رمزشناسی دست و انگشتان

شروین وکیلی

عنوان: رمزشناسی دست و انگشتان

نویسنده: شروین وکیلی

تاریخ نگارش: ۱۳۹۷

موسسه‌ی فرهنگی هنری خورشید راگا

نقل قول از این کتاب با ذکر مرجع آزاد است

شیوه‌نامه

کتابی که در دست دارید هدیه‌ایست از نویسنده به مخاطب. هدف غایی از نوشته شدن و انتشار این اثر آن است که محتوایش خوانده و اندیشیده شود. این نسخه هدیه‌ای رایگان است، بازپخش آن هیچ ایرادی ندارد و هرنوع استفاده‌ی غیرسودجویانه از محتوای آن با ارجاع به متن آزاد است.

در صورتی که تمایل دارید از روند تولید و انتشار کتابهای این نویسنده پشتیبانی کنید، یا به انتشار کاغذی این کتاب و پخش غیرانتفاعی آن یاری رسانید، مبلغ مورد نظرتان را حساب زیر واریز کنید و در پیامی تلگرامی (به نشانی @sherwin_vakili) اعلام نمایید که مایل هستید این سرمایه صرف انتشار (کاغذی یا الکترونیکی) چه کتاب یا چه رده‌ای از کتابها شود.

شماره کارت: 6104 3378 9449 8383

شماره حساب نزد بانک ملت شعبه دانشگاه تهران: 4027460349

شماره شبا: IR30 0120 0100 0000 4027 4603 49

به نام: شروین وکیلی

همچنین برای دریافت نوشتارهای دیگر این نویسنده و فایل صوتی و تصویری کلاسها و سخنرانی‌هایشان می‌توانید تارنمای شخصی یا کانال تلگرام‌شان را در این نشانی‌ها دنبال کنید:

www.soshians.ir

(https://telegram.me/sherwin_vakili)

پیشکش به مادرم آذردخت؛

و به یاد پدرم انوشیروان

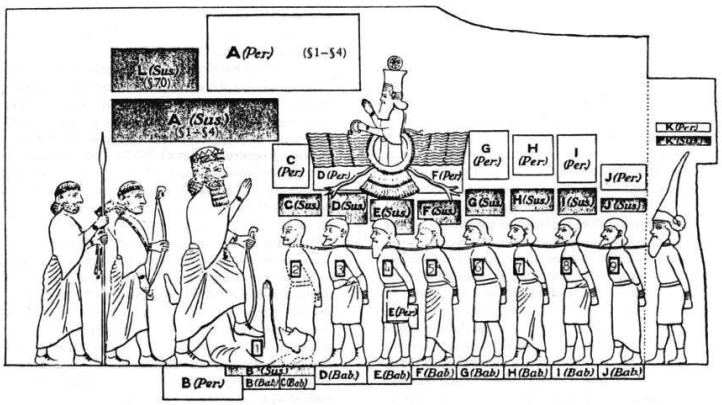
فهرست

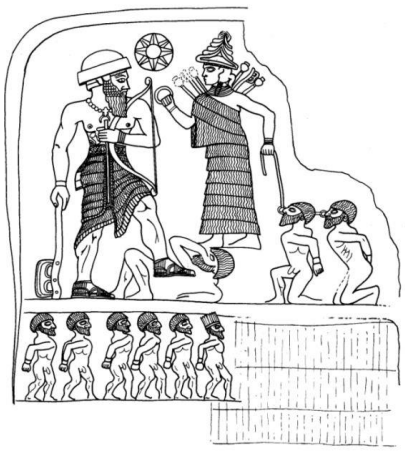
عنوان	صفحه
پیش‌درآمد	۸
بخش نخست: خاستگاه‌ها	۱٤
گفتار نخست: سرآغازها تا عصر نوسنگی	۱٤
گفتار دوم: گرفتن پستان	۲٤
بخش دوم: دست و تن	۲٦
گفتار نخست: دست به سینه	۲٦
الف: دست به سینه با شست	۲٦
ب: دست پیش سینه	۳٤
پ: نماز بردن	۳۸
ت: دست به سینه	٥۱
ث: یک دست بر سینه	٥۷
گفتار دوم: دست به کمر	٦٥
الف: کمرِ خدمت بستن	٦٥
ب: دست بر کمر زدن آشتی‌جویانه	۷۹
پ: دست بر کمر زدن پرخاشجویانه	۸۹
ت: دست به شمشیر	۹٦
بخش سوم: دست و پا	۱۰۱
گفتار نخست: دست بر زانو نهادن	۱۰۱

گفتار دوم: چهارزانو ۱۰۳
گفتار سوم: دست به پاشنه ۱۰۷
گفتار چهارم: نشانه‌ی نگریستن به زمین ۱۱٤
بخش چهارم: دست و سر ۱۱٦
گفتار نخست: دست بر شانه‌ی خود نهادن ۱۱٦
گفتار دوم: دست بر دیده نهادن ۱۱۷
گفتار سوم: بوسه فرستادن ۱۲۱
گفتار چهارم: انگشت به دندان گزیدن ۱۲۷
بخش پنجم: اشاره با دست و انگشت ۱۳۰
گفتار نخست: اشاره با دست ۱۳۰
الف: دستها بالا! ۱۳۰
ب: درود فرستادن دست جمع ۱۳۹
پ: درود فرستادن دست باز ۱٤۷
ت: دست به دعا برداشتن ۱۵۰
ث: دستهای تهدیدگر ۱۵٦
گفتار دوم: اشاره با انگشت ۱۵۹
الف: با انگشت درود فرستادن ۱۵۹
ب: انگشت‌نما کردن ۱٦۵
پ: اشاره به سر ۱۷۲
ت: کرنش با یک دست افراشته ۱۷٤
گفتار سوم: نشان‌های انگشت (مودرا) ۱۷۷
الف) نشانه‌ی دلیل ۱۷۸

ب) نشانه‌ی توجه ۱۸۲
پ) نشانه‌ی زندگی ۱۸٤
ت) نشانه‌ی بیداری ۱۸۵
ث) نشانه‌ی قلب ۱۸۵
ج) نشانه‌ی چشم‌انداز ۱۸٦
چ) نشانه‌ی زمین ۱۸۸
ح) نشانه‌ی دفع شر ۱۸۹
خ) نشانه‌ی حبس نفس ۱۹۲
د) نشانه‌ی چرخ قانون ۱۹۳
ذ) نشانه‌ی گرز ۱۹۵
ر) نشانه‌ی شش عنصر ۱۹۸
ز) نشانه‌ی زیرین ۱۹۹
ژ) نشانه‌ی نهنگ ۲۰۰
بخش ششم: دست و دست ۲۰۱
گفتار نخست: دستگیر کردن ۲۰۱
گفتار دوم: دستگیری کردن ۲۰۹
گفتار سوم: دست دادن ۲۱۳
گفتار چهارم: دست بر شانه نهادن ۲۱۷
گفتار پنجم: همدستی و هم‌پیمانی ۲۱۸
پی‌نوشت: سنتهای صورتبندی رمزگان دست و انگشت ۲۲۳
نمودار رمزگان دست و انگشت در ایران زمین ۲۳۰

پیش‌درآمد





The positions of the minor Old Persian ("Per."), Elamite ("Sus."), and Babylonian ("Bab.") inscriptions DBA-1 ("A-L") on the Bīsotūn relief. Source: King and Thompson, pl. XIII; corrected by Borger, fig. 1.

تمدن ایرانی قدیمی‌ترین تمدنی است که بر زمین شکل گرفت و دیرپاترین سیستم اجتماعی انسانی است که تا به امروز دوام آورده است. در کنار گسستهایی که در همه‌ی نظامهای تمدنی با بسامدی منظم نمود می‌یابند، پیوستگی‌های چشمگیری هم داریم که از نظام‌های نمادین تا گفتمان‌های سیاسی و دینی و از آنجا تا سبک زندگی و زبان بدن تداوم می‌یابد.

یکی از اسنادی که پیوستگی سیاسی چشمگیر در تمدن ایرانی را نشان می‌دهد، دیوارنگاره‌ی بسیار مهم و مشهور بیستون در کرمانشاه است که اقتباس و رونوشتی از دیوارنگاره‌ی آنوبانینی در سرپل‌ذهاب است. آنوبانینی شاه دولت لولوبی بود که در لرستان امروز مستقر بود و در میانه‌ی هزاره‌ی سوم پیش از میلاد (حدود ۲۳۰۰ پ.م) نگاره‌اش را با کتیبه‌ای اکدی بر صخره‌ی سرپل پدید آورد. در این نگاره آنوبانینی را می‌بینیم که

پای خود را بر تن شاه رقیب خود نهاده و روبرویش ایزدبانوی پیروزی‌بخشِ ایشتاد با بندی دو اسیر دیگر را به حضورش می‌آورد و زیر پایش شش اسیر دیگر در ابعادی کوچکتر بازنموده شده‌اند.

داریوش بزرگ در سال ۵۲۲ پ.م پس از پیروزی بر رقیبان و شورشیان و استقرار بر تخت سلطنت هخامنشی با الهام از این نگاره نقش برجسته‌ی عظیمی بر کوه بیستون حک کرد و این صد و بیست کیلومتر جنوب‌تر و حدود هزار و هشتصد سال بعد از نگاره‌ی آنوبانینی بود. در اینجا هم شاهنشاه را در برابر صف اسیران می‌بینیم و بردیا که رقیب اصلی داریوش بوده افکنده در زیر پایش ترسیم شده و نگاره‌ی اهورامزدا را در برابر داریوش داریم.

در فاصله‌ی حدود دو هزاره‌ای که بین این دو نگاره‌ی کمابیش همسان سیاسی فاصله است، برخی از نمادپردازی‌های سیاسی و دینی دگرگون شده‌اند. مثلا ایزدبانویی انسان‌ریخت مانند ایشتار به موجودی بالدار و انتزاعی مثل فروهر اهورامزدا بدل شده و اسیرانی که با پیکرهای خوار و کوچک و برهنه بازنموده شده بودند، در هیبتی محترمانه‌تر و پوشیده در پوشاک و با کفشهایی در پایشان بازنموده شده‌اند. در این میان یک تفاوت مهم دیگر که اغلب نادیده انگاشته می‌شود، رمزگذاری حرکت شاه در دو نگاره است.

در نگاره‌ی آنوبانینی شاه در وضعیتی بیانگر و روشن ترسیم شده است. او کمانی را در یک دست و تبرزینی آماده‌ی نبرد را در دست دیگر گرفته و کمابیش در همان شکلی بازنموده شده که در میدان جنگ داشته است. دستان او چیزی جز اتصال با ابزاری جنگی را نشان نمی‌دهد. یعنی شکل دست و انگشت معنایی ندارد، جز همان که در پیوند با ابزارها نشان می‌دهد. در این دیوارنگاره تنها حرکت دست ایشتار است که وضعیتی نمادین دارد. چرا که با دستی حلقه‌ی پیمان را بالا برده و آن را برابر آنوبانینی گرفته است.

در مقابل در نگاره‌ی بیستون با رمزنگاری به نسبت پیچیده‌ای برای دست و انگشتان سر و کار داریم. بردیا که زیر پای داریوش افتاده، بر خلاف دشمنی که زیر پای آنوبانینی نقش شده، سر خود را نگرفته و

دستانش را به صورت افراشته با انگشتانی کشیده به سوی داریوش بالا آورده است. داریوش هم کمانش را به زمین تکیه داده و با دستی نوک آن را در وضعیتی غیرجنگی گرفته و دست دیگرش با بالا آورده و با کف دست به اسیران اشاره می‌کند. پیکر اهورامزدا هم وضعیتی مشابه دارد و دستی را همچون داریوش و دستی دیگر را با حلقه همچون ایشتار بالا گرفته است.

مقایسه‌ی این دو نگاره به قدر کافی روشنگر است. در فاصله‌ی دو هزاره‌ی میان این دو نگاره، وقتی هنرمندان یک پیام را در یک قالب و کمابیش در یک مکان ترسیم می‌کرده‌اند، قواعدی پیچیده شونده با ظرافت و جزیباتی افزاینده را برای رمزگذاری نقش خود به کار گرفته‌اند. بخشی از این رمزنگاری به چیزهایی مثل کمان و حلقه و تبرزین مربوط می‌شده که فرد در دست می‌گرفته است، اما برخی دیگر فارغ از ابزار است و به حرکت خود دست مربوط می‌شود. پرسش از الگوهای رمزگذاری این رده از حرکات دست، محور اصلی پژوهش کنونی است.

بدن انسان از سویی خاستگاهی و سرچشمه‌ایست برای رمزپردازی و نمادسازی دینی و از سوی دیگر همچون بستر جذبی عمل می‌کند که نمادهای پراکنده را به سوی خود می‌کشد و آنها را در ساخت کالبدشناسانه‌ی خویش صید می‌نماید. فناوری بدن، یکی از ارکان ساماندهی به نظم اجتماعی است. من‌هایی که در شبکه‌ای از روابط اجتماعی با هم درگیر می‌شوند و در قالب نظمهایی نهادین کردار خود را تنظیم می‌کنند، شیوه‌هایی خاص از حرکت و ترفندهایی ویژه برای رفتار و روش‌هایی متمایز برای ناوبری بدن خویش را فرا می‌گیرند، که ترکیب‌شان همچون شناسنامه‌ای از جامعه‌شان و اثرانگشتی از فرهنگ‌شان عمل می‌کند. تن‌ها در این معنا نخستین و بنیادی‌ترین لنگرهاه‌های حضور قدرت اجتماعی هستند و نمایان‌تر و آشکارتر از همه‌جای دیگر از آن تاثیر می‌پذیرد و توسط آن تعیین می‌شوند.

بر مبنای این پیش‌داشت آغازین، می‌توان نوعی جامعه‌شناسی بدن بنیان نهاد که به مطالعه‌ی مدارهای قدرتِ حاکم بر تن بپردازد. نگاهی تحلیلی و سیستمی که شیوه‌های گره خوردن انضباطهای نهادین با زیرساخت‌های زیست‌شناختی حرکت را توضیح دهد، و الگوهای ترکیب شدن قدرت اجتماعی با لذت روانشناختی را وارسی کند. این شیوه از پژوهیدنِ تن و این راهبرد برای تحقیق در معناها و نظمهای رسوب کرده بر اندامها اگر در تداومی تاریخی نگریسته شود، نوعی جامعه‌شناسی تاریخی تن را از نظرگاهی سیستمی به دست خواهد داد. چشم‌اندازی پژوهشی که طرح پرسشهایی مهم درباره‌ی متن‌های کهن، آثار هنری و فناوری‌های تن در دوران‌های تاریخی گوناگون را به دست می‌دهد و مسیرهای تکامل و تحول آنان را مورد توجه قرار می‌دهد.

ایران زمین جایگاه قدیمی‌ترین تمدن پیوسته‌ی کره‌ی زمین است، و دیرپاترین روند شکل‌گیری تن‌ها در پیوند با نهادها را در خود پرورانده است. بر این مبنا می‌توان انتظار داشت که پیچیده‌ترین خزانه‌ی معنایی و چینه‌بندی‌ای غنی و پرلایه از فناوری‌های تن و رمزگذاری اندامها را در این تمدن داشته باشیم. بازیابی و بازخوانی این میراث تمدنی از آن رو ارزشمند است که بخشی از این نمادپردازی‌ها برای تاسیس هویتی مشترک و پایدار ساختن اندرکنشی مهرآمیز و صلح‌جویانه میان مردمان کارآمد است و در زمانه‌ی کنونی ضرورتِ دستیابی به چنین هویت مشترکی بیش از پیش احساس می‌شود. به ویژه آنگاه که تحلیل این رمزپردازی‌ها انسجام هویت جمعی و یکپارچگی نشانگان فرهنگی را در سراسر پهنه‌ی تمدن ایرانی نشان دهد.

در میان اندام‌هایی که می‌توانند در چنین پژوهشی کانون توجه قرار گیرند، دست بی‌شک موقعیتی مرکزی دارد. دست و چهره دو بخش کلیدی از پیکر آدمی است که گذشته از کارکردهای زیستی‌اش (خوردن و تنفس و حس/ دست‌ورزی و انجام کارها) کارکرد بیانگر و ارتباطی چشمگیری هم دارند. در میان این دو

دست به ویژه اهمیت دارد چون هم در قالب زبان بدن با زبان گفتاری پیوند برقرار می‌کند و هم در مقام اندام اصلی دست‌ورزی شکلی از رمزنگاری کارکردگرایانه را پیشاپیش بر خود حمل می‌کند.

برای آن که از پراکندگی موضوع و شاخه شاخه شدن داده‌ها پرهیز کنیم، در این پژوهش تنها به مواردی توجه خواهم کرد که حالت دست بر رمزی و معنایی در شبکه‌ای اجتماعی دلالت می‌کند. یعنی مواردی که دست برای گرفتن چیزها یا حمل اشیا یا دست‌ورزی با ابزارها بازنموده شده را کنار خواهم گذاشت، چون در آنجا کارکرد عملیاتی دست بر سویه‌ی رمزنگارانه و ارتباطی‌اش می‌چربد. این بدان معناست که تنها نمونه‌هایی از حالت دست را –عمدتا در هنرهای تجسمی و گاه در متون نوشتاری– مورد توجه قرار می‌دهم که در آن این شرطها برآورده شده باشد:

نخست: دست با ابزاری همراه نباشد و به اصطلاح «دست خالی» را داشته باشیم.

دوم: حالت دست طوری باشد که گویی پیامی را مخابره می‌کند، و شاهدی در کار باشد که حالت دست را به موقعیتی اجتماعی، نقشی کارکردی یا کنشی ارتباطی مربوط سازد.

سوم: حالت دست یکه نباشد، یعنی تنها در یک یا چند اثر محدود دیده نشود و در گستره‌ای از فضا و زمان تکرار شود.

چهارم: با توجه به پیچیدگی و گستردگی موضوع، تنها بر آثار بازمانده از ایران زمین تمرکز خواهم کرد، با گوشزد کردن این نکته که تنوع و قدمت همه‌ی آثار دیگری که رمزنگاری دست را نشان می‌دهند، از آنچه در تمدن ایرانی می‌بینیم کمتر است. یعنی در تمدنهای دیگر (مصر، چین، اروپا، آمریکای مرکزی و جنوبی) و همچنین در فرهنگهای محلی گوناگون هندوچین و آفریقا هم تنوع، هم دیرپایی و هم قدمت رمزنگاری‌های وابسته به دست بسیار کمتر از ایران زمین است و از این رو آنچه درباره‌ی تمدن ایرانی می‌گوییم را می‌توان سرمشقی و قالبی دانست برای فهم آنچه که در سایر تمدن‌ها رمزگذاری شده است.

از آنجا که رمزنگاری حرکات دست در تمدن ایرانی بسیار پیچیده و پرشاخه است، در این نوشتار چارچوبی زمانی را در نظر خواهم گرفت و آن را در پیوند با پیچیدگی حرکت رده‌بندی خواهم کرد. یعنی به ترتیب زمانی پیش خواهم آمد و الگوها و نمونه‌های تاریخی و معنای احتمالی حرکات دست را بر خواهم شمرد و الگوهای مشتق شدن احتمالی‌شان از هم را وارسی خواهم کرد. برخی از این حرکت‌ها برای دیرزمانی تداوم یافته‌اند و برخی دیگر برای چند قرن یا چند هزاره باقی مانده و بعد منسوخ شده‌اند. در ترتیب زمانی تنها زمان پیدایش حرکت‌ها را در نظر خواهم گرفت تا توالی روشنی از تحول حرکات دست به دست آید. طبعا حرکات نزدیک به هم را کنار هم خواهم آورد و در مواردی که حرکتی ثابت دلالت‌هایی متفاوت را در گذر زمان به خود گرفته باشد هم این معانی را در پیوند با همان حرکت یگانه و یکجا وارسی خواهم کرد.

بخش نخست: خاستگاه‌ها

گفتار نخست: سرآغازها تا عصر نوسنگی

کهنترین بازنمایی‌های هنری از پیکر انسان همان است که در هنر پارینه‌سنگی می‌بینیم. در نقاشی‌های بازمانده در غارهای عصر پارینه‌سنگی الگویی داریم که به طور مستقیم با دست ارتباط پیدا می‌کند، و آن هم نقاشی‌های مشهور به «دست رنگ شده» است، که برای سادگی «دست‌واره» خطاب‌شان می‌کنم. این نقاشی‌ها با گذاشتن دست بر دیوار غار و پاشیدن رنگ بر رویش (نقش منفی) یا فرو کردن دست در رنگ و گذاشتن آن بر دیواره‌ها (نقش مثبت) تولید می‌شده و تصویری به نسبت دقیق از دست هنرمند یا نزدیکانش محسوب می‌شود.

دست‌واره‌ها در نقاط گوناگون جهان یافت شده‌اند و احتمالا الگویی عام از آفرینش هنری در انسان خردمند باستانی بوده‌اند. یک نمونه‌اش آثاری است که در غار کوسکور یافت شده‌اند. دهانه‌ی این غار در عمق ۳۷ متری زیر دریا قرار گرفته و در سال ۱۳٦٤ (۱۹۸۵.م) توسط غواصی به نام هانری کوسکور[1] کشف شد. بخش عمده‌ی آثار دیواری این غار به خاطر فرو رفتن دوره‌ای آن در آب از بین رفته‌اند. اما قدیمی‌ترین بخش از آنچه که باقی مانده به ۲۷ هزار سال پیش باز می‌گردد و ٦٥ دست‌واره را شامل می‌شود. در این غار ۱۷۷ نقش جانوری هم یافت شده که نوزده هزار سال قدمت دارند.[2]

[1] Henri Cosquer
[2] Clottes et al., 2005.

با آن که این رده از آثار باستانی فراوانی چشمگیری دارند، اما معنای دقیق‌شان جای بحث دارد. چه بسا که خود دست در مقام اندام کارورزی در این میان اهمیت چندانی نداشته باشد و تنها همچون «دم دستی‌ترین» بخش از بدن برای نمایش حضور و نقش کردن سایه‌ای از تن به کار گرفته شده باشد.

غار لاس مانوس (دستها) غار گوا تِوِت

شاهدی که حدس‌مان درباره‌ی غیرنمادین بودن دست در مقام دست را تقویت می‌کند آن است که در سایر آثار هنری این دوران –هم نقاشی‌ها و هم مجسمه‌ها– هردو اندام بیانگر و وابسته به کنش ارتباطی (یعنی چهره و دست) بازنموده نمی‌شود و تاکید بر تنه‌ی آدمی است. این الگو تا پایان عصر نوسنگی تداوم دارد و مثلا در هنر مصری و میانرودانی دوران نوسنگی هم دست و سر به شکلی کاملا نمادین نمایش داده می‌شوند و به ویژه انگشتان دست اغلب غایب هستند. از این رو بعید نیست که نقش دستها بر غارها هم بر خودِ اندام دست تاکیدی نداشته باشد.

نقش دستها در آستانه‌ی غار پتاکاره

پیکرک شیر–انسان[3] از هولنشتاین اشتادل[4]، ونوس ویلندورف، و دو پیکرک «ننه» با ۲۰ تا ۲۲ هزار سال قدمت

از راست به چپ: پیکرک‌هایی از ساردینیا، بلغارستان و اروپای شرقی با قدمت هفت هزار سال، و پیکرک زن از دوره‌ی نقده–۲ مصر (۳٤۰۰–۳۵۰۰ پ.م)

آنچه در این پیکرک‌ها جالب توجه است آن که ظاهرا حالت انگشتان و حتا دست به تنهایی اهمیتی نداشته و فعل گرفتن شکم یا پستان (که احتمالا دلالتی جنسی و مربوط به باروری داشته) در تندیسها تکرار

[3] Löwenmensch
[4] Hohlenstein-Stadel

می‌شود. پیکرک‌های مورد نظرمان در وازه‌ی زمانی چشمگیری از سی هزار سال پیش تا پنج هزار سال پیش ساخته می‌شده‌اند و همه کمابیش الگویی مشترک و ثابت را نمایش می‌دهند. عناصر اصلی این الگو را می‌توان چنین خلاصه کرد:

الف) غیرواقع‌گرا بودن بازنمایی دست و اغلب نادیده انگاشتن انگشتان، و غیاب کلی دست در پیکرک‌های ابتدای عصر پارینه‌سنگی

ب) الگویی زمانی که بر مبنای آن هرچه از عصر پارینه‌سنگی به نوسنگی نزدیکتر می‌شویم دستها برجستگی و اهمیت و ظرافت بیشتری پیدا می‌کنند

پ) دستها گویی ارزش نمادین خاصی نداشته‌اند و در جاهایی هم که بازنموده می‌شوند به خاطر گرفتن اندامی دیگر (پستان برجسته یا شکمِ باردار) اهمیت دارند.

گفتار دوم: گرفتنِ پستان

کهنترین نمونه‌ها از رمزگذاری دست و انگشت را در نگاره‌های میانرودان و ایلام باستان می‌بینیم. در دوره‌ای به نسبت طولانی که از ابتدای شهرنشینی و نویسایی در اواخر هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد آغاز می‌شود و تا یگانگی سیاسی کشور ایران در میانه‌ی قرن ششم پیش از میلاد ادامه می‌یابد، برای دورانی به درازای بیست و شش قرن الگویی کمابیش ثابت و یکدست بر رمزگذاری دست و انگشتان حاکم است. الگویی که در سراسر ایران زمین یکدست و همریخت است و به فرهنگی مشترک و بافت تمدنی منسجم و یکپارچه‌ای دلالت می‌کند و در ضمن پیوندش با عصر میان‌سنگی و پارینه‌سنگی را هم نشان می‌دهد. در این دوران با این الگوهای عمومی روبرو هستیم:

نخست: تداوم همان سبک نوسنگی قدیم که کهن‌ترین نمونه‌اش در گوبک‌لی تپه (۹۵۰۰ پ.م) یافت شده و از این رو می‌توان آن را بومی ایران زمین دانست. برجسته‌ترین حالت دست در این سبک به پیکره‌ای زنانه مربوط می‌شود که در آن زن پستان‌ها یا شکم خود را با دستانش گرفته است. گوبک‌لی تپه که کهن‌ترین نمونه از این پیکرک‌ها در آن یافت شده، در ضمن کهن‌ترین سازه‌ی کلان‌سنگی جهان و قدیمی‌ترین نشانه‌ی سازماندهی نیروی کار بزرگ هم هست. این تپه‌ی باستانی در نزدیکی شهر حران در مرز ترکیه و سوریه‌ی امروز قرار دارد و در قدیم بر سر راهی تجاری قرار داشته که شمال و جنوب ایران غربی را به هم متصل می‌کرده است.

پیکرک بانوی گوبک‌لی تپه زنی نشسته و فربه را با واقع‌گرایی چشمگیر نشان می‌دهد که دستانش را بر پستان‌های خود گذاشته است و انگشتانش نیز نمایان است. پیکرکی شبیه به آن که به پنج هزار سال بعد مربوط می‌شود (۶۳۰۰–۶۰۰۰ پ.م) را در چاتال‌هویوک در همان نزدیکی یافته‌اند. پیکره‌های مشهور دیگر در

تل حلف در میانرودان کشف شده و همین حالت را با درجه‌ی بالاتری از انتزاع نشان می‌دهد. این پیکرک‌ها که به اواخر هزاره‌ی ششم و ابتدای هزاره‌ی پنجم پیش از میلاد تعلق دارد، از سفال ساخته شده‌اند.

پیکرک گوبک‌لی‌تپه دو پیکرک از حلف پیکرک چاتال هویوک

سه پیکرک زنانه از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پیش از میلاد، یافته شده در آناتولی (میان) و هاراپا در دره‌ی سند (راست و چپ)

آثاری از حدود سال ۲۰۰۰ پ.م، از راست به چپ: ایشتار بابلی، پیکرک‌هایی از موکنای، از آناتولی

همزمان با آغاز عصر کشاورزی در ایران زمین، نمونه‌های فراوانی از پیکرک‌های زنانه را می‌بینیم که همین حالت را دارند و به این ترتیب هنر باستانی ایران زمین را باید دنباله‌ی مستقیم هنر عصر نوسنگی و پارینه‌سنگی قدیم در نظر گرفت. این الگو همچنان تا میانه‌ی هزاره‌ی دوم پیش از میلاد یعنی تا هزار سال بعد نیز دوام دارد و در سراسر قلمرو ایران زمین رواج خود را حفظ می‌کند. نمونه‌های مشابهی از این حالت دست را در پیکرک‌های فرهنگ موکنای می‌بینیم که در یونان یافت شده‌اند، و به بومیانی مربوط می‌شوند که پیش از ورود یونانی‌ها در این قلمرو می‌زیسته‌اند. شباهت این پیکره‌ها با آنچه که قدری پیشتر (۱۵۰۰–۱۶۰۰ پ.م) در هنر هیتی‌های آناتولی داریم چشمگیر است و احتمالا شبکه‌ای از وامگیری‌ها و تماس‌های فرهنگی در این میان در کار بوده است.

چنین می‌نماید که این حالت گرفتن پستان‌ها تاکیدی بر شیردهی زنانه و نمادی از باروری زنانه باشد. احتمالا مشتق دیگرش در عصر نوسنگی که نهادن دست بر شکم برجسته بوده نیز همین معنی را می‌داده و بارداری زنانه را نشان می‌داده است. به این معنی دست در این تندیسها اهمیت چندانی ندارد و تنها کارکردش اشاره و تاکید بر اندامی دیگر (پستان شیرده یا شکم باردار) است که اصلی قلمداد می‌شود. از این رو این حالت دست را به نظرم باید ادامه‌ی نظام دال و مدلول‌های عصر پیشانویسایی دانست و آن را از رمزپردازی‌های پیچیده‌تری که به خودِ دست مربوط می‌شوند متمایز دانست. پیوند میان این پیکرک‌ها و جنسیت زنانه را برجسته بودن آلت تناسلی و تاکید بر موی زهار نیز تایید می‌کند. همچنین این نکته جای توجه دارد که هیچ تندیس مردانه‌ای یافت نشده که دستانش چنین حالتی داشته باشد.

از راست به چپ: موهنجودارو، میانه‌ی هزاره۳ پ.م/ میانرودان ۲۴۰۰–۲۲۵۰ پ.م/ اشنونه در میانرودان، ۲۰۰۰–۱۸۰۰ پ.م/ مهرگره، بلوچستان، ۲۸۰۰–۲۶۰۰ پ.م

دو پیکرک از شوش، ۱۵۰۰–۱۱۰۰ پ.م

کول‌تپه، ۱۸۰۰–۱۷۰۰ پ.م

میانرودان، ۱۹۰۰–۱۶۰۰ پ.م

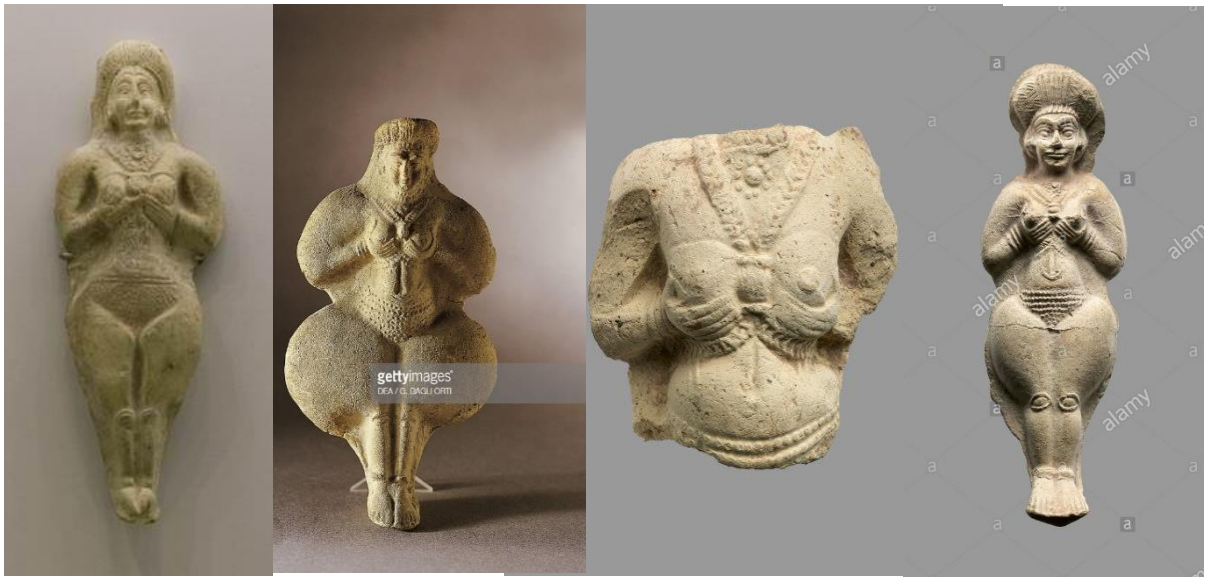
پیکرک‌های زنان از سوریه، ۲۰۰۰–۱۵۰۰ پ.م

پیکرک‌های املش – مارلیک، آخر هزاره‌ی دوم و اوایل هزاره‌ی اول پ.م پیکرک‌های سوریه، هزاره‌ی سوم پ.م

با مرور این پیکرک‌ها دو نتیجه‌ی صریح می‌توان گرفت:

نخست: سنت هنری‌ای که در آن پیکر انسان بازنمایی می‌شده، در ایران زمین ادامه‌ی مستقیم روندی است که از ابتدای عصر پارینه‌سنگی تا پایان دوران نوسنگی و تا پس از آن تداوم داشته است. این روند با همان الگوی بازنمایی تن و دست در ایران تا هزاره‌ی اول پیش از میلاد و حدود زمان تاسیس دولت هخامنشی ادامه می‌یابد. یکی از جدیدترین نمونه‌های آن سنجاق سری فلزی از لرستان است که همین حالت را در زنی نشان می‌دهد که مشغول زادن فرزند است و از این رو حدس ما را درباره‌ی این که این حالت به نمایش باروری مربوط می‌شده تایید می‌کند. تمدن ایرانی تنها نقطه‌ایست که چنین تداوم خیره‌کننده‌ای از سنت هنری را نشان می‌دهد و در تمدنهای دیگر (مصر، چین، اروپا، آمریکای مرکزی و جنوبی) با پیشینه‌ی پارینه‌سنگی–نوسنگی چنین دیرینه‌ای نداریم و یا آن که این سنت به عصر کشاورزی انتقال نیافته است.

بنابراین در ایران زمین کانون مرکزی رمزپردازی مفهوم باروری زنانه با پیکرک‌ها و حالت دست بر پستان را می‌بینیم که هم از نظر قدمت و هم از زاویه‌ی تداوم و استمرار در سطح جهانی بی‌رقیب است. باید به این نکته توجه داشت که قدیمی‌ترین پیکرک‌های ننه (که فرنگی‌ها ونوس می‌نامند) در مناطق شمالی و غربی ایران زمین کشف شده است و در همین قلمرو بیشترین تنوع ریختی را هم دارد. یعنی با آن که نمونه‌های اروپایی شهرت بیشتری پیدا کرده و به همین خاطر برچسب ونوس بر آن چسبندگی پیدا کرده، اما خاستگاه تاریخی این سبک هنری ایران زمین بوده و سیر تحول اصلی‌اش را در همین قلمرو طی کرده است، و چنان که می‌بینیم به هنر عصر کشاورزی ایران زمین منتهی شده و تا دو هزاره بعد همچنان با همان قالب‌ها ادامه یافته است.



تندیسهایی از شوش، عصر ایلامی میانه (۱۵۰۰–۱۱۰۰ پ.م)

دوم: شباهت‌های سبکی و همسان بودن رمزپردازی‌ها نشان می‌دهد که از همان ابتدای کار و از ابتدای هزاره‌ی سوم پیش از میلاد مردم ایران زمین بافت فرهنگی همسان و سلیقه‌ی هنری یکدستی داشته‌اند. این نکته که با شواهد تاریخی و اسناد سیاسی و داده‌های مربوط به تحول فناوری هم تایید می‌شود، به ویژه در

پرداخت هنری تن انسان و بازنمایی «من/ دیگری»ها شباهت شگفت‌انگیزی را نشان می‌دهد. در واقع شباهت میان آنچه طی دو هزار سال در مهرگره‌ی بلوچستان، شمال سوریه، میانرودان، ایلام، آناتولی و دره‌ی سند ساخته می‌شده است، بی پذیرش بافت فرهنگی و هویتی یکدست در سراسر پهنه‌ی ایران زمین توجیه ناپذیر می‌گردد.

راست: تندیس ایلامی ایزدبانوی ناروندی از شوش، ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م

میان: ایزدبانویی ایلامی، هزاره‌ی سوم پ.م

چپ: سنجاق سر مفرغی، لرستان، ابتدای هزاره‌ی اول پ.م

بخش دوم: دست و تن

گفتار نخست: دست به سینه

از ابتدای هزاره‌ی سوم پیش از میلاد در ایران زمین شبکه‌ای از دلالتها را می‌بینیم که به شکل قرارگیری خود دست مربوط می‌شود. این حالتها در هزاره‌ی سوم و دوم پیش از میلاد روی هم رفته در چند رده جای می‌گیرند که یکی از کهنترین‌هایشان به ارتباط دست و سینه مربوط می‌شود و می‌توان آن را ادامه‌ای از همان رمزگانِ گرفتن پستان در دوران پیشاتاریخی دانست. در این حالت بالا بردن دستها تا نزدیک سینه شکلی از احترام به دیگری را نمایش می‌دهد و صورتهای متفاوت این حرکت پیامهایی متمایز در این بستر را مخابره می‌کند.

الف) دست به سینه با شست

یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های این حرکت «دست پیش سینه با شست» است و این حالتی است که در آن دو دست جلوی سینه و بالای ناف در هم قفل می‌شود و کمی از بدن فاصله می‌گیرد. انگشتان به هم چسبیده باقی می‌مانند و در هم فرو نمی‌روند و اغلب دست راست روی دست چپ را می‌پوشاند و انگشتان دست زیرین از زیر کف دست زبرین را با زاویه‌ای در آغوش می‌گیرند. شست هر دست هم در گودی کنار شست دست دیگر جای می‌گیرد و خودِ شست‌ها به صورت راست و رو به بالا هستند.

تندیس‌های شهر لاگاش در سومر (۲۰۴۰–۲۰۲۰ پ.م): از راست: زنی ناشناس، اورنین‌گیرسو پسر گودآ، دو تندیس از گودآ

این الگو را به ویژه در هنر سومری می‌بینیم و دو مرکز مهمی که تندیس‌های فراوانی با این حالت در آن یافت شده‌اند، شهرهای باستانی لاگاش و ماری هستند که به ویژه در نیمه‌ی دوم هزاره‌ی سوم پیش از میلاد چنین حالتی را زیاد در پیکره‌های خود نمایش می‌دهند. از هزاره‌ی سوم پ.م نمونه‌هایی از این حالت دست را در تندیس‌های میانرودانی و ایلامی می‌بینیم. به ویژه گودِآ که انسی (امیر) شهر لاگاش در میانرودان

بوده و تندیس‌هایی با حالتی مذهبی از خود به جا گذاشته، اغلب در این حالت تصویر شده، و از کتیبه‌های بازمانده از او می‌دانیم که کاهنی بلندپایه هم بوده است. از شهر لاگاش (گیرسو) در سومر هم کنده‌کاری مشابهی در دست داریم که قدمتی بیشتر دارد و همین حالت را نشان می‌دهد.

پیکرک مجموعه‌ی الصباح

پشت و روی شیربانوی گونول

این سبک از بازنمایی دست البته به میانرودان محدود نبوده و چنین حالتی را جسته و گریخته در نقاط مختلف ایران زمین می‌بینیم. چند قرن پیش از ساخته شدن پیکرک‌های گودآ، در ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م (۳۰۰۰–۲۸۰۰ پ.م) تندیس کوچکی در گوشه‌ی جنوب غربی ایران زمین (احتمالا شوش) از سنگ تراشیده شد که شاهکاری هنری است و امروز به نام «شیربانوی گونول»[5] شهرت دارد، چون مجموعه‌داری با این نام آن را خریده است. اثر یاد شده در سال ۱۳۸٦ (۲۰۰۷.م) چوب حراج خورد و بالاترین بهایی که در

[5] Guennol Lioness

تاریخ هنر برای خرید مجسمه‌ای پرداخت شده، بابت خریداری آن هزینه شد. این پیکرک موجودی تنومند با سر شیر ماده را نشان می‌دهد که دستانش را به همین شکل در برابر خود نگه داشته است.

جالب آن که بر خلاف حالت باقی تندیس‌های این رده سرش را به عقب برگردانده است. تندیس دیگری با ریخت همسان با شیربانو را داریم که در مجموعه‌ی الصباح در کویت قرار دارد و کمابیش همان طرح را نشان می‌دهد و بر رواج این سبک هنری دلالت می‌کند. انگشتان این شیرهای سنگی البته حالتی مبهم دارد و می‌تواند به قفل شدن دست با زاویه باشد که در اینجا مورد نظر ماست، یا بر هم نهادن عادی انگشتان بدون زاویه دادن به دست باشد که در بخش بعدی بدان خواهیم پرداخت.

چهار تندیس سومری از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ از شهرهای (از راست): ایسین؟، تل اسمر، اشنونَه، گیرسو

تندیسهایی از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م؛ راست: گیناک، امیرِ ادینی در شمال سومر، میان: زن سومری از سنگ گچ، چپ: امیر ایلامی، قرن دوازدهم پ.م

این دست به سینه بودن آشکارا دلالتی دینی دارد و چنین می‌نماید که وضعیتی بوده که کاهنان و شاهان هنگام اجرای آیین‌های مذهبی به خود می‌گرفته‌اند و از آن احترام به مقامی والاتر از خود را منظور می‌کرده‌اند. برای تایید این معنای حرکت یاد شده، سندی مهم داریم که در تلِ لوح (شهر باستانی گیرسو) یافت شده است. این سنگ‌نگاره به اورنانشِه اولین شاه و بنیانگذار دودمان سلطنتی لاگاش تعلق دارد و قدمت‌اش به ۲۵۵۰–۲۵۰۰ پ.م باز می‌گردد. اهمیت این نگاره در آن است که کارکرد اجتماعی حالت یاد

شده را در بافت اجتماعی‌اش نشان می‌دهد. در سنگ‌نگاره‌ی مورد نظرمان اورنانشه در حال اجرای دو وظیفه‌ی شاهانه بازنموده شده است. در بالای تصویر او با سبدی از گِل بر سر مشغول بنایی و ترمیم معبد نین‌گیرسو در لاگاش است و متنی که کنارش نوشته شده بر این موضوع تصریح دارد. در پایین او را نشسته بر تختی می‌بینیم و معلوم است که از سویی مطیع بودن‌اش در برابر خدایان و از سوی دیگر برتری و فرمانروایی‌اش بر مردمان مورد نظر بوده است.

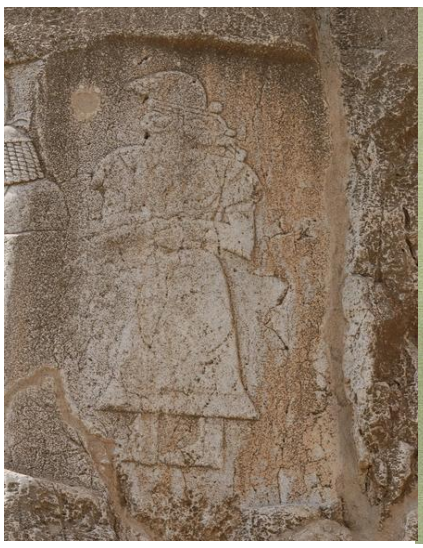
جالب آن که در هردو صحنه گروهی از مردم را می‌بینیم که در برابرش صف بسته‌اند و همگی جز اولین نفر همین حالت دست به سینه را در حالت ایستاده نمایش می‌دهند. این تصویر چند نکته‌ی مهم دارد. یکی آن که بیرون زدن شست و برافراشته بودن‌اش گویا برای ارسال علامت احترام و تمکین اهمیت داشته، چون بر انگشت شست تاکید و اغراقی دیده می‌شود. دیگر آن که نخستین نفر در صف افراد حالت دست متفاوتی دارد. از این رو چنین می‌نماید که علامت دست به سینه در مراسمی گروهی کاربرد داشته و احترام و ادب در برابر فردی والا را از سوی جمعی از اتباعش نشان می‌داده است.

مجسمه‌ی زنان سومری: راست) احتمالا لاگاش، حدود ۲۳۰۰ پ.م؛ میان راست) اوایل هزاره‌ی دوم پ.م؛ میان چپ) تندیس مرمرین، اور؟، حدود ۲۵۰۰ پ.م؛ چپ) تندیس با بلندای ۲۷/۵ سانتی‌متر، نیپور، ۲۵۵۰ پ.م

شکلی ساده شده از این حالت دست به سینه طی دهه‌های گذشته در سینمای هنگ‌کنگ با آداب درباری چینی مربوط دانسته شده و بارها و بارها در قالب سلام دادن بوداییان به هم یا کرنش کردن درباریان چینی به مقامهای والاتر بازنموده شده است. این کارکرد نمادین حالت یاد شده در سنت چینی وجود داشته و چنین می‌نماید که در قرون میانه از راه ابریشم و با واسطه‌ی راهبان بودایی که از ایران شرقی به چین می‌رفته‌اند، به این سامان منتقل شده باشد. حالت یاد شده احتمالا در ایران شرقیِ قرون میانه و نزد بوداییان نوعی درود فرستادن به شخصیتهای برتر بوده است. اما باید توجه داشت که تصویر آشنا و هنجارینی که امروز ما از این حرکت دست در ذهن داریم امری متاخر و سینمایی است که بدان شکل احتمالا هرگز در تاریخ رواج نداشته است. پس دست کم دو نکته در این تصویر ذهنی برساخته را باید اصلاح کرد. یکی آن که خاستگاه این شکل از نمادگذاری دست در ایران زمین ریشه دارد و چینی نیست، و قدمتش در ایران زمین سه هزار سال از چین کهنتر است. یعنی چینی پنداشتن آن نادرست است و به احتمال قریب به یقین رواجش در چین نتیجه‌ی وامگیری‌ای فرهنگی از مسیر راه ابریشم بوده است.

گودآی لاگاشی　　نقش سومری صف نوازندگان　　بانوی سومری خفجه، حدود ۲۷۵۰ پ.م

دوم آن که این حرکت در ابتدای کار احتمالا همواره معنای کرنش و فروپایگی در برابر مقامی والا را نداشته است. در هنر سومری هزاره‌ی سوم پ.م –که این شکل دست در آن فراوان تکرار می‌شود– مقامهای بلندپایه و گاهی خدایان دستشان را به این شکل گرفته‌اند و این بدان معناست که دست کم در برخی موارد ماجرا به ابراز احترام به شخصی خاص مربوط نمی‌شده است. به ویژه که بسیاری از بلندپایگان در وضعیت نشسته این حالت را به خود گرفته‌اند.



شاه ایلامی در نگاره‌ی اشکفت سلمان

اثاناتوم، انسی لاگاش، ۲۴۰۰ پ.م

ایشتار بابلی

دست کم یک نقش برجسته از ایشتار بابلی داریم که بر اورنگی نشسته و دستش چنین شکلی دارد. در نتیجه معنای آن باید احتمالا چیزی نزدیک به «احترام گذاشتن به اجرای آیین» یا «خویشتنداری و حفظ ظاهر در جریان انجام مناسک» بوده باشد. این نکته را هم گوشزد کنیم که نشستن بر تخت در آن دوران ویژه‌ی خدایان یا نمایندگان بسیار مقتدرشان بوده و بعید است این افراد در حال نشسته مشغول کرنش به کسی بوده باشند. بنابراین هرچند بر مبنای داده‌هایی مثل نگاره‌ی اورنانشه می‌توان وضعیت دست به سینه را

نماد احترام‌گذاشتن به مقامی والاتر دانست، اما دست کم در برخی از موارد چنین معنایی را نداشته و مفهومی عامتر از ادب و خویشتنداری را نزد خدایان و مقامهای والا مخابره می‌کرده است.

ناگفته نماند که حالتهای بدنی ایستادن در برابر ایزدان در سومر و ایلام قدیم بسیار متنوع بوده و تحلیلی که ما در اینجا به دست می‌دهیم به طور خاص بر حرکت دست متمرکز است و حتا در این مورد هم شیوه‌های گوناگونی برای رده‌بندی نقشها ممکن است. چنان که رضائی‌نیا در پژوهشی برای نگاره‌هایی ایلامی که آدمیان را در حضور ایزدان نشان می‌دهد، پنج حالت متفاوت را برای دست نشان داده است:[6]

نخست: یک دست به شکل عمودی در بالا و جلوی چهره و دیگری در برابر شکم به حالت افقی (کورانگون)

دوم: دو دست بالا و برابر چهره با مشتهای بسته (نقش‌برجسته‌ی شماره‌ی دو در کول‌فره)

سوم: دو دست بالا در برابر چهره با دستان گشوده (شماره‌ی یک کول فره)

چهارم: یک دست رو به بالا و عمودی با انگشتان بسته و دست دیگر به شکل افقی برابر شکم. انگشت سبابه‌ی دست بالایی کشیده و باز (اشکفت سلیمان)

پنجم: هر دو دست روی شکم و بر هم نهاده شده (نگاره‌ی دوم اشکفت سلیمان)

چنان که به زودی خواهیم دید، همه‌ی این حالتها در رده‌هایی منطقی با نمادپردازی‌های در هم تنیده می‌گنجند که روی هم رفته یک نظام منسجم و یکپارچه‌ی رمزگذاری برای حرکات دست و انگشت را پدید می‌آورد.

[6] رضائی‌نیا، ۱۳۸۶: ۸۷-۱۰۴.

راست) مجسمه سنگ گچ با بلندای ۷۳/۵ سانتی‌متر، خفجه، ۲۶۰۰ پ.م؛ میان) تندیس حَداتو، امیری آرامی، ارسلان تپه، قرن هشتم پ.م ؛ چپ) تندیس اورارتی، قفقاز؛ قرن هشتم پ.م

راست) پیکر اورنین‌گورسو و پدرش گوداَ (میان)، حاکمان لاگاش در سومر، حدود ۲۱۰۰ پ.م؛ چپ) تندیس مرمری بانوی سومری از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

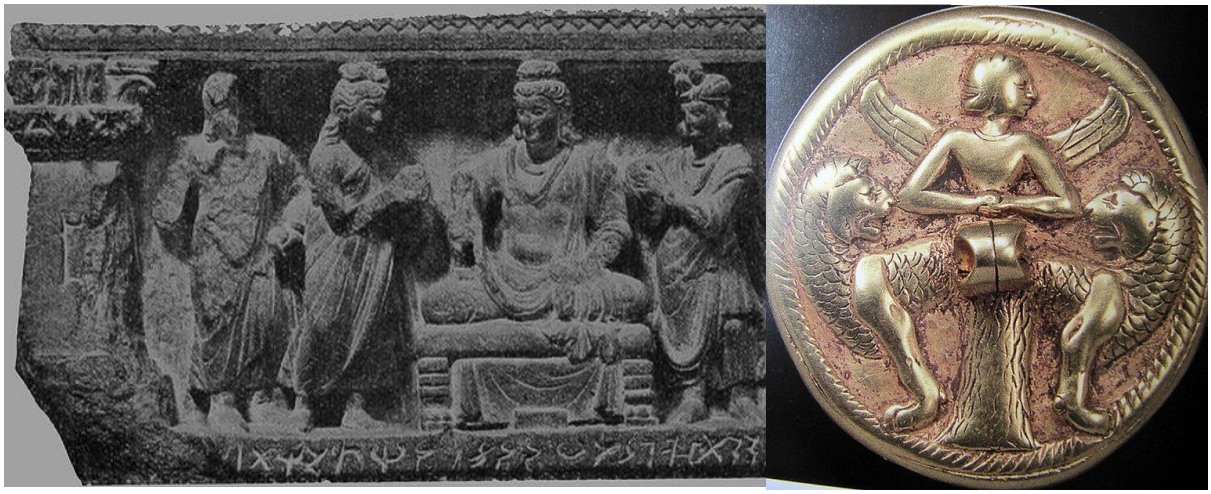
ب) دست پیش سینه

حالت دیگری که مشتقی از همین حرکت دست به سینه است و احتمالا وضعیت ابراز ادب یا نیایش را نشان می‌داده، به موقعیتی مربوط می‌شود که در آن دستها بالاتر –برابر سینه– قرار می‌گیرند و یکی از دستها (اغلب راست) پشت دست دیگر را می‌پوشاند، به جای آن که مانند وضعیت پیشین روی آن قرار بگیرد. یعنی در این حالت انگشتان دست زیرین بر نمی‌گردند و دست رویی را در آغوش نمی‌گیرند و زیر دست زبرین جمع شده باقی می‌مانند. با این همه قالب کلی حرکت همان است و در این حالت هم انگشتان شست دو دست رو به بالا قرار می‌گیرند اما به اندازه‌ی حالت پیشین نمایان نیستند. این حالت را که مشتقی ظریف از همان دست به سینه بودن پیشین است، به طور خاص در تندیس‌های یافت شده در معبد ابو در تل اسمر و تندیس امیران شهر ماری می‌بینیم و در پیکرک خفجه نیز احتمالا همان را می‌بینیم و اینها همگی به میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م تعلق دارند. این حالت احتمالا به وضعیتی نزدیک به نماز بردن و نیایش کردن نزد خدایان دلالت می‌کند و حدس من آن است که ادامه‌ی این حرکت بوده که در دین بودایی باقی مانده و از راه ابریشم به چین انتقال یافته است.

این الگو احتمالا ابتدا در هزاره‌ی سوم پ.م در گوشه‌ی جنوب غربی ایران زمین شکل گرفته و بعد از آنجا در سراسر قلمرو تمدن ایرانی گسترش یافته است. طوری که در یک دو قرن پیش از عصر مسیحی نمونه‌هایی از آن را در هنر بودایی ایران شرقی و هند شمالی می‌بینیم. این الگو بعدتر در راه ابریشم به سمت شرق و قلمرو چین مهاجرت می‌کند و نخستین نشانه‌های آن در قلمرو تمدن خاوری را در قرون دوم و سوم میلادی می‌بینیم.

سه پیکره از میانرودان، حدود ۲۵۰۰ پ.م، از راست به چپ: از معبد اَبو در تل اسمر، اِبیش‌ایل از ماری، از خَفجِه

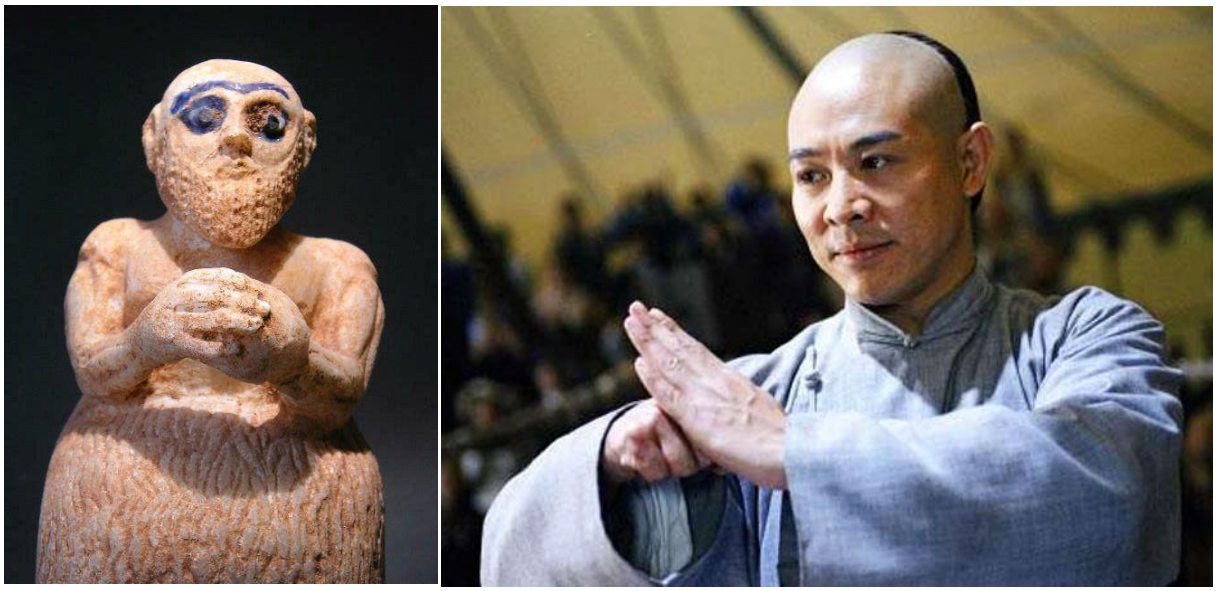
راست) تل اسمر– نیپور ، ۲۹۰۰–۲۶۰۰ پ.م؛ میان) تندیس ایلامی، ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م؛ چپ) سنگ‌نگاره‌ی چاکراوَرتین، آماروَنتی، اندره‌پرادش، حدود قرن اول میلادی



راست) مُهر زرین ایزدبانویی بر اورنگ شیر، مرو، ۲۰۰۰ پ.م؛ چپ) تندیس بودیساتوه در هشت‌نَگار، گَنداره، دوران اشکانی

این همان حرکتی است که در میانه‌ی قرن بیستم در سینمای هنگ کنگ در دو موقعیت متفاوت به کار گرفته شد. یکی برای نمایش ابراز احترام رزمی‌کاران وابسته به معابد بودایی، که به طور خاص با بازنمایی‌های سینمایی معبد شائولین پیوند خورده بود و خاستگاه تمدنی ایرانی‌اش را نشان می‌داد، چرا که بنیانگذار این معبد یک راهب بودایی سغدی ایرانی‌تبار بوده است و اصولا دین بودایی در چین تبارنامه‌ای ایرانی دارد. دیگری در نمایش دربار امپراتور چین بود که در آن هم اشکالی نمایشی از همین حرکت را می‌شد دید. نتیجه آن شد که در اواخر قرن بیستم طیفی وسیع از حرکات دست بر مبنای همان الگوی باستانی ایرانی ابداع شدند و در صنعت سینما به تمدن چینی منسوب شدند. اغلب این حرکات هم پیشینه‌ی تاریخی چندانی ندارند و ترفندی سینمایی و نمایشی هستند که تازه در قرن بیستم رواج یافته‌اند. مشهورترینِ این حرکات مشتقی ساده از همان حرکت دست پیش سینه است که در تندیسهای سومری می‌بینیم. با این تفاوت که دست بالایی به جای آن که مشت شود و دست زیرین را بپوشاند، در حالتی گشوده و کشیده باقی می‌ماند. این حرکت شباهتی دارد به حرکت دست اورنانشه امیر شهر لاگاش در سومر باستان که پیشتر نگاره‌اش را دیدیم

و به خاطر گشاده نگه داشتن دست و راست بودن انگشتانش به این حالت شباهتی دارد. این حرکت در قلمرو چین ظاهرا پیشینه‌ی درازی ندارد، اما در زمانه‌ی ما به ویژه توسط هنرپیشه و رزمی‌کار چینی جت لی تبلیغ شده و با فیلمهای سینمای هنگ‌کنگ فراگیر شده و به چینیان منسوب شده است.



راست) جت‌لی در وضعیت ابراز احترام به شیوه‌ی راهبان شائولین در بازنمایی مدرن سینمایی‌اش، و شکل اصلی و قدیمی‌اش در راهبی سومری از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م که به همین ترتیب بر عضلانی بودن دستانش تاکیدی دیده می‌شود (چپ)

پ) نماز بردن

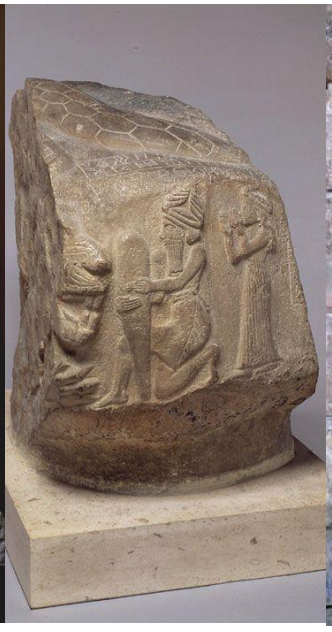
این حالت مشتقی سرراست از حالت پیشین محسوب می‌شود و در آن همان حرکت را می‌بینیم، با این تفاوت که دستها به جای گره خوردن در هم و ایجاد مشتی متحد، گشوده می‌شوند و از کف به هم می‌چسبند و بر محور میانی بدن روبروی قلب قرار می‌گیرند. این حرکت نقطه‌ی تحولی تاریخی را نشان می‌دهد که در آن محل قرارگیری دست از پستان (نماد باروری و فراوانی) به قلب (نماد مهر و احترام) انتقال می‌یابد و معنای پیشاتاریخی‌اش که بیشتر زنانه و جنسیتی بود، دلالتی مردانه و مذهبی و جنسیت‌زدوده پیدا می‌کند.

امروز این حرکت در شبه قاره‌ی هند و نپال و هندوچین بسیار رایج است و به همین خاطر عوام آن را نوعی سلام دادن هندی به حساب می‌آورند. درباره‌ی خاستگاه آریایی آن تردیدی وجود ندارد چون تقریبا همه‌ی اقوام متنوعی که در این قلمرو پهناور زندگی می‌کنند هنگام اجرای آن عبارت درود با با کلمه‌ی هندوایرانی کهن نَماستِه (نماز بر تو) همراه می‌کنند. این خاستگاه ایرانی را می‌توان با تبارشناسی اسناد تاریخی نیز دریافت و ردگیری آثار کهنی که آن را بازنمایی می‌کنند هم نشان می‌دهند که این حرکت در تمدن ایرانی صورتبندی شده و از آنجا به سایر نقاط انتشار یافته است.

این حرکت دست یکی از کهنترین اشاره‌هایی است که در ایران زمین برای درود فرستادن به شخصیتی والامقام به کار گرفته می‌شده است. شکل تحول آن هم چنین است که انگار در ابتدای کار نزدیک کردن کف دو دست به هم در جلوی سینه اهمیت داشته و بعدتر دستها به هم چسبیده‌اند. در این حالت آرنج زاویه پیدا می‌کند و دستها بی آن که از تنه جدا شوند، تا برابر قلب بالا می‌آیند و دو دست در حالی که کف‌هایشان به سمت هم است، به هم نزدیک می‌شوند، و یا به هم می‌چسبند.

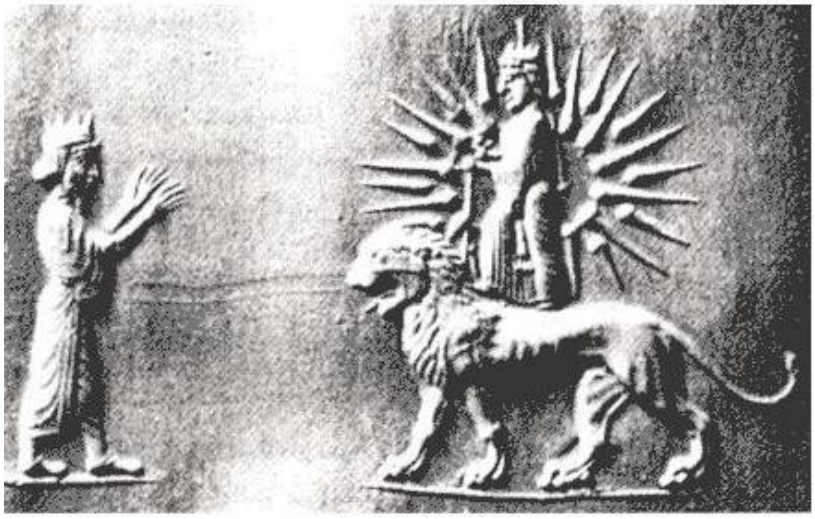
حرکت نماز بردن انگار در مردم ایران مرکزی و به ویژه ایلامی‌ها و آریایی‌ها ریشه داشته باشد، چون کهنترین نمونه‌هایش را در ایلام می‌بینیم و تکرار فراوانش را در میان هیتی‌ها و پارسها و مردم ایران شرقی داریم. یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های این حرکت که امروز در موزه‌ی لوور نگهداری می‌شود، بر نگاره‌ی دیوار معبد اینشوشیناک در شوش یافت شده و به حدود ۲۰۰۰ پ.م تعلق دارد. در اینجا ایزدبانویی را می‌بینیم که دستانش را تا روی سینه‌اش بالا آورده است. الگوی مشابهی را در پریستاری می‌بینیم که در نقش ایلامی پوزور اینشوشیناک در پشت سر ایزد ایستاده و دستانش را تا جلوی چهره‌اش بالا آورده است. از همین جا می‌توان دریافت که در ابتدای کار دستان به هم نمی‌چسبیده‌اند و تنها به هم نزدیک می‌شده‌اند. چون ایزدبانو از روبرو تصویر شده و فاصله‌ی میان کف دستان نمایان است. حرکتی مشابه را در نقش برجسته‌ی کوتیک اینشوشیناک (حدود ۲۱۰۰ پ.م) و نگاره‌ای از قرن هشتم پ.م آناتولی می‌بینیم که به در آن وارپالاواس شاه نوهیتی در برابر ایزد بزرگ تشوب ایستاده و به این ترتیب دستانش را بالا برده است.

ایزدبانوی معبد اینشوشیناک



نگاره‌ی کوتیک اینشوشیناک

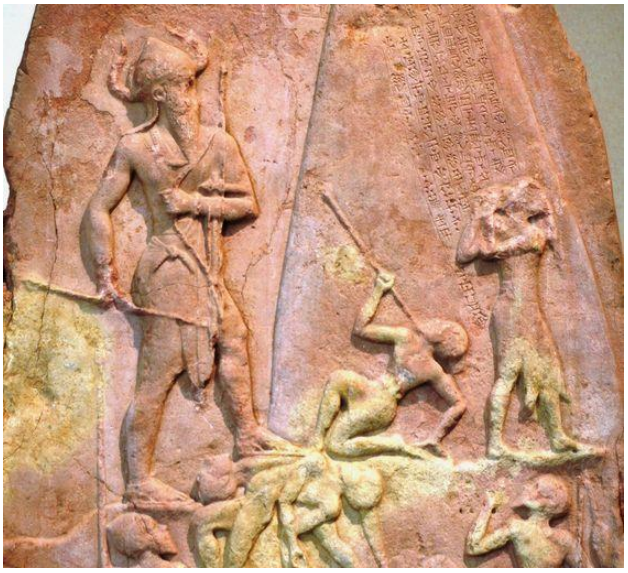
وارپالاواس شاه هیتی در برابر ایزد تشوب

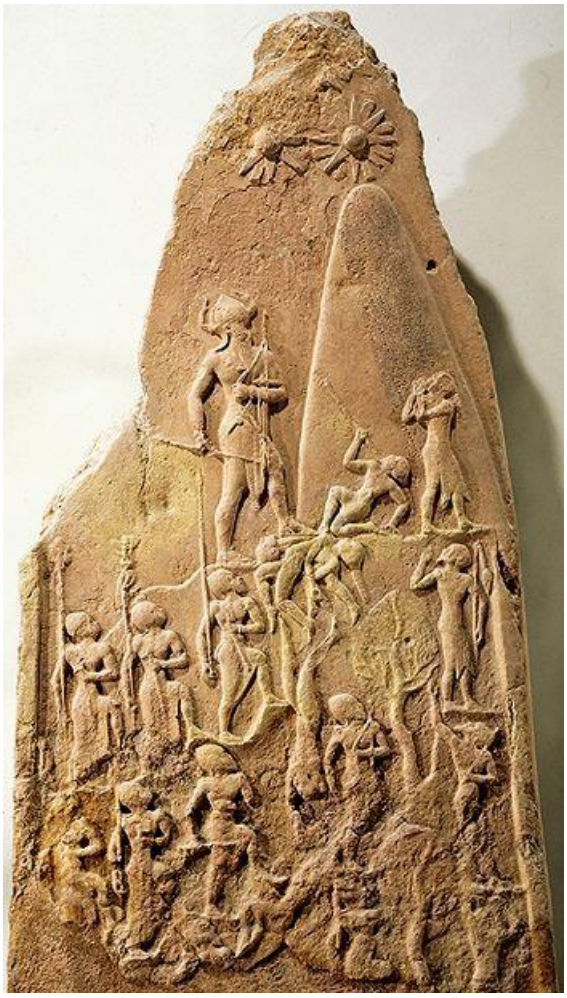


پارسی در برابر آناهیتا، قرن پنجم پ.م

در این میان بیانگرتر از همه نقش مهری از دوران هخامنشی است که شاهنشاه پارسی را در برابر ایزدبانو آناهیتا نشان می‌دهد. آناهیتا که بر اورنگی بر پشت شیری نشسته و در هاله‌ی اختری یا خورشیدی احاطه شده، در ضمن یکی از کهنترین نقش‌های شیر و خورشید را مجسم می‌کند، و شاهنشاه رو به این نماد است که نماز برده است و دستانش را به همان ترتیب بالا گرفته است. با این تفاوت که زاویه‌ی دستانش کمتر و کف دستانش از تنه قدری دورتر قرار گرفته است.

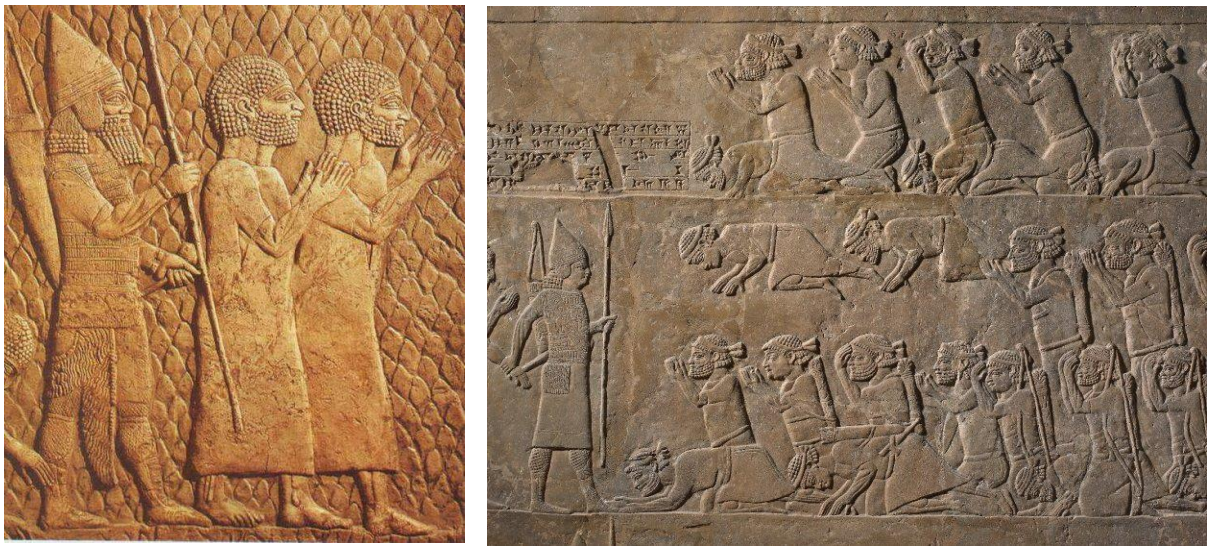
هرچند در ابتدای کار این شیوه از کرنش کردن با بر افراشتن دو دست به ویژه در سنت ایلامی کارکردی آیینی داشته، اما دست کم یک سنت محلی را می‌شناسیم که در آن این علامت دلالتی سیاسی پیدا می‌کند. کهنترین اثر از این سنت سیاسی را در شمال میانرودان و نزد اکدی‌هایی می‌بینیم که نخستین دولت پادشاهی متحد را در گوشه‌ی جنوب غربی ایران زمین پدید آوردند. تقریبا همزمان با پدیدار شدن این نشانه در دیوارنگاره‌های ایلامی، در نقش برجسته‌ی نرام سین شاه اکد (۲۲۵٤–۲۲۱۸ پ.م) آن را می‌بینیم که غلبه بر دشمنانش را نشان می‌دهد. در بالای تصویر و رویارویش مردی با همین حالت نماز بردن کنده‌کاری شده است.





دیوارنگاره‌ی پیروزی نَرام سین شاه اکد

در هنر آشوری‌ها که تبار خود را به اکدی‌ها می‌رساندند هم این نماز بردن برای نمایش شکست خوردگان و ابراز اطاعت‌شان نسبت به آشوری‌های پیروزمند به کار گرفته می‌شود. نمونه‌ی این دلالت را در دیوارنگاره‌ی کاخ نینوا می‌بینیم. در این نگاره که سرانجام نبرد تل توبا (۶۵۳ پ.م) را نشان می‌دهد، اسیرانی از اهالی خوزستان را می‌بینیم که در کرانه‌ی رود کرخه (اولای) گرفتار شده‌اند. آشوری‌ها دارند سران‌شان در برابرشان شکنجه می‌دهند و پوست از تن‌شان می‌کنند. در صف اسیرانی که در برابر این صحنه‌ی هولناک نشسته‌اند، مردان و زنانی را می‌بینیم که دستانشان را تا برابر صورتشان برافراشته‌اند و برخی در برابر آشوری‌ها سجده کرده‌اند. آشکار است که نیمه برافراشتن دست در اینجا معنای ابراز خضوع و فروتنی یا طلب بخشایش می‌دهد.

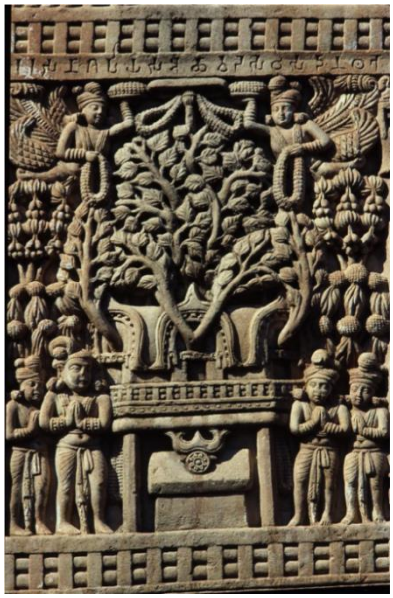


خوزستانی‌ها (راست) و اسرائیلی‌ها (چپ) در اسارت آشوری‌ها، قرن هفتم و هشتم پ.م

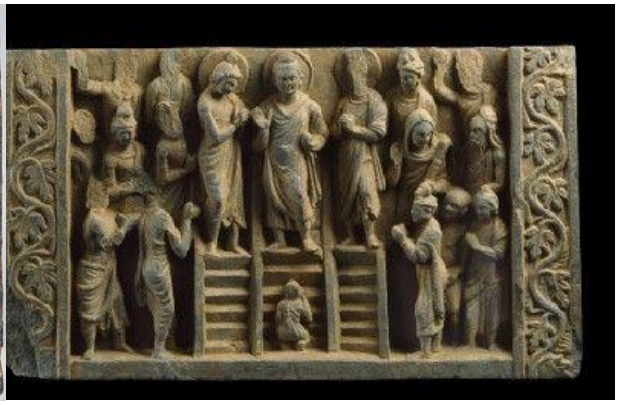
جالب آن که تقریبا همزمان با سیاسی شدن گسترده‌ی این الگوی دست در دولت آشور، در همسایه‌ی قدرتمند این قلمرو یعنی در ایلام همچنان همان دلالت قدیمی و مذهبی تداوم داشته است. چنان که در سنگ‌نگاره‌ی ۵ کول‌فرح می‌بینیم که یک شاه محلی ایلامی در برابر خدایان چنین حالتی دارد. این تصویر به مراسم اهدای قربانی به خدایان مربوط می‌شود چون گاو کوهاندار قربانی شده‌ای در برابرش بر سنگ نقش شده است (تصویر زیر).

هرچند کارکرد سیاسی و خوار دارنده‌ی این حرکت که نزد آشوری‌ها می‌بینیم در گوشه و کنار ایران زمین دوام آورد، اما همان دلالت دینی و پارسایانه‌ی دیرینه که در هنر میانرودان و ایلام باستان می‌بینیم در نهایت غلبه یافت و در سراسر ایران زمین تکثیر شد. به ویژه پس از گره خوردن این حرکت با آداب دینی بوداییان در ایران شرقی گسترش آن به درون قلمرو چین و هند با واسطه‌ی راه ابریشم آغاز شد. مثلا در آثار بودایی بازمانده در شمال هند که به دوران پس از فروپاشی دولت هخامنشی مربوط می‌شوند و تا پایان عصر اشکانی–کوشانی ادامه می‌یابند، نمونه‌های فراوانی از این حرکت را می‌بینیم که به پریستاران بودایی منسوب شده است. در شهر میران واقع در حاشیه‌ی جنوبی بیابان تاکلاماکان در ترکستان هم که مرکزی مهم در راه ابریشم بوده و در قرن دوم تا پنجم از کانون‌های انتشار فرهنگ ایرانی در آن منطقه محسوب می‌شده، دیوارنگاره‌هایی با چنین مضمونی کشف شده است.

دو نگاره‌ی چاکراورتین، راست: از گنبد استوپای آماراوَتی، قرن دوم میلادی؛ میان: از استوپای جاگایاپِتا، قرن دوم پیش از میلاد؛ چپ: جزئیات حرکت دست پریستاران در همین نگاره



راست: آندرَه ناگارجونَه‌کوندا، شمال هند، حدود ۲۰۰.م؛ چپ: همان دوران، اشراف هنگام حضور در مراسمی بودایی



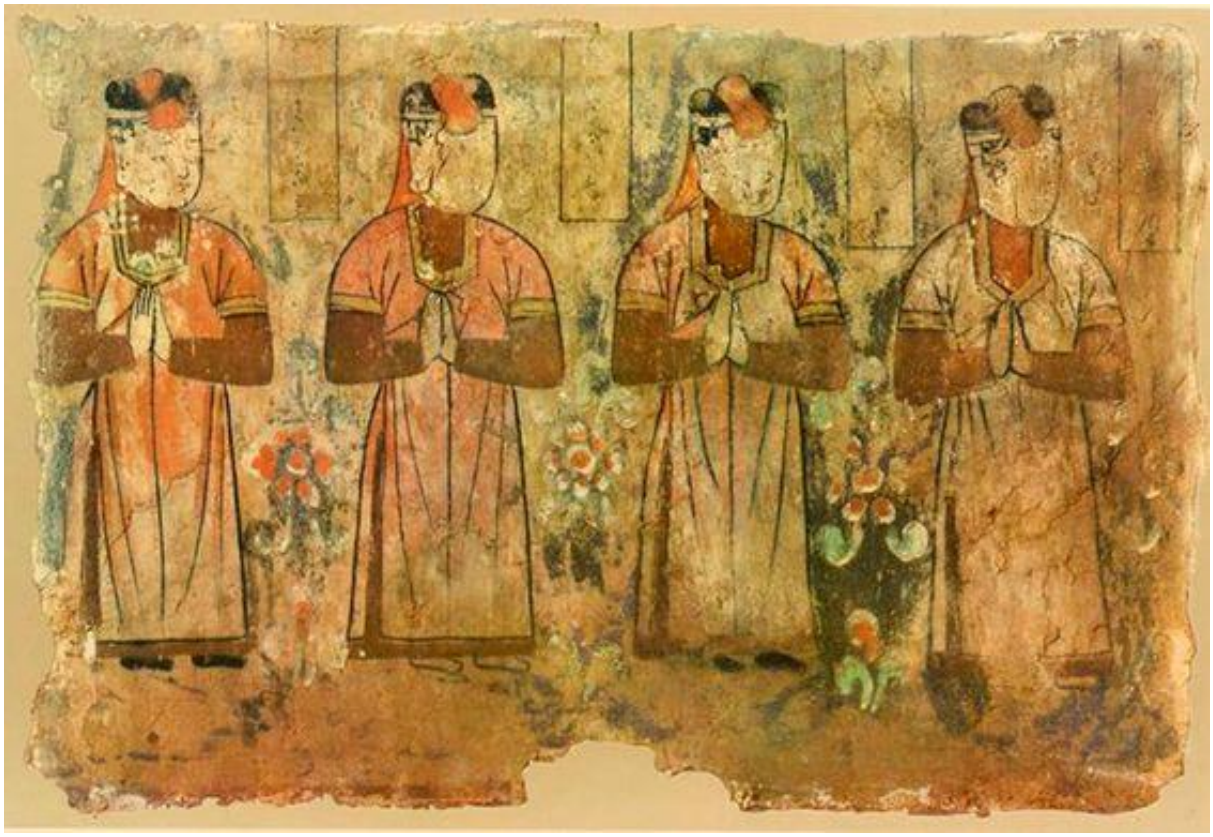
هنر گندارە: راست) هبوط بودا از آسمان، قرن سوم میلادی؛ چپ) بودا در لومبینی شهری بهلول، قرن دوم و سوم میلادی

راست) تندیس بودا از سنگ شیست در ابعاد حدود ٢٤ در ٢٩ سانتی‌متر، دره‌ی پیشاور، هنر گندارە، قرن اول یا دوم میلادی

راست) دیوارنگاره‌ی شهر میران، اوایل عصر ساسانی؛ چپ) دیوارنگاره‌ی غار قزل ترکستان، قرن ششم تا هشتم میلادی

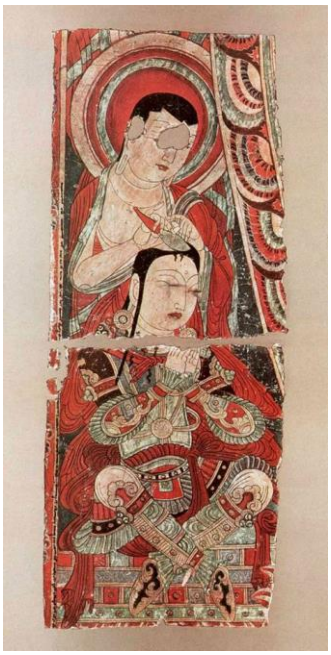
هرچند این حالت دست در کیش بودایی نقشی پراهمیت پیدا کرد، با این همه خطاست اگر فرض کنیم بوداییان انحصاری بر این حرکت داشته‌اند. به عنوان مثال بر یک مُهر بلخی مربوط به میانه‌ی دوران ساسانی (قرن‌های چهارم تا ششم میلادی) ویشنو را می‌بینیم که مردی با جامه‌ی پارسی در برابرش با همین حالت ایستاده است (تصویر روبرو). این مهر از این نظر جالب توجه است که در کنارش به خط بلخی نوشته شده «میترا، ویشنو و شیوا»، و این رواج این حرکت نزد پرستندگان غیربودایی ایران شرقی را نشان می‌دهد، و این همان است که تا به امروز در کیش هندویی دوام آورده است.

پس از ظهور اسلام و ناتوان شدن ادیان ایران غربی (دین مزدکی و مانوی و مسیحیت نستوری) و کوچ تدریجی دین بودایی به قلمرو ترکستان و چین بود که به تدریج پیوندی میان این حرکت و دین بودایی برقرار شد و همزمان مسیر جنوبی گسترش این حرکت در شبه‌قاره‌ی هند آن را با آیین هندویی مربوط ساخت. در دیوارنگاره‌های بودایی تورفان و دون‌هوانگ پیشکش‌دهندگانی که به قومیت‌های اویغوری و ترک تعلق دارند هنگام اهدای هدیه به درگاه بودا چنین حالتی به خود گرفته‌اند و در تندیس‌ها هم می‌بینیم که راهبان هنگام حضور در مراسم آیینی دستان خود را با چنین شکلی بر سینه می‌نهاده‌اند. در قرون میانه این حالت دست در میان پیروان آیین یوگا رواج یافت و آن را «اَنجَلی مودرا» نامیدند که به معنای «نشانه‌ی پیشکش کردن» است. مودرا به معنای مُهر و نشانه است و در سنت بودایی و مکتب یوگا در اصل حالتی بدنی است که برای نیایش و اجرای مناسک کاربرد دارد، اما بعدتر و طی قرن گذشته به طور خاص به حالات دست و انگشت ارجاع می‌دهد.



نقاشی‌های دیواری بر غارهای هزار بودای تورفان، قرن هفتم تا نهم میلادی

راست: نیمتنه‌ی مرد، هَدا در افغانستان امروز، عصر اشکانی؛ میان و چپ: تندیس‌های بودایی غارهای دون هوانگ، قرن هفتم و هشتم میلادی



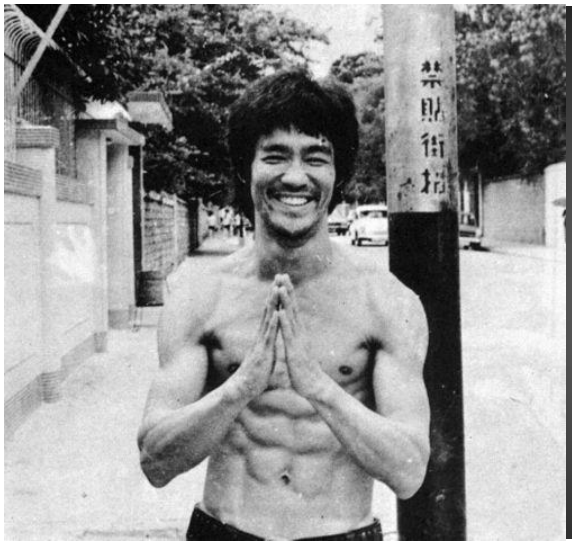
نقاشی‌های دیواری بر غارهای

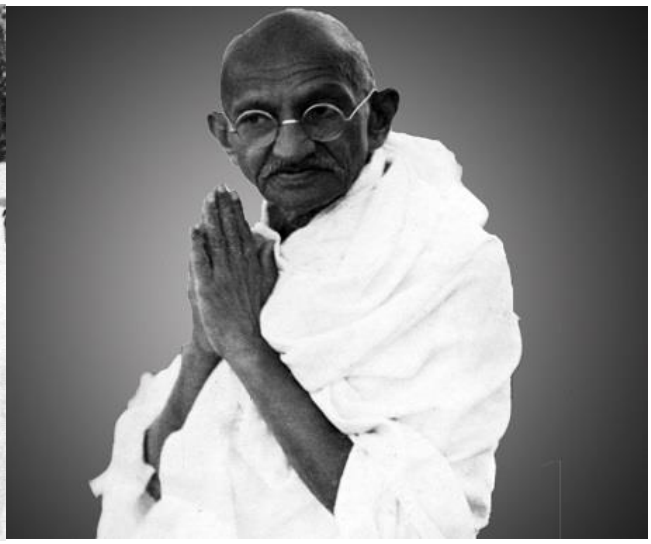
هزار بودای تورفان، قرن هفتم

تا نهم میلادی

این حالت دست هرچند از راه ابریشم در قلمرو خاوری پراکنده شد، اما در مرکز ایران زمین نیز همچنان باقی ماند و به نگارگری قرون میانه راه یافت. حالت نماز بردن در ایران زمین هم تا قرنهای اخیر همچنان رایج بوده و به تازگی طی دهه‌های گذشته زیر تاثیر رسانه‌های عمومی بار دیگر از هند به ایران بازگشته و کمابیش رواجی یافته است. نمونه‌های فراوانی از آن را در هنر نگارگری ایرانی قرون میانه می‌بینیم و نمونه‌اش نقاشی زیبای معراج اثر سلطان محمد نگارگر است که در قرن دهم خورشیدی (شانزدهم میلادی) در دربار شاه تهماسب صفوی کشیده شده است. در آن فرشتگانی که برای خوشامدگویی به پیامبر می‌آیند هریک پیشکشی در دست دارند و تنها یکی که در پایین صحنه تقریبا روی زمین بازنموده شده و بال‌اش هم نمایان نیست، در حالت نماز بردن کشیده شده است. این شخص به خاطر جایش بر صحنه و غیاب بال احتمالا انسان است و چه بسا عایشه یا ام‌هانی باشد که در شب معراج در نزدیکی پیامبر حضور داشته‌اند.

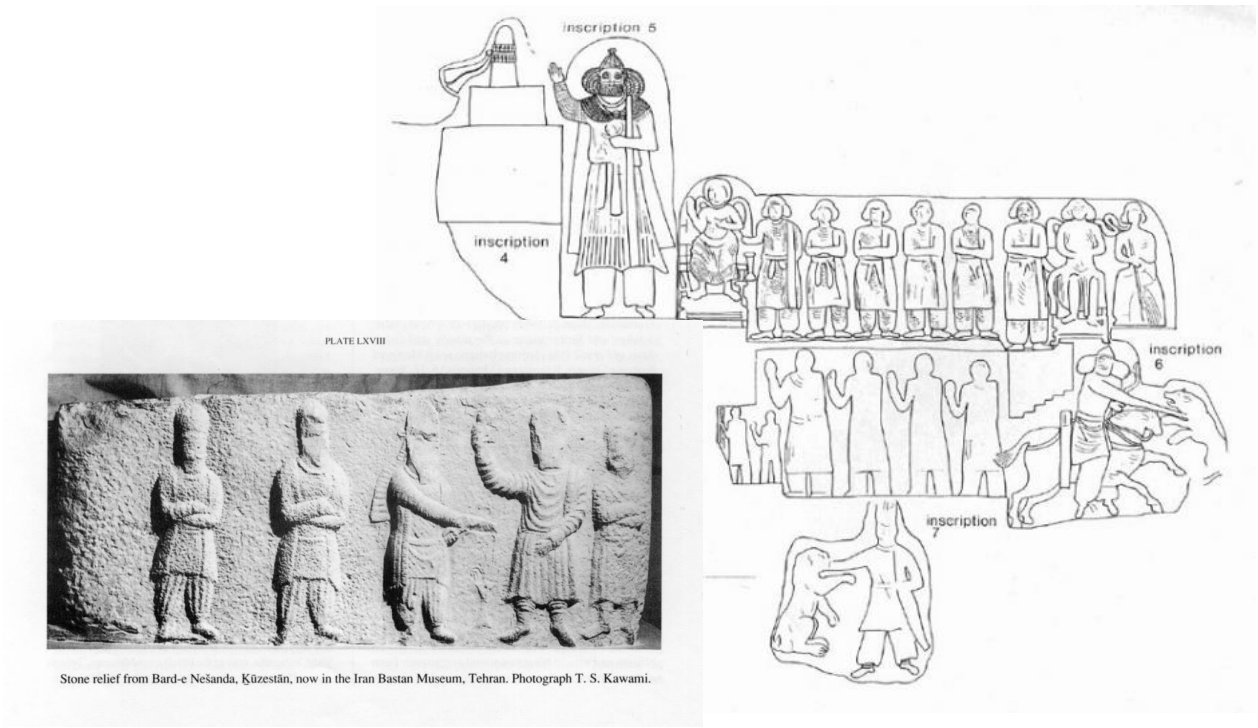
در دوران معاصر دو شخصیت جنجالی در سطحی جهانی مایه‌ی شهرت این حالت دست شدند. یکی‌شان گاندی بود که اغلب برای سلام کردم به دیگران از این حرکت بهره می‌برد و دیگری بروس لی که همزمان با تغییر دادن انگاره‌ی غربیان درباره‌ی زردپوستان و پیوند دادن‌شان با هنرهای رزمی، این حرکت را بارها برای درود فرستادن به دیگران به کار می‌گرفت. تصور عامیانه‌ی امروزین که نماز بردن با دست را در اصل هندی یا چینی قلمداد می‌کند هم از همین جا آمده است.





ت) دست به سینه

این حالت هم مشتقی دیگر از حالت دست پیش سینه است. در این حالت دستها در برابر سینه قرار می‌گیرند و مثل حالت نماز بردن دستها گشوده و کف دستها نمایان است. اما دستها اغلب چلیپاوار همدیگر را قطع می‌کنند و کف دستها به سمت بدن می‌چرخد و هریک سینه‌ی مقابل تن را لمس می‌کند. بر خلاف دست پیش سینه که بیشتر به موقعیتهایی آیینی و دینی وابسته بود و نماز بردن که به همین ترتیب در اصل رویارویی با موجودی مقدس و والا را نشان می‌داد، حالت دست به سینه وضعیتی گیتیانه دارد و بیشتر به افراد فرودست و خدمتگزاران مربوط می‌شود. به همین خاطر اغلب در نقاشی‌ها و نگاره‌ها کسی که پشت سر شخصیت اصلی ایستاده و اغلب اندازه‌ای کوچکتر از او دارد با این وضعیت نمایش داده می‌شود و معمولا تاکیدی هست تا گشوده بودن دست او و قرار گرفتن‌اش بر سینه‌ها را نشان دهند.



نگاره‌ی اشکانی تنگ سروک (راست) و برد نشانده خوزستان (چپ)

از دوران اشکانی دو دیوارنگاره‌ی مشهور در تنگ سروک و برد نشانده در دست داریم که در هردو مردان ملازم شاه در وضعیت دست به سینه بازنموده شده‌اند. در هر دو مورد دستها به تن چسبیده و کمابیش عمود بر ستون فقرات قرار گرفته‌اند و از این رو چنین می‌نماید که دستشان را به بغل زده باشند. با این همه حالتشان شکلی فشرده و جمع شده از همان دست به سینه ایستادن است و زمینه‌ی درباری نقش‌مایه‌ها این نکته را به خوبی نشان می‌دهد.

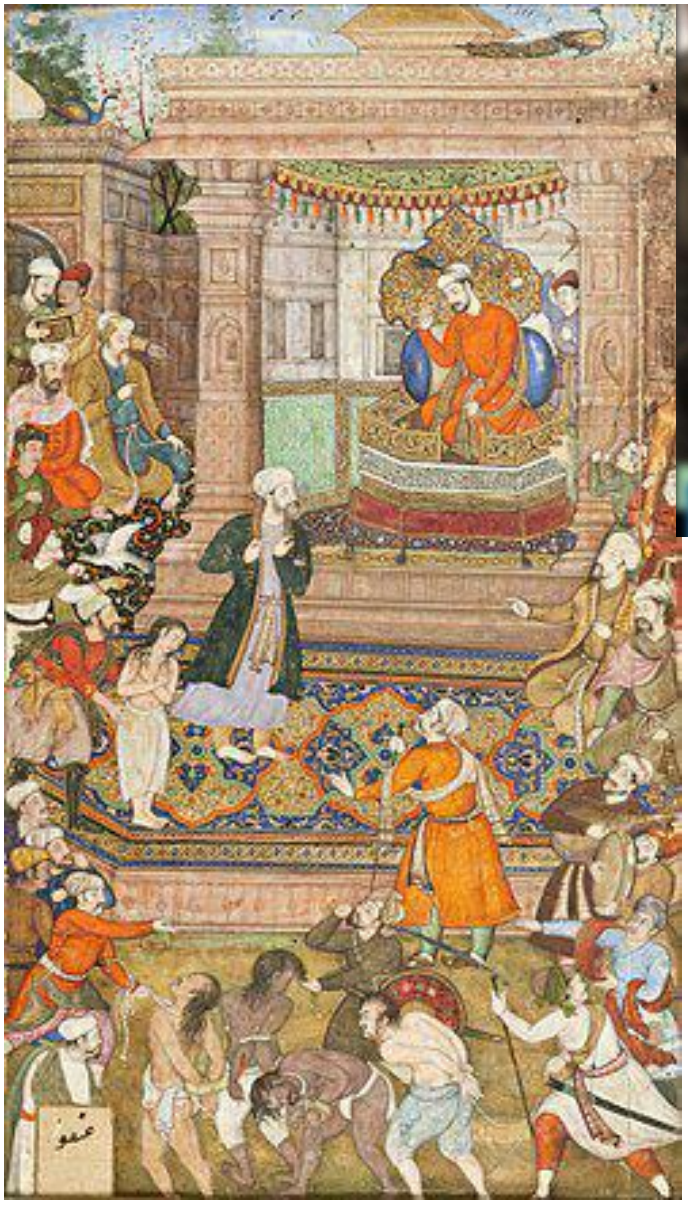
نقش بزرگ‌زاده‌ای در مجلس بزم و خدمتکاری دست به سینه پشت سرش، بشقاب نقره‌ی طلاکاری شده‌ی ساسانی، قرن پنجم و ششم میلادی

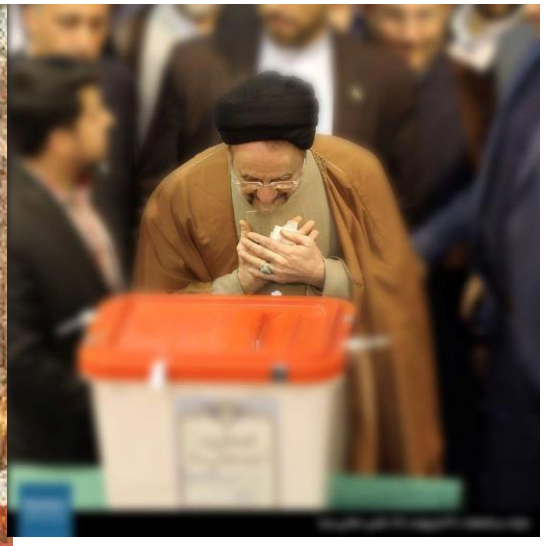
نمونه‌های دیگری از این آثار بر بشقابهای نقره‌ای عصر ساسانی دیده می‌شود. در یکی در آن صحنه‌ی بزمی نموده شده و خدمتکاری پشت سر سرور خانه با این حالت ایستاده است، در دیگری مجلس بزم شاهنشاه را می‌بینیم که باز خدمتکاری دقیقا در همان جای قبلی یعنی پشت سر سرور خود و سمت چپ

ایستاده است. در برگی نسخه‌ی مصور ترکی از سیره‌النبی که در قرون میانه کشیده شده هم دقیقا همین وضعیت را درباره‌ی فرشته‌ای و مردی می‌بینیم که پشت سر پیامبر اسلام ایستاده‌اند. در همین نگاره در ضمن حالت یک دست بر سینه را هم در مردان پیشاروی وی می‌بینیم. جالب آن که در میان سه فرشته‌ای که پشت سر پیامبر قرار دارند. یکی دست به سینه است و دیگری حالت نماز بردن به خود گرفته و سومی دستانش را در حالت یک دست بر سینه قرار داده است.

بشقاب سیمین ساسانی با نقش خدمتکار دست به سینه پشت سر شاه در مجلس بز

برگی از کتاب سیره‌النبی





حرکت دست به سینه یکی از دیرپاترین رمزگان دست در ایران زمین بوده و تا به امروز دوام آورده است. یکی از گواهانی که این تداوم را نشان می‌دهد، مقایسه‌ی برگی از نگارگری گلستان سعدی اثر ساوان است که در آن حالت بدن کسی که در برابر شاه ایستاده، دقیقا همتاست با حالت بدن آقای خاتمی در برابر صندوق رأی انتخابات، که علاوه بر پایداری زبان بدن و نمادپردازی دست، جابجایی چشمگیر مرجع قدرت سیاسی که دریافت کننده‌ی این کرنش است را هم نشان می‌دهد.

در دوران مدرن همین حرکت دست به سینه بودن، به حرکتی دیگر تحول یافته و آن دستها را بغل زدن یا چلیپا کردن دستها بر سینه است. این حرکت با شکل سنتی‌اش از این نظر تفاوت دارد که به جای قرار گرفتن کف دست بر سینه‌ی مقابل، انگشتان هر دست در گودی بازوی مقابل فرو می‌روند و دو دست روی سینه به هم گره می‌خورند. دلالت این حرکت هم با قالب سنتی متفاوت است. در شرایطی که دست به سینه

ایستادن در قدیم معنای خدمتگزاری و احترام را می‌رسانده، دست به بغل زدن کمابیش مقتدرانه است و حالتی تهاجمی و نمایانگر شأن بالا را نشان می‌دهد. این را به خصوص در فضای ورزشی و سیاسی می‌بینیم که در آن اغلب نمایندگان قدرت بدنی یا سیاسی در چنین وضعیتی می‌ایستند.

تیم پرسپولیس، اوایل دهه‌ی ۱۳۵۰

ث) یک دست بر سینه

این حالت هم مشتقی از حالت دست به سینه است ولی ساختاری پیچیده‌تر دارد و بیش از آن که ابراز احترام باشد، اندرکنشی احترام‌آمیز با دیگری را رمزگذاری می‌کند. کهنترین نمونه‌های این حالت را در هنر سومری و ایلامی می‌بینیم، و بنابراین احتمالا خاستگاه‌اش جنوب غربی ایران زمین بوده است. شکل ظاهری این حالت آن است که فرد یک دست (معمولا دست چپ) را بر سینه‌اش می‌گذارد و دست دیگر (معمولا دست راست) را به سوی شخصی که موضوع احترام است دراز می‌کند. خوشبختانه از این حالت دو اثر هنری سومری در دست داریم که بافت اجتماعی اجرای این حرکت را نشان می‌دهد.

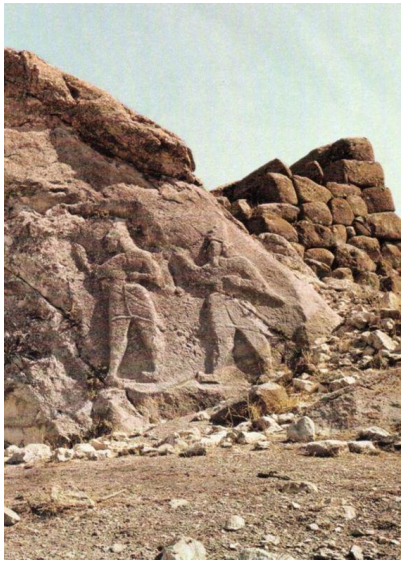
یکی از اینها «پرچم اور» است که به نیمه‌ی دوم هزاره‌ی سوم پیش از میلاد مربوط می‌شود و در اور یافت شده است. دیگری نگاره‌ی اِنهِدوآنا کاهن ماه و دختر شروکین نخستین شاه اکد است که صحنه‌ی مشابهی را در روایت زنانه‌اش نشان می‌دهد. در هر دو حالت مقامی والا (شاه اور یا کاهن اعظم ماه) بر تختی نشسته‌اند و خدمتگزارانی که در برابرش هستند چنین حالتی به دست خود داده‌اند. یعنی گویا این وضعیت به کردار محترمانه‌ی خدمتگزاران در برابر سرورشان ارتباطی داشته باشد و از نمادین شدن آن پدید آمده باشد. ناگفته نماند که این حالتهای دست اغلب به شکل ترکیبی با هم در یک اثر دیده می‌شوند. چنان که در بخش دیگری از همین نگاره‌ی «پرچم اور» صفی از پیشکش‌برندگان را می‌بینیم که در میانشان دو تن که هدیه‌ای هم حمل نمی‌کنند در حالت دست به سینه و یک دست بر سینه بازنموده شده‌اند.

پرچم اور (بالا و پایین)

نگاره‌ی انهدوانا

حالت مشابهی را در نگاره‌ی شکسته‌ای می‌بینیم که در گورستان سلطنتی اور یافت شده و به اواخر هزاره‌ی سوم پ.م مربوط می‌شود. این پیکره احتمالا تندیس ایدریمی شاه آلالاخ که دولتشهری در سوریه بوده نیز حالت مشابهی را نشان می‌دهد. این مرد که به صورت نشسته بازنموده شده، یک دست خود را بر سینه گذاشته و دست دیگر خود را پیش آورده است. اما حرکتش صریح نیست و ممکن است به سادگی دستش را روی زانویش گذاشته باشد. در تندیسی که از اواخر عصر برنز بیبلوس (فنیقیه، قرن چهاردهم و سیزدهم پ.م) به دست آمده این حالت صریحتر دیده می‌شود. حالتی نزدیک به این را در تندیس مفرغی خدایی کنعانی می‌بینیم که دست راستش را به علامت برکت دادن برافراشته است و به خاطر نمایان بودن کف دست نوعی حرکت ترکیبی محسوب می‌شود که آمیزه‌ای از یک دست بر سینه است و نشانه‌ی آشتی.

نگاره‌ی گورستان سلطنتی اور　　تندیس ایدریمی شاه آلالاخ　　خدای کنعانی از بیبلوس



نگاره‌ی تودهالیاس (راست) و دو مهتر (میان) در در یازیلی‌کایا، آناتولی، میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م؛ تندیس زرین ایزدبانویی ایلامی

در برخی از نگاره‌ها ترکیبی از این حرکت را نزد شاهان و خدایان می‌بینیم. هرچند ابهامی در شکل دقیق دست در این آثار در کار است. مثلا نگاره‌ی تودهالیاس فرمانروای هیتی‌ها که به میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م باز می‌گردد گویی با دست پیش آمده‌اش چیزی را گرفته است. اما ترکیب کلی حالت دستان‌اش به الگوی مورد نظرمان شبیه است. بر مُهر آدا نمایی جالب توجه از ایزدان مهم اکدی را می‌بینیم که از چپ به راست عبارتند از نینورتا، ایشتار، شمش و اِئا. در گوشه‌ی سمت راست مهر و کنار اِئا ایزدی با دو چهره

ایستاده که به ایسیمود پیام‌آور ائا–انکی تعلق دارد. جالب است که در این صف ایزدان تنها او که ایزدی فروپایه است چیزی نمادین در دست ندارد و دستانش در همین حالت نمایانده شده است، در حالی که به سرور خود ائا رو کرده است. از اینجا می‌توان دریافت که احتمالا این حالت دست معنای احترام گذاشتن به مقامی والاتر در مراسمی دینی را می‌رسانده و شاهانی که با این حالت بازنموده شده‌اند در حالتی که در مراسم دینی می‌گرفته‌اند بازنموده شده‌اند.

مُهر اکدی آدا،

حدود ۲۳۰۰ پ.م

حالت یک دست بر سینه در سراسر ایران زمین نمونه‌هایی دارد و حتا امروز هم در بسیاری از جوامع محلی حرکتی نزدیک به این را برای ابراز اطاعت و نمایش آماده به خدمت بودن می‌بینیم. برای این که نمونه‌هایی از این حرکت را در دوره‌های گوناگون ببینیم و بازنمایی‌اش در سبکهای متفاوت هنری در قرنها و هزاره‌های گوناگون را دریابیم، خوب است به مُهری کاسی از میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م اشاره کنیم که در آن مردی در برابر ایزدی جنگاور که دستش را بر شمشیرش نهاده، زانو زده و چنین حالتی به خود گرفته است. نکته‌ی جالب درباره‌ی این نقش آن است که در برابر آن ایزد نقش چلیپایی دیده می‌شود که نماد مهر است. این را هم می‌دانیم که کاسی‌هایی که بر بابل برای پانصد سال فرمان می‌راندند با هیتی‌ها و میتانی‌هایی که شمال میانرودان و آناتولی را در دست داشتند خویشاوند بودند و تباری آریایی داشتند و یکی از ایزدانشان مهر بوده است. یعنی احتمالا در اینجا با یکی از کهن‌ترین نقشهای مربوط به مهر روبرو هستیم و جالب است

که کسی که به او نماز می‌برد و احتمالا شاهی است، دست چپ را بر سینه نهاده و دست راست را تا جلوی صورتش بالا آورده و به سمت او دراز کرده است. یعنی حالتی که مشتقی از همین «یک دست بر سینه» محسوب می‌شود.

راست: نقش مهر کاسی، بابل، قرن پانزدهم یا شانزدهم پ.م؛ چپ: نقش (احتمالا) آشوکا و دو پریستار دست به سینه بر استوپای جاگایاپِتا، قرن دوم پیش از میلاد

نمونه‌ی دیگری که گستردگی و تداوم این حرکت دست را نشان می‌دهد، به نگارگری‌های دوران اسلامی مربوط می‌شود. در بسیاری از این آثار حالت یک دست بر سینه را در برابر پیامبر اسلام می‌بینیم. مثلا در برگی از جامع‌التواریخ که در دوران مغول پدید آمده صحنه‌ی جابجا کردن حجرالاسود با تدبیر پیامبر به شکلی ترسیم شده که در آن همگان جز کسانی که مشغول جابه‌جایی سنگ مقدس هستند، دستی را بر سینه و دستی دیگر را گشوده پیش آورده‌اند و احتمالا در اینجا منظور ادای احترام به سنگ مقدس بوده است.

در برگی از فالنامه‌ی امام جعفر صادق که در عصر صفوی نقاشی شده هم منظره‌ی کاملا متفاوتی را می‌بینیم که در آن امام جعفر صادق در برابر پیامبر ایستاده و چنین حالتی به خود گرفته است، و این البته حرکتی ناصریح است و می‌تواند همچون حرکت دستان هنگام سخن گفتن نیز تفسیر شود. اما با توجه به این که همه‌ی شخصیتهای اصلی تصویر حالتی احترام آمیز به خود گرفته‌اند و به ویژه در بالا با حالت نماز بردن –با دستانی پنهان در آستین– نشسته‌اند، احتمالا حالت دست امام صادق نیز شکلی از ادای احترام بوده و همین یک دست بر سینه را نشان می‌دهد.

جامع‌التواریخ

فالنامه‌ی امام جعفر صادق، عصر صفوی

حرکت مورد نظرمان در ایران زمین تا به امروز تداوم یافته و یکی از ژست‌های رایجی است که مردان در ایران امروزین و کشورهای نوخاسته‌ی پیرامون‌اش هنگام ابراز ارادت و دوستی نمایش می‌دهند. شکل رایج و هنجارین امروزین آن به این شکل است که دست راست بر سینه و روی قلب قرار می‌گیرد و اغلب بدن با کرنشی کوچک به سمت دریافت کننده‌ی نشانه خم می‌شود. معنای آن هم از همان ابتدای کار احتمالا اشاره به قلب در مقام مرکزی برای هویت و تشخص بوده، که بعدتر با ظهور آیین مهر با کالبدشناسی اساطیری دل و قلب در مقام جایگاه مهر و محبت پیوند خورده است. در میان حرکات مشتق از آن در زمانه‌ی معاصر به ویژه سلامی رسمی جای توجه دارد که در ابتدای قرن بیستم در آلبانی رواج یافت. مردم آلبانی بازماندگان سکاهای باستانی هستند و بسیاری از عناصر تمدن ایرانی را در خود حفظ کرده‌اند. حرکت یاد شده را به خاطر آن که زوگ پادشاه آلبانی آن را باب کرد، «سلام زوگی»[۷] می‌نامند و شکلش چنین است که فرد دست راست را با انگشتان کشیده و کف رو به پایین روی قلبش می‌گذارد.

راست) زنان سرباز در حالت سلام نظامی زوگی و افسر پیشاپیش تصویر در حال سلام دادن با کلاه، چپ) سرداران نظامی هنگام دیدار با آیت‌الله خامنه‌ای

[7] Zogist salute

راست) نقاشی ویلیام کالینز (۱۷۸۸–۱۸٤۷ .م) از کودکی که به رهگذری والاتبار (که سایه‌اش معلوم است) با بردن دست به سوی سر سلام می‌دهد، کشیده شده در ۱۸۳۳.م؛ چپ) سلام دادن ژنرال فرانسوی (راست) در کنار ژنرال آمریکایی (چپ)، با کف دستانی به سمت جلو یا زمین.

سلام نظامی لهستانی با دو انگشت گشوده

سلام نظامی اسرائیلی با دست جلو گرفته

گفتار دوم: دست به کمر

الف) کمرِ خدمت بستن

کمر از آنجا که در میانه‌ی بدن قرار گرفته و در میانه‌اش شرمگاه قرار دارد، در زبان بدن اهمیتی چشمگیر دارد و چنین می‌نماید که طیفی وسیع از اشاره‌های نمادین به آن در فرهنگها و تمدنهای گوناگون تکامل یافته باشد. با این همه کهنترین و پردامنه‌ترین اشاره‌ها در این زمینه را در ایران زمین می‌بینیم. یکی از دلایل این امر شاید این حقیقت باشد که تمدن ایرانی خاستگاه تاریخی «کمربند» است و کهن‌ترین نشانه‌ها از کمربند در مقام عنصری پایدار و طراحی شده در پوشاک را در تمدن ایرانی می‌بینیم. به همین ترتیب قدیمی‌ترین نشانه‌های رمزگذاری معنا بر کمربند نیز به همین قلمرو تعلق دارد و این نمادپردازی طی هزاره‌ها تا به امروز دوام آورده است. از کمربند زرتشتیان یعنی کُشتی که احتمالا کهنترین رمزگذاری دینی کمربند است، تا زُنار و کمربند پهلوانی و آیین ورزشی کشتی گرفتن همگی به کمربند مربوط می‌شوند و از این رو بخشی از رمزگذاری‌های مربوط به دست و کمر نیز با واسطه‌ی کمربند معنی پیدا می‌کنند.

حالتی که در ادبیات اغلب با تعبیر «کمر بستن» مورد اشاره قرار می‌گیرد، وضعیتی است که در آن دو دست بر جلوی کمر قرار می‌گیرد و بستن کمربند را در ذهن تداعی می‌کند. کهن‌ترین و رایج‌ترین نسخه از این حالت دست آن است که هردو دست تا ناف بالا می‌آیند و در آنجا به هم می‌رسند. اما بر خلاف حالت دست به سینه که نوعی گره خوردن دستها را در هم داشتیم، در اینجا یک دست (معمولا راست) روی دست دیگر قرار می‌گیرد و انگشتانش به سمت پایین آویزان باقی می‌مانند. دست زیری اغلب مشت می‌شود. اما گاهی آن نیز انگشتانی آویخته دارد و یا کف دست بالایی را می‌گیرد. قدیمی‌ترین نمونه‌های این حرکت هم

در تندیس‌های هزاره‌ی سوم پ.م از جنوب غربی ایران زمین یافت شده‌اند. این حالت دست را در تندیس‌های گودآ امیر لاگاش می‌بینیم، و نمونه‌ی مشهور دیگری از آن بر تندیس عظیم فلزی ناپیر–اَسو ملکه‌ی ایلام نقش شده است. در این نمونه‌ها هرچند گاهی نشانه‌هایی از کمربند دیده می‌شود، اما حرکت دست لزوما به آن مربوط نیست و آشکار است که پیوند میان دست و میانه‌ی کمر و ناحیه‌ی ناف مهم بوده و بعدتر با کمربند اتصال برقرار کرده است.

از راست به چپ: گودآ امیر لاگاش، ۲۱۳۰ پ.م؛ شاه ماری، حدود ۲۰۰۰ پ.م؛ ناپیر اسو ملکه‌ی ایلام، ۱۳۳۰ پ.م؛

چنان که از مقایسه‌ی تندیس گودآ و ناپیر اسو نمایان است، این حالت دست در فاصله‌ی زمانی چشمگیر هزار و پانصد ساله‌ای در دو سوی زاگرس (در سومر و ایلام و آسورستان) رواج داشته و جالب آن

که هم زنان و هم مردان درباری از آن استفاده می‌کرده‌اند. بر خلاف حالت دست به سینه که به ویژه شکل اولی‌اش (دست زیرین قفل شده بر دست زبرین) را گاهی در افراد نشسته می‌بینیم، حالت دست به کمر همواره در افراد ایستاده دیده می‌شود. چنین می‌نماید که این حالت به ایستادن افراد در برابر جمعی و احتمالا در موقعیتهایی آیینی مربوط باشند. این هم جای توجه دارد که گاهی دست بر روی کمر و گاه قدری بالاتر و روی ناف قرار می‌گرفته است. اما همواره دستی روی دست دیگر را می‌پوشانده است.

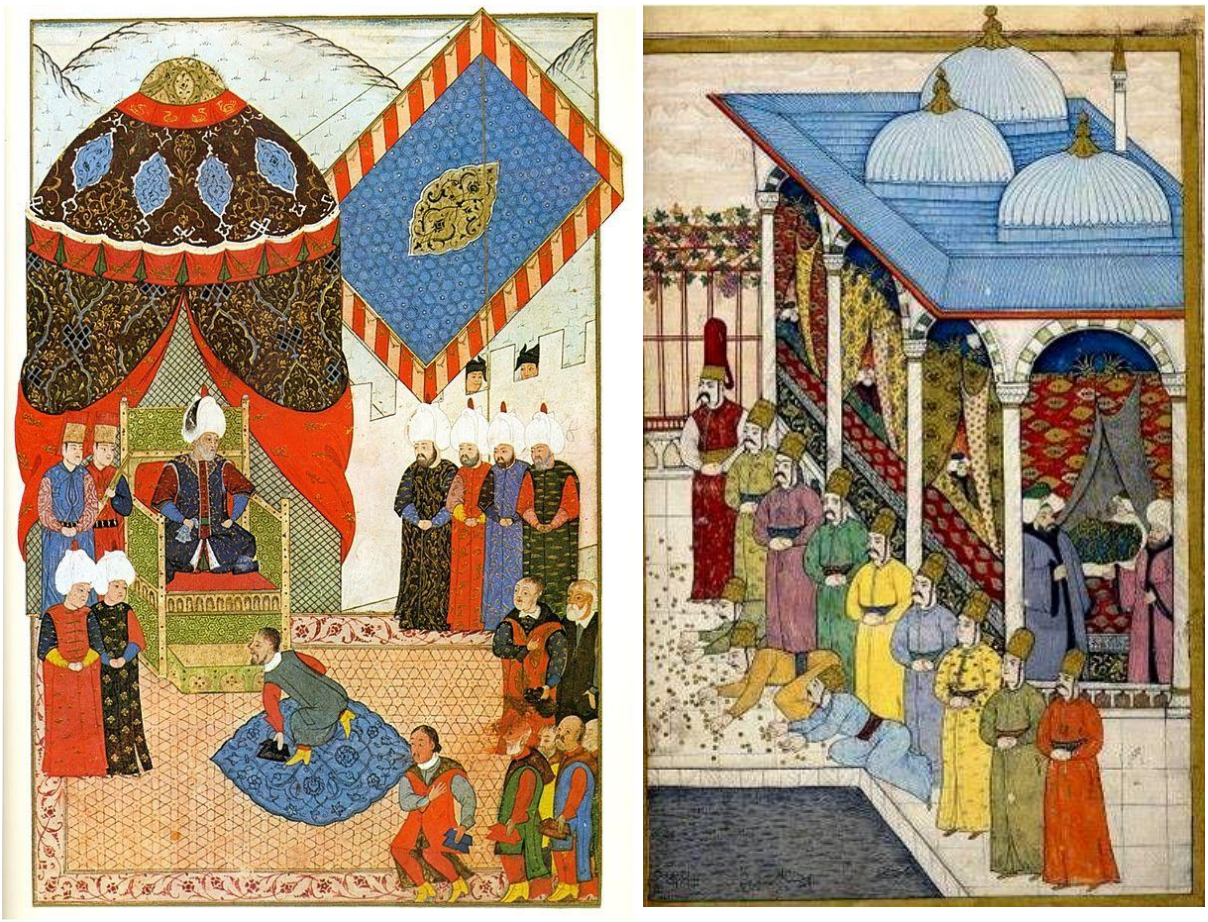
یک نگاره‌ی جالب توجه در این مورد نقشی است صخره‌ای مربوط به سال ۸۰۰ پ.م در آیاپیر (ایذه) که در آن امیری ایلامی به نام هانی پسر تاهیهی را همراه با همسرش هوهین و فرزندش نشان می‌دهد و این هر سه چنین حالتی را به خود گرفته‌اند و احتمالا در حالتی که در مراسمی دینی حضور یافته‌اند، مجسم شده‌اند. در همین منطقه و از همین شخص در نگاره‌ی اشکفت سلمان تصویر جالب توجهی داریم که هانی و همسرش و فرزندش و وزیرش –مردی به نام شوتترورو– را در حال اجرای مراسمی در معبد تاریشا نشان می‌دهد. نکته‌ی مهم در اینجا آن است که هریک از سه شخصیت بالغ این تصویر حالت احترام متفاوتی به خود گرفته‌اند. هانی که پیشاپیش بقیه ایستاده دستانش را نیمه افراشته گرفته، شوتترورو پشت سرش دست بر کمر زده و همسرش در حالت یک دست بر سینه بازنموده شده است.

نگاره‌های ایذه: راست) هانی و زنش هوهین و فرزندشان؛ چپ) هانی و شوتترورو و هوهین

هرچند حالت کمر خدمت بستن احتمالا در جنوب غربی ایران زمین ریشه دارد، اما این حالت پس از عصر هخامنشی در سراسر قلمرو ایران زمین رواج می‌یابد. طوری که در هنر بودایی دوران اشکانی نمودهای فراوانی از آن را در ایران شرقی می‌بینیم. این الگو از راه ابریشم به ترکستان و بعد از آنجا به چین نیز انتقال می‌یابد و نمودی از آن را در هنر بودایی غارهای تورفان و دون‌هوانگ می‌بینیم. در قرون میانه نیز نمودهای فراوانی از این حالت در نقاشی‌های درباری و نگارگری‌ها دیده می‌شود. نگارگری‌های بازمانده از امیران محلی شمال هند و شاهان سلسله‌ی گورکانی نشان می‌دهد که این حالت در دربارهای هند شمالی از که از فرهنگی بخشی از تمدن ایرانی محسوب می‌شدند، تا پایان قرن هجدهم میلادی رواجی کامل داشته است.

راست: دون هوانگ، غار ٤٥؛ چپ: اورنگ زیب و پسرش محمد اعظم‌شاه و شایسته خان پشت سر اعظم شاه، اثر بیچیتر

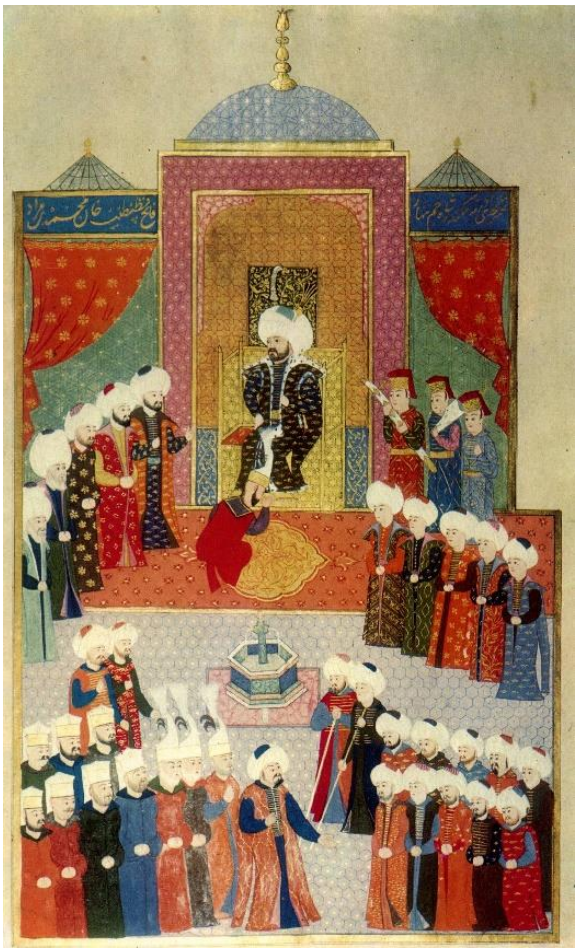
راست: شاهزاده معظم در دربار اورنگ‌زیب، نقاشی درباری شجاع‌الدوله امیر اوده، ۱۷۰۷–۱۷۱۲.م؛ چپ: برگی از اکبرنامه: راهبان یسوعی در دربار اکبرشاه



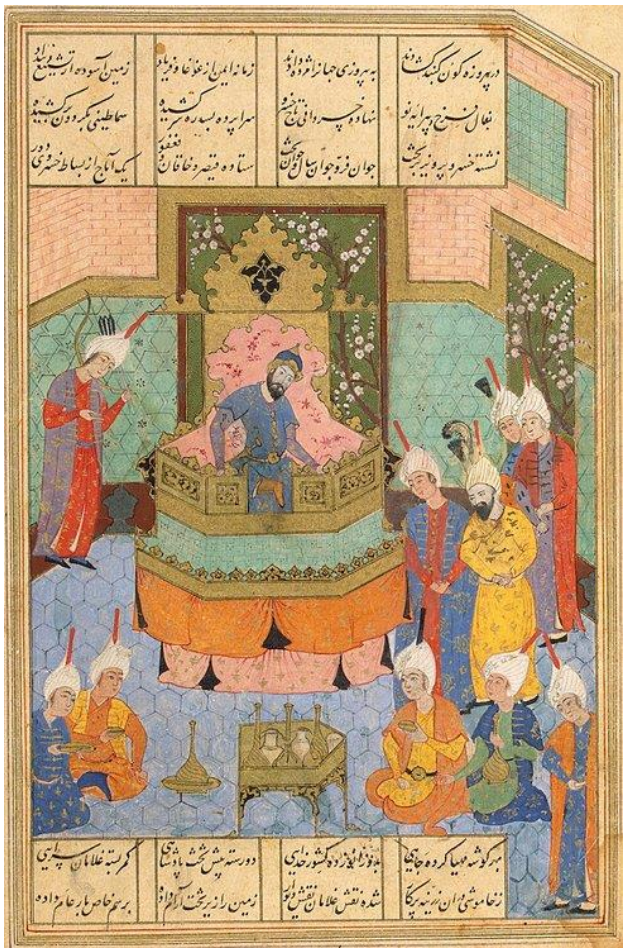
راست) سلطان احمد سوم عثمانی در مراسم بار عام سکه نثار مردم می‌کند؛ چپ) دیدار سلطان سلیمان عثمانی و یانوش سیگموند در زیمونی، ۱۵٦٦.م

مهاجرت این رمزگذاری دست تنها در جهت خاوری انجام نپذیرفت و در سوی باختر نیز با همین کامیابی چنین کوچی صورت گرفت. طوری که در قلمرو آناتولی و دولت عثمانی روم دقیقا همین حالت را با همین شکل در نگارگری‌های درباری می‌بینیم. به شکلی که اگر پیشینه‌ی متن و اثر آشکار نباشد، این شکل بدن در دربارهای صفوی و گورکانی و عثمانی را نمی‌توان از هم تفکیک کرد. هرسه‌ی این دربارها که در قرنهای پانزدهم تا هجدهم میلادی از بزرگترین و مقتدرترین کشورهای کره‌ی زمین محسوب می‌شدند، از نظر هویتی و فرهنگی یکسره ایرانی بودند، هرچند از ظرف تاریخی جغرافیای ایران زمین خروج کرده شده و به شبه قاره‌ی هند و اروپای شرقی سرریز شده بودند. زبان رسمی این دولتها پارسی، متون تاریخی و

هویت‌بخش‌شان همسان، دین‌شان اسلام و بافت فرهنگی و هویتی‌شان یکدست بود. به همین خاطر شباهتهای یاد شده چندان نامنتظره نیست و به یکپارچگی هویتی تمدنی دلالت می‌کند که از بستر تمدن ایرانی به خاور و باختر گسترش یافته است.



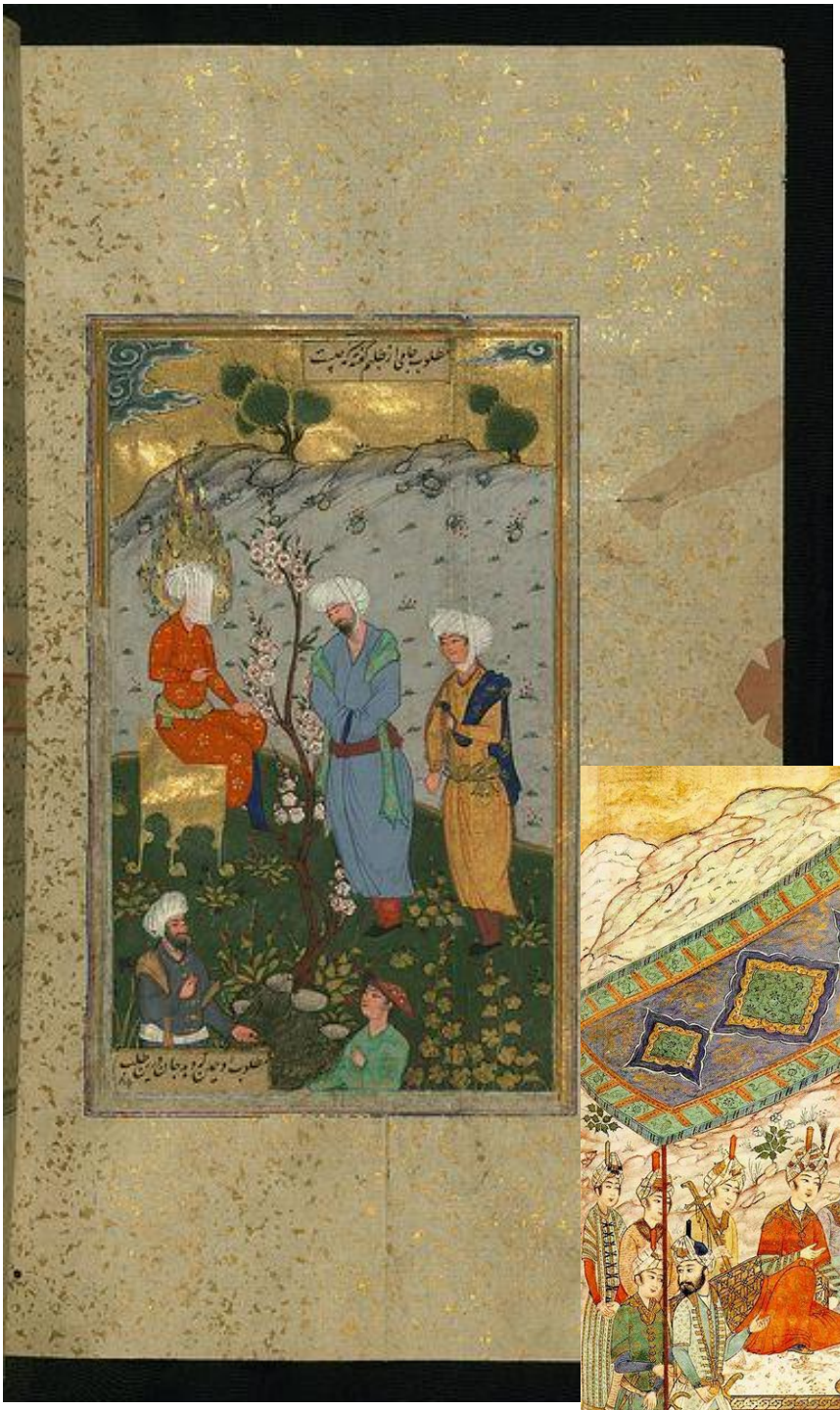
دربار سلمان محمد دوم، موزه‌ی توپکاپی

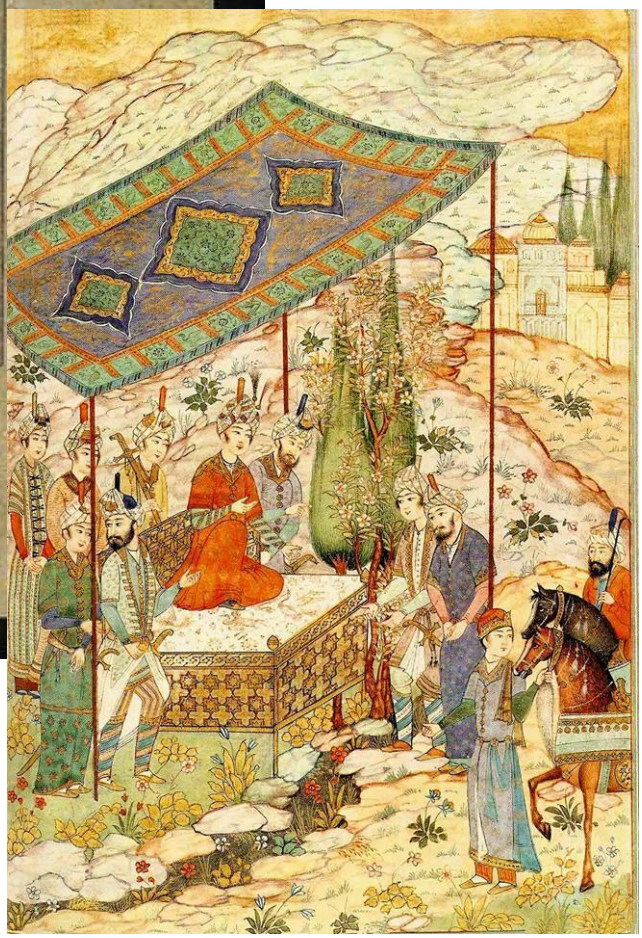


دربار خسرو، برگی از خمسه‌ی نظامی، ۱۵۴۱.م

این نکته هم ناگفته نماند که در قرون میانی به خاطر باب بودن آستین‌های بلند برای جامه‌ها، گاه حالت دست را در حالی نشان می‌داده‌اند که در آستینی دراز پنهان بوده است. با این حال در همین وضعیت هم مکان قرارگیری دست آشکار است و می‌توان دریافت که برخی از افراد در حضور شاهان حالت دست به سینه یا کمر خدمت بسته به خود می‌گرفته‌اند، در حالی که دست‌شان در آستین درازشان پنهان بوده است.

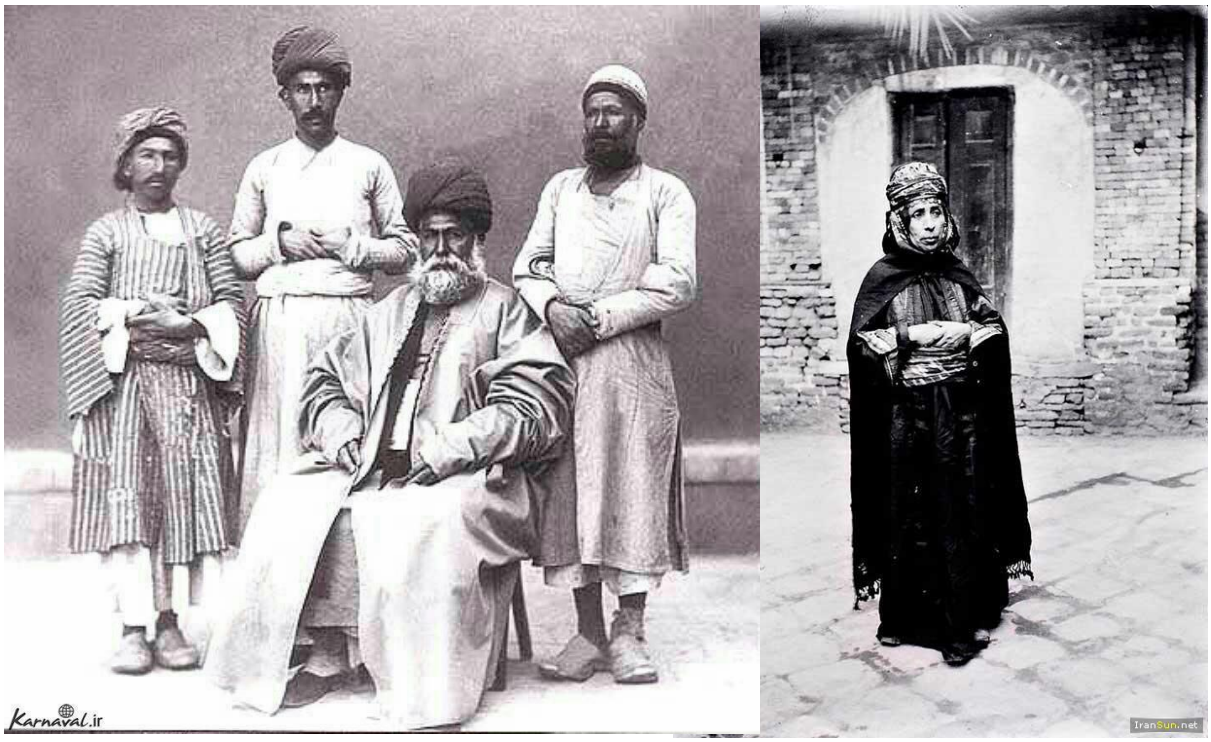
نمونه‌ای از این حالت را در برگی مصور از فتحیات‌الشباب نورالدین جامی می‌بینیم که در مکتب هرات نقاشی شده است. این نقاشی که اثر شاه محمود نیشابوری است، در قرن شانزدهم میلادی ترسیم شده است.



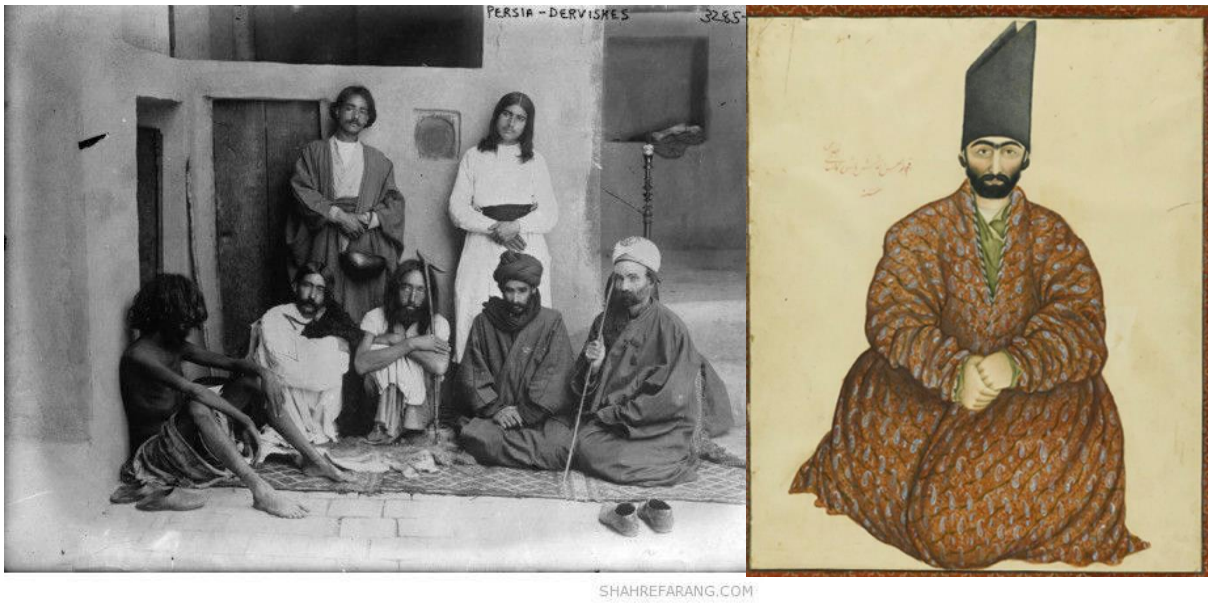


نگاره‌ی «خسرو در سفر» اثر محمد بهزاد

حالت دست به کمر در هر دو شکل‌اش (دست بر کمر یا بر ناف) در ایران زمینِ دوران مدرن هم دوام آورده است. جالب آن که در برخی از عکسهایی که در دست داریم ترکیبی از این دو دیده می‌شود. یعنی برخی دست را بر کمر و برخی بر ناف نهاده‌اند و در هردو حال معلوم است که وضعیت بدنی احترام و آمادگی برای خدمت را می‌رسانده است. در عکسهای دسته جمعی اغلب کسانی که فروپایه‌تر از شخصیت اصلی نمایان در تصویر بوده‌اند پشت سر او می‌ایستاده‌اند و چنین حالتی به خود می‌گرفته‌اند، و این دقیقا همان است که در هنر نگارگری قرون میانه هم مشابهش را می‌بینیم.



زن کرد، دوران ناصری سال ۱۲۵۰، موبد زرتشتی و پیروانش



میرزا بابا خان (فتحعلی‌شاه) در دوران جوانی درویشان پارسی در هند

سردار اسعد و رضا شاه خان خیوه و ملازمانش

حالت دست به کمر در دوران مدرن هم به شکل پیشین‌اش تداوم یافته است. هرچند مشتقی نشسته از آن بیشتر دیده می‌شود. یعنی با رایج شدن استفاده از صندلی، در وضعیت نشسته بر آن نیز همین حرکت را می‌بینیم. نشستن بر صندلی حالتی بین ایستادن و نشستن به بدن می‌بخشد و آشکار است که حرکت دست

به کمر از وضعیت ایستاده به این شکل از نشستن منتقل شده است. شکل سنتی حالت دست در کسانی که بر زمین می‌نشسنند، از جنس فرو بردن انگشتان در هم یا به سمت آسمان گرفتنِ کف دست است که به ترتیب در نگارگری قرون میانه و هنر بودایی فراوان دیده می‌شود. دست به کمر زدن در وضع نشسته بر صندلی همزمان با رواج فن عکاسی در ایران زمین به شکلی مستند ثبت شد و بر مبنای این اسناد نمایان است که این حالت هم مانند سایر الگوهایی که دیدیم در سراسر ایران زمین پراکندگی داشته است. چندان که اسفندیار جوری خان خیوه و سید جمال‌الدین اسدآبادی همگی چنین الگویی را نمایش می‌دهند.

سید جمال‌الدین اسدآبادی

اسفندیار جوری خان خیوه

سید عبدالله بهبهانی

در دوران مدرن الگوهایی دگردیسی یافته از دست به کمر زدن را می‌بینیم که در اسناد تاریخی ایرانی پیشینه‌ی چندانی ندارند. یکی از آنها بردن دستها به عقب و قلاب کردن‌شان روی استخوان خاجی است که در واقع نوعی دست به کمر زدن واژگونه است و همان حرکت رو به جلو را در سمت پشت بدن بازتولید می‌کند. این حرکت در نگاره‌هایی مثل کتیبه‌ی آنوبانینی و بیستون همواره برای نشان دادن اسیران شکست خورده کاربرد داشته و بسته بودن دستها در پشت را نشان می‌داده است. از این رو افراد به شکلی داوطلبانه

این حرکت را انجام نمی‌داده‌اند، یا دست کم در بازنمایی‌های فرهنگی آن را ثبت نمی‌کرده‌اند. مشتقی دیگر، آن است که دستها از جلو بر کمر قلاب شود، اما انگشتان از روبرو با هم تماس یابد و کف دست به سمت بالا باشد. این حرکت هم به نسبت جدید است و نمونه‌های قدیمی از آن را سراغ نداریم. این حرکتها احتمالا پس از عصر مشروطه در ایران زمین رواج یافته‌اند و دست کم عکسها و نگاره‌هایی که افراد را در این حالت مجسم می‌کنند خصلتی مدرن دارند. مشتقی دیگر از این حرکت، آن است که فرد با یک یا دو دست حلقه‌ی کمربند خود را بگیرد، که این هم حرکتی نوپاست و در اسناد قدیمی نمونه‌اش را نداریم. دست در جیب کردن که دست را در ناحیه‌ای نزدیک کمر قرار می‌دهد هم شاید بتواند همچون مشتقی از همین حرکت قلمداد گردد.

نمونه‌های خوبی از ترکیب این حالات قدیمی و جدید را می‌توان در عکسهایی بازیافت که از مراسم رسمی در دوران پهلوی گرفته شده‌اند. مثلا در عکسی که روز افتتاح کرسی انرژی اتمی در دانشگاه تهران به سال ۱۳٤۲ برداشته شده، محمدرضا شاه دستانش را به بغل زده (حرکتی مدرن)، در حالی که در میان ملازمانش یکی دستانش را با انگشتان درهم فرو رفته و رو به بالا بر کمر زده و دیگری (در گوشه‌ی سمت چپ تصویر) به همان شیوه‌ی دیرینه دستانش را به نشانه‌ی خدمت بر کمر نهاده است. در عکس دیگری که مراسم افتتاح نوپل آمل را نشان می‌دهد، شاه یک دستش را در جیب کرده در حالی که صف اول همراهانش اغلب به همان شیوه‌ی سنتی دستانشان را روی کمر نهاده‌اند، و برخی این کار را با گرفتن کلاهشان ترکیب کرده‌اند. یعنی چون کلاه را در دست داشته‌اند، آن را روی شرمگاه خود نهاده و دستانشان را بالای آن روی کمر بر هم نهاده‌اند که ترکیبی جالب توجه است. چون در قالبی سنتی، سربرهنه بودن در برابر شخصیتی محترم بی‌ادبانه قلمداد می‌شده و اصولا برداشتن کلاه حرکتی مدرن است، که در اینجا با دست بر کمر نهادن به نشانه‌ی خدمت ترکیب شده است.

صبح ازل و خانواده‌اش نمودی از مدرن شدن حرکات دست: افتتاح کرسی انرژی اتمی

محمدرضا شاه و ملازمانش هنگام افتتاح نوپل آمل

ب) دست بر کمر زدن آشتی‌جویانه

نخستین نمونه‌های این حالت دست را در اواخر دوران آشوری‌ها و ابتدای دوران هخامنشی می‌بینیم و در عصر اشکانی نسخه‌هایی گوناگون از آن در سراسر ایران زمین رواج می‌یابد. این حالت تا جایی که از سیر تاریخی‌اش بر می‌آید یکسره ایرانی-آریایی است. یعنی به طور خاص در ایران مرکزی و در بستر هنر رسمی پارسی-پارتی شکل گرفته است. قالب عمومی آن چنین است که فرد دست چپش را روی سلاحی می‌گذارد که به کمرش بسته شده و دست راست‌اش را تا بالای سینه بالا می‌آورد و کف دست خود را به سمت مخاطب می‌گیرد.

بخش نخست این حالت همان است که آن را در رده‌ی حرکات دست و کمر جای می‌دهد. چرا که اتصال دست با سلاح بسته شده به کمر در اصل نوعی از دست نهادن بر کمر محسوب می‌شود. بخش دوم که با بلند کردن دست راست خالی و نشان دادن کف دست جنبه‌ای جهانی دارد و در همه‌جای دنیا همچون علامتی برای صلح و آشتی به کار گرفته می‌شود و پیامی که ارسال می‌کند آن است که «من سلاح ندارم». اما ترکیب این حالت با دست چپی که روی سلاح یا نماد قدرت قرار گرفته ابداعی ایرانی است و احتمالا اعلام صلح و آشتی از موضعی برتر و قدرتمند را نشان می‌دهد.

کهنترین نمونه‌های این حالت در نگاره‌های آشوری دیده می‌شود و به قرن هفتم و هشتم پ.م تعلق دارد. آشوری‌ها مردمی سامی‌زبان بودند که میراث جنگاورانه‌ی میتانی‌های آریایی را در اختیار داشتند و بسیاری از عناصر معنایی ایشان از جمله پرستش خدای جنگاور خورشید یعنی آشور (احتمالا اَسورَه‌میترَه یا همان مهر) را پذیرفته بودند. احتمالا این حرکت دست هم بخشی از این میراث بوده است. چون تا چند قرن بعد به سرعت فراگیر شدن‌اش را در سراسر ایران زمین و به خصوص در میان بخشهای آریایی‌نشین می‌بینیم.

سناخریب شاه آشور و امیر تابعش

احتمالا شکل جنینی همین حالت از ابتدای کار نزد قبایل آریایی وجود داشته باشد. چون در نگاره‌های هیتی وضعیتی بینابینی را می‌بینیم که در آن دستی بر کمر–سینه و نزدیک سلاح نهاده شده و دست دیگر به علامت احترام به جلو کشیده شده است. این حالت را چنان که گذشت در رده‌ی کرنش یک دست بر سینه جای داده‌ام. چون نمودن کف دست و لمس صریح سلاح که در این شکل داریم، در آنجا غایب است. با این همه نطفه‌ی هردوی این حرکتها را در آنجا نیز می‌توان دید و با این حلقه‌ی واسط می‌توان دریافت که احتمالا این حالت از کرنش با یک دست بر سینه مشتق شده باشد.

یکی از نمونه‌های چشمگیر این حرکت را در تندیس نشسته‌ی بعل آمون می‌بینیم که ایزدی کنعانی بوده و هم در فلسطین امروز و هم کارتاژ پرستیده می‌شده است. این تندیس که در یکی از این دو نقطه ساخته شده، از این نظر جالب است که خدای باستانی کنعانی در آن جامه‌ی پارسی و کلاه خیاره‌دار پارسیان را بر تن دارد. او بر اورنگی نشسته و دستی را کنار کمرش مشت کرده و دست دیگر را به حالت گشوده در برابر خود گرفته است. وضعیتی که می‌تواند مشتقی کمیاب و نشسته از این حالت محسوب شود. نمونه‌ی دیگری از آن را در پلاکی نقره‌ای می‌بینیم که آن هم جلوه‌ای غیرعادی و ویژه دارد. چون دیوی شاخدار را با لباس پارسی نشان می‌دهد که در دستی چیزی شبیه به لوح را گرفته و دست دیگرش را به حالت آشتی بالا

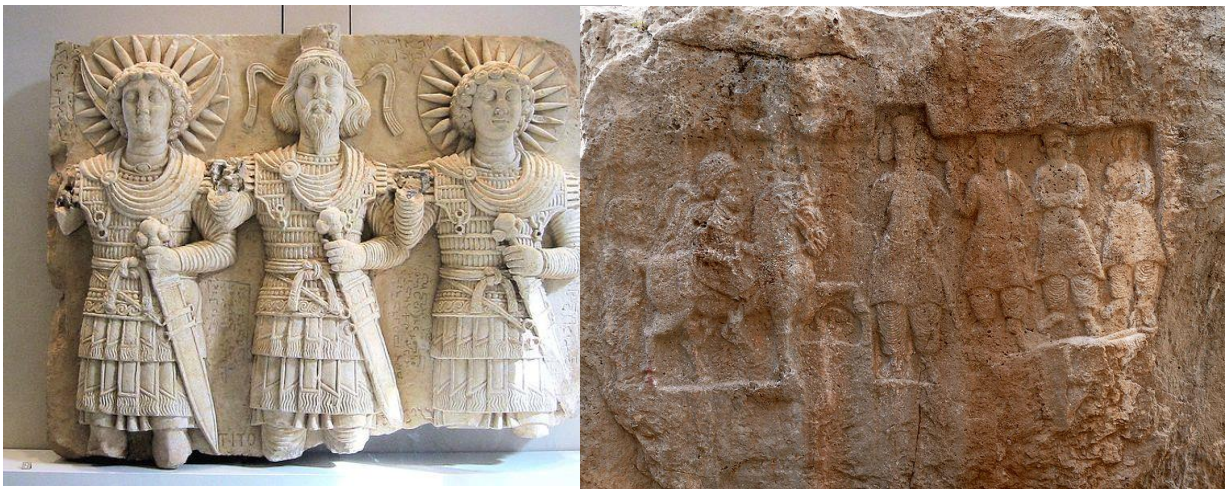
آورده است. از وارسی این دو نمونه چنین بر می‌آید که این حالت در دوران هخامنشی چندان استانده و یکدست نبوده و به خصوص دست چپ لزوما بر سلاح قرار نمی‌گرفته است. همچنین این نکته جای تامل دارد که در این دو مورد موجوداتی فراطبیعی که جامه‌ی پارسی بر تن دارند بازنموده شده‌اند. گویی که این حرکت همچون طلسم باطل کننده‌ی خطرهای تهدید کننده‌ی برخاسته از ایزدانی محلی و دیوهایی اساطیری عمل کند، که یک بار با پوشانده شدن جامه‌ی پارسی و بار دیگر با این حرکت دست بر بی‌خطر بودن و آشتی‌جویی‌شان تاکید شده است.

راست: بعل هامون، کنعان یا کارتاژ، قرن چهارم پ.م؛ چپ: پلاک مفرغی دیوی با لباس پارسی از عصر هخامنشی؛ چپ:

هرچند نمونه‌هایی از این الگوی دست را در اواخر دوران آشوری و عصر هخامنشی می‌بینیم، اما باید عصر اصلی رواج این حرکت را دوران اشکانی دانست. در این دوران طولانی هم در ایران غربی و هم ایران شرقی نمودهایی فراوان از این حرکت را می‌بینیم. در حدی که این شکل از قرار گرفتن دست در ایران غربی

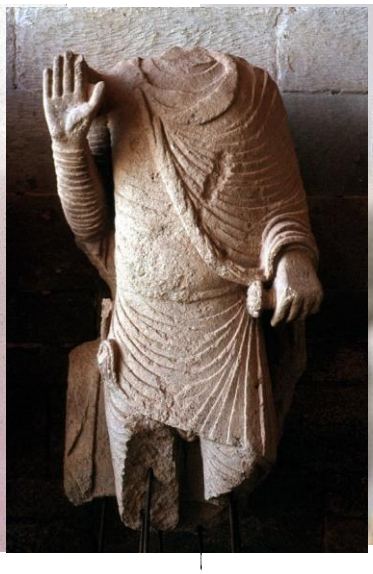
به استانده‌ای هنری برای بازنمایی جنگاوران اشکانی تبدیل می‌شود و در ایران شرقی به همین ترتیب از حالتهای هنجارین در هنر بودایی به حساب می‌آید.

در دوران اشکانی هم بلندپایگان و هم خدایان در این حالت بازنموده می‌شده‌اند. مثلا در خنگ اژدر نگاره‌ی شاهی اشکانی – احتمالا مهرداد اول– را می‌بینیم که سوار بر اسب است و در برابر امیر الیما که تابع او شده به همراه ملازمانش دیده می‌شود. امیر ایلامی که بلند قامت‌تر از دیگران بازنموده شده، و کسی که پشت سرش ایستاده همین حالت دست را به خود گرفته‌اند و دو نفر بعدی که احتمالا سردارانی محلی هستند دستانشان را بر کمر نهاده‌اند. در نگاره‌ای که خدایان شهر تدمر در سوریه را نشان می‌دهد و تقریبا همزمان با نگاره‌ی خنگ اژدر ساخته شده، سه ایزد مهم این شهر – ملک‌بعل، بعل‌شامِن و عَقلی‌بعل– را می‌بینیم که هر سه دستانشان را بر شمشیرهایشان نهاده و همین وضعیت را به خود گرفته‌اند.



راست: نگاره‌ی خُنگ اژدر، خوزستان، عصر اشکانی؛ چپ: خدایان شهر تدمر در سوریه: ملک‌بعل، بعل‌شامِن و عَقلی‌بعل، ۱۰۰–۱۵۰م.

سه تندیس اشکانی



نقش مرد ایلامی در شوش، احتمالا عصر اشکانی

دو تندیس از هترا

تندیسهای دیگری از ایران غربی در دست داریم که دقیقا همین حالت را نشان می‌دهند و مهترانی بلندپایه را در جامه‌ی پارتی در بر می‌گیرند. برخی از این تندیسها در شهرهایی مثل هترا یافت شده که گره‌گاه تجارت با روم بوده و بافتی چند قومیتی داشته است. برخی دیگر در مراکز باستانی تمدن ایرانی مثل ایلام

یافت شده‌اند و اغلب‌شان مردانی تناور و بلند قامت با جامه‌ی پارتی و شمشیر پهن و بلند اشکانی را نمایش می‌دهند. نکته‌ی جالب آن که گاه زنان نیز در این حالت قرار می‌گیرند. در این موارد همواره زنان جامه‌های باشکوه اشراف اشکانی را بر تن دارند و دستشان را بر کمر نهاده‌اند، بی آن که شمشیری به آن بسته شده باشد.

همزمان با نمایش مهتران اشکانی در ایران غربی، که دلالت سیاسی آشکاری داشته، در ایران شرقی این حالت در هنر بودایی رواج می‌یابد. این حالت دست را در هنر بودایی نشانه‌ی بی‌بیمی (اَبهیَه‌مودرا) می‌نامند. قدیمی‌ترین بازنمایی از این حالت دست در سنت بودایی را در «جام بیماران» می‌بینیم که در ضمن یکی از کهنترین پیکرک‌های بودا هم هست و از دوران حکمرانی سرداری سکا به نام آزس (۱۰–۳۰ پ.م) به جا مانده است (تصویر زیر). این جام نشان می‌دهد امیران سکا ـ تخاری‌ای که در قرن نخست پ.م. بر هند شمالی چیره شدند، دین بودایی داشته‌اند و روایتی بلخی ـ گندارهای از این دین را در قلمرو زیر فرمان خویش تبلیغ می‌کرده‌اند. این جام در منطقه‌ی بیماران در نزدیکی جلال‌آباد افغانستان کشف شده و در درون استوپای بیماران قرار داشته و درونش سکه‌هایی نذری از آزس نهاده‌اند.

جام بیماران ظرفی آیینی از جنس طلاست به بلندای هفت سانتی‌متر که بر روی آن هشت نقش انسانی حک شده است. این پیکره‌ها چهار شخصیت را نشان می‌دهند که دو بار تکرار شده‌اند و عبارتند از بودا،

ایندره، برهما و یک بودیساتوای ناشناخته که دستانش را در حالت اَنجَلی مودرا[8] به هم قفل کرده است. زیر پا و بالای تاق‌های نقش ردیفی از یاقوت بدخشان نشانده شده است.

بودا در این جام دقیقاً شبیه به نقش میتریه بودا بر سکه‌های کانیشکا بازنمایی شده است. او دست چپ خود را بر کمر نهاده و دست راست را به صورت نشانه‌ی بی‌بیمی بالا آورده است. جام در درون ظرف بزرگی از جنس سنگ صابون قرار داشت و روی آن کتیبه‌ای بود که ادعا می‌کرد درون جام بخش‌هایی از بدن بودا قرار داشته است: «پیشکشِ مقدسِ شیوارَکسیتَه پسر مونجاوَمدَه، اهداشده برای بقایای بودا، تقدیم‌شده به تمام بودایان».

الگوی بازنمایی بودا در جام بیماران را در قرن اول و دوم میلادی در انبوهی از آثار بودایی پدید آمده در استانهای گنداره، هرات، هند و بلخ می‌بینیم. یکی از کهنترین تندیسهای ساخته شده از بودا همان است که وی را در حالت ایستاده نشان می‌دهد و بنا به سبک هنری استان گَندارَه‌ی هخامنشی ساخته شده است. در این تندیس زیبا که احتمالا در قرن دوم پیش از میلاد ساخته شده، بودا دست راستش را به علامت آشتی بالا گرفته و دست چپ‌اش در نزدیکی کمر قرار دارد. نگاره‌ی دیگری از قرن اول یا دوم میلادی بودا را در همین حالت نشان می‌دهد، در حالی که بندی را در دست چپ گرفته است و در دو طرف اورنگش نقشهای ایزدان قدیمی هندو یعنی وَجراپانی و هَریتی دیده می‌شود. این نگاره از این نظر اهمیت دارد که حالتهای دیگری از حرکت دست به کمر را نیز نشان می‌دهد. بودا و مهربودا در این نگاره دست را انگار که شمشیری به کمر داشته باشند، در کنار آن گرفته‌اند و دو پیرو کوشانی در دو سو در همین حال چیزی نامعلوم اما درشت را در دست چپ گرفته‌اند. در این میان وضعیت بودیساتوای آوالوکیتشوارا جای توجه دارد که دستش را با زاویه به کمر زده و این حرکتی دیگر است که در بخش بعدی درباره‌اش بحث خواهیم کرد.

[8] Añjali Mudrā

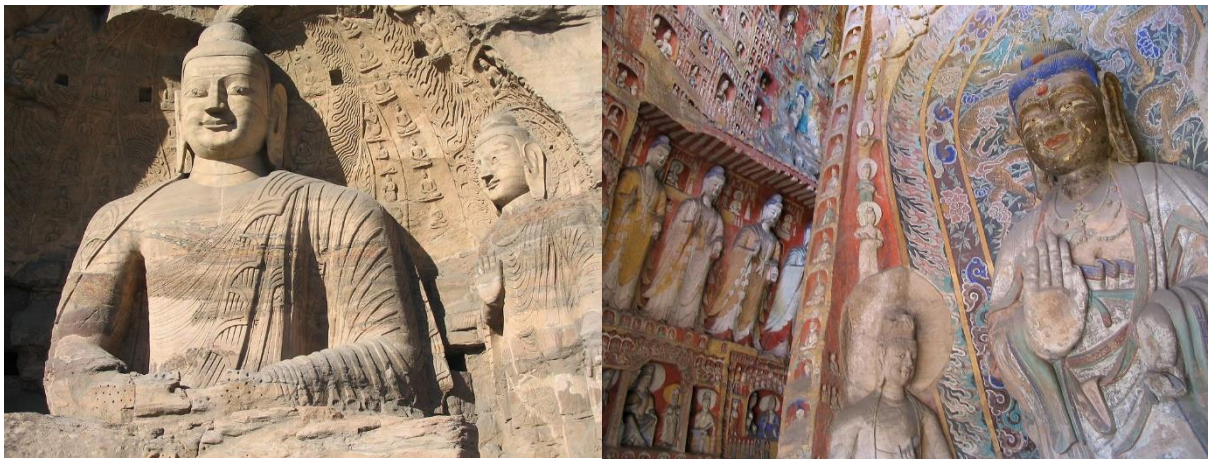
نقشهای بودا در سبک گندارە: راست) قرن دوم پ.م؛ چپ: قرن اول و دوم میلادی، همراه با وجراپانی و هریتی

نگارەی بودایی گندارە، قرن دوم و سوم میلادی. از چپ به راست: یکی از اشراف کوشانی، مهربودا (میتریَه‌بودا)، بودای تاریخی (سیدَرتَه‌بودا)، بودیساتوای آوالوکیتِشوارا، راهبی ناشناس

در همین دوران نقش مشابهی از بودا بر سکه‌های کوشانی نیز ظاهر می‌شود. سکه‌هایی از کانیکشا داریم که او را در حال پیشکش دادن به مذبحی نشان می‌دهد و دورادورش به خط بلخی نوشته شده «شاهنشاه کونیشکی کوشانی»، در پشت سکه بودا دستش را به همین وضع بالا گرفته و کنارش نام بودا نوشته شده است. تقریبا از همین دوران است که این حالت دست بودا در این سنت دینی معنای «ناترسیدن» به خود می‌گیرد و به رمزی عام در هنر بودایی تبدیل می‌شود.

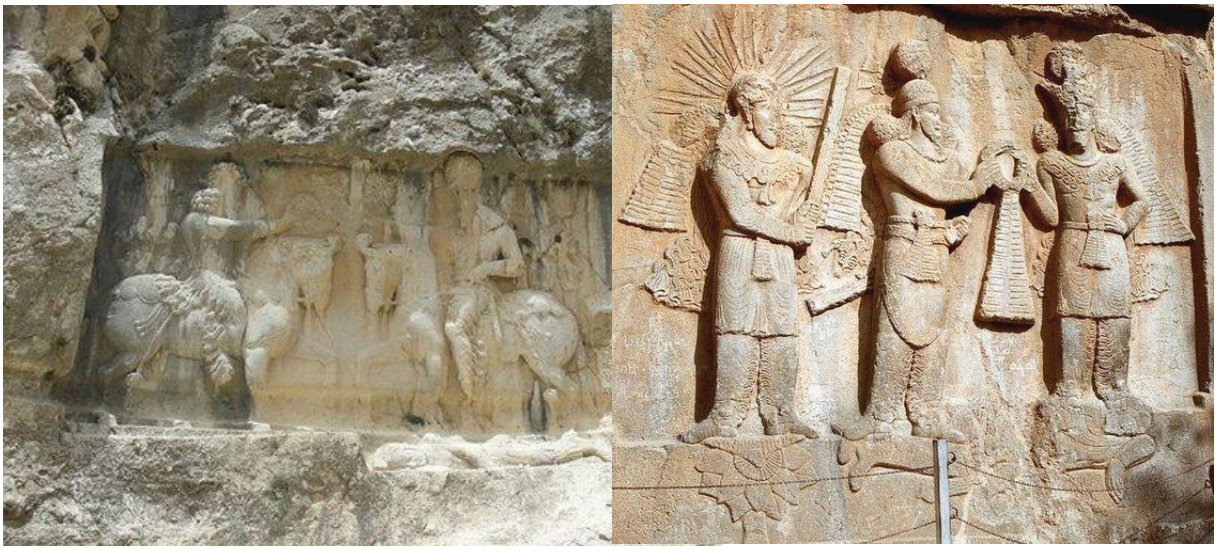
سکه‌های کانیشکای اول (راست) و دوم کوشانی (چپ)

اگر سیاهه‌ای از ظهور این حالت دست در آثار بودایی فراهم آوریم، به روشنی نمایان می‌شود که این شیوه از رمزگذاری حرکت دست چگونه در قرن دوم و سوم میلادی به سوی قلمرو ترکستان و از آنجا به سمت شرق پیشروی کرده و به تدریج به بخشی از نمای هنجارین بودا در هنر حوزه‌ی تمدن چینی بدل شده است. در غارهای منطقه‌ی داتونگ که محل اتصال جمعیت چینی با اقوام ایرانی سغدی و ترک مقیم ترکستان بوده است، این حالت را در قدیسان بودایی ایستاده فراوان می‌بینیم، با این تفاوت که دستی که کنار کمر قرار می‌گرفته حرکاتی متنوع‌تر را انجام می‌دهد و خود به تدریج رمزنگاری‌ای ویژه‌ی خود را پدید می‌آورد.



راست) غار ۱۱ از مجموعه‌ی هزار بودای داتونگ، ساخته شده بین سالهای ٤٧١ تا ٤٩٤ .م؛ چپ) بوداهای غار یون‌گانگ در نزدیکی داتونگ در استان شان‌سی چین.

در دوران ساسانی مشتقی از این حرکت در دیوارنگاره‌هایی دیده می‌شود که در آن عهد و پیمان با خداوند بازنموده شده است. در این بازنمایی‌ها حرکت دست به کمر و لمس شمشیر دقیقا به همان شکلی که در هنر اشکانی دیدیم تکرار می‌شود، اما دست برافراشته به جای آن که کفی گشوده داشته باشد، حلقه‌ی عهد و پیمان مهری را در دست گرفته است و از این رو باید آن را ترکیب از دست به کمر آشتی‌جویانه و دست دادن در نظر گرفت. نمونه‌ی مشهوری از آن را در دیوارنگاره‌ی تنگ چوگان در کازرون می‌بینیم که بهرام اول را هنگام تاجگذاری و عهد بستن با اهورامزدا نشان می‌دهد. همچنین نقش پیمان پادشاهی بستن اردشیر دوم در تاق بستان که با حضور ایزدی شبیه به مهر همراه است، همین حالت را هم برای اردشیر و هم برای اهورامزدا نشان می‌دهد.



اهورامزدا و شاپور دوم، تاق بستان، قرن چهارم میلادی پیمان اهورامزدا و بهرام اول در تنگ چوگان

در دوران مدرن شکل دیگری از این حرکت را داریم که در آن دست راست به جای آن که بالا گرفته شود، به پایین آویزان می‌شود. این حالت هم به خاطر اتصال زاویه‌دار دست چپ به کمر نوعی از اقتدار را نمایش می‌دهد، که با آویختگی دست دیگر جلوه‌ای آشتی‌جویانه پیدا می‌کند و از وضعیتی تهدید کننده خارج می‌شود. نمونه‌ی خوبی از این حرکت را در عکسی از ناصرالدین شاه می‌بینیم، که در زمان سفرش به انگلستان با خاندان سلطنتی انگلستان انداخته است. در این عکس او را در مرکز تصویر می‌بینیم که دست به کمر ایستاده و جالب آن که بانوی پشت سرش با دو دست بر کمر حالتی دقیقا شبیه به ناپیر اسوی ایلامی دارد، البته با چند هزار کیلومتر و چند هزار سال فاصله.

پ) دست بر کمر زدن پرخاشجویانه

درباره‌ی رمزپردازی اتصال دست به کمر، نکته‌ی جالب آن است که مشتق‌هایی از این حرکت معنایی به کلی متفاوت با کمر خدمت بستن را تداعی می‌کرده‌اند. چنان که درباره‌ی پیوند دست و سینه دیدیم، یک دست بر سینه هم مانند نهادن دو دست بر سینه نوعی ابراز ارادت و اطاعت محسوب می‌شد و در معنای بنیادین این حرکت تغییر مهمی ایجاد نمی‌کرد. درباره‌ی کمر اما چنین نیست و نهادن یک دست بر کمر و بالا گرفتن دست دیگر نوعی ابراز قدرت است که کمابیش حسی تهدید کننده را در مخاطب بر می‌انگیزد. این حرکت مشتق سرراستی از حرکت دست به کمر زدن آشتی جویانه است. یعنی به همان ترتیب دست چپ به کمر –یا به شمشیر بسته شده به کمر– تکیه می‌کند و دست راست به سمت جلو برافراشته می‌شود. اما دست راست با انگشتانی جمع شده یا مشت شده آن پیام صلح و آشتی پیشین را ارسال نمی‌کند و وضعیتی تهدید کننده به خود می‌گیرد.

احتمالا این حرکت از ایران شرقی برخاسته است. چون یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های آن را در استوپای جاگایاپِتا می‌بینیم که در منطقه‌ای به همین نام در شمال هند یافت شده است. در همین حدود زمانی این حرکت به هنر بودایی هم راه می‌یابد. اما از آنجا که حالتی مهاجم و تهدید کننده دارد، هرگز خود بودا یا بودیساتواها را با این وضعیت نشان نمی‌داده‌اند و آن را منحصر به نگهبانان خشماگین و جنگاوری دانسته‌اند که پاسداری از حریم بودا را بر عهده دارند.

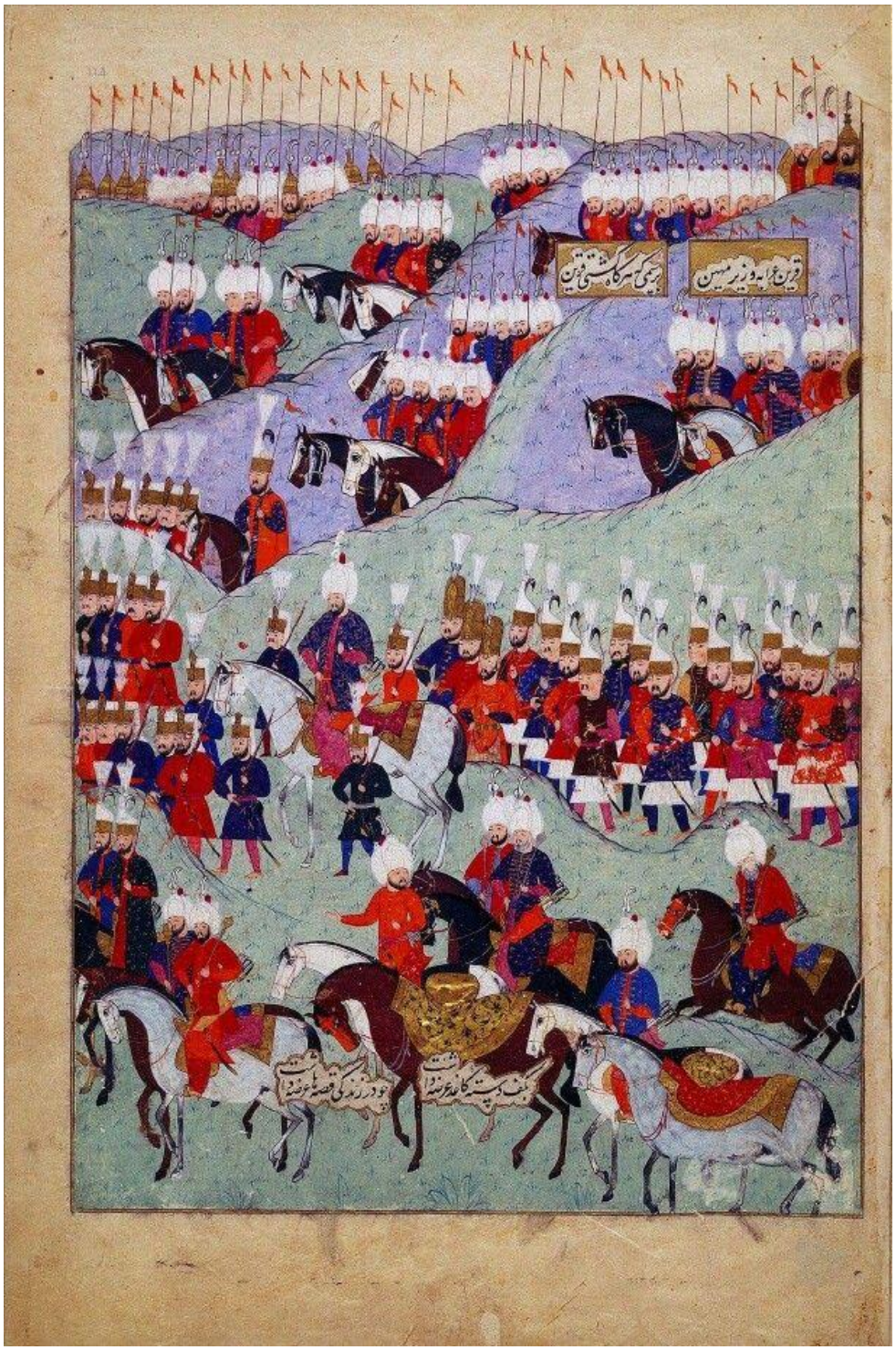
راست) دون هوانگ، غار ٤٥، قرن هفتم .م؛ چپ) استوپای جاگایاپِتا، قرن دوم .م

راست) نگاره‌ی بودیساتوا، ماتورا در نزدیکی آگرا، استان اوتارپرادش، قرن دوم میلادی؛ میان) بالا بودیساتوا، سارنات در هند شمالی، با کتیبه‌ای از عصر کانیشکا شاه کوشانی؛ چپ) شاپور اول در نقش رستم

این حالت دست در هنر ایرانی تا دیرزمانی باقی می‌ماند و در نگاره‌های ساسانی صورتهای متفاوتی از آن را می‌بینیم. یک نمونه‌ی جالبش بازنمایی پیروزی شاپور اول ساسانی بر والریانوس است که در آن شاهنشاه در همین وضعیت بر اسب سوار شده و با دست راستش مچ دست امپراتور شکست خورده رومی را گرفته است (تصویر زیر). شاپور در دیوارنگاره‌ی بیشاپور هم چنین وضعیتی به خود گرفته است. از این رو چنین می‌نماید که در کل نهادن دست چپ بر کمر –به ویژه وقتی شمشیری به کمر بسته شده– نشانگر آمادگی رزمی بوده و حرکت دست راستِ برافراشته بوده که معنای آن را تکمیل می‌کرده است. دست گشوده‌ی آشتی‌جو به صلح و امنیت دلالت می‌کرده و دست مشت شده و بسته حالتی جنگی و تهدیدگر را نشان می‌داده است.

این حالت دست در ایران زمین تا دوران معاصر دوام آورده است و هنوز می‌توان دید که مردمان گاه در رفتارهای روزانه‌شان این حالت را به خود می‌گیرند. بازنمایی‌های رسمی و سیاسی‌اش هم در سراسر قرون میانه رواج داشته و در نگارگری‌ها و آثار تصویری دیگر فراوان دیده می‌شود. این حالت بدن هم مانند سایر

عناصر تمدن ایرانی در قرون میانه از ظرف جغرافیایی ایران زمین سرریز کرد و با تاسیس دولت گورکانی و عثمانی به شبه قاره‌ی هند و اروپای شرقی وارد شد. به همین خاطر همین حالت دست را مثلا در نگاره‌ای از کتاب سلیمان‌نامه می‌بینیم که به سفارش دربار عثمانی ترسیم شده و نشان می‌دهد که سپاهیان سلطان همگی چنین حالتی را هنگام رژه به خود می‌گرفته‌اند (تصویر زیر).



پیرم خان ارمنی

دو انقلابی چپ‌گرای مسلح در جریان انقلاب اسلامی ایران، بهمن ۱۳۵۷

تقریبا همان حرکتی که در نگاره‌های ساسانی و تندیس‌های اشکانی دیدیم را در زمان معاصر نیز می‌بینیم. با این تفاوت که به خاطر جایگزین شدن شمشیرِ بسته شده به کمر با تفنگی که در دست گرفته می‌شود، چارچوب قدیمی و جا افتاده به هم خورده و بازآرایی شده است. نمونه‌ای از این بازآرایی را در عکسهای مجاهدان مشروطه مثل پیرم خان ارمنی می‌بینیم که زدن دست به کمر را حفظ کرده‌اند، اما چون تفنگ به کمر آویخته نمی‌شده، ناگزیر دست راست را بر آن نهاده‌اند. حالت مشت کردن دستِ برافراشته هم البته همچنان دوام داشته است. این حرکت را هم در حرکت بدن سربازان هنگام رژه رفتن و هم در حرکتهای خودجوش و هیجان‌زده‌ای مثل اعتراض خیابانی و شعار دادن در تظاهرات تکرار همین حرکت را فراوان می‌بینیم. هرچند آشکار است که ورود تفنگ به صحنه بازتعریفی را درباره‌ی نسبت دست مسلح با دست مشت شده ضروری ساخته است.

مشتق دیگری از این حرکت را نزد روحانیونی می‌بینیم که سخنرانی‌های پرهیجان ایراد می‌کرده‌اند. احتمالا این حالت بدن برای تاکید بر بخشی از سخنرانی از دیرباز در ایران زمین پیشینه داشته باشد. اما آشکارا

در دوران پس از انقلاب اسلامی رواجی چشمگیرتر پیدا کرده و جالب آن که همچنان بیشتر نزد روحانیون دیده می‌شود. قالب حرکت دست در این وضعیت کمابیش همان است که پیشتر دیدیم با این تفاوت که طبقه‌ی روحانیون سلاحی به کمر نمی‌بندند. از این رو دست چپ در کنار کمر آویخته یا خم شده قرار می‌گیرد و دست راست با مشت بسته به آسمان افراشته می‌شود. نمودی از تهاجمی بودن این حرکت آن که سخنرانان هنگامی این حالت را به خود می‌گیرند که سخنی تهدید کننده یا جنگی را به زبان می‌آورند.

سخنرانی امام خمینی در بهشت زهرا، بهمن ۱۳۵۷

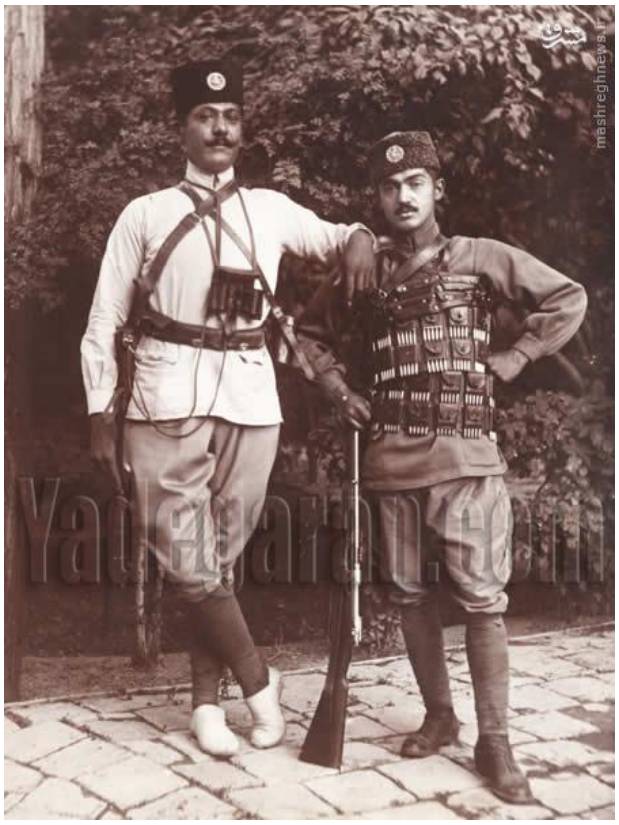
سخنرانی سید حسن روحانی در مجلس، ۱۳۹۷

این نکته هم گفتنی است که احتمالا زدن هردو دست به کمر که در زمانه‌ی ما شکایت و طلبکار بودن را نشان می‌دهد از همین شکل پرخاشگرانه‌ی دست به کمر زدن مشتق شده باشد. در حالت یاد شده اغلب سلاحی در کار نیست و دست بدون لمس کردن سلاح با زاویه‌ای به کمر متصل می‌شود. شاید به خاطر همین غیاب سلاح است که هردو دست وضعیتی مشابه پیدا می‌کنند. چنان که در عکسی که از ظل‌السلطان پسر مهتر ناصرالدین‌شاه در این وضعیت داریم، شمشیری هم به کمر بسته شده، اما دست بر قبضه‌ی آن قرار نگرفته و کمربند را گرفته است. در تصویر به جا مانده از کلنل آق‌اولی هم می‌بینیم که مسلح به تفنگ است،

اما سلاحش را به زمین تکیه داده و دستی که به کمر زده تنها نوک آن را گرفته است. یعنی دست به کمر در این حالت دوتایی بدون آمادگی برای بیرون کشیدن سلاح و لمس دسته‌ی اسلحه انجام می‌شود.

امروز این حالت کمی شکل زنانه دارد و به خصوص در حالت بدنی مربوط به شماتت مادرانه یا شکایت زنانه دیده می‌شود. با این همه چنین می‌نماید که دست کم از دوران ناصری به بعد در میان مردان هم رواج داشته و بیش از آن که شکایت و نکوهش را نشان دهد، نمایش قدرت و جلوه‌نمایی زورمندانه محسوب می‌شده است.

ظل‌السلطان



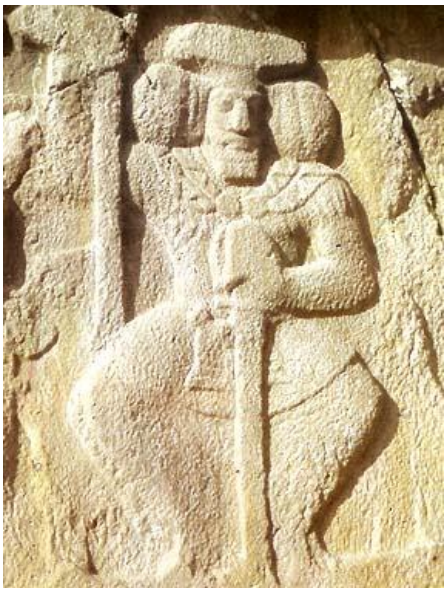
کلنل آق‌اولی

ث) دست بر شمشیر

این حالت ترکیبی از کمر خدمت بستن و لمس تهاجمی اسلحه در ناحیه‌ی کمر است. به شکلی که در آن دو دست در زیر ناف به هم پیوسته و بر شمشیری بزرگ قرار می‌گیرد. این حرکت برای نخستین بار در دوران اشکانی در اسناد تصویری نمایان می‌شود و دلیل‌اش آن است که استفاده از شمشیر بزرگ پارتی تازه در سراسر ایران زمین رواج یافته بود. در دوران ساسانی شاه را در بسیاری از موارد به این شکل نمایش می‌دادند و در هر دو حالت ایستاده و نشسته نمونه‌هایی از آن را سراغ داریم.

این حالت از سویی به خاطر لمس مقتدرانه‌ی اسلحه مقتدرانه و نیرومند جلوه می‌کند و از سوی دیگر به دلیل شباهتش به «کمر خدمت بستن»، آمادگی برای رزم را نشان می‌دهد. از این رو به شاه جنگاوری اشاره می‌کند که در وضعیت جنگی قرار ندارد اما برای آن آمادگی کافی دارد.

راست و میان) دو تندیس برنزی ساسانی، احتمالا شاپور دوم، میانه‌ی قرن چهارم میلادی؛ چپ) نگاره‌ی خسروپرویز در هنگامه‌ی فتح مصر و جنگ با حبشه، قرن هفتم میلادی



شاهان ساسانی: خسرو انوشیروان (چپ)،
شاپور دوم (بالا) و احتمالا قباد (راست)

شاپور دوم و شاپور سوم در تاق بستان

بشقابهای نقره‌ی ساسانی، قرن پنجم تا هفتم میلادی

این حرکت هم تا دوران مدرن دوام آورده و تا زمانی که شمشیر همچنان در ساز و برگ نظامیان باقی بوده، این حالت از نشستن هم باب بوده است. نمونه‌هایی از آن را در عکسهای بازمانده از دوران مشروطه

و دوران رضا شاه می‌بینیم. بسیاری از نظامیان عکسهایی تکی یا دو نفره دارند که در آن چنین وضعیتی به خود گرفته‌اند.

سردار ظفر

حسین خان نخجوانی

در عکسهای دسته‌جمعی هم نمودهایی از آن را می‌بینیم که نمونه‌اش تصویری از احمد کسروی جوان در لباس طلبگی است که با خویشاوندانش عکسی انداخته و در آن یکی از حاضران که نظامی است دقیقا همین حالت را به خود گرفته است (تصویر زیر).

با دیدن این تصاویر آشکار می‌شود که این حرکت در گذر زمان دستخوش دگرگونی شده و ریزه‌کاری‌هایش تغییر کرده است. مثلا در نگاره‌های ساسانی همواره شاهنشاه دست راستش را روی دسته‌ی شمشیر تکیه می‌داده و با دست چپ قبضه را می‌گرفته است. در حالی که مثلا در همین تصویر می‌بینیم که هر دو دست بالای دسته تکیه کرده‌اند، و در عکس حسین خان نخجوانی هم باز همین مشتق از این حرکت باستانی را می‌بینیم.

حرکت دیگری که آن نیز احتمالا از همین قالب باستانی مشتق شده، آن است که افراد مقتدر و بزرگان عین همین حرکت را با عصا نمایش می‌داده‌اند. در دوران مشروطه نمونه‌های فراوانی از این حرکت را می‌بینیم. نمونه‌ی خوبی از آن به گردهمایی سران بختیاری در تهران پس از بر افتادن استبداد صغیر و فتح تهران مربوط می‌شود که در آن سردار اسعد بختیاری فاتح تهران همین حالت را به خود گرفته، اما چون لباس نظامی در بر نکرده و شمشیر ندارد، همین وضعیت را با عصا به نمایش می‌گذارد (تصویر صفحه‌ی بعد). این هم ناگفته نماند که معمولا در تصویرهایی که شخصیتهای نظامی و سیاسی در آن حضور دارند، این وضعیت منحصر به یک تن است که در مرکز تصویر نشسته است. یعنی همچنان سلسله مراتبی از قدرت برقرار بوده و کسی که قدرتمندتر از باقی شمرده می‌شده چه با شمشیر و چه با عصا این حالت را به خود می‌گرفته است.

سردار ظفر (چپ) و یک شاهزاده‌ی قاجاری (راست)

گردهمایی سران بختیاری در تهران

بخش سوم: دست و پا

گفتار نخست: دست بر زانو نهادن

در میان اندامهایی که در پیوند با دست رمزگانی تولید می‌کنند، پا از همه دشواریاب‌تر است. اتصال دست و پا در عمل تنها زمانی ممکن است که فرد نشسته باشد. به همین خاطر تمام حالتهای دست در این رده به بدنهای نشسته تعلق دارند. در این میان یکی از ساده‌ترین حالتها آن است که فرد چهارزانو بنشیند و دو دستش را بر زانوهایش بگذارد. این حالت دست طی دو هزار سال گذشته به خاطر تکرار فراوان در هنر بودایی به بخشی جا افتاده از اندوخته‌ی بصری مردمان تبدیل شده و اغلب با این کیش مربوط دانسته می‌شود. با این همه چهار زانو نشست و نهادن کف دو دست بر سطح بیرونی دو زانو پیشینه‌ای بسیار کهنتر دارد، هرچند احتمالا خاستگاه جغرافیایی‌اش با زادگاه بودا همپوشانی داشته باشد.

کهنترین نمونه از این حالت را در مُهری می‌بینیم که در هاراپا یافت شده و در ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م ساخته شده است. بر این مهر ایزدی شاخدار در چنین وضعیتی بازنموده شده است. مورخان امروزین این تصویر را با ویشنو، پاشوپانی یا ایزدان دیگر دوران آریایی‌ها همتا شمرده‌اند. هرچند هویت ایزد یاد شده احتمالا ارتباطی به این موجودات ندارد. چون در زمان یاد شده مردمی دراویدی در دره‌ی سند زندگی می‌کرده‌اند و ایزدشان هم قاعدتا به ایزدان آریایی‌هایی که هزار و پانصد سال بعد به آن منطقه وارد شدند

ارتباطی نداشته است. با این همه می‌توان پذیرفت که حالت بدن و دست از دوران دراویدی‌ها تا آریایی‌ها تداومی داشته و بعدتر هم تا به امروز این پیوستگی را حفظ کرده است.

مهر ایزد شاخدار هاراپا

پشت سکه‌ی پالا دارماپالا، شاه بنگال، درگذشته‌ی ۸۱۰م

دستانی که بر زانو یا انتهای کشاله‌ی ران نهاده شده‌اند، در دورانهای بعدی به صورت بخشی مهم از حرکات یوگا در آمدند و در هند رواجی کامل یافتند. این همان حرکتی است که با مشت کردن دست و گشودن انگشت شست به سمت داخل ران همراه است و اَدهومِرودَندَه مودرا نامیده می‌شود. این واژه از سه بخش «اَدهو» (پایین) و «مِرودَندَه» (ستون فقرات) و مودرا (مُهر، نشانه، به تبتی: ཕྱག་རྒྱ) تشکیل شده است. حالت دیگرِ اجرای این حرکت که در آن کف دستها به ران یا کشاله‌ی ران می‌چسبد و شست ها به سمت بیرون قرار می‌گیرند نیز در یوگا رایج است که آن را اورْدْوَه مرودنده مودرا می‌نامند.

گفتار دوم: چهارزانو

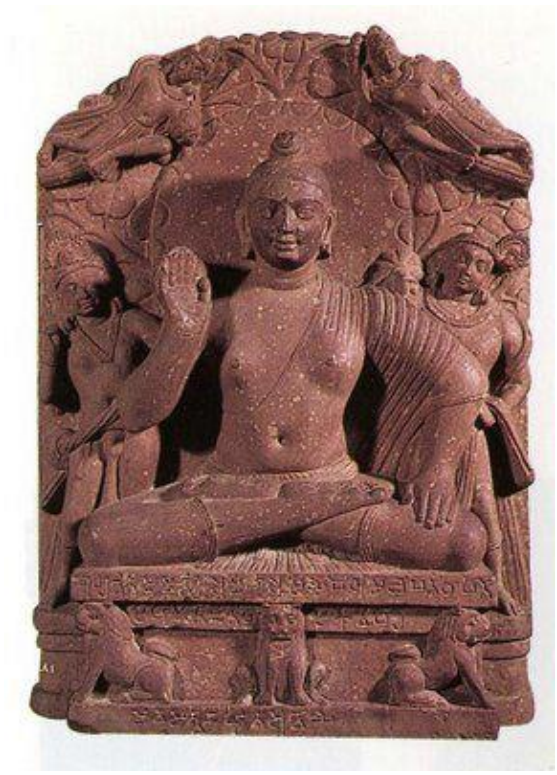
یک حالت ترکیبی دیگر به وضعیت نشسته مربوط می‌شود. هرچند گاهی شاهان جنگاور در همین حال هم شمشیری کنار کمر خود می‌گذاشته‌اند و با دست چپ که به زانو یا ران پا تکیه می‌کرده، آن را نیز لمس می‌کرده‌اند. چنان که در نقاشی نادرشاه می‌بینیم که به این شکل گرزش را «دمِ دست» گذاشته است.

نادرشاه، رنگ روغن

روی بوم، قرن ۱۸ میلادی

قدیمی‌ترین نمونه‌ها از این حالت دست را در آثار بودایی ایران شرقی می‌بینیم که قدمت‌شان به قرن اول و دوم میلادی باز می‌گردد و بنابراین به میانه‌ی دوران کوشانی–اشکانی تعلق دارند. این آثار که در پهنه‌ی گسترده‌ای در استانهای هند و گنداره و هرات و بلخ یافت می‌شوند، بودا را در جلوه‌ی پادشاهی نشان می‌دهند که بر اورنگی نشسته و دست چپ‌اش را بر ران گذاشته و دست راستش را تا ارتفاع سینه بالا گرفته است. دست راست اغلب با کف دست گشوده به سوی مخاطب است و علامت آشتی و صلح را ارسال می‌کند، با این همه در مواردی هم بودا چیزی را در آن گرفته است.

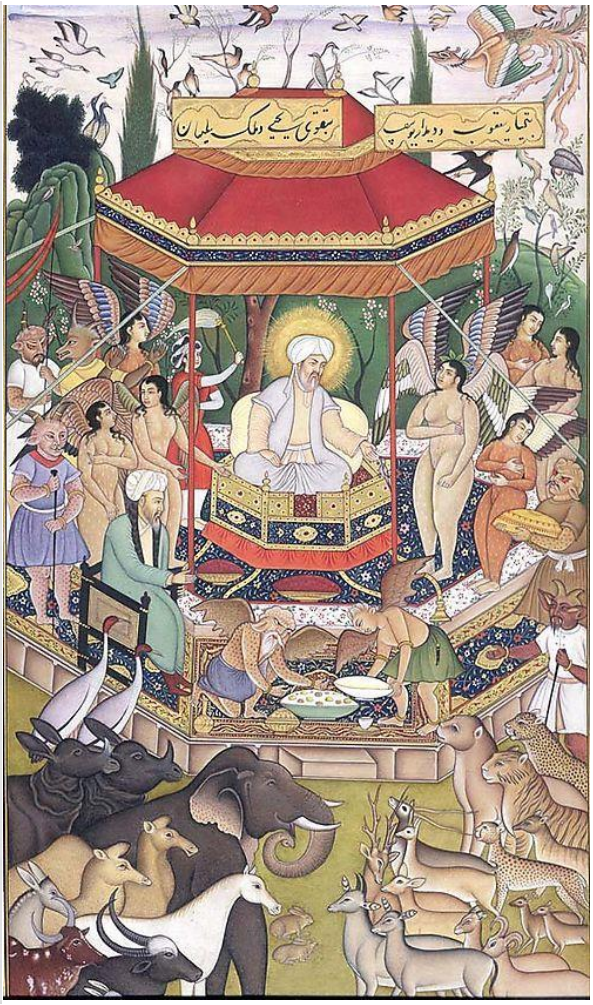
نقش هشت‌نگار، گنداره، عصر اشکانی



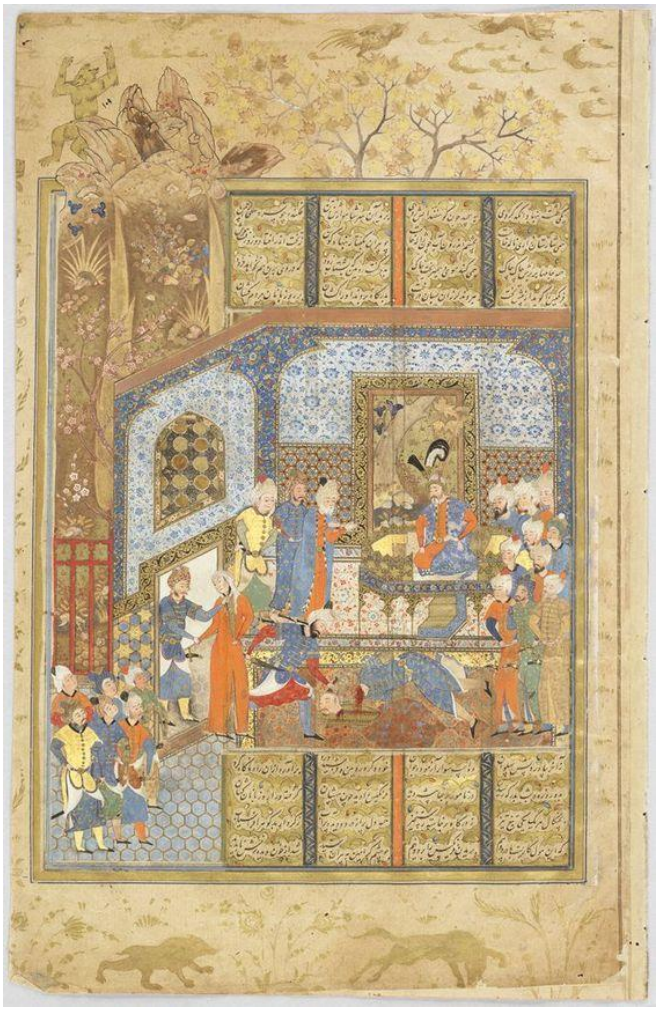
دو تندیس سنگی از بودای نشسته بر اورنگ شیر، سبک هنر کوشانی، ماتورا در نزدیکی آگرا، اواخر قرن اول و ابتدای قرن دوم میلادی

در نگارگری ایرانی اغلب شاه در وضعیتی بازنموده می‌شود که بر اورنگی چهارزانو نشسته و دستش در همین حالت قرار دارد. یعنی دست چپ را به کمر زده و دست راست را به جلو دراز کرده است. حالت دست راست بسته به موقعیت بیانگر است و کنش شاه را نشان می‌دهد. چنان که مثلا در نگاره‌ی نادرشاه

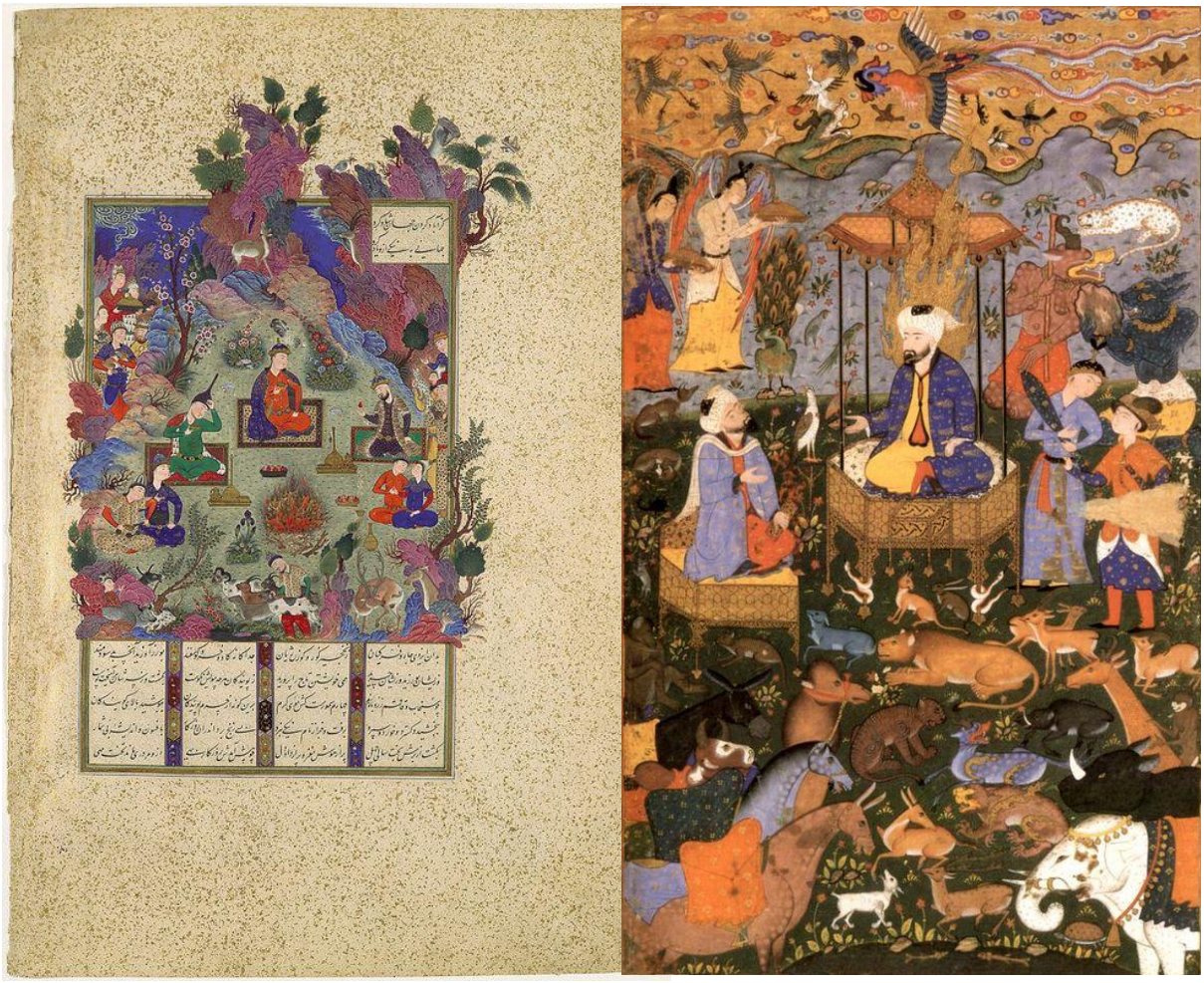
تسبیحی در دستش می‌بینیم و در نقاشی درباره سلیمان نبی دست به جلو دراز شده‌اش نشان می دهد که دارد به فرشتگان چیزی می‌گوید. در بسیاری از موارد هم مثل بازنمایی مجلس قتل سیاوش در برگی از شاهنامه دست راست شاه بر زانویش قرار می‌گیرد.



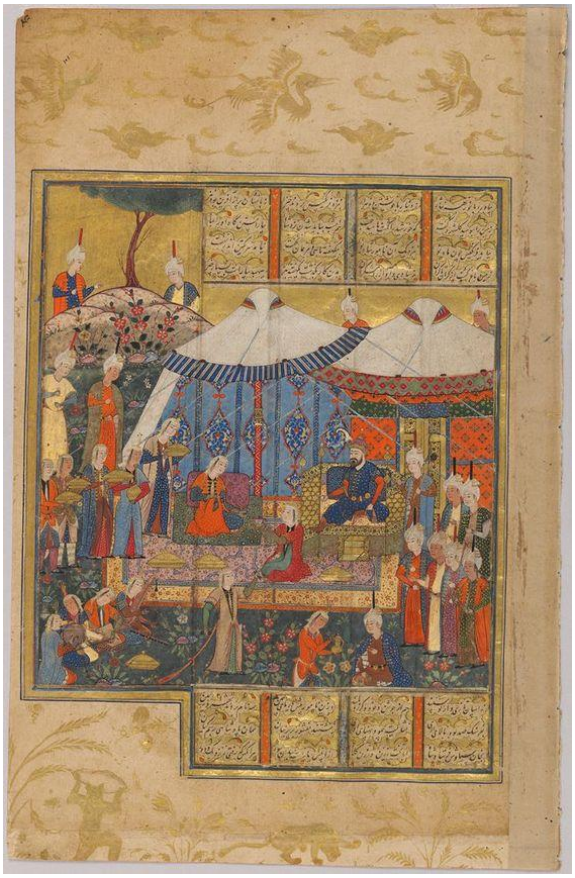
نقاشی کایلاش راج، دربار سلیمان، قلمرو گورکانی

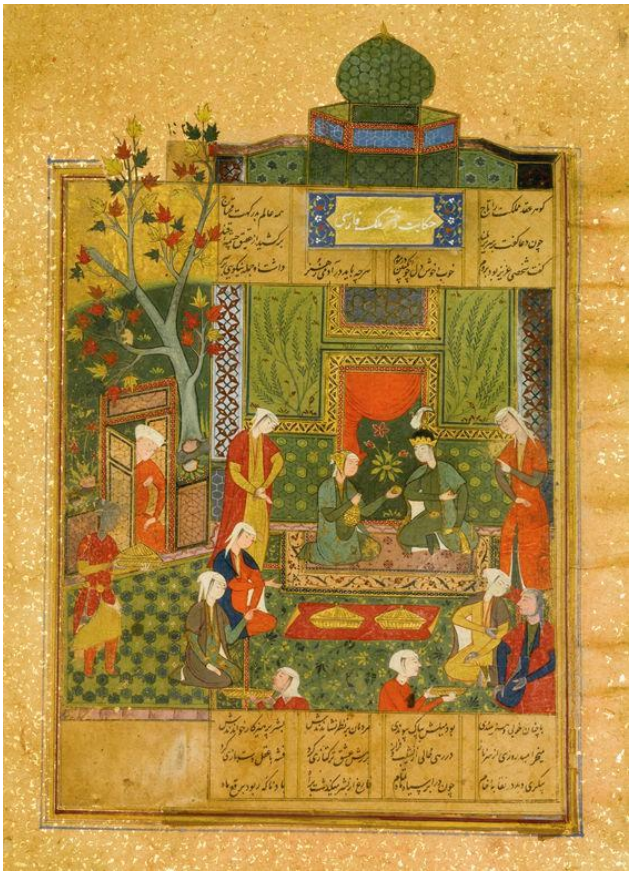


قتل سیاوش، شاهنامه، شیراز، ۱۵۶۲م

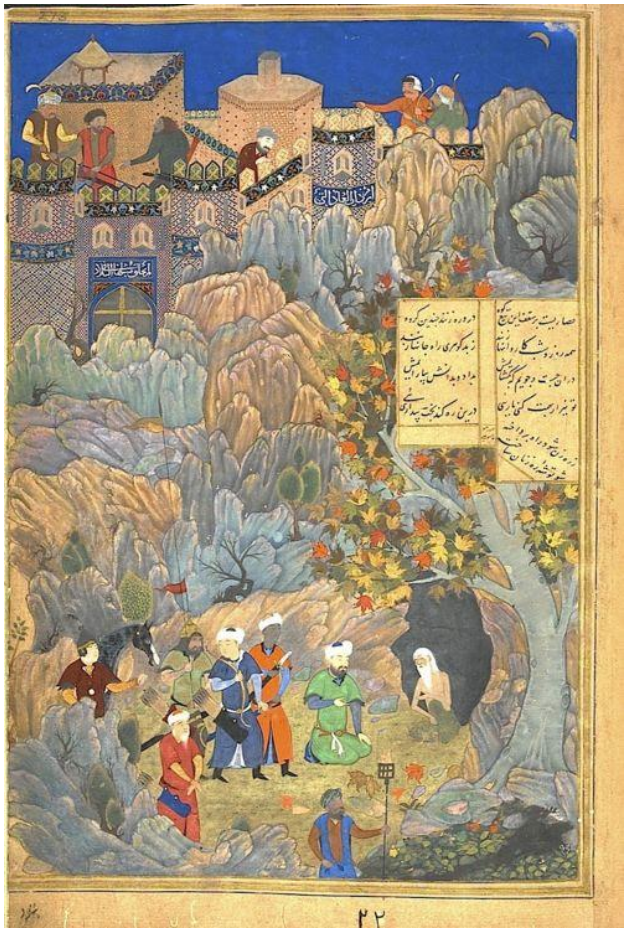


راست) دربار سلیمان، عصر صفوی؛ چپ) بنیان نهادن جشن سده و هوشنگ، شاهنامه‌ی شاه تهماسبی، اثر سلطان محمد، تبریز، ۱۵۳۵–۱۵۳۰م.





راست) هفت پیکر نظامی، بهرام در گنبد سوم (سبز)، قرن شانزدهم میلادی؛ چپ) مقدمه‌ی مجلس عروسی سیاوش و فرنگیس،



شیراز، ۱۵۶۲.م؛

اسکندر و حکیم غارنشین،

اثر قاسم علی، هرات، ۱۴۹۴–۱۴۹۵.م

گفتار سوم: دست بر پاشنه نهادن

حالت ساده‌ی دیگری که در چهارزانو نشستن ممکن است، نهادن دو دست بر پاشنه‌ی پاهاست که در عمل آن را در موقعیتی زیر ناف قرار می‌دهد. این حالت از دیرباز در ایران زمین برای مراقبه و هنگام تمرین‌های ذهنی رواج داشته و همان است که در قرون میانه به همراه حالت «دو دست بر زانو نهادن» آن را «مربع نشستن» می‌نامیده‌اند. این حالت در سنت یوگا و آیین بودا «بْهَیرَوَه مودرا» نامیده می‌شود که بخش نخست‌اش نام ایزدی ویرانگر و مهیب در کیش هندو بوده است و به نیرومند بودن این حرکت دلالت می‌کند.

چنین می‌نماید که خاستگاه این حالت بدن نیز ایران شرقی باشد، و این قاعده‌ایست که حالت‌های مربوط به آیینهای مذهبی و نهادهای درباری اغلب در ایران غربی و حالت‌های برخاسته از تمرین‌های ذهنی و مراقبه بیشتر در ایران شرقی تحول یافته‌اند. دلیل این نکته شاید آن باشد که به لحاظ تاریخی دولت‌های بزرگ و پیچیده ابتدا در ایران غربی تکامل یافتند و در مقابل گرانیگاه تحول آرای فلسفی و اندیشه‌های انسان‌گرا ایران شرقی بوده، که نظام اندیشه‌ی زرتشتی اوج آن محسوب می‌شود. یعنی نوعی دوقطبی شرقی–غربی در ایران زمین وجود داشته که باعث می‌شده نهادها بیشتر در باختر و من‌ها بیشتر در خاور رمزگذاری شوند و شاید به این خاطر است که رمزگذاری‌های مربوط به دربارها و مناسک جمعی را در سومر و ایلام و آسورستان و ماد و نمادپردازی‌های مربوط به من در آیین زرتشتی و بودایی را بیشتر در سغد و خوارزم و هرات و گنداره می‌بینیم.

چهارزانو نشستن و دست‌ها را در میانه‌ی تن بر پاشنه‌ها نهادن از همان ابتدای کار نمادی برای آرامش ذهن و مراقبه و تمرکز ذهنی بوده است. این حالت نسبت به بقیه تا حدودی دیرآیند است و نخستین نشانه‌هایش به میانه‌ی عصر اشکانی مربوط می‌شود. در سال ۱۹۰۹.م در حفاری زیر استوپای بزرگ، در محله‌ی شاه جیدِری در حومه‌ی شهر پیشاور صندوقی از جنس مسِ چکش‌کاری شده یافت شد که تاریخ سال نخست حکومت کانیشکا شاه کوشانی (۱۲۷ .م) روی آن دیده می‌شد، هرچند احتمالا فرزند کانیشکا آن را ساخته و به یاد پدرش به معبدی بودایی پیشکش کرده باشد.

بر روی این صندوق تندیس بودا و ایندره و برَهمَه قرار داشت و درونش سه قطعه استخوان نهاده بودند که ادعا می‌شود به بودا تعلق داشته است.[9] این استخوانها را بعدتر به برمه فرستادند و امروز هم در همین کشور قرار دارد.[10] بر روی صندوق پیکرکی کوچک از بودا نصب شده بود که وی را در حالت چهارزانو با دستی درود دهنده نشان می‌داد. در نگاره‌های حک شده در گرداگرد صندوق هم بار دیگر او را می‌بینیم که در همین حالت دست بر پاشنه و چهار زانو نشسته است (تصویرهای زیر).

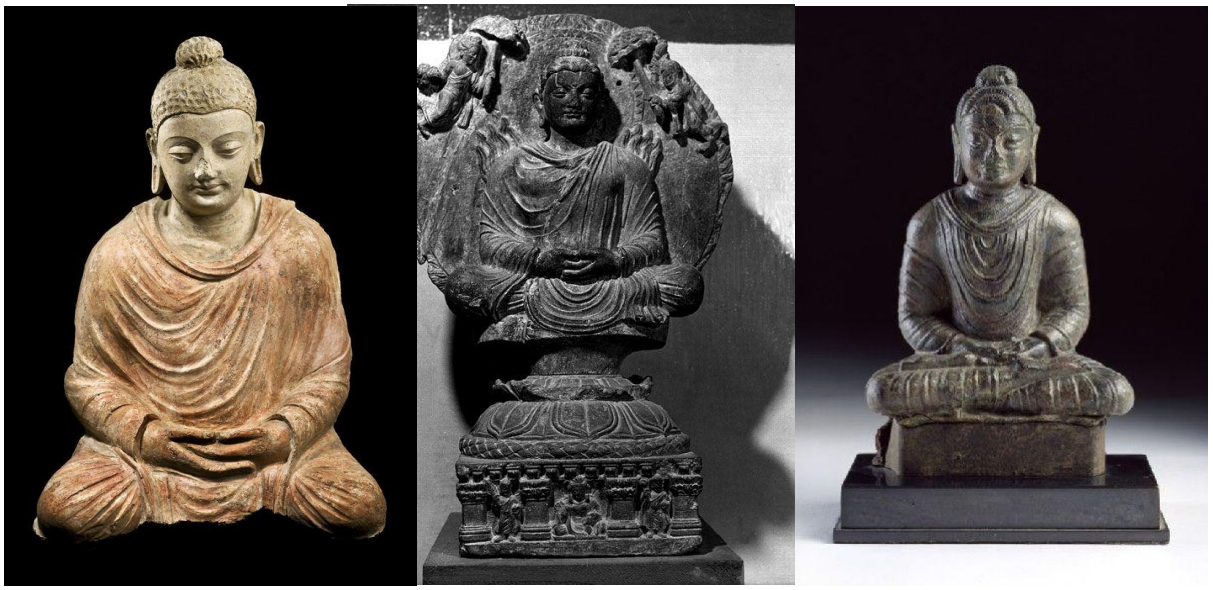
[9] Spooner, 1908-9: 49.
[10] Marshall, 1909: 1056-1061.

سه تندیس بودا در وضعیت دیانه مودرا: راست) نقش‌برجسته‌ی تنگه‌ی لوریان در نزدیکی پیشاور، قرن اول میلادی؛ میان) تندیس بودا از سنگ شیست با بلندای ٦٨ سانتی‌متر، گندارە، قرن دوم و سوم میلادی؛ چپ) تندیس بودای نشسته از گندارە، قرن سوم .م.

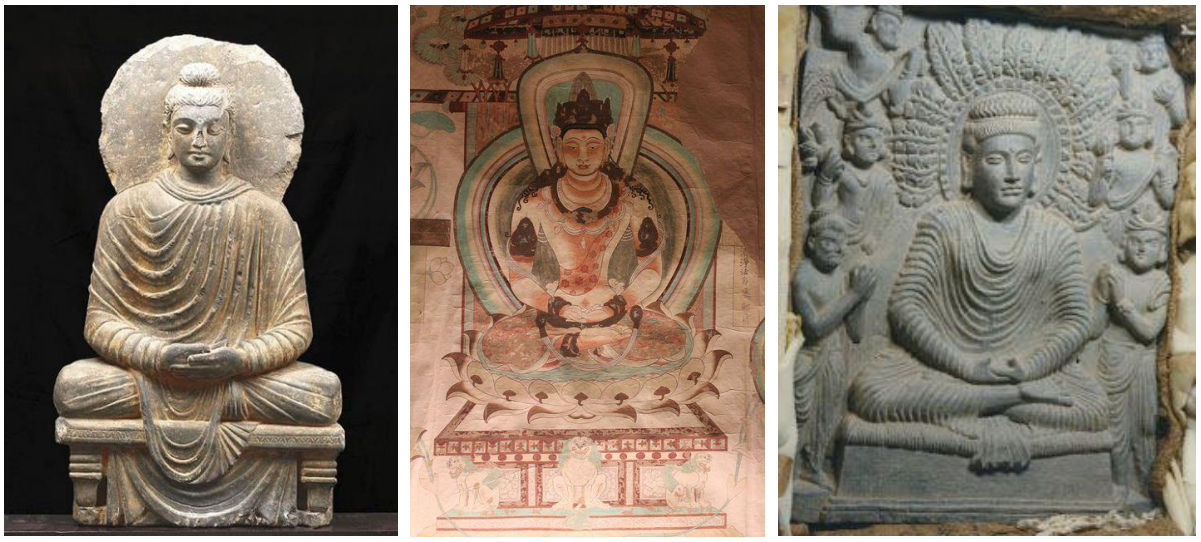
تقریبا در همین زمان در هنر مجسمه‌سازی سبک گندارە نیز بازنمایی بودا در این حالت باب شد و به عنصری تکرار شونده در پیکره‌های بودا تبدیل شد. تندیسهای فراوانی از قرن اول تا سوم میلادی یافت شده که در آن بودا در وضعیت نشسته با دستانی آرام گرفته بر پاشنه‌هایش دیده می‌شود. در بیشتر این آثار پشت دستان روی پاشنه‌ها قرار گرفته و کف دستها رو به آسمان است. انگشتان دو دست هم روی هم قرار گرفته‌اند، بی آن که در هم چفت و قفل شده باشند. این حالت به یکی از مودراهای مشهور بودایی تبدیل شد که حالت دانستن (دیانَه‌مودرا) نامیده می‌شود و نام خود را از مکتب بودایی دیانَه گرفته که با پشتوانه‌ای فلسفی به زبان‌زدایی از آگاهی و مراقبه تاکید داشت. واژه‌ی سانسکریت دیانَه هم که با دانستن پارسی هم‌ریشه است، همان است که در چین با نام مکتب چان شهرت یافته و در ژاپن ذن نامیده می‌شود.

مراقبه یا همین حالت دیانه در اصل روشی برای رسیدن به آرامش و رهایی از درد و رنج قلمداد می‌شده و از این رو برای آن کارکردی درمانی قایل بوده‌اند. به همین خاطر در برخی از تندیس ها و نگاره‌ها

بودا را در این وضعیت می‌بینیم، در حالی که کاسه‌ی کوچکی در میان دستانش نهاده شده است. این کاسه نماد ظرف دارو است و بر کارکرد پزشکانه‌ی مراقبه دلالت می‌کند. این حالت را سَمَدهی مودرا یا یوگه‌مودرا نیز می‌نامند، چون در آیین یوگا نیز رواجی چشمگیر دارد.

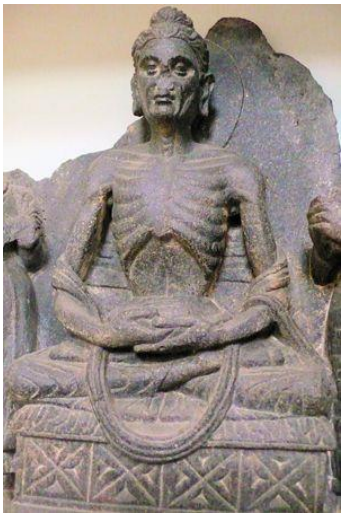


راست) تندیس برنزی نقره‌کاری شده‌ی بودا با بلندای ۱٤/۵ سانتی‌متر، گندارە، قرن ششم میلادی؛ میان) تندیس بودا از سنگ شیست خاکستری با بلندای ۲۳ سانتی‌متر، یافته شده در شوتوراک در نزدیکی کابل؛ چپ) تندیس گچی بودا با بلندای ۵۲ سانتی‌متر، هَدا= تپه شتر افغانستان، گندارە، قرن دوم و سوم میلادی

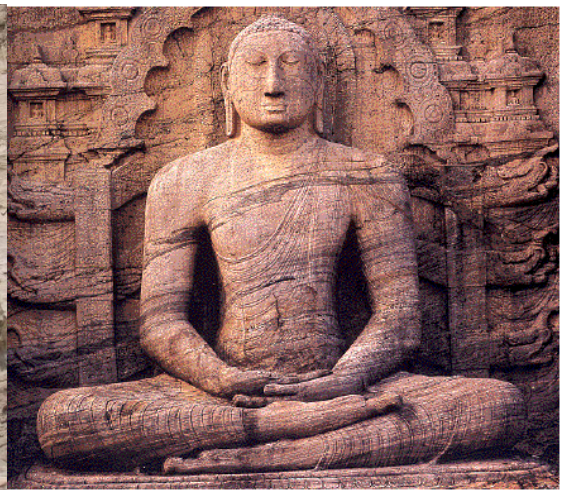


راست) بودا در حال آموزش به ایندره و برهما، گندارە؛ میان) نقش بودا بر غارهای دون‌هوانگ؛ چپ و روبرو) نقش بودا و بودای مرتاض، سبک گندارە، قرن اول و دوم میلادی.

راست) مهربودا (میتریَه‌بودا) از سنگ شیست، گندارە، قرن دوم و سوم میلادی؛ میان) بودیساتوا از سنگ شیست، گندارە، قرن چهارم و پنجم میلادی؛ چپ) بودای سبیل‌دار، گندارە، قرن دوم و سوم میلادی؛ پایین) بودای روزه‌دار، گندارە، قرن دوم میلادی.



پس از این آغازگاه که به اوایل دوران اشکانی مربوط می‌شود، این حالت به ویژه در هنر یونانی رواجی چشمگیر یافت و از راه ابریشم به چین و هند هم منتقل شد. به شکلی که امروز یکی از نشانه‌های آشنای تندیسهای بودایی محسوب می‌شود و کسی که به این شکل بنشیند را بودایی می‌پندارند. هرچند این برداشت چندان درست نیست و پیروان سایر ادیان ایرانی نیز به این حالت می‌نشسته‌اند. نمونه‌ی مهمی از آن را در هنر مانوی می‌بینیم که در آن مانی پیامبر را نیز در همین حالت نشان می‌داده‌اند. نمونه‌ای مشهور از آن به یکی از معدود پیکره‌های مانی باقی‌مانده مربوط می‌شود که در قرن چهاردهم میلادی در چین ساخته شده است و امروز در تنها مانستان، برپای مانده‌ی جهان قرار دارد.



تندیس بودای گل‌ویهارَه، سریلانکا، قرن دوازدهم.م

بودای داتونگ، قرن پنجم و ششم میلادی

راست) تندیس مانی در مانستان کائوآن، واقع در جین‌جیانگ، فوجیان، ساخته شده در ۱۳۳۹.م؛ چپ) نقش یک قدیس بودایی بر دیوار غاری در بامیان افغانستان.

گفتار چهارم: نشانه‌ی نگریستن به زمین

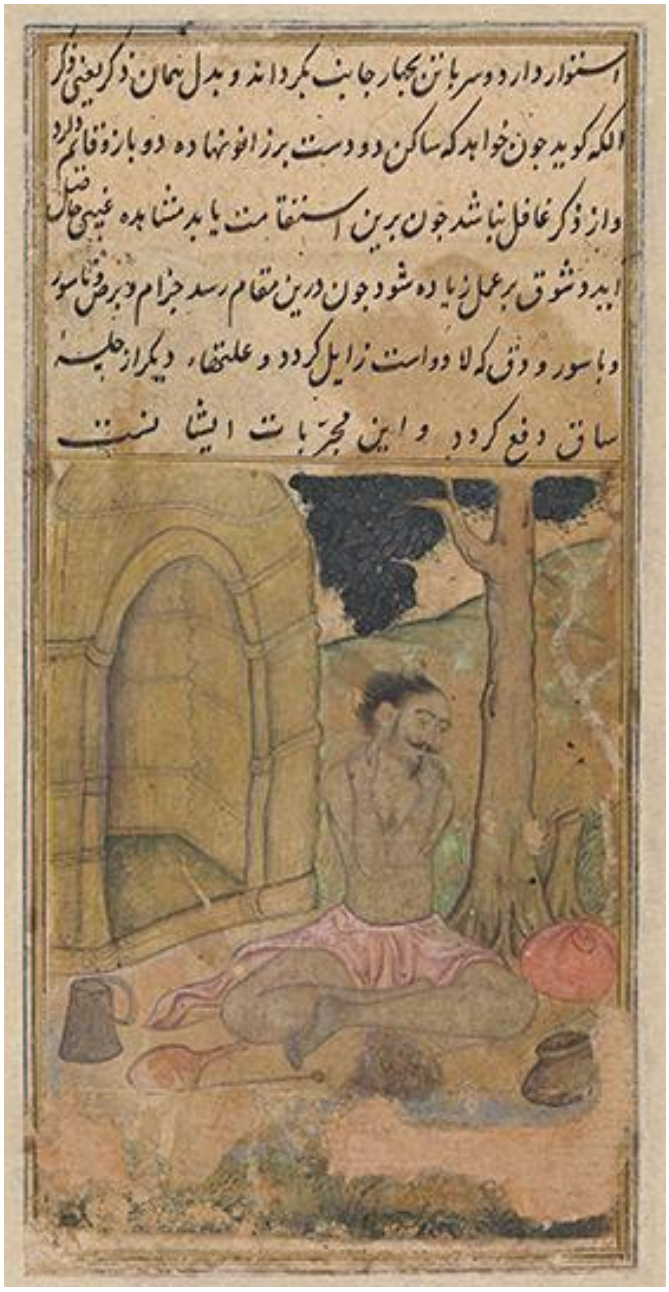
این حرکت مشتقی از حالت پیشین است و در آن دست چپ بر پاشنه آرام می‌گیرد در حالی که پشت آن به سمت پایین و کف آن گشوده به سوی بالاست. دست راست هم به حالت نیمه گشوده تقریبا بر زانو قرار می‌گیرد و انگشتان به سمت پایین آویخته می‌مانند. این حالت هم احتمالا نخست در میان بوداییان ایران شرقی تحول یافته و اولین نمونه‌هایش را در هنر عصر اشکانی استان گنداره می‌بینیم. آن را در هنر بودایی «بومی‌سْپَرشَه مودرا» می‌نامند که یعنی «نشانه‌ی نگرش به زمین» یا «نشانه‌ی نگریستن به بوم». این شیوه از بازنمایی بودا به ویژه در هندوچین رواجی چشمگیر یافت و بخش بزرگی از بوداهای ساخته شده در برمه که قلب فرهنگی این منطقه محسوب می‌شود، در این وضعیت نشسته‌اند.

راست) تندیس بودا در حالت نگریستن به بوم، استان بیهار هند، قرن دهم و یازدهم میلادی؛ میان) بودای چوبی، برمه، قرن هجدهم میلادی؛ چپ) نگاره‌ی سنگی بودا، پالا واقع در بیهار هند، اواخر قرن دهم میلادی

راست) بودای چیره بر مارا، تندیس از سنگ شیست، سبک پالا، هند شمالی، قرن دهم میلادی؛ میان) تندیس بودای معبد سِئوک‌گورام، کره‌ی جنوبی، قرن هشتم میلادی؛ چپ) تندیس بودای سبک شان، برمه، قرن هجدهم میلادی

بخش چهارم: دست به سر

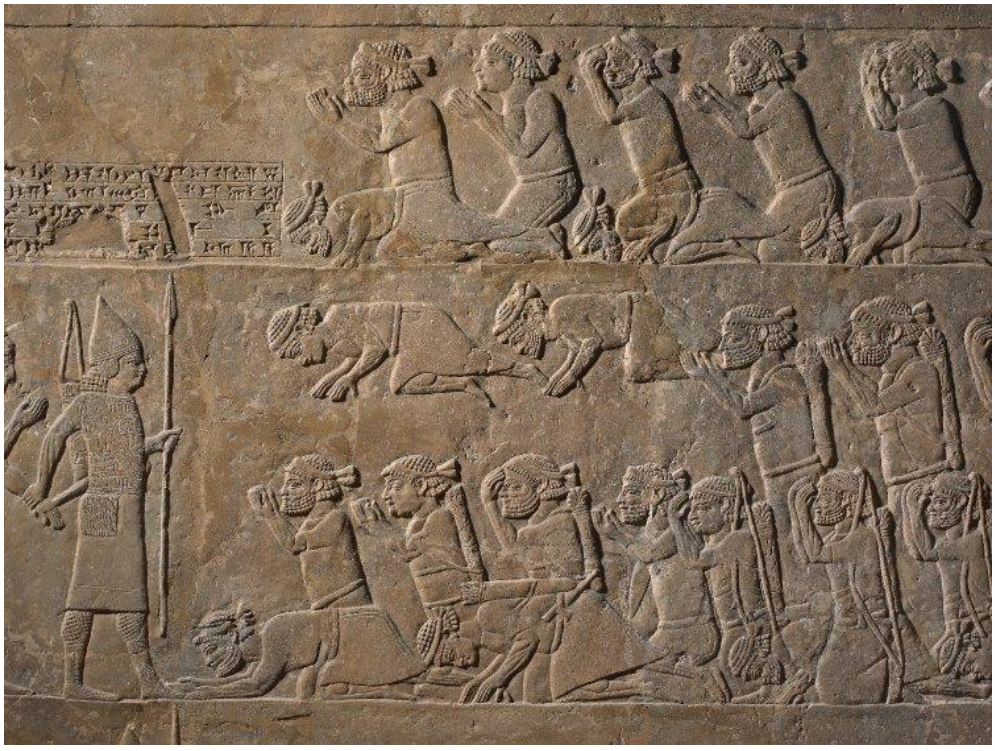
گفتار نخست: دست بر شانه‌ی خود نهادن



این حالتی است بینابینی که دست مستقیم به سر اشاره نمی‌کند اما سینه را در آغوش می‌گیرد و به گردن آویزان می‌شود. حالتی که تا به امروز هم دوام آورده و در آغوش کشیدن خود دانسته می‌شود. این حالت اغلب در مراسم صوفیانه و مجلس سماع کاربرد داشته و در آن دستان ضربدری از روی هم رد می‌شود و هر دست شانه‌ی مقابل خود را می‌گیرد. معمولا این کار در حالت نشسته و پیش از آغاز سماع انجام می‌شود و به زمانی مربوط می‌شود که صوفی با ضرب دف بدن خود را تکان می‌دهد ولی هنوز برای سماع برنخاسته است. نمونه‌ای از این حالت را در کتاب «بحرالحیات» به قلم محمد غوث گوالیاری می‌بینیم که در اواخر دوران صفوی نوشته و مصور شده است و در آن مرتاضی یوگی را در این حالت نشان می‌دهد (تصویر بالا).

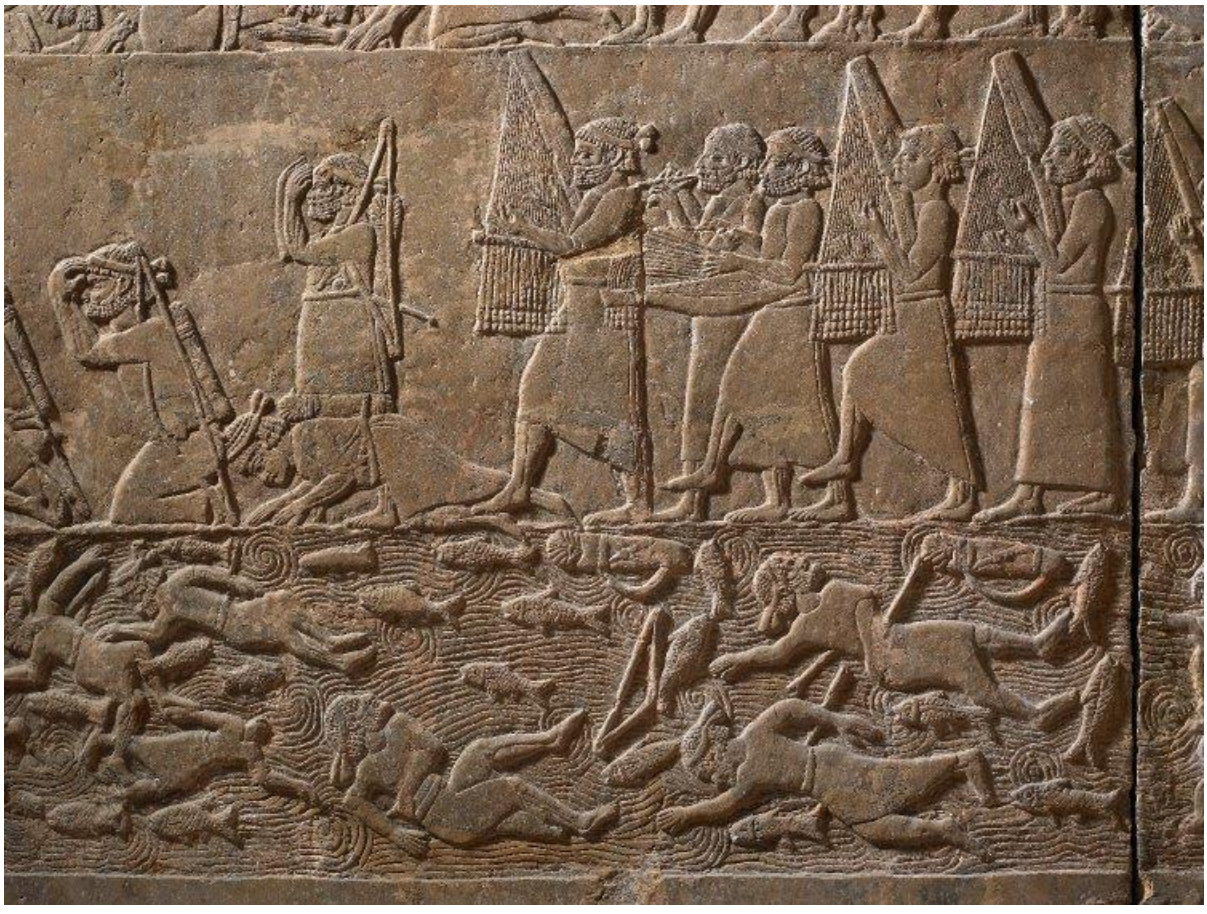
گفتار دوم: دست بر دیده نهادن

دست بر دیده نهادن را می‌توان مشتقی از دست به بالا افراشتن در نظر گرفت. با این تفاوت که در آن تاکیدی بر اتصال دست و سر دیده می‌شود و انگشتان دست به سمت سر خم شده و به پیشانی یا چشمان اشاره می‌کنند و یا آن را با فاصله‌ای لمس می‌کنند. قدیمی‌ترین نمودهای این حرکت به هنر آشوری باز می‌گردد و وضعیت اسیران جنگی و مردمان شکست خورده‌ای را نشان می‌دهد که از آشوری‌های پیروزمند طلب بخشایش می‌کنند. نمونه‌ی مشهوری از آن را در دیوارنگاره‌ی کاخ آشوربانیپال در نینوا می‌بینیم که تسلیم ایلامی‌ها و شاه‌شان هومبان‌نیکاش را نشان می‌دهد (تصویر زیر). در این نگاره ایلامی‌ها در برابر شاه آشور زانو زده‌اند یا به زمین‌بوسی مشغول‌اند. آنها که زانو زده‌اند اغلب دستانشان را در وضعیت نماز بردن بالا گرفته‌اند و در میانشان برخی دستان را بالاتر آورده و با انگشتانشان پیشانی یا چشم‌شان را لمس می‌کنند و بسامد انجام این کار به ویژه در پایین‌ترین ردیف از اسیران بالاست.



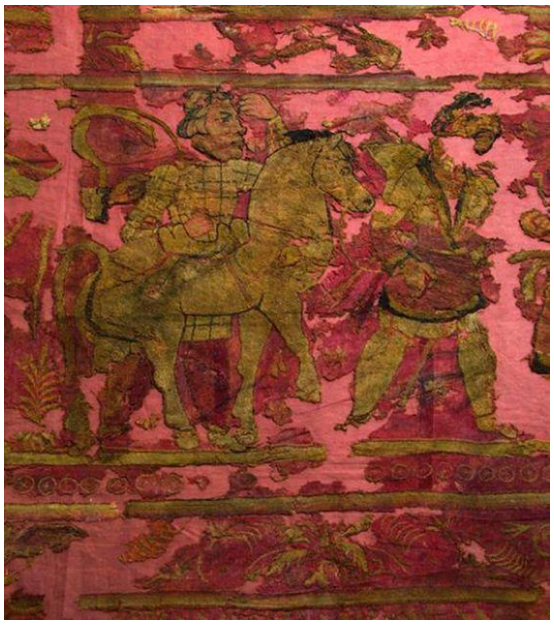
در این دیوارنگاره این نکته جای توجه دارد که این حرکت را زنان و مردان همسان اجرا می‌کنند و همچنین این که برخی از ایلامی‌ها کماندار هستند و مسلح بازنموده شده‌اند اهمیت دارد. چون در میان این کمانداران هم زنان و مردانی را همسان می‌بینیم و چنین شیوه‌ای از بازنمایی جنگاوران زن و مرد در جهان باستان استثنایی بوده است و صحنه‌های جنگی و سلاحها همواره تنها منحصر به مردان شمرده می‌شده است. در این نگاره به جز یک استثنا همه‌ی کسانی که دست بر دیده نهاده‌اند کماندار هستند و کمانی یا ترکشی بر دوش دارند.

در ادامه‌ی همین دیوارنگاره گروهی از ایلامی‌های نوازنده کشیده شده‌اند که در کنار رود کارون که اجساد خویشاوندان‌شان در آن شناور است، ایستاده‌اند و دارند با چنگ و نی و دف سرودی احتمالا سوگوارانه را می‌نوازند. پیشاپیش ایشان نیز مردی کماندار ایستاده که دستانش را بر دیده نهاده است (تصویر زیر).

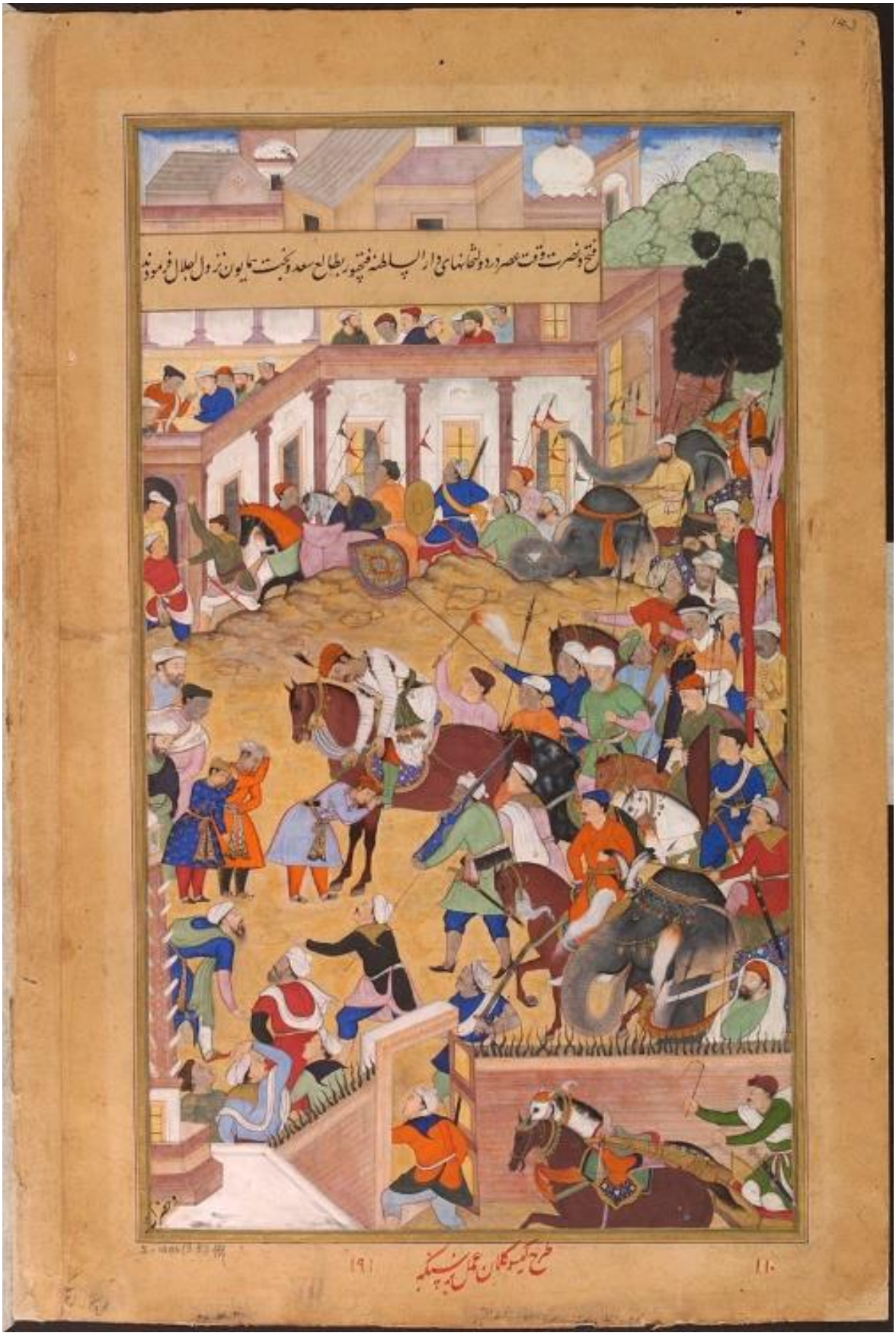


حالت دست بر دیده نهادن به این ترتیب برای نخستین بار در آثار آشوری در قرن هفتم پیش از میلاد نمایان می‌شود و این دورانی است که پارسها و مادها در فلات ایران به تدریج دست بالا را پیدا می‌کردند. از این رو چه بسا که این حالت که در نگاره‌های آشوری هم به ایلامی‌ها منسوب شده، رسمی رایج در میان آریایی‌ها بوده باشد. این حرکت در ایران زمین تثبیت می‌شود و در اسناد تاریخی بعدی هم هر از چندی آن را باز می‌یابیم. با این تفاوت که به جای دو دست –چنان که در نگاره‌ی آشوری می‌بینیم– تنها یک دست بالا آورده می‌شود و اغلب انگشتان به هم چسبیده‌ی دست و کف دست راست است که به چشم اشاره می‌کند.

بسامد این حرکت به نسبت اندک بوده اما در گذر تاریخ از پیوستگی و پایداری چشمگیری برخوردار بوده است. چنان که امروز هم نمایش دادن‌اش با یک دست نشانه‌ی فرمانبری و اطاعت شمرده می‌شود و اصطلاح پارسی «به روی چشم» یا کوتاه شده‌اش «چشم» به معنای اعلام موافقت و همراهی از همین جا آمده است. برای آن که تنوع نمودهای این حرکت و پیوستگی‌اش نمایان شود در این جا تنها به یکی دو نمونه‌ی تصویری از بازنمایی‌اش اشاره می‌کنم که به دورانها و جایگاه‌های متفاوتی مربوط می‌شود. در یکی سرکرده‌ای سکا را می‌بینیم که بر اسب نشسته و همین حالت را به دست خود داده، و در دیگری دو شاهزاده‌ی گورکانی را در برگی از اکبرنامه می‌بینیم که هنگام دیدار با پدرشان اکبرشاه، همین حالت را به خود گرفته‌اند، در حالی که برادر مهترشان رکاب پدر را می‌بوسد. هردوی این دو اثر خارج از مرزهای جغرافیایی تمدن ایرانی پدید آمده‌اند و بیش از هزار سال با هم فاصله دارند. با این همه تولید کنندگانشان هویتی ایرانی داشته و در بافت فرهنگ و هنر ایرانی این آثار را پدید آورده‌اند.



نقش سرکرده‌ی سکا بر پارچه، ترکستان، عصر ساسانی



برگی از اکبرنامه، دیدار اکبرشاه با پسرانش در فتح‌پور، قرن شانزدهم میلادی

گفتار سوم: بوسه فرستادن

یکی از حالتهای مشهور دست در دوران هخامنشی همان است که در نگاره‌ی مشهور تخت جمشید فرناکه –نخست وزیر داریوش بزرگ– آن را در برابر شاهنشاه نمایش می‌دهد. پیشتر در کتاب «داریوش دادگر» شرح داده‌ام که این حرکت همان است که یونانیان پروسکونِسیس (προσκυνησισ) می‌خواندند، و در منابع اروپایی به اشتباه «سجده بردن و به خاک افتادن» ترجمه شده است. این کلمه از دو بخشِ «پروس–: προσ» و «کونِئین: κυνειν» تشکیل یافته که به ترتیب «از دور» و «بوسیدن» معنی می‌دهد. مصدر کونئین در یونانی را برای نخستین بار همر در ایلیاد و ادیسه به کار گرفته و از آن آشکارا «بوسیدن» را مراد کرده است. این کلمه‌ی یونانی را در لاتین به adoratio ترجمه کرده‌اند که نماز بردن و پریستاری کردن معنی می‌دهد. بنابراین پروسکونسیس «از دور بوسه فرستادن» معنی می‌دهد و نه چنان که اغلب ترجمه شده، «خود را به خاک افکندن». من در کتاب «داریوش دادگر» فصلی درباره‌ی چگونگی و چراییِ تحریف این کلمه به خاکساری نزد مورخان معاصر نوشته‌ام.[11]

[11] وکیلی، ۱۳۹۰: ۴۸۴- ۴۹۰.

ناگفته نماند که در هیچ یک از آثار بازمانده از دوران هخامنشی نمی‌بینیم کسی خود را در برابر شاه به زمین افکنده یا در حال سجده باشد. این در حالی است که وضعیت بدنی سجده و به خاک افتادن در ایران زمین پیشینه داشته و پیش از به قدرت رسیدن هخامنشیان در دیوارنگاره‌های آشوری فراوان دشمنانی شکست خورده یا امیرانی تابع را می‌بینیم که در برابر شاه آشور سجده کرده و پیشانی را به زمین مالیده‌اند. به همین ترتیب از سجده و به خاک افتادن در برابر شاه در سراسر آثار دوران اشکانی و ساسانی نیز نشانی نمی‌بینیم و در متون ایرانی مانند اوستا و منابع پهلوی نیز اشاره‌ای بدان نداریم. از این رو آشکار است که پروکونسیس نمی‌توانسته در ایران چنین معنایی داشته باشد.

آلتهایم هم در مقاله‌ی به نسبت مفصلی آرای گوناگون درباره‌ی پروسکونسیس را گرد آورده و در نهایت به این نتیجه رسیده که سجده کردن و به خاک افتادن ربطی به آیین درود ایرانیان نداشته و این کلمه را کمابیش به «فرستادن دستبوس» تعبیر کرده است.[۱۲] که درست می‌نماید. همچنین این حدس جالب توجه را زده که کلمه‌ی ماچ در پارسی دری امروزین (به معنای بوسه) شکلی تغییر یافته از نْماز/ نْماچ در فارسی میانه و سغدی بوده باشد.[۱۳]

با مرور کارکردهای کلمه‌ی پروسکونسیس در منابع باستانی روشن می‌شود که منظور از این کلمه انجام حرکتی ستایش‌آمیز و فرستادن درود با حرکت دست بوده است. چنین می‌نماید که انجام این حرکت تا حدودی به ابراز ادب در حضور فردی بلندمرتبه مانند شاه دلالت داشته باشد، اما در ضمن در شرایطی که کسی پیروزی‌ای به دست می‌آورده یا حتا مایه‌ی شادمانی و هیجان دیگران هم می‌شده چنین رفتاری نمایان می‌شده است. با توجه به دیوارنگاره‌های بازمانده از عصر هخامنشی روشن است که این حرکت با گرفتن دست راست جلوی صورت و نزدیک کردن انگشتان به لبان انجام می‌پذیرفته است. این حرکت در واقع در

12 آلتهایم، ۱۳۹۳: ۱۹۳-۲۴۳.
13 آلتهایم، ۱۳۹۳: ۲۲۶-۲۲۸.

ایران زمین تداومی چشمگیر پیدا کرده و بعدتر در ورزش زورخانه‌ای هنگام ابراز ادب به حریف در قالب زمین ادب بوسیدن صورتبندی تازه‌ای به خود گرفته است.

با مرور نمونه‌هایی از موقعیت پروکونسوس در منابع یونانی باستان می‌توان حدس زد که این حرکت در ایران قدیم هم چنین جلوه‌ای داشته است. هرودوت می‌گوید وقتی اسب داریوش در میان گروه هفت پهلوانی که گوتاما را کشته بودند، پیش از همه شیهه کشید و آذرخشی درخشید و برگزیده شدن‌اش به مقام شاهنشاهی را تایید کرد، شش پهلوان دیگر از اسبهایشان فرود آمدند و به این شیوه به او درود فرستادند.[14] در همین کتاب تواریخ می‌خوانیم که هارپاگ نیز وقتی نزد ارشته‌ویکه از گناهی تبرئه شد، خوشنود شد و برابر شاه ماد پروسکونسیس را اجرا کرد.[15] نمونه‌ای دیگر به زمانی مربوط می‌شود که خشایارشا سردارانش را به شورای جنگ فرا می‌خواند و اعلام می‌کند که با وجود رویای هشدار دهنده‌ای که دیده بود، همچنان قصد دارد به یونان حمله کند. در این جا هم سرداران که شادمان شده بودند به همین شکل به او درود فرستادند.[16] در جای دیگری می‌بینیم که کشتی خشایارشا دچار آسیبی شده و چند تن از پارسیان برای نجات جان شاهنشاه داوطلب می‌شوند تا از کشتی به دریا بپرند تا آن را سبک کنند. آنان نیز پیش از انجام این کار فداکارانه در برابر خشایارشا پروسکونسیس انجام می‌دهند.[17]

آشکار است که در این موارد که همگی به شرایطی جنگی و موقعیتی پرجنب و جوش مربوط می‌شوند، این تصور که افراد خود را به خاک می‌انداخته‌اند نامعقول می‌نماید. پروسکونسیس آشکارا نوعی ادای احترام بوده که احتمالا انجام حرکتی با دست را نشان می‌داده است. وگرنه اجرای چیزی پیچیده‌تر در

14 هرودوت، کتاب دوم، بند ۸۶.
15 هرودوت، کتاب نخست، بند ۱۱۹.
16 هرودوت، کتاب هفتم، بند ۱۳.
17 هرودوت، کتاب هشتم، بند ۱۱۸.

شرایطی مانند کشتی توفان‌زده‌ی در حال غرق شدن یا میانه‌ی شورایی جنگی یا پس از سوارکاری نامحتمل می‌نماید.

پلوتارک هم این کلمه را درباره‌ی ایرانیان در بافتی جنگی به کار گرفته است. در نبرد کوناکسا وقتی شاهنشاه اردشیر با برادرش کوروش کهتر روبرو شد، پارسیان دو بار در میانه‌ی نبرد عمل پروسکونسیس را به جای آوردند. بار نخست وقتی که کوروش کهتر آواز در می‌داد و در میانه‌ی سپاهیان به دنبال برادرش می‌گشت تا تن به تن با او بجنگد، به او راه می‌دادند و پروسکونسیس را اجرا می‌کردند.[۱۸] بعدتر هم که کوروش کشته شد و اردشیر سر بریده‌اش را بالا گرفت تا سربازان او را ببینند، برای احترام نهادن به اردشیر چنین کردند.[۱۹] باز در اینجا آشکار است که منظورِ نویسنده انجام عملی به نسبت ساده است که در حالت ایستاده انجام می‌شده است. وگرنه این که سپاهیان پارسی در میانه‌ی میدان نبرد در برابر کوروش کهتر که سردار دشمن‌شان محسوب می‌شده به خاک افتاده باشند به کلی نامعقول می‌نماید، و همچنین بعدتر هم که باز در گرماگرم نبرد سر بریده‌ی او را دیدند قاعدتا سجده نکرده‌اند، بلکه به اجرای حرکتی با دست و شکلی از درود فرستادن با دست بسنده کرده‌اند.

در مواردی که به انجام دسته جمعیِ این عمل در برابر شاهی اشاره رفته، همواره قومی ایرانی مورد نظر بوده‌اند. مثلا وقتی کوروش بزرگ با گردونه‌ای بسته به شده چهار اسب سپید که نماد مهر بود، پشت آتشدان مقدس از کاخ خویش خارج شد، پارسیان با دیدن‌اش به طور گروهی «پروکونسیس» را انجام دادند و گزنفون می‌گوید این نخستین بار بود که چنین می‌کردند.[۲۰] به همین ترتیب وقتی مردم گرگان سخنان کوروش بزرگ را شنیدند، همراهی‌شان با او و فرمانبری‌شان را با اجرای پروسکونسیس نمایش دادند.[۲۱] به

[18] Plutarch, Artaxeres, 11.4.
[19] Plutarch, Artaxeres, 13.2.
[20] Xenophone, Cyropaedia, 8.3.12.
[21] Xenophone, Cyropaedia, 4.4.13.

این ترتیب روشن است که این عمل دلالتی سیاسی داشته و به پذیرش فرمانبری از قدرتی برتر حمل می‌شده است.

آریان اشاره‌ی روشنگری دارد و می‌گوید وقتی اسکندر از درباریانش خواست تا به رسم پارسیان به او ادای احترام کنند، کالیستنس فیلسوف که با انجام این کار مخالفت داشت، گفت که پروکونسیس ویژه‌ی خدایانی است که تندیس‌هایشان در جاهای بلند نهاده شده و در دسترس نیست، و در مقابل بوسیدن (فیلِئین: φιλειν) ویژه‌ی آدمیان است. به این ترتیب معلوم است او به دو شکل از آیین بوسیدن اشاره می‌کند، که یکی‌شان به انسان و دیگری به خدایان مربوط می‌شده، و تفاوت‌شان در فاصله و امکان لمس بوده است.[۲۲]

در ایران زمین بوسیدن یکی از کنشهای مهم و معنادار تلقی می‌شده که از دیرباز قواعد اجتماعی دقیقی بر آن حاکم بوده است. مورخان یونانی به این نکته اشاره کرده‌اند که در عصر هخامنشیان ترتیب و نظمی جا افتاده و فراگیر درباره‌ی آداب بوسیدن در میان ایرانیان وجود داشته است، در حدی که هرودوت می‌گوید بوسیدن رسمی پارسی است.[۲۳] در ضمن این کار دلالتی سیاسی هم داشته است. چندان که بوسیدن شاه تنها برای بلندپایه‌ترین مقامهای دولتی و نزدیکترین خویشاوندانش ممکن بوده است.[۲۴]

جالب آن است که این آیین درود فرستادن به شاه که در میان رومیان و یونانیان به سجده بردن حمل می‌شد، پس از ورود اسلام نزد مورخان مسلمان نیز به سجده بدل شد و احتمالا در این هنگام رسم آن روزگار در دربارهای عباسی را باز می‌تابانده است. طبری در تاریخ خود هرجا به رسم بزرگداشت شاهنشاه اشاره می‌کند از فعل سجد بهره می‌برد. بی‌ادبی پیکی جوان که هنگام بار یافتن نزد یزدگرد نخست از هیبت او گیج شد و فراموش کرد سجده کند، نادیده انگاشته شد و یزدگرد که حال او را درک کرده بود، با او سخن گفت.[۲۵]

---

[22] Arrian, Anabasis, 4.11.2-3.

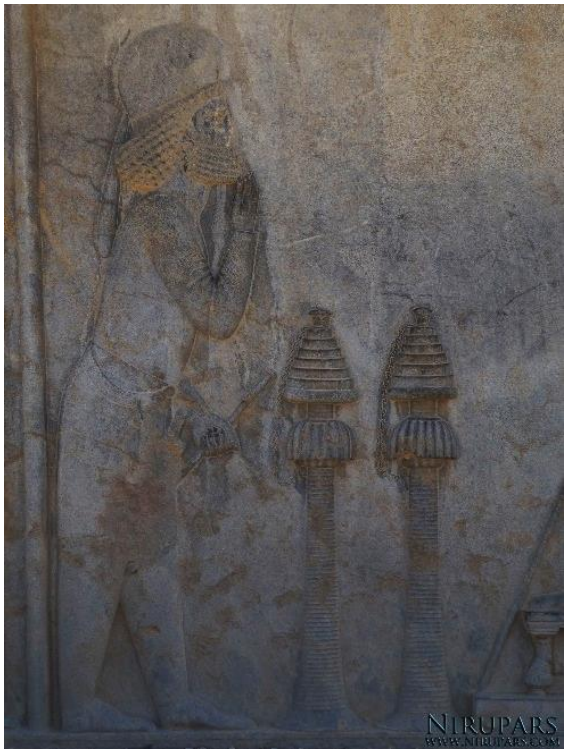
[23] هرودوت، کتاب نخست، بند ۱۳۴.

[24] Arrian, Anabasis, 7.11; Xenophone, Cyropaedia, 1.4.27.

[25] طبری، ج.۲، ۱۳۵۲: ۶۱۷.

به همین ترتیب هیبت و شوکت انوشیروان دادگر به شکلی بود که هرکس برای بار نخست او را می‌دید از هیبتش سجده می‌کرد.[۲۶]

باز در اینجا آشکار است که سجده یا بر خاک افتادنی در کار نیست، اما زانو زدن، احتمالا با یک پا، همچنان که میان پهلوانان در زورخانه‌ها همچنان باقی مانده، در کار بوده و درود فرستادن بر شاهنشاه در این حالت با بلند کردن دستها و بر روی هم نهادن و احتمالا بوسیدن‌شان توسط خود فرد انجام می‌شده که پروسکونسیس به این حالت اخیر اشاره دارد. در جاهای دیگر نیز اشاره‌هایی شبیه به این را می‌بینیم. دِکابالوس شاه داسی‌ها در برابر ترایانوس[۲۷] و تیگران در برابر پمپی نیز حرکت مشابهی را انجام دادند و به این ترتیب به وی درود فرستادند.[۲۸]



جزئیات نگاره‌ی وزیر داریوش

در حال کرنش در برابرش

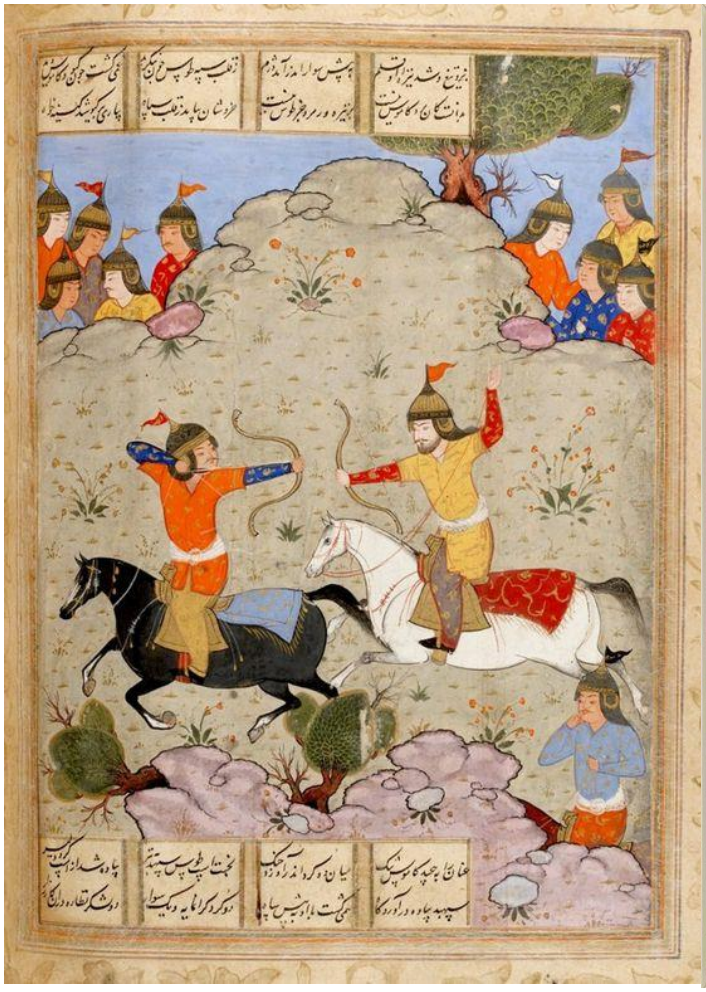
[26] طبری، ج.۲، ۱۳۵۲: ۶۸۹.

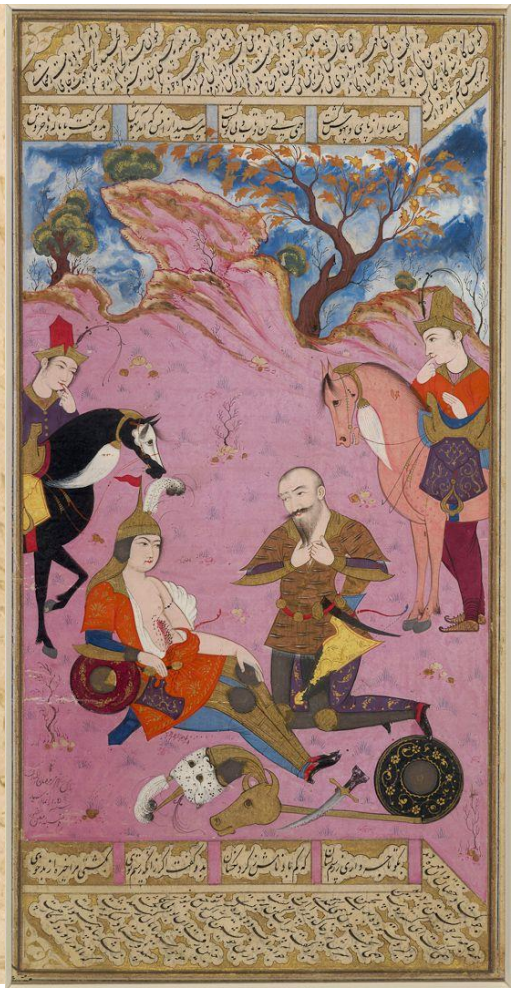
[27] Cassius Dio, 36.52.3.
[28] Cassius Dio, 68.9.6.

گفتار چهارم: انگشت به دهان گزیدن

این حرکت نسبت به بقیه جدیدتر است و چنین می‌نماید که پس از دوران ساسانی و در قرون اسلامی در ایران زمین شکل گرفته باشد. الگوی کلی آن به شکلی است که رده‌بندی‌اش در گروه حرکات دست–سر را توجیه می‌کند. با این همه چنین از این نظر که بیشتر انگشت در آن نمادین شده تا دست، با آنچه پیش از این دیدیم متفاوت است. در این حالت دست تا برابر دهان بالا می‌آید و انگشت اشاره به لبان اشاره می‌کند یا در حالت افراطی دندانها را لمس می‌کند. این «انگشت به دهان گزیدن» نشانه‌ی شگفتی و حیرت است و امروز هم در زبان پارسی همچون استعاره‌ای باقی مانده است. هرچند امروز خود حرکت به ندرت اجرا می‌شود.

در قرون میانی و به ویژه در نگارگری ایرانی این حرکت فراوان دیده می‌شود و ویژه‌ی شخصیتهای حاشیه‌ای و پیکره‌های تزئینی است که در گوشه و کنار صحنه حضور دارند و به چشم‌انداز مرکزی نگاه می‌کنند و با انگشت به دهان گزیدن بر شگفت بودن آنچه که رخ می‌دهد تاکید می‌کنند. چنان که مثلا در نگارگری رزم رستم و سهراب دو سواری که به کشته شدن پسر به دست پدر می‌نگرند هردو انگشت به دندان می‌گزند، و در نگاره‌ی رزم توس و کاموس کشانی سربازی که در پایین تصویر ایستاده با دیدن دلیری دو پهلوان چنین می‌کند.



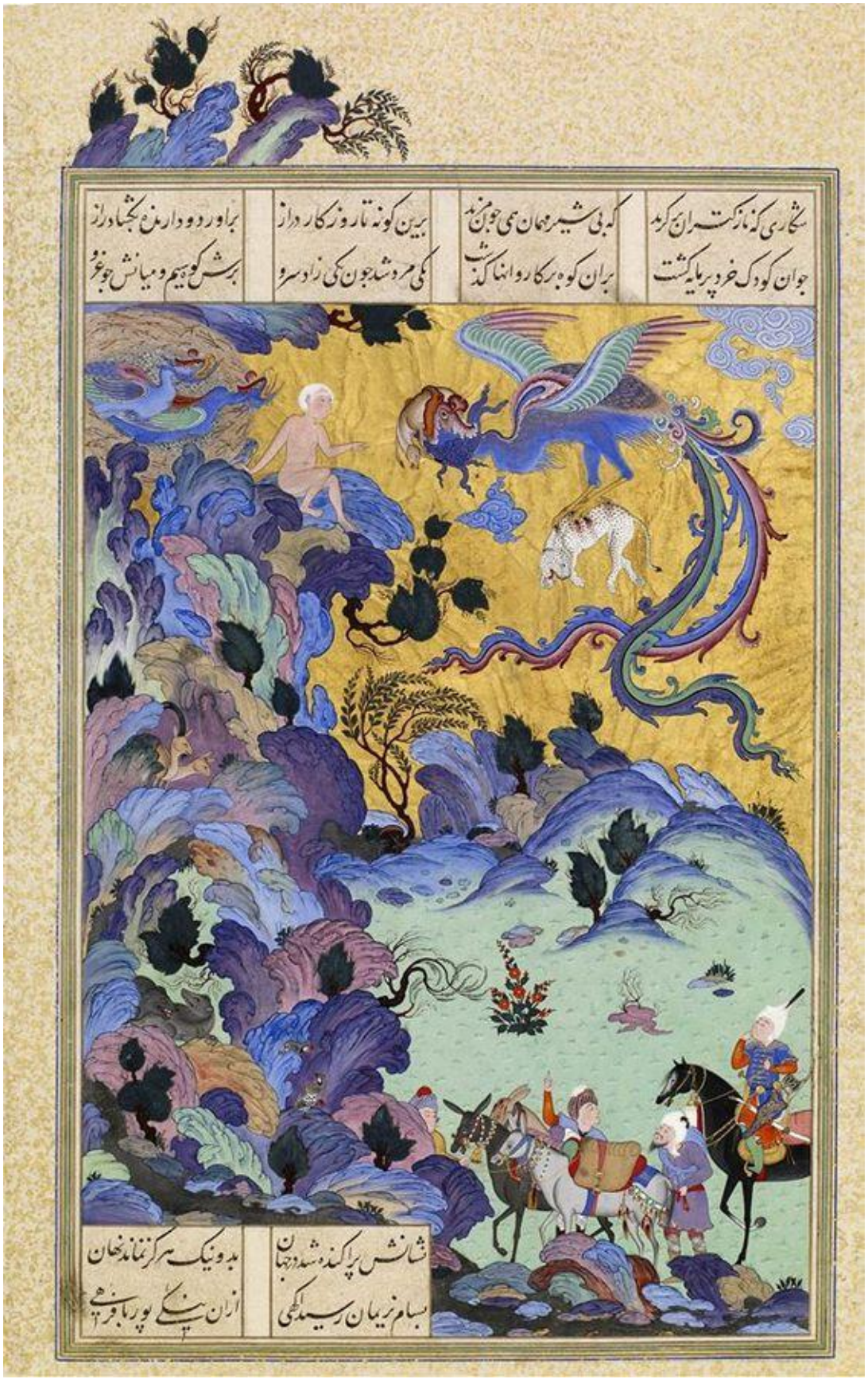


رزم رستم و سهراب، شاهنامه، اثر معین مصور، ۱۶۴۹.م رزم توس و کاموس کشانی، شاهنامه، عصر صفوی

موضوع حیرت در کسی که دست به دندان می‌گزد همیشه با جنگاوری و میدان نبرد پیوند ندارد و در بسیاری از موارد تماشای زیبایی زنان یا هیبت مردان نیز چنین واکنشی را بر می‌انگیزد. چنان که تقریبا در همه‌ی نقاشی‌هایی که بر مبنای خسرو و شیرین کشیده شده و در آن نخستین رویارویی خسرو و شیرین را در آبگیر نشان می‌دهد، خسرو انگشت به دندان می‌گزد. این مضمون برای حدود هزار سال در نگارگری ایرانی تکرار شده و نمونه‌های چشمگیری از آن را در هنر عصر سلجوقی تا قاجاری می‌توان سراغ کرد.

خمسه نظامی، فرهاد و شیرین، ۱۶۱۹-۱۶۲۴م شاهنامه، عصر صفوی

خسرو هنگام دیدن شیرین، نقاشی عصر زندیه



شاهنامه، نقاشی عبدالعزیز، تبریز، ۱۵۲۵.م

بخش پنجم: اشاره با دست و انگشت

گفتار نخست: اشاره با دست

الف) دستها بالا!

بالا بردن دست و مشتقهای آن بیشتر بر پیوند میان دست و سر تاکید می‌کنند. یعنی به همان ترتیبی که دو بخش پیشین به شیوه‌ی چفت و بست شدن دست با سینه و کمر تمرکز می‌کردند، در این بخش باید به الگوهایی بنگریم که در آنها بالا افراشتن دست علامتی ارسال می‌کند. در دوران باستان این الگو را در شخصیتهای مقدس و ایزدان بیشتر می‌بینیم. کهنترین اشاره‌ی دینی‌ای در زبانهای ایرانی به آن داریم، بند آغازین سروده‌های گاهان زرتشت است: «اینک در آغاز با دستان برافراشته نماز می‌گزارم و خواستار شادمانی‌ام...».[۲۹] در هات شکایت گاو هم جمله‌ای شبیه به این می‌خوانیم: « پس همانا من و روان گیتی بارور، هر دو با دستان برافراشته، سرور را می‌ستاییم. از اهورامزدا چنین آرزویی را خواستاریم که از سوی دُروندان

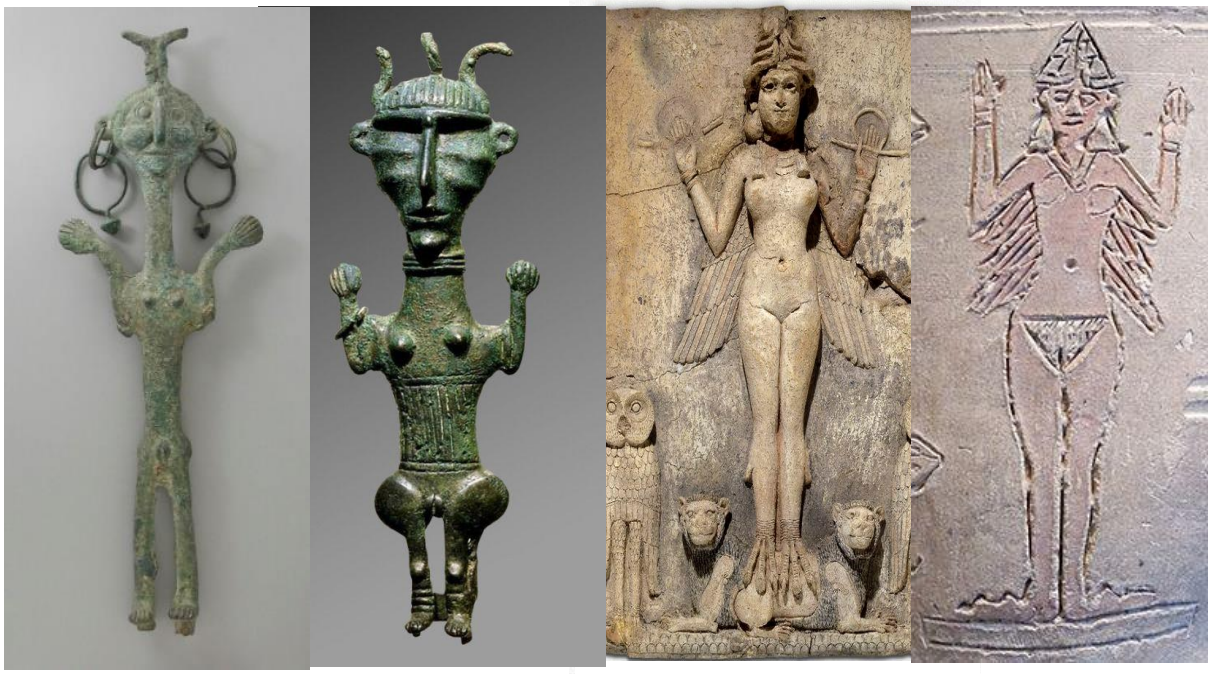
29- گاهان، هات ۲۸، بند نخست.

هرگز گزندی به پارسایان و راهبرشان نرسد.»[۳۰] و باز در هات ۵۰ هم جمله‌ی مشابهی را می‌خوانیم: « ای دانای بزرگ (اهورامزدا)! با دستان برافراشته و آهنگِ بلندِ برخاسته از شور دل به شما نزدیک می‌شوم...».[۳۱]

از متن گاهان چنین بر می‌آید که دستان برافراشته به ویژه به موقعیتی مربوط می‌شده که پیامبر یا شخصیت مقدسی در حال نزدیک شدن به موجودی مقدس بوده است. همچنین از متن چنین بر می‌آید که در وضعیت برافراشتن دستها خواسته‌های خود را نیز از ایزدان تقاضا می‌کرده‌اند. در کنار این شواهد متنی از ایران شرقی، این داده‌ی شگفت از ایران غربی را داریم که اغلب ایزدان و موجودات غیرانسانی‌اند که با وضعیت دست برافراشته نموده شده‌اند، و نه آدمیان و کاهنان.

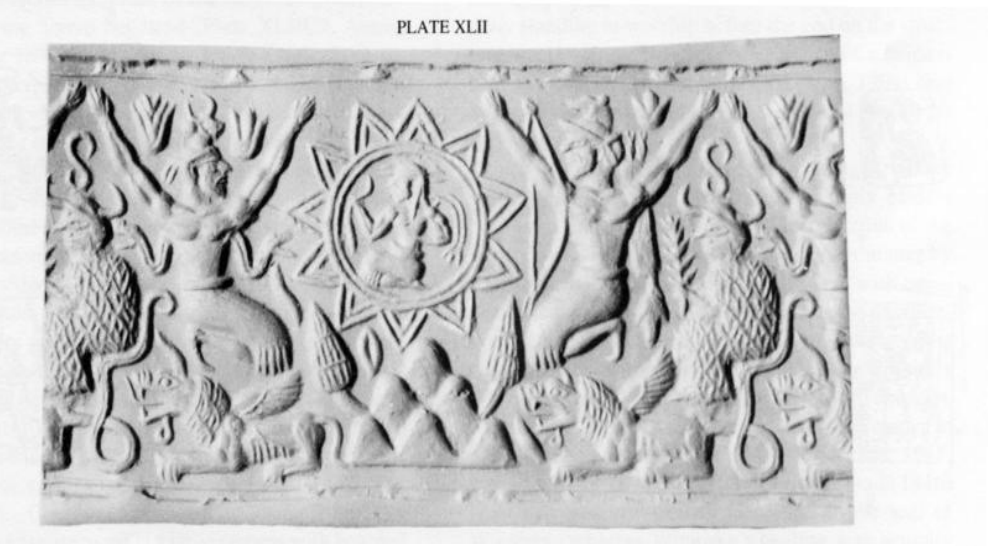
از این رده شواهد یک نقش زمخت و ساده از ایشتار را در چنین وضعیتی داریم، و همچنین برخی از دیوهای نموده شده در مفرغ لرستان هم چنین شکلی دارند. جالب آن است که بیشتر این نمونه‌های یافت شده در ایران غربی بر خلاف آنچه در متون ایران شرقی می‌بینیم، به زنانی غیرانسانی (خدا یا دیو) مربوط می‌شوند و نه مردانی کاهن و پیامبر. در میان این آثار، به ویژه نقش ایشتار بابلی و لیلیت کنعانی که همتا و هم‌ریخت او بوده چند بار در اسناد تاریخی تکرار می‌شود که جای توجه دارد. احتمالا قدیمی‌ترین نمونه از این حالت دست را در هنر جیرفت می‌توان دید که در آنجا هم اغلب به زنان هیولاوار و غیرانسانی مربوط می‌شود و نقش انسان–عقرب مادینه نمونه‌ی خوبی از آن است. ناگفته نماند که این حالت گاهی در پیکرک‌های نرینه هم بازنموده شده است که نمونه‌ای به نسبت دیرآیند که در فنیقیه یافت شده و بتی برنزی است در آن میان شاخص محسوب می‌شود.

[30] گاهان، هات ۲۹، بند ۵.
[31] گاهان، هات ۵۰، بند ۸.



راست) دو نمود ایزدبانوی باروری بابلی- کنعانی: ایشتار- لیلیت، قرن ۱۹-۱۸ پ.م؛ چپ) دو پیکرک از مفرغ لرستان، قرن دهم پ.م

راست) انسان عقرب، هنر جیرفت، ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م؛ چپ) مفرغ لرستان، ابتدای هزاره‌ی اول پ.م؛ چپ)



پیکرک مفرغی زن ایلامی، ۲۵۰۰–۱۹۰۰ پ.م

لول ایلامی دو پریستار در برابر ایزد خورشید

در میان آثار نادری که این حالت دستهای برافراشته را در بافتی آیینی نشان می‌دهد، یک لول ایلامی ویژه و مهم است. بر آن ایزد شاخداری را می‌بینیم که بر اورنگی نشسته است. در برابر این ایزد کوهستانی مقدس و یک جفت درخت مقدس قرار دارند که در میانه‌شان خورشید طلوع کرده و ایزدی کمانگیر نشسته است که قاعدتا باید مهر باشد. دو مرد تنومند با کلاههای شاخداری که نشانگر ماهیت الاهی‌شان است در برابر این خورشید بر شیری بالدار زانو زده و دستان‌شان را به سوی آن برافراشته‌اند.

در دانشنامه‌ی ایرانیکا قدمت این نقش را همزمان با دوران اکدی‌ها دانسته‌اند، که با میانه‌ی هزاره‌ی سوم پیش از میلاد برابر می‌شود. با این همه تنها ایزد خورشیدی کمانگیری که می‌شناسیم مهر است و حضور او در ایران زمین با ورود موج دوم آریایی‌ها در قرن هفدهم پیش از میلاد آغاز می‌شود. از این رو به نظرم قدمت این لول باید به میانه‌ی هزاره‌ی دوم پیش از میلاد باز گردد و نه زودتر. آنچه در این لول می‌بینیم کمابیش همان تصویری است که در گاهان داریم و آن را «با دستان برافراشته به ایزدی نزدیک شدن» مربوط می‌سازد.

دو تندیس برنزی از نیمه‌ی اول هزاره‌ی اول پ.م؛ قفقازی (راست) و آسورستانی- فنیقی(؟) (چپ)

داستان ایلیاد و اسب تروا در نگاره‌ای از گنداره با هلن هشدارگر، عصر اشکانی

با آن که بی‌شک این حالت در ایران شرقی معنای احترام گذاشتن به موجودات مقدس را می‌داده، و با آن که در ایران غربی هم در برخی از بافت‌های آیینی (مثل آنچه در لول ایلامی دیدیم) همین الگو تکرار می‌شود، چنین می‌نماید که این حرکت تا حدودی معنای تهدید کننده یا نمایش اقتدار داشته باشد. پیوند آن با موجودات اساطیری دیوآسا و به ظاهر غیرمقدس را می‌توان دلیلی بر این رمزنگاری دوگانه دانست. اگر به واقع چنین بوده باشد، احتمالا معنای جادویی و مقتدر و تا حدودی تهدیدگر دستان برافراشته در ایران غربی و محدوده‌ی لرستان تا فلسطین ریشه داشته است.

کارکرد دوم این حرکت را گاه در ایران شرقی هم می‌بینیم. چنان که مثلا در هنر استان گندارهٔ عصر اشکانی آن را در بازنمایی داستانی یونانی مثل ماجرای اسب تروا هم می‌بینیم. با این همه جالب است که پیوند میان این حرکت و سویه‌های جادویی و کمابیش تاریک نیروهای مینویی همواره برقرار بوده است. در دوران ساسانی دو نمونه‌ای که پیرنگ یاد شده را نشان می‌دهد، یک کاسه‌ی طلسم است که گرداگردش به خط آرامی دعایی نوشته شده و فرض بر آن بوده که نوشیدن آب در آن باعث برآورده شدن ورد می‌شود. در میانه‌ی این کاسه دو دیو می‌بینیم که یکی دستانش را به هوا برافراشته و دیگری سرنگون افتاده است.

بشقاب نقره‌ی ساسانی، قرن پنجم و ششم میلادی

کاسه‌ی طلسم با دعای آرامی، عصر ساسانی

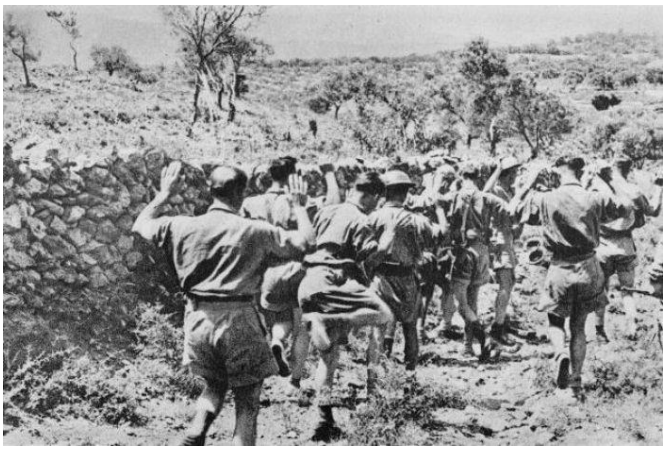
این کاسه نمونه‌ای از کاربرد این نماد در فرهنگ عامیانه است. اما چنین رمزنگاری‌ای در هنر درباری و رسمی هم وجود داشته است. چنان که در کف یک بشقاب نقره‌ای طلاکاری شده‌ی ساسانی که دو پهلوان را در کنار اسبهایی بالدار و خنیاگری در میان نشان می‌دهد، کوزه‌ای که در میان‌شان قرار دارد با نقش زنی با دستان برافراشته آراسته شده است، با شیوه‌ای که یادآور اشعار بعدی خیام و انعکاس آن در هنر نگارگری قرون میانه است.

نقش دستان برافراشته در ایران زمین تا دیرزمانی باقی ماند و دلالت نمادین آن در هردو شاخه تا به امروز دوام یافته است. هم بزرگترها هنگام بازی با کودکان برای ترساندن‌شان دستان‌شان را بالا می‌برند و هم هنگام مشاجره بالا بردن دست نشانه‌ی آشتی‌جویی و تسلیم قلمداد می‌شود. در دو قرن گذشته این حرکت در بافتی نظامی با وامگیری از غرب عمومیت یافته و معنای تسلیم به خود گرفته است. این معنای دست به بالا برافراشتن ظاهرا پس از رواج استفاده از تفنگ باب شده و خالی بودن دست و نامسلح بودن فرد را به حریف پیروزمند گوشزد می‌کرده است. به ویژه در جریان جنگ جهانی اول سربازان با بالا بردن دو دست تسلیم شدن خود را اعلام می‌کردند و این در سراسر قرن بیستم بارها و بارها در عکسهای جنگی و نقاشی‌ها و فیلمها بازنموده شده و از این رو امروز چنین معنایی بیشتر با دیدن‌اش به ذهن خطور می‌کند.

هرچند در دوران معاصر بالا بردن دست در سطحی جهانی معنای تسلیم شدن در میدان نبرد را می‌دهد، و در جریان جنگ ایران و عراق هم نمونه‌هایی از این رفتار را در اسیران می‌دیدیم، اما این نکته جای توجه دارد که هم ایرانی‌ها و هم عراقی ها اغلب موقع تسلیم شدن دستانشان را پشت سرشان می‌گذاشتند و آن را مانند سربازان باقی جاهای دنیا بالا نگه نمی‌داشتند. البته بردن دست پشت سر در ارتش سایر کشورها و به ویژه میان آلمان‌ها رایج است، اما بسامدش در کل به اندازه‌ای نیست که در جنگ ایران و عراق شاهدش

بودیم و این تفاوت جزئی شاید به رمزنگاری باستانی دستان برافراشته در ایران زمین مربوط باشد که تا حدودی تهدید کننده محسوب می‌شده است.

تسلیم شدن عراقی‌ها در جنگ با ایران



تسلیم شدن متفقین به آلمان نازی در کرت

راست) فروردین ۱۳۲٤: تسلیم شدن آلمان‌ها در برِمِن و چپ) در چِربورگ؛ زیر) تسلیم شدن عراقی‌ها در جنگ با ایران

ب) درود فرستادن دست جمع

ساده‌ترین حالت دست در این رده درود فرستادن با یک دست است که امروز هم رواج خود را حفظ کرده است و اغلب هنگامی که دو آشنا از دور یکدیگر را به جا می‌آورند، اجرا می‌شود. در این حالت دست راست تا ارتفاع دهان به بالا برده شده و کف دست گشوده و آشکار است. تیغه‌ی دست عمود بر محو تن قرار می‌گیرد و نوک انگشتان که به هم چسبیده‌اند، به سمت بالا اشاره می‌کنند. این حرکت با حالت رسمی‌تری که در آن دست راست و کف دست دور از سر نگه داشته می‌شود متفاوت است که بعدتر بدان خواهیم پرداخت.

این الگوی حرکت دست از ابتدای هزاره‌ی اول پیش از میلاد در ایران زمین نمایان می‌شود و نمودهای فراوانی از آن را در نگاره‌های رسمی و درباری می‌بینیم. همزمانی ظهور آن با ورود اقوام نوآمده‌ی آریایی (پارسها و مادها) و سامی (آرامی‌ها و کلدانی‌ها) نشان می‌دهد که احتمالا این حرکت نخست در میان این مردم رایج بود و توسط آنها به منطقه وارد شده است. نمونه‌ای از این حرکت را در نگاره‌ی مردوک بلدان (مردوک اپلی ایدینای دوم، ۷۲۲–۷۰۲ پ.م) شاه بابل می‌بینیم. در اینجا شاه بابل بلند قامت‌تر نموده شده و برگه‌ای که نشانه‌ی واگذار کردن ملکی به یک خان‌نشین است را بالا گرفته است. آن خان که قرار است به نمایندگی از شاه بر ملک مورد نظر حاکم شود هم با عصایی در برابرش ایستاده و اوست که دستش را در چنین حالتی بالا نگه داشته است.

راست) مردوک بلدان هنگام اهدای ملک به خانی، اواخر قرن هشتم پ.م؛ میان) نگاره‌ی آشوری از شهر کالخو (نمرود)، ۸۸۳–۸۵۹ پ.م؛ چپ) نگاره‌ای از دور–شروکین، آشور، قرن هشتم پ.م

باراکیب پسر پاناموا شاه سمعل (زنجیرلی امروزین) در برابر کاتبش، جنوب آناتولی ۷۳۰ پ.م

این حالت دست به زودی در ایران غربی اهمیتی چشمگیر پیدا کرد. چون آشوری‌ها که در قرون هفتم و هشتم پیش از میلاد مقتدرترین دولت منطقه بودند، خدای جنگاور و کمانگیر خویش آشور را با چنین حالتی تصویر می‌کردند. چنان که در نوشتارهای دیگری بحث کرده‌ام، آشور به احتمال زیاد همان مهر ایرانی پیشازرتشتی بوده است، و از اینجا می‌توان حدس زد که این حرکت دست در اصل در میان آریایی‌هایی رواج

داشته که از شمال و شرق می‌آمده‌اند و پس از دو سه قرن آشوریان را بر انداختند و دولت نیرومند ماد را به جای آن نشاندند. در همین هنگام شاه آشور که نماینده‌ی این ایزد جنگاور بر زمین شمرده می‌شد هم در برخی از نگاره‌های رسمی و درباری با همین حالت بازنموده شده است. چنین می‌نماید که در این نمونه‌ها حرکت یاد شده بر معنایی مثل برکت دادن یا اعطای صلح و آرامش دلالت کند.

دو نقش از ایزد آشور در نگاره‌های آشوری، قرن هفتم و هشتم پیش از میلاد

راست) آشورنصیرپال دوم در کاخ شمال غربی نمرود (۸۸۳–۸۵۹ پ.م)؛ چپ) نقش آشور در نمرود (۸۱۰–۷۸۳ پ.م)

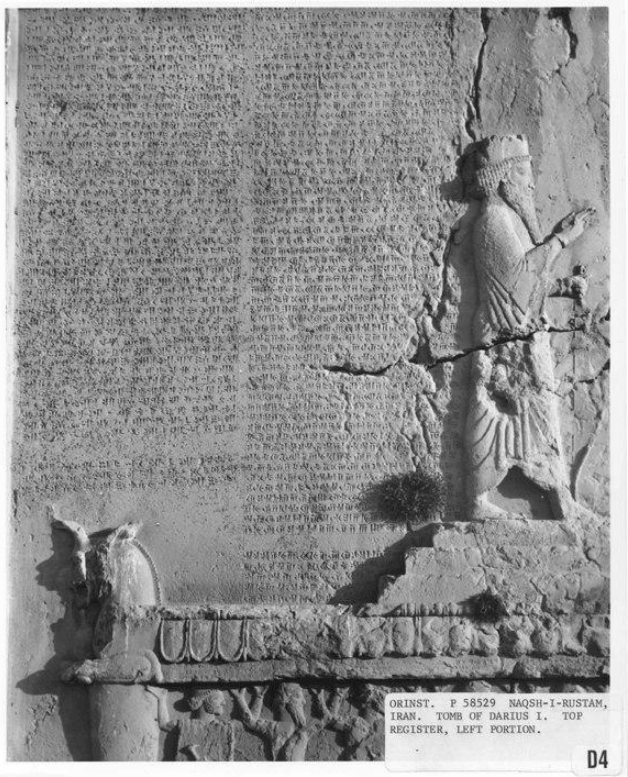
پس از تاسیس دولت هخامنشی و یکپارچه شدن کشور ایران، این حرکت دست به صورت استانده‌ای عمومی در آمد که بارها و بارها در نقش‌مایه‌های سیاسی و دینی تکرار می‌شد. داریوش بزرگ پس از غلبه بر

مدعیان سلطنت وقتی که کتیبه‌ی بیستون را حک می‌کرد، نقش ایزد آشور را همچون سرمشقی برای مجسم ساختن فره اهورامزدا به کار گرفت و این حرکت دست را به اهورامزدا نیز تعمیم داد. اما پیش از او کوروش بزرگ در مهمترین نقشی که از او به جا مانده، در دیوارنگاره‌ی دشت مرغاب همین حالت را به دست خود گرفت و پس از او داریوش بزرگ و بازنمایی‌های فراوان دیگری از انسان «پارسی» همین حالت را در خود منعکس ساختند.

نقشی که این حالت دست را در هنر درباری هخامنشی تثبیت کرد به احتمال زیاد دیوارنگاره‌ی بیستون بوده که در آن هم داریوش و هم اهورامزدا با همین حالت بازنموده شده‌اند. در این نقش اهورامزدا هنوز شباهتی چشمگیر به ایزد آشور دارد و آشکار است که وامگیری ریختی از او برای بازنمایی خداوند یکتای زرتشتی در ابتدای راه خود بوده است. با این همه کمی بعدتر در تخت جمشید نقشی پرداخته‌تر و ویژه‌تر از اهورامزدا را می‌بینیم که تا به امروز دوام آورده و به تازگی محبوبیت زیادی در میان مردمان پیدا کرده است. در این نقش اهورامزدا در دست چپ حلقه‌ی پیمان (مهر) را در دست دارد و دست راست خود را به نشانه‌ی درود بالا گرفته و این دقیقا همان است که نقش دیواری ایزد آشور در کاخ نمرود هم می‌بینیم.

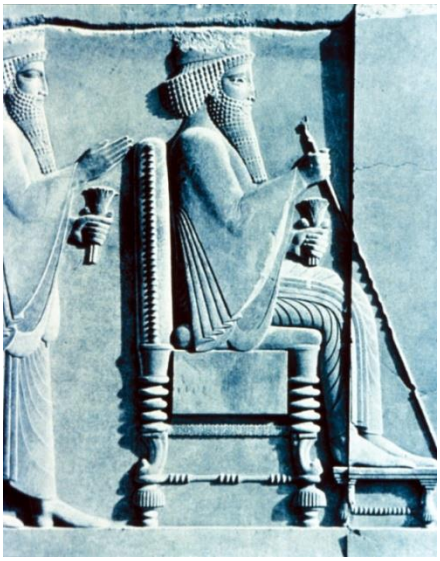
نگاره‌ی کوروش در دشت مرغاب

نگاره‌ی اهورامزدا در تخت جمشید



نقش داریوش بر درگاه آرامگاهش در نقش رستم

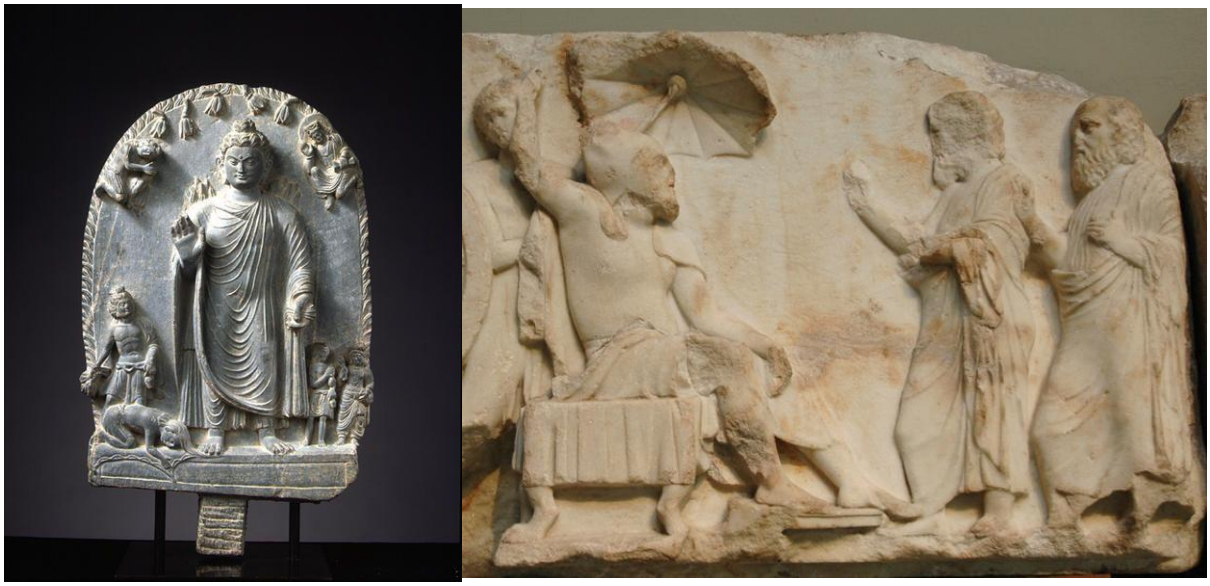
نقش داریوش بر دیوارنگاره‌ی بیستون



خشایارشا پشت سر داریوش در تخت جمشید

نقش دو پارسی در برابر آتشگاه بر لول هخامنشی

در دوران هخامنشی نقش درود فرستادن با تک دست در سراسر قلمرو هخامنشی پراکنده شد و رواجی چشمگیر یافت. حاکم محلی گزانتوس که تابع هخامنشیان بود وقتی خویش را بر دیوارنگاره‌ای مجسم می‌ساخت، نمایندگان تابع خود را در حالتی نمایش داد که دست راست خود را به علامت درود بالا آورده‌اند، و این شباهتی دارد به نقش خشایارشا که در تخت جمشید پشت اورنگ پدرش داریوش ایستاده و همین حالت را به دست خود داده است.



راست) نگاره‌ی نرئید در گزانتوس، قرن چهارم پیش از میلاد؛ چپ) تندیس بودا از سنگ شیست با بلندای نزدیک ۷۰ سانتی‌متر، گندارە، قرن سوم تا پنجم میلادی

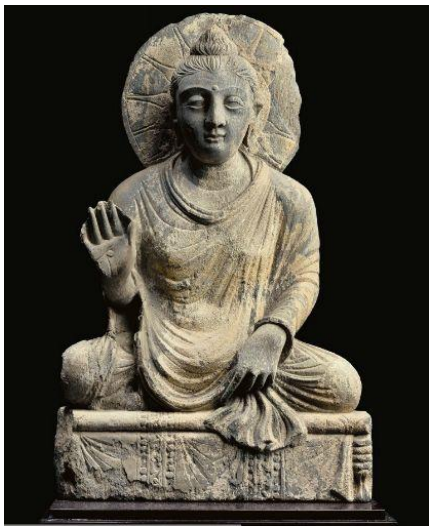
پس از فروپاشی دولت هخامنشی و فراز آمدن دو سلسله‌ی درهم تنیده‌ی اشکانی- کوشانی این حالت دست به ویژه در سبک هنری استان گندارە بسیار به کار گرفته شد. چنان که پیشتر هم گفتیم، این حرکت دست شباهتی دارد به علامت صلح و آشتی. با این تفاوت که آن حرکت با هر دو دست انجام می‌شود و دست چپی که به کمر چفت شده حرکت آشتی‌جویانه‌ی دست راست را تکمیل می‌کند. همچنین در آن حرکت کف دست کاملا گشوده و راست و رویاروی مخاطب گرفته می‌شد. در حالی که در این حرکت که

با یک دست انجام می‌شود، کف دست تا آن اندازه بالا نمی‌آید و اغلب زاویه‌ای با خط عمود دارد و به ویژه به خاطر آن که انگشت شست در آن گشوده و از دست فاصله گرفته، با حالت پیشین متفاوت است.

در سبک هنری گنداره که به غلط به یونانیان منسوب شده، نمونه‌هایی فراوان از پیکره‌ی بودا را می‌بینیم که در آن چنین حالتی به دست خود داده است. این نکته هم ناگفته نماند که سبک هنری گنداره نه از نظر جغرافیایی و نه از نظر اسناد تاریخی چسبندگی‌ای با یونانیان پیدا نمی‌کند و فرهنگی بومی و ایرانی است که از سویی زیر تاثیر هنر درباری هخامنشی قرار دارد و از سوی دیگر از سبک هنری سکاها در شمال ایران شرقی تاثیر پذیرفته است.

تندیس‌های بودایی گنداره از قرن سوم و دوم میلادی. نمونه‌ی دست راستی ۱۸۰ سانتی‌متر بلندا دارد

بودا در هنر گندارە: راست) تندیس بودای نشسته همراه با برهما و ایندرا، چپ) تندیسی از قرن سوم و چهارم میلادی



راست: دیوارنگارەی بودایی در گندارە، تاکسیلا؛ چپ) بودای نشسته از سنگ شیست خاکستری، گندارە، قرن دوم و سوم میلادی

دو نمونه از هنر گندارە، قرن دوم و سوم میلادی: راست) تندیس آوالوکیتِشْوارا؛ چپ) بودای رهایی‌بخش

پ) درود فرستادن دست باز

این نوع درود فرستادن در واقع مشتقی از همان حالت پیشین است، با این تفاوت که در آن دست از بدن فاصله می‌گیرد و راست و کمابیش موازی با زمین گرفته می‌شود. در این حالت انگشتان دست به هم چسبیده، کف دست گشوده و دست راست به موازات شانه قرار می‌گیرد. امروز این حرکت به ویژه با فاشیسم و نازیسم پیوند خورده و همان است که در زبان عوام «سلام هیتلری» نامیده می‌شود. هرچند باب شدن آن در اروپا نخست به دست فاشیست‌های ایتالیایی انجام پذیرفته است. در سال ۱۲۹۳ (۱۹۱٤.م) کارگردانی به نام جیووانی پاسترونه[۳۲] فیلمی صامت ساخت به نام «کابیریا»[۳۳] که موضوعش از آثار شاعر ناسیونالیست ایتالیایی گابریله دانونزیو[۳٤] اقتباس شده بود. در این فیلم تاریخ روم بر اساس کتاب مشهور لیوی تصویر شده بود و جنگ با کارتاژی‌ها و سیراکوزی‌ها بازسازی شده بود. رومیان باستان در این اثر به این ترتیب به هم درود می‌فرستادند و به خاطر شهرت فیلم این حرکت هم به سرعت شهرت یافت و پنج سال بعد وقتی دانونزیو با سپاهیانی داوطلب به فیوم رفت و آنجا را فتح کرد و اولین حکومت محلی فاشیستی را پدید آورد، از این حرکت به عنوان سلام سازمانی و رسمی‌اش بهره جست. در جریان این رخداد مهم سیاسی خبرنگاری با دانونزیو همراه بود که همچون مورخ و گزارشگر او عمل می‌کرد و بنیتو موسولینی نام داشت. موسولینی چندی بعد حزب فاشیست ایتالیا را تاسیس کرد و همین شیوه‌ی سلام دادن را در میان پیروان خود باب کرد و آن را سلام رومی (saluto romano) نامید، که به سرعت توسط هیتلر و نازی‌ها هم وامگیری شد.

[32] Giovanni Pastrone
[33] Cabiria
[34] Gabriele d'Annunzio

با آن که این شیوه از سلام دادن امروز در ذهن مردم با رومیان باستان و نازی‌ها پیوند خورده است، در هیچ یک از این دو ریشه ندارد. نازی‌ها چنان که گفتیم آن را از فاشیست‌های ایتالیایی وام ستاندند، و خود فاشیست‌ها احتمالا ابداع کنندگان‌اش بوده‌اند. یعنی در آثار بازمانده از روم باستان آثار صریحی در دست نداریم که این شیوه از سلام دادن را نشان دهد و در تاریخ‌های قدیمی رم هم هیچ اشاره‌ای به این حرکت نمی‌یابیم.[۳۵] در واقع نخستین سندی که این شکل از سلام دادن را به رومیان منسوب می‌کند، نقاشی مشهور ژاک لویی داوید هنرمند دربار ناپلئون است که آثار زیادی در بازآفرینی فضای روم باستان خلق کرده و در یکی از آنها به نام «سوگند هوراتی‌ها» که در ۱۷۸٤.م کشیده، دلیران رومی را در چنین وضعیتی بازنموده است (تصویر زیر). احتمالا منبع الهام اصلی فیلم کابیریا نیز همین اثر هنری بوده است.

[35] Winkler, 2009: 2.

یکی از عواملی که تصور کهن بودن این نوع سلام با دست را ایجاد کرده، تفسیری سرسری است که مورخان قرن نوزدهمی اروپا از برخی از آثار بازمانده از روم باستان به دست داده بودند. به عنوان مثال برخی نقش بازمانده بر ستون امپراتور ترایانوس (تصویر زیر) را سلام دادن پنداشته بودند، در حالی که دست افراشته‌ی چند تن از حاضران در این تصویر احتمالا سوگند خوردن را نشان می‌داده است. گواه تاریخی این حدس «نامه‌های آتیکی» سیسرو است که در آن می‌گوید اوکتاویانوس (که بعدا نخستین امپراتور روم شد) هنگامی که برای پدرخوانده‌اش یولیوس سزار سوگند وفاداری می‌خورد و خود را در پیوند با او قرار می‌داد، دست راستش را بلند کرد.[۳۶]

کاربرد دست راست افراشته برای درود فرستادن و ادای احترام بر این مبنا پدیداری جدید است و از اواخر قرن هجدهم و به ویژه در قرن نوزدهم به رومیان و یونانیان باستان منسوب شده و بعدتر در قرن بیستم با شکل‌گیری سینما وضعیتی فراگیر و عمومی پیدا کرده است. جالب آن که این حرکت به ویژه در آمریکا بسیار رایج بود و در همه‌ی مدارس این کشور برای ادای احترام به پرچم ملی به کار گرفته می‌شد (تصویر روبرو).

[36] Cicero, Atticus Letters, 16.15.3.6.

این شیوه از سلام دادن در ایران زمین هم پیشینه‌ای نداشته و در قالب سنتی، تنها همان بلند کردن دست در کنار سر را داریم که با راست نگه داشتن دست و گرفتن کف دست به سمت پایین تفاوت دارد. با این همه طی دهه‌های گذشته و زیر تاثیر فرهنگ مدرن شکل‌هایی از این نوع سلام دادن در ایران هم باب شده است. احتمالا پیشگام این نوع حرکت حزب سومکا بود که اعضایش با تقلید از نازی‌ها به همین شیوه به هم سلام می‌دادند. با این همه چنین حرکتی رایج نشد و شهرتی نیافت، تا انقلاب سال ۱۳۵۷ که در آن امام خمینی با مشتقی از همین حرکت به پیروانش سلام می‌گفت. البته حرکت دست امام خمینی تفاوتی با سلام رومی کلاسیک داشت و آن هم این که در آن انگشتان به هم نمی‌چسبیدند و فاصله‌ای با هم داشتند. یعنی حرکت به شکلی محکم و منقبض و نظامی‌وار انجام نمی‌شد و مشتقی راحت‌تر و نرمتر از آن را به نمایش می‌گذاشت. جالب آن که مردم عم اغلب با همین حرکت به او پاسخ می‌دادند و چنان که از تصاویر بر می‌آید، انگشتان دست مردم حتا از وی هم گشوده‌تر بوده است.

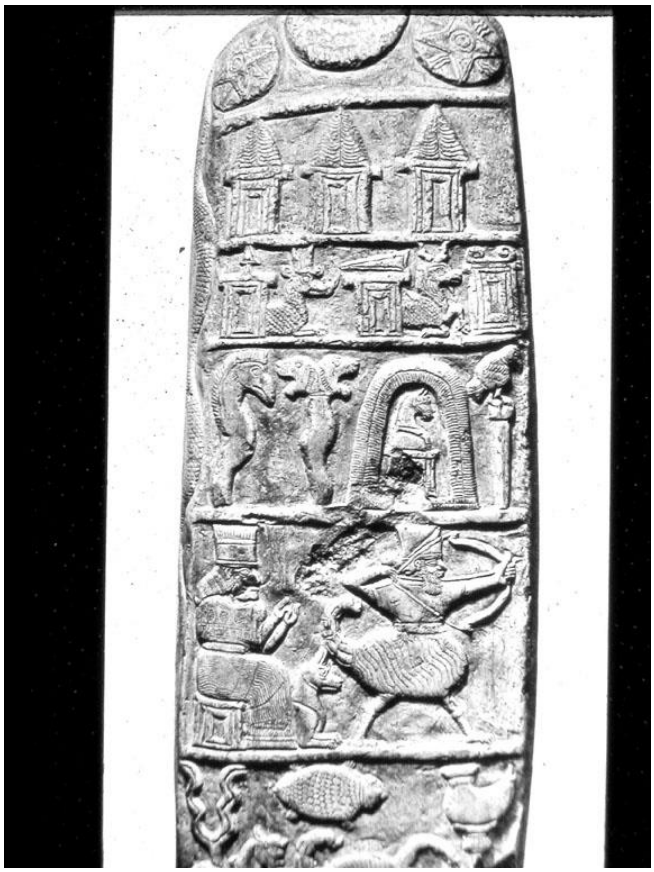
ت) دست به دعا برداشتن

این حالت آشکارا مشتقی از نماز بردن است. اما اغلب در برابر ایزدان و مراجع تقدس انجام می‌شود و درخواست کردن چیزی را می‌رساند. در این حالت بازو با زاویه‌ای بازتر در آرنج از تنه فاصله می‌گیرد و کف دو دست به سوی بالا اشاره می‌کند. یعنی دو تمایز میان این حالت و نماز بردن آن است که دست در آن از بدن دورتر قرار می‌گیرد و کف دستها به جای قرار گرفتن به موازات هم، در یک صفحه به سوی آسمان گشوده می‌شوند.

قدیمی‌ترین نمونه‌هایی که این حرکت را ثبت کرده‌اند، به ایران جنوب غربی و فرهنگ اکدی و ایلامی مربوط می‌شوند. این آثار از اوایل هزاره‌ی دوم پیش از میلاد به تدریج در اسناد تاریخی نمایان می‌شوند و چنین می‌نماید که ارتباطی با اقوام نو آمده‌ی این دوران داشته باشند. نمونه‌هایی اندک از این حرکت در سومر باستان هم ثبت شده است. مثلا در نقش لولی سومری ایزدبانوی نین‌خورساگ را می‌بینیم که در برابر ائا ایستاده، و پیکره‌ی آدم که تازه از گِل ساخته شده در میان‌شان قرار دارد. در اینجا نین‌خورساگ دستانش را به بالا برافراشته و تا بلندای صورتش بالا آورده و کف دو دست را مقابل هم گرفته است.

با این همه رواج این حرکت انگار به اوایل هزاره‌ی دوم پ.م مربوط باشد. در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی دوم پیش از میلاد آریایی‌هایی که دولتهای هیتی و میتانی و کاسی را پدید آوردند از سویی، و سامی‌هایی مثل آموری‌ها که دولت بابل را ایجاد کردند از سوی دیگر در ایران غربی به حرکت در آمدند. ظهور این حالت دست تقریبا با این جنبشها همزمان است و چنین می‌نماید که در ترکیب این اقوام ریشه داشته باشد.

بالا: لول سومری با نقش ائا و نین‌خورساک هنگام آفرینش انسان، هزاره‌ی سوم پ.م



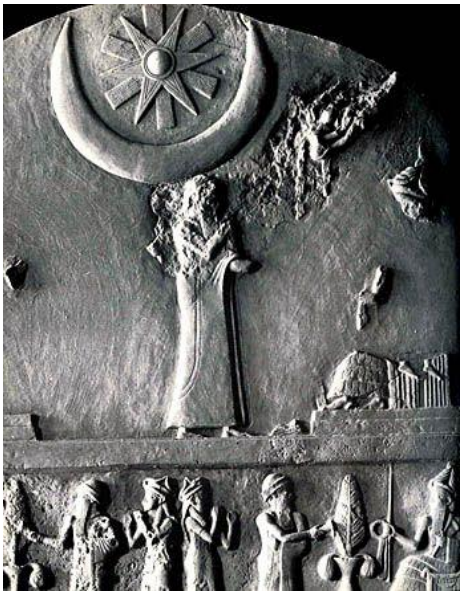
روبرو: (کنار انسان–عقرب کماندار در پایین تصویر) ایزدبانویی –احتمالا ایشتار– نشسته بر اورنگ، سنگ کودوروی (سنگ مرزی) کاسی، بابل، نیمه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م

پایین: نقش لول میتانی از اوایل هزاره‌ی دوم پ.م، شمال میانرودان

زنی در برابر ایشتار زانو زده و دست به دعا برداشته است.

لول آشوری، قرن هفتم و هشتم پ.م

لول سومری میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م

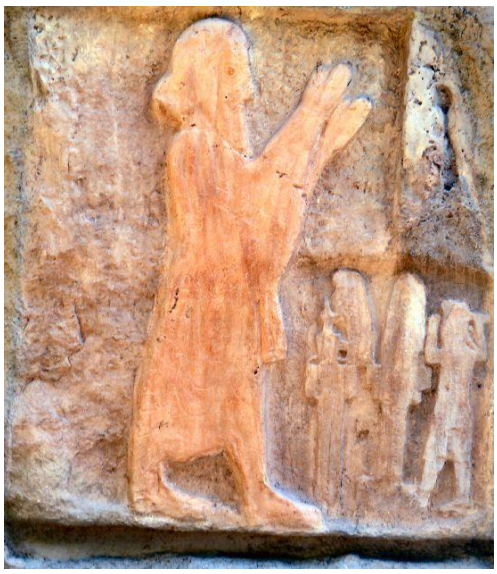


راست و میان: لول سنگ هماتیت، ایزد خورشید (شَمَش) با دستان نیمه‌افراشته پیشکش شاه شهر سیپار را دریافت می‌کند؛ چپ: در پایین نگاره، دو ایزد پریستار با دستان نیمه افراشته

حرکت دست به دعا برداشتن در ایران زمین پایداری و گسترش چشمگیری داشته و بی اغراق پنج هزاره است که در اسناد و مدارک تاریخی مدام تکرار می‌شود. چنین می‌نماید که در ابتدای کار این حرکت درخواست کردن چیزی از کسی را می‌رسانده و به تدریج در قالب درخواست برآورده شدن آرزویی از ایزدی دگردیسی یافته است. چون بر مهری سومری از هزاره‌ی سوم پ.م نقشی از ایزدبانوی نین‌خورساگ می‌بینیم که همتای قدیمی‌تر ایشتار بوده و در صحنه‌ای همراه با پسرش نینورتا (خدای جنگ) در برابر ایزدبانوی بزرگ اینانا بازنموده شده، در حالی که دستانش را به همین ترتیب بالا برده است (تصویر روبرو).

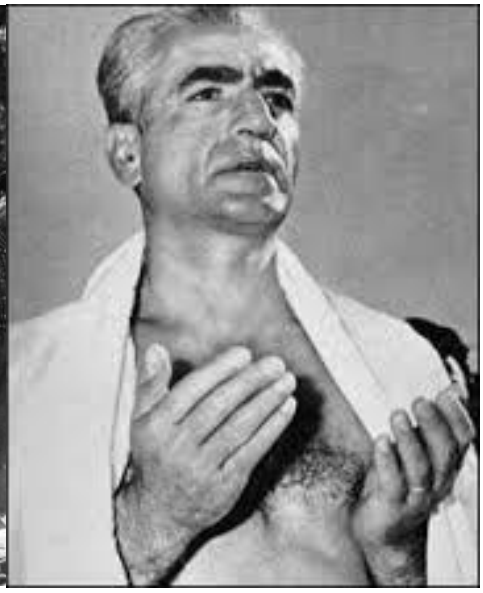
راست) پلاک برنزی از اورارتو، قرن هشتم پ.م؛ میان) جام با خط پیشا ایلامی، ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م (مجموعه‌ی محبوبیان)؛ چپ) پریستاران در برابر درخت حیات و خدای آشور، حدود ۷۰۰ پ.م

نمونه‌ی دیگری از این حالت را در سنگ‌نگاره‌ی ۲ کول‌فرح در ایذه داریم که به قرن نهم و هشتم پ.م تعلق دارند صفی طولانی از حدود چهارصد پریستار را بر سنگی مجسم ساخته که همگی دستانشان را تا مقابل چهره برافراشته‌اند و پیشاپیش‌شان شاه با ابعادی بزرگتر قرار گرفته که او نیز چنین وضعیتی دارد (تصویر زیر). این صحنه به پیشکش کردن قربانی به خدایان مربوط می‌شود چون ذبح گاو کوهاندار در جلوی صحنه بر سنگ حکاکی شده است. دقیقا همین حالت را در سنگ‌نگاره‌ی اِشاقوند در تاق بستان (تصویر روبرو) هم می‌بینیم. این نگاره‌ی



آسیب‌دیده‌ی صخره‌ای مغی را نشان می‌دهد که مراسم نیایشی را برگزار می‌کند و دستان خود را به همین ترتیب بالا برده است.

حرکت دست به دعا برداشتن به ویژه طی دهه‌های گذشته بیش از پیش اهمیتی نمادین و سیاسی پیدا کرده و در آیین‌های دینی‌ای که به نوعی با سیاست پیوند خورده‌اند به کار گرفته می‌شود. زمانی که محمدرضا شاه برای نخستین بار برای مراسم حج به عربستان سفر کرد، با توجه به بحران مشروعیتی که پس از کودتای ۲۸ امرداد ۱۳۳۲ گریبانگیرش بود، تصویرهایی از خود را در حال اجرای مراسم حج منتشر کرد که در میان طبقات مذهبی مردم –که بسیاری‌شان هوادار کودتاچیان هم بودند– با استقبال روبرو شد. مشهورترین این تصویرها شاه را با دستانی به دعا افراشته نشان می‌داد. دو دهه بعد، وقتی محمدرضا شاه سرنگون شد و انقلاب اسلامی به پیروزی رسید، برای نخستین بار مراسم نماز جمعه در دانشگاه تهران برگزار شد و این نشانه‌ی غلبه‌ی جناح مذهبی انقلابیون بر چپ‌گرایان بود. از این مراسم هم تصویرهای زیادی انتشار یافت که در بیشترشان رهبران انقلابی نمایان بودند که دستان‌شان را به دعا بالا گرفته بودند.

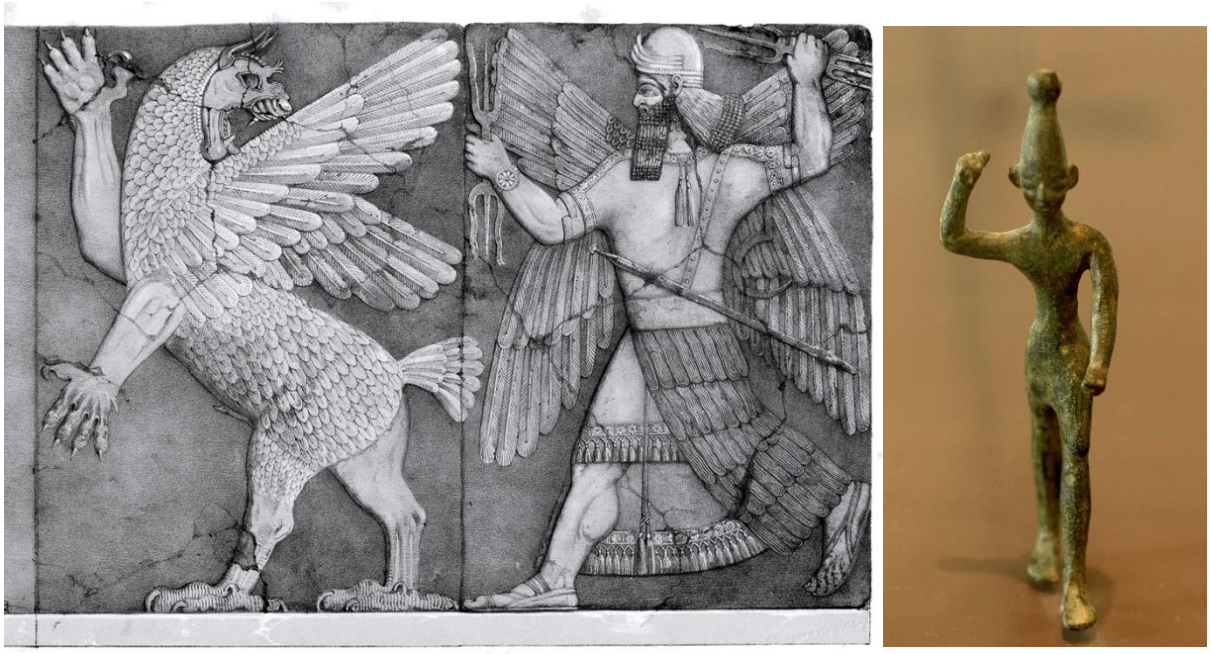


نوروز ۱۳۳۷: محمدرضا شاه در مراسم حج جمعه ۵ امرداد ۱۳۵۸: اولین نماز جمعه‌ی انقلابیون در دانشگاه تهران

ث) تهدید کردن

این حالت دست احتمالا مشتقی از حالت بالا نگهداشتن سلاح در جریان نبرد بوده و به همین خاطر تهدید کننده می‌نماید. در این الگو یک دست در حالت مشت شده و با زاویه‌ای در حدود کمر به جلو اشاره می‌کند و دست دیگر عمود بر محور آن تا بالای گوش بالا می‌آید. انگشتان هر دو دست در این حال با بدن فاصله دارند و از نظر ریختی با وضعیت جنگاوری که با دستی سپر گرفته و با دست دیگر شمشیر یا نیزه‌اش را بلند کرده همسان است. این حالت را به ویژه در نمایش خدای توفان کنعانی‌ها یعنی بعل در قرون دوازدهم تا هشتم پ.م زیاد می‌بینیم و چنین می‌نماید که در بسیاری از موارد دست برافراشته‌ی ایزد حامل صاعقه بوده باشد. همین الگو بعدتر توسط یونانی‌ها و رومی‌ها وامگیری می‌شود و در قرون پنجم تا اول پیش از میلاد زئوس و ژوپیتر را هم با همین حالت بدنی نشان می‌داده‌اند. نکته‌ی جالب درباره‌ی این حرکت دست آن است که خاستگاهش مصری است و نقش فرعون از ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م به همین شکل بر دیوارنگاره‌ها و لوح‌ها فراوان تکرار می‌شود، در حالی که با دست راست گرزی را بالا برده و با دست چپ موی سر دشمن‌اش را گرفته است. نکته‌ی جالب درباره‌ی تندیسهای بعل کنعانی آن است که نه تنها همین حالت بدن فرعون را تقلید می‌کنند، که اغلب کلاهی بلند شبیه به تاج سفید فرعون بر سر دارند. این را هم می‌دانیم که فلسطین و سوریه برای قرنها در میدان نفوذ فرهنگی و سیاسی مصر قرار داشته و از این رو این حالت دست را باید الگویی وامگیری شده دانست که از تمدن مصری به قلمرو ایران زمین وارد شده است.

تندیس‌های خدای توفان (بعل) از شمال سوریه، قرن چهاردهم و سیزدهم پ.م



راست) تندیس بعل از صور، چپ) مردوک بابلی هنگام نبرد با تیامت

این حالت بدنی شباهتی چشمگیر دارد به آنچه که در هنر میانرودانی درباره‌ی داستان غلبه‌ی مردوک بر تیامت می‌بینیم و در آن ایزد توفان در چنین وضعیتی بازنموده می‌شود، در حالی که در هر دست خود آذرخشی را گرفته و با آن به دیو آشوب حمله می‌برد. درباره‌ی این که نگاره‌های مشهور مردوک بابلی هم

زیر تاثیر هنر مصری قرار گرفته باشند، جای چون و چرای فراوان است و بعید نیست این حالت بدنی در میانرودان به شکلی مستقل و موازی با مصر تحول یافته باشد. با این همه نفوذ فرهنگ مصری بر بازنمایی‌های بعل کنعانی آشکار است و چه بسا دایره‌ی این وامگیری تا میانرودان نیز بسط یافته باشد.

در قرون بعدی نمونه‌هایی از این الگوی حرکتی در ایران شرقی نیز نمایان شد و در هنر بودایی ردپاهایی از آن را می‌بینیم. هرچند هرگز این نمونه‌های اهمیت و بسامد زیادی پیدا نکردند و اغلب در شخصیتهایی فرعی و حاشیه‌ای نمایان می‌شوند و در بسیاری از موارد با ابزارهایی همراه هستند که قالب عمومی رمزنگاری‌اش را با آنچه در ایران غربی می‌بینیم متفاوت می‌سازد.

پیل‌بان مینویی بر دیوارنگاره‌ای از غار دون هوانگ، قرن هفتم تا نهم میلادی

گفتار دوم: اشاره با انگشت

الف) با انگشت درود فرستادن

در اسناد باستانی نشانه‌هایی هست که بر مبنای آن می‌توان دریافت که از ابتدای دوران هخامنشی شیوه‌ای برای درود گفتن به مقامهای والا رواج یافته که با افراشتن دو انگشت و خم کردن بقیه همراه بوده است. یکی از قدیمی‌ترین نمودهای این حرکت را در گلدان رومی مهمی می‌بینیم که در دهه‌های آخر زمامداری هخامنشیان در جنوب ایتالیا (در منطقه‌ی کانوسا دی پوگلیا[۳۷]) ساخته شده است. بر این گلدان منظره‌ی دربار داریوش بزرگ نقاشی شده و این نشان می‌دهد که آوازه‌ی دولت پارسی و نفوذ هنری دربار هخامنشی در قرن چهارم پ.م تا سراسر ایتالیا گسترده شده بود. بر این گلدان داریوش بر تختی نشسته و مردی رویاروی او ایستاده و دست راستش را بالا گرفته و شست و دو انگشت کوچک و انگشتری را خم کرده و دو انگشت دیگر را بالا گرفته است.

کلیت این منظره اگر با دیوارنگاره‌های تخت جمشید مقایسه شود، نفوذ مضمونهای درباری هخامنشیان را نشان می‌دهد. چون در اینجا تقریبا همان صحنه‌ی درود فرستادن فرناکه به داریوش را می‌بینیم یعنی داریوش نشسته بر اورنگ، درباری والامقام در حال درود فرستادن و نیزه‌دار پشت سر داریوش کمابیش همان است که در تخت جمشید می‌بینیم. سبک نقاشی و زاویه‌ی دید البته متفاوت است و جالب است که

[37] Canosa di Puglia

حرکت بوسه فرستادن در اینجا به درود فرستادن با دو انگشت جایگزین شده است. از بررسی این گلدان روشن می‌شود که مردم ایتالیا در آن زمان این حرکت را ایرانی قلمداد می‌کرده‌اند و آن را به پارسیان منسوب می‌کرده‌اند. چون هیچ سند دیگری از این دوران نداریم که رومیان را در حال انجام چنین حرکتی نشان دهد.

با این همه نمودهای این حرکت در دوران هخامنشی و اشکانی به نسبت اندک است و تنها در بازنمایی‌های بودایی در ایران شرقی است که حرکتی شبیه به این را می‌بینیم، که به تدریج به نمادی دینی بدل می‌شود و چند تا از مودراهای بودایی را به دست می‌دهد. یعنی که از بافت کنش متقابل انسانی خارج می‌شود و دلالتی مینویی و استعلایی پیدا می‌کند.

گلدان داریوش و بزرگنمایی بخشی از آن

با این همه در اواخر دوران اشکانی و به ویژه در عصر ساسانی بار دیگر می‌بینیم که درود فرستادن با انگشتان در مدارک تاریخی آغاز می‌شود. وقتی کرتیر کتیبه‌ی مشهورش را در نقش رستم می‌نوشت، نیمرخ خود را در کناره‌ی متن نقش کرد در حالی که دستش را بالا گرفته بود و با خم کردن دو انگشت میانه و راست نگه داشتن انگشت کوچک و اشاره به آسمان اشاره می‌کرد.

کرتیر در نقش رستم

پیش از کرتیر در ابتدای عصر ساسانی اردشیر بابکان هم در نگاره‌ی نقش رستم وقتی دریافت پیمان شاهنشاهی از دست اهورامزدا را تصویر می‌کرد، خود را در حالی نمایش داد که با دست راست به او درود می‌فرستد. در هردوی این موارد دست حالتی نیم مشت شده دارد و در برابر دهان نگهداشته شده است. از این نظر شباهتی چشمگیر با حرکت فرناکه در تخت جمشید دارد و این حدس را به ذهن متبادر می‌کند که ما در ایران زمین سیری پیوسته از رمزگذاری درود فرستادن در قالب «بوسه فرستادن از دور» را داشته‌ایم که در نهایت تا عصر ساسانی تا حد یک رمزگذاری خودبسنده‌ی متنوع پیچیدگی یافته است. به ویژه که در اواخر دوران ساسانی نقاشی‌های دیواری‌ای در غارهای بودایی تورفان داریم که در آن نیز انگار حرکات انگشت برای درود فرستادن به کار گرفته شده‌اند و به همین شکل دو انگشت گشوده و دستی نیم مشت را داریم، با این تفاوت که در تورفان دست مثل هنر درباری ایران –و شبیه به آنچه در گلدان داریوش دیدیم– مقابل دهان گرفته نمی‌شود.

درباره‌ی معنای حرکات انگشت در نقش‌مایه‌های ساسانی حدسی که ابوالعلاء سودآور در کتاب خوبش درباره‌ی فره ایزدی پیشنهاد کرده، به نظرم راهگشاست. از دید او حرکات انگشت اعداد را نشان می‌داده است و به این ترتیب باز و بسته کردن انگشتان می‌توانسته اعدادی بزرگ را نمایش دهد. به این شکل می‌توان حدس زد که برخی از نمادپردازی‌های دست و انگشت که بر دیوارنگاره‌های ساسانی می‌بینیم پیامی

شبیه به «هزار درود» یا شبیه به این را ارسال می‌کرده‌اند. همچنان که احتمالا در دوران هخامنشی شکل اولیه‌ی این حرکتها به سادگی بوسه فرستادن و بوسیدن نمادین دیگری را رمزگذاری می‌کرده است.

راست) دیوارنگاره‌ی تورفان؛ چپ) اردشیر بابکان در نقش رستم

در دوران جدید حرکتی مشهور داریم که برای سلام نظامی به کار گرفته می‌شود و حدس من آن است که از همین سلسله‌ی نمادپردازی‌های دست مشتق شده باشد. برخی از مورخان نظامی‌گری در اروپا حدس زده‌اند سلام نظامی امروزین از حرکت شهسواران فرانسوی مشتق شده باشد که در برخورد با دوستان نقاب برابر صورتشان را با حرکتی بالا می‌زدند و به این ترتیب با آشکار ساختن چهره‌ی خویش بر دوستی و آشنایی‌شان تاکید می‌کردند.[۳۸] اما این تاریخچه برای سلام نظامی چندان درست نمی‌نماید. نخست آن که هیچ گواه تاریخی و سند محکمی نداریم که نشان دهد به واقع شهسواران در برخورد با هم چنین می‌کرده‌اند، و این برداشتی است که مورخان امروزین از چند جمله‌ی مبهم و غیرصریح در تاریخ‌های قدیمی به دست داده‌اند. دیگر آن که در فرانسه‌ی قرون میانه شمار شهسواران اندک بوده و در یک قلمرو خان‌نشینی همه

[38] Dougherty, 2008: 53.

همدیگر را می‌شناخته‌اند و عملا ابهامی در کار نبوده که بخواهد با بالا زدن نقاب کلاهخود رفع شود. در نهایت هم این نکته را داریم که حرکت لازم برای بالا زدن نقاب قاعدتا با گرفتن منقار آن و بالا کشیدن آن بر محور لولای کناری‌اش همراه بوده و این با حرکت سلام نظامی شباهتی ندارد. اینها البته بدان معنا نیست که چنین حرکتی هرگز انجام نمی‌شده، یا هیچ پیوندی با سلام نظامی امروزین نداشته است. چه بسا که این تبارنامه معتبر باشد. اما با توجه به این حرکتی بسیار شبیه به آن را از هزار سال پیشتر در ایران زمین داشته‌ایم و ساز و برگ و رسوم شهسواری هم از ایران به اروپا رفته، بعید نیست این شیوه از درود فرستادن هم مانند بسیاری از عناصر فرهنگی دیگر متصل با رسوم شهسواران زرهپوش در اروپا از خاور زمین وامگیری شده باشد.

هریک از این دو خاستگاه را که در نظر بگیریم، در حدود زمان انقلاب فرانسه بود که سلام نظامی به شکل کنونی‌اش تکامل یافت و آشکار است که پیوندی با رسم برداشتن کلاه داشته است. چون یک دستورنامه‌ی نظامی انگلیسی از سال ۱۷٤٥.م حکم می‌کند که سربازان هنگام برخورد با افسران به جای برداشتن کلاه دستشان را به گوشه‌ی آن بزنند و تعظیم کنند. این رسم در دهه‌ی ۱۷۹۰.م در ارتش اتریش هم باب شد، هرچند در فرانسه تا ۱۸٦٥.م همچنان برداشتن کلاه رواج داشت و تازه در این هنگام به سلام نظامی با دست دگردیسی یافت.[۳۹] یعنی سلام نظامی در اروپا حرکتی کاملا جدید است و به خاطر دو قرن فاصله‌ی زمانی میان ظهور آن با انقراض شهسواران زرهپوش، چنین می‌نماید که سنتها و رسوم دیگری هم در این میان اثرگذار بوده باشند، که چه بسا رسم درود فرستادن با دست به سبک ساسانیان یکی از آنها بوده باشد.

گوشزد کردن این نکته هم سودمند است که بسیاری از حرکتهای بدنی یاد شده در قرون میانه از ایران به سرزمینهای اروپایی انتقال یافته و تا میانه‌ی قرن نوزدهم که هنوز دولت–ملت‌های اروپایی تاسیس

[39] Lucas, 1987: 207.

نشده بود و هنجارسازی فرهنگی غلبه نیافته بود، به اشکال گوناگون در سنتهای محلی اروپاییان باقی مانده بود. اصل این حرکت در ایران زمین هم چنان که دیدیم تداوم یافته بود و به صورت دست بر دیده نهادن رواجی کامل داشته است. با این همه سلام نظامی به این سبک از عصر مشروطه از اروپا به ایران زمین وارد شد و آنچه امروز در ارتش کشورهای قلمرو ایران زمین می‌بینیم، وامگیری‌ای مدرن است که از اروپا انجام پذیرفته است.

ابراز اطاعت همافران به امام خمینی در بهمن ۱۳۵۷

ب) انگشت‌نما کردن

این حالتی بسیار آشنا و رایج است که تا به امروز دوام آورده است و در موقعیتهایی متنوع کاربرد دارد. در این حالت دست راست تا برابر صورت برافراشته می‌شود و ساعد با بازو زاویه‌ای می‌گیرد و انگشت اشاره چیزی را نشان می‌دهد. در واقع این حرکت چندان رایج و آشناست که انگشت اول بعد از شست را به همین خاطر انگشت اشاره می‌نامند. معمولا در ایران زمین هنگام اجرای این حرکت با دست راست، با دست چپ سلاح یا عصا یا نمادی که قدرت سیاسی را نشان دهد را می‌گرفته‌اند.

چنین می‌نماید که در دوران باستان این انگشت را دارنده‌ی نیروی جادویی می‌پنداشته‌اند و از این رو اشاره کردن به دیگری را کنشی جادویی قلمداد می‌کرده‌اند. چنین تعبیری مشابه را می‌توان از نقش مذبح توکولتی نینورتای اول شاه آشور (۱۲۴۳-۱۲۰۷پ.م) برداشت کرد. در این نگاره دو پریستار را می‌بینیم که در برابر بنایی مقدس ایستاده و زانو زده‌اند و هردو با دست راست به آن اشاره می‌کنند. تعبیری مشابه را در نگاره‌ی آشورنصیرپال دوم شاه آشور (درگذشته‌ی ۸۵۹ پ.م) می‌بینیم که در میان سیاهه‌ای از نمادهای مقدس با انگشت به ستاره‌ی هشت‌پر ایشتار اشاره می‌کند.

آسوربنصیرپال دوم

مذبح توکولتی نینورتای اول

نگاره‌ی زنجیرلی

راست) شاه و کاهن اعظم آشور در برابر درخت حیات و خدای آشور، نمرود، قرن نهم پ.م؛ چپ) عداد نیراری سوم شاه آشور (۷۸۳–۸۱۰ پ.م)

سکه‌ی اوتوفرداد حاکم محلی فارس در اواخر عصر اشکانی

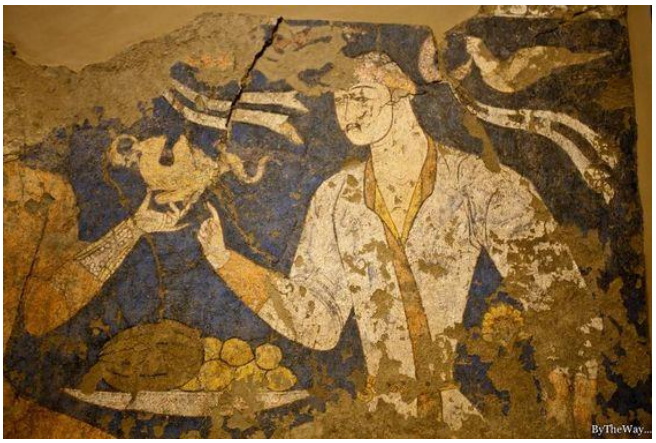
دقیقا همین حرکت در تندیسهای رومی نیز دیده می‌شود و با توجه به دیرآیندتر بودن فرهنگ رومی و نزدیکی و همسایگی‌اش با تمدن ایرانی و فراوان بودن عناصری که از مرزهای خاوری‌اش وامگیری کرده، احتمالا باید آن را نتیجه‌ی نفوذ رمزگان ایرانی دست و انگشت دانست. با این همه این حرکت در روم معنایی متفاوت پیدا کرده و بیش از آن که اشاره‌ی احترام‌آمیز به منبع قدرت را نشان دهد، خود نشانه‌ی قدرت قلمداد می‌شده است. بر مبنای این داده‌ها می‌توان نتیجه گرفت که سرداران رومی در برخورد با سربازان زیردست‌شان چنین حرکتی را انجام می‌داده‌اند و امپراتوران هم در اشاره به جمعیت دست راست خود را بالا گرفته و با انگشت به ایشان اشاره می‌کرده‌اند. مشهورترین نمونه از این حرکت را در تندیس زیبای آگوستوس اولین امپراتور روم می‌بینیم که پیوند این نماد با ایران را هم نشان می‌دهد. چون این تندیس پس از صلح آگوستوس با اشکانیان ساخته شده و بر زره سینه‌ی امپراتور نقش آشتی یک پارتی و یک رومی ترسیم شده است. خود تندیس هم همان حرکت کهنسال رایج در ایران را نشان می‌دهد و دست راست افراشته و انگشت اشاره را نشان می‌دهد که از میانه‌ی انگشتانی نیمه‌جمع شده بیرون زده است.

چنین می‌نماید که معنای انگشت اشاره‌گر در دوران ساسانی دچار نوعی واگرایی و شاخه‌زایی شده باشد. چون در بشقابهای سیمین درباری این دوران بارها و بارها تکرار شدن‌اش را می‌بینیم در شرایطی که به چیزهایی متنوع اشاره می‌کند. در بشقابی سیمین که شاهنشاه ساسانی را نشان می‌دهد، حرکت کمیابی را داریم که در آن شاه با دست چپ اشاره می‌کند و انگشتش گویی به اسبش یا به زمین ارجاع می‌دهد، در حالی که فرشته‌ای با پیمان مینویی بالای سرش در پرواز است و دارد با دست راستش حلقه‌ی پیمان مهری را دریافت می‌کند (تصویر روبرو).

بشقابهای سیمین ساسانی، قرن چهارم تا هفتم میلادی

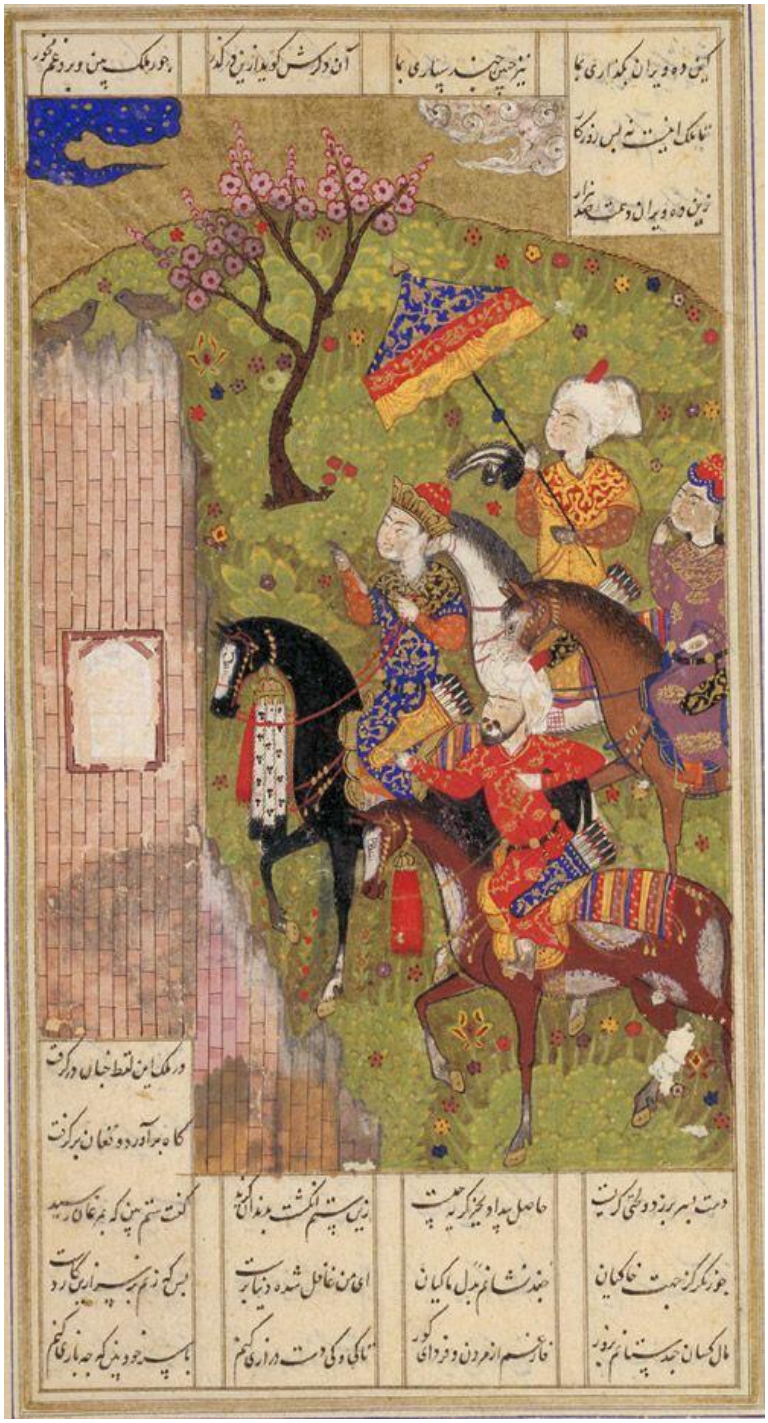
در بشقابهای سیمین ساسانی نمونه‌های جالب توجهی از بازنمایی این حرکت نزد زنان را هم می‌بینیم. در بشقابی شگفت‌انگیز که صحنه‌ی قربانی شدن جانوری به دست زنی بر آن نموده شد و همه‌ی شخصیتهایش زن هستند، یکی از ایشان با انگشت سبابه به علامت ماه اشاره می‌کند که تصویر نیمرخ زنی هم در آن نموده شده و معلوم است ایزدبانوی ماه مورد نظر بوده است. در بشقابی دیگر که داستان مشهور بهرام و آزاده را نمایش می‌دهد، آزاده‌ی رامشگر را می‌بینیم که ترک شتر پشت سر بهرام گور نشسته و به او اشاره می‌کند. از جمع‌بندی این آثار چنین به نظر می‌رسد که در دوران ساسانی این علامت برای اشاره کردن به مرجع قدرت کاربرد داشته و پیوند خوردن به آن را نشان می‌داده است. دست کم درباره‌ی زنان گویی دلالتی جنسی هم در کار بوده باشد. چون پیوند میان آزاده و بهرام آشکار است و ماه هم به خاطر پیوندش با عادت ماهانه و اسطوره‌ی هوم و گاو بارور با زنانگی و باروری زنان مربوط می‌شده است.

در دوران ساسانی بود که همین نشانه در هنر بودایی نیز نهادینه شد و گهگاه در نگاره‌ها بودا را می‌بینیم که دارد با انگشت به چیزی اشاره می‌کند. این حرکت دست بعدتر در هنر بودایی با نام «سوچی مودرا» شهرت یافت که یعنی «نشانه‌ی میخ». جالب است که پیوند میان انگشت اشاره و نیروی مقدس و خطرناک در همین بافت نهادینه شد، چنان که به همین خاطر انگشت سبابه را در بافت بودایی و هندو با برهما همسان می‌انگاشته‌اند.



در عین حال معنای دیرینه‌ی این اشاره یعنی شریک شدن در نیرو و مربوط شدن با سرشت چیزهای زورمند و مقدس همچنان باقی بوده است. چنان که در نقاشی دیواری زیبایی در شهر پنجکنت (در تاجیکستان امروزین) که به اواخر دوران ساسانی مربوط می‌شود مردی را می‌بینیم (تصویر بالا)

که در بزمی با انگشت به چیزی اشاره می‌کند که گویی آوندی است به شکل شتر و احتمالا فرد مقابل در آن شراب به او تعارف می‌کند.



در قرون میانی اشاره با انگشت همچنان رایج بوده و بارها در نگارگری‌ها و نقاشی‌های دیواری ظاهر می‌شود. در این دوران چنین می‌نماید که اشاره کردن به چیزها هاله‌ی جادویی و قدسی پیشین‌اش را از دست داده و به همین ارجاع و نشان دادن چیزها محدود شده باشد. نمونه‌ی این کارکرد را در برگی نقاشی شده از منظومه‌ی نظامی مربوط به عصر صفوی می‌بینیم که در آن انوشیروان دادگر هنگام شکار به ویرانه‌ای می‌رسد و آوای بوم را همچون اندرزی می‌شنود.

در دوران معاصر همچنان اشاره با انگشت با همین دلالت در برخی از آیین‌های دینی باقی مانده است. به عنوان مثال در مراسم اوستاخوانی زرتشتیان (آفرینگان دهمان) حاضران وقتی واژه‌ی آفرینامی بر زبان موبد رانده می‌شود انگشت اشاره‌شان را به سمت آسمان می‌گیرند و آن را نشانه‌ی ارجاع به یکتا بودن

پروردگار می‌دانند. همچنین وقتی عبارت ویسپوخواترم –که با بلند کردن دومین شاخه‌ی برسم همراه است– بر زبان موبد رانده می‌شود دو انگشت اشاره و میانی را به بالا می‌گیرند و آن را نشانه‌ی اشاره به زرتشت و پیامبری‌اش می‌دانند، که در ضمن می‌تواند به هم‌سرشتی انسان و خداوند هم دلالت کند. چون انگشت اشاره به اهورامزدا و انگشت میانی به زرتشت ارجاع می‌داد و جالب آن که انگشت میانی از اشاره بلندتر است!

عکسهایی از اجرای مراسم آفرینگان دهمان، برگرفته از برساد (تارنمای خبری و تحلیلی زرتشتیان)

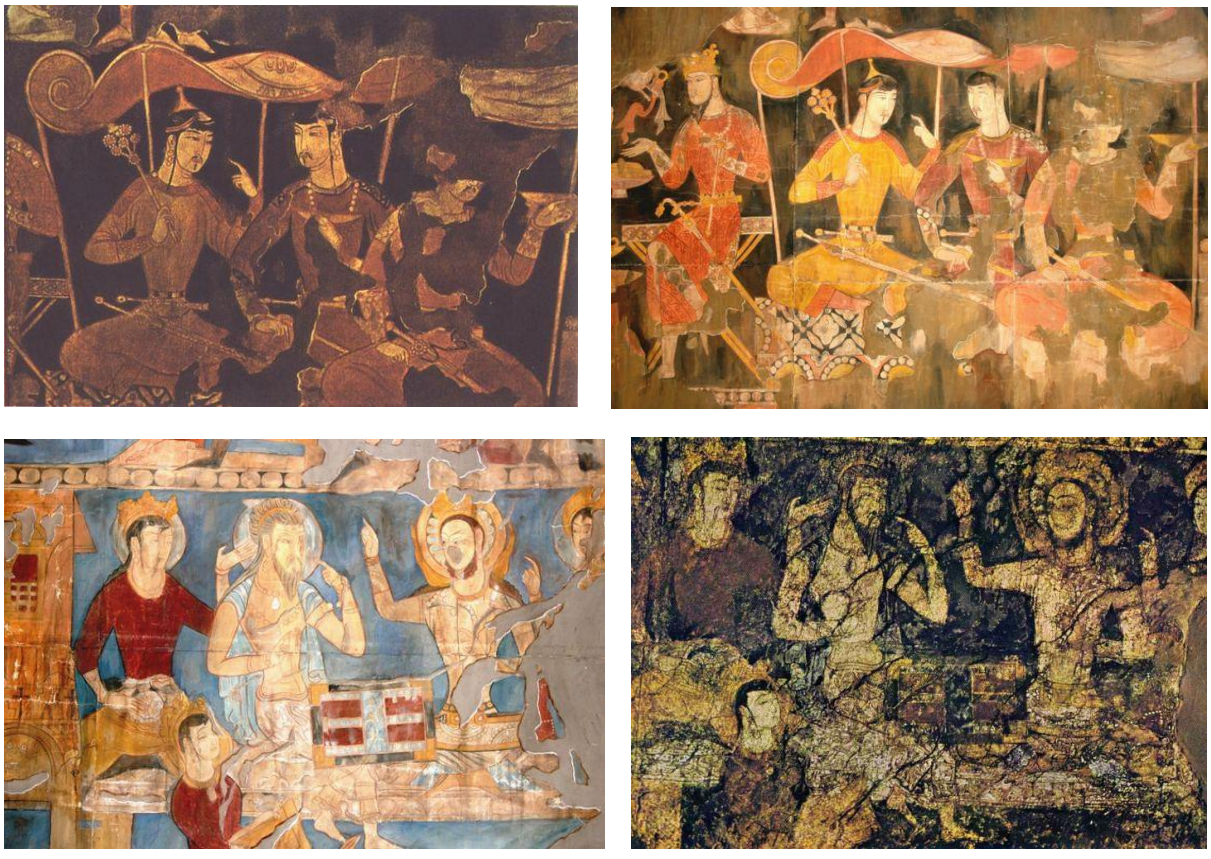
پ) اشاره به سرِ خود

این حرکت مشتقی مستقیم از حالت پیشین است. یعنی همان حرکت اشاره با انگشت سبابه است، با این تفاوت که در آن دست به سمت بیرون دراز نمی‌شود و روی خود خم می‌گردد و انگشت به سرِ خود فرد اشاره می‌کند. احتمالا سیر تکامل این حرکت چنین بوده که کارکرد جادویی انگشت اشاره که گویا در آغاز «گرفتن نیرو» از چیزهای مقدس را نشان می‌داده، بعدتر به نمادی تهدید کننده دگرگون شده است. طوری که در قرون میانه نام این انگشت در زبان پارسی و عربی به سبابه دگردیسی یافت که یعنی «توهین کننده، شماتت کننده». به همین خاطر اشاره کردن با انگشت حتا امروز هم ناشایست قلمداد می‌شود و شکلی از ریشخند یا توهین را نشان می‌دهد. در این بافت اشاره به سر خود نوعی حرکت صمیمانه و فروتنانه محسوب می‌شود.

نخستین نشانه‌هایی که این رمزپردازی انگشت اشاره را نشان می‌دهد، به اواخر دوران ساسانی و قرون نخستین اسلامی مربوط می‌شود و عبارت از آن است که فرد با انگشت سبابه به سر خودش اشاره می‌کند. این را با توجه به دلالتی که گذشت، باید حرکتی فروتنانه و دوستانه دانست. جالب آن که شکلی از همین حرکت امروز در میان مردم خاور دور رواج دارد و اهالی ژاپن و کره و بخشهایی از چین وقتی خطایی مرتکب می‌شوند با انگشت سبابه سر خود را نشان می‌دهند و می‌خندند و به این ترتیب گویی در ریشخند دیگران درباره‌ی خودشان شریک می‌شوند و در ضمن آن را خنثا می‌سازند. چنین اشاره‌ای در قرن ششم تا هشتم میلادی در سراسر ایران زمین نمایان می‌شود و اغلب هم در مجلس بزم و موقعیت‌های غیررسمی آن را می‌بینیم. از این رو احتمالا معنای مشابهی را حمل می‌کرده و به فروتنی و خاکساری فرد در فضایی صمیمانه

دلالت می‌کرده است. این هم ناگفته نماند که از قرن هشتم میلادی یک بشقاب سیمین سبک ساسانی داریم که در آن شاهی تاجدار سوار بر اژدهاست و چنین حالتی را به خود گرفته است.

بشقاب سبک درباری ساسانی، احتمالا از قفقاز، قرن هشتم میلادی

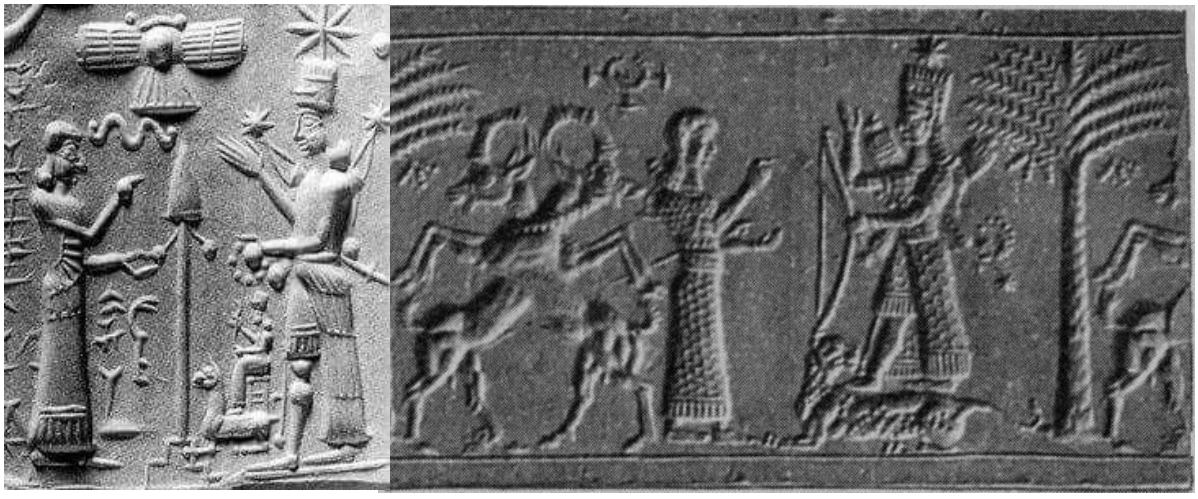


راست) دیوارنگاره‌های بزم، پنجکنت، قرن هفتم میلادی و چپ) شکل بازسازی شده‌شان

ت) کرنش با یک دست افراشته

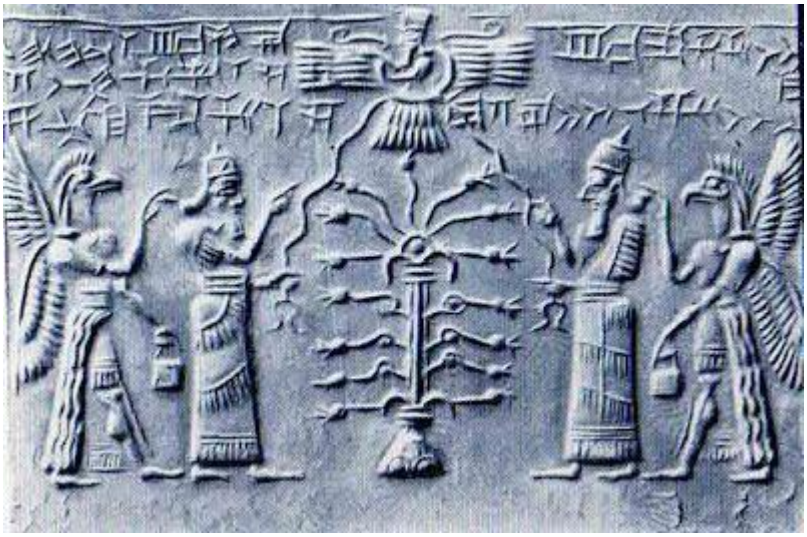
این حرکت در اصل ترکیبی است از اشاره با انگشت سبابه و دست پیشکش دهنده. در این الگو یک دست (اغلب دست چپ) تا کمر بالا آمده و با ساعدی عمود بر محور بدن و کف دستی رو به بالا و گشوده نگهداشته می‌شود، دست (معمولا راست) با زاویه‌ای بیشتر بالا می‌آید و دست –اغلب به صورت مشت شده– روبروی صورت نگه داشته می‌شود و انگشت سبابه به مخاطب اشاره می‌کند.

این حرکت هم در گوشه‌ی جنوب غربی ایران زمین شکل گرفته و نخستین نشانه‌هایش را در سومر و ایلام قدیم می‌بینیم که قدمت‌شان به میانه‌ی هزاره‌ی سوم پیش از میلاد باز می‌گردد. دست کم در ابتدای کار این حرکت تنها در برابر خدایان انجام می‌شده و بنابراین احترامی بسیار زیاد را نشان می‌داده است. جالب آن که ایزدی که مخاطب این حرکت قرار می‌گرفته اغلب با درود فرستادن با یک دست پاسخ می‌داده است. یعنی انگار در اینجا با چفت شدن دو حرکت در فرستنده و گیرنده‌ی پیام احترام‌آمیز سر و کار داشته باشیم.



دو لول نوبابلی، پریستار در برابر ایشتار از قرن هشتم پ.م (راست)،

دو لول میانرودانی از گنجینه‌ی لوور، پریستاران در برابر انلیل (چپ) و اینانا (راست) از میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م



در لول بابلی دیگری که به دوران هخامنشی تعلق دارد (تصویر بالا)، همین حرکت را با دلالتی صریحتر می‌بینیم. در اینجا دو پریستار با جامه‌ی بابلی در حالی که با دو عفریت عقاب‌گون همراهی می‌شوند در دو سوی درخت زندگی ایستاده‌اند و همین حالت را به دستانشان داده‌اند. اما جالب آن است که بر فراز درخت نماد اهورامزدا حک شده و دو رشته‌ی برکت که از پایین این نماد به زیر رها شده، در نهایت به دست پریستاران می‌رسد. این لول ترکیبی جالب از باورهای میانرودانی و زرتشتی را نشان می‌دهد. چون دنباله‌ی کمربندی اهورامزدا کمابیش شبیه به دو رشته‌ی آبی نقش شده که در سنت سومری از دوش انکی–ائا خارج می‌شد، و پریستاران آن را گویی در مشت گرفته‌اند، در حالی که با دست دیگر حرکت اشاره‌ی با سبابه را اجرا می‌کنند. این می‌تواند بدان معنا باشد که حرکت دست پایینی یعنی گشودن کف دست و نگه داشتن‌اش

در کنار کمر دریافت برکت و نیروی مقدس را نشان می‌داده، و در این حالت اشاره‌ی انگشت سبابه احتمالا ارسال دعا یا گسیل کردن نیرویی در روان خویش به سوی ایزدان را نمایندگی می‌کرده است.

گفتار سوم: نشان‌های انگشت (مودرا)

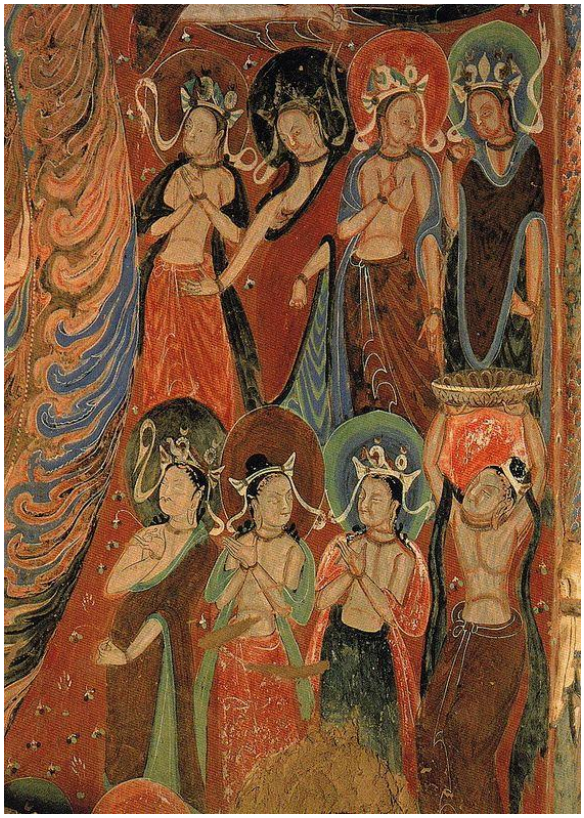
در حالات این رده حرکت انگشتان دو دست نسبت به هم است که معنایی خاص را رمزگذاری می‌کند. یعنی بر خلاف رده‌های پیشین نسبت میان دست و اندامهای دیگر بدن یا ارتباط انگشتان با چیزهای بیرونی چندان مهم نیست و انگشتان به شکلی خودبسنده و خودبنیاد معنایی را با شکل خود علامت می‌دهند، بی آن که به چیزی خاص اشاره کنند یا در پیوند با اندامهایی مثل سر و سینه و کمر دلالت نهایی خود را به دست آورند.

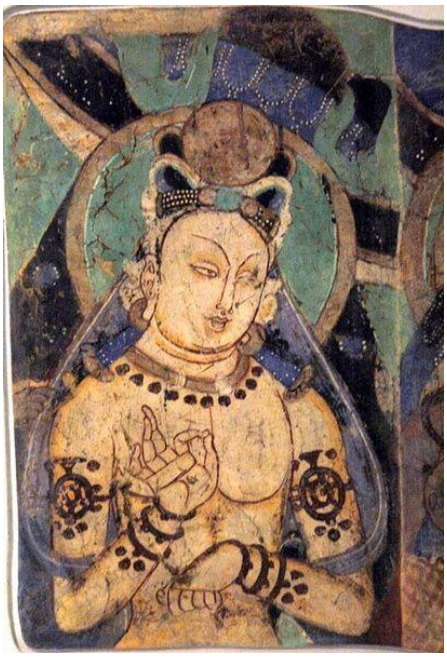
این حرکات دست در سنت بودایی مودرا نامیده می‌شوند که در اصل مُهر یا نشانه معنا می‌داده است. امروز در سنتهای هندویی و بودایی شماری چشمگیر از این مودراها وجود دارد و به هریک قدرتهایی جادویی نسبت داده می‌شود و رمزشناسی‌های متنوعی برایشان پیشنهاد شده است. اما تنها بخشی اندک از آنها تبارنامه‌ی تاریخی روشن دارند و ریشه‌ی همه‌شان هم به قرون اول تا هفتم میلادی و منطقه‌ی ایران شرقی باز می‌گردد. یعنی اینها حرکاتی هستند که برخی‌شان در ایران زمین پیشینه‌ی طولانی داشته و برخی جغرافیایی گسترده را زیر پوشش قرار می‌داده است، اما در نهایت همه‌شان طی دوران اشکانی و ساسانی در استانهای گندارە، بلخ، هرات و سغد و خوارزم با آیین بودایی پیوند خوردند و در نشانه‌شناسی منسوب به پیکره‌های بودایی نهادینه شدند. در اینجا تنها به این نمونه‌های تاریخی که تبارنامه‌ای روشن دارند کار داریم و مودراهای فراوانی که بیشترشان طی دهه‌های گذشته ابداع شده‌اند را نادیده خواهیم گرفت.

الف) نشانه‌ی دلیل

در این حالت کف دست گشوده به سمت مخاطب گرفته می‌شود و انگشتان به سمت بالا افراشته می‌شوند و تنها انگشت اشاره به شست متصل می‌شود. این حالتی است که بودا را هنگام بحث کردن با دیگران در آن نشان می‌داده‌اند و به همین خاطر در سنت بودایی و یوگا آن را «ویتَرکَه مودرا» می‌نامند که یعنی نشانه‌ی دلیل آوردن یا استدلال کردن. دست در این حالت به آسمان اشاره می‌کند و به این شکل با نشانه‌ی دلیل که شکلی کمابیش همسان با آن دارد متمایز می‌شود.

بودا و پیشکش دهندگانی از اقوام گوناگون: تخاری‌ها، سغدی‌ها، سکاها، بلخی‌ها، خوارزمی‌ها، ترک‌ها، تبتی‌ها و چینی‌ها، نقاشی دیواری بر غارهای دون‌هوانگ، اواخر عصر ساسانی (قرن ششم و هفتم میلادی)





ردیف بالا: راست) بودا و بودیساتواها در غارهای هزار بودای دون هوانگ؛ چپ) زنان رامشگر با نمایش نشانه‌های انگشت هنگام رقص از غار قزل ترکستان؛ قرن هفتم تا دهم میلادی

ردیف زیر: راست) بودا در غار دون‌هوانگ؛ میان) نقاشی بودایی ختنی؛ چپ) بودیساتوا در غار دون‌هوانگ، قرن هشتم میلادی

دیوارنگاره‌ی شهر میران، ترکستان، قرن دوم تا پنجم میلادی

بوداها و قدیسان در دیوارنگاره‌ی غار قزل در ترکستان، اواخر عصر ساسانی و اوایل دوران اسلامی

راست) تندیس بودای ایستاده با دست راست که با نشانه‌ی دلیل به آسمان اشاره می‌کند و دست چپ که با نشانه‌ی توجه به زمین ارجاع می‌دهد، عصر مینگ (۱۳٦۸–۱٦٤٤.م)؛ میان) بودای نشسته با نشانه‌ی دلیل، مغولستان داخلی، معاصر؛ چپ) بودای استوپای فرا پاتوم، سیام– تایلند، قرن نهم و دهم میلادی

دو تندیس برنزی (راست) و مسی (چپ) از بودای ایستاده، منطقه‌ی ناخون پاتوم، شمال شرقی سیام، قرن هشتم میلادی

ب) نشانه‌ی توجه

این حالت تقریبا با نشانه‌ی دلیل همسان است و تنها تفاوت در آن است که دست به سمت پایین قرار می‌گیرد و نوک انگشتان به سوی زمین اشاره می‌کنند و خمیدگی انگشت اشاره گاه نادیده انگاشته می‌شود. به شکلی که مچ دست در بالا و انگشتان به سمت پایین قرار بگیرند و کف دست نمایان باشد. این حرکت را در یوگا و سنت بودایی «وَرَدَه مودرا» می‌نامند که یعنی «نشانه‌ی توجه» یا «نشانه‌ی علاقه». معنای آن تاکید بر امری است که واقع شده یا سخنی که گفته شده است. این حالت را بر تندیسهای ایستاده و نشسته‌ی بودا نمایش می‌داده‌اند و شمار زیادی از آثار مربوط به آن از ایران شرقی کشف شده است که قدمت‌شان به عصر اشکانی و اوایل دوران ساسانی باز می‌گردد.

راست) تندیس بودا، هنر گندارہ، کپی از سبک ساسانی؛ میان) تارا محبوب بودیساتوا با دست راست با نشانه‌ی توجه، تندیس سنگی در صومعه‌ی راتنگیری، جیپور، قرن دهم تا دوازدهم میلادی؛ چپ) تندیس برنزی بودا با بلندای ۲۳ سانتی‌متر، سوات، گندارہ، قرن ششم و هفتم میلادی

راست) تندیس برنزی بودا، سوات در پاکستان امروزین، قرن هفتم .م؛ میان) تندیس برنزی بودا از دکن، قرن هشتم .م؛ چپ) بودای ایستاده، پالا واقع در بیهار، قرن دهم .م

پ) نشانه‌ی زندگی

این حالت دست را بوداییان نشانه‌ی زندگی (گیان مودرا) می‌نامند و شیوه‌ی اجرایش آن است که انگشت اشاره و شست با هم تماس پیدا می‌کنند، در حالی که باقی انگشتان کشیده و راست باقی می‌مانند. این حالت انگشتان اغلب به وضعیت مراقبه مربوط می‌شوند. بنابراین شکل بیرونی این حرکت هم با نشانه‌ی بیداری و نشانه‌ی دلیل همسان است و تنها موقعیت قرارگیری دست بر بدن است که این سه را از هم متمایز می‌سازد. در حالی که بالا گرفتن دست در این حالت دلیل و پایین گرفتن‌اش توجه را نشان می‌دهد، افقی قرار گرفتن دست بر زانوها در حالت مراقبه نشانگر گیان مودرا است.

این حرکت طی دهه‌های گذشته از راه رسانه‌های عمومی و به ویژه سینما رواج و شهرتی فراوان پیدا کرده و فراوان عکس کسانی را می‌بینیم که هنگام مراقبه دست خود را به این حالت گرفته‌اند. با این همه نمونه‌های تاریخی از تندیسها و نگاره‌هایی که این حالت دست را نشان دهد خیلی قدیمی نیست و به قرون میانه باز می‌گردد. تفسیر امروزین از این این حرکت آن است که انگشت اشاره علامت روح شخصی و شست نماد کیهان است و به این ترتیب اتصال این دو به پیوند روح با هستی دلالت می‌کند.

ت) نشانه‌ی بیداری

این حالت دست بیشتر در هنر بودایی دیده می‌شود و به خود بودا منسوب است، در زمانی که به دنبال مراقبه‌اش به روشن شدگی رسید. به همین خاطر آن را در سنت بودایی و آیین یوگا «بودهی مودرا» می‌نامند که یعنی «نشانه‌ی بیداری». شکل عمومی‌اش آن است که دست به سمت بیرون دراز می‌شود و انگشت شست و انگشت کوچک همدیگر را لمس می‌کنند، در حالی که سه انگشت دیگر راست و کشیده باقی می‌مانند.

ث) نشانه‌ی قلب

در این حالت انگشت اشاره خم شده و انگشت کوچک راست باقی می‌ماند و دو انگشت باقی‌مانده چسبیده به هم به سمت داخل برگشته و شست را لمس می‌کنند. این حالت انگشتان در سنت یوگا «آپان‌وایو مودرا» نامیده می‌شود و فرض بر آن است که قرار دادن انگشتان در این حالت از بیماری‌های قلبی جلوگیری می‌کند.

ج) نشانه‌ی چشم‌انداز

این نشانه در سانسکریت آکَش‌مودرا نامیده می‌شود و حالتی آشنا و رایج است که در آن اغلب دست راست به جلو دراز می‌شود و انگشت میانی و شست همدیگر را لمس می‌کنند و حلقه‌ای پدید می‌آورند، در حالی که سه انگشت دیگر راست و کشیده باقی می‌مانند. این حرکت به ویژه در ورزش یوگا اهمیت دارد و فرض بر آن است که با نشان دادن آن فضا در اندرون یوگی انبساط می‌یابد.

کهنترین نشانه‌های این حرکت به ایران شرقی و دوران اشکانی مربوط می‌شود و این دورانی است که استانهای قدیمی گنداره و هرات و هند و تئه‌گوش زیر فرمان شاهان کوشانی قرار داشته‌اند. به ویژه بر پشت سکه‌های کانیشکای دوم نقشی از شیوا می‌بینیم که احتمالا دست خود را به این شکل نگه داشته است.

پشت سکه‌ی کانیشکای دوم، نقش شیوا به همراه گاو ناندی

راست و میان) دو پیکره‌ی معاصر بوده، بازسازی سبک هنری هند شمالی؛ چپ) ایزدبانوی برنج، جاوه، قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی

تندیس چوبی بودیساتوای چینی گوان یین، قلمرو سونگ شمالی، حدود ۱۰۲۵.م

چ) نشانه‌ی زمین

در این حالت انگشت انگشتری خم شده و شست را لمس می‌کند، در حالی که سه انگشت دیگر حالتی راست و کشیده دارند. این حالت را در سنت یوگا «پریثْوی مودرا» می‌نامند که بخش نخست آن در زبان سانسکریت «پهناور، وسیع، زمین» معنی می‌دهد. این حرکت در مکتب آیورودا شیوه‌ای برای افزودن بر عنصر خاک یا زمین در بدن فرد است و از این رو کارکردهایی درمانی را در پزشکی سنتی هندی به آن نسبت می‌دهند.

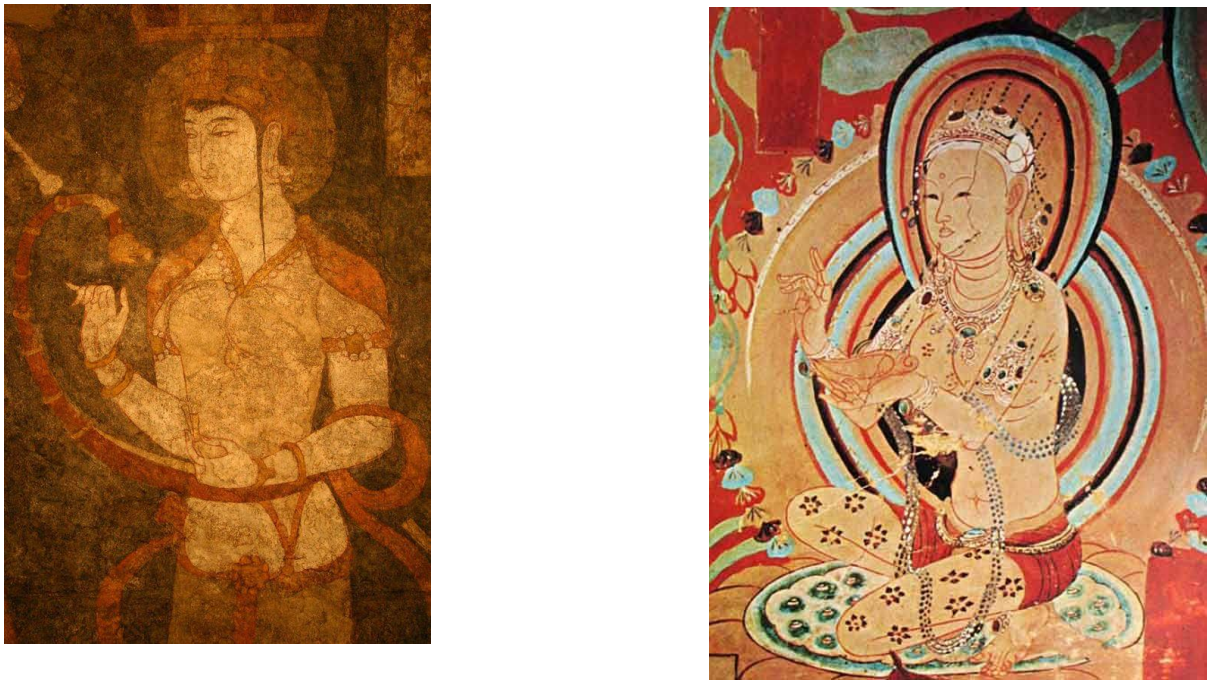
راست) تندیس تبتی، معاصر ؛ چپ) بودیساتوا کوان یین، معاصر

ح) نشانه‌ی دفع شر

در این حالت دست با گشودن کف دست و راست نگه داشتن انگشت اشاره و کوچک و جمع کردن دو انگشت میانی همراه است. این نشانه را بوداییان «کارانا مودرا» می‌نامند. این حرکت انگشتان نشانه‌ی طرد کردن نیروهای پلید روحی است و به غلبه‌ی سالک بر خشم و ترس و بدخواهی اشاره می‌کند. طی قرون وسطا در اروپا از علامتی شبیه به این برای دفع شیطان استفاده می‌کردند و آن را نماد سر شاخدار اهریمن می‌دانستند. استفاده از این نماد در دهه‌های اخیر هم میان هواداران موسیقی متال و همچنین قوم‌گرایان پان‌ترک رواجی یافته است که در اولی وامگیری‌ای سطحی و التقاطی از این نشانه‌ی کهنسال است و دومی کمابیش مضحک است، چون یک نماد دیرینه‌ی فرهنگ ایرانی را برای برچسب زدن بر روایتی جعلی از هویت ترکی به کار می‌گیرد.

راست) بودیساتوا در غار هزار بودای دون‌هوانگ، قرن هشتم .م؛ میان) ایزدی هند و ایرانی، دیوارنگاره‌ی ختنی، قرن هشتم تا دهم .م؛ چپ) دیوارنگاره‌ی غار دون‌هوانگ، دیوی با دست راست واژگونه‌ی نشانه‌ی دفع شر را نمایش می‌دهد.

سه بازنمایی بودا و بودیساتواها در غارهای هزار بودای دون‌هوانگ، استان گانسو، چین، قرن هفتم تا دهم میلادی



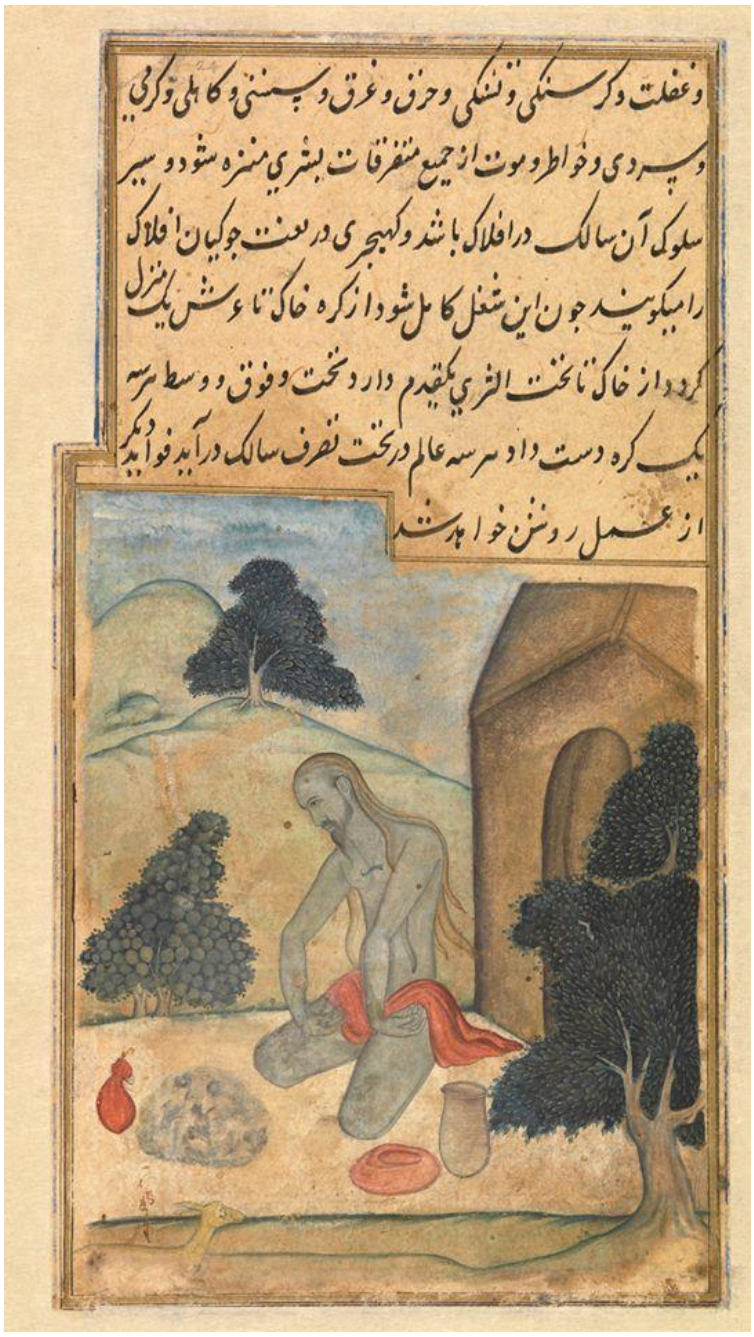
مشتقهای نشانه‌ی دفع شر: راست) دیوارنگاره‌ی غار دون‌هوانگ، قرن دهم تا دوازدهم میلادی، چپ) نقاشی دیواری زن سغدی، پنجکنت، قرن هفتم میلادی

سه تندیس معاصر بودایی با نشانه‌ی دفع شر

محمود احمدی‌نژاد در دوران ریاست‌جمهوری‌اش!

د) نشانه‌ی حبس نفس

این حالتی از دست است که تنها در میان مرتاضان و یوگی‌های بلندمرتبه رواج داشته است و حالتی از دست است که به شکلی غیرعادی به سمت بدن می‌چرخد و انگشتان در حالی که روی زانو قرار گرفته‌اند با هم حلقه‌ای تشکیل می‌دهند. این حالت را در متون یوگا «کِچاری مودرا» می‌نامند و این نام از آنجا آمده که هنگام اجرایش زبان به بالا کشیده می‌شود و بر کام فشرده می‌شود و برای تنظیم تنفس به کار گرفته می‌شود. نمونه‌ای از این حرکت را در کتاب «بحرالحیات» نوشته‌ی محمد غوث گوالیاری می‌بینیم که در قرن شانزدهم میلادی مصور شده و متنی است صوفیانه در شرح فنون مراقبه‌ی یوگی‌ها.



برگی از کتاب پارسی بحرالحیات که مرتاضی را در حالت کچاری مودرا نشان می‌دهد، قرن شانزدهم میلادی.

ذ) نشانه‌ی چرخ قانون

این حالت در هنر بودایی زیاد دیده می‌شود و آن را دَرمَه‌چَکرَه مودرا می‌نامند که یعنی حالت (مودرا) مربوط به چرخ (چکره) قانون (درمه). شکل بیرونی‌اش هم چنین است که در هر دو دست انگشت شست و اشاره به هم متصل می‌شوند و حلقه‌ای درست می‌کنند و سه انگشت دیگر در حالت راست و کشیده باقی می‌مانند، آنگاه دست چپ در زیر و دست راست در بالای آن قرار می‌گیرد به شکلی که حلقه‌ی دست بالایی نوک انگشتان کشیده دست زیرین را لمس کند.

بر مبنای روایت‌های بودایی این حرکت برای نخستین بار زمانی اجرا شد که بودا به روشن‌شدگی رسید و نخستین بار آموزه‌ی قانون (درمه) را با شاگردانش در میان گذاشت و در این حین دستش را به این شکل گرفت تا به گردش در آمدن چرخ قانون را نشان دهد. محل گره خوردن دو دست با هم نیز اغلب در برابر قلب است و فرض بر آن است که این جایگیری برآمدن آموزه‌های بودا از دل‌اش را و صادقانه بودن‌اش را نشان می‌دهد. این نشانه را در کل می‌توان نشانه‌ی آموزش قواعد بودایی و نمادی برای ارتباط استادی و شاگردی در این آیین دانست.

قدیمی‌ترین نمونه‌های موجود از نشانه‌ی چرخ قانون به قرن اول و دوم میلادی و استان گندارہ مربوط می‌شود. در تندیسهای بودایی گندارہ دست بالایی حالتی متفاوت با دست زیرین دارد و دو دست زاویه‌هایی متفاوت نسبت به هم پیدا می‌کنند. تنها در قرنهای بعدی و سپهر تمدن خاوری است که کم کم هر دو دست شکلی یکسان به خود می‌گیرند و تازه در یکی دو قرن اخیر است که شکل امروزین این حرکت استانده و رایج می‌شود.

راست) نگاره‌ی کوشانی بودا، بلخ یا هرات، قرن اول تا سوم میلادی؛ میان) تندیس سنگی بودا در حال انتقال آموزه، هند شمالی، قرن نهم میلادی؛ چپ) تندیس سنگی بودا، کشمیر یا شمال هند، قرن پنجم میلادی

ر) نشانه‌ی گرز

این حالت دست را در سنت بودایی وَجرَه مودرا می‌نامند که نامش از سلاح نیرومند ایزد آریایی کهن توفان –ایندره– آمده است. وجره از نظر ریشه‌شناختی همان واژه‌ی گُرز پارسی امروز است و به آذرخشی اشاره می‌کرده که اسلحه‌ی ویژه‌ی ایندره پنداشته می‌شده است و بعدتر آن را در دست مهر هم می‌بینیم و در اوستا هم نامش با ایزد مهر پیوند خورده است.

حالت نشانه‌ی گرز چنین درست می‌شود که در دست راست انگشت نشانه و شست همدیگر را لمس می‌کنند و انگشتان دیر راست و کشیده باقی می‌مانند. آنگاه دو انگشت کوچک و انگشتری دست چپ دور حلقه‌ی یاد شده را می‌پوشانند و دست چپ در بالای دست راست قرار می‌گیرد و همچون چتری آن را می‌پوشاند.

تندیسهای بودای نشسته با نشانه‌ی گرز، گندارە، قرن اول تا سوم میلادی

نشانه‌ی گرز در هنر بودایی آغازین بسیار محبوب بوده و از ایران شرقی شمار زیادی از مجسمه‌های بودایی را داریم که در عصر اشکانی ساخته شده‌اند و او را در چنین حالتی نشان می‌دهند. درباره‌ی معنای اصلی این نماد جای بحث وجود دارد. سنت بودایی ایران شرقی که این آثار در آن پدید آمده‌اند، سخت زیر تاثیر آیین آریایی کهن مهرپرستی بوده است و نام وجره نیز این ایزد را به یاد می‌آورد. اگر چنین باشد این حرکت به نوعی کنش جنگاورانه برای درهم شکستن دروغ و فریب اشاره می‌کند، چرا که وجره در بافت ایران شرقی با کنش جنگاورانه‌ی خورشید برای غلبه بر تیرگی و تاریکی دروغ اشاره می‌کند.

تندیس‌های بودا با نشانه‌ی گرز، سبک گندارە، قرن دوم تا پنجم میلادی

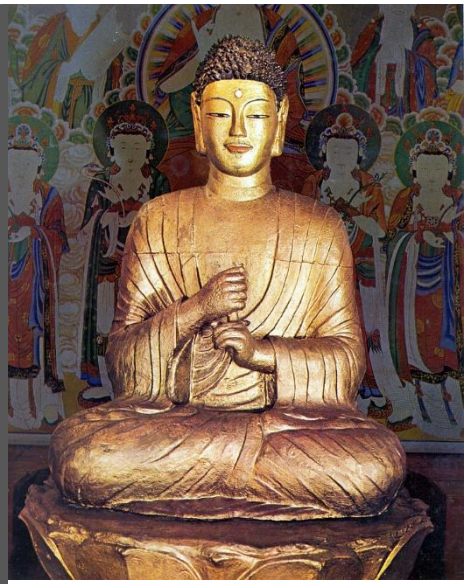
نگاره‌ی کوشانی بودا، هرات یا گندارە، قرن اول یا دوم میلادی

تندیسهای سنگی بودا از گندارە: راست و چپ) دو تندیس سنگی از قرن دوم .م؛ میان) تندیسی گچی از قرن سوم و چهارم .م

راست) تندیس بودا از هدا، گندارە، قرن چهارم و پنجم میلادی؛ چپ) بودیساتوا پَدمَه‌پانی، گندارە، قرن سوم میلادی

ز) نشانه‌ی شش عنصر

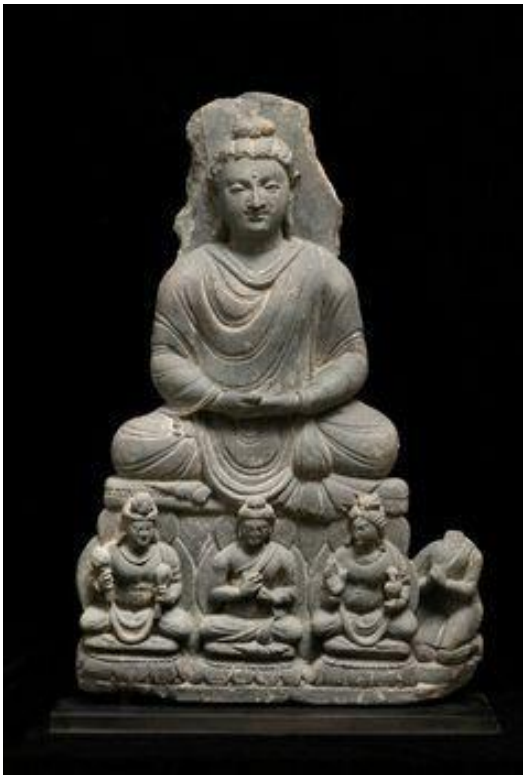
این حالت را در سنت بودایی بودیانگی مودرا می‌نامند و اغلب به نشانه‌ی شش عنصر ترجمه می‌کنند. شکل آن چنین است که دست چپ در زیر قرار می‌گیرد و مشت می‌شود و انگشت اشاره از آن بر افراشته باقی می‌ماند و دست راست بر بالای آن قرار گرفته و آن را در مشت می‌گیرد. این حالت را نشانه‌ی خرد و فرزانگی دانسته‌اند و نمادی به نسبت دیرآیند است که در مدارک باستانی نمونه‌های زیادی از آن را نمی‌بینیم. اغلب این حالت نشانگر ویروچانَه بودا فرض می‌شود که جلوه‌ی مینویی بوداست. کهنترین مدرکی که می‌توان چنین نشانه‌ای را در آن فرض گرفت، تندیسی از بودای هفتم است از عصر ساسانی که در فندقستان واقع در افغانستان امروز کشف شده و قدمتش به حدود سال ۶۰۰.م باز می‌گردد. یک نمونه‌ی مبهم دیگر هم از ابتدای عصر ساسانی و استان گنداره داریم که بودا را نشسته بر اورنگی نشان می‌دهد و سه جلوه‌اش در پایین پایش نقش بسته‌اند که یکی از آنها احتمالا این حرکت را اجرا می‌کند.



وَیروچانَه بودای آهنی، معبد چئوروون، کره

ویروچانه بودا، تبت

بودای هفتم، فندقستان



تندیس بودا از سنگ شیست خاکستری، ایران شرقی، قرن سوم میلادی

ژ) نشانه‌ی زیرین

این حرکت دست را در سنت بودایی و متون یوگی «اوشَس مودرا» می‌نامند که نخستین واژه در آن به معنای زیر و پایین است. این حالتی بسیار رایج و آشناست که امروز هم در ایران زمین و سایر نقاط جهان همچون حرکتی عادی برای دست میان مردم رواج دارد. شکل بیرونی‌اش هم عبارت است از قفل شدن دو دست در هم به شکلی که انگشتان هر دست در فضای خالی میان انگشتان دست مقابل فرو بروند. در سنت یوگی رسم است که در مردان انگشت شست راست و در زنان شست چپ در نهایت بالاتر از همه قرار بگیرد. در بافت هنر بودایی این حرکت نماد تغییر و دگرگونی پنداشته می‌شود.

س) نشانه‌ی نهنگ

این نشانه را در سنت یوگی‌ها «ماکارا مودرا» می‌نامند که در آن ماکارا نام هیولایی دریایی در اسطوره‌های هندویی است و کمابیش با نهنگ یا تمساح برابر می‌شود. این نام هم از آنجا آمده که این حالت را در سنت یوگا برانگیزاننده‌ی نیروهای درونی می‌دانستند و فکر می‌کردند اگر انگشتان به این ترتیب قرار بگیرند قدرت روح مانند نهنگی در دریا به جنبش در می‌آید. در این حالت دست راست حالتی نزدیک به نشانه‌ی

به خود می‌گیرد و دو انگشت میانی خمیده شده و شست را لمس می‌کند، از آن سو دست چپ از پهلو آن را در آغوش می‌گیرد و شست دست چپ به کف دست راست فشرده می‌شود. این نشانه در حالی که هردو دست تا جلوی سینه بالا آمده‌اند اجرا می‌شود و کف هر دو دست رو به آسمان بر افراشته است.

تندیس سنگی مَنجوشیری، هند شرقی، سبک پالا، قرن دهم میلادی

بخش ششم: دست‌ودست

گفتار نخست: دستگیر کردن

حرکات این رده از این رو اهمیت دارند که به یک بدن یکتا مربوط نمی‌شوند و ارتباط میان دستها در دو تن را رمزگذاری می‌کنند. یعنی در اینجا حالت‌های دست همچون کنش ارتباطی نزدیک بین دو نفر عمل می‌کند و مستلزم لمس کردن بدن دیگری است. رمزپردازی دست در این رده از حالت اشاره فراتر می‌رود و با لمس معنادار اندامها پیوند می‌خورد.

یکی از کهن‌ترین نمونه‌های این حالت، «دستگیر کردن» است، با این شکل کلی که کسی با دست راست مچ دست چپ کسی دیگر را می‌گیرد، در حالی که هر دو ایستاده‌اند، یا راه می‌روند. همواره در این حالت کسی که گیرنده‌ی دست است مقامی والاتر دارد و پیشتر از نفر دوم حرکت می‌کند. در این نقش‌مایه اغلب ایزدی که مچ دست شاهی یا پهلوانی را در دست گرفته، به میانجیگری از او مشغول است و او را برای پوزش‌خواهی به نزد ایزدی مقتدر راهنمایی می‌کند. دست این ایزد واسطه‌گر معمولا دو علامت همزمان را

نمایش می‌دهد. دست چپ او اغلب دست راست فرد فروپایه را از مچ می‌گیرد و دست راست او در حالت درود فرستادن به سوی ایزد داور برافراشته می‌شود.

شواهد فراوانی هست که نشان می‌دهد یکی از معناهای رایج دست در ایران زمین باستان، «قدرت» بوده است. این معنا دست کم از دوران زرتشت و اواخر هزاره‌ی دوم پیش از میلاد در ایران زمین رواجی داشته است. چون در متن گاهان زرتشت که به حدود سال ۱۲۰۰ پ.م باز می‌گردد می‌خوانیم که « این را از تو می‌پرسم، ای سرور! راستش را به من بگو. چگونه دروغ را به دستانِ راستی (اشا) بسپارم تا با کلامی که آموزه‌ی توست، پاک شود؟[40]» و روشن است که این استعاره‌ی «به دست کسی سپردن» در معنای «زیر سلطه‌ی کسی قرار دادن» در آن هنگام کاملا برای مخاطبان زرتشت آشنا بوده است.

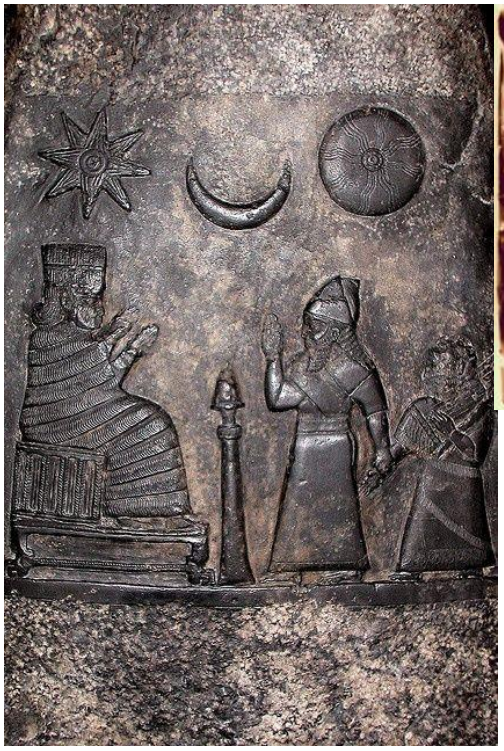
بر مبنای همین کارکرد نمادین است که گرفتن دست دیگری از سویی به متحد شدن دو قدرت و افزودن به نیروی وی و یاریگری دلالت می‌کند و از سوی دیگر تابع کسی شدن و استیلای قدرتی بر قدرتی را نشان می‌دهد. از همین جا در زبان پارسی امروزین دو تعبیر «دستگیر کردن» به معنای توقیف و زندانی کردن یا «مچ کسی را گرفتن» پدید آمده است.

این حرکت از ابتدای ظهور شهرنشینی در ایران زمین در اسناد تاریخی نمایان است و از این رو می‌توان فرض کرد که کارکرد نمادین دستگیری در ایران زمین پنج هزار سال قدمت دارد و تا به امروز هم تداوم یافته است. در نمونه‌های آغازین که به ویژه در هنر سومری فراوان دیده می‌شود، این حرکت به مقام‌های والای سیاسی و دینی تعلق دارد و به ویژه در مواردی دیده می‌شود که ایزدی میانجی و فروپایه دست پادشاهی یا ایزدی دیگر را گرفته و او را به سمت ایزدی والامقام که بر اورنگی نشسته راهنمایی می‌کند.

[40] گاهان، هات ۴۴، بند ۱۴.

راست: زو در مجلس دادگاه ائا، سومر، ۲۳٤۰–۲۱۸۰ پ.م؛ چپ: مُهر خاش‌خامِر امیر شهر ایشکون‌سین هنگام بار یافتن نزد ایزد ماه (سین)، ۲۱۰۰ پ.م

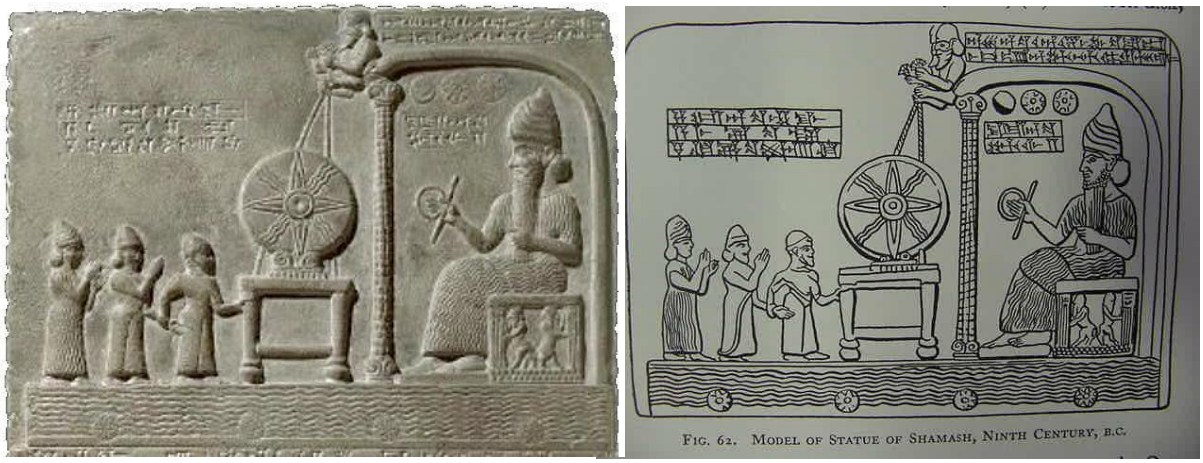
یکی از کهنترین نقشهای این حالت دست به لولی سومری مربوط می‌شود که در آن ایزد آبها– ائا– بر اورنگ خود نشسته و ایزدی شاخدار انسان–پرنده‌ای به نام «زو» را که قصد ربودن الواح سرنوشت انلیل را داشته را نزد وی راهنمایی می‌کند و در این حال دست او را گرفته است. پشت سر او ایزدی دیگر ایستاده و پشت او ایزد کشاورزان را با خیشی در دوش می‌بینیم که شاکی اصلی دادگاه است. نقشی مشابه را در لولی سومری می‌بینیم که بار یافتن زنی نزد ایزدبانوی نین‌خورساگ نشان می‌دهد (تصویر زیر).



راست) نقش لول سومری از میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م با نقش بار یافتن نزد خدای نشسته بر اورنگ؛ چپ) کودوروی بابلی، دوران کاسی‌ها، حدود قرن پانزدهم پ.م.

این الگوی دستگیر کردن کسی و بردن‌اش نزد ایزدی تا دو هزاره بعد در ایران غربی رواجی کامل دارد. معمولا هم همان الگویی که گفتیم بر آن حاکم است. یعنی واسطه‌گری با دست چپ مچ دست راست پوزش‌خواهی را می‌گیرد و با دست راستش به ایزدی که نزد او بار یافته‌اند، درود می‌فرستد. با این همه نمونه‌هایی استثنایی هم در کار هستند که ترکیبی دیگر را نمایش می‌دهند. مثلا در نقش لولی سومری دست راست واسطه است که مچ دست فرد پشت سرش را گرفته و دست چپ بر کمر قرار گرفته است. یا در کنار کتیبه‌ی کرکمیش که به خط هیروگلیف لوویایی نوشته شده، این حالت غیرعادی را می‌بینیم که آن که مچ‌اش گرفته شده، پیشاپیش شفیع خود حرکت می‌کند.

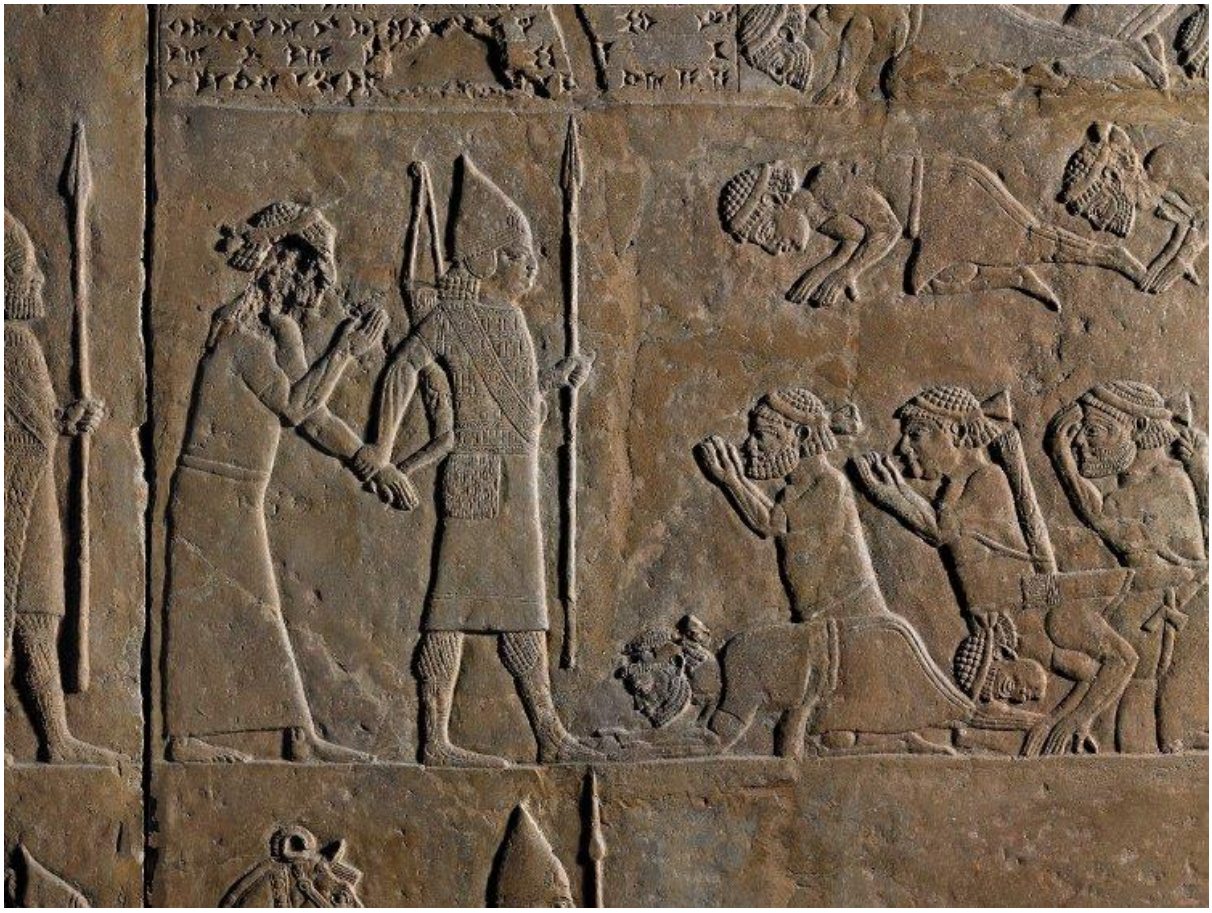
کتیبه‌ی لوویایی کرکمیش، آناتولی، قرن سیزدهم پ.م نگاره‌ی مرمرین نین‌گیش، سومر، هزاره‌ی سوم پ.م



نگاره‌ی بابلی بار یافتن به پیشگاه شَمَش خدای خورشید، از قرن نهم پیش از میلاد

در قرن هشتم و هفتم پیش از میلاد همزمان با استقرار اقوام آریایی و آرامی در ایران غربی و تغییر یافت جمعیتی این منطقه، تغییراتی هم در این رمزپردازی نمایان می‌شود. به این شکل که دلالتی سیاسی و جنگاورانه از آن در هنر درباری آشوری‌ها باب می‌شود و دشمنان خود را در وضعیتی نمایش می‌دهند که سرداری آشوری مچ دستشان را گرفته است و برای امان خواستن پیش شاه راهنمایی‌اش می‌کند. این دلالت سیاسی کاملا در بافت همان نقش‌مایه‌های پیشین قرار دارد و همان مضمون را با همان نمادها بازگو می‌کند.

با این تفاوت که این بار شاه جایگزین خدای بزرگ شده و سرداری به جای ایزدی فروپایه نقش واسطه‌گری را برعهده گرفته است. مثلا در نگاره‌ی آشوربانیپال بر کاخ نینوا نماینده‌ی ایلامی‌ها در حالی به سمت شاه آشور راهنمایی می‌شود که خم شده و دست راستش را به علامت درود بالا برده و سربازی آشوری که پیشاپیش او راه می‌رود با دست راست مچ دست چپ او را گرفته است (تصویر زیر).

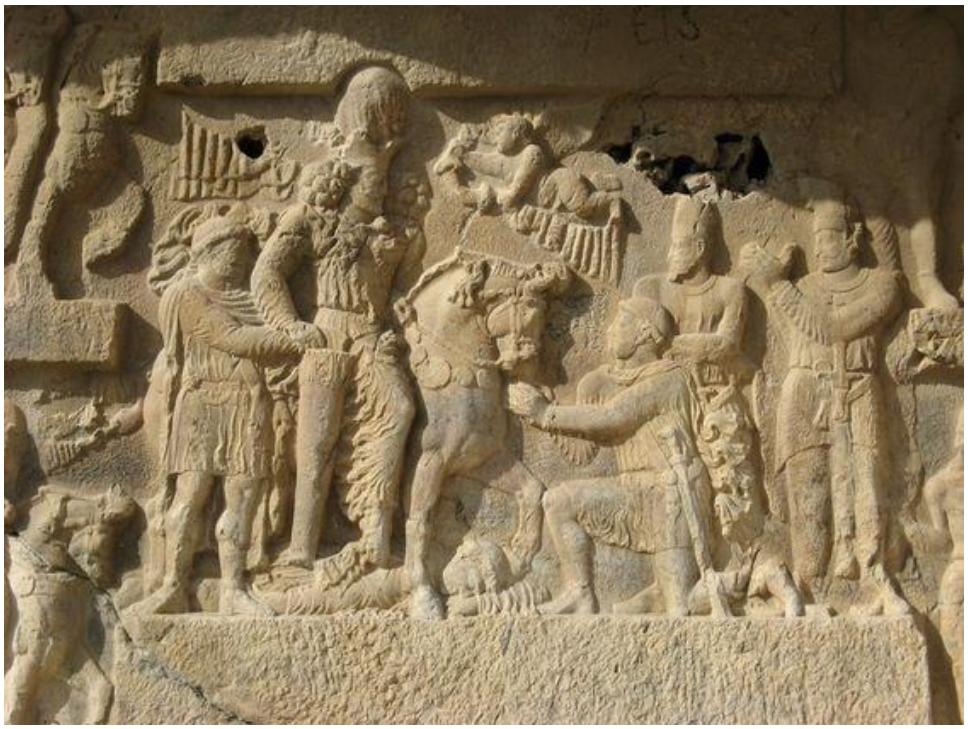


این دلالت سیاسی در عصر هخامنشی دستخوش تغییری ریشه‌ای می‌شود و در ترکیب با رمزپردازی‌های مهرپرستانه به حالتی دیگر بدل می‌شود که در بخش بعدی بدان خواهیم پرداخت. با این همه دلالت سیاسی گرفتن مچ حریف همچنان باقی می‌ماند و به ویژه در هنر عصر ساسانی فراوان دیده می‌شود. شاپور اول پس از پیروزی بر والریانوس و اسیر کردن او خویشتن را در جواهری حکاکی شده به شکلی نشان داده که سوار بر اسب مچ امپراتور مهاجم و شکست خورده را گرفته است. در دیوارنگاره‌ی نقش رستم هم همین شاهنشاه را در میدان نبرد و پس از پیروزی بر رومی‌ها می‌بینیم و این در حالی است که فیلیپ عرب

در برابر اسب شاپور زانو زده و والریانوس که ایستاده و مقاومت خود را نمایش داده، دست راست خود را بالا برده و شاپور با دست راست خود آن را گرفته است. این حالت کمابیش همان است که بر جواهر یاد شده نقش شده، و نشان می‌دهد که در اوایل قرن سوم میلادی گرفتن دست راست حریف با دست راست، نشانه‌ی پیروزی بر او در میدان نبرد بوده است.

بازنمایی از پیروزی شاپور اول بر والریانوس رومی، ۲۵۶.م

والریانوس شکست خورده در برابر شاپور ساسانی پیروزمند در نقش رستم



پیروزی شاپور اول بر گوردیان سوم (افتاده زیر پای اسب شاپور) در حالی که فیلیپ عرب در برابرش زانو زده و شاه دست والریانوس را در دست گرفته است.

گفتار دوم: دستگیری کردن

این حرکت مشتقی سرراست از همان حرکت دستگیر کردن است و در ابتدای دوران هخامنشی بر اسناد تاریخی ظاهر می‌شود و آشکارا ابداعی است که در نهادهای سیاسی پارسیان شکل گرفته است. چنان که دیدیم، دست نماد قدرت بود و ترکیب دست من و دیگری به معنای ارتباطی اقتدارمدارانه میان این دو است. در حالتی که کسی مچ دیگری را می‌گیرد، در واقع دارد چیرگی قدرت خود بر او را نشان می‌دهد و از این رو رابطه‌ی دستان در حالت دستگیر کردن نوعی سلسله مراتب قدرت و رابطه‌ی فرمانروا و فرمانبردار را نشان می‌دهد. چنان که دیدیم این دلالت به ویژه در عصر آشوری‌ها تشدید شده و با صراحت بیشتری در بافتی سیاسی ابراز می‌شود.

همزمان با آغاز عصر هخامنشی هنر درباری پارسیان که ادامه‌ی هنر ایلامی–آشوری محسوب می‌شود، چرخشی مهم و معنادار را در این رمزنگاری انجام داد که به کلی در پژوهش‌های تاریخی نادیده انگاشته شده است. آن هم این که در نگاره‌های هخامنشی و به ویژه در تخت جمشید که بیانیه‌ای از سیاست نوظهور پارسهاست، نوعی واژگون شدگی را در پیوند میان دستها می‌بینیم. این الگویی است که مفهوم «دستگیر کردن» –با دلالت زورمدارانه و سلطه‌گرانه‌اش– را به مضمون «دستگیری کردن» –به معنای یاری و کمک‌رسانی– دگرگون ساخته است.

حالت دستگیری کردن کمابیش با دستگیر کردن برابر است. یعنی در اینجا هم دست راست کسی که پیشتر راه می‌رود، دست راست فرد پشت سری‌اش را می‌گیرد و او را به سوی مکان استقرار قدرت راهنمایی می‌کند. با این همه دو تفاوت عمده در این میان هست که جای توجه دارد. نخست آن که فرد پیشرو به جای گرفتن مچ او، کف دست و انگشتان او را می‌گیرد و هرگز حرکت مشهور و جا افتاده‌ی «مچ‌گیری» را انجام

نمی‌دهد. دوم آن که فرد پشت سری قدی افراشته دارد و مسلح است و حالتی شکست خورده یا فروپایه به خود نگرفته است. در تخت جمشید همه‌ی اقوام ایرانی تابع دولت هخامنشی در وضعیتی بازنموده شده‌اند که نمایندگانشان مشغول آوردن هدایایی برای شاهنشاه هستند و در پیشاپیش همه‌شان رهبری بلندمرتبه دیده می‌شود که توسط یک راهنما با جامه‌ی پارسی یا مادی «دستگیری می‌شود».

نماینده‌ی ایلام و راهنمای مادی

نماینده‌ی لودیه و راهنمای پارسی

نماینده‌ی یونان و راهنمای پارسی

نماینده‌ی سکا و راهنمای مادی

نماینده‌ی ارمنی‌ها و راهنمای پارسی‌شان

نماینده‌ی هراتی‌ها و راهنمای مادی‌شان

نوآوری پارسیان برای جایگزین کردن «دستگیری کردن» به جای «دستگیر کردن» اقوام تابع نشانگر چرخشی است که با ظهور کوروش بزرگ در سیاست جهان باستان رخ نمود. به همین خاطر است که در نگاره‌های هخامنشی بر خلاف همه‌ی نیاها و همتاهای آشوری‌شان هیچ نشانه‌ای از صحنه‌های جنگی و خشونت نمی‌بینیم و اقوامی که موضوع دستگیری هستند اثری از اعمال قدرت را نمایان نمی‌سازند. طوری که اگر کسی تاریخ آن دوران را نداند در تشخیص این که قومهای متحد کننده‌ی کشور ایران کدام‌ها بوده‌اند، دچار اشکال خواهد شد.

نقش‌های دیگری هم در تخت جمشید هست که معنای دستگیری کردن را برایمان روشن‌تر می‌سازد. این نکته اهمیتی چشمگیر دارد که پارسها و مادها و ایلامی‌ها –یعنی اقوام چیره‌گری که کشور ایران را تاسیس کردند– آنگاه که در کنار هم دیده می‌شوند، دقیقا به همین شکل دست همدیگر را می‌گیرند. یعنی از این برگه روشن می‌شود که دستگیری کردن به واقع معنای واژگونه‌ی دستگیر کردن داشته و به اتحاد قدرتها و نه سلطه‌ی قدرتی بر قدرتی دیگر دلالت می‌کرده است. در این نگاره‌ها می‌بینیم که پارسها دقیقا به همین شکل دست همدیگر را گرفته‌اند و آنجا که پارسها و مادها در کنار هم دیده می‌شوند هم الگویی همسان جلب نظر می‌کند. یعنی سلسله مراتب قدرتی که در آثار آشوری وجود داشت و با تاکید بر صحنه‌های جنگی خشونت‌آمیز مورد اشاره قرار می‌گرفت، در نقش‌مایه‌های هخامنشی جای خود را به همدستی و هم‌افزایی نیروها داده و این امر هم با غیاب صحنه‌های خشن غلبه و هم با تاکید بر همدستی اقوام با همدیگر بازنموده شده است.

شیوه‌ی ارتباط پارسها و مادها (راست) و پارسها با هم (چپ) در پلکان تخت جمشید

گفتار سوم: دست دادن

دست دادن تا حدودی نقطه‌ی مقابل دستگیر کردن است و همان الگوی پایه‌ایست که امروز در آداب معاشرت معمول مردمان وضعیتی جهانی به خود گرفته است. در این حالت کف دو دست راست در هم گره می خورد و دو تن با زاویه‌ای دست راست دیگری را در دست راست خود می‌فشارند. آشکار است که این حرکت نماد متحد شدن دو دست و یکپارچه شدن نیروی دو تن بوده است. حرکت دستگیری کردن که در تخت جمشید نمودش را دیدیم، در واقع ترکیبی از همین حرکت است که بر مهر و همدلی گواهی می‌دهد و «دستگیر کردن» که دلالت سیاسی روشنی داشته است.

کهن‌ترین اسطوره‌ای که به دست دادن اشاره می‌کند، روایت مهر است و بنا به گواهان تاریخی رسم دست دادن برای نخستین بار از میان پرستندگان مهر آغاز شده است. در اسناد تاریخی کهنترین نمودهای این حرکت را در آشور می‌بینیم و این تایید کننده‌ی حدس من است که آشور خدای بزرگ دولت آشور را با میترَه اَسورَه یا همان مهر ایرانی یکی می‌دانم.

دست دادن شلمناصر شاه آشور و شاه بابل

راست) مهرداد اول کوماگنه و هراکلس؛ میان) آنتیوخوس و مهر؛ چپ) شاه کوماگنه و مهر

این نکته جای توجه دارد که دست دادن در اوایل هزاره‌ی اول پیش از میلاد و همزمان با ورود موج تازه‌ی آریایی‌ها به ایران غربی در اسناد آشوری نمایان می‌شود، اما در سراسر دوران هخامنشی اعتبار و اهمیت چندانی پیدا نمی‌کند و در اسناد درباری و رسمی این حرکت را نمی‌بینیم. در مقابل در سرزمینهای حاشیه‌ای و در سنتهای محلی در نقاطی که پرستش مهر رواجی داشته این حرکت را فراوان می‌بینیم. در دوران پیشاهخامنشی نمونه‌هایی نزدیک به حرکت دست دادن را سراغ داریم که به مشتقهایی متفاوت از آن مربوط می‌شود. نمونه‌ای از آن را در پیکرک مفرغی دو دیو می‌بینیم که در فاصله‌ی قرن دهم تا ششم پیش از میلاد در لرستان ساخته شده است (تصویر روبرو).

مهمترین تراکم آثار با این مضمون را پس از فروپاشی دولت هخامنشی در دولت کوماگنه می‌بینیم که در آناتولی امروز مستقر بوده و شاهان‌اش خود را دورگه‌ی پارسی و مقدونی می‌دانستند و دین رسمی‌شان پرستش مهر بوده است. در نگاره‌های بازمانده از شاهان کوماگنه بارها به دست دادن شاه با شخصیتهای اساطیری مثل هراکلس و مهر بر می‌خوریم. من در کتاب «اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی» نشان داده‌ام که مهرپرستی رومی در اصل از همین کوماگنه سرچشمه گرفته است، و به احتمال زیاد رسم دست دادن هم به همین ترتیب در قرون میانی در اروپا رواج یافته است. در مقابل چنین می‌نماید که دست دادن در میان ایرانیان از همان ابتدای کار باب بوده است، هرچند روایتهای رسمی زرتشتی –مثل سنت درباری هخامنشی– در بازنمایی آن اشتیاق زیادی از خود نشان نمی‌داده‌اند.

دست دادن در سراسر قرون میانی هم در آثار هنری ایرانی بازنمایی می‌شود و در کتیبه‌ها و نگاره‌ها و نقاشی‌ها نمونه‌هایی فراوان از آن برایمان به یادگار مانده است. تصویر صفحه‌ی بعد که برگی از شاهنامه‌ی بایسنقری است و نخستین رویارویی رستم و اسفندیار را نشان می‌دهد، نمونه‌ای از آن است، و صحنه‌ای را ترسیم می‌کند که در شاهنامه با زیبایی تمام روایت شده و به دست دادن دو پهلوان و زورورزی‌شان در فشردن دست دیگری مربوط می‌شود.

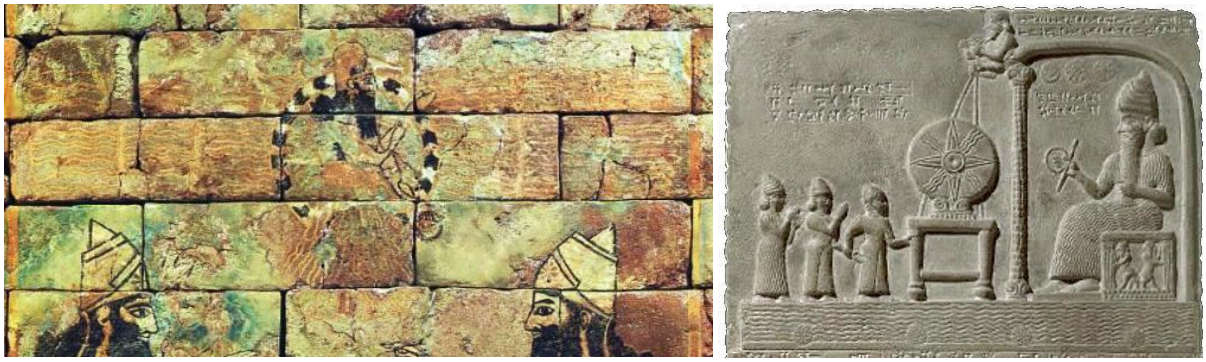
گفتار چهارم: دست بر شانه نهادن

حرکت دیگری که در تخت جمشید برای نخستین بار دیده می‌شود و تا به امروز دوام آورده است، دست بر شانه نهادن است. این حرکت که آشکارا مهر و دوستی را نشان می‌دهد، به این شکل است که فرد دستی (اغلب دست راست) را از پشت یا جلو بر شانه‌ی فردی دیگر می‌گذارد. در تخت جمشید این حرکت با الگوی دیگری ترکیب شده که در آن فرد با دست چپ سلاح خود (اغلب شمشیر) یا دیگری (اغلب ترکش) را لمس می‌کند. این حرکت معمولا همراه با دستگیری کردن دیده می‌شود و چنین می‌نماید که معنای مشابهی را رمزگذاری کند و به مهر و دوستی دلالت داشته باشد. در تخت جمشید تنها مادها و پارسها هستند که چنین حالتی را نسبت به هم گرفته‌اند و دلالت سیاسی این امر نیز به قدر کافی نمایان است، چون دولت هخامنشی در ابتدای کار با همدستی و اتحاد این دو تیره‌ی آریایی تاسیس شده و قوام گرفته بود.

گفتار پنجم: همدستی و هم‌پیمانی

یکی از رمزگذاری‌های مهم دست که آن هم با ورود آریایی‌ها به قلمرو ایران غربی مصادف است، به تبادل حلقه‌ی مهر مربوط می‌شود که نشانه‌ی هم‌پیمانی است و می‌توان آن را شکلی رمزگذاری شده و پیچیده‌تر از دست دادن در نظر گرفت.

از ابتدای هزاره‌ی اول پیش از میلاد در ایران غربی نشانه‌هایی تصویری آغاز می‌شود که در آن ایزدی حلقه‌ای را در دست راست گرفته است. این ایزد در بیشتر موارد آشور یا شمش است که خدای کمانگیر خورشید بوده و همتای مهر قلمداد می‌شده است. در دیوارنگاره‌ی بالدار آشور کاخ نمرود و در بسیاری از نگاره‌های بابلی که شمش (خدای خورشید اکدی‌ها) را نشان می‌دهد چنین حلقه‌ای را در دست این ایزد می‌بینیم.



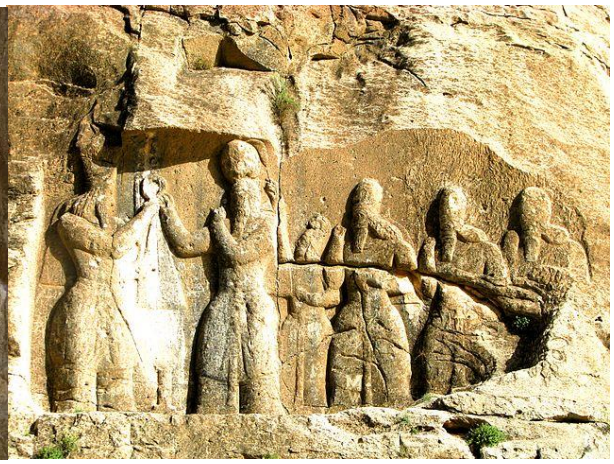
شمش (راست) و آشور (چپ) حلقه در دست در هنر میانرودانی نیمه‌ی نخست هزاره‌ی اول پیش از میلاد

در آثار دوران هخامنشی این حلقه به دست اهورامزدا منتقل می‌شود و او را در حالی می‌بینیم که با دستی درود می‌فرستد و با دست دیگر حلقه را پیش گرفته است. درباره‌ی مفهوم این حلقه بحث‌های فراوانی هست، اما حدس من آن است که باید آن را شکلی نمادین شده از حلقه‌های سنگینی دانست که از فلزات قیمتی ساخته می‌شده و هنگام تحویل تیول به سرداران لایق از طرف شاه به ایشان اهدا می‌شده است. جنگاوران این حلقه‌ها را که نشانه‌ی پیمان و همدستی‌شان با شاه بوده، در مراسم رسمی دور گردن یا دور بازوی خود می‌انداخته‌اند و از اینجاست که طوق بندگی به گردن افکندن آمده است. به همین ترتیب در قرون میانه مفهوم طوق و یاره از همینجا برخاسته و تا قرون اخیر در ایران زمین باقی مانده است. اگر این حدس درست باشد، پیوند میان حلقه‌ی یاد شده و پیمان آشکار می‌شود و دلیل این که این نماد در طبقه‌ی جنگاوران و میان مهرپرستان رواج داشته نیز روشن می‌شود. چون مهر ایزد محبوب جنگجویان بوده و جنگاوران بوده‌اند که استوارترین پیمان‌ها را میان خود داشته‌اند، که قاعدتا قالب سیاسی‌اش با بخشیدن طوق و یاره همراه بوده است.

از عصر هخامنشی به بعد با شکلی از نمایش همدستی روبرو هستیم که با دادن و گرفتن حلقه نمایش داده می‌شود. این در واقع همان دست دادن مهری است که با واسطه‌ی عینی پیمان –یعنی همان حلقه– رمزگذاری صریح‌تری پیدا کرده است. این شیوه از رمزگذاری به طور خاص برای پادشاهان کاربرد داشته و مراسم تاجگذاری‌شان را نشان می‌داده است. این را هم باید در نظر داشت که شاهان ایرانی در زمان دستیابی به تاج و اورنگ در مراسمی با مردمان عهد می‌بسته‌اند و بنابراین قدرت سیاسی در قالب پیمانی میان شاه و مردم تجلی پیدا می‌کرده که سویه‌ی دیگرش پیمان میان شاه و خداوند بوده است. از این روست که به خصوص در دوران ساسانی شاهنشاهان به قدرت رسیدن خویش را با دریافت حلقه‌ی پیمان از اهورامزدا

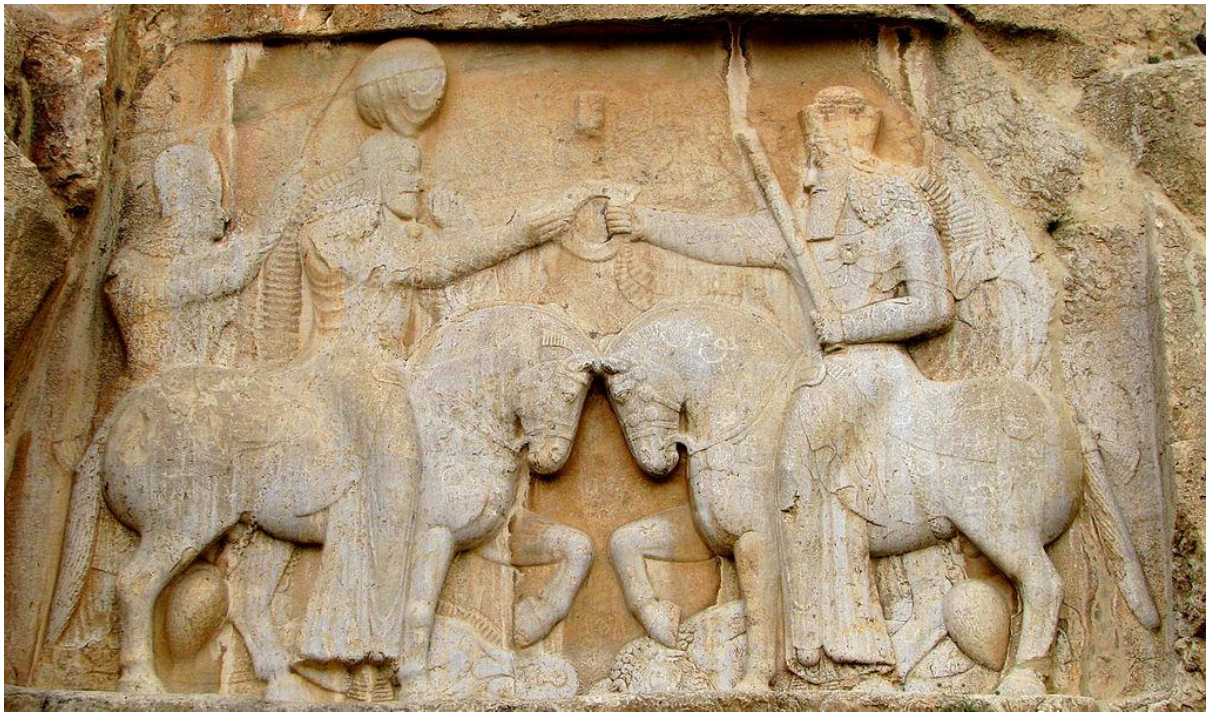
نمایش می‌داده‌اند. یا مثلا در تاق بستان یا بشقابهای سیمین ساسانی می‌بینیم که حمایت خداوند از شاه در قالب حلقه‌ای که فرشتگان آن را هدیه آورده‌اند بازنمایی می‌شده است.

راست) بشقاب سیمین ساسانی با نقش هرمز چهارم در حال دریافت حلقه‌ی پیمان؛ چپ) اردشیر دوم ساسانی پیمان شاهی را از اهورامزدا دریافت می‌کند، تاق بستان، قرن چهارم میلادی.



پیمان‌ستانی اردشیر بابکان از اهورامزدا، فیروزآباد

پیمان‌ستانی نرسه‌ی ساسانی از آناهیتا، نقش رستم



اردشیر بابکان حلقه‌ی مهر را از اهورامزدا می‌گیرد، ابتدای قرن سوم میلادی: بالا) نقش رستم، پایین) نقش رجب

سرستونی با نقش فرشته‌ای بالدار (راست) و ایزد بهرام (چپ) با حلقه‌ی پیمان در دست، تاق بستان، قرن هفتم میلادی

پیمان‌ستانی خسرو پرویز

از هورمزد و مهر در

تاق بستان

بشقاب ساسانی،

پیمان‌ستانی شاه از آناهیتا،

قرن ششم و هفتم میلادی

پی‌نوشت: سنتهای صورتبندی رمزگان دست

آنچه در این پژوهش کوتاه مورد نظرمان بود، مرور شیوه‌های گوناگونی است که برای رمزگذاری حرکات دست و انگشتان در ایران زمین تکامل یافته است. بدیهی است که در هر حوزه‌ی تمدنی می‌توان پرسشی مشابه را مطرح کرد و با مرور اسناد تاریخی و وارسی شیوه‌ی بازنمایی دست و انگشتان در آثار هنری تمدن‌های دیگر درباره‌ی معنا و کارکرد این حالتها و وضعیتها پرسشهایی طرح کرد. به همین ترتیب می‌توان به تبارشناسی‌ای و دستور زبانی درباره‌ی این رمزگان پی برد که بخشی از آن –مثل نمایش کف دست راست به نشانه‌ی صلح و آشتی– ماهیتی جهانی دارد و بخشی دیگر –مثل الگوی انگشتان در نشانه‌گذاری‌های بودایی بیشتر با خصلتی دلبخواه مشخص می‌شوند.

این نکته جای توجه دارد که کهن‌ترین و غنی‌ترین الگوهای رمزگذاری حرکات دست و انگشت در ایران زمین تکامل یافته است، و بخش مهمی از حرکاتی که امروز در دست و انگشت آدمیان جلوه می‌کند، برای نخستین بار در این حوزه‌ی تمدنی بازنموده شده‌اند. با این همه جالب است که ایرانیان تا حدودی معنای حاکم بر حرکات دست را بدیهی فرض کرده‌اند و در این زمینه متون راهنمای چندانی از خود به جا نگذاشته‌اند. این شاید بدان دلیل باشد که این رمزگذاری‌ها در تمدن ایرانی درونزاد بوده و سیر تکامل تدریجی و گام به گام این نمادپردازی‌ها در همین بافت اجتماعی سپری شده است. یعنی پرسش طرح کردن نظام‌مند و «از بیرون» درباره‌ی رمزپردازی دست و انگشت در ایران چندان مجال طرح نداشته است. در حالی که هم

در چین و هم در هند ادیان بومی –تائویی و هندویی– که در معرض رمزنگاری‌های ادیان ایرانی– بودایی، مانوی و اسلامی– قرار می‌گرفتند، علاوه بر وامگیری گسترده از آنها متونی راهنما در این زمینه پدید آوردند و به نوعی نظام رده‌بندی در این مورد دست یافتند.

شاهدی که وامگیری گسترده‌ی این رمزگان در قلمرو چین و هند و خاستگاه ایرانی این نمادپردازی‌ها را نشان می‌دهد، آن است که متون یاد شده همگی در سرزمین‌هایی تدوین شده‌اند که در همسایگی ایران زمین و راه ابریشم قرار داشته‌اند و در تماس با ادیانی شکل گرفته‌اند که از ایران به این قلمروها صادر می‌شده است. در هند پیچیده‌ترین الگوی رمزپردازی بر مبنای حرکات دست و انگشتان را در آیین بودایی می‌بینیم که فرآورده‌ی ایران شرقی است، و انعکاس آن در آیین هندو نیز به ویژه در مکتب یوگا می‌یابیم که آمیختگی چشمگیری با آیین‌های ایرانی دارد. در مکتب یوگا حالت‌های وَجرَه‌آسانا، سوکاسانا و پَدماسانا در این زمینه اهمیت دارند و این که دست هنگام تمرین‌های تنفسی (پرانایاما) چه حالتی داشته باشد مهم پنداشته می‌شود. شاهد دیگر آن که رمزپردازی حالات دست در میان بودایی‌ها و هندوها شباهت زیادی دارد و این بدان معناست که احتمالا در اینجا با یک رگه‌ی خویشاوند از رمزپردازی‌ها سر و کار داریم و یکی از آنها این نمادها را از دیگری وامگیری کرده است. در چین هم اصولا نظامی به این پیچیدگی از رمزگذاری‌های بومی را نداریم و بدنه‌ی آنچه که می‌بینیم به ادیان بودایی و مانوی مربوط می‌شود که هردو از ایران زمین به آن سامان کوچ کرده‌اند.

امروز رمزشناسی حالات دست و انگشت بیش از همه از مجرای دین بودایی رایج در هند شهرت یافته است. در آیین بودا حالتهای قرار گرفتن دست رمزگانی دینی را نمایندگی می‌کنند. هریک از این حالتها را مودرا (मुद्रा) می‌نامند. مودرا در سانسکریت به معنای «نماد، نشانه، حالت» است و در زبان دینی بوداییان تبتی به چاک‌گیا (ཕྱག་རྒྱ) ترجمه شده است. در چینی آن را یین‌شیانگ (印相) یا به طور خلاصه یین (印)

می‌نامند که از همین زبان به ژاپنی و کره‌ای نیز راه یافته و در این دو زبان به «این» تبدیل شده است. این خوشه از واژه‌ها به کل نمادپردازی‌های مربوط به بدن اشاره می‌کند، اما چون دست و انگشت در این میان برجستگی بیشتری دارد، معمولا از آن حالتهای دست را فهم می‌کنند. در اینجا چون بحث ما بر دستان تمرکز دارد، تنها این دلالت را در نظر داریم.

در کیش هندو فرض بر آن است که یک مودرا هم حالت روانی و موقعیت روحی صاحب کالبد را بازنمایی می‌کند و هم در مقام نوعی مُهر و تثبیت کننده این حالت را پایدار می‌سازد. این بخش اخیر است که باعث شده در برخی از باورهای عامیانه به خودِ حالات دست ویژگیهایی جادویی نسبت دهند و آنها را زاینده و خاستگاه – و نه نشانه و نمودِ- یک حالت روانی یا نیروی روحی قلمداد کنند. این باورهای عامیانه به ویژه در فرقه‌ها و شاخه‌هایی که در قرون اخیر تکامل یافته‌اند با شدت بیشتری دیده می‌شوند. چنان که در فنون مراقبه‌ی ژاپنی ذن که شکلی وامگیری شده از چانِ چینی هستند، حالت دست تعیین کننده‌ی نوع مراقبه پنداشته می‌شود و در نینجوتسو که فرقه‌ای مدرن و برساخته بر مبنای فنون رزمی نوساخته‌ی دو قرن اخیر است، مودراها را بسیار مهم می‌شمارد و آن را سرچشمه‌ی نیروهای جادویی جنگاورانه می‌پندارد.

یکی از کهن‌ترین متونی که به مودرا اشاره کرده و رده‌بندی‌ای از آن به دست داده، ناتَیَه‌شاسْتْرَه (नाट्य शास्त्र) نام دارد. این متن از نظر محتوا دقیقا با کتاب ارسطو (پِری پوئِتیکِه) که به نادرست «فن شعر» ترجمه شده سازگار است. ارسطو هم در «پری پوئتیکه» درباره‌ی اشکال نمایش آیینی سخن می‌گوید و صورت‌های متفاوت صحنه‌آرایی و سرایش سرودها و اجرای نمایش را شرح می‌دهد. «ناتیه‌شاستره» نیز مضمونی مشابه دارد، اما از نظر حجم و دقت بر کتاب ارسطو برتری چشمگیری دارد. کلمه‌ی سانسکریت «ناتَیَه» معنای «نمایش آیینی» را می‌رساند و این معنای دقیق کلمه‌ی «پوئتیکِه» هم هست. ترجمه‌ی کلمه‌ی اخیر به «شعر» در قرون نخستین هجری نوعی بومی‌سازی سخن ارسطو بوده که آن را از دایره‌ی هنرهای

نمایشی برکنده و به درون اقلیم زبان‌شناسانه‌ی ادبیات تبعید کرده است. «ناتیه‌شاستره» هم مثل «فن شعر» ارسطو بحث‌هایی درباره‌ی سرودها و شعرهای خوانده شده هنگام اجرای نمایش دارد، اما به همان ترتیب بحث اصلی‌اش به اجرای نمایش مربوط می‌شود. البته تفاوتی که دارد آن است که به رقص و نمادپردازی‌های بدن بازیگران توجه فراوانی کرده و در کل دقت و ریزه‌کاری‌هایی را مورد توجه قرار داده که در کتاب ارسطو چنین سطحی از انتزاع و دقت را نمی‌بینیم.

در نگاه سنتی نویسنده‌ی این کتاب را مونی باراتا می‌نامند. مونی به معنای خردمند و حکیم است و باراتا (भरत) نیز چنان که از بندی از اواخر ناتیه‌شاستره بر می‌آید، لقبی برای کارگردان نمایش‌های آیینی بوده که در ضمن خودش هم چند نقش را بر عهده می‌گرفته و اجرا می‌کرده است. هرچند هندیان گرایش دارند او را به عنوان پدر هنر نمایش و موسیقی هندی شخصیتی یگانه و تاریخی بدانند و به قرون پنجم تا سوم پ.م، یعنی کمابیش به عصر هخامنشی مربوطش بدانند. با این همه مهمترین اثر بازمانده از این مونی باراتا که کتاب مورد نظرمان باشد، از نظر ساختار و حجم به شکلی است که نشان می‌دهد احتمالا زنجیره‌ای از سرایندگان طی زمانی طولانی آن را پدید آورده‌اند. هرچند کاپیا واتسیایان بر مبنای انسجامی که فرض کرده و ارجاعهایی درون متنی که پیدا کرده، از این برداشت دفاع کرده که به راستی چنین کسی وجود داشته و کل ناتیه‌شاستره را هم سروده است.[41] اما چنین چیزی بعید می‌نماید و بیشتر پژوهشگران این متن را محصول اندیشه‌ی چند نسل از سرایندگان می‌دانند که در حدود زمان زایش مسیح این متن را تدوین کرده‌اند. ویژگی‌های سبکی و بافت زبانی متن نیز آمیختگی‌های فراوان دارد و به همین خاطر متخصصان گوناگون هنگام تعیین تاریخ سرایش آن در فاصله‌ی ۲۰۰ پ.م تا ۲۰۰ .م نوسان کرده‌اند.

[41] Vatsyayan, 1996: 6.

«ناتیه‌شاستره» رساله‌ایست در شش هزار بندِ شانزده سیلابی (شْلوکَه) سانسکریت که سی و شش فصل را در بر می‌گیرد. متن منظوم است و با همان وزن مشهور حماسی رامایانه و مهابهاراتا سروده شده است، هرچند بخش‌هایی به نثر هم در میانه‌اش دیده می‌شوند. فصل نهم این متن «حالت‌های دست» نام دارد و آن را پس از حالتهای سر و چهره و پیش از حالت‌های پا آورده است. در این بخش سیزده حالتِ «همراه» (سَمْیوتَه) و بیست و چهار حالت «ناهمراه» (آسَمیوتَه) از حرکات دست مورد اشاره قرار گرفته است. منظور از حالت همراه زمانی است که دست راست و چپ با هم شکلی را نشان دهند و حالت ناهمراه به شکل یک دستِ تنها ارجاع می‌دهد.

متن دیگری که در این زمینه راهگشاست، «گرَندَه سَمهیتَه» (घेरंडसंहिता) و «هاتا یوگا پرادیپیکَه» (हठयोगप्रदीपिका) است که دو متن مهم یوگی‌ها محسوب می‌شوند و به حالتهای دست (هَستَه مودرا) اشاره‌هایی دارند. هردوی این متنها متاخر هستند و در بخشهایی از شمال هند تدوین شده‌اند که بخشی از حوزه‌ی تمدن ایرانی محسوب می‌شوند. «گرنده سمهیته» که ۳۲ وضعیت بدنی (آسانا) و ۲٤ حالت دست و انگشت (مودرا) را توصیف می‌کند، در حدود قرن هفدهم میلادی تدوین شده و خاستگاهش راجستان و بنگال بوده است. «هاتا یوگا پارديپیکه» هم تلفیقی از هشت متن است که در قرن پانزدهم در همین منطقه‌ی هند شمالی انجام پذیرفته است و مکتب هاتا یوگا با تدوین آن شکل گرفت.

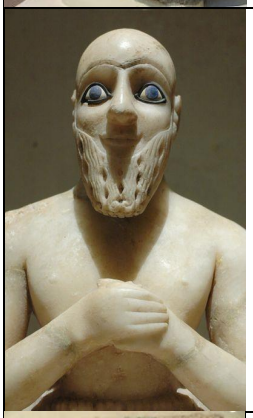
آنچه در تمام این صورتبندی‌ها جلب توجه می‌کند، رویکرد بیرونی نویسندگان نسبت به آنهاست. یعنی در اینجا با متونی سر و کار داریم که برای توجیه و تفسیر معنای حرکات دست و انگشتان پدید آمده‌اند، و روشن است که این رمزپردازی حرکات پیشاپیش وجود داشته و توسط نویسندگان این متون تولید نشده است. یعنی در اینجا با تفسیر و رده‌بندی و شرح نمادهایی از پیش موجود سر و کار داریم، و نه ابداع و تالیف و بنیانگذاری.

تمدن ایرانی گذشته از نقش مهم و مرکزی‌ای که در رمزگذاری و صدور نمادهای دست و انگشت ایفا کرده، صورتبندی‌ای درونزاد از این حرکات به دست داده است. در کتابی که در دست دارید بنا به ضرورت فشردگی و کوتاهی مطلب تنها بر اسنادی تاکید کردم که به هنرهای تجسمی مربوط می‌شد و به طور خاص به نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌ها و تندیسها پرداختم، تا شیوه‌ی رمزگذاری حرکات دست و انگشت در اقلیم هنر را نشان دهم. اما باید این را در نظر داشت که اسنادی فربه‌تر و پرشمارتر از این موارد به شکل نوشتاری در دست داریم که رمزگذاری یاد شده را در قالبی زبانی منعکس می‌کند. چنان که گفتیم در این متون اغلب با رده‌بندی و نامگذاری حرکات دست و انگشت سر و کار نداریم. چون این سیستم نشانگانی همچون امری درونزاد بدیهی فرض می‌شده است. اما انبوهی از ارجاعها، معناپردازی‌ها، استعاره‌ها، داستان‌ها و روایتهای حاشیه‌ای را می‌بینیم که در پیوند با این رمزنگاری شکل گرفته است و پرداختن به آن مجالی فراختر و کتابی حجیم‌تر را می‌طلبد.

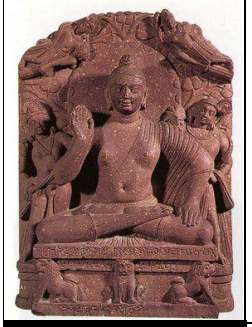
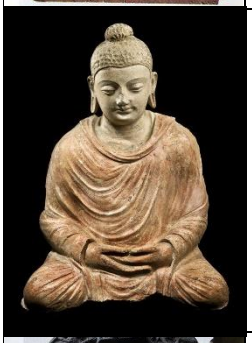
رمزگان دست و انگشت مهم هستند و جریانی پیوسته و اثرگذار در فرهنگ و هنر محسوب می‌شود. یکی از کارکردهای پژوهش در این مورد آن است که همریختی و پایداری شگفت‌انگیز نظامهای معنایی در تمدن ایرانی را نشان می‌دهد. چنان که در اسناد نمایانده شده در این کتاب دیدیم، رمزگذاری حرکات دست و انگشت در سراسر حوزه‌ی تمدن ایرانی بافت و ریختی همگن و یکدست داشته و هرگاه از کانونی در گوشه‌ای از این تمدن شکل می‌گرفته، به سرعت در سراسر این قلمرو پخش می‌شده و با تداومی چشمگیر به بخشی از سبک زندگی و زیست‌جهان نمادین اهالی ایران زمین تبدیل می‌شده است. به بیان دیگر، مطالعه‌ی رمزگذاری دست و انگشت از این نظر سودمند است که پیوستگی چشمگیر سیستم‌های لایه‌ی فرهنگی در حوزه‌ی ایران زمین و یکپارچگی و انسجام این حوزه‌ی تمدنی را نشان می‌دهد. این نکته اهمیتی چشمگیر دارد، چون نشان می‌دهد که انسجام یاد شده از همان ابتدای شکل‌گیری نخستین شهرها و روستاها در این

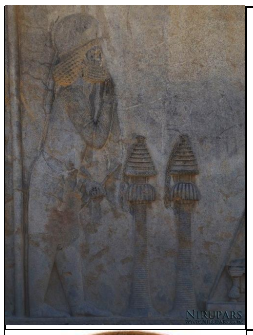
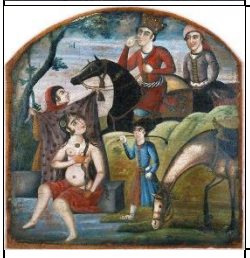
قلمرو وجود داشته و پیامد تاسیس دولتی متمرکز نبوده است. با مرور حرکات دست و انگشت و ردیابی شباهتها و رواج همریخت و هنجارینش در سراسر قلمرو ایران زمین، می‌توان دریافت که این قلمرو تمدنی دو و نیم هزاره پیش از شکل‌گیری نخستین دولت فراگیر ایرانی که هخامنشیان باشند، پیشاپیش یک سیستم یکپارچه‌ی معنایی و یک سامانه‌ی درهم تنیده‌ی فرهنگی بوده است. رمزگان حاکم بر حرکات دست و انگشت یکی از برگه‌ها و گوشه‌ای از گواهانی است که گستردگی و انسجام حوزه‌ی تمدن ایرانی و دیرینگی و پایداری‌اش در گذر زمان را نشان می‌دهد، و از این رو سزاوارِ پژوهشهایی بیشتر و عمیقتر است.

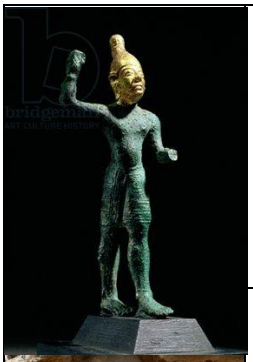
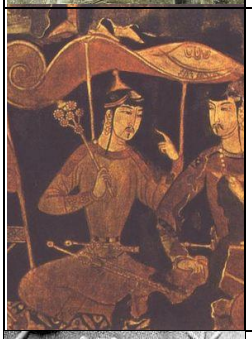
فهرست حرکات دست و انگشت در ایران زمین

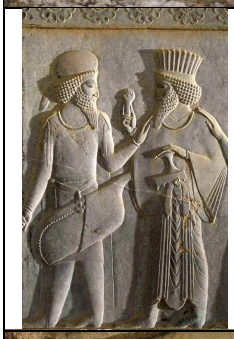
نام حالت دست	وازه‌ی زمانی	خاستگاه- دامنه	معنا	نمونه
گرفتن پستان	۱۱۵۰۰- ۵۵۰ پ.م	گوبک‌لی‌تپه- سراسر ایران زمین- اروپای شرقی و بالکان	باروری زنانه	
دست به سینه با شست	۳۰۰۰- ۶۰۰ پ.م در ایران زمین، حدود ۲۰۰ پ.م تا امروز در چین	سومر- سراسر ایران زمین- راه ابریشم	احترام به مقامی والا	
دست پیش سینه	۳۰۰۰ پ.م- ۸۰۰م در ایران زمین، از قرن دوم میلادی تا به امروز در قلمرو چین	سومر و ایلام- کل ایران زمین- چین	احترام به مقامی والا	
نماز بردن	قرن دوم پ.م- امروز	ایران شرقی- کل ایران زمین- هند	درود فرستادن به دیگری	

دست به سینه	۳۰۰۰ پ.م- امروز	سومر و ایلام- کل ایران زمین	ابراز خدمتگزاری و نمایش آمادگی برای انجام فرمان دیگری	
یک دست بر سینه	۳۰۰۰ پ.م- امروز	سومر و ایلام- کل ایران زمین	ابراز خدمت و اطاعت	
کمر خدمت بستن	حدود ۲۵۰۰ پ.م- امروز	ایلام- سراسر ایران زمین- تمدن چینی و اروپایی با واسطه‌ی راه ابریشم	آمادگی برای خدمت و ابراز ارادت	
دست به کمر زدن آشتی‌جویانه	قرن هشتم پ.م- عهد ناصری	آشور و پارس- سراسر ایران زمین	اعلام دوستی در ضمنِ نمایش اقتدار و آمادگی جنگی	
دست به کمر زدن پرخاشجویانه	اوایل دوران اشکانی- امروز	ایران شرقی- سراسر ایران زمین	آمادگی رزمی و تهدید مبارزه‌جویانه	
دست به شمشیر	میانه‌ی عصر اشکانی- امروز	ایران غربی- سراسر ایران زمین	نمایش دلیری و مسلح بودن	

دست بر زانو نهادن	هزاره‌ی سوم پ.م- امروز	تمدن سند- سراسر ایران زمین	تقدس و اقتدار معنوی	
چهار زانو	قرن اول و دوم میلادی- امروز	ایران شرقی- سراسر ایران زمین	اقتدار مدیریتی و مرجعیت داوری	
دست به پاشنه	میانه‌ی عصر اشکانی- امروز	ایران شرقی- سراسر ایران زمین	مراقبه، تمرکز، خلوت کردن با خویش	
نگریستن به زمین	اواخر عصر اشکانی	گندارہ و ایران شرقی- هندوچین	برکت دادن، پیوند برقرار کردن با گیتی، تجلی مادی داشتن	
دست بر شانه‌ی خود نهادن	عصر صفوی	سراسر ایران زمین	حالتی مربوط به سماع صوفیانه	
دست بر دیده نهادن	قرن هفتم پ.م- امروز	آشور- سراسر ایران زمین	ابراز اطاعت و فرمانبرداری	

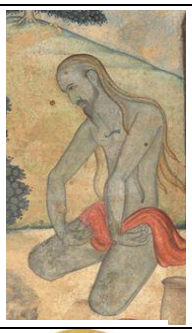
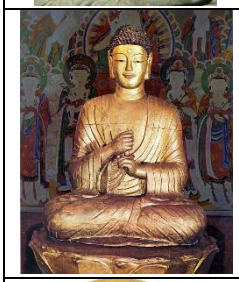
بوسه فرستادن	قرن ششم پ.م- اوایل عصر اسلامی	ایلام- ایران غربی	ابراز مهر و پیوند، نمایش ادب و احترام در برابر شخصیتی والا	
انگشت به دهان گزیدن	قرن آغازین اسلامی- امروز	ایران مرکزی	شگفتی و حیرت	
دستها بالا	هزاره‌ی سوم پ.م- امروز	ایران غربی، ایلام و لرستان- سراسر ایران زمین	معنای دوگانه: نمایش دستان خالی و تسلیم و آشتی، یا (با انگشتان گشوده) به علامت تهدید	
درود فرستادن دست جمع	هزاره‌ی اول پ.م- امروز	ایران غربی- سراسر ایران زمین	درود فرستادن، ابراز دوستی و احترام	
درود فرستادن دست باز	دوران معاصر	کشور کنونی ایران- دل ایرانشهر	درود فرستادن، ابراز احترام	
دست به دعا برداشتن	اوایل هزاره‌ی دوم پ.م- امروز	میانرودان- سراسر ایران زمین	درخواست نیکویی از نیرویی برتر، طلب برکت کردن	

دستهای تهدیدگر	هزاره‌ی اول پ.م- قرون میانه	آسورستان- ایران شرقی	تهدید کردن به حمله، وضعیت جنگی داشتن	
با انگشت درود فرستادن	ابتدای عصر هخامنشی- پایان عصر ساسانی	ایلام و خوزستان- سراسر ایران زمین	نشانه‌ای به معنای «هزار بار درود»	
انگشت نما کردن	قرن سیزدهم پ.م- امروز	آشور- سراسر ایران زمین	اشاره به برکت و اقتدار نیرویی برتر، ارجاع به امری شگفت و غیرعادی	
اشاره به سر	اواخر دوران ساسانی- قرن چهارم و پنجم هجری	سراسر ایران زمین	ابراز فروتنی، مشارکت در ریشخند کردن خود، پذیرفتن خطا	
کرنش با یک دست افراشته	هزاره‌ی سوم پ.م	سومر و ایلام- ایران غربی	درود فرستادن و ابراز ارادت کردن	
دستگیر کردن	هزاره‌ی سوم پ.م	میانرودان و ایلام- سراسر ایران زمین	مچ کسی را گرفتن، مجرمی را دستگیر کردن	

دستگیری کردن	ابتدای دوران هخامنشی- امروز	سراسر ایران زمین	یاری رساندن، همدست و متحد شدن	
دست دادن	اواخر هزاره‌ی دوم پ.م- امروز	احتمالا ایران شرقی- آشور، سراسر ایران زمین	همدست شدن، متحد شدن، در هم آمیختن نیروهای دو تن	
دست بر شانه نهادن	ابتدای عصر هخامنشی- امروز	سراسر ایران زمین	همدلی و همراهی، یاری رساندن، ابراز مهر	
همدستی و هم‌پیمانی	هزاره‌ی اول پ.م- پایان عصر ساسانی	ایران شرقی، آشور- ایران غربی	تبادل حلقه‌ی مهر، عهد و پیمان سیاسی بستن	

فهرست نشانه‌های بودایی انگشتان (مودراها)

نام	مودرا	زمان- مکان	معنا	نمونه
نشانه‌ی دلیل	ویترکه مودرا	سراسر راه ابریشم و خاور دور	استدلال کردن و بحث عقلانی	
نشانه‌ی توجه	ورده مودرا	عصر اشکانی و ساسانی –ایران شرقی و شمال هند	تاکید بر سخنی که گفته شده	
نشانه‌ی زندگی	گیان مودرا	قرون میانه تا معاصر	مراقبه و تمرکز	
نشانه‌ی بیداری	بودهی مودرا	ایران شرقی و سراسر راه ابریشم	به نیروانا رسیدن	
نشانه‌ی قلب	آپان‌وایو مودرا	قرون میانه به بعد	جلوگیری از بیماری قلبی	
نشانه‌ی چشم‌انداز	آکش‌مودرا	عصر اشکانی به بعد، ایران شرقی و قلمرو کوشانی	مراقبت از نفس و اندیشیدن به درون	
نشانه‌ی زمین	پریثوی مودرا	قرون میانه به بعد، شمال هند	افزودن بر عنصر خاک در بدن در سنت آیورودا	
نشانه‌ی دفع شر	کارانا مودرا	قرون میانه– راه ابریشم	دفع کردن نیروهای پلید روحی	

نشانه‌ی حبس نفس	کچاری مودرا	قرون میانه– شمال هند	مراقبه و تنظیم تنفس	
نشانه‌ی چرخ قانون	درمه چکره مودرا	قرن اول و دوم میلادی، ایران شرقی	به گردش درآوردن چرخ قانون، آغاز تعلیم کیش بودایی	
نشانه‌ی گرز	وجره مودرا	عصر اشکانی، ایران شرقی	درهم شکستن دروغ، ستیزه با نیروهای اهریمنی	
نشانه‌ی شش عنصر	بودیانگی مودرا	قرون میانه، ایران شرقی	علامت خرد و فرزانگی	
نشانه‌ی زیرین	اوشس مودرا	قرون میانه	علامت تغییر و دگرگونی هستی	
نشانه‌ی نهنگ	ماکارا مودرا	دوران معاصر، شمال هند	غلیان نیروهای روحی	

کتابنامه

اوستا، ترجمه‌ی جلیل دوستخواه، انتشارات مروارید، ۱۳۷٤.

آلتهایم، فرانتس، ساسانیان و هونها، ترجمه‌ی هوشنگ صادقی، انتشارات فرزان روز، ۱۳۹۳.

رضائی‌نیا، عباس، سیر تحول هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران، گلستان هنر، شماره‌ی دهم، زمستان ۱۳۸٦.

طبری، محمد بن جریر، تاریخ الرسل و الملوک، ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده، انتشارات اساطیر، ۱۳۵۲.

وکیلی، شروین، داریوش دادگر، نشر شورآفرین، ۱۳۹۰.

Arrian, Anabasis Alexandri, Teubner monolingual Greek edition, edited by A.G. Roos ,1907, In: http://books.google.com/books?id=8uRGAAAAIAAJ&ots

Arrian, Anabasis Alexandri, Teubner monolingual Greek edition, edited by A.G. Roos ,1907.

Cicero, Marcus Tullius, Atticus Letters, Translated by Evelyn Shuckburgh, Harvard University Press, 1999.

Clottes, Jean, Courtin, Jean, et Vanrell, Luc, *Cosquer redécouvert*, Seuil, 2005.

Dio, Cassius, *Roman History*, Cary, Earnest (trans.), *Roman History*. 9 vols. Loeb ed. London: Heinemann, 1914–27.

Dougherty, Martin, Weapons and Fighting Techniques of the Medieval Warrior 1000–1500 AD, Chartwell Books, 2008.

Herodoti, Historiae, (ed. C. Hude) Oxford Classical Texts, 1988.

Lucas, James. Fighting Troops of the Austro-Hungarian Army 1868-1914, Hippocrene, 1987.

Marshall, John H. "Archaeological Exploration in India, 1908-9." (Section on: "The stūpa of Kanishka and relics of the Buddha"). *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1909, pp. 1056 - 1061.

NATYASHASTRA with Commentary of ABHINAVAGUPTA By Ramakrishna Kavi

Natyashastra, ed. By: Ghosh, Manmohan, Calcutta: Asiatic Society, 1950.

Plutarch, The lives (De Animae Procreatione), Tr. by H. Cherniss, Loeb Classical Library, 1976.

Schnabel, P. Dis begrundung des hellenistischen konigskultes durch Alecander der Grossen, Klio, No.38, 1937.

Spooner, D. B. "Excavations at Shāh - ji - Dherī." *Archaeological Survey of India*, 1908 - 9.

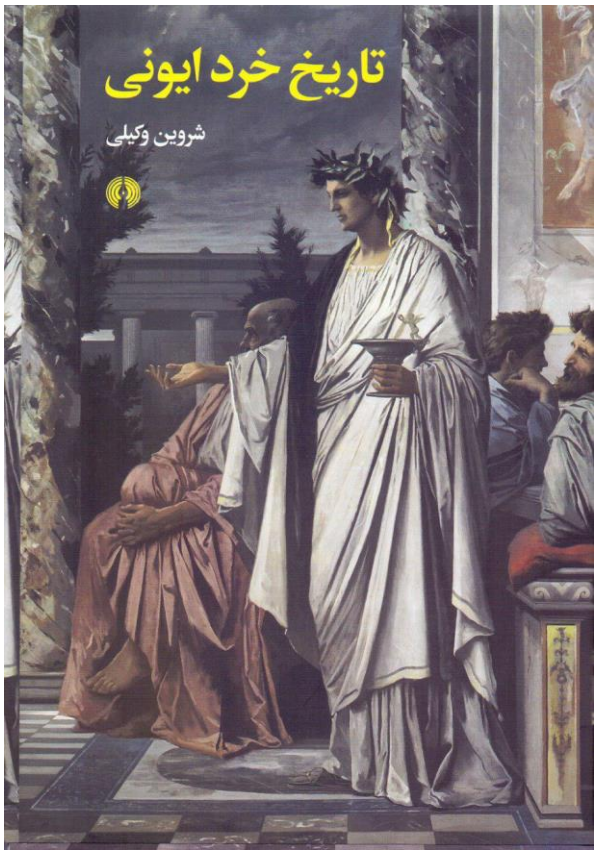
Vatsyayan, Kapila, Bharata: The Natyasastra, Sahitya Akademi, New Delhi, 1996.

Winkler, Martin, M. The Roman Salute: Cinema, History, Ideology. Columbus: Ohio State University Press, 2009.

Xenophones, Cyropedia: The Education of Cyrus, Tr. By: H. G. Dokyns, Routledge, 1992.

کتابهایی دیگر به قلم دکتر شروین وکیلی

مجموعه‌ی تاریخ خرد ایرانی

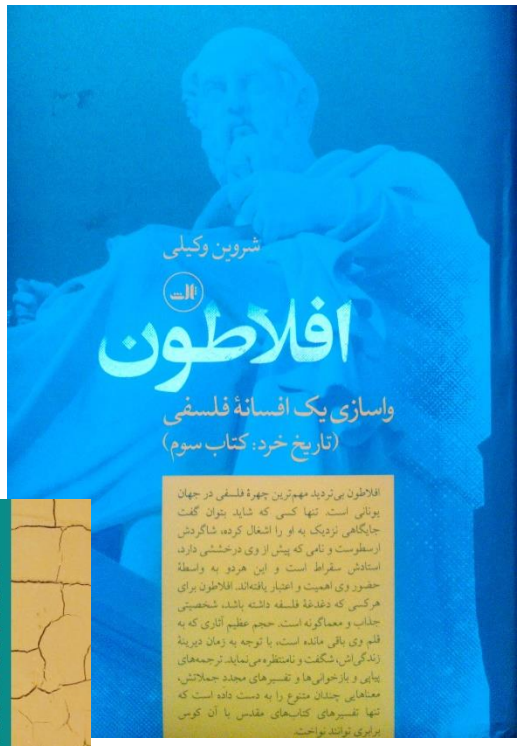


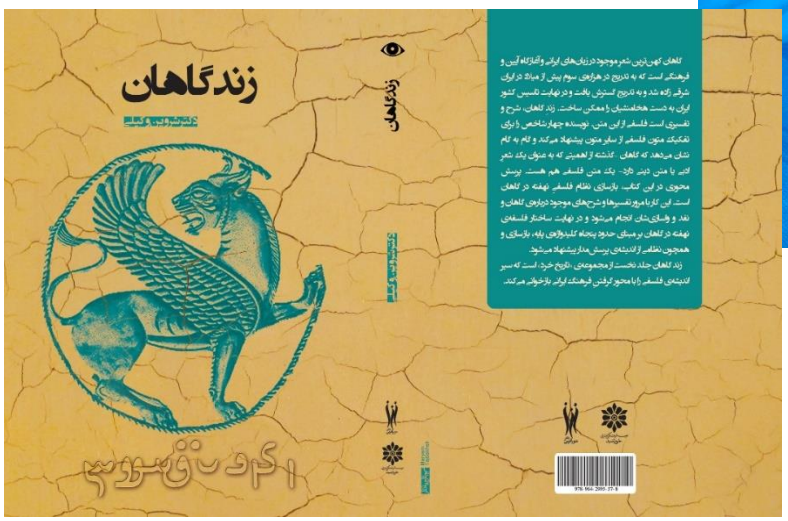
کتاب نخست: زند گاهان، شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب دوم: تاریخ خرد ایونی، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۵

کتاب سوم: واسازی افسانه‌ی افلاطون، ثالث، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: خرد بودایی، خورشید، ۱۳۹۵





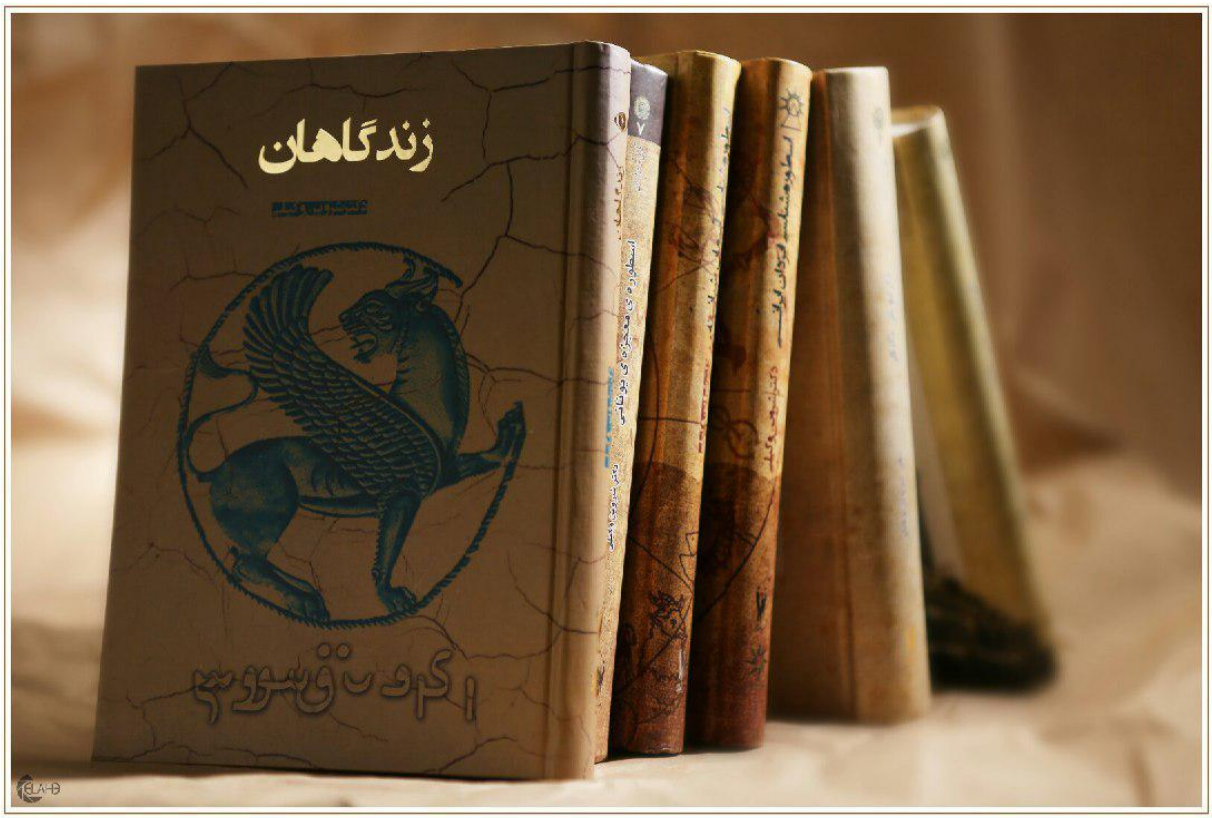
مجموعه‌ی فلسفه

کتاب نخست: آناتومی شناخت، خورشید، ۱۳۷۸

کتاب دوم: درباره‌ی آفرینش پدیدارها، خورشید، ۱۳۸۰

کتاب سوم: کشتنِ مرگ‌ارزان، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای جنگل، خورشید، ۱۳۹۸



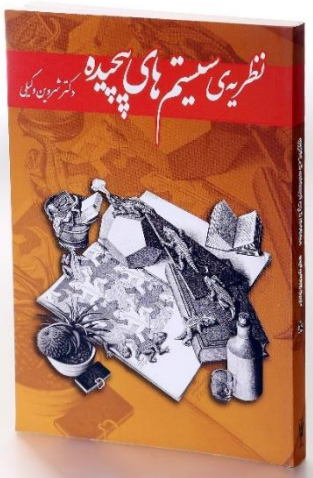
مجموعهی دیدگاه زروان

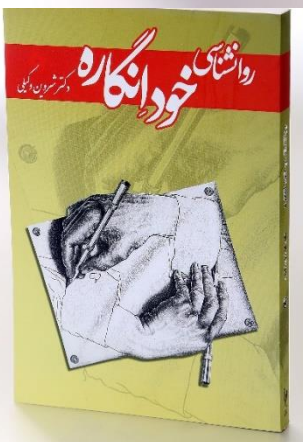
کتاب نخست: نظریه‌ی سیستمهای پیچیده، شورآفرین، ۱۳۸۹

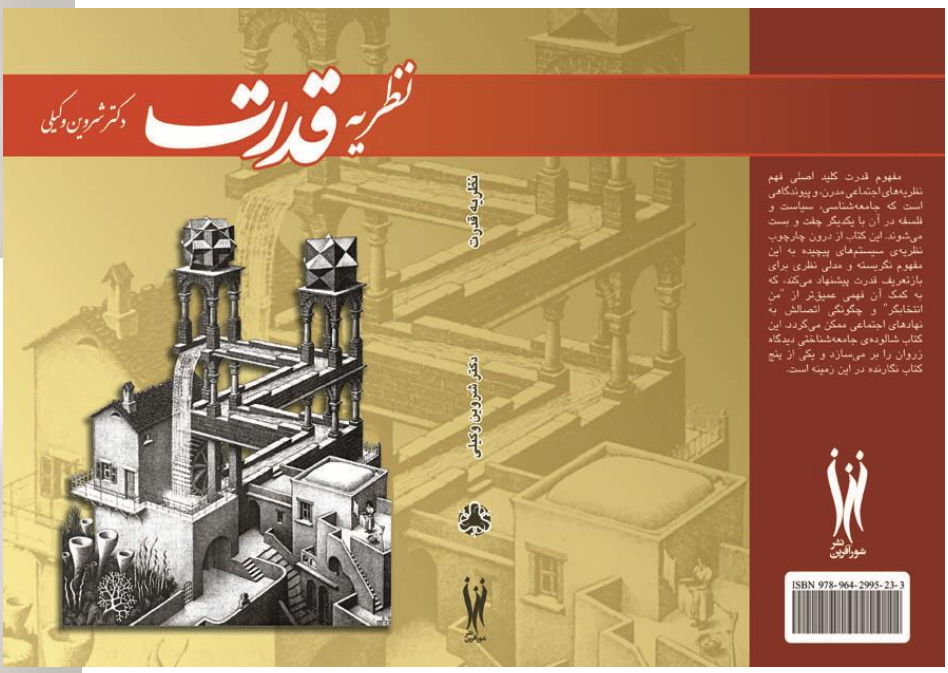
کتاب دوم: روانشناسی خودانگاره، شورآفرین، ۱۳۸۹

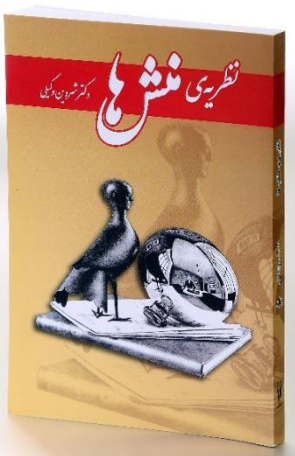
کتاب سوم: نظریه‌ی قدرت، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب چهارم: نظریه‌ی منش‌ها، شورآفرین، ۱۳۸۹







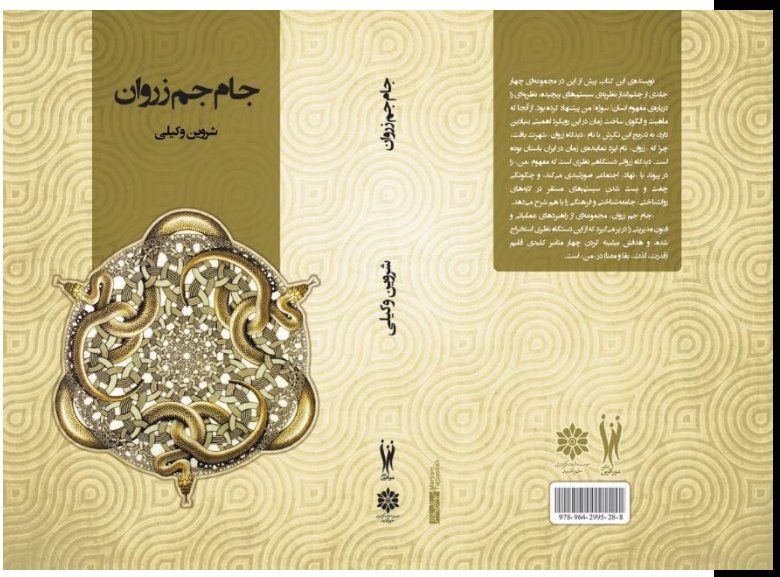


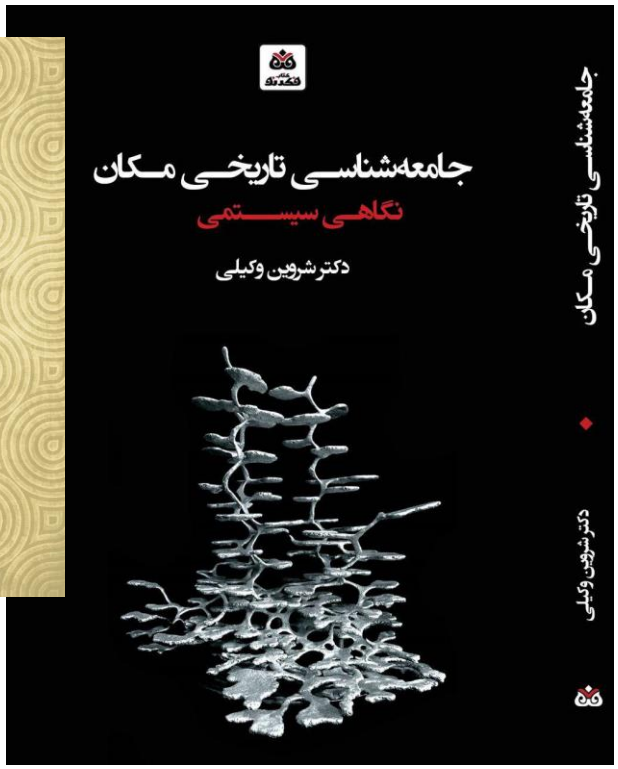
کتاب پنجم: درباره‌ی زمان؛ زروان کرانمند، شورآفرین، ۱۳۹۱

کتاب ششم: زبان، زمان، زنان، شورآفرین، ۱۳۹۱

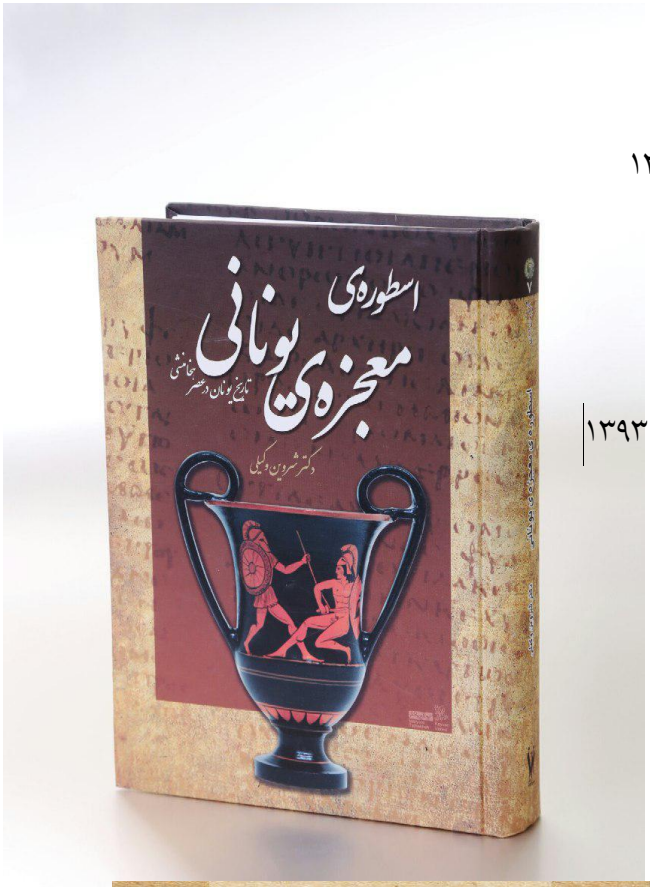
کتاب هفتم: جام جم زروان، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب هشتم: جامعه‌شناسی تاریخ مکان، نشر فکر نو، ۱۳۹۷





مجموعه‌ی تاریخ تمدن ایرانی



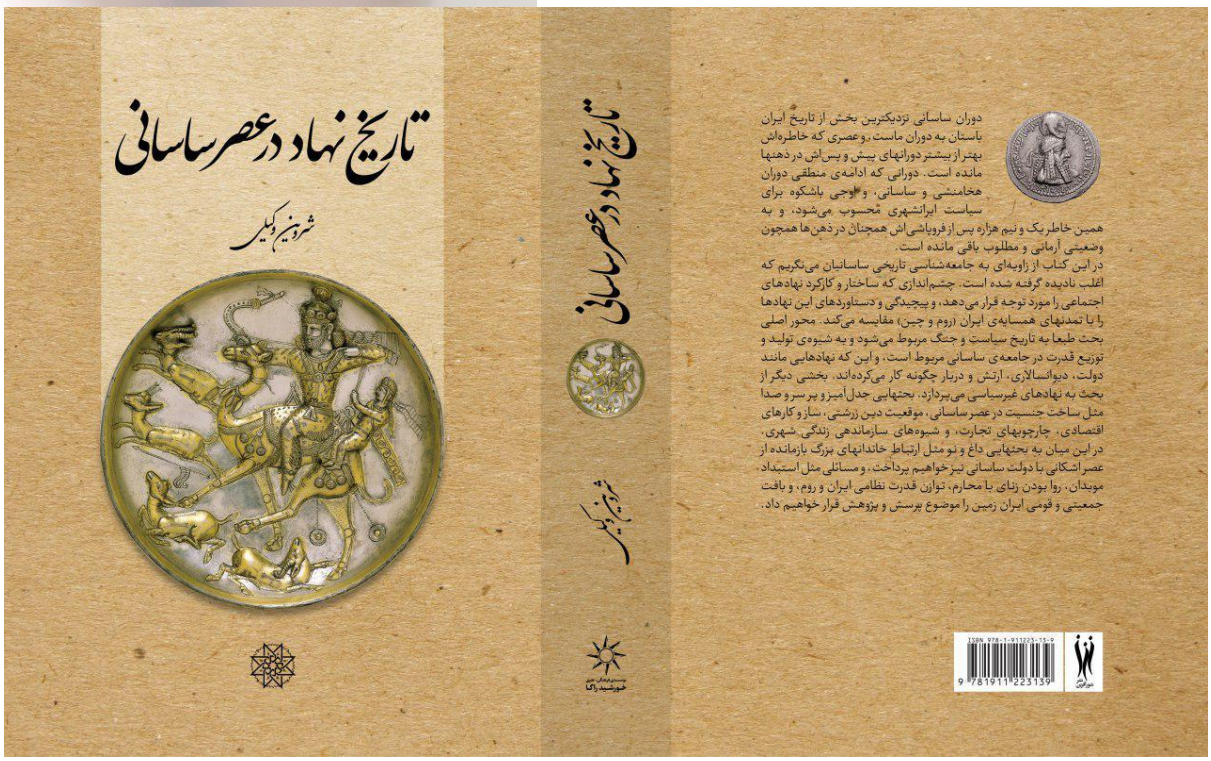
کتاب نخست: کوروش رهایی‌بخش، شورآفرین، ۱۳۸۹-۱۳۹۱

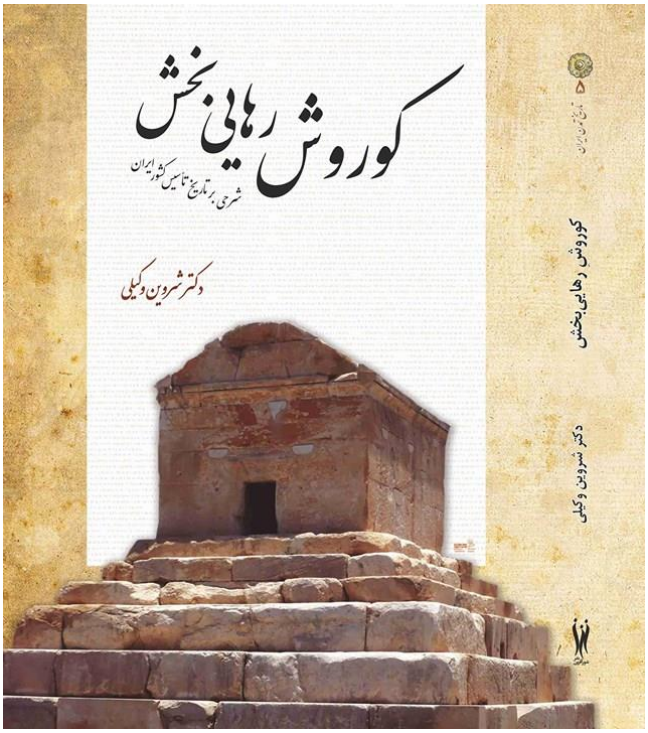
کتاب دوم: اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی، شورآفرین، ۱۳۸۹

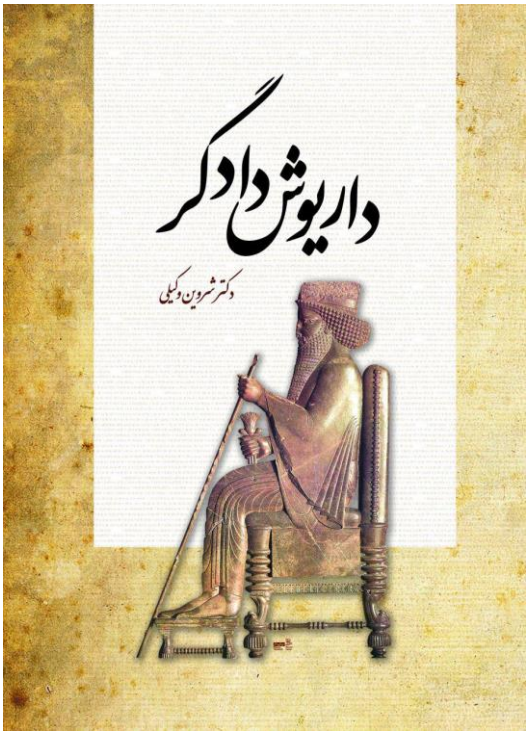
کتاب سوم: داریوش دادگر، شورآفرین، ۱۳۹۰

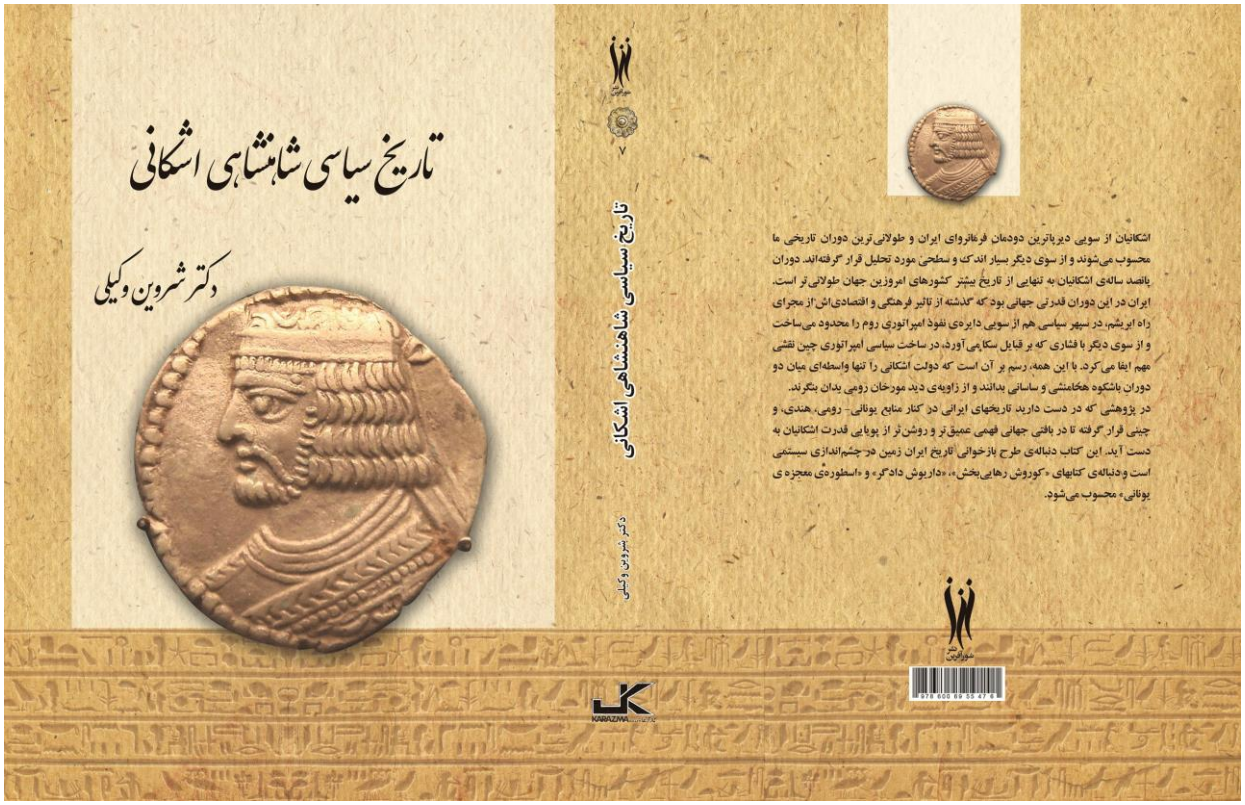
کتاب چهارم: تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب پنجم: تاریخ نهاد در عصر ساسانی، شورآفرین، ۱۳۹۸




کوروش رهایی بخش
شرحی بر تاریخ تاسیس کشور ایران
دکتر شروین وکیلی
۵
کوروش رهایی‌بخش
دکتر شروین وکیلی


داریوش دادگر
دکتر شروین وکیلی


تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
۷
تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
اشکانیان از سویی دیرپاترین دودمان فرمانروای ایران و طولانی‌ترین دوران تاریخی ما محسوب می‌شوند و از سوی دیگر بسیار اندک و سطحی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. دوران پانصد ساله‌ی اشکانیان به تنهایی از تاریخ بیشتر کشورهای امروزین جهان طولانی‌تر است. ایران در این دوران قدرتی جهانی بود که گذشته از تاثیر فرهنگی و اقتصادی‌اش از مجرای راه ابریشم، در سپهر سیاسی هم از سویی دایره‌ی نفوذ امپراتوری روم را محدود می‌ساخت و از سوی دیگر با فشاری که بر قبایل سکایی آورد، در ساخت سیاسی امپراتوری چین نقشی مهم ایفا می‌کرد. با این همه، رسم بر آن است که دولت اشکانی را تنها واسطه‌ای میان دو دوران باشکوه هخامنشی و ساسانی بدانند و از زاویه‌ی دید مورخان رومی بدان بنگرند.
در پژوهشی که در دست دارید، تاریخهای ایرانی در کنار منابع یونانی- رومی، هندی، و چینی قرار گرفته تا در بافتی جهانی فهمی عمیق‌تر و روشن‌تر از پویایی قدرت اشکانیان به دست آید. این کتاب دنباله‌ی طرح بازخوانی تاریخ ایران زمین در چشم‌اندازی سیستمی است و دنباله‌ی کتابهای «کوروش رهایی‌بخش»، «داریوش دادگر» و «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» محسوب می‌شود.

مجموعه‌ی تاریخ

کتاب نخست: سرخ، سپید، سبز: شرحی بر رمانتیسم ایرانی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: گاندی، نشر شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب سوم: تاریخ نژادهای ایرانی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

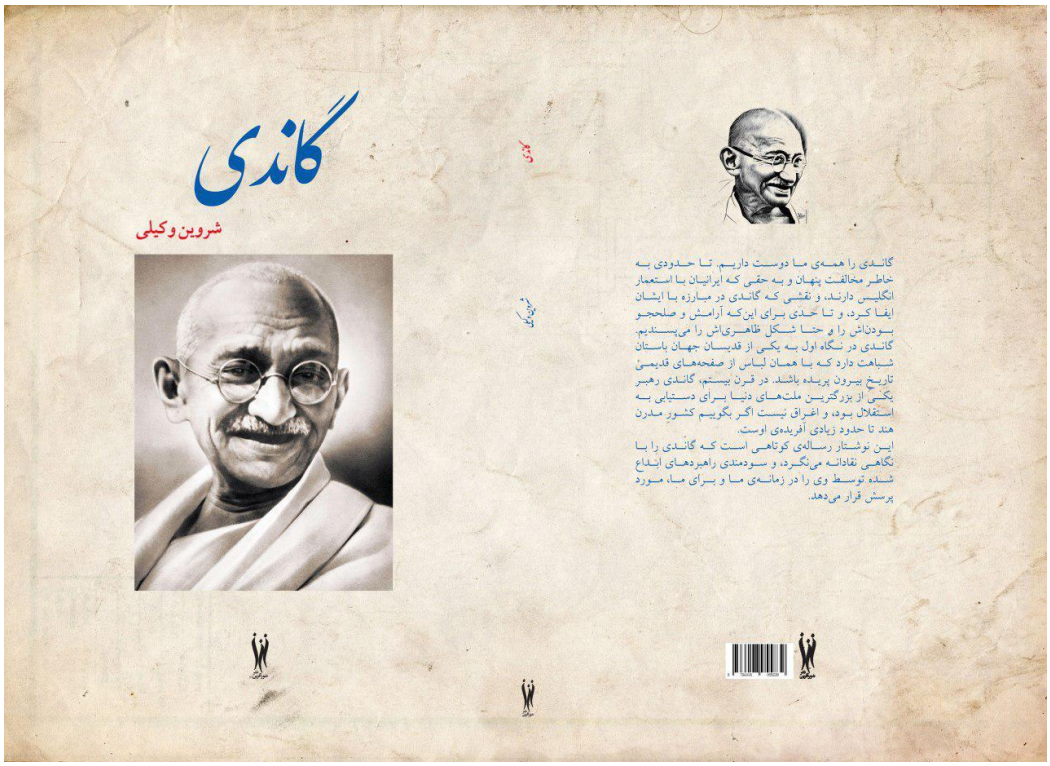
کتاب چهارم: تاریخ اقوام ایرانی در عصر پیشااسلامی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب پنجم: تاریخ اقوام ایرانی در دوران معاصر، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب ششم: تاریخ همزمانی؛ عصر مظفری، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هفتم: رام: روزشمار معنادار ایرانی (٤ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هشتم: ایران؛ تمدن راهها، خورشید، ۱۳۹۸

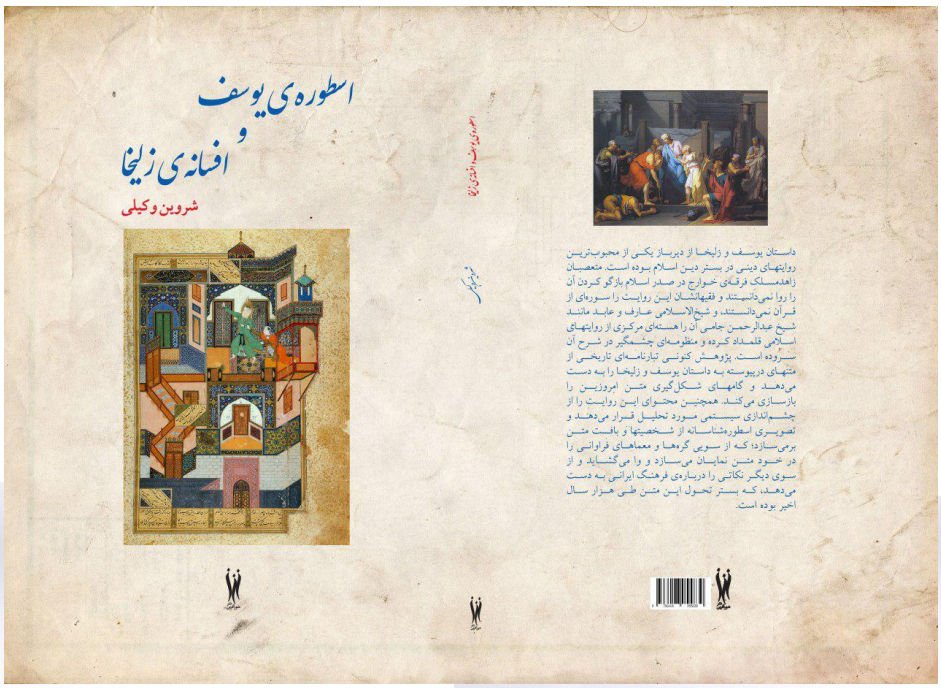


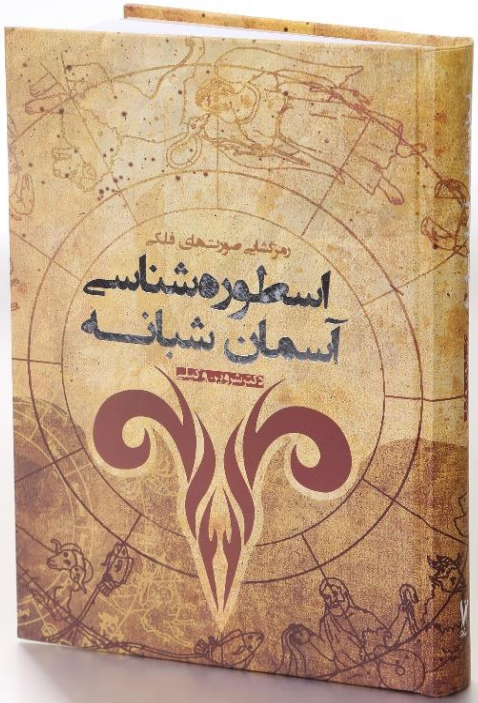
مجموعه‌ی اسطوره‌شناسی ایرانی

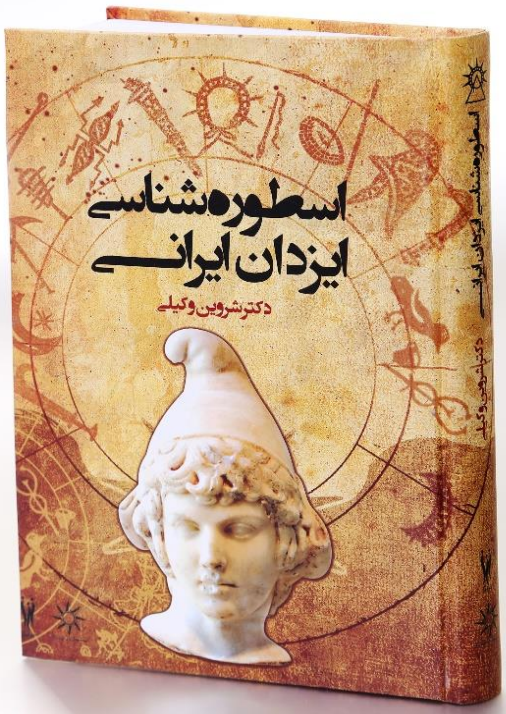
کتاب نخست: اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی، پازینه، ۱۳۸۹

کتاب دوم: رویای دوموزی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب سوم: اسطوره‌شناسی آسمان شبانه، شورآفرین، ۱۳۹۱







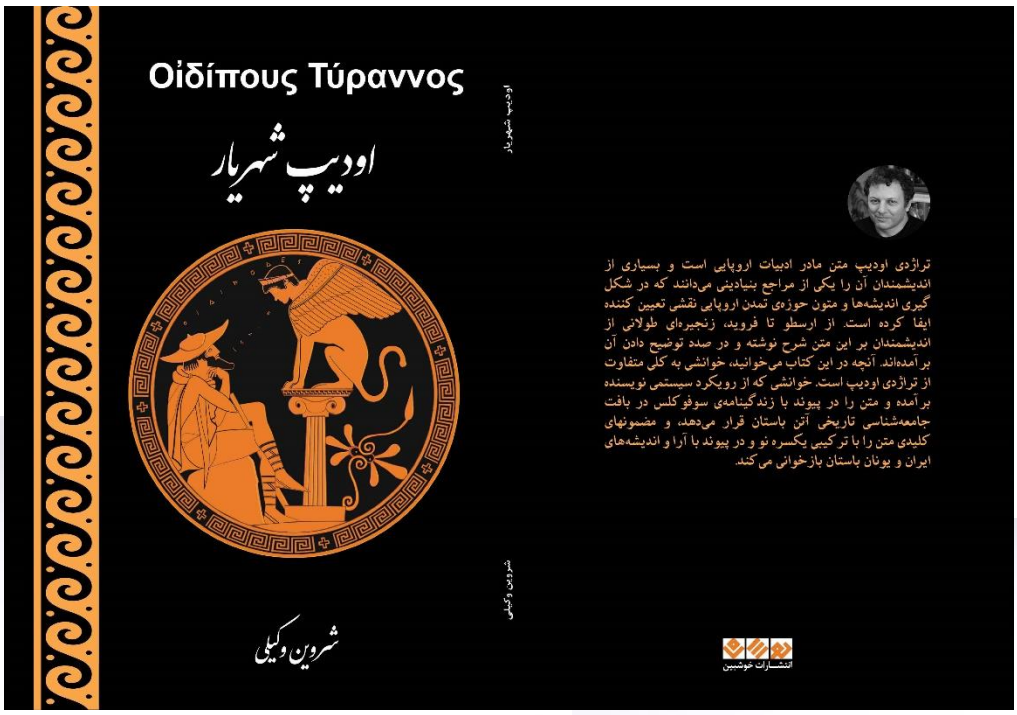
کتاب چهارم: اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا، خورشید، ۱۳۹۰

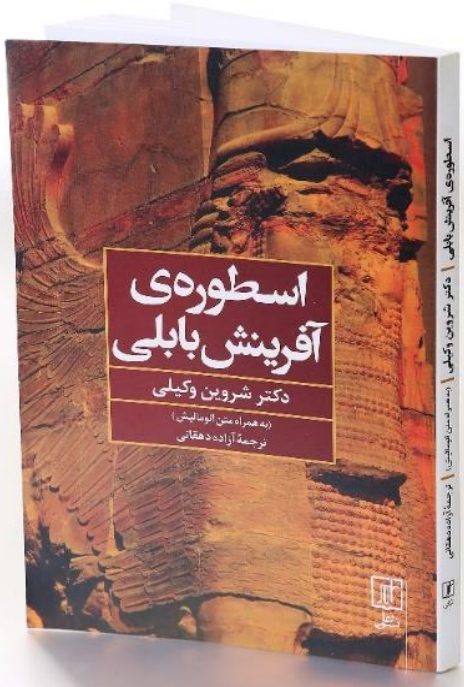
کتاب پنجم: اسطوره‌ی آفرینش بابلی، علم، ۱۳۹۲

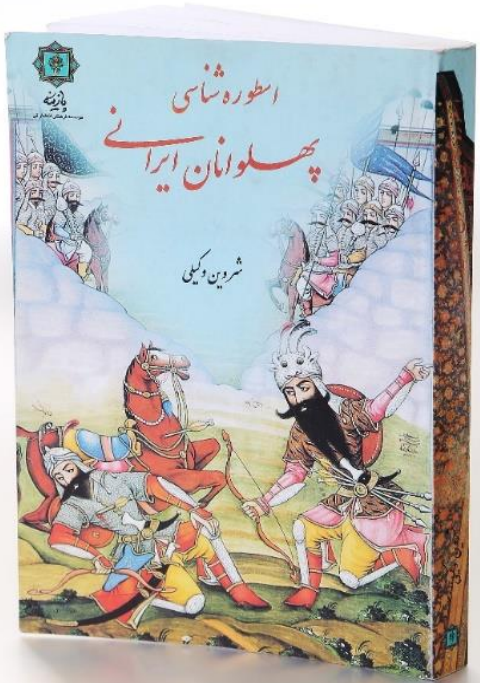
کتاب ششم: پالایش‌های امپدوکلس، خورشید، ۱۳۹٤

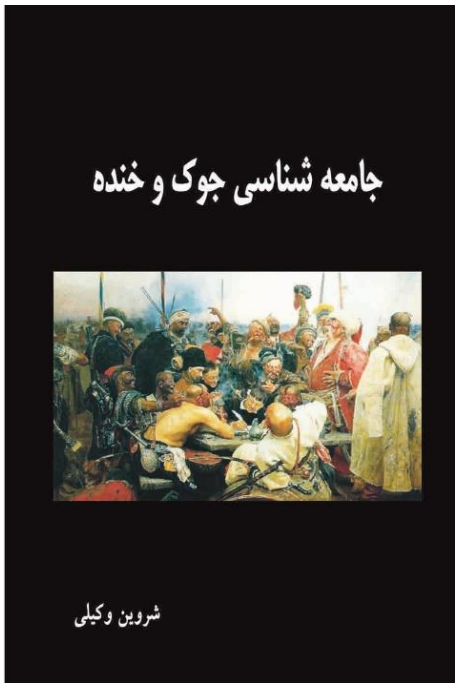
کتاب هفتم: اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی، شورآفرین، ۱۳۹۵

کتاب هشتم: اودیپ شهریار، خوش‌بین، ۱۳۹۸









مجموعه‌ی عصب- روانشناسی و تکامل

کتاب نخست: کلبدشناسی آگاهی، خورشید، ۱۳۷۷

کتاب دوم: رساله‌ی هم‌افزایی، خورشید، ۱۳۷۷

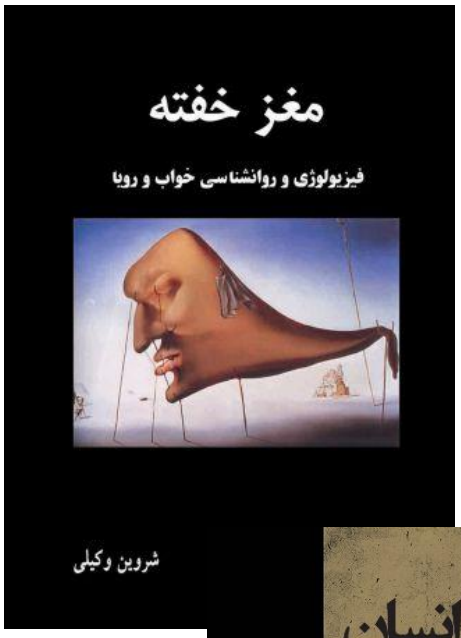
کتاب سوم: مغز خفته، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

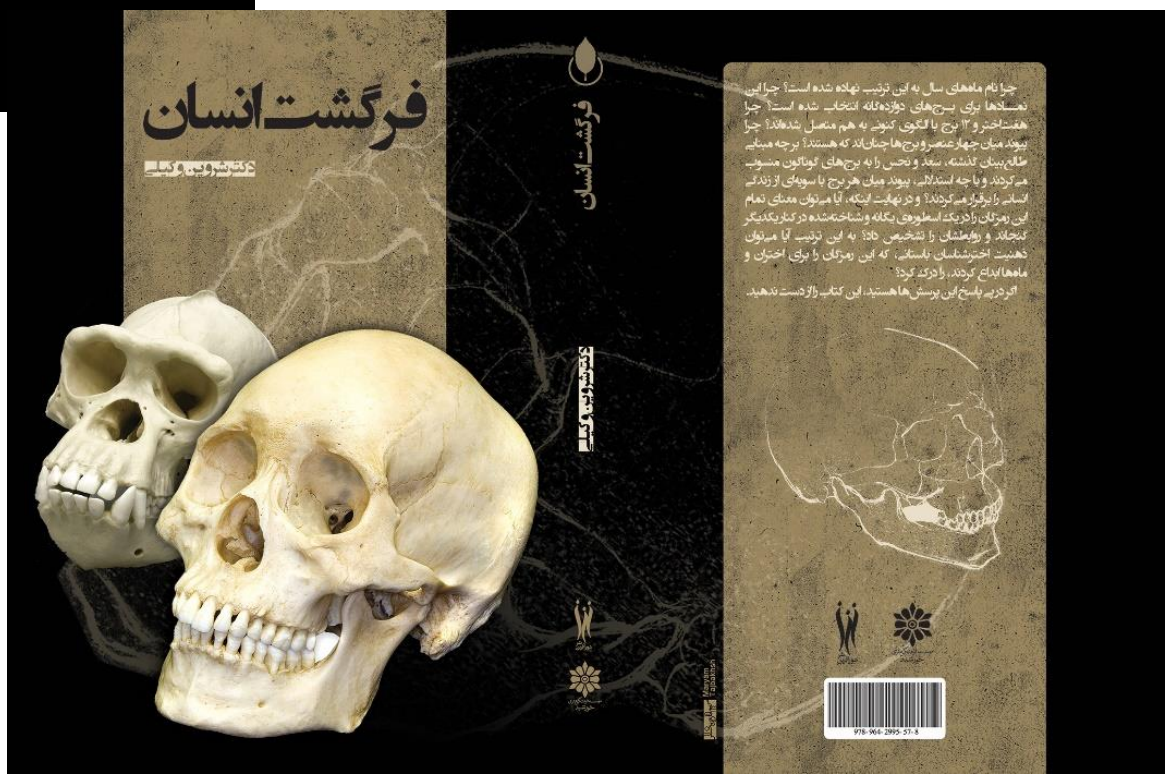
کتاب چهارم: جامعه‌شناسی جوک و خنده، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب پنجم: عصب‌شناسی لذت، خورشید، ۱۳۹۱

کتاب ششم: فرگشت انسان، بی‌نا، ۱۳۹٤

کتاب هفتم: همجنس‌گرایی: از عصب‌شناسی تا تکامل، خورشید،۱۳۹۵





مجموعه‌ی داستان، رمان و شعر

کتاب نخست: ماردوش، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: جنگجو، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۱

کتاب سوم: سوشیانس، تمدن- شورآفرین، ۱۳۸۳

کتاب چهارم: جام جمشید، خورشید، ۱۳۸۶

کتاب پنجم: حکیم فارابی، خورشید، ۱۳۸۷

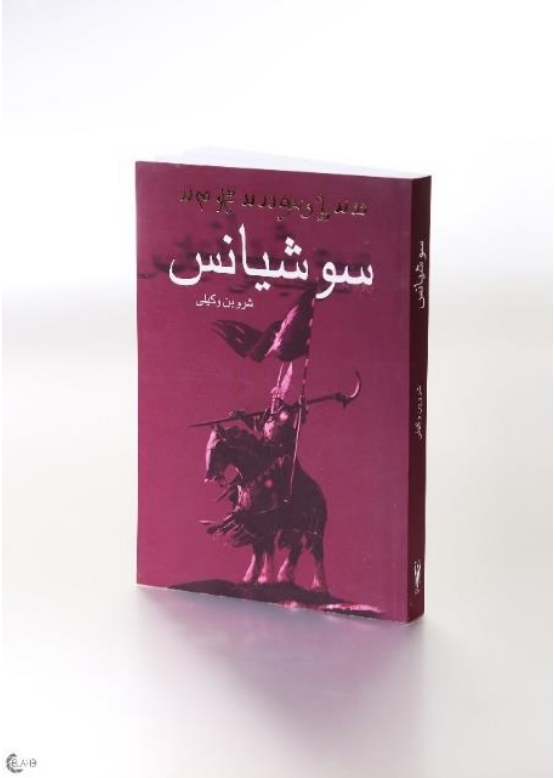
کتاب ششم: راه جنگجو، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب هفتم: نفرین صندلی (مبل جادویی)، فرهی، ۱۳۹۱

کتاب هشتم: دازیمدا، بی‌نا، ۱۳۹۳

کتاب نهم: فرشگرد، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب دهم: جم، شورآفرین، ۱۳۹۵

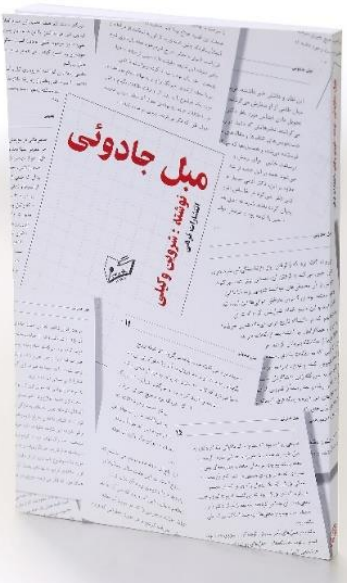


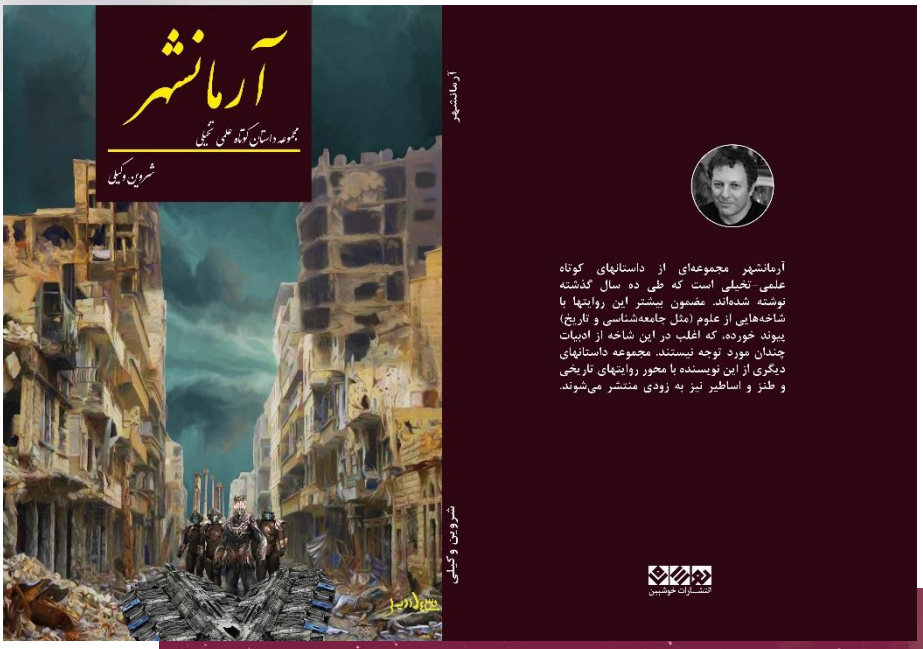
کتاب یازدهم: زریر؛ مجموعه داستان کوتاه تاریخی، خوش‌بین، ۱۳۹۵

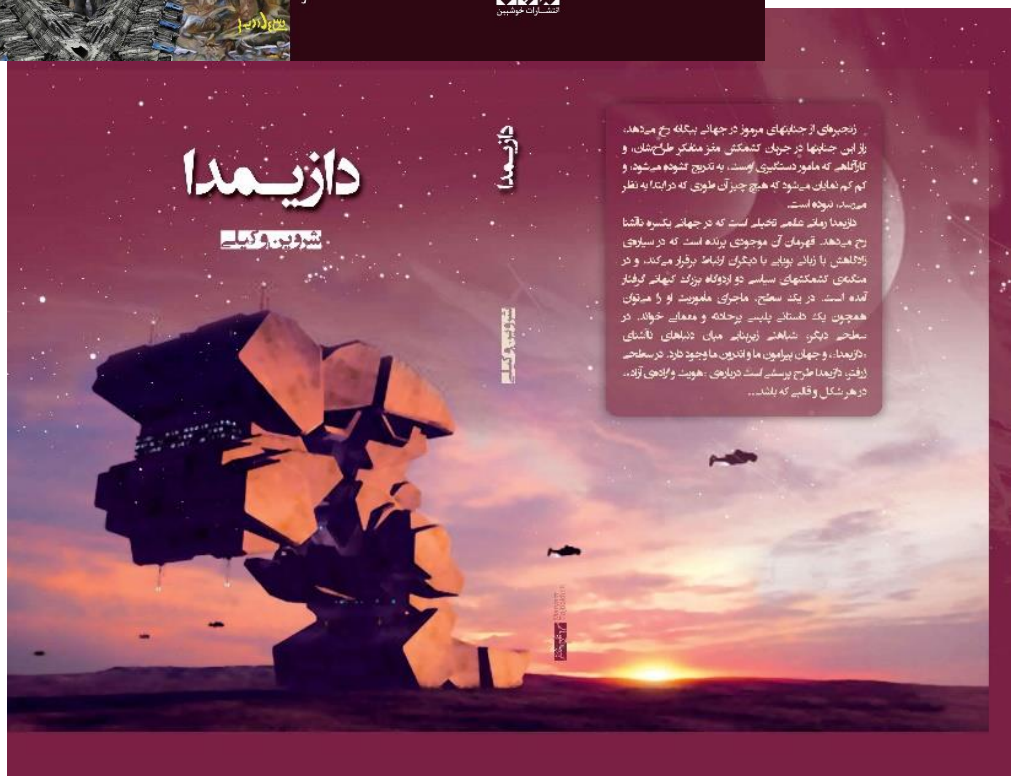
کتاب دوازدهم: گرشاد؛ مجموعه داستان کوتاه طنز، خوش‌بین، ۱۳۹۵

کتاب سیزدهم: آرمانشهر؛ مجموعه‌ی داستان کوتاه علمی-تخیلی، خوش‌بین، ۱۳۹۸

کتاب چهاردهم: هشت سرنوشت بهرام، خورشید، ۱۳۹۸







مجموعه‌ی راهبردهای زروانی

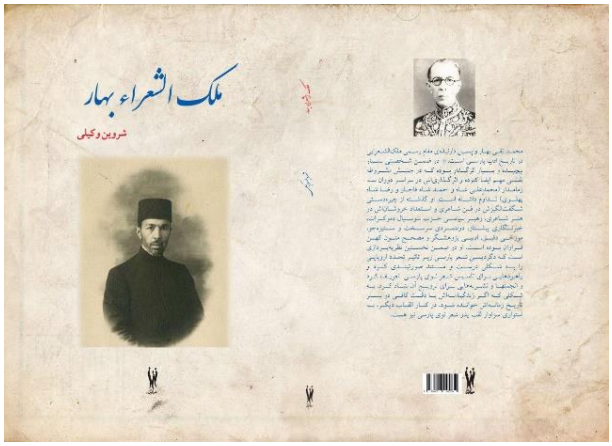
کتاب نخست: خلاقیت، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب دوم: کارگاه مناظره، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۹۲

کتاب سوم: بازی‌نامک، شورآفرین، ۱۳۹۵

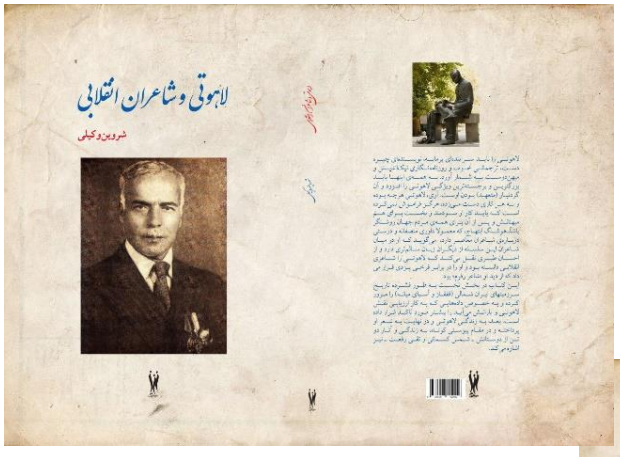
مجموعه‌ی ادبیات

کتاب نخست: ملک‌الشعرای بهار، خورشید و شورآفرین،۱۳۹٤



کتاب دوم: نیمایوشیج، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹٤

کتاب سوم: پروین، سیمین، فروغ، خورشید و شورآفرین،۱۳۹۵

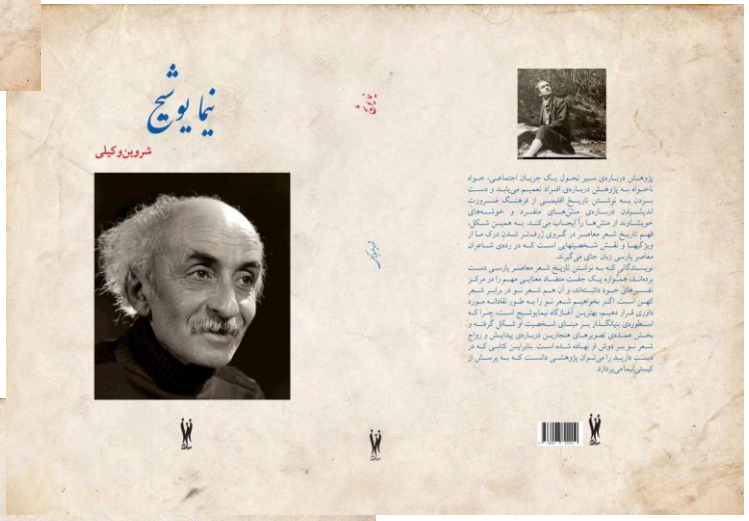


کتاب چهارم: لاهوتی و شاعران انقلابی، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹۵

کتاب پنجم: خویشتنِ پارسی، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب ششم: عشاق‌نامه، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب هفتم: تپ‌اختر؛ گلچین شعر پارسی (۲ جلد)، ۱۳۹۸



مجموعه‌ی تاریخ هنر

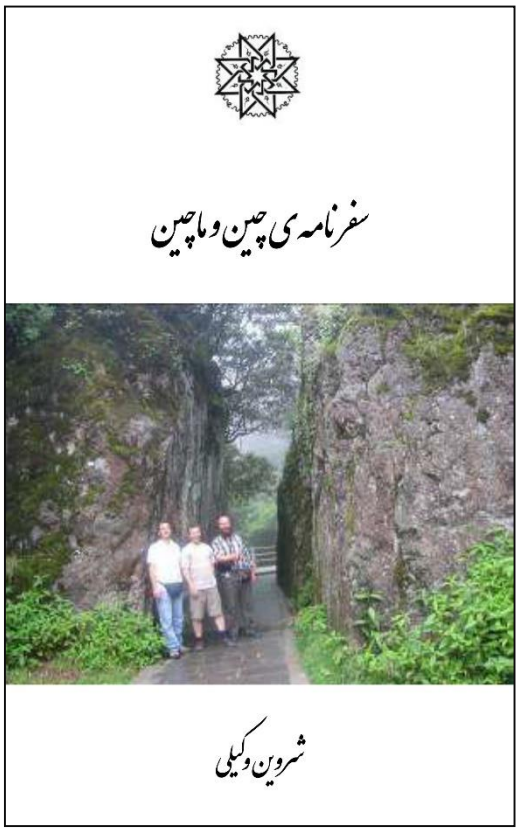
کتاب نخست: رمزشناسی دست و انگشت در ایران، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب دوم: نقاشی دو دشمن، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب سوم: تاریخ هنرایرانی: عصر پیشاتاریخی، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب چهارم: تاریخ هنر ایرانی: عصر برنز، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه‌ی سفرنامه‌ها



کتاب نخست: سفرنامه‌ی سغد و خوارزم، خورشید، ۱۳۸۸

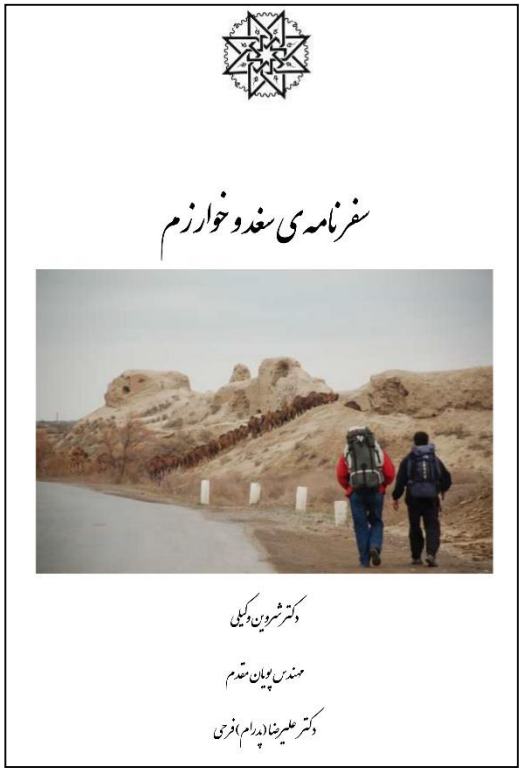
کتناب دوم: سفرنامه‌ی چین و ماچین، خورشید، ۱۳۸۹

کتاب سوم: سفرنامه‌ی ختا و ختن، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب چهارم: سفرنامه‌ی مسکو و سن‌پترزبورگ، خورشید،۱۳۹۷

کتاب پنجم: سفرنامه‌ی هند شمالی، خورشید، ۱۳۹۸

کتابهای دیگر



کتاب نخست: نام شناخت، خورشید، ۱۳۸۲

کتاب دوم: کاربرد نظریه‌ی سیستمهای پیچیده در مدلسازی تغییرات فرهنگی، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۸٤

کتاب سوم: رخ‌نامه: جلد نخست، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای منِ پارسی (۳ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه مقاله‌ها

جلد نخست: نظریه‌ی زروان، خورشید، ۱۳۹۵

جلد دوم: جامعه‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد سوم: تاریخ، خورشید، ۱۳۹۵

جلد چهارم: اسطوره‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد پنجم: ادبیات، خورشید، ۱۳۹۵

جلد ششم: روانشناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هفتم: فلسفه، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هشتم: زیست‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد نهم: آموزش و پرورش، خورشید، ۱۳۹۵