از مویه تا رقص سوگ: تاملی اسطوره‌شناختی بر سوگواری تنانه بعد از کشتار دی‌ماه

پدیدهٔ رقصیدن مادران و پدران سوگوار بر مزار فرزندانشان —نقطه مرزی مرگ— پس از فاجعهٔ کشتار ایرانیان در دی‌ماه، رویدادی به غایت مهم است که کمتر مورد توجه اندیشمندان ما قرار گرفته است. آیا آنچه شاهدش هستیم تولد صورتی بی‌سابقه از سوگواری در تاریخ ماست؟ یا می‌توان نوعی تداوم و پیوستگی میان «رقص سوگ» نوظهور و آیین‌های دیرینه سوگواری در این حوزه جغرافیایی مشاهده کرد؟ جستار حاضر کوششی است برای تأمل در همین پرسش.

اگرچه این نوشته از رویکردی تحلیلی بهره می‌برد، اما برای مخاطبان عمومی تدوین شده است؛ از این رو، از پیچیدگی‌ها و اصطلاحات فنی و فلسفی که معمولاً در برخی دیگر از آثار نگارنده دیده می‌شود، پرهیز شده است.[1]

۱. خدای میرنده و رستاخیزکننده

اسطورهٔ خدایی که می‌میرد و حیات در پی مرگ او از نو تجدید می‌شود، در مرکز نظریه‌ای قرار دارد که جیمز جورج فریزر در کتاب مشهور خود، *شاخهٔ زرین*، با گردآوری نمونه‌های اسطوره‌ای و آیینیِ فراوان بسط می‌دهد. باور به خدای یا قهرمانی که کشته می‌شود و سپس خود یا نیروی حیاتی‌ای که حامل آن است در صورتی دیگر بازمی‌گردد تا جریان حیات و باروری در جهان استمرار یابد، گویی الگویی است که در پهنه‌های جغرافیایی دور از هم در زمان باستان رواج داشته است.

تلاش اصلی فریزر ساخت چارچوب مفهومی است که در آن، پادشاهی سیاسی در بسیاری از جوامع باستانی کهن با باور به نیروی بارآوری و تجدید حیات طبیعی یگانه می‌شوند. به همین منظور او تزی را پیش می‌نهد که بر اساس آن در بسیاری از جوامع کشاورزیِ کهن، پادشاهیِ سیاسی با ساحتی جادویی و آیینی آمیخته و غیر قابل تفکیک بود. پادشاه یا پادشاه/کاهن صرفاً فرمانروای جامعه نبود؛ بلکه شخصی تلقی می‌شد که سلامت و نیروی حیاتی او با باروری زمین، حاصل‌خیزی و استمرار نظم طبیعی پیوند داشت. ازاین‌رو، پیری و سستی پادشاه می‌توانست نه فقط نشانهٔ ضعف سیاسی، بلکه تهدیدی برای استمرار نظم طبیعی تلقی شود. در بازسازی فریزر، در برخی از این سنت‌ها برای آنکه نیروی حیاتیِ نهفته در پادشاه پیش از زوال کامل او حفظ شود، باید به جانشینی جوان‌تر منتقل می‌شد و مرگ آیینیِ پادشاه می‌توانست سازوکار چنین انتقالی تلقی شود.[2]

حتی اگر نظریهٔ فریزر را در صورت فراگیر و رادیکال آن نپذیریم—چنان‌که بسیاری از انسان‌شناسان و فیلسوفان بعدی، روش تطبیقی و برخی پیش‌فرض‌های تکاملی او را مورد انتقاد قرار داده‌اند[3]—نمی‌توان اهمیت الگویی را نادیده گرفت که در حوزه‌های تمدنیِ گوناگون بارها با صورت‌هایی متفاوت ظاهر شده است. سوگواری آئینی برای قهرمان یا خدایی که رستاخیز او برای تجدید حیات طبیعی و برقراری نظم

---

۱ از آنجا که تحلیل‌های بخش‌های نخستین مقاله در بستر مناسک آیینی انجام گرفته، آشنایی اجمالی با این آیین‌ها و اساطیر را می‌طلبد؛ از همین رو، پی‌نوشت‌های متعددی بر بخش‌های نخستین افزوده شده است که ممکن است گاهی آزاردهنده باشند. خوانندگانی که علاقه‌مند به شناخت چارچوب فکری نگارنده دربارهٔ مصر و میان‌رودان باستان هستند، می‌توانند به مقالات پیشین من در باب «الهیات سیاسی فرعونی» و «بررسی تطبیقی آفرینش در میان‌رودان باستان و قرآن» مراجعه کنند.

۲ جیمز جورج فریزر در مجلدات سوم و چهارم *شاخه زرین* (به‌ویژه *The Dying God* و *The Magic Art and the Evolution of Kings*) مفصلاً شرح می‌دهد که چگونه پادشاه به عنوان «تجسم مقدس روح گیاهی/باروری» تلقی می‌شد و مرگ پیش‌رس یا مناسکی او برای حفظ سلامت کیهان ضروری بود.

۳ از جمله مهم‌ترین نقدهای مردم‌شناختی به روش‌شناسی فرا-تاریخی و تطبیقی فریزر، می‌توان به آثار لودویگ ویتگنشتاین (*ملاحظاتی درباره شاخه زرین فریزر*) و برونیسلاو مالینوسکی اشاره کرد. آنان نشان دادند که جادو و مناسک، نه یک «علم نادرست/ابتدایی» مبتنی بر علیت اشتباه، بلکه نمادپردازی عمیق زیسته برای مواجهه با اضطراب و نااطمینانی‌های حیات بوده است.

کیهانی، حیاتی بوده است. از همین زاویه نیز با باوری بسیار کهن روبرو می‌شویم: نظم طبیعی و اجتماعی امری تضمین‌شده و تغییرناپذیر نیست؛ همواره امکان بازگشت آشوب وجود دارد و ازاین‌رو نظم باید پیوسته حفظ، ترمیم و بازآفرینی شود، و ترمیم این نظم اساساً منوط به برگزاری مناسک آئینی است.

داده‌های مردشناسی فراوانی نشان می‌دهند که در بسیاری از فرهنگ‌های باستانی، نظم کیهانی و نظم اجتماعی دو قلمروِ کاملاً مستقل نبودند. اختلال در یکی می‌توانست نشانه یا حتی عامل اختلال در دیگری تلقی شود. به همین سبب شاه، کاهن و مناسک آئینی در نقطهٔ اتصال برقراری نظم در این دو قرار می‌گرفتند. این مناسک آئینی را فریزر در طبقه جادو Magic قرار می‌دهد که به آن باز خواهیم گشت. اما پیش از آن، باید به نکته‌ای اساسی در نظریهٔ فریزر اشاره کرد. او میان جادو و دین تمایزی بنیادی قائل می‌شود. از نظر او، جادو بر نوعی رابطهٔ ضروری میان عمل و نتیجه عمل استوار است: اگر مناسک آیینی به شیوه‌ای صحیح و بدون اخلال انجام شود، نتیجهٔ مورد انتظار به ضرورت حاصل می‌گردد. در دین اما برعکس، حصول نتیجه نهایتاً به ارادهٔ خدا یا امر متعال وابسته است و دعا، قربانی یا مناسک آئینی نمی‌تواند اراده امر متعال را به نحو ضروری مقید کند. به همین دلیل، فریزر جادو را نوعی «شبه‌علم» یا صورت ابتدایی اندیشهٔ علّی می‌دانست زیرا مبتنی بر نوعی ضرورت متافیزیکی قرار داشت.

البته نباید این ضرورت را با مفهوم ضرورت علی قوانین طبیعی دانش مدرن یکی گرفت. حتی هنگامی که افلاطون در *تیمائوس* از ضرورت (Ananke) سخن می‌گوید، از چیزی شبیه قانون طبیعی فیزیک گفتگو نمی‌کند. ضرورت حتی در نزد فیلسوفان یونانی بیشتر به وجهی از واقعیت اشاره دارد که فی‌نفسه غایتمند و عقلانی نیست و عقل (Nous) باید آن را مهار کرده و در جهت ایجاد بهترین نظم ممکن هدایت کند.[۴]

اما مهمترین مفهوم یا ایده‌ای که به گمان من بر سراسر تاریخ اندیشه بشری سایه افکنده است، ایدهٔ «نظم کیهانی» است، نظمی که پیش‌بینی حداقلی از جهانی که در آن زیست می‌کنیم را فراهم می‌کند. البته این ایده خود دچار تطور مفهومی در تاریخ اندیشه شد و نمی‌توان از یک مفهوم واحد از نظم کیهانی در تاریخ اندیشه بشر سخن گفت — اساساً تاریخ تطور این ایده، هسته مرکزی تاریخ تطور اندیشه نیز هست— اما پرسش اساسی این است که مفهوم نظم کیهانی اساساً چگونه شکل گرفت و چگونه نسبت خود را با نظم اجتماعی برقرار کرد.

احتمالاً یکی از سرچشمه‌های آن را باید در مشاهدهٔ تناوب‌های مرتب طبیعی جست‌وجو کرد: حرکت خورشید و ماه، گردش اجرام آسمانی، تغییر فصل‌ها، بارش باران، رویش و مرگ گیاهان و چرخه‌های تولیدمثل. طبیعت از یک سو نظمی تکرارشونده از خود نشان می‌دهد و از سوی دیگر می‌تواند ناگهان چهره‌ای ویرانگر پیدا کند: سیل، خشکسالی، آتشفشان، زلزله، آتش‌سوزی و گرمای کشنده. از دل همین تجربه زیسته می‌توان تصور کرد که ادراکِ نوعی نظم همراه با هراس دائمی از گسیخته‌شدن آن در ذهن انسان ابتدایی شکل گرفته باشد.

از همین منظر نیز شاید بتوان رابطهٔ زمان و حرکت منظم اجرام آسمانی را در اندیشهٔ یونانی بهتر فهمید. نزد افلاطون در *تیمائوس*، سیارگان صرفاً ابزارهایی برای اندازه‌گیری زمان نیستند، بلکه زمان همراه با نظم حرکتی اجرام آسمانی پدید آمد. به عبارت دیگر، زمان و حرکت از حیث وجودی به هم وابسته هستند. از سوی دیگر، حرکت می‌تواند آشفته و آشوبناک باشد (همانگونه که به باور وی، کورا chora یا وضعیت نخستین از چنین حرکتی برخوردار است)، در حالیکه زمان گویی از نوعی نظم درونی یا ذاتی برخوردار است. به همین سبب، ایده حرکت

---

۴ در *تیمائوس* (بخش ۴۸a–۴۷e)، افلاطون آنانکه (Ananke / ضرورت) را نه به معنای قوانین سنتی و جزم‌گرایانه فیزیک، بلکه به عنوان «علت سرگردان» (Errant Cause) یا مادیتی سرکش، سامان‌ناپذیر و غیرغایت‌مند مطرح می‌کند که دمیورژ (صانع) باید آن را از طریق عقل (Nous) ترغیب و رام سازد تا نظم بر آن چیره شود.

منظم که افلاطون آن را با حرکت عقل در مدار دایره «همانی» The Same بیان می‌کند، متولد می‌شود. این حرکت منظم کیهانی، در داخل خود مدار دیگری از حرکت را شامل می‌شود که مربوط به حرکت سیارگان مانند خورشید و ماه و دیگر اجرام منظومه شمسی است که افلاطون مدار حرکت آن‌ها را «متفاوت» Different می‌نامد و زمان محسوس یا قابل اندازه‌گیری را می‌سازد.[۵]

البته باید توجه داشت که نزد افلاطون، ابدیت (Aion) امتداد بی‌نهایت زمان نیست؛ بلکه الگوی «بی‌زمانی» است که زمان قابل اندازه‌گیری صرفاً تصویری از آن است که به میانجی حرکت و عدد، و از روی آن ساخته شده است. ازاین‌رو، دربارهٔ امر ابدی—به معنای دقیق افلاطونی —نباید گفت «همیشه بوده و همیشه خواهد بود»، بلکه عبارت «هست» (Being) مناسب‌تر است. گذشته و آینده به جهانِ «شدن» (Becoming) تعلق دارند، نه به آنچه به نحو کامل هس (Being).[۶]

از اینجاست که مفاهیم نظم، حرکت و زمان در اندیشه تمدن‌های ابتدایی به هم پیوند می‌خورند و ایده نظم کیهانی را پدید می‌آورند. همچنانکه بعداً به آن باز خواهیم گشت، «مرگ» دقیقاً در مقابل این مفاهیم قرار می‌گیرد، یعنی تجسد، بی‌حرکتی و سکون زمانی. اما به هر روی، باید توجه کنیم که آنچه «نظم کیهانی» می‌نامیم صرفاً و انحصارا محصول محرک‌های بیرونی نیست، بلکه مستلزم نوعی سازمان ادراکی انسان نیز هست. ما مشاهده‌گر صرف رویدادهای طبیعی نیستیم، بلکه آن‌ها را به صورت تکرار، تناوب، چرخه و قاعده، «ادراک» می‌کنیم. به بیان دیگر، نظم فقط چیزی نیست که در برابر ذهن قرار گرفته باشد، بلکه ذهن در پدیدارشدن آنچه «نظم» می‌نامیم عاملیت دارد؛ مسئله‌ای که البته بسیار دیرتر به یکی از موضوعات مرکزی فلسفهٔ جدید تبدیل شد.[۷]

اما همزمان با شکل‌گیری مفهوم نظم طبیعی، با شکل‌گیری جوامع یکجانشین و گسترش کشاورزی، نوع دیگری از نظم نیز اهمیت یافت: «نظم اجتماعیِ مبتنی بر تقسیم کار». زندگی کشاورزی وابستگی جامعه به چرخه‌های طبیعی را افزایش داد: زمان کاشت و برداشت، بارندگی، جریان رودخانه‌ها، حاصل‌خیزی زمین و گردش فصل‌ها. در همان حال، خودِ جامعه نیز پیچیده‌تر شد و تقسیم کار، انباشت محصول، مالکیت، جنگ، سازمان سیاسی و طبقات اجتماعی گسترش یافت. بدین ترتیب، نظم اجتماعی و نظم طبیعی در تخیل سیاسی و دینیِ بسیاری از جوامع باستانی به یکدیگر پیوند خوردند. آنچه من نظم کیهانی می‌نامیم دقیقاً قرار گرفتن این دو نوع نظم، یعنی نظم طبیعی و نظم اجتماعی در داخل ساختاری واحد است.

---

۵ افلاطون زمان را «تصویر متحرک ابدیت» می‌داند. وی در *تیمائوس* (بخش 37d–38c) صریحاً زمان (Chronos) را «تصویر متحرک و جاویدانِ ابدیت» (Eikon kineton aionos) می‌نامد که همزمان با حرکت اجرام آسمانی و سیارگان توسط دمیورژ ساخته شد تا جهان محسوس تا حد امکان به الگوی نامحسوس و ابدی خود (صورت معقول) شباهت یابد. به طرز جالبی می‌توان این ایده را در کنار اندیشهٔ ایرانیِ «زمان کرانمند» در سنت بندهشنی قرار داد: زمانی محدود که اهورامزدا آن را از زمان ناکرانمند (ازلیت در تعبیر امروزین) پدید آورد تا به مثابه دامی برای اهریمن، در بستر آن، نبرد کیهانی با اهریمن به پایان رسد. در بندهشن (بخش اول: در گزارش آفرینش)، اهورامزدا برای بی‌کار کردن اهریمن و محدود ساختن نبرد، از «زمان ناکرانمند» (زروان اکرانه)، «زمان دیرنگ‌خدای» (زمان کرانمند / ۹ هزار ساله) را می‌آفریند. در اندیشه زرتشتی، زمان خطی و کرانمند، بستری مناسکی و کیهانی برای چرخش از آفرینش نخستین (بُنداهشن) به سوی نبرد و در نهایت رستاخیز و بازسازی جهان (فرشگرد) است.

۶ پرهیز ریاضی‌دانان یونانی (از جمله اقلیدس و ارشمیدس) از بی‌نهایت بالفعلی (Actual Infinity) و استفاده از «روش فرسایش» (Method of Exhaustion) به جای مفهوم متأخر «حد»، ریشه در همین نگاه هستی‌شناختی دارد. نزد یونانیان، امر نامحدود یا به مثابه (*Apeiron*) مترادف با بی‌شکلی، نقصان و آشوب بود، و یا نزد افلاطون جهان فرم‌ها «دست‌نیافتنی». در حالی که زیبایی، حقیقت و هستی واقعی تنها در فرم‌های تقلید شده از مدل اصلی و دارای تناسب هندسی (*Symmetria*) تحقق می‌یافت.

۷ این ایده اساساً با نقد ایمانوئل کانت بر عقل محض در سده هجده شروع شد که خود بر بنیاد شکاکیت‌های فلسفی هیوم قرار داشت. اگر بخواهیم آن را با تمثیلی توضیح دهیم، رویدادهای طبیعی صرفاً کلمات و در بهترین حالت syntax نظام کلی طبیعی هستند در حالیکه خود نظام طبیعی، روح، معنا و یا semantic این نظام است.

در چنین ساختاری، پادشاه و طبقهٔ کاهنان صرفاً حافظان نظم اجتماعی نبودند؛ آنان وظیفه داشتند این نظم اجتماعی را درون نظم بزرگ‌تر کیهانی جای دهند و برای آن مشروعیتی الهی فراهم کنند. اگر خدایان با مهار نیروهای آشوب، جهان را قابل سکونت ساخته بودند، شاه نیز باید آشوب سیاسی را مهار می‌کرد و جامعه را در مدار همان نظم کیهانی قرار می‌داد. از این منظر، پادشاه به میانجی میان نظم انسانی و نظم کیهانی تبدیل می‌شود. نمونه‌ای بسیار روشن از این اندیشه را در مصر باستان می‌بینیم. وظیفهٔ فرعون صرفاً پاسداری از نظم اجتماعی نبود، بلکه وظیفه اصلی او حفظ Ma'at (نظم، حقیقت و تعادل کیهانی) در برابر Isfet (آشوب و بی‌نظمی) بود. باید توجه داشت که خودِ نظم کیهانی نیز چیزی نبود که یک بار برای همیشه توسط خدایان برقرار شده باشد. رع، خدای خورشید هر شب وارد جهان زیرین می‌شد و در مسیر شبانهٔ خود با نیروهای آشوب—به‌ویژه آپوفیس—روبه‌رو می‌گردید. طلوع دوبارهٔ خورشید، نشانهٔ پیروزی دوبارهٔ نظم بود؛ پیروزی‌ای که باید هر شب تکرار می‌شد.[۸]

بدین ترتیب، نقش انسان در جهان اسطوره‌ای در مرز باریک میان نظم و آشوب قرار می‌گیرد. انجام مناسک آیینی یکی از راه‌هایی است که انسان از طریق آن در حفظ این نظم مشارکت می‌کند. آیین در اینجا صرفاً «بازنماییِ» واقعه‌ای نیست که زمانی بسیار دور رخ داده است؛ بلکه با اجرای آیین، واقعهٔ آغازین بار دیگر در «اکنون» حاضر می‌شود. فاصلهٔ میان اکنون و زمان ازلی موقتاً کاهش می‌یابد و کنش آغازینِ نظم‌آفرین دوباره فعلیت پیدا می‌کند. در زبان میرچا الیاده، آیین، بازگشت به *in illo tempore* («آن زمانِ» آغازین) است.[۹]

این نکته برای بحث اصلی ما اهمیت فراوانی خواهد داشت؛ زیرا وقتی از «پرفورمنس سوگ» سخن می‌گوئیم، بدنِ اجراکنندهٔ آیین سوگ صرفاً چیزی را بازنمایی نمی‌کند یا نمایش نمی‌دهد، بلکه به یک میانجی برای حضور و فعلیت یافتن امکان تجدید حیات تبدیل می‌شود. در این راستا، شاید بازسازی فریزر از مفهوم جادوی «همدلانه» بی‌مناسبت نباشد. وی جادوی همدلانه (Sympathetic Magic) را به دو صورت عمده تقسیم می‌کند: نخست، جادوی مشابهت (Homeopathic)؛ یعنی این تصور که مشابه می‌تواند بر مشابه اثر بگذارد. دوم، جادوی تماس یا سرایت (Contagious)؛ یعنی این تصور که چیزهایی که زمانی با یکدیگر در تماس بوده‌اند، حتی پس از جدایی نیز می‌توانند بر یکدیگر اثر بگذارند. در هر دو صورت جادو، شیء یا شخص آیینی فقط «نشانهٔ» چیز دیگری نیست. در منطق جادو، مرز میان نشانه و آنچه بدان اشاره می‌کند، بسیار باریک است و عملاً در حین انجام مناسک آئینی ناپدید می‌شود. از این منظر، پادشاه/کاهن نیز تنها نمایندهٔ نیروی کیهانی نیست، بلکه خود به محل حضور و عمل آن نیرو تبدیل می‌شود.

جامعه نیز در چنین تصویری، جزیره‌ای مستقل در برابر طبیعت نیست. نظم اجتماعی، بخشی از نظم وسیع‌تر کیهانی است و اختلال در آن می‌تواند به معنای گسست در همان نظم تلقی شود. دشمن بیرونی، شورش داخلی، خشکسالی، بیماری و حتی ضعف جسمانی پادشاه ممکن است در شبکه‌ای واحد از یک معنای فراطبیعی قرار گیرند.[۱۰] در بازسازی فریزر، همین منطق است که در نهایت مرگ آیینی پادشاه

---

۸ در الهیات سیاسی مصر باستان، پادشاه (فرعون) تجسد «هورس» روی زمین و پسر «رَع» بود. وظیفه اصلی او نه صرفاً حکمرانی سیاسی، بلکه «برپا داشتن ماعات» (حقیقت/نظم) و دور کردن «ایزفت» (Isfet - آشوب و بی‌نظمی) بود. قربانی‌ها و آیین‌های فرعون در معابد، خنثی‌کننده تأثیرات مخرب نیروهای آشوب بر نظم طبیعی کشاورزی و نهر نیل تلقی می‌شد. در بسیاری از کتاب‌های جهان مصر باستان، به‌ویژه Book of Amduat و «کتاب دروازه‌ها» (Book of Gates) که بر دیوار آرامگاه‌های دره پادشاهان (از جمله ستی اول و رامسس دوم) حک شده است، سفر ۱۲ ساعته خورشید (رَع) در شبانه-روز توصیف می‌شود. در ساعت هفتم شب، رَع در قایق کیهانی خود با هیولای بی‌نظمی و تاریکی، «آپوفیس» (Apopis / Apep)، وارد نبردی سهمگین می‌شود. پیروزی رَع به کمک خدایانی چون «سِت» بر آپوفیس، شرط ضروری طلوع دوباره خورشید و حفظ «ماعات» (Ma'at - نظم و عدالت کیهانی، معادل اشه یا ارته در باور مزدیسنی و ریتا در ریگ‌ودا) در برابر آشوب اولیه است.

۹ میرچا الیاده (Mircea Eliade) در کتاب *اسطوره بازگشت جاودانه* (*The Myth of the Eternal Return*) صریحاً نشان می‌دهد که مناسک اسطوره‌ای صرفاً «یادبود» (Commemoration) نیستند، بلکه «تکرار ایام نخستین» (In illo tempore) هستند. در زمان اجرای مناسک، زمان خطی و روزمره تعلیق می‌شود و انسان به «زمان مقدس/ازلی» پرتاب می‌شود.

را توضیح می‌دهد: اگر نیروی حیاتی و باروری جهان در شخص پادشاه تمرکز یافته باشد، فرسودگی جسمانی او خطر فرسودگی همان نیرو را به همراه دارد. پس باید پیش از نابودی، آن نیرو آزاد شده و به جانشینی جوان‌تر منتقل شود.[۱۱]

۲. ایده‌های کیهان‌زایی در اندیشهٔ اسطوره‌ای

تا اینجا دربارهٔ نسبت نظم و آشوب کیهانی و پیوند آن با نظم طبیعی و اجتماعی سخن گفتیم. اما تقابل نظم و آشوب ما را به مسئله‌ای بنیادی‌تر می‌رساند: «کیهان‌زایی». جهان چگونه «جهان» می‌شود؟ چگونه از وضعیتی نامتعین، جهانی متعین، تفکیک‌شده و نظام‌مند پدید می‌آید؟

در بسیاری از سنت‌های اسطوره‌ای، آفرینش بیش از آنکه به معنای پدیدآوردن چیزی از «هیچ» باشد، به معنای استقرار نظم در بستری نامتعین و نامنظم است. از همین زاویه، مفهوم «نظم کیهانی» اغلب با مفهوم عدالت و راستی کیهانی پیوند می‌خورد. در مصر باستان، *Ma'at* صرفاً مفهومی اخلاقی نبود، بلکه بر حقیقت، تعادل و نظم بنیادین جهان دلالت می‌کرد؛ نظمی که فرعون وظیفه داشت در برابر *Isfet* (بی‌نظمی و آشوب) از آن پاسداری کند. در نتیجه وظیفه فرعون نه وظیفه‌ای محلی، بلکه اساساً وظیفه‌ای کیهانی بود. در سنت هندوـایرانی نیز «اَشَه» (*Aša*) در اوستا و «ریتا» (*Ṛta*) در ریگ‌ودا به راستی و نظم صحیح جهان و همچنین عمل انسانی اشاره دارند— در واقع این مفهوم آنچنان گسترده است که حتی خدایان نیز بر مدار اشه یا ریتا عمل می‌کنند و نه مخالف آن— از آنجا که راستی مفهومی کیهانی است، پادکنش آن یعنی دروج نیز به مفهومی کیهانی تبدیل می‌شود.[۱۲]

در میان‌رودان باستان نیز می‌توان از مفهوم سومری *me* یاد کرد که قرابت نزدیکی با راستی کیهانی دارد. البته باید توجه داشت که *me*ها بیشتر قدرت‌ها، خصلت‌ها، نهادها و الگوهای الهی‌ای هستند که نظم تمدنی و کیهانی را ممکن می‌سازند: شاهی، کاهنی، صنعت، هنر، داوری و بسیاری از صورت‌های سازمان‌یافتهٔ جهان انسانی و الهی همگی از me برخوردارند. شاید بتوان از این منظر بین me و فره‌ها نیز پیوندی برقرار کرد، زیرا کارکرد فره‌ها در باور مزدیسنی نیز تا حدود زیادی چنین است، خصلت‌ها و توانایی‌هایی که راستی کیهانی را در جهان هستومند ممکن می‌کنند[۱۳]. اما اهمیت me برای بحث ما در همین نکته است که نظم، چیزی داده‌شده و بی‌نیاز از استمرار نیست، بلکه باید از طریق صورت‌ها و نیروهایی تثبیت شود که جهان را از بی‌نظمی خارج می‌کنند.

---

۱۰ به گمان من، هر دوی این موارد را می‌توان تحت یک عنوان قرار داد: «حضور مدلول در دال» آنچه موضوع دلالت چیزی است، خود در دال حاضر است. اما ادراک دلالت خود نیاز به یک میانجی دارد. از اینجا به یک سه‌گانه مهم می‌رسیم: دال- پادشاه/کاهن- مدلول. البته باید توجه کرد که تفکیک یا جداسازی این سه‌گانه محصول تأمل ذهن مدرن است و در اندیشه اسطوره‌ای هنوز با تفکیک آن‌ها مواجه نیستیم. به عنوان مثال، پادشاه به مثابه میانجی دلالت، خود بخشی از مدلول است، واقعه ازلی و کیهانی در وجود پادشاه در زمان اجرای مناسک آئینی ظاهر می‌شود و در واقع در اینجا به نوعی وحدت دال و مدلول و دلالت می‌رسیم.

۱۱ شاید بی‌مناسبت نباشد یک توضیح تکمیلی در باره بنیاد معرفت‌شناختی «جادو» داده شود. در واقع، ایده پس پشت جادو را می‌توان اینگونه توضیح داد که هر شئی صرفاً ظرفی است که نیروی بی‌کرانی را داخل خود محبوس کرده است. کلید دست‌یافتن به این نیروی حبس شده، عمل جادوانه است. انجام دقیق عمل آئینی می‌تواند مسیر تماس با آن نیروی بی‌کران محبوس شده را ممکن کند. شاید بتوان از اینجا مقایسه‌ای محتاطانه با جهان مدرن نیز آغاز کرد. علم جدید نیز در پی یافتن نظم در پس کثرت پدیدارهاست. تکنیک درواقع روشی است که دارنده آن را قادر می‌کند تا شئی را به استخدام خود درآورد. اما تفاوتی بنیادی در اینجا وجود دارد: قانون علمی رابطه‌ای مستقل از دانشمند و شیء مورد مطالعه است که می‌تواند در قالبی ریاضی بیان شود. ازاین‌رو، شباهت جادو و علم در جست‌وجوی نظم نباید تفاوت عمیق هستی‌شناختی، معرفت‌شناختی و روش‌شناختی آنها را پنهان کند.

۱۲ جالب است توجه کنیم شاید باور مزدیسنی از آن جهت «اخلاقی‌ترین» باور دینی منتشره در منطقه جنوب و غرب آسیا باشد. راستی صرفاً یک کنش فردی اخلاقی نیست، حتی صرفا یک کنش اجتماعی نیز محسوب نمی‌شود، بلکه در بنیاد یک کنش کیهانی در راستای نبرد اهورامزدا و اهریمن است. موضوع از آنجا جالب‌تر می‌شود که کنش راستی صرفاً منحصر به عمل انسانی نیست، بلکه حیوانات و گیاهان نیز در این کنش اخلاقی سهیم هستند.

۱۳ در لوح قانون حمورابی، دیده می‌شود که وی زانو زده لوح قوانین را از شمش (شمس عربی، خدای عدالت کیهانی) دریافت می‌کند. این تصویر تائید می‌کند آنچه «قانون اجتماعی» گفته می‌شود منشاء آسمانی و الهی دارد.

۲-۱ وضعیت آغازین

ایده‌ای را که به صورت ضروری می‌توان همزاد ایده نظم کیهانی مطرح کرد، مفهومی است که رد آن را می‌توان در بسیاری از اسطوره‌های کیهان‌زایی‌های باستان یافت: باور به نوعی «وضعیت نخستین» نامتعین، وضعیتی که هنوز جهان متعین از دل آن ظهور نکرده است.

در مصر باستان، یکی از روشن‌ترین صورت‌های این اندیشه «نون» (*Nun*)، به معنی آب‌های بیکران و تاریک نخستین است. از دل این وضعیت است که جهان هستی سر برمی‌آورد. نون در الهیات هلیوپولیسی مصری، وضعیتی است که هنوز تمایزهای جهانِ سامان‌یافته در آن پدید نیامده‌اند، اگرچه به صورت بالقوه همگی این تمایزات را در وضعیتی خفته، آشوبناک و تاریک در خود دارد. در کیهان‌زایی هلیوپولیسی، خدای بزرگ، آتوم از این وضعیت نخستین سر برمی‌آورد و نخستین تعین‌های الهی نیز از او هویدا می‌شوند. پیدایش تپهٔ نخستین—که بعدها با نماد *Benben* پیوند یافت— تصویر ظهور نخستین زمین از آب‌های نامتعین است. در سنت هرموپولیسی نیز هشت خدای آغازین («اوگدواد»)، وجوه مختلف همین وضعیت پیشاکیهانی—تاریکی، بی‌کرانگی، نهفتگی و آب‌های نخستین—را بازنمایی می‌کنند.[۱۴]

الهیات ممفیسی راه دیگری می‌رود. در آنجا پتاح (*Ptah*) نه متعلق به کیهان‌زایی هلیوپولیسی یا هرموپولیسی، بلکه مرکز یک دستگاه الهیاتی مستقل است که آفرینش را با اندیشه و گفتار پیوند می‌دهد؛ خطی از اندیشه کیهان‌زایی که هم در باورهای مزدیسنی و هم در ادیان ابراهیمی گسترش یافت و تثبیت شد. به این موضوع بعداً بازخواهیم گشت.

در میان‌رودان، نمونهٔ مشهور دیگری از وضعیت پیشاکیهانی یا آغازین را در ابتدای *انوما الیش* می‌بینیم. پیش از آنکه آسمان و زمین «نام» گرفته باشند، آپسو (آب شیرین) و تیامات (آب شور) در هم آمیخته‌اند. از این آمیزش، نسل‌های خدایان پدید می‌آیند. در ادامه، اِئا/اِنکی آپسو را می‌کشد و نسل بعدی خدایان با تیامات وارد نبرد می‌شوند. سرانجام مردوک، پسر اِئا، تیامات را شکست می‌دهد، بدن او را به دو بخش تقسیم می‌کند و از آن‌ها آسمان و زمین را سامان می‌دهد. پس از آن نیز انسان—در روایت *انوما الیش*—از خون کینگو (فرماندهٔ سپاه تیامات) آفریده می‌شود.

در یونان نیز کیهان‌زایی از نوعی وضعیت نخستین آغاز می‌شود. هزیود در تئوگونی از وضعیت نخستین آشوب یا *Chaos* سخن می‌گوید. از این وضعیت نخستین، گایا، تارتاروس (اعماق یا ژرفا) و اروس (جذبه یا عشق) پدید آمدند. چند قرن بعد، البته افلاطون در *تیمائوس* مفهوم بسیار پیچیده‌تری را مطرح می‌کند که می‌توان آن را—نه به عنوان ادامهٔ مستقیم *Chaos* هزیودی، بلکه از حیث ساختاری مشابه به آن— مقایسه کرد. افلاطون از *Chora* یا «پذیرنده» به عنوان «نوع سوم» سخن می‌گوید؛ نوع سومی متفاوت هم از مُثُل جاودان (Forms) و هم از اشیای محسوسِ در حال شدن. او برای توضیح آن از استعاره‌هایی چون مادر، بستری که نقش‌ها را می‌پذیرد، ماده‌ای که می‌توان اشکال مختلف بر آن نقش زد، و فضایی که چیزها در آن جای می‌گیرند، استفاده می‌کند. *Chora* خود هیچ‌یک از صورت‌هایی نیست که در آن ظاهر می‌شوند& به همین سبب می‌تواند همهٔ آن‌ها را بپذیرد.[۱۵]

---

۱۴ در نوشته‌ای در باره الهیات سیاسی فرعونی و ربط آن به نظریه امامت شیعی، در باره اتوم به صورت مفصل توضیح دادم. در واقع، اتوم صورت اولیه مفهوم «وجود» در مصر باستان است، اگرچه مفهوم وجود تا حدود زیادی متاخر است و حتی به صورت فلسفی امروزین خود نزد افلاطون غایب است. ایده‌های بنیادین الهیات هرموپولیسی و ممفیسی نیز در آنجا مورد بحث قرار گرفتند. نکته مهم در این است که وضعیت آغازین در همه این الهیات‌های متفاوت، معادل عدم یا نیستی نیست، بلکه چیزی است که در ورای ساحت وجود و عدم قرار می‌گیرد، ساحتی که بعدا وجود از آن متولد می‌شود.

۱۵ کورا مفهومی به غایت پیچیده و در عین حال بسیار جذاب برای ایده درخشان افلاطون در تیمائوس است. این ایده سپس توسط ارسطو نقد شد و ایده «هیولی» به مثابه ماده اولیه جایگزین آن شد. اگرچه ایده هیولی در فلسفه مسیحی و اسلامی امتداد یافت، اما کورای افلاطونی به گونه‌ای در گرایش‌های باطنی خود را حفظ کرد.

از این منظر، شاید بتوان میان نونِ مصری، وضعیت نخستینِ *انوما الیش*، *کائوس* یونانی و *Chora*ی افلاطونی نوعی قرابت ساختاری دید، بی‌آنکه آن‌ها را از نظر تاریخی یا هستی‌شناختی یکی بدانیم: همه آنها به نحوی با مسئلهٔ بستری سروکار دارند که هنوز تعین‌های جهانِ سامان‌یافته را به خود نگرفته است اگرچه به صورت بالقوه دارای آن‌ها هستند.[۱۶]

در باورهای اوگاریتی کنعانی نیز نبرد میان بعل و یَم (خدای دریا) نمونهٔ دیگری از پیوند میان استقرار فرمانروایی و مهار نیروی آب است. البته یَم را نباید کاملاً به معنی «مادهٔ منفعل آغازین» گرفت؛ او همانند تیامات خدایی فعال و مدعی قدرت است که بعل با او وارد نبرد می‌شود. پیروزی بعل بر یَم، زمینهٔ استقرار فرمانروایی او و ساخت کاخش بر کوه صَفون را فراهم می‌کند. در همین مجموعهٔ اسطوره‌ای، لوتان (مار یا اژدهای پیچان) نیز به قلمرو نیروهای دریایی و آشوبناک تعلق دارد. بنابراین بار دیگر با همان ساختار آشنا روبه‌رو می‌شویم: *نظم فرمانروایی از خلال مهار نیرویی شکل می‌گیرد که آن را تهدید می‌کند.*

از همه موارد گفته شده در بالا می‌توان یک الگوی کیهان‌زایی تا حدودی مشابه را تشخیص داد:

اختلاط نخستین ← نبرد ← تفکیک ← جهان سامان‌یافته

بنابراین، نظم نه از «هیچ»، بلکه از طریق تفکیک و صورت‌بخشی به چیزی که پیش‌تر نامتعین و درهم‌آمیخته بود پدید می‌آید.

اما باید به نکته‌ای اساسی توجه کرد: «وضعیت نخستین» را نباید لزوماً با «آغاز زمانی جهان» یکی گرفت. این تمایز برای فهم بسیاری از کیهان‌زایی‌های باستان اهمیت فراوانی دارد. موضوع از آنجا مهم می‌شود که در الهیات متأخر یهودی، مسیحی و اسلامی، مسئلهٔ آفرینش به تدریج در قالب پرسش از نسبت خداوند و «عدم» صورت‌بندی شد و نظریهٔ *creatio ex nihilo* (آفرینش از هیچ) به تدریج نمودار شد. البته خود متون مقدس بسیار کم از ایده آفرینش از هیچ آغاز سخن می‌گویند؛ حتی در ابتدای *سفر پیدایش* با وضعیت اولیه یعنی ژرفای بی‌شکل، تاریکی و *Tehom* (ژرفای آب‌ها) روبه‌رو هستیم— که علی‌الاصول باید متأثر از سنت بابلی بوده باشد — و در اندیشه گنوستیکی مسیحی با وضعیت آغازین لوگوس. بنابراین «آغاز» در بسیاری از این روایت‌ها بیش از آنکه گذار زمانی از نیستی به هستی باشد، گذاری هستی‌شناختی از نامتعینی به تعین است.[۱۷]

این نکته در *تیمائوس* اهمیت ویژه‌ای دارد. به باور افلاطون، زمان همراه با آسمان پدید آمد؛ بنابراین سخن گفتن از زمانی که «پیش از» پیدایش جهان وجود داشته—دست‌کم به معنای معمول کلمه—ناممکن است. البته اینکه آیا روایت آفرینش در *تیمائوس* را باید یک آفرینش واقعی در زمانی نخستین دانست یا بیانی روایی برای وابستگی همیشگی جهان محسوس به صورت معقول، از همان دوران باستان محل اختلاف بوده است. برای بحث ما همین اندازه کافی است که زمان خود بخشی از جهانِ سامان‌یافته است، نه ظرفی مستقل که ابتدا وجود داشته و سپس جهان درون آن آفریده شده باشد—آنچنانکه مثلاً بعداً آگوستین قدیس مطرح کرده است—

---

۱۶ در اندیشه‌های زروانی راه‌یافته به بندهشن نیز با چنین وضعیت اولیه‌ای مواجه هستیم. زروان به مثابه بی‌تعینی اولیه، در خود حامل دو نیرو یا کنش متضاد، یعنی اهورامزدا و اهریمن است.

۱۷ در سفر پیدایش، وضعیت آغازین با واژه «تهوم» (tehom) بیان شده که دلالت بر آبهای آغازین در ژرفای تاریک دارد و از نظر واژه‌شناسی احتمالاً با ریشه اکدی تیامتو یا تیامات قرابت دارد. این دیدگاه سپس در الهیات مسیحی و سپس‌تر اسلامی به آفرینش از هیچ تبدیل شد. در مصحف محمد اما به نوعی اشاره از عدم دارد هَلْ أَتى عَلَى الْإِنْسانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئاً مَذْكُوراً که البته دقیقاً معادل آفرینش از عدم نیست. در نوشته مفصلی قبلاً مقایسه‌ای بین آفرینش میانرودانی و اسلامی پرداختم.

۲.۲ آفرینش به مثابه جداسازی

اگر وضعیت آغازین، وضعیتی نامتعین باشد، یکی از بنیادی‌ترین اعمال آفرینش «جداسازی» است. چیزی که پیش‌تر درهم‌آمیخته بود، تفکیک می‌شود؛ مرزها پدید می‌آیند و هر چیز جای خود را در نظمی تازه پیدا می‌کند.

یکی از روشن‌ترین نمونه‌های این ایده را در سنت سومری می‌بینیم. در مقدمهٔ منظومهٔ *گیلگمش، انکیدو و جهان زیرین*، از زمانی سخن گفته می‌شود که آسمان از زمین جدا شد؛ *خدای آسمان «آن» یا انو آسمان را برای خود گرفت و انلیل زمین را به دست آورد*. جدایی آسمان و زمین، شرط پیدایش جهان دارای ساختار است. خود انلیل نیز—که با هوا، باد و فضای میان آسمان و زمین پیوند دارد—در بسیاری از صورت‌بندی‌های کیهان‌شناختی نقش مهمی در این جهان تفکیک‌شده پیدا می‌کند.

در مصر باستان نیز الگویی بسیار مشابه می‌بینیم. در کیهان‌زایی هلیوپولیسی، نوت (ایزدبانوی آسمان) و گِب (خدای زمین) در آغاز به یکدیگر پیوسته‌اند. شو (خدای هوا) میان آن‌ها قرار می‌گیرد و نوت را از گب جدا می‌کند. تصویر مشهور «شو» که ایستاده است و بدن قوس‌مانند نوت را بر فراز گب نگه می‌دارد، تجسم تصویری همین عمل کیهانی است: *آفرینش فضا از طریق جداسازی*.[۱۸]

در یونان، همین الگو صورتی بسیار خشن‌تر پیدا می‌کند. در *تئوگونی* هزیود، اورانوس (آسمان) بر گایا (زمین) قرار گرفته و فرزندانشان را در درون او محبوس نگاه می‌دارد. گایا داسی می‌سازد و کرونوس با آن پدرش را اخته می‌کند. بدین ترتیب، آسمان از زمین جدا می‌شود و فضایی که پیش‌تر وجود نداشت برای ظهور نسل‌های بعدی خدایان گشوده می‌شود.[۱۹]

تا اینجا می‌توان الگویی مشترک را دید، بی‌آنکه الزاماً بتوانیم از تبار تاریخی واحدی برای همه اساطیر کیهان‌زایی سخن گفته باشیم:

درهم‌بودگی ← جداسازی ← فاصله ← امکان ظهور کثرت

این نکته از نظر هستی‌شناختی بسیار مهم است: *تعین، بدون مرز ممکن نیست*. چیزی زمانی «این» می‌شود که از «آن» جدا شده باشد. در وضعیت نامتعین، همه‌چیز ممکن است، اما هنوز هیچ چیز به معنای دقیق کلمه متعین نشده است — اساساً وضعیت آغازین، وضعیت ناب همه امکان‌ها است— آفرینش، از این منظر، نه صرفاً افزودن اشیا به جهان، بلکه ایجاد «تفاوت» است، تفاوتی که خود ساختار می‌آفریند و ساختاری که موجب تثبیت و استمرار نظم می‌شود.

۲.۳ آفرینش به میانجی کلام

اما اسطوره‌های باستانی راه دیگری نیز برای توضیح گذار از نامتعینی به تعین یافته‌اند: «کلام».

نمونهٔ بسیار درخشان آن الهیات ممفیسی مصر است که در «سنگ شباکا» حفظ شده است. در این روایت، پتاح از طریق «قلب» و «زبان» جهان را سامان می‌دهد: قلب می‌اندیشد و زبان آنچه را قلب تصور کرده است بیان می‌کند. خدایان، اشیا، حرفه‌ها و اعمال، از طریق این پیوند میان اندیشه و گفتار صورت پیدا می‌کنند.[۲۰]

---

۱۸ در *متون اهرام* (Pyramid Texts, Utterance 527) صریحاً به جداسازی آسمان و زمین توسط «شو» اشاره شده است. در *متون تابوت‌ها* (Coffin Texts, Spell 80)، شو می‌گوید: «من همان هستم که نوت (آسمان) را بر بالای گب (زمین) برافراشتم تا جهان پدید آید.»

۱۹ نگاه کنید به: Hesiod, *Theogony*, lines 154–200. جداسازی اورانوس (آسمان) از گایا (زمین) توسط کرونوس، شرط ضروری برای خروج جهان از حالت خفقان‌آور اولیه و ورود به تکثر و زمانمندی است.

۲۰ در «سنگ شباکا» (Shabaka Stone - کتیبه بنای یادبود الهیات ممفیسی، سده هشتم پیش از میلاد)، خدای پتاح (Ptah) جهان را نه از طریق کوشش فیزیکی، بلکه از طریق اندیشه قلب (Sia) و گفتار زبان (Hu) می‌آفریند. در این متن آمده است: «همه خدایان و ارواح از آنچه قلب می‌اندیشد و زبان فرمان می‌دهد، پدید آمدند.»

در اینجا کلام صرفاً انتقال‌دهندهٔ اندیشه‌ای از پیش موجود نیست، بلکه خود عامل تعین‌بخش است. نامیدن، چیزی را از وضعیت نامعین خارج می‌کند و برای آن هویت و جایگاهی در جهان تعیین می‌کند.

در میان‌رودان نیز قدرت کلام الهی بسیار مهم است. آغاز *انوما الیش* با «نام نگرفتن» آسمان و زمین، وضعیت پیشاکیهانی را توصیف می‌کند؛ اما از همین نکته نباید به تنهایی نتیجه گرفت که جهان صرفاً از طریق نام‌گذاری غیرفعال آفریده می‌شود. شاهد روشن‌تر قدرت آفریننده و دگرگون‌کنندهٔ کلام را در همان منظومه می‌توان در آزمون مردوک دید: خدایان از او می‌خواهند با فرمان خود چیزی را نابود و سپس دوباره برقرار کند تا قدرت فرمانروایی کلام او اثبات شود. بدین‌ترتیب، گفتار الهی نه فقط حامل معنا، بلکه «کنش» است.[۲۱]

در سنت ودایی نیز $V\bar{a}c$ (کلام) منزلتی بسیار بلند دارد و در برخی سرودهای ریگ‌ودا به صورت نیرویی الهی و فراگیر ظاهر می‌شود. در سنت مزدیسنی نیز کلام مقدس—و به‌ویژه *هونَوَر* //*هون‌وَیریه*—نقشی کیهانی در مقابله با نیروی اهریمنی پیدا می‌کند.[۲۲]

این اندیشه بعدها در سنت‌های ابراهیمی به صورت‌های تازه‌ای ادامه می‌یابد؛ مشهورترین نمونه شاید همان «گفتن» خداوند در *سفر پیدایش* باشد: فرمانی گفته می‌شود و چیزی پدید می‌آید. در مصحف محمد نیز آشکارترین و صریح‌ترین صورت آن را می‌بینیم.[۲۳]

اما آنچه برای بحث ما اهمیت دارد «صورت» کلام است که در خود همراه با کنش نظم‌بخش است. کلام مقدس «ارتعاشی» است که نظم گرفته، به واحدهای متمایز تقسیم شده و در قالب ریتم، توالی و نسبت، و مهمتر، حرکت سازمان یافته است. صدای نامتعین تنها هنگامی به «گفتار» تبدیل می‌شود که «صورت» پیدا کند، صورتی که نه مانند صورت معقول افلاطونی یا صورت مینوی بندهشنی، ثابت و بی‌تغییر باشند، بلکه آن‌ها در ضمن حامل کنش و حرکت هستند. در این باور، اشیاء جهان چیزی نیستند جز صورت‌های کلام مقدس، کلامی که در نظمی ویژه صورت‌بندی شده و هویت بخش است.[۲۴]

در اینجا شاید بتوان پلی به کیهان‌شناسی افلاطونی نیز زد. اگرچه خدای صانع، یا دمیورژ جهان را با کلام نمی‌آفریند، اما عمل او اساسا عملی صورت‌بخش است. عناصر محسوس بر بنیانی هندسی سامان داده می‌شوند. افلاطون دو نوع مثلث قائم‌الزاویه را به عنوان اجزای بنیادین سطوح در نظر می‌گیرد و از ترکیب آن‌ها وجوه اجسام منتظم ساخته می‌شوند (احجام افلاطونی)؛ سپس چهار جسم منتظم به آتش، هوا، آب و خاک اختصاص می‌یابند، یک ایده درخشان که به نوعی در فیزیک مدرن نیز بازسازی می‌شود.[۲۵]

بنابراین در اینجا نیز اصل بنیادین همان است: *نامتعین باید «صورت» بپذیرد تا به جهان بدل شود.*

---

۲۱ در سطور نخستین حماسه بابلی *انلوما الیش*، «وجود داشتن» هم‌ارز «نامیده شدن» است: «آن‌گاه که آسمان‌ها در بالا هنوز نامی نداشتند / و زمین در پایین نامی نگرفته بود...». نام‌گذاری از طریق کلام الهی، بخشیدن هویت و استقرار نظم بر ماده بی‌شکل تلقی می‌شد.

۲۲ در ریگ‌ودا (سرود ۱۰.۱۲۵)، «واچ» (Vac - تجسد کلام مقدس) به عنوان نیروی نخستین و بستر نظام‌بخش آفرینش ستوده می‌شود. در سنت زرتشتی نیز سرودن «اهون‌ور» (Ahuna Vairya) توسط اهورامزدا پیش از آفرینش گیتی، نطق مقدس و نظام‌بخشی است که اهریمن را زمین‌گیر کرده و ساختار کیهانی را شکل می‌دهد (نگاه کنید به: *یسنا*، هات ۱۹).

۲۳ نگاه کنید مثلاً به آیه ۱۱۷ سوره بقره إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ و یا آیه ۸۲ سوره یس: إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ و آیات دیگر در آل عمران، نحل و غافر و مانند آن.

۲۴ نمونه روشن دیگر آن ذرا در آفرینش مشی و مشیانه به عنوان نخستین انسان‌ها از گیاه دولبه‌ای می‌بینیم آنجا که اهورامزدا با فرمان خود به آن‌ها می‌گوید انسان هستند و آن‌ها انسان می‌شوند. کنش معنابخش در این فرمان، البته مربوط به ایجاد «خودآگاهی» است. مشی و مشیانه به میانجی این فرمان به آگاهی از خود دست می‌یابند که آن‌ها را تبدیل به نخستین انسان‌ها می‌کند: «شما آدمیان هستید، شما نیای جهانید؛ من شما را [با] بهترین کامل‌اندیشی آفریده‌ام. با کامل‌اندیشی، کار و قانون را به انجام رسانید؛ اندیشهٔ نیک بیندیشید، گفتار نیک بگویید، کردار نیک ورزید و دیوان را مستایید.»

۲۵ افلاطون در *تیمائوس* (بخش‌های ۵۵c–۵۳c)، چهار عنصر بنیادی را به صور هندسی افلاطونی نسبت می‌دهد (آتش: چهاروجهی منتظم، خاک: شش‌وجهی/مکعب، هوا: هشت‌وجهی منتظم، آب: بیست‌وجهی منتظم). او سپس اشاره می‌کند که دمیورژ از دوازده‌وجهی منتظم (Dodecahedron) برای نقش زدن صورتِ کلِ کیهان استفاده کرد (بخش ۵۵c)، ساختاری که بیشترین تقارن و شباهت را به کروی بودن کامل دارد.

اکنون اگر مجموعهٔ روایت‌های اسطوره‌ای کیهان‌زایی را کنار یکدیگر قرار دهیم، با یک نظریهٔ واحد و جهان‌شمول مواجه نیستیم؛ تفاوت میان آن‌ها بسیار جدی‌تر از آن است که بتوان همه را به یک «اسطورهٔ نخستین» فروکاست. اما با توجه به ایده‌های گفته شده می‌توان از یک «خانوادهٔ مفهومی» سخن گفت که عناصر آن بارها در کیهان‌زایی‌های گوناگون ظاهر می‌شوند:

- وضعیت نامتعین اولیه؛
- نظام‌بخشی؛
- جداسازی و ایجاد مرز؛
- نام‌گذاری و کلام؛
- پدیدآمدن صورت، نسبت، نظم و حرکت.

وجه مشترک این خانواده شاید در یک جمله بیان شود: *آفرینش، پدیدآیی تعین از دل نامتعینی و حرکت از دل سکون است.*

و همین نکته برای مسئله‌ای که در آغاز این نوشته مطرح کردیم، اهمیت اساسی دارد. مرگ نیز نوعی گسیختگی نظم است. مرگ عزیز، نظمی را که جهانِ فرد بر اساس آن سامان یافته بود، درهم می‌شکند و او را برای مدتی در برابر چیزی بی‌صورت، فهم‌ناپذیر و آشوبناک قرار می‌دهد. در واکنش به این وضعیت است که آئین سوگواری پدیدار می‌شود. از همین‌جا می‌توان پرسید: آیا آیین سوگ نیز، در مقیاسی انسانی، عملی برای بازگرداندن فرم و حرکت به جهانی نیست که بر اثر مرگ، صورت و حرکت خود را از دست داده است؟ و اگر چنین باشد، آیا ریتم، موسیقی و حرکت موزون بدن یکی از بنیادی‌ترین ابزارهای این صورت‌بخشی نیستند؟ این همان نقطه‌ای است که بحث کیهان‌زایی با بحث «سوگواری موزون تنانه» پیوند می‌خورد.[۲۶]

۳. کهن‌الگوی خدای میرنده و چرخهٔ حیات

مفهوم «خدای میرنده و بازگشت‌کننده» (*Dying-and-Rising God*) یکی از مشهورترین مفاهیمی است که از دل مطالعات تطبیقی جیمز جورج فریزر بیرون آمد. بر اساس این الگو، مرگ یا ناپدیدشدن ایزد با چرخهٔ حیات، باروری زمین و نوسازی نظم کیهانی پیوند می‌خورد و بازگشت او—به صورتی مستقیم یا نمادین—استمرار زندگی را ممکن می‌سازد.

امروزه این طبقه‌بندی در صورت فراگیر و فریزری آن البته محل مناقشه است. همهٔ خدایانی که فریزر در یک گروه قرار می‌داد الزاماً «نمی‌میرند و رستاخیز نمی‌کنند» و حتی میان مرگ، ناپدیدشدن، اقامت در جهان زیرین و بازگشت نیز باید تفاوت قایل شد. با این حال، می‌توان از خانواده‌ای از اسطوره‌ها سخن گفت که در آن‌ها غیبت، مرگ یا انتقال یک ایزد یا قهرمان به جهان دیگر، نظم طبیعی حیات را مختل می‌کند و سوگ و آیین به بخشی از فرایند بازگرداندن و بازسازی نظم و رستاخیز حیات تبدیل می‌شود.

---

۲۶ اگر بخواهیم به زبان هگلی سخن بگوئیم، پدیدارشناسی روح نیز از همین مراحل عبور می‌کند، از وضعیت آغازین که در آن هستی بی‌تعین است و هستی بی‌تعین اصلاً قابل اندیشیدن نیست، و در نتیجه همان نیستی است، و در نتیجه وضعیت آغازین، وضعیت توامان هستی و نیستی است (چیزی که قبلاً آنرا ساحتی ورای وجود و عدم نامیدیم، چیزی که قبلاً ناصرخسرو هم به معنی دیگری به آن توجه داشت) آنگاه سپس از دل این تضاد ناب هستی و نیستی، شدن آغاز می‌شود. آنچه علاقمند بودم به آن توجه دهم که مرتبط با موضوع بحث ماست، این است که نظام‌یافتی آئین سوگواری در فرم رقص سوگ، ساختاری ایجاد می‌کند که خودزاینده است، خودگسترش دهنده است و از دینامیک درونی برای توسعه خود برخوردار است.

از زاویهٔ بحث حاضر، این اسطوره‌ها یک مسأله بنیادین را پیش رو می‌نهند: چرا و چگونه مرگ یک خدا یا یک قهرمان به یک پرفورمنس آیینی و بدنی تبدیل می‌شود؟ در ادامه، نمونه‌های اسطوره‌ای چندی را مورد بحث قرار می‌دهیم که متون و یافته‌های مردم‌شناسی و باستان‌شناسی وجود آن‌ها را تائید می‌کنند.

۳.۱ اوزیریس و ایزیس: قطعه‌قطعه‌شدن، بازسازی و تکوین آیین عزا

یکی از کهن‌ترین و تأثیرگذارترین نمونه‌های این ساختار در مصر باستان و در اسطورهٔ اوزیریس دیده می‌شود. اگرچه مفصل‌ترین روایت داستانی بازمانده از این اسطوره را پلوتارخ (نویسندهٔ یونانی سدهٔ نخست و دوم میلادی) نقل کرده است، عناصر اصلی سنت اوزیریسی بسیار کهن‌ترند و در متون تدفینی مصر از هزارهٔ سوم پیش از میلاد حضور دارند.

در روایت متأخر و کامل‌تر، اوزیریس به دست برادرش «سِت» کشته می‌شود و پیکرش از هم گسیخته و پراکنده می‌گردد. ایزیس (همسر و خواهر اوزیریس) همراه با نفتیس به جست‌وجوی او برمی‌خیزد، پیکرش را گرد می‌آورد و به میانجی آیین‌های تدفینی، امکان نوعی بازگشت حیات را برای او فراهم می‌کند. اوزیریس سپس به فرمانروای جهان مردگان تبدیل می‌شود و ایزیس از او هوروس را آبستن می‌گردد. در هنر تدفینی مصر، ایزیس و نفتیس بارها در دو سوی پیکر اوزیریس یا متوفی، در حال سوگواری و محافظت از جسد تصویر شده‌اند.

در اینجا سوگ ایزیس صرفاً اندوهی شخصی نیست؛ عمل او بخشی از فرایند گردآوردن آنچه متلاشی شده و بازگرداندن انسجام به بدن و نظم است، گویی نظم کیهانی با گسیختن پیکره اوزیریس، از هم گسیخته شده است. از این منظر، می‌توان اسطورهٔ اوزیریس را به صورت الگویی دید که در آن مرگ با گسیختگی، و آیین سوگ با بازسازی پیوند می‌خورد.

نکتهٔ مهم برای بحث ما این است که این سوگ دارای وجهی آشکارا بدنی نیز بود. حتی در بازنمایی‌های تدفینی مصر، زنان سوگوار با موهای رهاشده، زانو زده، و دست‌های بالا برده همراه با حرکات موزون بدنی ظاهر می‌شوند؛ و حتی برخی زنان در مراسم تدفینی نقش ایزیس و نفتیس را ایفا می‌کردند.[۲۷]

۳.۲ اینانا و دموزی: مرگ، جانشینی و تناوب

در میان‌رودان باستان با صورت متفاوتی از این الگو مواجه می‌شویم. در روایت سومری *فرود اینانا به جهان زیرین*، اینانا (ایزدبانوی عشق، قدرت و جنگ) به قلمرو خواهرش ارشکیگال فرود می‌آید، در آنجا مرگ او را فرا می‌گیرد و همچون جسدی بی‌حرکت بر سنگی آویخته می‌شود. با دخالت اِنکی، موجوداتی برای نجات او فرستاده می‌شوند تا با «آب و گیاه حیات» او را دوباره برانگیزانند. اما قانون جهان زیرین اجازه نمی‌دهد کسی بدون جانشین از آنجا خارج شود و اینانا در نهایت همسرش دموزی را به جای خود به جهان زیرین می‌فرستد. از سوی دیگر خواهر دموزی، گِشتینانا تصمیم می‌گیرد به جای برادرش به جهان زیرین برود. در پایان روایت، نوعی تناوب میان دموزی و خواهرش گِشتینانا برقرار می‌شود: هر یک بخشی از سال را در جهان زیرین می‌گذراند و دیگری در جهان زندگان باقی می‌ماند.[۲۸]

آنچه برای بحث ما در اینجا اهمیت دارد، آیین سوگ دموزی است. آئین سوگ دموزی بسیار کهن است و مراثی فراوانی پیرامون مرگ یا غیبت، زمانی که در جهان زیرین اقامت دارد، شکل گرفت. آنچه می‌توان از تمام یافته‌های باستان‌شناسی در باره سوگ دموزی یافت است است که در آئین‌های مربوطه، سوگ از حالت فردی خارج و به صورت آیینی و جمعی درمی‌آید. مویه، آواز، حرکت موزون بدن، فقدان را به

---

۲۷ نگاه کنید به: Pyramid Texts, Utterance 535 و 670. در این متون، سوگ‌سرودهای ایزیس و نفتیس مستقیماً جنبهٔ منسجم‌کنندهٔ اندام‌های اوزیریس را دارند: «ایزیس می‌آید، نفتیس می‌آید... آن‌ها برادرشان را می‌جویند و پیکر متلاشی‌شده‌اش را گرد می‌آورند.»

۲۸ اگرچه پیوند دموزی با دامداری، باروری و چرخه‌های طبیعی محل تائید است، ولی تفسیر تقویمی دقیق و سادهٔ آن محل بحث است. پژوهش‌های جدید حتی دربارهٔ اینکه دموزی تا چه اندازه باید «خدای میرنده و بازگشت‌کننده» به معنای فریزری دانسته شود، احتیاط می‌کنند.

رخدادی عمومی تبدیل می‌کند. شاید بتوان گفت بدن و صدا در چنین مناسکی به رزوناتور (تشدیدکنندهٔ) فقدان تبدیل می‌شوند: چیزی که در درون تجربه می‌شود، از طریق صدا و حرکت در فضای جمعی انتشار می‌یابد.[۲۹]

۳.۳ آدونیا و باغ‌های آدونیس: سوگ و حیات زودگذر

در جهان یونانی، آیین آدونیس از نمونه‌های بسیار مهم سوگواری زنانه است. آدونیس جوان زیبایی بود که محبوب آفرودیت شد (آدونیس هنگامی متولد شد که مادرش در اثر ارتکاب گناه زنای با پدرش، تبدیل به درخت صمغ شده بود) آفرودیت او را پیش پرسفونه در جهان زیرین می‌فرستد تا از او مراقبت کند. سپس هر دو عاشق آدونیس می‌شوند و در نهایت آدونیس، بنا به حکم زئوس، بخشی از سال را در جهان زیرین و بخشی دیگر را نزد آفرودیت می‌گذراند تا اینکه توسط گرازی به حیله آرس کشته می‌شود.

آدونیا جشن رسمی دولت‌شهری نبود، بلکه عمدتاً توسط گروه‌های زنان و غالباً در خانه‌ها و بر بام‌ها برگزار می‌شد. این آیین هم سویه‌ای شادمانه و اروتیک داشت و هم نمایشی آشکار از سوگ و مرثیه بود. زنان آواز می‌خواندند و می‌رقصیدند. موسیقی فلوت و سازهای ضربی نیز بخشی از آیین آدونیا بود. یکی از شاخص‌ترین عناصر این مراسم، «باغ‌های آدونیس» بود: ظرف‌های کم‌عمقی که در آن‌ها دانه‌هایی چون گندم، جو، کاهو یا رازیانه کاشته می‌شد. گیاهان در گرمای بام‌ها به سرعت سبز می‌شدند و به همان سرعت نیز پژمرده می‌گشتند؛ سپس ظرف‌ها را به دریا یا چشمه می‌سپردند.[۳۰]

وسوسه‌انگیز است که این باغ‌ها را صرفاً نماد «باروری عقیم» یا مرگ زودرس آدونیس بدانیم، اما برای نوشتهٔ حاضر همین اندازه کافی است که زندگی گیاهی کوتاه‌مدت، بدن جوان مرده، آواز، حرکت و سوگ زنان در یک ساختار آیینی واحد به هم پیوند می‌خورند. از این جهت آدونیا برای بحث «سوگواری موزون تنانه» اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا در اینجا شواهد برای حضور واقعی رقص در کنار سوگ روشن‌تر از بسیاری از نمونه‌های دیگر است.

۳.۴ سیاوش: مرگ بی‌گناه، خون و حافظهٔ آیینی

در حوزهٔ فرهنگی ایران، سیاوش از مهم‌ترین چهره‌هایی است که می‌توان در کنار این خانوادهٔ اسطوره‌ها مطالعه کرد؛ هرچند او خدا نیست و همچنین «رستاخیز» او به معنایی که در برخی اسطوره‌های دیگر می‌بینیم رخ نمی‌دهد. سیاوش قهرمانی پاک و بی‌گناه است که پس از گذر از آزمون آتش، سرانجام در توران به ناروا کشته می‌شود. در سنت حماسی ایرانی، خون او با رویش گیاه و استمرار حیات پیوند می‌خورد. همین پیوند مرگ یک قهرمان با زمین و گیاه باعث شده است که برخی پژوهشگران او را در کنار شخصیت‌های میرندهٔ مرتبط با باروری مطالعه کنند.[۳۱]

اگرچه نمی‌توان با قاطعیت مدعی شد که سیاوش «نسخهٔ ایرانی دموزی» و یا ادامهٔ آیین آدونیس است، اما با قطعیت می‌توان گفت مرگ او در آسیای مرکزی به حافظه و آیین جمعی تبدیل شده بود. نرشخی در *تاریخ بخارا* از سنت دیرینهٔ سوگ سیاوش در بخارا سخن می‌گوید و

---

۲۹ نگاه کنید به عهد عتیق، کتاب حزقیال نبی، باب ۸، آیه ۱۴: «پس مرا به درِ دروازهٔ خانهٔ خداوند که به سمت شمال بود آورد، و اینک در آنجا زنانی نشسته بودند که برای تموز گریه می‌کردند.» این آیه گواه روشنی بر نفوذ و تداوم آیین سوگ دموزی/تموز در منطقهٔ شام و کنعان است.

۳۰ در نوشته‌ای در باره نوروز ایرانی توضیح دادم آئین سبز کردن حبوبات و سپس انداختن آن به آب یا پشت‌بام‌ها شاید احتمالاً متأثر از آئین‌های سوگواری جوامع کشاورزی باشد که نقش محوری آن مربوط به شخصیتی است که بخشی از سال را در زیر زمین می‌گذراند تا سپس در بخش دیگر سال به جهان بازگردد. این شخصیت درواقع تأمین کننده نیروی حیاتی بارآوری کشتی است که هرساله انجام می‌شود.

۳۱ برای گزارش‌های تاریخی آیین سوگ سیاوش در بخارا نگاه کنید به: ابوبکر محمد بن جعفر نرشخی، *تاریخ بخارا*، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات توس، ص ۳۷. همچنین برای تحلیل تصویری نقاشی‌های دیواری پنجکنت نگاه کنید به:

Guitty Azarpay, *Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art*, University of California Press, 1981, pp. 126–132.

پژوهشگران نیز از وجود «کیش» یا آیین مربوط به سیاوش در این منطقه یاد کرده‌اند. بسیاری از محققین بر این باورند که دیوارنگارهٔ مشهور «پنجکنت» تصویری دقیق از آیین سوگی است که به سیاوش تعلق دارد. این تصویر، صحنه‌ای از سوگواری با حرکات بدنی، کندن یا پریشان‌کردن مو و آسیب‌رساندن به بدن را نشان می‌دهد. گزارش تقریباً مفصلی از مرگ سیاوش نیز در *شاهنامه* آمده که علی‌الاصول می‌بایست بازمانده از حافظهٔ جمعی ایرانیان—به‌ویژه در حوزهٔ شرقی خراسان بزرگ و ماوراءالنهر—باشد.

با این حال، از نظر موضوع این نوشته نکتهٔ دیگری بسیار مهم است: منابع مربوط به سنت‌های تدفینی آسیای مرکزی از حرکات آیینی، کندن مو، آسیب‌زدن به بدن و حتی رقص‌های تدفینی سخن می‌گویند. *دانشنامهٔ ایرانیکا* اشاره می‌کند که برخی رقص‌های تدفینی با ریشه‌های پیشااسلامی تا دوران جدید در تاجیکستان باقی مانده بودند که به آن برخواهیم گشت.[۳۲]

بنابراین، اگر چهار نمونهٔ اوزیریس، دموزی، آدونیس و سیاوش را کنار یکدیگر قرار دهیم، می‌توانیم به جای یک الگوی واحد «مرگ و رستاخیز»، از یک خانوادهٔ ساختاری سخن بگوییم:

مرگ یا غیبت ← گسیختگی نظم ← سوگ جمعی ← مشارکت بدن و صدا ← بازسازی معنا یا استمرار حیات

در هر فرهنگ، این ساختار صورت متفاوتی پیدا می‌کند:

- اوزیریس به فرمانروای مردگان بدل می‌شود؛
- دموزی میان جهان زندگان و جهان زیرین تقسیم می‌شود؛
- آدونیس موضوع آیینی زنانه با باغچه‌ها، موسیقی و رقص قرار می‌گیرد؛
- سیاوش به قهرمان بی‌گناهی تبدیل می‌شود که مرگش نسل‌ها بعد همچنان به صورت آیینی سوگواری می‌شود.

اما نقطه‌ای که برای بحث ما اهمیت دارد و در همهٔ این نمونه‌ها مشترک است این است که در همه این روایتها، *مرگ صرفا روایت نمی‌شود، بلکه اجرا می‌شود*. رنج باید صدا پیدا کند، بدن را به حرکت درآورد و به صورت آیینی در حضور دیگران آشکار شود. در همین گذار است که سوگ فردی به «پرفورمنس سوگ» تبدیل می‌شود و راه را برای چیزی که آنرا «سوگواری موزون تنانه» یا رقص سوگ می‌نامیم، می‌گشاید.

۴. رقص سوگ و پرفورمنس آیینی

همان‌گونه که دیدیم، آیین‌های سوگ از دیرباز با بدن پیوند داشته‌اند: از سوگواری ایزیس و نفتیس برای اوزیریس در مصر باستان، تا مویه‌های زنانه برای دموزی/تموز در میان‌رودان، آیین آدونیای زنان یونانی و سنت‌های سوگ سیاوش در حوزهٔ فرهنگی ایران و آسیای مرکزی. در همهٔ این نمونه‌ها—البته با تفاوت‌های بسیار مهم تاریخی و فرهنگی—سوگ صرفاً «گفتار» نیست؛ صدا، موسیقی، تکرار و حرکات بدن نیز در آن مشارکت دارند. بنابراین با چیزی مواجهیم که می‌توان آن را «پرفورمنس سوگ» نامید: رنج از طریق صدا و بدن،

---

۳۲ نکتهٔ مهمی را باید در اینجا اشاره کرد: پس از توسعهٔ آیین بهی در ایران، شاید بتوان گفت با دو نوع قرائت دینی مواجه بودیم: قرائت رسمیِ دولتی و قرائت مردمی. یافته‌های مردم‌شناسی از مراسم سوگ و تدفین در نواحی سغد، خوارزم و بدخشان، عمدتاً متأثر از آیین‌های مردمیِ پیشازرتشتی در مناطق شرقی ایران است. در مناطق مرکزی و غربی ایران (ایرانشهر)—به‌ویژه در دورهٔ ساسانی—پیروان دین بهی مراسمی مانند خراشیدن صورت، جامه دریدن و رقص سوگ را مجاز نمی‌دانستند، همان‌گونه که چنین کارهایی بعداً در سنت اسلامی هم شدیداً نهی شده است. در نتیجه، مناسک آیینی در آسیای مرکزی و شرق دورِ افغانستانِ کنونی، تصویر روشنی از باورهای مردمیِ پیشازرتشتی و اسلامی در اختیار ما می‌گذارد.

صورتی بیرونی و قابل مشارکت پیدا می‌کند. در ادامه به دو مورد مردم‌شناسی مهم در حوزه تمدنی ایران در رابطه با آئین سوگ اشاره می‌کنیم.

۴.۱ سوگواری تنانه در حوزهٔ زاگرس: «چَمَر» و «گاگریو»

مسئله هنگامی جالب‌تر می‌شود که به سنت‌های سوگواری در حوزهٔ زاگرس توجه کنیم؛ منطقه‌ای که طی هزاران سال یکی از حوزه‌های مهم تماس میان فلات ایران و میان‌رودان بوده است. در میان لرها و بختیاری‌ها، سوگواری سنتی از دیرباز دارای وجهی به‌شدت تنانه و موسیقایی بوده است:

- پریشان‌کردن یا کندن مو؛
- خراشیدن صورت؛
- مویهٔ جمعی زنان و پاسخ‌خوانی؛
- حرکات تکرارشوندهٔ بدن.

در میان بختیاری‌ها «گاگریو» نمونهٔ برجسته‌ای از مویهٔ جمعی است و توشمال‌ها نیز مقام‌های ویژه‌ای برای سوگ می‌نوازند که به «توشمال چپی» معروف است.[۳۳]

در بخش‌هایی دیگر از زاگرس، به‌ویژه ایلام و نواحی کردنشین و لرنشین غرب ایران، آیین «چَمَر» نمونه‌ای حتی روشن‌تر از تبدیل سوگ به یک اجرای جمعی است. مردان و زنان در آرایش‌های جمعی قرار می‌گیرند و همراه با مویه و موسیقی، حرکاتی آرام، تکرارشونده و موزون انجام می‌دهند. این دیگر یک حرکت غیرارادی و فردی سوگ نیست، بلکه عملاً تبدیل به یک پرفورمنس جمعی سوگ شده است. در اینجا مرز میان آئین سوگواری و آنچه می‌توان رقص سوگ نامید، بسیار باریک می‌شود.[۳۴]

۴.۲ گزارش‌های باستان‌شناختی سغد و آسیای مرکزی

آنچه موضوع را حتی جالب‌تر می‌کند، گزارش فرانس گرنه (Frantz Grenet)، باستان‌شناس برجستهٔ فرانسوی است. وی در پژوهش‌های خود پیرامون روش‌های تدفین در آسیای مرکزی، نقاشی‌های دیواری پنجکنت (سغد باستان) و دیوارنگاره‌های تدفینی آسیای مرکزی (مربوط به سده‌های ۶ تا ۸ میلادی) را بررسی می‌کند که در آن‌ها تصاویری از حرکات موزون سوگ، زاری‌های گروهی همراه با حرکات دست و بدن، و پاره‌کردن جامه و صورت‌خراشی دیده می‌شود.

او توضیح می‌دهد که این صحنه‌ها صرفاً تصویرسازی‌های رمزی یا هنری نیستند، بلکه گزارش‌های دقیق مردم‌شناختی (*Ethnographic*) از آیین‌های واقعی آن زمان بوده‌اند. گرنه همچنین اشاره می‌کند که اگرچه حرکات موزونِ سوگواری یا رقص سوگ (*Funerary dance*) پس از ورود اسلام در مناطق شهری به تدریج تحت فشار فقه اسلامی از بین رفتند یا کم‌رنگ شدند؛ اما در مناطق کوهستانی و صعب‌العبور

---

۳۳ در آیین‌های سوگ باستانی ایران—به‌ویژه در سوگ شاهان و پهلوانان—ابزارهای رزمی نیز از هیئت عادی خود خارج می‌شدند؛ درفش را می‌دریدند، کوس را واژگون می‌کردند و تبیره را سیاه می‌ساختند. شاهنامه در سوگ ایرج صریحاً از این وارونگی نمادها یاد می‌کند:
دریده درفش و نگونسار کوس / رخ نامداران به رنگ آبنوس- تبیره سیه کرد و روی پیل / پراکنده بر تازی اسپانش نیل

۳۴ برای بررسی مردم‌شناختی آیین چمر به عنوان یک «پرفورمنس سوگ جمعی و موزون» و چرخش‌های آیینی همراه با سازِ دهل و سرنا (مقام چپی/چمری) در حوزه‌های لک، لر و کرد زاگرس، نگاه کنید به: علی‌اشرف درویشیان، *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*، جلد ۵؛ و همچنین مقاله: J. صفی‌نژاد، *عشایر مرکزی ایران: تک‌نگاری ایلات و عشایر زاگرس*، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۸.

تاجیکستان (به‌ویژه بدخشان و پامیر) تا سدهٔ بیستم میلادی زنده ماندند. ویژگی‌های آیین تدفینی که گرنه گزارش کرده است را چنین می‌توان برشمرد:

۱. همراهی با سازهای کوبه‌ای (دف/دایره): این رقص‌ها با ریتمی سنگین، یکنواخت و حزن‌انگیز که توسط دف یا دایره ایجاد می‌شد، شکل می‌گرفتند.

۲. حرکات چرخشی و نمادین: عزاداران (که گاهی زنان و گاهی مردان بودند) حول پیکر متوفی یا در فضای باز مراسم، حرکات چرخش دست، خم شدن و گام برداشتن‌های موزون انجام می‌دادند.

اگرچه گرنه نتیجه می‌گیرد این حرکات برای نوعی «تخلیهٔ هیجانی-روانی» ناشی از سوگ بوده است، اما همانگونه که این نوشته تلاش دارد نشان دهد، آئین‌های سوگ کارکردی بس وسیع‌تر از تخلیه روانی دارند و مستقیماً با اساطیر کیهان‌زایی و تجدید حیات طبیعی مرتبط هستند.

به این ترتیب، تا اینجا می‌توان از وجود یک پیوستار ساختاری آئین سوگ در مناطق جغرافیایی مختلف سخن گفت، که توالی زیر را در خود دارد:

مویه ← حرکت تنانه ← حرکت تکرارشونده ← حرکت موزون ← حرکت جمعی هماهنگ ← رقص سوگ

۵. سوگِ دی‌ماه: تبدیل بدنِ سوگوار به «بدنِ مقاومت»

حال برگردیم به سوگ عظیم کشتار دی‌ماه ایرانیان. از این منظر، رقص سوگی که پس از این کشتار رواج یافته، در عین تازگی، در فضایی فرهنگی ظهور کرده است که «بدن سوگوار» در آن سابقه‌ای بسیار طولانی دارد. اما این پدیده نوظهور از حیثیت تازه‌ای هم برخوردار است:: در اینجا بدن نه فقط ظرفی است که انده، رنج و سوگ خود را در آن پدیدار می‌کند، بلکه بدن خود به بیانی برای اعتراضو مقاومت سیاسی تبدیل می‌شود. این پدیده کاملاً در راستای جنبشی است که از سالیان دور شروع شد و در آن «بدن» خود به سوژّای سیاسی تبدیل شد، سوژه فعالی که یکی از نمایشذهای خیابانی آن را در جنبش مربوط به زن- زندگی- آزادی می‌توان دید.

یکی از ویژگی‌های این سوگواری نوظهور آن است که از صورت‌های رسمی و مألوف سوگواری دینی فاصله می‌گیرد و زبان دیگری برای مواجهه با مرگ می‌آفریند. اگر فلسفه سوگواری دینی «پذیرش مرگ» است، در آئین جدید اما حیات‌بخشی دوباره و رستاخیز در بنیان آن قرار می‌گیرد، گویی پدر یا مادر داغدار با رقصیدن بر مزار فرزند خود ——در نقطه مرزی مرگ—— می‌گویند: «*تو زندگی را از او گرفتی؛ من اکنون با رقص، زندگی را بر مزار او حاضر می‌کنم.*»

در اینجا رقص معنایی تقریباً وارونه پیدا می‌کند:

- قدرت سیاسی با کشتن کسی، بدن را از حرکت بازداشته است (کنش)
- سوگوار با حرکت بدن خود به این سکون پاسخ می‌دهد (پادکنش)

به این ترتیب، در برابر سکون تحمیل‌شدهٔ مرگ، *حرکت* قرار می‌گیرد؛ در برابر خاموشی، *موسیقی*، و در برابر حذف، *حضور بدن*.

۵.۱ پدیدارشناسی رنج

اما لایه‌ای عمیق‌تر از اعتراض سیاسی نیز در این پدیده وجود دارد: نسبت میان رنج، بدن و صورت. اساساً چگونه می‌توان پدیده‌ای مانند رقص سوگ را از منظر روان‌شناختی و فلسفی فهمید؟ برای پاسخ شاید لازم باشد رقص را موقتاً از معنای آشنای آن—یعنی یک هنر نمایشی—جدا کنیم و به خاستگاه آیینی حرکت موزون بازگردیم، آنچنان که مقدات آن در بخش‌های نخستین این نوشته آمده است.

در بسیاری از مناسک کهن، اجرای یک نسک صرفاً بازنمایی واقعه‌ای نیست که زمانی در گذشته رخ داده است. اجرای نسک، آن واقعه را در «اکنون» حاضر می‌کند. اجراکننده صرفاً «بازیگر» نیست، بلکه بدن او به میانجی (*Medium*) تبدیل می‌شود که واقعه از طریق آن حضور می‌یابد. از همین رو، حرکت آیینی فقط چیزی را نشان نمی‌دهد؛ بلکه چیزی را «حاضر» می‌کند. این ساختار را می‌توان در تجربهٔ انسانی «فقدان» نیز مشاهده کرد. هنگامی که مصیبتی هولناک بر فرد یا جامعه‌ای آوار می‌شود، رنج ممکن است چنان فضای روانی فرد را اشغال کند که حتی جملهٔ سادهٔ «من رنج می‌کشم» دیگر نتواند تجربهٔ او را بیان کند؛ زیرا این جمله مستلزم وجود نوعی فاصله است: «من»ی وجود دارد که دربارهٔ «رنج خود» سخن می‌گوید. اما در لحظاتی از سوگ شدید، این فاصله فرومی‌ریزد. فرد صرفاً «دارای» رنج نیست؛ گویی تمام افق تجربهٔ او به رنج تبدیل شده است. «من» و «رنج من» موقتاً از یکدیگر تمایزناپذیر می‌شوند.[۳۵]

در چنین وضعیتی، زبان ناکافی می‌شود زیرا زبان برای تبدیل تجربه به روایت، نیازمند حدی از فاصله‌گیری و تمایزگذاری است. بدن اما می‌تواند پیش از این صورت‌بندی وارد عمل شود. رنج از طریق گریه، فریاد، مویه، تغییر تنفس، حرکت دست‌ها، تکان‌خوردن سر و بالاخره حرکت تمام بدن، صورتی محسوس پیدا می‌کند. رنج در آغاز همچون چیزی نامتعین تجربه می‌شود: انبوهی از درد که هنوز مرز، زبان و صورت ندارد. هنگامی که این رنج بدن را به حرکت درمی‌آورد، نخستین تعین خود را پیدا می‌کند. و هنگامی که حرکت تکرار می‌شود، «ریتم» پدید می‌آید.

رنج نامتعین ← حرکت ← تکرار ← ریتم ← صورت ← رقص ← مشارکت جمعی

در اینجا اتفاق بسیار مهمی رخ داده است. رنج از میان نرفته اس، بلکه آنچه رخ داده، صورت یافتن رنج است. امر درونی و بی‌صورت، امر نامتعین، صورتی بیرونی پیدا کرده است. و درست در همین نقطه است که معنای عمیق‌تر «رقص سوگ» آشکار می‌شود: *رقص سوگ نفی اندوه نیست؛ صورت آن است.*

هنگامی که بدن‌های دیگر به این حرکت می‌پیوندند، ریتم فردی به ریتم جمعی تبدیل می‌شود و رنج از تجربه‌ای محبوس در یک تن، به میان تن‌های متعدد توزیع می‌گردد. انسان پیش از آنکه بتواند رنج عظیم خود را بگوید، گاه ناچار است آن را حرکت کند.[۳۶]

---

۳۵ اسکن‌های مغزی (fMRI) در مواجهه با سوگ حاد و شوکِ تروما صریحاً نشان می‌دهند که فعالیت «منطقهٔ بروکا» (Broca's area)—بخش مسئول تبدیل افکار و عواطف به کلام و گفتار در مغز—به‌شدت افت کرده یا نامتصل می‌شود، در حالی که بخش‌های حرکتی و سیستم لیمبیک (هیجانی) کاملاً فعال می‌مانند. برای مطالعهٔ مفصل این مکانیسم عصب‌شناختی نگاه کنید به: Bessel van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, Penguin Books, 2014, pp. 43–48.

۳۶ ریتم در مناسک آیینی کارکردی شبیه به «ظرف» (Container) ایفا می‌کند. روان‌پزشک و اسطوره‌شناس سوئیسی، کارل گوستاو یونگ، و شاگردش ماری-لوئیز فون فرانتس نشان می‌دهند که الگوی ریتمیک (آواز، ضرب، حرکت دورانی) با وارد کردن فرم بر هیجانِ بی‌صورت، از فروپاشی کلی روان تحت فشار تروما جلوگیری کرده و امکانِ «صورت‌بخشی به امر بیان‌ناپذیر» را فراهم می‌سازد (نگاه کنید به: M.L. von Franz, *Psychotherapy*, Inner City Books, 1993).

۵.۲ رقص سوگ: تجسد، حرکت، نَفَس و زایش نمادین

با توجه به رفتارهای بدنی سوگواران در سنت‌های مربوط به اوزیریس، دموزی، آدونیس و سیاوش، اکنون می‌توان گامی فراتر نهاد و بر خود «حرکت موزون» در سوگ درنگ کرد. سوگ آیینی، دست‌کم در نمونه‌هایی که بررسی کردیم، صرفاً استغراق منفعلانه در اندوه فردی نیست؛ رخدادی تنانه است که در آن بدن، صدا و حرکت، رنج را از حالت درونی خارج و در فضای جمعی حاضر می‌کنند.

در اسطورهٔ اوزیریس، این مسئله صورتی بسیار زیبا پیدا می‌کند. ایزیس برای بازگرداندن انسجام و امکان حیات به پیکر اوزیریس، تنها مویه نمی‌کند. در برخی متون و تصاویر، او در هیئت پرنده یا زنی بالدار بر فراز پیکر اوزیریس ظاهر می‌شود و با بال‌های خود برای او «باد» یا «نَفَس» ایجاد می‌کند. در اینجا نباید لزوماً از «رقص» به معنای دقیق کلمه سخن گفت، اما پیوند میان حرکت، باد و بازگشت حیات آشکار است.[۳۷] این تصویر از نظر نمادین بسیار مهم است. مرگ با سکون و گسیختگی همراه است؛ حرکت ایزیس در برابر این سکون قرار می‌گیرد و نَفَس، که خود از طریق حرکت هوا پدید می‌آید، به نشانهٔ حیات تبدیل می‌شود.

از این منظر، سوگ آیینی را می‌توان نه تلاش برای انکار مرگ و نه پذیرش آن، بلکه کوششی نمادین برای بازگرداندن حرکت به جهانی دانست که مرگ آن را متوقف کرده است. در مورد اوزیریس، این ایده با عنصر دیگری نیز پیوند می‌خورد: «جمع‌آوری». پیکر متلاشی‌شده باید دوباره گردآوری شود. عمل ایزیس از این جهت در برابر عمل سِت قرار می‌گیرد: سِت می‌گسلد، ایزیس گرد می‌آورد؛ سِت پراکنده می‌کند، ایزیس دوباره وحدت می‌بخشد. بنابراین شاید بتوان گفت سوگ اوزیریسی، در سطح نمادین، نه فقط سوگواری برای یک فقدان، بلکه عمل بازگرداندن انسجام به چیزی است که مرگ از هم گسیخته است. از اینجاست که دوباره با مفهوم ریتم و نظم کیهانی مواجه می‌شویم.[۳۸]

این نکته ما را به مسئلهٔ رقص سوگ نزدیک‌تر می‌کند. هنگامی که حرکت فردی به حرکت موزون و سپس جمعی تبدیل می‌شود، چیزی مشابه در سطح اجتماعی رخ می‌دهد. مرگ، یک عضو جامعه را جدا کرده و در همان حال انسجام جهان بازماندگان را نیز مختل کرده است. حرکت هماهنگ بدن‌ها دوباره نوعی نسبت میان آنان برقرار می‌کند. بنابراین «جمع‌آوری اندام‌های پراکندهٔ اوزیریس» را می‌توان ــ البته در مقام تفسیر و نه تبارشناسی تاریخی ــ استعاره‌ای برای همان کاری دانست که سوگ جمعی با جامعهٔ ازهم‌گسیخته انجام می‌دهد.

بدین ترتیب، در رقص سوگ می‌توان دست‌کم سه وجه را از یکدیگر تشخیص داد:

- تبدیل سکون به حرکت: مرگ بدن را از حرکت بازمی‌دارد؛ سوگوار با حرکت بدن خویش در برابر این سکون، استمرار حیات را به نمایش می‌گذارد.
- تبدیل گسیختگی به انسجام: فقدان، نظم روانی و اجتماعی را مختل می‌کند؛ ریتم مشترک بدن‌ها دوباره نوعی هماهنگی میان بازماندگان ایجاد می‌کند.
- تبدیل رنج نامتعین به صورت: حرکت تکرارشونده به ریتم تبدیل می‌شود و ریتم به رنج صورتی قابل مشاهده و قابل مشارکت می‌دهد.

---

۳۷ ترجمه کتیبه لوور C30 (سطور ۱۲ تا ۱۶): «*ایزیسِ والا، حامیِ برادرش... که با پرهایش سایه ساخت و با بال‌هایش باد (نفس حیات) را پدید آورد، که مویه‌گرانه برادرش را خواند... و متوفی را از نومیدی برانگیخت و نطفهٔ وارث (هوروس) را شکل داد...*»ایزیسِ والا، حامیِ برادرش... که با پرهایش سایه ساخت و با بال‌هایش باد (نفس حیات) را پدید آورد، که مویه‌گرانه برادرش را خواند... و متوفی را از نومیدی برانگیخت و نطفهٔ وارث (هوروس) را شکل داد...» در واقع، ایزیس با حرکات موزون و بال زدن خود، ابتدا باد زندگی (*نِفُو*) را جاری می‌سازد تا انجماد مرگ شکسته شود و سپس شرایط برای تجدید حیاتِ کامل (*کَا*) و باروری فراهم گردد.

۳۸ درواقع «تعزیه» به مثابه فرم نمایشی یک فاجعه یا مصیبت ویرانگر را باید از همین زاویه بازخوانی کرد. تعزیه صرفاً نمایش به منظور یادآوری آن واقعه نیست. ریشه اسطوره‌ای تعزیه نیز همین تلاش برای تجدید حیات و بخشیدن معنایی برای زندگی در فرمی عالیتر است.

اگر بخواهیم از زبان فریزر استفاده کنیم، می‌توان نوعی قرابت با «جادوی مشابهت» نیز دید: حرکت، حرکت می‌آفریند؛ ریتم بدن با تناوب حیات هم‌نوا می‌شود و اجرای آیینی می‌کوشد آنچه را متوقف یا گسیخته شده است دوباره در حرکت قرار دهد.

در اینجا موضوع دیگری نیز اهمیت پیدا می‌کند: نَفَس و سازهای بادی. ساز بادی در مقایسه با بسیاری از سازهای دیگر خصوصیتی بنیادین دارد: صدا مستقیماً از نَفَس بدن انسان پدید می‌آید. چیزی که درون بدن است به جریان هوا تبدیل می‌شود، وارد ساز می‌شود و سپس به صورت صدایی که دیگران می‌شنوند در فضای بیرون انتشار می‌یابد. از این منظر، ساز بادی تقریباً الگویی کامل از همان فرایندی است که پیش‌تر دربارهٔ سوگ توصیف کردیم:

درون بدن ← نَفَس ← ارتعاش ← صدا ← فضای مشترک

در میان‌رودان باستان نیز سازهای بادی با سوگ بیگانه نبودند. متون مربوط به دموزی از نی و لوله‌های موسیقایی یاد می‌کنند و منابع سومری مجموعهٔ بزرگی از مراثی مربوط به مرگ دموزی را حفظ کرده‌اند. بنابراین پیوند ساز بادی، مرثیه و فقدان دست‌کم در جهان میان‌رودانی سابقه‌ای بسیار کهن دارد.

در برخی از مناطق شمالی ایران در سال‌های دور، در مراسم محرم از سازی بلندی که طول آن گاه به بیش از چهار متر می‌رسید به نام «کرنا» استفاده می‌شد که دهانه‌ای منحنی و برگشته داشت. این ساز اساساً فاقد سوراخ‌های صوتی برای تغییر نغمه است و تنها یک یا دو صدای بم و پرطنین (شبیه به فریاد یا ناله) تولید می‌کند. به احتمال زیاد، این ساز بازمانده از آئین سوگ سیاوش در مناطق شرقی خراسان بزرگ و سغد بوده است.

در سنت‌های سامی و کنعانی که بعداً در اسلام هم تثبیت شد، نفخ صور واجد یک ساختار دوگانه و دو مرحله‌ای است:

- نفخه صعق (فریاد مرگ و فروپاشی): نخستین دمیده شدن در صور، صدای مهیبی است که تمام موجودات را مدهوش کرده و حیات گیتی را به پایان می‌رساند. این همان فریاد مرگ و انهدام صورتی است که هستی دارد.
- نفخه بعث (طنین رستاخیز و بیداری): دومین دمیده شدن، بیدارباش نهایی و فراخوان ارواح برای بازگشت به اجساد و تجدید حیات است.

این الگوی دوگانه (ویرانی/بازآفرینی) در واقع صورت کلامی و دینی همان کارکرد آیین‌های اسطوره‌ای پیشین است. در نواختن کرنا نیز یک فرایند دو مرحله‌ای دیده می‌شود: فریاد اول کرنا، «فریاد مرگ» است، اعلان مرگ سیاوش، خداوند باروری و طبعیت، و فریاد دوم که پاسخی جمعی است، پذیرش مرگ اما فرارفتن از آن برای تجدید حیات سمبولیک یا «رستاخیز» است. این ساختار «پرسش و پاسخ» (Call and Response) یا «پاسخ‌گردانی» یکی از بنیادی‌ترین و قدیمی‌ترین الگوهای اجرای آیین‌های صوتی و موسیقایی در سراسر جهان است.

در فرهنگ کرنانوازی شمال ایران (به‌ویژه گیلان و مازندران)، به فردی که شروع‌کننده است «سرکَرناچی» (یا پیش‌خوان) و به گروهی که پاسخ می‌دهند «وَرکَرناچی» (یا پس‌خوان) می‌گویند. این تناوب دوگانه و تکرارشونده، دقیقاً با دیالکتیک «مرگ و حیات» یا «فراخوان و پاسخ» هم‌خوانی دارد. همین ساختار را می‌توان در مویه‌های جمعی نیز دید: یک نفر صدا را آغاز می‌کند و جماعت آن را پاسخ می‌دهد. بنابراین رنج از یک صدای منفرد آغاز می‌شود اما در صدای جمع ادامه پیدا می‌کند.

در مناسک سوگ و رستاخیز، صدای تک‌خوان (سرکرناچی) حکم فراخوان، اعلامِ عزا یا فریادِ مرگ را دارد. او تنهایی و سهمگینی مرگ را به زبانِ صوت درمی‌آورد. پاسخ گروهی (ورکرناچی‌ها) در واقع پاسخ جامعه، پذیرش، و بازگرداندن انرژی حیات است. این تکرار چندباره، حالت

گفتگو میان جهان زندگان و جهان مردگان، یا گفتگو میان زمین و آسمان را بازآفرینی می‌کند؛ گویی فریاد اول، نیستی را اعلام می‌کند و پاسخ دوم، انسجام جمعی را برای ادامه حیات پس از آن شوک بازمی‌گرداند. این تناوب بی‌شباهت به الگوی «دو نفخه» (نفخه صعق و نفخه بعث) یا الگوی «مرگ و بازآفرینی» نیست. اگر تنها یک نفر می‌نواخت، صدا صرفاً یک «خبر» یا «اعلامیه» باقی می‌ماند. اما وقتی نغمه پاسخ داده می‌شود، یک موج هم‌نوایی ایجاد می‌شود. در روان‌شناسی آیین، این رفت‌وبرگشت صوتی باعث روان‌شدن عواطف سرکوب‌شده (تخلیه هیجانی یا کاتارسیس) می‌شود.[۳۹] تکرار متناوب این صداها، عزاداران را قدم‌به‌قدم از مرحله شوک اولیه مرگ بیرون کشیده و به مرز پذیرش و بازسازی روان هدایت می‌کند.

۶. رقص سوگ و خوانش یونگی فاجعه

در وضعیت تروماتیک، مانند آنچه در کشتار دی‌ماه شاهد بودیم، جامعه دچار شوک ناگهانی، انفصال روانی (Dissociation) و از هم گسیختگی «پرسونای جمعی» (Collective Persona) می‌شود. این انهدامِ ساختارِ خودآگاه، مکانیزم‌های خودتنظیمیِ ناخودآگاه جمعی (Collective Unconscious) را بیدار می‌کند؛ لایه‌ای عمیق که سرشار از کهن‌الگوهای تاریخی و حیاتی است.

یکی از اصلی‌ترینِ این صورت‌های ازلی، کهن‌الگوی «مادر بزرگ» است که واجد دو وجه بنیادین است:

- وجه اول (زهدان تاریک و بلعنده): تجسد ژرفای مرگ، سکون و تاریکی، آن‌چنان که در «تیامات» میان‌رودانی یا «گایا»ی یونانی می‌بینیم.
- وجه دوم (زهدان حیات‌زا و بازآفرین): تجسدِ نوسازی، بارآوری و ترمیم متلاشی‌شده‌ها، تجلی‌یافته در «ایزیس» مصری که یونگ آن را با کارکرد حیاتی «آنیمای کیهانی» پیوند می‌دهد.

در هنگام فاجعه، روان جمعی برای خنثی‌سازی تهدیدِ نابودی، به این وجه دوم متوسل می‌شود تا نظم حیاتی مختل‌شده را ترمیم کند؛ همان‌گونه که ایزیس با گردآوری اندام‌های پراکندهٔ اوزیریس و انجام حرکات موزون، دمِ حیات را در پیکر گسیختهٔ او دمید و رستاخیز نمادین او را رقم زد. اما فرایند به‌کارافتادن این کهن‌الگو چیست؟

در اینجا مفهوم «سایهٔ جمعی» (Collective Shadow) در روان‌شناسی یونگ صراحتاً گره‌گشا است. سایهٔ جمعی، بخشِ سرکوب‌شده، مطرود، امیال شرورانه و تمام آن چیزهایی است که جامعه در شرایط عادی حاضر به مواجهه با آن‌ها نیست و با زدن نقاب‌های مقبولیت (Persona) آن‌ها را به اعماق ناخودآگاه می‌راند. اما در زمان وقوع فجایع و تراژدی‌های عظیم اجتماعی، به دلیل فلج شدن خودآگاه جمعی، جامعه ناگهان با سایهٔ عریان خود روبرو می‌شود: شقّ شرورانهٔ سایه اکنون به صورت نیروی فیزیکیِ عریان در برابر جامعه مجسم می‌شود؛ قساوتی که پرسونای جمعی همواره در پی پنهان کردنش بود، نقاب برمی‌دارد. جامعه با این واقعیت هولناک مواجه می‌شود که «شر» دیگر یک مفهوم انتزاعی یا مربوط به «دیگری» نیست، بلکه بخشی از وجود خودِ اوست که تاکنون انکار می‌شده است.

---

۳۹ کارتاسیس ارسطویی که در زمینه شعر و تراژدی مطرح می‌کند را نباید به معنی روانشناختی تخلیه هیجان و اضطراب گرفت. کارتاسیس نزد ارسطو حتی از مفهوم پالایس روحی افلاطونی که به میانجی آشنایی با صور معقول مانند فلسفه و ریاضیات ایجاد می‌شود متفاوت است. برای ارسطو، تراژدی با ممکن ساخت امکانات مختلف زیستن، به تماشاگر امکان تجربه آن را از طرق همذات‌پنداری می‌دهد. به عبارت دیگر، تراژدی با دادت صورت بیرونی به عواطفی مانند ترس و شفقت، امکان آگاهی تماشاگر را نسبت به عواطف خود که تا پیش از آن بی‌تعین و فاقد صورت معقول بودند می‌دهد.

در واکنش نخست، روان جمعی برای جلوگیری از انهدام کامل، سعی می‌کند با برساختِ یک «دیگری شرور» از خود سلب مسئولیت اخلاقی کند و با فرافکنی گناه، خود را در مقام معصومیت محض بنشاند. اما در مرحلهٔ بعد، سفرِ واقعیِ روان جمعی به ژرفای سایه و مواجهه با شر آغاز می‌شود؛ مرحله‌ای که یونگ آن را «یکپارچه‌سازی» (Integration) می‌نامد. مواجههٔ رو در رو با سایه، انرژی مخرّب آن را تخلیه کرده و انرژی حیاتی (Libido) را از چنگال سایه بازمی‌گیرد.

اگر کشتار و سلبِ حیات، کنشِ سایه باشد، واکنش روان جمعی به آن، یک «پادکنش» (Counter-action) است. جامعه در پادکنش به جنایت، از طریق ابداع «رقص سوگ»، همخوانی‌های جمعی، تکرار ریتمیک نام جان‌باختگان و بازآفرینی این مفهوم که جان‌باختگان «فرزندان ایران» هستند که به زهدان مادر بازگشته‌اند، روانِ متلاشی‌شدهٔ خود را گرد آورده و به سوی «خویشتنِ یکپارچه» (Integrated Self) حرکت می‌کند.

در این میان، «رقص» واجد دو جنبهٔ حیاتی و بی‌بدیل است:

۱. نفی انجماد مرگ: سایه، مرگ‌آفرین و منجمدکننده است. مرگ، توقفِ ریتم حیات است؛ حال آنکه هستی زنده در جنبش، گردش و هارمونی مداوم تعریف می‌شود (چنان‌که افلاطون در *تیمائوس* یادآور می‌شود که عقل و هستی دارای گردشی هارمونیک به دور خویش‌اند). رقص سوگ به مثابه حرکتی ریتمیک، انجماد مرگ را می‌شکند و صورتی از حیات و پویایی را بر پیکر متوفی و بستر سوگواری تحمیل می‌کند.

۲. مناسک گذار و خلسه (Rite of Passage & Trance): رقص در خاستگاه آیینی خود نوعی مناسک خلسه‌آور است که مرز میان جهان زندگان و جان‌باختگان را باریک می‌سازد. این همان درگاه یا پلی است که ایزیس از طریق آن به جهان اوزیریس وارد شد. رقص سوگ، دروازهٔ ارتباط با جان‌باخته است؛ با جاری ساختنِ حرکت، «باد حیات» (Nefu) بر پیکر او دمیده می‌شود و او را در ساحت روان جمعی به «کهن‌الگوی قهرمان» (The Hero Archetype) تبدیل می‌کند.

انرژی حاصل از این رستاخیز نمادین، روان گسستهٔ جامعه را متحد می‌سازد. سایه دیگر نیرویی ترس‌آور و مهارناپذیر نیست، بلکه تحت کنترل و مهارِ «خود» (Self) قرار گرفته است. در روان‌شناسی یونگی، قهرمان کسی است که به اعماق تاریکی سفر کرده، با سایه نبرد می‌کند و با دست‌یافتن به «اکسیر حیات» بازمی‌گردد. جان‌باختگان در مواجهه با مرگ، قربانیانی بی‌دفاع باقی نمی‌مانند؛ بلکه روان جمعی به کمک کهن‌الگوی مادر، پیکر نابودشدهٔ آن‌ها را به نماد مقاومت و روشنایی آگاهی تبدیل می‌سازد.

به این ترتیب، «رقص سوگ» فراتر از یک اعتراض یا ابراز اندوه ساده، مواجهه‌ای پایاپای میان آگاهی نویافتهٔ یک جامعه و تاریکیِ عریان سایه است؛ مواجهه‌ای آیینی و نمادین که به پختگی روانی، بیداری تاریخی و بازسازی هویت یک ملت می‌انجامد. نخستین گام در این مسیر، گذار از اسطورهٔ «منِ معصوم / دیگریِ شرور»، پذیرش مسئولیت اخلاقی و مواجههٔ شجاعانه با سایهٔ جمعی برای بازآفرینی «مای یکپارچه» است.