، این شیوه موجب کوچکی پای زنان شد، و مردان پای کوچک را یکی از علایم زیبایی دانستند، و در مدح و ستایش پای کوچک شعرها سروده شد، و پای کوچک چون بتی پرستش شد. نعلین‌های شبانه جایی مهم در اشعار چینی یافتند. آیین زنبق زرین، بدون هیچ‌تردیدی، به حیطه‌ی بیماریهای روانی جنسی تعلق دارد (*چین و چینیان*، پاریس، ۱۹۳۷).

به عقیده‌ی روانشناسان (فروید و یونگ و دیگران) پا مفهوم جنسی مردانه، و کفش نماد جنسی زنانه است. پا باید در کفش جا بگیرد و با آن وفق یابد. پا نماد کودکانه‌ی قضیب است. بر طبق آماری که در آمریکا گرفته شده، میان اندامهای جاذب جسم، پا در ردیف پنجم قرار گرفته، و پس از چشم، مو، تمام بدن، و سرین قرار دارد. اما این نتیجه‌گیری مورد اعتراض بسیار واقع شده است. از جمله پورفسور هنارد در این خصوص می‌گوید (HAVE, 40-41): *برای مردانی با روابط جنسی معمولی، کشش جنسی به جسم زنِ مورد علاقه، یک ترکیب عمومی از اندامها نیست، بلکه یک ساختار کلی است، یعنی یک مجموعه و یک تمامیت است، و یک جزءِ از بدن معشوق برای عاشق، محلی از اعراب ندارد، مگر در حدی که این*

مفهومِ جزیی در درک مفهومِ کلی تمامیت فرد (از نظر جسمانی و روانی) او را یاری کند... ترجیح پا در روابط جنسی، از آنرو است که ساختار کلیِ زنانه را به ذهن متبادر می‌کند: پا وارد بازی با عواملی می‌شود که در تجربه‌ی قبلیِ شخص، از برخی اتفاقات کودکانه، و در فعل و انفعالات روانی ناخودآگاه، به خاطر عدم بلوغ جنسی، در ذهن ثابت مانده‌اند. رستیف دو لا برتّن، دیدگاهی بت‌پرستانه نسبت به پا داشت، و برای او کفش قدرت تحریک‌کننده‌ی جنسی داشت. پا اگر مثل یک کانون گرم اصلی نباشد، حداقل مثل یکی از قطبهای جاذبه‌ی جنسی است. پا نماد جنسی قدرتی شگفت و درعین‌حال شدید است که در دو انتهای جامعه اعم از اوباش، و نخبگان دیده می‌شود.

در شکلگیری و تکامل روانی یک کودک، کشف پا، نقش قابل‌ملاحظه‌یی بازی می‌کند. نوازش پای دیگری، به‌خصوص اگر زیبا باشد، ممکن است از اشتیاقهای شدید برخی از کودکان باشد؛ بسیاری از بزرگسالان اعتراف می‌کنند که ته‌مانده‌یی از همین قوه‌ی محرکه را در خود حفظ کرده‌اند، و لذت شدیدی را که در بر داشته هنوز احساس می‌کنند. علاقه‌یی که بعضی مادران نسبت به انگشتان پای کودکان خود دارند، و اغلب آن را با شدتی مشتاقانه و تقریباً غیرقابل‌باور نشان می‌دهند، عامل جنسی بسیار مهمی است (HAVE, 40). در میان افرادی که از نقطه‌نظر جنسی به طور طبیعی تکامل یافته‌اند، از معنای جنسیِ پا کاسته شده است، و این امر تحت تأثیر شناختِ عینی وظایف خاص هر عضو و هر اندام در یک فرد است.

به عقیده‌ی پل دیل، پا از آن وجهی که تکیه‌گاه انسان در هنگام سرپاایستادن است، نماد نیروی روح به شمار می‌رود. پای آسیب‌پذیر (آخیلئوس)، پای لنگ (هفائیستوس)، یا هر گونه ناهنجاری در پا، نشانه‌ی یکی از ضعفهای روحی است (کفش را ببینید).

پاپ (PAPE/Pope)

پنجمین رمز کبیر ثورا*، که از پاپ‌بانو (II) به وسیله‌ی دو برگ امپراطریس (شاهبانو: III) و امپراطور (شاه: IV) جدا شده است.

پاپ. پنجمین رمز کبیر ثورا، از مجموعه‌ی ثورای مارسی.

پاپ‌بانو و امپراطریس قدرتهای زنانه هستند، و لباس آبی را روی جامه‌ی سرخ به تن کرده‌اند. پاپ، اما، مانند امپراطور که لباس سرخ

را روی جامه‌ی آبی پوشیده، عبایی سرخ با حاشیه‌ی زرد بر تن دارد که روی جامه‌ی آبی را پوشانده. آستینهایش سفید اند، به نشانی پاکی دستها. در دست چپ دستکشی زرد پوشیده، که علامت صلیبی روی دستکش است. او دسته‌ی صلیبی پاپی با سه خط افقی را در دست گرفته، که نماد قدرت خلاق دو سه عالم است، عالم ملکوتی، روانی و جسمانی (PAPT). *در اینجا از سه‌تایی یک هفت‌تایی به دست می‌آید که از انتهای مدور خطهای افقی صلیب و از نوک صلیب ایجاد شده‌اند. و هفت، عدد هماهنگی است، و همچنین علتهای ثانوی که بر جهان حکمفرما است: این علتها در ارتباط با تأثیرات سیارات اند، و یا با هفت نُت مرتبط اند* (WIRT, 142). پاپ بین دو ستون آبی نشسته، که یادآور هیکل سلیمان است؛ پاپ، کله‌ی تراشیده‌ی دو قسیسی را که در پایین پایش، در دو طرف برگ زانو زده‌اند، با دست راست تبرک می‌کند. یکی از این دو لباس سرخ بر تن دارد با نوار پهن زرد، و دست چپش را بالا گرفته، در حالی که دیگری، پوشیده در عبایی زرد و باشلقی سرخ و کلاهی آبی، برعکس دست راستش را پایین آورده است. یکی فعال است و دیگری منفعل، و به حالت فروتنی و خضوع و خشوع، این یک قوانین مذهبی و فقهی را از بالا دریافت می‌کند، و دیگری کوشش می‌کند آن را رواج دهد. بدین ترتیب، پس از امپراطور که بر قدرت خود تأکید می‌کند، پاپ دانش خود را رواج می‌دهد. پاپ دیگر احتیاج به آن کتابی که روی زانوان پاپ‌بانو باز شده، ندارد. پاپ نماد کسی است که می‌داند، و دانش خود را منتقل می‌کند. پنجمین رمز ثورا، عدد انسان را دارد، و به عنوان میانجی میان خدا

و کائنات به شمار مـی‌رود. بـه دلیـل موقعیـت و مقـام برتـرش، بـه مریدانش می‌گوید *بروید و تمام ملتهـا را تعلیـم دهیـد*. در ثوراهـای بلژیکی به جای برگ پاپ، این ارباب تمـام رمـوز، بـاکوس جانشـین شده است. *او نمایانگر علتی است که انسان را روی راهـی کـه بـرای پیشرفتش مقـرر شـده، قـرار می‌دهـد* (انـل)؛ *راه وظیفـه، اخـلاق و وجدان* (اسوالد ویرث)؛ *قدرت اخلاقی و مسئولیت عطاشده به انسان* (رولت ویلر). پاپ در اخترشناسی بـا پنجمیـن مـنزل منطقـه‌البروج مرتبط است.

با برگ پاپ، اولین گروه رموز کبیر ثورا تمام می‌شـود. ایـن پنـج برگ، واحد (مُغ) را در مقابل عینیت کثیر شناختها قرار می‌دهد، که نماد چهار قدرت مرتبط با وظـایف چـه مذهبـی و چـه غـیرمذهبی هستند. پس از این پنج برگ، انسان در مقابل اولین اختیار شـخصی خود قرار می‌گیرد، و برگ ششم فرامی‌رسد که عاشق است.

پاپ‌بانو (PAPESSE/Papesse)

دومین رمز کبیر ثورا°. پاپ‌بانو، برخلاف مغ، که ایستاده بود، زنی نشسته است، بی‌حرکت و مرمـوز. او بـا عبـای آبـی، یقـه و بسـت و دگمه‌ی زرد، پیراهنِ سرخِ خود را پنهـان کـرده، روی ایـن پـیراهن سرخ دو نوار ضربدر زرد دیده می‌شود، نمـاد نـیروی ذات کـه هنـوز نمی‌خواهد خود را بیرون آشکار کند. او تاج سه‌ردیفه‌ی پاپ‌ها را بـر سر دارد، که آخریـن قپـه‌ی تـاج از چـارچوب ایـن بـرگ کمـابیش فرامی‌گذرد (رمـز کبـیر بیسـت و یـک: دنیـا° را ببینیـد). مقنعـه‌ی سفیدی تا روی شانداش افتـاده، و سـرش پـرده‌ی گوشـتی‌رنگی بـا

چینهای بزرگ را دو نیمه می‌کند، دو دست، آستین دست چپ و کتابی که جلویش باز شده نیز گوشتی‌رنگ هستند.

پاپ‌بانو ششمین رمز کبیر تورا، از مجموعه‌ی تورای مارسی.

مقنعه‌ی سفید یادآور ایزیس است، و شرحی که پلوتارک می‌دهد، زیر مجسمه‌ی ایزیس در سائیس حکاکی شده است: من تمامی آنچه بوده، آنچه هست و آنچه خواهد بود، هستم؛ حجاب من را هیچ موجود فانی کنار نزده است. گاهی پاپ‌بانو درِ صومعه‌ی راز خوانده می‌شود (RIJT, 229)، و کتاب کتابها را در دست دارد، کتاب *روز خشم* (*Dies irae*) که حاوی همه چیز است و به وسیله‌ی آن جهان قضاوت خواهد شد. پاپ‌بانو، با یونون نیز مقایسه می‌شود، که نشانگر فرزانگی و ثروت است و استقرار، خودداری، بی‌حرکتی مفید

یا مضر؛ پاپ‌بانو در اخترشناسی با دومین منزل منطقه‌البروج ارتباط دارد.

اهمیتی ندارد بدانیم که مقام پاپ‌بانو در قرون وسطا وجود داشته یا نه، این برگ در اینجا نشانه‌ی زن، کاهنه یا خدایبانو است، او بدون اینکه بخواهد نشان دهد، صاحب تمام رازهای جهان است، ولی هنوز مظهر خدایبانو- مادر نیست. او زیر حجاب و عبای آبی، نیرویی را پنهان کرده (سرخ) (مثل امپراطریس*، عدالت*، و درویش*). او همان کسی است که منتظر *قانون اخلاق... تقدس... دانش در مقابل قدرت* (WIRT, 125) *تضاد درونی ثنویت، تقابل ابدی* هستی و جوهر (RIJT, 228) است.

پاپیروس (PAPYRUS/papyrus)

واژه‌ی یونانی *پاپوروس* (*Παπυρος*)، که واژه‌ی کاغذ در تمام زبانهای لاتین و ژرمن از آن اشتقاق یافته، از کلمه‌یی مصری به معنی «شاهانه» مأخوذ است. پاپیروس معادل کتاب* است. در زمانی که پاپیروس با دسته‌های به هم چسبیده، گستره‌ی باتلاقی دلتای نیل را می‌پوشاند، تصویر دنیا در هنگام بارداری بود؛ و هنگامی که به صورت ستونهای استوانه‌یی درمی‌آمد و معابد را حمل می‌کرد، چارچوب زیستن دوباره‌ی کائنات بود. پاپیروس، سبز و جابک، علامت شادی و جوانی بود (جوانی= سبز در هیروگلیف). پاپیروس چوبدست جادویی خدایبانوان بود و برای ساختن دسته‌گلهای باشکوه به کار می‌رفت، که نشانه‌ی پیروزی و شادمانی بود و به خدایان تقدیم می‌شد (POSD, 212).

لوله‌های پاپیروس در هیروگلیف بـه معنـی «آگـاهی» و «معرفـت» است. عمل لوله‌کردن و بازکردن به دو حرکت پیچش به سمت تـو و بـیرون بسـتگی دارد، و دو جنبـــه‌ی عرفـانی و فقهـــی معرفـــت را بازمی‌نماید، و به‌تناوب راز و آشکارگی، و باطن و ظاهر اشاره دارد. از نظر روانی پاپیروس بیانگر دو مرحله‌ی جنبش و آرامش، و هیجان و افسردگی است.

پاشنه (TALON/heel)

بنا بر اعتقادات سمانگ‌ها، روح در هنگام مرگ، از طریق پاشنه‌ی پا، جسم را ترک می‌کند (ELIC, 254).

آخیلئوس از ناحیه‌ی پاشنه‌ی پـا آسـیب‌پذیر بـود، عقـرب و مـار اغلب پاشنه‌ی پا را نیش می‌زنند. پاشـــنه‌ی پـا مـانند پایـه‌ی انسـان است و برپایی، ویژگـیِ آن اسـت. اگـر پاشـنه‌ی پـا نباشـد، شـخص فرومی‌افتد. در منطق صوری به‌هیچ‌وجه متناقض نیست اگر زندگـی یا روح در آخرین توقفگاه از پاشنه‌ی پا می‌گریزد، و مرگ از پاشنه‌ی پا وارد می‌شود.

پاکتولوس (چشمه) (PACTOLE/Pactolos)

میداس‌شاه، در نحله‌ی باطنی دیونوســوس بـود. او روزی زندانـی زنجیرشده‌یی را که نگهبانانش به خدمتش آورده بودند، بازشـناخت، این زندانی سیلنوس، یکی از ملتزمان دیونوسوس بود، که گـم شـده بود. میداس بلافاصله او را از بند رها کرد و به نزد دیونوســوس بـرد. دیونوسوس به او قول داد به عنوان پاداش هر آرزویی بکند، بـرآورده

بیاید. میداس‌شاه از این خدا خواست که هر چه را لمس می‌کند، تبدیل به طلا شود. میداس از گشنگی و تشنگی به حال هلاکت رسیده بود، زیرا نان و شرابی که به دهان می‌برد نیز تبدیل به خمش طلا می‌شد. به خدمت دیونوسوس رفت و از او خواست که این امتیاز را از او پس بگیرد، دیونوسوس قبول کرد به شرطی که میداس خود را در چشمه‌ی پاکتولوس تطهیر کند. میداس در پاکتولوس غوطه‌ور شد، و این عطیه از او بازستانده شد، اما از آن به بعد پاکتولوس چشمه‌ی طلا شد، حداقل پر از براده‌های طلا شد. هومر در *ایلیاد* (2:460) نقل می‌کند که این چشمه با شنهای طلا، محل دیدار قوها است. با توجه به نمادگرایی قو، چنین به نظر می‌رسد که قو، الهام شاعرانه، و روحی ملکوتی است که در افرادی می‌دمد که به چشمه‌ی مقدس نزدیک شوند.

می‌دانیم که میداس توسط آپولون تنبیه شد، و دو گوش الاغ" بر سرش رویید. با مقایسه‌ی این کیفر و افسانه‌ی پاکتولوس، پل دیل تفسیر جدیدی به دست می‌دهد: این بدبختی نماد مکافاتی است که تمام افرادی که به دنبال ثروت هستند، پس می‌دهند. آنها قربانی فقر شدید در زندگی می‌شوند زیرا به‌تدریج خاصیت لذت بردن از مکنت و ثروت خود را از دست می‌دهند. میداس در اثر گرسنگی تهدید به مرگ می‌شود. مرگ جسمانی از بی‌غذایی، نماد مرگ روح به دلیل نداشتن غذای معنوی است (DIES, 129).

پان (PAN/Pan)

خدای نحله‌های شبانی، با ظاهری نیم‌بشری و نیم‌حیوانی، ریشو،

شاخدار، پشمالو، چابک، فرز، تند و محیل: پان نشانگر مکر حیوانی است. پان در کمین نومفاها و پسران جوان است و بدون هر گونه رعایتی به آنها حمله می‌کند؛ اما چون عطش جنسی او سیری‌ناپذیر است، به‌تنهایی استمنا می‌کند. نام او، پان، که به معنی «کل» است، از طرف خدایان بر او گذارده شده، نه فقط از آن جهت که همگان، تا حدی از نظر حرص و ولع به او شبیه اند، بلکه درضمن، بدین خاطر که او تجسم گرایشی است که در همه‌ی جهان دیده می‌شود. او خدای همگان است، و بدون تردید نیروی تناسلیِ همگان، یا همه‌ی خدایان، یا همه‌ی زندگیها را نشان می‌دهد (GRID, 342).

واژه‌ی Panique به معنی «ترس» از نام او گرفته شده، ترسی که در تمامی طبیعت و موجودات وجود دارد، حس حضور این خدا است، که باعث پریشیدگی روح و اختلال ذهن می‌شود.

علاوه بر این شهوت بدوی مقاومت‌ناپذیر، پان تجسم کل است، تمامیتِ برخی از موجودات. فلاسفه‌ی نوافلاطونی و مسیحی، پان را به استیلای شرک (پاگانیسم) تعبیر می‌کنند. پلوتارک در اسطوره‌یی حکایت می‌کند: *صدای مرموزی توسط دریاداری شنیده می‌شود، و در سراسر دریا خبر مرگ پان بزرگ می‌پیچد. بدون شک، این خبر مرگ خدایان مشرک است که در مرگ او خلاصه شده، و ضجّه و ناله‌ی دریا، بر وقوعِ دوره‌ی جدیدی دلالت دارد و دنیای یونانی- رومی را با ارعاب بیرون می‌راند.*

مرگ پان، به عنوان پایان یک دوره‌ی اجتماعی است. *سایه‌ی قهرمانان ضجه می‌کند، و جهنم می‌لرزد. با مرگ پان جامعه‌ی وقت منحل می‌شود، ثروتمند در خودخواهی خود محبوس می‌شود، و در*

روشنایی روز میوه‌ی فساد خود را پنهان می‌کند، خدمتگار، خسته و وامانده، برای ارباب دسیسه می‌چیند؛ حقوقدان به عدالت شک می‌آورد، و دیگر جملات قصار مربوط به عدالت را درک نمی‌کند، روحانی دیگر موعظه نمی‌کند، بلکه ریا می‌کند و فریب می‌دهد، شاهزاده به جای عصای سلطنت به دنبال زر است، و مردم، این جانهای نومید، این عقول ظلمانی، تمرکز و سکوت می‌کنند، پان مرده است،[1] *جامعه به پایین‌ترین حد رسیده است* (پرودون). مرگ پان نماد پایان تشکیلات است. پیشرفت غریب یک نماد، که از یک افسارگسیختگیِ جنسی، از اجتماعی که نابودی‌اش پیش‌بینی شده بود، چرا که غرقه در نومیدی بود و نیروی حیاتی‌اش از دست رفته بود، به یک نظم اجتماعی می‌رسد.

پان تنها خدایی است که می‌میرد، و خصلت تجاوزگرش تبدیل به قدرت پیشگویی می‌شود. اصطلاحِ: *پان، پان بزرگ مرده است* (*Pan, le Grand Pan est mort*)، یعنی اتفاقی نیافتادنی افتاده، و طنینش چون رعد پیچیده است.

پاندورا (PANDORE/Pandora)

به فرمان زئوس، تمام خدایان برای تولد اولین زن تشریک مساعی می‌کردند. زئوس گفت *من برای آدمیان دردی خواهم فرستاد که همه در ته قلب شکوه کنند از اینکه عشق را به قیمت بدبختی خود، تصاحب کرده‌اند. زئوس این را گفت و به قهقهه خندید، پدر خدایان و آدمیان... به هفائیستوس دستور داد کمی گل را به آب تر کند، و در این خاک صدا و نیروی بشری را به ودیعه بگذارد و آن را به صورت خدایان جاودان شکل دهد، یک بدن بکر*

را به آب تر کند، و در این خاک صدا و نیروی بشری را به ودیعه بگذارد و آن را به صورت خدایان جاودان شکل دهد، یک بدن بکر زیبا و مقبول؛ آتنا از فنون خود بدو بیآموزد، و به او یاد دهد هزار رنگ را با هم ببافد؛ آفرودیته با طلا روی پیشانی‌اش برکت بپاشد؛ اما وقتی به دستور زئوس، هرمس این پیک خدایان، قاتل آرگوس، روحی بی‌عصمت و قلبی مصنوعی در او کار می‌گذارد، هوسی دردبار، و نگرانیهایی که اندام را می‌لرزاند در او بروز می‌کند. هرمس این پیک خدایان، قاتل آرگوس، به اطاعت از زئوس خدای خدایان، پسر کرونوس، در سینه‌ی او دروغ را و کلام فریبنده را جای می‌دهد، و بدین‌گونه خواسته‌ی زئوس به منصه‌ی عمل درمی‌آید، و پیام‌آور خدایان وقتی در قلب مصنوعی این زن کلام را می‌گذارد، او را پاندورا می‌خواند، زیرا این ساکنان اولومپوس هستند، که با هدیه‌ی خود ترس و نکبت را برای آدمیان فراهم می‌سازند (HEST, 58-82).

پاندورا نماد خاستگاه دردهای بشری است؛ بنا بر اسطوره، این دردها از زن آمده است، و این زن به دستور زئوس شکل گرفته است، و تنبیهی است در قبال عدم اطاعت پرومتئوس، که آتش را از آسمان ربود تا آن را به بشریت دهد. در اسطوره‌ی پاندورا می‌بینیم که بشر که به رغم خواسته‌ی خدایان از منافع آتش بهره‌مند شده بود، اینک به رغم خواسته‌ی پرومتئوس، از طریق پاندورا بدبختیهایش بر او فرستاده می‌شود. زن، تاوانِ آتش است. هرگز نمی‌توان از دخول نمادها در درون اسطوره‌ها جلوگیری کرد: پاندورا دوسویگی آتش را نشان می‌دهد، آتش هر چند که به انسان قدرتی

عظیم بخشیده، امـا ممکـن اسـت بسـته بـه اینکـه گرایـش انسـان مستقیم باشد یا منحرف، موجب بدبختی یـا خوشـبختی‌اش شـود و اغلب زنان هستند که آتش را به طرف بدبختی می‌چرخـانند. آتـش درضمن نماد عشق است، که تمام بشریت انتظار آن را دارد، هرچند که از آن رنج می‌کشد. انسان که از آتش خدایـان شـادمان اسـت، از زخم سوختگی از آتش هـوس عـذاب می‌کشـد. پـاندورا نمـاد آتـش هوسهایی است که بدبختی انسان را باعث می‌شود.

پاولونیا[1] (PAULOWNIA/Paulownia)

پاولونیا در چین باستان، درختی مهـم و اساسـی اسـت. دروازه‌ی پاولونیا (د'اونگ) در شمال است. البته به‌خصوص منظـور پاولونیـای مجوف (ج'اونگ د'اونگ) است. بنا بر این پاولونیا برای ساختنِ آلات موسیقی، و به‌خصوص برای ساختنِ کاسه‌ی ساز به کار می‌رود، کـه به کمک آن می‌تـوان حرکـت خورشـید را مـوزون کـرد. همچنیـن، ج'اونگ د'اونگ برای ساختنِ طبل جنگ به کـار مـی‌رود. اسـتحکامِ د'اونگ از روی صدای طبل آن تعیین می‌شود.

پاولونیا - کریمون یا نشانِ شاهبانوی ژاپن.

و اما قصر پاولونیا (د'اونگ ج'اونگ) که د'آنگ فاتح در آنجا دفن شده بود، و د'آی جیای به آنجا تبعید شده بود، محل سوگواری و گوشه‌نشینی بود، و ممکن است که در شمال جای داشته است. این قصر جایگاه مردگان در شمال بوده است. بازگشت به زندگی بعد از انقلاب شتوی رخ می‌دهد، و پاولونیا در شمال، جانشین اقاقیا است، که علامت شناخته‌شده‌ی جاودانگی است (GRAD).

د'اونگ (پاولونیا) درخت چینی، با اندازه‌ی متوسط که در خزان برگ‌ریز است (از خانواده‌ی *علفِ خنازیر* [یا چنانچه امروز معمول است، *علف خوک*] *Scrophulariaceae*. اسم پاولونیا از لاتین جدید و از اسم شاهزاده‌خانم روس، آنا پاولوونا (متوفای ۱۸۶۵) ملکه‌ی ویلیام دوم شاه هلند است.

پایاب (GUÉ/Ford)

در تمام متنهای سلتی، پایاب محل الزامی جنگهای تن‌به‌تن است. در یک پایاب بود که کوچولن اکثر رزم‌آورانِ ایرلند را که برای جنگ با او گسیل شده بودند، کشت. پس پایاب قبل از هر چیز، محل برخورد یک محدوده است. بسیاری از نقاط ایرلند، قبلاً پایاب بوده‌اند، از جمله پایتخت امروزی آن، دابلین، بایل اتا کلیات، یا شهر پایاب چفته‌ها نامیده می‌شده است (WINI, 5, *passim*).

در کشفیات باستانشناختی‌یی که در غالیای باستان انجام گرفت، در محل پایابهای قدیم، سلاحهایی پیدا شده است، که در اثبات رسم ایرلندی، سلتی، و برتانیایی برای جنگ در پایابها است، و نشان می‌دهد که پایابها در حکم معابر و میدانهای اسبدوانی بوده‌اند. • خدایبانویی موسوم به ریتونا وجود داشته که در کتیبه‌های دوره‌ی رومی، او را به عنوان صاحب فن نبرد یا ارباب جنگهای پایاب

ملحوظ داشته‌اند. قهرمان ایرلندی کوچولن در پایابی مشغول نبرد بود که خدایبانوی جنگ به شکل مارماهی درآمد و به پای او درپیچید (LOUP, 186).

پایاب نماد جنگیدن برای عبوری مشکل است، عبور از یک دنیا به دنیای دیگر، یا از یک مرحله‌ی درونی به مرحله‌یی دیگر است. پایاب نماد آب (محل تولد دوباره) و نمادِ کرانه‌های روبه‌رو (محل تضادها، جهشها و عبورهای خطرناک) را با هم جمع می‌کند.

پایه‌ی اجاق (CHENÊT/andiron)

در غالیا، تعداد زیادی (چند صدتایی) پایه‌ی اجاق در حفاریهای باستانشناختی به دست آمده است؛ آنها با خاک رس یا سنگ (و گاهی آهن) درست شده‌اند، و سر قوچ و یا (به‌ندرت) سر اسبی بر آنها نصب شده است. این حیوانات (قوچ و اسب) روی میزهای قربانی خانگی نیز تصویر می‌شدند. از حفاریهای قلعه‌ی لا روک (واقع در استان هرو) نتیجه گرفته شده که در مناطق مسکونی، یک محراب-اجاق از رس پخته درست و تزیین می‌شده، و در وسط اتاق قرار می‌گرفته است. ته پایه‌ی اجاق و ظروف، قبل از پخت و پز از میان آن رد می‌شد و در کنار محراب-اجاق قرار می‌گرفت. از طرفی یک میز قربانی خانگی در گوری بوهمی (لووزیس) از دوره‌ی تن پیدا شده است. پایه‌های اجاق آن به شکل شاخ (هلالی) هستند، و به بسیاری از یافته‌های آلمانی و اروپای غربی شباهت دارد، و با مفهومی مشابه توجیه می‌شود. نمادگرایی پایه‌ی اجاق به نمادگرایی آتش وابسته است (CELT, 12:224; OGAC, 12:296). تزییناتی که

اغلب بر پایه‌های اجاقهای سلتی-غالیایی دیده می‌شود، کاملاً یادآور نمادهای خورشیدی، و نشانه‌ی آتش بارورکننده است.

پتک- چکش (MAILLET-MARTEAU/mallet-hammer)

پتک و چکش، به‌لحاظی تصویر شرّ، و نیروی خشن و ناهنجار هستند. اما جنبه‌ی مقابل این تفسیر نمادین، تشبیه آن به فعل و انفعالات آسمانی، و صناعت صاعقه است.

پتک سلاحِ تور، خدای اسکاندیناو طوفان و صاعقه بود، پتک او را سیندری کوتوله حدادی کرد. پتک ابزار هفائیستوس (ولکان) خدای لنگ آهنگری نیز هست. پتک مشابه وجره (صاعقه) هم سازنده است و هم نابودگر، ابزار زندگی و مرگ است. چکش نماد هفائیستوس و نحله‌ی باطنیِ کابیروس‌ها (فلزگران)، نشانگر فعل و انفعال مولد یا خدا- معمارانه است. وقتی چکش بر قلم حکاکی می‌کوبد، نشانه‌ی شیوه‌ی رهروی است، طلب معنوی است، که قوه‌ی آگاه را به حرکت درمی‌آورد، اندیشه‌ها و مفاهیم را تفکیک می‌کند و باعث شناختی مشخص می‌شود.

در بعضی جوامع، چکشی که به ترتیبی آیینی حدادی شده، در مقابل شرّ، در مقابل دشمن، و دزد تأثیر دارد و نقش آن حمایتی فعالانه و کاهنانه است. پتک در شمایلسازی هندو، حداقل وقتی متعلق به گهنتاکَرنَه است، شر را دفع می‌کند (BURA, DEVA, ELIF, MALA, VARG).

در اساطیر ژاپن، پتک ابزاری جادویی است، که خدای سعادت و ثروت دای کوکو، طلا از آن بیرون می‌آورد.

پتک خدای غالیایی سوسلوس (احتمالاً به معنی «پتک‌زن خوب») فقط حالت یک جانشین یا شکل اروپایی چماق داگدای ایرلندی است. این خدا را بعدها، به‌خصوص در دوره‌ی معاصر، خدای چلیک‌ساز به شمار آوردند، که احتمالاً اشتباه است، زیرا پتک سوسلوس و خودِ او را عاری از هر گونه نمادگرایی، و هر نوع تأثیر کرده است. اما درواقع، پتک نیز مانند چماق در باورهای سلتی نشانه‌ی قدرت خلاق و نظم‌دهنده‌ی این خدا است.

پتک سوسلوس، و چماق داگدا با مِل بنینجت (پتک متبرک) برتانیایی قیاس‌پذیر است، که پتکی سنگی و سنگین، و یا گلوله‌یی سنگی بود. حتا تا قرن نوزدهم آن را همچنان روی پیشانی افراد در حال نزع قرار می‌دادند، تا عبور و پرواز روح آنها را تسهیل کند. در یک سنت رومی پیشوای شورای مقدس کشیشان قبل از اینکه مرگ پاپِ تازه‌درگذشته را اعلام کند، با چکشی از فلز قیمتی، یا عاج، بر پیشانی او ضربه‌یی می‌زد.

در اروپای شمالی، روی سنگهایی با کتیبه‌هایی به خط رونه‌یی، در حکاکیهای روی سنگ، و بر سنگ‌قبرها، تعداد زیادی پتک نقر شده است. ظاهراً این پتکها به منظور تأمین آسایش مرده در مقابل هجوم دشمنانش بوده است. آنان در مراسم ازدواج نیز پتکهایی را برای دفع نیروهای شرور از دور و برِ عروس و داماد، و همچنین برای باروری عروس حمل می‌کردند، و در این حالت پتک به‌وضوح به نمادگرایی خورشیدی صاعقه* نزدیک می‌شود.

در لیتوآنی، آثاری بازمانده از مذهبی پیدا شده، که در آن پتک آهنی بزرگ، با اندازه‌یی خارق‌العاده ستایش می‌شد. روحانیان این

مذهب در جواب به سؤال ارمیای پراگی، در مورد معنای این پتک گفتند: سابق بر این خورشید را برای مدت چند ماه نمی‌دیدیم، زیرا شاه مقتدری خورشید را اسیر می‌کرد و آن را در قلعه‌یی تسخیرناپذیر زندانی می‌کرد. اما ستارگان منطقه‌البروج به یاری خورشید می‌شتافتند، و برج را با پتکی عظیم می‌شکستند و خورشید را آزاد می‌کردند، و آن را به انسان بازمی‌گرداندند؛ از اینرو، باید این پتک را نیایش کرد، که به وسیله‌ی آن نور به انسان باز پس داده شده است (MYTF, 55, 103). در این اسطوره، پتک نماد تندر است، که در آن میان لایه‌های ضخیم ابر* نعره می‌زند قبل از اینکه باران و بوران از آسمان صادر شوند و دوباره خورشید ظاهر شود. پتک بیشتر نشانه‌ی تندری غرّان است، تا رعد و برقی درخشان. بنا بر افسانه‌ی لیتوآنی دیگری، پتکهای آهنی ابزاری بودند که به وسیله‌ی آنها، خدایان محبوب آدمیان برفها و یخهای ضخیم را می‌شکستند. برفها و یخهای ضخیم دریا مشابه انبوه ابرها در آسمان، به عنوان بلای آسمانی جلوه می‌کردند و می‌بایست پتکی آنها را بشکند و متفرق کند.

بنا بر نمادگرایی فراماسونری (بنایان آزاد)، چکش نماد هوشی است که عمل می‌کند و حفظ می‌کند؛ این هوش به اندیشه جهت می‌دهد و باعث تمرکز آن کسی می‌شود که در سکوتِ آگاهانه‌ی خود، به دنبال حقیقت است. از این زاویه، چکش از قیچی دور نیست، که قیچی نشانه‌ی تفکیک است، و بدون مداخله‌ی آن هر کوششی برای بریدن و جداکردن بیهوده و حتا خطرناک خواهد بود. یا چکش نشانه‌ی خواستی است که به مرحله‌ی عمل برسد. چکش

علامت امتیاز حکمرانی است، که دست راست، یا بخش فعال را آخته می‌کند، و با نیرویی برانگیزاننده، تصمیمی اخلاقی می‌گیرد، و باعث تحقق نیات می‌شود (BOUM, 11). چکش نماد اقتدار استاد بنا در جریان هدایت بنایان است.

پدر (PÈRE/father)

نماد تبار و تخمه، مالکیت، استیلا و شأنیت. با این مفاهیم، پدر یک شخصیت قدغن‌کننده، و در اصطلاح روانشناسی یک شخصیت سترون‌کننده است. پدر نمایشگر تمامی چهره‌های مقتدر است: رییس، ارباب، استاد، حامی، خدا. نقشی پدرسالارانه نقشی است که تمامی کوششهای بیرون‌آمدن از زیر بار قیمومت را خنثا می‌کند، و در ارتباطها تأثیری محروم‌کننده، محدودکننده، اجحاف گرو عقیم‌کننده دارد. پدر نشاندهنده‌ی عقل در تضاد با گرایشهای غریزی، جهشهای خودجوش و عدم‌آگاهی است. پدر نشانه‌ی اقتدار به معنای سنتی است، که در مقابل نیروهای جدید تغییر قرار گرفته است.

پدر در اسطوره‌های خاستگاهی به عظمتی آیینی نایل شده است، نماد او با نماد آسمان تخلیط شده، و حس غیبت، فقدان و خسران را القاء می‌کند، حسی را که فقط خالق روزها می‌تواند به وجود آورد.

پل ریکور در رساله‌ی خود «تفسیر» (Paris, 1966) سرشاری و غنای نماد پدر را، به طور خاص به نیروی بالقوه اعتلای او نسبت می‌دهد. پدر در نمادگرایی، کمتر به عنوان نیروی مولد برابر با مادر

که به عنوان قانونگزار ملحوظ می‌شود (p. 520). پدر منشأ و مبدأ تشکیلات است، همانند خداوند و آسمان، او تصویر تعالی و مزیتی نظام‌یافته، فرزانه و دادگر است، و به دنبال واژگونگی معمولهٔ‌ی نمادها، پدر نژادها، تبدیل به خدا می‌شود؛ پدر از یک طرف باستانی است، و از سوی دیگر نظاره‌گر است. نسلی که او آورده، در قیاس، احیاء، تولد، یا تولد دوباره معنی می‌دهد. تأثیر وجود پدر مشابه است با کششی که قهرمانان یا آرمانها ایجاد می‌کنند. پدر نه تنها موجودیتی است که ما می‌خواهیم در تصاحب داشته باشیم، بلکه درضمن موجودیتی است که می‌خواهیم بشویم، باشیم و به همان درجه شایسته باشیم. این جریان از طریق حذف پدر-غیر و حصول پدر-خود صورت می‌گیرد (اویدیپوس، بروتوس، پرسئوس). یک چنین همذات‌پنداری با پدر باعث حرکت مضاعف مرگ (او) و زندگی دوباره (خود) می‌شود. بدین ترتیب، پدر همواره چون تصویری دایمی و متعالی باقی می‌ماند، که نمی‌توان او را کاملاً بدون اشکال پذیرفت و این امر فقط با عشق دوسویه‌ی سن بزرگسالی میسر است.

در سنت سلتی، مفهوم پدر *نسلها* در لقب خدا داگدا ائوخاید اولاتیر، پدر قدرقدرت بیان می‌شود، و می‌توان او را با دیسپاتر که سزار از او یاد کرده است، و تمام غالیایی‌ها خود را از پشت او می‌دانند، قیاس کرد. پدر نسلها، مافوق انسان نخستین جای می‌گیرد، او اولین خدا، و وجود مطلق، پدر زندگان و صاحب مردگان است. او مالک دو جنبه‌ی ظلمانی و نورانی الوهیت است. او از خودش خلق نشده و قائم‌به‌ذات نیست، اما مسئول خلقت است. او

قدرتی یگانه را در جوهر خود، و قدرتی مضاعف را در ظهور خود نشان می‌دهد (OGAC, 12:359).

پر (PLUME/feather)

در شمنی‌گری کارکرد نمادین پر، وابسته است به آیینهای عروج به آسمان، و بنابراین به دیده‌داری و غیبگویی.

از سوی دیگر، در بسیاری از تمدنها، پر وابسته است به نمادگرایی قمری، و نشانه‌ی رشد گیاهان است. بدین جهت در میان مزو-آمریکاییها (ازتک و مایا)، نماد پر مشابه نمادهای مو*، علف* و باران* تفسیر می‌شود. همچنین نزد ایروکوآها، در هنگام برگزاریِ رقص بزرگ پرها، اعمال نیایش چندین بار تکرار می‌شود، این عمل برای تشکر از همزادان خوب است که رویش و حرکتِ همه چیز را برای استفاده‌ی آدمیان باعث شده‌اند. رویش میوه‌ها و آبها، حیوانات و درختان، خورشید و تاک، تاریکی و ماه، ستارگان، و روزی‌بخشندگان (ذرت، لوبیا، و کدوسبز، موسوم به سه خواهر الهی) (KRIE, 128; MULR, 268).

نمادگرایی دوگانه‌ی پر، نیروی عروج است و نیروی رویش نباتی، که عملاً در آیینهای سرخپوستان زونی (پوئبلو) دیده می‌شود. در جشنهای اعتدال ربیعی، آنها چماقهایی خاص مراسم دعا به دست می‌گیرند، که منتهاالیه بالاییِ این چماق با دسته‌های بزرگ پر آراسته شده است. این چماقها در مزارع ذرت و یا در گلدانهای گل، و یا در تمام امکنه‌ی مقدس دورادور، بر قله‌ی کوهها، و در چشمه‌ها، کاشته می‌شود و نذر نیاکان، خورشید و ماه می‌شود. مولر

تأکید می‌کند که حرکت دسته‌ی پرهای روی چماق باعث بالارفتنِ دعا به طرف خدایان می‌شود (MULR, 281). یا به عبارت دیگر، باعث بالارفتنِ آنها به سوی آسمان می شود. رییس هوپی (پوئبلو) دُن تالاپسوا در زندگینامه‌ی خود، اولین نذر پر را وقتی در کودکی، در جشن انقلاب شتوی شرکت کرده بود، چنین توصیف می‌کند (TALS, 24): *در هنگام طلوع آفتاب، مادرم مرا همراه دیگران در کنار مسا (جلگه) گذاشت و پرهای نذری را روی محراب قرار داد، این قربانی پیامی برای خدایان داشت، و به قصد جلب حمایت آنان بود. مردم پرها را روی زمین خانه‌شان و در کیواس‌ها (معابد) قرار دادند؛ آنها پرها را به نردبانها وصل کردند؛ تا از برخوردها و دعواها جلوگیری شود، به دم الاغ وصل کردند، تا باعث تقویت الاغها شود، به بزها و گوسفندان، سگها و گربه‌ها وصل کردند تا بارور شوند، به ماکیان، تا تخم بسیار بگذارند. او اضافه می‌کند: در همان روز مادران موی کودکان خود را می‌بریدند، تا کودکان در معرض نیروی ارواح خبیثه قرار نگیرند. این مثال به روشنی ارتباط میان پر، مو و باروری را نشان می‌دهد، که در نمادگراییِ آیینهای عروج با یگدیگر پیوند شده‌اند، زیرا از آسمان، که دعا به طرف آن بالا می‌رود، باران بارورکننده می‌بارد.*

لوسین لوی- برول، در مورد اساطیر استرالیا و گینه‌ی نو تصریح می‌کند (LEVM, 238): *پر به مرغ تعلق دارد، به پوستش، به بدنش. بدین ترتیب، پرها نماد خود مرغها هستند، پوشیدن پرها، مکیدن و یا بلعیدنِ آنها، یعنی خود مرغ را بپوشی و بمکی... و اگر ما نیروی جادویی لازم را داشته باشیم، پر وسیله مطمئنی است برای اینکه ما*

خود به مرغ تبدیل شویم.... به همین دلیل پرها نیروی جادویی خاصی دارند. پرها برای تزیین پیکانها استفاده می‌شوند، اغلب به عنوان زینت به کار می‌روند. اولین باری که موهای خود را با پر می‌آرایند، بدان امید است که سهمی از این نیروی جادویی داشته باشند.

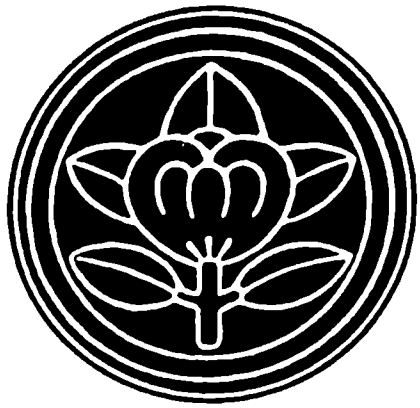
پر درواقع، نماد قدرتِ پرواز است، و آزادی از نیروی ثقل این دنیا. تاج پرین که شاهان و شاهزادگان، خود را بدان می‌آرایند، تاج شعاعهای خورشید نامیده می‌شود، و هاله‌یی است که مقدر افراد خاصی است. آیین تاجگذاری همانند آیین همذات‌پنداری خدا- خورشید است، و شخصی که تاجگذاری می‌کند نماینده‌ی قدرت الهی است. پرهایی که در چهار گوشه‌ی بالای آسمانه‌ی تخت شاه و یا پاپ گذاشته می‌شود، باعث طولانی‌شدنِ ستونهای تخت می‌شود، و نشان می‌دهد که این قدرت متعالی با مبدأ آسمانی‌اش، در چهار گوشه‌ی قلمرو سلطنت، یا زمین گسترده شده است. پر به‌خصوص در میان مصریان نماد عدالت است زیرا در کفه‌ی ترازوی عدالت، کمترین وزن کافی است تا توازن ترازو را به هم بریزد (شترمرغ*، و «توزین روح»* را ببینید).

بعضی از مفسران در پر نماد قربانی را می‌بینند، زیرا در تمام عرض جغرافیایی، مرغ و جوجه برای خدایان قربانی می‌شوند، و پرها در کنار میز قربانی پخش می‌شوند، این پرها گواه آن هستند که مراسم قربانی انجام گرفته است (قلم*، مار* را ببینید).

پرتقال (ORANGE/orange)

پرتقال مانند تمام میوه‌هایی که هسته‌های متعدد دارند، نماد

باروری است. در ایام قدیم، در ویتنام به زوجهای جوان پرتقال تقدیم می‌شد.



موں با نشان خانوادگی ژاپنی با نقش **پرتقال**، که در پنج‌جای لباس بافته یا دوخته می‌شود: دو آستین، دو سوی سینه‌ی لباس، در پشت لباس و روی یقه‌ی لباس.

در چین باستان، احتمالاً به همین دلیل، تقدیم پرتقال به دختران جوان به معنی تقاضای ازدواج بود (DURV, KALL).

پرچم (BANNIER, ETENDARD/flag, banner)

هر جامعه‌ی سازمان‌یافته‌یی دارای علایم و نشانه‌های خاص خود است: توتم‌ها، عَلَمها، کُتلها، پرچمها که همیشه بر نوک یا قله‌یی (بالا و نوکِ دگل، چادر، بناها، بامها و قصرها) جای می‌گیرد.

پرچم به ترتیبی کلی نشانه‌ی اعلان جنگ است؛ و گاهی علامت فرماندهی، اتحاد، و مقام ریاست.

شمایلسازی هندو نیز همین مفهوم را از آن به دست می دهد: درفش پیروزی، علامت جنگ است، و به تبعِ آن علامت عملی که در دفع نیروهای شرور انجام می‌گیرد. در آیین دائو، درفش علامت بیدارباش و احضار (ارواح، و خدایان و عناصر) است، و درعین‌حال علامت حمایت جادویی. در چین باستان، پرچم فقط علامت گروهها

و رؤسا نبوده بلکه عملاً نبوغ و فضیلتِ آنهـا را در بـر داشـته اسـت. حرف *وو* علامت پرچم و جوهر است. پرچمی که در بـادگیر جایگـاه انجمنهای خفیه علم می‌شد، ابزار بیدارباش، جنگجـو یـا سـالک در عملیات بود، پرچمها عملاً جانشین نیاکان رؤسای قدیم این حجره‌ها بودند. گفته می‌شود که پرچمهـا جانشـین نیسـتند بلکـه نیاکـان را عرضه می‌کنند و نماینده‌ی آنان هستند، پرچمهـا حضـور حمـایتگر نیاکان و حجره‌ها هستند. مسئله‌ی پرچمها در نمادگرایی بنایان نـیز وجهی مشابه دارد.

نمادگرایی درفشی که به وسیله‌ی باد به جنبش در آمـده را نـیز نباید از یاد برد: حرکت درفش در بـاد در هنـد صنعـت وایـو، نـایب عنصر هوا است و با نظریه‌ی حرکت، و مراحل تنفس بستگی دارد. از این جنبه نمادگرایی پرچم بسیار شبیه به نمادگرایی بادزن* می‌شود (GRAD, GRAC).

پرچم نماد حمایتی است کـه ارزانـی شـده یـا درخواسـت شـده. حامل عَلَم و کُتَل آن را روی سر خود بالا می‌رود، یعنی به نحوی به سوی آسمان بانگ برمی‌دارد، و خط وصلی میان بالا و پـایین، میـان آسمان و زمین به وجود می‌آورد. در *سفر خروج* (۱۷:۱۵) آمده است که: *یهوه بیرق من است*؛ یعنی خداوند نگهبان من است. علم و کتل در میـان سـامیان همیشـه نقـش مهمـی برعهـده داشـته. در میان مسیحیان کتل نماد پیروزیِ مسیح قائم و جلیل اسـت. در دسـته‌یی که در زمان عید قیام و عید عروج بـه راه می‌افتـاد، کتـل بـه دسـت می‌گرفتند.

به زعم ریشارد دو سن‌ویکتور، قرن دوازدهم، در کتـاب *مواعظ و*

ادعیه‌ی ناشناخته: کُتل، به معنی برپایی و اهتزاز روح است و نشانه‌ی انتقال مسیح است به ملکوت. عَلَم بالا می‌رود، انسان آن را بالای سر خود نگاه می‌دارد، و آن را در حین نگاه به آسمان در دست دارد. علم در اهتزاز بر فراز زمین، با رمز الهی آشنا شده است.[۱]

این نماد حمایت، همراه می‌شود با ارزشی که علامت مشخصه‌ی فرد یا دسته‌یی است: عَلَم یک ارباب، یک سردار، یک رییس دولت، عَلم یک نبی، یک فرقه، یک صنف، یک حزب و غیره. عَلم نشانه‌ی مرام یا ظاهر آن کسی است که زیر آن قرار گرفته است.

Richard de Saint-Victor, *Sermons et opuscules inédits*, texte latin, introduction et notes par Jean Chatillon, Paris, 1951, pp. 68, 78.

پرسئوس (PERSÉE/Perseus)

اسطوره‌ی پرسئوس، پیچیدگی رابطه‌ی پدر- پسر، پسر- پدر را که در تمام مردانِ وجود دارد، برجسته می‌کند. پرسئوس پدر بشری ندارد، او مستقیماً از پشت زئوس است، که به صورت باران طلا بر دانائه باریده است. اما آکریسیوس، پدر دانائه، پس از یک پیشگویی، از ترس کشته‌شدن به دست نوه، او را به همراه دانائه در صندوقی چوبی در دریا رها می‌کند. این دو وارد جزیره‌یی می‌شوند؛ پرسئوس بزرگ می‌شود و فنون مختلف را می‌آموزد. اینجا مجالی برای نقل جزئیات اسطوره‌ی پرسئوس نیست، فقط یادآوری می‌کنیم که پرسئوس، بنا بر تفسیر پل دیل، نماد دو عرض اندام همزمان از پدر در وجود انسان است: انسان مقتدر و بدخواه، و انسان تسلیم و

سخی؛ تصویر اول فقط واژگونکی تصویر دوم است. وجه منفی حضرت ادم سالمند است، آن مسئول گناه ازلی، و تمامی رنجها و ضعفها، و اجبارهای دردناک، و بالاتر از همه پوچی‌ها. وجه مثبت، وجه پدرانه، نماد روحی است که اشراق یافته، خلق می‌کند، می‌گستراند و مطمئن می‌سازد. او کدامیک از دو پدر را خواهد کشت؟ یعنی کدام یک را انتخاب خواهد کرد؟ این اسطوره، نماد انتخاب است.

پرسئوس به همراه آتنا، سر مدوسا را حمل می‌کند،
نقاشی روی گلدان: بریتیش میوزیوم

اما پرسئوس درضمن فاتح بر مدوسا، ملکه‌ی گورگون‌ها است، او هم به کمک پگاسوس که به بلروفون امکان داده بود تا بر خیمایرا پیروز شود، بر مدوسا پیروز می‌شود. اگر مدوسا نشانه‌ی قبیحترین چهره‌ی گناه است، بریدن سر او، بدین معنا است که برای مدتی طولانی حس فلج‌کننده و بیماریزای گناه را تحت استیلا درآوریم و این امر یعنی بدون کمترین یا بیشترین تغییرشکل، و از شکل‌افتادگی طاقت خودنگری را داشتن. در مقابل جهان بیماریزای

گناه، بریدن سر مدوسا یعنی نگـاه بـه عمـقِ وجـود، بـدون داشـتن آینه‌یی بدشکل‌کننده. در اینجا هم پرسئوس نماد انتخاب اسـت: آیـا در مقابل تصویـر گنـاهی بدشکل‌شـده به‌وسـیله‌ی پوچـی فریبنـده متحجر بماند، یا سر این تصویـر را قطـع کنـد و از طریـق عدالـت و قضاوت دقیق شمشیر حقیقت بر این پوچـی فـایق آیـد (DIES, 90-105).

پرسئوس به پـاداش پـیروزی‌اش بـر پوچـی، یعنـی پـیروزی بـر ناقص‌الخلقگی و دیوآسایی خود، به دستور زئوس تبدیل بـه یکـی از صور فلکی می‌شود؛ پرسئوس نماد آرمانی است که به قیمت جنگـی سخت و انتخابی جسارت‌آمیز و تیزهوشانه تحقق یافته است.

پرستو (HIRONDELLE/swallow)

درواقع، چنانچه رمی بلو می‌نویسد پرسـتو پیـک بهـار اسـت. در عهد باستان، در چین، برای رفت و برگشت پرستو در اعتدال ربیعـی و خریفی، تـاریخ دقیقـی مشـخص شـده بـود. روز بازگشـت پرسـتو (اعتدال ربیعی) مصادف بـا جشـنهای بـاروری بـود، و بـدون شـک، بی‌ارتباط به چند افسانه نبود که از بـاروری دخـتران جـوان پـس از خوردن تخم پرستو حکایت می‌کند (قصه‌ی هین-دی، داستان نیای خانواده‌ی چانگ، که کنفوسیوس از اعقاب آنها است). یعنی در لفافه گفته شده که کنفوسیوس پسـر پرسـتو اسـت. علامـت دیگـر بهـار، ورقه‌هایی است که به شکل پرستو بالای درهـا نصـب می‌شـود و بـه نظـر می‌آیـد در ایـن مـورد پرنـده‌ی دیگـر بهـاری، احتمـالاً مـرغ انجیرخوار، با پرستو تخلیط شده است.

به‌علاوه، در تناوب موزون فصول (یین و یانگ) مهاجرت پرستو همراه با نسخ و فسخ است. پرستو به آب می‌گریزد (یین، زمستان)، لیه- دسو در این باب می‌گوید: پرستو صدف می‌شود و باز پرستو می‌شود، همراه با حرکت صعودی خورشید (یانگ، تابستان).

در همین مفهوم، ایزیس، شبانه طواف‌کنان به دور تابوت اوزیریس، و زاری‌کنان و شکوه‌کنان، تا بازگشت خورشید تبدیل به پرستو می‌شود. پرستو در این حالت نماد بازگشت ابدی و اعلام رستاخیز است (GRAD, GRAP, GRAR, KALL, LIOT, WIEG).

پرستو در اساطیر سلتی، با نام فاند، همسر خدای دریا، مانانان است. فاند عاشق کوچولن می‌شود، و او را به عالم دیگر دعوت می‌کند، و کوچولن یک ماه در کنار او می‌ماند. سپس او را ترک می‌کند و پیش زنش امر بازمی‌گردد. فاند، با مالیخولیای تمام پیش شوهرش که در جست‌وجوی او است می‌رود. شخصیت اساطیری دیگری که در ارتباط با اسم پرستو است، فاندل نام دارد، و یکی از سه دختر نختان سنه است، که به دست کوچولن در اولین لشکرکشی‌اش به مرزهای اولستر کشته شد. فاندل سبکای خاصی داشت، و بر روی آبها می‌جنگید (OGAC, 11:325, 437; ETUC, 506-513). در اینجا هم پرستو نماد باروری، تناوب و بهار است.

برای بامباراهای مالی، پرستو دستیار- یا مظهر- خدای فارو، ارباب آبها و کلام است، و در تضاد با زمین، که در اصل پلید و ملوث بود، علامت متعالی خلوص و تزکیه است. پرستو اهمیت خود را مدیون به آن است که هرگز جایی بر روی زمین مستقر نمی‌شود، و بنابراین، مبرا از پلیدی و کثافت است. پرستو است که خون قربانیان

نذرشده برای فارو را جمع می‌کند، تا آن را به عالم برین ببرد، که از آن بالا به صورت بارانِ بارورکننده فروخواهد بارید. بدین ترتیب، در سازوکارِ متناوب و دوره‌به‌دوره‌ی باروری زمین، پرستو نقش یک ابزار را بر عهده دارد، و همین نقش را در باروری زنان به وسیله‌ی آب گوجه‌فرنگی وحشی بر عهده دارد، که آن را نیز به آسمان حمل می‌کند (DIEB).

در اسلام پرستو، نماد چشمپوشی و واگذاری است و نماد مصاحبت نیکو است. برای ایرانیان، چهچه پرستو، جدایی همسایگان و دوستان از یکدیگر است. چلچله به معنی تنهایی، هجرت و جدایی است، و بدون شک، این مفهوم از طبیعت مهاجر پرستو ناشی شده است (FAHN, 447).

پرسفونه (PERSÉPHONE/Persephone)

دختر زئوس و دمتر، خدای باروری، که چون مادری اطعام می‌کند (افلاطون)، و یا بنا بر روایت دیگر، دختر زئوس و استوکس، نومفای رودخانه‌ی دوزخ. نمادگرایی او هر دو روایت را پیوند می‌زند، زیرا پرسفونه سه فصل سال را روی زمین می‌ماند، و یک فصل را در دوزخ، به این ترتیب، نماد تناوب فصول است. پرسفونه سه ماه از سال، یعنی فصل زمستان را همسر و همراه هادس، خدای دوزخ، عمو، رباینده و شوهرش است. درضمن، زندانی او است، چرا که در دوزخ دانه‌یی انار خورده، و روزه‌ی سخت دوزخ را شکسته، و همین روزه‌شکنی او را تا ابد محکوم کرده است.

پرسفونه در زمان اقامتش بر زمین عاشق آدونیس شد، و او را به

دنبال خود به جهنم کشید. پرسفونه را نمی‌توان صرفاً ملکه‌ی دوزخ به حساب آورد، بلکه نماد این ضرب‌المثل است که: *اگر دانه نمیرد، گندم نخواهد رویید.*

در اساطیر روم، پرسفونه با پروسرپینا همذات می‌شود، او همچنین کورا، به معنی «دختر جوان» خوانده می‌شود. پرسفونه نقش مهمی در نحله‌های باطنی و به‌خصوص در آیین الئوسیس دارد، و نماد کسی است که برای آیین سرسپاری نامزد شده است، و از مرگ می‌گذرد تا دوباره زاییده شود، و از دوزخ می‌گذرد تا به آسمان برسد.

پرگار (COMPAS/compass)

در زبان استعاری- و به‌عبارتی قراردادی فرانسه، پرگار به عنوان علامت علوم دقیقه- عمدتاً ریاضی- در مقابل تخیل ذهنی و شاعرانه ملحوظ شده است. پرگار مفهوم راستایی و خط مستقیم است، و درضمن بر مبنای جویی چینی است.

با اینهمه، در عرفان غرب نیز همانند عرفان چین باستان، پرگار عموماً در ارتباط با گونیا است؛ و به همان نسبت که پرگار برای اندازه‌گیری و دایره‌کشی به کار می‌رود و یا گونیا برای کشیدن مربع، به همان نسبت هم هر دو نماد مهمی در کیهانشناسی هستند. به زعم مستشرقان چینی، گونیا و پرگار کمال مربع و دایره هستند.

در طرح زیبایی از ویلیام بلیک موسوم به *در عهد باستان روزها زمان را اندازه می‌گرفتند*، دایره به صورت قرص خورشید عرضه شده

و پرگار عظیمی را به طرف دنیا نگاه داشته است. کوماراسوآمی و گنون، این نماد اندازه‌گیری یا سنجش را با مرزهای آسمان و زمین قیاس کرده‌اند، که در *ودا* از این مرز سخن رفته و یادآور نقش معمار آسمانی ویشوه‌کارمن، و همچنین بزرگ معمار جهان در فراماسونری* (بنایان آزاد) است.

ویلیام بلیک، ۱۷۹۴- موزه‌ی فیتس‌ویلیام، کمبریج

دانته از برای مهندس کائنات چنین سروده است: *آنکه با پرگارش مرزهای جهان را علامت گذارد و در درونِ آن، هر آنچه مرئی و هر آنچه نامرئی است اندازه‌گیری کرد* (*بهشت*، ۴۲-۴۰:۱۹).

پرگار به عنوان طرح اندیشه، که دوایر جهان را نقش می‌زند، و یا دنبال می‌کند، تفسیر شده است. پرگار که خود بی‌حرکت است،

نقوش حرکت را ترسیم می‌کند. پرگار نماد پویایی سازنده و خصیصه‌ی فعل و انفعالات خلاق است.

پرگار که روی سوزن خود می‌چرخد، تا دوباره به نقطه‌ی شروع بازگردد، به عنوان نماد دایره‌ی وجود نیز تفسیر شده است: *چندانکه روی باز به مقام اول توانی رسیدن، چنانکه پرگار که یک سر از او بر سر نقطه‌ی مرکز بود و سری دیگر بر خط، و چندانکه گردد باز بدانجا رسد که اول از آنجا رفته باشد* (CORE, II, 248).[1]

در غرب نیز، چون در چین، پرگار و گونیا به ترتیب یادآور آسمان و زمین هستند. استاد بنا، بین گونیا و پرگار قرار دارد، و در حکم شفیع آدمیان است، این همان نقشی است که جن دائویی‌ها نیز بر عهده دارد. در مغرب‌زمین، پرگار و گونیا به ترتیب، به دو نیمه‌ی مذکر و مؤنث نر-ماده‌ی هرمسی (ربیس*) منسوب اند، که مرتبط با خورشید و ماه است، و در چین به فو-هسی و نیو-کوآ منسوب اند، که اصل مذکر و مؤنث ظهور هستند. با اینهمه، وقتی فو-هسی و نیو-کوآ به یکدیگر وصل می‌شوند، صفات آنان واژگون می‌گردد، و یا به‌عبارت دقیقتر مبادله می‌شود. این تصویر وصلت مقدس، برنهاده‌یی است متشکل از یین و یانگ، که در آن یانگ صفتی از یین در بر دارد و برعکس، به همان سیاق که در تصویر د'آی جی، نیمه‌ی یانگ نقطه‌یی از یین و نیمه‌ی یین، نقطه‌یی از یانگ در خود دارد.

به زبانی ساده، اصطلاح پرگار و گونیا (جویی-جین) در چین نشانه‌ی آداب نیک، نظم صحیح، و هماهنگی کامل اثرات آسمان و زمین، یا مذکر و مؤنث است.

لازم به یادآوری است که مطابق نمادگرایی دایره و مربع، پرگار به طرز خاصی در ارتباط با تعیین زمان، و گونیا در ارتباط با تعیین ابعاد است، که در چین اندازه‌گیری ابعاد خاصه‌ی جین، یا گونیای باستانی بود.

در قرون وسطا، پرگار و گونیا علامت بسیاری از اصناف بوده است، و چنانچه گنون تصریح می‌کند، اتحادیه‌ی کارگری، استفاده از پرگار را فقط برای صنف کفاشان و نانوا ممنوع کرده بود (BLAM, GRAD, GRAP, GUER, GUET, GUEO, WIEC).

درجه‌ی بازشدگی پرگار در سنت فراماسونری نماد امکانات و درجه‌ی شناخت است، ۴۵ درجه در ارتباط با یک‌هشتم، ۶۰ درجه در ارتباط با یک‌ششم، و ۹۰ درجه در ارتباط با یک‌چهارم است. در فراماسونری، باز شدن پرگار تا ۹۰ درجه غایت بازشدگی است، و نشاندهنده‌ی محدوده‌یی است که انسان به‌سادگی نمی‌تواند از آن بگذرد. زاویه‌ی ۹۰ درجه را گونیا می‌سازد. و گونیا نماد ماده است، پس پرگار نماد روح خواهد بود و می‌تواند بر ماده استیلا پیدا کند. پرگاری که ۴۵ درجه باز شده نشان می‌دهد که ماده کاملاً تحت تسلط نیست، در حالی که اگر ۹۰ درجه باز شود نشاندهنده‌ی تعادل کامل میان این دو نیرو است، و در این حالت پرگار عین گونیا عمل خواهد کرد (BOUM, 7). موقعیت مشابه پرگار و گونیا، درضمن، نماد مراحل مختلفی است که رهرو در ارتباط با نیروهای مادی و معنوی در آن قرار می‌گیرد: *اگر گونیا روی پرگار گذاشته شود، ماده بر روح استیلا خواهد یافت، اگر به صورت متقاطع قرار گیرند، این دو نیرو متعادل خواهند بود، و اگر پرگار روی گونیا قرار*

گیرد، نشانه‌ی تسلط معنوی است؛ و بالاخره اگر دهانه‌ی پرگار با دهانه‌ی گونیا متلاقی شوند، نشانه‌ی هماهنگی کامل در زمینه‌ی مادی و معنوی است (BOUM, 6).

ضمناً پرگار در شمایلسازی سنتی، نماد احتیاط، عدالت، اعتدال و صداقت است، یعنی نماد تمام فضایلی که مبتنی بر روحیه‌ی سنجش است. پرگار درضمن علامت هندسه و اخترشناسی (موسای اورانیایی تجسم آن است)، معماری، و علم جغرافیا است، چنانچه ازجمله خصایصی که برای ساتورن، که ابتدا خدای زراعی بود، برشمرده‌اند، اندازه‌گیری زمین بود، درضمن پرگار یکی از مختصات ساتورن است، و از آنجایی که ساتورن درضمن خدای زمان، لنگ، غمگین، و کم‌سخن، متفکر و به‌دنبال ناشناخته، در جست‌وجوی حجرالفلاسفه و لب و لباب است، نماد مالیخولیا شناخته شده است (TERS, 109-112).

نقل از: سهروردی، شهاب‌الدین. *مجموعه‌ی مصنفات شیخ‌اشراق*. به تصحیح و تحشیه و مقدمه‌ی سیدحسین نصر. انتشارات انجمن شاهنشاهی فلسفه‌ی ایران، دی‌ماه ۱۳۵۵. رساله‌ی «عقل سرخ»، ص۲۲۹.

پرنده (OISEAU/bird)

(اردک، باز، بال، بلبل، بلدرچین، پرستو، جغد، حواصیل، خروس، دم‌جنبانک، زاغ ، زغن، سسک، سیمرغ، شبانفریب، طاووس، عقاب، فوینیکس، قرقاول، قو، کبک، کبوتر، کرکس، کلاغ، کلنگ، لک‌لک، مرغ آتشی، مرغ‌انجیرخوار، مرغ سقّا، مرغ ماهیخوار را ببینید).

نمادهایی که از پرواز پرندگان به دست می‌آیند، در ارتباط با آسمان و زمین هستند. در زبان یونانی، کلمه‌ی پرنده مترادف با

علامت یا پیام آسمان بوده است. در آیین دائو، که جاودانگان به شکل پرنده درمی‌آیند، پرنده مفهوم سبکی و رهایی از ثقل زمینی را القا می‌کند. در برهمانه، قربانی‌کنندگان یا رقصندگان آیینی، اغلب به عنوان پرندگانی که به آسمان می‌پرند، تعبیر شده‌اند. از همین زاویه‌ی دید، پرنده تصویر روح است که از جسم می‌گریزد، یا فقط عهده‌دار وظایف ذهنی است (در *ریگ‌ودا* در توصیفِ «فکر» آمده که *تیزپرترین پرندگان* است). بعضی از طرحهای پیش از تاریخ انسان- پرنده را می‌توان در مفهومی مشابه تفسیر کرد (آلتامیرا، لاسکو): پرواز روح یا پرواز خلسه‌ی شمنها.

پرنده در مقابل مار قرار می‌گیرد و به عنوان نماد عالم ملکوتی در مقابل عالم خاکی ملحوظ می‌شود.

حتا به طور جامعتر، پرندگان نماد مراحل معنوی، نماد فرشتگان و نماد مرحله‌ی برتر وجود هستند. تعداد بی‌شماری از پرندگان آبی (مترلینگ) در ادبیات چینی دوره‌ی هان، همسان پریان، جاودانگان و پیام‌آوران آسمانی هستند. پرندگان در غرب نیز، مانند پرندگان در هند، با رعایت سلسله‌مراتب، بر شاخه‌ی درخت جهان می‌نشینند. در اوپانیشاد، دو پرنده هستند: یکی از میوه‌ی درخت می‌خورد، و دیگری نظاره می‌کند، بی‌که بخورد. این دو به ترتیب، نماد روح فردی عینی (جیوآتما)، و روح جهان (آتمن)، یا آگاهی مطلق است. درواقع، این دو پرنده از هم متمایز نیستند، و به همین دلیل گاه آن دو را به صورت پرنده‌یی با دو سر تصویر می‌کنند. در اسلام پرندگان به طور خاص نماد فرشتگان هستند. از *منطق‌الطیر* که در *قرآن*، به آن اشاره شده، زبان فرشتگان منظور است، و به معنی شناخت و

آگاهی معنوی است. پو- یی دستیار یوی کبیر، هنگام تنظیم جهان، زبان پرندگان را درک کرد، و احتمالاً از این طریق توانست بربر- پرندگان را منقاد کند. پرندگان مسافر، چون پرندگان فریدالدین عطار و ابوعلی‌سینا، در جست‌وجوی معنا هستند. گنون در مورد تطیّر رومیان می‌گوید: *آیا تفأل از روی پرواز و آواز پرندگان، به‌ترتیبی فهم زبان مرغان، و به این ترتیب فهم زبان آسمانی نیست؟* سن‌ژان پرس، شاعر، به‌یقین الهامی از خلوص اولیه را در زبان پرندگان می‌بیند، وقتی می‌نویسد: *پرندگان در میان ما نشانه‌یی از آواز آفرینش‌اند.*

مع‌هذا، در سبکی پرنده، اغلب وجهی منفی نیز دیده شده است. یوحنای صلیبی، در پرندگان، نماد عملکرد تخیل را می‌بیند، که سبک، *اما بی‌ثبات از اینجا به آنجا می‌پرد، بدون نظم، بی‌تداوم*، و بودلر آن را *اغتشاش*، و یا حتا بدتر، تلوّن می‌خواند.

احتمالاً مبتنی بر همین مفهوم است که دائو، بربرها را به جامه‌ی پرندگان فرومی‌فرستد، تا خودجوشی اولیه‌ی خشن و خارج از اراده‌یی را به آنها بدهد. در چین، کائوس به صورت پرنده‌یی زرد و سرخ، چون گلوله‌ی آتش تصویر شده، بدون صورت، اما با شش پا و چهار بال، که می‌خواند و می‌رقصد، اما نمی‌خورد و تنفس نمی‌کند. درضمن، در میان چینیان از عهد باستان تصویر پرنده‌یی که آشیانه‌ی خود را نابود می‌کند، علامت آشوب و بی‌نظمی در امپراطوری است.

در میان نمادهای شرقی پرنده، نماد هندوی کینره، نیم‌مرد و نیم‌پرنده را می‌توان ذکر کرد که سیتار می‌نوازد، و احتمالاً در

ارتباط با مختصات خورشیدی و شاهانه‌ی ویشنو، سوریه یا بودا است (AUBT, BENA, COOH, DANA, ELIY, ELIM, GRAP, GUEV, GUES, CALL, LECC, MALA).

قدیمترین مستندات در میان متون ودایی نشان می‌دهد که پرنده (به‌طور کلی، و بدون ویژگی خاص) به عنوان نماد دوستی خدایان نسبت به انسانها ملحوظ می‌شده است. ازجمله، پرنده‌یی به جست‌وجوی نوشابه‌ی مقدس سومه، بر روی کوهی دست‌نیافتنی رفت و آن را به انسان هبه کرد؛ و یا پرندگانی چند به مارها حمله کردند، و آریایی‌ها را بر بربرها، که مانع پیشروی‌شان شده بودند، پیروز کردند. بعدها در حماسه‌های ودایی، وفاداری پرنده جتایو تقدیس شد، که خود را فدا کرد تا راوانه‌ی دیو نتواند سیتا را برباید. تفسیر عرفانی این حکایت، که مفسران هندو بر آن تأکید دارند، پرنده را نماد عشق خداوندی تعبیر می‌کند، که کوشش دارد روح را از ماجراهای شیطانی و ارواح خبیث حفظ کند. هنگامی که خدایان به عنوان موجودات پرنده‌وار انگاشته می‌شوند (مانند فرشتگان در کتاب مقدس)، آنگاه باید پرندگان را به عنوانِ نمادهای زنده و متجسم آزادی الهی، و رهایی احتمالی از زمین تعبیر کرد (رهایی از قوه‌ی ثقل، در صورت برخورداری از نعمات بی‌نهایت خدایان). و اما آشیانه‌ی مرغان، این پناهگاه به‌تقریب دست‌نیافتنی، که بر بلندترین درختان پنهان شده، به عنوان نُشانه‌یی از بهشت است. توقفگاه موقتی است که روح بدان دست نخواهد یافت، مگر از قوه‌ی ثقل زمین رها شود و تا آن بالا بپرد. و از آنجا این باور که روح، خود پرنده‌یی است تحکیم می‌شود. اوپانیشاد تصریح می‌کند که یک

پرنده‌ی مهاجر (به سنسکریت همسه؛ به آلمانی Gans) نشانه‌ی باور مهاجرت روح از جسمی به جسم دیگر است، تا پرواز نهایی‌اش به طرف این آشیانه و سرانجام ساکن‌شدن در آن، و جَستن از تمامی ترس‌ها و نسخ‌ها و مسخ‌ها. این نماد آخرین آنقدر محکم است که روایت شده راماکریشنا، چندین صدسال قبل به دیدن پرنده‌یی مهاجر و کاملاً سفید، که ناگهان از ابری سیاه بیرون آمده بود، به حال خلسه افتاد.

در جهان سلتی، پرنده در کل پیام‌آور یا دستیار خدایان و جهان آخرت است، اعم از قو در ایرلند، کلنگ و حواصیل در غالیا، غازها در بریتانیای کبیر، کلاغ، سِسک و یا مرغ. اولات‌ها سوار بر ارابه پرندگان را شکار می‌کردند، و بر طبق اشاراتی در متون مختلف، اردک می‌خوردند، هرچند شکار پرنده و خوردنِ آن در جهان سلتی به طور یقین چندان رایج نبوده است، زیرا آنها به‌طور کلی پرندگان را تقدیس می‌کردند. در قطعه‌ی کوتاهی در مابینوگی پویل روایت شده که خدایبانوی غالیایی، رهیانون (ملکه‌ی بزرگ)، پرندگانی داشته که با موسیقی دلاویزشان مردگان را بیدار می‌کردند و زندگان را به خواب می‌بردند (می‌میراندند). درضمن، از عصر هنرهای تجسمی رومی غالیا، خدای پرندگان شناخته شده، و مجسمه‌های او را در آلزیا (ساحل طلا)، کومپیه‌نی (اُوآز)، مارتینی، و در آوانش (سوییس) یافته‌اند. در اینجا می توان از پرنده‌ی اودین (وتان) در اساطیر ژرمن نیز یاد کرد (Geneva, 19:1941; OGAC, 146-147).

در *قرآن* کلمه‌ی پرنده اغلب مترادف با سرنوشت است: وَكُلَّ

انسان الزمناهُ طائرَهُ فی عُنقِهِ، یعنی: هر مردمی را در گردن او کردیم بخت (پرنده) او که از او چه آید و به او چه رسد از کردِ او (*قرآن* ۱۷:۱۳، و نیز: ۲۷:۴۷، ۱۹-۳۶:۱۸).

دانسته نداری که چون کرد خداوند تو با آن پیلداران؟ نه دستان و سار ایشان در تباهی کرد و باطل. و فروگشاد بر ایشان مرغانِ جوق‌جوق پراکنده. می‌انداخت بر ایشان سنگهای از سنگ و گل. تا ایشان را چون برگ کاه کرد ریزنده و خورده (*قرآن* ۵-۱۰۵:۱). در سنت اسلامی، به تعدادی از قدیسان نام پرنده‌ی سبز داده شده و همچنین ملک جبرئیل دو بال سبز دارد. ارواح شهدا به شکل پرنده‌یی سبز به بهشت پرواز می‌کنند (*قرآن*).

یکی از باورهای عمومی بر آن است که پرندگان زبانی خاص دارند. *قرآن* (۲۷:۱۶)[1] تذکار می‌دهد که حضرت سلیمان این زبان را می‌دانسته. اثر مشهور فریدالدین عطار نیشابوری (قرن دوازدهم و سیزدهم میلادی)، *منطق‌الطیر*، یکی از آثار کلاسیک ادبیات پارسی است، و از همین مضمون در شرح تألمات وسختیهای راه عرفانی و جست‌وجوی حقیقت استفاده کرده است (عنقا* و سیمرغ* را ببینید).

درضمن، پرنده به عنوان نماد جاودانگی روح در *قرآن* (۶۷:۱۹)[2] و در شعر آمده است. روح با شهبازی مقایسه شده که نقاره‌ی مرشد او را فرامی‌خواند، و به مرغی تشبیه شده که اسیر قفسی از خاک است، و غیره. مانند دیگر سنتها، عرفای مسلمان نیز اغلب تولد روحانی یا شکوفاییِ روح را با پرنده‌یی بدون صدف، که جامه‌ی خاکی‌اش شکسته شده، مقایسه می‌کنند.

پرنده، نماد روح، نقشی واسط میان زمین و آسمان دارد. علامت هوبره*، نماد وصلت روح و باروری، و هبوط روح در ماده است... در برخی قبایل مرابطه بربر، طوارق، در جنوب حُجَّر، روی سپرهای خود علامت دو حرف «شین» را مقابل هم نقش می‌کنند که نشانه‌ی دو پای هوبره است. این نماد در هند و در جهان سلتی به صورت پای کلاغ، و همچنین روی لباس شمن‌ها، در سنت اورالی-آلتایی، و حتا در غارهای لاسکو دیده می‌شود (SERH, 74-75).

در حال و هوایی دیگر، هوپی‌ها به پرندگان قدرت جادویی ارتباط با خدایان را نسبت می‌دهند. آنان پرندگان را معمولاً با سری پیچیده در ابر* که نماد باران است، و عطیه‌ی خدایان حاصلخیزی برای زمین است، و با هاله‌یی از دایره‌یی شکسته به دور سر، که نشانه‌ی آفرینش و زندگی است،و همچنین نشانه‌ی بازشدن و «در» به نشانه‌ی ارتباط است، تصویر می‌کنند.

در مورد تفأل با آواز و پرواز پرندگان، ابن خلدون می‌گوید: *تطیر عمل صحبت با ناشناخته‌یی است که بیدار می‌شود، بسیاری از افراد پس از دیدن پرنده‌یی که می‌پرد، یا حیوانی که می‌گذرد، ذهن و روح متشتت خود را تمرکز می‌دهند، تطیر عمل روحی است که از طریق ذهنیت و به وسیله‌ی چیزهای دیده و شنیده، که وسایل تفأل‌اند، به‌سرعت چیزی را درک می‌کند. این عمل نیازمند به تخیلی نیرومند و قادر است ...*

دو شیوه‌ی تطیر در میان اعراب وجود دارد که یکی بر مبنای تعبیر و تفسیر جهت و سمت پرواز پرندگان، و دیگری تفسیر فریاد پرندگان است (FAHN, 206-207).

در کردستان، در میان یزیدیان، و همچنین در بین اهل حق، نماد پرنده از آغاز تشکیل عالم معنا وجود داشته. برای یزیدیان به این صورت است که در زمانی که تمامیِ جهان پوشیده از آب بوده، خداوند به شکل پرنده‌یی بر شاخه‌ی درختی ظاهر می‌شود، که ریشه‌های این درخت در هوا فرورفته. همچنین در داستان آفرینش اهل حق، خداوند به صورت پرنده‌یی با بالهای زرین ظاهر می‌شود، در زمانی که نه زمینی وجود داشته و نه آسمانی. و به خاطر داریم که در شروعِ سرودِ آفرینش در *تورات* (۱:۱) روح خداوند، چون پرنده‌یی بر آبهای نخستین پرواز می‌کند.[۳]

پرنده، تصویری بسیار رایج در هنر آفریقا است، به‌خصوص در صورتک[۵] (ماسک) های آفریقایی. پرنده نماد قدرت و زندگی است: پرنده اغلب نماد باروری است، و چنانچه در میان بامباراها دیده می‌شود، نعمت نطق و کلام، مرتبط با پرنده‌یی، مثلاً کلنگ کاکلدار است. روی ظروف مختلف اغلب مضمون نزاع پرنده و مار دیده می‌شود، که نشانه‌ی نبرد زندگی و مرگ است (MVEA, 129).

یاکوت‌ها عقیده دارند، که در هنگام مرگ خوبان و بدان به آسمان صعود می‌کنند، و روحشان به شکل پرنده‌یی درمی‌آید. درواقع، روح- پرنده که بر درخت کیهان نشسته، تصویر اسطوره‌یی به‌تقریب جهانی است (ELIC, 189).

همچنین در مصر، پرنده‌یی با سر مرد یا زن، نماد روح یک متوفا، یا روح خدایی است که از زمین دیدار می‌کند. مفهوم روح- پرنده، و از آنجا همذاتی مرگ با پرنده در مذاهب باستانی خاورمیانه اثبات شده است. کتاب مردگان مصر، مرگ را قوشی

می‌داند که می‌پرد؛ در ماوراءالنهر شخص متوفا را به صورت پرنده‌یی نقش می‌کردند، و به نظر می‌رسد این اسطوره از این هم قدیمتر است، چرا که بر بناهای پیش‌ازتاریخ اروپا و آسیا، تصویری از درخت کیهان، با دو پرنده بر شاخه‌هایش دیده می‌شود. این پرندگان به‌جز ارزش خود به عنوان نمادهای آفرینش، نماد روح- نیاکان نیز هستند. می‌دانیم که در اساطیر آسیای مرکزی، سیبریایی، اندونزیایی، پرندگانی که بر شاخه‌ی درخت جهان نشسته‌اند، نشانگر روح انسان هستند. شمن‌ها باور دارند که می‌توانند خود را به پرنده‌یی تبدیل کنند، یعنی به حالت روح از قالب جدا شوند، و تا درخت کیهان پرواز کنند، تا روح- پرنده را به آن بازگردانند (ELIC, 417-418).

قدیمترین نشانه از اعتقاد به روح- پرنده، بدون شک، در اسطوره‌ی فوینیکس* (ققنوس) دیده می‌شود. این پرنده‌ی آتش، به رنگ سرخ است، یعنی ترکیبی از نیروی حیاتی، که نشانه‌ی روح در میان مصریان بوده است. فوینیکس، جفت اثیری عقاب* است، که بر نوک درخت کیهان نشسته، مانند مار که بر پای این درخت است، و نشانه‌ی اکلیل عمل بزرگ در نمادگرایی کیمیا است (DURS, 135).

پرندگان کوچک، چون پروانه‌ها، اغلب نه فقط نشانگر روح مردگان، یعنی ارواح آزادشده‌یی هستند که به آسمان برگشته‌اند، و در آنجا منتظر معاد هستند، بلکه درضمن، نشانه‌ی روح کودکان هستند. این باور به‌خصوص در میان اقوام اورالی-آلتایی آسیای مرکزی دیده می‌شود (HARA). در میان گلدها اعتقاد بر این است که اگر زن حامله‌یی در رؤیا پرنده‌یی را ببیند، و موفق شود جنسیت

پرنده را تمیز دهد، خواهد دانست که فرزندش پسر خواهد بود یا دختر (HARA, 120).

مرغان شب، اغلب به اشباح یا ارواح مردگانی تشبیه شده که شبها می‌آیند و نزدیک منازل قدیم خود ناله می‌کنند. در میان سیاه- زردان سمانگ، آواز مرغان شب، مردم روستا را می‌هراساند. بنا بر سنت سمانگ، مردگان به خانواده‌ی خود بازمی‌گردند تا والدین خود را بکُشند و با خود ببرند، زیرا تنهایی را دوست نمی‌دارند.

بوریات‌های سیبری باور دارند که جغد عقابی ارواح زنانی را که سر زا رفته‌اند، و برای ایذای زندگان می‌آیند، شکار می‌کند (HARA, 263). یاکوت‌ها برای حفظ حیوانهایشان کله‌ی یک جغد عقابی را به در اصطبلها میخ می‌کنند (HARA, 284).

در میان اقوام آلتایی لباس شمن همیشه به شکل پرنده‌ها درست می‌شود، و اغلب با پرهای جغدِ عقابی آراسته می‌شود. به گفته‌ی هاروا (*ibid.*, 341) مجموعه‌ی لباس شمن‌ها در قدیم به شکل یک جغدِ عقابی درست می‌شد. بنا بر عقیده‌ی رایج میان آلتایی‌ها جغدِ عقابی تمام روحها را در بهترین محلها اسکان می‌دهد، و هنوز هم وقتی کودکی بیمار می‌شود یک جغدِ عقابی را اسیر می‌کنند و به آن غذا می‌دهند، با این باور که این پرنده، ارواح خبیثه‌یی که گهواره را آلوده کرده، دفع خواهد کرد. در جشن خرس، در میان یوکول‌ها، شخصی به شکل جغد عقابی آراسته می‌شود، و موظف است ارواح خرسهای کشته شده را دور نگاه دارد (HARA, 349).

مذهب باطنی (VALC, 185) تمام میدان ارتباطی میان پرندگان، رنگها، و گرایشهای روانی را تجربه کرده است. چهار رنگ اصلی با

کلاغ، پرنده‌ی سیاه، نماد هوش؛ با طاووس، پرنده‌ی سبز و آبی، نماد آمال عاشقانه؛ و با قو، پرنده‌ی سفید، نماد غرایز جنسی؛ زندگی جسمانی را در بر می‌گیرد، و با *لوگوس* (کلمه) زندگی معنوی را شامل می‌شود؛ فوینیکس سرخ، رنگِ صعودِ ملکوتی و جاودانگی است. این میدان ارتباطی تصاویر متعدد و گوناگونی را به وجود آورده است (LOEC, 150-152, etc.). مثلاً عشقِ یک فنافی‌الله با کبوتر، پرنده‌ی آفرویته نمایانده می‌شود، کبوتر چاهی و اردک تصعید روح را نشان می‌دهند؛ باز هم کبوتر، عقاب و سیمرغ شفاعت میان خدا و انسان را نشان می‌دهند، کلاغ و قو نقش یک راهنما و پیک (نزدیکی غریب و پرمعنای سیاه و سفید) را بر عهده دارند؛ کرکس و فوینیکس پرندگان راهنمای ارواح هستند، عقاب، قوش، و آرا[۳] نشاندهنده‌ی ارزشهای خورشیدی و اورمزدی هستند و پیروزی در جنگ، صید و دِرو را نشان می‌دهند؛ مرغان شب، نشانگر ارزشهای قمری و اهریمنی هستند.

پرنده در رؤیا، نماد شخصیت رؤیابین است. روزی پرنده‌ی بزرگ زردی در مقابل یکی از شخصیتهای داستانی از ترومن کاپوت ظاهر شد. رمان‌نویس آمریکایی مورد مرد جوانی را تشریح می‌کند که چندین نفر را بدون انگیزه‌ی مشخصی با خونسردی کشته است: *پیری در تمام دوران زندگی‌اش در کودکی فقر و سختی کشیده، در نوجوانی بدون دوست و رفیق، و در بزرگسالی زندانی بوده- در رؤیا پرنده‌ی بزرگ زردرنگی را می‌بیند با سر طوطی که بال می‌زند. این پرنده فرشته‌ی انتقام است که با منقار بزرگ و چنگالهای تیزش به دشمنان حمله می‌برد، و وقتی خطری مرگبار پری را تهدید می‌کند*

او را نجات می‌دهد: مرا به هوا برد، من مثل یک موش سبک می‌شدم، ما به بلندیها پرواز می‌کردیم و من از آن بالا می‌توانستم میدانها و آدمهایی را ببینم که فریاد می‌زدند و می‌دویدند، می‌توانستم رییس پلیسی که ما را دستگیر کرد ببینم: رییس پلیس واقعاً عصبانی بود، چون می‌دید که من آزادم، که پرواز می‌کنم، و بهتر از بقیه می‌پرم. به این ترتیب این پرنده‌ی گوشتخوار در خواب به صورت یک پرنده‌ی قیم درمی‌آید. جونز روانپزشک از روی این تصویر چندوجهی، خطوط شخصیتی پری را مشخص کرده است:

... خشمی دایمی که به‌سختی تحت اراده درمی‌آید، و با احساس فریب‌خوردگی یا سرخوردگی یا تخفیف و تحقیر توسط دیگری به جوش می‌آید. رفتار او بر علیه تمام نمونه‌های صاحب‌قدرت اعم از پدر، برادر، پاسبانها و غیره جهت گرفته و منجر به رفتاری شدیداً وحشیانه در مواقع مختلف شده... خشم او در وجودش شدت می‌گیرد... قدرت بی‌اندازه‌ی ناشی از خشمش و ناتوانی‌اش در تسلط بر این خشم، یاناتوانی‌اش در تغییر مسیر این خشم، ضعفی اساسی را در شخصیت پری موجب می‌شود... (مجله‌ی اکسپرس، شماره‌ی ۷۹۲، ص۵۴). این دوگانگی در شخصیت نامتجانسِ پری، خود را در رؤیا به شکل پرنده‌یی منعکس می‌کند و متناوباً حالتی سنگدلانه یا حمایتگر پیدا می‌کند.

میراث نزد سلیمان از داود پیغامبری و پادشاهی و گفت سلیمان ای مردمان ما را سخن مرغان درآموختند [که انسان چه می‌گویند] و ما را از هر چیز که در وایذ بدادند. این افزودنی نیکویی است از الله بر من آشکارا (*قرآن* ۲۷:۱۶).

نمی‌بینند و نمی‌نگرند مرغ زیر انسان پر وا کرده و گسترانیده و باز پر فراهم آرند پریدن را نگه نمی‌دارد آن را جنان مگر رحمان که او به همه چیز بینا است و دانا (*قرآن* ۶۷:۱۹).

[۱] Mokri, Mohammad *Le Chasseur de Dieu et le mythe du Roi-Aigle*, Dara-y Dâmyârî. Wiesbaden, 1967.

پرواز (هوا) (VOL, AIR/flying, air)

پرواز در اسطوره‌ها (ایکاروس*)، و در رؤیا، نشانه‌ی میل به صعود، جست‌وجوی هماهنگی درونی، و فراگذشتن از برخوردها و درگیریها است. خواب پرواز را خصوصاً افراد روان‌نژند می‌بینند، یعنی کسانی که به خودی خود قادر نیستند میل به بالارفتن را عملی کنند. این خواب از نظر نمادین به معنی «نداشتن قدرت پرواز» است. هر چه این میل در فرد بیشتر تحریک شود، عدم قدرت پرواز در او به نگرانی و اضطراب و به پوچی می‌رسد، و سرانجام به حس گناه تبدیل می‌شود. خواب پرواز به کابوس سقوط بدل می‌شود، و بیان نمادین واقعیتهای زنده، شکستهای واقعی، نتیجه‌ی گریزناپذیر از طرز تلقی غلطی از یک زندگی واقعی است (DIES, 51). تصویر پرواز بازمانده‌ی غیرواقعی عملی است که لازم بوده اجرا شود، اما ندانسته، نتوانسته یا نخواسته آن را عملی کند، در نتیجه از آن فراگذشته و آن را به رؤیا واگذار کرده است. معهذا، جا دارد که میل و رؤیای پرواز را به طور فعال، و به صورت نماد صعود در حیطه‌ی تفکر یا اخلاق به خاطر سپرد: اما این صعود بیشتر صعودی تخیلی و بُلهوسانه است و نه متناسب با نیازها یا وسایل واقعی.

در این نگرش تحلیلی از نماد پرواز بجا است پروازهای فضایی و برنامه‌های میان‌سیاره‌یی نیز- به‌رغم نبوغ و قهرمانیگری‌شان- مورد توجه قرار گیرند، زیرا پروازهای فضایی ممکن است پنهان‌کننده‌ی

عدم ظرفیت و ناتوانی ملتهای بزرگ صنعتی در حل مشکلات انسانی در رشد اقتصادی-اجتماعی باشد. این ملتها، با نشناختن، نتوانستن، و نخواستن منابع عظیم که به‌تقریب بی‌نهایت و بالقوه است و استفاده از این منابع به نفع انسان و تمام انسانها، بر فراز زمین پرواز می‌کنند. در اینجا این پرواز فضایی، تمامی یک روانشناسی جمعی است، که علنی می‌شود، و تأکیدی که بر قدرتمداری در آسمان می‌شود، فقط جبران یک حس بی‌قدرتی بر روی زمین است. چیزی کودکانه در این غولشناسی علمی وجود دارد، و آن عدم قدرت تطابق این جامعه، برای حل مشکلات خاصش است. و بدانگونه است که گویی این ملتها قدرت نداشته‌اند از ابتدا سرنوشت خاص خود را تنظیم کنند و مشکلات آن را برعهده بگیرند. اینجا است که اسطوره‌ی ایکاروس تجدید می‌شود، آنها از خود می‌گریزند، با این باور که به آسمان بالا می‌روند.

پرواز جسم (LÉVITATION/levitation)

(عروج را ببینید)

پروانه (PAPILLON/butterfly)

پروانه را می‌توان به عنوان نماد سبکی، و ناپایداری ملحوظ داشت. مفهوم پروانه‌یی که خود را به شعله‌ی شمعی می‌سوزد، برای ما ناآشنا نیست، در *بهگودگیتا* (۱۱:۱۹) آمده: همانگونه که پروانه به مرگش در شعله‌ی آتش شتاب دارد، همانگونه آدمی به جست‌وجوی حرمان می‌رود....

در ژاپن، پروانه را به دلیل سبکی‌اش علامت زن می‌دانند، اما دو پروانه نشانه‌ی سعادت در زندگی زناشویی است؛ و به دلیل لطافتش آن را علامت ارواح مسافر می‌دانند: دیدن پروانه به فال دیداری با یک آشنا، یا مرگ یک قوم و خویش گرفته می‌شود.

دو مون یا نشان خانوادگی ژاپنی با نقش پروانه

وجه دیگر نماد پروانه بر مبنای استحاله‌ی آن استوار است: شفیره‌های پروانه، تخم و هسته‌یی است که تمام استعدادهای بالقوه‌ی پروانه را در خود دارد؛ وقتی پروانه از پیله خارج می‌شود، نماد زندگی دوباره است، و یا به عبارت دیگر، مانند خروج از قبر است. نمادی از این ترتیب و توالی در اسطوره‌ی پسوخه دیده می‌شود، و از اینرو است که پسوخه با بالهای پروانه تصویر شده است، و همچنین در اسطوره‌ی یوآن- ج'اَ، باغبان جاودان، همسر زیبایش که شاید کرم ابریشمی بوده، راز کرمهای ابریشم را به او آموخت.

شاید به نظر خلاف منطق برسد که پروانه در جهان چینی- ویتنامی به معنی عمر طولانی است: این تجانس به دلیل

هماوایی دو کلمه‌ی د'یی است که یکی به معنی «پروانه»، و دیگری به معنی «کهنسالی» و «هفتادسالگی» است. به‌علاوه، گاه پروانه در ارتباط با گل داودی، و نماد پاییز است (DURV, GUEM, KALL, OGRI).

در توخمارک اتاین (شاهنامه‌ی اتاین)، که حکایتی ایرلندی از دوره‌ی اسطوره‌یی است، خدایبانو اتاین، همسر خدا میدر و نماد شهنشاهی، توسط زن اول خدا میدر، که حسود بود، تبدیل به برکه‌ی آب می‌شود. اما از این برکه، کرمی به دنیا می‌آید، که بعد پروانه‌یی زیبا می‌شود. متن ایرلندی گاه این پروانه را مگس خوانده است، اما نماد آن به‌غایت دلپذیر و نشانه‌ی پروانه است. خدایان میدر و بعد آنگوس پروانه را گرفتند و از آن حمایت کردند: و این کرم آنگاه مگسی سرخ شد، اندازه‌اش به اندازه‌ی سر یک انسان بود، و در سراسر جهان از همه زیباتر بود، صدایش و طنین بالهایش شیرینتر از نوای چنگ و بوق بود. چشمانش در تاریکی چون جواهر می‌درخشید. بو و عطرش تشنگی و گشنگی هر کسی را که نزدیکش می‌شد رفع می‌کرد، قطراتی که از بالهایش می‌چکید، بر هر کس که می‌چکید، تمام دردهایش را برطرف می‌کرد و تمام بیماریها و طاعونش را بهبود می‌داد. نمادگرایی این حکایت به طور یقین نمادگرایی پروانه است، و مانند نمادهای مسیحی، نماد روحی رها شده از پوشش جسمانی است که نیک‌سگال و بختیار شده است (CHAB, 847-851).

در میان آزتکها، پروانه نماد روح است، و یا نفخه‌ی حیات، که از دهان یک مشرف به موت خارج می‌شود و می‌گریزد. پروانه‌یی که

میان گلها می‌پرد، نشانه‌ی روح یک جنگجو است که در میدان جنگ افتاده (KRIR, 43). جنگجویان مرده، همراه خورشید می‌شوند و با خورشید نیمه‌ی مدار حرکت مریی‌اش را تا سر ظهر طی می‌کنند، و سپس به شکل مرغ مگسخوار یا پروانه به روی زمین بازمی‌گردند (KRIR, 61).

تمامی این تفسیرها شاید از شباهت میان پروانه و شعله‌ی آتش، به دلیل رنگها و بال‌زدنش استنتاج شده باشد. از همین‌رو است که خدای آتش آزتکها، به عنوان نشان، پروانه‌یی از عقیق سیاه بر سینه آویخته است. عقیق سیاه مانند سنگ آتشزنه، سنگ آذرین است، و می‌دانیم که آزتکها تیغه‌ی چاقوی قربانی را از آن می‌ساختند. و خورشید خانه‌ی عقاب، یا معبد جنگجویان به شکل پروانه ساخته می‌شد.

پروانه نماد آتش خورشیدی و روزانه است، و به همین دلیل نماد روح جنگجویان است، در مکزیک نماد خورشید سیاه نیز هست، که در هنگام شب از عالم زیرزمین عبور می‌کند. و بدین‌ترتیب، نماد آتشِ اهریمنیِ پنهان، در ارتباط با مفهوم قربانی، مرگ و زندگی دوباره است. از اینرو، پروانه‌یی از عقیق سیاه، مختصه‌ی خدایان ختونیایی وابسته به مرگ است. در حکاکیهای آزتک، پروانه به جای دست علامت عدد پنج می‌شود که پنج عدد مرکز جهان است (SOUC).

در یکی از سرودهای نیایش بالوباها و لولوآهای کسایی (زئیر) به شباهت میان روح و پروانه اشاره می‌شود، و تصویری از نمادها به دست داده می‌شود. در این سرود نقل می‌شود که مدار زندگی تا

مرگ انسان مثل مدار حرکت یک پروانه است: در کودکی یک کرمینه‌ی کوچک است، در بلوغ یک کرمینه‌ی بزرگ، و در پیری یک شفیره، قبرش یک پیله است، و از آن روحش خارج می‌شود، و روح به شکل پروانه‌یی پرواز می‌کند؛ تخمگذاری این پروانه، نشانه‌ی زندگی دوباره او است (FOVA). روانشناسی جدید نیز، در پروانه نماد زندگی دوباره را می‌بیند.

طبق یک باور عمومی در یونان و روم باستان، روحی که از جسم مرده خارج می‌شود، به شکل یک پروانه است. روی دیوارنگاره‌ی پومپئی، پسوخه، به صورت دختر کوچک بالداری شبیه به پروانه تصویر شده است (GRID). این باور نزد بسیاری از اقوام ترک آسیای مرکزی نیز دیده شده، که کاملاً تحت تأثیر تفکر ایرانی است، آنان عقیده دارند مردگانشان می‌توانند به صورت پروانه‌های شب ظاهر شوند (HARA, 254).

پروتئوس (PROTEE/Proteus)

یکی از خدایان درجه‌دوم دریا، که به‌خصوص در *اودیسه* مسئول رهبری گله‌های خوک دریایی بود. او به یاری امواج دریا، قادر بود در هنگام طوفان خود را به اشکال مختلف از قبیل اسب، گوسفند، خوک، شیر، گراز و غیره درآورد. *او قدرت داشت خود را به هر شکلی که بخواهد تبدیل کند، و می‌توانست نه تنها به حیوانات، بلکه حتا به عناصر چون آب، و آتش تبدیل شود. او خصوصاً وقتی می‌خواست از دست سائلان بگریزد، از این قدرت خود استفاده می‌کرد. او با اینکه از موهبت پیشگویی برخوردار بود، اما از*

خبررساندن به افرادی که از او سؤال می‌کردند، اجتناب می‌کرد.
(GRID, 398).

نومفا ایدوتئا، پروتئوس را برای منلاس چنین وصف می‌کند: در این جزیره یکی از پیران دریا رفت و آمد می‌کنند، او یک انسان به نام پروتئوس است، پیامبر مصر است و تمام دریا را می‌شناسد، تمام لجه‌ها را؛ او ملتزم پوسیدون است، و می‌گویند او پدر من است. کسی است که خلقم کرده ... آه اگر بتوانی او را در کمینگاه بگیری... آنگاه او راه را به تو نشان خواهد داد، طول گذرگاه و چگونگی بازگشتن به دریای پرماهی را ... و اگر بخواهی، ای شیرخواره‌ی زئوس، می‌توانی هر آنچه از خاندات می‌خواهی بدانی، از او بپرسی او قادر است بر بدیها و خوبیها فائق شود ... پروتئوس اما می‌گریزد، پس تمامی شکلها را به خود می‌گیرد، و به هر آنچه بر زمین می‌خزد تبدیل می‌شود، به آب و آتش ملکوتی بدل می‌شود...
(*اودیسه*، سرود چهارم، ابیات ۳۸۴-۴۱۸).

پروتئوس را نماد ناخودآگاه می‌دانند، که خود را به هزار شکل درمی‌آورد بدون اینکه هرگز به صراحت پرسشی را جواب گوید، او همواره جوابها را به صورت معما طرح می‌کند.

پروکروستس (PROCRUSTE/Procrustes)

راهزن اساطیر یونان که به مسافران حمله می‌کرد. او بلندقدان را روی تختی کوتاه می‌خواباند و پایشان را که از تخت بیرون زده بود، می‌بُرید؛ و کوتاه‌قدان را بر تختی بلند می‌خواباند و آنقدر آنها را می‌کشید تا به اندازه‌ی تخت شوند. او هر کسی را که در دسترس

قرار می‌گرفت به اندازه‌ی دلخواه خود می‌رساند. پروکروستس نماد کاملِ انطباق، و ابتذال و تخفیف روح به اندازه‌ی قراردادی است (DIES, 128). پروکروستس نماد خماندن و کج‌کردنِ آرمانها، مطابقتِ آنها با قالبهای اکثریت است. پروکروستس نماد استبداد در اخلاقیات و ذهنیات است و توسط افرادی اعمال می‌شود که تحمل عملکرد و قضاوت و نظر دیگری را ندارند، مگر اینکه کاملاً با معیارهای خودشان مطابق باشد. پروکروستس نماد یک مستبد مطلق‌العنان است، چه یک فرد باشد، چه یک حزب و چه یک دولت.

پرومتئوس (PROMETHÉE/Prometheus)

اسطوره‌ی پرومتئوس در داستان خلقت با تکامل تدریجی جای می‌گیرد: اسطوره‌ی پرومتئوس نشانه‌ی تجلی آگاهی و پیدایش انسان است. پرومتئوس از زئوس که نماد ذات است، نطفه‌ی آتش را ربوده است، که آتش خود نماد دیگر زئوس و ذات است، حال چه آن را از چرخ خورشید ربوده باشد، چه از کوره‌ی آهنگری هفائیستوس، آن را ربوده تا بر روی زمین بیاورد. زئوس برای تنبیه پرومتئوس او را به صخره‌یی زنجیر کرده و عقابی فرستاده تا جگرش را از هم بدرد. نماد شکنجه به خاطر تقصیری پس نشانده و کیفر ندیده: زئوس پرومتئوس را با بندهای درهم‌بافته، و پایبندهای دردآور به نیم‌ستونی بست. آنگاه عقابی بر او فرستاد با بالهای گسترده تا جگرِ جاودان او را بخورد، و جگر که شبانه دوباره شکل می‌گرفت، درست آنچنان که در روز بود، و در همان زمان پرنده با

بالهای گسترده آن را دوباره از هم می‌درید (هسیودوس، *تئوگونی*، ابیات ۵۲۴-۵۲۱، HEST). اما هراکلس زنجیرهایش را گسست و عقاب را با تیری از پای درآورد و پرومتئوس را از این شکنجه خلاصی داد. خیرون کنتاوروس، در آرزوی مرگ، برای پایان دادن به رنجهایش، جاودانگی خود را به پرومتئوس تفویض کرد، و پرومتئوس بدین ترتیب به مقام خدایی نایل شد.

پرومتئوس، عقابی جگر پرومتئوس را که به صخره‌یی بسته شده، از هم می‌درد. این کیفر از طرف زئوس بر او نازل شده است. جام لاذقی، قرن ششم (رُم، موزه‌ی واتیکان)

اگر هسیودوس، پرومتئوس را مکار و غدار، و با افکاری دسیسه‌گر

بر علیه خدایان توصیف می‌کند، آیسخولوس برعکس او را به خاطر استفاده‌یی که از ربوده‌شده‌اش، از این آتش درخشان می‌کند، می‌ستاید. از آتشی که پدر تمامی فنون و هنرها، و گنجی بی‌نظیر است.- *پرومتئوس می‌گوید آری، من برای آدمیان وسوسه‌ی مرگ را آورده‌ام... من در دل آنان آرزوهای کور را نشانده‌ام... من آتش را به آنها هدیه کرده‌ام، تا از آتش، فنون و هنرهای بسیار بیاموزند* (*پرومتئوس در زنجیر*، هفتم، ۱۱۰، ۲۵۰).

مفهوم این اسطوره، حتا با معنی کلمه‌ی پرومتئوس یا «اندیشه‌ی پیش‌نگر» در ارتباط است. پرومتئوس از نژاد تیتان‌ها است، و در وجود خویش گرایشی به عصیان دارد.

اما این عصیان برابر با مفاهیم رایج عصیان نیست، بل به مفهوم عصیان روحی است که می‌خواهد پابه‌پای ذهنیت و هوش الهی پیش رود، یا به‌اقل جرقه‌یی چند از آن نور را برباید: اینجا اما جست‌وجوی ذات برای خاطر خود ذات از طریق پیشرفت شخص در سیر و سلوک نیست، بلکه استفاده‌ی از ذات به منظور رضایت شخصی است. آتش ربوده شده، نماد هوش مختصرشده‌یی است که جز وسیله‌یی برای ارضای امیال تکثیریابنده نیست، و تحریکِ آن برخلاف جهت تکامل تدریجی زندگی است. هوش عصیانزده زمین را به ذات ترجیح می‌دهد: *او زنجیر امیال زمینی را گسسته است، و این زنجیرگسیختگی چیزی جز زنجیرشدن در زمین نیست* (DIES, 237, 234, 250). الوهیت غایی پرومتئوس پس از آزادی‌اش توسط هراکلس، به دست می‌آید، یعنی پس از گسستگی زنجیر و مرگ عقاب درنده؛ این جاودانگی به مرگ کنتاوروس نیز مربوط می‌شود،

که به معنی «تعالی امیال» است، و بدین ترتیب استیلای ذات و شروع مرحله‌ی جدید در تکامل خلاق، که به طرف انسان، و نه به طرف قدرت گرایش دارد.

پروین، خوشه‌ی← پلیاس‌ها

پری (FÉE/fairy)

پری، صاحب جادو، نماد قدرتهای خارق‌العاده‌ی روح، و یا ظرفیتهای طرارانه‌ی تخیل است. پری می‌تواند تغییر شکل دهد و در یک آن بالاترین آرزوها را به ثمر برساند یا تغییر دهد. شاید پری نشانه‌ی قدرتهای انسان در ساختن ذهنیِ برنامه‌هایی است که نتوانسته عیناً به تحقق برساند.

پری ایرلندی در اصل همان بانشی است، و پریان دیگر کشورهای ایرلندی فقط معادل تقریبی یا کامل آن هستند. در ابتدا پری که آن را از جنس زن می‌دانستند، پیکی از عالم دیگر بود. اغلب به شکل پرنده، ترجیحاً قو، سفر می‌کرد. اما صفات و موجودیت بانشی، پس از گرویدن به مسیحیت دیگر قابل فهم نبود، از اینرو مفسران روحانی، آنها را به ارواح عاشقی تعبیر می‌کردند که به جست‌وجوی محبوب خود آمده‌اند. بنا بر تعریفی که آنان به دست داده‌اند، بانشی موجودی است که قدرت جادو دارد، او از سه بعد آدمیان فرامی‌گذرد، سیب یا شاخه‌یی که بانشی از خود به جا می‌گذارد، خواص شگفت‌انگیز دارند. قدرتمندترین درونیدها نمی‌توانند کسی را که بانشی به او نزدیک شده نگاه دارند، و وقتی

بانشی موقتاً دور می‌شود، آن شخص گرفتار بیماری و ناراحتی روحی می‌شود (OGAM, 18:136-143).

شکسپیر با ملکه مَب، به‌خوبی دووجهی بودنِ پری را نشان داده، و اینکه پری قادر است به‌سهولت تبدیل به جادوگر شود:

اینک می‌بینم که ملکه مَب به دیدار آمده
او قابله‌ی پریان است و به بزرگیِ یک سنگ عقیق
با چوبدستِ یک کدخدا
با اسبهای درشکه‌یی کوچک کشیده می‌شود...
... این همان مب است، که شبانه یالهای اسبان را می‌بافد
و در پشم نرم ایشان
گره‌های جادویی می‌زند
که نکبتهای عظیم می‌آورد
این‌چنین است جادوگر.
(شکسپیر، *رومیو و جولیت*)[1]

درواقع قصرهای پریان، در شب می‌درخشند، اما در یک لحظه محو می‌شوند و چیزی جز وهم و خیال از خود باقی نمی‌گذارند. پریان در تکاملِ تدریجیِ روانِ آدمی قرار گرفته‌اند که از تطابق با واقعیت شروع شده و تا پذیرشِ خود، در چارچوب شخصی ختم می‌شود. ما به پریان و به جاه‌طلبی‌های بی‌حد و حصر آنان متوسل می‌شویم. یا به عبارت دیگر، پریان، آرزوهای سرکوفته‌ی ما را برآورده می‌کنند. چوبدست و انگشتری پریان، نشانه‌ی قدرت آنها است. آنها گره‌های روان را به‌سختی می‌بندند یا باز می‌کنند.

بدون تردید پریان در فرهنگ مردمی فرانسه، همان پارکاهای رومی هستند- که پارکاها همذات رومی مویراهای یونانی‌اند- نام پارکاها، فاتا، به معنی «تقدیر» خود اثباتگر این نظریه است. گریمال خاطرنشان می‌کند که این سه پارک در بازار به صورت سه مجسمه عرضه شده بود و تریا فاتا (سه پری) نام داشتند. هنوز هم در اغلب زبانهای لاتینی تمام دودمان اجنه و جنهای کوچکی که تخیل عمومی پرداخته از ریشه‌ی فاتا هستند، ازجمله فاداس در پرووانس، فاد در گاسکونی، فادت و فایت، فاده، و فارفاده.

این پریان نیز عموماً سه‌تایی جمع می‌شوند، و به وسیله‌ی دوک رشته‌ی سرنوشت انسان را می‌ریسند و بر قرقره می‌پیچند، و در ساعت مقرر آن را می‌برند. شاید آنان در اصل خدایبانوان حامی مزارع بوده‌اند. ضرباهنگ سه‌تایی آنها، که فعالیت آنها را شکل می‌دهد، نشانه‌ی حرکتِ زندگی است: جوانی، میانسالی، و پیری؛ یا تولد، زندگی و مرگ، که علم نجوم آن را بالارفتن، به اوج رسیدن، و پایین آمدن از مدار حرکت می‌خواند. بنا بر لغت قدیم برتانیایی، در هنگام تولد یک کودک، سه قاشق و چنگال روی میز کاملاً تزیین‌شده، اما در اتاق بیرونی گذاشته می‌شد، و پریان برای اعانت دعوت می‌شدند. این پریان بودند که کودکان مرده به دنیاآمده را به آسمان می‌بردند و کمک می‌کردند تا جلوی شرارت و خباثت شیطان گرفته شود (GOLD, 119).

برای روشن شدن نمادگرایی پریان، باید بعد از پارکاها و مویراها، کِرس‌ها خدایان دوزخی اساطیر یونان را مورد بررسی قرار داد؛ آنها نوعی والکوره هستند که افراد در حال نزع را در میدان جنگ،

تسخیر می‌کنند، و یا بنا بر *ایلیاد*، بخت و طالع قهرمانان را نیز رقم می‌زنند، به این حالت که بر حسب عواقب مفید یا مضر سفر آنها، راهی در مقابلشان باز می‌کنند، تا انتخاب کنند.

سلسله‌ی انساب پریان در اصل به زمین- مادر می‌رسد. اما جریانی تاریخی بنا بر ساز و کاری خاص، آنها را از سطح زمین به عمق آن فروبرده، جایی که پریان، در روشنایی ماه، روح آبها، و نباتات می‌شوند. محل ظهور پریان، به‌وضوح خاستگاه آنان را نشان می‌دهد؛ آنان اغلب روی کوهها، نزدیک گودالها و سیلابها، یا در اعماق جنگلها، نزدیک غارها و لجه‌ها، در دودکشها و یا در کناره‌ی رودخانه‌های خروشان یا کنار چشمه‌ها ظاهر می‌شوند. ضرباهنگ آنها گرچه سه‌تایی است، اما گاه تا چهارتا می‌رسد، در موسیقی نیز ضرب پریان را سه به چهار می‌گیرند: سه ضرب نمایان و یک ضرب سکوت. این ضرباهنگ همان ضرباهنگ قمری است و همچنین ضرباهنگ فصول است. اهله‌ی قمر در سه مرحله از چهار مرحله دیده می‌شود، و در مرحله‌ی چهارم نامریی می‌شود، یعنی در محاق می‌شود. به همین ترتیب، زندگی نباتی در روی زمین در بهار متولد می‌شود، در تابستان شکفته می‌شود، در پاییز فرومی‌نشیند و در زمستان ناپدید می‌شود. که زمان سکوت، مرگ یا محاق است. اگر از نزدیک قصه‌ها و اساطیر مربوط به پریان را بررسی کنیم، می‌بینیم که ضرب چهارم پریان را مؤلفان گمنام این قصه‌ها فراموش نکرده‌اند. این ضرب همان زمان گسستگی است، که طی آن تجلی پریان به صورت انسان منقطع می‌شود. پری با مافوق‌طبیعت در ارتباط است، زیرا زندگی‌اش دایمی است، نه غیردایم مثل زندگی ما

انسانها و یا هر مخلوق زنده‌ی دیگر در دنیا. بنابراین، طبیعی است که در فصل مرگ نتوانیم او را رؤیت کنیم، یعنی با اینکه همیشه می‌زید، به شکل قبلی ظاهر نمی‌شود، بلکه به هیئت دیگری درمی‌آید که این هیئت جدید هم، در جوهر خود، از یک زندگی دایمی برخوردار است، از یک زندگی جاودان. از همین‌رو است که ملوزین[۵]، شنبه، شوهر بشری‌اش را ترک می‌کند، و از او می‌خواهد به جست‌وجوی او برنیاید و سرّ او را نگاه دارد. درواقع، ملوزین می‌بایست در چهارمین مرحله، جلوه‌ی بشری خود را ترک کند و به شکل یک مار درآید، یعنی جلوه‌ی حیوانی پیدا کند، اما زندگی‌اش چنانچه ذکر شد، جاودان خواهد بود. ملوزین متناوباً زن و مار است، و مانند مار پوست می‌اندازد و تا بی‌نهایت خود را تجدید می‌کند. این همان لحظه است که در میان افراد بشر، به ضرب سکوت، یا مرگ تعبیر می‌شود. درضمن، پریان همواره خود را به شیوه‌یی نوبه به نوبه، مانند کسوف نشان می‌دهند، هرچند که در موجودیت خود جاودان باقی می‌مانند، و از این تناوب در تجلی می‌توان آنها را همسان با تجلی ناخودآگاه دید که گاه‌به‌گاه است.

[1] *Romeo et Juliette*, trad. de Pierre-Jean Jouve et Georges Pitoëff, Editions Formes et Reflets, Paris 1955.

پریشیدگی (ENCHEVÊTREMENT/confusion)

نمادی اساسی از برای یونگ، که کاربرد آن را در یکی از قسمتهای اسطوره‌ی اوزیریس بررسی کرده بود. این خدا در اصل تجلی قدرتهای زمینی، به‌خصوص نیروهای نباتی، و متعلق به گروه

خدایان ختونیایی بود. از اینرو است که او را پوشیده در گیاهان و یا پیچیده در شاخه‌ها و گره‌های نباتات عرضه کرده‌اند. مجسمه‌های کوچک اوزیریس که از گل و لای نیل ساخته شده بود، پر از جوش و دانه بود، و این دانه‌ها جوانه زد و آنگاه اوزیریس گیاهین به دنیا آمد. زیاده نگفته‌ایم اگر بگوییم او نماد ناخودآگاه، فراموشی ممیزی، اختناق و سرکوفتگی است. بدون شک، پریشیدگی نیز شامل این نمادها می‌شود و با نماد گره*، و نماد خدایان نباتی، و با دوره‌ی گیاهی مرگ و زندگی دوباره بر آن تأکید می‌شود. پریشیدگی همان تصویری را به ذهن متبادر می‌کند. که درهم‌بافتگی پیچکها، و شاخه‌های انبوه و مارها به دست می‌دهند. پریشیدگی در تحلیلهای روانشناختی، همچون مرحله‌یی از اغتشاش درونی، به‌خصوص در حل کردنِ مسایل و بازکردنِ گره‌ها است. پریشیدگی هنگامی دست می‌دهد که فرد قادر نیست از انبوه مشکلات اولیه به در آید، و موفق نمی‌شود به سوی آزادی پرواز کند، اوزیریسی است که قادر نیست از اهریمن دور شود و به ملکوت بالا رود.

پزشکی← طب

پژواک← اکو

پستان (SEIN/breast)

نماد حمایت و مقیاس. ورنر ولف خاطرنشان می‌کند که در میان عبرانیان *کلمه‌ی بَث هم به معنی «دختر جوان» است و هم به معنی «مقیاس مایعات»، و کلمه‌ی اماح به معنی «دختر جوان» است و به*

معنی «مقیاس طول» (WOLB, 235).

پستان در ارتباط با اصل زنانه است، یعنی مقیاسی در مفهوم حد و حدود: زیرا جز آنچه دارای حد و حدود است چیزی اندازه‌گیری نمی‌شود، و این امر در تضاد با اصل مردانه است که بدون حد و بدون مقیاس است. پستان راست نماد خورشید است و پستان چپ نماد ماه.

پستان نماد مادری، حلاوت، امنیت و سرچشمه است. پستان در ارتباط با باروری و شیر یا اولین غذا است. پستان یعنی صمیمیت، نذر و نیاز، ارمغان و پناه. پستان جام واژگونی است که از آن همچون آسمان، زندگی جریان می‌یابد. اما پستان همچون تمام نمادهای مادرانه، گیرنده است و میثاقی است از برای زندگی دوباره. بازگشت به میانِ پستانهای زمین، مثل هر مرگی، مقدمه‌یی است بر تولدی جدید.

پستان ابراهیم *محل راحت رستگاران* است. پذیرفته‌شدن بر پستان ابراهیم یعنی در انتظار نعمت اولین قیامت بودن. دعوت ارواح به راحت بر پستان ابراهیم، در تمامی آیینهای سوگواری دیده می‌شود. *بر پستان ابراهیم نه دردی، نه رنجی، و نه آهی احساس* نمی‌شود. اما تأویل و تفسیر این اصطلاح مبهم بسیار مشکل است و حتا آباء کلیسا ناآگاهیِ خود را در این باب چنین اعتراف می‌کنند: *اینک بر پستان ابراهیم است، و هر آنچه از این کلمه استدراک می‌شود* (آوگوستینوس، *اعترافات*، اول، ۹)؛ *تو بر پستان ابراهیم به*

[1] Grégoire de Nazianze, *Sermons*, 7, 17.

پـِشک (اُ- میکوجی: قرعه) (PAPILLOTE, O-Mikuji: Tirage au Sort/drawing lots, ballot)

زوّار معابد شینتو، در مقابل مبلغ اندکی پول، می‌تواننـد اجـازه‌ی تکان‌دادن جعبـه‌یی اسـتوانه‌یی را بـه دسـت آورنـد، در ایـن جعبـه چندین تکه‌ی کوچک چوب وجود دارد، وقتی یکی از تکه‌های چوب از سوراخ جعبه‌ی استوانه‌یی خارج شود، شماره‌یی کـه بـر آن حـک شده، شماره‌ی پشکِ آن زایر است، پشک او ورقه‌یی کاغذ است کـه بر سربرگِ کاغذِ این شماره نوشته شده، و روی آن فرمانی یا خـبری پیشگویی شده. اگر پشک فال نحسی باشد، برای دفع شر، زایـر ایـن کـاغذ را بـر شـاخه‌ی درختـی کـه در صحـن معبـد کاشـته شـده، می‌آویزد. به طور معمول سیاحان خارجی با دیدن درختـانی کـه در صحن معابد شینتو که پوشیده از کاغذهای پشـک هسـتند، تعجـب می‌کنند. این پشکها نماد قضا و قدر اند، که سرنوشت آدمـی را رقـم می‌زنند. خود کلمه‌ی کوجی به معنی «قرعه کشیدن» است. نیروهای ناشناخته‌یی موجب به وقوع پیوستنِ این قضا و قدر می‌شود، اما اگر مقدری نحس گواهی شده باشد. پشـک بـه کمـک درخـت مقـدس کوشش می‌کند جلوی آن را بگیرد یا آن را دفع کند.

پشم (POIL/hair)

پشم نماد مردانگی است، آن را سعد می‌دانند اگـر فقـط در یـک بخش از بدن بروید، در انسانها بر سینه، چانه، بازو، پا؛ و آن را نحس

می‌دانند، اگر تمام بدن پوشیده از آن باشد، مانند خدا پان (مو* و «بز نر»* را ببینید). فراوانی پشم به نمود زندگی نباتی، غریزی، و شهوانی تعبیر شده است.

در *ایلیاد* (فصل سوم) چیدنِ *پشم حیوان قربانی*، «نذر کردن برای مرگ» معنی می‌دهد، و از اولین مراسم تزکیه است.

پشم زرین (TOISON d'OR/Golden Fleece)

به زعم یونگ، اسطوره‌ی پشم زرین فتح چیزی بوده که عقل آن را غیرممکن می‌دانسته. پشم زرین دو نماد را کنار هم جمع کرده است، یکی نماد عصمت که در پشم قوچ نموده شده، و دیگر نماد جلال و جبروت که با طلا نمود یافته است. بدین ترتیب، پشم زرین با تمام اسطوره‌های جست‌وجوی گنج، چه گنج مادی و چه گنج معنوی، که از آن جمله می‌توان جست‌وجوی گرال را نام برد، خویشی دارد. قهرمان پشم زرین، یاسون، یکی از آن قهرمانان است که پل دیل او را در میان حریفان ابتذال و همگانی‌شدن، طبقه‌بندی می‌کند. افتخاری که یاسون جست‌وجو می‌کند، افتخاری است که قبل از رسیدن به حقیقت (طلا) و خلوص معنوی (پشم قوچ) باید طی شود. مانند تمامی گنجها، پشم زرین را غولها نگهبانی می‌کنند، نگهبانی شبیه به اژدها، که باید اول بر آن پیروز شد. این اژدها نشانه‌ی انحراف، فساد، و میل به افتخار است، و به عبارتی، *حرص ناخالص امیال* است. اژدهای نگهبان نماد فساد در شخص یاسون است؛ *کشته‌شدنِ اژدها به دست قهرمان، نماد رهایی واقعی یاسون می‌توانست باشد*، اما یاسون اژدها را نمی‌کشد، بلکه آن را با کمک

معجونی که مدئای ساحره درست کرده، می‌خواباند. او از اژدهای درون شکست می‌خورد، زیرا تسلیم به مدئای جادوگر شده، به کسی که دربار را با جنایات خود خونین کرده است. یاسون با کسی که نماد عکس مأموریت خاصش است، میثاق می‌بندد: چرا که میثاق با مدئا، تحقیر ذات و توهین به خلوص روح است؛ و بدین ترتیب، عمل قهرمانانه‌ی خود را عاری از معنا می‌کند، و مأموریت و آرمان خود را نابود می‌سازد. یاسون نماد یک آرمانگرا است که نفهمیده برای رسیدن به هدف نمی‌باید از هر وسیله‌یی استفاده کرد، و خود را وانهاد تا وسایل او را به انحراف و فساد بکشانند. کشتی‌اش آرگو، *نماد وعده‌های دوره‌ی جوانی زندگی‌اش است، نماد وظایفی است که جلوه‌یی قهرمانانه دارند و برای او هم‌ارج افتخار اند. او می‌خواسته در سایه‌ی این افتخار بیآرامد. فکر می‌کرده این افتخار تمامی زندگی‌اش را توجیه خواهد کرد. اما آرگو درهم می‌شکند و درهم‌شکستن کشتی نماد ازدست‌رفتن امید دوره‌ی جوانی قهرمان است، نماد نابودی غایی زندگی‌اش... این نابودی مکافات ابتذال است* (DIES, 171-182).

پشه (MOUSTIQUE/mosquito)

نماد هجوم و حمله‌وری. پشه با عناد می‌خواهد به زندگی درونی قربانیان خود تجاوز کند و از خون آنها تغذیه کند.

یکی از تاریخنگاران یونانی عقیده دارد که اسطوره‌ی اسفینکس (ابوالهول) معروف تبای، باکره‌یی با ناخنهای خمیده و آوازی معماوار (سوفوکلس) این غولی که بر رهگذران معما می‌گفته و آنها را از هم

می‌دریده، چیزی جز پشه‌ی مالاریا نبوده است. این غول وقتی مرد که اویدیپوس معما را با خشک‌کردن مرداب با شیوه‌ی زهکشی زمین حل کرد.

این تفسیر، عقده‌ی اویدیپوس را به نحوی روشن می‌کند. شاه تبای قادر نیست بر اسفینکس استیلا یابد، و تسلیم حضور خبیث آن می‌شود، و به‌ترتیبی با خود غول همذات می‌شود. زیرا یک سرکرده، مسئول انتقال بدبختیهایی است که نتوانسته آنها را مهار کند. لایوس پشه بود، مالاریا بود، و برای پیروزی بر مالاریا، باید شاه از میدان بیرون می‌شد. و از آنجا است که شاه کشته می‌شود، چون شاه پدر اویدیپوس است، پدر است که کشته می‌شود، پدری که راه پسر را سد کرده بود.

از سوی دیگر، مرداب یکی از نمادهای ناخودآگاه است. مرداب آب مرده‌ی خود را رها نمی‌کند، بل آن را تخمیر می‌کند و باعث ازدیاد پشه‌ها می‌شود، اما اگر ترعه‌یی برایش ایجاد شود، این ترعه‌های ناخودآگاه، راههایی هستند برای بیان وجود خود: رؤیا، سخن، شعر، نقاشی، و موسیقی. پدر، این مردابِ تب‌زا است. با چرخش غریبی در نماد، اویدیپوس در اینجا چون یک تحلیلگر ظاهر می‌شود. او است که راه ارتباطی را باز می‌کند: او کمک می‌کند تا پدر تخلیه شود. اما هنگامی که حل معمایی درونی منظور نظر باشد، این دو نقش به هم می‌پیوندند: اویدیپوس تحلیلگر خود می‌شود، چنانچه هر تحلیل‌شده‌یی در مرحله‌یی خاص، تحلیلگر خود می‌شود. در این لحظه درمان پایان می‌پذیرد، بخشهای جدا از شخصیت، جمع می‌آیند، ترعه‌ها باز می‌شوند، پشه‌ها می‌میرند، غول

ناپدید می‌شود، کسی هرگز، مگر از طریق خودش، نجات پیدا نمی‌کند.

پگاسوس (PEGASE/Pegasus)

در اساطیر یونان، پگاسوس، اسب بالدار، در بسیاری از موارد مرتبط با آب است: او پسر پوسیدون و یک گورگون بود. نام پگاسوس با نام پگس به معنی «چشمه» خویشی دارد. پگاسوس در چشمه‌های اوکئانوس به دنیا آمد: بلروفون او را در حالی که از چشمه‌ی پیرنه آب می‌نوشید، پیدا کرد. با یک ضربه‌ی سُم پگاسوس روی کوه، چشمه‌یی بیرون جوشید. پگاسوس وابسته به طوفان است، و رعد و برق و صاعقه را از برای زئوس دوراندیش حمل می‌کند (HEST, 42). پگاسوس یک چشمه‌ی بالدار است، و احتمالاً مفهوم نمادین آن از ارتباط میان باروری و صعود برداشت شده که در تفسیر این اسطوره نقشی محوری دارد. ابری که حامل آب بارورکننده است.

اسب در سنت، سرکشی امیال را نشان می‌دهد. اگر انسانی بدن اسب داشته باشد، یک غول اساطیری یا یک کنتاوروس است، و دارای غرایز حیوانی است. اسب بالدار برعکس نشاندهنده‌ی تخیل خلاق و اعتلای واقعیِ آن است. کیفیتهای معنوی و والا (که قادر به اعتلای انسان است)، و دور از هر گونه خطر فساد. درواقع، به خاطر وجود پگاسوس بود که بلروفون بر خیمایرا پیروز شد. پگاسوس به این ترتیب چون نماد تخیلی متعالی... تخیلی عینی است که انسان را به قلمروِ متعالی بالا می‌برد (DIES, 86-87).

ما در ایـن تفسـیر دو مفهـوم چشـمه و بـال را کـه بـه نشـانه‌ی خلاقیت معنوی است بازمی‌یابیم.

پگاسوس. با بلروفون و جمایرا

به طور عادی، پگاسوس نماد الهام شاعرانه است. هاینریش هاینه می‌گوید: *پگاسوس من، چه یورتمه رود و چـه چهـارنعل، یـا کـه در سرزمین افسانه پرواز کند، فقـط از هوسـش اطـاعت کـرده. او یـک یابوی تیزتک مفید در اصطبل اعیان و اشراف نیست، و نه حتا اسب جنگی که می‌دانـد چگونـه حریـف را بـه کشـتن بدهـد و شـیهه‌یی سوزناک در جنگ گروههای متخاصم بکشد. نه! سم اسب بالدار مـن از طلا است، افسار او از گردنبندی مروارید است که شـادانه در هـوا موج می‌زند.*

پل (PONT/bridge)

وسیله‌یی بـرای عبـور از ایـن سـمت رودخانـه بـه سـمت دیگر رودخانه، یکی از کلیترین و رایجترین نمادگرایی‌ها از برای پل است.

پل معبری از زمین به آسمان، از مرحله‌ی انسانی به مرحله‌ی فراانسانی، *از بقعه‌ی امکان به جاودانگی، از عالم محسوسات به عالم ماوراء محسوس* (گنون) و غیره است. در افسانه‌های مختلف اروپای شرقی، پلها فلزی هستند، و به طور پیاپی با اسب از روی آنها عبور و مرور می‌شود؛ لانسلوت از روی خنجر- پل عبور کرد؛ پل چینْوَت در سنت ایرانی، یک مقسّم است، معبری مشکل که برای پرهیزگاران پهن است و *برای بدکاران تیز و تنگ است چون لبه‌ی شمشیر*؛ این پلهای تنگ و تیز گاهی به صورت شاخه‌ی لرزان تاکی درمی‌آیند. در شرق باستان، در رؤیای پولس نبی، و در *اوپانیشاد* از نمادی مشابه سخن می‌رود. در سفر عرفانی انجمنهای خفیه‌ی چینی نیز عبور از پل وجود دارد. باید از پل (جوئوجیائو) گذشت که یا از طلا است با نواری از پارچه‌ی سفید، یا از آهن و مس است، و نشانه‌یی کیمیاوی است از آهن و مس، و مرتبط است با سیاه و سرخ، با آب و آتش، با شمال و جنوب و با یین و یانگ؛ لازم به یادآوری است که گاه شمشیر نماد پل است.

بنا بر این در نمادگرایی پل دو عامل مطرح می‌شود: نمادگرایی عبور، که خصوصیت خطربار این عبور، ویژگی همه‌ی سفرهای عرفانی است. عبور از زمین به آسمان، همذات با پل رنگین‌کمان می‌شود، همان پل کوچکی که زئوس میان دو عالم کشید، و ایریس زیبا، آن پیک خوش‌خبر، از این پل عبور کرد. ارتباط پلها و کمان در خاوردور امری بدیهی است، بدین ترتیب، کسانی که وارد معابد شینتو، این پلهای آسمانی می‌شوند، به عالم خدایان دسترسی می‌یابند، و لازمه‌ی عبور از این پل، طهارت و تزکیه‌ی آیینی است.

پل، درضمن، با محور جهان همذات می‌شود، و به شکلهای مختلف، به‌خصوص نردبان عرضه می‌شود، که در این حالت، می‌باید پل را عمودی فرض کرد.

جالب توجه است که عنوانِ *Pontifex* که لقب امپراطور روم بوده، همچنان لقب پاپ باقی مانده است، این لقب به معنی «پلساز» است. واژه‌ی *pontife* به معنی مجازی «قسیس»، درواقع، به معنی سازنده‌ی پل و خود پل است، یعنی *میانجی* میان آسمان و زمین. نیشیرن در باب بودا می‌گوید که او *برای تمام زندگان... پل بزرگ است، پلی که می‌توان به وسیله‌ی آن از تقاطع شش‌راه گذشت*. در تعلیمات *چاندوگه‌اوپانیشاد*، پل واقعی خود *است که عالمها را به هم مربوط می‌کند، تا از تجزیه‌ی آنها جلوگیری کند. با عبور از این پل، شب با روز برابر می‌شود، زیرا این جهان عظیم چیزی جز نور نیست* (DANA, GUEM, GUET, GUES, HERS, RENB, SCHI).

در مابینوگیِ برانون دختر لیر، ارتش غالیا به ایرلند حمله می‌کند تا از سرنوشت غم‌افزایی که برای برانون توسط همسرش متولوچ، شاه ایرلند رقم خورده بود، انتقام بگیرد. اما سربازان غالیایی جلوی رودخانه‌ی جادویی شانون، که روی آن هیچ پلی بسته نشده و هیچ کشتی‌یی نمی‌تواند از آن عبور کند، متوقف می‌شوند. آنگاه شاه بران، در عرض رود، از نهری به نهری می‌خوابد و ارتش از روی بدنش عبور می‌کند. جمله‌ی قصار *هرکه سرکرده شد، پل می‌شود*، از همین حکایت غالیایی ادوار اساطیری نشئت گرفته است. ما همین جمله را از دهان شاه آرتور می‌شنویم، که در عین شهنشاهی، واسطی کامل نیز بود، و پل میان آسمان و زمین. به‌یقین نمادگرایی

پل در ارتباط با همین جمله‌ی قصار در مورد *pontifice*های روم باستان مصداق پیدا می‌کند. *پل شمشیری* به باریکی لبه‌ی شمشیر است، و به عنوان معبری خطرناک در متنهای آرتوری *سلحشوران ارابه* آمده، نماد عبور از یک مرحله به مرحله‌ی بالاتر است.

در سنت اسلامی، بسیاری از احادیث، عبور از پل صراط را که بر روی جهنم بسته شده، برای رسیدن به بهشت لازم می‌داند. این پل نازکتر از مو و تیزتر از شمشیر، در قرآن گاه راه دوزخ خوانده می‌شود، و گاه راه مستقیمی که مؤمنان از آن می‌گذرند. *فقط برگزیدگان از پل صراط عبور می‌کنند، بدکاران از آن می‌لغزند، یا قبل از رسیدن به بهشت به قلاب می‌افتند و به سوی جهنم سوق داده می‌شوند. بر مبنای این اصل سرعت عبور برگزیدگان از پل بستگی به اعمالشان یا قدرت ایمانشان دارد... برخی در صد سال از پل می‌گذرند، برخی دیگر در هزار سال که ارتباط به میزان خلوصشان دارد، اما کسانی که به لقاءالله رسیده‌اند، در خطر سقوط در جهنم نیستند.* سنتهای دیگر پلی با هفت طاق دارند، که هر یک با هفت فریضه در ارتباط است: *ایمان، صلات، زکات، روزه، حج، طهارت، صله‌ی رحم. کسی که یکی از آنها را به جای نیاورده باشد، به سوی دوزخ رانده می‌شود* (دومینیک سورل در SOUJ, 188, 189, 199, 200).

تمامی این سنتها بر نمادگرایی پل به عنوان محل گذراندن امتحان تأکید دارند، و به آن بُعدی اخلاقی، آیینی و مذهبی می‌دهند. در ادامه‌ی این وجه از تحلیل می‌توان گفت که پل نماد عبور میان دو مرحله‌ی درونی، میان دو میل متلاقی است: می‌توان

پل را منتجه‌ی یک کشمکش درونی دانست. باید از پل عبور کرد، اجتناب از عبور، چیزی را حل نمی‌کند.

همچنین افسانه‌های بسیار در باب پل شیطان وجود دارد. بسیاری از آنها در سراسر اروپا هستند، به‌خصوص در فرانسه پلهای معروف ولانتره (کانتور) و سن‌کلو (نزدیک پاریس) را می‌توان نام برد. این نامگذاری احتمالاً برای نشان دادن سختی عمل ساختنِ این شاهکارها، و ستایش زیبایی و استحکام آنها بوده است. بدان گونه است که گویی معماران و مهندسان به تنهایی قادر به ساختنِ چنین شاهکارهایی نبوده‌اند و می‌بایست از قدرت لوسیفر کمک بگیرند. خرافات و قصه‌های بسیار در مورد پلهای شیطان وجود دارد، که برخی از آنِ فریفتگان شیطان اند و برخی دیگر ستایشگران خداوند. در برخی از این قصه‌ها، روح عابر اول باید به شیطان تعلق گیرد، این غرامت او است، در غیر این صورت باید مجانی برای آدمها کار کند، اما خدعه‌های بسیار او را خواهد فریفت. درضمن، گفته می‌شود که اولین کسی که از پل عبور می‌کند، در همان سال خواهد مرد. این افسانه‌ها به هر شکل و هر صورت نشانه‌ی اضطرابی است که در هنگام عبور از یک جای خطرناک به افراد دست می‌دهد، و نمادگرایی کلیِ پل و معانیِ آن را در خواب تشدید می‌کند. خطری که باید بر آن تفوق یافت، و باید قدم پیش گذاشت. پل، انسان را در راهی تنگ قرار می‌دهد، که در آن لاجرم باید انتخاب کرد. این انتخاب یا او را ملعون می‌کند، و یا که رستگارش می‌سازد.

پلّه (ESCALIER/step)

پله نماد پیشروی به سمت دانش، صعود به طرف شناخت و دگرگونگی است. اگر به سوی آسمان بالا رود، به معنی *شناخت* جهان ظاهر یا عالم معنا است، اگر از آسمان به زیرزمین بازگردد، به معنای شناخت اسرار و عمق ناخودآگاه است. گاه پله‌ی سفید، نشانه‌ی اوج علم است، و پله‌ی سیاه نشانه‌ی جادوی سیاه. پله هم مانند نردبان نماد جست‌وجوی آگاهی در معنویت (فراز) و در جبریت (نشیب) است (HAMK, 6).

مصریها نیز این نماد صعود را می‌شناختند. اهرام مشابه پلکان هستند، و این شباهت به‌خصوص در مورد اهرام مدرج واضح است. در دیگر آثار تجسمی مصری ارواح مردگان دیده می‌شوند در حالی که از پلکانی هفت یا نُه‌تایی بالا می‌روند تا به مقابل تخت اوزیریس برسند، و در امتحان «توزین روح»* شرکت کنند. قایقها به ترتیبی تصویر شده‌اند که در مرکز خود به عوض دگل و بادبان، پلکانی شامل هفت یا نه پله داشتند، که نماد صعود غایی و محتوم روح به طرف ستارگان است که در آن با نور رع مشاهده می‌شوند؛ این قایقها پلکان آسمان هستند، و نماد عروج روح (CHAS, 139, 171).

پله نماد باستانی صعود، نه‌تنها نشانه‌ی ترقی در شناخت و معرفت است، بل نشانه‌ی رفعت ضمنی هر موجود نیز هست. نمادگرایی پله با نمادگرایی محور* جهان، با عمودیت* و مارپیچ مشترک است. وقتی پلکان شکلی مارپیچ دارد، توجه به مرکز شعاعهای منشعب از محور جذب می‌شود، که ممکن است خدا، یک اصل، یک عشق، یک هنر، شناخت یا خودیت آن موجود باشد، که

در هنگام صعود، کاملاً روی آن مرکز انشعاب، که در پیرامون آن مارپیچ قرار گرفته، تکیه می‌کند. مانند تمام نمادهای از این نوع، پله وجهی منفی نیز می‌تواند داشته باشد: فرود و سقوط، بازگشت از زمین به زمین، حتا به جهان زیرزمین معنی می‌دهد. وقتی پله سه جهان کیهانی را به هم مربوط می‌کند، و به جای صعود اجازه‌ی عقبگرد می‌دهد، تمامی داستان عمودیت که در پله خلاصه شده است، دوباره نمود می‌کند.

پلنگ (LÉOPARD/leopard)

کاهنان مصری، برای برگزاری آیین نیایش در مراسم تشییع پوست پلنگ بر تن می‌کردند. این پوست نماد خدا سِت، خدای شرّ، دشمن و حریف انسانها و خدایان بود. به بر کردنِ این لباس نشانه‌ی آن بود که سِت کشته شده و حریف مغلوب شده است. و در عین حال پوشیدن این پوست نشانه‌ی داشتنِ فضیلتِ جادویی قربانی بود. بدین ترتیب، حضور قربانی با پوشیدن این پوست تحکیم می‌شد و بدیُمنی و شئامتِ ارواح خبیث که اطراف مرده می‌چرخیدند، دفع می‌شد. همین عمل و باور را نزد شمن‌های آسیا و همچنین در تمدن سرخپوستان آمریکا می‌بینیم.

پلنگ نماد غرور است: به‌یقین نشان سنتی انگلستان از این مفهوم مأخوذ است. از سوی دیگر، پلنگ حیوان شکارگر است، به طرق مختلف در ارتباط با غرور قرار می‌گیرد، از اینرو می‌توان آن را کاملاً نماد طبقه‌ی سلطنتی و جنگجو به شمار آورد و آن را از وجه مهاجمِ آن در نظر گرفت. پلنگ نشانه‌ی سبعیت، و درعین حال

مهارت و قدرت است.

در چین پلنگ را یکی از حیوانات زمستان‌خواب می‌دانند، که به‌خواب‌رفتن و بیدارشدنش در ارتباط با ضرباهنگِ طبیعت است؛ پو جینگ، حیوان اساطیری که مادر خود را از هم درید، به پلنگ- یا نوعی نزدیک به پلنگ- تشبیه می‌شود. اما پو جینگ درضمن نشانه‌ی آینه‌ی شکسته است، که به اهله‌ی ماه در مدار تقلیل از بدر تا به محاق تعبیر می‌شود. شیر، خورشیدی است، در حالی که پلنگ قمری است (GUES, GRAP, GRAD, DEVA).

دانیال در عالم رؤیا دید *چهار وحش بزرگ که مخالف یکدیگر بودند از دریا بیرون آمدند... و اینک دیگری مثل پلنگ بود که بر پشتش چهار بال مرغ داشت و این وحش چهار سر داشت و سلطنت به او داده شد* (*کتاب دانیال نبی*، ۷-۷:۳). به زعم مفسران این تصویر نشانه‌ی اقلیم پارس بود (*کتاب دانیال نبی*، ۱۴-۱۳:۱۰ و ۵-۱:۱۱). اما اگر از بیان تاریخی درگذریم، بدون ردکردنِ آن، به تفسیر نمادین روی آوریم، در این پلنگ غول‌آسا می‌توانیم تصویر فلاکتی طاقت‌فرسا را که سرعتی مهارناشدنی دارد ببینیم (چهار بال: تمام سرعت، یا بادی که از چهار جهت اصلی می‌وزد: یک گردباد، و اندامهای متعدد: چهار سر که تمام منطقه را می‌پوشاند، و اقتدار و استبداد خود را تحمیل می‌کند). در این حالت پلنگ نماد مرحله‌یی از نیرویی ناگهانی و بی‌شفقت است.

پلوتون (PLUTON/Pluto)

این سیاره در اخترشناسی، مظهر نیرویی است که بر تغییرات

بزرگ دوره‌های زمین‌شناسی، انواع جانداران، عمق ماده، جهان اتم، فتح فضا، اشعه‌ی لیزر، و جراحی قلب اعمال می‌شود. پلوتون نماد بازسازی کاملی بر روی پایه‌های جدید، و دور افکندن عوامل زیانبار و بیهوده است. اثرات آن اغلب همانقدر ناگهانی و غیرمنتظره است که اثرات اورانوس و نپتون. اما برخلاف این دو سیاره، تأثیرات پلوتون کاملاً مفید است، و هرچند که ممکن است غیراخلاقی یا نامعمول جلوه کند، و یا ورای قراردادهای بشری باشد، حس عمیق برابری را بیدار می‌کند. آنتی‌بیوتیک، رایانه (کامپیوتر)، و به طور کلی فنون ابرمدرن، از جمله تلویزیون به آن تعلق دارند. اخترشناسان هنوز در مورد علامت منطقه‌البروجی، یعنی منزل آن به توافق نرسیده‌اند، و به ترتیب منازل زیر پیشنهاد شده است: حمل (پیشنهاد کسلان)، سرطان (آ. موئیر از انگلستان)، حوت (م ومیس که ش. ووگا و پیروانش با ومیس اتفاق نظر دارند)، عقرب (ف. برونهوبنر) و قوس (آ. وولگین). این آخرین پیشنهاد بیست سالی است که نظر غالب است. در لحظه‌ی کشف پلوتون، در ژانویه‌ی ۱۹۳۰، پلوتون در منطقه‌ی سرطان بود، که سنتاً بر چرخ حاکم است، و عملاً آن را در این کشور- هم اکنون سومین کشور بزرگ جهان- حاضر می‌بینیم، با تولد تمدنی که سنخاً پلوتونی است. کرانه‌های پلوتون از حدود ۱۹۷۱ دیده شده است. حوادث کنونی آن قابل قیاس با حوادث ربع اول قرن نوزدهم برای ایالات متحد و اولین دهه‌ی انقلاب روسیه است.

در اخترشناسی تحلیلی، پلوتون، شهزاده‌ی ظلمت، نماد عمق ظلمتِ درونیِ ما است که به شبِ اصلیِ روح می‌پیوندد، یعنی

باستانی‌ترین لایه‌ی ناخودآگاه قومی. وقتی یونگ اظهار داشت که انسان متمدن هنوز دُم‌سوسماریان را به دنبال خود می‌کشد، به تصویر جهنمی این جایگاه نیاکانی فرد نظر داشت که بر این سیاره حاکم است. این تصویر زنجیره‌ی گرایش‌های مؤثر مرحله‌ی آزاربار- مقعدی به نیروهای شر از قبیل سیاهی، زشتی، کثافت، کراهت، عصیان، آزاربارگی، نگرانی، پوچی، نیستی، مرگ و غیره است و هنگامی که یونگ ما را ملزم می‌کند تا اژدهای وجود خود را ببینیم، برای بازکردنِ حلقه‌های این زنجیره است، یونگ ما را دعوت می‌کند تا آگاهی خود را نسبت به نامریی رشد دهیم، به وجود گنجینه‌های مخفی در زیر خاک مطمئن شویم، و راه دسترسی به این ثروت پنهان را بگشاییم، و مخفی‌ترین رموز خود را کشف کنیم، تا به معنویت وصول یابیم و ماوراءالطبیعه را به منصه‌ی عمل درآوریم. توالی و ترادف من در عمیقترین حقایق وجود باعث قدرت می‌شود، یا خواست قدرتی پنهان را موجب می‌شود که آخرین کلام در مسایل بشری است. در مقابل اگر موجود این اساسی‌ترین نیازهای حیاتی را رد کند، جوشش درونی، توازن را در هم می‌ریزد، و فجایعی به وجود می‌آید که زمین را زیر پای ما می‌لرزاند، پلوتون مغاکی را می‌گشاید و آماده است تا انسان را در آن واژگون کند و در آنجا او را ببلعد: *این است فصلی در جهنم*....

پلیاس‌ها[1] (PLÉIADES/Pleiades)

• صورت فلکی کوچکی متشکل از هفت ستاره که مهمترین آنها هالکیونه (سومین از بزرگی) به معنای «صلح» است، و بسیاری از

منجمان قدیم و جدید آن را خورشید مرکزی کهکشان ما دانسته‌اند. جالب توجه است که بابلیها هالکوئونه را تمنو به معنای «سنگ اصلی»، و اعراب آن را الوسط، هندوان آن را آمبا به معنای «مادر» می‌خوانده‌اند. اما خوشه‌ی کوکبی پلیاس‌ها را آشوریان کیمتو به معنای «خانواده» می‌خواندند، عبرانیان آن را کماه، به معنی تل، و اعراب نیز آن را کماه به معنی مهر می‌خواندند، در حالی که یونانیان آن را نماد هفت کبوتر آفرودیته می‌دانستند. هندوان پلیادها را کریتیکا می‌خواندند و آنها را دایگان کارتیکیه، خدای جنگ، می‌دانستند که همذات مارس (مریخ) است و به اعتقاد اخترشناسان خاستگاه طبیعت مریخی آن است. لازم به یادآوری است که برای بومیان استرالیا نیز، مانند یونانیان باستان، پلیادها دختران جوان مقدسی هستند که در یک *کوروبوری* شرکت می‌کنند. برای سرخپوستان آمریکای شمالی، رقصندگان مقدس، و برای لاپون‌ها، یک گروه دختران باکره هستند.

ظاهراً اهمیت اخترشناسی پلیاس‌ها، اساساً از اینجا ناشی بوده که در هزاره‌ی سوم قبل از میلاد، این صورت فلکی علامت بهار انگاشته می‌شد. نام اولین منزل (یا منطقه) در منطقه‌البروج قمری چینی پلیاس یا مائو است. در پولینزی، و همچنین در پرو، سال جدید، در روزی تحویل می‌شود که این صورت فلکی دوباره در بالای افق ظاهر شود. در این دو منطقه، همچنین در یونان باستان، این صورت فلکی به عنوان خدایبانوی کشت و زرع ملحوظ می‌شود.

صورت فلکی پلیاس‌ها، نقش مهمی در نظام کیهان پیدایشی- مذهبی اینکاها دارد. اینکاها، پلیاس‌ها را به دلیل ارتباط با

مدار فصول زراعی دارای الوهیت می‌دانستند و سال جدید را در ماه ژوئن، که هنگام پدیداری پلیاس‌ها بود، با آیینهایی چون قربانی انسان نیایش می‌کردند، طی این مراسم، داوطلبان قربانی خود را در پرتگاهی پرتاب می‌کردند، آنها پلیاس‌ها را حافظان خرمن، و خاتونهای رسیدنِ میوه‌ها و نگهبان خشک‌نشدنِ ذرتها می‌دانستند. از سوی دیگر، پلیاس‌ها خدایبانوان حامی در مقابل بیماریها، به‌خصوص تب نوبه بودند. پدر فرانسیسکو ده آویلا خاطرنشان می‌سازد که در پروی باستان، یونکاها با دقت ظهور این صورت فلکی را رصد می‌کردند: *اگر این ستارگان کمی بزرگ جلوه می‌کردند، یونکاها نتیجه می‌گرفتند که سالی سعد در پیش است، و اگر برعکس کوچک دیده می‌شد، سالی نحس را پیش‌بینی می‌کردند* (AVIH).

برای ترکان آسیای مرکزی پیدایش پلیاس‌ها، بشارت‌دهنده‌ی زمستان بود. باوری مشابه در اروپا و در لاپونی وجود داشت. یاکوت‌ها و بسیاری از اقوام آلتایی می‌گویند که در وسط این صورت فلکی سوراخی است که در گنبد آسمان رسوخ می‌کند؛ از این سوراخ است که سرما بیرون می‌آید (HARA, 129).

منجیه‌ها، یکی از اقوام سودان شرقی، پلیاس‌ها را اقامتگاه زنان زیبا پس از مرگشان می‌دانستند، آنها در اسطوره‌ی دیگری، پلیاس‌ها را نشانگر دختران جوان باکره‌یی می‌دانستند که عاشق قهرمان تمدن‌ساز سِتو (عنکبوت) بودند که در آسمان با صورت فلکی جوزا دیده می‌شد (TEGH, 110-111). در نهایت، پلیاس‌ها نشانگر هفت فرد عاقل، زیبا، یا نام‌آور اند.

۱ پلیاس‌ها، ثریا، یا پروین. خوشه‌یی گشاده از ستارگان بسیار که در صورت فلکی ثور واقع است، و سومین منزل از منازل قمر است. با چشم‌طبیعی ۶ ستاره‌ی درخشان دارد و هفتمین ناپیدا است. تمامی این ستارگان در یک جهت و با یک سرعت حرکت می‌کنند.

پلیکان← مرغ سقّا

پنج (CINQ/five)

نمادگرایی عدد پنج متکی بر آن است که از یک سو مجموعه‌ی اولین عددهای اولِ زوج و فرد است (۳+۲)، و از سوی دیگر عدد میانیِ نُه عدد یک رقمی است. پنج علامت وصلت است و فیثاغورثیان آن را عدد نکاح خوانده‌اند؛ درضمن، پنج عدد مرکز، هماهنگی و توازن است؛ بنا بر این عدد ازدواج مقدس، وصلت اصل ملکوتی مادر (۳) با اصل زمینی مادر (۲) است.

همچنین نماد انسان است (با دستهای جدا از هم، پنج قسمت، به صورت صلیب قرار گرفته: دو بازو، تنه: مرکز صلیب- پناهگاه قلب- سر، دو پا). و نماد جهان است: دو محور یکی عمودی و دیگر افقی که از یک مرکز عبور می‌کنند؛ نماد نظم و کمال، و بالاخره نماد مشیت الهی که هیچ چیز جز نظم و کمال نمی‌خواهد (CHAS, 243-244).

همچنین پنج حس و پنج شکل محسوس ماده را نشان می‌دهد: پنج علامت تمامیت علم محسوس است.

پنج پر فیثاغورثیان، در معماری کلیساهای گوتیک، به‌شدت تأثیرگذار بوده است. در نمادگرایی هرمسی ستاره‌ی پنج‌پر و گلی با پنج گلبرگ در مرکز صلیب چهار عنصر قرار گرفته است، که با

معنی پنجمین عنصر، یا اثیر، است. پنج در مقایسه با شش (۶)، مانند عالم اصغر است در مقایسه با عالم اکبر، و انسان منفرد است در مقایسه با انسان جهانی.

در چین هم پنج عدد مرکز است، و آن را در غرفه‌ی مرکزی لو-جو می‌یابیم، حرف وو (پنج) اولیه، دقیقاً صلیب چهار عنصر است، که بر آن مرکز افزوده می‌شود. در مرحله‌ی بعد، دو خط موازی بر آن اضافه می‌شود: آسمان و زمین، یین و یانگ، که پنج عنصر را ایجاد می‌کنند. مؤلفان چینی عهد باستان، تأکید دارند که زیر آسمان قوانین جهانی پنج اند: *پنج رنگ، پنج طعم، پنج لحن، پنج فلز، پنج معاء و حشو، پنج سیاره، پنج جهت، پنج منطقه‌ی فضایی، و البته پنج حس. پنج شماره‌ی زمینی، همانا، چهار جهت اصلی به‌اضافه‌ی مرکز، یعنی جهان محسوس است.* پنج از سویی مجموع ۲ و ۳ است که مجموع آسمان و زمین و دارای طبایع خاص آنها است: پیوند و وصلت یین و یانگ و د'ین و دی است. درضمن، پنج شماره‌ی اصلی انجمنهای خفیه است. پنج رنگِ رنگین‌کمان نشانه‌ی همین وصلت است؛ همچنین، پنج عدد قلب است.

در نمادگرایی هندو هم پنج نشانه‌ی وصلت دو (شماره‌ی مؤنث) و سه (شماره‌ی مذکر) است. پنج اصل زندگی است، شماره‌ی شیوای ویرانگر است. ستاره‌ی پنج‌پر نیز نمادی شیوایی است، و پنج‌پر ساده است با پنج‌پر مثلث آتش که به شعاعهایی به صورت لینگا احاطه شده است. شیوا به عنوان خدای جهان، درضمن، بر پنج منطقه استیلا دارد. که گاهی با پنج چهره عرضه می‌شود، و به‌ویژه

در کامبوج به شکل پنج لینگا تقدیس می‌شود. در این پنج چهره هم، آن چهره‌یی که به سمت آسمان است همذات با محور است و دارای شکل نیست (BENA, BHAB, DANA, GRAP, GUEC, GUET, LIOT, WIEC, KRAA).

در آیین بودایی ژاپن، در فرقه‌ی شینگون پنج جهت (چهار جهت اصلی، به‌اضافه‌ی مرکز)، پنج عنصر (خاک، آب، باد، آتش، فضا)، پنج رنگ و پنج کیفیت شناخت تمیز داده می‌شود، آن کسی که بودای متعال را بشناسد، و از عرفان شینگون پیروی کند، با کوشش تدریجاً به مرحله‌یی از بیداری می‌رسد. در اینجا پنج به صورت عدد کمال متکامل آشکار می‌شود.

پنج عدد ایالات ایرلند است، که ایرلند به چهار ایالت سنتی تقسیم می‌شد: اولاد (اولستر)، کناخت (کنوخت)، مونستر (مومو)، و لنستر (لاگین) و یک ایالت مرکزی میدهه (میث)، که این ایالت جدید، از چهار ایالت دیگر جدا شده بود. نام این ایالت کوئیسد است که در زبان ایرلندی به معنی «پنجم» است. تعداد خدایان اصلی هرم خدایان سلتی پنج است، که عبارت اند از خدای متعال و صاحب‌الفنون لوگ (درخشان)، همسان مرکور در تفاسیر رومی و چهار خدای دیگر که وجوه دیگر الوهیت را القا می‌کنند: داگدا (خدای نیک)، همذات یوپیتر، اُگم (فاتح) و نوآدا (شاه) همذات مارس؛ دیانسخت (پزشک) و مک‌اک (مرد جوان)، همذات آپولون؛ بریگیت (فروزان، مادر خدایان، خاتون هنرها و فنون و مادر گوبنیوی آهنگر) همذات مینروا. سزار در *بلوگ گالیکو* (نبرد غالیا) مرکور، یوپیتر، مارس، آپولون را همذات این خدایان غالیایی می‌داند.

با این وجود به زعم برخی مؤلفان رومی، این شاه‌خدایان رومی، نه فقط الوهیت، بل کاربرد هم داشتند، از اینرو است که برخی خدایان سلتی، با دو خدای رومی همذات می‌شوند. به هر تقدیر، پنج‌پر نماد تمامیت است؛ تمامیت کشور ایرلند و تمامیت هرم خدایان سلتی. البته این تمامیت به وسیله‌ی مرکز به دست آمده، زیرا مرکز است که چهار جهت را جمع می‌کند، در آن داخل می‌شود و با آنها اشتراک می‌یابد.

در اغلب متنهای ایرلندی قرون وسطا، پنجاه و سه برابرِ آن، صدوپنجاه (Tricoiciat، لفظاً به معنی سه‌پنجاه‌تا) شماره‌یی است که طبق قرارداد نشانگر یا نماد بینهایت است. به‌ندرت می‌توان تا صد و پنجاه را شمرد، زیرا شیوه‌ی عددشماری سلتی، آرکائیک است و ترتیبی مشکل دارد.

در آمریکای مرکزی، پنج عددی مقدس است. در عصر زراعی، پنج نماد عددی خدای ذرت بود. در دستنوشته‌ها و مجسمه‌های مایا، اغلب پنج با یک دست باز نموده می‌شد، به عقیده‌ی ژیرار (GIRP, 198) تقدس عدد پنج بستگی به روند رویش ذرت داشت، که جوانه‌ی اولش پنج روز پس از بذرافشانی سر می‌زد. خدایان ذرت که همزاد بودند، پس از مرگ آیینی خود، خاکسترشان در محلی ریخته می‌شد، و پس از پنج روز آبهای رودخانه در آنجا جان می‌گرفت (پوپول- ووه). اسطوره تصریح می‌کند که این دو خدا، ابتدا به شکل ماهی، سپس به شکل ماهی- انسان (سیرنه) و سرآخر به صورت نوجوانانی درخشان (خورشیدی) ظاهر می‌شوند. همچنین در خاکنوشته‌های مایا، عدد پنج اغلب به صورت دستی تصویر می‌شد،

که تمام خطوط آن به شکل ماهی بودند. امروزه، همچنان چوبدستها که از اعقاب اقوام مایا هستند، عدد پنج را با ماهی ارتباط می‌دهند. این دو خدای همزاد، در ادامه‌ی قصه‌ی خود به خدای خورشید و خدای ماه تبدیل می‌شوند. خدای ماه پنج را چون نماد عددی خود حفظ می‌کرد (مقایسه‌ی با ماهی در نمادهای قمری از اینجا مأخوذ شده است).

چورتی‌ها (بر مبنای قیاس انسان- ذرت) دوره‌ی کودکی را پنج سال می‌دانند. خدای ذرت، خدای کودکانی است که هنوز به سن رشد نرسیده‌اند، یعنی کمتر از پنج سال دارند (GIRP, 201).

طبق اعتقادات مایا، خدا، مرده را با ریسمانی که روحِ آن مرده است، در پنجمین روز پس از مرگش می‌کشد، همان طور که ذرت مرحله‌ی رشد دانه را در پنج روز به پایان می‌رساند، و به وسیله‌ی خداوند از زمین بیرون کشیده می‌شود. ساقه‌ی ذرت هم ریسمان یا روح خوانده می‌شود.

در سنت مکزیک، کتزال‌کوآتل چهار روز در جهنم می‌ماند تا در روز پنجم دوباره به دنیا بیآید (GRIP, 200-201). خاکنوشته‌های خورشیدی مایا از پنج دایره تشکیل شده، خدای ذرت هم خدای خورشیدی بوده است.

در میان مایاها روز پنجم روز خدایان زمینی است، و عدد پنج نماد کمال هم هست (THOH). به عقیده‌ی تامپسون عدد پنج بدون شک علامت روز مار است، که باران را فرومی‌فرستد.

چهار خورشید پیاپی سنت آزتک نشانگر به وجود آمدن دنیایی است، که با خورشید چهارم تحقق یافته، اما هنوز ظاهر نشده است.

با خورشید پنجم، کـه خورشـید ایـن عصـر اسـت، ظهـور بـه وقـوع می‌پیوندد. هر یک از این خورشیدها و این عصرها، به یکی از جهات اربعه تعلق دارند. خورشید پنجم به مرکز صلیـب ایـن چهـار جهـت بستگی دارد. پنج علامت بیداری این مرکز است، زمان آگاهی است. بدین ترتیب، پنج عدد نمادین انسان-آگاهی در جهان است. آزتکهـا، خورشید مرکـز را متعلـق بـه خـدا سـیوهته‌کوهتلی، خـدای آتـش، می‌دانند، که گاه به صورت پروانه* یی نموده می‌شود (SOUM).

نزد آزتکها خدای پنج (ذرت تازه) خدای رقص و موسیقی اسـت. این کاربرد آپولونی او را به عشق پیوند می‌دهد و به بهار سپیـده‌دم، و به تمام بازیها. هویتچول‌ها همین خدا را که موسوم به «آوازه‌خوان» است، ستاره‌ی صبح می‌دانند.

دوبـاره بـه تفسـیر عـدد پنـج در مکزیـک باسـتان بـازگردیم. ژ. سوستل (SOUC) دووجهیگریِ این نماد را چنین توضیح می‌دهـد: اولاً *پنج عددِ جهان حاضر است (که پس از چهـار آمـده، کـه پیـش طرح اولیه‌ی جهان خلقت بوده) و مرکز تقاطع چهار جهت اصلی*. از اینرو نماد آتش است اما با وجهی دوگانه، از یک سو خورشیدی، چرا که در ارتباط با روز است و با نور و زندگـی پیروزمندانـه، و از سـوی دیگر، به دلیل شکل درونی‌اش زمینی، اهریمنی، وابسته به شب و به جریان شبانه‌ی خورشید سیاه در جهنم است. قهرمان کـتزال‌کوآتل، در مسخ پیـاپی خـود، دوبـار قربانی‌شـدن و تولـد دوبـاره را تجسـم می‌دهد، از یک طرف همجنس خورشید می‌شـود، و از سـوی دیگـر همجنـس زهـره، کـه هـر دو در غـرب در سـرزمین ظلمـت نـاپدید می‌شوند، و در شرق به همـراه روز آشـکار می‌شـوند- یعنـی دوبـاره

متولد می‌شوند. کتزال‌کوآتل به عنوان خدای منطقه‌ی سپیده‌دم، به شکل زهره، ستاره‌ی صبح، دوباره به دنیا می‌آید. او در دستنوشته‌های مکزیکی به صورت شخصیتی تصویر می‌شود که روی چهره‌اش عدد پنج را، به شکل پنج نقطه‌ی بزرگ پنج‌ردیفه، حمل می‌کند. ژ. سوستل تصریح می‌کند که شماره‌ی پنج بدین خاطر در معنای عرفانی، در نمادگرایی طبقه‌ی روحانی و جنگجو، حکم قربانی، و یا حتا بیش از آن حکم خودقربانگری و زندگی دوباره را دارد. خاکنوشته‌های خورشیدی، مفاهیم پیروزی خورشیدی و زندگی را مجسم می‌کنند، و درعین‌حال قربانیهای جنگ را برمی‌شمارند، زیرا که خون ریخته‌شان غذای خورشید است، و بازگشت متناوب این سیاره را مشروط می‌کند، که خود به سهم خود زندگی را مشروط می‌کند. به همین ترتیب، مرکز جهان که با عدد پنج تصویر شده، همان خاکنوشته‌ی زلزله، مکافات آخرین و پایان جهان است، جایی که ارواح خبیث از چهار جهت اصلی خود را بر روی مرکز می‌انداختند، تا نسل آدمی را براندازند. مرکز جهان در اینجا چهارراه مرکزی است، و مانند تمام چهارراه*ها جایی است که در آن ظهوری مدهش صورت می‌گیرد.

به یاد داشته باشیم که در چهارراه است که پنج بار در سال، زنانی که سر زا رفته‌اند، شبانه ظاهر می‌شوند، و همچون جنگجویان شهید در جنگ یا ذبح‌شده تقدیس می‌شوند، و خورشید را در مسیر روزانه‌اش همراهی می‌کنند. همین باور، عیناً در اعتقادات دوگون‌ها در مورد عدد پنج وجود دارد. و بالاخره برای تأکید بر وجه شوم نماد باید یادآوری کرد که پنج به عنوان عدد وسط سلسله‌ی اعداد

شبانه (۹)، در مقابل هفت عدد وسط سلسله‌ی اعداد روزانه (۱۳)، قرار می‌گیرد. پنجمین خدای شب میکتلانت‌کوهتلی، خدای مرگ، در مقابل خدایبانوی خوشبخت چیکومکوآتل قرار می‌گیرد، یعنی هفتمین خدایبانو از جمع سیزده خدای روز. او روی پشتش علامت خورشید را حمل می‌کند، خورشید مردگان را، خورشید سیاهی را، که طول شب را زیرزمین می‌گذراند. بر این مبنا، ژ. سوستل نتیجه می‌گیرد که عدد پنج برای مکزیکیها به عنوان نماد عبور از یک زندگی به زندگی دیگر، از طریق مرگ است، و ربط باطل‌نشدنی میان وجه نورانی، و وجه تاریک جهان است.

در کتاب ارزشمند فرانسیسکو ده آویلا، *درباب هوآراس باستان* (*De Priscorum Huarachiniesum*) (AVIH)، نقش عظیم عدد پنج در باورهای قدیمِ پرو دیده می‌شود: هر آنچه که به عنوان خوراک مصرف می‌شود، ۵ روز پس از بذرافشانی می‌رسد، و مردگان پس از پنج روز دوباره زنده می‌شوند، و به همین دلیل مردگان را در خاک نمی‌کنند، بل در معرض دید می‌گذارند: در روز پنجم، روحشان، به شکل مگس کوچکی دوباره ظاهر می‌شود. در اسطوره‌های مربوط به پایان عصر اول، طوفانی رخ می‌دهد که پنج روز طول می‌کشد، و کسوف خورشید، بیست و پنج روز دنیا را در تاریکی فرومی‌برد: آنگاه قله‌ی کوهها به هم برخورد می‌کنند، آهک و سنگ هنگام سایش آدمیان را در هم می‌کوبند. خدا پاریاکاکا، خدای آبها و صاعقه، از پنج تخم، به شکل پنج زغن به دنیا آمد؛ او یک از پنج است؛ او باران را در یک زمان، از پنج محل مختلف می‌بارانند، و صاعقه را از پنج منطقه‌ی آسمان پرتاب می‌کند.

مفهوم پنج نسل پیاپی بشری- که نسل ما پنجمین آنهـا اسـت- در *کارها و روزهای* هسیودوس دیده می‌شود. به زعم این سراینده‌ی *پیدایش کیهان*، سـاکنان زمیـن بـه طـور متوالـی عبـارت بودنـد از انسانهای عصر طلا، انسـانهای عصـر نقـره، انسـانهای عصـر مفـرغ و نیم‌خدایان- که طی جنگ تروآ از بین رفتنـد، یعنـی قبـل از اینکـه نسل ما، انسانهای عصـر آهـن، اسـتیلا یـابند. انسـانهای عصـر طـلا، فرشتگان یک زمین، حـامی زمیـن، و مقسـم نعمـت بودنـد (HEST., 121-125)؛ جانشـین آنهـا، انسـانهای نقـره، کـه بـه دلیـل افراطـی دیوانه‌آسا مجرم بودند، از نصیب جاودانگی محـروم شـدند، و زئـوس آنها را طرد کرد؛ نسل نقره را انسانهای فـانی سـعادتمندان دوزخ یـا فرشتگان رده‌ی پایین خواندند، که همچنان سعادتهایی دارنـد (*ibid.*, 140-141). انسانهای مفرغ، نه فقط به دلیل غروری عزازیلی نسبت به پیشینیان خود مجرم بودند، بل به دلیل افراط در نیرویی ترسـبار از پای درآمدند، و لرزان به جایگاه هادس رفتند، در حالی کـه نـامی از آنـان بـر روی زمیـن نمـاند (*ibid.* 150-155)؛ و امـا نسـل ملکوتـی و نیمـه‌خدایان، آنهـا فارغ‌البـال در جزیـره‌ی رسـتگاران، در کرانـه‌ی گرداب عظیم اقیانوس زندگی می‌کردنـد (*ibid.*, 170-175)، یعنـی در منتهاالیه مغرب، نزدیک بـاغ خدایـان کـه هسپریس‌هـا نگهبـان آن هستند. در اینجا نیز قرابت غریبی میان سنت یونـان، و سـنت پنج خورشید، یا پنج عصر آزتک وجود دارد.

برای دوگونها و بامباراهای مالی، واحد یک استثنا است، مـترادف با پایان یا کمال نیست، بلکه خطـای طبیعـت اسـت: یـک شـماره‌ی کائوس اولیه است. دو، شـماره‌ی کیهـان نظم‌یافتـه اسـت. و از آنجا

پنج، مجموع چهار، نماد زنانه و یک، نماد عدم کمال، ناخالصی و ناهماهنگی، بی‌ثباتی و خلقت ناتمام است. به این دلیل است که عددی به طور کلی شوم شناخته می‌شود: پنج مرتبط با ناکامیهای فاحش از جمله سقط‌جنین و مرگ است. درعین‌حال می‌توان آن را سعدترین نمادها به حساب آورد: بامباراها درواقع از اثرات عالم پنجم سخن می‌گویند، عالم پنجم خواهد آمد و کامل نخواهد بود، و از ارتباط چهار و یک، مثل جهان فعلی، به وجود نیآمده، بل مرتبط با سه و دو است (DIEB).

هیلده‌گارد قدیسه‌ی بینگن، نظریه‌یی در باب عدد پنج، به عنوان نماد انسان دارد. انسان از درازا، از فرق سر تا به پا، و از پهنا، با بازوهای گسترده از منتهاالیه یک‌دست تا منتهاالیه دست دیگر، به پنج قسمت مساوی تقسیم می‌شود. انسان را می‌توان در یک مربع کامل جا داد (DAVS, 170). پنج مربع در طول و پنج مربع در عرض، سینه محل تلاقی است، و صلیبی را در مربع تشکیل می‌دهد. اگر مربع نماد زمین باشد، انسان مانند صلیبی در این جهان است، یا این جهان برای او مثل یک صلیب است.

انسان علاوه بر این پنج قسمت مساوی در طول و عرض، *دارای پنج حس و پنج انتها است (سر، دستها، پاها). پلوتارک از این عدد استفاده کرد تا توالی و ترادف انواع را نشان دهد. همین نظریه در* سفر آفرینش دیده می‌شود در *آنجا که می‌گوید* "پس خدا نهنگان بزرگ آفرید و همه‌ی جانداران خزنده را که آبها از آنها موافق اجناس آنها پر شد و همه‌ی پرندگان بالدار را به اجناس آنها و خدا دید که نیکو است. و خدا آنها را برکت داده گفت بارور و کثیر شوید

و آبهای دریا را پر سازید و پرندگان در زمین کثیر شوند، و شام بود و صبح بود روزی پنجم...» *عدد زوج به معنی زهدان است، زیرا مؤنث است، عدد فرد مذکر است، و ارتباط میان زوج و فرد، نر ماده است... بدین گونه است که پنج‌پر علامت عالم صغیر و نرماده است. در ریزنگاره‌های قرون وسطا، انسان عالم صغیر اغلب با دست و پای جدا از هم تصویر می‌شد، تا پنج نقطه‌ی پنج‌پر بهتر مشخص شود.*

عدد پنج به‌خوبی ساختار انسان را تعیین می‌کند (DAVS, 171).

اسلام، پنج را عددی مبارک می‌داند، و برای این عدد رجحانی قایل شده است: ستاره‌ی پنج‌پر، پنج حس، پنج نماز (صلات خَمس)، خُمس اموال، آداب حج (و روزهای عرفات)، انواع روزه، بخشهای مختلف وضو، حلالیت روز جمعه، خُمس گنج و دفینه و غنیمت، پنج نسل در انتقام قبیله‌یی، پنج شتر برای دیه، پنج تکبیر نماز، پنج شاهد در مباهله، پنج کلید *قرآن* مجید در راز عرفان (*قرآن* ۶:۵۹، ۳۱:۳۴)[1]، و پنج انگشت دست فاطمه (MASA, 163).

در مقابل چشم بد، پنج انگشت دست راست را باز کرده می‌گویند: پنج در چشمانت. در فاس [شهری در مراکش]، برای دفع چشم‌زخم از کسی یا چیزی می‌گویند: پنج و پانزده، و به این ترتیب عدد پنج تبدیل به تعویذ می‌شود. پنجشنبه، پنجمین روز هفته تحت علامتی است که در استعانت و یاوری مؤثر است.

آلنده (ALLN, 121) می‌گوید *عدد پنج موجودیتی مادی و عینی دارد. نظر یک روانکاو با سنت مایا و سنت شرق مشابه است، زیرا آنان نیز پنج را علامت زندگی آشکار و محسوس می‌دانند. پنج عددی فرد است، و نه فقط مرحله بلکه عملکرد را نشان می‌دهد.*

پنجگان (ضرایب پنج) عدد بنده و آدمی است. جالب است که در این مفهوم انسان در یک پنج‌پر رسم می‌شود، که در مرکز این پنج‌پر جنسیت او قرار دارد. در علامت‌نگاریِ چینی جن پنج‌پر نماد انسان است. اگر انسانی با دستهای برافراشته و پاهای باز باشد، جنسیتِ او در مرکز قرار خواهد گرفت، و بخش فوقانی و تحتانی برابر خواهند بود، و اگر با پرگار پیرامونِ او دایره‌یی رسم شود، هر یک از قسمتها به بلندای یک شعاع هستند. در اینجا نیز بار دیگر پنج نماد ظهور انسان در تحولی زیستی و معنوی است.

۱. و به نزدیک او است گنجهای غیب. نداند آن را مگر او و می‌داند هر چه در خشک است و هر چه در آب و بنیأفتد برگی از شاخی مگر می‌داند آن را که کی جدا شد و چند گرد بگشت و کجا افتاد و پس آن چون شد، و نه تخمی در تاریکیهای زمین او کنده یا افتاده که رست یا نرست، و نه هیچ تری و نه هیچ خشکی مگر در نامه‌یی پیدا و پیداکننده (قرآن، ۶:۵۹)؛ به نزدیک الله است دانش کی رستاخیز و او فرستد باران، و او داند که در رحم آبستنان چیست، و نداند هیچکس که چه خواهد کرد فردا، و نداند هیچکس که به کدام زمین خواهد مُرد، الله دانایی است آگاه (قرآن، ۳۴:۳۱).

پنج‌پر[۱]، مُهر (PENTACLE, PENTAGRAMME/pentacle, pentagram)

پنج‌پر به دو شکل دیده می‌شود، به شکل پنج‌ضلعی یا به شکل ستاره (با ده زاویه). نمادگرایی آن متعدد است، اما همواره بر مبنای عدد پنج است که وصلت نامساویها را نشان می‌دهد. بر این مبنا پنج‌پر یک عالم صغیر است. پنج پهلوی پنج‌پر، با وصلت بارور عدد ۳ مرتبط با اصل مردانه، و عدد ۲ مرتبط با اصل زنانه، مطابقت دارد. در این حالت پنج‌پر نماد نرماده است. علامت شناخت، اعضای یک جامعه است؛ مثلاً در عهد باستان در میان فیثاغورثیان پنج‌پر علامت

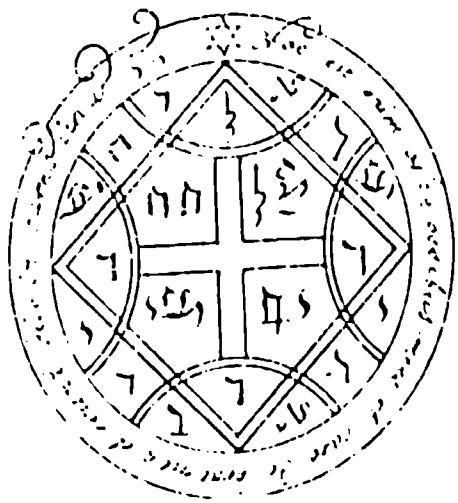
ائتلاف گروه بود. پنج‌پر یکی از کلیدهای علوم خفیه است و راه را به رازهای باطنی می‌گشاید.

پنج‌پر درضمن، به معنی ازدواج، خوشبختی و دستیافت است. مؤلفان یونان و روم باستان آن را نماد نظریه‌ی کمال می‌دانستند. به عقیده‌ی پاراسلسوس، پنج‌پر یکی از قدرتمندترین علایم بود.

پنج‌پر فیثاغورثی- که در اروپا پنج‌پر هرمسی باطنیون شد- نه فقط نماد شناخت، بل وسیله‌ی طلب و دستیافت به قدرت شد (GHYN, 22, 77). اشکال پنج‌پر توسط جادوگران نیز استفاده می‌شد، تا قدرت آنها را اعمال کند: پنج‌پر عشق و دفع اجنه و غیره از جمله‌ی آنها بود. در رسالات جادو، نام پنج‌پر یا پنج‌گوش به مُهری جادویی اطلاق می‌شد که بر پوست دباغی‌نشده‌ی بز نر ترسیم می‌شد، یا روی فلزی گرانبها مثل طلا یا نقره حکاکی می‌شد. مثلث، مربع، ستارگان پنج یا شش بر در داخل دایره‌ی مهر کشیده می‌شد: حروف عبری، اعداد قبالایی، کلمات لاتین روی این شکل هندسی نقش می‌شد. این مهر را در ارتباط با حقایق نامریی، و مقسم قدرتها می‌دانستند. مهر پنج‌پر می‌توانست موجد زلزله، عشق و مرگ شود، و انواع سحر و جادو را به وجود آورد. مهر پنج‌پر نماد قدرتها خفیه بود و آنها را در اختیار می‌گرفت و به حرکت می‌آورد.

پنج‌پر با شکل ستاره، و نه پنج‌ضلعی، در سنت بنایان، ستاره‌ی مشتعل خوانده می‌شد. ژ. بوشه، محتاطانه تفسیر راگون را نقل می‌کند: پنج‌پر مشتعل در میان مصریان، تصویر پسر ایزیس و خورشید، هوروس، به‌وجودآورنده‌ی فصول و علامت حرکت بود؛ از هوروس این ماده‌ی نخستین، منبع تمام‌ناشدنیِ زندگی، لهیب آتش

مقدس، بذر جهانی تمامی مخلوقات به وجود آمد. ستاره‌ی پنج‌پر مشتعل از برای بنایان علامت فرشتگانی است که روح را به سوی عظمت رهبری می‌کنند. این نویسنده خاطرنشان می‌سازد که پنج‌پر نماد محبوب فیثاغورثیان بود... آنها این علامت را در نامه‌های خود به عنوان بدرود نقش می‌کردند، که مترادف با واژه‌ی لاتین *vale* بود، به معنی «سلامت باشید». پنج‌پر اوگیا نیز خوانده می‌شد؛ خدایبانو هوگیا، خدایبانوی سلامتی بود و هر حرف از نام او را در یکی از گوشه‌های ستاره‌ی پنج‌پر قرار می‌دادند.



مُهر پنج‌پر برای عشق، کلید سلیمان (پاریس، کتابخانه‌ی ارسنال)

پنج‌پر بیانگر قدرتی است که از ترکیب نیروهای مکمل درست شده است.

دو واژه‌ی pentagramme و pentacle (لاتین: *pentaculum*) با هم ادغام شدند زیرا در تمام فرهنگها به صورت مترادف آمده بود، و هر دو پیشوند *-penta* به معنی «پنج» را در خود داشت، و فقط در کاربرد فحوا تفاوت داشت. pentagramme جنبه‌ی مثبت و نماد جذب نیروهای مثبت بود؛ و pentacle جنبه‌ی منفی و ساحرانه‌ی آن بود.

پنجره (FENÊTRE/window)

در فراماسونری، الواح اعضا و هم‌مسلکان، سه پنجره با طارمی آهنی دارد که مطابق است با آنچه در *کتاب اول پادشاهان* (۶:۴)[۱]، راجع به پنجره‌های هیکل اورشلیم آمده است. بر طبق روایت این سه پنجره در ارتباط با مشرق، ظهر و مغرب است، که سه محل توقف خورشید هستند، که رو به شمال، جایی که خورشید از آن عبور نمی‌کند؛ هیچ پنجره‌یی باز نمی‌شود. بنا بر این، پنجره پذیرش نور را در سه مرحله، و شاید تحت کیفیتهای متفاوت ممکن می‌سازد. اعضایی که در شمال جای می‌گیرند، از پنجره‌ی جنوبی، شدیدترین نور را دریافت می‌کنند (BOUM, GUET).

پنجره به عنوان منفذی به هوا و نور، نماد پذیرندگی است، اگر پنجره گرد باشد، به مثابه پذیرندگیِ طبیعتِ چشم و آگاهی خواهد بود، اگر پنجره مربع باشد، پذیرشی مادی و زمینی خواهد داشت، درخلاف جهت دریافتهای آسمانی.

[۱] و برای خانه پنجره‌های مشبک ساخت (*کتاب اول پادشاهان*، ۶:۴).

پوتون (PYTHON/Python)

(پوزه، ناگه، کروکودیل، گندیدگی و غیره)

خدا آپولون، پسر زئوس، با تیر و کمان کارآمد خود ماده‌اژدهایی را کشت، حیوانی عظیم و غول‌آسا را، هیولایی را که آدمیان را بر روی زمین بسیار آزار داده بود، و آزار بسیار بر گوسفندهای نازک‌پایشان روا داشته بود، پوتون بلایی خونین بود (سرود هومری

برای دمتر). این مار، این خدای دوزخی، بعدها در همان محل، یعنی دلفی، نام پوتون گرفت، و در آنجا که آیین پوتیاییِ آپولون جشن گرفته می‌شد. این مار، مانند خیمایرا، یکی از غولهایی است که روی بناهای باستانی تصویر می‌شد. پوتون تصویری اهریمنی است، که درنهایت یکی از پوزه‌داران نخستین به شمار می‌آمد، که پوزه‌ی خود را رو به مغرب باز می‌کردند تا خورشید را ببلعند و در هنگام طلوع آن را بیرون تف کنند.

پوتون

پیروزی آپولون بر پوتون، پیروزی خرد است بر غریزه، پیروزی آگاهی است بر ناخودآگاه. این جنگ نمادین میان عمل و اشتیاق، میان اندیشه‌ی روزانه و الهام شبانه هرگز در غرب آشتی نپذیرفته مگر با جدال میان قدیم و جدید، که از رمانتیسم تا فروید، سرانجام پس از دوهزار سال هراس، به ناخودآگاه حق داد تا اقامه‌ی دعوی کند.

پوتیا (Pythia)

(سیبولا را ببینید)

پوزه (GUEULE/mouth)

(سرخ* و سبز* را ببینید)

این نماد اهریمنی- جهنمی، نماد دهان تاریک، و دروازه‌ی فراخ عالم زیرزمین است، که هر شب خورشید را فرومی‌بلعد و سحرگاه آن را روی زمین بالا می‌آورد. پوزه معبر بین روز و شب، و مرگ و زندگی است، و بنا بر این ورود به آن و خروج از آن مانند مراسم سرسپاری است، که سنتاً به معنی هضم و جذب است. درواقع، کسی که مراسم سرسپاری را به جا می‌آورد، در هنگام بازگشت همچون کسی است که گویی به وسیله‌ی غولی از هم دریده شده است.

در حکاکی، مجسمه‌سازی و معماری مقدسِ امتهای مختلف اهمیت این نماد گواهی شده است. در مکانهای خاص، جایی که علوم دینی و علم نجوم اصولی مجزا از هم ندارند، پوزه‌ی گرگ، شیر، تمساح، جاگوآر، پوتون، ناگه یا اژدها، همان مفهومی را دارد که وقتی بر پلکان اهرام سرخپوستانِ مزو- آمریک، یا استوپه‌ی هندو، نقش می‌شود. در نمادگرایی پوزه، غول کتزال‌کوآتل، برادر لویاتان، یا نهنگ یونس است. بازی پنهان رنگ سبز و سرخ است که متناوباً به عنوان نمادین و نمادگر ملحوظ می‌شوند، و با پوزه‌ی این غولها در ارتباط اند، در بیرون سبز است و از درون سرخی جهنمی لازم به یادآوری است که در زبان علامات و نشانه‌ها، پوزه به معنی سرخ است.

پوسیدون (POSÉIDON/Poseidon)

(نپتون)

خدای دریاها، اقیانوسها، رودخانه‌ها، چشمه‌ها، دریاچه‌ها. آبها به او تعلق دارند، همانگونه که جهنم به هادس و آسمان به زئوس، و زمین به هر سه برادر. مختصه‌ی او چنگک سه‌شاخه‌یی بود مشابه صاعقه‌ی زئوس، که در اصل می‌توانست جهش امواج و رعد و برق را برنماید. پوسیدون خدایی هیبت‌آور بود، *او بیشتر خدای دریایی طاغی بود تا خدای دریایی آرام* (SECG, 103). پوسیدون هوسناکترین و متلونترین روابط عاشقانه را که خدایی می‌توانست داشته باشد با خدایبانوان و یا زنان فانی داشت، اما از این روابط جز غولها و دزدان آفریده نشدند. پاوسانیاس می‌گوید *نام دختری که پوسیدون از دمتر داشت، فقط پیروان آیینش می‌توانستند بدانند*، و گرنه رازی پنهان بود.

پوسیدون در عین حال قدرتی اهریمنی بود، او خدای زلزله بود؛ مؤلفان عهد باستان زمینلرزه را ناشی از طوفانهای دریایی می‌دانستند، و عقیده داشتند که اقالیم زمین مستقر بر دریا بوده، و به همین جهت باور داشتند که پوسیدون، خدای دریا، زمین را به لرزه می‌آورد. هومر می‌گوید پوسیدون زمین و رودخانه‌ها را به نوسان درمی‌آورد. همچنین ژ. هومبر عقیده دارد که پوسیدون *نماد قدرت فعالی بود که زمین پذیرنده و منفعل را به جنبش آورد، و از سوی دیگر نشانه‌ی شیره‌ی حیاتی، و یا تکانهای زلزله بود* (SECG, 104). درضمن، پوسیدون نشانه‌ی حیوانهایی است که اصل باروری را تجسم می‌بخشند، از جمله اسب، گاو، دلفین، یال اولی، ماغ دومی،

و سرعت جهش سومی و شباهتشان به تموج امواج پرهیاهو، استعاره‌یی است از برای نشان‌دادن این خاصیت در پوسیدون. تفسیری نمادین در این باب، از ورای جلوه‌یی ساده، دورتر می‌رود و عمیق می‌شود و تا به شناختی از هر یک از سه حیوانی که ذکر شد، می‌رسد. زیرا پوسیدون به‌وضوح در کثیری از حیوانات ماصور، ظاهر می‌شود، و دفعتاً اثری ایجاد می‌کند، که افلاطون (*کریتیاس* ۱۱۳e) قدرت او را به آتلانتیس افسانه‌یی منسوب می‌کند، که بر روی زمین دو چشمه‌ی آب را بیرون می‌جوشاند، یکی گرم و دیگری سرد، و انواع گیاهان خوردنی را به‌کفایت بر زمین می‌رویاند.

پوسیدون. آتنا و پوسیدون در حال مشاجره برای سرپرستی بر آتن.
نقشی بر گلدان کار آماسیس، در کابینه ده مدای (*Cabinet des Médailles*)، پاریس.

پوسیدون خدای دریا و زمینهای لرزیده، نماد آبهای نخستین، آبهای زیرین و نه آبهای زبرین، یعنی آبهایی که از آن زندگی متولد می‌شود، هرچند همچنان به ترتیبی غیرقابل‌تشخیص، طوفانی است و غول‌آسا. از آبهای راکد تا به گردابهای دریایی؛ باید آنها را گسترد

و هماهنگ کرد. پوسیدون بیان اهریمنی نیروهای خلاق است؛ او نیروهای اولیه را همچنان با طبیعتی نامعلوم که به جست‌وجوی شکلی محکم و ماندنی هستند، تجسم می‌بخشد.

از نظر اخلاقی، پل دیل این شیوه‌ی رفتاری را که نماد آن پوسیدون است، تنقید می‌کند: این خدا به تمام کوششهای معنوی خیانت می‌کند، او شکلی از انحراف را مشروعیت می‌بخشد، او از مشروعیتی که حاکم بر ارضای گناه‌آلود هوس، ابتذال و انحراف است، پاسداری می‌کند (DIES, 123).

پول (فلزّی) (MONNAI/Money)

در اینجا باید دو جنبه به‌ترتیبی مشخص روبه‌روی هم قرار گیرند: کاربرد کاملاً استعاری مفهوم پول، و نمادگرایی و نقش پول بدین گونه که هست.

اولین جنبه، در متون مختلف مسیحی دیده می‌شود، برای کلمنتیوس قدیس اسکندرانی مفهوم پول واقعی و پول قلب تشخیص اعمال و افعال مطابق با ذات الهی، از طریق ایمان به عنوان محک واقعی بودن آنها است، و از آنجا مراجعه به *مبادله‌کننده‌یی* حاضر به خدمت لازم است (*استرومات* ۲). متنی از مؤلفی گمنام متعلق به کلیسای شرقی، که ممکن است از متن فوق‌الذکر ملهم شده باشد، بر شواهدی در مورد استفاده از سنگ محک تأکید دارد، این کتاب که از تذکره‌ی آباء کلیسا تشکیل شده، در باب نقش *مبادله‌کننده*، که مفسران شایسته‌ی این سنگ محک هستند، سخن می‌گوید.

آنگلوس سیلسیوس در چندین مورد از نماد پول، به عنوان تصویر روح استفاده می‌کند، زیرا روح علامت خدا را بر خود حک کرده، همانطوری که پول علامت شاه را بر خود نقش کرده است، به‌خصوص آن را با سکه‌ی انگلیسی: «نوبل گل‌سرخ»[1] مقایسه کرده بود، زیرا گل‌سرخ نماد مسیح بود، و همچنین صلیب‌گل‌سرخ را به ذهن متبادر می‌کرد.

پولهای فلزی به‌خصوص در چین درخورتوجه اند: پول خورد در چین مدور است و سوراخ مربعی در وسط دارد: این سکه‌ی پول تصویر «سه متعال»[2] است که در فضای واسط میان آسمان (دایره)، و زمین (مربع) قرار گرفته‌اند. علامت سلطنت، پسر آسمان و زمین، تصویر انسان جهانی بر آن نقش شده است. انجمنهای خفیه از سکه‌های نمادین استفاده می‌کنند، که سه سکه با هم هستند و روی آنها علامت این انجمنها حک شده است (از اینجا است که نام «جامعه‌ی سه‌سکه» به برخی از شعبه‌های د'ین-دی هویی اطلاق شده است)، هویی (به معنی «جامعه» یا «انجمن») جانشین انسان («جن») در اشاره به سه متعال است.

جنبه‌ی مهم دیگری که در نمادگرایی پول وجود دارد، مقام کسی است که سکه به نام او ضرب می‌شود، و بنابراین قلب بودن سکه به مقام این شخص ربط می‌یابد، و چنانچه در فوق اشاره شد، به معنی قلب حقیقت است. درواقع، چنین تقلبی باعث شد که برخی از شاهان متهم به خیانت شدند، از جمله فیلیپ چهارم معروف به زیبا.[3] چنانچه هم‌اکنون در باب سکه‌های چینی دیدیم که این نکته در مورد پولهای غالیایی هم صدق می‌کرد، پولهای

قدیم مملو از مفاهیم نمادین بودند، و این نمادها از تأثیرات روحانیون برخاسته بود. بنابراین از جانب اولیاء روحانی نظارتی بر نام حک شده بر سکه وجود داشت، محتمل است که این نظارت از شگردهای هیکلیون بوده باشد؛ گنون عقیده دارد که ارتباط میان دو خیانت فیلیپ معروف به زیبا احتمالاً از همینجا سرچشمه می‌گیرد، که به قول دانته انگیزه‌ی آن حرص و ولع یعنی نفس سوداگران است، و نه شهنشاهان.

در چین، نیز در زمان امپراطور وو، سنت از دور خارج کردنِ سکه‌ی پول وجود داشت، برای این کار، پول جدید را روی قطعه پوست گوزن سفیدی طبق آیین می‌چسباندند، که روی پوست علامت سه متعال دیده می‌شد، یعنی بدین‌وسیله از طریق سنت، به سکه‌ی جدید مشروعیت داده می‌شد.

بسیاری از پولهای غالیایی، نمادها، اشکال یا علاماتی دارند (سر اسب، گراز، سلحشور، درخت و غیره) که ارزش یا معنای آن به‌احتمال زیاد مذهبی و سنتی است. اما مطالعات سکه‌شناختی، گونه‌شناختی یا گاهشناختی در مورد اصل این سکه‌ها همچنان بسیار جزیی است. و نمی‌توان از طریق این علوم نمادگرایی سکه را به‌خوبی شناسایی کرد. اغلب تحقیق در مورد سکه با شبهه دنبال شده است، مثلاً نماد سنتی سلتی؛ جز تغییرشکل تصویر یا رسم‌خط مضمونی از یک سکه‌ی خارجی (یونانی) نبوده، زیرا تمدن اولیه‌ی سلتی از استفاده‌ی از مسکوک و مسایل اقتصادی ناشی از آن احتراز می‌کرده است: و اولین ضرب سکه‌ی غالیایی تقلیدی است از پول نقره‌ی فیلیپ مقدونی. به روایت سزار، برتانیایی‌ها از شمش آهن، یا

سکه‌های طلا و مفرغ استفاده می‌کردند، در تأیید این سخن سکه‌های بسیار به دست آمده است. اما ایرلندیها به جای «پول قدیمی» (لاتین: *pecunia*) پول فلزی را، با تأخیر بسیار، و تحت تأثیر آنگلوساکسونها، حدود قرن نهم و دهم میلادی جانشین کردند (OGAC, 97).

مفهوم کاملاً کمّی پول، به‌وضوح، در تمام موارد فقدان نمادگرایی، و پول قلب تغییر ماهیت معموله را در علامت یا تصویر روی سکه موجب می‌شود (GUEA, GUET, GRAD, GUER, PHIL).

۱ نوبل (Noble) سکه‌ی طلا که برای اولین بار توسط ادوارد سوم، شاه انگلستان (۱۳۲۷-۱۳۷۷) زده شد. نوبل گل‌سرخ (Noble de la rose) سکه‌یی است که در زمان ادوارد چهارم (۱۴۸۳-۱۴۶۱) زده شد.

۲ سه متعال، یا سان ج'اینگ (San Ch'ing) سه خدای برتر هستند که هر یک در آسمان خود به سر می‌برند.

۳ فیلیپ چهارم معروف به زیبا (Philip IV le Bel) (۱۳۱۴-۱۲۶۳) شاه فرانسوی که از کلیسا مالیات می‌گرفت؛ او اموال هیکلیون را مصادره کرد و ارزش مسکوک را تقلیل داد.

پیاز (OIGNON/onion)

این گیاه از خانواده‌ی سیر، از چنان معروفیتی برخوردار است که فرقه‌یی هندو تمام آیینهای خود را وقف آن کرده است؛ شکل غده‌یی، و پوسته‌های پیاپی، و بوی قوی‌اش مضمونی است که تفسیری نمادین را لازم می‌دارد. راماکریشنا، ساختاری چون پوسته‌های پیاز دارد، که به هیچ هسته‌یی نمی‌رسد، و ساختار «خود» است، که پوسته به پوسته، معنویت را تجربه می‌کند، تا به خلأ می‌رسد، و از آن زمان دیگر چیزی مانع از رؤیت ذات کل نیست، ذاتی که در برهمن سیلان دارد. کاهنان مصری از برخی بیماریها با

ساقه‌ی پیاز جلوگیری می‌کردند؛ به عقیده‌ی پلوتارک، رومیان پیازی‌ها را بر خود قدغن کرده بودند، زیرا وقتی ماه کاهش می‌یافت، رشد می‌کردند؛ و اما بوی پیاز، حس نیروی زنده را بیدار می‌کند. خاصیت تقویت نیروی باه هم به پیاز نسبت داده شده، چه به دلیل ترکیبات شیمیایی‌اش، و چه به دلیل القائات تصوری‌اش.

پیتون← پوتون

پیچک (LIANE/liana)

در میان اقوام تای، پیچک پیوند اولیه‌ی آسمان و زمین است، پیوندی که گسستن آن سنتی جهانی است. برخی پیچک را محور جهان و میوه‌ی آن را که لوبیایی‌شکل است، خاستگاه نژاد خود دانسته‌اند.

دوگانگی پیچک و درختی که پیچک به دور آن می‌پیچد، نماد عشق است. در هند پیچک پاروتی و درخت شیوا به شکل لینگا (فالوس) است. این نماد بی‌شباهت به نماد بیت‌ایل نیست. پیچش مارپیچی گیاهان رونده، به‌طور طبیعی نماد کلی حلزون را به یاد می‌آورد (DANA, FRAL, ROUN).

پیدایش کیهان (COSMOGONIE/cosmogony)

قصه‌ی آفرینش جهان، از نظر نمادین بسیار غنی است. هر مذهبی، هر کیش و آیینی، اعتقادات و اساطیری در مورد خاستگاه جهان یا به وجود آمدن دنیا دارد. استیلای موجودات پس از صدور از عدم، یا ظهور ناگهانی کیهان، نمی‌تواند موضوعی تاریخی باشد،

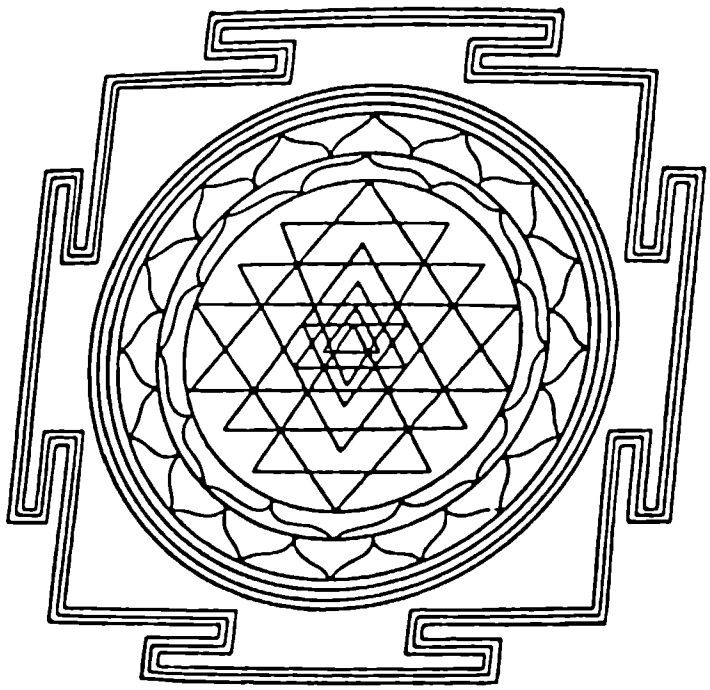
زیرا بدون شاهد عینی است. تنها واقعیت قابل‌درک و ملموس، ثمره‌ی خلقت، یعنی مخلوق است، و نه خود خلقت. هر مبدأیی مقدس است، و به طریق اولی، مبدأ مطلق، مقدس است. توصیف آن فقط به صورت اسطوره میسر است، اسطوره‌یی که آدمیان آن را متصور شده‌اند و یا خالق آن را وحی کرده است. اما این اساطیر لاجرم باید توصیف شوند، هرچند که به دلیل نیاز به بودن، در طول زمان گسترده شده، و از اینرو موقتی هستند. آنها اجباراً آنچه فراانسانی است، انسانی می‌کنند. آنها نمی‌توانند فریبکار باشند، معهذا، عاری از شعور یا حقیقت نیز نیستند. مبحث پیدایش کائنات در باب انسان و یا چگونگی استیلای موجودات و زندگی توضیح می‌دهد. پیدایش کیهان احساسات جهانی مافوق‌طبیعت، یعنی خصیصه‌ی خاستگاهی کیهان را به یک یا چند موجود فوق‌کیهانی منسوب می‌کند؛ و از سوی دیگر شیوه‌یی است برای تبدیل مسایل خاستگاهی به مسئله‌یی دیگر، یعنی مسئله‌ی مافوق‌طبیعت. از اینجا است که می‌توان گفت مبحث پیدایش کیهان اساساً با زبان درونی نمادها سخن می‌گوید، که این زبان نه تفسیری عقلایی دارد، و نه زبانی یک بعدی است.

بعضی از مباحث پیدایش کیهان، نه تنها از عدم، بلکه از کائوس سخن می‌گویند: *از آبها، زمین، ظلمت پیش از ازل*. اما نیرویی تداخل می‌کند و از آنجا نظم و نور بیرون می‌جوشد. اینک دیگر مسئله آنقدر مسئله‌ی خاستگاه نیست که مسئله‌ی اصل نظم‌دهنده است. این نظم اغلب با دَم پروردگاری، با ذات الهی، و با نفس ناطقه همذات می‌شود، آیا همین جا نیست که می‌باید تمامی مبحث

پیدایش کیهان را تحلیل کرد. از نظر نمادگرایی کلی می‌توان گفت که مبحث پیدایش کیهان مرتبط با نمودار انسانی موضوع است؛ این مبحث الگویی را شکل می‌دهد که به تبعِ آن انسان تجزیه‌ی نیرو را درک می‌کند، و به تبع آن خود را ملزم می‌سازد تا شکل عملی پیدایش کیهان را طرح‌ریزی کند. میرچا الیاده عقیده دارد: *پیدایش کیهان نمونه‌ی مثالی ساخته‌شدن تمامی انواع است: نه فقط چون کائنات نمونه نوعیِ آرمانی تمام وضعیتهای خلاق و تمامی خلقت است، بلکه درعین‌حال چون پیدایش کیهان عملی الهی است، بنابراین در ساختار خود مقدس است. در نهایت، هر آنچه کامل است، سرشار، هماهنگ و بارور است و در یک کلمه هر آنچه کیهانی است، هر آنچه که شبیه به کیهان است، مقدس است. چیزی را به منصه‌ی عمل درآوردن، چیزی را ساختن، خلق کردن، پرداختن، قالب دادن، آگاهی دادن، شکل دادن، تمامی بدین معنی است که چیزی هست شود، به چیزی زندگی داده شود، و به عبارت آخر، نظامی هماهنگ یعنی کیهان به وجود آید. پس کائنات اثر نمونه‌ی خدایان است، شاهکار آنها است* (SOUD, 474-475).

ک. گ. یونگ، اظهار می‌دارد که تمامی مبحث پیدایش کیهان، نوعی مفهوم قربانی را القاء می‌کند: شکلی که به ماده داده می‌شود، یعنی سهیم‌شدن در یک نیروی اولیه، برای تبدیل آن. آنچه بدون مبارزه عملی نیست: پیدایش کائنات همواره همراه است با جنگ خدایان، جنگ غولان، و بلوایی مرگبار، که در آن خدایان و قهرمانان اعضای بدن یکدیگر را قطع می‌کنند، بر هم ضرب و جرح وارد می‌آورند، یکدیگر را می‌کشند، سلسله‌جبال برمی‌افرازند، اقیانوسها را

در لجه‌ها جاری می‌کنند. نظم و زندگی فقط از کائوس (هرج و مرج اولیه) و مرگ مولود می‌شود: این تضادها، زوجهای همزاد هستند، یا دو صورت روزانه و شبانه‌ی موجودی ممکن‌الوجود. تمامی رشد متکی بر انهدام است. تغییر در معنای تولد و مرگ در آن واحد است. این وجه دیگر پیدایش کیهان است، که قانون کلی قربانی را احیا می‌کند. اغلب با شکلی سنگدلانه، وحشیانه و غول‌آسا، این قانون نیرومند را تصویر و نمادین می‌کنند.



شری- یانتره، نمودار **پیدایش کیهان** (در اساطیر هندو- ودایی)

پیرانیا (PIRANHA/Piranha)

ماهیهای گوشتخوار آمازون، که دندانهای سه‌گوش و بلند و باریکشان، به عنوان قیچی به کار می‌رود. پیرانیاها به دلیل ترس منتقل‌شده توسط جهانگردان، و قصه‌های وحشتناکی که از آنها نقل شده، به حد پنداری اساطیری از سبعیت و اخته‌گری رسیده‌اند.

پیرانیاها نماد نکبت ناشی از خیالی وهم‌زده و مضطرب هستند. برخی از اقوام آنها را با ارواح رودخانه، یا خدای قاضی دریاها همذات می‌دانند. قومشناسان ترس از پیرانیاها را در ابهای کم‌عمق، تغییر شکلی از همان ترس قدیمی از مهبل دندانه‌دار می‌دانند. ژ. باتسون عقیده دارد که آرواره‌ی پیرانیاها، که به عنوان در ورودی به صحن مراسم تحلیف به کار می‌رود، و به لهجه‌ی یاتمولی، «تشورُوی یامبا» خوانده می‌شود، که واژه به واژه «دریچه‌ی چچوله» معنی می‌دهد، و به همان مفهومِ مهبل دندانه‌دار در قصه‌ها است.

در تحلیل اسطوره‌ی پیرانیا، خطری بالقوه با خطری آماری و واقعی در تخیل افراد جابه‌جا می‌شود، و آن را به حیوانی تبدیل می‌کند که ناخودآگاه ترسبار است، چرا که در ناحیه‌ی دهشت‌آور آمازون می‌زید، که ساکنان آن سرخپوست هستند. و به این ترتیب به طرزی ناخودآگاه تهاجم و خشونت پیرانیاها، با عداوت و دشمنی جنگل سرخپوستهای تطابق‌ناپذیر، بر روی هم قرار می‌گیرد.

پیراهن (مردانه) (CHEMISE/shirt)

در سنت سلتی، مردان جهان بزرگ مشرق به داگدا می‌گویند: به پوستهایی که پیراهنی روی خود دارند، هیچ بیماری‌یی سرایت نخواهد کرد. پیراهن نماد حمایت است.

نداشتنِ پیراهن، هم علامت محرومیت شدید مادی است، و هم درضمن نشانه‌ی تنهایی شدید روحی و انزوای کامل از جامعه است؛ نداشتنِ پیراهن بدین معنی است که دیگر حمایتی وجود ندارد، نه حمایتی مادی، نه حمایتی اجتماعی، و نه حمایت عشق. برعکس،

بخشیدن پیراهن خود، نشانه‌ی سخاوت بی حد و مرز است. زیرا پیراهن پوست دوم است، پس به معنی بخشیدن خود، و شریک‌کردنِ دیگری در تمام خصوصیات درونی است.

پارچه‌ی پیراهن، که در ارتباط مستقیم با بدن است، نمادگرایی آن را تغییری جزیی می‌دهد: *ازجمله، کنف زبر لباس روستاییان و مرتاضان، کتان نرم لباس مردم سراسر جهان، ابریشم، لباس گرانبهای ثروتمندان، پیراهن مراسم تشریفاتی و غیره.* در ضرب‌المثلی آمده: *آدمِ خوشبخت یک‌لاقبا است*، یعنی هیچ‌چیز نمی‌خواهد، و خوشبختیِ خود را در مادیات نمی‌بیند، به همین جهت اینهمه فروتن است. سبک است چون هوا، و با هیچ وابستگی و هیچ لباسی سنگین نمی‌شود.

پیری (VIEILLESSE/oldness)

اگر پیری علامت فرزانگی و فضیلت به شمار می‌آید (روحانیون قدیم همان فرزانگان و رهبران بوده‌اند)، و اگر در چین همواره پیران را محترم می‌دارند، از آنجا است که پیری، پیش‌تصویری است از عمر بلند، تجارب بسیار و تفکر طولانی، که این‌همه تصویری ناکامل از جاودانگی است. سنت چین می‌گوید لائو دسو، با گیسوان سفید، به صورت پیرمردی به دنیا آمد، و نام او که به معنای پیرمرد است، از همین‌جا نشئت گرفته است. آیین دائو، در زمان هان، به خدایی متعال موسوم به هوآنگ- لائو جیون، یعنی پیر خدای زرد قایل بود: بیانی کاملاً نمادین، که م. ماسپرو، آن را شبیه به روزهای قدیم در *مکاشفات* می‌داند، و می‌توان پیر کوهستان دروزیه را به آن اضافه

کرد. در *مکاشفات*، *کلمه‌الله* با موی سفید ظاهر شد، که آن هم علامت ابدیت است.

اما گریز به مرز زمان، هم به معنی گذشته است و هم به معنی آینده؛ پیر بودن یعنی قبل از ازل وجود داشتن، و همچنین پس از پایان جهان وجود داشتن. به این جهت است که بودا «پیرتر جهان» خوانده می‌شود. شیوا، گاه (به‌خصوص در کامبوج آنگکوری)، با نام *خدای پیر* (*وریدهشواره*) تقدیس می‌شود. در انجمن خفیه‌ی چینی، گاهی د'ین- دی هوئی *انجمن نیای واقعی* خوانده می‌شود (مثلاً در فرمان امپراطور ویتنام جیائو لونگ، که این انجمن را محکوم کرد)، چرا که حداقل برای *انسان واقعی*، این فرزند آسمان و زمین، این نیا، آسمان است (BHAB, ELIM, GRAD, GUET, MAST).

پیشبند (TABLIER/apron)

پیشبند چرمی یکی از زیورهای آیینی اصلیِ ماسونری است. پیشبند مطابق با مرتبه‌ی هم‌مسلک تغییر می‌کند، و هر چه رتبه بالاتر رود، پیشبند کوچکتر می‌شود. پیشبند میراث سنت پیشه‌وران، و به‌وضوح یادآور کار است، کاری که بستن پیشبند از ملزومات آن است. هنوز هم برخی زبانها اصطلاح حقوق پیشبند، توسط شاغلان برخی حِرف، در پایان دوره‌ی آموزشی، عنوان می‌شود. در نمادگرایی ماسونی، پیشبند، که ویژگی لباس هم‌مسلک است، درواقع علامت کار است، و خاطرنشان می‌سازد که یک ماسون باید همواره زندگی فعال و پرکاری داشته باشد. برخی پیشبند را یادآور بالاپوش پوستینی می‌دانند که آدم و حوا، عریانی خود را پس

از هبوط نخستین بدان پوشاندند: پیشبند باید *سفید، بی‌عیب و نقص و پاک* باشد. پیشبند را با این شرایط حفظ کردن، یعنی ماسون توانسته در حد خود، به کمالی که هر هم‌مسلکی به جست‌وجوی آن است، دست یابد. برخی دیگر، در پیشبند، *نماد جسم را می‌بینند، پوششی مادی که روح باید در برکند تا سهمی در عمل ساختار جهانی داشته باشد.* و بالاخره پیشبند را به مفهومی اخلاقی منسوب داشته‌اند: *پیشبند ماسونی فقط قسمت تحتانی و به‌خصوص زیر شکم را می‌پوشاند و نشان می‌دهد که بخش فوقانی بدن که جایگاه نیروهای عقلایی ومعنویت است، باید در کار شرکت داشته باشد، و فقط این بخش است که می‌تواند به صفوت روح دست یابد، که این صفوت همانا خصیصه‌ی هم‌مسلک واقعی است* (BOUM, 292).

بنا بر این، بی‌دلیل نیست که نقش حامیانه‌ی پیشبند، بر برخی مراکز لطیف وجود گسترده است. از اینجا نمادگرایی سه‌گانه‌ی پیشبند به دست می‌آید: شخصی که موقوف به کاری شده، تعلق به یک محیط کاری، و حمایت در مقابل مخاطرات کار.

پیشبند استخوانی، به‌تقریب دیگر یافت نمی‌شود؛ به جای آن اغلب در تبت و آفریقا از پیشبندهای ساده‌ی پارچه‌یی به رنگ سفید استفاده می‌شود، که در زمینه‌ی پارچه استخوان سیاهی نقش شده است. این پیشبند به *شکل ذوزنقه و منتهی به کمربند پارچه‌یی است. پیشبند استخوان انسان برای کاهنان یکی از شش شیئ جادویی تنتره‌یی را تشکیل می‌دهد: (قمه، چاقوی قربانی، نی‌جادویی، طبل جمجمه، جمجمه-کاسه یا دهانه، پیشبند*

استخوانی). شبها، این اشیا شعاعهای نور را زایل می‌کنند. اجزاء استخوان، مربع یا بیضوی، گاهی به شکل مجسمه است: به شکل هیکل آدم، یا به شکل صورت، یا گل، گاهی با حبابهایی از جنس نیمه‌قیمتی، سرخ، سبز، آبی (TONT, 18). ممکن است که این پیشبند، یا نماد حمایت در مقابل واکنش مردگان باشد، یا نماد واسط مطلوب مردگان، برای جلوگیری از برخوردهای آزارنده و نجاسات در حین اجرای آداب مقدس. اینجا مجدداً به نماد حمایت می‌رسیم، اما ممکن است کاهنانی که پیشبند می‌بندند، می‌خواهند مردگان را با عمل خود همراه کنند، و قدرت جادویی استخوانها را جذب کنند. در اینجا به اولین ارزش نمادین پیشبند نزدیک می‌شویم، که در ارتباط با کار بود.

پیکان (FLÈCHE/arrow)

پیکان به عنوان ابزار و یا وسیله، و نه فقط به عنوان علامت، *نماد نفوذ و گشودن است*. پیکان همچنین *نماد تفکر است که نور و اندام خلاق را نشان می‌دهد، و برای باروری باز می‌شود، و برای رسیدن به یک برهمنهاد تقسیم می‌کند... همچنین ردّ نور است، که فضای بسته را روشن می‌کند، زیرا آن را باز می‌کند. پیکان شعاع خورشید، عامل بارورکننده و مجزاکننده‌ی تصاویر است* (VIRI, 194).

پیکان نیز مانند نردبان، نماد مبادله‌ی میان آسمان و زمین است. در جهت پایین‌رونده‌اش، پیکان ویژگی قدرت الهی است، مانند صاعقه‌ی تنبیه‌گر، شعاع نور، یا باران حاصلخیزکننده؛ در عهد عتیق، مردانی را که خدا برای اجرای اعمالش در نظر می‌گیرد، پسران

ترکش خوانده می‌شوند. پیکان در جهت بالارونده به نمادهای عمودیت نزدیک می‌شود. پیکان به معنای مستقیم بودن خطِ سیری است که قوه‌ی ثقل را ناچیز می‌شمرد، و به طور نمادین رهایی از مقتضیات زمینی را محقق می‌دارد (CHAS, 162).

به طور کلی، پیکان نمادِ جهانیِ عبور از شرایط معمولی است. پیکان رهایی خیالی از فاصله و ثقل است؛ یک سبقت‌گیری ذهنی و جلوافتادن از چیزی که دستنیافتنی است (CHAS, 324).

برخلاف چنگال سه‌شاخه، پیکان نماد شقه‌کردن چندوجهی‌ها، یکپارچه‌کردنِ نیم‌شدگی‌ها، عینی‌نگری، گزینش و زمان جهت‌گرفته است (VIRI, 69). پیکان جهتی را نشان می‌دهد که در آن هویت جست‌وجو می‌شود. این سخن بدین مفهوم است که در تمایزگذاری و انتخابی که فرد برای جهتی خاص می‌کند، به هویت، فردیت و شخصیت خود می‌رسد. پیکان نماد یگانه‌گردانی، تصمیم‌گیری و ترکیب است (قوس* را ببینید).

در اوپانیشاد، پیکان عمدتاً نماد تندی و شتاب و الهامی درخشان است. در سنت اروپایی پیکان: *sagitta*، از همان ریشه‌ی فعل *sagire* مأخوذ است، که به معنی «درک فوری» است؛ به این دلیل است که پیکان نماد فهم سریع است، و جفت آن، برق (رعد و برق) نماد پرتوِ سریع است (DURS, 137).

در ضمن پیکان نماد دندان، نیزه‌ی دو فاقِ نوک‌آبداده‌یی است که از دور به طرف قربانی پرواز می‌کند و او را می‌کشد. پیکان همانند خدایبانویی است که یکی را پشتیبان می‌کند، دیگری را ضربه می‌زند:

بال و پر عقاب را در برکرده
دندانش، دندان حیوان درنده
با بند مهارشده
و هنگامی که رها می‌شود، پرواز می‌کند
این پیکان...
آه ای پیکان مستقیم، اکنون آزارمان نکن
باشد که از سنگ شویم
... ای تو، که تا رها می‌شوی، تا دور پرواز می‌کنی
ای نیزه، با نوک سنگی‌ات
برو و در دشمن فروشو
و هیچ‌چیز از آنان را معاف مکن.

ریگ‌ودا، ۶:۷۵ (VEDV, 216)

پیکان نماد سرنوشت است:
اگر بدانم چه سرنوشتی در انتظارم است
آرام می‌گیرم و پیکانی که قرار است به جانم بخورد، توانی کمتر خواهد داشت

(DANC؛ *بهشت*، سرود هفدهم، ۲۷-۲۵)

پیکان مرگ ناگهانی و صاعقه‌وار نیز معنی می‌دهد: آپولون، خدای مرگ در *ایلیاد*، با نیزه‌هایش، کودکان نیوبه را سوراخ می‌کند.

پیکان وقتی به هدف تعیین شده می‌رسد، نشانه‌ی غایت است. پیکان مانند شعاع خورشید است، و سلاحی را که از چوب تراشیده شده، تصویر می‌کند. در ارتباط با این مطلب، ک. گ. یونگ

خاطرنشان می‌کند که پدران قهرمانان الهی، کارگر چوبساز، مجسمه‌ساز، هیزم‌شکن و نجار بوده‌اند، چون یوسف پدرخوانده‌ی عیسی. در این حالت نماد پیکان، به عنوان عامل بارورکننده، یا چون پرتوِ خورشید است، اشاره‌یی است به ترکش خدایان، و به کمان کنتاوروس‌ها. یکی از پندهای اخلاقی اوریگنس، خدای کمان را توصیف می‌کند.

در یکی از ریزنگاره‌های ایتالیایی قرن دوازدهم، خداوند آدم و حوا را با ضربه‌ی نیزه‌یی از بهشت بیرون می‌راند، مانند آپولون در ایلیاد، که یونانیان، را با پیکانش تعقیب می‌کند. در ریزنگاره‌ی دیگری، خدا تیر و کمانی در دست دارد (JUNL, JUNA, DIDH, DAFR). در سنت ژاپن، تیر در ارتباط با کمان نماد عشق است. ظاهر قضیبیِ آن در مرکز نفوذ می‌کند: اصل مذکر، در عنصر مؤنث کاشته می‌شود. در مفهوم عرفانی پیکان به معنی جست‌وجوی وصال حق است. به عنوان نشان سرنوشت، از پیکانها سؤال می‌شد، و جایی که فرود می‌آمدند، نماد جواب خداوند به سؤال انسان بود.

تفأل با پیکان یا بلومانکیا، در میان اعراب عملی رایج بوده است، از همان سازوکارِ معموله‌ی تمام انواع فالگیری تبعیت می‌کرده است: سازوکاری که در تفأل منظور می‌شود، یکی سپردنِ به قضا و قدر ظاهری است، و دیگر، آشکاردیدنِ مشیت یا تفکر خداوندی در آن.

رواج بلومانکیا در میان اعراب باعث شد، که تشخیص هر چه دقیقتری از پیکانها توقع شود، تا جایی که پس از جواب تفأل هیچ تردیدی باقی نماند. پیکان در ابتدا حامل جوابهایی چون بله، خیر، خوب، بد، انجام دهید، یا انجام ندهید بودند، اما بعد پیکانهایی با

جوابهای دقیقتر و مفصلتر اضافه شدند، مانند سفر، حضر، عکس‌العمل فردی، انتظار، خونخواهی، و غیره. پیکانهای سفید (بدون نوشته)، در موقعیتهای خاص، پس از قراری خاص با استخاره‌کننده، مورد استفاده قرار می‌گرفت.

استخاره با پیکان در اشعار نیز تصویر رایجی بود. وهب، شاعر، پیکانهای تفأل را دروغگو می‌خواند، و ابوالعتاهیه، عمل مرگ را در میان آدمیان، با عمل تکان‌خوردنِ پیکان مقایسه می‌کند (FAHD, 184-187).

باشلار عقیده دارد که تصویر پیکان، سرعت و مستقیم‌بودن را کاملاً در خود جمع می‌کند. او پیکان را با برف‌بازی مقایسه می‌کند، که با چوبهایش روی سرازیریِ برف خط می‌اندازد. پیکان، مرجحاً به دلیل شکلش، نشانه‌ی پویایی است، و پوییِ آن بیش از آنکه به طور افقی باشد، بالارونده است. باشلار می‌گوید: پیکانی که صفحات بالزاکی را جان می‌دهد، نشانه‌ی حرکتی بالارونده است، اینک نقش آن را در حکایت می‌فهمیم، که از خواننده‌ی خود همکاری عمیقی برای صعود می‌خواهد، و ما به لحاظ یک نیاز حیاتی، در صعودی تخیلی شرکت می‌کنیم. با تصویر پیکان، ما با تمام وجود در جدل اوج و حضیض شرکت می‌کنیم (BACS, 72-73).

پیکان، درستی مسیر حرکت، نیروی ناشی از تصادم، و ارزش و قدرت تیرانداز را در خود دارد. تیر همذات با کماندار فرض می‌شود. کماندار به‌وسیله‌ی تیر، خود را می‌افکند و روی طعمه‌ی خود پرتاب می‌شود. درضمن، تیرِ یک خدا هرگز به خطا نمی‌رود. معروف است که تیر آپولون، دیانا، تیر عشق، همواره به قلب اصابت می‌کند. تیر

یک اندیشه درست نیز، همراه با دردی بی‌چون و چرا، در روح فرومی‌رود:

زنونیس، زنونیس سنگدل، زنونیس اهل الئیس
با این پیکان بالدار تو سوراخم کرده‌ای آیا؟
که می‌لرزاند، که پرواز می‌کند، که نمی‌کند پروازا
صدا خلق می‌کند مرا، و می‌کشد مرا پیکان
آه ای خورشید، چه سایه‌ی شکنجه‌باری
از برای روحت، آخیلئوس بی‌حرکت، با قدمهای بلند!
(پل والری، *گورستان دریایی*)

و اما در مورد عشق، اگر تیرش لاعلاج است، از آنجا است که با گوشه‌چشمی، مثل صاعقه شروع می‌شود. اسکندر آفرودیسی (TERS, 186) می‌گوید: *همزمان ببین و بخواه، و این احساس باعث می‌شود، شعاعهای مداومی که از هوس برمی‌آیند، زایل شوند. این شعاعها را می‌توان با پیکانهایی مقایسه کرد که عاشق به سوی معشوق پرتاب می‌کند.* اویدیوس می‌گوید: اما که دو نوع پیکان در خدمت عشق است، و هر دو به هدف می‌زنند، بنا بر نوع فلزشان، اگر طلا باشد به آتش می‌کشد؛ و اگر از سرب باشد، عشق را خاموش می‌کند.

پیک‌بانو (MESSAGÈRE/messenger)

پیک‌بانوی خدایان، زنی است که در تمام اسطوره‌های سلتی، در شب اول نوامبر (جشن ساماین) به عنوان برگزیده‌ی خدایان ظاهر

می‌شود. زیبایی‌اش شگفت‌آور است. عشق می‌آفریند، و هنگامی که موقتاً دور می‌شود، دلزدگی و سرکوفتگی به بار می‌آورد. او گاهی شاخه‌ی سیب‌بُنی را هدیه می‌دهد، که این شاخه موسیقی ساحرانه‌یی می‌نوازد و افراد را به خواب می‌برد. گاه سیبی تقدیم می‌کند، که میوه‌ی جاودانگی است و می‌توان تا ابد از آن خورد. او اغلب به شکل قو وارد می‌شود، و آوازی جادویی می‌خواند. شارحان مسیحی، او را مانند داستان زئوس و لدا، منتها با واژگون کردن رابطه، فریبکاری هوسباز معرفی می‌کنند. فقط کوچولن در مقابل پیک‌بانو مقاومت کرد، و به همین خاطر یک سال تنبیه شد و بیمار گردید (OGAC, 18:136; CHAB, 541).

در اساطیر یونان، هرمس و ایریس، نیز پیکِ خدایان بودند. ایریس اما به جای میوه‌ی جاودانگیِ پیک‌بانوی سلتی، ابریقی زرین پر از آب استوکس تقدیم خدایان کرد.

پیکره[1] (مانکن) (MANNEQUIN/Mannequin)

سزار در *بلو گالیکو* (*نبردِ غالیا*)، از مراسم جسدسوزی، که در میان سلتها وجود داشته، یاد می‌کند؛ در این مراسم اجساد را در پیکره‌هایی از جنس جگن محصور کرده، آتش می‌زدند.

روایت شده است که لائودامیا، پیکره‌یی از موم، به شکل شوهر مرده‌اش ساخته بود و عادت داشت آن را پنهانی در آغوش بگیرد. اما پدرش از ماجرا مطلع شد، و پیکره را در آتش انداخت. و لائودامیا به دنبال پیکره خود را زنده در آتش انداخت و سوخت (GRID. 251).

پیکره (مانکن) یکی از نمادهای همذات‌پنداری است، همذات‌شدن انسان با ماده‌یی زوال‌پذیر. همذات‌شدن انسان با یک جامعه یا با فردی دیگر؛ همذات شدن با هوسی فاسد، همذات‌شدن با یک خطا. پیکره، همجنس‌شدن انسانی با تصویر خودش است. لائودامیا به خاطر شیئی که بدان هوس داشت و با آن همذات شده بود، از بین رفت. هنگامی که تصویر به جای واقعیت گرفته شود، روح تحت تأثیر هوسش خطا می‌کند، و بدین ترتیب کور و منقاد نفس می‌شود.

در هنگام عرضه‌ی لباس در خیاطخانه‌ها هم بینندگان خود را در لباسی که پیکره بر تن دارد، می‌بینند، یعنی پیکره انعکاس خودِ آنها است؛ هرچند پیکره‌ها طبیعتاً به دلیل زیباییِ شکل و صورتشان انتخاب شده‌اند، و وظیفه دارند لباسهایی را که بر تن دارند، از نظر محو کنند، و مانند تصاویر تحسین‌انگیز اما موقتی هستند که جانشینِ واقعیتِ خریداران شده‌اند. این اسطوره‌ی همذات‌پنداری است که به برکت وجود پیکره‌ها شکل می‌گیرد، و بر هنر دوزنده اضافه می‌کند.

۱ واژه‌ی mannequin از واژه‌ی فلاماند maenken به معنی «انسان کوچک» است.

پیمانه (BOISSEAU/bushel)

پیمانه در فرانسه (بوآسو) برای اندازه‌گیریِ حبوبات به کار می‌رفت، و تقریباً برابر با ۱۳ لیتر بود. در چین، پیمانه‌یی که برای استفاده‌یی مشابه به کار می‌رفت د'او[1] (در ویتنام دایو) بود، که امروزه برابر ۱۰/۳۱ لیتر است: د'او، در ایام قدیم یعنی از ابتدای

دوره‌ی هان، اندازه‌ی معمول و مشخصِ خود را پیدا کرد، زیرا در آن دوره پیروان آیینِ دائو، در محافلِ خود پنج پیمانه برنج، به عنوانِ مالیاتِ آسمانی برداشت می‌کردند. از اینرو، تا مدتهای مدید، پیمانه (د'او) برای غیردائویی‌ها نشانه‌ی خودِ آیینِ دائو بود.

استفاده‌ی نمادین از پیمانه، اساساً مختص به انجمنهای سرّی برخاسته از د'ین-دی هویی، یا انجمن آسمان و زمین، بود. در مرکز حجره‌یی در محلی موسوم به «شهر بیدان»، پیمانه‌یی پر از برنج سرخ می‌بینیم. از آنجا که شهر بیدان به تمامی حجره اطلاق می‌شود، پس د'او نمایانگر شهر است و جانشینِ آن: از طرفی ویژگیهای مو-یانگ جنگ (شهر بیدان) بر پیمانه اثر گذاشته است. با بلند کردنِ د'او، نوسالکان به طور ضمنی می‌گویند: *ما شهر بیدان را به پا می‌خیزانیم تا د'سینگ را نابود کنیم و مینگ را ترمیم کنیم*. پس مینگ فقط یک سلسله نیست، بلکه بیش از آن یک نور است. ترمیم نور با بالابردنِ پیمانه، به طرز غریبی در ارتباط با نمادی است که برای ما آشنا است. اگر پیمانه در زیر پنهان نیست، پس لااقل حاوی چیزی درونی است.

د'او علامت اتحاد، صندوق لوایح، جایگاه نمادهای اصلی است، د'او حاوی برنج غذای جاودانگان است. د'او برنج را با قدرت مینگ در برمی‌گیرد، یعنی همچنان با قدرتِ نور و معرفت.

به‌علاوه، د'او نامِ دب‌اکبر است. بنا بر این، دب‌اکبر در میانه‌ی آسمان همچون شاهی است که در قلب امپراطوری، تقسیمات زمین و حرکت جهان را تنظیم می‌کند. حال که د'او دب‌اکبر است، چهار دروازه‌ی اصلی حجره که دورادورِ آن است، با چهارفصل ارتباط دارد.

در مدار قطبهای اسمان، پیمانه، نقطه‌ی عملکرد فعل و انفعالات آسمانی است. جای د'او در شهر بیدان، مانند لینکا که بر صدر معابد هندو جای می‌گرفت، در حجره‌ی نور و در غار قلب است (FAVS., GUET, GRIL, MAST, SCHL, WARH).

یکی از پسران خدای ایرلندی دیانسخت (آپولون از جنبه‌ی پزشکی‌اش)، پیمانه‌ی میاخ نامیده می‌شد. میاخ به دست پدرش کشته شد، زیرا دستِ زنده‌یی را به جای دست نقره‌یی ساخته‌ی دیانسخت، به بازوی شاه یکدست نوآدا پیوند زده بود. دختر دیانسخت، آیرمد، گیاهان را به سیصدوشصت‌وپنج دسته کرد، که روی قبر برادرش میاخ روییدند. اما دیانسخت، آنها را قاطی کرد، به ترتیبی که پس از آن دیگر هیچکس نمی‌توانست از آنها استفاده کند. میاخ (پیمانه) نماد اندازه‌ی تعادل کیهانی است، و دیانسخت پسرش را کشت زیرا شناختِ گیاهان نباید افشا می‌شد. او این شناخت را زیر پیمانه گذارد (OGAC, 16, 223 پانوشت چهارم؛ ETUC, 398, 1966, pp. 272-279).

[1] د'او (T'ou, T'eou) به معنی دب اکبر و پیمانه هر دو است، زیرا شکل دب‌اکبر شبیه به پیمانه‌یی بود که چینیان برای کیل کردن به کار می‌بردند. چینیان قدیم دب‌اکبر یا اراده‌ی آسمان را به عنوان مرکز فرماندهِ کل کائنات می‌دانستند.

پیوند (GREFFE/graft)

پیوند، تغییر صورتی است در انواع گیاهان، به خاطر لقاح مصنوعی، و در خاور نزدیک، همواره، و در همه‌ی ایام، وجهی آیینی و نمادین داشته است. پیوند در صورتی مؤثر تشخیص داده می‌شد

که ارتباط معنی با خورشید و ماه می‌داشت. پیوند بستگی به فعالیت جنسی پیوند شونده داشت. به طور کلی، پیوند مفهومی جنسی داشت، و نشانه‌ی دخل و تصرف در ترتیب تولید مثل بود. حداقل در برخی موارد وصلتی را موجب می‌شد که برخلاف طبیعت بود: آیا ممکن است مصرف میوه‌های پیوندی باعث نفی بلد عبرانیان شده باشد؟ تمام مسئله‌ی پیوند زدن به قدرت، و حقِ انسان منوط می‌شود، و اینکه آیا اجازه دارد صورت سلسله‌ی رستنیها را تغییر دهد؟ و اینکه اعمالِ این قدرت و رسیدن به این حق در چه محدوده و شرایطی است (EPEM).

علم جدید، و تجربیات پزشکی، پیوند را به سلسله‌ی حیوانات گسترش داده است، و آن را با جانشین‌کردنِ یک اندام زنده، به جای اندامی با نسوج مرده، از طریق لقاح مصنوعی یا با انتقال یک سلول بارور از یک زهدان به زهدان دیگر و غیره، عملی می‌کند. در نتیجه، بار نمادین این اعمال تغییر کرده است: پیوند دیگر به عنوان عملی *خلاف طبیعت انگاشته نمی‌شود، بلکه بر عکس آن را مطابق با طبیعت، اما بیرون از قدرت مطلق طبیعت می‌دانند. پیوند به میانجیگریِ بشر نیازمند است. و به این ترتیب، نماد دستیابی انسان به قدرتی آفریدگارانه می‌شود، قدرتی که گاه محدود به مبادله در اندرون همان نوع می‌شود، و کمک به تداوم آن می‌کند. دستکاریِ ژنتیکی، در سطحی خاص از تغییر و تبدیل نوعی به نوعی دیگر، مشکلات دیگری به وجود می‌آورد، و مفاهیمِ نمادین دیگری را مطرح می‌کند، که احتمالاً به دلیل باری منحوس سنگین شده، مثلاً* به منظورِ دستیابی به نظم و هماهنگی در طبیعت، و با رسیدن به

پیه (GRAISSE/fat)

تکه‌های پیه حیوانی، در بسیاری از آیینهای سرخپوستیِ آمریکای شمالی، به عنوان نماد فراوانی استفاده می‌شود (ALEC, FLEH).

در آفریقای سیاه، در منطقه‌ی سودان روغن از کاریته[1]، و در مناطق استوایی از نخل به دست می‌آید و نقش مشابهی را در مراسم قربانی، ازجمله در تمام آیینهای مربوط به حاملگی و تولد دارد. به همین شکل، در کشور بانتو، بدن عروس و داماد جوان، با روغن نخل تدهین می‌شود تا باروری آنها را تضمین کند. نمادگرایی مواد روغنی، مفهومِ ثروت، به نمادگرایی رنگ سرخ نزدیک می‌شود.

در میان یاکوتها، و همچنین در میان بوریاتها، در سومین روز تولد، قطعه‌یی کره را در آتشی که به آیین خاصی در سیاه‌چادر زن زائو افروخته شده، می‌اندازند (HARA, 126). در میان تورغوتها، عروس وارد جایگاه شوهر می‌شود، و سه بار در مقابل آتش اجاق تعظیم می‌کند، و به آتش، پیه و کره تقدیم می‌کند؛ *در میان تله‌ئوتها، همراهان نامزد روی اجاق داماد مقدار زیادی کره خالی می‌کنند تا شعله‌ی آتش از سوراخ دودکش بالا رود. همین مراسم در شب ماه نو برگزار می‌شود. در میان تارتارهای آلتایی درست در هنگامی که زلف بافته‌ی عروس را باز می‌کنند، پدر و مادر داماد، پیه اسب را در اجاق می‌ریزند* (HARA, 166).

پیه حیوانی، نماد ثروت و فراوانی، ماده‌ی اصلی و گرانبهای اقوام

که از راه هوا، از منطقه‌یی به منطقه‌ی دیگر منتقل می‌شوند، از آنجا می‌دانند که این جادوگران قبل از انتقال، *از پیه پرنده‌یی خوش‌پرواز می‌خورند، جادوگر به وسیله‌ی پیهی که می‌بلعد همان قدرت پرواز پرنده را به دست می‌آورد و می‌تواند جسم خود را از نقطه‌یی به نقطه‌ی دیگر انتقال دهد* (منقول در: LEVM, 232).[۲]

در هند ودایی و در آسیای مرکزی، کَره* در تمام آیینهای زندگی وجود دارد، و با همان پیچیدگی نمادین، به عنوان پشتیبان مداخله می‌کند.

(آه ای ویشنو) کَره را بنوش، تو که زهدانی از کَره داری...
رودهای کره از اقیانوس معنویت بیرون جهیده‌اند
این رودهای صدباره محصور
چون رودهای جاری به هم پیوسته
از درون، قلب و روح را روشن کرده‌اند
و اینک قربانیها به سوی خدایان راهبری می‌شوند
رودهای کره با طعمی لذیذ
بر قدرت، بر زندگی، و بر جهان نشسته‌اند
در درون دریاها، در درونِ روح
(ریگ‌ودا، ۴:۵۸، VEDV, 251)

۱ (Karité) درختی که در سودان می‌روید و از دانه‌های آن روغنی خوراکی به دست می‌آید. واژه‌ی کاریته، اوئولوفی (Ouolofien) است، که زبان قومی از نژاد سیاه به همین نام است، این قوم عمدتاً ساکن سنگال هستند.

2 Wirz, Die Marind-anim von hollandisch Süd-Neu Guinea.

ت

تاب (BALANÇOIRE/swing)

در سراسر آسیای جنوب شرقی، تاب به دلیل حرکات متناوبش، که واژه‌شناسیِ چینی آن را با حرکتِ ییـن و یانگ همذات می‌پندارد، با آیینهای حاصلخیزی و باروری در ارتباط است.

برهمانه، تاب (یا بیش از آن تخته‌ی تاب) را سفینه‌یی می‌خواند که به سوی آسمان می‌راند، این نمادگرایی به‌یقین در ارتباط با نماد حرکت است، و درعین‌حال میرچا الیاده آن را یادآور زمینه‌یی شمنی می‌داند.

در آیین تحویل سال مهاوراته‌ی هندو نیز، قربان‌کننده روی تخته‌ی تاب خود را تاب می‌دهد و یادآور سه تنفس پرانه، ویانه و

آپانه است، که می‌توان آن را در ارتباط با حرکات تنفسیِ ملهم از یوگا دانست. اما تاب‌خوردن او کاربردی خالص از نمادگرایی جهانی کلی‌تری است: حرکت تاب همسان با حرکت آفتاب است، که *ریگ‌ود* آن را تخته‌تاب زرین می‌خواند، ضرباهنگِ تاب‌خوردن، ضرباهنگِ زمان است، چرخشِ روزانه، چرخش فصول و در عین حال چرخش تنفس است. شروع صعود یانگ، مانند مهاوراته، یادآورِ تاب‌بازی است، که بیشتر در بهار انجام می‌گرفت، و همراه نوبهار می‌آمد. همچنین به موازاتِ آن، نماد عشق است (آن را در آیینهای ازدواج به کار می‌برند)؛ که تفسیر دیگری آن را آشکارا در ارتباط با ضرباهنگِ تخته‌تاب می‌داند، وقتی از داربست تاب عبور می‌کند.

اگر در نظر آوریم که داربست تاب یک تورانَه، یا دروازه‌ی خورشید، یعنی ورودی و خروجیِ جهان، است آنگاه ضرباهنگِ آن، ضرباهنگی جهانی از زندگی و مرگ، از بسط و برقراری دوباره، از چرخش و پیچش خواهد بود. و به این ترتیب، کاملاً طبیعی است که کبیر حرکتِ تاب را با ضرباهنگِ سمساره مقایسه می‌کند: همه‌ی هستی و همه‌ی جهانها بر تاب آویخته است و این تاب هرگز از تاب خوردن بازنمی‌ایستد.

در بعضی ایالات هند، استفاده از تاب، مگر در مراسمِ آیینی ممنوع بوده است؛ تاب‌خوردن برای ارتباط میان زمین و آسمان، و حتا خاصتر از آن برای تجلی کلامِ الهی در نظر گرفته شده بود.

از سوی دیگر، تاب را مرتبط با آیینهایی می‌دانند که برای باریدنِ باران بوده است. زیرا توازنِ تخته‌ی تاب نشانه لبه‌ی کاسه‌های برنج است، نشیمنِ تخته‌ی تاب را ممکن است با مَکَرَه

تزیین کنند، تا به این ترتیب یادآور تفوق آبها یا رنگین‌کمان باشد؛ چون حرکت تاب شبیه به دوره‌های متناوب طبیعی، و همچنین پرش به سوی آسمان است، از اینرو هماهنگی و تبرک آسمانی را به یاد می‌آورد.

بدون شک، همین طرز تفکر در آزمونهای قدیمی چینی به وسیله‌ی تاب وجود داشته، که به گفته‌ی گرانه، برای توزینِ استعدادها و بدون تردید برای توزینِ فضایل بوده است (AUBI, GRAC).

پاوسانیاس سقوط به دوزخ را تصویر می‌کند، و از میانِ چهره‌های اساطیریِ یونان که در این تصویر به چشم می‌خورند فایدرا، خواهرِ آریادنه است که بدنش آویخته در هوا، روی طنابی که از دو طرف با دستهایش آن را گرفته بود، تاب می‌خورد. تصویر فایدرا بر روی تاب علامت خودکشی قهرمان این داستان است- هرچند این نظریه رد شده است- و آن را نشانه‌یی از یک آیین پیشایونانی دانسته‌اند. درواقع، مجسمه‌های کوچکِ کرتی- یونانی پیدا شده، که برای آویزان شدن بر درخت ساخته شده است. مفهومِ آیینهای تاب چه بوده است؟ آیا واقعاً همان طور که شارل پیکار تصور می‌کرد، شکلی از جهش به سمت ملکوت بوده است؟ به‌سختی می‌توان این سخن را باور کرد، زیرا، در یک آیین مذهبی، جایی که درخت به عنوان نماد باروری پرستش می‌شد وقتی ایزدبانویی آویخته در درختی تاب می‌خورد، ممکن بود معنایی خاص داشته باشد (DEFRADA, BEAG 295). حالت فایدرا، با نمادگرایی چینی باروری مشابه است. این نکته را پی‌یر لاودان به‌تأکید در این مورد می‌گوید: در اینجا

تأکید بر آیینِ زراعیِ تاب است، و شاید درستتر باشد که فایدرا را اصلاً یک ایزدبانوی اژه‌یی حاصلخیزیِ زمین بدانیم (LAVD, 751).

از سوی دیگر، آتن جشنی موسوم به جشن تابها داشته است. این آیین به کفاره‌ی مرگ ایکاریوس است. ایکاریوس که کاشت درختِ مو را در یونان رواج داده بود، شراب، هدیه‌ی دیونوسوس، را به چوپانانِ خود نوشاند، چوپانان که مست شده بودند، گمان بردند مسموم شده‌اند، و ایکاریوس را کشتند. دخترِ او در کنارِ جایی که جسد پدر را یافته بود، خود را بر درختی آویخت. زنان جوانِ آتن، که توسط دیونوسوس دیوانه شده بودند، از او تقلید کردند و خود را حلق آویختند. وخشِ دلفی می‌گفت که این حالت بحرانی، انتقامِ دیونوسوس از مرگِ ایکاریوس و از نومیدیِ دختر او بوده است. آدمیان شراب هدیه‌ی این خدا را خوار شمردند، و دیونوسوس توهین را نسبت به خود دید. سپس جشن مذهبی، در مدتی که زنان جوان بر درختان آویخته بودند، بر پا شد. بعدها به جای زنان، تمثالشان، به شکل صفحه‌یی با صورت انسانی، موسوم به *اوسکیلوم* (*Oscillum*) بر درختان آویخته می‌شد؛ رم هم با این مراسم آشنا بوده است (GRID, 145-146). در نمادگرایی مرگ، خودکشیِ فایدرا را بازمی‌یابیم، اما این بار عمل او به منظورِ باززایی بوده، بر طبقِ باورهای مربوط به زمین و بر مبنای دوره‌ی تناوبِ نباتات.

بنابراین، آیین تاب در معنای اصلی‌اش با دو نماد مرتبط است: موجب تولد باد می‌شود، که زمین را با ایجاد باران، بارور می‌کند؛ زن و درخت را که هر دو نشانه‌ی زندگی هستند، متحد می‌کند. آیینِ تاب‌خوردن را در نپال، استونی، هندوستان و اسپانیا نیز

بازمی‌یابیم. همچون صلایی به باد بـرای جداکـردنِ دانـه از خوشـه، همچون ندایی برای باروریِ نفخه (SERP, 312).

تابو (TABOU/taboo)

(کژاندامی، یکدست، یکپا)

واژه‌یی از اصل پولینزیایی، نماد ممنوعیت، و لمس‌نـاپذیری. تـابو دقیقاً وضعیت اشیاء، افعال یا افراد دورافتاده یا منع‌شـده اسـت، کـه برخورد بـا آنهـا موجـب خطـر می‌شـود... هرآنچـه ملعـون، قدغـن، ممنوع، زانی محارم، شوم و خطرناک است. تابو ممکن است موقت یا دایمی باشد؛ قدرتی جـاذب و درعین‌حـال دافـع، کـه چندوجهـی و نامعمول است. با جدایی و دورافتادگی‌اش از باقی اشیاء، تابو ارزشـی به‌غایت رمزآمیز می‌یابد، گویی چیزی دیگر، یا فردی دیگر پشت این ظاهر زندگی می‌کند (ELIT, 29).

جِی. جی. فریزر در تمام جوامع انسانی تابو را در *نظامی روح‌بـاور می‌بیند که تبدیل به مذهب می‌شـود. آداب ایـن مذهـب ظـاهراً بـه گونه‌یی خودجوش از فرضیه‌یی در ارتباط با ارواح فراهم آمده است، و شعائرِ آن از روی دلبستگی یا عـدم دلبسـتگی، علاقـه یـا کراهـت طبقات مختلف روح، نسبت به این یا آن روح تعیین می‌شود. امـا در ورای ارواح انسانها و حیوانـات بـه عنـوان تـابو، مفهـوم خدایبـانویی مقتدر رشد می‌کند که همه‌ی چیزها را کار می‌چرخاند. اهمیت ایـن مفهوم بی‌وقفه بیشتر می‌شود، و باعث می‌شود که بررسی تابوها هـر چه بیشتر به صورت وسیله‌یی برای تطابق خـود مـا بـا آنهـا درآیـد، بیش از آنکه به صورت قواعدی درآید که با چگونگیِ خودِ ایـن ارواح مطـابق باشـد. بـه ایـن ترتیـب اصـول رهـروی در آن بـر پایـه‌ی*

مافوق‌طبیعت قرار می‌گیرد، به جای آنکه بر مبنای طبیعی قدیم قرار گیرد (FRAI, 608).

وجه خیالی و توهمی تابو همان مهلکه‌یی است که حریم‌شکنی تابوها موجب آن است، مهلکه‌یی به‌غایت دهشتبار، که ممکن است منجر به مرگ شود. تخیل در انسان تأثیری همانند نیروی جاذبه دارد، و ممکن است شخص را با همان اطمینانی بکُشد که یک مثقال اسید پروسی می‌توانست او را بکُشد. درواقع، تابو نقش یک مجازاکننده را برعهده دارد، و موظف است نیروی روحی افرادی که آن را در تصاحب دارند مراعات کند، تا این افراد نه رنجی بکشند، و نه موجب رنج شوند، زیرا جهان بیرون آفت نمی‌بیند اگر در معرض بیماری واگیردار آنها قرار نگیرد (FRAI, 614). تابو نیز مانند نقص عضو، لعنت‌آفرین است، چنانچه بسیاری از نقیصه‌ها یا کژاندامیهای جسمانی در فردی که مبتلا به آنها است، را نشانِ تابو بر او دانسته‌اند (اعور*، یکپا*، یکدست* را ببینید).

تابوت (SARCOPHAGE/sarcophagus)

نماد زمین، گیرنده‌ی نیروی زندگی و محل دگردیسی این نیروها است. تابوت سنگی نزدیک به تخم* فلسفی کیمیاگران، و ظرفِ* قبالایی‌ها، و نماد مادر به عنوان شیردهنده، و محل آرمیدن است.

نوشته‌های تابوتهای سنگی مصر، یکی از غنیترین منابع شناخت امپراطوری باستانی مصر است. تابوتهای سنگی در مصر، گریزگاهی است از زندگی بیرون از مقبره، و به عنوان پشتیبان در مقابل دشمنان مریی و نامریی است که دورادورِ متوفا می‌چرخند، و جایی

است برای استحاله که دری را بـه زندگـی ابـدی می‌گشـاید. تـابوت سنگی خانه‌ی مرده اسـت، مرده می‌تواند از طریق دری کـه از یـک طرف رنگ شده، از آن خارج شود، و می‌تواند بـه وسـیله‌ی چشـمان نقش‌شده بر جداره‌ی تابوت، بیرون را ببیند.

تابوت سـنگی در یونـان باسـتان، بـه خـاطر تزیینـات و سـاختار کمابیش عظیمش تبدیل به معبد شده بود؛ معروفترین تابوت سنگی هلنی، در آسیای صغیر پیدا شده، و مجسمه‌های آن زندگی متوفـا و عروجِ او را به آسمان نشان می‌دهند.

تابوت عهد[1] (ARCHE D'ALLIANCE/Ark of the Covenant)

امکانِ بررسیِ نمادهای تابوت عهد عبرانیان از کشتی نوح بیشـتر است زیرا سابقه‌یی از آن در دست است. عبرانیان تـابوت عهـد را در دورترین بخش خیمه می‌گذاشتند، تابوت شامل دو لوح عهد، عصای هـارون و حقـه‌ی مَـن (گـز) بـود، کـه مَـن را مردمـان در بیابـان می‌خوردند. تابوت عهد به نشـانه‌ی حمـایت خداونـد از آنـان بـود، و عبرانیان آن را به لشکرکشی‌های نظامی خود می‌بردند. هنگام انتقال پرشکوه آن به قصر داود، گاوهایی که ارابه را می‌کشیدند، لغزیدند، و کسی که می‌خواسـت آن را نگـه دارد، فـوراً بیافتـاد و بمـرد، چـون نمی‌بایست به‌عبث به شیئی مقدس، چه الهی چه متعلـق بـه سـنت دست زد (*کتاب سموئیل دوم*، ۶۰)[2].

تـابوت عهـد دربرگـیرنده‌ی جوهـر سـنت اسـت، امـا جوهـری گسترش‌یافته بـه شـکل لوایـح عهـد. تـابوت عهـد سرمنشـأ تمـامی قدرتهـای دوران اسـت (سـن‌مارتَن). ازطرفـی، اسـطوره‌یی می‌گویـد

تابوت عهد که توسط ارمیاء، در بازگشت از اسارت پنهان شده بود، در سپیده‌دمِ دوره‌یی جدید ظاهر خواهد شد.

[۱] تابوت عهد، از مدخلِ Arche de Noé (کشتیِ نوح) تفکیک شد.

[۲] و چون به خرمنگاه ناکون رسیدند عُزّه دست خود را به تابوت خداوند دراز کرده آن را گرفت، زیرا گاوان می‌لغزیدند. پس غضب خداوند بر عُزّه افروخته شد. خدا او را در آنجا به سبب تقصیرش زد و آنجا نزد تابوت خدا مرد (*سموئیل دوم*، ۸-۶:۶).

تاپیر (TAPIR/tapir)

برابرِ نمادینِ مار[۵]، در میان مایاها.

تاج (COURONNE/crown)

نمادگرایی تاج سه عامل اصلی را در برمی‌گیرد، جاگیری آن بر تارک سر که به آن مفهومی از ارتفاع می‌دهد؛ در این مفهوم تاج نه تنها ارزش سر به عنوان تارک جسم انسان را دارد، بل ارزش چیزی را دارد که بر سر می‌نشیند، و عطیه‌یی است از عالم بالا. تاج نشانه‌ی خصوصیت ماورایی یک عمل است. شکل مدور تاج به تبع نمادگرایی دایره نشانه‌ی کمال و تشریک با طبیعت آسمانی است، تاج آنچه مافوقِ تاجدار است با آنچه مادونِ او است به هم وصل می‌کند، اما با نشان دادنِ محدوده‌یی که در همه چیز غیر از خودش، زمینی را از آسمانی، و بشری را از الهی جدا می‌کند. تاج پاداشی پس از یک امتحان و به مثابه تاج خدایان، وعده‌ی یک زندگی جاودانه است. باری، ماده‌یی که تاج از آن ساخته شده، چه از گیاه باشد و چه از جماد، وقتی آن ماده وقف خدا، یا خدایبانویی شده باشد، بر ماهیت عمل قهرمانی انجام‌شده، و بر پاداش الهی

تفویض شده، از طریق همذات‌شدنِ تاج با آرس (مارس)، با آپولون، با دیونوسوس و غیره تأکید می‌شود. تاج درعین‌حال نشان می‌دهد چه نیروی فوق‌زمینی، جذب و استفاده شده، تا به این فتحی که به جبران خسارت بوده، توفیق یابد. از اینجا درک می‌شود که تاج نماد شرافت، قدرت، صدارت، و نیل به مرتبه‌یی از نیروهای برتر است. وقتی تاج به شکل گنبدی بلند درآید، نشانه‌ی سلطنت مطلق است.

واژه‌ی فرانسویِ *couronne* به معنی «تاج» بسیار نزدیک به واژه‌ی *corne* به معنی «شاخ» است، که هر دو بیانگر مفاهیمی برابرند، ازجمله برتری‌جویی، قدرت، و اشراق. هر دو، هم تاج و هم شاخ بالای سر قرار می‌گیرند، و نشانه‌ی قدرت و نور هستند. در قدیم تاج با میله‌هایی تزیین می‌شد، که مثل شاخ نشانه‌ی شعاعهای نور بود. احتمالاً مفهوم تاج مسیح نیز همین بوده است. تاجی که بر تارک خدایان و فراعنه‌ی مصر می‌نشیند مار کبرا است. در نمادگرایی قبالایی، تاج (کثیر)[1] به معنی مطلق، لاوجود (ان- صوف) بر نوک درخت سفیروث است. در شمایلسازی کیمیاگری، ارواح کرات که نور دریافت می‌کنند، به شکل تاجی که از دست شاهنشاهشان خورشید دریافت می‌کنند، تصویر می‌شوند. درخشش و نمادگرایی تمام تاجها، با تاج خورشیدی مشترک است.

در مصر فقط خدایان و فراعنه تاج بر سر داشتند. فراعنه، شاهان مصر علیا و سفلا، تاج دو طبقه پسخنت را بر سر داشتند، که از کلاه بلند و نوکدار سفید علامت مصر علیا، فروشده در تاج قرمز دلتا، تشکیل شده بود. اتف[2] تاج مقدس اوسیریس بود، و از کلاه بلند و نوکدار سفید، دو پر شترمرغ، دو شاخ قوچ، اورایوس و گاه چند

زینت دیگر درست شده بود. هر یک از این عناصر یک هیروگلیف را تشکیل می‌دهند، که در مصر هر یک نماد مفاهیم مختلف هستند: کلاه بلند و نوکدار سفید، نشانه‌ی نور است، پرهای شترمرغ علامت حقیقت، شاخ قوچ، یادآور فعل و انفعالات مولد، و غیره (PIED, 75).

این دو تاج ملکوتی یا شهنشاهی، مطلب و مراد یک آیین بودند زیرا عظمتِ آنها از کهانت بود، و فقط رهروان نحله‌های باطنی اجازه داشتند دو اورایوس را لمس کنند که به عنوان موجودات صاحب‌قدرت ملحوظ می‌شدند (POSD, 170).

کاهنان تبتی، در هنگام آماده‌کردنِ آب مقدس، و هنگام قربانی برای هشت خدای دهشتبار، که ارواح خبیث را دفع می‌کردند، تاجی با پنج تمثال بر سر می‌گذاشتند: تاجهای مشابهی را در مغولستان، نپال و بالی می‌شناسیم. هر یک از جداره‌های این تاج، تعداد معینی خطوط در ارتباط با پیرامون تصاویر پنج دهیانی‌بودا، یا بودای کشف و شهود، داشتند:

... سبز، شمال، فقدان ترس

... سرخ، غرب، کشف و شهود

... آبی، شرق، تجلی

... سفید، مرکز، تعلیمات

... زرد، جنوب، شفقت

در یوگا و همچنین در اسلام، تاجِ سر نقطه‌یی است که فرد در آنجا از محدودیتهای جسمی خود می‌گریزد، تا به مرحله‌ی فوق‌بشری برسد، تاج در مذهبِ هندو سَهَسراره‌پادمه (نیلوفر هزارگلبرگ) است (GUEV, GUES, WARK)

از باستانی‌ترین ایام ارزشی حفظ‌کننده و پیشگیرانه به تاج نسبت داده شده است. ارزش ماده‌یی که تاج از آن ساخته شده، گلها، برگها، فلزات، سنگهای قیمتی، و شکل مدورش آن را با نمادگرایی آسمان خویشی می‌دهد.

در یونان و روم، تاج وقف خدایان می‌شد. در عمل قربانی، قربان‌کننده و قربان‌شونده هر دو تاج بر سر دارند. یک شاعر یونانی عهد باستان می‌گوید: *خدایان از کسانی که در مقابل آنان بدون تاج حاضر می‌شوند، روی برمی‌گردانند.* مجسمه‌های خدایان تاج بر سر دارند، و تاجِ آنها اغلب از برگ درختان یا میوه‌ی گیاهانی است که وقف آنها شده است. برگهای بلوط برای زئوس، درخت غار برای آپولون، مورد برای آفرودیته، برگهای مو برای دیونوسوس، سنبله‌ی گندم و جو برای کِرِس... مردگان نیز مانند زندگان در موقعیتهای عظیم زندگی، برای جذب حمایت الهی باتاج زینت می‌شدند. تاج شخصی که آن را بر سر دارد، با الوهیت همگون می‌کند: تاجها نماد همذات‌پنداری هستند. تاج برکات آسمان را، به خاطر شکلش که شبیه به آسمان است، و نعمات خداوند را که مواد به‌کاررفته در آن نماد این نعمات است، به خود جذب می‌کند (LAVD, 302-303). تاج با بندی دورادورش، یا کنگره‌یی، خدایان و خدایبانوان و قهرمانان را زینت می‌کند، به همان گونه که کوبِله، خدایبانوی زمین و خرمن با

تاج زینت شده بود.

تاج نشاندهنده‌ی جایگاه وارستگان و مردگان (دوایر دانته‌یی در *کمدی الهی*)، یا مرحله‌ی معنوی رهروان باطنی است. در الواح اورفئوسی این سخنان از قول یک متوفا خطاب به پرسفونه گفته می‌شود: *من به بیرون دایره‌ی عزازده‌ی رنجها پرواز کرده‌ام با پاهای تیزتکم به تاج مطلوب نزدیک شده‌ام.* یا همچنان به روایت پلوتارک: *رهرو آزاد می‌شود، و بدون محدودیتی گردش می‌کند، و آیینها را جشن می‌گیرد، با تاجی بر سر* (SECG, 120, 169). بنا بر یکی از روایاتِ اسطوره‌ی آریادنه و تسئوس، تاج نوری تسئوس را به انتهای هزاردالان رساند، و در راه برگشت، پس از کشتن مینوتاوروس این تاج نور از طرف آریادنه به او داده شد؛ آریادنه این تاج نور را به عنوان هدیه‌ی نامزدی از دیونوسوس دریافت کرده بود. این تاج نماد نور درون است، نوری که روح کسی را که در یک جنگ معنوی پیروز شده، روشن می‌کند. ک. گ. یونگ این تاج درخشنده را نماد حد بالای استحاله‌یی روحی می‌داند.

در شمایلسازیِ آمریکای مرکزی، تاج فقط بر سر خدایان زراعی دیده می‌شود (GIRP, 80).

تاج‌پرِ سرخپوستان، تاج طلا و هاله‌ی زرین، نشانه‌ی همذات‌پنداری خدایان خورشیدی است، و به تبعِ آن نشانه‌ی کسب قدرتی استثنایی است (LEOC, 50-51).

این تاج‌پر، مفهومِ نمادینِ خود را از دست داده، و وسیله‌یی زینتی در هنرهای محلی و بازارهای مکاره شده است، در حالی که مشخصه‌ی آمریکا در معرفیِ تمثیلیِ بخشهای مختلف جهان بوده

است (TERS, 131).

تصویر تاج، در مکتوبات یهودی و مسیحی، به شیوه‌های گوناگون عرضه می‌شود. تاج شاهانه یا مقدس: *در تمامی تمدنها، مشخصه‌ی شاه، تاج است.* با اینهمه، در دین یهود، تنکه‌ی طلای خالصِ کاهنان بزرگ (*سفر خروج* ۳۸-۳۶:۲۸)[۳] با تاج (*سیراخ* ۴۵:۱۲) همسان شده است.

خدا، شنهشاه متعال است و می‌تواند بر سرِ آدمها و امتها از برکاتِ خود تاج بگذارد (*حزقیال* ۱۶:۱۲ و *اشعیاء* ۶۲:۳)[۴]. انبیاء تا بدانجا پیش رفته‌اند که می‌گویند اسرائیل تاج خداوند خویش است، یعنی علامتِ افعال قدرتمند خداوند است به نفع آدمیان. مضمونِ نماد گسترده می‌شود و تاج به طور ضبیعی، شرافت، عظمت، شادی، و پیروزی را نشان می‌دهد. و از آنجا به‌سادگی به مفهومِ پیروزیِ آخرزمانی و ماورایی می‌رسیم. بدین‌گونه است که در طومارهای کومران (4, 75) تاج شوکت و پیروزیِ غایی را به مؤمنان نوید می‌دهد. از این زاویه‌ی دید می‌باید *مکاشفات* را خواند و تعبیر کرد (*مکاشفات* ۱۰-۴:۴)[۵]. بیست و چهار آب، که در آسمان نماینده‌ی کلیسای خداوند هستند، تاجی دارند، که آن را در مقابل عرش خداوند می‌گذارند، و مسیح ظاهر می‌شود، و تاجی همچون تاج خداوند بر سر دارد (*مکاشفات*، ۱۴:۱۴)[۶].

تاج ورزشکاران پیروز در بازیها و مسابقاتِ میدانی همین واقعیت ملموس است که مسیحیت اولیه در یک رساله‌ی معنوی و مذهبی منتقل می‌کند. زندگی یک مسیحی، و ایمانش عبارت است از کوششی برای دفاع و پیشروی. مانند دویدن به طرف مقصد است، و

در این حالت تمام نیروهای زنده‌ی یک فرد باید فعال باشد تا به مقصد برسد (*قرنتیان اول*، ۲۷-۹:۲۴)[۷]. پیروزی و تاجی که انعامِ آن است، همگون با پاداشی درخورِ یک زندگیِ اخلاقیِ نمونه نیست، بلکه بیش از آن رستگاریِ ابدی است، که به کسی تعلق می‌گیرد که مفهومِ انجیل را درک کرده باشد، و فقط برای یک هدف زندگی کرده باشد. آنگاه تأکیدِ آخرزمانی‌یی که اغلب همراه با تصویر تاج است، مفهوم می‌شود (*یعقوب* ۱:۱۲، *رساله‌ی اول پطرس* ۵:۴)[۸]. به این دلیل است که می‌توان از تاج زندگی (*مکاشفات* ۲:۱۰)[۹]، یا از تاج جاودانگی سخن گفت. شهید میدان، پولی‌کارپ به همین پاداش جاودانگی نایل شده بود.

این شیوه‌ی استفاده از نماد منجر به یک کلی‌گرایی می‌شود، که در آن پیوند نخستین با بازیهای ورزشی کاملاً از نظر محو شده است. بدین‌گونه در معراج اشعیاء (*اشعیاء* ۹:۷) از تاجهایی سخن می‌رود که در آسمان هفتم از برای کسانی که معشوق (مسیح) را می‌پرستند، حفظ شده است.

این مفهوم انشعاب‌یافته، تاج را به حلقه‌ی گلی تشبیه می‌کند که رهروِ یک نحله‌ی باطنی دریافت می‌دارد. در آیین مهرپرستی کسی که به درجه‌ی سرباز می‌رسد، با تاجی سنجیده می‌شود و می‌نویسد: میترا تاج من است. همین مطلب در آیین ایزیس صدق می‌کند (خر *زرین* اثر آپولیوس را ببینید).

در اینجا شاید بجا است که تصویر تاجی که نماد تشرف به مسیحیت پس از مراسم تعمید است، یادآوری شود. *ترانه‌های سلیمان* ویژگی تعمیدی دارد، و اغلب پژوهشگران بر این مفهوم

تأکید دارند؛ ترانه‌ی اول: *برای من تاجی از حقیقت بربافته است*؛ (۸-۷:۲۰): *نعمات فراوان خداوند را درمی‌پوشی، به بهشت بازمی‌گردی و برای خود تاجی از درخت او می‌بافی و بر سر می‌گذاری.*

لازم به یادآوری است که در این آیات، تصویر تاج بی‌شبهه با تصویر بهشت در ارتباط است. زیرا درختی که تاج را از آن ساخته‌اند، همانا درخت زندگی است. در رسالات فقهی سیریلوس اورشلیمی نیز آمده است: *شما ای تازه نصرانیان، شما گلهای معنوی را به شکل تاجهای آسمانی برمی‌بافید ....*

در آیینهای مانداییِ مراسم تاجگذاریِ یک تازه‌تعمید، گواهی شده است.

در توصیف ترانه‌های سلیمان، می‌توان به جنبه‌ی دیگری از مضمونِ تاج دست یافت. به‌خصوص که تحفه‌دادنِ تاج عروس، آیین اصلی در ازدواج شرقیها است (*غزل غزلهای سلیمان*، ۳:۱۱).

از آنجا که ترانه‌های سلیمان، عروسی معنوی میان روح و مسیح را نقض نمی‌کند، شاید بتوان نماد تاج را در این مفهوم جست‌وجو کرد.

به‌یقین آیینهای قرون وسطایی تبرک باکرگان از این مفهوم برخاسته بود. در این آیینها مراسم ازدواج حضرت مسیح برگزار می‌شد، و نمادهای اصلیِ آن، رویبند، حلقه و تاج بود. رویبند نماد اراده و ادعیه‌ی باکره بود، که به وسیله‌ی عشق به ابدیت از تمام کثافات حراست می‌شد. حلقه نماد ایمان و علامت روح‌القدس بود: *باشد که عروس مسیح بنامندت.*

سپس اسقف تاجی بر سر باکره گذاشته می‌گفت:

نشانه‌ی مسیح را روی سرت پذیرا شو
تا عروسِ او شوی
و اگر عروسِ او بمانی
تا ابد تاج بر سرخواهی داشت

این نمادها واضح اند و از سنت برخاسته‌اند. تاج به دلیل خاستگاه خورشیدی‌اش، نماد قدرت سلطنت، یا بیش از آن نماد قدرت الهی است. از سوی دیگر، این نماد تاج بسیار قدیمی است. پیشوایان یهودی، در مراسم جشنِ «خیمه‌ی اجتماع»*، تاج گل بر سر می‌گذاشتند. بعدها تاج نشانه‌ی حضور حضرت مسیح شد، چرا که تاجِ سرِ برگزیدگان بود (DAVS, 24).

آیینی که در مراسم تعمید برگزار می‌شود، نشانه‌ی تولد دوباره‌ی مسیح است؛ از طریق مسیح، و در مسیح، باکره در هنگام تبرک نام جدیدی می‌گیرد (DAVS, 239-240).

تاج برای نشان‌دادنِ تفوق و برتری نیز هست، هرچند موقت و تصنعی است، اما نشانه‌ی شغلی خاص، یا شایستگی‌یی استثنایی است. شکل تاج فقط به صورت تصویری کمرنگ، خاطرات ارزشهای نمادین خود را حفظ کرده است. تاج اینک دیگر چیزی نیست جز علنی‌کردنِ یک موفقیت یا یک افتخار. تاج، ساخته‌شده از مواد گوناگون بر تارک یا در دست فاتحان عمومی، نوابغ، عالمان، و شاعران قرار می‌گیرد و تمثیل فتح، جنگ، صلح، علم، فصاحت، فلسفه، الهیات، نجوم، ثروت، فضیلت، عقل و افتخار است. تاج به خاطر شرارتها هم بر سر می‌نشیند، به شرطی که این شرارت افضل

باشد، چون غرور، و یا به خاطر ذائقه، چون شکمبارگی، و تجمل‌پرستی. دیدیم تاج‌پر، معرف آمریکا بود، و همچنین تاجی خاص اروپا و اسطوره‌ی اروپا بود، زیرا نومفایی که بدین نام خوانده می‌شد، ائوروپه، از بقیه‌ی نومفاها بالاتر بود، و قاره‌یی که به نام ملکه‌اش بود، از باقی جهان برتر بود. تاجی هم خاص آفریقا بود، خاص قاره‌یی که دورادور سرش را شعاعهای فروزان احاطه کرده بود (TERS, 125-133).

۱ در برگ مُغ ثورا، کثیر به معنی تاج علامت قبالایی این برگ (الف) است، این برگ در هیروگلیف اولیه، به معنی «انسان» است (← پاپوس، *ثورا*، ترجمه‌ی سودابه فضایلی. تهران، نشر ثالث، ۱۳۷۶، ص۱۵۶).

۲ در متن کتاب *atew* گذاشته بود، اما در اساطیر مصر *atef* است. به قول کتاب *اساطیر مصر*، نوشته‌ی ورونیکا آینز استناد شد (Veronica Ions, *Egyptian Mythology*).

۳ هنگامی که در قدس به حضور خداوند داخل می‌شود و هنگامی که بیرون می‌آید تا نمیرد، و تنکه‌یی از طلای خالص بساز و بر آن مثل نقش خاتم قدوسیت برای یهوه نقش کن (سفر خروج ۲۸:۳۶-۳۸).

۴ و تو را به زیورها زینت داده دستبندها بر دستت و گردنبندی بر گردنت نهادم، و حلقه‌یی در بینی و گوشوارها در گوشهایت و تاجِ جمالی بر سرت نهادم (*حزقیال*، ۱۶:۱۲)؛ و تو به اسم جدیدی که خداوند آن را قرار می‌دهد مسمّا خواهی شد، و تو تاج جلال در دست خداوند و افسر ملوکانه در دست خدایِ خود خواهی بود (*اشعیاء نبی*، ۴-۶۲:۳).

۵ و گرداگردِ تخت بیست و چهار تخت است و بر آن تختها بیست و چهار پیر که جامه‌ی سفید در بر دارند، نشسته دیدم و بر سر ایشان تاجهای زرین. و از تخت برقها و صداها و رعدها برمی‌آید و هفت چراغ آتشین پیش تخت افروخته که هفت روح خدا می‌باشند و در پیش تخت دریایی از شیشه مانند بلور و در میان تخت و گرداگرد تخت چهار حیوان که از پیش و پس به چشمان پر هستند. و حیوان اول مانند شیر بود و حیوان دوم مانند گوساله و حیوان سیّم صورتی مانند انسان داشت و حیوان چهارم مانند عقاب پرنده. و آن چهار حیوان که هر یکی از آنها شش بال دارد، گرداگرد و درون به چشمان پر هستند و شبانه‌روز بازنمی‌ایستند از گفتن قدوس قدوس قدوس خداوند خدای قادر مطلق که بود و هست و می‌آید. و چون آن حیوانات جلال و تکریم و سپاس به آن تخت‌نشینی که تا ابدالآباد زنده است، می‌خوانند. آنگاه آن بیست و چهار پیر می‌افتند در حضور آن تخت‌نشین و او را که تا

ابدالآباد زنده است، عبادت می‌کنند و تاجهای خود را پیش تخت انداخته می‌گویند ای خداوند مستحقی که جلال و اکرام و قوت را بیابی زیرا که تو همه‌ی موجودات را آفریده و محض اراده‌ی تو بودند و آفریده شدند (*مکاشفات* ۱۱-۴:۴).

۶ و دیدم که اینک ابری سفید پدید آمد و برابر کسی مثل پسر انسان نشسته که تاجی از طلا دارد و در دستش داسی تیز است (*مکاشفات* ۱۴:۱۴).

۷ آیا نمی‌دانید آنانی که در میدان می‌دوند همه می‌دوند لکن یک نفر انعام را می‌برده به این طور شما بدوید تا به کمال ببرید. و هر که ورزش کند در هر چیز ریاضت می‌کشد. اما ایشان تا تاج فانی را بیابند لکن ما تاج غیرفانی را. پس من چنین می‌دوم نه چون کسی که شک دارد و مشت می‌زنم نه آنکه هوا را بزنم. بلکه تن خود را زبون می‌سازم و آن را در بندگی می‌دارم، مبادا چون دیگران را وعظ نمودم خود محروم شوم (*قرنتیان اول* ۲۷-۹:۲۴).

۸ خوشا به حال کسی که متحمل تجربه شود زیرا که چون آزموده شد آن تاج حیاتی را که خداوند به محبّانِ خود وعده فرموده است، خواهد یافت (یعقوب ۱:۱۲)؛ کله‌ی خدا را که در میان شما است بچرانید و نظارت آن را بکنید نه به‌زور بلکه به‌رضامندی و نه به جهت سود قبیح بلکه به‌رغبت. و نه چنانکه بر قسمتهای خود خداوندی بکنید بلکه به جهت کله نمونه باشید، تا در وقتی که رییس شبانان ظاهر شود تاج پژمرده‌ی جلال را بیابید (*رساله‌ی اول پطرس* ۵:۴).

۹ از آن زحماتی که خواهی کشید مترس. اینک ابلیس بعضی از شما را در زندان خواهد انداخت تا تجربه کرده شوید و مدت ده روز زحمت خواهی کشید لکن تا به مرگ امین باش تا تاج حیات را به تو دهم (*مکاشفات* ۲:۱۰).

تاک (VIGNE/vine)

در ادیان اطراف اسرائیل باستان، تاک به عنوان درختی، اگر نه ملکوتی، به‌اقل مقدس انگاشته می‌شد، و فرآورده‌ی آن شراب، نوشابه‌ی خدایان بود. ما پژواک ضعیفی از این باور را در *عهد عتیق* (*داوران* ۹:۱۳ و *تثنیه* ۳۲:۳۷)[1] بازمی‌بینیم.

در مقایسه، اسرائیل، تاک (و همچنین انجیربن[2]) را یکی از درختان مسیحایی می‌داند (*میکاه* ۴:۴ و *زکریا* ۳:۱۰). محتمل است که سنتهای قدیم درخت زندگی در بهشت را با تاک همذات

می‌دانسته‌اند.

به این ترتیب، نمادگرایی تاک از ابتدا باری بسیار مثبت داشته است.

تاک در ابتدا ملک و دارایی، و بنابراین، تضمین زندگی بود، و قیمت پرداخت شده برای به دست آوردن این تضمین بود. تاک یکی از گرانبهاترین اموال انسان بود (*کتاب اول پادشاهان* ۲۱:۱)، زن برای شوهر مثل مو بارآور بود (*زبور* ۱۲۸:۳). خرد تاکی بود با شاخه‌های لطیف (*سیراخ* ۲۴:۱۷).

از اینجا طبیعتاً به مضمون اصلی نمادگرایی می‌رسیم. تاک، اسرائیل است، به معنی ملک خداوند. در آن خوشبختی جست‌وجو می‌شود، و از آن میوه و حمایت دایم توقع می‌شود. اشعیاء نبی در موقع جشن انگورچینی سرود تاک را خوانده است:

سرود محبوب خود را درباره‌ی تاکستانش برای محبوب خود بسرایم...
زیرا که تاکستان یهوه صبایوت خاندان اسرائیل است
و مردان یهودا نهال شادمانی او هستند
و برای انصاف انتظار کشید و اینک تعدی
و برای عدالت و اینک فریاد شد

(*کتاب اشعیاء نبی* ۷-۱:۵)

این گیاه گرانبها، آن کسی که او را اینچنین با مراقبتهایش احاطه کرده بود، فریب داد، و میوه‌یی خراب و فاسد آورد (*ارمیاء* ۲:۲۱)[۳].

از اینجا نمادگرایی به شخصی منتقل می‌شود که جان می‌دهد و

احیاء می‌کند امت حقیقیِ خدا را: مسیحا چون تاک است (*باروخ* ۱۱:۳۶).[۴]

مسیح می‌گوید: *من تاک حقیقی هستم... و شما شاخها، آنکه در من می‌ماند و من در او میوه‌ی بسیار می‌آورد زیرا که جدا از من هیچ نمی‌توانید کرد، اگر کسی در من نماند مثل شاخه بیرون انداخته می‌شود و می‌خشکد و آنها را جمع کرده در آتش می‌اندازند و سوخته می‌شود* (*انجیل یوحنا* ۶-۱۵:۱).

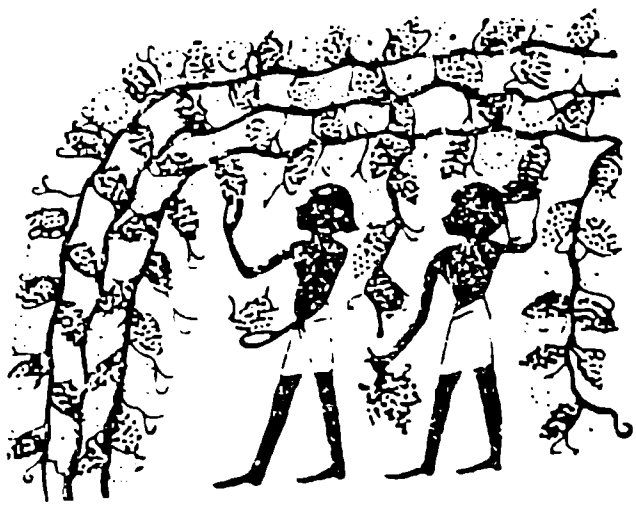
در *انجیل متی* (۴۶-۲۱:۲۸) در تمثیلهایی که از رزبانان قاتل آورده می‌شود، تاک ملکوت خداوند است که ابتدا به یهودیان واگذار شده بود، و به دیگران رسید.

نمادگرایی تاک شامل هر روح انسانی می‌شود. خدا رزبانی است که از پسر خود می‌خواهد تا از تاکستانش دیدار کند (*انجیل مرقس* ۱۲:۶). مسیح، جانشین اسرائیل[۵]، به نوبه‌ی خود با تاکی مقایسه می‌شود، در بیعت جدید خون او شراب است.[۶]

متنهای مانندایی از کلمه‌ی تاک نه فقط برای نشان‌دادنِ فرستاده‌ی آسمانی، بلکه برای نشان‌دادنِ یک سلسله موجودات متعلق به جهان درخشنده‌ی ماورایی، استفاده کرده است.

تاک نماد مهمی است، به‌خصوص که شراب فرآورده‌ی آن است، که تصویر شناخت و آگاهی است. به‌یقین تصادفی نیست اگر روایت شده که نوح در ابتدای دوره‌ی جدید، اولین کسی است که مو کاشته است. متنهای انجیلی چنانکه ذکر شد از تاک نماد ملکوت آسمان را منظور دارند، که میوه‌ی افخارستیایی از آن برمی‌آید. کلمنتیوس اسکندرانی می‌گوید: مسیح *تاک حقیقی است*. منظور از

تاک مفهوم تمثیلیِ آن است، خدایی که ما باید از طریق مراقبت از کشت او، که به وسیله‌ی کار عقل صورت می‌گیرد، میوه‌ی آن را بخوریم، (*استرومات ۱*). شیره‌ی گیاهی که در مو جریان دارد، نور ذات است، پدر زبان است، به‌اقل با مفهوم غنوسیِ آن، که از تاک به همان قسم متمایز می‌شود که مطلق از نسبی متمایز است.



تاک: انگورچینی
هنر مصری، سلسله‌ی هیجدهم، مقبره نخت

در شمایلسازی، اغلب تاک به شکل درخت زندگی تصویر می‌شود. خوشه‌چینی وحشتناک *مکاشفات* (۱۴:۱۸-۲۰) این مفهوم را تحکیم می‌کند: *سپس فرشته‌یی دیگر که بر آتش مسلط است، از مذبح بیرون شده به آواز بلند ندا در داده صاحب داس تیز را گفت داس تیز خود را پیش آور و خوشه‌های مو زمین را بچین زیرا انگورهایش رسیده است، پس آن فرشته داس خود را بر زمین آورد و موهای زمین را چیده آن را در چرخشت عظیم غضب خدا ریخت*

و جرخست را بیرون شهر بیافشردند و خون از چرخشت تا به دهن سگ به مسافت هزار و ششصد تیر پرتاب جاری شد.

در میان یونانیان کشت مو، به نسبت کشت گندم، سنتی متأخر بود. به‌علاوه به خدایبانویی بسیار قدیمی چون دمتر تعلق نداشت، بلکه به دیونوسوس متعلق بود که نحله‌ی باطنی‌اش در ارتباط با ساخت راز زندگی پس از مرگ اهمیتی فزاینده به آن بخشید. ارتباط دیونوسوس با راز مرگ و اعتقاد به زندگی دوباره، و زندگی همراه، از مو نماد خاکسپاری را نیز می‌سازد، که نقشِ آن در نمادگرایی مسیحیت ادامه یافت (LAVD, 1001).

به همان نسبت که تاک تجلیِ گیاهیِ جاودانگی است، به همان نسبت الکل در سنتهای باستانی، نماد جوانی و زندگی ابدی است: *آب حیات همان عرق گندم غالیاییها همان اکسیر جوانی پارسیان همان گشتین سومریان و همان درخت زندگی و غیره است.*

تاک را گیاهشناسان قدیم شرقی با سبزه‌ی زندگی برابر می‌دانستند، و علامت سومری برای زندگی معمولاً برگ مو بود. این درخت وقف «بزرگ خدایبانوان» بود. خدایبانو مادر، در ابتدا مادر-تاک یا خدایبانو-تاک خوانده می‌شد.

مدرخ تأکید دارد که شجره‌ی طیبات و سیئات، تاک بوده است.

در آیین مانداییِ، شراب تجسد نور، خرد و خلوص بود. نمونه‌ی ازلی شراب در عالم معنا یافت می‌شد. تاک نمونه‌ی ازلی، در درونِ خود آب درست می‌کرد، شاخ و برگش از عصاره‌ی نور بود و گره شاخه‌های آن از دانه‌های نور تشکیل شده بود. تاک درختی کیهانی انگاشته می‌شد زیرا آسمانها را در بر می‌گرفت، و حبه‌های انگور،

ستارگان بودند.

نمودار زنِ عریان- تاک در افسانه‌های *ابوکریفای* مسیحی آمده است (ELIT, 27-248).

شراب نماد زندگی پنهان است، نماد جوانی ظفرمند و مخفی شراب با رنگ سرخش، بازگشت خون است، به حالت نخستینش. خونی که به وسیله‌ی چرخشت درست می‌شود، علامت فایق شدن بر کمخونی زمانه است ... نمونه‌ی ازلی نوشابه‌ی مقدس، شراب، در میان عرفا، با همساختی ارزشگذاری جنسی و مادرانه‌ی شیر مرتبط می‌شود. شیر طبیعی و شراب ساختگی در لذت جوانی عرفانی مخلوط می‌شوند (DURS, 278).

راکی، نوشابه‌ی مقدس فرقه‌ی شیعی آناتولی، در زبان رمزیِ آنها اصلان سوتو، یا شیرِ شیر (لبن‌الاسد) خوانده می‌شود. می‌دانیم که شیر برای شیعیان مظهر حضرت علی[ع] است.

ترک- تاتارهای آسیای مرکزی اختراع نوشابه‌ی مست‌کننده را به قهرمانِ *طوفان* نسبت می‌دهند. این قهرمان، خدای مردگان، میخوارگان و کودکان است.

در میان بکتاشیه، کلمه‌ی دِم به معنی «شراب»، «نفخه» و «زمان» است. تعلیمات الهی با شراب مقایسه می‌شود، به عقیده‌ی دیونوسیوس آریوپاگوسی دروغین، این مقایسه به دلیل خاصیت شراب، در زورمند ساختنِ آدمی است.

رنگ شرابی که از سرخ و سفید تشکیل می‌شود، ترکیبی اهریمنی- اهورایی است. ازدواج هوا و خاک، روح و جوهر، عقل و هوس است: رنگ بیرق سرخابی‌یی است که بنا بر افسانه‌های

مردمی، از آسمان برای کلویس فرستاده شد (PORS, 127). درواقع، همین رنگ سرخابی است که در علم شناخت رموز از رنگ سرخ خالص (غالبایی‌ها) با اثری که از بنفش دارد، متفاوت می‌شود.

شراب، نکتار، ماءالعسل، آمبروسیا، تمامی از اصلی اورمزدی، و وابسته به آتش سماوی هستند. در وداها، سومه به وسیله‌ی عقاب، پرنده‌ی خورشیدی، به آدمیان هبه شد. شراب سفید، که نهایتاً مذکر است، نشانه‌ی هوسی سرکش و بارور است، و همراه با اسب* ستایش می‌شود.

اما این شوکت ناشی از قدرت مردانه‌ی تاک، که وابسته به شرابها است. در عین حال مفهوم ثنویت ستیهنده‌ی آسمان-زمین را به دنبال می‌کشد، و در مستی حس می‌شود و درعین‌حال نقض می‌شود (VEDV, 81).

و درختان به مو گفتند که بیا و بر ما سلطنت نما. مو به ایشان گفت آیا شیره‌ی خود را که خدا و انسان را خوش می‌سازد ترک بکنم و رفته بر درختان حکمرانی نمایم (*داوران*، ۹:۱۳).

کاش که حکیم بوده این را می‌فهمیدید و در عاقبت خود تأمل می‌نمودند چگونه یک نفر هزار را تعاقب می‌کرد و دو نفر ده هزار را منهزم می‌ساختند. اگر صخره‌ی ایشان مثل صخره‌ی ما نیست اگر چه هم دشمنان ما خود حکم باشند زیرا که مو ایشان از موهای سدوم است و از تاکستانهای عموره (تثنیه ۳۲:۳۷).

در متن زیتون‌بن آمده بود، و چون در کتاب مقدس انجیربن بود، به انجیربن تغییر داده شد.

و من تو را مو اصیل و تخم تمام نیکو غرس نمودم پس چگونه نهال مو بیگانه برای من گردیده‌ای (ارمیا، ۲:۲۱).

نوح، نخستین از ابوکربها.

اسرائیل، لقب حضرت یعقوب.

6 Jacques Guillet, *Thèmes bibliques*, Paris, 1950

تانتالوس (TANTALE/Tantalus)

مضمون اساطیری تانتالوس، در جنگ درونی بر علیه رفعت‌جویی بیهوده، نماد صعود و سقوط است. تانتالوس به ضیافت خدایان دعوت می‌شود، و کوشش می‌کند خود را با آنها برابر جلوه دهد. پس به نوبه‌ی خود آنها را به جشنی دعوت می‌کند، و از خدایان با اطعمه و اشربه‌یی که از آنها ربوده، پذیرایی می‌کند: او به آنها اندامهای بدن پسرش را تعارف می‌کند، و در جهنم نگونسار می‌شود. مجازات او متناسب با گناهش است: تمام چیزهایی که هوس کرده: آب، میوه، آزادی جلوی چشمانش هستند، اما نمی‌تواند به آنها دست بزند. آب از او دور می‌شود، میوه از او پنهان می‌شود، و این دو به‌وضوح نماد فقدانی عظیم از درک واقعیت هستند، نماد تخیلی ناتوان، که توهم‌زا شده است (DIES, 58-71).

اشتباه او در قضاوت، همان اشتباهی است که آدمی را از خط راست به بیهودگی می‌کشاند: او می‌خواست برای مساوی‌شدن با خدایان، به آنها چیزی را تعارف کند، که متعلق به خودش باشد، آمبروسیا، نکتار، پسر خودش، و شاید چیزهای مخفی دیگر که نمی‌دانیم، در حالی که جز خدایان هیچکس این‌همه را در تملک ندارد. این نکته باعث است که زندگی به پلوپس برگردانده شود، اما پدرش را در رنج و تعب اندازد. پل دیل، کیفر تانتالوس، یعنی مجازاتی را که خدایان پس از مهمانی فاجعه‌بارش بر او روا داشتند، به گونه‌یی دیگر تحلیل می‌کند: *او به خدایان به جای روح تزکیه‌شده‌ی خودش (پسر خدا) گوشت شهوت جسمانی (پسر*

انسان) را تقدیم می‌کند (DIES, 66).

به علاوه این نماد دارای سه وجه است: فقدان مفهوم واقعیت؛ چیزی چون زندگی را از متعلقاتِ خود قلمداد کردن، حال اینکه به خدایان تعلق دارد، چیزی مادی را به جای چیزی معنوی تقدیم خدایان کردن. در ریشه‌ی این نمادگرایی، همان خطایی وجود دارد که در ارتباط میان انسان و خدایان وجود داشته: انسانی که می‌خواهد با خدا هماورد شود، و خود را برابر با او قلمداد کند با احساس ناتوانی و عدم قدرت تنبیه خواهد شد، اما تانتالوس نیز، خود نماد هوسی دایم، بی‌چون و چرا و سیری‌ناپذیر است، زیرا نارضاییِ دایم جزءِ طبیعت انسان است. به همان درجه‌یی که به سوی مقصود و هوسش حرکت می‌کند، هوس خود را پنهان می‌کند، او با حرصی بی‌نهایت جست‌وجو را ادامه می‌دهد.

تاه (PLIAGE/folding)

گوهئی، تلفظ ژاپنیِ یک کلمه‌ی چینی، و *میتگورا*، کلمه‌ی اصلاً ژاپنی، به معنی «تاهِ معنوی و باطنی کاغذ» است.

تاه کردنِ آیینی، و یا شاید جادویی، از یک طرف نذری نمادین است، و از طرف دیگر علامت حضور کامی (حضرت حق) در حرم مقدس است. بیست نوع تاه کاغذ وجود دارد، که هر یک معنایی نمادین و معنوی دارد، و در بیان عشق روحانی است.

نزدیک معابد، تلهایی از این تاهها دیده می‌شود، که یادآور شمعهای قدیِ روشن، در صومعه‌های مسیحی است.

تئاتر (THÉÂTRE/theatre)

ما وجه تمایزی را که آنتونن آرتو میان تئاتر شرقی با گرایشهای ماوراءالطبیعه، و تئاتر غربی با گرایشهای روانی مشخص کرده بود، به خاطر داریم. تفاوت در واقع میان تئاتری است که نسبت به خاستگاه ملکوتی خود آگاه مانده، با تئاتری از منشأ غیرالهی که در مورد اول می‌توان هند را به دلیل کاربرد کامل نمادین تئاتری‌اش، به عنوان الگو برگزید. هنر تئاتری که در شاستره‌ها تعلیم داده می‌شود. *نیایه‌ودا*[1] که برهما آن را خلق کرده پنجمین *ودا* است، این *ودا* به تقلید دیگر *ودا‌ها* خلق شده بود، زیرا چهار *ودا*ی اول را مردم سطح پایین نمی‌توانستند درک کنند، از این رو این کتاب گزیده‌ی نمادها شد، تا از طریق آن عوام‌الناس راه رستگاری را درک کنند. این *ودا* نمایانگر مبارزه‌ی ابدی میان دوه‌ها و اسوره‌ها بود.

با اینهمه، این شکل آیینی بی‌پرده، که ما در اغلب تئاترهای آسیا می‌بینیم، به‌اقل در بخشی از تئاتر کلاسیک یونان دیده می‌شود. این بخش با میمنت بیشتر و با تأکید تمام بر نحله‌های باطنی قرون وسطا و از آنجا تا کالدرون می‌رسد. به‌علاوه، نباید خویشیِ این نوع نمایش را با نمایشهای وابسته به نحله‌های باطنی عهد باستان یونان فراموش کرد، و نه نمایش اسطوره‌های باطنی را در انجمنهای خفیه‌ی شرقی و غربی از یاد برد. تئاتر آتن یک یادواره‌ی مذهبی بود که وابسته به ویژگی مقدس معابد بود، و نمایشهایی با مراسم آیینی به افتخار خدایان در آنجا برگزار می‌شد.

نحله‌های باطنی قرون وسطایی سه عالم را مطرح می‌کردند: آسمان، زمین و جهنم؛ یا فرشتگان، انسانها و شیاطین، که نماد

مراحل مختلف یک موجود بودند، و مقارنت و همزمانی بنیادین آنها را نشان می‌دادند (گنون). به ترتیبی کلی‌تر، تئاتر، دنیا را عرضه می‌کند. آرتو می‌گوید، آنچه را که تئاتر به حرکت درمی‌آورد، متعین است. و چون متعین را عرضه می‌کند، خصوصیت وهم‌زا و زودگذر آن درک می‌شود. بازیگر در نقشهایش، همچنان متعین است، اما در یک سلسله از حالات و کیفیات، برای واقعی‌بودن، به صورت ناپایدار و تغییرناپذیر ظاهر می‌شود. کالدرون می‌گوید، تئاتر جهان درواقع همین است (ARNT, ARTT, DANA, GUET, JACT).

از سوی دیگر، انسان در این تئاتر جهان، شرکت دارد، و بخشی از آن را تشکیل می‌دهد، و وقتی در نمایشی بازی می‌کند، به جهان تئاتر دست می‌یابد. درواقع، تماشاگر در بازیگر منعکس می‌شود، با شخصیتهایی که بر روی صحنه می‌آیند همسان می‌شود، و در احساسات ابرازشده، شریک می‌شود. یا حداقل به دنبال گفت‌وگوها و حرکات کشیده می‌شود. حتا بیان اشتیاقها و چرخش وضعیتها او را از آنچه سربسته در او مانده بود، رها می‌کند. در او پدیده‌ی کاملاً شناخته‌شده‌ی کاتارسیس (تزکیه) به وقوع می‌پیوندد. تماشاگر از آنچه موفق نمی‌شد خود را خلاص کند، تزکیه و تصفیه می‌شود. و بدین ترتیب، تئاتر برای بازشدنِ عقده‌ها مساعدت می‌کند. این تأثیر تا جایی پیش می‌رود که تماشاگر نقش بازیگر را بازی می‌کند، و خود را داخل یک وضعیت نمایشی تخیلی می‌کند. مورنو، با پیشنهاد تئاتردرمانی، برای معالجه‌ی بیماران کاملاً از این پدیده استفاده کرد، و آن را حتا تا بیماریهای روانی جمعی از قبیل نژادپرستی، گسترش داد. تمامی ارزش این شیوه، مانند پدیده‌ی کاتارسیس،

انتقال نمادین وضعیتی است، که عملاً در مورد شخص حقیقی صدق می‌کرده، اما این وضعیت بیان‌ناشده و ناخودآگاه و در حد وضعیتی تخیلی بوده. جایی که ترمزها دیگر درست عمل نمی‌کنند، و خودجوشی به آزادی فوران می‌کند، و در نتیجه ناخودآگاه به‌تدریج حجاب از روی خود برمی‌دارد و عقده‌ها باز می‌شوند. اگر نماد کاملاً نقش مولد برق را بازی کند، نوعی تزکیه (کاتارسیس) به منصه‌ی عمل درخواهد آمد، و عمق ناخودآگاه، تا حدی می‌تواند به نور بیان برسد. کاتارسیس، برای یونانیان باستان، هم عمل بریده شدنِ شاخه‌های زائد و مرده‌ی درخت معنی می‌داد، و هم تسکین روح، با رضایتی واقعی یا تخیلی به خاطر نیازی مذهبی، و هم مراسم تزکیه که طالبان سرسپاری در آن شرکت می‌کردند. نمادگرایی تئاتر در تمامی این سطوح عمل می‌کند.

[۱] نیایه (Nyâya)، در اصل کتاب ناتیه (Nâtya) نوشته شده بود. *نیایه‌شاستره* رساله‌ی نیمه‌فلسفی در باب هنر و منطق است.

تئاتردرمانی (PSYCHODRAME/psychodrama)

(بازی را ببینید)

تبر (HACHE/axe)

تبر ضربه می‌زند و می‌تراشد، درخشان چون برق، صدادار چون رعد و گاه همراه با جرقه. بدون شک، همین خصوصیات است که تبر را در تمامی فرهنگها، با صاعقه ارتباط می‌دهد، و بدین ترتیب، با باران: یعنی عواملی که منجر به نمادهای باروری می‌شوند. نمونه‌ها و مسیر پیشرفتِ این خط نمادین متعدد اند.

در میان مایاها، حتا در جهان آمریکایی معاصر، در میان سلتها، یا در میان چینیانِ دوره‌ی د'آنگ، تبر سنگی، *سنگِ صاعقه* نامیده می‌شد، و عموماً در باورها بود که از آسمان افتاده است. همچنین دوگونها و بامباراهای مالی (DIEB) صاعقه را تبری می‌دانند که خدای آبها و باروری از آسمان به روی زمین پرتاب کرده است. به همین دلیل، تبرهای سنگی را در معابد، برای این خدا ذخیره می‌کنند، و در آیینهای فصول و یا برای اعلام جنگ و خشکسالی از آن استفاده می‌کنند. همچنین تبرهای سنگی را در هنگام بذرافشانی به کار می‌برند، تا نیروی باروری که مختص سنگهای آنها بوده، در تسریع عمل جوانه‌زدن مساعدت کند.

همان طور که تبر قدرت باران‌سازی داشت، در صورتی که باران شدید می‌شد، قدرت قطع باران را نیز داشت: این امر همچنان در آفریقای سیاه رایج است، ازجمله در میانِ آزنده‌ها می‌توان آن را دید (EVAS). در افسانه‌های کامبوج، و در میان کوه‌نشینان ویتنام جنوبی، تبر سلاح تندر بود و علامت قدرت. تبر زمین را می‌شکافد و در آن رخنه می‌کند: یعنی تبر وصلت زمین و آسمان و باروری زمین را نشان می‌دهد. تبر پوسته‌ی درخت را می‌خراشد: این عمل نماد رسوخ معنوی (تا بطن راز الهی) است، و وسیله‌ی رهایی.

اگر تبر نماد خشم و نابودی باشد، چنانکه در شمایلنگاریِ شیوایی دیده می‌شود، درعین‌حال، وقتی این نقش، شامل ازبین‌بردنِ گرایشهای شوم می‌شود، باری مثبت می‌یابد.

با یک ضدمفهومِ رایج در مسیر رشد نمادگرایی، تبر چیزی است که جدا می‌کند، و می‌تواند وصل کند. این ضدمفهوم، احتمالاً از

رسم باستانی و مهمی در چین اتخاذ شده، که تبر را با مراسم ازدواج ارتباط می‌دهد. جوانان چینی اجازه‌ی ازدواج نداشتند، مگر اینکه متعلق به خانواده‌های مختلف باشند، این قانون پیرو اصل برون‌همسری (ازدواج با قبایل دیگر) بود، زیرا ازدواج در میان آنها، پیش از آنکه تشکیل یک خانواده‌ی جدید باشد، به منظور نزدیک کردنِ دو خانواده‌ی مختلف به یکدیگر بود. این نزدیکی، در عهد باستان به کمک آیینهای سیاسی به دست می‌آمد، و به همین دلیل استخدام نوعی میانجی یا محلل لازم بود، تبر علامت این میانجی بود. میانجی به وسیله‌ی تبر، شاخه‌های دو درخت را می‌برید و از آن یک پشته‌ی هیزم درست می‌کرد. مضمون یک پشته‌ی هیزم از شاخه‌های دو درخت، مضمونی است که در اغلب آوازهای چینی مخصوص ازدواج وجود دارد.

تیغه‌ی دودم در یک تبر، در آن واحد هم نابودگر است و هم پشتیبان. نمادگراییِ آن که به ثنویت مرگ- زندگی، یا ثنویتِ نیروهای مختلف و مکمل مربوط می‌شود، به تبرزین کادوسه، و وجره‌ی هندو و چکش تور نزدیک می‌شود؛ تبر دودم نشانه‌ی دو طبیعت حضرت مسیح است، که در یک شخص جمع شده است.

آنچه جدا می‌کند، درضمن جدا می‌شود، این نکته خصوصیت نمادین فرشته‌ها را تشریح می‌کند. دیونوسیوسِ آریوپاگوسیِ دروغین می‌نویسد: *نیزه و تبر کیفیتی را تجربه می‌کنند که تشخیص متضادها است، این تشخیص نیازمند به دوراندیشی، چابکی و قدرتمندی است* (PSEO, 64).

سواکردن و تمیزدادن، درضمن، باعث داشتنِ قدرت

مداوم‌گذاری است، این امر به‌خوبی در اساطیر یونان دیده می‌شود: ارسال از سوی زئوس، که با ضربه‌ی تبر شکافته شد، بیرون آمد. در روانشناسی، این مسئله علامت *مداخله‌ی محیط اجتماعی در وجدان فردی است، امری انعکاسی است، و نشانه‌ی لزوم مداخله‌ی بیرون در افزایش یک فرد است.*

اولین سلاح- ابزار انسان، تبر مرکز یک ائتلاف، بیان یک تداوم، یک ساعده‌ی خازن نیرو است. بر مبنای این تفسیر است که تبر بیش از تاریخ، مرکز جهان زندگی و محور هستی فرض شده (به خاطر داشته باشیم که *axe* به معنی «محور» در زبان فرانسه، در زبان انگلیسی به معنی «تبر» است، و در لاتین *escalla* می‌شود) (VIRI, 105, 120, 245).

و سرانجام تبر کاشته شده در قله‌ی یک هرم یا یک سنگ مکعب نوکدار، مانند بسیاری از دیگر اشیاء ماسونی قرن دوازدهم، نمادهایی هستند که به ترتیبی گوناگون تأویل و تفسیر شده‌اند (BOUM, 164-166). با زاویه‌ی دیدی که در فوق مطرح شد، تبر وسیله‌ی ورود به اندرون و مرکز، به یک صندوقچه، به نهانخانه و به آسمان است و همچون وسیله‌یی متعالی است از برای سرسپردن، و رسیدن به معرفت که همراه با اشراق است. مگر نه اینکه تبر سنگی با تیغه‌هایش جرقه می‌پراکند.

تبرک (BÉNÉDICTION/Benediction)

تبرک به معنی «انتقال نیروها» است. تبرک‌کردن، درواقع به معنی مقدس‌کردن است، مقدس کردن به وسیله‌ی نَفَس، مَسْح یا

کلام، به عبارت دیگر نزدیک‌شدن بـه ولـی‌الله، کـه بـالاترین شـکل نیروی (انرژیِ) کیهانی است.

تپه (COLLINE/hill)

تپه یا تل خاک برای مصریان نماد اولین چیزی است که پـس از کائوس، وقتی هوا به صورت طوفان بر روی آبهای نخستین وزید، بـه وجود آمد. خدایان بر تپه‌ی نخستین قدم گذاشتند و نـور را خلقت کردند (SETHE, in MORR, 230-231).

بنابراین، تـپه، اولین نشانه‌ی خلقت جهان است: تپه بـه انـدازه‌ی کافی برجسته می‌شود تا از کائوس اولیه متمایز شـود. تپـه عظمت شـاهوار کـوه را نـدارد. تپـه نشـانه‌ی شـروع یـک سـربرآوردن و مشخص‌شدن است. خطوط نرمِ تپهْ آن را با وجهی از تقدس مطـابق می‌کند، که در حد آدمی است.

در بسیاری از افسـانه‌های ایرلنـدی، سـید، یـا جهـان آخـرت در تره‌تره (یا دریاچه‌ها) قرار گرفته، و به همین دلیل در زبان ایرلنـدی قدیم و ایرلندی معاصر، سید مفهومِ تپه را به خود گرفته است. ایـن مفهوم بر مبنای چرخش معانی و تطابق واژه‌ها در دوره‌هـای جدید به وجود آمده و پیچیدگیِ معنـای سـید از آنجـا ناشـی شـده است (OGAC, 14: 329-340). در آیین سلتی تپه بـه جـای خلقـت جهان، نماد خلقت جهان آخرت است.

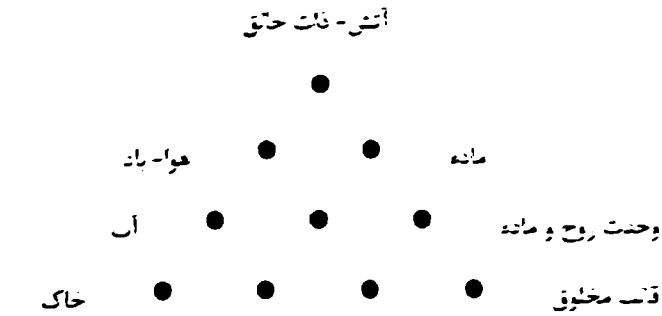
تتراکتیس (TETRAKTYS/Tetraktys)

مجموعـه‌ی چهـار عـدد اول، کـه مجمـوع آنهـا برابـر ده اسـت: ۱۰=۴+۳+۲+۱ (چهارگان را ببینید). بنا بـر نمـادگرایی فیثاغورثی،

این هرم مجموعه‌ی آگاهیها را در بر می‌گیرد:

تتراکتیس خصوصیتی مقدس دارد، و عهدِ مریدان فیثاغورث را ضمانت می‌کند. دستور این بیعت که توسط یامبیکولوم نقل شده چنین است: *من قسم می‌خورم به کسی که بر روح ما تتراکتیس را آشکار کرد، که در آن سرچشمه و ریشه‌ی طبیعت ابدی وجود دارد* (BOUM, 45).

فیثاغورث تتراکتیس را همسان با وخشِ دلفی می‌داند. این عددِ کامل است که موجب شناختِ خویشتن و جهان، اعم از زمینی و ملکوتی می‌شود. دراصطلاح موسیقی تتراکتیس نشانگر یکسانی و تطابق، هماهنگی، و اصل تمامی چیزها است.



به تتراکتیس به عنوانِ خدای هماهنگی توسل می‌جستند: خدایی که نگهبان تولد تمامی موجودات بود: *تبرک کن ما را ای عدد مقدس، ای تو که انسانها و خدایان را خلق کرده‌ای. ای تتراکتیسِ بی‌نقص و مقدس، که ریشه و سرچشمه‌ی جوهر ابدی خلقت را شامل می‌شوی. وقتی عدد ملکوتی با ترکیبی خالص و عمیق آغاز می‌شود و سپس به چهار مقدس می‌رسد؛ آنگاه مادر همگان را به وجود می‌آورد، و همه چیز را به هم می‌پیوندد. زاده‌ی اول، آنکه هرگز منشعب نمی‌شود، دهِ مقدس که کلید تمامی چیزها*

را در تملک دارد (GHYP, 15-16).

تثلیث (TRINITÉ/Trinity)

نمادهای تثلیث مسیحی (یک خدا در سه نفر)، نه با موجودیت خود، و نه با جوهر خود از هم تمیز داده نمی‌شوند، بلکه فقط از طریق ارتباط میان متضادها از یکدیگر متمایز می‌شوند. عملکردِ قدرت: پدر؛ هوش: کلمه‌الله؛ عشق: روح‌القدس، به این ارتباط منسوب است، که همچون مثلثی متساوی‌الاضلاع است: شبدر سه‌برگه، مجموعه‌ی عرش (قدرت)، کلمه (هوش) و کبوتر (عشق) است؛ یک صلیب با پدر در رأس، پسر در وسط، و کبوتر روح‌القدس در پایین؛ سه حلقه‌ی درهم‌بافته، همگی نشانه‌ی اشتراک بی‌انتهای آنها است؛ گروهی از سه فرشته، به یک شکل و اندازه، یادآور لقای حق با ابراهیم زیر بلوطهای ممری است.[1]

در تمامی سنتهای مذهبی، و به‌تقریب در تمام نظامهای فلسفی، ما جمعی سه‌تایی، سه‌گانی می‌یابیم، که در ارتباط با نیروهای اولیه‌ی اقنومی، یا با نیروهای خداوند متعال است. هرچند که ارتباط میان اجزاء گوناگون این سه‌گانی به‌آسانی قابل تشخیص نیست، و ظاهراً در هیچ‌یک از موارد، با الگویی معین و دقیق، مانند مورد تثلیث مسیح شکل نمی‌گیرد. اما اگر فرضیه‌ی تضاد نسبی، تفکیکِ تضادهای منطقی را اجازه دهد، آنگاه راز باطنیِ آن به‌هیچ‌وجه زایل نخواهد شد.

به عنوان مثالی از این سه‌گانی، یکی از ناشناخته‌ترینِ آنها را مطرح می‌کنیم. بنا به روایت گوآمان پوما ده آیالا (در کتاب

تاریخچه‌ی جدید حکومتِ دریـایی[۲]) در عهـد باسـتان پرویی‌هـا بـه وجود خدای متعال قایل بودند (ایلاپا به معنی «صاعقه»)، و به وجود سه نفر: پدر (قاضی)، پسر بزرگتر و پسر کوچکتر، که پسـر کوچکـتر صاحب باران بارورکننده، و بنابراین رزّاق بشریت بود.

درضمن، تثلیث صاعقـه- رعـد- بـرق، ظهـور خـدای طوفـان در سپیده‌دم تمدن زراعی سرخپوستان آمریکا است (GIRP, 42).

روی‌هم‌رفته، این تثلیث نماد ظهور کـامل قـدرت الهـی اسـت، و وقتی شـکل می‌گـیرد، بـه ترتیبـی درونی‌تـر و فلسـفی‌تر، همچـون تاسوعات فلوطین، نماد زندگی جوهری و ماهویِ خدای واحد اسـت، که افعالش، با مقایسه با افعالِ روحانیِ روحِ بشری، تصور شده است.

[۱] و ابراهیم خیمه‌ی خود را نقل کرده روانه شد، و در بلوطستان ممری کـه در حـبرون اسـت، سـاکن گردید و در آنجا مذبحی برای یهوه بنا نهاد (*پیدایش*، ۱۳:۱۸).

[2] *Nuova coronica buen gobierno*

تخته (PLANCHE/board)

تصویر کلی تخته، قطر نازک آن را نشان می‌دهـد، و اصطلاحـاتِ تخته‌ی نجات، و تخته‌ی پوسیده مجازاً به همین نازکی قطـر تختـه اشاره دارد. تخته‌ی سقف (توفال)، اما، نماد قدرت، پناهگاه و حمایت است، و به صورت یک ابزار است. از طرفی تختـه، ابـزاری خلل‌پذیـر است، و فقط با نیت خیر می‌توان آن را به کار گرفت، چرا که ممکن است پوسیده باشد.

در ماسونری تخته به کار می‌رود، و تخته‌ی به‌کاررفته در ارتبـاط با درجه‌ی مرشد است، و طرح کارگذاری تخته به نقشه‌ی راهنمـای ساختمان مربوط می‌شود. از طرفی تصویر تخته در نهـایت، در تمـام

طرحهایی که بر کاغذ آمده قابل‌فهم است. تخته با طرحی نمادین، دو علامت تصویری دارد، که کلید الفبای ماسونی است، و درضمن، خاص تشکیل جلسات است: (الف) تقسیم مربع نانگاشته، به صورت یک مربع جادویی مشابه لوشوی چینی؛ (ب) تقسیم مربع نانگاشته به صورت صلیب مورب، به چهار منطقه‌ی جهتدار. آنها درضمن نشانه‌ی پیشرفت در نقشه هستند: (الف) از سنگ مکعب؛ (ب) از نوک، یا هرم مثلث‌القاعده که در لوحه‌ی شاگردان، بر روی تخته قرار می‌گیرند. بدین ترتیب، این نمودار مانند یک نقشه‌ی راهنما است که راه را به طرف یک عمل معنوی می‌کشد (BOUM).

تخته‌نرد (TRICTRAC/backgammon)

ژرمنها به این بازی جایی ممتاز می‌دهند، زیرا نمادگراییِ آن را کیهانی می‌دانند، و این نمادگرایی را در تقسیم خانه‌ها بازمی‌یابند (MYTF, 42).

تخم‌مرغ[1] (OEUF/egg)

تخم‌مرغ را حاوی تخمه می‌دانند، و از این تخمه است که موجود پدیدار خواهد شد. تخم‌مرغ نمادی جهانی است، که به‌خودی‌خود بیان معنی می‌کند. تولد جهان از یک تخم‌مرغ، نظریه‌یی مشترک در میان سلتیها، یونانیان، مصریها، فنیقی‌ها، کنعانیان، تبتی‌ها، هندوان، ویتنامیها، چینی‌ها، ژاپنی‌ها، اقوام سیبریایی، و اندونزیایی و بسیاری از دیگر اقوام است. اما روند ظهور عالم از تخم‌مرغ، گاه وجوهی مختلف می‌یابد؛ تخم‌مار سلتی‌ها از فسیل توتیای دریایی شکل گرفته، یا تخمِ تُف‌شده توسط کمفیس[2] مصری یا تخمی که

توسط اژدهای چینی گذارده شده، شکل دیگری از همان کلمه‌الله است. در عهد باستان، انسان اولیه را زاده‌ی یک تخم‌مرغ می‌دانستند: این باور در مورد پرجاپتی و پ'آن جو صدق می‌کند. قهرمانان دیگر چینی، بعداً از تخمی که از خورشید آبستن شده بود، یا از هضم تخمهای پرنده توسط مادرشان، به دنیا آمدند. باور رایجتر این بود که تخم کیهانی، پس از خوابیدن مرغی بر روی آن در آبهای اولیه (در اساطیر هندو غاز همسه را همذات با ذات حق، و نفخه‌ی پروردگاری می‌دانند)، به دو قسمت شده تا آسمان و زمین را به وجود آورد. این دو قسمت همان دوقطبی‌بودنِ نرماده* است، و همچنین برهمانده‌ی هندو به دو نیمکره‌ی طلایی و نقره‌یی تقسیم می‌شود. از تخم لدا، دو دیوسکور به دنیا می‌آید که هر یک به جای مو نیمکره‌یی بر سر دارد. یین و یانگِ چینی، دو قطب واحد اولیه هستند، و نشانگر نمادی همذات با دو نیمه‌ی سیاه و سفید. تخم اولیه در شینتو به نیمه‌یی سبک (آسمان) و نیمه‌یی سنگین (زمین) تقسیم می‌شود. ابن‌الولید، به‌ترتیبی مشابه، زمین را سنگین، چون زرده‌ی تخم‌مرغ منعقدشده، توصیف می‌کند، و آسمان را سبکتر، چون سفیده‌یی که زرده را احاطه کرده است.

جا دارد که این نمادگرایی کلی، که تخم را به آفرینش هستی، و به گونه‌گون‌شدگی تدریجی اشکال ارتباط می‌دهد، تصریح شود. تخم، یک واقعیت اولیه است، که در تخمه‌ی خود کثیری از مخلوقات را در بر دارد. برای مصریها، نون، مظهر اقیانوس اولیه و آب مطلقی است که دربرگیرنده‌ی جرثومه‌ی خلقت است، با فعل و انفعالات خدای متعال تپه‌یی از زیر این آب بیرون می‌آید، و روی

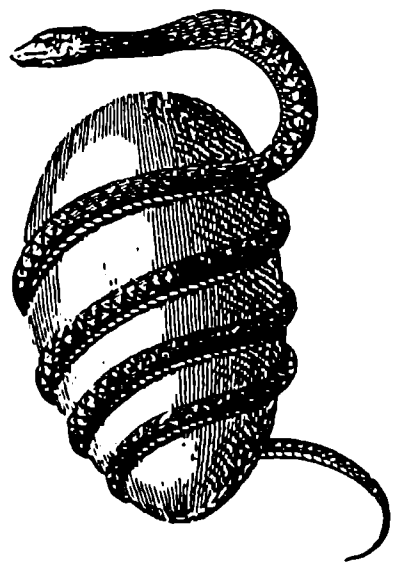
تپه تخمی گذاشته خواهد شد. از این تخم- که به مصری کلمه‌یی مؤنث است- خدایی بیرون می‌جهد که کائوس را تنظیم خواهد کرد، و موجودات گونه‌گون را به دنیا خواهد آورد. خدا خنوم منتجه‌ی این اقیانوس، و تخم اولیه به‌نوبه‌ی خود، به شیوه‌ی یک کوزه‌گر، تخمهای رویان یا تخمهای زندگی را می‌سازد، او سازنده‌ی بدن انسان است. اما مصر باستان پیدایش کیهان را به طرق مختلف توصیف می‌کند. در قصه‌ی آفرینش در هرموپولیس (اشمونین) تخم اولیه همان خدای نیروهای زنده‌ی جنس بشر است. لوتوس یا نیلوفر عظیم اولیه که وقتی صبحگاهان بر سطح آبهای مصب نیل می‌درخشد لاله‌ی گلش باز می‌شود، همین نقش را در سنتهای دیگر نیز بر عهده دارد. خورشید خود *از تخمه‌ی رازآمیزی به وجود آمده که تخم- مادر این تخمه را در میان داشته است* (SOUN, 22-62).

موخوس با تبعیت از سنتهای کنعانی، اصل دنیا را اثیر و هوا می‌داند، که از آنجا اولوموس (بی‌نهایت) به وجود می‌آید. اولوموس تخم کیهانی، و خوسور (خدای صنعتگر) را تولید می‌کند. خوسور *تخم کیهانی را به دو قسمت تقسیم می‌کند، و آسمان و زمین را از هر یک از این دو نیمه شکل می‌دهد* (SOUN, 183).[۳]

در هند، بنا بر *چاندوگه اوپانیشاد* (۳:۱۹) تخم از لاوجود به وجود آمده، و عناصر را در بر دارد: *در آغاز هیچ جز لاوجود نبود، لاوجود، وجود را به وجود آورد. وجود بزرگ شد و تبدیل به تخم شد. تخم یک سال تمام آرام بود، سپس ترک خورد، دو تکه در پوسته‌ی تخم پدیدار شد، یکی از طلا و دیگری از نقره. پوسته‌ی*

نقره زمین شد، و پوسته‌ی طلا آسمان. از غشاء خارجی کوهها، و از غشاء داخلی، ابر و مه، از رگها رودخانه‌ها، و از آبدان، اقیانوسها پدید آمدند (SOUN, 354).

بنا بر اعتقادات تبتی، با اینکه تخم، آغازین نیست، اما خاستگاه تبار بشری است: *از جوهر پنج عنصر آغازین، یک تخم خارج شد*، و از تخم یک دریاچه‌ی سفید، و موجوداتی از ده رده، از تخمهای دیگر، و از آنجا اندامها، پنج حس، مردان و زنان... یا به عبارتی تبار نیاکان خارج شد.



تخم و مار، نشانه‌ی مشیت (یونان باستان).

در سنت چینی، قبل از جدایی کامل آسمان و زمین، کائوس خود ظاهر یک تخم‌مرغ را داشت. در انتهای ۱۸۰۰۰ سال (شماره‌ی ۱۸۰۰۰ نماد یک دوره‌ی بی‌پایان)، تخم کائوس باز شد: *عناصر سنگین، زمین را تشکیل دادند (ین) و عناصر سبک و خالص، آسمان را (یانگ)*. فضا که آن دو را از هم جدا می‌کرد، هر روز

بزرگتر می‌شد. در انتهای ۱۸۰۰۰ سال پ‌آن جو فاصله‌ی میان زمین و آسمان را اندازه گرفت. بنا بر عقیده‌ی هوآنگ- دی، *جهان مانند تخم عظیمی بود که بر بلندای خود ایستاده بود. آسمان و زمین در بخش درونی و بالایی پوسته‌ی تخم بودند؛ زمین زرده‌ی شناور در وسط اقیانوس اولیه بود، که تهِ تخم را پر کرده بود. فصول پس از طوفان دوره‌ییِ این اقیانوس به وجود می‌آمدند.*

معبد عظیم اینکاهای کوریکانچا، در کوسکو، ورقه‌ی طلایی به شکل بیضی به عنوان زینت داشت، که از گوشه‌ی تصویر ماه و خورشید آویخته بود. به زعمِ لِمان نیچه، تصویر تخم کیهانی به روی این ورقه‌ی طلا نقش شده، نماد خدای متعالی اینکاها، هویراکوچا است. او برای اثبات نظریه‌اش به چندین اسطوره‌ی آفرینش در پرو اشاره می‌کند، که توسط اولین تاریخنگاران اسپانیایی گردآوری شده است؛ در این اساطیر آمده است که قهرمان خالق، از پدرش خورشید می‌خواهد که آدمیان را خلق کند تا جهان پر از آدم شود. پس خورشید سه تخم به زمین می‌فرستد. از اولین تخم، تخم طلا، آزادگان و برگزیدگان به وجود می‌آیند؛ از تخم دوم، تخم نقره، زنان آنان، و سرانجام از آخرین تخم، تخم مس، مردم زاده می‌شوند. در روایتهای دیگر این اسطوره، سه تخم مزبور پس از طوفان از آسمان پایین می‌افتند.

نام هویراکوچا، ملخص کُن- تیکسی- هویراکوچا و *خدای دریا، سعیر یا ماده‌ی مذاب آتشینِ درونِ زمین، و خدای آتشفشانها بود.*

اسطوره‌ی تخم کیهانی در میان دوگونها و بامباراهای مالی نیز دیده می‌شود. مفهوم‌نگارَه‌ی به معنی «زندگی جهانی» است و

دوگونها آن را بر منتهاالیه فوقانی صلیب جهات اصلی نقش می‌کنند، و این مفهوم‌نگاره در مقابل تخم دیگری قرار گرفته که رو به پایین باز می‌شود، و نماد زهدان زمین یا سبوی زنانه است (GRIS). تخم کیهانی برای بامباراها مظهر ذات اعلا است. این تخم، عقل اول است که در مرکز تشعشات صوتی و از چرخش این تشعشعات ایجاد شده است. بدین ترتیب، این تخم شکل می‌گیرد، متمرکز می‌شود، و به‌تدریج از تشعشعات جدا می‌شود. صدا، حجیم، در فضا شکل می‌گیرد، بلند می‌شود و می‌پیچد، و بیست‌ودو عنصر اصلی را که در سینه‌ی او شکل گرفته رها می‌کند تا فروبیافتند، این بیست‌ودو عنصر از نظام خلقت که متشکل از بیست‌ودو رده است، مراقبت می‌کنند (DIEB).

ژی. پ. لوبوف اظهار می‌دارد که بر طبق اعتقادات مربوط به آفرینش در میان لیکوبا و لیکولای کنگو، تخم‌مرغ تصویر جهان و نشانه‌ی کمال است: زرده نشانه‌ی تری زنان و سفیده نشانه‌ی آب پشت مردان است. پوسته‌ی آن، که از داخل به وسیله‌ی غشایی جدا شده، نشانه‌ی خورشید است؛ خورشید فرآورده‌ی پوسته‌ی تخم کیهان است، *و اگر خالق غشاء را تبدیل به فضای مرطوب نکرده بود، زمین را می‌سوزاند*. درضمن، لیکوبا و لیکولا می‌گویند *انسان باید کوشش کند مانند یک تخم‌مرغ شود*.

در *کالهوالا* (فنلاند)، خدایبانوی باکره‌ی آبها، قبل از تولد زمان، زانوان خود را بر سطح آبهای نخستین ظاهر کرد. اردک (خدای هوا) هفت تخم روی زانوان او گذاشت، که شش تخم طلایی و یکی آهنی بود. خدایبانوی باکره‌ی آبها، در آب غوطه خورد و تخمها در آبهای

نخستین شکستند.

تکه‌شکسته‌های تخم مرغ
به چیزهای خوب و سفید تبدیل می‌شوند
ته پوسته‌های تخم‌مرغ
فلک رفیع را می‌سازد
بالای زرده
خورشید فروزان می‌شود
بالای سفیده
آسمان و ماه درخشان می‌شوند
ستاره‌یی در فلک می‌شوند
تکه‌های فرورفته‌ی پوسته
ابری از هوا می‌شوند
و آنگاه زمان پیش می‌تازد ...[۴]

بدین ترتیب، تخم‌مرغ اغلب نمایش قدرت خلاق نور است.

اما در اساطیر پیدایش سلتی، هیچ گواه مستقیمی در مورد نمادگرایی تخم‌مرغ وجود ندارد، بلکه تخم‌مرغ در نمادگرایی توتیای دریایی، فسیل *ovum anguinum* (یا تخم کیهانی) داخل شده است، که در جرثومه‌ی خود تمام امکانات بالقوه را دارد.

در ساختار تمامی اسطوره‌های پیدایش کیهان، تخم‌مرغ نقش مکرر تصویر کل را دارد (میرچا الیاده، منقول در SOUN, 480). اما معمولا پس از کائوس، تخم‌مرغ به عنوان اولین اصل نظم جهان نمودار می‌شود. کلیت اشکال گوناگون پس از این تخم‌مرغ ایجاد می‌شود، و نه پس از جوهر تفکیک‌نشده و شکل‌نگرفته‌ی اولیه.

هرچند تخم‌مرغ را نمی‌توان اولین شکل و قالب محسوب داشت، لکن به هر صورت نماد جرثومه‌ی اولین گوناگونی قوالب و اشکال است. تخم کیهانی و تخم نخستین یک چیز هستند، که در آنِ واحد آسمان و زمین، و آبهای زیرین و آبهای زبرین را محصور می‌کنند؛ و از آن تمامیتی یکپارچه حاصل می‌شود که انواع بالقوگی را در بر می‌گیرد.

تخم‌مرغ درضمن نماد تجدید دوره‌به‌دوره‌ی طبیعت است: سنت تخم‌مرغ در عید پاک، تخم‌مرغهای رنگی در مراسم و اعیاد بسیاری از کشورها، نشانه‌ی همین نماد است. تخم‌مرغ، اسطوره‌ی خلقت هر دوره را نمایان می‌کند. میرچا الیاده *با تفسیر تجربی-عقلایی تخم‌مرغ به عنوان مظهر جرثومه* مخالفت دارد... *نمادی که تخم‌مرغ مظهر آن است* (از روی علامات عرفانی-آیینی بسیاری از مذاهب) *آنقدرها به تولد بستگی ندارد که به زندگی دوباره و رجعت مرتبط است، و از روی الگویی کیهانی تکرار شده است... تخم‌مرغ به‌تأکید رستاخیز را قول می‌دهد که... تولد نیست، بلکه بازگشت است، تکرار است* (ELIT, 374-348). اما این دو تفسیر، بدانگونه که میرچا الیاده تصور می‌کند، به‌هیچ‌روی ناساز نیستند؛ زیرا کاملاً روشن است که تخم‌مرغ نماد رجعت و تولد دوباره و تکرار است؛ همچنین بنا بر قدیمترین سنتها، تخم‌مرغ در اصل یک جرثومه است، یا به عبارت دیگر یک واقعیت اولیه است. کاربرد دوره‌یِ آن منتج از نقش اولیه‌ی آن است. در یک ساختار عقلایی، این کاربرد دوره‌یی بیشتر در یک برداشت الهامی از الگویی از آفرینش کیهان دیده می‌شود، و تکرار می‌شود. و این امر مانع از آن نیست که تخم‌مرغ درضمن نماد

یک دوره‌ی زیستی باشد.

مثلاً تخم‌مرغهای رُستی که در قبرهایی در روسیه و سوئد کشف شدند، به عنوان علامت جاودانگی و نماد قیامت تفسیر شده‌اند. ارزشهای مختلف و متعدد نمادین از یک تصویر مشابه، امری شگفت و خارج از انتظار نیست، به‌مثل، در مقبره‌یی در بئوسی (بئوتیا)، مجسمه‌هایی از دیونوسوس پیدا شده که تخم‌مرغی را در دست حمل می‌کند، که میثاق و علامتی از بازگشت به زندگی است. درواقع از همان هنگام به دلیل نظریه‌یی که در ردّ میل به بازگشت دوره‌یی به زندگی به وجود آمد، و خروج از چرخه‌ی بی‌پایان تناسخ را توصیه می‌کرد، استفاده از تخم‌مرغ منسوخ شد. مثلاً قوانین اورفئوسی خوردنِ تخم‌مرغ را قدغن کرده بود، هرچند که نگرش اورفئوسی، کاملاً با نگرش مرتاضان بودایی متفاوت بود. مرتاضان بودایی می‌خواستند تمام پیوندهایی که آنها را به جهان وصل می‌کرد، بگسلند، و هدفشان خاموش‌کردنِ شعله‌ی هوس بود، اما اورفئوسی‌ها برعکس بر آن بودند که شعله‌ی هوس را تشدید کنند، اما به آن جهت دهند تا به طرف یک استحاله‌ی روحانی کشیده شود. مبتنی بر همین هدف بود، که آنها قبل از هر چیز از برخورد با اشیایی که نمادی مذهبی، یا در رابطه با سالخوردگی و مرگ بود، اجتناب می‌کردند. پس طی مراسمی تخم‌مرغها را درواقع به عنوان غذای مردگان، و مانند علامتی از زندگی دوباره، به دور می‌انداختند. قوانین اورفئوسی به منظور خلاص کردنِ روح از تمامیِ آن چیزی بود که روح را به زمین متصل می‌کرد، تا روح تصفیه و تزکیه شود، و به خدا رجوع کند که سرمنشأ اصلی‌اش بود، به همین دلیل

تخم‌مرغ را که نماد زندگی دوباره‌ی زمینی بود، رد می‌کرد. زیرا تخم‌مرغ روح را به چرخه‌ی زندگیهای متوالی می‌بست، به چرخه‌یی که روح می‌خواست از آن بگریزد. در اثر این تحریمِ باور بر ارزشهای جادویی تخم‌مرغ افزایش یافت، و مفهومِ اساسی‌اش به عنوان اصل و خاستگاه زندگی در روی زمین تحکیم شد.

درضمن، تخم‌مرغ با نمادگرایی ارزشهای استراحت، مانند خانه، آشیانه، صدف، پوسته و سینه‌ی مادر مشترک است (BACE, 51-130). اما درعین‌حال، در اندرون پوسته نیز، مانند دیگر نمونه‌های فوق‌الذکر علاوه بر نمادگرایی مادر، نمادگرایی دیگری شکل می‌گیرد که مبتنی بر گفت‌وگوی انسان آزاد و انسان در زنجیر است. زیرا موجود زنده آرزو دارد از این امنیتِ آرام و لطیف خارج شود. جوجه پوسته‌ی نازک و تردِ دورادورش را می‌شکند. تخم‌مرغ، مانند مادر، نماد درگیریهای درونی می‌شود، نماد درگیری سوداسالار حریص برای رفاه و راحتی، و حادثه‌جوی شیفته‌ی مبارزه که در انسان نهفته است، و همچنین درگیری میان گرایشها به بیرونگرایی و درونگرایی. همان طور که در پیدایش کیهان تخم روانی، آسمان و زمین، و تمام جرثومه‌ی نیکی و بدی، و همچنین قوانین زندگی دوباره و شکفتگی شخصیتها را در خود محبوس می‌کند، جوجه نیز، با بررسی تخم احساس می‌کند در جهان خود محبوس شده است، و می‌خواهد از آن خارج شود، و با شکستنِ پوسته‌اش برای زندگی‌اش مبارزه می‌کند.

در سنت کیمیاگری، در ارجاع به تخم فلسفی، نظریه‌ی جرثومه مورد بررسی قرار می‌گیرد، اما جرثومه از دیدگاه یک زندگی معنوی.

بوته‌ی دنیا، در پوسته‌ی عناصر حیاتی که همچون ظرف هرمسی است، ملغمه‌ی فضول و آهک عمل بزرگ را محبوس می‌کند. ظرف چه قاروره باشد، چه تنبوشه، چه قرع و چه انبیق، باید مانند تخم روی آن خوابید، تا ملغمه‌ی آن مستحیل شود. گرمای خوابیدن روی تخم در یک آتانور یا کوره‌ی کیمیاگری حفظ می‌شود... ملغمه را می‌توان سترون کرد تا در ترکیبات اکسیر، یا حتا در تبدیل به زر و سیم به کار رود. نتیجه‌ی ملغمه... می‌باید کودک فلسفی را به دنیا آورد، یعنی زر یا عقل را (VANA, 19).

در یک نسخه‌ی هرمسی بی‌نام، که توسط مونود- هرزن نقل شده (MONA, 63-64)، از تخم فلسفی بدین‌گونه سخن می‌رود: *این است آنچه قدما در باب تخم فلسفی می‌گویند، برخی آن را سنگ حس می‌خوانند، برخی سنگ ارمنی، برخی سنگ دماغ، برخی سنگی که سنگ نیست، برخی سنگ مصری و برخی دیگر صورت جهان.* آتانور* یا کوره‌ی کیمیاگری در سنت با تخم کیهان مقایسه می‌شود. تخم فلسفی نماد کانون، جایگاه و موضوع تمام استحاله‌ها است.

نمادگرایی تخم‌مرغ با تصاویر غیرمستقیمتری بیان می‌شود، مانند سنگ بیضوی (همچنین سنگ کوبله) یا تخمِ جُعل، کرم تپاله، و یا بخش کروی استوپه، که عملاً موسوم به آنده (تخم) است. تخم جُعل، یا آنده‌ی استوپه دربرگیرنده‌ی جرثومه هستند، دربرگیرنده‌ی بذر زندگی اند. تخم در این مفهوم می‌تواند به نمادهای دیگر نزدیک شود، مثل گوشماهی، غار، قلب، ناف، مرکز عالم، که خاستگاه پیشرفتهای فضایی، زودگذر یا زیستی هستند. تخم‌گذاردن، و برتخم‌نشستن، خود وجوه مختلف نمادگرایی را

در بر می‌گیرد، که ارزش یادآوری دارد. مرغی که بر تخم می‌نشیند، در فلسفه‌ی مراقبه‌ی بودایی، به عنوان نماد تمرکز روح و قدرت روحانی بارور روح ملحوظ می‌شود. تعلیمات نظری قشری را جوانگ- دسو با تخمهای سترون و عاری از تخمه مقایسه کرده است. مدرسی‌ها در باب تقدم مرغ و تخم‌مرغ بحثها دارند. سیلسیوس می‌گوید: *تخم در درونِ مرغ است و مرغ در درونِ تخم.* ثنویت. بالقوه در «وحدت» وجود دارد؛ ثنویت در «وحدت» مستحیل می‌شود.

با وجهی بی‌پیرایه و غیرشاعرانه، اما بدونِ دورشدن از مفاهیم قبلی باید یادآور شد که تخم‌مرغ گاهی نماد ثروت است: *اگر آخاهای تسمال لائوس در خواب ببینند که مرغی چندین تخم کرده، خواب خود را به عنوان نویدی بر ثروت آتی تعبیر می‌کنند.*

تخم‌مرغ در اینجا به معنی تخم مرغان و پرندگان است.

در کتاب Kneph نوشته شده بود، به قول کتاب *اساطیر مصر*، نوشته‌ی ورونیکا آینز استناد شد (Veronica Ions, *Egyptian Mythology*).

برای موحوس (قرن دوم میلادی) در ابتدای خلقت دو اصل وجود داشت: اثیر و هوا و بعد باد و پس از آن دو باد دیگر لیپس (Lips) و نوتوس (Notos) و بعد از آن اولوموس (عصرها) و سپس خورس (نه شانور) بازکننده، و تخم‌مرغ (منقول از: *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, Paul Hamlyn (ed.) Publishing, 1968).

[4] *Le Kalevala*, trad. J. L. Perret, Paris.

تخمیر (FERMENTATION/fermentation)

در زبان بامبارایی، *کلمه‌ی کومو- تخمیر- تمام جریانی را نشان می‌دهد که طی آن یک جوهر یا حتا یک شیئ در مرحله‌ی پوسیدگی و غلیان قرار می‌گیرد، و دارای قدرت عملکردی عظیم*

می‌شود (ZAHB, 167). بدین‌ترتیب، نوشابه‌های تخمیرشده تصویر آگاهی جوشانی هستند که برای روح، عبور از محدوده‌ی معمولـه را ممکن می‌سازند و دسترسی به الهام یـا رؤیـا، یـا شـناخت طبیعت عمیـق و راز اشـیاء را فراهـم می‌کننـد. مصـرف آیینـی نوشـابه‌های تخمیرشده، ازجمله مخمر ارزن، مخمر انبه، موز و ذرت در آفریقـا و آمریکا و در سایر جوامع کشتگر به همین دلیل است.

از این نقطه‌نظر، لازم بـه یـادآوری اسـت کـه بزرگـترین خـدای زراعی آزتک، تلالوک، که خـدای بـاران، بـارورکننده، رعـد و بـرق و باران آتش بود، گاه به صورت کوزه‌یی از پولک (ماءالصباره) جوشـان تصویر می‌شد، حتا نام این رب‌النوع به معنی «پولک زمین» است.

از سوی دیگر، نمادگرایی تخمیر به نمـادگرایی تجزیـه و عفونت مرتبط می‌شود. یکی از اساطیر سرخپوستی، به نام توکونای آمازون، از این نقطه‌نظر بسیار پرمعنی است، زیـرا در ارتبـاط بـا فضیلتهای مخمر (تخمیر) و کرمهـا (تجزیـه) نسـخه‌یی از اکسـیر جـاودانی بـه دسـت می‌دهـد: در اینجـا بخشـی از اسـطوره نقـل می‌شـود: یـک لاک‌پشت (نر) را نامزدش تحقیر کرد، زیرا قارچهـای درخـت (نماد زندگی دوباره پس از تجزیه و تلاشی) را خورده بود؛ پس از حـوادث گوناگون، کوزه‌ی حاوی مخمر که برای جشن نگهـداری شـده بـود، شکست و *مخمر که از کرم به خود می‌جوشـید، کـف زمیـن پخـش شد، در نتیجه، مورچه‌ها و موجودات دیگری که پوسـت می‌اندازنـد، آن را لیسیدند، به همین دلیل است که آنها پیر نمی‌شوند* (LEVC).

تخمیر در کیمیا، بـا مفهـومِ اسـتحاله در ارتبـاط اسـت، تخمیر، تغییرشکل و پختگی عنصری اسـت کـه احیـاء را ممکـن می‌سازد،

یعنی عبور از مرحله‌ی مرگ را به مرحله‌ی زندگی میسر می‌کند. فلزات و سنگها، به زعم کیمیاگر، در زمین تخمیر شده‌اند.

نظریه‌ی تخمیر، یادآور نظریه‌ی بازگشت دوره‌یی است، و به‌تعاقبِ آن، اشاره به محلی است که تخمیر به طور طبیعی در آنجا انجام گرفته است، محلی جادویی که توسط ارواح مردگان اشغال شده است (چهارراه). این نکته روشنگر مفهوم آیینی است که در منطقه‌ی کوراک روسیه بر پا می‌شده، و بر طبق آن تپاله را در محوطه‌یی که اطراق می‌کردند، در سحرگاه قبل از میلاد مسیح و در روز شاهان می‌سوزاندند، تا مرده‌هایشان در عالم دیگر گرم شوند (DALP).

ارزش نمادین تخمیر، به عنوان ظهور بنیان زندگی پیروزمندانه و حاضر در تمامی تاریخ و سنتهای اسرائیل است، چنانچه مفهومِ توبه در ارتباط با نانِ مَصّا (فطیر) یا نان تخمیرنشده، گویای آن است، که برای نان همان مفهومی برداشت می‌شود که خاکستر برای آتش... یک عنصر سوگواری یا توبه، یا به طور خلاصه یک عامل سترون‌کننده.

فطیر افخارستیا، از خمیری بدون مایه‌ی ترش درست شده، و نماد طعامی است که هوسها را تخمیر نمی‌کند، بلکه به آنها نظمی کاملاً معنوی می‌دهد.

تدهین (ONCTION/onction)

تدهین نماد ذات یهوه است. به وسیله‌ی تدهین، خداوند نور روشن خود را ساطع می‌کند. تدهین حضور الهی را در روح پراکنده

می‌کند. از اینجا است که یعقوب وقتی یهوه در هنگام خواب بر او ظاهر شد، بر روی سنگی که به جای بالش زیر سر نهاده بود، روغن مالید؛ با این عمل او می‌خواست، حضور خدا را نشان دهد (*پیدایش* ۱۸-۲۸:۱۶)[۱]. از سویی تمامی امتها، آیین روغنمالی به سنگهای یادگاری را دارند. مالیدن روغن مقدس روی فرق سر، ارج و مقامی قدسی دارد. و هنوز در آیین تبرک کشیشان عالی‌مقام یا تقدیس شاهان انجام می‌گیرد. پیامبر نیز تدهین می‌شود: از این قسم بود که الیاس فرمان یافت الوسیوم را تدهین کند. با عمل تدهین با روغن شادمانی از کلمه‌اللهِ مجسم خبر داده می‌شود (*مزامیر* ۴۵:۸)[۲]. پولس به تدهین مسیحیان اشاره می‌کند؛ این تدهین با شهری قیاس می‌شود که وقتی روح‌القدس به قلب آنان درآید، آنان را از دیگران متمایز می‌کند (*قرنتیان دوم*، ۲۲-۲۱:۱)[۳]. تدهین توبه‌ی آخر را برای بیماران و محتضران به جا می‌آورند. البته تدهینی که در آیینها انجام می‌گیرد، همواره با روغن مقدسی است که برای نیتی خالص نذر شده است. لکن روغن‌مالی برای حفظ‌الصحه هیچ مفهومِ نمادینی ندارد. از آن جمله روغن‌مالیِ شرقیان، با روغن معطر پس از حمام.

۱ پس یعقوب از خواب بیدار شد، و گفت البته یهوه در این مکان است و من ندانستم. پس ترسان شده گفت این چه مکان ترسناکی است. این نیست جز خانه‌ی خدا، و این است دروازه‌ی آسمان (*پیدایش*، ۱۸-۲۸:۱۶).

۲ بنا بر این خدای تو، تو را به روغن شادمانی بیشتر از رفقایت مسح کرده است (*مزامیر*، ۴۵:۸).

۳ اما او که ما را با شما در مسیح استوار می‌گرداند و ما را مسح نموده است خدا است، که او نیز ما را مُهر نموده و بیعانه‌ی روح را در دلهای ما عطا کرده است (*قرنتیان دوم*، ۲۲-۲۱:۱).

تراز (NIVEAU/level)

تراز با سیم سربی، یا *شاقولی*، یکی از عوامل مهم نمادین ماسونها است. این تراز با سیم شاقولی مختصات *ناظر* است. دو تا بودنِ آن علامتی از دو ستون هیکل سلیمان است.

تراز از یک گونیای دقیق تشکیل شده که از رأس آن یک سیم سربی آویخته است. اگر هدف اصلی تراز، تعیین افقیّت است، درعین‌حال عمودیّت را نیز مشخص می‌کند. و این امر باعث می‌شود نمادگرایی آن، به نمادگرایی صلیبی با ابعاد کیهانی نزدیک شود. یعنی واقع‌شدنِ مشیتِ الهی در مرکز کیهان، با پیشرفت هماهنگی در سطح کیهانی. گذر *شاقول*• به *تراز*، که گذر از مرحله‌ی شاگرد مبتدی یا نوآموز به مرحله‌ی عضو بنّا یا همکار است، روی‌هم‌رفته بیانگر تحقق این پیشرفت است، که از شناخت فعل و انفالات آسمانی شروع می‌شود و به اثرات ظاهرشده، دسترسی می‌یابد. بی‌وجه نیست که اسوالدورت به شباهت میان ریخت تراز و نماد کیمیایی گوگرد اشاره می‌کند (WIRT). درواقع، ترکیب شاقول و تراز، فقط به وسیله‌ی گونیا تحقق می‌یابد، که مختصه‌ی ناظم لُژ است.

کاربرد اخلاقی و اجتماعی نماد، با مفهومِ *برابری* یا *همواری*، کافی به نظر نمی‌رسد، اما ممکن است به نحوی برابری میان روحیات را خاطرنشان کند، که در ارتباط با پیشرفت *افقی* است، و در این مدخل مورد نظر ما است (BOUM, GUET) و چندان ارتباطی با استقرارِ یک سطح مستوی بر خطی عمودی ندارد.

ترازو (BALANCE/balance)

ترازو به عنوان نماد عدالت، سنجش، مآل‌اندیشی و تعادل شناخته شده است، زیرا کاربرد آن دقیقاً در ارتباط با توزین اعمال است. ترازو مانند شمشیر، اما مضاعف در حقیقت‌گویی نشانه‌ی عدالت است. در زمینه‌ی اجتماعی، ترازو علامت کاربردی اداری و نظامی است، که نشانه‌ی قدرت شاهانه است. و در هند با طبقه‌ی کشاتریه مشخص می‌شود. بر همین اساس، در چین ترازو یکی از اختصاصاتِ «وزیر» است، که در این مورد خاص در ارتباط با چرخ سفالگری است. در حجره‌های انجمنهای مخفی چینیان ترازو نشانه‌ی قانون و عدالت است.

در شهر بیدان [مویانگ جِنگ]، آنچه را ممکن است منفعتی خاص داشته باشد، بادقت توزین می‌کنند، تا در خاطر بماند که شهر بیدان در ارتباط با محلی بی‌تغییر و ساکن است.

ترازو به عنوانِ نماد قضاوت، درواقع ادامه‌ی مفهومِ پیشین از عدالت الهی است. در مصر باستان، اوزیریس ارواح مردگان را توزین می‌کرد. در شمایل‌نگاریِ مسیحی، ترازو به دست میکائیل، ملک مقرب روزِ جزا بود؛ در *قرآن* نیز از ترازوی عدالت یاد شده است؛ در تبت کفه‌های ترازو برای توزین نیک و بد اعمال انسانها است، و وزنه‌ها از سنگهای سفید و سیاه هستند. در ایران قدیم، فرشته رشن، نزدیک میترا جای داشت، و ارواح را بر روی پل صراط توزین می‌کرد؛ یک ظرف یونانی هرمس را نشان می‌دهد، در حالی که روحِ آخیلئوس و پاتروکلوس را وزن می‌کند.

ترازو در میان یونانیان دربرگیرنده‌ی مفهوم عدالت، و همچنین

مفاهیمِ سنجش و نظم است، و به وسیله‌ی تمیس عرضه می‌شود، که بر طبق قانونی کلی بر جهانها حکومت می‌کند. به عقیده‌ی هسیودوس، او دختر اورانوس (آسمان) و گایا (زمین) است، و بنابراین دارای ماده و روح، مریی و نامریی، است. در *ایلیاد* هم ترازو به عنوانِ نماد سرنوشت حضور می‌یابد، و از مقدر نبردِ آخیلئوس و هکتور سخن می‌گوید: *اما چون بار چهارم به سرچشمه‌ها* [ی سکاماندر] *رسیدند، زئوس ترازوهای زرینِ خود را راست کرد و سرنوشتِ آخیلئوس و پسر پریام را در کفه گذاشت، سرنوشتی که خوابِ درازِ مرگ را فراهم می‌سازد، ترازو را برداشت و این سرنوشتها را کشید: کفه‌ی هکتور فرود آمد، به دوزخ برخورد، فویبوس او را به خود گذاشت* (*ایلیاد*، سرود بیست و دوم).[۱]

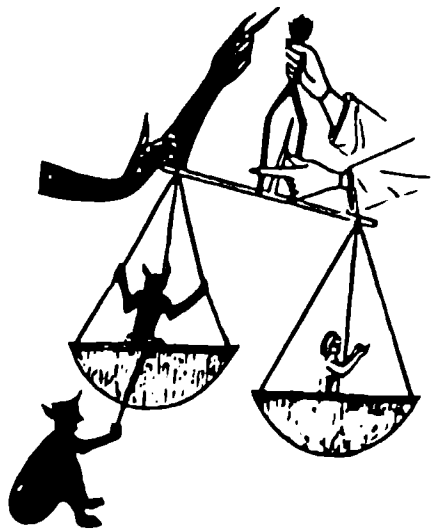
از مفهومِ سرنوشت، که به مفهومِ زمانِ زندگی‌شده منتهی می‌شود، چنین استنباط می‌شود که ترازو در ضمن علامتِ ساتورن یا کرونوس است. قاضی و مجریِ قانون، زندگی بشری را می‌سنجد و کفه‌های ترازو را مساوی یا نامساوی، در میان سالها، فصول و روز و شب نگاه می‌دارد. در اینجا لازم به یادآوری است که علامت برج میزان در منطقةالبروج نزدیک به اعتدال خریفی است، و نه اعتدال ربیعی که با برج حمل شروع می‌شود؛ در این تاریخ، روز و شب برابر هستند. حرکت کفه‌های ترازو، مانند وضعیت خورشید در حرکت انتقالی زمین است، که با وزن خاص یین و یانگ، یا تاریکی و نور مرتبط است، و بدون تفاوتی نمادین، از یونان باستان تا چین باستان بسط داشته است. شاهین ترازو، وقتی کفه‌ها در حال تعادل هستند (اعتدال خریفی)، یا شمشیر که همذاتِ شاهینِ ترازو است، نماد

محل بی‌تغییر و ساکنِ شهر بیدان [مویانگ جنگ] است. محور قطبین که نشانه‌ی شاهینِ ترازو هستند، به دبِ‌اکبر منتهی می‌شود، که در چین باستان «ترازوی یشم» نامیده می‌شود.

گاهی دو کفه‌ی ترازوی سماوی با دو دب‌اکبر و اصغر نموده می‌شود. کتاب *آیینهای انجمنهای خفیه* می‌افزاید که ترازوی شهر بیدان، زیبا و درخشان است، همچون ستارگان و صور فلکی، که درواقع انعکاسی است از محور قطبین. به‌علاوه، نام ترازو در زبان سنسکریت، *تولا* (*tulâ*)، به معنی سرزمینِ موعود اولین هم هست، که در هیپربوری یعنی در قطب واقع شده است (واژه‌ی **تولـه‌ی اقصا*** را ببینید).

ترازو همچنین نماد تعادل نیروهای طبیعی، و همه‌ی چیزهایی است که برای اتصال به یکدیگر ساخته شده‌اند (DEVA)، و نماد قدیمیِ آن سنگهای متحرک هستند. از آنجا که ترازو متعادل‌کننده‌ی اشیاء و زمان، مریی و نامریی است نتیجه گرفته می‌شود که علم یا حاکمیتِ ترازو، در ارتباط با هرمسی‌گری یا با کیمیا است: این علم، علم ارتباط میان جهان مادی و جهان معنوی است، ارتباط میان زمین و آسمان است (*کتاب المیزان* جابر ابن حیّان را ببینید). و این ترازو (میزان) در عرفان اسلامی تا حد زبان و کتابت انتقال یافته است، میزان‌الحروف، همان ارتباطی را میان حروف در زبان برقرار می‌کند که میان اشیاء برقرار می‌کند، آنها را با ذاتیه‌ی اصلی‌شان می‌نامد، رساندنِ شاهینِ چنین ترازویی، به سطح افقی، بدون شک نایل‌شدن به حکمتِ الهی است (CORT, CORJ, DEVA, EVAB, GUEM, SOUJ).

در *کتاب مردگان مصر*، قیام اموات را توزینِ اموات دانسته‌اند: در یک کفه‌ی ترازو ظرف (به نشانه‌ی قلبِ مرده)، و در کفه‌ی دیگر پرِ شترمرغ (به نشانه‌ی عدالت و حقیقت) قرار گرفته است. ترازو نماد عدالت است، و وزنه نماد اعمال و فرایض.



ترازو، میکائیل قدیس ارواح را وزن می‌کند. بدنه‌ی محراب. صاحب سوریگوئرولا. قرن سیزدهم (ویچ، موزه‌ی کلیسا).

اغلب ترازو در مقبره‌های مسیحی دیده می‌شود: تفکر یهودی- مسیحی همین مضمون را بر حسب مصادیقِ عهد باستان، بازمی‌گیرد.

چندین کاتب توراتی، مفاهیم خوبی و واقعیت را از مفهومِ ترازو استنتاج می‌کنند. از جمله (*ایوب* ۷-۶:۳۱): مرا به میزانِ عدالت بسنجد، تا خدا کاملیت مرا بداند.

خوبی علامت کسی است که در بیرون و درون متعادل است. در تفکر یهودی، شیاطین همواره در برابرِ کسی که متعادل است، قدرت خود را از دست می‌دهند.

شناخت، علمی دقیق و قطعی است: این علم در ترازو توزین شده، و مفهومِ آن در متنی یسوعی چنین آمده است:

پسرم، گوش دار مرا و حکمت بیاموز.
بر تو کشف خواهم نمود حکمتی توزین‌شده در ترازو را
و بر تو خواهم شناساند علمی دقیق را.

این سنجش دقیق را همان قدر در مکتب شناخت می‌یابیم که در توزینِ ارواح یا فلزات.

تعادلی که ترازو نماد آن است، نشانه‌ی بازگشت به وحدت است؛ یعنی بازگشت به قبل از ظهور، زیرا هر آنچه نمود یابد، موضوع ثنویت و تضاد قرار می‌گیرد. تعادلی که از طریق کفه‌های ثابت در مقابل یکدیگر به دست می‌آید، به معنیِ ماوراء منازعه‌ها است، که منازعه‌ها به زمان و مکان و به ماده تعلق دارد. با شروع از مرکز ترازو و ثبات شاهین است، که عوامل متضاد می‌توانند چون وجوه مکمل رویاروی هم قرار گیرند. در قبالا آمده است که ترازو، در ازل، قبل از خلقت وجود داشته است. انل در شرح این متن می‌گوید:

قبل از ظهور عملی که خلقت را به منصه‌ی عمل درآورد، بی‌نهایت در تفکر خود نیمه‌اش را شکل داد، نیمه‌یی که می‌بایست تمامیِ اجزاء پی‌درپی را، تا به حد اجزاء یک یاخته، در برگیرد. ترازو، با دو کفه‌اش، نشانه‌ی همین دو نیمه است.

۱ منقول از: هومر. *ایلیاد*، ترجمه‌ی سعید نفیسی. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۹، ص ۶۶۱.

ترشک (کاتابامی) (OXALIS, KATABAMI/oxalis)

این گیاه با برگهایی به شکل تیر، در ژاپن از احترام بسیار برخوردار است، و نشانگر سادگی همراه با سلیقه و ظرافت است. از زمانهای بسیار دور، در دولابچه‌ی خاندانهای بزرگ ژاپنی، کاتابامی را نگاه می‌داشته‌اند.

یکی از انواع این گیاه که فقط یک گل سفید می‌دهد، در هنگام عید پاک باز می‌شود، به همین دلیل در روستاهای برخی نقاط آن را هَلِلویا می‌خوانند، و نشانه‌ی بهار زندگی است.

ترشک به رغم ترشی‌اش، خنک و مقوی و محرک است؛ این گیاه درضمن نماد مودّتی عمیق است.

ترقوه (CLAVICULE/clavicle)

استخوان ترقوه برای دوگونهای مالی نماد منبع تغذیه‌ی بشر است. آنها اعتقاد دارند که هر استخوان ترقوه یک انبار غله است، و حاوی هشت نوع غله است، که این هشت در ارتباط با چهار عنصر و چهار جهت اصلی است، و بدین ترتیب، مرتبط با هشت نیای اساطیری است، که دوگونها خلفِ آنها هستند. درعین‌حال، استخوان ترقوه برای دوگونها حافظ چارچوب بدن است، و به همراه استخوان جمجمه اولین استخوانی است که در جنین تشکیل می‌شود. اهمیتی که دوگونها به ترقوه می‌دهند، تا به حدی است که آن را در ردیف پنج عنصری قرار می‌دهند که وجود انسان را تشکیل می‌دهد (چهار عنصر دیگر عبارت اند از جسم، دو روح همزاد مؤنث و مذکر، انعکاس این دو روح در تاریکی، و نیروی حیاتی، که نیروی حیاتی

مایعی است مرتبط با خون). باوری مشابه در اقوام ساحل‌نشینِ نیجریه دیده شده است. به همین ترتیب، برای بوزوها، قوم ماهیگیر همسایه‌ی دوگونها، ترقوه دربرگیرنده‌ی نماد هشت خانواده از ماهیها است. باور به خاصیت بارورکننده‌ی این استخوان باعث شده که دوگونها استخوانهای ترقوه‌ی حیوانات را حفظ می‌کنند، آن را می‌سایند و با بذر گیاهان مخلوط می‌کنند تا میزان محصول افزایش یابد (DIED, GRID).

واژه‌ی *clavicula* در زبان لاتین به دو معنی «استخوان ترقوه» و «کلید کوچک» است. کیمیاگران آن را به معنی «کلید کوچک»، در کتاب *کلید کوچک سلیمان*[1] به کار می‌برند.

ثروت پرشکوه این شاه که تورات آن را برمی‌شمارد، در تخیل شرقیان نقشی بسزا داشته، و جزئیات شکوهِ آن را با آب‌وتاب برمی‌نمایند. این ثروت به سلیمان اعطا شده، زیرا خدا به او حکمت، و تسلط کامل بر جهانیان و به‌خصوص بر اجنه را داده است. و مبتنی بر همین باور آنها کتاب معروف *کلید کوچک سلیمان* را به سلیمان منسوب کرده‌اند و عقیده دارند که تمامی جادوگران باید این کتاب را با دست خود بنویسند و آن را با خود حمل کنند، زیرا بدونِ آن نمی‌توانند از اجنه کمک بگیرند. *کلید کوچک سلیمان*، کلید ساحران است.

[1] *کلید کوچک سلیمان* (*Clavicule de Salomon*) عنوان یک کتاب جادو است و به‌تصریح دانشنامه‌ی لاروس، به‌غلط به حضرت سلیمان منسوب شده است.

تُـری (TORII/torii)

نوعی دروازه‌ی بدونِ در، که همچنـان نشـانه‌ی ورودی معـابد یـا سومعه‌های شینتو است. تُری‌ها از دو قطعـه چـوب عمـودی کـه دو تبرک افقی را حمل می‌کنند، تشکیل شده‌اند. برای ژاپنیها تُـری بـه عنوان چوبهای جای نشسـتن پرندگـان هسـتند، کـه برخـی از ایـن پرندگـان، خدایـان (کـامی) را کمـک کـرده بودنـد، تـا خدایبـانوی خورشـید، آماتراسـو، را از غـاری کـه در آن گوشـه گرفتـه بـود، و جهانیان را از نور خود محروم کـرده بـود، بـیرون آورنـد، و درضمـن تری‌ها در حکم قدردانی از عمل این پرندگان است. نمادگرایی تـرُی به نمادگرایی در* متصل است. تُری‌ها راه عبور بـه طـرف نـور و بـه طرف ذات الهی را بـازمی‌گشایند.

تسبیح (CHAPELET, ROSAIRE/beads, rosary)

تسبیح، همانا ردیف مروارید کشیده بر نخی است که *بهگودگیتـا* از آن سخن می‌گوید (۷:۷). نخ، آتما است و تمام دانه‌هایی که به نخ کشیده شده، برای شـناخت تمـام جهانهـا، و تمـامی مراحـل ظهـور است. آتمـا، ذات جهـانی، ایـن جهانهـا را بـه هـم وصـل می‌کنـد، و درعین‌حال نفخه‌یی است که به آنها جان می‌بخشـد. گنـون تصریـح می‌کند که وردی که بر روی هـر یـک از دانـه‌های تسـبیح خوانـده می‌شود، در واقع باید به ضرباهنگ تنفس ربط داشته باشد.

در شمایلنگاری هندو، تسـبیح بـه چندیـن خـدا منسـوب شـده، به‌خصوص به برهما و به سرس‌وتی. تسبیح بـه مثابـه الفبـا اسـت، و

قدرت خلاق سخن است. تسبیح برهما (اکشه- ماله) پنجاه دانه (اکشه) دارد، و به پنجاه حرف الفبای سنسکریت از الف تا کشه مرتبط است. در مورد حروف تزیینی، تسبیح هندو، حسب‌المعمول به خالق خود (شیوه) تعلق دارد و به حس شنوایی مربوط است.

همچنان در هند و به‌خصوص در میان امت بودایی، تسبیح ۱۰۸ (۹×۱۲) دانه دارد، که شماره‌ی یک دورِ زمان است، و معمولاً برای نشان دادنِ مراحل ظهور به کار می‌رود. ۹۹ دانه‌ی تسبیح مسلمانان نیز شماره‌ی یک دور زمان است و به اسماءالله متعلق است. دانه‌ی صدم که ظاهر نیست، نشانه‌ی بازگشت از کثرت به وحدت، و نشانه‌ی بازگشت از مستظهر به مبدأ است. نشانه‌هایی از همین دست را می‌توان در تسبیح ۶۰ دانه‌ی مسیحیان یافت [۱+۳+۱+۵+(۵×۱۰)] حتا اگر چگونگی قرارگرفتنِ دانه نتیجه‌ی قصد و نیتی دیگر باشد.

در خاور دور و دیگر مناطق، گردنبندی از گلها، تسبیحی از مهره‌های سنگی و چوبی، یا از هسته‌ی میوه‌ها را به میهمانان مکرم و معززِ خود تحفه می‌دهند. همچنین از آنان در مراسم آیینی استفاده می‌کنند. در تبت تعداد دانه‌های تسبیح ۱۰۸ عدد است، که عدد ۱۰۸ مقدس است و گاه ده‌تایی از دانه‌ها را با حلقه‌های نقره‌یی جدا می‌کنند، ماده‌ی به‌کاررفته و رنگ تسبیح بر حسب شخصیت و مقام تفاوت می‌کند: تسبیح زرد برای بودا است، تسبیح با دانه‌های سفید صدفی برای بودی‌ستوه، تسبیح با دانه‌های مرجان برای کسی که به تبت پیوسته؛ دانه‌های تسبیح یَمانتَکَه، رام‌کننده‌ی مرگ، گوی جمجمه‌یی درویشهای گوناگون است، برای خدایان یوگا، صفح

بوته‌یی به نام تولوسی... و برای فانیان معمولی، تسبیحی با دانه‌های چوبی (TONT, 5). از آنجایی که اوراد و کلمات مشابهی همواره به‌تدریج و توالی بر هر یک از مهره‌های تسبیح خوانده می‌شود، می‌توان نمادگرایی آن را مشابه نمادگرایی «چرخک دعا»* تفسیر کرد. در آفریقا، تسبیحی از دندانهای انسان وجود دارد.

به‌علاوه در تمامی سنتها، اذکار تکراری، ارزش خاص دارد، و مستقل از نمادگرایی شیئ موردنظر، برای توسل‌جستن است (GUES, MALA).

تسونوکاکوشی← تورِ سرِ عروس

تشی[۱] (PORC-ÉPIC/porcupine)

تشی، حیوانی برای تفأل و پیشگویی در میان اکویی‌ها (نیجریه‌ی جنوبی) است. تشی در ارتباط نزدیک با عالم ارواح است، و اغلب نقش قهرمانِ تمدن‌ساز را بر عهده دارد. خصوصاً کشت گوجه‌فرنگی توسط او به زنان تعلیم داده شد (TEGH, 90-91). لازم به یادآوری است که بنا بر اعتقاد بامباراها، گوجه‌فرنگی ذره‌ی زنده‌ی مولدی دارد که از نظر نمادگرایی آن را مشابه انار می‌کند. همچنین تشی بود که اولین قربانی را به ارواح تقدیم کرد. در منتهاالیه دیگر آفریقا، در میان کیکویوها، تشی را مخترع آتش می‌دانند (منقول از FRAF).

۱ تشی (porc-épic) پستانداری از راسته‌ی جوندگان، که در نواحی گرم و معتدل آسیا، آفریقا، و اروپا زندگی می‌کند. هم‌جثه‌ی روباه است و خارهای نوک‌تیز طویلی بر پشت دارد.

تعریق (SUDATION/sweating)

حمام بخار، بخشی از فنون اولیه برای بالابردن گرمای معنوی بوده، و حتا گاه تعریق ارزشی خلاق دارد. در بسیاری از سنتهای اساطیری، خداوند پس از تعریق شدید، انسان نخستین را خلقت کرد (ELIC, 302). حمام بخار، در شمال آسیا و اروپا، و در میان سرخپوستان جلگه‌های آمریکا، مفهومی مشابه دارد.

مهارکردنِ آتش، بیحسی در برابر گرما، و پس از آن گرمای عشق باطنی، که چه سرمای شدید و چه گرمای اخگر را تحمل‌پذیر می‌سازد، فضیلتی جادویی- باطنی است، که همراه با دیگر اعمال، با اعتباری نه کمتر از آن (صعود، پرواز جادویی و غیره) همراه می‌شود، و با تبدیل آن به مرحله‌یی ملموس و عینی، آن را به‌نحوی عملی می‌سازد که شمن از مقتضیات بشری فرامی‌گذرد و با شرایط روحی عمل می‌کند (ELIC, 303).

در تمدنهای قدیم آمریکای مرکزی، حمام بخار، مفهوم قربانی را داشته. سرخپوستان عرق بدنِ خود را تقدیم خدای خورشید می‌کردند (GIRP, 190). این عمل ارزشی تطهیرکننده و کفاره‌دهنده داشته؛ بدین‌گونه، با نیرویی جدید در میان سرخپوستان جدید جلگه به دفاع برمی‌خیزد، و یا در جشنی برای هویت فرهنگی‌شان، شرکت می‌کند.

تعویذ (AMULETTE/amulet)

طبق اعتقادی رایج طلسم، صاحب یا حاوی نیرویی جادویی

است: طلسم نماد ارتباطی خاص است میان کسی که آن را با خود حمل می‌کند و نیروهایی که آن طلسم در خود دارد، طلسم نشانه‌ی محقق‌شدنِ این ارتباط است. طلسم تمام نیروها را ثابت و متمرکز می‌کند... در تمام عرصه‌های کیهانی عمل می‌کند... انسان را در قلب این نیروها جای می‌دهد، بر نیروی حیاتش می‌افزاید، او را واقعیتر می‌کند، و شرایطِ بهتری را پس از مرگ برایش تضمین می‌کند (ELIT, 141).

در مصر، مومیایی‌ها پوشیده از طلسمهای طلایی، مفرغی، سنگی، کاشی لعابی بودند و از جاودانگی متوفا پاسداری می‌کردند، شکل این طلسمها و تصویری که ارائه می‌کردند، به احتمال قوی موجب نیرو، فرح حیات، معرفت، لذت اندامها و غیره می‌شد. گونیایی که رأسش به طرف بالا باشد، و نخی سربی از وسط زاویه آویخته باشد، مفهومی به دست می‌دهد که نشانه‌ی خوش‌یمنی طلسم است؛ و هم به هنر مذهبیِ مصر باستان تعلق دارد، و هم در نمادگراییِ ماسونیِ امروز دیده می‌شود؛ این طلسم نشانه‌ی ثباتی جاودانه است. شایعترین و نیرومندترین این طلسمها به شکل یک جُعَل (خبزدوک) است با چشمی آراسته به گره ایزیس [تات]، و چشمِ دیگر به شکل عنخ (POSD, 13).

تفأل (AUGURE/augur)

سلتها، دروئیدها، شاعران، و فالگیران را به رسمیت می‌شناختند، اما مکتب و مدرسه‌ی خاصی برای تفأل وجود نداشت. تفأل جزء وظایفِ تمام طبقات روحانی بود، و بداعت تفأل در سرزمینِ سلت از

همین نکته ناشی بود. تجرید و انتزاعی که در این عمل خاص نهفته بود، شیوه‌یی که مورد استفاده قرار می‌گرفت، چندان تفاوتی با کشورهای باستانی نداشت: تفأل از روی عناصر اربعه، از روی پرواز پرندگان، و یا از نقش حاصل از سقوطِ حیوان قربانی انجام می‌گرفت (LERD, 53).

انجمن فالگیران و پیشگویان در روم، از ابتدای برقراریِ شهر، توسطِ نوما، شاهِ دوم، پایه‌گذاری شد. اما تطیر یا تفأل آیینی از روی پرواز پرندگان، آثار جوی و پدیده‌های فضایی، که کاربرد خاص تفأل است، به عهدی بسیار باستانی، احتمالاً به کلدانیان بازمی‌گردد. ژان بوژو می‌نویسد کلمه‌ی *augure* (تفأل) هم‌ریشه با فعل *augeo* به معنی «افزایشِ قدرت» است؛ تفأل تنها استخاره‌ی مجاز از مشیتِ خدایان بود، و با کمک ویژه‌ی برخی روحانیون عهدباستان که از روی روده‌ی قربانی مشیت الهی را خبر می‌دادند، انجام می‌گرفت. تطیر با نامِ دولت از طریق آزمودن پروازِ پرندگان، مشاهده‌ی مرغان مقدس و تفسیر صاعقه‌ها، انجام می‌شد. حاکم شرع، بر طبق آیینی سخت سؤالی دقیق مطرح می‌کرد، و به سؤالِ او با آری و نه جواب داده می‌شد. رأی اتخاذشده در تفأل بدونِ تجدیدنظر بود، و قدرتی قابل‌ملاحظه داشت، زیرا بر طبق تفأل ممکن بود جنگی، یا انتخابی به تعویق افتد. برای افتتاح شهرها، معابد، و هر مکان دیگری، حتا برای خودِ کشیشان، تفأل می‌شد. فالگویان عموماً با ردایی سرخ، و تاجی بر سر، و چوبدستِ فالگیری در دست، ایستاده به نظاره‌ی آسمان تصویر شده‌اند. علامت مشخصه‌ی آنها شاخه‌ی کوچکی است که به شکل عصا خم شده، و درواقع، چوبدست مخصوصِ آنها است

تفأل‌گویان از این چوبدست استفاده می‌کردند، تا مسافتی از آسمان را که در آن پرنده باید به‌تدریج تغییر شکل دهد، نشان دهند. آنان شکل مربعی را به علامتِ یک معبد می‌کشیدند، و پرنده در آن می‌نشست. امتیازِ قداست هرگز از تفأل‌گو سلب نمی‌شد، زیرا این امتیاز برای تمامِ عمر به او تعلق یافته بود. پلوتارک می‌گوید: حتا اگر تفأل‌گو به بزرگترین گناهان متهم شود، نمی‌توان او را، تا زمانی که زنده است از مقامِ روحانی‌اش بر کنار کرد.

تفأل تفسیر قدرتمند و مسلمِ پیامهای الهی از خلالِ مکتوبی نانوشته در آسمانها است، تفأل نمادِ استیلای روح بر عقل است، و فالگو است که نامریی را از طریقِ علاماتِ مریی آسمان می‌خواند. از آنجا که علل رمزیِ ناکامیها و موفقیتها از یاد آدمی می‌رود، و باید آنها را با وسایلِ تفحص‌کننده درک کرد؛ فالگو این علامتها را می‌خواند و می‌گوید، و امکان تغییر را به وجود می‌آورد. مواضعه‌ی تاریخی میان صدای فالگویان و خواستِ اولیای امور، در دوره‌یی که اعتقادات ضعیف شده بود، نیز به‌هیچ‌وجه اثر این نماد را از بین نبرد.

تقویم (CALENDRIER/calendar)

ما در اینجا قصد نداریم تاریخ تقویمهای مصری، یونانی، آزتک، رومی، ماسونی، انقلابی، چینی، اسلامی، گریگوری، رافضی، و غیره را مطرح کنیم، چرا که این عمل ما را از مقصودمان دور می‌کند. آنچه اینجا منظور نظر ما است، جست‌وجویی است که انسانها در زمانهای همواره فرار انجام داده‌اند، و نقاط مشخصه‌یی را در ارتباط با پدیده‌های طبیعی مشخص کرده‌اند، که از طریق این نقاط

می‌توانسته‌اند با قواعد و اصولی خاص، تغییرات تدریجی را مشاهده کنند. از طرفی، اولین تقویمها قمری هستند، زیرا مدار قمری برای رصد کردن و بررسی‌کردن از مدار شمسی کوتاهتر و ساده‌تر است. تنظیم یک تقویم، درواقع، تأمین و تنظیم زمان است، درست همانطور که سدی می‌بندیم تا جریان یک رودخانه را تنظیم کنیم. تنظیم یک تقویم نیز یعنی بر چیزی مستولی شویم و آن را قاعده‌مند سازیم، که نمی‌توان از آن گریخت. تقویم یعنی داشتن وسیله‌یی برای علامت‌گذاشتن مراحلی از تکامل، چه خارجی و یا داخلی، و درعین‌حال مشخص‌کردنِ تاریخی معین برای یادآوری ارتباط انسان با خدایان، با کائنات و یا با مردگان. ورق‌زدن یک تقویم همواره شروع واقعه را به یاد می‌آورد. تقویم نماد مرگ است و نماد باززادگی، و همچنین نماد نظمی خیالی که گذر زمان را پاس می‌دارد. تقویم میزان حرکت است، و اینک چند مثال:

تقویم مصری مطمئناً تقویمی است با بهترین وجه تطبیقی: یک سال ۳۶۵ روزه به دوازده ۳۰ روز تقسیم شده، به‌اضافه‌ی ۵ روز اضافی یا خمسه‌ی منضمه در پایان سال. این تقویم، کاملاً مناسب کشورهایی بود که بهار نداشتند. ماهها چهار تا چهارتا تقسیم شده بود و سه فصل ایجاد می‌کرد: فصلِ طغیان آب، فصل زمستان، و فصل تابستان. آنها به سه دهه تقسیم می‌شد: روز اول به افتخار مردگان جشن گرفته می‌شد.

اما در تقویم مصری سالهای کبیسه وجود نداشت، که تأخیر تدریجی سال شمسی احتساب می‌شد، و روز و شب به ۲۴ ساعت تقسیم می‌شدند. نجوم یونانی هر ساعت را به ۶۰ دقیقه تقسیم

می‌کرد. این عمل تقسیم بر شصت مشتق از شیوه‌ی شصت‌تایی از اصلی بابلی است (POSD, 40). طلوع سوتیس[1] (نجم‌الکلب) که اختصاص به ایزیس داشت، نقطه‌ی شروع سال مدنی بود. سوتیس به عنوان ملکه‌ی سی و شش صورت فلکی فرض می‌شد، و به طور متوالی بر سی و شش دهه سرپرستی داشت (PIED, 520).

تقویم، تقویم سنگی مکزیکی، موزه‌ی ملی (Museo Nacional)، مکزیک.

در میان عبرانیانِ اولیه، اولین تقویم مـوردِ اسـتفاده قمـری بـود، واژه‌ی *یراح* به معنی «ماه سی‌روزه»، از *یارئاح* به معنی «قمـر» مشـتق است. تقویم عبرانیان از تقویم فنیقیان تقلید شده بود. از بدو دوره‌ی توراتـی، تقویـم مـورد اسـتفاده شمسـی بـود. امـا از طریـق کتـاب پادشاهان (*کتاب اول پادشاهان* ۴:۷)[۲] می‌دانیم که سـلیمان، دوازده وکیل را تحت فرمان خود داشت، که هـر یـک می‌بایسـت یـک مـاه خدمت می‌کردند. اگر تقویم شمسی قبـل از خـروج مـورد اسـتفاده بـوده، بنـابراین عبرانیـان در طـول اسـارت خـود بـا تقویـم کلدانـی قمری- شمسی آشنا شده بودند. برحسب این تقویم، ماه بسـتگی بـه وضعیت قمر داشت و سال با فصلهایش با وضعیت خورشـید تنظیـم می‌شد (ZELI).

مایاها دو تقویم را بر هم منطبق کرده بودند، تقویم شمسی برای سال مدنی که ۳۶۵ روزه.(حاب) بـود، و تقویـم دیگـری بـرای سـال مذهبی که ۲۶۰ روزه (تزولکیـن) بـود، کـه دوازده مـاه بیسـت روزه داشت. خدای سیزده- عدد مقدس- خدای زمان بود، خدای تولـد و مرگ بود. بر روی این تقویم باورهای مردم در مورد روزهای تولـد، و واقعه‌های عظیم زندگی درج می‌شد. تقویم مدنی، همـراه بـا تقویـم مذهبی نشر می‌یافت، تا تطابق تاریخها در دو مرحله از وجود، اعم از مذهبی یا مدنی مشخص شود، ۱۸ ماه ۲۰ روزه، به‌اضافه‌ی یک مـاه ۵ روزه حساب می‌شد. این پنج روز، جزء روزهای نحس بـه حسـاب می‌آمد. این پنج روز پل یا پله‌یی بودنـد کـه بـه سـال بعـد منتهی می‌شدند. ترکیب این دو تقویم دو مدار را تشکیل می‌داد، و از چنان پیچیدگی و دقتی برخوردار بود، که تـاریخی خـاص، یـا انطبـاق آن

ممکن نبود تکرار شود مگر هر ۳۷۴۴۴۰ سال یکبار. تقویم نماد عدم بازگشت، و درعین‌حال بازگشتی جاودانه است.

سوتیس (Sothis) در اساطیر مصر، نجم‌الکلب که بعدها همذات با ایزیس شد، به وسیله‌ی خورشید در آسمان شرقی، در زمانی خاص از سال، وقتی رود نیل، سال جدید کشاورزی را آغاز می‌کرد، سرحرنگ می‌شد.

و سلیمان دوازده وکیل بر تمامی بنی‌اسرائیل داشت که به جهت خوراک پادشاه و خاندانش تدارک می‌دیدند. که هر یک از ایشان یک ماه در سال تدارک می‌دیدند (*کتاب اول پادشاهان* ۴:۷)

تک‌شاخ (LICORNE/Unicorn)

تک‌شاخ در قرون وسطا نماد قدرت بوده است و کاملاً بیانگر نمادهای شاخ* است. اما درضمن گویای میمنت و پاکی است.

همین سجایا را از برای تک‌شاخ در چین باستان بازمی‌یابیم، جایی که تک‌شاخ، علامتی شاهوار است و نماد سجایای شاهانه. وقتی شاه ظاهر می‌شود، تک‌شاخ حضور می‌یابد: در زمان سلطنت جوئن نیز به همین گونه بود. به‌هرتقدیر تک‌شاخ در چین حیوانی خوش‌یمن است. گاه با عدالت شاهانه همباز می‌شود، و با شاخ خود به مجرم ضربه می‌زند. همچنین، با خورشید و کسوف می‌جنگد و آنها را از هم می‌درد.

در جشنهای وسط پاییز در خاوردور، رقص تک‌شاخ برای ایجاد سرور و شادمانی انجام می‌گرفت. ظاهراً تک‌شاخ در آنجا شکل دیگری از اژدها بود، و مانند اژدها، نمادی شاهانه، و به‌خصوص خدای باران بود. جنگ با خورشید، که آن را مسئول خشکسالی نکبتبار می‌دانستند، دلیل این نزدیکی را توضیح می‌دهد (GRAD).

تک‌شاخ، مانند اژدها در هنگام مشاهده‌ی ابرها بـه اشـکال گونـاگون دیده می‌شود، و همواره نوید بارانی حاصلخیزکننده را می‌دهد.

درضمن، تک‌شاخ با تک‌شـاخی در وسـط پیشـانی، *نمـاد پیکـان معنا، شعاع خورشید، شمشیر خدا، الهام حقانی، و رسوخ خداونـد در مخلوق* است. تک‌شاخ در شمایلنگاریِ مسیحی، نمـاد مریـم عـذرای آبسـتن از روح‌القـدس اسـت. ایـن شـاخ واحـد ممکـن اسـت نمـاد مرحله‌یی در مسیر رشد معنوی باشد: از خلقت زمینی (جنسـی) تـا پیشرفت روانی (واحدی بدون جنسیت) و،تا به اعتلای جنسیت. این شاخ واحد با یک قضیـب جبهـی، و بـا یـک فـالوس روانـی مقایسـه می‌شود (VIRI, 202): تک‌شاخ نمـاد بـاروری معنـوی، و درعین‌حـال نماد بکارت جسمانی است. کیمیاگران در تک‌شاخ تصویـر نرمـاده را می‌دیدند، گویی یک پادراه است، اما تک‌شاخ در این راه و پادراه، بـه جـای جمـع کـردنِ دو جنسـیت نـر و مـاده، از هـر دو جنسـیت فرامی‌گذرد. تک‌شاخ در قرون وسطا نماد تجلیِ ذات حق در سینه‌ی مریم عذرا بود.

برتران استورگ، در اسطوره‌ی بانویی با تک‌شاخ (پـاریس ۱۹۶۳) تفسیر ایـن نمـاد را تجدیـد کـرده اسـت، و آن را بـا مفهـوم قـرون وسطاییِ عشق مهرآمیز پیوند زده است. او ابتـدا الهامـات شـاعرانه‌ی خود را توصیف می‌کند: یک تک‌شاخ سپید بود، هم‌اندازه‌ی اسب، اما که اثر پایش بلندتـر و سـبکتر، یـال ابریشـمینش بـر پیشـانی تـاب می‌خورد، و موی بدنش را با لرزه‌یی درخشان می‌دواند، و دم نازکش را به تموج می‌آورد. تمام بدنش نوری خاکستری می‌پراکنـد؛ گـاه از سمهایش جرقه می‌پرید. تک‌شاخ یورتمه می‌رفـت آنچنانکـه گویی

شاخ رو به بالا برود، و خط پشت صدفی‌اش به صورت یراقی درهم‌بافته بود. سپس شاعر در تک‌شاخ نوعی بزرگ معشوقگان را می‌بیند که نمی‌خواهند عشقی را که الهام می‌دهند و توزیع می‌کنند، زمینی شود. تک‌شاخ از قدرتی مرموز برخوردار است که ناخالصی را علنی می‌کند و حتا کمترین فساد را در درخشش الماس نشان می‌دهد. تمامی مواد در بی‌نقصی و بی‌آلایشیِ آن طبیعی می‌نمایند. چنین موجودی به دلیل وفاداری نسبت به عشق، و از نجات از ناتوانی اجتناب‌ناپذیر در مقابل عشق، از عشق صرفنظر می‌کند (ایوْ برژه). میراندن عشق برای زنده کردن عشق. در اینجا، مغازله‌ی واگذاری، با مغازله‌ی تملک در تضاد قرار می‌گیرد و ابقای دختر جوان برای پیدایش زن است. اسطوره‌ی تک‌شاخ اسطوره‌ی شیفتگی است، و مدام قلبهای فاسد را تطهیر می‌کند.

پ. ه. سیمون کاملاً ارزش نماد را ترکیب کرده: تک‌شاخ چه با نماد شاخ معنی شود که آبهای آلوده را جدا می‌کند، و ماهیها را افشاء می‌کند، و بدون عِقاب نمی‌توان لمسش کرد، مگر به وسیله‌ی یک باکره، که علامت خلوصی مؤثر و محرک، یا که نماد تک‌شاخ گریخته و دست‌نیافتنی را در نظر گرفت که او را نمی‌توان اسیر کرد مگر با خدعه و مکر یک دختر جوان، که او را با عطر شیر باکرگی به خواب می‌برد؛ تک‌شاخ همواره فلسفه‌ی تصعید معجزه‌وارِ زندگی خاکی را به یاد می‌آورد و نیروی فوق‌طبیعی را که از کسی که خالص است، صادر می‌شود.

در بسیاری از آثار هنری مجسمه‌سازی، نقاشی، دو تک‌شاخ مقابل هم دیده می‌شوند، و به نظر می‌آید که به جنگی وحشیانه تن

داده‌اند. در این تصویر، نماد تک‌شاخ، درگیری خشن درونی میان دو ارزش است. حفظ بکارت (شاخ بـه طـرف آسـمان) و بـاروری اسـت (مفهومِ فالوسیِ شاخ). زایمان بدون ازاله‌ی بکارت، ممکن است میلی باشد، برخلاف زمینه‌ی شهوانی، که با تصویر دو تک‌شاخ مقـابل هـم بیان می‌شود. بر این کشمکش نمی‌توان فـایق شـد، تک‌شـاخ بـارور نمی‌شود و آرام نمی‌گیرد مگر در سطح ارتباط معنوی.

در ششمین و آخرین فرش مجموعـه‌ی معـروف مـوزه‌ی کلونـی، موسـوم بـه *بـانویی بـا تک‌شـاخ*، زن جـوان کـه زینتهـای خـود را درمی‌آورد، در نقطه‌یی است که جذب خیمه شود کـه نمـاد حضـور حضرت حق و جذب خلأ است. خطنوشته‌یی بر تارک خیمـه نقـش شده بدین مضمون: *به تنها هوسم*، این جمله بدین معنی اسـت کـه هوس مخلوق با اراده‌یی که او را رهبری می‌کنـد، مخلـوط می‌شـود. وقتی موجودیت مـا یـک بـازی الهـی اسـت اگـر مـا خـود را بـا آن خیمه‌شب‌باز که ما را خلق کرده و رهـبری می‌کنـد همـذات کنیم، سهم ما آزاد و فعال می‌شود. آنگاه «مـن» اسـتحاله می‌یـابد تـا بـرای «منِ» بزرگ، زیر خیمه‌ی کیهانی که به ستاره‌ی قطبی متصل اسـت، جا باز کند. این بانو به خاطرِ شوکت و فرزانگیِ خود (صوفیا- شاکتی- شکیناه= سکینه، یعنی «آنکه زیر خیمه است») و همچنین به خـاطرِ خلوصش حیوانات ستیهنده‌ی عمل بزرگ را آرام می‌کند. شیر نمـاد گوگرد است و تک‌شاخ نماد جیوه. بانو اغلب با حجرالفلاسفه همذات می‌شود. شاخ برافراشته‌ی تک‌شاخ، که نماد باروری معنـوی اسـت و جوهر نیروی جهانی را جـذب می‌کنـد مطـابق اسـت بـا نمـادگرایی محوری خیمه، با نقطه‌یی مشترک که ادامه می‌یابد تا نمادگرایی دو

پیکان، و تور سر بانو و ملازمش، که کاکلی بر بالای سرش نشسته و درختانی که ازدواج عرفانی شرق و غرب را جشن می‌گیرند (بلـوط و مورد از یک سو، و پرتقال و درخت نان= شجره‌الخبز، از سوی دیگر). مجموعه‌ی علامات این فرش اعم از پوزه با نوار آبی، با سـر هلالـی و زبانه‌ی نقره‌یی نشان می‌دهد که بافت آن احتمالاً به دستور شاهزاده جم، فرزند ناکام محمدِ دوم، فاتح قسطنطنیه بـوده اسـت. آرمانهـای این شاهزاده، که مدتـــی مدیـد در دخمـه‌یی اسـیر بـوده، و از آنجـا بسیاری از آثار او به دست آمده، آیا به منظور نزدیک کردنِ صلیب و هلال نبوده است؟ روی فرش، یک شکل بیضوی بـه صـورتِ نیلوفـر تقطیع شده است، و نیلوفـر نمـاد شـکوفایی معنـوی اسـت. در ایـن تصویر میمون کوچکی مقـابل بـانو نشسـته اسـت، میمـون نشـانه‌ی کیمیاگر است، با این مفهـوم کـه «میمـون طبیعـت» معشـوقه‌اش را پاس می‌دارد، که معشوقه را می‌تـوان همـذات بـا هیـولا یـا مـاده‌ی نخستین دانست.

تک‌شـاخ در بسـیاری از رسـایل کیمیـاگری (لومبـاردی، لامیسپرنیک، میلیوس و غیره) دیده می‌شود. این حیوان افسـانه‌یی، با منشأ شرقی، وابسته به چشم سوم و وصال بـا نیروانـه، و نشـانه‌ی بازگشت به مرکز و رسیدن به وحدت اسـت؛ مقـدر او اسـت کـه بـه هرمسیهای غربی راه به طرف طلای فلسفی را نشان دهد. بـه طـرف استحاله‌یی درونی که وقتی نرماده‌ی اولیه شـکل بگـیرد، تـأثیرگذار می‌شود. در چین، تک‌شـاخ، جـی لیـن گفتـه می‌شـود و بـه معنـی یین یانگ است (CARL).

تمساح (ALLIGATOR/alligator)

(کروکودیل را ببینید)

تملول[1] (BETEL/betel)

با نام تملول، مجموعه‌یی از مواد محرک را می‌شناسیم که به عنوانِ بزاق‌آور، مقوی و یابس مصرف می‌شود. در جنوب‌شرقیِ آسیا، به خود فوفل[2]، به آهک زنده و برگهای تملول خزنده که در صورت امکان به آن تنباکو یا گیاهان معطر افزوده شده، تملول می‌گویند.

در همه‌ی ایام، تملول در مراسم نامزدی و ازدواج در ویتنام نقش مهمی بر عهده داشته است. به نقل لوبرن (LEBC) شاعره هو-کسوآن- هوئونگ در شعری چنین سروده:

اینک یک فوفل دونیم‌شده
و یک تکه ناس[3] بردار قبل از اینکه بگذرد
اگر این پیوند زفاف، ما را متصل می‌کند...

تملول درواقع نماد عشق و پیوند زناشویی است، بعضی از ناسها ممکن است حتا نقش معجون عشق‌آفرین را بازی کنند. نمادگراییِ آن را می‌توان نشانه‌ی ازدواج میان عناصری دانست که تملول از ترکیبِ آنها ساخته شده است. این نمادگرایی با افسانه‌یی بسیار زیبا توجیه شده است، که در آن مردی جوان به فوفل، و زنش به تملول خزنده، که به دور تنه‌ی درخت می‌پیچد تبدیل شده‌اند. درخت فوفل و تملول خزنده، هر دو نام دو شخصیت را به خود گرفته‌اند: لانگ و ترائو.

کوزه‌ی آهک نیز به نوبه‌ی خود، در افسانه‌یی دیگر، نشانه‌ی راهب زشت بودایی است، که شکمش آنچنان مملو از آهک سوزآور است، که مثل قاشق همزنیِ تملول‌جوندگان راه می‌رود.

در ویتنام، هنوز هم مدت جویدنِ ناس تملول را به عنوان مقیاس زمان برای انجام کار مورد نظر می‌گیرند (سه تا چهار دقیقه).

اگر چه تملول دارای کیفیات بهداشتی و پزشکی مشخصی است، اما در هند آن را مقویِ باه هم می‌دانند. جعبه‌ی تملول (تمبوله) بر طبق آگنی- پورانه یکی از صفات دِوی است، و گاهی به شکل استوانه با سرپوشی نوکدار ساخته می‌شود، که ظاهراً نمادی جنسی را نشان می‌دهد (HUAN, LEBC, MALA, VUOB).

۱. تملول یا تنبول درختچه‌یی از تیره‌ی بیدها است (لاتین: *Piper betel*)، از دسته‌ی فلفلها که گیاه بومی هند، مالزی، فیلیپین و آفریقای شرقی است. جویدن برگهای تملول ترشحات بزاق را زیاد و اشتها را تحریک می‌کند (نقل از *فرهنگ فارسی دکتر محمد معین*).

۲. فوفل (Arec)، (لاتین: *Areca catechu*) درختی است از تیره‌ی نخلها که در مناطق گرم آسیا (هند و جاوه) می‌روید، درختی بلند با برگهای شانه‌یی، چوبِ آن در نجاری، الیاف آن در نساجی و جوانه‌ی انتهای تنه در تغذیه به مصرف می‌رسد. در بعضی کتب فوفل و تملول را برابر دانسته‌اند، اما این دو درخت تفاوت دارند (برگرفته از *فرهنگ فارسی دکتر محمد معین*). جوز فوفل را تملول یا تنبول می‌خوانند (برگرفته از *دایرةالمعارف فارسی*).

۳. ناس (Chique)، نوعی مخدر جویدنی که در آسیای شرقی رواج دارد.

تناسخ (METEMPSYCOSE/metempsychosis)

(رجعت را ببینید)

باور در تناسخ، با اشکال و نامهای مختلف، در بسیاری از

فرهنگهای جهان اعم از هندوان، یونانیان، ساکنان شمال اروپا و غیره گواهی شده است. یهودیت و مسیحیت، و اسلام بیشتر شامل زمانی یک‌بُعدی هستند و نه زمانی دوره‌یی، و بدین خاطر تناسخ را رد می‌کنند.

اینجا جای بحث در مورد نظریه‌ی تناسخ نیست، بلکه تناسخ همواره مفهومی نمادین داشته، حال پیشفرض اخلاقی، انسان‌شناختی، کیهان‌شناختی و یزدانشناختیِ آن- و یا استدلالِ نظری یا تجربیِ آن- هر چه می‌خواهد باشد. این مباحث از یکسو دربرگیرنده‌ی میل به رُستن و رشد کردن در نور ذات یکتا است، و از سوی دیگر مفهوم مسئولیت‌پذیری در مقابل اعمالی که در طول زندگیها از ما سر زده است. این نیروی مضاعف، که از یک سو وزن اعمال گذشته است و از سوی دیگر آرزوی رسیدن به خلوص، آدمی را در حلقه‌ی تولد دوباره با خود می‌کشاند، تا زمانی که این شخص به کمال برسد و بیرون از دایره‌ی هستی، راه به ابدیت را بازکند. تناسخ نماد تداومی اخلاقی و حیاتی است. به محض اینکه موجودی شروع به زندگی کرد، دیگر نمی‌تواند از زندگی و عواقب اعمالش بگریزد. زندگی بخشی از یک تاس تخته‌نرد نیست: باور در تناسخ قضا و قدر را از میان می‌برد.

نویسندگان باستان، اغلب در رسالات یا در حکایتهای خود، برداشت مذهبی سلتها را در مورد جاودانگی روح و تناسخ با هم تخلیط کرده‌اند. درواقع آنان جاودانگیِ روح را خاص انسانهایی می‌دانند که به عالم آخرت می‌روند، اما تناسخ را محدود به ذوات الهی می‌دانند، که طبیعت و مرحله‌ی خود را به دلیل معینی تغییر

داده‌اند. در حکایت غالیایی دیگِ کریدوئن، گوئیون پس از دریافتِ علم کامل درباره‌ی ممزوجی که ساخته بود، به طور پیاپی تبدیل به خرگوش، ماهی، پرنده و دانه‌های گندم شد. کریدوئن به دنبال گوئیون تبدیل به ماده‌سگ تازی، سمور آبی، باز و مرغ‌سیاه شد، هنگامی که مرغ سیاه شده بود دانه‌های گندم را بلعید، و از آن حامله شد و شاعر معروف تالیه‌سین را به دنیا آورد. این استحاله در سه مرحله شکل می‌گیرد: ماده‌خرگوش نشانگر زمین (مرحله‌ی جسمانی)، ماهی، آب (مرحله‌ی لطیف)، پرنده: هوا (مرحله‌ی بی‌شکلی). دانه‌ی گندم نماد جذب دوباره‌ی ماده‌ی نخستین است. در اساطیر ایرلند، شاعر آمورگن، پیاپی تبدیل به نره‌گاو، کرکس، قطره‌ی شبنم، گل، گراز و ماهی آزاد می‌شود. اما مورد خدایبانو اتاین هنوز پیچیده‌تر است زیرا به مراحل متعددی از وجود دست می‌یابد. می‌توان گفت که در جهان سلتی، تناسخ فقط برای شخصیتهای معینی، که مأموریتهای مشخصی دارند، و وجوه مختلفی از حقیقت و علم را در اختیار دارند، اعمال می‌شود (CELT, 15).

در این موارد است که تمیز میان نسخ و مسخ به‌دشواری صورت می‌گیرد. مسخ فقط روی من ظاهر تأثیر دارد، و نه روی من عمیق، و خواستار عبور از دروازه‌ی مرگ نیست، اما تناسخ در دایره‌ی بی‌پایان و تنگ مرگ و زندگیهای متوالی وارد می‌شود. سرژ سونرون، برخلاف نظر هرودوتوس و مطالب *کتاب مردگان مصر*، در باور مصریان به تناسخ تردید می‌کند. او می‌نویسد: این استحاله موقّت بوده، و به‌هیچ‌وجه شامل طی مسیری پیاپی از مراحل

دایره‌یی گسترده از زندگیهای متوالی برای روح نبوده است؛ به‌طور قطع، تناسخ وابسته به جسم مومیایی در قبر بوده و نمی‌توانسته گردشی بیرون از آن داشته باشد (POSD, 172).

کتاب مردگان تبت، آنچه را که بین آخرین نفس، و انتخاب یک زهدان جدید رخ می‌دهد، و پس از ۴۹ روز آزمایشهای نمادین صورت می‌گیرد، برمی‌نماید. طی این ۴۹ روز موجود که هنوز بد جسم جدید بازنگشته، چیزی جز ثمره‌ی اعمال قبلی‌اش نیست، تا اینکه به وسیله‌ی ماده‌ی اصلیِ آگاه رهبری شود. درواقع، انسان آزاد و مسئول سرنوشت خویش است. او بر طبق کارمه‌ی خوب یا بد خود، که در دوران زندگی‌اش ذخیره کرده، زندگی جدید خود را انتخاب می‌کند.

کتاب مردگان یا باردو تودرول، بیش از همه در مورد فطرت خاص روح انسان و پرتوافکنیِ آن است، که ممکن است دلپذیر یا ترسناک، آرام یا غضبناک باشد. در میان مردگان پرتوافکنی بسیار قویتر است، ماده‌ی اصلیِ متوفا شناور است، و از دیدن طنابهای پاره‌شده‌ی کشتی جسمش، پریشیده است. وجره‌یانه، یا مرکوب الماسِ بوداییان تنتره‌ییِ تبت، تعلیم می‌دهد که چگونه این جهان را که پرتوافکنی در آن یک وهم‌زدگی شخصی است، شناسایی کنیم تا پس از عبور از باردو [برزخ] بر ترسها غالب شویم و به طبیعت واقعی روح الماس‌وار برسیم، و با روشنی ضمیر در آنجا اقامت کنیم. کلمه‌ی باردو یعنی «میان دو»، و به معنی عبور از میان مرگ و زندگی دوباره است، و درضمن، نکث میان دو تفکر را می‌گویند.

تنباکو[1] (TABAC/tobacco)

سرخپوستان توپی‌نامبای برزیل، خواص گوناگونی را به تنباکو منسوب می‌کنند، ازجمله روشن‌کردنِ ذهن، و حفظِ چیزی که افراد شاد و پرنشاط از آن بهره می‌برند. جادوگران دود تنباکو را روی جنگجویان فوت می‌کنند و جمله‌ی زیر را می‌خوانند: *برای پیروزی بر دشمن، روح قدرت را دریافت کنید* (METT). آنها درضمن عقیده داشتند که فوت‌کردن دود به یک فرد بیمار قدرت جادویی تنفسِ او را تقویت می‌کند. در مراسم سرسپاری سرخپوستان آمازون نیز همواره آداب تدخین دیده شده است (GHEO). در همین حیطه‌ی فرهنگی، آب تنباکو در چشم منتخبان شمن پاشیده می‌شود، تا علم غیب و پیشگویی به او اعطا شود (METB).

[1] تنباکو در اصل از واژه‌ی مایاییِ توباکو (tobacco)، و چپقی ساخته از چوب ذرت بود که در آن سرخپوستان مایا برگهای سیگار می‌ریختند و می‌کشیدند، سیگار برگهایی که در توباکو کشیده می‌شد هم احتمالاً واژه‌ی مایایی است که وارد زبان اسپانیایی، و از آنجا وارد تمام زبانها شده است. توتون واژه‌ی ترکی به معنی دود است. در فارسی آنچه در چپق و قلیان مصرف می‌شود، تنباکو؛ و آنچه در سیگار پیچیده می‌شود، توتون نام گرفته است.

تندیسک (STATUETTE, FIGURINE/statuette, figurine)

تندیسک آفریقایی فقط به قصد نشان دادن یکی از نیاکان و یا شخص معلومی نیست. به زعم ژان لود، تندیسکها حاوی نیروی حیاتی هستند، نیرویی که خوشبختیِ خانواده را تأمین می‌کند. تندیسکها اغلب وابسته به بقایای جسد متوفا، یا بیرون‌کشیده از زنبیل استخوانهای متوفا هستند. وقتی خانواده‌یی تقسیم می‌شود، یک اسکلت جدید برای کسانی که از خانواده جدا شده‌اند ساخته

می‌شود، تا رابطه‌اش با نیای خاندان قطع نشود. شیئی ساخته شده، پس از کامل شدن به دست مجسمه‌ساز، هنوز اثر خود را ندارد. این تندیسک برای خدایی نذر نمی‌شود و یا از نیرویی مذهبی مملو نخواهد شد، مگر اینکه آیینهای متناسب برای آن اجرا شود. مجسمه را قبل از برگزاری آیینها می‌توان فروخت، یا بخشید، یا دور انداخت. در این حالت تندیسک بی‌جان است. اما یک آفریقایی هرگز تصویر را با آنچه تندیسک مفهومِ آن است تخلیط نمی‌کند.

با-کنگوها، مینتاردی‌ها (یا نگهبانان) را که تندیسکهایی بودند که روح رییس‌قبیله‌ی متوفا را جان می‌بخشیدند، ابتدا از چوب می‌ساختند، و بعدها آن را از سنگ ساختند. این تندیسکها تداوم حضور رییس را نشان می‌دادند، و بر سرنوشت خانواده و قبیله‌ی او پاس می‌دادند. این تندیسکها نماد حمایت نیاکان از اعقابشان بودند.

دوگونها، گاهی اسطوره‌یی از تندیسکها نقل می‌کنند و آنها را به صورت سنگی برای به دست آوردنِ باران حاصلخیزکننده می‌سازند (نماد حمایت) و گاه آنها را به صورت مجسمه‌یی می‌سازند که اجزایش کمی جدا از هم است؛ مانند اعضاء بدن انسان که با مفاصل به هم متصل شده‌اند (نماد خلقت انسان). در اینجا مفهومِ اخلاقی و کیهانی نماد مورد نظر است. تندیسک فقط یک معنی معین ندارد، که بتوان از این معنی اطوار و طرز تلقی‌ها را تفسیر کرد و از آن به رویداد خاص، از یک اسطوره‌ی ثابت و صلب ارجاع داد. بلکه تندیسک دارای چندین معنی است که شناختِ آنها تدریجی است، و بستگی به مراحل سلوک باطنی دارد که تا زمان مرگ ادامه می‌یابد.

تندیسک حافظ دانش باطنی است. نماد آن گاهی از نیرویی جادویی اشباع شده است. بعضی قبایل ارتباطی میان نیروهای جادویی، و اشکال تندیسکها برقرار می‌کنند. بعضی از تندیسکها به‌شدت دراز، یا چروکیده، یا بسیار دقیق ساخته می‌شوند و حمل آن موجب رشد بدن و زیادشدنِ نیروی جسمانی هستند. نماد در این حالت به شیوه‌ی مقدسات در آیینهای مسیحی، ابزاری مؤثر می‌شود، بااین‌وجود بیشتر حالتی مادی و عینی دارد، مانند جایگاه نیروی یک نیا یا یک فرشته (صورتک را ببینید) (LAUA, 138, 140, 153, 181, 185, 280, 286).

دوگوها، بُتهایی از دوره‌ی جومون و متعلق به دوره‌ی پیش از تاریخ ژاپن هستند. دوگوها، تندیسکهایی کوچک با اشکال انتزاعی هستند، و به‌زعمِ باستانشناسان، نماد نیروهای جادویی، باروری و زایمان و دارای قدرتهای مافوق‌طبیعت هستند.

در تمدن مینوسی عهد باستان، و در تمدن تمام اقوام مدیترانه‌یی، تندیسک نشانه‌ی خدایی به شکل بشر یا حیوان بود، و آن را از جنس سفال پخته، یا برنز، چوب یا سنگ می‌ساختند، و مفهومی مذهبی داشت. تندیسکهای مینوسی در مقبره‌ها گذاشته می‌شد، یا در صومعه‌ها نذر خدایی می‌شد، و یا در خانه‌های معمولی نگاهداری می شد. این تندیسکهای از متوفا، و از اعضای خانواده و یا از افراد قبیله، پاسداری می‌کرد. تندیسکهای مینوسی نماد حمایت بودند.

تنفس (RESPIRATION/respiration)

در سنتهای مختلف ضرباهنگ دوتایی تنفس حفظ می‌شود، این

ضرباهنگِ دوتایی، یعنی دم و بازدم، نماد تولید و تحلیل دوباره‌ی جهان است، و در هند کالپه و پرالایه خوانده می‌شود. کالپه و پرالایه عبارت از جذب به مرکز و گریز از مرکز، نسبت به مرکزی است که این مرکز در جسم انسان قلب او است. از همین‌رو است که پیروان آیین دائو، اعتقاد دارند که تنفس تحت فرماندهی قلب است. دو مرحله‌ی تنفس، بازکردن و بستنِ دروازه‌ی آسمان است، و متناوباً یانگ و یین است. تنفس یعنی همجنس‌کردنِ قدرت و هوا، اگر هوا نماد معنویت و نفخه[۵] است، تنفس، نماد قدرت معنوی است.

ضرباهنگ تنفسی در یوگا تمرین می‌شود. همین ضرباهنگ در تمرینهای مشابه چینی مشاهده می‌شود (شمارش نفس در آیین بوداییِ د'ین دایی، و همچنین در ذکر مسلمانان اعمال می‌شود) و به‌طور خاصی برای تمرکز روح است. رساله‌ی *گلِ زرین* نیز از تنفسی آرام، که آن را با گوش نمی‌توان شنید، سخن می‌گوید: از وزن آهنگ زنده‌ی درونی، که تنفس شدید تصویر آن است. تنفس جنینی (د'آیی- سی) نیز شکل دیگری از همان تنفس است. حبس نفس، پس از فروکشیدنِ نفس، و جریان درونی نفخه، بی‌شک جزئی از یک واقعیت جسمانی است، که برای یک‌روندکردنِ تنفس، یعنی این ضرباهنگ زنده، در جریان بسته‌ی جنینی است، و به این ترتیب، بازگشت به مرحله‌ی اولیه است، برای رسیدن به جاودانگی (ELIY, GRIF, GUES, MAST, MASN).

نمادی مشابه را در *گلستان* سعدی شیرازی می‌بینیم: *هر نفسی که فرو می‌رود ممدّ حیات است و چون برمی‌آید مفرحِ ذات، پس در هر نفسی دو نعمت موجود است و بر هر نعمتی شکری واجب.*[۱]

۱ نقل از سعدی، شیخ مصلح‌الدین *گلستان سعدی*، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

تُنگ (BOUTEILLE/bottle)

تنگ را چه فایده، اگر باعث مستی نشود. در اینجا هم بدونِ تردید رأی ملتها بر چیزی قرار گرفته که خصلتِ خود را به نماد داده است. ارزش خودِ تنگ، استعاری است و از طریقِ محتوایش عمل می‌کند، محتوای تنگ فرار است و گرانبها، و تنگ یا کوزه تنها ظرفی است که به‌شدت قدرت نگاهداریِ مایعات را دارد، زیرا برخلاف دیگر ظروف، سربسته است و *قائم*. به این ترتیب، تنگ از راز برمی‌خیزد، یا از همپای راز یعنی قداست. بطریِ حاوی اکسیر، و یا معجون عشق‌آفرین است: اکسیر زندگی طولانی، یا به عبارتِ رایجتر آب حیات است، که هر دو، به عنوانِ معرفتِ عرفانی موجب مستی می‌شوند. اینجا دو طبقه از همان نماد است، که چنانچه تاریخها و افسانه‌های بسیار گواه بر آن است، از تنگ، زندان روح، چه شیطانی و چه الهی را می‌سازد. آیا شیطان لنگ، شرور و نافذ در کتاب *لبزاز* همان انعکاسِ مستی نیست، که از تنگی خارج شده است؟

نماد تنگ ممکن است بر حسب شکل و محتوای آن بی‌اندازه تغییر کند. اما اساساً نمادگراییِ تنگ در ارتباط با نمادگراییِ کشتی است و پاروهای کشتی است. بطری نمادِ یک دانش است، دانشی سلح‌آمیز. این سفینه، سفینه‌ی شناخت رازها و الهامها است. آلفرد دو وینی، تنگ را نماد علم بشری می‌داند، که در تمامِ طوفانها

قدعلم می‌کند، و از اکسیر الهی سرشار است. او می‌گوید وقتی دریانوردی که کشتی‌اش شکسته است، تنگ را به آب دریا می‌اندازد، تنگ بسی بیش از طلا و الماس و مروارید جهان می‌ارزد:

... با این فکر که شیشه‌ی شکننده، اندیشه‌ی او و نام او را به ساحل خواهد رساند، لبخند می‌زند.
زیرا که خداوند ممکن است به آبهای دیوانه اجازه دهد
که کشتی او را منهدم کنند، اما نه اندیشه‌ی او را
و او با یک تنگ بر مرگ پیروز می‌شود.

ماهیگیر که تنگ را می‌بیند، و مدتی طولانی بر امواج سرگردان بوده، از خود می‌پرسد:

چیست این اکسیر سیاه و رمزبار
... ماهیگیر، این علم است،
این اکسیر الهی است، که ارواح از آن می‌نوشند
خزانه‌ی اندیشه و تجربه است.

توت‌بُن (MÛRIER/mulberry tree)

در چین باستان، توت‌بن، درخت طلوع خورشید است. توت‌بن محل اقامت مادر خورشید است، و درختی است که از آنجا خورشید طالع برمی‌آید. هنگامی که هوآنگ- دی، از ج‌آنگ سانگ، توت‌بن مجوف، حرکت کرد تا به سلطنت برسد، آشکارا قدمهای صعودی خورشید را دنبال می‌کرد. این شیوه‌ی قدم‌برداری، با کوبیدن روی

جعبه‌ی سازی که از چوب درخت توت (یا پاولونیا) درست شده، موزون شده است. جنگل توت (سانگ- لین) بر دروازه‌ی شرقی پایتخت قرار گرفته، و همین کلمه نام رقصی است که گویا در ارتباط با اعتدال ربیعی است.

درضمن، دخترِ پن- دی، که به زاغی تبدیل شده بود، از روی یک درخت توت به آسمان پرید.

کمان از جنس چوبِ توت‌بن- مانند کمان از چوب هلوبن- برای پرتاب کردنِ پیکانها است، و از چهار جهت اثرات شوم را زایل می‌کند.

از اینرو، جای تعجب است که پیدایش توت‌بن معجزه‌آسا را، در ارتباط با رویدادهای ناگوار خاندان سلطنت دیدند، و آن را شوم به حساب آوردند، شاید این امر از آنجا سرچشمه می‌گیرد، که اوج خورشید، نشانه‌ی خشکسالی است، که بدون‌شک بلایی آسمانی به شمار می‌رود (GRAD, KALL).

میوه‌های سرخ شاه‌توت، که در شب می‌درخشند، در افسانه‌های یونان با ستارگان قیاس شده‌اند. اوویدیوس حکایت می‌کند که میوه‌ی توت، ابتدا سفید بود، اما بعد از خودکشیِ دو عاشق و معشوق پوراموس و تیسبه، که در سایه‌ی توت‌بنی نزدیک چشمه قرار ملاقات داشتند، سرخ‌رنگ شد.

توت‌فرنگی (FRAISE/strawberry)

در میان سرخپوستان اوجی‌بوآ ساکن جنوب‌غربی اونتاریو، وقتی انسانی می‌میرد، روحش که هشیار و آگاه باقی می‌ماند، به طرف

قلمرو مردگان می‌رود، *تا هنگامی که به یک توت‌فرنگی عظیم می‌رسد. توت‌فرنگی غذای تابستانی سرخپوستان است، و نماد فصل خوب است. اگر روح متوفا این میوه را بچشد، عالم زندگان را فراموش خواهد کرد، و بازگشت او به زندگی و به قلمرو زندگان، تا ابد برایش ناممکن خواهد بود. روح، اما، اگر توت‌فرنگی را نخورد، امکان بازگشت به زمین را خواهد داشت* (SERH, 90).

می‌توان باور سرخپوستان اوجی‌بوآ را در مورد توت‌فرنگی، با باوری که در سرودهای هومری در مدح دمتر آمده مقایسه کرد؛ هومر می‌گوید پرسفونه دانه‌ی اناری را خورد، و به خاطر چشیدنِ آن محکوم به دوزخ شد، مردگان نباید دیگر میوه‌ی زندگان را بچشند. اطعمه‌ی زمینی برای ساکنان دوزخ حرام است.

توتم (TOTEM/totem)

به طور کلی، برای هر فرد توتم با سیر و شهودی در هنگام اجرای مناسک گذر از دومین تپه (بلوغ) آشکار می‌شود. توتم یک حیوان یا یک گیاه است که به عنوان حامی یا راهنما انتخاب می‌شود، و به صورت نیایی است که با او یک رابطه‌ی خویشاوندی برقرار می‌شود و تمامی حقوق و وظایف را برعهده می‌گیرد.

کلمه‌ی توتم اصطلاحی آلگانکین است. معنی اصلی آن نگهبان شخصی یا قدرت دیده‌بانی یک نفر از زاویه‌ی فردی است. توتم اغلب در وسایل طبی آن شخص (کیسه‌ی ادویه و اشیاء جادویی) یا بر روی لباسها و اشیاء شخصی به شکل تکچهره یا نماد نقش می‌شود. توتم هرگز به صورت موروثی یا تباری نیست؛ هیچ ارتباطی

هم با سازمان اجتماعی قبیله یا فرقه ندارد... هیچ ربطی میان توتم که به این ترتیب شکل گرفته با پدیده‌ی اجتماعی توتم‌باوری، سنگینه که امروزه از آن سخن می‌رود وجود ندارد (ALEC, 288, n° 7).

پیش از این توتم‌باوری به عنوان شکلی اولیه از مذاهب و شعائر در نظر گرفته می‌شد، اما امروزه این نظریه کاملاً مردود شده است.

توتم سرمنشأ تابو و محرمات بود، و اولین پیوند و اولین الگوی نظام اجتماعات بشری را به وجود آورده بود.

بدون وارد شدن در یک کلی‌گرایی نادرست می‌توان توتم را نماد ارتباط خانوادگی یا تطبیق با یک جماعت یا یک نیروی فوق‌بشری دانست.

ارتباطی اختصاصی و حتا همذاتی میان رهرو و توتم یا روح حاکی‌اش وجود دارد. مکتب یونگ در باب مراسم سرسپاری توضیح می‌دهد: *مرد جوان شروع به تسخیر روح حیوانی‌اش می‌کند*، همزمان موجودیت *خاص حیوانی‌اش* را در مراسم ختنه قربانی می‌کند. در این دو جریان همزمان او در قبیله‌ی توتمی پذیرفته می‌شود. آفریقاییهای سواحل شرقی، ختنه‌نشدگان را حیوان به حساب می‌آورند. آنها نه روح حیوانی را دریافت کرده‌اند، و نه حیوانیت خود را قربانی کرده‌اند. به عبارت دیگر، چون نه وجه بشری و نه وجه حیوانی روح ختنه‌نشده، به آگاهی نرسیده است، از اینرو وجه حیوانی او را با خود می‌برد (JUNS, 237).

توتیای دریایی (OURSIN/sea urchin)

سنگواره (فسیل) توتیای دریایی، که به گفته‌ی پلینیوس، در

میان غالیایی‌ها از محبوبیت خاصی برخوردار بود، مشهور نمادگرایی کلی تخم کیهان می‌شود. بلیناس درضمن، آن را *anguinum* یا تخم مار می‌خواند، و آن را در ارتباط مستقیم با عقاید دروئیدها می‌داند، هرچند که عقاید آنها را چیزی بیش از خرافه‌یی موهوم نمی‌داند.

توتیای دریایی نوعی تخم است، که یونانیان آن را فراموش کرده‌اند، اما در میان غالیایی‌ها بسیار معروف است. تابستانها، مارها جمع می‌شوند، به هم می‌پیچند و با بزاق و عرقِ بدنشان یکی به دیگری می‌چسبد؛ و آن را تخم مار می‌خوانند. دروئیدها می‌گویند که این تخم در هوا، به وسیله‌ی سوت خزندگان پخش می‌شود و باید آن را قبل از اینکه به زمین برسد، در بافته‌یی پشمی گذاشت رباینده باید با اسب بگریزد، زیرا مارها او را دنبال خواهند کرد، تا زمانی که به مانع رودخانه‌یی بربخورند. ما این تخم را از آنجا بازمی‌شناسیم که در آب شناور می‌ماند. اما می‌دانیم که جادوگران با مهارت نیرنگهای خود را مخفی می‌کنند، از اینرو تأکید دارند که برای جمع‌کردنِ این تخم، باید منتظر هلال خاص قمر بود، به ترتیبی که خواست بشری با تاریخ جفتگیریِ مارها مقارن شود. من این تخم را دیده‌ام، این تخم به بزرگیِ یک سیب گرد متوسط است، و پوسته‌اش غضروفی است، با چندین مفصل، مانند پاهای هشت‌پا (اختاپوس). توتیای دریایی در میان دروئیدها معروف است. آنها آن را دارای اثرات شگفت‌انگیزی ازجمله برنده‌شدن در دادگاه، و دستیابی به شاه می‌دانند، اما این حرفها غلط است. چنانچه سلحشوری رومی از استان ووکُن، که در طول جریان دادگاه، یک

توتیای دریایی را بر سینه حمل می‌کرد، توسط امپراطور کلاودیوس مقدس، به عقیده‌ی من بدون گناه خاصی، محکوم به مرگ شد.[۱]

دیرین‌شناسی نمونه‌های بسیاری از سنگواره‌های توتیای دریایی به دست می‌دهد که دو نوع بسیار معروفِ آن را در اینجا ذکر می‌کنیم: یکی از آنها در سنت-آمان (دوسِوْر) به دست آمده است، در مرکز تپه‌یی که هیچ اثری از جسم مرده‌یی در آن نبوده، در داخل مکعبی شش‌وجهی از سنگهای لایه‌یی، به بلندای حدود بیست سانتیمتر پیدا شده. دیگری در بارجون (ساحل طلا) بر دامنه‌ی تپه‌یی پیدا شده که در آن تپه هم بازمانده‌ی مرده‌یی وجود نداشته است (OGAC, 17: 218, 224). درضمن، در دستنوشته‌یی ایرانی، نشانی از توتیای دریایی داده شده است (OGAC, 228). نماد اصلی توتیای دریایی، تخم کیهان است؛ اما رابطه‌ی نزدیکی میان نمادگرایی‌های مختلف تخم مار، سنگ و درخت وجود دارد، و حتا بسط نمادگرایی را (به دلیل شکل سنگواره‌های آن) می‌توان به قلب و غار نیز ارتباط داد. و همچنین با صلیب‌گل‌سرخ و مفهومِ نمادینِ تخم‌مرغِ در عید پاک مرتبط است (LERD, 62 و CHAB, 943-954).

این نماد فشرده و منسجم زندگی، این نماد تخم اولیه، در اعتقاداتِ کاتارها، به معنی طبیعت ثانوی مسیح است (AMAG, 175): قدرتی که از پیوند الوهیت و بشریت موجودیت یافته.

سنگواره‌ی توتیای دریایی، در تاریخِ نمادگرایی منحنی صعودیِ کاملی را طی کرده: تخم مار، تخم جهان، جلوه‌ی خداوند. درست بر خلاف موجودی به درون پیچیده، توتیای دریایی نماد تکامل تدریجی به طرف اوج است.

[1] *Naturalis Historiae* 29, ed. Julius Sillig, I, Hambourg, 1851,52-54.

تورِ سرِ عروس (تسونوکاکوشی) (COIFFE de mariée,)

(Tsunokakushi/headdress, Tsunokakushi

کلمه‌ی تسونوکاکوشی از دو کلمه‌ی کاکوشی به معنی «پنهان کردن» و تسونو به معنی «شاخ» است. در ژاپن عقیده دارند که عروس محسود واقع می‌شود، و بدین خاطر شاخی بر سرش می‌روید. تسونوکاکوشی یا تور سر عروس در ژاپن یک جور نوار سفید رنگ است که بر سر عروس می‌بندند تا مانع رشد شاخ ناشی از حسادت شود. و به همین ترتیب، لباس عروس هم مفهومی آیینی برای زندگی جدید عروس دارد.

تورسوس (THYRSE/Thyrsus)

مختصه‌ی دیونوسوس و باکانت‌ها، که چوبدستی بلند، پیکان یا خمپاره‌اندازی بود که بر تارک آن مخروط کاجی نشسته بود و دورادورِ آن عشقه، شاخ و برگ مو، و خوشه‌ی انگور پیچیده بود. یکی از شعرگونه‌های منثور بودلر که تقدیم به فرانتس لیست شده، معنی نماد تورسوس را عیان می‌کند. نماد اول، تورسوس علامتی *مقدس که راهبان و راهبگان، به دست دارند و برای خدایی که نماینده‌اش هستند، جشن می‌گیرند.* نماد دوم، ساقه‌ها، گلها، برگها و گلهای درهم‌بافته‌ی تورسوس در حکمِ *عارفی است که به دور چوبدست کشیشانه می‌رقصد.* و سرانجام نماد سوم، تورسوس *نمایانگر دوئیت ما است، پروردگار مقتدر و محترم باکانت با زیبایی*

رمزآلود و مشتاقانه‌اش... چوبدست، اراده‌ی شما است، که مستقیم، استوار و تزلزل‌ناپذیر است؛ گلهایش گردش تخیل شما است که به دور اراده‌ی شما می‌چرخد، همچون عنصری زنانه که با وقار به دور عنصر مردانه می‌چرخد. خطوط مستقیم و خطوط اسلیمی، نیت و عملکرد، صلابت اراده، مارپیچ کلمه، وحدت هدف، گوناگونی ابزار، ملغمه‌ی قادر و تقسیم‌ناپذیر این الهه است، کدام تحلیلگر آن جرئت نفرت‌بار را دارد که شما را تجزیه و تفکیک کند؟ تمامی مناسبات حفظ شده، آیا تورسوس برای کسانی که از باکانتی‌گری عمیقِ او آگاه‌اند نماد تعدد و تکثر وجود درونی‌اش نیست؟

توزین روح (PSYCHOSTASIE/psychostasia)

توزین روح، مضمونِ شناخته شده‌ی الهیات و هنر مصری است. توزین روح نماد قضاوت خداوند پس از مرگ، و ابزار دقیق عدالت است. صحنه به طور کلی چنین چیده شده است: در وسط یک ترازو، در یک کفه سبویی قرار دارد که قلب متوفا در آن قرار گرفته، این کفه نماد آگاهی است؛ در کفه‌ی دیگر پر شترمرغ خدایبانو مئات قرار گرفته و نماد عدالت است؛ در سمت راست ترازو، خدا تحوت با سرِ حبی، آماده است که حکم را ثبت کند، در سمت چپ، خدا آنوبیس با سر شغال، با دستی دست متوفا را گرفته و او را به سوی ترازوی قضاوت می‌برد، و با دست دیگر عنخی را حمل می‌کند که نماد زندگی ابدی است و متوفا آرزو دارد به آن برسد. آنوبیس، وقتی متوفا در حال اعتراف است، بادقت به شاهین ترازو چشم دوخته. اعتراف دروغی، تمام خطاهای مرتکب‌نشده را هم به حساب

می‌افزاید، با توزین آن، درنده‌یی با سر سوسمار و پوزه‌ی گشوده، و با پشت اسب‌آبی، خدا تحوت را نگاه می‌کند که رأی هیئت منصفه را اعلام می‌کند. اگر پر سنگینتر باشد، متوفا نجات یافته. اگر وجدان سنگینتر باشد، محکوم می‌شود. صحنه گاهی با ریاست خدایان بزرگ چون رع، اوزیریس و ایزیس می‌چرخد، و معاونان قاضی که مسلح به چاقو هستند، همیاری می‌کنند. تعداد آنها چهل و دو تن و به تعداد گناهان شرعی است. توزین روح به این معنی است که هیچ یک از اعمال بشری در چشم خداوند بی‌وجه نیست. توزین روح نماد قضاوت و به نگاهی عمیقتر، نماد مسئولیت‌پذیری است.

توفون (TYPHON/Typhon)

در اساطیر یونان توفون غولی است زاده‌ی خشم هرا، که پوتون اژدها او را بزرگ می‌کند. توفون نیمه‌بشر و نیمه‌حیوان، و دارای بال است. او به جای انگشت صد سر اژدها دارد، و از ناف تا پاشنه‌ی پایش افعی حلقه‌زده. چشمانش شراره‌ی آتش می‌افکند. آنقدر عظیم است که می‌تواند دو منتهاالیه شرقی و غربی جهان را لمس کند. تمامی خدایان از توفون می‌گریختند، جز زئوس و آتنا، که در مقابل حمله‌های او مقاومت می‌کردند. پس از نبردهایی با ابعاد کیهانی، زئوس توفون را به وسیله‌ی صاعقه‌اش، بر روی آتشفشان اتنا شکست داد، و در آنجا است که توفون شراره‌ی آتش تف می‌کند. این اسطوره با روایات مختلف (GRID. 466) نشانه‌ی لرزه‌ی ناگهانی حیوانیت، بلعیدن و نیروی ابتدائی است، و همچون کوششی نهایی است برای ضدیت با روح. توفون مدهشترین غول

دشمنِ روح است. توفون نماد مبتذل‌کردنِ موجودِ آگاه است، نماد ضدیتی قاطعانه با روح در حال پیشرفت است: کشش لایعقل و بی‌درنگ به سوی امیال، که این کشش مشخصه‌ی حیوانیت است (DIES, 119).

چون زئوس آتنا را بدون ارتباط با همسرش، از سر خود تولید کرده بود، همسرش نیز خشم‌زده تصمیم گرفت به‌تنهایی و بدونِ ارتباط با همسرش غولی به دنیا آورد که رقیب آتنا باشد.

ضدیت توفون، غولی که از حسادت و انتقام زمین به دنیا آمده، با آتنا، که از مغز زئوس، خدای آسمانی، به وجود آمده، بر تعبیر زیر تأکید می‌کند: نیروهای وحشیانه‌ی یک غریزه‌ی منحرف، که توفون نماد آن است، در مقابل آرمان فرزانگی و حکمت، که نماد آن آتنا است، زنجیر می‌گسلد. این زنجیرگسستگی نشانه‌ی پس‌راندنِ اعتلا و واگذاشتنِ خود به گرایشهای غریزی زمینی است.

یا به تفسیری دیگر، خدایبانو زمین، با فورانهای آتشفشانیِ خود و با جریانِ سعیرِ سوزانِ خود، چون افعی‌های خشمگین، با خدای آسمان و صاعقه و رعد و برقش مبارزه می‌کند.

تولهٔ اقصا (ULTIMA THULE/Ultima Thule)

این جزیره، با موضعی نامعلوم، برای نویسندگان یونان و روم، غایت مرز شمالی عالم محسوس بود و لقب اقصا (*ultima*) همواره به آن متصل می‌شد. توله را پوتئاس در منطقه‌ی ایسلند یا شتلند کشف کرده بود؛ نمادگرایی توله را می‌توان با نمادگراییِ سرزمین هیپربوری‌ها مقایسه کرد، که اغلب یونانیان از آن یاد کرده‌اند. توله

در اشعار و اسطوره‌ها، سرزمینی افسانه‌یی است، با روزهای بی‌پایان در انقلاب صیفی، و شبهای بی‌پایان در انقلاب شتوی. تولهٔ نماد حدود موقت دنیا است؛ اما سنکا پیش‌بینی می‌کند که زمینهای جدیدی توسط دریانوردان، در ورای مرزها کشف خواهد شد. به‌ترتیبی کلی‌تر، تولهٔ نماد آگاهی و کشش و همچنین حد نهاییِ یک محدوده است نه فقط در فضا، بل در زمان، و در عشق، در یک کلمه، تولهٔ کشش و آگاهیِ بی‌حدوحصر در چیزی است که طبیعتاً محدود است... شاید همین است مفهوم منظومه‌ی گوته.

مفیستوفلس و فاوستوس پس از اینکه صندوقچه‌ی جواهرات را در اتاق خواب دخترجوان قرار دادند، از اتاق خارج می‌شوند. مارگریت برای خوابیدن به اتاق وارد می‌شود و در حال کندن لباسهایش می‌خواند:

در قدیم شاه توله
که تا دم مرگ به محبوبه‌اش وفادار بود
هنگام مرگ محبوبه
جام طلای حکاکی‌شده‌یی دریافت می‌کند
... آهسته از آن می‌نوشد و سپس جام مقدس را در رودخانه می‌اندازد
جام می‌چرخد، آب کف می‌کند
رود از ورایِ آن می‌گذرد...

(از ترجمه‌ی ژرار دو نروال)

این منظومه به طرز غریبی مضمون سلتی شاهی را به یاد

می‌آورد که دختر جوان زیبایی در برابر او پدیدار می‌شود، و به ازدواج با او اظهار تمایل می‌کند و به شاه برگزیده جامی نمادین پر از نوشابه‌یی مستی‌آور می‌دهد (حکایتهای مستی قهرمان جام کورمک را ببینید). گوته از جام، به‌اقل تا حدی، یادگاری عاشقانه به سبک ترانه‌های قرن هیجده آلمان (*Lieder*) می‌سازد. یعنی اصل را حفظ می‌کند، زیرا جام را نمی‌توان پس از مرگ شاه به وارثان داد.

و هنگامی که در حال مرگ است، شهرها و امیرنشین‌هایش را برمی‌شمارد، و آنها را به وارثان خود می‌بخشد، اما جام را نه.

از مطابقه‌ی متون لاتینی و یونانی (که فهرست کامل آن در هولدر چاپ شده: HOLA, II: 1825-1831) نتیجه گرفته‌اند که توله یکی از شمالی‌ترین جزایر شتلند، و امروزه موسوم به اونست است. بدین ترتیب، اگر معلومات جغرافیایی فراهم آمده توسط پلینیوس را که به نظر دقیقترین جغرافیدانِ آن دوره می‌رسد، بررسی کنیم، توله در نهاییترین حدِ شمالیِ جهان قرار می‌گیرد، و ماورای آن جهان آخرت است، که بشریت به طور عادی به آن دسترسی ندارد.[۱]

با در نظرگرفتنِ تمام جوانب، راه به ایرلندی: تولا (که در مجموعه‌ی رسایل میلان 93b13 تولائه ضبط شده) با توئوس-لین یا تو-فو-لین، به معنی «خیزاب»، «طغیان آب»، یا حتا «فراوانی»، «مقدار زیاد»، و «لشکر»، مقایسه شده است (Royal Irish Academy Dictionary, T-2, 238). این تعریف تمامی آنچه را که از مفهوم سلتی در مورد جهان دیگر (OGAC, XVIII, p. 132 sqq.) و آنچه در باب خاستگاه شمالی مذهب نخستین می‌دانیم، به هم متصل می‌کند.[۲]

پس توله نماد مرز نهایی است، نماد جایی که جهان تمام

می‌شود، جایی که جهان آخرت آغاز می‌شود، بر این مرز، معرفت و شناختی متعالی، یا جلوه‌ی نخستین، که نماد صندوقچه‌ی جواهرات و جام طلا است به دست می‌آید. اما این معرفت قدسی، با سرزمینهایی که به رأی صاحب آنها، به ارث می‌رسد، تفاوت می‌کند: توله جز موضوع یک تجربه‌ی شخصی، جز یک الهام نیست، شخص باید خودش صندوقچه را بازکند، یا از جام بنوشد.

[1] *Naturalis Historiae* IV, 16, 30; ed. Julius Sillig, I, Hambourg, 1851, p. 320; و
و می‌توان مقایسه کرد با: Ptolémée, *Geographia*. 1, 7, 10-18.

[2] François Le Roux, *Les Iles au Nord du Monde*, in *Mélanges Grenier*, Bruxelles, 1962, p. 1051-1062.

تُهو-بُهو[1] (TOHU-BOHU/Tohu-Bohu)

تهو و بهو به معنی «بی‌نظمی» و «خلأ» است. تهو و بهو کائوس نخستین، قبل از خلقت کائنات است.[2] اصطلاح تهو و بهو را به‌جز با مفهومِ منظره‌ی نخستین که قبل از نظام خلقت وجود داشته، در *ارمیاء* و *اشعیاء* نیز بازمی‌یابیم. برای ارمیاء تهو-بهو به معنی «ویرانی جهان» است: به سوی زمین نظر انداختم و اینک تهی و ویران بود و به سوی آسمان و هیچ نور نداشت (*ارمیاء* ۴:۲۳). در اشعیاء از تهو-بهو نابودی و انهدام منظور است، و در آن به بازگشت به بی‌شکلی و کائوس اشاره می‌شود.

تهو و بهو در ابتدا نماد وضعیتی مطلقاً هرج‌ومرج‌زده بود که قبل از پیدایش شکل و قالب وجود داشت، و در آخر نماد تجزیه‌ی تمام اشکال. تهو و بهو اصطلاحی است نشانگر سیر قهقرایی در راهی

فردی، و نمایانگر مرحله‌یی جنون‌آسا است.

۱ تهو و بهو عبارت عبری که احتمالاً تهی و برهوت از آن مأخوذ است.

۲ و زمین تهی و بایر بود و تاریکی بر روی لجّه و روح خدا سطح آبها را فروگرفت (پیدایش ۱:۲).

تیتان‌ها (TITANS/Titans)

به عقیده‌ی پل دیل تیتان‌ها نماد نیروهای خام زمین هستند، و بنابراین نماد امیال زمینی در مرحله‌ی طغیان بر علیه روح (زئوس) (DIES, 102). تیتان‌ها همراه با کوکلوپس‌ها، گیگانت‌ها و هکاتونخیرها (غولهایی دارای صد دست و پنجاه سر)، همگی نشانه‌ی انقلاب کیهان در زمانهای اولین هستند. آنها ظهور اولیه‌ی نیروهای وحشی و سرکش طبیعت تولدیابنده هستند. آنها نشانگر اولین مرحله‌ی آبستنی رشد یابنده‌اند. آنها همان زیر و زبر شدگی هستند که زمین را آماده می‌کند تا محل مناسبی برای شکوفایی زندگی بشری شود (DIES, 112).

تیتان‌ها پسران آسمان (اورانوس) و زمین (گایا) بودند، آنها پس از قطع عضو پدرشان توسط کرونوس صاحب قدرتی عظیم شدند. اما زئوس، پسر کرونوس، پدر خود را اسیر کرد، و با کمکهایی که دریافت کرد، بر تیتان‌ها غالب شد، و از آن زمان سومین سلسله‌ی خدایان، از آپولون، پوسیدون، پلوتون، آتنا و هرا، و تمام خدایان آسمان، دریاها و جهنم، تشکیل شد.

تیتان‌های جاه‌طلب، طاغی و خام، دشمن روح آگاه (که زئوس نشانه‌ی آن است) صرفاً نماد نیروهای وحشی طبیعت نیستند. در

جنگ با روح، تیتان‌ها نشانه‌ی نیروهای سرکش خود روح هستند که در تعارض با معنویت هماهنگ‌کننده قرار می‌گیرند (DIES, 117). جنگ تیتان‌ها با اولمپی‌ها، که به فرمان زئوس درمی‌گیرد، نماد کوشش شدید موجود است، که آگاهانه از حیوانیت خارج می‌شود و شکل جدیدی می‌گیرد (DIES, 119). زئوس نمایانگر این گرایش روح است و بر آن است که نیروی قوی بردگی مادیات و حسیات را از ریشه برکند.[۱]

تیتان‌ها در جنگ بر علیه روح نه فقط نماد نیروهای طبیعت، بلکه نماد گرایش به استیلا و استبداد هستند. این گرایش به حدی موحش است که گاه خود را زیر بلندپروازی وسوسه‌کننده‌ی بهسازی و نجات دنیا پنهان می‌کند (DIES, 144). این نکته، وضعیت شایع در بعضی زمینه‌ها، از برای کارمندان و فن‌سالاران درجه‌ی یک، به‌خصوص بین‌المللی است، و مانند تبی است که روانکاوان آن را تب تشنج‌آور اخلاقیات می‌خوانند، این همان تبی است که در یک دیوانسالاریِ کافکایی شیوع دارد.

در چرخه‌ی زندگی تبتی‌ها، تیتان‌ها (اسوره) همراه با انسانها و خدایان آخرین (دوه‌ها) در بخش فوقانی اقامت دارند؛ حیوانات و ارواح حریص (پرته‌ها) و ارواح دوزخی در بخش تحتانی به سر می‌برند: تیتان‌ها دایماً با خدایان در حال جنگ اند، تا از میوه‌های درختی بکنند که تمام نذرها را برآورده می‌کند. این همان کارمه‌ی ایجادشده در اثر حسادت و بلندپروازیِ بی‌حدومرزی است که باعث شده در نبردی ازپای‌اندازنده و بی‌پایان، از هم دریده شوند. تنها چین‌رزی که جنگ را بر پا نگاه می‌دارد (بودی‌ستوه را ببینید)

می‌تواند آنها را به طرف افلاک بالاتر بکشد. شش مرحله‌ی وجود چرخ زندگی نه فقط شامل تولد نهایی می‌شود، بلکه شامل مراحل زندگی روزمره نیز هست. تیتان‌ها نشانگر شیوه‌ی زندگی و مراحل آگاهی هستند.

۱ اورانوس و گایا فرزندان بسیار دارند. شش تیتان، شش تیتانیس، سه کوکلوپه، و سه هکاتونخیر . . کرونوس کوچکترین تیتان، به خواسته‌ی مادر گردن می‌نهد، و با داسی نیمه‌های پدر را بریده و به دریا می‌اندازد (که در دریا ریشه می‌دواند و جزیره‌ی کورفو یا سیسیل را به وجود می‌آورد). بعد کرونوس، با خواهر خود رئا ازدواج می‌کند و کوچکترین فرزند آنها زئوس به جنگ با کرونوس و تیتانها پرداخته و بر آنها پیروز می‌شود.

تیشه (HERMINETTE/adze)

تیشه وسیله‌ی درودگری است. در آفریقا تیشه با دسته‌ی حکاکی‌شده به صورت انسان، که بر شانه‌ی چپ حمل شود، علامت مجسمه‌سازان است، که در دربار آفریقا مقامی شامخ دارد (LAUA, 129).

در میان مصریها، تیشه ابزار آنوبیس است، و برای ایجاد ارتباط با ارواح آسمانی و بازکردن دهان است. تیشه همان چوبدست جادویی، به شکل اورایوس است. بازکردن دهان متوفا با تیشه که در آیین‌های مصری به‌دقت تشریح شده است، قوه‌ی حیاتی را به متوفا بازمی‌گرداند و قدرت زندگی در دنیای دیگر را برایش فراهم می‌کند (CHAM, 57). تیشه برای آنها نماد چیزی است که می‌تراشد تا زندگی را حفظ کند، و مشابه است با کار جراحی جراحان.

ث

ثـور (TAUREAU/Taureau) (♉)

ثور از اول تا سی و یکم اردیبهشت (۲۱ آوریل تا ۲۰ مه) دومین منزل منطقه‌البروج است، و بین اعتدال ربیعی و انقلاب صیفی قرار دارد. نماد قدرت شدید در کار، نماد تمام غرایز بـه‌خصوص غریزه‌ی نگاهبانی و محافظت، و همچنین هوس و تمایل شدید به تلذذ است. بر این منزل زهره فرمـان می‌رانـد. یعنـی ایـن بخـش از آسـمان در تطابق کامل و نزدیکی با طبیعت این سـتاره اسـت. علامـت ثور با نمادگرایی ماده‌ی نخستین مرتبط است، که ماده‌ی نخستین جوهر اولیه و متجانس با عنصر خاک و با زمین- مادر اسـت. اگـر در مورد حَمَل، ایستاییِ آتش اولیه در حیوانی خشکه‌نشین، با نرینگی شدید

تجسد یافته، که با گرزی بر جمجمه، جست‌وخیزکنان به بالا و جلو می‌پرد. در ثور ایستاییِ این گرز دربرگیرنده‌ی زندگی عرضه می‌شود که مشخصه‌اش مخلوقی قوی و عظیم است با اولویتی زمینی و شکمی. در مورد ثور حالت سنگینی، ثقالت، ضخامت، کندی، ثبات، استحکام، غلظت، و عدم تحرک غالب است... به این علامتِ منطقه‌البروج که دارای زنانگی شدید است، حسی کاملاً خاکی، در مسیر مجموعه‌یی هماهنگ از سبزه‌های چراگاه وابسته است.

در سمفونیِ منطقه‌البروج، آهنگی که ثور می‌نوازد مشابه آواز باکوسی به افتخار ونوس است، ونوس زاینده، با تنی تپنده و خون ارغوانی، مشبع، و مرتعش از تصعیدِ تلوریومِ[1] خود، آواز بدر ماه است در تجلیل از مادر-طبیعت. ثور طبیعتی حیوانی، با اخلاقی غریزی، بدخصوص در جمیع حسیات ایجاد می‌کند: ثور نشانه‌ی زندگی

کردن در این جهان، قورت دادن، چشیدن، لمس کردن، دیدن و شنیدن است... ثور واگذاشتنِ خود به میل مفرط به اطعمه‌ی زمینی است، وادادنِ خود به مستی و لذتجویی دیونوسوسی است. تشنگی زندگی در ثور ریشه دوانده و با فطرتی سخاوتمندانه با حالتی محکم در زندگی، و با بدنی تنومند و قوی. این تشنگی، با یک زندگی پر لذت، و هوسناک رفع می‌شود. با یوغ کار بر گردن، میل به کار را در خود احیا می‌کند.

۱ تلوریوم (Tellurium) عنصر شیمیایی نقره‌فام با خواص گوگرد. در ۱۷۸۲ کشف و در ۱۷۹۸ نامگذاری شد. علامت اختصاری: Te.

ثورا (TAROT/Tarot)

برگهای ثورا، بی‌شک از قدیمترین وسایل تفأل و بازی هستند؛ ثورا جهانی از نماد است. در مورد تعلیمات باطنی ثورا که کمابیش در خفا، در طول قرنها انتقال یافته، تردیدی وجود ندارد. حل مسئله‌ی خاستگاه ثورا، اگر غیرممکن نباشد، حداقل بسیار مشکل است. بعد از کور دو ژبلن که در قرن هیجدهم مشتاقانه به تفسیر ثورا پرداخت، نظریات گوناگونی در مورد ثورا مطرح شد؛ برخی معتقد بودند که از چین، هند و مصر آمده، و برخی دیگر می‌گفتند ثورا اثر تحوت- هرمس مثلث‌النعمه است؛ برخی دیگر می‌گفتند متعلق به کولیان، کیمیاگران، قبالایی‌ها، و یا اثر حکیمی از میان حکما است، با اینهمه، در ثورا تصاویری وجود دارد که مشخصاً متعلق به قرون وسطا است و با نمادهای مسیحی درآمیخته است.

رنگها و اعداد

ثورای مارسی[1]، با اشکال کاملاً سنتی‌اش (که توضیحات تشریحی ما کاملاً مبتنی بر آن است) دارای هفتاد و هشت برگ است، پنجاه و شش رمز صغیر و بیست و دو رمز کبیر. این اعداد دارای مفاهیم خاصی هستند. لازم به یادآوری است که شماره‌ی ۲۲ تعداد حروف عبری است، که بنا بر فلسفه‌ی قبالا، تمامی جهان را در بر می‌گیرد. در ثورا عدد بیست و دو، به صورت بیست و یک رمز شماره‌دار و یک برگ شیدا است: شماره‌ی بیست و یک، سه در هفت است. و شماره‌ی کمال بشریت نیز سه* بار هفت* است (در اینجا باید توجه کرد که رمز کبیر عدد بیست و یک، برگ دنیا است. شیدا که بر رموز کبیر افزوده شده، به گفته‌ی یک حکیم آفریقایی، کلامی است که به این کمال جان می‌بخشد. از سویی پنجاه و شش رمز صغیر شامل چهار گروه، یا چهار ستون از چهارده برگ است، که چهار خال بازی ورق از آن ریشه گرفته است. اما درضمن به یاد داشته باشیم که «هفتاد و هشت»* مجموع برگهای ثورا است، به زبان اهل باطن که ثورا را اختراع کرده‌اند، ثورا مفهوم رمزی دوازده عدد اول است. این کتاب که ظاهراً برای فال و بازی است، در اصل دربرگیرنده‌ی جوهر موجود در اعدادی است که آن را به وجود آورده‌اند، این کتاب جوهر کیهان و تفکر است.

تمامی برگهای ثورا دارای رنگهای زنده‌یی است، و ما، قبل از بررسی مفاهیم خاص هر یک از رموز، در اینجا به‌اختصار نمادگرایی رنگهای غالب را در ثورا یادآوری می‌کنیم. گوشتی (صورتی)، آبی، قرمز، و زرد. رنگ گوشتی همواره نشانه‌ی چیزی انسانی است، و به

انسانیت ربط می‌یابد (صورت، بدن، ساختمان). آبی ، رنگ شباند، انفعالی، قمری و رنگِ راز، رنگ احساسات، رنگ جان (آنیما) و در نهایت رنگ ارزشهای زنانه است. قرمز رنگ مذکر، رنگ نیروهای درونی، نیروی بالقوه، پیدایش روان (آنیموس)، خون و ذات است. و سرانجام زرد، در عین دووجهیگریِ خود، رنگِ زمین و رنگ خورشید، رنگ عسل و رنگ خرمن، رنگ نور تفکر و رنگ طلای خالص فسادناپذیر است (برای کاربردِ تشریحی نمادهای ثورا، مدخلهای هر یک از رموز کبیر را ببینید).

رموز صغیر

رموز صغیر چهار دسته برگ را در بر می‌گیرد: چوبدست، جام، شمشیر و سکه، که هر دسته روی هم از چهارده برگ تشکیل شده است. شاه، شاهبانو، سردار، سرباز و ده برگ شماره‌دار از تکخال تا ده [در ورق معمولی امروزی، سردار ناپدید شده، چوبدست به خشت، جام به دل، شمشیر به سرو، و سکه به خاج تبدیل شده است]. این چهار دسته رموز صغیر نماد چهار عنصر یا چهار ترکیب زندگی هستند.

چوبدست، که نشانه‌ی آتش در عمل است، نقطه‌ی شروع ضروری برای تکامل است (DELT, 1, 18) اما از سویی چوبدست کَهَنه، گرز سلطه‌گر مردانه، علامت پدر است (WIRT, 42).

جام، آب بارورکننده‌ی آسمان است، آنچه مخلوق را به خداوند متصل می‌کند، و نشانه‌ی زندگی روانی و درونی است (DELT, 1, 18). درعین‌حال طاس فالگیری، نشانه‌ی گیرندگی زنانه و علامت

مادر است (WIRT, 43).

سمسیر، هوا است، روحی است که در ماده نفوذ می‌کند، و آن را آگاهی می‌دهد، و این ترکیب را که موسوم به انسان است، برمی‌سازد (DELT, 1, 19). درعین‌حال شمشیر یک یادآورنده، و سلاحی است به شکل صلیب و بدین ترتیب وصلت بارور دو اصل مذکر و مؤنث را به یاد می‌آورد؛ و از سوی دیگر شمشیر نماد نفوذ است، چنانچه کلام‌الله و ابن‌الله نفوذ می‌کنند (WIRT, 44). نقطه‌نظر یونگ هم جالب است: سرو (پیک) از نظر نمادگرایی به نفوذ اندیشه و به مرگ وابسته است (JUNS, 298).

و سرانجام سکه، زمین است، با هبوط بر روی زمین است که تمام نحله‌های باطنی تأسیس می‌شود (اهمیت غار از اینجا است) و به انسان امکان می‌دهد به جهانی که بر روی آن قرار گرفته، تکیه کند (DELT, 1, 19). سکه یا قرص پنج وجهی تکیه‌گاه اراده، ماده، متراکم‌کننده‌ی عمل روحانی ترکیبی که مثلث را به یک واحد می‌رساند، تثلیث یک واحد سه‌تایی می‌شود (WIRT, 43).

می‌توان نمادگرایی این پنجاه و شش برگ را به ترتیبی تشریحی مورد بررسی قرار داد، اما این عمل ما را از موضوع دور می‌کند. فقط به خاطر داشته باشیم که رموز صغیر، از نزدیک در ارتباط با رموز کبر هستند. این ارتباط را اول از همه در برگ مغ می‌بینیم، مغ جوینده‌ای در دست دارد، که قدرت او را بر روی زمین یعنی سکه، و روی جوینش تضمین می‌کند، درعین‌حال جام و شمشیر (که به اندازه‌ی دسته‌بی کوچک شده است) روی میز قرار گرفته است؛ این دو برای انسان جویای معنویت نماد دو راه هستند، راه قلب و

احساسات و راه عقل و استدلال.

رموز کبیر: راههای باطنی

رموز کبیر، خود راههای باطنی هستند که مراحل آن به شیوه‌های مختلف تفسیر شده است. رموز کبیر چون لب و لباب هرمسی‌گری محسوب می‌شوند، چون مقامات والایی که بر روی توده‌یی گمنام و ناشناخته جای گرفته‌اند. هر یک از رموز کبیر، زیر نام خود، به طور تشریحی در کتاب بررسی شده‌اند:

۱. مُغ
۲. پاپ‌بانو
۳. امپراطریس (شاهبانو)
۴. امپراطور (شاه)
۵. پاپ
۶. عاشق
۷. ارابه
۸. عدالت
۹. درویش
۱۰.چرخ سرنوشت
۱۱.نیرو
۱۲. به دارآویخته
۱۳. رمز بدون نام (مرگ)
۱۴. اعتدال
۱۵. شیطان
۱۶. بُرج
۱۷. ستاره
۱۸. ماه
۱۹. خورشید
۲۰. قیامت
۲۱. دنیا
شیدا (بدون شماره)

سه‌تایی‌ها (مثلثها) و هفت‌تایی‌ها

اگر شیدا را کنار بگذاریم که برگی بدون شماره است، بیست و یک رمز خواهیم داشت که قابل قسمت به هفت و سه است و برابر هفت سه‌تایی یا سه هفت‌تایی است. در هر سه‌تایی یا مثلث، اولین

رأس فعال است؛ دومین واسط: یعنی فعال در ارتباط با برگ بعد از خود، و انفعالی در ارتباط با برگ قبل از خود؛ در حالی که سومین رأس مثلث به‌شدت انفعالی است. در این مثلث اولین برگ در ارتباط با ذات، دومین در ارتباط با روح و سومین در ارتباط با جسم است (WIRT, 68). بدین ترتیب، دسته‌بندی به قرار زیر خواهد بود: مُغ (I)، پاپ‌بانو (II)، امپراطریس (شاهبانو) (III)؛ سه‌تایی بعدی امپراطور (شاه) (IV)، پاپ (V)، عاشق (VI)؛ و سه‌تایی بعدی ارابه (VII)، عدالت (VIII)، درویش (IX) و غیره. همین وجه تمایز ذات، روح و جسم در ارتباط با سه هفت‌تایی دیده می‌شود: از مُغ (I) تا ارابه (VII) ارزشهای متعلق به ذات را در بر دارد؛ از عدالت (VIII) تا اعتدال (XIV) ارزشهای متعلق به روح؛ و از شیطان (XV) تا دنیا (XXI) ارزشهای متعلق به جسم را در بر دارد.

بنابراین، یک برگ بسته به جای خود در مجموعه‌ی انتخاب‌شده، یا بسته به سطح تحلیل به عنوانِ ذات و روح یا به عنوان روح و جسم تفسیر می‌شود. مثلاً، امپراطریس در اولین مجموعه‌ی سه‌تایی حکم جسم را دارد، اما در اولین مجموعه‌ی هفت‌تایی ذات محسوب می‌شود. ارتباط در درون مجموعه‌های مختلف تفاوت می‌کند. تمام کلیدهای تفسیر در جنبه‌های مختلف یک برگ باز می‌شود؛ هیچ یک از برگهای مفهومی مطلق و معین ندارند، و همواره ترتیبی متحرک در روابط، بیشترین انعطاف را در تفسیر ایجاد می‌کند.

در درونِ یک هفت‌تایی هم سه رمز اولین با سه رمز بعدی تضاد دارد، و هفتمین رمز این دو را یکپارچه می‌سازد (WIRT, 77). همین نقطه‌نظر است که به سه رمز ارابه (VII)، اعتدال (XIV)، و دنیا

(XXI) در مجموعه‌ی سه هفت‌تایی، ارزشی خاص می‌دهد؛ در نتیجه در عالم ذات غلبه با مشیت و اراده (VII) در عالم روح، با موازنه (XIV) و در عالم جسم با حرکت ابدی (XXI) است.

ارتباط با علایم منطقه‌البروج و ستارگان

می‌توان از دسته‌بندی سه‌تایی، مفهومی اخترشناختی استنباط کرد، که مبتنی بر علایم دایره‌ی منطقه‌البروج است که در سه وضعیت پیاپی، چهار عنصر را در بر می‌گیرد. این سه وضعیت عبارت اند از تولد یا شروع سیر تکامل، اوج مدار، و حضیض مدار یا به درون‌پیچیدگی. چهار عنصر آتش، خاک، آب، و باد با علایم منطقه‌البروج حمل، ثور، جوزا، و سرطان متولد می‌شود، با اسد، سنبله، میزان و عقرب به اوج مدار خود می‌رسد، و با قوس، جدی، دلو و حوت به حضیض مدار خود می‌رسد. در مجموعه‌ی سه‌تایی (مثلث) رموز کبیر ثورا، برگهایی که روی آن نمادهای منطقه‌البروج به‌وضوح نشان داده شده است، موضعی مرتبط دارند. قوس (تیروکمان) در برگ عاشق (VI) در حضیض مدار است، میزان (ترازو) در برگ عدالت (VIII)و اسد (شیر) در برگ نیرو در اوج مدار هستند، و جوزا (همزاد) در برگ خورشید (XIX) در شروع سیر تکامل مدار هستند.

در بررسیِ بیشتر ثورای نجومی، به موارد اختلاف میان مؤلفان مختلف برمی‌خوریم. *به همان اندازه که محقق متخصص در بررسی ثورا وجود دارد، به همان اندازه هم ارتباطهای گوناگون میان رموز و ستارگان و علایم منطقه‌البروج تفسیر شده است. در این زمینه*

تخیلی مطلق حاکم است. مثلاً، اسوالد ویرت، مُغ را با مریخ، و فومال هاوت آن را با خورشید، و ت. ترچنکو آن را با نپتون مرتبط می‌دانند. بدون اینکه بتوان برداشتی صحیح و کامل در دست داشت، برای بعضی برگها یک دوجین ستاره‌ی مرتبط پیشنهاد شده که اغلب خواصی متضاد دارند. برعکس تمام این فرضیه‌ها، آ. وُلکین در کتابِ خود (پاریس ۱۹۹۳) استفاده از ثورا در اخترشناسیِ قضایی رموز کبیر را مطلقاً به ستارگان و علایم منطقه‌البروج ارتباط نمی‌دهد، بلکه آنها را مرتبط با منازل زایجه‌ها می‌داند که هر منزل نشانه‌ی محلی مشخص است. بدین ترتیب، مُغ و مرگ (۱ و ۱۳) در اولین منزل زایجه به هم می‌پیوندند؛ پاپ‌بانو و اعتدال (۲ و ۱۴) در دومین منزل به هم می‌پیوندند، و همین طور اِلا آخر. رموز ثورا را می‌توان به صورت جفت در نظر گرفت. هر یک از آنها در این ترکیب دوتایی به ترتیبی کمابیش واضح قیاس ضدین را نشان می‌دهند. وابستگی هر دو برگ در منازل زایجه به دلیل این جفت‌شدگی است.

تفسیر قبالایی

قبالایی‌هایی در بررسیِ ثورا به چند نکته، توجه خاص مبذول داشته‌اند. تعداد رموز کبیر برابر با تعداد حروف الفبای عبری است. تعداد رموز کبیر دقیقاً برابر بیست و دو راه حکمت است، راههای درون-سفیروتی که در میان خود ده سفیروت را جمع می‌کنند، و ده اصل متعالی ماوراءالطبیعه در قبالای یهودی است (RIJT, 198). سفیروتها که خود صفات اشراقی خداوند اند، به شکل مثلث

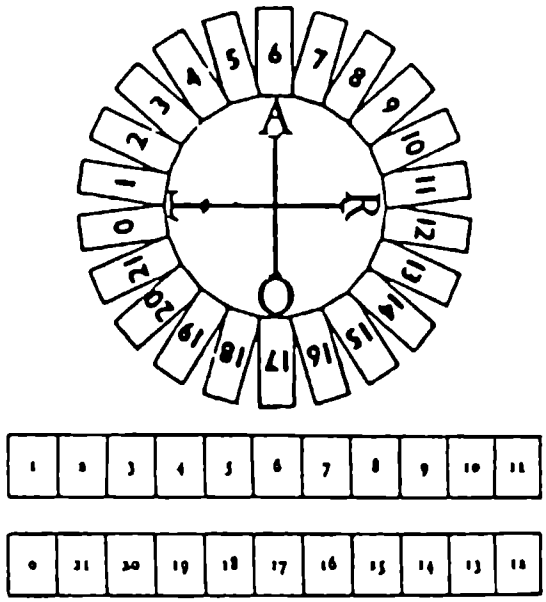
گسترش می‌یابند و هر یک از دو طرف با یک رابطه‌ی میانگین به هم وصل می‌شوند (MARD 154). سفیروتها با مفهومِ نمادین برگها تطابق می‌یابند: با مُغ، علت و نقطه‌ی شروع همه چیز، و تاج سفیروتی؛ با پاپ‌بانو، حکمت؛ با امپراطریس، هوش و خرد؛ با امپراطور، عظمت و رحمت؛ با پاپ، خشونت و قضاوت؛ با عاشق، زیبایی؛ با ارابه، پیروزی؛ با عدالت شکوه و جلال؛ با درویش، شالوده و اساس؛ با چرخ سرنوشت، که چون *گردبادی درخودپیچیده* تصویر می‌شود، قلمرو سرزمین (WIRT, 71-73). از آنجایی که میان تمام برگهای ثورا ارتباطی وجود دارد، از این ارتباط می‌توان نمادگرایی قبالایی ثورا را نتیجه گرفت و بسط داد، زیرا در زنجیره‌یی که حاوی درجات مختلف این جوهر است، همه چیز به ترتیبی ساحرانه به هم ارتباط می‌یابند (SCHS, 141).

بشرمداری ثورا

در ثورای کیمیایی، ثورای کَهَنه، و حتا ثورای ماسونی (WIRT, 281-286) تمام کلیدهای تفسیری مورد آزمایش قرار گرفته‌اند، و به فرض کشف یک یا دو علامت نمادین، به فرضیه‌های مختلف نزدیک شده‌اند. در این باب ما به اشارتی اکتفا کردیم و بحث تفصیلیِ آن را به مدخلِ خاصِ همان رمز واگذاشتیم. با اینهمه در اینجا به‌اختصار می‌گوییم که ثورا بشرمدار است، و تصویر تشکیل‌دهنده‌ی آن مفهومی روانشناختی و کیهانی دارد؛ این تصاویر شامل انسان به خودیِ خود، و انسان در دنیا می‌شود، حتا اگر نشاندهنده‌ی شکلی انسانی نباشد؛ مثلاً، چرخ سرنوشت (X)، ماه (XVIII) و یا حیوانات به

شکل مضحکه‌یی از انسان تصویر شده‌اند.

حال برای بررسی نمادگرایی ثورا از این زاویه‌ی دید، باید تمام برگهای ثورا را چید. چه به صورت دایره، که شیدا (۰- بدون شماره)، بین مُغ (I) و دنیا (XXI) قرار بگیرد، و چه به صورت دو ردیف موازی و مستقیم که از یک، تا یازده در ردیف اول، و از دوازده تا شیدا، اما در جهتِ مخالف، در ردیفِ دوم چیده شود.



دو شیوه‌ی چیدنِ رموزِ کبیرِ ثورا

چنین به نظر می‌رسد که محور عمودیِ ثورا (در شکل اول) رموز (VI) و (XVII) یعنی عاشق و ستاره، که یکی نشانه‌ی عطوفت و دیگری نشانه‌ی امید است، محور اصلی رموز کبیر هستند، یعنی این دو مفهوم عطوفت و امید تمام دیگر مفاهیم را به خود معطوف می‌کنند.

سیر تکامل به طرف عقل و حکمت

انسان، فقط در دنیا راه عقل و حکمت را برای به دست‌آوردنِ تسلطی مضاعف جست‌وجو می‌کند: تسلط بر جهان بیرون، و تسلط بر جهان درون. این تسلط قبل از رهروی تدریجی‌یی است که خود دو راه، دو شیوه یا دو مرحله‌ی اصلی را از هم متمایز می‌کند، با اولویتهایی فعال یا انفعالی خورشیدی و یا قمری.

اولین برگ بر مبنای تعالی‌جویی، بر اساس سلوکی فردی است، و بر مبنای عقل و مشیت. برای حکیم عارف بهتر است که همواره تسلط بر نفس داشته باشد، و فقط بر تدابیر شخصیِ خود حساب کند، بدون اینکه منتظر کمکی از تأثیرات خارجی باشد. این برگ کاملاً مخالف برگ دوم عمل می‌کند، و برگ دوم درست در جهت مقابل برگ اول قدم برمی‌دارد. به‌جز بسط آنچه در وجود رهرو است، و ایثار بر مبنای بسط نیروهای درونی، عارف باید خود را در مرحله‌ی پذیرش قرار دهد، در تمامی مقیاسهای پذیرش، خصوصاً پذیرش پرورش یافته (WIRT, 49). بدین ترتیب، عقل و عرفان چون مذکر و مؤنث مقابل هم قرار می‌گیرند و یکدیگر را دوبه‌دو تکمیل می‌کنند. مثلاً، نیرو (XI) و به‌دارآویخته (XII) چیزی جز دو جنبه‌ی یک نماد نیستند: نیروی خارجی رمز (XI) و نیروی درونی و معنوی‌شده‌ی به‌دارآویخته (XII). در این مفهوم، مُغ هم که در صدد یافتنِ معرفت است، ابتدا با پاپ‌بانو (II)، صاحب رازهای جهان، برخورد می‌کند: برای خواندن کتابِ پاپ‌بانو، مُغ باید هوش امپراطریس (شاهبانو) (III) و امپراطور (شاه) (IV) را داشته باشد. با پاپ (V) طی طریق مؤثر می‌شود: انسان موفق می‌شود در طول

امتحانهای رموز دیگر، تعالی یابد، که اولین امتحان، کشش عاشق (VI) است که در مرکز اولین ردیف برگها نشسته است، زیرا بدون جذبه‌یی عاشقانه، ممکن نیست چیزی اتفاق بیأفتد، پس از انتخابی که او را ملتزم می‌کند، صاحب ارابه (VII) خطر می‌کند و از قدرت خود سوءاستفاده می‌کند و به نیروی خود غرّه می‌شود؛ عدالت (VIII) قانون قطعی موازنه را به او یادآوری می‌کند؛ او در کمال آرمانگرایی، به صورت درویش (IX) سراسر دنیا را می‌پیماید؛ اما در عین اینکه درویش به جست‌وجوی حقیقت است، در عین حال چرخ سرنوشت (X) را قضاوت می‌کند و به حرکت می‌آورد، و چرخ سرنوشت (X) بنا بر مرحله‌ی درونی و میل خاصش به تحول، آنچه را که باید دریافت کند، می‌دهد. فقط نیرو (XI) می‌تواند چرخ سرنوشت را متوقف کند. در پایان این اولین مسیر، رهرو هر آنچه جست‌وجو می‌کرده، یافته است؛ کلاه نیرو شبیه به کلاه مُغ است، و خط منحنی (∞) علامت بی‌نهایت است.

مرحله‌ی عرفانی

با بهدارآویخته (XII) ردیف دوم شروع می‌شود، و رهرو وارد جهانی واژگون می‌شود، جایی که ابزار مادی غیرمؤثر شده‌اند: این راه عرفانی و انفعالی است. رمز بدونِ نام با شماره‌ی ۱۳ (XIII) نشان می‌دهد که مرگ، که برگ سرخ‌رنگِ آن، این رنگِ خون و رنگِ آتش، تخیل را قطع می‌کند و به آتش می‌کشد، و بعید می‌نماید که پایان یا شروع باشد، لکن در این زندگی جدیدی که به ما وعده داده‌شده، نباید بر مراحل تأکید کرد: توقع اعتدال (XIV) همان

خواسته‌ی درویش (VIII) است، چرا که فقط پس از آگاهی از حدود، و رسیدن به موازنه‌ی درونی، انسان می‌تواند با شیطان (XV) مواجه شود؛ با شیطان که نماد حادترین وسوسه‌ها است، و نه تنها قدرتهای مخفی، بلکه کرامتهای نوربار الهی و به همان نسبت پیوند با نیروهای شیطانی را وعده می‌دهد. افسوس که ساختار غرور انسانی، به‌تمامی از هبوط نشئت گرفته است، و منار صاعقه‌زده‌ی برج (XVI) بر همین مفهوم مبتنی است. پس از آن، برای انسان جز ستاره‌ی زهره (XVII) چیزی نمی‌ماند، این ستاره‌ی دوگانه‌ی آرزو و عشق که در مرکز ردیف دوم برگها قرار گرفته، و در پایه‌ی محور عمودی ثورا. همان طور که ماه ستاره را در آسمانِ مریی همراهی می‌کند، در دنیای نمادین ثورا نیز در کنار آن است. ماه حامل ارزشهای قدیم، سرشار از ناخودآگاهی، جایگاه تخیل، و مملو از رؤیاها است. بدون ارتباط ستاره و ماه نمی‌توانیم با نور و آتش خورشید (XIX)، این رمز اشراق مطلق، مواجه شویم، که در زیر خورشید است که انسان برای اولین بار تنها نیست. از آن پس، او می‌تواند در تمامیت خود، در خودش و در کارهایش قضاوت شود. پسرش، با چشمان فرشته‌ی قیامت (XX) نماد یک شاهد است. او به اوج معرفت رسیده است، و دنیا (XXI) برایش چیزی نیست جز همنهاده‌یی از آنچه کسب کرده است. او موفق شده است از دنیای عینی با ارزشهای مادی استحاله پیدا کند، یعنی به زبان کیمیاگری، با مُغ ماده‌ی نخستین شروع کرده و به طلا رسیده است (DELT, 11, 488).

پس اولین راه باطنی به نیرو (XI) رسیده و نیرو سهم مُغ است که برنامه‌ی خود را به منصه‌ی عمل درآورده (WIRT, 53). راه دوم،

که راه عارف و درویش است با راز به‌دارآویخته (XII) شروع می‌شود و ما را به شیدا راهبر می‌شود، که در مورد او انفعال تبدیل به شخصیتی علوی می‌شود (WIRT, 55). او کسی است که پس از به‌دست‌آوردنِ هر آنچه دنیا می‌توانسته به او بدهد، درمی‌یابد که صاحب هیچ چیز باارزشی نیست، و در نتیجه به ناشناخته و ناشناختنی بازمی‌گردد، به آنچه قبل و بعد از زندگی می‌آید. در مقابل این بن‌بست مضاعف، تنها می‌توان به جست‌وجو ادامه داد، اما این جست‌وجو سرانجام باید با پذیرش ذهنی فاصله‌ی میان خدا و ما همراه باشد، و قبول این فاصله در رنجها و مصائبِ تن، فاصله‌یی به دلیل اختلاف در ماهیت است؛ پس تنها راه ارتباط با او در آرزو، تسلیم و عشق امکان دارد. این است آخرین درس ثورا، که همچون راهی عرفانی شکل گرفته است.

نمونه‌های ازلی در ثورا

اما بر دوراهی که از هم متمایز شده است، تفاسیر دیگری نیز شده است. یونگ در این دوراه، دو جنبه‌ی مبارزه‌ی انسان با دیگری و مبارزه با نفس را می‌بیند؛ راه خورشیدیِ برونگرایی، و کنش و واکنشِ عملی و نظری، با انگیزه‌یی عقلایی؛ و راه قمریِ درونگرایی، و کشف و شهود و الهام، جایی که انگیزه ترتیبی حسی، تخیلی و کلی دارد. درضمن، می‌توان خاطرنشان کرد که در ثورا چندین نمونه‌ی ازلی اساسی وجود دارد: مادر (پاپ‌بانو، امپراطریس، قیامت)، اسب (ارابه)، پیرمرد (امپراطور، پاپ، درویش، قیامت)، چرخ (چرخ سرنوشت)، مرگ، شیطان، خانه یا برج (برج و ماه)، پرنده (ستاره،

دنیا)، باکره، چشمه، ستاره (ستاره)، ماه، خورشید و همزاد (شیطان، خورشید)، بال (عاشق، اعتدال، شیطان، قیامت، دنیا)، شعله‌ی آتش (برج)....

به رغم ارزش این نقطه‌نظرها، نباید فراموش کرد که ثورا به‌تمامی تحت یک تأویلِ خاص قرار نمی‌گیرد، و همواره معنایی در آن وجود دارد که از نظر ما گریخته است و بدان پی نبرده‌ایم. ترتیب تفأل با ثورا، اصلاً سخت نیست. ما در اینجا بدان نمی‌پردازیم، زیرا برگها در ترکیب بی‌نهایت شکل ایجاد می‌کنند و بی‌نهایت تعبیر می‌توان از این ترکیبها برداشت کرد، حتا اگر بر مفهومِ یک نماد تصریح شود، که ما در این کتاب نمادهای هر یک از رموز کبیر را به‌وضوح برنموده‌ایم، اما این تفاسیر و تعابیر را باید به مغز سپرد، و این مهم مگر با تمرینی مداوم، داشتنِ ذخیره‌یی عظیم از ذوق و قریحه به دست نمی‌آید.

۱ ثورای مارسی، قدیمترین ثورای مصون‌مانده از هجوم دوران است. تصاویر آن به ظن قوی نزدیکترین تصویر به اصل آنها است. ثورای مارسی در قرن هیجدهم رواج یافت، و احتمالاً از روی نسخه‌ی ایتالیایی تقلید شده بود، که اولین ثورا با اشکال اروپایی بود، و در قرن چهاردهم تدوین شده بود. برگهای ثورای مارسی در کتاب *ثورا*، تألیف پاپوس، ترجمه‌ی س. ف.، نشر ثالث (۱۳۷۷) به چاپ رسیده است.

ج

جارو (BALAI/broom)

جاور که در ظاهر ابزار فروتن نظافت است، با اینهمه از علامت و نماد قدرت مقدس چیزی کم ندارد. در معابد و صومعه‌های قدیم، جارو زدن یکی از وظایف مذهبی بود. این عمل در حکم تمیزکردن زمین از تمام عناصری بود که آن را در ظاهر ناتمیز می‌کرد، و این امر ممکن نبود مگر با دستهای پاکیزه. به همین ترتیب، در تمدنهای زراعیِ آفریقای شمالی، جارویی که برای جاروکردنِ خرمنکوب به کار می‌رود، که بر روی آن غلات را وجین می‌کنند، یکی از نمادهای فرهنگ است؛ و در اولین روزهای عزاداری، نباید منزل را جارو کرد، تا روزی و فراوانی از بین نرود. یا اینکه به روح

مرده، اهانتی نشود (SERP, 148). به همین ترتیب، در برتانی شبها نباید خانه را جارو زد: تا خوشبختی از آن بیرون نرود، و حرکت جارو، ارواحی که در آنجا گردش می‌کنند زخمی نکند یا از آنجا بیرون نراند (COLD, 76).

جاروها که درواقع باعث دورشدن گردوخاک می‌شود، ممکن است با مهمانان نامریی یا پریان حامی خانه تصادف کند و آنها را دور سازد. درضمن، مصالحی که جاروها از آنها ساخته می‌شوند بدون معنی نیستند. در جشنی که زنان بلادالقبایل می‌گیرند و به دیدن بهار می‌روند، دسته‌هایی از خلنگِ گلدار می‌چینند، که جاروهایی نیک‌فال می‌شوند، و سعادت را بیرون نمی‌رانند، و با بی‌دقتی با مهمانان نامریی تصادف نمی‌کنند (SERP, 164). اما گاهی جارو نقش حمایتگر خود را معکوس می‌کند، و ابزار طلسم و جادو می‌شود؛ می‌بینیم که در تمام کشورها جادوگران روی دسته‌ی جارو می‌نشینند و از راه دودکش خارج می‌شوند و به سبت می‌روند. جارو، شاید نماد آلت رجولیت باشد، اما درضمن، به‌خصوص نماد قدرتهایی است که می‌بایست مغلوب کند، اما به وسیله‌ی آنها تصرف می‌شود، و خود را به دست آنها می‌سپارد.

جام (COUPE/cup)

(سبد را ببینید)

تولید می‌کند. کتیبه‌یی غالیایی- رومی در اوتون به دست آمده که وقف فلورا است، جام را که از آن برکت جاری است به پستان تشبیه کرده، که از آن شیر مغذی شهر (دووکو) بیرون می‌جوشد. همین نمادگرایی و همین شباهت را در مورد مها-لاکشمی هندو می‌بینیم. هرچند شیر در آنجا سومه است، که مفهوم معجونِ جاودانگی از آن متبادر می‌شود (سومه را ببینید). جام نیاز سومه نیز به هلال ماه تشبیه شده، زیرا در سنت، نور ماه با رنگ شیر مقایسه شده است.

کلی‌ترین نمادگرایی جام از گرال قرون وسطایی پیروی می‌کند، که ظرفی است که خون مسیح در آن نگاهداری می‌شده، و درعین‌حال حاوی معجونِ جاودانگی بوده، که این دو در عمق خود همذات هستند، اما سنت هم خون مسیح و هم معجونِ جاودانگی را گم کرده است. جام مقدس حاوی خون، یعنی اصل زندگی است، پس عملکردی مشابه قلب دارد، و در نتیجه مشابه مرکز است. از اینرو است که هیروگلیف مصری قلب، به شکل ظرف است. ریشه‌ی لغوی گرال هم به معنی ظرف و هم به معنیِ «کتاب» است، و بر مفهومِ دوگانه‌ی محتوای آن یعنی ظهور و زندگی تأکید دارد. در سنتی آمده که گرال از زمرد تراشیده شده، و از پیشانی لوسیفر افتاده است. این سنگ یادآور سبوی شیوایی و بودایی است، و با *چشم سوم* پیوند دارد، که با حس *ابدیت* در ارتباط است (گنون). استاد ذن دوجن می‌نویسد: وقتی نگینی را صیقل می‌دهیم، این نگین ظرفی می‌شود. مظروفِ این ظرف درخشش نور است، که با صیقل ظاهر شده، همانگونه که اشراق از طریق تمرکز روح در قلب انسان مستقر می‌شود.

گرال، از سویی به شکل آوند طراحی شده، و نماد کشتی و سفینه است، و حاوی جرثومه‌ی زندگی دوباره و دوره‌دور، در سنتی گم‌شده. به خاطر داشته باشیم که هلال ماه که همسان جام است، خود یک زورق است.

نمادگرایی گرال، به نمادگرایی استخوان جمجمه‌ی تنتره نزدیک می‌شود، که حاوی خون (و گاهی چای یا الکل) است: این کله‌ی سر نیز نشانگر ابدیت، یا معرفت است و در حال حاضر به قیمت مرگ به دست می‌آید، یعنی با تولد دوباره در نحله‌یی باطنی یا فوق‌انسانی.

در برخی تألیفات هرمسیِ غرب، استفاده از استخوان جمجمه برای انجام عمل بزرگ کیمیایی توصیه شده، آنچه به طور یقین برخاسته از نمادگرایی مشابهی است. کیمیاگران چینی، به دلیل عدم امکان تهیه‌ی مستقیمِ اکسیر زندگی، از طلای به دست آمده در کوره‌ی کیمیاگری، از آوند و یا جامهایی استفاده می‌کنند که به‌خصوص برای غذا و نوشابه‌ی جاودانگی در نظر گرفته شده است.

جام افخارستیا که در برگیرنده‌ی جسم و خون مسیح است، نشانه‌ی نمادگرایی مشابهی با نمادگرایی گرال است. مسیح می‌فرماید: *زیرا اگر از گوشتِ من نخورید و از خونِ من ننوشید، زندگی ابدی نخواهید داشت*. عشاء ربانی که مراسم افخارستیا در آن انجام می‌گیرد، و عملاً شرکت در تناول‌القربان و بیعت از برای رستگاری است، در سنتهای مختلف وجود دارد، به‌خصوص در چین باستان (در اینجا فقط جلوه‌ی ظاهریِ این مراسم در مد نظر است و نه مفاهیمِ مذهبیِ آنها). در چین به‌خصوص در آیین قبول عضویت، یا در آیین وصلت همخون (از جمله سوگند برادری در انجمنهای

خفیه) از جام استفاده می‌شود و همچنین از جام نماد جاودانگی مستفاد می‌شود. نوشیدن از جامی مشترک، در مراسم ازدواج در خاوردور اجرا می‌شود. در چین باستان این ایین در دو نیمه‌ی یک کدوغلیانی انجام می‌گرفت (کدو را ببینید).

جام درضمن نمادی کیهانی است: تخم کیهان به دو نیمه می‌شود که هر نیمه به شکل جامی است روبه‌روی هم، نیمه‌ی بالایی متعلق به آسمان، و تصویر گنبد است. با این دو نیمه‌ی تخم کیهان دیوسکورها موهایشان را آراسته بودند.

آیین قربانی ودایی که به مناسبت تقسیم تک‌جام تواشتر، به چهار جام درخشان به درخشش روز است، توسط ریبهوها انجام می‌گیرد، و نشانه‌ی عمل کیهانی گسترش مرکز پیدایش، به سوی چهار جهت اصلی است. برعکس، وقتی بودا چهار کاسه‌ی نیاز را که حاوی چهار جهت اصلی است و توسط چهار مهاراجه آورده شده تبدیل به یک کاسه می‌کند، درواقع یک چهارگانه‌ی کیهانی را به وحدت نخستین بازگردانده است (DANA, DAVL, DEVA, ELIF, GOVM, GRAD, GUEM, GUES, MALA, SILI).

در ژاپن رد و بدل کردنِ جامها (ساکازوکی اُ کاواسو) نماد وفاداری است، این آیین در مراسم ازدواج انجام می‌گیرد. گانگسترها هم هنگام معرفی یک همکار جدید جامهایشان را رد و بدل می‌کنند، در نهایت یک رییس با وابسته‌ی جدید خود به همین ترتیب عمل می‌کند.

در جهان سلتی، جام را از شراب یا نوشیدنی مستی‌آوری (ماءالشعیر یا ماءالعسل) پر می‌کنند و دختری جوان آن را به ولیعهد

تعارف می‌کند، در این حالت جام نماد سلطنت است. این آیین در تاریخ معروف بایل آن اسکایل یا *شهر قهرمانان* ذکر شده است. و در کتاب آمده که دختری جوان در حضور خدا لوگ، جامی را به شاه ایرلند، کُن تعارف می‌کند و لوگ برایش پیش‌بینی می‌کند که تبار کُن نسل پشت نسل سلطنت خواهد کرد. جام، در سنت مسیحی، با دیگ داگدا مخلوط شده، همان طور که گرال مقدس ادامه‌دهنده‌ی جام سلطنت و جانشین دیگ داگدا بوده است (OGAC, 14, 365-366).

جام که در جشنهای میگساری و یا صرف نذورات در آیینهای چندخدایی به کار می‌رفت در سنتهای یهودی و مسیحی نیز یکی از مهمترین نمادها به شمار می‌آید.

جام رستگاری یا پیاله‌ی نجات که مؤلف زبور به پیشگاه خداوند تقدیم می‌دارد (زبور ۱۱۶:۱۳)[۱] به‌یقین هم یک عمل آیینی است و هم نماد برکت. و جام یا پیاله‌ی افخارستیا، پیاله‌ی برکت یا تبرک نیز همان مفهوم را دارد (*قرنتیان اول*، ۱۰:۱۶)[۲].

اما تکیه‌ی اصلی نمادگرایی جام در *کتاب مقدس*، در مورد سرنوشت بشریت است: انسان سرنوشتِ خود را چون جام یا محتوای جام از دست خداوند دریافت می‌کند. بدین ترتیب، ممکن است جامی لبریز از رحمت منظور نظر باشد (زبور ۲۵:۵)[۳] یا جامی مملو از آتش مکافات (زبور ۱۱:۶)[۴]. این پیاله‌ی خشم خداوند است (*مکاشفات* ۱۶:۱۹)[۵]. از اینجا است که می‌توان وسیله‌یی را که خداوند برای کیفر (یک انسان، یک امت، یا یک شهر...) به کار می‌گیرد، با یک جام مقایسه کرد (*ارمیاء* ۵۱:۷؛ زکریا ۱۲:۲).

هنگامی که مسیح از کاسه‌یی سخن می‌گوید که بـاید از آن نوشـید (متی ۲۲-۲۰)[۷] و از پدرش می‌خواهد که آن را برایش ذخـیره کنـد (متی ۲۶:۳۹)[۸]، فقط مرگ را بدین شکل تصویر نکرده، بلکه به طور کلی مقدری را تصویر کرده کـه خـدا بـه او پیشـنهاد کـرده، و او بـا شناخت علت آن را پذیرفته است.

در ادبیات عرفانی اسلامی، جام از نظـر نمـادین بـه معنـی قلـب است، قلبی مملو از الهام، و ظرف نازک روح.

قلب *عارف* که عالم صغیر است اغلب بـا جـام‌جم مقایسـه شـده، روایت است که جمشید شاه افسانه‌یی ایران، جامی جهان‌نما داشـته است.

در *رموزِ حمزه* روایت شـده کـه حمـزه عـم حضـرت محمـد و از صحابه‌ی او به مقبره‌ی حضرت آدم در جزیره‌ی سرندیب یـا سـیلان رسیدند. حمزه از حضرت آدم جامی جادویی دریـافت کـرد کـه بـه وسیله‌ی آن می‌توانست به هر شکلی که بخواهد درآید. آیا در اینجـا جام نماد استعداد تبدیل شدن به آنچه می‌شناسیم در مفهومِ وسیع کلمه‌ی شناخت نیست؟

در بهشت به قلب اولیاء برگزیده *جام عشق* و *شراب طهـور* اعطـا می‌شود: *اولیاء و امامـان کـه از راه دور آمده‌انـد، چوبدستهایشـان را جلوی در می‌گذارند و دعـوت بـه ورود می‌شـوند، تـا شـرابی را کـه ساقیان (فرشتگان) در جامشـان می‌ریزنـد، بنوشـند، سپس در نـور خفیف شمع، ورود موجودی رازآمیز را مشاهده می‌کنند، که ناگاه به صورت مردی جوان با زیبایی متین ظاهر شده، آنـان در مقـابل ایـن بت که جوهر الهی را ساطع می‌کند، سـجده می‌رونـد* (MASL, 109-

110). جام نماد آماده‌کردن برای آیین نیایش و عشق است.

جام نه تنها نماد محتوا است، بلکه جوهر ظهور است. روایت است که وقتی حضرت رسول در معراجش به بیت‌المقدس وارد شد، به *مسجدالاقصا* رفت «*و گفت وقتی از مسجدالاقصا خارج می‌شدم جبرئیل نزد من آمد، با پیاله‌یی حاوی شراب و پیاله‌یی حاوی دوغ. من این دومین را انتخاب کردم. جبرئیل گفت تو فطرت را برگزیدی». یعنی بیرون از هر ارجاعی به تعمید مسیحی و شرع موسوی، فطرت و طبیعت بشری را در نطفه‌ی اولیه‌اش انتخاب کرده. سنت اضافه می‌کند: و (پس از نوشیدنِ دوغ) گفت: اگر شراب را اختیار کرده بودی امت تو به اشتباه می‌افتادند*» (HAYI, 286).

بنا بر روایت دیگر، هنگام ورود حضرت رسول به بیت‌المقدس تمام انبیاء از او استقبال کردند و سه جام به او تعارف شد، یکی حاوی شیر، یکی حاوی شراب، و سومی حاوی آب. او شیر را اختیار کرد، زیرا اگر آب را برمی‌گزید بر امتش دلالت بر غرق‌شدگی (غریقه) و اگر شراب را، دلالت بر گمراهی (غاویه) داشت، اما شیر را برگزید که بر رفتن از راه راست (هدایه) دلالت می‌کرد.

این تمثیل ممکن است دو مفهوم در بر داشته باشد، یکی مفهومِ پیش‌اسلامی، که از شیر نماد چوپان، و از شراب نماد کشاورز را منظور داشت و آب نمادی مشترک بود؛ و مفهومِ دیگر، مفهومی اسلامی، که این سه نشانگر سه مذهب توحیدی بود: مذهب عبرانیان که در آن آب هم نقش مخرب دارد (طوفان نوح) و هم نجاتگر (عبور از دریای سرخ)؛ مذهب نصرانیان که در آن شراب نقشی علوی دارد؛ و مذهب اسلام که از طریق بازگشت به

سرچشمه‌های ابراهیمی، ارزشهای کوچگران و دامداران ارزش می‌یابند، چرا که شیر در نمادگرایی رؤیاها، نشانه‌ی دین فطری و علم است (FAHN, 206-207).

[۳] بیانه‌ی نجات را خواهم گرفت، و نام خداوند را خواهم خواند (*زبور* ۱۴-۱۳:۱۱۶).

[۴] بیانه‌ی برکت که آن را تبرک می‌خوانیم آیا شراکت در خون مسیح نیست و نانی را که پاره می‌کنیم آیا شراکت در بدن مسیح نی (*قرنتیان اول*، ۱۶:۱۰).

[۵] ای خداوند احسانات و رحمتهای خود را به یادآور (*زبور* ۲۵:۵).

[۶] بر شریر دامها و آتش و کبریت خواهد بارانید و باد سموم حصه‌ی پیاله‌ی ایشان خواهد بود (*زبور* ۷-۶:۱۱).

[۷] و شهر بزرگ به سه قسم منقسم گشت و بلدان امتها خراب شد و بابل بزرگ در حضور خداوند به یاد آمد تا پیاله‌ی خمر غضب‌آلود خشم خود را بدو دهد (*مکاشفات* ۱۶:۱۹).

[۸] بابل در دست خداوند جام طلایی است که تمام جهان را مست می‌سازد (*ارمیاء* ۵۱:۷)؛ اینک من اورشلیم را برای جمیع قومهای مجاورش کاسه سرکجی خواهم ساخت (*زکریا* ۱۲:۲).

[۹] عیسی در جواب گفت شما می‌دانید چه می‌خواهید آیا می‌توانید از آن کاسه‌یی که من می‌نوشم بنوشید و تعمیدی را که من می‌یابم بیابید (متی ۲۰:۲۲).

[۱۰] پس قدری پیش رفته به روی در افتاد و دعا کرده گفت ای پدر من اگر ممکن باشد این پیاله از من بگذرد، لیکن نه به خواهش من، بلکه به اراده‌ی تو (متی ۲۶:۳۹).

جامه (VÊTEMENTS/clothes)

لباس یک نماد بیرونی از فعالیت روحانی و معنوی است، شکل مرئی انسان درونی است. با اینهمه، نمادِ جامه، وقتی چیزی جز یک لباس متحدالشکل بدون ارتباط با شخصیت است، می‌تواند علامت ساده‌ی براندازنده‌ی واقعیت بشود. لباسها به ما تفرد، تشخص و تأیید اجتماعی داده‌اند. *لباس از ما انسان ساخته است، اما درعین‌حال تهدید می‌کند از ما یک آدمک بسازد* (کارلایل). مثلاً امروزه میل کشیشان و نظامیان به لباس عادی و لباس غیرنظامی به

جای قبای کشیشی و لباس متحدالشکل نظامی، بدون شک ارتباط با پیشرفت جامعه است. اما درضمن لازم به تذکر است پدیده‌یی ضد تقدس و نوعی از دست دادن مفهومِ نماد در گرایش وجود دارد. به‌راستی اگر لباس دیگر بیانگر طبیعتی نمـ در ارتباط با شخصیتی ژرف چه روحانی و چه نظامی نیست، بهتر است از وجود آن خلاص شویم و به لباس عادی معمولی کنیم. لباس نشاندهنده‌ی تعلق به جامعه‌یی مشخص است: رو ارتش، دریاداری، قضاوت و غیره. خلع لباس به ترتیبی انکار تعلق است.

جامه‌ی زنانه مربوط به قرن هیجدهم

هنوز زود است گفته شود *ملابودن به لباس نیست*، یا بـ جوآنگ دسو جامه نیست که ماندارین می‌سازد. هرچند ب

یقین نمی‌توان چشمپوشی کرد که لباس کشیشان و صومعه‌نشینان ممکن است به قصد پوشاندن وجه فردی جسم بوده باشد. اما از سویی دیگر گرفتن لباس در کلیسای شرقی قدیم، مانند اغلب فرق مذهبی، تعمید دوم به حساب می‌آمده، و اثرات آن بیرونی بوده است. جامه‌ی راهبان بودایی فقط یادآور گسستن از جهان است، گردوغبار و ژنده‌پاره‌هایی که به تصادف در راهها انباشته شده است. مقام زعمای ذن با انتقال پیراهن، یا کاسَیَه، انجام می‌گیرد. مع‌ذالک ادیبان چینی، حتا اگر علم خود را مدیون لباس خود نباشند، با اینهمه، اعلام می‌دارند: *با شبکلاه گردشان چیزی از آسمان می‌فهمند، و با کفشهای چهارگوششان چیزی از زمین می‌آموزند، و با آویزهای مصوتشان یاد می‌گیرند چگونه در همه جا هماهنگی به وجود آورند* (جوآنگ دسو، سرود ۲۱). بنابراین، اگر جامعه مقام یا مرحله را نمایان می‌سازد، پس گاه نماد مقام و مرحله است و گاه باعث قیاس این یکی با دیگری می‌شود.

مرشد صوفی، خرقه‌ی خود را به کسی که در جمع قبول کرده، می‌بخشد.

جامه‌ی مقدس عبرانیان یادآور ارتباط عالم کبیر- عالم صغیر است و شرابه‌های جامه، نشانه‌ی باران رحمت است. این جامه اغلب به صورت قبا است، و لازم به یادآوری است که همین شکل قبا در کشورهای مسلمان، جزء لباسهای معمول شهری است. و در نهایت قبا لباس حج است و اغلب به رنگ سفید. همین شکل لباس در ممالک اسلامی، در ایران شیعی، در ژاپن، در میان بوداییها و سَبنویی‌ها رواج دارد. زایر می‌باید جامه‌ی معمولِ خود را عوض

کند، و جامه‌یی خاص که به او قداست می‌دهد، در بر کند. این عمل نشانه‌ی *ازتن‌کندن مرد قدیم و دربرکردنِ مرد جدید است*، که پولس نبی از آن به عنوان تطهیر لازم برای عبور سخن می‌گوید. قبل از ورود به انجمنهای خفیه‌ی چینی، اعضای انجمن پیراهنی سفید در بر می‌کردند. در اینجا یاد جامه‌ی عروسی در *انجیل* (*متی* ۱۴-۱۱:۲۲)[1] می‌کنیم و یاد درختهایی که *مکاشفات* (۲۲:۱۴) از آنها سخن می‌گوید: *خوشا به حال آنانی که رختهای خود را می‌شویند تا ... به دروازه‌های شهر درآیند*. عاری شدن از فردیت، به زعم جوآنگ دسو یعنی بیرون‌کردنِ جامه (سرود یازده)، اما به روایت پولس نبی (*قرنتیان دوم* ۵:۳)[2] جامه، جسمی روحانی است، جسمی جاودانه، که تا به آخر زمان می‌ماند.

در چین، جامه‌ی شاهی در بالا (یقه) مدور است و در پایین مربع: پس آنکه این جامه را در بر می‌کند واسط است میان آسمان و زمین، دایره نماد آسمان است و مربع نماد زمین. *یی‌چینگ* در باب شش‌خطیِ ج'اون (اصل انفعالی زمین)، «زیرپوش زرد»[3] که با همان حروف نوشته می‌شود به یاد می‌آورد، که به رنگ زرد است یعنی رنگ زمین. لی- جی، اهمیت زیادی به نمادگرایی جامه می‌دهد و عقیده دارد پوشش اشرافیت و فضیلتِ کسی که آن لباس را در بر می‌کند با هم ارتباط دارند: جامه از دوازده برش به نشانه‌ی دوازده ماه سال (هماهنگی) تشکیل شده است. آستینها مدورند (برکتِ حرکت)، دوخت پشت لباس مستقیم است (راست)، لبه‌ی داخلی افقی است (آرامش قلب). *وقتی جامه به همان صورتی باشد، که باید، حفظ جسم به صحت انجام می‌گیرد، و حالت صورت،*

لطیف و آرام و مطابق با قوانین و احکام مذهبی است (BURA, GRAC, GUET, SCHP, SOOL, SOUP, VALI).

لباس شمنی از نظر نمادگرایی بسیار غنی است. در *تمدن باستانی اورالی-آلتایی، روی بالا پوش شمن علامت سه‌شاخه‌یی حمایل بود، این علامت، هوبره خوانده می‌شد، و نماد ارتباط میان عالمها و مرگ و بازگشت به زندگی بود.* لباس مزین به ستاره، کلاه نوکدار و چوبدست جادو در تصویرسازیهای غربی شبیه به کَفْتَن شمنها است، که *پیراهنی آستین بلند است و تکه‌های مختلف لباس مزین به سکه‌های آهنی و قطعات فلزی به شکل حیوانات اساطیری است*.... اگر شمن بال بر شانه داشته باشد، نشانه‌ی آن است که واسط میان دو عالم است (SERH, 139). *بُرنُسِ زارعان شمال آفریقا از هفت قسمت بافته شده که نماد هفت عضو فرد انسانی است... و از یک سو به سوی دیگر مکان و زمان گسترده شده است. ژان سرویه، پس از استناد به مثالهای بسیار می‌نویسد: انسان، با درست‌کردنِ جامه‌یی از الیاف یا پوست کوبیده‌ی درخت یا از پوست حیوانات، می‌خواهد از طریق نمادها جایی را که می‌خواهد در جهان اشغال کند، باز یابد. یعنی جامه‌یی از نور بپوشد* (SERH, 257).

در *عهد عتیق*، جامه ممکن است نشانگر شخصیت ژرف کسی باشد که آن را در بر دارد، چنانچه در رؤیای دانیال نبی، در سخن از خداوند می‌آید: *قدیم‌الایام بر کرسی جلوس فرمود و لباس او مثل برف سفید بود و رنگ نور بود* (۷:۹). اشعیاء نبی (*اشعیاء* ۶۱:۱۰)[۴] در تمجید و تحمید خداوند خود می‌گوید که او را نجات داده و

ردای عدالت بـر او پوشـانده. بنـابراین، جامـه شـاخصه‌یی بـیرونی و بیگانه با فطرت کسی که آن را در بر کرده، نیست، برعکس، واقعیت اساسی و بنیانیِ او را نشان می‌دهد.

لباس سـفید و درخشـان و منـور، فی‌الفـور بـا لبـاس فرشـتگان همذات پنداشته می‌شود (متی ۲۸:۳؛ *لوقا* ۲۴:۴)[۵]. حضـرت مسـیح به‌محضِ تغییر هیئت (که می‌باید آن را جلوه‌ی اولین جـلال مسـیح بازانگیختـه دانسـت، و مفسـران آن را تجلـیِ مظهـرالله دانسـته‌اند) جامه‌ی مسیح از سپیدی مافوق‌طبیعی آسمانی و الهـی می‌درخشـد (*مرقس* ۹:۳)[۶].

هنگامی که خنوخ بر طبق قصص‌الانبیاء به آسمان صعود می‌کند (*اسـدراس دوم* ۲۲:۸)[۷] خداونـد بـه او فرمـان می‌دهـد لباسـهای خاکی‌اش را برکَند و بر او لباس جلال می‌پوشـاند، و بدیـن گونـه او خصایص عالمی جدید را به خود می‌گیرد و بدان نفوذ می‌کند.

بر همین مبنا می‌توان پرسـید آیـا جامـه‌ی اسـنیان، تنهـا نمـاد سـاده‌یی از خلـوص بـوده، یـا علامـت آنکـه اعضـای ایـن فرقـه‌ی تازه‌پیوسته، متعلق به عالم ملکوت بوده‌اند، باوری که در نوشـته‌های آنها به‌وضوح می‌توان دید....

چنانچه کاتبـان یهـودی و مسـیحی در صـدر مسـیحیت تـأکید داشتند، رستگاری انسان موجب می‌شود که او شعوری برابر برخی از مخلوقات آسمانی بیابد، و ما عجب نداریم از اینکه غالباً تصویر جامه چون نماد سرنوشت ابدی معنا می‌شود، که وعده‌ی آن به گزیدگـان و مؤمنان داده شده است. کاتب عروج اشـعیاء (*عـروج اشـعیاء* ۹:۹ و ۸:۱۴-۱۶)[۸] می‌داند که این جامه‌ها در آسمان از بـرای مؤمنـان انـد.

کتاب اول خنوخ (*اسدراس اول* ۶۲:۱۵) رستاخیز گزیدگان را بدین گونه توصیف می‌کند: آنان جامه‌ی جلال درمی‌پوشند، و جامه‌ی شما نیز بدین گونه خواهد بود. جامه‌ی حیات از طرف خدای ارواح‌الاقداس.

در *مکاشفات* (۱۴و ۷:۹ و ۶:۱۱)[۹] شهیدان، به محض شهادت پاداس آخرین (پیراهنهای سپید) را که به تمامی مسیحیان وعده سده، دریافت می‌دارند.

با این دورنما است که می‌باید عبور شاق پولسی را فهم کرد: *زیرا که در این هم آه می‌کشیم چونکه مشتاق هستیم که خانه‌ی خود را که از آسمان است بپوشیم. اگر فی‌الواقع پوشیده، نه عریان، یافت شویم، از آنرو که ما نیز در این خیمه هستیم گرانبار شده آه می‌کشیم از آن جهت که نمی‌خواهیم این را بیرون کنیم، بلکه آن را بپوشیم تا فانی در حیات غرق شود* (*قرنتیان دوم*، ۴-۲:۵). جامه‌ای که این حواری آرزو می‌کند، به‌یقین نیل غایی به رستگاری است. به این ترتیب، عریان یافت شدن، یعنی مردود مسیح شدن. با این وجود، به یاد داشته باشیم که بر این نمادگرایی سنتی، پولس نماد جدیدی می‌افزاید: رستگاری جامه‌ی دوم است، که افزوده می‌شود همزمان با تغییر شکل جامه‌ی اول که بدین ترتیب چیزی جز جسم نیست...

در اینجا بذر نمادی مشاهده می‌شود، که عرفان در عین سگفتی پرورس داده است. آن را در نهایت زیبایی در *آواز مروارید* که در *اعمال توماى حوارى* آمده می‌بینیم. پسر شاه (از برگزیدگان که فطرتی الهی دارد) به مصر می‌رود (در دنیای کریه، زیرا مادی

است). او به‌سرعت ماهیت خود را فراموش می‌کند؛ جامه‌ی شاهانه‌ی خود را که نشانه‌ی ذریه‌ی الهی‌اش بود، تعویض می‌کند و جامه‌ی چرکین مصری (نشانه‌ی فرورفتن در گل عالم محسوس) را به بر می‌کند. سپس جامه‌یی شگفت و شاهانه که درست به قالب تنش ساخته شده، در دربار پدرش ملاحظه می‌کند، آنگاه وحشت‌زده جامه‌ی قبلی را به دور می‌افکند. در این جامه‌ی نو، هویت واقعیِ خود را که گوهری است ماورای ظواهر فریبنده، بازمی‌یابد.

بهترین نمونه را در نمادگراییِ جامه می‌توان در رموز عرفانی یافت که جامه را نماد هستیِ یک انسان به شمار می‌آورد.

به نمادگرایی مسیحی، با اشاره به کاربرد تعمیدی شکل ظاهری جامه در «حکمت سلیمان»[۱۰] (۲۱:۳) بازمی‌گردیم: *من تاریکی را از تن بیرون کردم و نور را در بر کردم.* و پولس نبی نیز می‌گوید: *آنچه ظلمانی است از زندگی ما بیرون کن و جوشن نور را بر ما بپوشان.* و نیز: *مسیح طبیعت بشری را چونان جامه درپوشید.* همچنین در آیینهای قدیم غسل تعمید گواهی شده است که نوکیشان پیراهنی سپید می‌پوشیدند که هم علامت پاکیزگی و طهارت از تعمید بود و هم علامت تبریک و تبرکی که این تازه‌تعمید از آن بهره‌مند می‌شد.

همچنین در بسیاری از متون مانداییِ، غسل تعمید به عنوان جامه‌ی جلال ملحوظ می‌شد که دریافت آن موهبتی از طرف خداوند بود.

جامه مختص انسان است، زیرا هیچ حیوانی آن را در بر نمی‌کند. جامه از اولین نشانه‌های شناخت عریانی، شناختِ خود و شناختِ اخلاق است. درضمن، آشکارگر برخی وجوه شخصیت است،

به‌خصوص شخصیت تأثیرپذیرنده و میل به تأثیرگذاری. لباس متحدالشکل، یا بخشی از لباس (کلاه، کلاهخود، کراوات و غیره) نشانه‌ی تعلق به یک گروه خاص، مختصه‌ی مقامی خاص و یا استعدادی خاص است....

در سنت اسلامی تعویض آیینی جامه، نشانه‌ی عبور از جهانی به جهان دیگر است. مثلاً یک امیر، آن لباسی را در کشور خود می‌پوشیده، در قصری در مغرب‌زمین نمی‌پوشد، مگر در سفری رسمی. اما برخی لباسها تغییر و تحولی شدید را نشان می‌دهند؛ مانند خرقه یا عبا که وقتی به کسی اعطا شود نشانه‌ی عبور از عالم غیرمذهبی به عالم مذهبی است، و رفتن از زمین ابراهیم است به ملکوت سماوات. در حج عرفانی، سالک از دوازده عالم می‌گذرد، از دوازده حجاب نور، و بدین‌گونه تغییر جامه می‌دهد، این تغییر و تعویض جامه نماد مرحله‌یی درونی است که بدان نایل شده. جامه‌ی روح است از برای پیشروی، قدم به قدم، تا اشراقی ملکوتی. *حکایت ابر سفید* در سنت اسلامی نمونه‌هایی از جامه به دست می‌دهد. همچنین در آیین میترا، پوشیدنِ پی در پیِ پیراهن‌ها مرتبط با درجه‌ی پیشرفت معنوی است (CORE, IV, 341). پولس نبی گفته بود که جامه و جوشن تمثیلی را حواری مسیح می‌باید درپوشد.

۱ آنگاه پادشاه به جهت دیدن اهل مجلس داخل شده شخصی را در آنجا دید که جامه‌ی عروسی در بر ندارد، بدو گفت ای عزیز چطور در اینجا آمدی و حال آنکه جامه‌ی عروسی در بر نداری، او خاموش شد. آنگاه پادشاه خادمان خود را فرمود این شخص را دست و پا بسته بردارید و در ظلمت خارجی اندازید جایی که گریه و فشار دندان باشد، زیرا طلبیدگان بسیار اند و برگزیدگان کم (متی ۱۴-۲۲:۱۱).

۲ اگر فی‌الواقع پوشیده، نه عریان یافت شویم (*قرنتیان دوم* ۵:۳).

۳ بی‌جینگ، شش‌خطیِ دوم: سکون. خطِ پنجم: زیرپوش زرد. بخت چندان یار نیست. مرد

برتر متواضع و فروتن است... فضایل او مثل زیرپوش زرد و شاهوار نیست، بلکه فضایل او از طریق رفتار و منش او پدیدار می‌شوند (نقل از: بی‌چینگ، ترجمه‌ی س. ف. تهران، نشر روایت، چاپ ششم، ۱۳۷۳)

۴ در خداوند شادی بسیار می‌کنم و جان من در خدای خود وجد می‌نماید زیرا که مرا به جامه‌ی نجات ملبس ساخته و ردای عدالت را به من پوشانید (*اشعیا*، ۶۱:۱۰).

۵ و صورت او مثل برق و لباسش چون برف سفید بود (متی ۲۸:۳)؛ چون داخل شدند جسد خداوند عیسی را نیافتند و واقع شد هنگامی که ایشان از این امر متحیر بودند که ناگاه دو مرد در لباس درخشنده نزد ایشان بایستادند (*لوقا* ۲۴:۴).

۶ بعد از شش روز عیسی، پطرس و یعقوب و یوحنا را برداشته ایشان را بر فراز کوهی به خلوت برد و هیئتش در نظر ایشان متغیر گشت. و لباس او درخشان، و چون برف به‌غایت سفید گردید، چنانکه هیچ گازری بر روی زمین نمی‌تواند چنان سفید نماید (مرقس ۹:۳).

۷ از کتابهای *ابوکریفا*.

۸ از کتابهای *ابوکریفا*.

۹ و بعد از این دیدم که اینک گروهی عظیم که هیچ کس ایشان را نتواند شمرد از هر امت و قبیله و قوم و زبان در پیش تخت در حضور بره به جامه‌های سفید آراسته و شاخه‌های نخل به دست‌گرفته ایستاده‌اند (*مکاشفات* ۱۴ و ۷:۱۹)؛
و یکی از پیروان متوجه شده به من گفت این سفیدپوشان کیان اند و از کجا آمده‌اند. من او را گفتم خداوندا تو می‌دانی. مرا گفت ایشان کسانی می‌باشند که از عذاب سخت بیرون می‌آیند و لباس خود را به خون بره شست‌وشو کرده سفید نموده‌اند (*مکاشفات* ۱۴)؛
و به هر یکی از ایشان جامه‌ی سفید داده شده و به ایشان گفته شد که اندکی دیگر آرامی نمایند تا عدد همقطاران که مثل ایشان کشته خواهند شد تمام شود (*مکاشفات* ۶:۱).

۱۰ از کتابهای *ابوکریفا*.

جانشینی (SUBSTITUTION/substitution)

انسان می‌ماند، اما تصویر تغییر می‌کند. یا به‌اقل تصویر سریعتر از انسان تغییر می‌کند. تصاویر قطار، هواپیما و اتومبیل که فقط دو یا سه نسل قدمت دارند، در تصور و روانِ ما همان ارزشی را دارند که اسب، مار و ارابه در قدیم داشته است. اینها نوعی نماد جانشین هستند، و قابل‌تقلیل و تبدیل به نمونه‌های ازلی ناخودآگاه قومی ما

هستند، زیرا این نمونه‌های ازلی به جای تصاویر می‌نشینند، و وقتی تصاویر شدیداً وابسته به پدیده‌ی تمدن باشند، در نتیجه معادل آنها را حذف و ناپدید می‌کنند. نماد باقی می‌ماند اما وابسته‌های کلامی، تصویری و صوتیِ آن یا زنده می‌مانند، یا می‌میرند و یا می‌خوابند. می‌توان فهرستی از نمونه‌ی این نمادها که جانشین تصاویر قبلی شده‌اند، بدون ادعا به کامل‌بودنِ آن، به دست داد. هرچند در این زمینه نمی‌توان تناسب کاملی بین نمادها یا مرادفها تشخیص داد، و یا در تفاسیر آنها مطابقتی مسلم به دست آورد. ک. گ. یونگ و برخی دیگر از روانکاوان، بعضی نمادها را در مسیر جانشینی چنین برمی‌شمارند:

لوکوموتیو، ماشین، هواپیما← اژدها
تصادف قطار، برخورد هواپیما← جنگ اژدهایان
آسانسور← پرواز، یا اعتلای معنوی
مسلسل در حال تیراندازی← کربروس
سرنگ زیرپوستی← شمشیر قربانی
مخزن مواد نفتی فرار← زخم خونین
کشیش، معلم، راننده‌ی تاکسی← حکیم پیر
نقشه‌ی راهها، فروشگاههای بزرگ← هزاردالان (لابیرنت)
هواپیما← عقاب زئوس
زن سبزی‌فروش دوره‌گرد← مادر ختونیایی
فانوس کامیون در شب← بیداری و هشیاری آنیما
آزادی جنسی← بازگشت دیونوسوس
انرژیهای صنعتی← آتش پرومتئوس
رسانه‌های جمعی، ارتباط جمعی← هرمس

اشاره به پدیده‌ی جانشینی در نمادها لازم بود، زیرا چرخش نمادها چرخشی است که می‌تواند بر ارائه‌ی کلی و همچنین بر تصاویر فردی تأثیر بگذارد، و نمی‌توان آن را به صورت نموداری منجمد و ساکن تفسیر کرد.

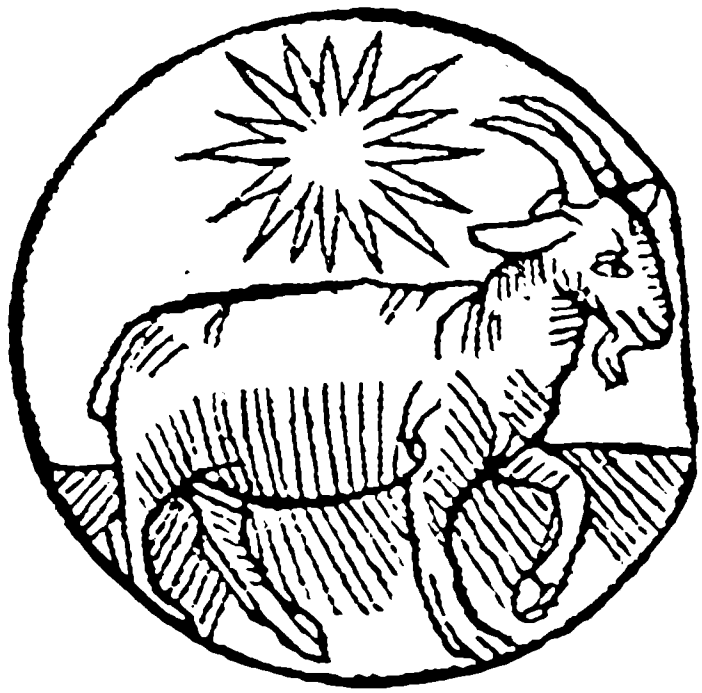
جدی (CAPRICORN/Capricorn) (♑)

(۱ تا ۳۰ دی‌ماه)

دهمین صورت منطقه‌البروج، که انقلاب شتوی را شروع می‌کند، دروازه‌ی خدایان، وقتی مرگ ظاهری طبیعت، با سرشاری معنوی ارتباط می‌یابد، با بالاترین دوره‌ی هوشمندیِ انسان، که آزاد گذاشته شده، و کار شاق فصلی ندارد. جدی نماد پایان یک فصل و به‌خصوص شروع یک مدار جدید است: جدی علامتی است که منطقه‌البروج خاور دور با آن شروع می‌شود. نشانه‌ی صبر، خودداری، احتیاط، مهارت، و تحقق‌یافتنِ مفهومِ وظیفه است. جدی تحت تسلط زحل است.

برای نیمکره‌ی شمالی، جدی نماد عریانی، انقباض و تمرکز زمستان در اوج شدتش است. جدی با نیمه‌شب نوئل مقایسه می‌شود، که اوج سرما و تاریکی است، ساعت صفر است برای دانه‌یی که چشم‌انتظار خرمنی دور دست، به زیر خاک پناه برده است. عنصر خاک برای نشو و نمای این دانه برنامه می‌چیند، این خاک زمستانی است که در عمق خود، عملکرد نباتی، به شیوه‌یی کند و پرمشقت را تدارک دیده است. این عزیمت منطقاً با مفهومِ ورود، مقصد و هدف همراه می‌شود، و به عنوان یک نصف‌النهار زمینی، یا

یک مسقط‌الرأس برداشت شده است.



علامت برج جدی به صورت حیوانی افسانه‌یی، نیمی بز نر و نیمی خوک‌دریایی، و یا به صورت بزماده، چهارپایی که به صعود بر قله گرایش دارد، تصویر شده است. جدی تحت سلطه‌ی ساتورن (زحل) است، و با هر آنچه دشوار، ناگوار، تیره و ظلمانی است، مرتبط است. خدای بی‌شفقت زمان، که اگر آدمی را به فقدان یا واگذاری محکوم نسازد، جاه‌طلبیهای او را متبلور خواهد ساخت. متولدین دی ماه علامتِ این جهان سرد، ساکن و بی‌حرکت را دارند. این طبیعت در حرکتی درست قبل از درخودفرورفتن و تمرکز شکل می‌گیرد؛ زندگی، صورت ظاهر این شخصیت را که اغلب گرایش به رنگ خاکستری، سادگی، بی‌زیوری و محوشدگی دارد، خالی از هر چیز می‌کند. او به اعماق خود پناه می‌برد، و صعود آهسته‌ی نیروهای عمیق، که غالباً مدتی طولانی توسط خود شخص نادیده

گرفته شده، به او اجازه می‌دهد که با تسلط کامل بر نفس، ارزشِ خود را تصریح کند. این تسلط بر نفس نتیجه‌ی اطاعت صبورانه از اراده است، اراده‌یی که بر غرایز و احساسات مسلط است. و از همین جا فضایلی از روی سردی طبیعت به دست می‌آید، که مستولی می‌شود؛ مگر اینکه شخص در عملکردِ درونی‌اش ناکام شود و نتواند از تنگنای خاموشی، بدبینی یا مالیخولیا درآید.

تصویر نمادین جدی که بدن بز نر و دم ماهی است، طبیعت دووجهیِ متولدینِ دی ماه را نشان می‌دهد، که در وجودِ آنها دو گرایش دیده می‌شود، گرایش به سوی لجه و گودال، یا گرایش به سوی بلندیها، به سوی آب، و به سوی کوهها. متولدین دی ماه امکانات متضادی را در اختیار دارند، پیشرونده یا پسرونده، آنها به تعادل نمی‌رسند، مگر در کشاکش دایمیِ گرایشهای متضادِ خود.

جزیره (ÎLE/island)

به جزیره نمی‌توان وارد شد، مگر از طریق دریانوردی یا پرواز، از اینرو نهایتاً نماد مرکزِ معنوی و یا دقیقتر نماد مرکز معنوی اولیه است.

سوریای نخستین که هومر از آن سخن می‌گوید، همریشه با واژه‌ی سنسکریت *سوریَه* به معنی «خورشید» است. سوریا جزیره‌یی است مرکزی یا قطبی در جهان و با تولای هیپربوریها (توله‌ی یونانیان) همذات می‌شود، نام تولا را در میان تولتک‌ها بازمی‌یابیم، که مبدأ جزیره‌ی ایختلان (یا آتلانتیس) است. توله، جزیره‌ی سفید است، نام سوتدوپه را در اساطیر ویشنویی هند بازمی‌یابیم، که تا

کامبوج گسترش یافته و به معبد پراسات کوک پو نسبت داده شده است. جزیره‌ی سفید جایگاه نیکبختان است، مانند جزیره‌ی سبز سلتی (که کوه سفید قطبی را محصور می‌کند)، که نام آن را در نام ایرلند بازمی‌یابیم. جزایر اولیه‌ی نیپون: آوا، یا جزیره‌ی کف، و به‌خصوص اونوگوروجیما، از تبلور نمکی به وجود آمد که قطره‌قطره از نیزه‌ی ایزاناگی فرومی‌چکید، و هنوز جزایر سفید خوانده می‌شود. بنا بر سنت اسلامی، بهشت زمینی در جزیره‌ی سیلان واقع است؛ زئوس نیز از جزیره‌ی مقدس مینوس، یا اقلیم راز، برخاسته است.

در اساطیر چین، جزایر بهشتی بر روی دریای شرقی واقع بودند، و چندین خاقان فریب شیادان را خورده، به وسیله‌ی کشتی قصد ورود به آنجا را داشتند. بعد روشن شد که تنها کسانی می‌توانند وارد جزایر بهشتی شوند، که بتوانند پرواز کنند، یعنی از جاودانگان باشند. تصور می‌رود که دریانوردان فقط جزایر فرمز را کشف کردند، و شاید ژاپن را.... همان زمان، یائو، جزیره‌ی چهار مرشد، موسوم به کو-جه را پیدا کرده بود که همسان توله است (جوآنگ- دسو، فصل اول) اما آیا آن را جایی جز در قلب خود پیدا کرده بود؟

جزیره‌ی مرتفع مرکزی، که جویندگان گرال آن را مون‌سلوت نامیده‌اند، مشابه خود را در معماری خمر می‌یابد، در معبدی کوچک به نام نئاک پئان، که در برکه‌یی مربع قرار گرفته بود. این برکه احتمالاً همان دریاچه‌ی آناواتاپتا است، که بیماریهای پوستی و بیماران روانی را شفا می‌دهد، و درضمن، اقیانوس هستی یا دریای شوق یوگا خوانده می‌شود. معبدی که سوته‌نیپاته از آن سخن می‌گوید همان جزیره‌ی بی‌نظیری است که بیرون از رودخانه‌ی

مهیب هستی واقع است. این جزیره همان نقطه‌ی ثابت قطبی است که در میانه‌ی اغتشاش دنیا قرار دارد، این جزیره همان نیروانه است. و اسحاق نینوایی قدیس از شناختی سخن می‌گوید که راهبان در طول تجربه‌ی معنوی خود کسب کرده‌اند. او این شناخت را با جزایری مقایسه می‌کند که سرانجام راهب باید بر ساحل آنها فرود آید، و قدمهای خود را به طرف شهر حقیقت بردارد، به طرف شهری که ساکنان آن شهر تردد نمی‌کنند، زیرا هر کس با آنچه فراآورده اشباع است. آنجا قلمرو روح است، جای صلح بزرگ است، همان جزیره‌ی پونگ-لای است (BHAB, COEA, PHIL, GRIA, GUER, GUES, SILI).

سلتها همواره جهان دیگر و شگفتیهای آنجهانی دریانوردان ایرلند را به شکل جزایری واقع در شرق (یا شمال) جهان تصور کرده‌اند. خدایان ایرلندی یا توآتا ده دانان، از اعقاب خدایبانو دانا، با طلسمهای شگفت‌آور خود از چهار جزیره در شمال جهان، و ایرلند آمده‌اند، که با شهر مرکزی‌اش میث (میده، میانه) جزیره‌ی الهی را تشکیل می‌دهند. با این وجود به نظر می‌رسد منظور، بریتانیای کبیر بوده، زیرا به نقل از سزار (و متون ایرلندی) دروئیدها برای کامل کردن تعلیمات خود به آنجا می‌رفتند. علم قدسی را فرامی‌گرفتند، و معلومات فقهی خود را تقویت می‌کردند. در بسیاری از جزایر اساطیری فقط زنها ساکن بودند، و از اینجا می‌توان به واقعیت وجود حوزه‌های مذهبی زنان در برخی از جزایر خطه‌ی غالبا پی برد. مثلاً در سنا راهبگانی ساکن بودند که غیبگویی می‌کردند، آینده را پیش‌بینی می‌کردند و مدعی بودند که به اراده‌ی خود

می‌توانند به این یا آن حیوان مسخ شوند. مرکز بزرگ دروئیدها، که در قرن اول میلادی توسط رومیان پس از شورش برتانی ویران شد، در جزیره‌ی مونا (آنگلزی) واقع بود. بدین ترتیب، جزیره یک جهان کوچک است، تصویر کیهان است، جهانی تمام و کمال، زیرا ارزش قداستی متمرکز را نمایان می‌سازد، و مفهوم جزیره را به مفهوم معبد و صومعه می‌پیوندد. جزیره از نظر نمادگرایی جای انتخاب، علم و صلح است، که در وسط جهل و اغتشاش جهان غیرقدسی مستقر شده است. جزیره بنا بر تعریف، مرکزی اولیه و مقدس را نشان می‌دهد، و رنگ اصلیِ آن سپید است، نام قدیم بریتانیای کبیر، *آلبیون سفید* بوده است (LERJ, 1052-1062).

در علم تحلیلی جدید، یکی از خطوط اصلی جزیره به طور خاص نمایان می‌شود: جزیره یادآور پناهگاه است. جست‌وجوی جزیره‌ی غیرمسکون، یا ناشناخته، یا جزیره‌ی پر از عجایب، یکی از مضامین اصلی ادبیات، رؤیا و آرزوها بوده است. آیا فتح ستارگان احیاء جست‌وجوی جزیره‌ی ناشناخته نیست؟ جزیره ملجأ است، جایی است که آگاهی و خواسته متحد می‌شوند تا از تهاجم ناخودآگاه بگریزند. ما در مقابل جهت امواج اقیانوس، از صخره کمک می‌طلبیم.

همچنین از نظر تمثیلی، میل به خوشبختی زمینی یا ابدی در جزایر نیکبختان به ثمر می‌رسد. جسم آخیلئوس توسط تتیس به جزیره‌ی ابیض، در مصب دانوب منتقل شد؛ به جایی که قهرمان با هلنه ازدواج خواهد کرد و به همراه او زندگی پر از شادی ابدی را خواهد شناخت. آپولون بر جزیره‌ی نیکبختان حکومت می‌کرد

جزیره‌ها، یکی از اساطیر اصلی در افسانه‌های عصر طلا، در اورفه‌گرایی، و در فلسفه‌ی فیثاغورثی بودند. هسیودوس جزیره‌ها را در کارها و روزها چنین توصیف می‌کند (HEST. 170-175): در آنجا در جزایر نیکبختان است که قهرمانان خوشبخت می‌زیند، دلها رها از نگرانی، در کنار گردابهای عمیق اقیانوس، زیرا در اینجا است که زمین بارور سه بار در سال کشت می‌شود، و شکوفه‌ها سه بار در سال می‌رویند.

جسدسوزی (CRÉMATION/cremation)

جسدسوزی نماد تصعید و تعالی است، در جسدسوزی آنچه پست و پایین است نابود می‌شود، تا راه را بر آنچه فراز و بالا است بگشاید. در اساطیر، در سنتها، در کیمیا، گداختن در کوره، صعود به سطح بالاتر وجود را ممکن می‌ساخته است.

مراسم جسدسوزی آیینی (اگر در مورد اسطوره‌یی ائوهمروسی نبوده باشد) به طور فشرده در شرح و تأویلهای برن در باب خدایان تدوین شده است: در میان این خدایان *تارانیس دیسپاتر* به ترتیب زیر تسکین می‌یابد: *تعدادی از آدمیان را در قفس چوبی می‌سوزانند*.... سزار در نبرد *غالیا* تصریح می‌کند: برخی دیگر پیکره‌های بزرگی دارند که بدنه‌ی آن از ترکه‌ی مو ساخته شده، و در داخل آن انسان زنده را جای می‌دهند، بعد پیکره را آتش می‌زنند، و انسانهای زنده‌ی داخل آن با شعله‌های آتشی که دور آنها افروخته شده، می‌سوزند. اما موردی مشابه را در منابع سلتی نمی‌شناسیم مگر اسطوره‌ی خانه‌ی آهنین که در حکایت مستی

اولات‌ها آمده است. در این حکایت به اولاتها خیانت شد، و اولاتها را در خانه‌یی آهنین زندانی کردند و سپس خانه را آنقدر حرارت دادند که آهنِ آن سرخ شد. اسطوره‌یی مشابه در مابینوگیِ غالیایی‌ها درباره‌ی برانون دختر لیر وجود دارد (CELT, 2: *passim*; OGAC, 7: 34, 56).

این نماد تصعید و تطهیر، درضمن جنبه‌یی معراج‌گونه دارد، که نمی‌باید نادیده گذارد، همین معراج‌گونگی است که به‌خوبی مفهومِ اصلیِ جسدسوزی را به عنوان یک آیین تشییع برمی‌نماید- روح جاودان، به وسیله‌ی آتش از پوشش خاکی‌اش جدا می‌شود و به سوی آسمانها پرواز می‌کند؛ این عمل شکلی از دعا و توسل است که در آن پیامی به وسیله‌ی آتش پرتاب و به سوی خداوند رها می‌شود. می‌توان آیین جسدسوزی را با مراسم چپقِ آیینیِ سرخپوستان آمریکای شمالی مقایسه کرد، که دودِ آن به طرفِ بالا می‌رود، و پیام افراد بشر را به خدایان می‌رساند: در آیین بودایی جسدسوزی، ادعیه معمولاً روی کاغذهای نفیس و گاه روی ابریشم، نقره و طلا نوشته می‌شود؛ در مراسم سوزاندنِ جسد به وسیله‌ی پولهای کاغذی، به طور یقین توسل، دعا و نذورات به خداوند می‌رسند، زیرا ماده‌ی متشکله‌ی خود را از دست می‌دهند، و به برکت و فضیلت آتش، به واقعیت معنویِ خود نایل می‌شوند. این رسیدن به چشم مربی است، مانند تنباکوی سرخپوستان که چون دعای بوداییان، به صورت دود بالا می‌رود.

تفسیر تحلیلی اسطوره‌ها، تأکیدی است بر مفهومِ کلی و نمادین جسدسوزی: او چه در خود بسوزد و چه بیرون از خود، مغایر

فرازشدگی نیست. اگر موانع در درون بسوزد، کمالی درونی از آن حاصل می‌شود، اگر تضادها بیرون از او نابود شوند، قدرتِ بیرون از او تقویت می‌شود. در مورد قربانی نیز این مطلب صدق می‌کند: قربانی بیرونی باعث خلوص آیینی می‌شود، و قربانی درونی (یا سوزاندن شیطانهای درون وجود) باعث خلوصی شخصی است.

جعبه (BOÎTE/box)

جعبه نماد زنانه‌یی است که به عنوان تمثیل ناخودآگاه و جسمی مادرانه تعبیر شده و همواره حاوی رمز و راز است: جعبه آنچه را که گرانبها، شکننده یا ترسناک است، بسته‌بندی و از جهان جدا می‌کند. جعبه از محتوای خود حمایت می‌کند، اما درضمن خطر خفگی از برای محتوایش نیز وجود دارد.

جعبه، یا سبوی پاندورا نیز نمادی است که نباید گشود. نژاد بشر قبلاً روی زمین جدا و مصون از دردها، خستگی توانفرسا و بیماریهای دردناک مرگ‌آور زندگی می‌کرد، اما زن با دستهایش سرپوش بزرگ سبو را برداشت و دردها در دنیا پراکنده شدند و بر آدمیان نگرانیهای غم‌آور را عرضه داشتند. تنها «امید» در سبو، در درون این زندان ناگسستنی، باقی ماند. امید نتوانست از لبه‌های سبو به بیرون پرواز کند زیرا پاندورا به خواست زئوس سرپوش را بر جایش گذاشته بود. اما در عوض غمهای بسیار در میان آدمیان پراکنده شد: زمین پر از بدیها است، دریاها از آن پر است؛ بیماریها، بیماریهای روز، بیماریهای شب، با صورتک خود به دیدار آدمیان می‌آیند و برای انسان فانی رنج به ارمغان می‌آورند... پس هیچ راهی

برای تکرار مقدرات زئوس وجود ندارد (HETS, 90-106). این جعبه که در عمق آن امید جای دارد، ناخودآگاه است با تمام امکانات بالقوه، افراطی، ویرانگر یا مثبتش؛ اما اگر به خود واگذار شود غیرمعقول خواهد بود. پل دیل این نماد را نشئه‌ی تخیلی می‌داند، که تمامی آرزوهای ما را به ناشناخته‌ی پنهان در درونِ جعبه منوط می‌کند، و ناشناخته‌ی درونِ جعبه را به‌غلط دارای قدرتی می‌بیند، که قادر است این آرزوها را محقق کند: و همین ریشه‌ی تمام مذهبها است (DIES).

جعبه به صندوقچه‌های موجود بسیاری از قصه‌ها، و افسانه‌ها نزدیک می‌شود. در این قصه‌ها معمولاً دو صندوقچه‌ی اول حاوی مال و ثروت هستند، و صندوقچه‌ی سوم حاوی طوفان، خرابی و مرگ. این سه صندوقچه به سه بخش از زندگی بشری وابسته است، به دو بخش مطبوع و یک بخش نامطبوعِ آن. مختصر اینکه چه جعبه بسیار تزیین‌شده باشد، یا اینکه ساده باشد، ارزش نمادینِ آن فقط به خاطر محتوای آن است، و همواره بازکردنِ یک جعبه خطرکردن است (LOEF). آیا به گونه‌یی جعبه‌های حاویِ نوارهای سمعی-بصری از این زمره نیستند؟

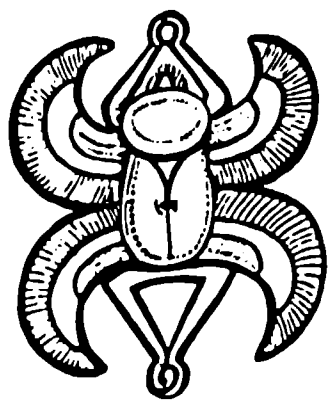
جُعَل (SCARABÉE/scarab)

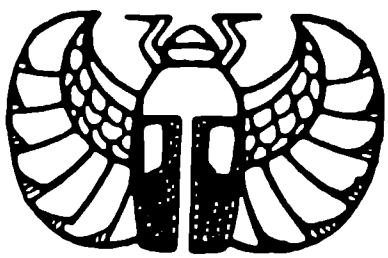
جعل را اختصاصا نمادی مصری شناخته‌اند. نماد مدار خورشید، و درعین‌حال نماد رستاخیز.

جعل تصویر خورشید است، که از خودش زاییده می‌شود: خدایی که خود را می‌آفریند. در نقاشیهای مصری، جعل قرص عظیم خورشید را

میان پاهایش گرفته: چنانچه خدای خورشید از ظلمات شب بازمی‌آید، جعل نیز از تجزیه‌ی کامل خود، دوباره متولد می‌شود؛ یا گلوله‌یی آتشین را می‌چرخاند، که در این گلوله‌ی آتش، تخمِ خود را گذاشته است.

بدین‌گونه، او نماد مدار خورشیدی روز و شب است. جعل اغلب خدا خفری، یا خورشید طالع، نامیده می‌شود. در مکتوبات مصری، تصویر جعل با پاهای بازشده، مربوط به واژه‌ی خفر است به مفهومِ *کسی که شکل می‌گیرد و به وجود می‌آید*. درضمن، جعل تعویذی مؤثر انگاشته می‌شود. حشره‌یی که اصل ابدی بازگشت را در خود پنهان کرده. روی مومیایی‌هایی که دارای بال بازشده‌ی قوش هستند، مانند روی تابوت سنگی توت‌عنخ‌آمون، جعل به صورت طلسم به شمار می‌آمده و در *کتاب قوانین*، به صورت *خدایی که در قلب من است، و خالقم که اعضای مرا حفظ می‌کند*، به رمز بیان شده است.





آشتی کند، و رستگاری یا محکومیتِ او را تعیین می‌کرد. درضمن، روی قلب متوفا تعویذی به شکل جعل گذاشته می‌شد، به نام جعل قلب، تا از شهادت بر علیه میت ممانعت کند. *قلب همان وجدان است که انسان را رهبری و یا سرزنش می‌کند. قلب وجودی مستقل است، با جوهری متعالی که در جسم مأوا دارد. چنانچه بر تابوتی در موزه‌ی وین درج شده: قلب انسان خدای او است* (POSD, 61, 259-260).

نمادگرایی درضمن عادتِ سرگین‌غلتان یا خرخاکی را که تخمِ خود را به صورتِ گلوله می‌غلتانند، در نظر می‌گیرد و آن را تصویری از تخم کیهان به لحاظ می‌آورد، که زندگی، این جلوه‌ی منظم از آن زاییده شده است. از اینرو است که جعل را به صورت موجودی خودزا می‌انگارند. همین تفسیر در چین مورد قبول بوده است: در *رساله‌ی گل زرین* آمده که *جعل گلوله‌ی خود را می‌غلتاند، و در گلوله‌ی او، زندگی زاده می‌شود، که ثمره‌ی تمرکزی بدون پراکندگی و تشتت است، حال که جنینی در سرگینِ جُعَل ممکن است به وجود آید، آیا ممکن نیست روح بتواند با تمرکز در قلب ملکوتیِ خود، جنین جاودانگی را به وجود آورد؟*

در شروح دائویی فعالیت سرگین‌غلتان را نمونه‌یی از برای شعر لائو دسو: *"مهارت ظاهراً بی‌مهارت، و کمال ظاهراً بی‌کمال"* دانسته‌اند، و آن را معیار فرزانگی شناخته‌اند (GRIF, SOUN, WIET).

در متن رمزبار و دشوار *چیلام بالام*، که سنتهای مذهبی مایا را نقل کرده است، جعل به صورت لجن زمین در مفهومِ مادی و مذهبی کلمه پدیدار می‌شود، و با اینهمه، خدا خوانده می‌شود: *اینک*

خدایان جعل، این دغلکاران که گناه را در ما نهاده‌اند، اینها که لجن زمین اند ... توجه کنید، سخن بگویید و شما خدای این سرزمین خواهید بود. بعید نیست که مؤلف این هجونامه را بر طبق محیط بومیِ خود و در تعارض با خطابه‌های مسیحیِ فاتحان نوشته، و کشیشان اجنبی را به شکل جعل مهاجم تصویر کرده است.

جُعَل (jo'al) نام بعضی از سوسکهای تیره‌ی وسیعِ *Scarabaeidae* و مخصوصاً سوسکِ سرگین‌غلتان (*Scarabaeus sacer*) سرزمینهای اطراف مدیترانه است.

جغد[1] (CHOUETTE, HIBOU/owl)

از آنجایی که جغدها نور روز را نمی‌بینند، نماد اندوه، ظلمت، انزوا، و خلوتی مالیخولیایی هستند. اساطیر یونان، آترویوس معبّر را، که یکی از پارکاها بود و نخ سرنوشت را قطع می‌کرد، جغد دانسته است. در مصر جغد نشانگر سرما، شب و مرگ بود.

جغد حکمت (یونانی).

اختصاص یافته، بی‌که مفهومِ آن دقیق باشد (GRAD, GRAC, MALA).

در چین باستان جغد نقش مهمی برعهده داشته: حیوانی وحشتناک که مادرش را از هم می‌دریده. جغد نماد یانگ، و حتا یانگِ افراطی بوده است. جغد در انقلاب صیفی خود را نشان می‌داد، و همذات با طبل و صاعقه بود. درضمن، با کوره‌ی آهنگری ارتباط داشت. جغد علامت هوآنگ- دی یا خاقان زرد و بنیانگذار اول بود. جغد، یا یانگ افراطی باعث خشکسالی می‌شد. کودکانی که در روز جغد (انقلاب صیفی) متولد می‌شدند، شخصیتی خشن (احتمالا مادرکُش) دارند. آبگوشت جغد که همزمان میان امت خاقان پخش می‌شد، آیا آیینی برای آزمون خلوصِ این افراد نبود؟ آیا آزمونی برای همگان نبود؟ زیرا جغد برای همگان حیوانی شوم و وحشی به حساب می‌آمد.

جغد یکی از قدیمترین نمادهای چین است، و به دوره‌ی اساطیری بازمی‌گردد. به عقیده‌ی برخی از مؤلفان، جغد با اژدها- مشعل، علامت سلسله‌ی دوم، علامت ین مخلوط شده است. جغد علامت صاعقه است، و روی پرچم سلطنتی نقش شده است. جغد پرنده‌ی وقفی آهنگران و انقلابین است؛ در عهد باستان، وقتی آهنگران شمشیر و آینه‌ی جادو می‌ساختند، جغدان از روزها مراقبت می‌کردند.

شاید از اینرو بود که چینیان جغدی را روی در انبار غله‌ی خود میخ می‌کردند.

برای سرخپوستان جلگه‌ی آمریکا، جغدها قدرت کمک به شب و

حمایت از شب را داشتند، و استفاده از پر جغد در برخی از مراسم آیینی از این باور نشئت گرفته بود (FLEH, ALEC, 137).

در مراسم سرسپاری انجمنهای میده (میده وی‌وین)، در میان آلگانکین‌ها، در یکی از غرفه‌ها جغد-*انسانی مسکن می‌گرفت، تا راه زمین به خورشید آفل، یعنی قلمروِ مردگان را به شرکت‌کنندگان نشان دهد*، در این حالت جغد وظیفه‌ی راهنمای ارواح را بر عهده داشت (ALEC, 258).

درضمن، می‌توان جغد را چون پیک مرگ به حساب آورد، و بنابراین علامت نحوست: *وقتی جغد می‌خواند، سرخپوست می‌میرد* (مایا-کیشه)؛ جادوگران چورتی، که تجسم نیروهای شرّ‌اند، می‌توانند خود را به جغد تبدیل کنند.

در اساطیر جعلیِ غالیا، در کتابی موسوم به *پیران جهان*، جغدهای بدون شاخ بخشی از این پیران را تشکیل می‌دادند و سرشار از فرزانگی و تجربه بودند. بنابراین می‌توان جغد بدونِ شاخ را از زمره‌ی حیوانات اولیه به حساب آورد، و شاید بتوانیم جغد بدون شاخ را با جغد شاخدار همسان بدانیم. اما این دو حیوان در نمادگرایی مذهبی سلتی ظاهر نمی‌شوند. جغد شاخدار تحت تأثیر مسیحیت، در دیدگاهی منفی بررسی شده، و نمادگرایی جغد بدون‌شاخ مساعد و سازگار، و احتمالاً قدیمتر و پیشامسیحی است. بلودُوِد، زنِ بی‌وفای لیو در *مابینوگی* مث به خاطر زنا با مرد همسایه، کیفر شد و تبدیل به جغد گردید (LOTM 1: 323; CHAB, 461-470).

جغد بدون شاخ که ظاهراً برخلاف عقیده‌ی رابله، با شهرتی

دردبار، دزد و علامت زشتی شناخته شده، پرنده‌ی آتنا بود. این پرنده‌ی شب، در ارتباط با ماه است، و نمی‌تواند تاب نور خورشید را بیاورد، و در این مورد با عقاب تفاوت دارد، که با چشم باز نور خورشید را می‌نگرد. کنون با توجه به این مورد، و همچنین ارتباط جغد با آتنا مینروا عقیده دارد که جغد نماد شناخت عقلایی- یعنی دیدن نور از طریق انعکاس (نور ماه) است، که مغایر است با شناخت الهامی- یعنی دیدن نور مستقیم (نور خورشید) (GUES). شاید به همین دلیل است که جغد از مختصات پیشگویان شده است، جغد نماد دید باطنی است، اما از طریق علاماتی که پیشگو تفسیر می‌کند. جغد، پرنده‌ی *آتنا، نماد عکس‌العملی است که بر ظلمتها مسلط می‌شود* (MAGE, 108).

در اساطیر یونان، جغد نشانه‌ی اسکالافوس پسر آخرون و نومفای ظلمت است. او بود که دید پرسفونه میوه‌یی (دانه‌یی انار) را در دوزخ چشید و او را لو داد، و بدین ترتیب امید او را برای بازگشت دایمی به روز قطع کرد (GRID).

در میان آزتکها، جغد بدون شاخ و عنکبوت حیوانهای نمادین خدای دوزخ هستند. در چندین لوح چوبی به دست آمده، جغد بدون شاخ به عنوان نگهبان خانه‌ی ظلمانی معرفی می‌شود. جغد بدون شاخ در ارتباط با نیروهای اهریمنی، و درضمن مظهر خدای شب، باران و طوفان است. این نمادگرایی درعین‌حال هم با مرگ و نیروهای ناخودآگاه ماه- زمین در ارتباط است، و هم با آبها، گیاهان، و رشد به طور کلی.

در وسایل خاکسپاری که در قبرهای تمدن پیش‌اینکایی قبل از

اینکاها در چیمو (در پرو) به دست آمده اغلب به چاقوی قربانی به شکل نیمه‌ی ماه برمی‌خوریم، بر بالای دسته تصویرِ یک خدای نیم‌انسان- نیم‌حیوان، نقش می‌شد، که این حیوان به شکل پرنده‌ی شب، جغد بدونِ شاخ یا شاخدار بود. این نماد که مشخصاً با نظریه‌ی مرگ یا قربانی در ارتباط بود، با گردنبندی از مروارید و صدف دریایی تزیین می‌شد و با رنگ سرخ روی سینه‌اش آرایش می‌شد. خدایی که به این شکل تصویر شده بود، اغلب دو سگ در دو طرفش ایستاده بودند که نماد راهنمای ارواح بودند. این جغد شاخدار یا بدون شاخ اغلب یک چاقوی قربانی در یک دست، و ظرفی برای جمع کردنِ خون قربانی در دست دیگر داشت (GRID).

جغد، بخشی از یک نقاشی بر روی گلدانی متعلق به مراسم آیین مینروا (لندن، بریتیش میوزیوم).

امروزه، هنوز هم برای بسیاری از اقوام سرخپوستِ آمریکایی، جغد خدای مرگ و نگهبانِ گورستانها است. اما حیرت‌آور آن است که شعاع مفهومِ این نماد، به عنوانِ نماد ظلمت و نحوست که اینچنین جهانشمول است، در افسانه‌های لاتینی به صورت نماد زنان زیبا درآمده است و از آنجا به صورت علامت فال نیک در هر کاری

گرفته شده است.

دو مدخل Hibou (جغد شاخدار) و Chouette (جغد بدون شاخ) به دلیل شباهت مفهوم معادل، و کاربرد یک واژه در فارسی برای هر دو صورت، ادغام شد.

جفتِ جنین (PLACENTA/placenta)

نماد آبهای اولیه و خاک، جایی که زندگی در آن متولد شد و رشد کرد. در میان مائوریها، کلمه‌ی *اوهنا* هم به معنی خاک و هم به معنیِ جفتِ جنین است (ELIT). در بسیاری از آیینهای تولد، جفت جنین را در خاک قبر می‌کنند، و این عمل به معنی بازگشت به اصل است.

جگر (صفرا) (FOIE/liver)

جگر عموماً با نوسانات و حرکات خشم در ارتباط است، و صفرا (یا زرداب) با کینه و حقد، که غرض و مقصودی عامداً زهرآگین دارد، و تلخی مزه‌ی صفرا از آنجا است. در فرهنگهای مختلف، به‌ندرت تفسیری جز این دیده می‌شود. از جمله تفاسیر متفاوت در اسلام دیده شده که جگر را به مصایب و زرداب را به اندوه ارتباط می‌دهد.

یوحنای صلیبی، در *تفسیر ارمیاء نبی* (*ندبه* ۳:۱۹، *شرع ثانی* ۳۲:۲۳)، زرداب را به خاطرات، مرگِ روح و جداییِ کامل از خدا نسبت می‌دهد.

زرداب اژدها با شراب تفاوت می‌کند، مغایر شراب زندگی است. سوون، رساله‌ی بنیادینِ طب سنتیِ چینی، مزه‌ی تلخ و رنگ سبز را از مختصات جگر برمی‌شمارد، و تصریح می‌کند که جگر مولد

نیروها است، جگر سرداری است که نقشه‌ی جنگ را می‌کشد. کیسه‌ی صفرا قاضی است، رأی می‌دهد و محکوم می‌کند. مولد نیروها درعین‌حال مولد خشم و طوفان است، و به‌طور کلی از فضایل یک جنگجو است. در زبان خاوردور، کلمات بسیاری به مفهوم جگر و به‌خصوص صفرا- وجود دارد، که درعین‌حال به معنی جربزه است. در اروپا به معنی تلخی و نیش و کنایه، و گاهی حتا با معنی شادی گرفته شده است. در چین باستان، جگر دشمنان خود را می‌خوردند. و شهامت کسانی که به این عمل دست نمی‌زدند، مورد تردید واقع می‌شد، درضمن، جرئتِ آنها با هم مقایسه می‌شد. از زردان خرگوش برای گداختن و آب‌دادنِ شمشیر استفاده می‌شد جونگ- یین، شکمِ خود را گشود، تا جگرِ خود را با جگر مولایش که در جنگ کشته شده بود، عوض کند. در کامبوج، لائوس و چامپا، هرساله با شکافی ماهرانه؛ صفرای افرادی را درمی‌آوردند تا از آن شرابی برای رؤسا بسازند، و سرِ فیل جنگ را با آن مالش می‌دادند (CADV, CHAT, FRAI, CORT, PELC, PORA).

جگن (OSIER/osier)

جگن وجهِ قدسی حمایت را در خود دارد؛ جگن تولدهای معجزه‌آسا را همراهی می‌کند. به روایت لاکدایمون‌ها، دیانا، در یک دسته جگن پیدا شد، در میان مصریان، اوزیریس نیز از همین خصوصیت برخوردار بود؛ حضرت موسی بر آبهای نیل در سبدی از جگن پیدا شد. نقش اصلیِ *لوگوس* (کلمه، ناطقه) در شرق چون غرب به شکلی مشابه به وسیله‌ی جگن و بید پدیدار می‌شود. سبد

جگن حمایت را تضمین می‌کند (ALLA, 58).

جگوآر (JAGUAR/jaguar)

سرخپوستان آمریکای مرکزی عقیده دارند چهار جگوآر روی چهار جاده که به مرکز روستا منتهی می‌شود، پاس می‌دهند. این باور از اعتقاد باستانی مایا برخاسته است که طبق آن چهار جگوآر اساطیری از ابتدای هستی نگاهبان مزارع ذرت بودند.

در دوره‌ی سوم مایا-کیشه، که در ارتباط با باغبانی و گلکاری است، و به همین دلیل کیشهای قمری اولویت داشته‌اند، جگوآر نشانه‌ی خدایبانو «ماه- زمین» بود. *در نسخه‌های مایا و مکزیکی، خدایبانوی قمر- زمین اغلب با پنجه‌ی جگوآر عرضه می‌شود. لازم به یادآوری است که کیشه‌های ساکن سنت آندره سکول، همچنان بتهای فربه دوره‌ی باستان را، بالام (به معنی «جگوآر») می‌خوانند* (GRIP, 172).

در میان مایاها، زنان جادوگر خود را به شکل جگوآر می‌آرایند و نشانه‌ی اهله‌ی قمر هستند (GRIP, 288).

بر روی بناهای یادبود نیم‌آمریکایی دوره‌ی کلاسیک، نقش پوزه‌ی جگوآر، نماد آسمان است، در دوره‌ی تاریخی (حدود هزاره‌ی اول میلادی) نقش جگوآر و عقاب در تزیین بناهای یادبود دیده می‌شود، این نقوش نشانه‌ی *لشکر زمینی بوده، و وظیفه‌ی آنها اطعام خورشید و ستاره‌ی صبح از خون قلب انسانهای قربانی بوده است* (KRIR, 52).

اما جگوآر برای مایاها، بیش از هر چیز، خدایی اهریمنی است،

مهمترین نشانه‌ی نیروهای درونی زمین است. جگوآر خدای عدد ۹ است، که نشانه‌ی عالم زیرین است. جگوآر، مالک عالم زیرین است، و گاه وظیفه‌ی هادی ارواح را بر عهده می‌گیرد. زمین در هنگام از هم دریدن خورشید مغرب، به صورت پوزه‌ی گشوده جگوآر در مقابل خورشید دیده می‌شود. و سرانجام جگوآر به صورت خدایی خورشیدی در ارتباط با مسیر شبانه‌ی خورشید می‌شود: در این حالت خورشید که به شکل جگوآر عرضه شده، خورشیدی سیاه است (THOH).

جگوآر خدای درون زمین، روی شانه‌اش صدفی دریایی حمل می‌کند که نماد مادربزرگ- ماه است، و در نهایت نماد تولد است (THOT).

جگوآر خدای اهریمنی، همچنین خدای کوهستان، پژواک جانوران و طبل حاضرباش است. جگوآر را *قلب کوهستان* می‌نامند.

در نمادگرایی نیروهای زمینی و آسمانی در میان آزتکها، جگوآر در کنار عقاب نامِ خود را به دو طبقه از جنگجویان برتر می‌دهد (SOUA).

ما نمونه‌های بیشماری از ارتباط جگوآر- عقاب را، به عنوان نماینده‌ی نیروهای عظیم زمینی و آسمانی در سنت قبایل سرخپوست آمریکا می‌یابیم: در میان آزتکها مراسم نیایش جنگجویان در مقابل پادشاه بدین صورت است که شاه بر تختی نشسته که آن تخت بر فرشی از پر عقاب قرار دارد، و به پشتی‌یی از پوست جگوآر تکیه داده است. در میان توپی‌نامباهای برزیل به نوزادان پسر در هنگام تولد پنجه‌ی جگوآر و چنگال عقاب رونما

می‌کنند (METT).

توپی‌نامباها جگوآر را خدایی اهورایی، آسمانی، شبیه بـه سـگ و آبی مثل لاجورد می‌دانند. خانه‌ی جگـوآر در ارتفـاع آسـمانها واقـع است، و برای دریدنِ خورشید و ماه دو سر دارد (در اشاره به کسوف و خسوف). در پایان دنیا جگـوآر روی زمیـن فـرود می‌آیـد، و بـرای شکار به آدمیان حمله می‌کند (METT).

مسئله اینجا است کـه آیـا ایـن دو مفهـوم اهورایـی و اهریمنـی جگوآر، مکمل یکدیگر نیستند؟ آیا نیروهای زیرین و زبریـن بـا هـم یک نیروی جدید نمی‌سازند تا نابودی نهایی جهان را عملی سازند؟

در اسطوره‌یی از سرخپوستان یوروکاره‌ی برزیل، گردآوریِ آلسید آربینی (*سفر به آمریکای جنوبی*، ۱۸۸۴)[1]. آخریـن جگـوآر، پـس از اینکه نژادش توسط قهرمانی انسانی قتل عام شد، برای انتقام بـالای درختی رفت و از ماه و خورشید تقاضای کمـک کـرد. خورشـید بـه جگوآر وقعی ننهاد، اما ماه او را پذیرفت و پنهان کـرد. او هنـوز هـم پیش ماه مسکن دارد، و از آن هنگام اسـت کـه جگوارهـا شـب‌بیدار هستند.

همین باور در میان قبایل سرخپوست آمریکای جنوبـی، در پـرو، بولیوی، اکوآدور، و در میان گویان‌ها، بـه‌خصوص در میـان چانـه‌ها، اویی‌توتوها (کولومبیا)، باکائیری‌های سـینگو (برزیـل)، گوآرانی‌هـا و توپی ها (برزیل)، کارائیب‌ها، ماکوزی‌ها، وارائی‌های گویان و ونزوئـلا دیده شده است (LEHC).

در اسطوره‌های گوناگون سرخپوستان آمریکای جنوبـی جگـواری با چهار چشم دیده می‌شود. این جگـوآر چهارچشـم نمـاد قدرتهـای

مافوق‌طبیعی اشباح شب و قدرتهای اهریمنی است. در اسطوره‌های برزیلی مربوط به اختراع آتش (LEVG)، جگوآر به عنوان قهرمان تمدنسازی معرفی می‌شود که آتش را همزمان با صنعت اولین، به‌خصوص بافت کتان، به آدمیان عطا کرده است. با اینهمه، جگوآر به عنوان سازنده‌ی آتش شناخته نمی‌شود، بلکه بیشتر به عنوان حافظ آتش و اولین حامل آتش و اولین مصرف‌کننده‌ی آتش معرفی می‌شود. جگوآر نماد شیوه‌ی روشن‌کردنِ آتش نیست، بلکه تأکید بر کاربرد اهریمنیِ آتش است و همچنین مظهر خدا هم نیست، بلکه شاید یکی از نیاکان باشد.

[1] *Voyage dans l'Amerique méridionale.*

جلبک (ALGUE/algae)

جمع‌کردن جلبک، ماده‌ی مهم غذایی ژاپنیها، بر طبق بعضی آیینهای شینتویی انجام می‌شود، این امر نه از آن جهت است که جلبک یک فرآورده‌ی دریایی است، بلکه چون فرض بر آن است که جلبکها خاصیتی حمایت‌کننده دارند: جلبکها امنیت دریانوردان را تضمین می‌کنند، و وضع حمل زنان را آسان می‌کنند (HERS). جلبک شناور در دریا، در این خزینه‌ی زندگی است، و نماد زندگی بدون مرزی است که هیچ چیز نمی‌تواند آن را نابود کند، نشانه‌ی زندگی ساده و ابتدایی است و نشانه‌ی خوراکی اولیه.

جمجمه (CRÂNE/skull)

جمجمه جایگاه اندیشه، و بنابراین، جایگاه فرماندهی، و رییس

چهار مرکزی است که نامباراها تصویر عالم کبیری انسان را در این چهار مرکز خلاصه می‌کنند؛ سه مرکز دیگر عبارت‌اند از جناغ سینه، ناف و آلت جنسی. روی محراب انجمنهای باطنی کره، چهار کوزه پر از آب آسمانی گذاشته می‌شود که از اولین و آخرین باران سال جمع شده. این چهار کوزه نشانه‌ی این چهار نقطه هستند، در کوزه‌ی مرکزی که نشانه‌ی جمجمه است *چهار سنگ آسمانی (حجرالصواعق)* وجود دارد که این چهار سنگ جسمیت‌بخشنده‌ی آنی آسمانی هستند، و نشانه‌ی روح و خرد خداوندی، و تبدیل عالم صغیری حق به مغز انسان که به شکل تخم کیهانی است، و همچون تخم کیهان محل ثبت شناخت و آگاهی است (ZAHB).

در بسیاری از افسانه‌های اروپایی و آسیایی، جمجمه‌ی انسان به عنوان همخوان از برای گنبد آسمان ملحوظ شده است. در گرینلند شمال ایسلند، جمجمه‌ی غول یمر در هنگام مرگ تبدیل به گنبد آسمان شد. بنا بر *ریگ‌ودا*، گنبد آسمان از جمجمه‌ی انسان اولیه شکل گرفته است (HARA, 81-82). ژیلبر دوران (DURS, 143) توازی‌یی میان قائمیت محورِ عالم کبیری اجتماع (نمونه‌ی ازلی پادشاهی)، و عالم کبیری طبیعت (قداست کوهها و آسمان)، و عالم صغیریِ انسان برقرار می‌کند؛ این نگرش علاوه بر همسان‌انگاریهای کیهان‌زادی‌یی که در فوق مطرح شد، نشانگر شکلهای بی‌شمار آیینها در ارتباط با جمجمه است (جمجمه‌ی نیاکان، یا جمجمه‌های غنیمت‌گرفته‌شده). از همین قانون همسان‌انگاری و قیاس میان عالم صغیری انسان و عالم کبیری طبیعت می‌توان تجانس چشمها را با کواکب آسمان، و مغز را با ابرِ آسمان نتیجه گرفت (ستون* را

ببینید).

آیینهای جمجمه، به جمجمه‌ی نوع بشر محدود نمی‌شود. میان اقوام شکارگر غنیمت‌گیری جمجمه‌ی حیوانات نقش آیینی پراهمیتی دارد، که از یکسو تأکیدی است بر برتری انسانها، که به وسیله‌ی جمجمه‌ی حیوان شکارشده، در روستا گواهی می‌شود، و از سوی دیگر، نشانه‌ی دغدغه‌ی حفظ حیات است؛ درواقع، جمجمه بر تارک اسکلت نشسته است، و در جسم تنها بخش زوال‌ناپذیر است، درست مانند روح، از این جهت است که نیروی حیاتی را مختص به آن می‌دانند.

تیتوس لیویوس (۲۳:۲۴) نقل می‌کند که غالیایی‌های اینسوی‌آلپی، در سال ۲۱۶ قبل از میلاد لشکر کنسول رومی پوستومیوس را در کمینگاهی غافلگیر و نابود کردند، و غنایم و سر بریده‌ی این صاحبمنصبِ پرکبکبه و دبدبه را با خود بردند. *جمجمه‌ی او مزین به حلقه‌ی طلایی، به عنوان ظرف مقدس برای تعارف شراب در جشنها به کار می‌رفت.* دیگر جمجمه‌های غنیمت‌گرفته‌شده به عنوان جام کشیشها و روحانیان معبد مصرف می‌شد، و در چشم غالیایی‌ها این غنیمت نشانه‌ی پیروزی بود. نمادگرایی جمجمه با نمادگرایی سر، به عنوان غنیمتی جنگی، و با نماد جام ارتباط می‌یابد. درضمن، باید از جمجمه‌های معابد سلتی جنوب غالیا نام برد: در آنترومون، روک‌پرتوز و گلانوم (سن‌رمی دو پروانس) بر دریچه‌ها و شکافها آویخته شده بود، در آنترومون یک اتاق پر از جمجمه وجود داشت (BENR; OGAC, **11**, 4, **10**, 139).

جمجمه به خاطر وضعیت قرارگیری‌اش بر تارک بدن، و شکل

گنبدوارش، و کارکردش به عنوان مرکز باطنی وجود، اغلب به صورت آسمان بدن انسان تفسیر شده است. جمجمه به عنوان جایگاه نیروی حیاتیِ جسم و روح به شمار آمده است. با کندنِ پوست سر جسد... و حفظ جمجمه‌ی واقع در زیر آن... انسان بدوی به چندین هدف دست می‌یافت: *اولاً مستقیمترین و شخصیترین یادگار را از میّت تصاحب می‌کرد، ثانیاً نیروی حیاتی جمجمه و اثرات سعد جمجمه برای زندگان را به خود اختصاص می‌داد. و بالاخره، با توده‌کردنِ جمجمه‌ها، پایگاه روحی‌اش توسعه می‌یافت*.... این است دلیل وجود کوههای کوچک جمجمه که در بعضی از حفاریها به دست آمده‌اند (GORH). و همچنین علت استفاده‌ی از جمجمه توسط کیمیاگران در عمل استحاله، زیرا آن را محل تجمع زندگی در بالاترین سطح می‌دانستند.

در فراماسونری، جمجمه نماد چرخش و دور باطنی است: مرگ جسمانی مقدمه‌یی بر تولد دوباره در سطح برتر از زندگی، از نظر قدرت و شرایط روحی است. جمجمه نماد مرگ جسمانی است، و مشابه است با گندیدگی و پوسیدگی کیمیایی، و قبر مشابه است با آتانور (آتون). انسان جدید از کوره خارج می‌شود، یعنی از جایی که انسان قدیم برای استحاله نابود شده بود. اغلب جمجمه میان دو استخوان درشت‌نی به صورت X تصویر می‌شود که به شکل صلیب آندرئاس قدیس است، این صلیب نماد چهارشقه‌شدن طبیعت تحت قدرت غالب روح است، و در نتیجه نماد کمال روحی است.

جناغ سینه (STERNUM/sternum)

جناغ سینه یکی از چهار مرکزی است که بامباراها در تفسیر

جهان صغیری انسان، آن را استخوان کله‌ی قلب می‌خوانند. جناغ بخشی از جسم را فرمان می‌دهد که بین پایه‌ی سر و حجاب حاجز (دیافراگم) قرار گرفته، یعنی اندامهای زبرین، اندامهای تنفسی و قلب. بر روی محراب انجمن باطنی کره، کوزه‌یی به نشانه‌ی این مرکز گذاشته می‌شود، که حاوی تکه‌یی بی‌شکل از جنسی شبیه به انگم است، و موسوم است به استخوان بازوی فرشته، و نماد جوهر الهی در ارتباط با اعضای زبرین بدن است. کاربرد چهارراه جناغی را، وجود دو شاخه، که به شکل صلیب بر هم قرار گرفته‌اند، مشخص می‌سازد، و یادآور چهارراه نخستین است، که تمامی زندگی و معرفت از آن نشئت گرفته است. این دو شاخه نماد قلب و ریه هستند: چهارراه کلمه، جایی است که کلمه که ماده‌ی اولیه‌ی آن هوا است، و با قوه‌ی محرکه‌یی که توسط مغز فرستاده شده جسمیت می‌یابد. برای بامباراها درضمن، این منطقه‌ی جناغی-کتفی ذوزنقه‌یی‌شکل، پایگاه یا تکیه‌گاه گردن به شمار می‌رود، و بنابراین پایه‌ی دانش و معرفت است. در نقاشیها، این منطقه را به صورت لوحی لوزی می‌کشند، که تأکیدی است بر لوح ثبت اطلاعات مغز.

انتهای جناغ سینه در عمق، مرتبط با رشته‌هایی است، که بر اندامهای شکم فرمان می‌راند، و معادل ترعه‌های نامریی عالم کبیری هستند، و درونِ آنها زندگی میان آسمان و زمین جاری است (ZAHB).

جناغی (CHEVRON/herringbone pettern)

شکل موج‌وار جناغی، ساده یا مرکب، بانوکها و فرورفتگی‌های

پیاپی، یادآور حرکت آب است. و موج بلند آن حروف بزرگ A را در الفبای لاتین، به خاطر می‌آورد. این دو ارزش در یک جهت نمادین متصل می‌شوند: آب چون عنصر اولیه‌ی هر چیز، و حرف A چون حرف شروع حروف الفبا. درضمن، خطوط جناغی در بعضی لباسها نشانه‌ی شروع اقتدار است. گاه خط جناغی در میان آرایه‌ها گم می‌شود، و جهتِ آن در زمینه‌های مختلف، کیهان‌پیدایی، فرهنگی، و اجتماعی قرار می‌گیرد، تا مبدأ حرکتی را که هرگز پایان نمی‌پذیرد، ترسیم کند. گریول می‌گوید، *این همان حرکتی است که در همه‌ی زمینه‌ها زندگی را می‌سازد* (GRIE). هر شروعی ظرفیت پیشرفت و رشد را در خود دارد. آب زمین را بارور می‌کند، حرف اول (حرف مصوت) گفتار را بارور می‌کند، اقتدار، اجتماع را رشد می‌دهد. اما این مفهوم مانند تمامی نمادها، ممکن است در جریانی انحرافی به طرف خودش برگردد: آب می‌تواند طغیان کند و موجب انهدام شود، گفتار می‌تواند فریب دهد، اقتدار می‌تواند موجب تجاوز و اختناق شود و نابود سازد. با تکرار جناغ روی یک خط شکسته و مداوم، A واژگون شده و تبدیل به V می‌شود، دندانه‌های اره، مانند تمام پدیده‌های تکرارشونده به زعم فروید به قوه‌ی محرکه‌ی مرگ وصل می‌شود. اما بر حسب تعداد دندانهای اره ممکن است مفهومی پیچیده به خود بگیرد: مثلاً هشت، نماد دستیابی یا جهتگیری به طرف یک زندگی جدید است، و بدین ترتیب نشانه‌ی مرگ و تولد دوباره است، و مانند اغلب نمادهای بنیانی دارای دو حرکت جهش، توقف، جهش، توقف است با ضرباهنگی پی‌درپی.

اگر خط جناغی را در زمینه‌ی کاربرد عملیِ آن مورد بررسی قرار

دهیم، علامت استحکام ارزشها، بصیرت، تجربه و شرایط اقتدار است. این مفهوم نمادین در تمامی مقامها، تمامی علامات، شروعها، آماده‌سازی، آزمایش، گذر از موانع، گذشته، سبقت‌گیری وجود دارد.

گاه خط جناغی در معماری، مانند نشان شرافت، ساده است و نوکی که بر تارکش دارد اساساً شکل تعادلی بدون نقص را به وجود می‌آورد، درست مانند پرگار فراماسونری.

جنگ (GUERRE/war)

(بازی را ببینید)

احساسات کلی از عهد باستان تا امروز، آداب و اخلاق امروزی، افزایش میزان خودویرانگری، جنگ را تصویر بلایی جهانی، و پیروزی نیروی کور می‌داند، درواقع نمادگراییِ جنگ، از اهمیتی بسزا برخوردار است.

با دیدی آرمانگرا، جنگ در نهایت، برای نابودسازی شر و بدی است، و برای برقراری صلح و عدالت و هماهنگی، چه در زمینه‌ی دنیایی و اجتماعی، که به‌خصوص در چین باستان وجود داشت، و چه در زمینه‌ی معنوی؛ جنگ جنبه‌ی دفاعی زندگی است. جنگ وظیفه‌ی کشاتریه است. اما در جنگ کوروک‌شِتره، بدانگونه که در *بهگودگیتا* آمده است: *نه این یک می‌کشد، و نه آن یک کشته* می‌شود: این جنگ حوزه‌ی عمل، کارمه‌یوگا است، نبرد برای یگانگی در هستی است. کریشنا، خود یک کشاتریه است، و بودا نیز یک کشاتریه است. در اسلام هم جز این نیست، چرا که عبور از جهاد اصغر به جهاد اکبر، گذر از تعادل دنیایی به تعادل درونی است. فاتح *(جینه) واقعی آن کسی است که به آرامش و صلح قلبی رسیده*

است. همین نمادگرایی را می‌توان در نحله‌های نظامیِ قرون وسطایی، به‌خصوص «هیکلیون» یافت: فتح ارض موعود، از نظر نمادین با جینه تفاوتی ندارد. *مهابهارته* در باب ویشنو می‌گوید که بر همه چیز پیروز شد: *او با نیروهای ویرانگر می‌جنگد*. ماجراهای یک گوئه‌سر لینگ در تبت، آیینهای رزمیِ دستارزردان در چین دوره‌ی هان، هدف دیگری جز مبارزه با قدرتهای شیطانی نداشت. در جنگهای افسانه‌ییِ مریدان در انجمنهای باطنی و خفیه‌ی چینی، از شمشیرهای جادویی ساخته از چوب هلوبُن، استفاده می‌شد؛ جنگ آنها برای برانداختنِ دس‌اینگ و بازگرداندن مینگ به سلطنت بود. درواقع، بازگرداندن نور (مینگ) بود. جنگ در مفهومِ عرفانی کلمه، مانند مفاهیم دنیاییِ آن، نبرد میان نور و ظلمت است.

جنگ، افزار جنگی عربستان، حکاکی برگزیده از دوازده کتاب روم والتورن درباب فن جنگ، ۱۵۵۵

یک مدرسه‌ی مشت‌بازی در کانون مکتب عرفانی جائو-لین وجود داشت، و دستورنامه‌یی در مورد مشت‌بازی در بعضی از حجره‌ها یافت می‌شد: همنوایی در جیائو- دسه یا مشت‌بازی، مبنای نمادگرایی رزمی است. وجه دیگر نمادگرایی نبرد میان نور و ظلمت را می‌توان در بازی شطرنج یافت.

آیین بودا، که معروف به صلح‌طلبی است، به طرز گسترده‌یی از نمادگرایی رزمی استفاده می‌کند. در باب بودا گفته می‌شود: *جنگاور در جوشن خویش می‌درخشد.* آوالوکیته‌شواره در عالم آسوره‌ها، به شکل جنگجویی نفوذ می‌کند: این سخن در باب کسب نیروی زنده‌ی موجود در میوه‌ی معرفت است. اگر قلمرو آسمانها به خشونتباران تعلق داشته باشد، خشونت بودایی مشابه خشونت فرقه‌ی نیجیرن نیست، چنانچه در آنگوتره- نیکایه آمده: *جنگجویان، جنگجویان، ما شما را می‌خوانیم. ما برای فضیلتهای برتر، برای کوششهای والا، برای حکمتی جلیل می‌جنگیم، و از اینرو جنگجو نامیده می‌شویم.* غلبه بر نفس مغلوب، شرافت مرگ در هنگام جنگ، نشانه‌ی دلاوری کشاتریه‌ها و سامورایی‌های ژاپنی و جنگجویان سیو است. بودا یک جینه بود، این کلمه درضمن لقب بنیانگذار آیین جینی است. جنگ درون، بر آن است که جهان پراکندگیها، جهان ظواهر و توهمات را به جهان تمرکز و حقیقت واحد برساند؛ کثرت را به وحدت تبدیل کند و بی‌نظمی را به نظم برساند.

شور و شوق رزمی از نظر نمادین با خشم و گرما القاء می‌شود.

صلح (سانتی) خاموشی آتش است. و درضمن، در ارتباط با آتش است که آیینِ قربانی، با آیینِ جنگ همسان می‌شود، و علاوه بر آن، قربانی در این مراسم با مرگ آرام می‌گیرد. آرامش در سنت، مرگ هوسها و منیتها است. این آیین در رامایانه توسط پاراشورامه اجرا می‌شود و برابر قربانی ودایی است: *نذر تیر با کمان ادا می‌شود*، *لشکر ماده‌ی محترقه* است؛ و شاهزادگانِ دشمن حشم *قربانی* هستند. آیین دائو، *رهایی از* جسم را از طریقِ سلاحها میسر می‌داند و این رهایی در ارتباط مستقیم است با آنچه در پیش رخ داده است (COOH, DAVL, ELIY, GOYM, GRIB, GRIH, MAST, MATM, SCHO).

در متون سنتی مسیحی، هنگامی که از جنگ سخن می‌رود، می‌باید آن را در مفهومِ جنگ درونی درک کرد. این جنگ، جنگی بیرونی که به وسیله‌ی اسلحه انجام می‌گیرد نیست، بل جنگی مقدس است، جهادی است که انسان با خود می‌کند. این جنگ مقابله‌ی نور و ظلمت درونی انسان است، و در هنگام عبور از جهل به دانش، صورت می‌گیرد، و از آنجا سخن پولس نبی: *لشکر نور* مصداق می‌یابد.

وقتی جنگ لشکرهای زمینی و مادی را جنگی مقدس بخوانند، کژفهمی و سوءاستفاده از کلمات شده است. بنا بر سنت، هیچ یک از جنگهای مادی مقدس نیست. آنچه که عنوان جنگهای صلیبی بر آن اطلاق شده، اشتباهی عظیم است. سلاحها و مبارزات در جنگهای مقدس، به فرمان الهی هستند.

میان سرخپوستان اوجی‌بوآ، آمادگی برای جنگ یک شیفتگی

جسمانی نیست، بلکه مقدمه‌یی است برای زندگی معنوی و عرفانی، از طریق ریاضت. طالبان به تنهایی در جنگل به مدت یک سال روزه می‌گیرند و برای داشتن بصیرت باطنی استغاثه می‌کنند، زیرا جنگ قبل از هر چیز نثار خون است و عملی است قدسی (SERH, 160-161). سوتل این وجه نمادین جنگ را تصریح می‌کند: سرنوشت عادی یک جنگجو، تقدیم قربانی به خدایان است، و بعد خود به روی سنگ مذبح می‌افتد تا قربانی شود، آنگاه است که به آسمانها خواهد رفت و ملازم خورشید خواهد شد (SOUM, 21).

جنگل (FORÊT/forest)

در مناطق گوناگون، به‌خصوص در میان سلتی‌ها، جنگل بکر یک حرم واقعی بوده است، از همین قبیل است جنگل بروسه‌لیاند یا جنگل دودونا در میان یونانیان. در هند، سانیاسین و همچنین مرتاضان بودایی در جنگلها عزلت می‌گیرند: در دهمه‌پده آمده که جنگلها، وقتی آدمیان وارد آن نمی‌شوند، نرم و لطیف‌اند و قدیسین در آنجا آرامش می‌یابند.

در ژاپن، تُری بیش از آنکه درِ ورودی یک معبد باشد، ورودی صومعه‌یی واقعی و طبیعی، و اغلب جنگل کاج بود. در چین اغلب دورنمای یک معبد کوههایی هستند که جنگلی روی قله‌ی خود دارند.

جنگلی که حالت گیسوان کوهی را داشته باشد، موجب قدرت آن می‌شود، زیرا باعث می‌شود باران تولید کند، یعنی موجب برکت و خیر آسمان به تمام معنی کلمه می‌شود: برای حمله به کوهها،

یوی کبیر تمام درختان را برید؛ دُسین جه هوآنگ‌دی که بـه خـاطر دعوت‌شدن بر کوه جیانگ، به وسیله‌ی طوفـانی زخمـی شـده بـود، برای مقابله به مثل؛ درختانِ کـوه را بریـد. احتمـال دارد کـه اولیـن خاقان چین، شرایط مناسب را بـرای ایـن دعـوت درک نکـرده بـود (GRAD, SCHP).

برابری واضح معنایی میان جنگل سلتی و صومعه، یا نِمه‌تون، در عهد باستان وجود داشته. آنان درخت را در عین اینکه نماد زندگـی می‌دانستند، درعین‌حال نشانه‌ی ربط و پیوند، یا واسطی می‌دانستند میـان زمیـن و آسـمان، جـایی کـه ریشـه‌های درخـت در زمیـن فرومی‌رود، و گنبد آسمان، به نوکِ درخـت وصـل یـا بـا آن ممـاس می‌شود. در غالیا معـابد سـنگی سـاخته نمی‌شـد، و سـاختن معـابد سنگی پس از پیروزی رومیان، و تحت تأثیر آنها بـاب شـد (OGAC, 12, 185-197).

در ادبیات آمریکایی-اسپانیایی، اشعارِ بسیار در باب جنگل پهناور درنده سروده شده است؛ این اشعار ملهم از جنگل بکر، مادر-جنگـل (*madre-selva*) (در مجموعه‌ی *گـرداب* اثـر خوسـه ائوسـتاثیو ریـورا) است. ما مفهوم مشابهی را در نماد جنگل ویکتور هوگو بازمی‌یابیم:

درختان آرواره‌هایی هستند که به هم می‌سایند
عنصرها، در هوای لطیف و زنده از هم جدا می‌شوند...
همه‌چیز بر آنان خوش است، چه شب، چه مرگ...
و چه زمین شادان
بنگرِ جنگل خوفناک را که می‌بلعد.

(*افسانه‌ی قرون: قرن شانزدهم، ساتیر*)[1]

دیگر شاعران نسبت به راز چندوجهی جنگل حساستر اند که مانند تمام جلوه‌های پرقدرت زندگی، هم اضطراب‌آور است و هم آرامبخش، هم فشردگی قلب می‌آورد و هم پیوستگی خاطر: *ناگشوده‌تر از کوه، نه چندان سیال چون دریا، نه آنقدر لطیف که هوا، نه آنقدر خشن که بیابان، نه به ظلمت غار، اما بستد، ریشه‌گرفته، ساکت، سبز، پرسایه، لخت و انبوه، مخفی، جنگل غان، عظیم و پرشکوه، جنگل بلوط در هرج‌ومرج عظیم صخره‌یی سلتی و تا حدی دروئیدی، جنگل کاج، روی شیبهای شنی، نشانه از اقیانوسی نزدیک، یا از اصل دریاییِ خود، و همچنان همان جنگل.*[۲]

برای تحلیلی امروزی، جنگل به دلیل تاریکی‌اش و ریشه‌های عمیقش، نماد ناخودآگاه است. به زعم یونگ ترس از جنگل، از وحشت برملاشدنِ ناخودآگاه ایجاد می‌شود.

1 Hugo, Victor, *Légende de Siècles, Seizième siècle, Le Satyre.*

2 BERTRAND D'ASTORG, Le Mythe de la dame à la Licorne, Paris, 1963.

جنین[۱] (FŒTUS/foetus)

جنین نماد بالقوگی، و مرحله‌ی ناآشکارگی است، لکن درعین‌حال نماد مجموع امکانات هستی در زمینه‌یی است که لزوماً دنیایی نیستند، اما در اغلب موارد به آنها ارجاع می‌شود.

مفهوم جنین جهان پیدا، به ترتیبی خاص در نمادگرایی هندو بیان می‌شود: *هیرنیه‌گربهه جنین زرین ودا اصل زندگی است، و روی آبهای اولیه حمل می‌شود، و جرثومه‌ی نور کیهانی است* (GUES). اما قبل از آن *زمین-مادر* است که جنین را حمل می‌کند:

غربیهای قرون وسطا و چینیان و بابلیان عقیده داشتند که اجسام معدنی در زمین- مادر می‌رسد. این رسیده‌شدن و قوام آمدن در کوره‌ی آهنگر یا در تنور کیمیاگر صورت می‌گیرد، چون کودکی در بطن مادرش. بر طبق فلسفه‌ی هندو، الماس، بلوری رسیده در زهدان زمین است، و بر طبق فلسفه‌ی ویتنامیهای شمالی برنز وقتی برسد، طلا می‌شود.

جنین، طلسمی از زلاندنو به شکل جنین که از استخوان جمجمه ساخته شده، و روح نوزادانی را که مرده به دنیا می‌آیند آرام می‌کند. نماد باروری نیز هست.

لازم به یادآوری است که میان نمادگرایی هیرنیه‌گربهه و

ثمره‌ی عمل بزرگ در کوره‌ی کیمیاگری که خود جنین طلا است، احتمالاً ارتباطی وجود دارد. آنگلوس سیلسیوس می‌گوید از عمل بزرگ، کودگ فرزانگان، یعنی حجرالفلاسفه، می‌روید. نمادی از همین دست در کیمیاگری تنتره‌یی پیروان دائو وجود دارد: از وصلت درونی جوهر و نفخه (دُسینگ و ج'ای) جنین رمزآمیز شکل می‌گیرد. جنین رمزآمیز بسته می‌شود و جسمی را به وجود می‌آورد (د'آی- سیجینگ). همین مفاهیم در کتاب *گل زرین* بیان شده است. هوئیمینگ جینگ تصریح می‌کند که *بیرون از جنین اولیه جست‌وجو نکنید*. زیرا بازگشت به مرحله‌ی جنینی معادل است با راه‌یافتن به مرحله‌ی عدنی یا اولیه، از اینرو است که جنین کیمیایی- تنتره‌یی جرثومه‌ی جاودانگی است.

هیرنیه‌گربهه آتش است، گاه همذات با آگنی است. جرثومه‌ی نور در *آغوش مادرش* دیده می‌شود: به همان قسم که بودا، خورشید مصری، و حتا عیسی مسیح. مسیح همچون جرثومه‌ی یک کمیت ثابت انجیلی است، چنانچه پولس نبی می‌نویسد: ...*که برای شما باز درد زه دارم تا صورت مسیح در شما بسته شود* (*غلاطیان* ۴:۱۹).

بازگشت به جنین، که در نمادگرایی کیمیایی بسیار اهمیت دارد، در فن دائوییِ د'آی- سی، یا تنفس جنینی نیز دیده می‌شود. در تنفسِ جنینی، با تقلید از تنفس جنین در فضای بسته، دوباره به اصل بازگشت می‌شود، و به جاودانگی می‌رسیم، یا به‌اقل به عمری دراز دست می‌یابیم. از سوی دیگر از نظر کمک به تولد دوباره، بسیاری از اقوام، به‌خصوص تبتیها و بسیاری از سرخپوستان آمریکا، جنازه را به صورت جنینی درمی‌آورند. مقایسه‌ی میت با جنینی که

در معرض زندگی جدیدی قرار گرفته، نیز مقایسه‌ی رایج و مصداق دقیقی از آن در برهمانه دیده می‌شود.

به نمادگرایی جنینی، می‌باید نمادگرایی جرثومه‌ی نور را افزود که همچون هیرنیه‌گربهه، مظروفی است در قلب تخم کیهان، و سمایلگاری گاه آن را به صورت حرف بُد عبرانی تصویر می‌کند، و گاه چون لوز (بادام) یا هسته‌ی جاودانگی که دربرگیرنده‌ی تمامی امکانات زندگی دوباره برای مخلوق است.

نحله‌ی باطنی اسماعیلیه، با رغبت تمام اصطلاحاتِ جنین‌شناسی را برای توصیفِ پیکره‌ی نبوت به کار می‌گیرد: موسی با امامان همعصرِ خود و با هم‌مقامانشان، جنینی را به وجود می‌آورند (ابن‌الولید) (COOH, CORT, DANA, ELIY, GRAP, MAST, SILI).

در متن اصلی، جنس (Fœtus) به «رویان» (Embryon) ارجاع شده بود. در ترجمه‌ی فارسی به دلیل اصطلاح‌بودن واژه‌ی «جنین»، و حتا استفاده‌ی گسترده‌ی آن به جای «رویان»، مطالب رویان در زیر جنس آورده شد.

جواهر (BIJOU, JOYAU/Jewellery)

چنانچه پی‌یر گُرِوْ (GUID, 171) تأکید می‌کند، دو واژه‌ی فرانسوی bijou و joyau از ریشه‌ی joie به معنی «لذت» و «شادی» و از فعل jouir به معنی «لذت‌بردن» است، و از اینرو از نظر علم معانی عرصه‌ی نمادین آن نامحدود است. به طور خلاصه می‌توان گفت که جواهر به‌تدریج تصفیه و یا به عبارتی غیرمادی می‌شود، یعنی از حواس ظاهر شروع می‌شود و به تسلیم جان می‌انجامد. تفاوت میان bijou و joyau بدون شک آن است که joyau سنگ خالص است که

مستقیم در بطن خشونیایی زمین، به عمل آمده و نماد ناخودآگاه قومی نفوذناپذیر ادمی است حال اینکه bijou اثر دست انسانی است، پرشوکت و متلألی که در فلز نشانده شده. پس برای درک بیشتر مفهوم دقیق جواهر مداخلی چون الماس، بلور، یشم، مروارید و سنگ و غیره را ببینید. هر یک از این مداخل، با جنبه‌ی خاصی که مطرح می‌کنند، نمایی از این نماد هستند.

در زبان آرگو، ریشه‌ی اصلی واژه‌ی bijou یعنی «لذت‌بردن» غالب بود. از قرون وسطا، یعنی از وقتی سخن از دختران شادمانی (روسپیان) باب شد، لذائذ شهوانی و کشش دوسویه‌ی جنسی باعث شد که هر یک از دو طرف در مفهوم کالبدشناختی و کاربردی، الت دیگری را جواهر بنامد. دیدرو، پارنی و بسیاری دیگر از نویسندگان ملهم از فلسفه‌ی ملل، این مفهوم را تا قرن نوزدهم ادامه دادند. باری، امروزه قوّاد یا julot ی پاریسی، بیضه‌های خود را جواهرنشان می‌خواند، یعنی جهازی را که قیمتی‌ترین بخش وجود او را می‌سازد، مغرورانه بدین نام می‌خواند.

از سویی، در وجه اخلاقی و خلوص‌گرایانه‌ی ریشه‌ی شادی، کلمه‌ی جواهر به خوشیِ روح منتسب می‌شود. جواهر در این حالت مفهومی عرفانی می‌یابد، و با بینشی یونگی، جوهر یا تصویر روح معنی می‌دهد.

در معرفت باطنی، جواهر با نگینهایش از نور، یا فلزی که بر آن نشانده می‌شود- که عمدتاً از طلای فسادناپذیر است- قوام‌یافته‌ترین ماده به مفهومِ کیمیاییِ کلمه است، اما تبدیل به نمایه‌یی از نیروی اولیه می‌شود، و این امر بدان جهت است که جواهر منتجه‌یی از

بطن زمین است، بنا بر این اهریمنی است، و به همین دلیل شدت میل جنسی را نیز نشان می‌دهد: جواهر و سنگهای قیمتی، که اسطوره‌ها و افسانه‌ها این همه آنها را به اژدها و مار پیوند می‌زنند، دارای جاودانگی پنهان، اما نه ملکوتی هستند، زیرا به اندرونِ دنیا وابسته‌اند. از اینرو، خواسته‌ها، اشتیاقها و باورهایی که القاء می‌کنند، یادآور زمینه‌یی همواره نزدیکتر به درام شکسپیری است تا تراژدیهای راسینی، تا جایی که شدت هوس حتا با محدوده‌یی از مقتضیات انسانی ما برخورد می‌کند:

این عالم می‌درخشد از سنگ و فلز
و مرا به خلسه می‌دارد
و که جنون‌آسا دوست می‌داریم
آنچه را که مخلوط می‌شود در صدایش با نور
(بودلر)

شاید با دیدگاهی خوارکننده و تنزل‌دهنده جواهر را نماد شیئی پوچ در اشیاء انسانی و خواسته‌یی ناچیز به شمار آورده‌اند، وگرنه جواهر با سنگها، فلزها و اشکالش، نماد معرفت عرفانی است. با درنظر گرفتنِ مفهومِ روح در تفاسیر یونگ، جواهر نشانگر غنای ناشناخته‌ی ناخودآگاه است. جواهر گرایش به گذر از حیطه‌ی آگاهی پنهان به حیطه‌ی نیروی اولیه است: زیرا جواهر نیرو و نور است. بسیاری از افسانه‌ها حاکی از آن است که سنگهای قیمتی در سر، دندان، یا بزاق مار به وجود می‌آید، مانند مروارید که در صدف متولد می‌شود. وصلت متضادها همیشگی است، و گرانبها و

وحشت‌آفرین همواره در کنار هم بوده‌اند. لیکن تأکید این افسانه‌ها بر آن است که برق الماس با سنگهای قیمتی دیگر، نوری اهریمنی است، و استحکام آنها نیز نیرویی است که از اسفل‌السافلین می‌آید. به این ترتیب، جواهر به رغم سختی و استحکامش یادآور نوازشها و اشتیاقها است، و دارای صفتی مادرانه و حمایتگر است، چون زمین و غار*.

اما جواهر فقط سنگ قیمتی در حال طبیعی نیست، بل سنگ تراشدار و نشانده بر فلزات نیز هست، که کار گوهری و زرگر است و همچنین در ارتباط با شخصی که آن را سفارش می‌دهد، یا انتخاب می‌کند. در این هنگام است که نشانه‌ی ائتلاف روح با معرفت و نیرو می‌شود. جواهر به نمادگراییِ آن شخصی وصل می‌شود که آن را با خود حمل می‌کند، و به نمادگرایی جامعه‌یی که آن را قدر می‌نهد. بدین ترتیب، تمامی تکامل تدریجی فردی و جمعی در هر دوره، در تفسیر خاص جواهر تداخل می‌کنند.

اما نمادگرایی جواهر در سنتهای شرقی و شرق دور، که همواره توجهی مشتاقانه به جواهر دارند، وجهی دیگر دارد.

در عرفان اسلامی *الجواهرالفرد* به معنی هوش و خرد است، و جوهر فسادناپذیر هستی است؛ اورنا که از بودا برمی‌تابد، جواهر است؛ زمرد پیشانی لوسیفر، در هنگام هبوط گم شد و روایت شده که فرشتگان از این جواهر گرال را تراشیدند؛ در اینجا نیز نماد هوش و خرد، رفعت و درعین‌حال فساد و انحراف دیده می‌شود. تا مدتها زمرد را باعث تقویت حافظه، و دید چشم می‌دانستند، و این باور از نمادگرایی مشابهی برخاسته بود. زمرد را هاتف یوپینر-آمون

استفاده می‌کـرد؛ زمـرد در پـرو، قبـل از پـیروزی اینکاهـا تقدیـس می‌شد؛ و یا لوح هرمس مثلث‌النعمه از زمرد ساخته شده بود.

جواهر بر سینه‌ی بزرگ‌خاخامِ اورشلیم قرار می‌گرفت، جایی کـه نماد حقیقت بود. جواهر نماد کمال معنوی نیز بود، چنانچه حضرت محمد را خاتم‌الانبیاء می‌خوانند چرا که نگین خاتمها است.

در هند، جواهر صفت ویشنو است. جواهر گنج اقیانوسها اسـت و از آبها به دنیا آمده. جواهر تمام درجات رفعت ماده را طی کـرده. او نماد آتمن- ذات کل- در جلوه‌ی درخشنده و تابـان خویـش اسـت. گاه در سخن، از جواهر منظور گروه پنج جواهری است که بـه پنـج عنصر مربوط می‌شـود، یعنـی یـاقوت کبـود= خـاک، مروارید= آب، کائوستوبهه= آتش، چشم‌گربه= هوا، یـاقوت زرد= اثـیر. کائوسـتوبهه همان است که در وسط سینه‌ی ویشـنو می‌نشـیند: تولـدش از آبهـا اسـت، فـرآورده‌ی کره‌گـیری از دریـای شـیر اسـت، کـه آن را بـه نمادگرایی جاودانگی وصل می‌کند.

در ژاپن، نشانه‌های سلسله‌ی شاهان، عـلاوه بـر آینـه و شمشـیر، جواهری است که ایـن جواهـر، نمـاد قـدرت و اسـتیلا اسـت. گرانـه خاطرنشان می‌کنـد کـه شـکل ایـن جواهـر شـبیه بـه شـکل نیمـه د·آی- جی (ییـن-یانگ*) بود، و بدون ارتباط با اهله‌ی قمر نبود.

جیزوبوساتسو، خدای مرگ، بنا بر سنت بودایی، باعث طول عمـر می‌شود. این خدا نشسته، در حالی که عصـایی چنـبره‌یی در دسـت راست گرفته و جواهری در دست چپ تصویر می‌شـود، ایـن جواهـر نیازها را مستجاب می‌کند.

فضیلت جواهر همیشه وابسته به طبیعت یا شکل آنها نیست. امـا

درعین‌حال اغلب فقط در دستهای صاحب‌قانونی آن عمل می‌کند: لوحه‌ی یشم که در دسو جوآن از آن سخن رفته، از همین قسم است، که چون آن را به دست غیر سپردند، پیش‌پاافتاده و ملوث شد، و چون به دست شاه افتاد سجایای خود را باز به دست آورد.

دوجن [شویو- دایی‌شی] جواهر را به کار می‌برد، برای او جواهر نماد تابش همه‌سویه‌ی نگین است، که فقط به وسیله‌ی صیقل جلوه می‌کند: و بدین گونه است فضایل همه‌سویه‌ی انسان، دلباختگیِ معنویِ او را علنی می‌سازد.

طبق فیزیولوژی تنتره‌یی، محراب آراسته به جواهر (مَنیپیتَه) در جزیره‌ی نگینها (مَنیدْویپَه) در سهسرامه‌پادمه، یا نیلوفر هزارگلبرگ، بر تارک سر جای دارد. این محراب متعلق به ایشتَه‌دِوَتا است، خدایی فردی که در درون ستایش می‌شود، و جزیره‌ی نگین‌ها، مرحله‌ی رفیعی از آگاهی است. جواهر در نیلوفر یادآور مانتره‌ی بزرگِ آوالوکیته‌شواره نیز هست (اوم، منی، پادمه، هوم) که در عرفان تبتی نقشی اساسی دارد (اوم را ببینید). یکی از رایجترین تفاسیر، شش‌هجای این مانتره را به شش لوکَه، یا به شش اقلیم دنیای عرفانی، و به شش قسمت چرخ هستی پیوند می‌دهد (شش را ببینید).

در ادبیات بودایی، سه جواهر (تری‌رتنه) همنهاده‌ی فلسفه‌ی بودا- دهرمه- سنگهه (بودا- شریعت- امت) است (AVAS, DEVA, GOVM, JILH, MALA, PORA, RENB, ROMM).

جوجه (POULET/chick)

نمادگراییِ پای غاز با نمادگرایی چهارراه ارتباط دارد، اما در میان

جماعتِ سودانیِ مالی، به جای پای غاز، نمادگرایی پای جوجه با چهارراه مرتبط شده است. به عقیده‌ی زان (ZAHN, 232) شکل ظاهری پای جوجه، به‌علاوه‌ی عادات ویژه‌ی این جانور باعث شده که اقوام سودانی مفهوم چهارراه را هم نماد مرکز و هم نماد تردید برای انتخاب یک راه در مقابلِ سه راهِ دیگر بدانند. درضمن آن را نماد مارپیچ می‌دانند که حرکت دورانی پیرامون یک نقطه یا یک محور است. درواقع، جوجه با آواز خود ضرباهنگِ حرکت دورانی روزانه‌ی خورشید و تناوبِ روزها و شبها را نشان می‌دهد، و به ترتیبی، *معادل حرکت خورشید به دور زمین است*، و در نتیجه به زعم این مؤلف، *تمامی نشانه‌های پای این پرنده، علامت جهان در حرکت چرخندگیِ آن است... ارزش مذهبیِ جوجه در مراسم قربانی بر همین وجه متکی است. قربانی کردنِ جوجه، به‌مثابه قربانی‌کردنِ خود دنیا است* (*ibid.*).

برای کیمیاگران، جوجه، با تاج سرش، با پرهای سفیدش، و با پاهای سیاهش نماد سه مرحله‌ی تکامل عمل است. *مصالح عمل از طریق گندیدگی شروع به سیاه شدن می‌کند (تسوید)، سپس تحتی که ماءالوردالفلسفیه یا اوزوت آن را تصفیه می‌کند، سفید می‌شود (تبییض). و سرانجام وقتی کاملاً ثابت شد، سرخ می‌شود (تحمیر)... ظرف‌الفلاسفه، طاس‌الطیار یا کاسه‌ی جوجه نامیده می‌شود* (PERD, 397-398). ظرف‌الفلاسفه، *اصل و ریشه‌ی تمامی تعلیمات است*، همان آب و *گیرنده‌ی تمامی رنگها*؛ این کلمات برای فردی آگاه از زبان هرمسی، مجموعه‌ی علوم خفیه است (خروس را ببینید).

جوجه‌تیغی (HÉRISSON/hedgehog)

این حیوان کـه جـایی رفیـع در اسـاطیر ایـران باسـتان دارد، در بسیاری از اساطیر آسیای مرکـزی نـیز دیـده شـده اسـت. در میـان بوریاتها، خارپشت را مخترع آتش می‌دانند، در اسطوره کیکویوهـای آفریقای شرقی نیز تشی* همان نقـش را دارد (FRAF). جوجـه‌تیغی اندرزدهنـده‌ی گوش‌بـه‌زنگِ آدمیـان اسـت، و بـه برکـت وجـودش، خورشید و ماه، زمانِ گمشده را بازمی‌یابند؛ به او اختراع کشاورزی را نیز نسبت می‌دهند (HARA, 131). پس به طور خلاصه، جوجـه‌تیغی خدای تمدنساز، و مرتبط با شروعِ خشکه‌نشینیِ صحرانـوردانِ قدیـمِ ترک- مغـول اسـت. سـوزش ناشـی از خارهـایش، اصـل نمـادگراییِ آتشین، و خورشیدی و درنتیجه تمدنسازیِ آن است.

شـمایلنگاریِ قـرون وسـطایی، جوجـه‌تیغی را نمـاد خساسـت و شکمبارگی عرضه می‌کند، بدون‌شک این امر به خاطر عـادتی است که به جوجه‌تیغی نسبت داده شده که روی انجیر، انگور یا سیبی که از درخت افتاده یا از درخت انداخته می‌غلتـد، و در حـال کـه تمـام خارهـای پشـتش پوشـیده از ایـن میوه‌هـا شـده، در داخـل شـکاف درختی پنهان می‌شود، تا دستاوردِ خـود را انبـار کنـد، و از آنهـا بـه بچه‌هایش غذا دهد.

جوزا (GEMEAUX/Gemini) (II)

(۱ تا ۳۱ خرداد)

جوزا نماد کلی ثنویت در حد شباهت و حتا همسانی است. جوزا تصویر تمامی تضادهای درونی و بیرونی است، تضادهای متقـابل یـا

مکمل، نسبی یا مطلق که در کشاکشی خلاق حل می‌شود. منزل جوزا با حلول تابستان به پایان می‌رسد.

سومین علامت منطقه‌البروج، قبل از انقلاب صیفی قرار دارد. علامت اصلی عطارد (مرکور) است و قبل از هر چیز نماد دوسویگی برخوردهای انسانی، نقل و انتقال، ارتباطات، رخدادهای معمول در محیط زندگی، قطبیت، حتا قطبیت جنسی است. در برخی نقشهای منطقه‌البروج، علامت جوزا، نه با تصویر رایجِ دو کودک که دستهای یکدیگر را گرفته‌اند، بلکه با تصویر یک مرد و یک زن، و یا حتا مانند نقشهای دایره‌ی منطقه‌البروج قبطی، با تصویر دو دلداده نموده شده است.

این علامت موسوم به جوزا یا همزاد، دو جوان به‌هم‌چسبیده را نشان می‌دهد، که در جهانی از اضداد قطبی عرضه می‌شوند:

اضدادی چون مذکر و مؤنث، تاریکی و نور، ذهن و عین، درون و بیرون... خویشیِ جوزا با مرکور، این پیک الهی با بالهایی بر روی پاشنه، در حالی که عصای کادوسه را حمل می‌کند، از همین‌جا نشئت گرفته است. در کنسرت منطقه‌البروج، نُتهای برج سوم، بیشتر شبیه به چیدنِ نُتها به صورت نوای تند و نوای کند است. در اینجا دیگر از جریان گرم غریزه‌ها استفاده نمی‌شود، بلکه روح و حال وارد ترانه‌ی کسی می‌شود، که یک نغمه‌ی دونفره (دوئو) را با حساسیت تصنیف کرده. این شخصیت با نفخه‌ی طبیعی شروع نمی‌کند و با فریادِ آزادِ زندگیِ حیوانی آن را ادامه نمی‌دهد، بلکه برعکس، آن را از عملکردِ دفاع در مقابلِ اولویتِ عاطفه تدارک می‌بیند. زندگی محسوس، با بدگمانی و تمسخر، مورد قبول واقع می‌شود، و از محدودیت در دنیای یک من مقید، به زندگی در رفاه من آزاد می‌رسد. فرآیند ذهنی‌یی که از آن جریان می‌یابد، علاوه بر سایر چیزها، لذتِ نواختن، رضایتِ ناشی از تعاطیِ افکار، تبادل روحی، و پرواز اندیشه است. روی‌هم‌رفته این شخص با دوگانگیِ درونی خود زندگی می‌کند: نیمی از او احساس می‌کند، عمل می‌کند، و زندگی می‌کند، در حالی که نیم دیگر، نیمه‌ی اول را نگاه می‌کند که عمل می‌کند، احساس و زندگی می‌کند. او هم بازیگر و هم تماشاگرِ خود است. تماشاگر، بازیگر را زیر نگاهِ خود می‌گیرد، با نگاهی عیّارانه و از شبهه بیرون‌آورنده. و این موضوع باعث می‌شود که شخص از حس سازش‌پذیری به حس پیچیدگی شدید می‌رسد.

جوشن (CUIRASSE/cuirass)

(سپر، کلاهخود را ببینید)

جهات اصلی (POINTS CARDINAUX/cardinal points)

جهات اصلی یا جهات اربعه نشانه‌ی چهار جهت فضا و مکان است، شمال، جنوب، شرق، غرب، که اقتضا دارد بر آن بعد عمودی سمت‌الرأس- سمت‌النظیر (سمت‌القدم)، و بعد درونی: مرکز درونی افزوده گردد. در بسیاری از باورها که با خاستگاه زندگی پیوند دارند، جایگاه خدایان و اموات و رشد دوره‌یی و متناوب و از این قبیل، به دور دو محور عمود بر هم به شکل صلیب متمرکز می‌شوند، محور شمالی- جنوبی و محور شرقی- غربی که با محور سمت‌الرأس و نظیرالسمت فلک کامل فضای جهان را می‌سازند، و از نظر نمادگرایی نشانه‌ی تقدیر بشری هستند. فضا نمادگرایی چارچوبی است، که در داخل این چارچوب جهان که منتجه‌ی کائوس است، نظام می‌یابد، و در آن تمام نیروها از گره بازمی‌شود.

در میان مکزیکیان باستان، نمادگرایی جهات اصلی، اهمیتی خاص داشته، و ژاک سوستل (SOUM) آن را چنین توصیف می‌کند: *شمال سمتی در دست راست خورشید. اقلیم نُه جلگه‌ی دوزخی است.* سرزمین زیرین و زبرین زندگی است: زندگان از شمال می‌آیند و مردگان به شمال بازمی‌گردند. شمال کشور سرما، قحطی، شب و خشکسالی است. عقاب، نماد جنگ، در آنجا سکونت دارد، زیرا شمال نهایتاً سرزمین شکار است و نبرد. سالهای *چخماق* در شمال واقع شده‌اند، و در میان علامات آن چاقوی قربانی، با تیغه‌ی یشبِ سیاه، یا چخماق به چشم می‌خورد که اغلب با پر عقاب آراسته شده است. تزکاتلیپوکا، خدای شمال، نماد آسمان و باد شبانه است. شمال درضمن قلمرو ماه و راه شیری است. رنگ سیاهِ

شمال برای مایاها سرخ است.

جنوب سمتی است در دست چپ خورشید، در زبان ناهوآتل، *جنوب کرانه‌ی خارها خوانده می‌شود. در بعضی مواقع، شاه و روحانیون خارهای گیاه صتاره را در پایشان فرومی‌کردند تا خون خود را تقدیم خدایان کنند.* جنوب، کشور آتش و خدای بزرگ اویت‌زیلوپوچتلی، خدای خورشید ظهر است. علامت جنوب آرا[۲]، پرنده‌ی خورشید است و بر سالهای خرگوش[۳] استیلا دارد. شمال و جنوب به‌وضوح متمم همدیگر هستند. این امر نه تنها با حضور خرگوش، علامت کاملاً قمری، در جنوب، در حالی که ماه در شمال موضع گرفته است، دیده می‌شود (SOUA)، بلکه با این واقعیت نیز تمییز داده می‌شود که در جنوب، خدای مرگ میکتلانت‌کوهتلی سکونت دارد، در حالی که اقلیم مرگ در شمال قرار دارد. این که میکتلانت‌کوهتلی مرگ می‌فرستد، و سرخیِ خون قربانی به شب می‌رسد، همانند تیغه‌ی چخماقی است که در سینه‌ی جنگجویانی فرورفته جنگجویی که به عنوان قربانی در نظر گرفته شده بود؛ گاه نمادهای جنوب و شمال روی هم قرار می‌گیرند و در آمریکای مرکزی از قومی به قوم دیگر تغییر می‌کنند. برای رسیدن به استنتاجی قیاسی، باید ارتباط میان ضدین را در نظر گرفت: جنوب متضاد شمال است، اما با اصل عدم تداوم دوره‌یی، که مبنای فرآیند تسلسل باطنی مرگ و تولد دوباره است، جنوب به شمال می‌رسد. برای مکزیکی‌ها صلیب جهت‌نما، با دو محور خود، دو رمز عبور از زندگی به مرگ (محور جنوبی و شمالی) و مرگ به زندگی دوباره (محور شرقی و غربی)، کاملاً نمادین است، و ما در بررسی

نمادگرایی دو جهت اصلی دیگر آن را خواهیم دید.

شرق اقلیم تولد یا تولد دوباره‌ی خورشید و زهره است. شرق وابسته است به تمام جلوه‌های بهار، به جوانه‌زدنِ ذرت، به جوانی، به جشنها، به آوازها، به عشق.

شرق جایگاه تلالوک، خدای باران، است؛ او در شرق باغ بهشتی خود را بنا کرده است، و در آنجا جز آب و گیاه چیزی نیست. شرق خانه‌ی *پرهای سبز* است، جایگاه سالهای نی سبز و پرنده‌ی مقدس کتزال، همان فوینیکس سرخپوستان است؛ کتزال پرهای سبز کتزال‌کوآتل را داده است و کتزال‌کوآتل در زیر این علامت زیر خورشید طالع، پس از قربانی شدن در شرق دوباره متولد شده است. با اینهمه، برای بررسی جهت شرق، رنگ سبز فقط در مقام دوم قرار دارد. رنگ شرق قبل از هر چیز سرخِ خون تازه و نیروی حیاتی است، سرخ خورشید در حال تولد و زهره، ستاره‌ی صبح است. بدین ترتیب، نمادگرایی خورشید، و آب- نبات بدانگونه که سوستل آن را نامیده است، در این علامت روی هم قرار می‌گیرند. اما فراموش نکنیم که نمادگرایی خورشیدی در آثار سرخپوستان آمریکا به‌کرات دیده شده است. خورشید ظهر و خورشید سیاه نمادهای پیچیده و مشابهی هستند، که متضاد با خورشید در حالِ تولد اند.

غرب، اقلیم شب است، و پیری و مسیر افول‌کننده‌ی خورشید، جایی که خورشید در خانه‌ی خود ناپدید خواهد شد. بدین ترتیب، سالهای *خانه* ساکن غرب هستند. غرب وجه *زنان* است و بخش افول‌کننده؛ زهره مانند خورشید در آنجا ناپدید می‌شود. کتزال‌کوآتل در غرب قربانی می‌شود تا دوباره در شرق متولد شود.

نمادگرایی دو جهت اصلی دیگر آن را خواهیم دید.

شرق اقلیم تولد یا تولد دوباره‌ی خورشید و زهره است. شرق وابسته است به تمام جلوه‌های بهار، به جوانه‌زدنِ ذرت، به جوانی، به جشنها، به آوازها، به عشق.

شرق جایگاه تلالوک، خدای باران، است؛ او در شرق باغ بهشتی خود را بنا کرده است، و در آنجا جز آب و گیاه چیزی نیست. شرق خانه‌ی *پرهای سبز* است، جایگاه سالهای نی سبز و پرنده‌ی مقدس کتزال، همان فوینیکس سرخپوستان است؛ کتزال پرهای سبز کتزال‌کوآتل را داده است و کتزال‌کوآتل در زیر این علامت زیر خورشید طالع، پس از قربانی شدن در شرق دوباره متولد شده است. با اینهمه، برای بررسی جهت شرق، رنگ سبز فقط در مقام دوم قرار دارد. رنگ شرق قبل از هر چیز سرخِ خون تازه و نیروی حیاتی است، سرخ خورشید در حال تولد و زهره، ستاره‌ی صبح است. بدین ترتیب، نمادگرایی خورشید، و آب-نبات بدانگونه که سوستل آن را نامیده است، در این علامت روی هم قرار می‌گیرند. اما فراموش نکنیم که نمادگرایی خورشیدی در آثار سرخپوستان آمریکا به‌کرات دیده شده است. خورشید ظهر و خورشید سیاه نمادهای پیچیده و مشابهی هستند، که متضاد با خورشید در حالِ تولد اند.

غرب، اقلیم شب است، و پیری و مسیر افول‌کننده‌ی خورشید، جایی که خورشید در خانه‌ی خود ناپدید خواهد شد. بدین ترتیب، سالهای *خانه* ساکن غرب هستند. غرب وجه *زنان* است و بخش افول‌کننده؛ زهره مانند خورشید در آنجا ناپدید می‌شود. کتزال‌کوآتل در غرب قربانی می‌شود تا دوباره در شرق متولد شود.

غرب را اقلیم مه می‌خوانند، درِ راز و رمز است، درِ به ناپیدا، درِ از اینجا به آنجا. اما درضمن مه دربرگیرنده‌ی نمادهای باران، باروری و حاصلخیزی است. و از طرفی خدایبانوان- مادران در غرب مسکن دارند، و در آنجا باغی دایر کرده‌اند که چسبیده به باغ تلالوک، خدای باران، در شرق است. در باغِ آنها در غرب خدای ذرت نیز مسکن دارد، که در شرق خود را نشان می‌دهد و بالاخره در باغ آنها، خدایبانوی گلها مسکن دارد و *ماهیهای چالچی‌هویتل* یا آب قیمتی و سنگ قیمتی، که در آن تمام پیچیدگیهای نمادین خلاصه می‌شود که آب آبی- سبز زمرد و یشم، و باران حاصلخیز و بذر آسمانی و خون تولدشونده جمع می‌شود و به خورشید تقدیم می‌شود تا دوباره زنده گردد.

بدین قرار اضداد به یکدیگر وابسته هستند، و حتا یکی دیگری را در بر دارد، چه در محور شرقی- غربی چه در محور شمالی- جنوبی. این دو محور، صلیبی به وجود می‌آورند که در مرکز آن- که جز جایگاه انسان نیست- این دو محور روی هم قرار می‌گیرند و در هم حل می‌شوند. محور شمالی- جنوبی نماد اقالیم ماورایی و نیروهای اهریمنی اورمزدیِ آنها است، که از آنجا همه چیز ایجاد می‌شود و همه چیز به آنجا بازمی‌گردد. این محور، محور بالقوگی است، که با آن از شرق تا غرب که محورِ تجلی و ظهور، محورِ ملکوت و محورِ انسان است، در تضاد است. از غرب به شرق، و از شرق به غرب، گویی با قوه‌ی محرکه‌یی، دوره‌ی باطنی تسلسل زندگی و مرگ کامل می‌شود. اما اگر اقالیم نامریی شمالی- جنوبی وجود نمی‌داشت، در انتهای محور غربی- شرقی، بازگشتی ابدی صورت نمی‌گرفت. از

اینجا است که صلیب از نظر تصویری نماد اولیه است که بدون آن هیچ‌چیز نمی‌تواند وجود داشته باشد. به قول ژ. سوستل *صلیب نماد دنیا در کلیت آن است.*

در بندیش کیهان دوگونها، هر یک از جهات اصلی وابسته به یکی از صور فلکی و مجموعه‌یی از موجودات است، به ترتیب زیر:

شمال به یرویس، انسان و ماهی؛
جنوب به حمایل جبار و حیوانات اهلی؛
شرق به زهره و پرندگان؛
غرب به ستاره‌ی دم‌دراز (شناسایی نشد) و به حیوانات وحشی، گیاهان و حسرات (GRIE).

برای بامباراها این بستگی به صورت زیر است:

شرق، رنگ سفید، قلمرو مردگان؛
غرب سرزمین امت خورشید آفل، جایگاه رسوم و آیینها، زیبایی‌ها و چیزهای نیک؛
شمال، همذات با آسمان هفتم، قلمرو دوردستی که در آن خدای بزرگ فارو سکونت دارد، او که صاحب کلام و آبها، و مسئول نظم دنیا در شکل فعلی‌اش است. و النهایه پایگاه تمام تختهای شاهی در شمال است؛
جنوب سرزمینی مملو از موجودات مشئوم، که فارو می‌بایست در ازل تعداد زیادی از آنها را نابود می‌کرد، زیرا زبان او را ربوده بودند، پایگاه ناخالصی (DIEB).

در میان بامباراها هم، مانند دوگون‌ها، موجودات زنده وابسته به

جهات اصلی هستند و بر طبق نمودار زیر به چهار دسته تقسیم می‌شوند:

شمال، موجودات آبزی، ماهیها، سوسمارها، و غوکها؛
جنوب، گیاهان؛
شرق، حیوانات وحشی و اهلی؛
غرب، پرندگان (DIEB).

برای بلوبا و لولوآی کسایی (کنگو)، تصویر دنیا از یک صلیب افراشته، ساخته شده، که بازوی افقی غرب، یعنی جایگاه ارواح خبیث، از شرق، یعنی جایگاه ارواح نیک و بهشت، یا روستای موز شیرین جدا می‌شود. غرب با اندرون زمین خویشی دارد، جایی که ارواح خبیث توسط آن سقوط داده می‌شوند و به طرف خندق زمین سرخ رانده می‌شوند. درواقع، رنگ غرب سرخ است. شرق و بهشت ارواحِ نیک به رنگ سفید هستند (FOUA) (تفاوتهای سفید° و سرخ* را ببینید). مرکز این صلیب، محل دادگاه است، و در آن ارواح مردگان قضاوت می‌شوند. این مرکز بر تارک راه شیری واقع است، و نقشه‌ی زمین (نقشه‌ی انسانی) در پایین است؛ در بالا، در آسمان اعلی، خدای متعال مکان دارد، و در پیرامون او دستیارانش.

برای اقوامِ آلتایی، *کوه دنیا*، بر ناف زمین افراشته شده، و نوک آن ستاره‌ی قطبی را لمس می‌کند. اغلب آنها، ناف دنیا را در شمال می‌دانند، و درضمن، قله‌ی این کوه را محل سکونت خداوند متعال و جایگاه عرش طلایی او می‌دانند. به همین دلیل در بعضی مذاهب، برای ستایش خداوند آسمانها، رو به شمال می‌چرخند. این آداب را مانداییها و بودایی‌های آسیای مرکزی نیز به‌جا می‌آورند

.(HARA, 46)

در میان کالموکها، تصویر کوه دنیا از آسیای مرکـزی آمـده و بـا نظریات آیین لامایی در مورد جهات اصلی تـوأم شـده، آنهـا جهـات اصلی را دارای چهار ضلع می‌دانند که هر ضلع با رنگ خاصی نموده می‌شود: جنوب به رنگ آبی، غرب، سرخ، شمال، زرد، و شرق، سفید است (HARA, 49). پیرامون ایـن کـوه، در هـر یـک از چهـار جهـت، بی‌شمار اقلیم به صـورت جزیـره در اقیـانوس شـناور اسـت. در ایـن اقالیم آدمیان سکونت دارند، و قبل از هر چیز از نظر شـکل ظـاهری با هم متفاوت هستند. ساکنان قاره‌ی جنوبی، صورتی بیضوی دارند، ساکنان قاره‌ی غربی صورتی گرد، سـاکنان قـاره‌ی شـمالی صورتـی مربع، و قاره‌ی شرقی صورتی بـه شـکل هـلال مـاه. قاره‌هـا همگـی شکلی همسان دارند. این وجه شـگفت‌آور دنیـا در تبـت و در تمـام قلمرو بودا، با تفاوتهای نامحسـوس بـه‌وفور دیـده می‌شـود (HARA, 50).

کالموکهای لامایی نـیز جهـات اصلـی را بـا سـر حیوانـات نشـان می‌دهند، فیل به جای شرق، گاو به جـای جنـوب، اسـب بـه جـای غرب، شیر به جای شمال (دقیقتر، شمال‌غربی).

چینی‌ها، شرق را به اژدهای آبی، جنوب را بـه پرنـده‌ی سـرخ، و غرب را به ببر سفید، و شمال را به لاکپشت سیاه نسـبت می‌دهنـد. در یکی از اساطیر سیویی، *جایگاه خدایان بر کوهی بلند واقع اسـت، که بر چهار منطقه‌ی جهان مشرف اسـت، و بـر هـر یـک از درهـای آسمان، نگاهبانی گماشته شـده: پروانـه در غـرب، خـرس در شـرق، گوزن در شمال، بیدستر در جنوب* (HARA, 64). بنـا بـر *مکاشـفات*

عرش آسمان را چهار حیوان نگاهبانی می‌کنند: *و حیوان اول مانند شیر بود و حیوان دوم مانند گوساله و حیوان ستیم صورتی مانند انسان داشت و حیوان چهارم مانند عقاب پرنده* (۸-۶:۴).

بنابر باور تونگوزهای ماورای [شبه‌جزیره‌ی] بایکال، خدا اولین جفت انسانی را با آهنی که از شرق آورده بود، و از آتشی که از جنوب آورده بود، و از آبی که از غرب و از خاکی که از شمال آورده بود، خلق کرد. هر یک از این مواد برای شکل‌دادن به قسمتی از جسم انسان بود. بنابراین اسطوره‌ی تونگوزی میان جهات اربعه، و عناصر اصلی و جسم انسان ارتباط زیر را برقرار می‌کند:

شمال، خاک، گوشت، استخوان؛
غرب، آب، و خون؛
شرق، هوا و آهن و قلب؛
جنوب، آتش و گرمای بدن.

به عقیده‌ی رویییس‌بروک، مغولها در مراسم باده‌گساری برای خدایان، جام خود را در چهار جهت اصلی می‌فشاندند، به طرف جنوب به افتخار آتش، به طرف شرق، به افتخار هوا، به طرف غرب به افتخار آب، و به طرف شمال به افتخار مردگان.

در نقاشیهای هندوان، موطن آسمانی دیوها در شمال‌شرقی واقع بود (HARA, 119).

برای اقوام آسیای مرکزی وضعیت قرارگیریِ دب اکبر، در ارتباط با جهات اصلی، نشانه‌ی فصول چهارگانه بود. *وقتی دم دب‌اکبر شرق را نشان می‌دهد، بهار در سراسر دنیا مستولی می‌شود. وقتی به جانب غرب می‌چرخد، هنگام پاییز است، اما وقتی دمش به طرف*

شمال باشد، زمستان در سراسر دنیا مستولی می‌شود. برای نانایی‌های سیبری، شرق جهت زندگان است و غرب جهت مردگان (HARA, 128, 234). کشیش فرانسیسکن رویبیس‌بروک، فرستاده‌ی رسمی سن‌لویی نزد مغولها در قرن سیزدهم، مرقوم داشته که در چادر صحرانشینان به طرف جنوب بود، مردان به طرف غرب می‌ایستادند و زنان به طرف شرق، به جای صاحبخانه در ته چادر، یعنی به طرف شمال بود (HARA, 261).

برای مسیحیان اولیه، محور غربی- شرقی، محور میان شیطان و خدا، و دوزخ و بهشت بوده است، چنانچه در توصیف مراسم تعمید، دیونوسیوس آریوپاگوسی بر ما آشکار می‌شود: *شماسان کمرها را می‌گشایند و جامه‌ی نوکیشان می‌آورند از برای تعمید ایشان، کشیش اعظم او را به جانب غرب بایستاند، دستها کشیده به نشانِ لعن بر قلمرو ظلمانی به او امر کند، تا سه بار بر شیطان بدمد و کلام تکفیر بخواند. پس اسقف او را به جانب شرق می‌چرخاند و وامی‌دارد او را تا چشم سوی آسمان کند، و دست برآورد و امر می‌کند به او که درآید به زیر بیرق مسیح* (PSEO).

جهش (SAUT/jump)

جهش یکی از فنون رزم‌آوری در میان سلتی‌ها بوده است. در بخشی از زورآزمایی، قهرمانان چه برای گریز از مهلکه، و یا برای ازپادرآوردنِ حریف، از فن جهش استفاده می‌کردند.

درضمن، جهش حالت یک فحش را داشته، و یا نشاندهنده‌ی خشم شدید بوده است. کوچولن قهرمان جوان اولستر، اغلب از فن

جهش در رزم‌آوری استفاده می‌کرد. نمادگرایی جهش کاملاً نظامی است، و عاری از هرگونه ارزشگذاری نمایشی و یا سازنده است. از طرفی یکی از اقوام غالیایی، موسوم به لینگون‌ها، به معنی «جهندگان» بوده‌اند (امروزه شهر لانگر)، این امر اثبات می‌کند که مفهومی را که ردّ آن را از ایرلند دنبال کرده بودیم، در سراسر آن سرزمین رواج داشته است.

جیرجیرک (GRILLON/cricket)

جیرجیرک که تخمهایش را در خاک می‌گذارد و بعد به صورت کرم درمی‌آید و زیر خاک زندگی می‌کند و سپس از زیر خاک به صورت حشره خارج می‌شود، برای چینیان نماد سه‌گانه‌ی زندگی، مرگ و تولد دوباره است. پیداکردنِ جیرجیرک روی اجاق منزل، به فال نیک گرفته می‌شود، و این برداشت در تمدنهای مدیترانه‌یی نیز دیده شده است. اما چینیان در این مفهوم اولویت دارند، چراکه علاوه بر آن، جیرجیرکهای آوازه‌خوان تربیت می‌کنند و آنها را نزدیک خود و در قفسهای طلایی یا جعبه‌های معمولی نگاهداری می‌کنند، و تا جایی پیش می‌روند که بین جیرجیرکها جنگ برپا می‌کنند (BEAU, 89s).

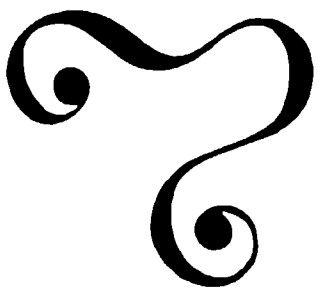
جین‌سینگ (GINSENG/Ginseng)

جین‌سینگ معروفترین داروی قرابادین خاور دور است. ارزش آن به خصوصیتی دوگانه بازمی‌گردد، یکی شکل انسانیِ ریشه‌ی آن، که ریشه‌ی مِهرگیاه را به یاد می‌آورد و دیگر قدرت دارویی آرامبخش و متعادل‌کننده‌اش؛ از اینجا است که اثر جین‌سینگ بر روی جسم

با اثرات آسمانی یا شاهانه مقایسه شده است. جین‌سینگ از سوی دیگر غذایی یانگ است و در نتیجه نماد مردانگی و جاودانگی است. جین‌سینگ علف ملکوتی و همچنین ریشه‌ی زندگی است (BEAM, THAS).

جیوه[1] (MERCURE/mercury)

جیوه نمادی کیمیایی و جهانی است، عموماً نمادی منفعل، مرطوب، و یین است. بازگشت به جیوه در کیمیا تحلیل، و بازگشت به مرحله‌ی بی‌تمایزی است. همان گونه که زن به مرد تمکین می‌کند، جیوه نیز در خدمت گوگرد است. جیوه، جویی- یین، یا نقره‌ی مذاب است، چینیان آن را به اژدها، به مایع جسمانی، خون و هسته، به کلیه‌ها، و به عنصر آب ارتباط می‌دهند. کیمیاگری غربی جیوه را مقابل گوگرد می‌داند، اما کیمیاگری چینی، ترکیب آنها را در نظر می‌گیرد، یعنی شنگرف را. تناوب «جیوه- شنگرف» از طریق تکلیس پیاپی، همان یین و یانگ، مرگ و تولد دوباره است. بنا بر بعضی سنتهای غربی، جیوه تخمه‌ی زنانه، و گوگرد تخمه‌ی مردانه است: وصلت زیرزمینیِ جیوه و گوگرد، فلزات را تولید می‌کند.



علامت فلز جیوه در کیمیا.

هند، برعکس، جیوه را یک هسته، یک عصاره‌ی زیرزمینی با نیروی خورشیدی می‌داند. جیوه، تخمه‌ی شیوا است، که لینگای

سیمابی وقف آن است. جیوه قدرت خالص کردن و ثابت کردن طلا را دارد، جیوه طعام جاودانگی است؛ و درضمن، نماد رهایی است. جیوه‌ی کیمیایی، نماد سومه است، که آیین تنتره آن را برای مهار ترشح و نظارت بر جریان خون به کار می‌برد. احتمالاً جیوه را وسیله‌یی برای این رهایی، از طریق تقویت جسم می‌دانند. به هر صورت آنچه علم جیوه خوانده شده، علمی است منوط به احیاء درونی، که ما آن را به نام یوگا می‌شناسیم. در یوگا فرض اول آن است که طلای خالص به دست آوریم و فرض دوم آن که به جاودانگی برسیم (DANA, ELIF, GUET, MAST).

۱ واژه‌ی Mercure در زبان فرانسه به سه معنیِ «جیوه»، «عطارد»، و «مرکور» خدای رومی همذات با هرمس یونانی است. برای مرکور به معنی عطارد، به مدخلِ «عطارد»؛ و برای مرکور، همذات هرمس، به مدخل «هرمس» رجوع کنید.

چ

چاقو (COUTEAU/knife)

چاقو نیز مانند قیچی در نمادگرایی اختصاصات ابزارهای بُرنده را دارا است، که با اصل فعالِ خود، ماده‌ی منفعل را تغییر شکل می‌دهند. اهمیت نمادگرایی چاقو، بنا بر جماعتی که این ابزار را به کار می‌برند، تفاوت می‌کند: در میان کوه‌نشینان ویتنام جنوبی، چاقو و شاخه‌بُر برای تمام مصارف به کار می‌رود، از اینرو ترکیب این دو کلمه، به ترتیبی کلی به معنی «کار انسان» است.

در شمایلسازی هندو، چاقو فقط به خدایان مخوف اختصاص دارد، و در دست آنها به عنوان سلاحی شقاوت‌آمیز دیده می‌شود. در حکاکیهای مکزیکی و مایایی نیز به همین صورت است.

در چین، چاقو ابزار ماه است، یکی، چون خمیده است، و دیگر، چون وابسته به کاهش هلال ماه است.

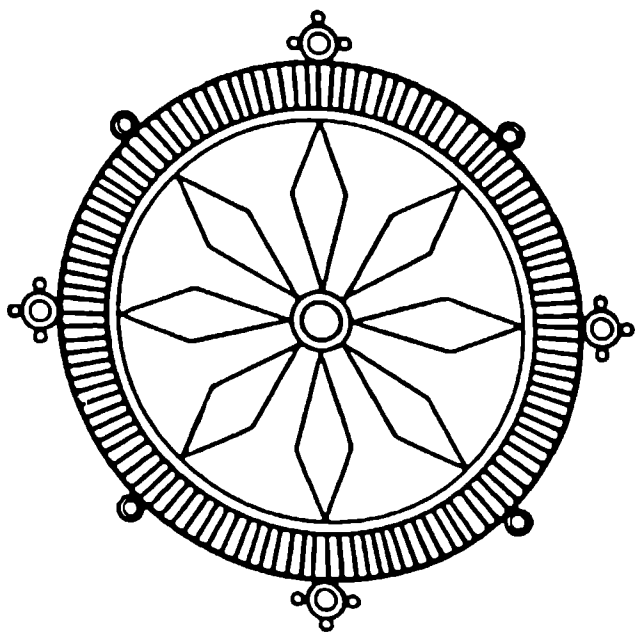
در مناطق گوناگون، چاقو قدرت دورکردنِ اثرات مشئوم را دارد، که ظاهراً وابسته به یکی از وجوه نمادگرایی آهن* است (DAMS, ELIF).

نمادگرایی چاقو اغلب با مجازات دادگاهی، مرگ، انتقام، و قربانی (دست مسلح ابراهیم در هنگام قربانی‌کردنِ اسحاق- اسماعیل در اسلام- در ارتباط است، و از آن بی‌شمار آزمون معنوی و باطنی منشعب شده است، که با ختنه شروع می‌شود. از این دیدگاه، لازم به یادآوری است که در مراسم ختنه‌سوران بامباراها، چاقوی عمل، «سر- مادرِ ختنه» نامیده می‌شود (DURS)؛ کاهن قبیله، همان هنگامی که قلفه‌ی قضیب ختنه‌شونده خارج می‌شود، چاقو را از غلاف درمی‌آورد. در این عمل معنایی وابسته به سنتهای باستانی آفریقایی دیده می‌شود، که از چاقو، نوعی نمادگرایی قضیبی برداشت می‌کنند، و همین برداشت اغلب توسط فروید در تعبیر خواب بیمارانش ملاحظه می‌شود. چاقوهای عصر نوسنگی، از جنس استخوان، چخماق، یشب سیاه به دست آمده است، استفاده از آنها در میان برخی اقوام برای تشریفات و قربانیهای آیینی بوده، و قبل از استفاده از چاقوهای آهنی که برای استفاده‌های غیرمذهبی جانشین شده، باب بوده است.

چاکره (CHAKRA/chakra)

واژه‌ی سنسکریت چاکره به معنی «چرخ» است. چاکره نقاط

پنهان اتصال خطوط ظریفی (نادی) است که بر طبق علم وظایف‌الاعضاء هندو، از طریق آنها نیروی حیاتی در بدن جریان می‌یابد. این مراکز آگاهی، مراکز اسطوره‌ییِ بدن هستند که در طول ستون فقرات تا تارک سر، یکی بعد از دیگری جای گرفته موسوم به گردباد ماده‌ی اثیری (اوس) است. در مرکز زیرین روانی مولادهاره قرار دارد، که کوندالینی یعنی شکل ایستای نیروی خلاق را تحریک می‌کند. آیین تنتره‌یی هندو شش مرکز را برمی‌شمارد، به‌اضافه‌ی یک مرکز فرادماغی سهسراره یا نیلوفر هزارگلبرگ. آیین بودایی تنتره‌یی تبت پنج چاکره (کهورلوس) را برمی‌شمارد: چاکره‌ی مقعد، ناف، قلب، گلو و مغز که به ترتیب با خاک، آب، آتش، باد، و اثیر و همچنین با چهارجهت اصلی و مرکز فوقانی چهار جهت، با پنج خاندان دهیانی- بودا، با پنج هجا- جرثومه، و پنج قسمت استوپه (چورتن) مرتبط اند.



چاکره‌ورته، چرخ شریعت (هندو)

چاه (PUITS/well)

چاه در تمام سنتها حالتی مقدس دارد: چرا که به صورت همنهاده‌یی از سه نظم کیهانی است: آسمان، زمین، و زیرزمین؛ و سه عنصر آب، خاک و باد. چاه راهی است برای ارتباط این سه. از طرفی چاه عالم صغیر است، یا همنهاده‌یی کیهانی است، از طریق چاه با جایگاه مردگان ارتباط برقرار می‌شود، از ته چاه، پژواک بالا می‌آید. این انعکاس فرار آب به حرکت‌درآمده، بیشتر، راز را در خود می‌پوشاند تا که آن را برملا کند. اگر چاه را از پایین به بالا بررسی کنیم، شبیه به دوربین غول‌آسای رصد ستارگان است، که از اعماق زمین به طرف قطب آسمانی چرخیده. این وجه مشترک بین چند چیز نردبان رهایی است که سه طبق دنیا را به هم ارتباط می‌دهد (CHAS, 152).

چاه، به‌خصوص در میان امتهایی چون عبرانیان که آب چشمه را ناشی از معجزه می‌دانند، نماد برکت چشمه‌ی زندگی است. چاه یعقوب که حضرت مسیح، زن سامری را با آن سیراب کرد، مفهوم آب چشمه‌ی جوشان را دارد، و به معنی شراب زندگی و علم لدنی است، و به همان معنی است که در مدخل چشمه به آن اشاره خواهد شد. سامری، چاه یثرون (بئور) را که موسی در نزدیک آن بایستاد، چشمه‌ی نور (اور) خواند و بدین ترتیب آن را مرکز معنویت دانست.

در زُهَر، چاهی که از جویباری آب می‌گیرد، نماد وصلت زن و مرد است. چاه در زبان عبرانی به معنی زن و زوجه است (ELIF, 42).

از سویی، چاه نماد راز، پوشیدگی، و به‌خصوص نماد حقیقت است، که می‌دانیم حقیقت از آن عریان خارج می‌شود، درخاوردور، هنوز چاه را نماد لجه و دوزخ می‌دانند.

شش‌خطیِ ۴۸مینِ ییچینگ، دسینگ (چاه) [یا چینگ] نام دارد. تفاسیر این شش‌خطی درباب سودمند بودنِ آن سخن می‌گوید، و اینکه آب چاه بالا آمده، و *در چاه پوشیده نیست و به روی همه باز است، این مطلب را می‌توان به صمیمیتی واقعی شبیه کرد که منجر به کامیابیِ عظیم می‌شود*[1] (PHIL, SAIR, SOUP).

در بسیاری از حکایات عرفانی تصویر چاه آگاهی یا چاه حقیقت‌گو دیده می‌شود (*حقیقت در ته چاه است*). بامباراها، که نظام اجتماعی و سنتهای معنوی‌شان اهمیت خاصی به اخوت باطنی می‌دهد، چاه را نماد شناخت می‌دانند که جداره‌ی آن *راز* است و عمق آن سکوت. البته منظور سکوتی ناشی از فرزانگی اشراقی است، مرحله‌ی والای رشد معنوی و تسلط بر نفس، جایی که سخن در آن مستغرق می‌شود و در خود فرومی‌نشیند (ZAHB, 150).

چاه نماد آگاهی و در ضمن نمایانگر انسانی است که به آگاهی و شناخت رسیده است. ژ. دوران (DURS, 222) در این مورد گزیده‌یی از *شهود اولی* از ویکتور هوگو را نقل می‌کند:

چیزی غریب، از درونِ خویشتن بیرون را نگاه باید کرد...
آینه‌ی تیره‌ی عمیق در اندرونِ انسان...
در اندرونِ انسان روشن-تاریک چه وحشتزا...
روی ما، خم شده بر چاه، او را می‌بینیم از فاصله‌ی دور، در دایره‌یی تنگ، در دنیای بیکران...

در اینجا شاعر سنت را در مد نظر دارد، کـه چنانچـه در ابتدای این مدخل مطرح شد، از چاه، عالم صغیر را، و از عـالم صغـیر، خـود انسان را منظور دارد.

[۱] نقل از: یی‌چینگ، ترجمه‌ی س. ف. تهران، نشر روایت، چاپ ششـم (شـش‌خطی ۴۸، خـط ششم).

چای (THÉ/tea)

مراسم تحسین‌انگیز چای در میان ژاپنیها، فقط محض زیبایی به وجود نیآمده است، بلکه خلوص آرایه‌ها، وسایل و رفتارهـا، بـه طـور یقین از نوعی کیش و آیینِ بی‌نظیر از نظـر زیبـایی، نشـئت گرفتـه است. دائویی‌ها می‌گویند اولین مراسم چای، فنجانی بوده که توسط ییـن- هی پس از دریافتِ *دائو ده جینگ* به لائو دسو اعطا شـده بـود. پیروان ذن می‌گویند قوری از پلک بودی‌دهرمه به وجود آمده است، کـه او پلـک خـود را بریـده و بـه دور دسـت پرتـاب کـرده بـود تـا خواب‌آلودگی را در هنگام مراقبه دور کند. از اینجا است که راهبـان بودایی به همین منظور، یعنی برای بیدارخوابی چای می‌نوشند.

اگر تشریفات صرف چای کاملاً شبیه به آیین تناول‌القربان است، شاید از آنجا است کـه قصـد از برپـاکردنِ مراسـمِ چـای، کاسـتن از خشـونت آداب خشـک، مهـارکردنِ نفـس، فایق‌شـدن بـر خصومـت جنگجویانه، و برقراری صلح بوده است، و ویژگـیِ اصلـیِ آن امسـاک در غذا، و فارغ شـدن از اعمـال اسـت کـه منجـر بـه فـارغ شـدن از خودیت می‌شود. همچون تمام فنون ذن، هدف آن است که عمل به وسیله‌ی «من» انجام نگیرد، بل بـه وسـیله‌ی فطـرت خـاص یـا خـلأ

انجام گیرد. باری، چای نماد جوهر است، جوهری که خود با آن مشترک می‌شود، اما این اشتراک خلأ در خواب نیست، بلکه بیدارخوابی شدید و فعالی است که در سکوت مراقبه رخ می‌دهد (OGRI, OKAT, SCHI).

چپق سرخپوستی (CALUMET/calumet)

چپق مقدس سرخپوستان جلگه‌های آمریکا، چه چپق جنگ باشد و چه چپق صلح، نشانه‌ی انسان اول است، که در مرکز جهان، یعنی روی محور جهان بر پا ایستاده، و دعا می‌کند، دعای او با دود تنباکو که چیزی جز نفخه، یعنی روح نیست، جسمیت می‌گیرد. پس نیروهای اهریمنی با خدای متعال اورمزدی که این دعا به جانب او بالا می‌رود، به هم متصل می‌شوند. بنابراین، چپق سرخپوستان نماد نیرو و قدرت این انسان اول یا جهان اصغر است که در موجودیتِ خود فسادناپذیر و جاودان است، با صورتی نمایانگر جهان اکبر. در متنهای مختلف (سیویی، اُساجی و غیره) چپق سرخپوستی به عنوان یک موجود بشری توصیف شده، و هر یک از قسمتهای آن نام یک عضو بدن را دارد (ALEC, 17-41).

باشد که زندگی را هماهنگ با کل طبیعت کنیم، و این آن چیزی است که در جوهر خود دود مقدسی را نشان می‌دهد که از چپق متصاعد می‌شود، که سرچپق یک محراب است و دسته‌ی چپق آن را به نفخه‌یی حیاتی منتهی می‌کند.

سرخپوستان اولین پُک را به واکونده‌ای اعظم، یا ارباب زندگی، به خورشید و زمین و آب تقدیم می‌کنند. سپس چهار پُک به سمت

چهار جهت اصلی می‌زنند... و سه پُک، یکی بعد از دیگری می‌زنند، اولی به طرف سمت‌الرأس، دومی به طرف زمین و سومی به طرف خورشید.

چپق قدرت و فسادناپذیری را نشان می‌دهد: هیچ چیزی مرموزتر و محترمتر از آن نیست، مارکت می‌گوید: *...این همه احترام به تاج و عصای سلطنتی گذاشته نمی‌شود که به این چپقها... به مثابه حاکم زندگی و مرگ است، کافی است که آن را حمل کنیم، و وقتی آن را نشان دهیم می‌توانیم با اطمینان در وسط دشمنان حرکت کنیم، و دشمن در حین جنگ تا چپق را می‌بیند، اسلحه را پایین می‌گذارد.*

به زعم همین نویسنده، چپقِ جنگِ سرخپوستان را قرمز رنگ می‌کنند، تا مانند چپق خورشید انگاشته شود.

نمادگرایی چپق به‌طور کلی، آن را یک علامتِ مقدس یا شفابخش می‌داند. که مقدر شده که هر بار که ماجرایی جدّی یا اهمیتی حیاتی وجود دارد، مورد استفاده قرار گیرد. افسانه‌ی داکوتا و پیشکش ذرت به افراد برجسته بر همین مبنا است: *این چپق ارتباطی با آسمانها دارد، چپق به خودیِ خود، از یک سو کاملاً غیرقابل‌فهم می‌ماند و علامت رمزآلودی از وحدت انسان و طبیعت است.* شاید درستتر خواهد بود اگر بگوییم علامت وحدت طبیعت و خدای متعال است از طریق انسان، که بر معبر این ارتباط مقدس ایستاده و این ارتباط را با صعود دود محقق می‌دارد، که نتیجه‌ی تنباکو و آتش (وصلت گیاه- ماه، و آتش- خورشید) است که به برکت نفخه‌ی مردان روحانی، به طرف خورشید بالا می‌رود. در این مورد،

برگزاریِ آیینها، درواقع، یک دعا است و چپق به خودی خود *می‌تواند دعای یک انسان را شکل دهد. در مرکز جهان، انسان قرار گرفته: در مرکز انسان اندیشه روح او و آرزوهای قلبش قرار گرفته‌اند. چپق صلح علامت هر دو است* (ALEC, 17-41).

به عقیده‌ی جابر کیمیادان، دود* نماد روحی جدا از جسم است (جابر، *کیمیا*، استراسبورگ، ۱۵۲۹).

چتر (OMBRELLE, PARAPLUIE, PARASOL/umbrella, parasol)

برخلاف چتر آفتابی، که به تبع نامش، نمادگرایی خورشیدی دارد و چتر شاهی که نمادهایش مانند آسمانه خورشیدی است. چتر بارانی به طرف سایه، خمیدگی و حمایت‌شدن گرایش دارد. استفاده از چتر از قرن دوازدهم، در اروپا باب شد. یافتن مفهومی قضیبی در چتر، یا به‌اقل انتساب تمامی انواع حمایت به پدر، عمل دقیقی به نظر نمی‌رسد. درعین‌حال، به افراط رفته‌ایم اگر معنی چتر را، به عنوان جامی واژگون، که نشانه‌ی فرودآمدنِ نعمات الهی است، تعبیر و تفسیر کنیم. از نظر نمادگرایی چتربارانی بیشتر نشاندهنده‌ی امتناعی زاهدانه از اصول باروری، چه مادی و چه معنوی است. زیر چتر بارانی پناه‌گرفتن، گریزی است از واقعیت و از مسئولیت. زیر یک چتر آفتابی، خود را شق و رق می‌کنیم، اما زیر یک چتر بارانی خم می‌شویم؛ حمایت چتربارانی را می‌توان به کاهش مقام و رتبه، و کم‌شدنِ استقلال و نقصانِ توانمندیِ زندگی تعبیر کرد.

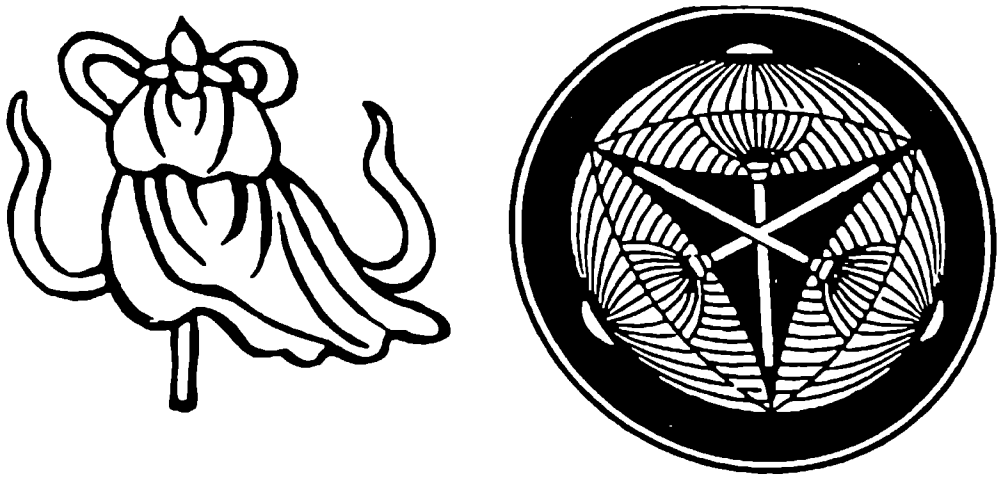
چتر شاهی نماد آسمان است، و از اینرو در سراسر آسیا، علامتی شاهانه است. چتر سفید لائوس نیز از همین دست است. چترشاهی

قبل از هر چیز نماد چاکره‌ورتی یا شاه جهانی است، که در مرکز چرخ قرار دارد. شعاعهای خمیده‌ی چتر، با محور یا دسته‌اش شراکت دارد، و مانند شعاعهای توپیِ یک چرخ است. شاه با این محور کیهانی، که نمایانگر میله‌ی چتر است همذات می‌شود. سایبان چتر، که به‌روشنی به نمادگرایی گنبد نزدیک می‌شود، همان آسمان است. در لائوس، به‌خصوص، در افسانه‌ها آمده است که چتر شاهی روی کوهی شنی تصاویر مرو، محور کیهان نصب می‌شوند. تایلندیها، در مراسم تشییع، چتر شاهی را بر نوک تپه‌یی نصب می‌کنند. بر این تپه کوره‌راهی، به علامتِ صعودِ روح به آسمان وجود دارد. میله‌های چتر، دندَه‌ی هندو هم تقسیمات مشخص و تغییرناپذیری دارد. گردونه‌ی خاقان در چین باستان دارای چتری مدوّر بود، به علامت آسمان، و پایه‌یی مربع داشت به علامت زمین، دسته‌ی چتر میله‌یی بود، نماد محور جهان، که خود خاقان با آن همذات می‌شد، زیرا آسمان پوشاننده را بالای سر و زمین حمایت‌کننده را در زیر پا داشت. چتر شاهی علامت ویشنو، و نشانه‌ی سلطنت است و درعین‌حال نمادی آسمانی است.

در بازسازیهایی از بودا، البته به‌جز شمایلهای او، چترشاهی نشانه‌ی آسمان، عرش، دنیای میانی و جای قدمها بر روی خاک است، و درعین‌حال علامت چاکره‌ورتی، که خود بودا است. بر تارک استوپه‌ها، و پاگودها، چترهای مطبق وجود دارد، که طبقات آسمان را نشان می‌دهند. چترها بر فراز گنبد روی بخش محوریِ آن قرار می‌گیرد و نشانگر طبقات فوق‌کیهانی و مراحل فوق‌انسانی هستند. در نمادگرایی تبتی چتر با عنصر هوا (باد) در ارتباط است و بر فراز

آنها *قطره‌یی شعله‌ور* از عنصر اثیر مستقر شده است.

در آیین تنتره، چاکره (یا چرخ) که در طول ستون فقرات (محور عالم صغیر) نشسته است، به طور واضحی با چتر همذات است. و از سویی این ستون در مرکزِ جمجمه‌ی برهمـاراندره فرورفته، که آن هم یک چتر است، همان آسمانه‌ی گلدار، علامتِ شاهانه‌ی چینی، که نمادگرایی به نوبه‌ی خود آن را با دو ابرو همذات می‌کند، که بر خورشید و ماه سایه می‌گستراند. گنون دورنمایی دوسویه مطرح می‌کند، که می‌باید چتر را در پرتو آن دید: منظر از پایین، حریمی است در مقابل تابش نور؛ منظر از بالا، میله‌هایش (سلاکا) مانند شعاعهای خورشید است که دنیا را در بر می‌گیرد.



چتر- مون یا نشان ژاپنی (راست)؛ یکی از هشت نماد بودایی به عنوان طلسم خوشبختی (چپ).

در نگرش قرآنی، *الرفرف*، در ارتباط با بهشت است، *الرفرف الاعلی*، کنایه از *جایگاه خداوندی* است، یعنی *مرحله‌یی از ظهور بدون پوشیدن قالب* (Burckhardt) (BENA, JILH, MALA, MASR, PORA).

چتر آفتابی، اما، نمادی خورشیدی است، و مفهومی مشابه

چترشاهی و آسمانه دارد. چتر آفتابی هاله‌ی نـور آن کسـی کـه بـه کمک این چتر در سایه قرار گرفتـه اسـت، بـا اقتـدار و شـرافت بـه خورشید نزدیک می‌شود. خادمان در پیرامون شـاه قـرار گرفتـه‌اند و یکی از آنان چتر آفتابی یا چتر شـاهی را حمـل می‌کنـد. ایـن چـتر اغلب با پرهای مجلل و رنگین تزیین شـده اسـت. در سـنت چینـی، چتر آفتابی نشـانه‌ی نفاسـت و ثـروت اسـت. چـتر آفتـابی توجـه را متمرکز می‌کند، نه روی خورشید که در بالای آن قرار گرفته، بلکـه روی خورشیدی که در زیرش است، یعنی روی خـود شـخص. چـتر آفتابی گرایش به درونگرایی دارد.

اگر مصارف مفید چتر آفتـابی را در نظـر بگـیریم، بـه‌یقین نمـاد حمایت است.

چچوله (CLITORIS/clitoris)

نماد عامل مردانه‌ی زنان. به عقیده‌ی دوگونها و بامباراهای مـالی هر موجودی با دو روح از جنس مخالف زاییده می‌شود. چچولـه روح مردانـه‌ی زنـان را در بـر می‌گـیرد، و ختنـه‌ی زنـان بـرای حـذف دووجهیگریِ طبیعـی، و تثبیـت جنسـیت زنانـه در زن از همین‌جا سرچشمه می‌گـیرد. چچولـه‌ی مختـون تبدیـل بـه عقـرب می‌شـود (GRIH). در میان مردان قلفه اسـت کـه روح زنانـه‌ی مـرد را در بـر می‌گیرد، و ختنه‌ی مردان نیز در تثبیت هویت مردانه‌ی مرد است.

چراغ (LAMPE/lamp)

نمادگرایی چـراغ بـه تـابش نـور بسـتگی دارد. معلـم بـزرگ ذن هویی- ننگ می‌گوید، *چراغ حامی نور است، و نور جلوه‌ی چراغ، و از*

آنجا وصلتِ این دو پدید می‌آید که همانند وصلت تمرکز و فرزانگی است. بر همین منوال تبتیها می‌گویند *چراغِ طریقت* باعث کشف فرزانگی است. همچنین نحله‌ی باطنیِ اسماعیلیه تعلیم می‌دهد که نور چراغ را به جلوه می‌آورد: چراغ هم خدا است و هم نور، نور صفت خداوندی است که در *امام* متجلی است.

به عقیده‌ی هویی-ننگ انتقال شعله‌ی چراغ، نماد *انتقال تعلیمات* ذن است. یکی از رسالات مهم ذن در باب *انتقال نور چراغ* است. به طور کلی چراغ در آیین بودا، نماد *انتقال زندگی* و زنجیره‌ی زندگیهای متوالی است؛ در چراغ *تداوم، اما نه اینهمانی*، وجود *دارد* (کوماراسوآمی) رهایی از زنجیر، یا *نیروانه*، خاموشی این چراغ است.

از سویی دیگر، در متون گوناگون به‌خصوص در *بهگودگیتا* وقتی یوگی به تمرکز روح می‌رسد به زنی ساکن تشبیه شده که از باد محافظت می‌شود. حتا در مغرب‌زمین چراغ گاه به عنوان نماد تقدس و زندگی شهودی تعبیر می‌شود.

بودا تعلیم می‌دهد *با خود باشید از برای چراغ*، یعنی با ذات جهان باشید؛ همین مفهوم در *اوپانیشاد* دیده می‌شود؛ و همچنین محمد شبستری چراغ را نماد *ذات الهی* (الروح) یا روح جهان می‌داند.

در مراسم و آیینها استفاده از چراغ بسیار رواج دارد. در غرب چراغ به عنوان علامت حضور واقعی خداوند تعبیر می‌شود. بر نوک پاگودهای بودایی، یا در *فانوسهای دریایی* دهرمه؛ برای احضار ارواح در آیین باستانی دائو و یا در غرفه‌های انجمنهای خفیه‌ی چینی،

افروختنِ چراغ سرخی باعث می‌شد که غلط از درست تمیز داده شود؛ چراغ یادآور تجلیِ اثرات آسمانی است، و درعین‌حال مؤمن را روشن می‌کند؛ در شمایلنگاریِ هندو، چراغ علامت کتو یعنی ستاره‌ی دنباله‌دار است، کتو درضمن نشانگر چراغ یا شعله است و نمادگراییِ آن ممکن است در ارتباط با آرتی باشد، که آیینی هندو است و طیِ آن چراغ را در مقابل تصویر خدایان تاب می‌دهند. تاب‌دادنِ چراغ به معنی دور راندنِ تفکر کفرآمیز است، هرچند خود چراغ در ارتباط با عنصر آتش است (COOH, CORT, DANA, DAVL, HOUD, MALA, MAST, GRIL, SAIR, SECA).

زنان بربر می‌گویند که در زمان هر تولد، چراغی افروخته می‌شود. *این چراغ نزدیک سر نوزاد، وقتی در اولین شبهای زندگیِ زمینی‌اش در خواب است، افروخته می‌شود. همین چراغ در مقابل عروس و داماد جوان گرفته می‌شود، و سراسر شب زفاف روشن است، برای دعوت به تولد دوباره‌ی ناپیدایان.*

چراغ یکی از مظاهر انسان است: *چراغ نیز چون انسان پیکری از خاک رُس دارد و روحی به اهتزاز؛ اصل حیات، روغن چراغدان است، روح همان شعله. چراغی را نذر حرم کردن، یعنی خود را وقفِ آن کردن، و زیر نظر ناپیدایان و فرشتگانِ نگهبان محافظت‌شدن. از اینجا است که صدها چراغ خاکی در گوشه‌ی حرمها و صومعه‌ها در شکافِ صخره‌ها و میانِ ریشه‌ی درختان وقفی در شمال آفریقا پیدا می‌کنیم... در حجله‌ی عروس، چراغ ارواح سرگردان را صدا می‌کند، تا یکی از این ارواح مجذوب شعله‌ی آتش چراغ شود و در آغوش زن فرود آید* (SERH, 71-72).

نذر مسیحیان برای روشن‌کردنِ شمع در مقابل مجسمه‌ی قدیسان در کلیساها و صومعه‌ها هم نمادِ قربانی است و هم نمادِ عشق و حضور، همچون یک شعله‌ی آتش.

چراغدان (CANDÉLABRE/candelabrum)

در زیر کلمه‌ی شمعدان° توضیح نماد چراغدان را خواهیم داد. دو قسمت از کتاب مقدس اشاره به چراغدان دارد، و *چراغدانی از طلای خالص بساز... و هفت چراغ برای آن بساز و چراغهایش را بر بالای آن بگذار، تا پیش روی آن را روشنایی دهند، و گل‌گیره‌ها و سینیهایش از طلای خالص باشد. خودش [چراغدان] با همه‌ی اسبابش از یک وزنه‌ی طلای خالص ساخته شود. و آگاه باش که آنها را موافق نمونه‌ی آنها که در کوه به تو نشان داده شد بسازی* (خروج، ۴۰-۳۷، ۳۳-۳۱:۲۵).

زکریای نبی نیز رؤیای خود را به همین توصیف از چراغدان ارجاع می‌دهد (۱۴-۱:۴): *نظر کردم و اینک شمعدانی [چراغدانی] که تمامش طلا است و روغندانش بر سرش و هفت چراغش بر آن است و هر چراغ که بر سرش می‌باشد هفت لوله دارد، و به پهلوی آن دو درخت زیتون که یکی به طرف راست روغندان و دیگری به طرف چپش می‌باشد... فرشته‌یی را که با من تکلم می‌نمود خطاب کرده گفتم ای آقایم اینها چه می‌باشد. و فرشته‌یی که با من تکلم می‌نمود مرا جواب داد و گفت آیا نمی‌دانی که اینها چیست. گفتم نه ای آقایم. گفت و اینها چشمان خداوند هستند که در تمامی جهان تردد می‌نمایند.* رؤیای نبی ارزشهای نمادین را تشریح

می‌کند، هفت چراغ، چشمان یهوه هستند که همه‌ی جهان را زیر نظر دارد. دو شاخه‌ی زیتون *دو لوله‌ی زرینی* هستند که روغن را پخش می‌کنند، یعنی نیرو را، آن نیروی روحانی که در یوشع عرضه می‌شود، و به طور موقت در زروبابل تجسد می‌یابد. این دو متبرک، یکی برای معنویت و دیگری برای سلطنت تدهین می‌شوند، و هر دو در شفاعت بر رستگاری نقش ایفا می‌کنند.

چرخ (ROUE/wheel)

چرخ شکلی دایره دارد و این امر کمال را القاء می‌کند، اما با درجاتی از عدم کمال، زیرا چرخ در ارتباط با جهان تغییرپذیر، با خلقت مدام، و بنابراین مرتبط است با احتمالات، و تباهی‌پذیر است. *چرخ نماد دوره‌ها، آغاز دوباره و تجدید است* (CHAS, 24). بنا بر فلسفه‌ی نیکولاس دی کوزا، *جهان چون چرخی در چرخی است، و چون فلکی در فلکی.*

چرخ همچون بال نمادی است ممتاز از برای *جابه‌جایی، و رهایی از مقتضیات مکانی، و پیشروی در مرحله‌ی روحی خاص آن مقتضیات* مکانی (CHAS, 431).

چرخ در بسیاری از سنتها، نمادی خورشیدی است. چرخهای مشتعل از بلندای انقلاب صیفی به پایین افتاده، و در مسیری نورانی بر روی کوهها، در انقلاب شتوی می‌چرخد، چرخهایی که در اعیاد بار ارابه می‌شوند، چرخهای تعبیه‌شده بر درها، چرخهای هستی و غیره. بسیاری از باورها آداب و مراسم مرتبط با چرخ را به ساختار اساطیر خورشیدی ارتباط می‌دهند (ELIT, 133).

مثلاً در هند، هفتن ارابه را به چرخی واحد می‌بندند. یکه‌سواری با نامی هفتگانه چرخ را به طرف توپی سه‌گانه حرکت می‌دهد، چرخ جاودانی که هیچ چیز آن را متوقف نمی‌کند، و بر روی آن تمام موجودات راحت می‌کنند. چرخ در میان سلتیها نیز مانند هندوان نمادی کیهانی، و درعین‌حال خورشیدی است. مگ‌روئیت، مُغِ چرخها (*Magus rotarum*) است؛ او به کمک چرخها تفأل دروئیدی می‌کند؛ او مولا و صاحب چرخها، و نوه‌ی شاه جهانی است. مگ‌روئیت همذات است با چاکره‌ورتی، کسی که چرخها را به حرکت می‌آورد. در چین، مالک چرخ، در حیطه‌ی قدرتِ خود، سلطنت آسمانی دارد.

اما همنواختیِ نماد را در فرهنگهای مختلف چگونه می‌توان توضیح داد؟

نمادگراییِ بسیار گسترده‌ی چرخ، گاه بستگی به ترتیبِ پره‌ها و حرکتِ آنها دارد.

پره‌های چرخ باعث می‌شود که چرخ چون نمادی خورشیدی به شمار آید. چرخ مختص به آپولون است، و وابسته به صاعقه و تولید آتش. چاکره مختصه‌ی ویشنو است، و یک آدیتیه، یا خورشید است. با اینهمه، چاکره بیشتر یک حلقه است تا یک چرخ. در متنها و شمایلنگاریِ هند، چرخ اغلب دوازده پره دارد، به شماره‌ی منطقه‌البروج، یعنی شماره‌ی مدار خورشید. چرخهای گردونه، یکی از عناصر اصلی در شمایلنگاریِ خورشید، ماه و ستارگان هستند. همچنین چرخ گردونه یادآور حرکت ستارگان و مدار حرکتِ آنها است. سی پره‌ی سنتیِ چرخهای چینی (*دائو ده جینگ*: سرود دوم)

علامت خاصی است، و نشانه‌ی مدار قمری است (Granet).

از سویی چرخ با وضوحی بیشتر، به صورت نمادین ظاهر می‌شود، توپیِ چرخ مرکزی بی‌حرکت و اصلِ آن است، منتش (دوره‌ی خارجی) مرحله‌ی ظهور است، که به وسیله‌ی اثرات تشعشع از مرکز آن خارج شده است. پره‌ها نشانه‌ی ارتباط محیط دایره با مرکز هستند. ساده‌ترین چرخ، چهار پره دارد. این گسترش، بنابر چهار جهت فضا، حرکت تربیع قمر و چهار فصل است. چرخ شش‌پره، به نمادگرایی خورشید بازمی‌گردد، درضمن، یادآورِ خریسمون* (خریستوگرام، خی- رو) در نقوش مسیحی است، و همچنین می‌توان آن را بازتاب افقی صلیب شش‌شاخه به شمار آورد. رایجترین چرخ هشت پره دارد: این هشت پره، نشانه‌ی هشت جهت فضا هستند، و همچنین یادآور هشت گلبرگ نیلوفر مصری (لوتوس*)، که چرخ با آن همسان می‌شود. هشت گلبرگ لوتوس یا هشت پره‌ی چرخ نماد باززایی و نوزایی نیز هست. علامت چرخ هشت پره را از جهان سلتی تا به هند، با عبور از کلده بازمی‌یابیم. حتا هشت سه‌خطیِ چینی در ارتباط با آن است. اگر چرخ هستیِ بودا شش پره دارد و نه هشت پره، فقط بدان خاطر است که در موجودات شش طبقه، یا شش لوکه وجود دارد، اما چرخ دهرمه هشت پره است، زیرا راه، شش راهْباریکه دارد.

مفهوم کیهانی چرخ را می‌توان از متون ودایی استنتاج کرد. گردش دایمیِ چرخ به معنی تجدید است. از چرخ، فضا، و تمام قسمتهای زمان به وجود می‌آید. چرخ درضمن یادآورِ *Rota mundi* [چرخِ جهانیِ] پیروان صلیب گلسرخ است. فقط مرکز چرخ جهانی

بی‌حرکت است: *خلأ توپیِ چرخ است که چرخ را می‌چرخاند* (دائو ده جینگ: ۱۱) همان ناف (نابهی، یا اومفالوس) است. در این مرکز، چاکره‌ورتی، یا کسی که *چرخ را به حرکت می‌آورد*، قرار گرفته است. این مرکز همانا بودا، انسان جهانی، و شاه شاهان است. شاهان قدیم جاوه و آنگکور، آشکارا چاکره‌ورتی را تصاحب می‌کردند. این توپیِ خالیِ چرخ، نقطه‌ی کارآییِ فعل و انفعالات آسمانی است. به زعمِ جوآنگ- دسو، شاهی که بدان وابسته است، تنها شکل بی‌تغییر در تغییراتِ جهان است (فصل ۲۵). وجه دیگر نمادگرایی چینی چرخ، توپی (ناف) چرخ را آسمان می‌داند و منتش (محیط دایره‌ی) چرخ را زمین، و پره‌ی چرخ را انسان که واسط بین این دو است. چرخ *چاه* در چین، یا چرخ *سفالگریِ* جوآنگ- دسو، و یا *حلقه‌ی آفرینش* در *شبه‌انجیل یعقوب حواری* (۳:۶)[1] همان چرخش بی‌وقفه‌ی ظهور را نشان می‌دهد که فراغت از آن ممکن نیست مگر با گذر از محیط به مرکز، یعنی بازگشت به مرکز هستی.

چرخی که بودا را به حرکت می‌آورد، چرخ شریعت و قانون، یا دهرمه‌چاکره است، و این قانون یا شرع همان قانون سرنوشت بشری است. از طرفی هیچ قدرتی قادر نیست جهت چرخش چرخ را عوض کند. گنون به دهرمه‌چاکره با دید قانونی چرخ سرنوشت در غرب نزدیک می‌شود. هند، و آیین بودا نمادهای دیگری هم به کار می‌برند. در *سامکهیه* آمده: *آن کوزه‌گری که به رهایی نایل می‌شود، همان کوزه‌گری است که کوزه‌ی خود را ساخته است، با اینهمه، به زندگی ادامه می‌دهد، درست مثل چرخی که با سرعت به چرخیدن ادامه می‌دهد.* در ویسودهی‌مگه آمده: *طول زندگی به اندازه‌ی زمان*

یک اندیشه است، مثل یک چرخ که فقط از یک نقطه با زمین مماس می‌شود. نمی‌باید چرخ هستی را در آیین بودای تنتره‌یی از یاد برد، زیرا این چرخ نیز بر مبنای مفهوم تغییر پیاپی است، و نشانه‌ی توالی مراحل متعدد وجود. آیین تنتره وجه تسمیه‌ی چرخ (چاکره)- یا نیلوفر مصری (لوتوس) را به مرکز لطیف آنها منتسب می‌کند، که جریان کوندالینی، مانند محوری از میان چرخه‌ی آنها می‌گذرد.

وجه تسمیه کاملاً قراردادی چرخ شریعت، یا چرخ آسیاب و یا چرخ چاه در کیمیای درونی دائویی‌ها، در حرکت بازگردنده‌ی جوهر و نفخه است که باید آن را به امتزاج در بوته‌ی زرگری منتهی کند: این سخن به ترتیبی رمزی همان بازگشت از محیط دایره به مرکزِ آن است.

اینک چند مورد خاص را اضافه کنیم. اسقف دووکو می‌نویسد، چرخ علامت علم مسیحیت است که با قداست همراه شده است. چرخ علامت خاتون علامه‌ی مصری، قدیسه کاترین، بانوی افسانه‌یی فلاسفه‌ی مسیحی است. در چرخِ آتشین سلتی‌ها، چرخش به طور متناوب در دو جهت صورت می‌گیرد، که یادآور نمادگرایی مضاعف مارپیچ است (BELT, COOH, DEVA, ELIY, GOUM, GRAP, GRIF, GUEM, GUEC, GUET, GUES, BURA, MALA, SILI, VARG).

در تصاویر سلتی چرخ علامتی بسیار رایج است. اغلب در مجسمه‌های غالیایی- رومی چرخ به همراه یوپیتر سلتی دیده می‌شود، و عموماً خدای چرخ یا تارانیس، و یا حتا سلحشوری با غول مارپا خوانده می‌شود. مجسمه‌های بسیار به دست آمده است

که اغلب از خاک پخته، یا مفرغ ساخته شده است، و حتا گاه در سطح عمومی از آنها به صورت طلسم و تعویذ استفاده می‌شود. این مجسمه‌ها، باعث شده است که پژوهشگران معاصر چرخ را به عنوان معادلِ *fulmen*[صاعقه‌ی] یوپیتر یا به عبارت دیگر نمادی خورشیدی دانسته‌اند. اما نمادگرایی خورشیدی کافی نیست، تا کاملاً چرخ را توضیح دهد. به‌خصوص، چون چرخ تصویر دنیا است. مثلاً اگر چرخ کیهانی ایرلند متعلق به دروئید اسطوره‌یی مگ‌روئیت (خادم چرخ) مورد بررسی قرار می‌گیرد، که مظهر خدای دروئید داگدا است، آنگاه این خدای چرخ سلتی دقیقاً همذات با چاکره‌ورتیِ هندو خواهد شد: او محور این موتور ساکن در مرکز حرکت است که در حرکتِ آن مشارکت ندارد و درعین‌حال وجودش ضروری است. یکی از کفه‌های دیگِ گوندستروپ، انسانی (جنگجو یا خادم چرخ؟) را نشان می‌دهد که در حال چرخاندنِ چرخ کیهانی است، و نیم‌تنه‌ی خدا داگدا در حالی که دستها را برای دعا بالا برده بر آن حک شده، وضعیتی که از نظر نمادگرایی اصلی تغییرناپذیر دارد و از آنجا تمامی هستی صادر می‌شود. چرخ، درضمن، نماد تغییر و بازگشت به اشکال مختلف وجود است. شمشیری که در هالشتات (اتریش) به دست آمده دو مرد جوان (شبیه به دیوسکورها؟) را عرضه می‌کند، که چرخی را می‌چرخانند و احتمالاً نماد توالی روز و شب هستند. چرخ به دلیل شباهت با دایره، هم نمادی آسمانی است و هم در ارتباط با مفهومِ مرکز.

مقطعِ ران گاو هم شکلی هندسی دارد، که به‌شدت در تصاویر سلتیِ تمام دوره‌ها به چشم می‌خورد، و نمادگراییِ آن، نمادهای

چرخ و صلیب را تجمیع کرده است. نمادگراییِ دیگری بسیار نزدیک به نمادگرایی چرخ، نمادگراییِ مارپیچ است، که با حرکات پیاپی بیرونی و درونی مرتبط با ذوب و انجماد است.

چرخ دروئید مگ‌روئیت از چوب سرخدار بود که یا درخت سوگواری محسوب می‌شد. ظهور این چرخ کیهانی بر روی زمین، علامت شروع مکاشفات بود: کسی که آن را ببیند نابینا خواهد شد، کسی که آن را بشنود، ناشنوا خواهد شد، و کسی که آن را لمس کند، خواهد مرد.

در مابینوگیِ مث، پسر متونوی، از یک خدایبانوی غالیایی موسوم به ارهیان‌رود، یا چرخ نقره، یاد می‌شود. ارهیان‌رود مادر دو کودک است موسوم به دیلان ایل تون، پسر موج، که بی‌درنگ پس از تولد به آب می‌زند و چون ماهی شنا می‌کند (که اشاره به بازگشت به اصل است)، و دیگری لیو که نامش از لوگ ایرلندی گرفته شده. در میان بازیهای قهرمانی کوچولن، بازی چرخ نیز وجود داشت: این قهرمان جوان خود را به ترتیبی پیچاند که بدنش مانند چرخی شد و با سرعت تمام شروع به چرخیدن کرد. ترکیبات کلمه‌ی *roto* به معنی چرخ وسیعاً در اسامی غالیایی وارد شده است (مثلاً *شهر روان* ترجمه‌ی روتو ماگوس است).

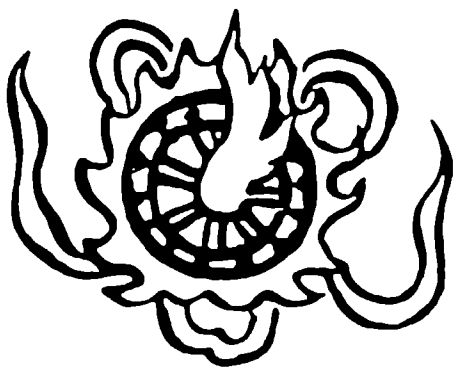
در کتاب *سلسله‌مراتب آسمانی* (۹-۱۵:۸) از دیونوسیوس آریوپاگوسیِ دروغین، نمادگرایی چرخ مشتعل و چرخ بالدار که درکتاب مقدس آمده، بررسی شده است. دانیال نبی سیر خود را در باب پسر انسان و از عهد باسنان چنین توصیف می‌کند:

عرش او شعله‌ی آتش

چرخهای آن آتش ملتهب ... (۱۱-۷:۹)

از سوی دیگر، حزقیال نبی چرخهای کروبیان را می‌بیند:

و چون آن مرد که ملبس به کتان بود امر فرموده گفت که آتش را از میان چرخها از میان کروبیان بردار آنگاه داخل شده نزد چرخها ایستاد... نگریستم اینک چهار چرخ به پهلوی کروبیان یعنی یک چرخ به پهلوی یک کروبی و چرخ دیگر به پهلوی کروبی دیگر ظاهر شد و نمایش چرخها مثل صورت سنگ زبرجد بود... و آن چهار را یک شباهت بود که گویا چرخ در میان چرخ باشد... و به سمع من به آن چرخها ندا در دادند که ای چرخها [جلجال]. و چون کروبیان می‌رفتند چرخها به پهلوی ایشان می‌رفتند و چون کروبیان بالهای خود را برافراشته از زمین صعود می‌کردند چرخها نیز از پهلوی آنها برنمی‌گشت. چون ایشان می‌ایستادند، آنها می‌ایستاد و چون ایشان صعود می‌نمودند آنها با ایشان صعود می‌نمود، زیرا که روح حیوان در آنها بود (۱۷-۱۶، ۱۳، ۱۰-۶:۱۰).



چرخِ آتش- یکی از هشت نماد طلسم خوشبختی بودایی.

دیونوسیوس، این متأله نوافلاطونی، مفاهیم نمادین چرخها را

چنین توضیح می‌دهد: *و اما چرخهای بالدار که بدونِ چرخش یا فروهش حرکت می‌کنند، نشانه‌ی قدرت مستقیم چرخیدن روی خطی مستقیم هستند* (337, D). *روی خطی راست و بدون انحراف، به برکت چرخشی کامل که به این دنیا تعلق ندارد.* اما استعاره‌ی قدسی چرخهای هوش، همچنان تأویل دیگری از *کتاب مقدس* را در بر می‌گیرد و مرتبط با تعلیمات معنوی دیگری است. و چنانچه دیونوسیوس می‌گوید *به آن نام جلجال داده شد که به عبری مجموعاً انقلاب و وحی معنی می‌دهد* (340 A). *این چرخهای مشتعل که به شکل ملکوتی درمی‌آیند، قدرتِ در خود چرخیدن دارند، و مؤبداً به دور خود می‌چرخند، و قدرت چرخیدن به دور خداوندِ ثابت و تغییرناپذیر را دارند؛ و آنها قدرتِ وحی دارند، زیرا به رمز باطنی خداوند دست یافته‌اند، زیرا هوشِ آن پایین را معناً برمی‌افرازند، و با چرخهای خاکستر از آن پایین رفیعترین انوار را برمی‌سازند* (PSEO, 243-244).

در این بخشهای *کتاب مقدس*، چرخ، نماد چرخش وحی الهی است. درعین‌حال در متن *حزقیال*، در آیه‌ی ۱۲ مفهوم دیگری القا می‌شود: *و تمام بدن و پشتها و دستها و بالهای ایشان و چرخها، یعنی چرخهایی که آن چهار داشتند از هر طرف پر از چشمها بود.*

تصویر دو جفت چرخ مرصع به چشمان، استعاره‌یی است مانند استعاره‌ی خورشید چشمان که در بیان حضور و علم کامل خداوند آسمانی است، و دقیقاً بدین معنی است که هیچ چیز از چشم خداوند دور نمی‌ماند، بلکه او نگاه انسان را صدا می‌کند.

با اینهمه، نمادگرایی چرخ قبل از اینکه خورشیدی بشود، مدت

طولانی قمری بوده است. سیسترون ایزیس یا دیانا به شکل قرص ماه بود، همانا گنج آسمانی چرخ در بدر ماه بر خدای روز ظاهر شد (هاردینگ، منقول در DURS, 348). همین مؤلف می‌افزاید چرخ در مفهوم اولیه‌اش علامت اتفاقات دوره‌به‌دوره، و علامتی سحرآمیز برای استیلای بر زمان بود، یعنی پیشگوییِ آینده را میسری ساخت.

چرخ منطقه‌البروج (Zodiaque) در سراسر دنیا دیده شده است. واژه‌ی Zodiaque در اصل به معنی «چرخ زندگی» بود، هرچند که در ابتدا قمری بود، اما بعد مفهومی خورشیدی به خود گرفت. اعراب عهد باستان آن را کمربندِ ایشتار و بابلیها آن را منازل‌القمر می‌خواندند.

چرخ وقتی به دلایلِ فنی پره‌دار ساخته شد، مفهومی خورشیدی به خود گرفت، و به همین صورت پره‌دار در مراسم آتش سلتی در اپینال و آژن استفاده می‌شد. اما چرخ منطقه‌البروج نیز در ابتدا مانند چرخ تقویم، چرخی قمری بود، از چوب یکپارچه ساخته می‌شد، و مثلث یا مربع آن از چوب بلوط بود، که تقسیمات داخلیِ آن از نظر ریاضی بسیار پرمعنی بود (DURS, 349-350).

فولکانلی، در کتاب *رازهای کلیساهای جامع*، در مورد نمادگرایی کیمیایی چرخ چنین توضیح می‌دهد: *در قرون وسطا، پنجره‌ی مدور مرکزی صحن کلیسا روتا یا چرخ نامیده می‌شد*. بنابراین، چرخ رمزنوشته‌ی کیمیاییِ زمان خود به نشانه‌ی امتزاج ماده‌ی فلسفی بود، و متعاقبِ آن نشانه‌ی خود امتزاج بود. آتش حفظ‌شده، دایمی و متوازن که هنرمند در طول این عمل بین شب و روز حفظ می‌کرد، و به این منظور آتش چرخ خوانده می‌شد. با اینهمه، علاوه بر گرمای

لازم در حجرالفلاسفه، باید عنصر دومی نیز داشت، که آتش پنهان یا آتش فلسفی خوانده می‌شود، همین آتش است که با گرمایی معمولی، به حرکت آمده و باعث چرخش چرخ می‌شود. فولکانلی سپس گزیده‌ی متنی کیمیایی از قرن هفدهم به نام *رساله‌ی هماهنگی و شکلگیری عمومی شوره و گندیدگی*[۲] را نقل می‌کند، که نشان می‌دهد این معنای نمادین چرخ، همان مفهومِ متنهای توراتی است، و همان وسیله‌ی نقلیه‌ی کراتوفانی که میان آسمان و زمین رفت‌وآمد می‌کند و الهی و غیرالهی را به هم می‌پیوندد.

فقط ردِّ چرخم را بنگر
که به دادن گرمای برابر در همه جا
زود به سوی زمین و آسمان، بالا می‌رود و پایین می‌آید
(FULC, 65-66)

برای یونگ و مکتب یونگی شیشه‌بریهای کلیسای جامع نشانه‌ی من انسان است که روی نمایی کیهانی منتقل شده است (Aniela Jaffé, in JUNS, 240 sq). *این وحدت در کثرت است*، یونگ شیشه‌بریهای کلیسا را چون ماندالایی به شمار می‌آورد و اضافه می‌کند ما *می‌توانیم هاله‌ی نور حضرت مسیح و اولیاء را در نقاشیهای مذهبی، همچون ماندالا به لحاظ آوریم*. در اینجا نمادگرایی مرکز کیهان و مرکز عرفان به وسیله‌ی توپی چرخ تصویر می‌شود. وقتی جریان مضاعف به وسیله‌ی پره‌ها از مرکز به طرف محیط دایره و از محیط دایره به طرف مرکز آن برقرار شود، آنگاه این مثال برین کامل و هماهنگ می‌شود. چرخ در چارچوب کلی نمادهای رفت و بازگشت که نشانه‌ی تغییرات کیهانی و فردی است،

قرار می‌گیرد.

۱ از قسمتهای *اپوکریفای عهد جدید* (به یونانی، حدود ۱۵۰ م.).

۲ *L'Harmonie et constitution générale du Vray sel de Nuysement*

چرخدستی (BROUETTE/wheel barrow)

خوشبختانه افراد بشر چگونگی استفاده از چرخدستی را، بسی پیش از آنکه اختراع آن اشتباهاً به بلز پاسکال نسبت داده شود، می‌دانستند.

نمادگراییِ چرخدستی، ناشی از دیدی کلی نسبت به این وسیله است، و آن را چون تداوم بازوی انسان، و چون ارابه‌یی کوچک تصور می‌کند. درواقع، چرخدستی نماد قدرت بشری است، و از سه طریق دیده می‌شود: اولاً قوتِ آن، که به وسیله‌ی دو مالبند، که اهرمهای آن را تشکیل می دهند ایجاد می‌شود؛ میزانِ کشش آن، که بستگی به حجم جعبه‌اش دارد، و آزادی جهت و حرکتش، که بستگی به چرخهایش دارد. با توجه به این وجوه مختلف، چرخدستی چون بخشی از نیروی کیهانی متحرکی است که در خدمت انسان قرار گرفته است. اما درضمن تمام مسئولیتهای فردی را که ممکن است با اشتیاقی کم یا زیاد آن را به جلو براند، و وسایلِ مختلف بر آن بار کند، و یا آن را در جهتی غلط حرکت دهد، برعهده می‌گیرد. موازنه‌ی چرخدستی درضمن بستگی به راننده‌ی آن دارد؛ ممکن است چرخدستی به همان سادگی که جلو می‌رود، واژگون شود. از این نظر، چرخدستی نماد سرنوشت است، با تمام بالقوگی و دووجهیگری‌اش. نماد ترکیبی نیروهای مکمل کیهانی (چرخ

خورشیدی، مخزن، اصل فعال بازوی اهرمها) که در خدمت بشر قرار گرفته است: اما این نیروهای مازاد که لزوماً به اراده‌ی انسان پس و پیش می‌روند، جز ابزاری برای انسان نیستند، و او از روی استفاده‌یی که از این نیرو خواهد برد، قضاوت می‌شود.

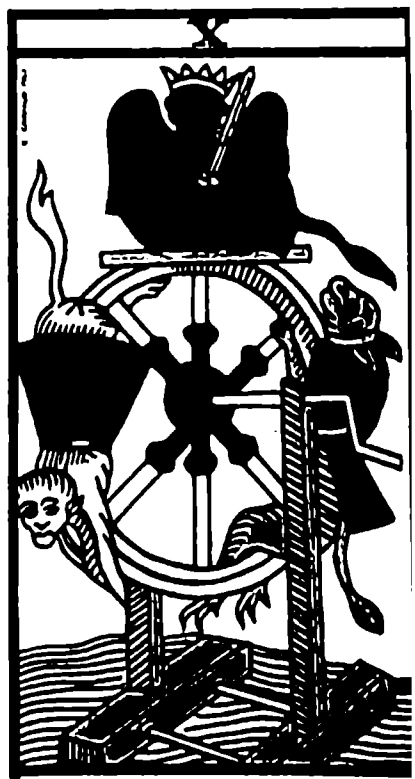
تصویر چرخدستی وارد چندین افسانه شده است، مانند چرخدستی مرگ یا گاریِ سرکه‌فروش که در این افسانه‌ها چرخدستی نقش ابزار سرنوشت را بازی می‌کند، و ممکن است راننده‌ی آن شبحی باشد، که به جست‌وجوی مشرف به موت آمده است، یا آمده تا گنجی پنهان را نقل مکان دهد.

چرخ سرنوشت (ROUE DE FORTUNE/wheel of fortune)

(ابوالهول را ببینید)

اگر درویش ثورا، راه جست‌وجوی تکنفره را نشان می‌دهد، چرخ سرنوشت، دهمین رمز کبیر ثورا، انسان را دوباره گرفتار دنیا و تسلسلِ آن می‌کند. تصویری معروف و متعلق به عهد باستان و همچنین قرون وسطا، چرخی گوشتی‌رنگ را نشان می‌دهد که روی پایه‌یی از چوب زردرنگ قرار گرفته، و روی آن دو حیوان عجیب نشسته‌اند، و یک اسفینکس (ابوالهول) آبی، با تاجی طلایی و بالهای سرخ و شمشیری سفید در دست، روی سکویی نازک بر قسمت بالای چرخ نشسته است. این چرخ شش پره دارد. پره‌ها در بخشی که با توپیِ سرخرنگ چرخ ارتباط دارند آبی هستند، و چون به طرف منتش چرخ می‌روند سفیدرنگ می‌شوند؛ دسته‌یی سفید، یعنی رنگ بی‌تمایزی، چرخ را به حرکت می‌آورد. در سمت چپ چرخ، میمونی سرازیر آویزان شده است، در وسط بدنش نوعی دامن

ی آبی میان دو لته‌ی سرخ
ئی زرد نشسته است، که
ه است، نیمتنه‌ی آبی با
که این سگ به طرف



چرخ سرنوشت

ته‌ی خوبی، و توفون، دیو
برگ، به مفهومِ چرخ از
خ سرنوشت توالی قرعه‌ی
اریِ آن را. چرخ نشانگر

تغییرات پیاپی و صعود و خطر سقوط است. برگِ چرخِ سرنوشت در اخترشناسی با منزل دهم منطقه‌البروج ارتباط دارد که نشانه‌ی موقعیت اجتماعی و حرفه‌یی فرد است.

چرخ سرنوشت نمادی خورشیدی است. چرخ تولد و مرگهای پیاپی در سراسر کیهان است؛ در حیطه‌ی بشری نشانه‌ی عدم ثبات دایم و بازگشت ابدی است. آناکرئون می‌گوید: *زندگی بشری بدون ثبات می‌چرخد، مثل پره‌های چرخ ارابه. و این حرکت که گاه رو به بالا است و گاه رو به پایین، همان حرکت عدالت (برگ ۸) است، که می‌خواهد در تمام زمینه‌ها به تعادل برسد، و حتا تعلل نمی‌کند که با نابودی و مرگ پیروزی اعمال خلاق را فروبنشاند. چنانچه شماره‌ی رمز دهم، یعنی چرخ سرنوشت که میان ارابه (۷) و مرگ (۱۳) واقع است نیز تأکیدی بر آن است.*

درضمن، می‌توان میان این موجوداتِ به صورتِ حیوان که به دور چرخ هستی می‌چرخند، قانون تولد دوباره را دید، که در بسیاری سنتها، بر کسانی که نتوانسته‌اند نفسانیاتِ خود را مهار کنند، تحمیل می‌شود. همچنین در فراز و نشیب چرخ، قانون تناوب، یا حتا قانون تلافی را می‌بینیم که در تاریخ بشری، اجتماعی یا فردی وضع شده است، و در آن بدون وقفه کامیابی و ناکامی، تولد و مرگ، به دنبال هم می‌آیند. از نقطه‌نظری درونیتر، چرخ سرنوشت کمتر نشانگر تصادف است که تصویر عدالتی دایم.

چرخک دعا (MOULIN À PRIÈRE/praying wheel)

در بسیاری از مکاتب و مذاهب، و به‌خصوص در سنت تبت،

چرخک دعا یا *هکهورلو* را دارای ترکیبی نیروزا می‌دانند؛ با چرخاندنِ چرخک دعا، میان دعاکننده یا عالم صغیر، و خدایان حاکم بر جهان یا عالم کبیر، تماس برقرار می‌شود. این تماس لازم، و دارای اثرات مثبت است... کاهنان تکه‌یی از جمجمه‌ی انسان را میان لوله و تنه‌ی چرخک قرار می‌دهند. چرخک دعا حاوی حروف رمز ترکیبات، جواهر لوتوس[1] (ناقوس را ببینید) یا قطعه‌یی از کتابهای مقدس، یا طومار اوراد، روی کاغذ طاووسی است (TONT, 4). بدون شک، اثرات چرخک دعا به باور در قدرت حروف رمز، یا کلمات وحی‌شده بستگی دارد، زیرا چرخک دعا ابزار گیرنده‌ی نیروهای قدسی پنهان در کلمات و آیات مقدس است، و می‌توان اثرات مثبتِ آن را به سوی خود به حرکت آورد.

چرخک دعا. دهمه‌جاکره، با چرخاندن چرخ، دعایی تلاوت می‌شود.

[1] اون (On) مون- نی (Mon-ni)، پادمه (Pa-dmé) هوم (Hum).

چشم (ŒIL/eye)

چشم اندام حس بینایی، و طبیعتاً، به‌تقریب در سراسر جهان نماد نیروی دراکه است، و مبتنی بر آن می‌باید چشم جسمانی را از نظر کاربردش به عنوان گیرنده‌ی نور، چشم پیشانی یا چشم سوم شیوا، و سرانجام چشم دل، که همگی نور معنوی دریافت می‌کنند، ملحوظ داشت.

در میان اسکیموها، *آن کسی که چشم دارد*، یک شمن یا یک بصیر است. در *بهگودگیتا* و همچنین در *اوپانیشادها*، دو چشم همذات با دو نوربخش، یعنی خورشید و ماه هستند، که خورشید و ماه چشمان ویشونره هستند. به همین ترتیب، در آیین دائو، خورشید و ماه، در چشمِ پ'آنکو یا لائو-جیون هستند، و در آیین شینتو، خورشید و ماه، چشمان ایزاناگی هستند. طبق سنت، چشم راست (خورشید) به فعالیت و آینده بستگی دارد، و چشم چپ (ماه) به انفعال و گذشته وابسته است. جدایی این دو چشم با درکی تفکیکی به درکی واحد و بینشی ترکیبی می‌رسد. کلمه‌ی چینی مینگ (نور) ترکیب حروفی است که نشانه‌ی خورشید و ماه است: در یکی از مراسم انجمن خفیه‌ی چین، جمله‌ی زیر ادا می‌شود: *چشمان من با کلمه‌ی مینگ شکل می‌گیرد.*

این درک واحد، کاربرد چشم سوم یا چشم پیشانی شیوا است. اگر دو چشم صورت به خورشید و ماه ارتباط دارد، چشم سوم با آتش مرتبط است. *نگاهش همه چیز را به خاکستر تبدیل می‌کند*، یعنی در زمان حال، بدون بُعد، بدون همزمانی، آنچه ظاهر است،

نابود می‌کند. چشم سوم، همان پرجناچاکسوس (چشم خرد) یا دهرمه‌چاکسوس (چشم دهرمه) بودایی‌ها است، که در محدوده‌ی وحدت و کثرت، خلأ و ملأ قرار دارد، و باعث می‌شود آنها را همزمان درک کنیم. این چشم درواقع اندام درون بینی است، و درنتیجه چشم دل را آشکار می‌کند. این درک واحد در اسلام نیز، یا یکی کردن دو چشم حرفِ «ها» بیان می‌شود، زیرا دو حلقه یا دو چشم «ها» نماد دوگانگی و جدایی است. چشم سوم نشانگر مقتضیاتی فوق‌انسانی است، و در این شرایط است که یک بصیر به کمال خود می‌رسد، و در مرحله‌یی بالاتر با خورشید همراه می‌شود.

دید دوتایی درضمن درکی ذهنی است. سیلسیوس می‌گوید: *روح دو چشم دارد، یکی به زمان نگاه می‌کند، دیگری به ابدیت.* به تفسیر ویکتوریها، یکی از دو چشم، عشق است و دیگری عملکرد اندیشه. از اینجا می‌توان فهمید که بینش درونی باید وحدت‌دهنده‌ی چنین دوبینی‌یی باشد. بنا بر عقیده‌ی افلاطون، و کلمنتیوس اسکندرانی، چشم روح نه تنها واحد است بل بدون حرکت است، و بنا بر این آماده است از برای درکی شامل و ترکیبی. همین اصطلاح چشم دل یا چشم روح را در فلسفه‌ی فلوطین، آوگوستینوس قدیس، پولس نبی، یوحنای کلیماک قدیس، فیلوطس سینایی، الیاس اکدیکوس، گرگوریوسِ نازیانز قدیس، و همچنین در عرفان اسلامی (عین‌القلب) در اغلب آثار و سخنان متصوفه، و به‌خصوص منصور حلاج بازمی‌یابیم. ف. شوئون، به همین اصطلاح با مفهومی مشابه در میان سیوها اشاره می‌کند. چشم دل از آنِ انسانی است که به لقاءالله رسیده، و خداوند نیز او را ملاقات کرده است.

چشم دل وسیله‌ی وحدت خدا و روح است، وحدت قدیم و حادث.

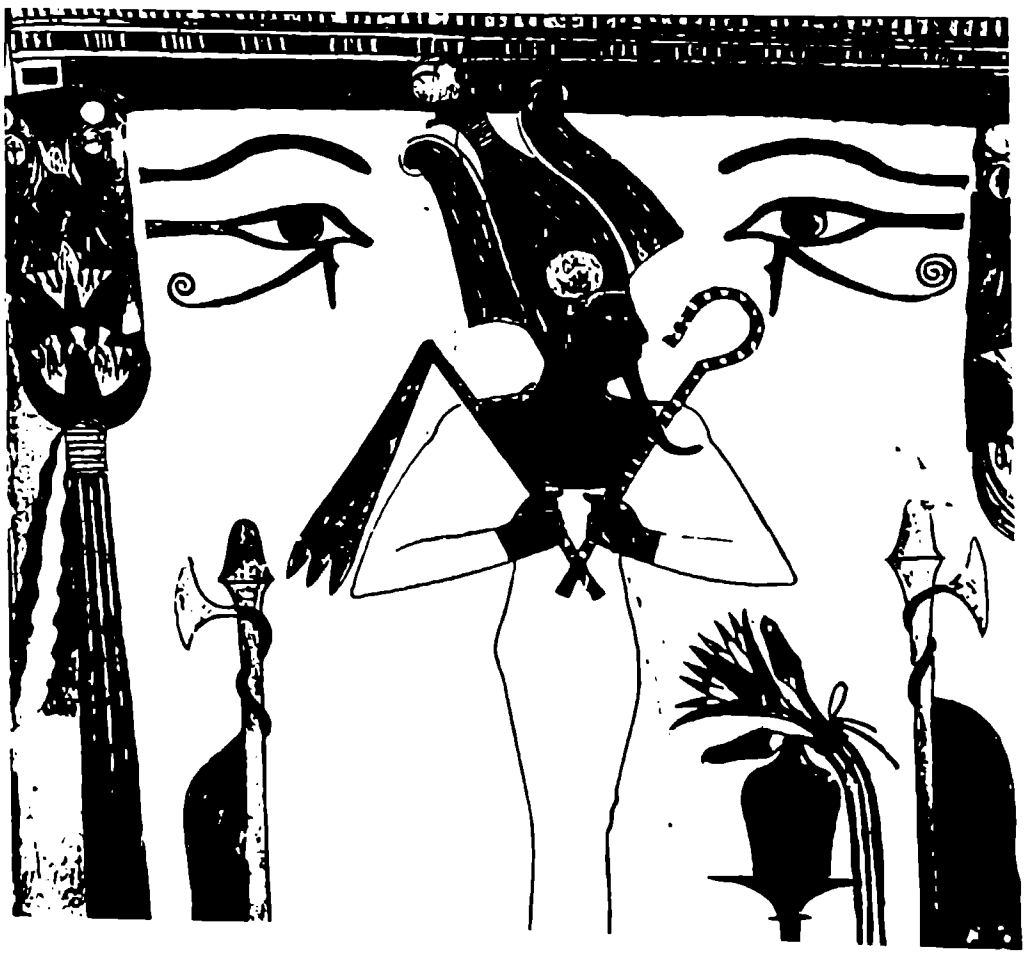
از طرفی تک چشم، بدون پلک نماد جوهر و آگاهی الهی است. وقتی چشم در مثلثی نشانده شده، هم نماد ماسونی است و هم نمادی مسیحی. در تریناکریای [سه‌قله‌ی] ارمنی نیز آن را بازمی‌یابیم. آیین ویتنامی کائودایی نیز آن را به همین صورت به کار گرفته، و آن را مهری می‌داند که قلمرو ملکوتی برگزیدگان را بدان ممهور می‌کند. تک‌چشم کوکلوپه برعکس نشانگر مقتضیاتی مادون انسانی است، و همین‌طور تعداد کثیر چشمهای آرگوس، دو، چهار، صدچشمِ پراکنده‌ی روی بدن، که هرگز همه با هم بسته نمی‌شوند، نشانه‌ی مجذوب بودنِ موجود به دنیای بیرونی، و توجهی است که فقط به طرف بیرون معطوف است.

چشم انسان، به عنوان نماد شناخت، و بینش مافوق‌طبیعت، گاه دارای خصوصیاتی شگفت‌انگیز می‌شود: فوئگویی‌ها اعتقاد دارند که چشم از جسم خارج می‌شود- بدون اینکه از او جدا شود- و خودجوشانه به طرف وسیله‌ی ادراک می‌رود؛ جاودانگان دائویی معتقد اند که چشم دارای مردمکی مربع است. *بازشدنِ چشم* نام آیینِ آشنایی با معرفت، و نام آیین سرسپاری است. در میان هندوان، چشمان مجسمه‌های مقدس، برای جان دادن، به آنها باز است. از طرفی چشم صورتکها گشوده است؛ در ویتنام کشتیهای بادی جدید را، پس از حک‌کردن یا نقش کردنِ دو چشم بزرگ بر روی دماغه‌ی کشتی افتتاح می‌کنند و به آب می‌اندازند.

چشم خداوندی، که همه چیز را می‌بیند نیز به صورت خورشید نقش می‌شود. و چشم *جهان* نامیده می‌شود، که این اصطلاح

منسوب به آگنی است، و همچنین نشانه‌ی بودا است. درضمن، چشم جهانِ سوراخی بر نوک گنبد است، و درِ خورشید است که نگاه الهی از آنجا تمام کیهان را می‌بیند، و برای خروج از کیهان نیز معبری اجباری است.

چشم با آتش ارتباط دارد، و در ارتباط با کشف و شهودِ آمیتابهه است. تختِ او توسط طاووسی نگاه داشته می‌شود، که پرهایش چشم می‌افشاند.



نقاشی مصری، ایریس پس از مرگ قیام کرده چشمان بالای تصویر چشمان هوروس، یکی به نشانه‌ی خورشید و دیگری به نشانه‌ی ماه هستند

درعین‌حال، چشم گاه به عنوان نماد مجموعه‌ی ادراکات خارجی و نه فقط بصیرت باطنی استفاده می‌شود (BENA, CADV, COEA,

COOH, CORT, DANA, ELIM, PHIL, GOVM, GRIF, GUEV, GUES, (MAST, MUTT, SCHC, SUSZ).

در میان مصریان، «چشم بزک‌کرده»[1] نماد قداست است، و آن را به‌تقریب در تمام آثار هنری مصری می‌بینیم. در این آثار چشم را چون چشمه‌ی آبی جادویی، یا چشم نور تزکیه‌کننده به شمار می‌آورند (CHAM, 120). درضمن، جای قوش در ادبیات مذهبی مصر باستان شناخته شده است. بدین‌جهت بود که مصریان از لکه‌های عجیبی که در زیر چشمان قوش دیده می‌شود، می‌ترسیدند، و آن را چشمی می‌دانستند که همه چیز را می‌بیند، و دورادور چشم هوروس را نماد گسترشِ باروری ملحوظ می‌داشتند (POSD, 112).

رع، خدای خورشید، چشمی سوزان داشت، نماد طبیعت ناری‌اش، او را به صورت مار کبرایی ایستاده، با چشم گشاده، به نام اورایوس تصویر می‌کردند.

تابوتهای سنگی مصری اغلب با نقشی از دو چشم زینت‌شده بود، تا مردگان بتوانند بدونِ جابه‌جا شدن، دنیای بیرونی را نظاره کنند (POSP, 257).

در تمام سنتهای مصری، چشم به عنوان طبیعت خورشیدی و ناری، منبع نور، آگاهی و باروری ملحوظ می‌شود. این عقیده را در فلسفه‌ی فلوطین، فیلسوف نوافلاطونی اسکندرانی متعلق به قرن دوم بعد از میلاد بازمی‌یابیم؛ او می‌گوید چشم هوش بشری نمی‌تواند نور خورشید (ذات اعلا) را مشاهده کند، مگر با شریک‌شدن در فطرت خورشید- ذات.

کلمه‌ی عین در سنت اسلام، علاوه بر چشم به معنی تمامیتی خاص، چشمه یا جوهر نیز هست. به هویت تام یک شیئ در عرفان

و الهیات با کلمه‌ی عین اشاره شده است. طبق نظریه‌ی عرفا و فلاسفه‌ی اسلامی، و با رنگی از فلسفه‌ی نوافلاطونی، جهانیان تا ابد در ذات باری به سر می‌برند؛ این عقاید جاودانه با نظریات و الگوهای ازلی افلاطون ارتباط دارد، و مثل دو چشم است.

برای عرفا، جهان، خوابی بیش نیست، اما حقیقت و جهان واقعی در ذات واحد است، خداوند تنها چشمه‌ی حقیقی و واقعی است که از آن همه چیز بیرون می‌جوشد. از اینرو است که عین در دو مفهومِ واقعیت، و چشمه نیز به کار می‌رود تا وجود برتر و ژرفترین ذات خداوند را نشان دهد. این مفهوم را نزد ابوعلی سینا نیز بازمی‌یابیم که از کسانی سخن می‌گوید که تا به عین رسوخ می‌کنند، یعنی به مشاهده‌ی ماهیت درونی خداوند می‌رسند.

و سرانجام لازم به یادآوری است که اصطلاح عین‌الیقین، که یکی از مراحل شناخت خداوند است، ممکن است با معنایی دوگانه در مفهومِ وحی نیز به کار رود: مفهومِ پیشاعقلی ادراک الهامی در اولین اصول فلسفی، و مفهومِ پساعقلی همین ادراک الهامی از نظر حقیقت عرفانی فراعقلی است (ENC 1).

در اشعار عرفانی عرب و فارسی، چشم را در مفاهیم استعاری به کار می‌گیرند و آن را به جادو، خطر و مستی نسبت می‌دهند. چشم زن زیبا، چشم خمار خوانده می‌شود، اما نه خمار از شراب. چشم خمار همان است که شیر را دنبال می‌کند، و یا که شیرها را شکار می‌کند؛ چشم خمار خونخواه و قتال است؛ جام، نرگس، آهو و صدف همه نمایانگر چشم هستند (HUAS, 28-31).

شورچشمی و چشم‌زخم، اصطلاحی بسیار رایج در سراسر جهان

اسلام است، و نشانه‌ی اعمال قدرت همراه با حقد و سوءنیت بر کسی یا چیزی است. گفته می‌شود که دلیل مرگ نیمی از ابناء بشر چشم‌زخم است، چشم بد خانه را خالی و قبرها را پر می‌کند: خصوصاً پیرزنها و هووها چشمانی خطرناک دارند. کودکان خردسال، زنان زائو، نوعروسان جوان، اسبها و سگان، شیرخوراکی و گندم به این چشمان حساس اند و نظر می‌خورند. شخصی که چشم می‌زند، به زبان عربی *معیان* نامیده می‌شود. قسطلانی می‌گوید وقتی معیان با میل و هوس به چیزی می‌نگرند (به شیئی یا انسانی که مطلوب آنها است)، نگاه آنها باعث لطمه و زیان می‌شود. اما اینکه چشم بد، ماده‌یی نامریی، مثل سمی که از چشم افعی خارج می‌شود، بر روی آنچه به آن نگاه می‌کند، خالی می‌کند، متیقن نیست، بلکه فقط محتمل است.

چشمان بعضی حیوانات هراس‌آور اند: *افعی، مارمولک کویری*. چشم‌زخم *ممکن است به حیوانات نیز اثر کند*. حضرت پیغمبر *می‌فرماید پناه می‌برم به خدا از شر حاسد و حسد* (مِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ). «عین» یک واقعیت است.

وسایلی برای دفع چشم‌زخم وجود دارد: روبنده، طرحهای هندسی، اشیاء درخشان، بخورهای معطر، آهن سرخ، نمک، زاج سفید، شاخ، هلال، یدالفاطمه. نعل اسب نیز طلسمی است برای دفع چشم‌زخم؛ ظاهراً نعل اسب به خاطر جنس، شکل و کاربردش خاصیتِ جادویی چندین نماد را در خود جمع کرده است: نمادهای شاخ، هلال، دست و نمادهای اسب، حیوان اهلی و مقدس در دوره‌های اولیه را.

در سنت اروپای شمالی، شاه اعور و بصیری بوده به نام ائوخاید، شاه کناخت، که تنها چشمِ خود را به دروئید پلیدِ اولستر، آیثرین، می‌دهد. سپس خود را در چشمه‌یی تزکیه می‌کند. خداوند اما به جبران سخاوتش، هر دو چشمش را به او بازمی‌گرداند. خدا میدر، که او هم چشمانش را در نزاعی از دست داده بود، دیگر اجازه‌ی سلطنت نداشت، زیرا نابینایی موجب ناشایستی از برای سلطنت بود. پس مسئولان، اونگوس و پدرش داگدا (آپولون و یوپیتر) به دنبال دیانسخت خدا- پزشک (وجهی از آپولون پزشک) می‌فرستند، که بینایی را به بیمار بازگرداند. اما بر طبق قانون ایرلند، دیانسخت می‌تواند حق‌العمل بگیرد، و یک ارابه، یک بالاپوش و زیباترین دختر ایرلند، اتاین (تجسم سلطنت) را تقاضا می‌کند. بوند، مادر اوگنوس، به دلیل زنا با داگدا کیفر می‌شود و یک چشم، یک دست و یک پایش در آب چشمه‌ی ساگائیس، که برای تطهیر و تزکیه به آنجا رفته بود، ربوده می‌شود. در اینجا چشم چون معادلی نمادین برای وجدان سلطنت است. خطا (خشم، خشونت، زنا) کور می‌کند، و کوری مانع سلطنت است؛ برعکس، سخاوت یا اعتراف شخص را بصیر می‌کند.

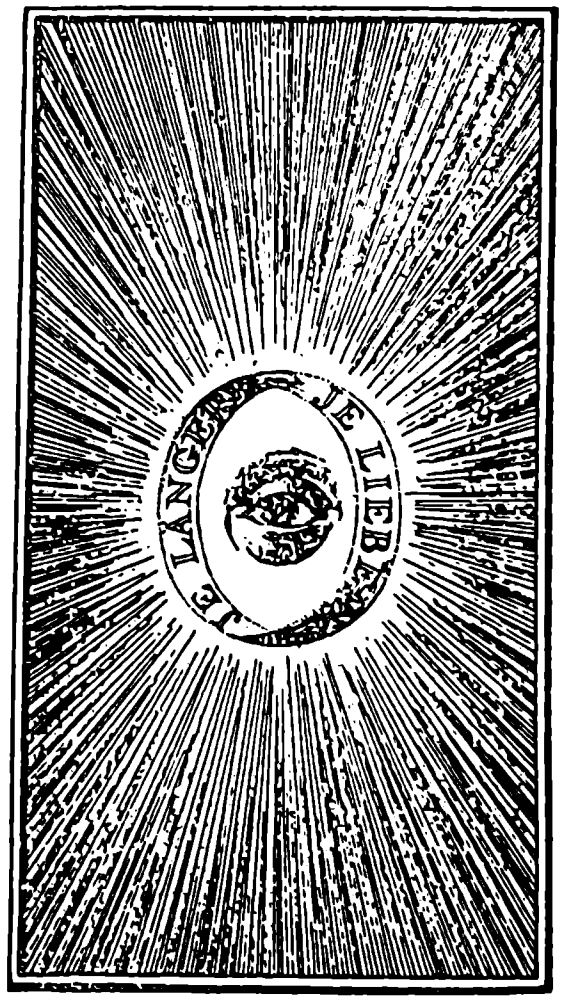
از سوی دیگر، چشم معادل نمادین خورشید و سولِ (Sûl) ایرلندی است. چشم با نام برتانیاییِ خورشید مرتبط است. به زبان غالیایی، خورشید، به‌استعاره چشمِ روز (ایلیگاد ای دید، Ilygad y dydd) خوانده می‌شود. بر تعداد بسیاری از سکه‌های غالیایی تصویر سر قهرمانی، با چشمان زیاده از اندازه بزرگ نقر شده است. یکی از القاب آپولون، در کتیبه‌یی غالیایی- رومی آمارکولیتانوس، یعنی

چشمِ دراز روی سر، گواهی شده است. اصطلاحِ چشمِ دراز روی سر (روسک ایملبور ایناخیند) در متنهای ایرلندی بسیار رایج است. برعکسِ اعور بودنِ افراد پستتر، مثلاً فوموریها، منحوس و مشئوم است: چشم بالور تمام یک لشکر را فلج می‌کند، و باید چشم او را با یک چنگک درآورد، درست مثل چشم ایسپادادن پنکاور غالیایی. ملکه مدهبه، کودکان کالتین را از طریق قطع عضوِ آنها، که خلافِ قانون تشرف بود، به جادوگر تبدیل می‌کرد. او چشم چپِ آنها را می‌گرفت، و تمام جادوگرانی که در اساطیر غالیایی می‌بینیم، چشمِ چپ ندارند. اما نابینایی کامل علامت بصیرت است، و از اینرو، دروئیدها و پیشگویان کور اند (OGAC, 4, 209-216, 222; 12, 200; 13, 331-342; CELT, 7, *passim*).

برای بامباراها، حس بینایی حسی است که تمام حواس دیگر را در خود خلاصه دارد و جانشینِ حواس دیگر می‌شود. چشم در میان تمام اندامهای حواس پنجگانه، تنها حسی است که ادراکی خاص دارد و دربرگیرنده‌ی ویژگیِ تمام حواسِ دیگر است (ZAHB). تصویری که به وسیله‌ی چشم درک می‌شود بالقوه است نه بالفعل، و تصویری مبدل و مادی می‌سازد که چشم آن را ضبط و ذخیره می‌کند. در هنگام جماع، زن با شوهر خود، به وسیله‌ی چشمان و به وسیله‌ی آلت جنسی به وحدت می‌رسد (DIEB). بامباراها می‌گویند، دید، هوس است، چشم میل است، و دنیای انسان چشمان او است. همچنین از نظر استعاری چشم مفهومِ زیبایی، نور، مردم، جهان و زندگی را القاء می‌کند (*ibid.*).

در آفریقای مرکزی، اهمیتی که به حس باصره داده می‌شود، به

دلیل استفاده‌ی رایج از چشم حیوانات یا آدمیان در تهیه‌ی معجونی است که توسط کاهنان برای آزمون بیگناهی، به متهم داده می‌شود. در کسایی، جادوگران بلوبا و لولوآ، برای افشاءکردنِ جادویی که موجب مرگ کسی شده، از چشمان و پوزه‌ی سگ متعلق به قربانی استفاده می‌کنند (FOUC). در گابون برای اعضای انجمن انسان- پلنگ، چشم قربانی اولویت دارد.



چشم خدا، سرلوحه‌ی کتاب یاکوب بومه، *گلباغچه‌ی سرافیمی* (امستردام، ۱۷۰۰).

در سنت ماسونی، چشم در حیطه‌ی مادی، نماد خورشید مریی است، و از آنجا زندگی و نور صادر می‌شود، در حیطه‌ی برزخی یا

کوکبی، نماد کلمه ر اصل خلاق است، و در حیطه‌ی معنوی یا الهی نماد معمار بزرگ جهان (BOUM, 91).

۱ (Qudjat) در متن اصلی به این صورت قید شده بود، شناخته نشد.

چشم‌بند (BANDEAU/blindfold)

وقتی چشم‌بند بر چشمها بسته شود، نماد کوری است. تمیس، ایزدبانوی عدالت، بر چشمانش بند بسته بود تا نشان دهد برای هیچکس استثنایی قایل نیستِ، و کسانی را که قضاوت می‌کند، نمی‌شناسد. چشم‌بندِ اروس هم علامتِ آن است که عشق کور است.

بر روی چشمِ ایزدبانو فورتونا، چشم‌بندی بسته شده، زیرا تقسیم ثروت به قضا و قدر بستگی دارد.

در قرون وسطا، کنیسه[1] چشم‌بسته عرضه می‌شد، که علامت کوری‌اش بود.

در زمینه‌ی عرفانی، چشمان بسته به مفهومِ گوشه‌نشینیِ درونی و کشف و شهود است؛ چشمانی که به روی حرص و تجسس بسته شده‌اند.

چشم‌بند کرباسی راهبگان، نشانه‌ی آن است که باید در مقابل دنیا کور باشند، و با نگرشی مثبت‌تر، وضعیت مراقبه و تمرکز عرفانی را نشان می‌دهد.

نمادگراییِ آیینِ چشم‌بندی که در محافل ماسونی انجام می‌گیرد، به حدی بدیهی است که نیازی به تفسیر ندارد: بر چشمان عضو پذیرفته‌شده، چشم‌بندی بسته می‌شود که این چشم‌بند نشانه‌ی دنیای بی‌ایمان است، و هرچه چشم‌بند شلتر بسته

شود نشانه‌ی پذیرش نور است، و عملاً بستگی به اشراق معنوی دارد.

چشم‌بندِ «گرگ‌بچه»،[۲] یا پسر ماسون شفاف است، زیرا مستقیماً از ظلمت بیرون نیآمده، بلکه از محیطی آمده که بازتابی چند از معرفت عرفانی دریافت می‌کند (BOUN).

۱ کنیسه از واژه‌ی عبرانیِ کنست (Knesset) به معنی مجلس و محل تجمع (کنشت) مأخوذ است. در هنر مسیحی، کنیسه را به شکل زن جوانی، با چشمان بسته تصویر می‌کردند که تاجش بر پایین پایش افتاده بود. نشان دیگر او نیزه‌ی شکسته بود. مجسمه‌ی کنیسه‌ی (سیناغوجی) استراسبورگ (موزه‌ی آثار نوتردام) یکی از شاهکارهای مجسمه‌های گوتیک است.

۲ گرگ‌بچه (Lowton, Louveteau) گرگ جوان کمتر از یک‌سال، پسر ماسون.

چشمه (FONTAINE, SOURCE/fountain, source)

قداستِ چشمه جهانی است، زیرا آب زنده یا بکر که در حیطه‌ی واقعیتهای بشری، اولین ماده‌ی کیهانی اساسی بود و بدونِ آن باروری و رشد انواع موجودات ممکن نبود، از دهانه‌ی چشمه خارج شد. آب زنده، همچون باران، خون ملکوتی و بذرِ آسمانی است. چشمه نماد مادری است. چشمه‌ها اغلب توسط تابوها حراست می‌شوند: در میان اعقابِ مایا-کیشه (آمریکای مرکزی) ماهیگیری در چشمه، و بریدنِ درختانی که بر چشمه سایه گسترده‌اند، قدغن است. آب چشمه، آب مصفا و عصاره‌ی خلوص است (DURS).

نمادگرایی چشمه‌ی آب حیات، به‌خصوص با چشمه‌یی جوشان در وسط باغ، در پای درخت زندگی، و در مرکز بهشت زمینی تصویر می‌شود، از این چشمه چهار رود در چهار جهت اصلی جاری می‌شود. این چشمه را اصطلاحاً چشمه‌ی زندگی، چشمه‌ی

جاودانگی یا چشمه‌ی جوانی، یا حتا چشمه‌ی دانش می‌نامند. طبق سنتی تغییرناپذیر، چشمه‌ی جوانی در پای درختی متولد می‌شود. چشمه با آب متغیر خود نماد جاودانگی نیست، بل نماد جوانی ابدی است. اشربه‌ی الهی یا شرابهای قربانی مانند آمبروسیا، سومَه، ماءالعسل از چشمه‌ی جوانی به دست می‌آیند. کسی که از آب این چشمه‌ها می‌نوشد از مرزهای شرایط زودگذر فرامی‌گذرد، و بنا بر این با جوانی همواره تازه‌شونده‌یی، عمر جاودان را به دست می‌آورد که به ترتیبی همان اکسیر کیمیا است.

یک سنت شرقی در شرح چشمه‌ی حیات هیپربوریها، یا چشمه‌ی قطب می‌گوید، اسکندر کبیر به جست‌وجوی آن برآمد، اما به دلیل بی‌صبری‌اش به آن نرسید، و در جوانی در سن سی‌وسه سالگی درگذشت.

گاه آب چشمه با خونی که از زخم حضرت عیسی بیرون جوشید، مقایسه می‌شود، با خونی که یوسف اریماطی در گرال جمع کرد. می‌توان جست‌وجوی اسکندر، به دنبال چشمه‌ی حیات را با جست‌وجوی گرال همذات دید.

ساختمانی که به‌خصوص در کشورهای عربی دورادور حیاطی مربع با حوض و فواره‌یی از آب چشمه در مرکز آن می‌سازند، تصویری از بهشت زمینی است (CORM, GUEC, GUES).

در میان غالیایی‌ها چشمه‌ها خدایانی بودند که بیش از هر چیز خاصیت شفادادنِ زخمها و زنده‌کردنِ جنگجویانِ مرده را داشتند. در حکایت ایرلندی جنگ مگ‌تروئید، زخمیهای توآتا ده دانان (قبیله‌ی خدایبانو دانا) را در چشمه‌ی سلامتی می‌انداختند تا شفا

یابند و برای جنگ در صبح روز بعد آماده شوند. ایـن چشـمه دارای تعداد زیادی گیاهان مرهم و دارویی بود؛ دیانسخت خـدای پزشـکی از تمام گیاهانی که در ایرلند می‌رویید، قلمه‌یی در آن کاشـته بـود. در این حالت نمادگرایی چشمه، نماد احیاء و تزکیه است. چشـمه‌ی گلانوم (خالص) در غالیای جنوبی (سن- رِمـی- دو- پرووانـس) تحـتِ سرپرستیِ واله‌تودو بود، که یادآور چشمه‌ی ایرلندی توآتا ده دانان‌ها (اسلانته، سلامتی) بود. بسیاری از شاهزادگان و سلحشورانِ ایرلندی هـر صبحگـاه منظمـاً در چشـمه‌یی طهـارت آیینـی می‌گرفتنـد. و هنگامی که شاه ائوخاید زنِ آتیِ خود، اتاین، را غافلگیر کرد و بـه او نزدیک شد، در کنار چشـمه‌یی بـود، در حـالی کـه اتـاین بـه قصـد شست‌وشو گیسوانِ خود را باز کرده بود. بوند برای تطهیر و تزکیه‌ی خود پـس از زایمـان اوئنگـوس (آپولـون از جنبـه‌ی جوانـی‌اش) بـه چشمه‌ی ساگائیس رفت و آب به صورت رودی (بوینه) جاری شـد و او را در خود غرق کرد. کیش چشمه در تمـام قلمـرو سـلتی امـروز، به‌خصوص در برتانی برقرار مانده است، و برکات شـفادهنده‌ی آن را گاه به قدیسه آن، و گاه به حضرت مریم، که بر چشـمه‌ها قیمومـت دارند، منسـوب می‌کننـد. ایـن برکـات شـفابخش بـرای بیماریهـای گوناگون، از تب گرفته تا بیماریهـای جلـدی مفیـد می‌افتـد. کیـش چشمه، اما، در غالیا سابقه‌یی قدیم دارد، و چندین خدای چشـمه‌ی آب گرم، وجود داشته‌اند که یکـی از آنهـا آپولـون بـورو (بـه معنـی جوشان، امروزه بوربون-لانسی، بوربون- ل'آرشامبو، بوربون- له- بَـن و غیره) بوده اسـت. آوسـونیوس، چشـمه‌یی غالیـایی از عهـد قدیـم را می‌ستاید: *Divona... fons addita divis*. یکی از معروفترین چشمه‌های

سلتی، چشمه‌ی بارنتون (در جنگل بروسه‌لیاند، امروزه پم‌پون) است، که این چشمه پس از طوفانی شدید ایجاد شده است. در اکثر حکایتهای آرتوری، به‌خصوص قصه‌های غالیایی اوئن و لونت، از این چشمه یاد شده است (OGAC XI, 279 sqq; XII, 59s KERA).

از انواع اشعار کوتاه عرفانی، که تعابیر نمادینِ آن بسیار غنی، و به‌خصوص از برای تحلیلگران بی‌انتها است، الواحِ اورفئوسی هستند که چشمه‌یی را مطرح می‌کنند که آب گوارای آن را اگر کسی بنوشد، به سرزمین قهرمانان راه خواهد یافت، اما باید مراقب باشد که این چشمه را با چشمه‌های دیگر اشتباه نگیرد. او می‌باید از نژاد آسمانی باشد، و یا از موجودات معنوی، تا از آب چشمه‌ی یاد بنوشد، که زندگی جاودان عطا می‌کند: *تو در قلمروِ هادس، جانب چپ دروازه، نزدیک یکی سرو سفید، چشمه‌یی بینی، که چشمه‌ی فراموشی است. مباد که بدان نزدیک شوی و از آبِ آن نوش کنی. از آن دورتر می‌رو تا یکی چشمه‌یی دیگر خواهی یافتن با آبی خوشگوار که بیرون می‌جوشد از سرچشمه‌ی یاد. دیده‌بانانِ چشمه به پا می‌ایستند. به ایشان بگو که پسر زمین و آسمانِ اختربارام. تشنگی دارم. می‌کشد مرا. از آن آب خنک دهیدم که از چشمه‌ی یاد بیرون می‌جوشد. پس ایشان از آن چشمه‌ی سرمدی آب دهند به تو از برای نوش‌کردنِ تو. که بعدِ نوشیدن به میانِ دلیران درآیی*[1] می‌دانیم که در فرهنگهای سنتی، چشمه مبدأ زندگی، و به ترتیبی کلی مبدأ تمامی هستی، نماد فرشته، قدرت، برکت، و همه‌ی نیکبختیها است. اگر چشمه خود از سرچشمه‌ی یاد بجوشد، چگونه ناخودآگاه به خاطر نیاید؟ از این جهت بوده که یاد، به عنوان

گیرنده‌ی تمامی علم پرستش می‌شده است. منظور از چشمه در این اسطوره، چشمه‌ی آگاهی است. مادرِ آگاهی که از یاد، این نمادِ جایگاه مقدسِ دانش، منشق شده است، و به کمال منتهی می‌شود. یاد (مُنه‌موسونه) با زئوس وصلت می‌کند و موساها را به دنیا می‌آورد. بر طبق باور رایج در یونان باستان، مردگان با نوشیدنِ آبِ لته، یا چشمه‌ی فراموشی، تمامی خاطراتِ زندگیِ قبلیِ خود را از یاد می‌بردند. در این عقیده‌ی مذهبی، در طول زندگی در نحله‌یی باطنی طی طریق می‌کردند و با به یادآوردنِ زندگیهای گذشته، راه صحیحی در جهانِ آخرت پیدا می‌کردند، در این باور نقش یاد اهمیتی خاص دارد (J. Defradas, 300). در متنهای اروفئوسی اولین چشمه‌یی که می‌باید از آن اجتناب می‌شد، لته بود، که بر رؤیای مرگ گسترده بود. چشمه‌ی فراموشی در مقابل چشمه‌ی یاد است که بیداریِ ابدی را تضمین می‌کند، و اگر فرزندِ زمین و آسمانِ پرستاره ایم، باید از آبِ آن سیراب شویم.

در میان ژرمنها، چشمه‌ی میمیر حاوی آب دانش بود. آبِ آن چنان گرانبها بود که برای نوشیدن از آن، خدا اودین پذیرفت یک چشمِ خود را بدهد، و برای قیمتی که پرداخته بود، از آب دانش، پیشگویی و شعر نوشید.

بر مبنای همین نمونه‌ی ازلیِ چشمه است که یونگ چشمه را نماد و تصویر روح محسوب داشته، و مبدأ زندگی درونی و نیروی معنوی به شمار آورده است.

[1] fragment 32a, trad. J. Defradas; Tablette d'or du British Museum; *Marcel Brion. un enfant de la terre et du ciel*. Paris, 1943, p. 130-131.

چکاوک (ALOUETTE/lark)

چکاوک را به خاطر صعود سریعش در هوا، و یا برعکس به خاطر فرود ناگهانی‌اش، می‌توان نماد تحول و دگرگونیِ ناشی از ظهور یک مظهر دانست. عبور متناوبش از زمین به آسمان و از آسمان به زمین دو قطب هستی را به هم پیوند می‌دهد، چکاوک مانند یک واسط و شفیع است.

همچنین وصلت میان اینجهانی و آنجهانی است. بلند می‌پرد، اما آشیانه‌اش را بر روی زمین با ترکه‌های خشک گیاهان می‌سازد. پرواز او در نور روشن صبحگاه یادآور تیزپایی یک گوزنِ جوان است، یادآورِ گرما و شادیِ آشکارای زندگی است. آواز او برخلاف آواز بلبل، آواز شادی است:

بلندتر، هنوز هم بلندتر
پرواز می‌کنی از زمین ما
بالهایت چون بخاری مشتعل
می‌فشرد مغاک آبی را
و تو بالا می‌روی، آوازخوانان و پروازکنان، همچنان می‌خوانی
(شلی، *به یک چکاوک*)[1]

چکاوک، این شادی فارغ از جسم، در نور صبحگاه پرواز می‌کند، و نماد میل آدمی است به شادی. برای عارفان و متألهان، آواز چکاوک علامت نماز و دعایی نورانی و شادمانه است در مقابل عرش خداوندی.

میشله، چکاوک را در آثار معروفش چون نماد اخلاق و مهارت

معرفی می‌کند: *شادی یک روح نامریی که می‌خواهد زمین را تسلی دهد*. او چکاوک را تصویر کارگران و به‌خصوص شخمکاران می‌داند. باشلار (BACS, 100-106) عقیده دارد که چکاوک یک *تصویر ادبی ناب* است. پرواز بسیار بلندش، جثه‌ی کوچکش و سرعتش مانع از آن است که دیده شود، و در نقاشیها نقش شود. چکاوک وقتی نماد شفافیت، ماده‌ی سخت، و فریاد می‌شود، استعاره‌یی خالص است، و نماد یک فیلسوف می‌شود، وقتی چنانچه آدولف روسه‌ی شاعر می‌گوید: *اما بعد، گوش کن، این چکاوک نیست که می‌خواند؛ این پرنده‌یی است به رنگ بی‌نهایت*. و باشلار می‌افزاید: *رنگ عروج... جهشی برای صعود... یک آواز عمود... یک موج شادی. فقط بخش مرتعش وجود ما چکاوک را می‌تواند بشناسد*. در طول این تحلیل ظریف، باشلار، چکاوک بی‌عیب و غش را نشانه‌ی تصعید کامل می‌داند.

چکاوک برای اهالیِ غالیا پرنده‌ی مقدس بوده، و در طول تاریخ فرهنگ عامیانه و باورهای مردمی فرانسه، پرنده‌یی خوش‌شگون بوده است، و حتا گاه در ترکیب طلسمها وارد شده است: *آن کسی که با خود پای یک چکاوک را حمل می‌کند، چه واقعی و چه نقشی از آن را، آسیب نمی‌بیند. این طلسم آدمها و عناصر را، فاتح و پیروز می‌کند* (CAND, 17).

[1] SHELLEY, *A une Alouette*, trad. Cazamian, Paris, 1946.

چلیک (TONNEAU/Barrel)

نمادگرایی چلیک به نمادگرایی سبو، چاه، شاخ نعمت، و

همچنین به نمادگرایی شرابی که محتوای آن است، ربط می‌یابد. چلیک یادآور ثروت و شادی است.

دانائیس‌ها، که در اسطوره‌ای متأخر در دوزخ تصویر شده‌اند، و تا ابد آبی را در چلیکی بدونِ کف خالی می‌کنند، درواقع نومفاهای چشمه‌ها هستند. نقاشیها و مجسمه‌های بسیار از این سقاها کشیده یا ساخته شده، که آب را در چلیک یا ظروف دیگر سرازیر می‌کنند. این نماد، با نماد سیسوفوس ارتباط دارد، از آن جهت که تکراری مدام از همان عمل را در بر دارد؛ فقط اینکه در مورد دانائیس‌ها هوس خاموش‌ناشدنی انسان است که نمایان می‌شود. طبق اسطوره، دانائیس‌ها، همگی به‌جز یک نفرشان، با ضربه‌ی دشنه، شوهر اولِ خود را، به دلیل اینکه از آنها جانبداری نکرده بود، در شب زفاف کشتند، و دوباره با تضرع و استغاثه به دنبال ازدواج مجدد برآمدند، به اعتقاد ما، مفهومِ این اسطوره را باید در این عمل نیز دید.

اینجا علاوه بر نماد هوسِ خاموشی‌ناپذیر طبیعت انسان، نماد دیگری از اخلاقیات و باورهای یونانی مشخص می‌شود: اجتناب از عملی طبیعی، از عملی که به نظر عادی می‌رسد، و در شرایطی حلال و قانونی است؛ این احتراز و اجتناب به معنیِ محکوم کردنِ خود به یاوگی و پوچی بی‌پایان، و تن‌دادن به کاری عبث و بیهوده، و ابتلا به دردی بی‌حد و حصر در اثر این خطا است. به این ترتیب، چلیکِ بدونِ ته، در مقابلِ چلیکِ پر از شراب قرار می‌گیرد، و یا به عبارتِ دقیقتر نماد چلیک، چه بدونِ ته و چه پر از شراب، یک چیز است اما تحت تأثیر دو علامت متضاد.

چنگ (HARPE/harp)

چنگ سازی سنتی، و کاملاً متفاوت با سازهای بادی (نی‌انبان) یا سازهای کوبشی (طبل) است. تارهای چنگ اغلب از جنس زه سیاهگوش است. چندین نوع از چنگ شناخته شده است، لکن عمدتاً به دو دسته تقسیم می‌شود: چنگ کوچک، نوعی کیتارا (رباب) که به‌آسانی قابل حمل و نقل است، و چنگ بزرگ تشریفاتی خدایان ممالک شمال یا پیکهای آنان که به وسیله‌ی چنگ نوای خواب را می‌نواختند، که هر کس آن را می‌شنید، بدون مقاومت به خواب می‌رفت، و خطر آن بود که در آن جهان بماند و بازنگردد (OCUI, 3, 212-409; OGAC, 18, 326-329).

چنگ- رامسگری در پای تخت رع- هوروس چنگ می‌نوازد.

چنگ زمین و آسمان را به هم پیوند می‌زند. قهرمانان ادا،

درخواست می‌کردند که پس از مرگ، با چنگی در کنارشان جسدسوزی شوند، تا چنگ در جهان آخرت هادی آنان باشد. اما چنگ فقط نقش هدایت ارواح مردگان را برعهده ندارد، بلکه در طول زندگی زمینی نیز چنگ میان غرایز مادی، که با چارچوب چوبی چنگ و با تارهایش از زه سیاهگوش نموده می‌شود، و طلبهای روحی و معنوی که با ارتعاش این تارها نموده می‌شود، رابطه و کشش ایجاد می‌کند. اما این ارتعاشات هماهنگ نخواهد بود، مگر اینکه میان تمام نیروهای هستی کششی منظم به وجود آید، که خود نماد توازن و تعادل شخصیت، و تسلط بر نفس است.

آواز چنگ‌نوازان مصر باستان، جست‌وجوی خوشبختی را در یک زندگی ترغیب می‌کند، زیرا هیچ چیز جز مرگِ آتی متیقن نیست، و هیچ چیز نامطمئن‌تر از خروج از آن طرف قبر نیست. چنگنوازان تارها را به صدا می‌آورند و می‌خوانند *دلنگرانی را دور بیاندازد و در شادیهایت غوطه‌ور شود، تا روزی بیاید که بر زمین کناره بگیرد آنکه سکوت را دوست می‌دارد* ... (POSD, 17). پس صدای چنگ برای انسانی که جز خوشبختیِ ناپایدارِ اینجهانی را نمی‌شناسد، به معنی جست‌وجوی خوشبختی است.

چوب (BOIS/wood)

چوب درنهایت ماده‌ی اصلی محسوب می‌شود و حتا در افواه مردم به عنوان وارث سنتهای صنعتگرانه، که عمدتاً با چوب ساخته می‌شده، توصیف می‌شود. چوب در هند، نماد ماده‌ی جهانی، یعنی نماد ماده‌ی نخستین است. در یونان کلمه‌ی هیله، که همان معنی

ماده‌ی نخستین را می‌دهد، لفظاً به معنی «چوب» است.

در چین هم، چوب یکی از پنج عنصری است که در ارتباط با شرق و بهار، و همچنین با سه‌خطی چن[1] نشانه‌ی برانگیختگی و رشد در طبیعت است. گیاهان همزمان با تندری که خود را در زمین پنهان کرده از زمین خارج می‌شوند: این خروج، بیداری یانگ است و شروع صعودش.

در آیین کاتولیک، چوب اغلب به عنوان مترادف چلیپا و درخت گرفته می‌شود، همچنین، *دشمنی که به وسیله‌ی چوب غالب شده، به وسیله‌ی چوب مغلوب می‌شود*... (فاتحه‌ی یکشنبه‌ی پیش از عید پاک) (BURA, GRIF).

در سنت شمال [اروپا]، چوب یا درخت، تحت هر شکل و جنبه‌یی در ارتباط با علم است؛ مکتوبات سنتی ایرلند، موسوم به اُم [اُگام] اغلب بر چوب حکاکی می‌شد، و فقط نوشته‌ی قبر مردگان را بر سنگ حکاکی می‌کردند. در تمام زبانهای سلتی هماواییِ کاملی میان واژه‌ی علم و واژه‌ی چوب وجود دارد (vidu: ایرلندی fid؛ غالیایی gwydd؛ برتانیایی gwez درخت و gouez ریشه‌ی gouzout دانش). بر خلاف غالیایی‌ها، دروئیدهای ایرلند کمتر چوب درخت بلوط را به کار می‌گیرند، آنها اغلب چوب سرخدار یا درخت فندق، گردو یا سنجد را به کار می‌برند (متون قدیم به‌ندرت تمایزی میان این سه نوع درخت و طبعاً میان چوب آنها قایل شده‌اند). گردو میوه‌ی عقل و دانش است. درخت غان و درخت سیب هم نقش مهمی در نمادگرایی جهان آخرت بر عهده دارد. این ترکه‌های فندق است که به طور معمول در جادوگری به کار می‌رود. اما با حکاکی اُم

[اُگام] بر چوب سرخدار بود که دلن دروئیـد (کـورِ کوچـک)، اتـاین، بانوی شاه ائوخاید را در سید پیدا می‌کند، جـایی کـه اتـاین توسـط خدا میدیر، شوهر اولش، پنهان نگاه داشته شده بود.

۱ چـن (Tchen) یـا ج'یـن (Ch'ien) یکـی از هشـت سـه‌خطی اسـت کـه ایـن سـه‌خطیها از قدیمترین علاماتی هستند که برای تفأل در چین باستان بـه کـار می‌رفتـه، و ترکیـب آنهـا شصت و چهار «شش‌خطی» یی‌چینگ را به وجود آورده است. سه‌خطی چـن نشـانگر شـرق اسـت و رشدی بهاره را نشان می‌دهد، به معنای بهار و عشـق آمـده اسـت. نشـانه‌ی تنـدر و برانگیختگی، و نشانه‌ی پسر بزرگتر خانواده است.

چوب‌پا[۱] (ÉCHASSE/stilt)

مراسم چوب‌پایان بـه ترتیبـی همذات‌شـدن بـا طایفـه‌ی مرغـان درازپا و به‌خصوص کلنگ* بود، که در چین باستان بـه عنـوان نمـاد جاودانگی شناخته می‌شد. در پ'آئو- پو دسو آمـده: آنکـه بتوانـد بـر چوب‌پا سوار شود، می‌توانـد در همـه‌ی جهـات، زمیـن را درنـوردد، بی‌که کوهها و رودها مانعش شوند.... آنـان معتقـد بودنـد کـه آنکـه سوار بر چوب‌پا است، می‌تواند پرواز کند، پس می‌تواند بـه جزیـره‌ی جاودانگان برسد. هوآنگ- دی توانسـت چنیـن کنـد. م. کالتنمـارک معتقد است رقص کلنگان در چین باستان، احتمالاً رقص با چوب‌پـا بوده، و از اینرو در ارتباط مستقیم با نماد پرندگان، و نماد جاودانگی (KALL). سوارشدن بر چوب‌پا، درضمن، بدین معنی است که فرد از طبیعت یا لیاقتِ خود تجاوز کرده است.

۱ چوب‌پا، چوب بلند و باریکی که ضمایمِ چوبی با میخ بر آن کوفته شده که محل تکیـه‌ی پـا است، و افراد در مراسم و بازیها بر آن برمی‌شـوند و راه می‌رونـد. ظـاهراً ایـن رسـم از چیـن باستان آمده است. در زبان فرانسه échasse نام پرنده‌یی درازپا با منقار بلند و به رنگ سـفید و سیاه نیز هست.

چوبدست[1] (BAGUETTE, BÂTON/stick, baton)

منجوشری، خدای عقل بودایی با چوبدستش.

چوب و چماق، ترکه یا چوبدست همگی نماد قدرتمداری و دیده‌ی بصیرت هستند، چه قدرت یا نیروی باطنی آنها از جانب خداوند رسیده باشد، چه قدرت یا نیروی باطنی آنها جادویی باشد، چه آن را از نیروهای آسمانی گرفته باشند، یا که از شیطان رسیده باشد: مانند چوبدستِ شعبده‌بازان، جادوگران و پریان. بدونِ یک چوبدست پیشگویی، پیشگو نمی‌تواند دایره‌یی را بر روی زمین بکشد، تا خود را محصور کند و ارواح را احضار کند؛ یا مربعی در

آسمان بکشد و پرندگان را در آن جای دهد و پروازشان را تعبیر و تفسیر کند. در قدیم ترکه، به‌خصوص ترکه‌ی فندق، نه تنها برای پیداکردنِ چشمه‌ها، بلکه درضمن، برای کشف لایه‌های ارضی و یا رسوبات بعضی از مواد کانی بوده است. چوبدست در نمادگرایی تحت وجوه مختلف ظاهر شده است، اما اساساً به عنوان سلاح، و بیش از همه به عنوان سلاح جادو، به عنوان عصای راه شبانان و زائران و به عنوان محور جهان برداشت شده است.

در چین باستان، چوبدست، و به‌خصوص چوبدستی از چوب هلو، نقشی عظیم دارد، در زمان تحویل سال، برای دورکردنِ اثراتِ شوم به کار می‌رود. «یی» کماندار با چماقی از چوب هلو کشته شد.

چماق، به‌خصوص چماق سرخرنگ برای تنبیه مجرمان به کار می‌رفت. هنوز هم چوبدست سرخ قاضیان در سلسله‌مراتب انجمنهای خفیه وجود دارد. در میان پیروان آیین دائو چوبدستِ نئین ۷ تا ۹ گره (به تعدا طبقات آسمان) در مراسم آیینی تداول داشت. می‌توان گفت که گره‌ها به مرحله‌ی رهروی بستگی داشتند. استادان معنوی آیین دائو، اغلب به صورتی که چوبدستی سرخ در دست داشتند، نقش می‌شدند. این چوبدست، گره‌دار بود، زیرا باید هفت یا نه گره نمادین را عرضه می‌کرد، به تعبیری دیگر، هفت یا نه، مراحل شروع راه بودند، که رهرو باید طی می‌کرد، قبل از اینکه به مرحله‌ی آگاهی تام و معرفت برسد. پس از رسیدن به مرحله‌ی معرفت رهرو می‌توانست، با همه‌ی درجاتش نشسته بر چوبدستی، در حالی که کلنگی آن را با نوک گرفته بود، به آسمان صعود کند. قصه‌های جادوگران قرون وسطا که سوار بر دسته‌ی جارو، خود را به

هت با سفر دائو نیست، هرچند که
بر این نماد اثر می‌گذارد، نهفته است.

گ. کنفوسیوسی- بودایی با چوبدستش.

شمایلنگاری هندو دیده می‌شود.
ی چندین خدا، به‌خصوص یاما، پاسدار
است. دانده‌ی او نقش توقیف و تنبیه
نهای وامانه‌ی کوتوله، مظهر (اوتاره)

با صاعقه خویشی دارد.

چوبدست مانند نیزه به نمادگرایی محور نیز نزدیک می‌شود. دورادورِ برهمادانده، محور جهان، دو خط حلزونی در جهت عکس یکدیگر می‌پیچند، که پیچش دو نادی تنتره‌یی را به دور ستون فقرات، سوشومنا به یاد می‌آورد. به هر صورت، این چوبدستها یادآور برهما- دانده‌ی هندو است که هفت گرهِ آن نمایشگر هفت چاکره است. چرخها و *نیلوفرهای مصری* (لوتوس) در علم‌الاعضای یوگی، مراحل عرفانی را نشان می‌دهد.

هرچند هنگام راه‌رفتن بر عصای چوپانی و چوبدست حکمرانی تکیه می‌شود، اما هر دوی آنها علامت اقتدار است. کاهن بودایی برای راه‌رفتن بر کهاکهاره تکیه می‌کند که سلاحِ دفاعِ مسالمت‌آمیز، و علامتِ حضور است. کهاکهاره مرتبه‌ی رهبانیت و سلاحِ جنگیری است؛ چوبدست زایر و ترکه‌ی پریان است و اثرات ترسناک را دفع می‌کند، ارواح را از جهنم آزاد می‌کند، اژدها را رام می‌کند و چشمه‌ها را جاری می‌کند.

نمادگرایی چوبدست، در ارتباط با نمادگرایی آتش نیز هست، و درنتیجه در ارتباط با باروری و احیاء. همچون نیزه و دسته‌هاون، چوبدست هم با یک آلت رجولیت مقایسه شده؛ ریزنگاره‌های راج‌پوت از این نقطه‌نظر بسیار واضح است. در زبان عامیانه در مورد میل مردانه‌ی فرونشسته می‌گویند، چماق درد دارد.

رمل، این هنر پیش‌بینی آینده، با استفاده از ترکه یا چوبه‌های کوچک انجام می‌شود. این هنر در سراسر مشرق‌زمین در عهد باستان، در میان چینیان، و حتا در میان آلمانیها مورد استفاده بوده

است. شیوه‌ی کاربردِ آن بدین صورت است که معمولاً پوست ترکه را می‌کندند و ترکه‌یی را با پوست نگاه می‌داشتند، بعد آنها را از پشت یا رو، روی هم می‌گذاشتند؛ یا اینکه ترکه‌یی را در جلو، در جهتِ موافق، و دیگری را در جهت عکس قرار می‌دادند، اگر یکی از آنها، هنگامی که بر دیگری نشسته بود، می‌افتاد، معنای ترکه‌ی اول اولویت می‌یافت (ENCD, 112).

رمل، جفر، و پرتوبینی بدون‌شک به همان مبدأِ باستانی بازمی‌گردد: ترکه و شاخه‌هایی که از درخت گرفته می‌شود، و کاربردِ آنها در حیطه‌ی انسانی است، آیا نشانه از همان انگشت الهی نیست؟ زیرا برای خدا کافی است که چیزی را لمس کند تا به آن شکل دهد، یا آن را خلق کند.

چوبدستی که ظاهراً برای نوعی رمل به کار می‌رفت، در سفر اعداد آمده است. پس از عبور از بیابان، امت عبرانی به دلیل محرومیت و رنجی که در طول سفر بر آنها تحمیل شده بود، پشت موسی و به طور غیرمستقیم پشت یهوه گله و شکایت کردند. به دستور یهوه، خاندانِ آباء عصایی به موسی داد، موسی نام سرور خاندان را بر عصا نوشت و دستورات یهوه را دنبال کرد: و آنها را در خیمه‌ی اجتماع پیش شهادت جایی که من با شما ملاقات می‌کنم، بگذار و شخصی را که من اختیار می‌کنم عصای او شکوفه خواهد آورد، پس همهمه‌ی بنی‌اسرائیل را که بر شما می‌کنند از خود ساکت خواهم نمود. موسی این را به بنی‌اسرائیل گفت پس جمیعِ سروران ایشان او را عصاها دادند، یک عصا برای هر سرور، یعنی دوازده عصا بر حسب خاندانِ آباء ایشان و عصاهای هارون در میان

عصاهای آنها بود و موسی عصاها را به حضور خداوند در خیمه‌ی شهادت گذارد. و در فردای آن روز چون موسی به خیمه‌ی شهادت داخل شد، اینک عصای هارون که به جهت خاندان لاوی بود شکفته بود و شکوفه آورده و گل داده و بادام رسانیده بود. و موسی همه‌ی عصاها را از حضور خداوند نزد جمیع بنی‌اسرائیل بیرون آورده هر یک نگاه کرده عصای خود را گرفتند. و خداوند به موسی گفت عصای هارون را پیش روی شهادت بازبگذار تا به جهت علامت بر این ابنای تمرّد نگاه داشته شود و همهمه‌ی ایشان را از من رفع نمایی تا نمیرند، پس موسی چنان کرد به نحوی که خداوند او را امر فرموده عمل نمود (اعداد ۱۲-۱۷:۲).

در اینجا عصا نماد یک گروه یا یک فرد است، که با آن همذات می‌شود؛ اگر شاخه شکوفه بزند، خاندان است، که گویی گل داده است. از سوی دیگر، وقتی شاخه با شکوفه مشخص شود، نماد انتخاب خدا است و نشانه‌ی اقتداری که به خاطر این انتخاب به خاندانِ منتخب اعطا شده است و به چنین مقامی منصوب شده‌اند. این اقتدار باعث می‌شود که منتخب واسط میان یهوه و مردم باشد: درنتیجه همهمه بالا نمی‌رود تا به خدا برسد، پس خداوند نافرمانان را کیفر نمی‌دهد. عصا یا ترکه، نماد میانجیگریِ آن کسی است که او تعیین کرده، و که از آن پس او را بازگردانده، و در دسترسِ مردم گذاشته است. درضمن، باید از عصای موسی نام برد (خروج ۱۲-۷:۸) که به مار تبدیل شد، و دوباره عصا شد. این ماجرا، به زعم برخی مفسران، اثبات برتری خدای عبریان است، و به تفسیر دیگر نماد روح دگرگون‌شده به توسط ذات باری است؛ نویسندگان نیز در

این تناوب عصا- مار نمادِ تناوبِ کیمیایی «حل و عقد» را می‌بینند (BURN). مفسران همچنین عصای موسی را که ماری مفرغی شد، پیش‌صورتی از صلیب منجی می‌دانند (ELIF, BURN, FAVS, GRAD, GUET, MALA, MAST, SEGS, SOYS).

موسی، با یک ضربه‌ی عصا بر صخره، چشمه‌یی کشف کرد، و قومِ او از آن رفع عطش کردند: *در آنجا قوم تشنه‌ی آب بودند و قوم بر موسی شکایت کرده گفتند چرا ما را از مصر بیرون آوردی تا ما و فرزندانِ ما و مواشیِ ما را به تشنگی بکشی، آنگاه موسی نزد یهوه استغاثه نموده گفت با این قوم چه کنم؟ نزدیک است مرا سنگسار کنند. خداوند به موسی گفت پیش روی قوم برو و بعضی مشایخ اسرائیل را با خود بردار و عصای خود را که بدان نهر را زدی به دست خود گرفته برو. همانا من در آنجا پیش روی تو بر آن صخره‌یی که در حوریب است می‌ایستم و صخره را خواهی زد تا آب از آن بیرون آید و قوم بنوشند. پس موسی به حضور مشایخ اسرائیل چنین کرد* (خروج ۱۷:۲-۷).

بر طبق اساطیر یونان، آتش از چوب بیرون می‌جهد. هرمس مخترعِ آتش (پورهیا) بوده، که به‌غیر از آتشی است که پرومتئوس از آسمان آورد. هرمس آتش را از به هم مالیدنِ دو چماق چوبی، یکی از چوب سخت و دیگری از چوب نرم، به دست آورد. این آتش زمینی ختونیایی است و طبیعتی مغایر با آتش آسمانی دارد که اورانیایی است، و پرومتئوس از خدایان ربوده است. بنا بر توصیفِ آیسخولوس، آتش پرومتئوس زمینی نشد، مگر به دلیل فرودآمدن از اولومپوس جاودانگان، به میان مردمان این زمین.

این آتش، آتش جرقه، برق، صاعقه‌ی بارورکننده است، و باعث باریدنِ باران، یا جوشیدنِ چشمه‌های زیرزمینی می‌شود. راهب خدایبانو دمتر، زمین را با عصای خود ضربه زد: *آیین خاص بالابردنِ باروری، یا توسل جستن به قدرتهای زیرزمینی* (SECG, 136). یک شب، شبح آگاممنون در حال خواب بر کلوتایمنسترا ظاهر شد. او به طرف عصای سلطنتی‌اش رفت که قاتلش آیگیستوس، به خود اختصاص داده بود، آن را محکم در دست گرفت و مثل یک چوب در زمین فروبرد؛ کلوتایمنسترا بلافاصله دید که بر نوکِ این چوب درختی رویید و شکوفه کرد، *و سایه‌اش تمام سرزمینِ موکنای (میسن) را پوشاند* (سوفوکلس، *الکترا*، ۴۱۵-۴۱۳). چوبی که سبز شد و گل داد، نوید بازگشتِ پسر آگاممنون، و کینه‌خواهیِ او است. نماد قوه‌ی حیات، احیاء و بازگشت به زندگی است (LANS, B, 59).

ارتباط دیگر چوبدست (عصا) و مار، چوبدستِ آسکلپیوس و هوگیا است، که علامتِ علم پزشکی است. این چوبدستِ جادو نشانه‌ی آسکلپیوس، خدای شفادهنده، پسر آپولون بوده، و حتا نام این خدا به زعم آ. کارنوآ به معنی کسی است که چوبدست جادو به دست دارد. کادوسه علامت علم پزشکی، چیزی جز چوبدستِ جادو نیست، که از چوبه‌یی تشکیل شده که دو مار به دور آن پیچیده‌اند: این تصویر یادآور آیینهای بسیار قدیمی، از درخت و خاک، دایگان مارها در کنار دریای اژه است (SECG, 278). پیچش دو مار را به دور یک چوب، که هرمس از آن کادوسه را ساخت، بسطِ دو جریانِ مخالف از نیروهای کیهانی دانسته‌اند. جریان کادوسه، جریان زندگی مادی و روانی است. این همان چوبدستِ جادو است که آپولون به

عنوان تحفه‌یی به هرمس قول می‌دهد، تا در عوض، خدای جوان بربطی را که تازه اختراع کرده، و از لاکِ لاکپشت، پوست و زه گاو ساخته، به او بدهد، چوبدستی *شگفت به نشانه‌ی توانگری و غنا، سه لایه از جنس طلا: آپولون به هرمس گفت، اگر فرمانهای مساعد، سخنان و اعمالی که من از دهان زئوس شنیدم، به انجام برسانی، این چوبدست تو را در مقابل خطرات پاس خواهد داشت* (*سرود هومر برای هرمس*، پنجم، ۵۲۹-۵۳۲، HYMN). این چوبدست شگفت، علاوه بر امتیازات، امتیاز خواباندن و بیدارکردنِ افراد بشر را نیز دارا است. *این چوبدست آنچنان به این خدا وابسته است، که به شکل کروکیون، علامت پهلوانی و قاصدانی است که خواستارِ حمایتِ او هستند* (SECG, 274). منظور حمایت هرمس (مرکور) است.

می‌دانیم که مربیان مسئول تعلیم متون هومری، وقتی ایلیاد را تفسیر می‌کردند، تعلیمیِ سرخی (رنگِ خاص قهرمانان) در دست می‌گرفتند، و وقتی از اودیسه سخن می‌گفتند، تعلیمی زردی (به علامتِ سفر اثیریِ اودوسئوس بر دریای آسمانی).

چوبدست که حکم تکیه‌گاه، مدافع و بلد راه را دارد، عصای سلطنت می‌شود، که نماد قدرت و حکمروایی است. همانقدر در زمینه‌یی فکری و معنوی، که در سلسله‌مراتب اجتماعی. *چوبدست به علامت اقتدار و حکمروایی در یونان فقط به قاضیان و سرکردگان تعلق نداشت، بلکه در ضمن به عنوان علامت شرافت به بعضی استادان تعلیمات برتر متعلق بود.*

سلتیها، چوبدست را در نهایت، ابزار جادو، و آن را نماد قدرت

دروئیدها بر عناصر می‌دانستند. برای دروئید اولستر، سنخا، کافی بوده است که چوبدستِ خود را تکان دهد، تا هر آنچه دورادورِ او است به سکوت کامل برسد. اما اغلب یک دروئید یا یک فیله، یک فرد بشری را با چوبدست خود لمس می‌کرد تا او را به حیوانی، معمولاً به پرنده (قو) یا خوک (گراز وحشی) تبدیل کند. در سلسله‌مراتب هفتگانه‌ی فیلیده‌هی ایرلندی، پزشکان یا اولامح حق داشتند چوبدست طلا داشته باشند. فیله‌ی طبقه‌ی دوم، یا آنروث چوبدست نقره، و پنج طبقه‌ی دیگر چوبدست برنز داشتند. در میان فرانکها واولین کاپسین‌ها، جارچی‌باشیِ نظام، چوبدستِ مقدس حمل می‌کرد، که نشانه‌ی شرافتِ این شغل، و به‌خصوص نشانه‌ی اقتدار سلطنت بود (OGAC, **16**, 231; **14**, 340-399).

عصای چوپان را در صولجان مطران بازمی‌یابیم؛ سگالن تأکید دارد که *توازن قدمهای آیینیِ مطرانها، تقلیدی محتشم و قدیمی از قدمهای شاهزادگان چوپان در چمنزارهای قدیم است.*

درضمن، چوبدست علامتِ قدرت قانونی است، که به رییسِ منتخب یک گروه اعطا می‌شود. چوبداران، در عهد قدیم، رؤسای منتخبی بودند که در دسته‌ها، چوبدست و عَلَمِ یک انجمن را حمل می‌کردند. همچنین چوبداران گروه وکلا، در تشریفاتِ اخوان نیکولاس قدیس، که با نامه‌ی فیلیپ ششم، در اوایل ۱۳۴۲ میلادی تصویب شد، چوبدست نیکولاس قدیس را حمل می‌کردند (LANS, B, 55-57). در اینجا لازم به یادآوری است که صولجان مطرانها، تغییر شکلِ چوبدستِ چوپانان است.

چوبدستِ سرداران علامت فرمانروایی بود: شاه، برای انتقال

قدرتِ خود چوبدستش را به سردارِ فرانسه می‌دهد؛ قاضی اعظم چوبدستِ خود را به حاجب می‌دهد، ارباب تعلیمیِ خود را به خوانسالار می‌سپرَد. دربانان قصر، اربابِ خود را با عصا معرفی می‌کنند. در مراسم عزاداریِ شاهان فرانسه، وقتی مراسمِ تشییع تمام می‌شد، رییسِ کل تشریفات سه بار فریاد می‌کشید: «شاه مرده است»، در حالی که چوبدستش را بر زانویش خُرد می‌کرد.

از طرفی چوبدستِ جادو در تماس باعث استحاله می‌شود: مهمانانِ کیرکه، در تماس با چوبدست تبدیل به خوک شدند، یا کدوحلواییِ باغچه‌ی سیندرلا، تبدیل به کالسکه‌یی شکوهمند و فاخر شد، و امثالهم. وقتی انسانها چوبدستی جادو با اصلی فوق‌بشری در اختیار داشته باشند، آنگاه چوبدستِ جادو علامتِ قدرتِ انسانها بر اشیاء خواهد بود. به ترتیبی کلی، چوبدست شعبده‌باز نماد مرکوبی نامریی، و وسیله‌ی سفرهای او از روی سرزمینها و اقلیمها است.

در افسانه‌های جادوگری نیز چوبدست و ترکه نقشی مستحیل‌کننده دارد، پریِ خوب، کدوحلوایی را به کالسکه تبدیل می‌کند، و ملکه‌ی بدجنس را به قورباغه (SERH, 139).

هنوز هم [در قیدره] چوبدست به عنوان *نماد قیّم و استاد مسلّم علوم باطنی* شناخته می‌شود. استفاده از چوبدست، برای راه انداختنِ حیوان، به معنی زدنِ حیوان نیست- اگر آن را به این معنا بگیریم، مفهومِ حقیقیِ آن پنهان می‌ماند- بلکه به معنیِ تأکید و تکیه بر عمل راه رفتن است. رهرو با تکیه بر اندرزهای استادش طی طریق می‌کند (HAMK).

[۱] در ترجمه، دو مدخلِ baguette و bâton ادغام شده‌اند.

چوب زیربغل (BÈQUILLE/crutch)

چوبی که بالای آن چوب کوچکی به طور عرضی نصب شده، و سالمندان و عاجزان به عنوان کمک راه‌رفتن به کار می‌برند، همیشه مفهومِ کمک یا تکیه‌گاه داشته است. هرچند چوب زیربغل نشاندهنده‌ی یک ضعف است، اما این ضعف ممکن است واقعی یا ساختگی باشد. چوب زیربغل واقعی، چوب زیربغل سالمندانِ خسته از سن بالا است، و در این مفهوم، اغلب در تصاویر ساتورن، خدای زمان دیده می‌شود، اما چوب زیربغل برای ضعف ساختگی متعلق به جادوگران، دزدان، و دزدان دریایی است که ضعفی خارجی را نشان می‌دهند، تا بهتر قدرت شریرانه‌ی خود را پنهان کنند. در اینجا درضمن مفهومِ پا را می‌یابیم، که به عنوان روح شکل می‌گیرد، و نقص جسمانی جز علامتی بیرونی از یک نقص معنوی نیست.

مع‌هذا، چوب زیربغل ممکن است مفهومی مثبت نیز داشته باشد: همان چیزی است که به ما کمک می‌کند تا جلو برویم، نماد اراده‌یی است که مانع قبول یک وضعیت مقدر می‌شود، بدونِ اینکه به دنبال تغییرِ آن باشد. درضمن، نماد ایمان است (عاجزی با چوب زیربغل در انجیل، که پس از معجزه آن را کنار می‌گذارد) درواقع نشانه‌ی نور معنوی است که قدمهای لرزان را رهبری می‌کند، یا نقشی جسمانی را جبران می‌کند.

چوپان (BERGER/sheperd)

در تمدنِ چادرنشینانِ دامدار، تصویر چوپان، دارای نمادی مذهبی است.

خدا است که شبان اسرائیل است (*مزامیر* ۲۳:۱؛ *اشعیاء* ۴۰:۱۱؛ *ارمیاء* ۳۱:۱۰).[۱] او گله‌اش را رهبری می‌کند، به خاطر گله بیدار می‌نشیند، و آن را حفاظت خواهد کرد.

اما چون خداوند بخشی از اقتدارش را به پیشوایان موقت و روحانیان انتقال می‌دهد، آنها نیز شبان مردم خوانده می‌شوند. داوران، شبانانِ قومِ او بودند (*سموئیل دوم*، ۷:۷)،[۲] داود، شبان میشها بود، خداوند شبانان را پیشوای قومش قرار داد (*سموئیل دوم*، ۷:۸، ۲۴:۱۷)[۳] در این مورد، اسرائیل فقط از احکام مذاهب همسایگان، و مذاهب مصری و ماوراءالنهری اطاعت می‌کرد. با اینهمه، تفاوتی اساسی مشهود است: *عهد عتیق* عنوان شبان را فقط به حالتی ثانوی به پیشوا و به‌خصوص به شاه اطلاق می‌کند. آنان شبان منتخب خداوند هستند، که گله فقط متعلق به او است. خداوند نشانه‌ی شبان واقعی است.

به همین دلیل، در زمان سلطنت شاه آحاب، پیغمبری ننگ بی‌ایمانیِ شاه را چنین برملا می‌کند: تمامی اسرائیل را مثل گله‌یی که شبان ندارد بر کوهها پراکنده دیدم (*پادشاهان اول*، ۲۲:۱۷). اینکه این شاه در فطرتش شبانی یا عمل به وظایف الهی نیست. *ارمیاء* (۶-۱:۲۳)[۴] و *حزقیال* (۳۴) عملکرد غلط شبانان اسرائیل را مطرح می‌کنند، و نوید شبانان مؤمن را می‌دهند، یا حتا شفاعت

مستقیمِ خداوند را که گله‌ی خود را بـه دسـت خواهـد گرفـت، کـه مزدوران نمی‌دانستند چگونه برانند.

یهودیت متأخر، نماد شبان را در سه جهت بررسی می‌کند:

۱. پیشوایان بشری، که آنان را فقط مجریانی می‌دانند که خـوب یا بـد از مردمـان هسـتند، و توسـط فرشـتگان کـه همانـا شـبانان واقعی اند، رهبری می‌شوند (*خنوخ اول*، ۸۹).
۲. نماد چوپان-گله که فقـط رابطـه‌ی اسـرائیل و خدایـش را نشـان می‌دهد: او شبان بشریت است (*سیراخ*، ۱۸:۱۳).
۳. و بالاخره، انتظار از برای شبانی جدید، از بطـن خداونـد، کـه در مزامیر سلیمان آمده، همانا انتظار از برای مسیح است (۱۷:۴۵).[۵]

این دو نکته‌ی اخیر، مسـتقیماً نمـادگرایی مسـیحی را از شـبان نشان می‌دهـد: مسـیح می‌گویـد، مـن شـبان نیکـو هسـتم (یوحنا، ۱۰:۱۱) نه یک مزدور، بل کسی که گوسفندان بـه او تعلـق دارنـد و آماده است جانِ خود را در راه گوسفندان بنهـد (۱۰:۱۶).[۶] او اضافه می‌کند کـه بـرای او مفهـومِ گلـه بـه یـک دسـته‌ی خـاص محـدود نمی‌شود (مذهب، نژاد).

در *مکاشفات* هم بر ایـن نکتـه تـأکید شـده اسـت، امـا بـر وجـه دیگری از نماد ارزشگذاری می‌کند: مسیح بر همه‌ی امتهای زمین با عصای آهنین حکمرانی خواهد کرد، او چوپان- داور است (*مکاشفات* ۲:۷۲، ۱۲:۵، ۱۹:۱۵).[۷]

عبارت مسیح- شبان در اغلب مکتوبات مسیحی قرون اولیه دیده می‌شود (*رساله‌ی شبان هرمـاس* را ببینیـد) ایـن عبـارت درواقـع از

همان زمان از عهد عتیق اتخاذ شده بود، و منتهی شد به این که رهبران معنوی، شبان یا چوپان نامیده شوند، و از آن میان اسقفان همواره خود را با لقب مسیح: شبان اعظم (*عبرانیان* ۱۳:۲۰)[۸]، و رییس شبانان (*پطرس*، ۵:۴)[۹] می‌خواندند.

نمادگراییِ شبان درضمن دربرگیرنده‌ی مفهومِ عقل الهامی و عقلِ تجربی است. شبان، نماد شب زنده‌داری است، عملکردِ او عملی مستمر از مراقبت و توجه است، او بیدار است و می‌بیند. با این نگرش، می‌توان چوپان را با خورشید مقایسه کرد که همه چیز را از بالا می‌بیند. از سوی دیگر، چوپان نماد صحرانوردی است، و چنانکه گفته شد، ریشه در زمین ندارد، او نشانه‌ی روح است، که در هیچ‌جای زمین بومی نیست، بلکه همواره در گذر است. چوپان از گله‌اش، حمایتی همراه با آگاهی می‌کند. او می‌داند چه غذایی مناسب حیوانهایی است که در کنفِ حمایتِ او هستند. او نظاره‌گر آسمان، خورشید، ماه و ستارگان است. او زمان را پیش‌بینی می‌کند، صداها را تشخیص می‌دهد، و آمدنِ گرگها یا بع‌بعِ گوسفندِ گمشده را می‌شنود.

به دلیل کارهای مختلفی که انجام می‌دهد، همچون یک حکیم جلوه می‌کند، و اعمالش، شهود و سیر درونی‌اش را ظاهر می‌کنند.

نزد عبرانیان، همیشه صحرانشین بر خشکه‌نشین ارجحیت داشته. صحرانشین شرایطی دارد که می‌توان آن را مقدس دانست. هابیل صحرانشین و چوپان بود، قابیل، خشکه‌نشین و کشاورز. خشکه‌نشینی که مبدأ روستا و شهر است، همیشه طالعِ بدِ انسان ریشه‌دار و وصل به زمین را نشان می‌دهد.

در تمدنهای آشوری- بابلی، نماد چوپان مفهومی کیهانی به خود می‌گیرد. عنوان چوپان به خدای ماه، تموز اطلاق می‌شود، که *چوپان گله‌ی ستارگان* است، و خدای نباتات، که می‌میرد و دوباره زنده می‌شود. به عقیده‌ی کراپ (CIRD, 280) تموز، با عشقی اشتیاق‌آمیز با عشتاروت پیوند دارد (آدونیس و آفرودیته، ایزیس و اوزیریس) پیوند آنان، چون اهله‌ی قمر، در روندی از محاق تا قرص کامل تغییر می‌کند. در هنگام تاریکی، چوپان نقش راهنمای ارواح را دارد و ارواح را به سوی زمین رهبری می‌کند. نیروهای کیهانی نشانگر گله‌ی او هستند، و او برای گله‌اش نشانگر استاد اعظم است.

۱ خداوند شبان من است (*مزامیر* ۲۳:۱)

او مثل شبان گله‌ی خود را خواهد چرانید و به بازوی خود بره‌ها را جمع کرده به آغوش خویش خواهد گرفت و شیردهندگان را به ملایمت رهبری خواهد کرد (*اشعیاء* ۴۰:۱۱)

... آنکه اسرائیل را پراکنده ساخت، ایشان را جمع خواهد نمود، و چنانکه شبان گله‌ی خود را (نگاه دارد) ایشان را محافظت خواهد کرد (*ارمیاء* ۳۱:۱۰).

۲ ... آیا به احدی از داوران اسرائیل که برای رعایت قوم خود اسرائیل مأمور داشتم سخنی گفتم که چرا خانه‌یی از سرو آزاد برای من بنا نکردید (*سموئیل دوم*، ۷:۷).

۳ و حال به بنده‌ی من داود چنین بگو... من ترا از چراگاه از عقب گوسفندان گرفتم تا پیشوای قوم من اسرائیل باشی (*سموئیل دوم*، ۷:۸).

داود... به خداوند عرض کرده گفت، اینک من گناه کرده‌ام، و عصیان ورزیده‌ام، اما این گوسفندان چه کرده‌اند (*سموئیل دوم*، ۲۴:۱۷).

۴ خداوند می‌گوید وای بر شبانانی که گله‌ی مرا هلاک و پراکنده می‌سازند... شما گله‌ی مرا پراکنده ساخته و رانده‌اید و به آنها توجه ننموده‌اید... من عقوبت بدی اعمال شما را بر شما خواهم رسانید... برای ایشان شبانانی که ایشان را بچرانند بر پا خواهم نمود که بار دیگر ترسان و مشوش نخواهند شد و مفقود نخواهند گردید. قول خداوند این است (*ارمیاء* ۲۳:۱).

۵ خداوند شبان من... در مرتعهای سبز مرا می‌چراند... و به راههای عدالت هدایتم می‌نماید (*مزامیر* ۲۳:۱-۴).

۶ و جانِ خود را در راه گوسفندان می‌نهم (*یوحنا*، ۱۰:۱۶).

۲ تا ایشان را به عصای آهنین حکمرانی کند (*مکاشفات* ۲۷:۲۰).
همه‌ی امتهای زمین را به عصای آهنین حکمرانی خواهد کرد (*مکاشفات* ۵:۱۲).
و آنها را به عصای آهنین حکمرانی خواهد نمود (*مکاشفات* ۱۵:۱۹).
۸ پس خدای سلامتی که شبان اعظم گوسفندان یعنی خداوند ما عیسی را به خون عهد ابدی از مرگ برخیزانید (*عبرانیان* ۲۰:۱۳).
۹ تا در وقتی که رییس شبانان ظاهر شود تاج ناپژمرده‌ی جلال را بیابید (*پطرس اول* ۴:۵).

چهار (QUATRE/four)

معنای نمادین چهار با مربع و صلیب ارتباط می‌یابد. از دورترین اعصار، حتا اعصار نزدیک به پیش از تاریخ، از ۴ برای نشان‌دادنِ آنچه مستحکم، ملموس و محسوس است استفاده می‌شد. ارتباط ۴ با صلیب موجب شده است که ۴ نماد بی‌نظیری، فراوانی، جهانگیری و جامعیت به حساب آید. عمود و نصف‌النهار و خط استوا زمین را به چهار قسمت می‌کنند. در تمام اقالیم سرکردگان و شاهان را: صاحب چهار دریا... چهار خورشید... چهار بخش جهان... می‌خوانند، که از یک سو به معنی گستره‌ی قدرتِ آنها بر سطحی عظیم از زمین بود و از سوی دیگر استیلای این قدرت بر تمامی افعال و اعمال مردم سرزمین‌شان (CHAS, 31).

چهار جهت اصلی، چهار باد، چهار ستون عالم، چهار منزل قمر، چهار فصل، چهار عنصر، چهار مزاج، چهار رود، چهار بهشت، چهار حرفِ اسمِ خداوند [ا ل ل ه] (ی ه و ه) و انسانِ اول [آد ـَ م]، چهار بازوی صلیب، چهار انجیل و غیره وجود دارد. چهار، نشانه‌ی مربع اول و عشریه و یا تتراکتیس فیثاغورثی است، که از مجموعِ چهار شماره‌ی اول (۴+۳+۲+۱) به دست می‌آید. چهار، نماد اینجهانی

است، مجموع ظاهر و باطن است.

از این مجموع، ظاهر زوال‌یافتنی است، و جالب اینجا است که کلمه‌ی شی به زبان ژاپنی، هم به معنی «چهار» است و هم به معنی «مرگ». از اینرو، ژاپنیها با احتیاط این کلمه را ادا می‌کنند و در زبان روزمره آن را یو یا یون می‌گویند.

چهار، عدد مقدس *ودا* است، که خود به چهار بخش تقسیم شده (سرودها، طلسمات، آیینها، نظریات). انسان هم بر طبق چاندوگه‌اوپانیشاد از شانزده قسمت یعنی از مربع چهار به وجود آمده، مانند جشن سومه‌ی پریان، که از شانزده حکایت درست شده و بدان‌گونه که در برهمانه تعلیم می‌دهد، از چهار چهار تا تشکیل شده، که مرتبط با چهار قسمت جهان است: مناطق فلک، عوالم، نورها، حواس: *آنکه این سخن بداند، ربعی از برهمانه را می‌داند، یا چهار شانزده‌تا، که نور است، و آن کس در جهان می‌درخشد، او بر جهان نورانی پیروز می‌شود، آن کس که این چنین می‌داند، ربع برهمانه را می‌داند، یا چهار شانزده‌تا را که نور است* (VEDV, 388). وقتی کسی ربع برهمانه را می‌داند، یا چهار بار چهار شانزده تا، را مرید یا سالکی است که تمامی علم استاد را آموخته. در اینجا دوباره چهار با ضرایب و مقسومهایش نماد تمامیت است.

در *کتاب مقدس*، به‌خصوص در *مکاشفات*، عدد چهار نشانه‌ی نظریه‌ی تمامیت است. چهار زنده نشانه‌ی مجموعه‌ی زندگان در جهان هستند (چشمها چون ستاره بر آنها نشانده شده) چهار سوار چهار بلا را نازل می‌کنند، چهار رنگ اسب، با رنگهای چهار جهت اصلی و رنگهای روزانه ارتباط دارند تا تمامیتِ عمل را در مکان و

زمان نشان دهند: سفید شرق و سحر است؛ سرخ جنوب و ظهر است؛ لاجوردی، غرب و غروب است؛ سیاه شمال و شب است. چهار فرشته‌ی نابودگر، از چهار نقطه‌ی جهان شروع می‌کنند، چهار روز و شب، چهار رود بهشت؛ چهار دیوار اورشلیم آسمانی، رو به چهار مشرق ایستاده‌اند؛ چهار خیمه‌ی دوازده خاندان اسرائیل (*اعداد*، ۲)، چهار علامت خاندانها، هر علامت برای یکی از گروههای سه‌نفره، شیر، انسان، گاو و عقاب، چهار حرف نام خداوندی «ی ه و ه»، طبق سنتی یهودی هر یک به یکی از این علامات مربوط است: «یا» به انسان؛ «ها» به شیر؛ «واو» به گاو؛ و «های دوم» به عقاب؛ چهار کاتب انجیل؛ که به زعم ایرنه‌ی قدیس تعداد آنان از چهار، نَه بیش است و نَه کم؛ و هر یک از چهار علامت خاندانهای اسرائیل، به یکی از چهار کاتب *انجیل*، مبتنی بر ویژگیِ هر یک از این کاتبان، منتسب شده است: شیر به مرقس؛ انسان به متی؛ گاو به لوقا؛ و عقاب به یوحنا؛ از سوی دیگر هر یک از این حیوانات، به چهار صورت فلکی اصلی در منازل منطقه‌البروج ارتباط دارد: گاو، شیر، انسان، عقاب، هر یک از این چهار صورت (CHAS, 429) نشانگر یک کلیت است.

در *رؤیای حزقیال* (۵:۱) که به ۵۹۳ قبل از میلاد برمی‌گردد ما همین نمادهای غریب را می‌بینیم... *و از میانش شبیه چهار حیوان پدید آمد و نمایش ایشان این بود که شبیه انسان بودند. و هر یک از آنها چهار رو داشت و هر یک از آنها چهار بال داشت... و اما شباهت رویهای آنها (این بود که) آنها روی انسان داشتند و آن چهار، روی شیر به طرف راست داشتند و آن چهار، روی گاو به طرف چپ داشتند و آن چهار روی عقاب داشتند.* مفسران در آنها نماد حرکت

و حضور دایم یهوه را می‌بینند، که فقط در هیکل اورشلیم نیست، بل از حضورِ خود تمام امتش را مطمئن می‌سازد، حال به هر جهتی دوری از دیار گرفته باشند، همان مفسران اشکال غریب رؤیای حزقیال را یادآور کریبوی آشور می‌دانند (که نام آن با کروبی در کشتی نوح شباهت دارد؛ *سفر خروج* ۲۵:۱۸ را ببینید). موجودی با سر انسان، بدن شیر، پای گاو و بال عقاب که مجسمه‌ی آن قصر بابل را نگاه می‌داشت. خادمان خدایان بت‌پرستی اینجا به ارابه‌ی خدای اسرائیل بسته شده‌اند، بیانی کوبنده از جلال یهوه (BIBJ, 475) *و بالای فلکی که بر سر آنها بود شباهت تختی مثل صورت یاقوت کبود بود و بر آن شباهت تخت شباهتی مثل صورت انسان بر فوق آن بود... مانند نمایش آتش در اندرونِ آن و گرداگردش دیدم... مثل نمایشِ آتشی درخشان بود دیدم. مانند نمایش قوس و قزح که در روز باران در ابر می‌باشد، همچنین آن درخشندگی گرداگردِ آن بوده، این منظر شباهت جلال یهوه بود* (*حزقیال* ۲۸-۱:۲۶). در اینجا به بهترین نحو، صعود از طبقات آسمان، و جلال اعلای خداوند در ارتباط با این چهار صورت نشان داده شده.

چهار درضمن عددی است که جهان را در تمامیتِ آن مشخص می‌کند (اغلب در مورد دنیای مادی و محسوس است). طبق سفر پیدایش *نهری از عدن بیرون آمد تا باغ را سیراب کند و از آنجا منقسم گشته چهار شعبه شد* (*پیدایش* ۲:۱۰). یعنی تا جهان مسکون را آبیاری کند و حد آن را معین کند. *مکاشفات* (۲۰:۸، ۷:۱) از چهار گوشه‌ی جهان می‌گوید که چهار باد از آنجا می‌وزد (*ارمیاء* ۴۹:۳۶؛ *حزقیال* ۳۷:۹؛ *دانیال* ۲:۷)، و چهار عصر بزرگ را

مشخص می‌کند که تمامی تاریخ جهان را در بر می‌گیرد.

عدد ۴، بـه عقیـده‌ی هـ. ب. الگزانـدر (ALEC, 204) در تفکـر و فلسفه‌ی سرخپوستان آمریکـای شـمالی، نقشـی تعیین‌کننـده دارد. چهار، اصل سازماندهی، و به‌نوعی، یـک نـیرو اسـت؛ فضـا بـه چهـار قسمت تقسیم می‌شود: زمان با چهار واحد اندازه‌گیری می‌شود: روز، شب، ماه و سال؛ چهار قسمت در گیاهان وجود دارد: ریشـه، سـاقه، گـل و میـوه؛ انـواع حیوانـات بـه چهـار دسـته هسـتند: خزندگـان، پرندگان، چهارپایان و دوپایان؛ چهار موجـود آسـمانی عبـارت انـد از آسمان، خورشید، ماه و ستارگان؛ بادها چهارتـا هسـتند و گرداگـردِ دایره‌ی دنیـا می‌چرخنـد؛ زندگـی بشـری بـه چهـار سـتون تقسـیم می‌شود: کُودکی، جوانی، میانسالی و کهنسالی؛ چهار فضیلت اساسی در میـانِ مـردان وجـود دارد: شـهامت، سرسـختی، سـخاوت، درسـت‌عهدی، و در میـان زنـان، مهـارت، مهمـان‌نوازی، صداقـت، و باروری....

چهار ضمناً عدد جمع‌آورنـده اسـت. چهـار بـار چهـار، دور کلبـه می‌چرخند... چهار بار چهار به معنی سرشاری و کـثرت اسـت. و بـا اجرای این مراسم، به تمام نیروهـای اینجهـانی و آنجهـانیِ مـردان و زنان توسل می‌جویند (مراسم هاکو، در میـان سرخپوسـتان پـادنی، منقول از ALEC, 153). از جنبـه‌ی ماوراءالطبیعـه، واکـان تانکـا، راز بزرگ، یک چهارگانی است کـه از خـدای کـل، خـدای ذات، خـدای خالق و خدای مجری تشکیل شده است. هر یک از این خدایـان بـه خودیِ خود یک چهارگانی هستند کـه از دو اصـل متضـاد تشـکیل شده‌اند (*الهیات داکوتا*، ALEC, 205-206).

لازم به یادآوری است که شاگردان فیثاغورث، تتراکتیس را کلید نمادگرایی ارقامی می‌دانستند که می‌توانست چارچوبی به نظام جهان بدهد. الگزاندر در هرم خدایانِ داکوتا، فلسفه‌ی فیثاغورثیِ قاره‌ی جدید را ملاحظه می‌کند.

در سنت مایا-کیشه (پوپول- ووه) چهار خلقت پیاپی وجود دارد که مرتبط با چهار خورشید و چهار عصر است. انسان فعلی- انسان ذرت- در این عصر آخرین پدید آمده است (GRIP).

در میان آلگانکین‌ها چهار مرحله‌ی باطنی با جهان چهارپاره مرتبط می‌شود و به تشرف کامل در نحله‌ی انسان- پزشکان می‌انجامد (MULR, 250). مانیتوی بزرگ، که بر طبقه‌ی چهارم سلطنت می‌کند، با یک سلسله نمادهای چهارتایی عرضه شده که از جمله صلیبی است بر ستونِ مربع، که هر وجه به رنگی کیهانی درآمده است.

در پیدایشِ کیهانِ زونی‌ها، که بر وصلت اولیه‌ی زمین و آسمان مبتنی است، زمین، زمین- مادر خوانده می‌شود و چهار برابرِ آن چیزی است که شامل می‌شود. آنچه کل ارزش نمادینِ چهار را نشان می‌دهد مادیتِ انفعالیِ آن است. چهار مانند زمین، خلق نمی‌کند، اما هرآنچه بعد از خودش خلق شده در بر می‌گیرد. ارزشِ آن بالقوه است. عددِ چهار، شماره‌ی زمین است، اما در مقایسه ممکن است با خدای متعال همسان شود، که دربرگیرنده‌ی همه چیز است، با او که الف و یا است و قوه‌ی خلاقیت و جان‌دادن را به خدایان عطا کرده است.

زونی‌ها (ی پوئبلو) در عدد چهار علاوه بر چهار عنصر و چهار

جهت اصلی (که در باور سرخپوستان پوئبلـو تحـت حکومـتِ چهـار خدای باران هستند، و در باور مایاها تحت حکومتِ چهار خدای بـبر یا جگوآر، این مدافعان کشت‌وکار در روسـتاها) چهـار غـار در عمـق زمیـن می‌بیننـد، چهـار شـکم زمیـن- مـادر. از پـایینترین طبقـه و ظلمانی‌ترین بخشِ جهان، انسانها می‌آیند. آمـدنِ انسـانها بـه برکـتِ عملکردِ همزادان ملکوتی، جنگجویانِ آیاهوتا بـود کـه بـه وسـیله‌ی خورشید خلق شده بودند و به جسـت‌وجوی انسـانها بـه قعـرِ زمیـن فرستاده شده بودند. انسـانها بـرای رسـیدن بـه نـور از دنیـای دوده، دنیـای گوگـرد، دنیـای مـه و دنیـای بـال و پـر گـذر کـرده بودنـد (H. Lehman).

تاریخنگار گوآمان پوما ده آیالا، نیز از چهار موجود اسـاطیری در اساطیر پرو سخن می‌گوید، که قبل از خلقت انسان به شـکل فعلـی، می‌زیسته‌اند.

به طور خلاصه، چهار علامـت بـالقوگی بـود، و بـه انتظـار اینکـه پیدایش کیهان با عدد پنج صورت گیرد.

برای دوگونها مـالی، چهـار، شـماره‌ی زنـانگی اسـت، و درنهـایت شماره‌ی خورشید، که نمـاد زهـدان اولیـه اسـت. زهـدان بـارور، بـه صورت تخم‌مرغی باز، رو به پایین تصویر می‌شود، و مصـداق زمینـیِ تخم کیهان (بسته) است، ارزش عددیِ آن شماره‌ی چهار است (بالا، دوپهلو، و دهانه) (GRIS). درضمن، چهار نامی است که به قلفه داده شده، زیرا به عنوان روح زنانه‌ی مردان بـه حسـاب آمـده و از ایـنرو مختون شده است.

برای دوگونها، واحد، غلط و ناخالص است، خلوص همان درسـتی

و دقتی است که می‌خواهد هرآنچه خلق شده، دو روی یک باشد. همزادان از نزدیکیِ جنس زن و مرد- اصل ضدین- به وجود آمده‌اند، چنانچه در مورد روح هم همین باور صدق می‌کند. بر این مبنا، تحت شکل همزادِ خود هشت، عدد چهار نماد خلقت می شود: هشت نیا و هشت خاندانِ انسان، حیوان، گیاه و غیره از ازل وجود داشته است، اما کمال برای دوگونها و بامباراها عدد هفت است، که در ارتباط با دو اصل، یا دو جنس مخالف است: چهار، اصل زنانه و سه، اصل مردانه است (DIEB).

بالوباها و لولوآهای کسایی (کنگو) دنیا را به چهار قسمت بر بازوهای صلیبی عمودی نشانگر شرق و غرب تقسیم می‌کنند (FOUA).

لئوفروبینوس تأکید می‌کند که در میان خطوط ویژه‌ی فرهنگهای کناره‌ی غربیِ آفریقا، از بغازِ سنگال تا بغاز کنگو، رابطه‌ی جنسی نمادین در میان اعداد سه و چهار، به صورت معکوس است، یعنی در اینجا چهار نماد مردانه و سه نماد زنانه است (FROA). لیکن، معکوس بودنِ نمادها به نظر استثنایی می‌رسد.

بنا بر سنتِ متصوفه و محافل اخوان دراویش ترک، چهار، عدد عناصر و شماره‌ی درهایی است که سالکان راه عرفانی باید از آنها عبور کنند. به هر یک از این درها، یکی از چهار عنصر وابسته است، به ترتیب زیر: در اول (شریعت) است، و سالک نوپا که جز کتاب، یعنی ظاهر مذهب را نمی‌شناسد، به درِ باد (هوا) یعنی خلأ می‌رسد. او در عبور از آستانه‌ی عرفان سوخته خواهد شد، آستانه‌ی عرفان با در دوم نمایانده می‌شود که همان راه یا به عبارت دیگر اطاعت از

قرابض راه انتخاب‌شده (طریقت) است؛ کسانی که از در دوم عبور کرده‌اند، گاه *زاهدان* خوانده می‌شوند. در سوم، برای انسان در معرفت را می‌گشاید، در این مرحله او یک عارف است، و مرتبط با عنصر آب است [معرفت]، و سرانجام آنکه به خدا وصل می‌شود و به حق و حقیقت واحد وصل می‌شود، در غلیظترین و کدرترین عناصر یعنی خاک، از در چهارم و آخرین عبور می‌کند (حقیقت). او عاشق خوانده می‌شود. معمولاً تفکر غربی، مسیر رشد معنوی از باد (هوا) تا به خاک را وارگون می‌انگارد، حال اینکه مسیر کمال منصور حلاج یا مولانا جلال‌الدین رومی، چندان دورتر از ترزا داویلا یا یوحنای صلیبی نیست. اما اعتقادات صوفیه، که شاید واضحتر از عرفان مسیحی است، بر این مبنا است که آنچه ما حقیقت می‌نامیم جز انعکاسی از حقیقت الهی و آسمانی نیست (و بنا بر این حقیقت غیرواقعی است)، که زیر حجاب دوئیت پنهان شده، و بدین ترتیب بی‌ایمانان نسبت به خدا را جدا می‌کند و آنها را در مرحله‌ی گناه قرار می‌دهد (نظریه‌ی چهار در را در اثر جان کینزلی برج ببینید: BIRD, 95 ff). میان این چهار مرحله‌ی پیاپی از پیشرفت عرفانی، که با این چهار در نشان داده شده، به‌وضوح می‌توان دید که فقط یک در، یعنی در دوم به آتش تصفیه‌کننده و تغییرشکل‌دهنده وابسته است، دری که آستانه‌ی عرفان را می‌سازد. بنا بر این مراحل رشد عرفانی، سه در بیش نیست: طریقت، معرفت، و حقیقت، که به‌شدت با سه مرحله‌ی کمالی نوافلاطونیان اسکندرانی همخوانی دارد، که عبارت اند از: فضیلت، حکمت و وجد. مونو(د)-ایرزان این مراحل را چنین توصیف می‌کند: درجه‌ی اول به کمال زندگی اجتماعی

بستگی دارد، و با عمل به اخلاقیات حاصل می‌آید، مرحله‌ی دوم را مشاهدات ذهنی فراهم می‌آورد، و جذبه به آخرین مرحله منجر می‌شود (MONA, 53). این عقاید همانقدر اعتقادات مؤمنی مسیحی چون کلمنتیوس اسکندرانی را در بر می‌گیرد که اعتقاداتِ ملحدی چون فلوطین را.

از این چهار مرحله یا چهار در به کمال عرفانی، می‌توان به رشد چهارگانه‌ی آنیما، طبق نظریات یونگ نزدیک شد: این روانکاو آن را به عنوان تصویری از نمونه‌ی ازلیِ حوا به لحاظ می‌آورد، که نشانگر کاربردی کاملاً غریزی و زیستی است: از هلنه تا فاوست، که *تجسم‌بخش مرحله‌ی رمانتیک و زیبایی‌شناختی هستند، و همچنان با عوامل جنسی مشخص می‌شوند.* مریم عذرا، که نزدِ او عشق (اروس) به ارتفاعات عشق معنوی دست می‌یابد و سرانجام شولمیه‌ی غزل غزلها، *تجسم حکمت است که حتا تقدسِ خلوص را متعالی می‌کند.* صورت مونالیزا، بر طبق گفته‌ی ماری-لویز فون فرانتس، تصویر دیگری از مرحله‌ی چهارم غایتِ آنیما را می‌سازد (JUNS, 185). با اینهمه، به‌روشنی می‌توان دید که این برداشت معنوی در فلسفه‌ی یونگ چقدر با سلسله‌مراتب عرفان سنتی متفاوت است.

به هر تقدیر، نظام کلی تفکرِ یونگی اهمیتی اساسی به عدد چهار می‌دهد، و چهارگانی در این تفکر، *مبنای الگوی ازلیِ روان آدمی* است (JACC, 139). یعنی *مجموع فرآیند روانِ آگاه و ناخودآگاه* است (JUNT, 425). یونگ در تحلیلِ خود از انواع و اشکالِ مختلفِ روان، درواقع آن را بر نظریه‌ی چهار کاربرد اصلیِ آگاهی مبتنی می‌داند:

اندیشه، احساس، الهام و شعور (*ibid.* p. 499). این روانکاو، در اینجا طرز تلقی‌یی انسانی را که به نظر می‌رسد از عصر پارینه‌سنگی ثابت مانده است، اتخاذ می‌کند، یعنی آنچه را که از زمانِ چلیپای چهار جهت اصلی تا کنون، در تمامیِ باورهای پیدایش کیهان عرضه شده، و از درونِ نظریات عرفانی و کیمیایی گذر کرده استناد می‌کند، زیرا کیمیاگران و عارفان در جست‌وجوی عمل بزرگ و حجرالفلاسفه بوده‌اند، و برای آنان چهارگانی قضیه‌یی بنیانی بوده است.

چهار حیوان (TETRAMORPHE/Tetramorphe)

چهارشکل *رؤیای حزقیال* (۱۴-۵:۱)[1] و *یوحنا* (۸-۶:۴)،[2] انسان، گاو، شیر، عقاب در مکاشفات چهار زنده نیز نامیده شده‌اند، و نماد تمامیتِ حضور خداوندی هستند، چهار ستون عرش خداوند، چهار کاتب انجیل، پیغام مسیح، سپس آسمان، دنیای برگزیدگان، جایگاه قدسی، همه‌ی تعالی (تحلیل عمیق و غنیِ CHAS, 375-448 را ببینید که عمدتاً در باب هنر رومی است).

به روایتِ ارمیای قدیس، انسان نشانه‌ی احیاء، گاو نشانه‌ی اشتیاق (حیوان قربانی)، شیر نشانه‌ی قیامت، عقاب نشانه‌ی صعود است. در شمایلنگاریِ مسیحی از *اناجیل*، با توجه به هویت خاص هر یک از *انجیلها*، و به‌خصوص فصل اول آنها، انسان، چهار حیوان در ارتباط با متی، شیر با مرقس، گاو با لوقا و عقاب با یوحنا بوده است. چهار حیوان در دیگر سنتها نیز دیده شده است، و در ارتباط با چهار جهت اصلی، نظم کیهان، و سرزمینها است که اغلب با تقسیم

به چهار منطقه قداست یافته‌اند، به‌اضافه‌ی یک مرکز. چهار حیوان گاه نشانه‌ی چهار عنصر: تفکر هرمسی، به عقاب، باد (هوا) و فعل و انفعالاتِ ذهنی؛ به شیر، آتش، نیرو و حرکت؛ به گاو، خاک، کار و قربانی، و به انسان، الهام معنوی را منتسب می‌کند.

مسیح در میان چهار کاتب انجیل: متی، لوقا، یوحنا، مرقس به شکل **چهار حیوان**: شیر، گاو، عقاب، و انسان.

عالم ربانی، پُل کارتُن هر یک از اشکال چهار حیوان را به

نظریه‌ی قدیمی چهار مزاج منتسب می‌کند، و بـر هـر یـک مزاجـی متصور است.

پهلوهای گاو، نشانه‌ی ماده‌ی جسمانی، تغذیه‌ی شکمی، شـیره‌ی غذایی، جرم آب، فضیلت ابوت با متضادش شـرارت، شـهوت، یـا بـه عبارتی مزاج بلغمی.

بالهای عقاب، نشانه‌ی نـیروی حیـاتی، تغذیـه‌ی صـدری، خـون، حرکت هوا، احساس، و اغراقهـای اشـتیاق‌آمیز یـا بـه عبـارتی مـزاج دموی.

سر انسان، نشانه‌ی روح غیرمادی، و جایگاه تفکر، دانش زمینـی، خاک، یا به عبارتی مزاج سوداوی.

چنگال در اعضای شیر نشانه‌ی آتشِ درنـده، خشـونت فعالانـه، و نیروی متحدکننده، که غرایز و تحلیل عمدی را با شدتی کم و زیـاد به حرکت می‌آورد، یا به عبارتی مزاج صفراوی.

حکمت باستان، از معمای اسفینکس چهار وضعیت اساسی انسان را بیرون کشیده، دانستن با هوش مغز بشری، خواسـتن بـا خشـونت شیر، شهامت یا بپاخاستن با قدرت بی‌باکانه‌ی بالهای عقاب، سکونت با قدرت گسترده و متمرکزِ گاو (BOUM, 47-48). روی‌هم‌رفته، چهـار حیوان مانند صلیب، نمـاد نظـام ارتباطـات منشـق از یـک نقطـه‌ی مرکزی، و در میان عناصر مختلف اصلی و اولیه است.

آندره لروآ-گوران، بر قدمت بیرون از تصورِ مضمونِ چهار حیـوان تأکید می‌کنـد، و عقیـده دارد کـه می‌تـوان آن را درواقـع از جملـه الگوهای ازلی به شمار آورد، زیرا حتا در دیوارنگاره‌ی غارهـا از عصـر پارینه‌سنگی (غارهای فرانسه، اسپانیا، اروپای مرکزی و غـیره) دیـده

می‌شود، و تاریخِ ما را از سومر تا قرن بیستم و از پرو تا اروپا می‌پوشاند (LERR, 184 sq).

[۱] و از میانش شبیه چهار حیوان پدید آمد و نمایش ایشان این بود که شبیه انسان بودند و هر یک از آنها چهار رو داشت و هر یک از آنها چهار بال داشت. و آن حیوانات مثل برق می‌دویدند و می‌کشتند (*حزقیال*، ۱۴-۱:۵).

[۲] و در پیش تخت دریایی از شیشه مانند بلور و در میان تخت و گرداگرد تخت چهار حیوان که از پس و پیش به چشمان پر هستند. و حیوان اول مانند شیر بود و حیوان دوم مانند گوساله و حیوان سیّم صورتی مانند انسان داشت و حیوان چهارم مانند عقاب پرنده (*مکاشفات*، ۸-۶:۴).

چهارراه (CARREFOUR/crossroads)

چهارراه از نظر نمادگرایی اهمیتی جهانی دارد. چهارراه مرتبط است به تقاطع راههایی که چهارراه را تبدیل به مرکز جهان می‌کند، و کسی که در وسطِ آن ایستاده، درواقع در مرکزِ جهان قرار گرفته است. نهایتاً محل ظهور مظاهر حق (محل ظهور و وحی) است، چهارراهها را جنیان تسخیر می‌کنند و عموماً هول‌انگیز اند، و آدمی میل دارد با آنها مصالحه کند. در تمام سنتها، در وسط چهارراه یک ستونِ هرم‌واره (اوبلیسک)، محراب، سنگ، نمازخانه یا کتیبه‌یی افراشته می‌شود: چهارراه جایی است که توقف و تفکر را ترغیب می‌کند. درضمن، محل عبور از عالمی به عالم دیگر است، از حیاتی به حیات دیگر، و از حیاتی به مماتی. در سلسله‌جبالِ آند، واقع در پرو، هرمهای کامل و دقیقی افراشته شده‌اند، و سنگهای نذری طبق آیینی توسط مسافران در پای هرمها گذاشته می‌شود. این سنت همچنان ادامه دارد. سنتی مشابه در سیبری اجرا می‌شود. به علاوه، آزتکها عقیده دارند که زنانی که در هنگام وضع‌حمل مرده‌اند، موقع

سحر، در چهارراهها تبدیل به اجنه‌های خطرناک می‌شوند، و کسانی را که با آنها برخورد می‌کنند، می‌ترسانند، یا به صرع مبتلا می‌کنند و یا فلج می‌کنند.

در آفریقا، و به‌خصوص در مناطق جنگلی و باتلاقی، چهارراه اهمیت یک شیئ مقدس را دارد، و هر بار که روحانیان پئول در محوطه‌ی باز جنگل یا در تقاطع راهها تلاقی می‌کنند، آن را تبرک می‌کنند: چهارراهی که محل تلاقی یا اقامت بوده، پس از آیینی خاص مقدس می‌شود. صاحبِ راه یا سالکِ راه، با ارواحِ آن محل، چه از طریق خواب، و چه از طریق گیاهان خاص ارتباط می‌گیرد: برحسبِ تراکمِ پنهانِ محل، آنجا ظرف چند روز، اردوگاه یا چهارراه تلاقی می‌شود. در آنجا حیوانات، بزهای خال‌مخالی، گاو یا گوسفند را قربانی می‌کنند، و فریاد و طیرانِ طیور، به‌خصوص قُمری را تعبیر و تفسیر می‌کنند، زیرا قُمری پیک خدایان است و قلبِ او بدون شقاوت است.

در میان بامباراهای مالی، نذورات مختلف از جمله ابزار و وسایل، پنبه‌ی خام، پارچه و غیره در چهارراهها به جنیان سوبا تقدیم می‌شود، زیرا این جنیان دایم در سرنوشتِ بشر دخالت می‌کنند. همین رسم در میان بلوبا، لولوآ و بانتوهای دیگر کسایی وجود دارد.

لکن بر چهارراه که نهایتاً جای عبور و مرور است، می‌توان اسمی نگذارد، تا بتواند خود را از نیروهای بازدارنده و منفی، بی‌مصرف و خطرناک برای جماعات برهاند. بامباراها فضولات روستا را که پر از نیروی ناخالصی است در چهارراهها می‌گذارند، و فقط اجنه می‌توانند این نیروها را خنثا کنند، یا به نیروی مثبت تبدیل کنند.

چهارراه

بر همین مبنا، بامباراها در چهارراهها، اشیایی را که متعلق به مردگان است می‌گذارند. و فرض بر این است که جنیان چهارراهها، نیروی این اشیاء را که افراد دور انداخته‌اند جذب می‌کنند، *و این نیرو برای آنان حکم غذا را دارد، و بعد این اشیاء در حالی که از تمام کثافات پاک شده، به افراد بازگردانده می‌شود.* از جنها به‌خصوص در لحظات مهم زندگی اجتماعی استمداد طلبیده می‌شود، به‌ویژه در هنگام درو به آنها متوسل می‌شوند. و باز هم در میان بامبارا، سالمندان، یعنی کسانی که از جنیان نامریی کمتر می‌ترسند، به چهارراهها می‌روند و نوزادانی را که مشروعیت آنها مورد تردید است، در آنجا می‌گذارند. در چهارراهها افراد غیرطبیعی، به‌خصوص مبتلایان به خبطِ دِماغ را خاک می‌کنند، و اشیایی را که به خاطر ختنه در مدت نقاهت شخص ملوث می‌شود در آنجا می‌گذارند، زیرا در این دوره‌ی انتقالی که فرد دیگر نه کودک است و نه هنوز مرد، با هر چه تماس حاصل کند، آلوده خواهد شد. ژ. ب. لوبوف باوری مشابه را در آفریقای مرکزی، در میان لیکوباها و لیکوآلاهای کنگو خاطرنشان می‌کند، که به چهارراهها می‌روند و خود را از شر کثافات نیرویی خطرناک خلاص می‌کنند (LEBF).

چهارراه جهان آخرت نیز به همان اندازه اهمیت دارد و هول‌انگیز است. در میان بانتوهای کسایی، در چهارراهِ راه شیری است که دادگاه عدل الهی ارواح را به شرق و غرب، در جهت بهشت و جهنم، و میانِ راه جهان خاکی و جهان برتر اورمزدی تقسیم می‌کند.

استفاده‌ی عملی از این نماد متعدد است: مثلاً خاک چهارراه در ترکیباتی مصرف می شود که خاص آزمونهایی برای اثبات بیگناهی

و یا آداب تفأل است. همچنین زنان لولوآ و بلوبا- آنان که با داروهای گیاهی معالجه می‌کنند- نوبر اول محصول را در چهارراهها می‌گذارند. اگر روستا تهدید به قحطی شود، تمام جماعت، به طور دسته‌جمعی در نزدیکترین چهارراه گرد می‌آیند، تا نذوراتِ خود را از وسایلِ زندگی و اثاث قدیمی به نیت ارواحِ نیاکان، در آنجا قرار دهند. همچنین زنانی که تازه بچه‌هایشان را از شیر گرفته‌اند، و مقاربت ممنوع را در زمان شیردادن نقض کرده‌اند، مرغ سفیدی را در چهارراهها برای ارواحِ کودکان مرده قربانی می‌کنند.

چهارراه- هکاته‌ی سه‌تایی. هنر یونانی. قرن چهارم.

سنوفوها تلّ گل‌ولایی را در وسط چهارراهها درست می‌کنند و آن را حریمی مقدس به شمار می‌آورند، و عقیده دارند که جنیان حامی خانواده بر روی این تلها رفت‌وآمد می‌کنند. آنها نذورات خود

را از قبیل پوست تخم‌مرغ و استخوانِ حیوانات قربانی شده، و پرِ آغشته به خونِ پرندگان در آنجا قرار می‌دهند. انتخاب این اشیاء به عنوان نذورات، به‌روشنی نشان می‌دهد که سنوفوها به مجموعه‌ی چهارراه، و گل‌ولای قدرتی مولّد منتسب می‌کنند.

به گفته‌ی ژ. اتیمان (منقول در HOLS)، چهارراهها در مناطق جنگلی کامرون مرتبط با جنیان وابسته به آیینهای باروری هستند. نذورات برای چهارراهها در گینه در میان اقوام بیشمار، از جمله یاکوبا، توما، گره، کیسی و غیره گواهی شده است.

ر. ای. دنت (DENY)، عقیده دارد که در نیجریه (یوروبا) مرحله‌های هستی به صورت خدای اولیریمری جلوه می‌کند، این خدا بدن انسانی، و چهار سر دارد؛ این ایزد یوروبایی در آبومی، به *اسم کسی که به چهار جهت اصلی نگاه می‌کند*، خوانده می‌شود.

برای بامباراها، چهارراه *تجسم نقطه‌ی مرکزی، و اولین جایگاهِ ربوبیت، قبل از خلقت است، چهارراه دنباله‌ی تقاطع راهها در بدوِ خلقت است که خالق قبل از هر چیز، با جوهر خاص خود، برای تعیین مکانها و انتظام خلقت درست کرده بود.*

این سنتها به آمریکا منتقل شدند، و توسط سیاهانی که برای بردگی به آنجا برده شده بودند، دچار تغییرات و تحولاتِ بسیار شدند. اولین خدا (لگبا، اتیبون لگبا در میان فونهای داهومی؛ در اسوالگبارا تاهیتی؛ یا فقط اکسو : ر میان یوروبای نیجریه و همچنین در برزیل) که در مراسم وودو به او متوسل می‌شوند، به عنوان پیک واسط میان آدمیان و دیگر خدایان محسوب است. این خدا در برزیل به *انسان چهارراهها* موسوم است، *زیرا در جایی که دو راه با*

هم تلاقی می‌کنند، اکسو حاضر می‌شود. گفته می‌شود که اکسو هنر پیشگویی را بر آدمیان آشکار کرده است. خدای چهارراهها در کوبا، الگوآ نامیده می‌شود (CABM). در هائیتی، مانند آفریقا، چهارراهها را در جلوی دروازه‌ها احداث می‌کنند، و معتقد اند دروازه‌ها راهها را باز می‌کنند و می‌بندند. در هائیتی خدای چهارراهها و راهها، نگهبان تمام ورودیها است؛ جادوگران مراسم بزرگداشتی برای این خدا در چهارراهها بر پا می‌کنند، و او سحر و جادوی آنها را زیر نظر دارد. لگبا نیز مانند تمام صورتهای نمادین یک وجه سعد و یک وجه نحس دارد؛ وجه نحسِ آن صورتِ مجسمه‌ی کوچکی ساخته می‌شود، و لگبا- ائووی یا لگبا- نکبت خوانده می‌شود، این مجسمه در چهارراهِ بعضی جنگلها، در میان فونها (داهومی) افراشته می‌شود، و دیدنِ آن ممکن است موجب یتیمی گردد.

چهارراه، دیدار با سرنوشت است. در یک چهارراه بود که اویدیپوس، پدرش لایوس را دید و او را کشت و تراژدی‌اش آغاز شد. اویدیپوس سفری طولانی آغاز می‌کند تا از سرنوشتش بگریزد، سرنوشتی که دقیقاً در یک چهارراه بر او تحمیل شده است.

هر موجودی در خود چهارراهی دارد، که با هم متقاطع می‌شوند، و در آن جنبه‌های مختلف شخص با هم می‌جنگند. ما سه جنبه‌ی آفرودیته را می‌شناسیم که خدایبانویی اورانیایی، اوکئانوسی، و ختونیایی است. او ممکن است ایزدبانویی عفیف یا بارور و یا شهوتپرست باشد. در چهارراه، آفرودیته ایزدبانوی عشقهای مبتذل و ناخالص است (آیا جالب نیست که واژه‌ی *trivium* لاتینی به معنی چهارراه است و واژه‌ی trivial به معنی «مبتذل» و «بازاری» از آن آمده

است؟) ایزدبانویی که در آنجا پرسه می‌زند، آفرودیته‌ی چهارراهها، نماد عشقهای گذرا است. او با بز نر همذات می‌شود، که در مجسمه‌ی اسکوپاس بر آن سوار است.

رومیها برای احتراز از یک مقدر شوم، چهارراهها را برای آیین لارها در نظر می‌گرفتند. لارها به چهارراهها می‌آمدند، و به خاطر نذوراتی که در آنجا دریافت می‌کردند، حمایت از ایزدان محلی، و نگهبانی از کانونهایی که پیرامون جاده‌های متقاطع احداث شده بودند، و پاسداری از مزارع بذرپاشیده‌ی همسایگان و نگهداری از روستاها و شهرها را برعهده می‌گرفتند. در این چهارراهها نمازخانه و یا محرابی ساخته می‌شد. و نزدیک بنای محراب نیمکتهایی برای استراحت یا نماز و دعا می‌گذاشتند.

جشن کومپیتالیای لارها، که در ژانویه (ماهِ یانوس، خدای دروازه‌ها) بر پا می‌شد، آنچنان برای مردمِ آن زمان اهمیت یافت که آوگوستوس این جشن را به آیینهای خاص خود منضم کرد، و مجسمه‌ی خود را به مجسمه‌ی لارها در چهارراهها افزود، تا در آنجا به عنوان حامی سرنوشت همگان شناخته شود.

در هند نیز، برای عبور از چهارراهها، طبق آیینی دعای توسل خوانده می‌شد. طبق آیین وداییِ ازدواج، اگر ارابه‌ی زوج جوان که گاوها آن را می‌کشیدند، و آنها را از خانه‌ی دختر جوان به خانه‌ی جدیدشان منتقل می‌کرد، از تقاطع راهها عبور می‌کرد، تمام ملازمان فریاد می‌کشیدند:

شیطانها که در هم می‌لولند و کمین می‌کنند، آیا می‌شود زوجی پیدا نکنند

تا که از راههای نیک، از آنجا عقب بنشینند
و شیطانها، دوان، بگریزند از آنجا
آه سوریا، دو چرخ ارابه‌ات را
خوب می‌شناسند راهبان
اما تک‌چرخ پنهان در راز را
تنها مشتاقان می‌دانند، چیست.
(*ریگ‌ودا*، گرهیه‌سوتره، ۱:۶ در VEDV, 310)

در اساطیر یونان، ایزدی گمنام، از اصلی نامشخص، با دامنه‌ی عملکردی وسیع، با آرتمیس، دمتر، و آپولون، و حتا دیگر ایزدان و ایزدبانوان همذات می‌شود، او خدای چهارراهها خوانده شده است، و موسوم به هکاته است. این نام کاربردی، بدون شک پس از اینکه ریاستِ سه جهان: آسمان، زمین و دوزخ به او واگذار شد، به او اطلاق گردید. او سه بدن، سه صورت و سه نقش داشت، این سه نقش عبارت بودند از تقسیم‌کننده‌ی نعمات میان موجودات فانی، سرچشمه‌ی تمام افتخارات و داناترین ایزدبانو در هنر طلسمات. مجسمه‌یی از هکاته به شکل زنی با سه سر و یا سه بدن در چهارراهها و محوطه‌ی بی‌درخت جنگلها و جاده‌ها برافراشته بود، و مسافران نذوراتِ خود را در کنارِ آن می‌گذاشتند. هکاته زایمان را تسهیل می‌کرد و روزها را محافظت می‌کرد، و به آنها پایان می‌بخشید. در اعتقاداتِ مزدایی هم، ایزدبانویی سه‌گانه، با سه صورت و سه کاربرد یافت می‌شود. در سوراکوسا جشن چهارراهها سه روز طول می‌کشید. نذورات خوراکی در چهارراهها گذاشته می‌شد؛ این نذورات را در ظرفهای دسته‌دار که با صورت هکاته

تزیین شده بود، می‌ریختند. فقرا این نذورات را به نامِ او می‌خوردند، و باقیمانده را با شاخه‌ی کاکلی دور می‌ریختند (که واژه‌ی کاکلی *thyn* است و واژه‌ی *oxythymia* به معنی «چهارراه» از آن مأخوذ است). آیین ایزدبانوی شب و سایه را که بر دوزخ سلطنت می‌کرد، در دخمه‌ها هم جشن می‌گرفتند. به‌خصوص سگها را به عنوان کفاره برای هکاته قربان می‌کردند. گاه پیش می‌آمد که نزد جادوگران و ساحران به شکل مادیان، ماده‌گرگ، و یا ماده‌سگی ظاهر می‌شد. یونانیان عقیده داشتند که هکاته خصوصاً بر روی تخیل اثر می‌گذارد، و صورتهای خیالی، اشباح و توهمات را شکل می‌دهد. در زبانهای ریشه‌ی لاتین هکاته به اشباح غول‌آسایی اطلاق می‌شود که در طول جشنها ناگهان هویدا می‌شوند. البته جادوگران یا راهبان هکاته در احضار خیمایرا مهارت دارند. این ایزدبانو با سه صورت، نیکوکار و درعین‌حال هول‌انگیز، تمامی ناشناخته‌ها را که نماد چهارراه است به ذهن متبادر می‌کند. چهارراهها که در آن مجسمه‌ی هرمس، هادی ارواح را برمی‌افرازند، درضمن به عقیده‌ی یونگ کاربرد شفاعت میان خداوند و جهانهای دیگر را دارد، هرمس مأمور است ارواح را از طریق راههای زیرزمینی به جهانهای ظلمانی دوزخ راهنمایی کند؛ یونگ درضمن چهارراه را نماد مادر می‌بیند، که وصلت متضادها است، و تمامی مفهوم وصلت در آن خلاصه می‌شود، و از آنجا شخصیتی چندوجهی، با عملکردی مفید یا مضر بروز می‌کند.

در سراسر اروپا، در وسط چهارراهها و همچنین بر قله‌ی کوههای نفرین‌شده، شیاطین و جادوگران، برای جشن سبت خود جمع

می‌شوند.

آیا به نیتِ دفع اجنه، با قربانی برای کفاره، و یا نوعی طلب و استغاثه نیست که جهان مسیحی در وسط چهارراهها، صلیب، تپه‌های کوچک صلیب‌دار، مجسمه‌ی مریم عذرا و قدیسان و یا نمازخانه و محرابهای کوچک بر پا می‌کند، که در بعضی کشورها شمعهای قدی در آنجا بدونِ وقفه روشن هستند؟ چهارراهها در این حالت جنبه‌ی مفیدِ خود را عرضه می‌دارند؛ یعنی جایی که در آن نور را بازمی‌یابیم و جنّیانِ خوب و پریانِ نیکوکار، یا مریم عذرا و قدیسان ظاهر می‌شوند.

مختصر اینکه، در هر تمدنی، چهارراه حالت رسیدن به ناشناخته را دارد، و همان طور که در مقابل ناشناخته، عکس‌العمل اصلی انسان، ترس است، اولین جنبه‌ی نمادِ چهارراه نیز نگرانی است. در رؤیا، چهارراه برملاکننده‌ی آرزوی ملاقاتی مهم، پرابهت، و به ترتیبی مقدس است، همچنین ممکن است احساسی را در ما بیدار کند، که در تقاطع راهها پیدا می‌کنیم، این احساس که باید جهتی جدید و معین را اتخاذ کرد. بنا بر برداشتی نمادین در تمام سنتها، توقف در چهارراه نهایتاً به معنی مکث در تفکر، مکث در مراقبه‌یی روحانی، حتا مکث در قربان کردنِ یک قربانی است، درست همان طور که در چهارراه قبل از انتخاب یک راه جدید، مکثی لازم است.

درضمن، چهارراه جایی است که در آن دیگران را می‌یابیم، همان قدر در بیرون که در درون، چهارراه موضع مناسبی برای کمین‌کردن است؛ چهارراه توجه و مراقبت را برمی‌انگیزد. اگر مکانه‌ی سه‌گانه و هرمس راهنمای ارواح در چهارراه مستقر

می‌شوند، از آنرو است که باید چهارراه، میان آسمان و زمین و دوزخ یکی را برای خود، و در خود انتخاب کرد. در ماجرای واقعی بشری، در این ماجرای درونی، در این چهارراه، ما هرگز چیزی جز خود را بازنمی‌یابیم، ما در انتظار جوابی قطعی بوده‌ایم، چیزی جز جاده‌های جدید، آزمونهای جدید و قدمهای جدیدی که آغاز می‌شوند، وجود ندارد. چهارراه یک پایان نیست، بلکه یک توقف است، دعوتی است برای رفتن به جهان آخرت. ما در چهارراه توقف نمی‌کنیم، مگر بخواهیم نسبت به دیگری رفتاری خوب یا بد انجام دهیم، یا اگر احساس کنیم قادر به انتخاب نیستیم: در آن هنگام چهارراه محل مراقبه و انتظار است، نه محل عمل و رفتار. اما چهارراه درضمن محل آرزوها است، راهی که تا چهارراه کشیده شده، راهی کور و بسته نیست، بلکه فرصتی تازه برای انتخاب راهی تازه است. تنها هشدار آن است که این انتخاب، بدونِ بازگشت است. نهایت توانمندی این نماد را می‌توان در قصه‌هایی یافت که در آنها، چهارراه پس از عبور قهرمان، به خودیِ خود محو می‌شود: آنگاه مشکل انتخاب پیش می‌آید (ALEC, DENY, DIEB, FOUG, FOUA, HOLS, LEBM, METV, MARV, MAUG, SOUM, ZAHB,).

چهارصد (QUATRE CENTS/Four Hundred)

(بیست، و صد را ببینید)

چهارگان[1] (QUATERNAIRE/Quaternary)

در اینجا کلمه‌ی چهارگان را فقط در مفهوم ریاضیِ آن که

عبارت از چهار رقم اول (۴-۳-۲-۱) است، به عنوان واحد اول، و دلیل اول، منظور می‌داریم. مجموع چهار رقم اول عشره یا دهگان را به دست می‌دهد، که نماد کمال و کلید جهان است. چهارگان جمع مقدسِ اینجهانی زمین و انسانها است. چهارگان از واحد رسوخ‌ناپذیر، و از هفتگان فاصله‌یی برابر دارد: ۳=۱-۴ و ۳=۴-۷، که نشانه‌ی وحدتِ آن با سه‌گانِ ملکوتی یعنی با احد است که از طریق سه مرتبطه‌ی خود با خلقت: قدرت، هوش و عشق به لحاظ می‌آید.

این وضعیت برابر چهارگان در میان یکان و هفتگان به‌خوبی رسالت ازلیِ انسان را معین می‌کند: این منتجه‌ی احد، خود را به عنوان مخلوقِ خالق ممتاز می‌کند، اما به رجوع به خالق، و وحدت با او فراخوانده می‌شود، و بدین‌گونه قدرت، هوش و عشقش نشان داده می‌شود. بدین ترتیب، چهارگان در وجهی معکوس همان مسیر را می‌پیماید. «سه»، بار اول در مفهومِ ممتازشدن، و بار دوم در مفهوم رجوع است. چهارگان نمایانگر یک وضعیت است، اما وضعیتی متغیر، وضعیت انسان که بر روی زمین، و در پویایی‌یی وابسته به تمامیِ جهان قرار گرفته است.

[۱] از لاتینِ Quaderni، در ریاضیات مجموع هر چهار عدد متوالی، که فاصله‌ی آن از مجموعه‌ی چهارتایی بعد شانزده است:

۱-۲-۳-۴/۵-۶-۷-۸/۹-۱۰-۱۱-۱۲/...

---۱۰--/---۲۶---/----۴۲---/...

در شیمی: ماده‌ی آلی مرکب از چهارعنصر (کربن، هیدورژن، اکسیژن، ازت)؛

در زمین‌شناسی: دوره‌ی چهارم، یا آخرین دوره‌ی زمین که از حدود یک میلیون سال پیش شروع شده و با پیدایشِ انسان و تغییرات تدریجیِ او ویژگی یافته است. در قاره‌ی اروپا دوره‌ی چهارم با چهار یخبندانِ متوالی مشخص شده است.

چهل (QUARANTE/Forty)

چهل عدد انتظار، آمادگی، آزمایش و تنبیه است. بدون شک جنبه‌ی اول آن، هم کمتر شناخته شده، و هم درعین‌حال از همه مهمتر است. گویی مؤلفان توراتی، تاریخ رستگاری را با شاخ و برگ دادن به حوادث عظیمِ این عدد فاصله‌گذاری کرده و زمانبندی کرده‌اند؛ شائول نیز مانند داود چهل سال سلطنت کرد (*سموئیل دوم* ۵:۴).[۱] همچنین ایام سلطنت سلیمان چهل سال بود (*پادشاهان اول* ۱۱:۴۲).[۲] بیعت با نوح چهل روز بعد از طوفان رخ داد؛ خداوند موسی را در چهل سالگی فراخواند، و او چهل روز بر طور سینا ماند. مدت موعظه‌ی عیسی چهل ماه بود، و در طول چهل روز پس از عروج بر حواریون ظاهر شد (*اعمال* ۱:۳).[۳]

همچنین برای عدد چهل اغلب تأکید بر وجه آزمایش یا تنبیه گذاشته می‌شود: عبرانیان بدعهد به چهل سال آوارگی در بیابان کیفر شدند (*اعداد* ۳۲:۱۳).[۴] با چهل روز و شب باران، بشر گناهکار مکافات پس داد (*پیدایش* ۷:۴).[۵] عیسی نماینده‌ی بشریت جدید، پس از چهل روز روزه به هیکل برده شد. او بر وسوسه‌یی که به مدت چهل روز تاب آورده، پیروز شد (متی ۴:۲)[۶]، عروج مسیح از قبر، پس از چهل ساعت رخ داد.

به زعم رنه آلنده (ALLN, 385) عدد چهل نشانه‌ی به‌پایان رسیدنِ یک دورِ تاریخ است، دوری که می‌باید نه فقط به تکرار، بل به تغییری اساسی، و گذر از نظام عملی از یک زندگی به زندگی دیگر منتهی گردد. بدین قرار حضرتِ بودا و حضرت رسول (ص) در

چهل سالگی به پیامبری مبعوث شدند، و روزه‌ی مسیحی قبل از عید قیام چهل روزه است.

در میان آفریقایی‌ها، به‌خصوص پئولها، وقتی گاوی از بیست و یک سال و انسانی از ۱۰۵ سال تجاوز می‌کند برای مرگش عزاداری ۴۰ شب ادامه می‌یابد. در میان بامباراها ۴۰ خرمهره، چهل اسب و چهل گاو برای مراسم بزرگ تشرف کامو نذر می‌شود. اصطلاح دو تا چهل تا، به معنی صد، یا نشانه‌ی بی‌شمار و بی‌اندازه است (HAMK, 23).

در میان چندین قوم موریتانی، شماره‌ی چهل نقشی عمده دارد. درواقع چهل شماره‌ی روزهایی است که جسد موجود زنده برای جداشدن از تمام لطیفترین متعلقاتش، یعنی از تمام روحهایش احتیاج دارد. بر طبق اعتقادِ آنان متوفا، تا قبل از این ضرب‌الاجلِ چهل روزه کاملاً نمی‌میرد، مراسمِ آن روز، یا چله‌ی متوفا، مراسمی است که آخرین موانع عزا را مرتفع می‌کند؛ در آن زمان جشن رهایی بر پا می‌شود و مراسم تزکیه انجام می‌گیرد، خانواده‌ی متوفا باید در مدت این مراسم تمام کارها را زمین بگذارند و در مراسم شرکت کنند.

در میان اقوامی که رسم به‌خاک‌سپاریِ مجدد را به جا می‌آورند، به‌خصوص در میان سرخپوستانِ آمریکای استوایی، مدت زمانی که برای از زیر خاک درآوردنِ جنازه، پاک کردنِ استخوانهای آن و قراردادنش در محل همیشگی لازم است، چهل روز است. در میان آلتایی‌ها، بیوه‌ی متوفا در مراسم روز چهلم جمله‌ی زیر را طبق آیین ادا می‌کند: *اینک من تو را ترک می‌کنم*. این جمله بیوه را

برای ازدواج دوباره آزاد می‌کند. همچنین چهل روز به تبرک و تطهیرِ یورت [سیاه‌چادرِ ساموییدها و لاپونها] اختصاص دارد. جشن چهل سالگی برخاسته از این باور است که عدد چهل نماد دور زندگی یا مرگ است. ژان- ژاک روسو در باب چهل سالگی می‌گوید: به عقیده‌ی من سن مناسب برای داشتنِ همه‌ی کیفیاتی که یک دولتمرد باید داشته باشد، چهل سالگی است. در قانون فئودالیِ فرانسه که شامل چهل شاه است، قانون وضع‌شده‌ی لویی نُهم رعایت می‌شود، تا چهل روز شخص مورد تجاوز و توهین نباید تلافی کند، و از متجاوز انتقام بگیرد.

۱ و داود هنگامی که پادشاه شد سی‌ساله بود و چهل سال سلطنت کرد (*سموئیل دوم* ۵:۴)

۲ و ایامی که سلیمان در اورشلیم بر تمامی اسرائیل سلطنت کرد چهل سال بود (*پادشاهان اول* ۱۱:۴۲).

۳ که بدیشان نیز بعد از زحمت‌کشیدن خود خویشتن را زنده ظاهر کرد (*اعمال رسولان*، ۱:۳).

۴ پس غضب خداوند بر اسرائیل افروخته شد، ایشان را چهل سال در بیابان آواره گرداند (*اعداد*، ۳۲:۱۳).

۵ زیرا که من بعد از هفت روز دیگر چهل روز و چهل شب باران می‌بارانم و هر موجود را که ساخته‌ام از روی زمین محو می‌سازم (*پیدایش* ۷:۴).

۶ و چون چهل شبانه‌روز روزه داشت، آخر گرسنه گردید (متی، ۴:۲).

چهل و نُه (QUARANTE-NEUF/forty-nine)

عدد چهل و نُه که مربع هفت است، در میان لامایی‌ها، همان مفهوم چرخشیِ چهل را در میان یهودیان، مسیحیان و مسلمانان دارد (HARA, 233). با این ضرب‌الاجل ضروری، روح انسان، جایگاه جدیدش را قطعاً به دست خواهد آورد. چهل و نُه به انجام‌رساندنِ سفر، معنی می‌دهد.

فهرست تصاویر:

بادزن ۱۶
باران ۲۰
بخوردان ۶۹
برج ۷۱
برج بابل ۳
برنج ۷۹
بره ۸۷
به‌دارآویخته ۱۳۱
پاپ ۱۶۴
پاپ‌بانو ۱۶۷
پاولونیا ۱۷۴
پرتقال ۱۸۵
پرسئوس ۱۸۸
پرگار ۱۹۳
پروانه ۲۱۰
پرومتئوس ۲۱۶
پگاسوس ۲۳۰
پنج پر ۲۵۵
پوتون ۲۵۷
پوسیدون ۲۶۰
پیدایش کیهان ۲۶۸
تاک ۳۰۶
تخم و مار ۳۲۵
ترازو ۳۴۱
تقویم ۳۵۳
ثور ۳۸۷
ثورا ۳۹۷
جامه ۴۱۲
جدی ۴۲۳
جعل ۴۳۲
جغد ۴۳۸
جغد (حکمت یونانی) ۴۳۴
جنگ ۴۵۱
جنین ۴۵۷
جوزا ۴۶۷
جیوه ۴۷۹
چاکره‌ورته ۴۸۳
چتر ۴۹۱
چرخ آتش ۵۰۳
چرخ سرنوشت ۵۰۹
چرخک دعا ۵۱۱
چشم ۵۱۵
چشم خدا ۵۲۱
چنگ ۵۳۱
چوبدست ۵۳۵
جوبدست ۵۳۷
چهارحیوان ۵۶۲
چهارراه ۵۶۷

Jean Chevalier
Alain Gheerbrant

et la collaboration de:

• **BARBAULT** André	Vice-Président du Centre international d'astrologie.
• **BAYLE** Dominique	Conservateur de la Bibliothèque du Musée de l'Homme.
• **CAROUTCH** Yvonne	Spécialiste du bouddhisme tantrique tibétaine.
• **CHEVALIER** Marguerite	Professeur de Lettre classiques.
• **DAVY** Marie-Madeleine	Maître de recherches au C.N.R.S.
• **GRISON** Pierre	Écrivain et critique d'art, spécialiste des civilisations d'Extrême-Orient.
• **HEINTZ** Georges	Assistant à l'Université de Strasbourg.
• **LE ROUX-GUYONVARC'H**	Directeur de *«OGAM»*, revue des Études Celtiques.
• **MEYEROVITCH** Éva	Chargée de recherches au C.N.R.S.
• **MOKRI** Mohammad	Écrivain, ancien professeur l'Université de Téhéran.
• **PFEIFFER** Henri	Docteur ès Sciences et en Médecine, professeur de chromatologie.
• **PRIGENT** Pierre	Professeur à la Faculté de Théologie protestante de l'Université de Strasbourg.
• **ROCHETERIE** Jacques de la	Psychothérapeute.
• **SHIBATA** Masumi	Professeur à l'Université de Kyoto (Japon).
• **VOLGUINE** Alexandre	Directeur de la Revue *«Les Cahiers astrologiques»*.

Première Édition
2000

© Tous droits réservés.
1424, Enqelab. Ave., Téhéran-Iran.
Tel: 66404532, 66466634

Jean Chevalier
Alain Gheerbrant

DICTIONNAIRE DES SYMBOLES

MYTHES, RÊVES, COUTUMES, GESTES, FORMES, FIGURES, COULEURS, NOMBRES

TOME 2

Traduit en persane par:
Soudabeh Fazayeli

Entesharat - e - Jeyhoon, 2000

زیاده نگفته‌ایم اگر بگوییم ما در جهانی از نمادها زندگی میکنیم، و جهانی از نمادها در ما زندگی میکنند. از روانکاوی تا قومشناسی، از نقد هنر تا شیوه های تبلیغ هنر و سیاست، تمامی علوم بشری، هنرها و تمامی فنون امروز، همگی در مسیر خود با حقایق پنهان نمادها آشنا هستند، و جهد میورزند تا معمایی را که نمادها طرح میکنند، بر گشایند.

این فرهنگ، که به یاری گروهی از محققان جهانی با نظارت ژان شوالیه و آلن گربران تالیف شده، به خواننده امکان میدهد تا به بهترین نحو تمامی ابعاد نمادها را بکاود و ارزش واقعی آن را کشف کند. این فرهنگ با بیش از ۱۶۰۰ مدخل، مطمئنترین تفسیر و محکمترین برداشت را از کتابهای مرجع به دست میدهد، و تحقیقی بارور و جامع ارایه میکند.

بدین ترتیب، *فرهنگ نمادها*، فقط خلاصه ای از اطلاعات و آگاهیها نیست، بل در عین حال،با ترغیب به رویا بافتن بر نماد، درهای خیال را می گشاید، و همچون باشلار به رویا بافتن بر رویا دعوت می کند ...

ISBN 964653453-8
۶۰۰۰ تومان
9 789646 534537