دلالة أوضاع اليد في الفن الإخميني القديم

The Symbolism of Hand Positions in Ancient Achaemenid Art

عبد الباسط رياض محمد رياض

مدرس قسم الاثار – كلية الآداب –جامعة دمنهور

Abdelbaset Riad Mohamed Riad

Lecturer at Faculty of Arts- Damanhour University

abdelbasetriad.unidam@gmail.com

الملخص:

يُعد الفن الإخميني القديم من أهم الموروثات البشرية في منطقة غرب أسيا واعتمد الفنان على العديد من الإيماءات والتعبيرات الجسدية في المناظر بهدف تضمين أفكاره وما يرغب في تأكيده للمتلقي سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وكان للإماءات المختلفة لليد دورًا مهمًا في استخلاص مضمون المشاهد والمناظر وتبين قدرة الفنان على تطويع أدواته لخدمة قضيته الفنية. ويتناول هذا البحث الدلالات التعبيرية أو الإيماءات المختلفة لليد كما يهدف إلى توضيح رمزيتها الدينية والاجتماعية والسياسية.

الكلمات الدالة:

إيماءات اليد؛ الفن الإخميني القديم؛ الإيماءات الجسدية.

The ancient Achaemenid art is one of the most important human legacies in Western Asia. The Ancient Achaemenid artists relied on many gestures and physical expressions in order to include their ideas and what they wished to communicate to the recipient in the scenes, either directly or indirectly. The hand gestures played an important role in extracting the content of the scenes and showing the artist's ability to adapt his tools to serve his artistic purpose. The present research aims to clarify the religious, social and political symbolism of the hand gestures and their role in the communication between author and audience. Additionally, it looks at implicit meanings and the intention behind the Achaemenid reliefs.

Key words:

Hand gestures, Ancient Achaemenid art, Physical gestures.

المقدمة:

الإيماءة في اللغة: هي حَرَكَةٌ أو إشَارَةٌ أو لَفْتَةٌ بِوَاسِطَةِ عُضْوٍ مِنْ أعْضَاءِ الجِسْمِ أَوْ مَلاَمِحِ الوَجْهِ، والإيماءُ أَن تُومئَ برَأْسِكَ أَوْ بيَدِك كما يُومِئُ المَرِيضُ برأْسه للرُّكُوعِ والسُّجُودِ[١]، وهي تشمل جميع الوسائل الممكنة للتواصل غير اللفظي في مناظر الاحتفالات وأداء الطقوس، وبشكل عام السلوك الإنساني[٢]، وسيتناول البحث إيماءات اليد في الفن الإخميني ودلالتها، ونظرًا لأهمية الصورة والنقش في الفكر القديم كانت مجتمعات الشرق القديم تعتقد في أن الصورة المنقوشة للآلهة والحكام هي صور مجسمة وحية، تربط بين العوالم المختلفة للآلهة والبشر ويحكمها اطار ديني، وكانت الإيماءة ولغة الجسد عمومًا بمثابة وسيلة تعبيرية سلوكية ووسيط بين تلك العوالم الفكرية التي رغب صانعوها أن تصبح تلك الصور والنقوش دستورًا واقعيًا لما تمنوا أن تكون عليه العلاقة بين تلك العوالم؛ رغبة منهم في الوصول إلى الطمأنينة الروحية.

هذا وقد ظهرت العديد من الإيماءات في الفن الإخميني التي تأثرت بشكل كبير بفنون أسلافهم من الحضارات التي سبقتهم في الشرق القديم، وقد تباينت تلك الإيماءات اليدوية من حيث الدلالة والرمزية واختلفت باختلاف أوضاعها وحركاتها كذلك باختلاف وتنوع السياقات التي وردت فيها؛ فقد تتشابه بعض الإيماءات ولكنها تختلف في المدلول والرمزية تبعًا للسياق الفني والزمني كذلك وفقًا للسياق المكاني والخلفية الثقافية للشعوب. فقد تختلف القيمة الرمزية لإيماءة محددة بمرور الزمن انخفاضًا أو ارتفاعًا، وربما تتباين رمزيتها تبعًا لتباين مكانة المؤدي والمتلقي سواءً بالارتفاع أو الانخفاض، أو في غيرها يشكل الزمن عنصرًا مذيبًا للبروتوكولات الصارمة، فتميل المراسم والبروتوكولات إلى الانخفاض في قيمتها الرمزية مع مرور الوقت لتصبح الايماءات والتعبيرات الملكية –على سبيل المثال– في العصور القديمة أكثر شيوعًا في العصور اللاحقة.

وكانت غالبًا اليد اليمنى هي اليد التي تنطوي على إيماءات مهمة ورسمية وكان استخدام اليد اليسرى أمر استثنائي، كما كانت تتضمن بعض الإيماءات استخدام كلتا اليدين. الأمر الذي سنتناوله بالتفصيل في هذا البحث.

١. إيماءات الدعاية:

ويقصد بها إيماءات وأوضاع اليد ذات نمط الدعاية سواءً كانت مصبوغة بصبغة دينية ولها مرجعية دينية؛ يظهر فيها الأشخاص إخلاصهم وتفانيهم للآلهة أو الملوك ورغبتهم في تسجيله وتخليده في آثارهم أو إيماءات ذات صبغة سياسية كان الغرض منها خدمة الجانب السياسي الذي انتهجته الإدارة والحكام.

[١] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، *لسان العرب*، جـ. ٦، القاهرة، ١٩٨٤، ٤٩٢٦.

[2] CIFARELLI, M.:«Gesture and Alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria», *The Art Bulletin* 80, №.2, 1998, 214.

١,١إيماءات الدعاية الدينية:

١,١,١ إيماءة الثناء والتبجيل:

يقصد بها رفع اليدين مع توجيه راحة اليد إلى المتلقي ويكون فيها الابهام في الأسفل –بعكس ايماءة اليد المنبسطة التي يظهر فيها الابهام في الأعلى– وتظهر بها أصابع اليد مشدودة أو في انحناء بسيط إلى الأمام؛ وظهرت هذه الايماءة في النقش الشهير للملك دارا الأول في بهستون فنجده يرفع يده اليمنى عليًا وراحتها في الاتجاه المعاكس وقابضًا بيده اليسرى على القوس ومن أمامه تسعة أسري ويطأ بقدمه أخر في مشهد يظهر فيه المعبود أهورامزدا، وطبيعة الإيماءة ورمزيتها ترتبط ارتباط وثيق بسياق المشهد وجذورها التاريخية في الفكر الثقافي للشعوب، ووضع اليد بهذه الصورة له جذور وتاريخ طويل في الشرق القديم خاصة في مصر حيث اعتبرت ايماءة مصرية خالصة تكررت في سياقات دينية عدة وانتشرت منها إلى والعراق القديم والحضارات المختلفة للهلال الخصيب ومن بعده استوعبتها الشعوب التي سكنت إيران القديمة.

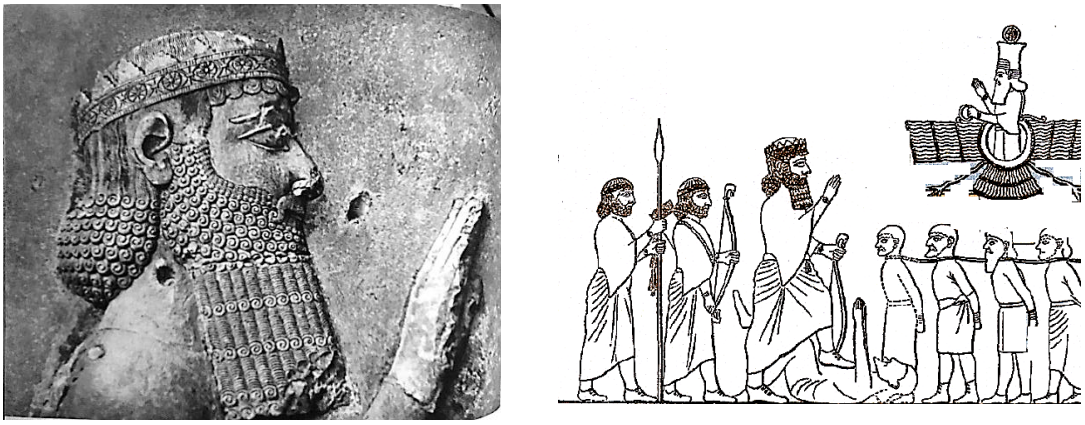
(شكل ١) نقش بارز من مقبرة داود (مقبرة ميدية القرن ٦–٧ ق.م.) لكاهن يرفع يده اليمنى في وضع التحية حيث تقترب اليد من الوجه ومصورة من الجانب ويظهر الإبهام إلى أسفل. نقلاً عن:

GHIRSHMAN, R., *The Arts of Ancient Iran: from Its Origins to the Time of Alexander the Great*, (Arts of Mankind), New York, 1964, 86, FIG.112.

وللوصل إلى الغرض الأساسي لوضع اليد المرتفعة في اتجاه المتلقي، لابد من الحديث عنها في سياق الجذور التاريخية ووظيفتها في الخلفية الثقافية لمجتمعات الشرق القديم، فنجدها في حضارة العراق القديم قد ظهرت بشكل متكرر في الأختام الاسطوانية عند المتعبدين وارتبطت بصلاة يؤديها المتعبد إلى معبوده عرفت "بصلاة اليد المرفوعة"[٣]. على الجانب الأخر انتشرت تلك الايماءة في الفن المصري القديم وعبرت عن سياقات مختلفة من تمجيد وتسبيح أو في كثير من الأحيان عن التحية أو رمزًا للعطايا والهبات فهي ايماءة ولفته من الأفراد تعبر عن شكرهم للمخلوقات الأعلى أو تمجيدهم لمعبوداتهم وشكرهم على عطاياهم وتكون

[3] GOLDMAN, B.: «Some Assyrian Gestures», *BAI* 4, №.1, 1990, 42.

مصحوبة بالصلوات والتلاوات. وقد استوعب الإخمينيون تلك المشاهد وظهرت هذه الايماءة في أشهر المناظر التي سجلها الملك دارا الأول على نقش بهستون[٤].



(شكل ٢) الملك دارا الأول في حضور المعبود أهورامزدا نقش بهستون نقلاً عن:

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 236, FIG. 284.

إن نقش بهستون هو النقش الوحيد الباقي كنصب تذكاري للنصر وليس فقط لتسجيل بعض انتصارات دارا الأول العسكرية على القادة والمتمردين، بل صيغت لتكون نقوش دائمة، فقد كان مخططو النقش لديهم تعليمات واضحة حول الرؤية والرمزية المرادة من النقش؛ حول الرغبة في تخليد التنصيب المكي من أهورمزدا وإظهار الإخلاص والتأكيد على العمل تحت مظلة المعبود. ليس هذا فقط بل التأكيد على حتمية الانتصار، وفرض السيطرة الإخمينية كأحد أنماط الدعاية للإمبراطورية. وأصبح هذا الشكل يمثل بشكل رمزي نموذج للهيمنة فلم يكن النقش ذا صفة وقتية أو كونه تخليدًا لذكري تاريخية فحسب بل كان يحمل أيضًا الصفات الوعظية لملوك المستقبل بالمحافظة على الإمبراطورية، تلك الصفات التي اتصف به المشهد من التعميم والتجريد كانت تخدم فكرة العمل العام دون الخاص[٥] .

[٤] إن موضوع نقش بهستون لم يكن مستحدثًا، فيعرف تصوير الملك وهو يستقبل سجناء مقيدين في مصر والعراق القديم والإمبراطورية الأشورية حيث تظهر مشاهد اخضاع الأعداء والأسري بالسجود أو الإنحناء وغيرها مما يظهر بوضوح أن النقش الإخميني نتاج عمليات إعادة صياغة دقيقة لمفاهيم وأشكال قديمة، يظهر فيها الملك في حضور إلهه الرئيسي مقدمًا أعدائه الذين ينتمون إلى أعراق مختلفة؛ لتكون رمزًا لانتصار الملك على جموع أعدائه.

ANTHES, R.: «Die Vorführung der Gefangenen Feinde vor den König», *ZÄS* 65, №. 1, 1930, 29-30, FIG.2; RICKE, H., HUGHES, G. R., & E. F. WENTE, *The Be it el- Wali Temple of Ramesses II*, Oriental Institute Nubian Expedition, I., Chicago Press, 1967, 13; ROOT, M.C.: «The king and kingship in Achaemenid Art: Essays on the Creation of an Iconography of Empire», *ActIr 19*, Leiden, 1979, 219.

[٥] يعتقد أن فكرة الانكار الفردي أو تجريد الأعمال من مسمياتها كونها عمل عام موجودة في العراق القديم من عصر أور الثالثة وأسرتي أيسن ولارسا.

JACOBS, B.:"Ideology of Rule and Representation of Rule Among the Achaemenids", In *Concepts of Kingship in Antiquity - Proceedings of the European Science Foundation Exploratory Workshop Held in Padova, November 28th - December 1st, 2007*, edited by LANFRANCHI, GB.,& ROLLINGER, R., *History of the Ancient Near East / Monographs* , XI Padova, 2010 , 108.

إن فكرة نقش بهستون تندرج تحت غطاء الفن الإخميني مثله مثل نقوش الأبدانا التي لا تعطي انطباع بأن ملك محدد يتلقى الهدايا في عيد النوروز أو أن شخصيات بعينها ممثلة للأراضي الأجنبية تقدمها، بل إن الفنان بدلًا من ذلك استخدم رمزًا يوحي بانطباع بوجود طقوس متكررة مع الزمن فكانت عبارة عن ثوابت رمز لها بكيان ملكي مقدس، ورجال بلاط وجيش وحاشية، وشعوب خاضعة للهيمنة الإخمينية، وهو نفس الأمر الذي نجده في نقش بهستون حيث الكيان الإلهي المقدس وملك منتصر وحراسه، وأسرى حرب مهزومين على الرغم من الخصوصية التي يتمتع بها نقش بهستون، إلا أنه يوجد لديه تناغم كبير مع التقليد الفني الإخميني الذي ينتزع الفردية من الأعمال العامة رغبة منه في الحفاظ على وحدة الإمبراطورية[٦].

وإذا ما أشرنا إلى طرفي الإيماءة سنجد أن الشكل الذي ظهر عليه المعبود أهورامزدا يعكس علاقة التواصل الوثيق بين الإخمينيين والأشوريين، حيث اتخذ أهورمزدا الشكل الذي انتشر لأشور في القرن التاسع قبل الميلاد [٧]. خاصة عند التنصيب حيث ظهر دائمًا باسطًا يده اليمنى للملك وممسكًا بيده اليسرى الحلقة رمز التنصيب كإشارة إلى ديمومة التنصيب الملكي، على الجانب الأخر يقف الملك دارا وقد جسد دور الملك الإخميني أو النموذج الذي أراد أن يكون عليه الملك الإخميني من الإخلاص والتبجيل والخضوع إلى المعبود الرئيس أهورامزدا رمز الإمبراطورية عن طريق القيام بإيماءة ولفته باليد يحفها التقديس والتبجيل واختيار هذا المعبود وصورته كإله واحد للإمبراطورية، فهذا الشكل لا يمثل دار فحسب بل يمثل كل ملك إخميني، هذا إذا ما سلمنا إلى الرأي القائل –وهو الأغلب– بأن هذا الشكل إنما يمثل المعبود الإخميني وليس الرمز الملكي[٨] وفي الحالتين سواءً كان ذلك تمثيل للمعبود أهورمزدا وهو الأرجح أو كونه الرمز الملكي الإخميني فإن الغرض الأساسي وهو التأكيد على أن الرعاية القومية الأخمينية وتبجيلها كانت رغبة أكيده لدى دارا وهو ما يؤكده في النص بإعلان اخلاصه للمعبود أهورمزدا كما يوصي ملوك المستقبل بالحفاظ على هذا الميراث الإخميني.

---

[6] ROOT, *The king and kingship*, 193.

[٧] وربما كان هذا الاستيعاب الفكري والديني مقصود يُظهر بحث الإخمينيين عن نموذج قديم وعريق لمعبودهم أو أنه كان أمرًا عرضيًا قد استوعبه الميديين والفرس أثناء العصر الأشوري الأوسط.

ROOT, *The king and kingship*, 211.

[٦] هذه الفرضية التي تقول بأن الرمز يعبر عن أهورامزدا هي الأكثر شيوعًا، ولكن هناك من يفضّل أن يرى فيها، " المجد الساطع"، رمز القوة الإلهية التي تحمي الملوك، أو هي نفسها تمثيل المجد الملكي.

PERROT, J., *Le Palais de Darius à Suse une Résidence Royale sur la Route de Persépolis à Babylone*, Paris-Sorbonne, 2010, 419, 81.

وقد نوقشت قضية تفسير الشكل الموجود في قرص الشمس باستفاضة في؛

SHAHBAZI, A.: «An Achaemenid Symbol: I. A Farewell to "Fravahr" and "Ahuramazda», *AMI* 7, 1974, 135-44; SHAHBAZI, A.:«An Achaemenid Symbol: II. Farnah "God Given Fortune" Symbolised», *AMI* 13, 1980, 119-47; CALMEYER, P.:«Fortuna-Tyche-Khvarnah», *JDAI 94*, 1979, 347-65; ROOT, *The King and Kingship*, 169ff.

وعليه قد يكون الغرض من الإيماءة تأكيد مفهوم التقوى الشخصية أو تقوي المنتصر الذي اعتاد ملوك مصر والشرق الأدنى القديم على تصويرها عن طريق تقديم إيماءات تعبدية مع تقديم أسرى الحروب أو تقديم القرابين في حضور الآلهة في مشاهد ذات خلفية عسكرية، وعلى ذلك يمكن اعتبار هذا المشهد الإخميني مشهدًا دينيًا ذو خلفية عسكرية أو مشهدًا عسكريا مغلفًا ومصبوغًا بصبغة دينية، يمكن أن يطلق عليها تقوى المنتصر أو نصر الاتقياء حيث تظهر في تلك المشاهد التقوى الشخصية للملك ورسم العلاقة الجيدة بينه وبين معبوده.

وعلى العكس من ذلك فإن السياق التي وردت فيه الإيماءة ليس سياقًا دينيًا خالصًا بل كان عسكريًا أكثر منه دينيًا، فقد قام هذا النقش على حصيلة ثلاث سنوات من الحروب التي خاضها دارا، قد تبلغ ١٩ معركة كان فيها عدد لا يحصى من القتلى والأسرى في نقش تبلغ مساحته٥,٥x ٣م يظهر فيه الملك وخلفه مساعدان ويواجه أسرى مهزومين ويطأ بقدمه أحدهم، كانت تلك الصورة الأخيرة التي سجلها الملك لثلاث سنوات من الحروب[٩]، كما أن المنظر إذا كان تعبديًا كان عليه أن يقام في معبد أو تحيطه طقوس دينية كما جرت العادة، إلا أنه خطط ليكون في هذه المنطقة الصخرية كونها على طريق المسافرين، وحتى يكون له جمهورًا عريضًا، ويبلغ أكبر قدر من المرسل إليهم، حتى أنه عمل على نشره في ربوع الإمبراطورية، فوجدت منه نسخ موزعة في الولايات الخاضعة لحكمه؛ فوجدت منه نسخة في بابل وأخري مسجلة على ورق بردي في جزيرة الفنتين في أقصى الصعيد المصري، لكي تكون رمزًا للهيمنة ونمط من أنماط الدعاية الإخمينية فضلاً عن اصباغ الشرعية على حكمه[١٠]. وعلى ذلك فهناك احتمال ألا تكون هذه الايماءة ذات سياق ديني أو تعبدي وأنها كانت تعبر عن الاستدعاء للأمام وكانت في حقيقة الأمر موجهة إلى الأسرى وليس إلى المعبود أهورامزدا [١١].

إن ورود هذه الايماءة في نقش عسكري قد ظهر سابقًا قبل العصر الإخميني على الآثار المصرية ليعبر عن نفس الفكرة، ففي كثير من المناظر تظهر الشخصية المصرية ممسكة بمجموعة من الأسرى بيدها اليسرى وترفع يدها اليمنى مواجهة للمتلقي في إيماءة وإشارة معبرة عن الثناء والتبجيل، والاعتراف بفضل المعبود في الانتصارات الحربية وتقويض وتقييد حركة الأعداء [١٢].

---

[9] JACOBS, *Ideology of Rule*, 109-111.

[10] COWLEY, A. E., *Aramaic Papyri of the Fifth Century B. C.*, Oxford: Clarendon Press, 1923, 248; ROOT, *The king and kingship*, 190.

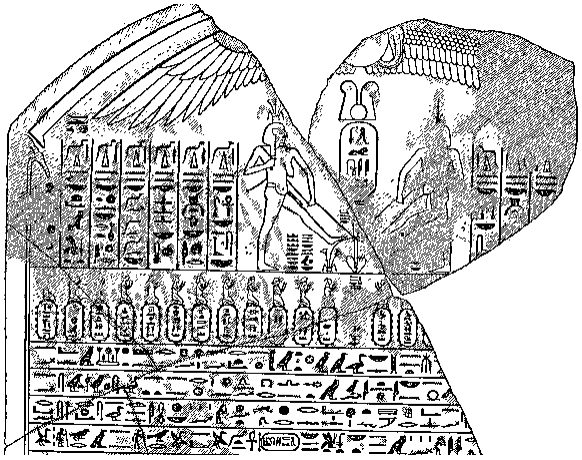
[١١] وهذه الطريقة قد يكون لها تواجدها عند شعوب الشرق الأدنى عن طريق الاستدعاء برفع اليد ثم ثني الأصابع في حركات متتالية، كما وأنها قد لا تعبر عن صلاة أو تسبيح لأن السياق يشبه الأسلوب الأشوري في تقديم الأسرى ودهسهم بالأقدام، وإذا ما قورنت بالإيماءة المصرية يجب أن تكون تحت مظلة إيماءة التحية وليس التعبد والتبجيل.

ROOT, *The king and kingship*, 188.

[١٢] من بين تلك المشاهد؛ تصوير الأمراء المصريين وهم يقومون بتقديم الأسرى ضمن مناظر معبد بيت الوالي.

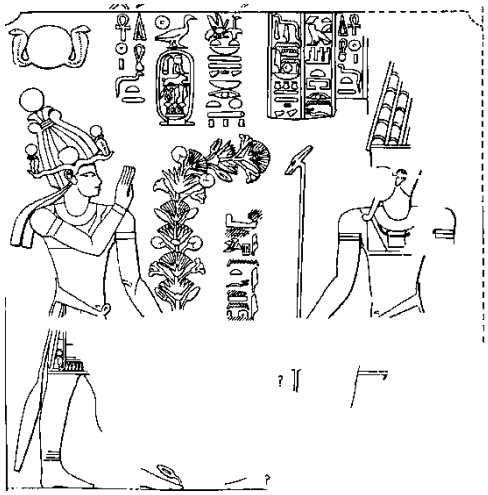
RICKE, *The Be it el- Wali Temple*, PL. IX, XV.

إن السياقات التي وردت فيها الإيماءة إنما تدعم فرضية أن تكون هذه الإيماءة ذا أصلاً مصريًا استوعبها الفرس الإخمينيين من مصر كغيرها من المؤثرات الحضارية، خاصة وأن الملك دارا الأول خص بها نفسه في مشهد ديني خالص ضمن مشاهد معبد هيبس بواحة الخارجة[١٣]. فنجده يظهر في عدد من المناظر في صورة الملك المصري يقدم قربانًا بيده اليسرى ويرفع يده اليمني وراحتها في تجاه الإله المتلقي في مشهد تعبدي خالص، ونجدها تتطابق في الشكل مع ما صور به دارا على نقش بهستون وإن كان السياق مختلفًا إلا أنه صبغ في كلتا الحالتين بالصبغة الدينية، نفس الأمر نجده على لوحة تل المسخوطة –التي تعود إلي العصر الفارسي– فقد سجل عليها ٢٤ خرطوشًا تحمل كل منها شخصية تعبر عن القومية الجغرافية والبيئة التي تمثلها ترفع يدها بنفس حركة اليد تعبيرًا عن الثناء والتبجيل والاجلال للملك الإخميني[١٤]. كما أنه ثابت أن دارا الأول كان واليًا على مصر في عهد قمبيز وزارها مع بداية حكمه[١٥]، فتأثر بالفن المصري القديم وفكرة الشمولية كغيره من أفراد الجالية الإخمينية التي سكنت مصر وظهر ذلك في نقوشه وآثاره بشكل ضمني في بريسبوليس وبهستون خاصة وأنه استقدم عمال وفنانون كثر إلى فارس للمشاركة في إقامة العمائر الملكية وزخرفتها[١٦].



(شكل ٣) لوحة تل المسخوطة نقلا عن:

POSENER, *Premiere Domination Perse en Égypte*, PL. IV.



(شكل ٤) الملك دارا الأول يقدم قربان الزهور إلى المعبود آمون معبد هيبس، نقلا عن:

DAVIES, *The Temple of Hibis*, III., PL. XXVIII.

هذا وإذا ما أخذنا في الاعتبار الخلفية الدينية باعتبار المشهد مشهدًا عسكريًا ذو خلفية دينية فقد تتدرج هذه الايماءة؛ إما تحت مظلة الثناء والتبجيل والاعتراف بفضل المعبود الذي ساند الملك في حروبه وأخضع

13 DAVIES, *The Temple of Hibis in El Khārgeh Oasis*, III, PL. XXVIII.

14 POSENER, *Premiere Domination Perse en Égypte*: Recueil d'Inscriptions Hiéroglyphiques, Cairo Museum, JE 48855. Le Caire, 50, and PL. IV; ROOT, *The king and kingship*, 62.

15ROOT, *The king and kingship*, 222.

16 KENT, ROLAND G.:«The Record of Darius's Palace at Susa», *JOAS* 53, 1, 1933, 9;

سليم، أحمد، *دراسات في حضارة الشرق الأدنى القديم: العراق –إيران*، الإسكندرية ١٩٩٢م، ٣٧٨.

له أعدائه، أو تعبر عن التقدمة والعطايا المقدمة من الملك مؤدي الإيماءة صوب المعبود الذي ظهر باسطًا يده اليمنى وذلك للتأكيد على أن الملك خاض الحروب وأخضع أعداء الإله، وما يعضد تلك الفرضية عملية توجيه وتر القوس –الذي يتكئ عليه الملك – صوب الأسرى، ليؤكد على خضوعهم للملك، وهو ما قد يعني أن الملك أخضع الأعداء وكبل جماحهم وقدمهم عطية إلى معبوده اعترافًا له بفضله، الأمر الذي أكد عليه دارا في النص المصاحب للمشهد يعترف بأن أهورامزدا هو من جعله ملكًا على البلاد وأنه أخضع أعدائه وهزمهم وفاءً للإله أهورمزدا.

وعلي العكس من ذلك قد تعبر الإيماءة عن تلقي البركات والهبات الإلهية من المعبود[١٧] الذي ظهر باسطًا يده اليمنى كإشارة إلى العطاء الإلهي السحري الذي بارك من خلاله أعمال الملك وأخضع إليه أعدائه. وفي الحقيقة السبب الذي اعتمدنا عليه في تفسير الفرض الأول يمكن أن يدعم الفرضية الأخيرة أيضًا، فبالإضافة إلى إيماءة اليد المنبسطة للمعبود والتي تشير إلي العطاء الإلهي في أغلب الأحوال، تأتي رمزية إبعاد القوس الذي يتكئ عليه دارا من يد المعبود في المقام الثاني؛ وربما كانت تلك رمزية مقصودة فنجد الإخمينيون قد تجنبوا تصوير معبودهم بأدوات الحرب كالقوس والسهام كما شاع استخدامها في صور المعبودات السابقة، كإشارة إلى إخضاع الأعداء[١٨] واستبدلوها بالحلقة رمز التنصيب واصباغ الشرعية علي الحكم رغبة منهم في ديمومة التنصيب والشرعية الملكية متوافقة مع الانتصار الملكي الإخميني، وراغبين عدم إظهار القسوة والعنف لدى معبودهم فأظهروه في صوره المرحب والواهب للعطاء الأبدي،[١٩] فبدلاً من وضع القوس في يد الإله تم تمثيله في يد الملك، الأمر الذي قد لا ينفي فرضية أن الإيماءة تعبر عن تلقي الهبات الإلهية من تدعيم ومباركة للنهج الملكي وتدعيم انتصاره وإخضاع أعدائه. ويمكن تلخيص دلالة وضع اليد السابقة في: التبجيل والثناء، التحية، نيل العطايا، الاستدعاء للأمام.

---

[١٧] ظهرت تلك الإيماءة في منظر احتفال الملك رعمسيس الثاني بالعيد الثلاثيني بمعبد أمون بالكرنك تعبر عن تلقي العطايا، فنجد يجلس الإله أمون رافعًا يده اليمني وراحتها في مواجهة المتلقي الملك ويتدلى منها علامات عدة تجسد كثرة أعياد "السد" التي يمنحها الإله إلى الملك، على الجانب الآخر يظهر الملك رعمسيس الثاني باسطًا يده اليسرى كمتلقي للعطايا؛ ويلكنسون، ريتشارد، *قراءة الفن المصري القديم، دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم*، ترجمة يسرية عبد العزيز، القاهرة ، ٢٠٠٧م، ١٥١.

[١٨] تلك الصورة التي ظهر عليها أشور في نقش المسلة المكسورة للملك الأشوري "أشور بعل كالا"، حيث ظهر المعبود داخل القرص المجنح باسطًا يده اليمنى في تجاه الملك معبرًا عن عطاء إلهي، فيما ظهر الإله ممسكًا بيده اليسرى القوس والسهام يعلوان مجموعة الأسرى، في مشهد ضمني يؤكد على أن المعبود أشور أخضع الأسرى إلى الملك، وبفضله انتصر الملك الأشوري عليهم في المعركة.

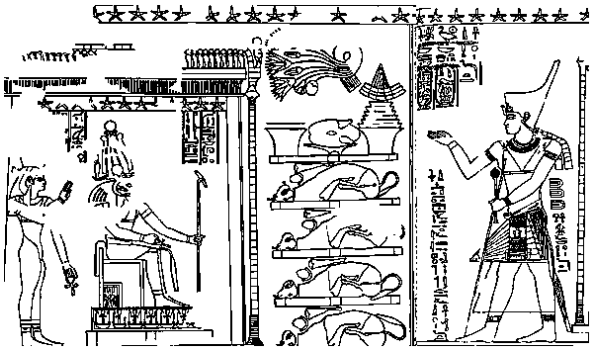
ROOT, *The king and kingship*, 202.

[١٩] ولعل ذلك يرجع إلى التأثير الهندو–إيراني الذي يعكس الصورة المراوغة للملكية ففضلوا أن تغطي مناظر الألفة والسلام التي سادت بين عناصر الإمبراطورية من فرس وميديين ومناظر الخضوع الطوعية للشعوب الخاضعة بدلًا من مشاهد الدماء والقتل، تلك المشاهد التي تبنتها الشعوب المجاورة وإن كانت قد استخدمت كرمز لإظهار القوة والسيطرة.

٢,١,١ اليد المنبسطة:

ويقصد بها امتداد اليد اليمنى مرتفعة بزاوية ٤٥° في الاتجاه المقابل أمام جسد مؤدي الايماءة في اتجاه المتلقي وتكون راحة اليد المنبسطة على المحور الرأسي والإبهام والأصابع متشابكة ومتماسكة، إن تاريخ هذه الايماءة الشهيرة في الآثار الإخمينية يعود إلى أزمنة سحيقة في التاريخ الثقافي لشعوب الشرق القديم، وتختلف دلالتها ورمزيتها ارتفاعًا أو انخفاضًا تبعًا للزمان والمكان والأشخاص المشاركون في المشاهد. وتلك الإيماءة أو اللفتة باليد إنما تتشابه بشكل كبير مع إيماءة الدعوة المصرية التي تظهر مرارًا وتكرارًا في مشاهد التأليه وتقديم القرابين وبشكل قليل في مشاهد الاستقبال الملكية، وهي تعبر عن الدعوة التي يقدمها المؤدي إلى المتلقي ويعبر عنها الفعل *nis* في اللغة المصرية القديمة الذي يُعني "يدعو"[٢٠].

وظهرت تلك الإيماءة ضمن مناظر الملك دارا الأول في معبد هيبس كإشارة للدعوة وللاستقبال ومنح الإذن أو السماح بأمر سيقدم عليه شخص ما في حضور الملك وإن ظهرت اليد غير مستقيمة مع امتداد الساعد في نقوش معبد هيبس[٢١].



(شكل٥) الملك دارا يقدم القرابين للمعبود آمون سيد هيبس بإيماءة الدعوة. نقلاً عن:

DAVIES, *The Temple of Hibis*, III., PL. XXXI.

(شكل ٦) الملك دارا بمعبد هيبس نقلاً عن:

DAVIES, *The Temple of Hibis*, III., PL. XXVII

وعلى الجانب الأخر نجد أن تللك اللفتة وحركة اليد كانت قد استخدمت قبل العصر الإخميني في العراق القديم كعلامة مقدسة تختص بها الآلهة في سومر وأكد، فنجدها قد ظهرت في مشاهد تتبادل فيها

[20] ERMAN, A. & GRAPOW, H. EDS, *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*, II., Leipzig: J. Hinrichs, 1926-1931, 204.

[21] DAVIES, *The Temple of Hibis*, III., PL. XXVII, XXXI.

الآلهة التحية والبركات[٢٢] والقوة السحرية[٢٣]. وتدل الشواهد على أن تلك الإيماءة قد استخدمها البشر أثناء الطقوس الدينية وفي صلاتهم اتجاه مستقبل الإيماءة (الآلهة)، فمن ضمن النصوص الأكدية ما يؤكد على وجود تلاوة وصلاة روحية يقرأها المؤدي للإيماءة في حضور الآلهة[٢٤]. كما ظهرت تلك الوضعية لليد في مشاهد تقديم القرابين وفي التماثيل النذرية في العراق القديم[٢٥] وعيلام[٢٦]، فيظهر المتعبد قابضًا بيده اليسرى على القرابين ويؤدي إيماءة اليد المنبسطة بيمناه، وهي تستدعي للأذهان إيماءة الدعوة المصرية التي كانت تؤدي مصاحبة لمناظر تقديم القرابين من الأفراد إلى الكيانات المقدسة سواءً كانوا معبوداتًا أو أرواحًا للموتى، رغم أنها في التماثيل النذرية قد تحتمل أن تكون بمثابة شكر أو تحية من المؤدي إلى من قدم إليه القرابين!.

وعليه تشير سياقات المشاهد المرئية للإيماءة قبل العصر الإخميني أنها كانت إحدى صور العبادة التي شكلت فيها الآلهة أو الكيانات المقدسة دور المتلقون النهائيون للتبجيل، سواءً بالصلاة أو تقديم القرابين أوكلاهما معًا. ولم يثبت أن ظهرت تلك الإيماءة كتحية للبشر حتى الألفية الأولى قبل الميلاد، ومع بداية حلول الألفية الأولى قبل الميلاد بدأت تلك الوضعية تنخفض قيمتها الرمزية وأصبحت تؤدى من الآلهة للبشر سواءً قدم البشر أو المتعبدون تلك الوضعية أو استخدموا وضعيات أخرى للعبادة والصلاة [٢٧]، وخلال القرن الثامن قبل الميلاد وظفت تلك الوضعية من قبل الفنانين للتعبير عن خضوع المؤدي إلى السلطة الملكية، وكشكل من أشكال التكريم والتبجيل لحكامهم. فيما قد أداها الحكام لرعاياهم كشكل من أشكال التحية المباركة متخذين الأصل التي كانت عليه كنموذج مثالي مقدس يُحدث هالة من الإجلال والقدم لتلك المشاهد[٢٨].

ومن الجدير بالذكر أن تلك الوضعية كانت مرتبطة بشكل خاص بالشخصيات المهيمنة في الفن في الشرق القديم بشكل عام[٢٩] فوصفها جولدمان بأنها إشارة سحرية تعبر عن القدرة الكلية لتلك الكيانات[٣٠].

---

[22] CHOKSY, J.K.: «In Reverence for Deities and Submission to kings: a Few Gestures», *IrAnt* 37, 2002, 13; WINTER, I.J., *On Art in the Ancient Near East , Vol.2, From the Third Millennium B.C.E.*, Culture and History of the Ancient Near East, 34/2, Boston, 2010, 225, FIG.12; BAHRANI, Z., *The Infinite Image Art Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity*, London, 2014, 223.

[23] GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 41-42.

[24] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 14; PRITCHARD, J.B., *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. 3rd ed., Princeton: Princeton University Press, 1969, 332.

[25]FRANKFORT, H., *Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region*, Chicago: 72, 1955, PL. CDXXXI.

[26]AMIET, P., *Elam*, Auvers-sur-Oise: Archée éditeur,1966, PL. CCCXVI.

[٢٧] كالصلاة باستخدام السبابة المثنية، أو مد الإبهام، أو اليد المرفوعة تجاه الفم، أو الركوع والسجود... إلخ.

HAERINCK, E., & OVERLAET, B.:«The Sasanian Rock Relief of Bahram II at Guyum Fars, Iran», *IrAnt* 44, 2009, 532-558.

[28] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 16.

[٢٩] ظهرت تلك الإيماءة ضمن مناظر الملك رعمسيس الثاني في معبد بيت الوالي كإشارة للدعوة وللاستقبال ومنح الإذن أو السماح بأمر سيقدم عليه شخص ما في حضور الملك.

RICKE, *The Be it el- Wali Temple*, PL. IX, XX.

وانتشرت في الفن الأشوري بشكل خاص وكانت تختص بها الشخصيات المهيمنة في المشاهد.

GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 42.

[30] GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 42.

وبشكل موازي ظلت رمزيتها القديمة ووظيفتها كإيماءة استخدمها المصلون لتبجيل الآلهة قبيل العصر الإخميني[٣١].

وتبعًا للسياق السابق فإن تلك الإيماءة كانت رمزًا مقدسًا، وإشارة إلى القوى الكونية المهيمنة في بداية استخدامها، ثم في طورها الثاني أصبحت تؤدى من قبل الآلهة إلى البشر، الذين يقومون بأداء حركات أخرى تعبر عن الخضوع والإخلاص والتبجيل لتلك الكيانات المقدسة، وكانت أمانيهم أن تتقبل تلك الآلهة أو الشخصيات المقدسة عبادتهم وإخلاصهم. وبالفعل أظهرت تلك المشاهد الآلهة أو الكيانات المقدسة وكأنها قد قبلت ورضيت عن عبادتهم أو صلاتهم –وهو ما كان يتمناه المرء وأقام تلك النُصب من أجله– بأداء إيماءة اليد المنبسطة إلى الأمام تعبيرًا عن الرضى وعن نقل البركات، ليس هذا فحسب بل إنها تعبر أيضًا عن امداد المتعبدين بالقوى الروحية التي رغبوا في استمرارها باستمرار تلك المشاهد.

ولم تكن السياقات التي جاءت فيها تلك الإيماءة قبل العصر الإخميني ذات طابع ثابت على مر التاريخ، بل إنها أصابها انخفاض في قيمتها الرمزية، فنجدها قد منحها المتعبدون إلى ملوكهم وبالمثل تبادلها الملوك مع رعيتهم، ورغم ذلك ظلت تستخدم في السياقات الدينية. الأمر اذي ظهر جليًا عند استخدامها في الفن الإخميني ففي مشهد القاعة الملكية في بريسبوليس يظهر الفنان وكأنه أراد أن يضفي إجلالاً وتقديسًا على المشهد، بأن جعل رئيس الاحتفالات يتقمص دور المتعبد المصلي بالانحناء وتقبيل اليد أمام الملك الذي ظهر متحفظًا في حين تقمص الوريث الشرعي دور الكيان الإلهي المقدس أو الكيان الملكي المبجل من قبل تابعيه باسطًا يده اليمنى إلى الحضور.

(شكل٧) الملك دارا الأول من مناظر القاعة الملكية، بريسبوليس نقلا عن:

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 205, FIG. 255.

[31] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 16.

وقد ذهب شروين *Sherwin* إلى أن إيماءة اليد المنبسطة التي اشتهرت في العصر الإخميني ومن بعده الساساني إنما تعود بجذورها إلى الثقافة الإخمينية القديمة، وأنها تعبر وترمز إلى أن هناك شيئًا حقيقيًا يتم نقله من الإله أو الملك إلى أتباعه، وأنها تعود إلى قصة شعبية تقول بأن ملكًا كان قد أعطى أحد اتباعه جوادًا يساعده على وأد تمرد على السلطة الملكية، وقد بسط الملك يده اليمنى عند العطاء، وبالتالي اتخذها الإخمينيون رمزًا وتعبيرًا عن العطاء الملكي وكنوع من أنواع بوادر حسن النية المصحوبة بالعطاء [٣٢].

وما يؤكد أن هذه الإيماءة تعبر حقيقة عن انتقال قوى سحرية أو مادية من المؤدي إلى المتلقي؛ تلك المناظر الشهيرة على الأختام الاسطوانية[٣٣] ومشاهد التنصيب في العراق القديم[٣٤]، فنجد المعبودات تظهر وهي تمنح مقاليد ورموز الحكم إلى الملوك باسطة يدها، وفي المشاهد الأخرى غير مشاهد التنصيب استعاض الفنان عن تلك الرموز بالهبات والمنح والعطايا والفضائل التي يقدمها الإله إلى الملك، والتي عادة ما تمثل في قبضة الإله اليسرى، في حين يبسط يده اليمني كنوع من أنواع التواصل ونقل تلك القوى إلى المتلقي (الملك)، وإن بدت اليد اليمني في بعض الأحيان فارغة ظاهريًا على غير حقيقتها الضمنية. وقد استوعب الإخمينيون تلك المفاهيم الضمنية القديمة سواءً عن طريق وراثتهم لفنون الميديين الذين تأثروا بالفن الأشوري، أو بالتواصل المباشر بينهم وبين الأشوريين خلال العصر الأشوري الوسيط. وقد ظل استخدامهم لتلك الايماءة حتى القرن الثامن الميلادي وربما لاحقًا [٣٥].

هذا وتتباين رمزية هذه الايماءة أيضًا في الفن الإخميني تبعًا لنوعية المشاهد وطبيعة المشاركين فيها، فقد استخدم الإخمينيون تلك الايماءة تعبيرًا ورمزًا عن العطاء الإلهي للمعبود أهورمزدا، الذي صور على نطاق واسع قابضًا بيده اليسرى على الخاتم أو الحلقة رمز الحكم، وباسطًا يده اليمنى تجاه الملك كإشارة ضمنية إلى العطاء الإلهي، وتنصيب الملك كملك شرعي على الإمبراطورية، وتكرر هذا المشهد في النقوش الإخمينية. ومن الجدير بالذكر أن تصوير الإله على هذه الوضعية الدائمة يأتي من فكرة التعميم التي تخللت الفن الإخميني، والتي أراد الإخمينيون منها عدم الإشارة بالتنصيب لشخصية ملكية بعينها وإنما مثلت رغبة متجذرة بأن تجعل المعبود أهورمزدا هو واهب ومانح العطاء والسلطة والشرعية الدائمة للملك الإخميني بغض النظر عن اسمه، وذلك عن طريق مواجه الملك ممسكًا بالحلقة، وذلك لكي لا يكون المنظر معبرًا عن فعل وقتي فقط بل أرادوا التأكيد على استمرارية التنصيب والشرعية والدعم الممنوح من المعبود أهورامزدا إلى الملك[٣٦].

---

[32]SHERWIN-WHITE, S.M.: «Hand-Tokens and Achaemenid Practice», *Iran* 16, 1978, 183.

[33] ALOMIA, K., "Lesser Gods of the Ancient Near East and Some Comparisons with Heavenly Beings of the Old Testament", *PhD Thesis*, Andrews University,1987, PL. XXIX, FIG. 76.

[34] WINTER, *On Art in the Ancient Near East* ,II., 460, FIG. 5.

[35]CHOKSY, J.K.: «Gesture in Ancient Iran and Central Asia II. Proskynesis and the Bent Forefinger», *BAI* 4, 2, 1992, 31-35.

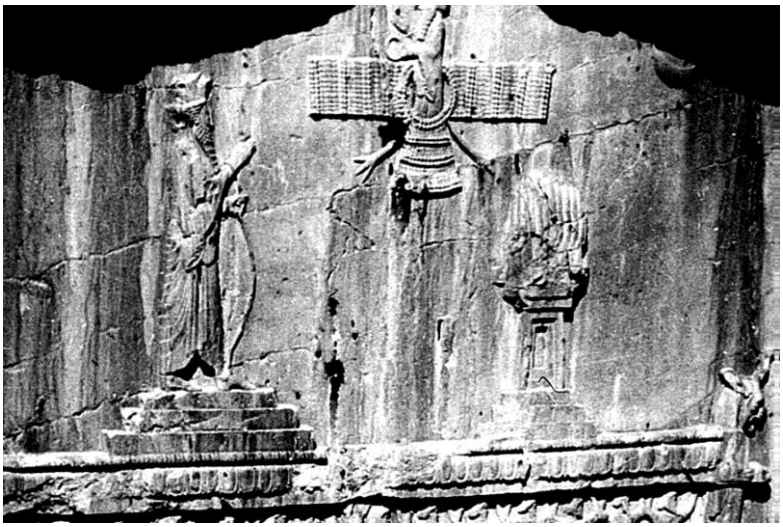
[36] ROOT, *The king and kingship*, 211-212.

(شكل ٨) المعبود أهورامزدا، بهستون نقلاً عن:
GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 229, FIG. 278.

(شكل ٩) المعبود أهورامزدا، بريسبوليس نقلاً عن:
GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 199, FIG. 247.

غير أنه في نقوش مقابر بريسبوليس يفرض السياق والمكان تغير في رمزية الإيماءة؛ فتظهر مشاهد لملوك الإخمينيين يقفون فوق شكل متدرج يسمو ويرتفع بهم عن العرش مقتربين من عالم الآلهة التي يمثلها أهورمزدا عاليًا، ليكونوا وسطاء بين شعوب الإمبراطورية التي تحمل العرش الملكي وبين معبودهم أهورمزدا[٣٧]. ويظهر الملك الإخميني وكان قد وقف على العرش الذي تحمله الشعوب الخاضعة للإمبراطورية، ويستند بيسراه على القوس رمز القوة لدي شعوب الشرق القديم[٣٨]، ويبسط يده اليمنى مشدودة الأصابع وإبهامها عاليًا في اتجاه المتلقي (الإله أهورمزدا)، الذي يعلو المشهد ويظهر أيضًا في لفتة تعبر عن اللياقة بين الطرفين في رمزية تعبر للوهلة الأولى عن التحية المتبادلة، إلا أنه لا يمكن بحال من الأحوال إغفال السياق الذي وردت به الإيماءة الملكية، فهي بلا شك تنتمي إلى السياق الديني وترمز بالتأكيد إلى نوع من أنواع التبجيل والتقديس الذي يقدمه الملك إلى المعبود[٣٩]، وعلى الجانب الآخر يظهر أهورمزدا وهو يؤدي نفس الإيماءة تعبيرًا عن الرضى وتقبل صلاة وإخلاص الملك الإخميني، وتمثل تلك المشاهد رغبة الملك الإخميني وما أراد أن تكون عليه علاقته مع معبوده.

[37] PERROT, *Le Palais de Darius*, 415.
[38] ROOT, *The King and Kingship*, 165.
[39] ROOT, *The King and Kingship*, 188.



(شكل ١٠) الملك دارا مقبرة، نقشي رستام، نقلاً عن:

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 230, FIG. 279.

كذلك ظهرت تلك الإيماءة في مناظر التعبد واشعال النار للمعبود أهورمزدا على طابعات الأختام الاسطوانية في بريسبوليس، وهذه الأختام إنما هي امتداد للمناظر التي صورها الملوك الإخمينيون على واجهات مقابرهم، حيث مثل الملك وأسرته كوسطاء بين البشر والآلهة، وهو ما يظهر جليًا في تكرار وروده ست مرات فوق المقابر الملكية في رستام وبريسبوليس، فيظهر الملك وحده أمام النار في حين يغيب رجال الدين إلا في بعض الأختام التي عثر عليها في بريسبوليس، فنجد شخص أو شخصان أمام النار ربما ملوك أو كهنة في بيئة مفتوحة مجردة من عناصر الطبيعة، وتظهر هذه الشخصيات بصورة المؤدي لإيماءة اليد اليمنى المنبسطة كإشارة إلى التقديس والتبجيل والإجلال لمعبودهم مصاحبة لتقديم وإشعال النار. هذا وقد ذكر هيرودوت أن الإخمينيون كانوا يقومون بإشعال النار في الهواء الطلق وليس لديهم معابد أو محاريب؛ لأنه في اعتقادهم أن النار عنصر طبيعي[٤٠] إلا أن استرابو وصف دور عبادتهم بأنها كانت على تل صناعي محاط بجدار وسقفه مفتوح للسماء، وفي اثناء إشعال النار يعتقد أنه كانت تصاحبه نوعًا من أنواع التقدمات والتضحيات الحيوانية[٤١]! وإذا صح ذلك فإن تلك الإيماءة في الحقيقة كانت تؤدى لنقل شيء أو تقديم شيء سواءً ظهر هذا في المشهد أو ضمنه الفنان في شكل الإيماءة التي تنقل حينها القدرة السحرية للعطاء من المؤدي إلى المتلقي.

وعليه يمكن اجمال القول في رمزية تلك الإيماءة واستخدامها في الفن الإخميني بأنها تعبر عن عدة أمور ضمنية الأول: وهو التحية والثاني: تلقي العطايا والبركة من الآلهة، والثالث مثل نوع من أنواع التعبد

[٤٠] من الجدير بالذكر أنها ليست النار الدائمة التي تشبه النار الزرادشتية، بل كانت نار طقسية تُشعل لمدة معينة ومرتبطة بالطقس؛ لأنه لو أنها كانت نارًا دائمة لكانت احتاجت إلى مكان مخصص يحميها من أشعة الشمس والعوامل الأخرى التي يمكن أن تضعفها وتقلل من تأثيرها.

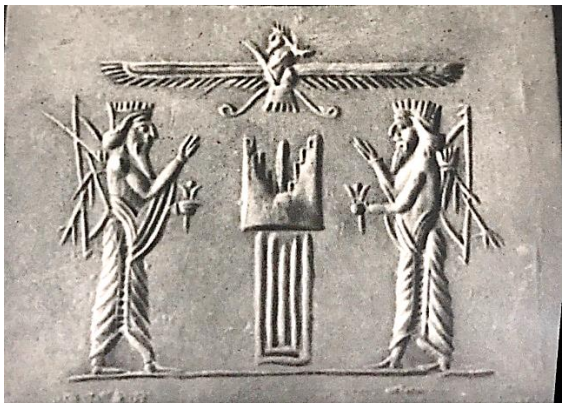
PERROT, *Le Palais de Darius*, 419, №. 79.

[41] PERROT, *Le Palais de Darius*, 419, №. 82.

أو الصلاة للكيانات المقدسة، وبمرور الوقت أصبحت إيماءة منتشرة في بروتوكولات الشرق القديم، واستخدمها الملوك لتحية وتبجيل الآلهة، كما استخدمها رجال البلاط لتحية وتكريم ملوكهم[٤٢].

(شكل١١) شخصيتان فارسيتان أمام مذبح النار، نقلا عن

PERROT, *Le Palais de Darius*, 413.



(شكل ١٢) شخصيات ملكية فارسية أمام مذبح النار. نقلاً عن:

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 269, FIG. 330.

٣,١,١. اليدان المرفوعتان وراحتاهما متقابلتان.

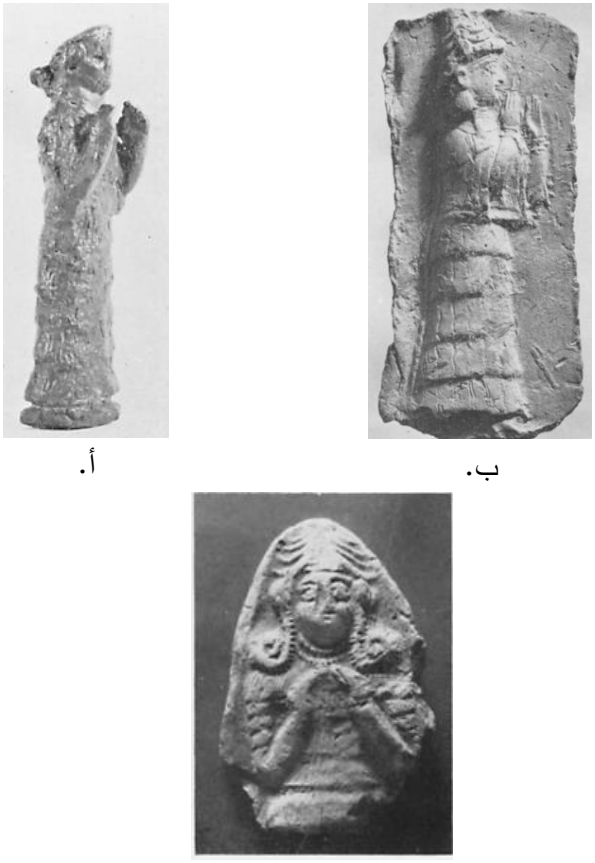
ويقصد بهما اليدان المرفوعتان بدرجة ٤٥° أمام الجسد، وتظهر راحتي اليد بالجانب في مواجهة بعضهما. وتعتبر هذه الوضعية لليد وضعية تعبدية تُشير إلى التبجيل والتقديس، فنجدها قد استخدمت قبل العصر الإخميني من قبل المشاركون الثانويين في المناظر الدينية في العراق القديم وسوريا وعيلام؛ كوضعية معبرة عن إجلالهم للآلهة الرئيسية وقد قام بأدائها الآلهة الصغرى والمتعبدون على حد سواء[٤٣].

هذا وربما كان لتلك الإيماءة علاقة بالإيماءة السابقة التي ترفع فيها اليد اليمنى فقط منبسطة تجاه المتلقي، والتي وظفت أيضًا من قبل المتعبدين للصلاة ونيل البركات في حضور الآلهة ما قد يُشير إلى أن تلك الإيماءة –التي نحن بصدد الحديث عنها – قد تكون جزء من مجموعة حركات يؤديها المتعبدون أمام الآلهة، وتكون في الغالب مصحوبة بصلوات وتسابيح دينية، وتؤدى عن طريق رفع اليدان أمام الصدر وتكون راحتيهما متلاصقتان، وأن ظهورها بتباعد راحتي اليد يرجع إلى أسباب فنية، وفي كلتا الحالتين يقوم المؤدي بتلاوة صلواته أثناء تأدية الإيماءة، ولعل الامتداد التاريخي لها في الفترة الإخمينية كان متوارثًا من جيرانهم الأقدمين في سومر ومن بعدها عيلام فنجد تلك الإيماءة تكررت برفع اليدين إلى مستوى الصدر في وضع مقوس في تمثال للمعبودة "لاما" عثر عليه في معبد مدينة أور، وتمثال أخر لربة عيلامية عثر عليه في معبد Inshushinak إنشوشيناك بسوسة. وتظهر الإلهتين وقد رفعتن أيديهن بشكل مقوس إلى مستوى

[42] FRYE, R.: «Gestures of Deference to Royalty in Ancient Iran», *IrAnt* 9, 1972, 101-102.
[43] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 16-18.

الصدر وراحتي اليد متواجهه [٤٤]، ليس هذا فقط بل تتلامس أطراف الأصابع في أحد صور المعبودة "لاما"، مما قد يؤكد على تتالي الحركات المعبرة عن الإيماءة[٤٥].

(شكل١٣) معبودة عيلامية من سوسة، نقلا عن:
VON DER OSTEN, H. H., *Die Welt der Peisei, Stuttgart*, 1956, PL. XLII.



أ. ب. ج.

(شكل ١٤) أ. تمثال برونزي للمعبودة لاما، ب. ج. نقشان للمعبودة لاما من معبد أور نقلاً عن:
WISEMAN, D. J. , *The Goddess Lama at Ur.* , PL. XIIIc,d , XIVd.

وعليه قد استوعب سكان إيران القديمة رمزية الإيماءة وظهرت تلك الوضعية التعبدية في منظر لكاهن ميدي من لورستان في منطقة سكافاند (جنوب بهستون)، ويظهر الكاهن في نجت بارز في نحت بارز يعلوا مقبرة لجمع عظام الموتى؛ وأمامه مذبحي نار وقد قدم قدمه اليسرى، ورافعًا كلتا يداه وتظهر راحتي كل منها

[44] WISEMAN, D. J .: « The Goddess Lama at Ur », *Iraq* 22 , 1960, 166-171.
GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures* , 47, №. 24.

[٤٥] ربما امتد استخدام تلك الإيماءة في العبادة حتى العصر الجاهلي وتشمل حركاتها ضم كلتا راحتي اليد للتصفيق وهي إحدى طرق العبادة التي ربما قد استوعبتها الشعوب التي سكنت شبة الجزيرة العربية قبل الإسلام من التراث الثقافي للشعوب المجاورة من العراقيين والساسانيين، فعن كيفية صلاتهم للمعبودات أمام البيت الحرام؛ يقول الله تعالى في كتابه العزيز " وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً". القرآن الكريم: سورة الأنفال؛ آية، ٣٥. أي أن طريقة أداء الصلاة في الجاهلية عند بيت الله الحرام كانت تضم فيها اليدان للصفير تارة وللتصفيق تارة أخرى.

في مواجهة الأخرى في منظر تعبدي خالص، ويقف أمامه في شكل صغير شخص يؤدي إيماءة الرثاء بوضع كلتا يديه فوق رأسه[٤٦].

(شكل ١٥) كاهن من لورستان يرفع يديه في إيماءة معبرة عن الدعاء أو والتضرع القرن ٧–٨ ق. م. نقلاً عن:

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 89, FIG. 117.

ومن أشهر الأمثلة على تلك الإيماءة في العصر الإخميني؛ النحت البارز لروح كورش أو الجني المجنح[٤٧] في مدينة "باسر جادة" –المدينة التي أنشأها كورش حوالي ٥٤٦ ق.م.– ويظهر كورش وهو مجنح بأربعة أجنحة وكأنه أضاف إلى أطرافه الأربعة الفانية (يديه ورجليه) أربعة أجنحة، ويعلوا رأسه الروح التي ظهرت في شكل ذيل الطاووس له ثلاثة ريشات وأسفله ثلاثة عيون.

وهي صورة خرافية ربما قصد بها تصوير كورش الأكبر في العالم الأخروي، حيث تتجلى الروح على الجسد الفاني الذي يظهر في صورة مغايرة لما كان عليه في العالم الدنيوي، فنجده قد فيض عليه بالشكل النوراني وبالأجنحة التي تمكنه من الصعود صوب السماء في صورة قريبة من صورة الإله "أهورامزدا"، فذيل الطاووس والأجنحة تقارن بذيل وأجنحة الحلقة التي يتواجد فيها معبودهم الرئيس[٤٨]، وحقيقة الأمر فإن نقش كورش فنيًا مصبوغ بالصبغة السكوذية التي تأثر بها فكر كورش الديني فيظهره في صورة المتعبد رافعًا يداه وباسطها إلى أعلى في لفته تعبدية ترمز إلى الروح المتعبدة والوسيطة بين عناصر الإنسان الأربعة في الفكر السكوذي وبين ربها الأعلى، والفكرة ذاتها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتصوير الملوك علي واجهات المقابر، حيث

---

[46] GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 89.

وهي لفتة عبرت عن الحزن والنحيب وانتشرت في مناظر الشرق القديم في مناظر الجنازات في مصر، ومناظر عرض الأسرى من النساء في العصر الأشوري.

CIFARELLI, *Gesture and Alterity*, 221.

[47] GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 128, FIG. 174.

[٤٨] إن فكرة الصعود للسماء والشفاعة والوساطة بين المعبود والبشر كانت ضمن العقائد والتقاليد الزرادشتية والمزدية متمثلة في أسطورة صعود الكاهن "ويراف" إلى السماء. المراغي، فتحي، "رحلة صعود الكاهن "ويراف" إلى السماء في الأدب الفارسي"، *المؤتمر الدولي الأول لدراسات الشرق الأدنى القديم*، جامعة الزقازيق، ٢٠١٠م، ٥٩.

عبد الباسط رياض محمد رياض | DOI 10.21608/jguaa.2021.89466.1196

تخدم كلاهما فكرة الوساطة والشفاعة التي يقوم بها الملك أو الكاهن بين البشر و الآلهة بأدء بعض الإيماءات الطقسية التعبدية للإرضاء المعبود، وهذه الأوضاع التعبدية قد شاعت قبل ذلك في الفكر السكوذي الذي أثر بشكل كبير في فكر كورش، حتى أنه شيد مقبرته على شكل المقابر السكوذية والميدية، وهو الأمر الذي تفرد به عن خلفائه الذي انتهجوا الفكر الجنوبي الغربي في بابل وطيبة وإن ظلت التأثيرات السكوذية والميدية مبعث الفكر والفلسفة الإخمينية.

وعليه يمكن إجمال القول في وضعية لليد هذه؛ بأنها كانت إحدى الدلائل التعبيرية عن الإجلال والتقديس الذي يقدمه الآلهة الصغرى والمتعبدون للآلهة الرئيسة[٤٩]، وتشمل أيضًا طقوس الصلاة[٥٠]، كما وأنها كانت جزءًا من عدة حركات يقوم بها المؤدي أمام المتلقي لخدمة هذا الغرض.

(شكل ١٦) النحت البارز لروح كورش أو الجني المجنح في مدينة "باسر جادة". نقلا عن:

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 128, FIG. 174.

٤,١,١. إيماءة الدعوة:

ويقصد بها رفع اليد اليمنى أمام الجسد مع إظهار راحة اليد في اتجاه الداخل، وهي أحد صنوف ورمزيات الدعوة التي يصاحبها تقديم شيء من المؤدي إلى المتلقي، ووظيفتها تشبه إيماءة ووضعية الدعوة المصرية والممثلة لغويًا في لفظ nis الذي سبق الحديث عنه، وكانت تظهر في مناظر كثيرة للدعوة أو العطاء كما كانت تستخدم في المناظر العسكرية ذات الصبغة الدينية[٥١]، رغم أنها قد تختلف قليلاً في مدى ارتفاع أو انخفاض الذراع. ومن أمثلة تلك الإيماءة في الفن الإخميني طبعة ختم اسطواني يظهر فيه خمس

[49] GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 47, №.23.

[50] GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 47, №.24.

[51] The Epigraphic Survey 107, Reliefs and Inscriptions at Karnak, IV, « The Battle Reliefs of King Sety I »., *OIP* 107, Chicago 1986, PL. XIV.

أشخاص في مشهد يعلوه قرص الشمس المجنح[٥٢]، وإلى أسفله حلقة يظهر بها المعبود أهورمزدا، يمثل شخصان الإمبراطورية الإخمينية أحدهما فارسي والأخر ميدي يطآن جثتان أسفل أقدامهما –كتمثيل لما يعرف بالسير فوق جثث الأعداء في المعارك تلك الظاهرة التي اشتهرت في العراق القديم– ويقبضان على أسير حي راكع بينهم ويمسك هذه الأسير بقوسه وقد مالت به إحدى يداه ووتره في اتجاهه، كإشارة إلى الخضوع والاستسلام[٥٣]، في حين تقوم الشخصية الفارسية بطعنة بالرمح كرمزية معبرة عن انتصار الإخمينيين على خصومهم واخضاعهم العدو الذي ظهر مطعونًا، رغبة في تخليد منظر يمثل اتحاد كلا عناصر الإمبراطورية من فرس وميديين في القضاء على الخصوم، ليس هذا فحسب بل ورغبتهم في تخليد واستمرارية هزيمتهم عن طريق التأكيد على طعنهم لكي يستمروا في هزيمتهم على الدوام.

إن إيماءة الدعوة يمكن ملاحظتها في توجيه الشخصية الميدية على غير العادة التي تقضي باستخدام اليد اليمنى للإيماءة، إذ نرى أنه استخدم اليد اليسرى التي ظهرت مرفوعة بمستوى الرأس أو أعلى قليلاً وراحتها تأخذ الشكل الرأسي في اتجاه الداخل في وضعية حركية تؤكد على التبجيل والتقديس والاعتراف بفضل المعبود أهورمزدا [٥٤]، وربما كانت بمثابة دعوة للآلهة –ميترا الممثلة بقرص الشمس وأهورامزدا الممثل في حلقة– وتأديب الأعداء في حضورهم، وتلك المشاهد قد استوعبها الإخمينيون من جيرانهم بعد أن أصبغوها بالصبغة الفارسية، فنجد هذا المشهد مرتبط في ثقافات شعوب الشرق القديم بتأديب الأسرى أمام المعبود، وتقديمهم كنوع من الاعتراف بجميل فضلهم. على الجانب الآخر تظهر المعبودات مباركتهم ليس هذا فحسب بل تعمل على إمداد الملوك بالقوة السحرية الداعمة لجهودهم عن طريق الإمساك بالرموز الحربية في أياديهم؛ كالسيف في الحضارة المصرية القديمة والقوس والسهام في حضارة العراق القديم، ويصاحبها في كثير من الأحيان إيماءات تؤديها الآلهة تجاه الملوك تعبر عن المباركة والعطاء ودعم الملوك في حروبهم، أو بمعنى أصح ما يتمني الملك أن يكون عليه شكل الدعم الإلهي؛ كالإيماءة الشهيرة للإله أهورامزدا ببسط اليد اليمنى مع الإمساك بالرموز في اليد اليسرى، وفي هذا المشهد يظهر أهورامزدا باسطًا يده اليمنى في حين ظهر القوس –الذي اعتادت أن تقبض عليه الشخصية المهيمنة في المشهد سواءً كانت ملكية أو إلهية–

---

[٥٢]الدباغ، تقى، *"آلهة فوق الأرض، دراسة مقارنة بين المعتقدات الدينية القديمة في الشرق الأدنى واليونان"*، سومر، ج.١، مج.٢٣، بغداد، ١٩٦٧م، ١١٤.

[٥٣] عبر انعكاس وتر القوس تجاه الأشخاص إلى خضوعهم للسلطة الملكية أو الإلهية وانتشرت هذه الرمزية في فنون الشرق القديم واستمر استخدامها للدلالة الرمزية نفسها في العصر الإخميني، يمكن رؤية أمثلة لذلك في الفن المصري فقد مثلت مدينة طيبة متجسدة في شكل إلهة ممسكة بالقوس ووتره تجاه المدن المأسورة والمقيدة بين يدها.

The Epigraphic Survey 107, Reliefs and Inscriptions at Karnak, IV, , PL. XVc.

وكذلك يظهر الملك سيتي الأول بمعبد الكرنك يقبض بالقوس ووتره تجاه مجموعة من الأسرى الأسيويين في مشهد تقديمهم مع الغنائم إلى ثالوث طيبة..The Epigraphic Survey, Reliefs and Inscriptions at Karnak, IV., PL. XIV

[54] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 18.

في يد الأسير وقد وجه وتره إليه تعبيرًا عن خضوعه سواءً بواسطة القوى الإلهية أو الملكية إلى سلطة الإمبراطورية الإخمينية.

(شكل ١٧) طابعة ختم اسطواني، بريسبوليس. نقلاً عن:

DALTON, O.M., *The treasure of the Oxus: with other objects from Ancient Persia and India*, London 1955, pl. XV, No.114.

هذا ويظهر نموذج الإيماءة في مثال آخر من نقوش بريسبوليس، يُبين أحد الجند الميديين وقد هم ببسط يده، كإيماءة معبرة عن الدعوة إلى أحد الأمراء الممثلون للطائفة الميدية على السلالم المؤدية إلى منطقة الاحتفالات.

(شكل ١٨) جندي ميدي يرحب بأمير ميدي. نقلا عن:

SCHMID, E.F., «Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptionsn», OIP 68, Chicago: The University of Chicago Press, 1953, I., PL. LXXIVb.

٥,١,١. إيماءة اليدان المتشابكتان:

يقصد بها وضع إحدى اليدين على الرسغ أو على ظهر اليد الأخرى، أو تظهر في بعض الأحيان تتشابك راحتي اليد أفقيًا أو رأسيًا [٥٥]. وتعد هذه الإيماءة من أقدم أشكال التقديس والتبجيل قبل الإخمينيين في

[55] CHOKSY, *In reverence for Deities*, 9.

الشرق القديم وإن تباينت في أشكالها وأوضاعها المختلفة. وقد كان لتلك الإيماءة جذور تاريخية في الفكر والخلفية الثقافية لشعوب الشرق القديم، والتي تغلغلت على أثرها فيما بعد في المجتمع الإخميني، وكانت رمزية تلك الإيماءة كغيرها من الإيماءة واللفتات البشرية تتغير قيمتها الرمزية وتختلف تبعًا للمكان والزمان، فظهرت هذه اللفتة قبل العصر الإخميني في الفن العيلامي في حوالي ٣٣٠٠ ق.م. واستمرت في أمثلة متعددة وكثيرة[٥٦]، وعلي الجانب الأخر وفي تاريخ ليس ببعيد عن النماذج العيلامية ظهرت هذه الإيماءة في تمثال صغير لسيدة من الفيانس عثر عليه في نخن يرجع تاريخه على حوالي ٣٢٠٠-٣٠٠٠ ق.م.[٥٧] غير أنه ثمة انقطاع في الأدلة والشواهد الأثرية في مصر حتى عصر الأسرة السادسة والتي عثر بها على نموذج أخر لسيدة ضمن موكب مقدمو القرابين في نقش على قبر "قار" بالجيزة[٥٨]، وتظهر في النقش وقد وضعت يدها اليمنى على معصم اليد اليسرى التي ظهرت ممدودة غير متقاطعة على الصدر – تُشبهها إلى حد كبير الإيماءة التي ظهرت عند رجال البلاط في بريسبوليس– لتغيب تلك الإيماءة وتعاود الظهور من جديد في عصر الأسرة الثامنة عشرة في ثلاثة تماثيل للملك أمنحتب الثالث، فنجد الملك يظهر وقد مد يده اليسرى أسفل بطنه ووضع راحة يده اليمنى على ظهرها [٥٩]. ورغم أن النموذج الذي ظهر عليه موظفو القصر الملكي في بريسبوليس، يختلف قليلاً تلك الإيماءة التي ظهرت في تماثيل الملك أمنحتب الثالث، إلا أنها تظل ضمن نطاق التقاليد الفنية والثقافية لعيلام والعراق القديم [٦٠].

---

[56] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 9.

[57] PORADA, E.: «A Lapis Lazuli Figurine from Hierakonpolis in Egypt», *IrAnt* 15, 1980, 175-180; EATON-KRAUSS, M., *Sculpture in Early Dynastic Egypt, Dawn of Egyptian Art,* edited by PATCH D. C., New York: Metropolitan Museum of Art. 2011, 187-188 ; COLBURN, H.P.: «The Archaeology of Achaemenid Rule in Egypt», *PhD Thesis*, University of Michigan, 2014, 214; SCHULMAN, A.R.:«A Persian Gesture from Memphis», *BES 3* ,1981, 103-11.

[58] SIMPSON, W., *The Mastabas of Qar and Idu G 7101 & 7102*, Boston, 1976, PL. VIIc.

[59] COLBURN, *The Archaeology of Achaemenid*, 212.

[٦٠] ربما كان تمثيل هذه الإيماءة في البلاط المصري يمثل اقتباس واعي ورمز للاتصال والتواصل بدوائر البلاط الملكي بين مصر وبلدان الشرق الأدنى القديم، خاصة وأن الرداء الذي كان يرتديه الملك عبارة عن زي طويل بشراشيب وهو زي غير مألوف للحاكم المصري وربما يكون له أصل من الشرق القديم، وربما يُشير هذا الأمر إلى المزج بين الإيماءة واللباس دليل على قوة الاتصال بين العائلة المالكة في مصر وبين بلاط ما العراق القديم وعيلام في الفترة التي عاصرت الملك.

HAYES, W.C., *The Scepter of Egypt: A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in The Metropolitan Museum of Art. Vol. 2, The Hyksos Period and the New Kingdom 1675–1080 B.C.*, Cambridge 1959, 236, FIG 142; COLBURN, *The Archaeology of Achaemenid* , 212.

عبد الباسط رياض محمد رياض | DOI 10.21608/jguaa.2021.89466.1196

(شكل ١٩) نقش لسيدة من قبر قار بالجيزة نقلاً عن:

SIMPSON, *The Mastabas of Qar and Idu*, PL. VIIc.

(شكل ٢٠) تمثال الملك أمنحتب الثالث نقلا عن:

HAYES, *The Scepter of Egypt*, FIG. 142.

وعلي النقيض من وجود تلك الإيماءة أو اللفتة في التقاليد المصرية القديمة في أمثلة قليلة ونادرة قبل العصر الفارسي، كانت تلك اللفتة مستمرة في عيلام وفي العراق القديم منذ الألف الثالثة قبل الميلاد، مما دفع بعض العلماء للقول بأن تلك الإيماءة ذات أصل في التقليد الثقافي لمجتمعات عيلام والعراق القديم[٦١]، غير أنها تظهر اليد متشابكة ومشدودة بإحكام أعلى البطن، وكانت تتلخص رمزيتها في اظهار التبجيل والإخلاص للآلهة، وفيما بعد رمزًا لتكريم الملوك[٦٢].

61 PORADA .: «A Lapis Lazuli Figurine», 175-180; COLBURN, *The Archaeology of Achaemenid*, 214.

62 CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 10.

أيضًا انتشرت هذه الإيماءة في التماثيل العراقية وشملت تماثيل الملوك والأفراد تعبيرًا عن الانصات والورع والتقوى الشخصية واستمرت هذه التقاليد في صور كثيرة في العراق القديمة.

BAHRANI, *The Infinite Image*, 330, FIG. 4., 458, FIG. 3.

غير أن نماذج الإيماءات التي ظهر عليها موظفو البلاط الإخميني في بريسبوليس، تتشابه إلى حد كبير مع تلك اللفتة المصرية التي ظهرت في الدولة القديمة، وتبعتها نماذج الدولة الحديثة، وتكون فيها اليد اليمنى ممسكة بمعصم اليد اليسرى وتظهران متدليتان إلى وسط الجسد أو الخصر[٦٣]، وإذا ما سلمنا أن النموذج المصري الذي ظهر عليه تمثال نخن قبيل الأسرات كان قد قدم إلى مصر من عيلام علي الرغم من الاتجاه الذي يؤكد على أن تلك اللفتة التي ظهر عليها التمثال إنما تتبع من تأثير الثقافة المحلية[٦٤]، فإنه بالنظر إلى النموذج الإخميني الذي ظهر عليه موظفو البلاط الملكي، والتي تكون فيه اليد الأعلى ممسكة أو تتقاطع مع الرسغ المقابل، نجدها تتطابق بشكل كبير مع النموذج المصري الذي ظهر مبكرًا في قبر " قار" من الأسرة السادسة بالجيزة حوالي(٢٢٨٣ ق.م)، وهو ما يطرح تساؤلًا إذا ما كانت اليد المتشابكة على الصدر سواءً راحتي اليد أو بإمساك واحدة بمعصم الأخرى بشكل مشدود على الصدر تنتمي إلى حضارة عيلام وسومر فلأي حضارة وخلفية ثقافية تنتمي إيماءة الاحترام التي تظهر اليد ممسكة بمعصم الأخرى وتتقاطع معها قرب منطقة منتصف الجسد أو الخصر؟ للإجابة على هذا التساؤل لابد من التدقيق في النماذج المصرية التي ظهرت قبل العصر الفارسي حيث ظهرت تلك الإيماءة في سبع نماذج مصرية منذ الدولة القديمة ومن بينها ثلاثة تماثيل للملك أمنحتب الثالث في عصر الدولة الحديثة، ورغم أنها تختلف عن نموذج عصر الأسرة السادسة حيث يظهر الملك وقد ضع يده اليسرى مستنده على أسفل بطنه في حين تغطي ظهرها راحة اليد اليمنى، في مشهد غير بعيد عن الإيماءة التي ظهرت في قبر "قار"، فرغم تباين وضع اليد بينهما؛ فالأولى ممسكة بالساعد والثانية تغطي ظهر اليد الأخرى، إلا أنهما تتفقان في أسلوب تلاقي اليد عند الخصر أو منتصف الجسد، وبالتالي يمكن اعتبار الثانية امتدادًا للأولى.

وإذا ما حققنا في الإيماءة التي ظهرت على جدران بريسبوليس فإننا للوهلة الأولى نجد التطابق بينها وبين النموذج الذي ظهر في قبر "قار" من الأسرة السادسة وتتشابه في الأسلوب مع النماذج التي ظهرت في عصر الدولة الحديثة، ولكن يبقى تساؤلاً آخر لماذا غابت تلك الإيماءة ولم تظهر متتابعة أو ضمن نطاق زمني ممتد على الآثار المصرية؟ ربما يعود ذلك إلى أن المصري القديم وجد فيها بعض الغرابة، أو أنه لم يكن وضعًا مرغوبًا بإظهار الانكسار أو اختزال قوة الشخص وإظهار ضعفه تصغير ذاته، وعلي العكس رأى فيها سكان الشرق القديم خاصة في نماذج اليد المتقاطعة على الصدر نموذج عملي لإظهار الإخلاص والتفاني في الصلاة والتسابيح للآلهة ثم بعد ذلك في تكريم الملوك، وقد يكون المصري القديم قد وجد ضالته في الاهتداء إلى إيماءة خص بها نفسه لتقديس وتبجيل الآلهة وتكريم ملوكه بأوضاع عدة من بينها الإيماءة المصرية الشهيرة التي يرفع فيها الشخص يده بمستوى وجهه وتكون راحتها في اتجاه متلقي الإيماءة سواءً كان إلهًا أو ملكًا أو حتى رمزًا مقدسًا. ورغم ذلك فإن التطابق بين النموذج المصري في الأسرة السادسة وبين

63 CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 10.

64MARINGER, J.: «Adorants in Prehistoric Art: Prehistoric Attitudes and Gestures of Prayer», *Numen* 26, Nº.2 , 1979, 222-223.

DOI 10.21608/jguaa.2021.89466.1196 | عبد الباسط رياض محمد رياض

التشابه مع نماذج عصر الدولة الحديثة قد تُشير إلى أن الإخمينيون ربما قد تأثروا بتقاليد البلاط الملكي المصري وليس العكس، فمما لا شك فيه أن التأثير الثقافي المحلي ظل مستمرًا دون انقطاع لدى المصريين حتى العصر الفارسي رغم الأدلة القليلة، كما وأن الملك دارا الأول –مؤسس بريسبوليس– قد مكث بضع سنين في مصر قبل توليه حكم الإمبراطورية، وما قد يُعضِّد من تلك الفرضية أن الأمثلة القريبة زمنيًا في عيلام والعراق القديم ونقصد بها العصر الأشوري [٦٥] كانوا قد تبنوا إيماءات أخرى عبر بها رجال الحاشية عن تكريم ملوكهم، غير أنها وإن حافظت على تشابك راحتي اليد في حضور الملك كانت بعيدة عن الشكل الأساسي الذي ظهر عليه موظفو البلاط الإخميني.

(شكل ٢١) إيماءة التكريم من قبل تابعين إلى الملك أشور ناصربال الثاني، نقلاً عن:

WINTER, *On Art in the Ancient Near East, I.*, 56, FIG. 5.

وعليه يمكن القول أن تلك الإيماءة التي ظهر عليها موظفو الحاشية في البلاط الإخميني في بريسبوليس، تتمتع بتاريخ طويل من التقاليد الثقافية والاجتماعية لبلدان الشرق القديم متباينة في طريقة أدائها وسياقها الفني فكانت في البداية رمزًا واسع الاستخدام لتبجيل وتقديس الآلهة، رغم أنه اختلفت أشكالها تبعًا للتأثير والتأثر والتقاليد الثقافية للشعوب، ولكن في مجمل رمزيتها كانت ترمز إلى تبجيل المحب أو المؤدي وتطلعه/ا إلى المنفعة الإلهية من المعبود الذي كرست من أجله الإيماءة سواءً كانت في شكل نقش أو تمثال[٦٦].

وهذا المعني كان واضحًا للإخمينيين من أسلافهم مما يؤكد على وجود اتصال دولي واسع بين حضارة العراق الكبرى وبين فارس القديمة ومصر [٦٧]، ولكن يبقى السؤال لماذا قدم موظفو القصر الملكي الإخميني تلك الإيماءة في حضرة الملك رغم أنه كان معهودًا لها قديمًا في الشرق الأدنى أن تؤدى إلى

---

[65] WINTER, I.,J., "On Art in the Ancient Near East, Of the First Millennium BCE, Vol.I ", *In Culture and History of the Ancient Near East*, 34/1, Boston, 2009, 56 , FIG.5.

[66] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 13.

[٦٧] زاد انتشار تلك الإيماءة على الآثار المصرية خلال العصر الفارسي ربما لتبني الإخمينيين لها باعتبارها رمزًا للخضوع إلى سلطة الحاكم، وظهور بعض الشخصيات المصرية بنفس الإيماءة ربما كان لرغبة الشخص إظهار ارتباطه بالنظام الاجتماعي الإخميني سواءً كان في منف أو في جنوب غرب إيران، وقد يكون الأمر متعلقًا بتبني شيئًا مختلفًا، أو للأمر علاقة بالعصرية وبمجاراة الموضة السائدة في تلك الحقبة.

BOTHMER, B.: «Egyptian Sculpture of the Late Period», Brooklyn , 1960, №.68, 164; COLBURN, *The Archaeology of Achaemenid*, 216-218.

الآلهة تعبيرًا عن الإخلاص والتفاني؟ في الحقيقة وطبقًا للشواهد السابقة لم يكن الإخمينيون أول من أدى هذه الإيماءة للملوك، بل والأكثر من ذلك استخدمت الإيماءة الأكثر إحكامًا وشدة في حضرة ملوك العراق القديم وعيلام سابقًا، ليس تعبيرًا عن تقديس الملوك لأنفسهم وإنما كان يُنظر إلى الملك من قبل حاشيته على أنه كيان مقدس يشبه الآلهة[٦٨]. حيث ساد اعتقاد قديم عند شعوب الشرق الأدنى أن بإمكان مشيئة الملوك وقراراتها التأثير في المجتمع البشري المحيط كما تؤثر الآلهة. وربما كان ذلك وضعًا مقصودًا سعى فيه ملوك الإخمينيين إلى تبني فكرة الكيان المقدس للبلاط الملكي الإخميني [٦٩]، أو أنه تقليد ملكي ورثه الإخمينيون من جيرانهم الأقدمين، وأنها كانت قد انخفضت قيمتها الرمزية بمرور الزمن[٧٠] لتعبر عن شكل من أشكال الاحترام، فكانت تعبر فقط عن اخلاص رجال البلاط الملكي، وأن استخدام مثل هذه الإيماءة في حضور الحاكم دليل على خضوع الشخص للسلطة الملكية[٧١].

(شكل ٢٢) نائب رئيس الاحتفالات في القاعة الملكية، GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 205, FIG.254

(شكل ٢٣) نقش لخادمة في قاعة العرش الملكية. GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 205, FIG.254

٦,١,١. دلالة وضع قيادة الأشخاص من أياديهم:

ويقصد به قيادة شخص لآخر كوسيط للمثول في حضرة الملك، وظهر هذا الشكل للقيادة في مظهرين الأول؛ يتمثل في قيادة أحد الأشراف الفرس أو الميديين لرؤساء الوفود الأجنبية أمام الملك، والثاني؛ قيادة الأشراف الإخمينيين لقرنائهم أثناء الاحتفال أو في حضور الملك. أما فيما يخص المظهر الأول نجد ممثلو الأمم المختلفة الخاضعة للإمبراطورية الفارسية ويرتدي كل عنصر منهم زيه تبعًا للثقافة التي قدم منها، وكان يتم توجيه كل مجموعة منهم من قِبل مسؤول من النبلاء في الجناح الملكي، الذين

[68] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 10.

[69] ROOT, M. C.:«The Parthenon Frieze and the Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship», *AJA* 89, №. 1, 1985, 108.

[70] GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 42.

[71] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 13.

يظهرون في الذي العسكري تارة وتارة أخرى في اللباس المهذب المعتاد، فنجد المناظر وكأنها صورت للوهلة في وسط حضور ملكي داخل القاعة العرش ويظهر خلفه الحراس ومستقبلًا الوفود الأجنبية [٧٢].

(شكل ٢٤) نبيل فارسي يقود رئيس الوفد الفينيقي أو الليدي.
GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 174, FIG. 220.

(شكل ٢٥) نبيل فارسي يقود رئيس الوفد الهندي
GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 182, FIG. 228.

(شكل ٢٦) نبيل ميدي يقود رئيس الوفد الخوارزمي.
GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 185, FIG.232

ومما لا شك فيه أن وضعية اليد التي نتحدث عنها لم تكن صورة نمطية لمناظر تقديم الجزية أو العطايا قبل العصر الإخميني، ولكنها تنبع من الخلفية الثقافية لمشاهد التأليه أو مشاهد الشفاعة والتي يتم فيها قيادة المتعبدين بواسطة الآلهة الشخصية أو الآلهة الصغرى عند مثولهم أمام المعبودات الرئيسية. ويظهر في تلك المشاهد الإله الشفيع وهو يقود المتعبد ممسكًا بيده أو ساعده في حضرة معبود رئيس يمثل في بعض الأحيان جالسًا وفي أخرى واقفًا؛ كحال المتعبد وشفيعه، وهذه المناظر لم يقتصر تصويرها في منطقة جغرافية بعينها في الشرق الأدنى القديم بل شمل مناطق عدة في نطاق مصر وجنوب غرب أسيا بما في ذلك سوريا والنطاق الجغرافي للعراق وإيران القديمة.

وكانت هذه المناظر قبل العصر الإخميني إنما تعبر عن جانب من جوانب الخضوع الديني والمذهبي، يتجسد فيها تصوير المشاهد التي يرغب المتعبد في تخليدها، ويتمنى أن تخلد مشاهد إخلاصه وتفانيه إلى معبوده الذي تمنى بدوره أن يكون شفيعًا له ويقربه إلى معبوده الأعلى زلفى والذي صور مرحبًا ومستقبلًا لكليهما وكأنه قبل الشفاعة من معبوده والتضرع من عابده[٧٣].

---

[72] ROOT, *The Parthenon Frieze*, 108-109.

[٧٣] وقد غزت تلك المشاهد الأختام الاسطوانية في العراق القديم وسوريا، وجدران المعابد والمقابر واللوحات الجنزية في مصر القديمة، والتي كانت من أهم مناظرها في مصر مثول المتوفى أمام المعبود أوزير بواسطة إله ثانوي، وكذلك في طقسة "بسي إر حوت نثر" الاصطحاب إلى المعبد، حيث يظهر الإله الوسيط يقوم بقيادة الملك إلى المعبد في حضرة الإله الرئيس، ويمكن أن نجد الكهنة في مصر القديمة يقومون بدور الوسيط والشفيع؛ ففي تمثال ثلاثي من الحجر الجيري الملون من عصر العمارنة يظهر فيه الكاهن في الوسط يحتضن طفلاً بيده اليسرى في حين يقود الأب أو الأخ الأكبر بيمناه، رمزًا وتعبيرًا عن تمني شفاعة الكاهن لهم في العالم الآخر.=

إن عملية قيادة رجال البلاط الإخميني لممثلي الوفد الأجنبية إنما هي ضمنيًا تعبر عن نقل قوى روحية متجذرة وذات أصول سحيقة في ثقافة الكيان البشري لمساندة الشخص المقُود، وتكون شفيعًا له في حضرة الملك الإخميني[٧٤]. وهذه النقوش تمثل نوعًا من أنواع الرمزية الضمنية التي توحي بوجود أشبه ما يكون ميثاقًا لحكمًا مقدسًا، فبدلاً من تصويرهم بالصورة النمطية لمقدمي الجزية وهم راكعين أو ساجدين يقبلون قدم الملك فإنهم أصبغوا مشاهدهم بالصبغة الدينية المقدسة، ربما رغبة منهم في إحداث ما يعرف " بالخضوع الطوعي" أو التعاون الطوعي[٧٥]. فنجد الملك يحتل المكانة الألوهية المحورية، ويتولى حاشية البلاط الوضع المحدد سابقًا لمكانة الآلهة الصغرى، ويتولى ممثلو الأراضي الأجنبية التي تسيطر عليها الإمبراطورية وضع المتعبدين والمتوسلين، وتتخذ هداياهم شكلاً من أشكال القرابين والتقدمات النذرية[٧٦].

وعلي الرغم من أن فكرة تقديس الملوك الإخمينيون أنفسهم ربما تكون غير واردة، خاصة في وجود المعبود الإخميني " أهورامزدا" يعلوا مشهد القاعة الملكية كونه سيد آلهة السماء ومن أسفله يوجد الملك جالسًا على العرش باعتباره سيد ملوك الأرض، وممثل الإله على الأرض. غير أنه يمكن اعتبار مثل هذه التقدمة تشمل الإله والملك معًا، أو أن تلك المشاهد تشير إلى انخفاض رمزية القيادة كونها خاصة بالنموذج الإلهي، وربما كان استخدامها في حضور الملك إنما هو بمثابة تكريم واجلال للملوك الإخمينيين أكثر من كونها تقديسًا لهم. على أي حال، لا يمكن بحال من الأحوال اغفال الصبغة الدينية التي ارتضاها الإخمينيون لتكون عليها مشاهد تقديم الجزية دون غيرها من النماذج النمطية المتعارف عليها لدى أسلافهم.

ولم يقتصر تصوير نموذج قيادة اليد في الفن الإخميني خاصة في بريسبوليس على مناظر قيادة الوفود فقط، بل ظهرت تلك الوضعية في مناظر أخرى بين النظراء من الفرس والإخمينيين، وإذا نظرنا إلى التباين في استخدام هذه الوضعية؛ في قيادة رؤساء الوفود وظهورها بين بعض الأمراء الميديين والفرس، نجد أن تفسير وضع اليد يمكن أن يتم وفقًا للمعطيات الموجودة في المنظر، فإذا كانت فكرة قيادة الوفود مشتقة من الخلفية الدينية لمناظر التأليه والشفاعة، فقد تدل مناظر قيادة النظراء في ذلك الحفل –الذي كان على وشك البداية– على فكرة ضمنية ربما مدلولها له علاقة بتبعية المنصب الإداري أو الاتصال الاجتماعي والأسري أو ربما لها دلالة ضمنية تتصل بالتوجيه الإرشاد وروح الود التي أراد الفنان إظهارها بين النظراء، خاصة أنه من بين تلك المناظر ما يصور بعض الأمراء في موضع القيادة يومئ برأسه ويديه إلى نظيره المقود تعبيرًا عن وجود نوع من أنواع الحوار المتبادل بينهم، أو أنه يمثل نوعًا من أنواع الاحترام

=HAYES, *The Scepter of Egypt*, 311-313, 194; ALOMIA, *Lesser Gods*, PL. XXVIII, FIG.75; *The Morgan Library and Museum*, Morgan seal №. 277.

[٧٤] من الجدير بالذكر أن عملية قيادة المتعبدين ظهرت أيضًا في حضرة الملك في سومر غير أن هذا الأمر كان مرتبطًا بتقديس الملوك وحملهم للشارات الإلهية. سيد أحمد، رضا، *الإدارة ونظم الحكم، حضارة العراق*، جـ٢، بغداد ،١٩٨٥م، ١١–١٢.

[75] JACOBS, *Ideology of Rule*, 107.

[76] ROOT, *The Parthenon Frieze*, 113.

عبد الباسط رياض محمد رياض | DOI 10.21608/jguaa.2021.89466.1196

المتبادل، فمن اللياقة ألا يعطيه ظهره. وإذا نظرنا إلى شكل العلاقة الاجتماعية والثقافية في تلك المشاهد التي تضم النظراء من الإمبراطورية فإنه يمكن القول بأنها تمثل علاقة أفقية لطرفين متساويين في المكانة بعكس ما ظهرت عليه العلاقة الرأسية في قيادة الوفود الأجنبية وما بها من تدرج في المستوى بين الأجانب من ناحية ورجال البلاط من ناحية أخرى مقارنة بالمكانة الملكية الأعلى.

(شكل ٢٧) أمير ميدي يقود نظيره.

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 188, FIG.235.

(شكل ٢٨) أمير فارسي يقود نظيره.

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 188, FIG. 235

تحليل الايماءة		
التوصيف	قيادة اليد بين عناصر أخمينية وأجنبية	
المشاهد	مناظر بريسبوليس	
نوع العلاقة	قيادة عناصر إخمينية لأخرى أجنبية	قيادة عناصر إخمينية
	الملك المتلقي ↑ الشفعاء ↑ الخاضعين	الملك المتلقي ↑ مُقاد إخميني ↔ وسيط إخميني
	علاقة رأسية	علاقة أفقية

٧,١,١. اليد المرفوعة وراحتها في اتجاه الوجه والفم:

ويقصد بها رفع مؤدي الإيماءة يده إلى الأمام قريبة من الوجه مع اتجاه راحة اليد نحو الفم والشفتين، وظهرت هذه الايماءة مع الانحناء البسيط ضمن مراسم البلاط الملكي الإخميني يؤديها المشرف على الاحتفالات في حضور الملك، كذلك في منظر المعزيين أمام الملك علي واجهة المقابر الملكية. إلا أن الإخمينيون لم يكونوا أول من أستخدم تلك الإيماءة والوضعية لليد على الاطلاق فضلاً عن استخدامها ضمن مراسم البلاط الملكي حيث يبدأ استخدام تلك الإيماءة والوضعية مع نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد تحديدًا في القرن الثاني والعشرين، حيث ظهرت بشكل واسع على الأختام الأسطوانية يؤديها الآلهة الصغرى والمتعبدين كإشارة تعبيرية أمام الآلهة الكبرى في العراق وسوريا[٧٧]، وقد أصاب تلك الإيماءة انخفاض في رمزيتها بمرور الزمن فأصبح يؤديها المتعبد دون الآلهة الصغرى[٧٨].

وقد ظهرت قبل العصر الإخميني في إيران القديمة وتحديدًا في مملكة عيلام في المناظر المصورة على الأختام في فترة ما بعد انهيار أور الثالثة فنجدها مصوره على ختم للملك " إبن أدد" Ibn Adad الذي يظهر واقفًا رافعًا يده اليمنى على بعد بضع سنتيمترات من الفم إجلالاً وتقديسًا للمعبود الجالس أمامه، وقد أنحني قليلًا عازمًا على تلقي شيء من المعبود ربما رموز تتعلق بالحكم والقوة [٧٩]. ومن أشهر المناظر المعبرة عن تلك الوضعية في العراق القديم المنظر الشهير للمك حمورابي على المسلة التي سجل عليها شرائعه وقوانينه، حيث صورت المسلة الإله "شمش" –إله الشمس والعدل– جالسًا على عرشه بينما يقف الملك حمورابي ويده اليمنى قرب فمه، وتظهر يده اليسرى وقد ثنيت إلى منتصف جسده في لفتة جديدة مصاحبة لتلك الإيماءة لتعبر عن وقفة المتعبد الخاشع أمام الإله، الأمر الذي قد يؤكد أن تلك الإيماءة كانت تتضمن بعض الحركات التي يقوم بها المؤدى أمام المتلقي كما سيظهر عليها الحال عند مناقشة مناظر بريسبوليس. وبحلول القرن الثالث عشر قبل الميلاد بدأت تنخفض القيمة الرمزية لتلك الإيماءة كونها شكل من أشكال التعبد للآلهة وأصبحت إلى جوار ذلك تستخدم أيضًا ضمن المراسم والأيقونات الملكية في عيلام[٨٠] ورغم ذلك لم تختفي من المناظر الدينية على الأختام الاسطوانية[٨١]. وظهور تلك الإيماءة في البلاط الميدي دليل على وراثة الإخمينيين لتقاليد هذا البلاط ومع ذلك لا يجب اغفال أصل تلك الإيماءة

---

[77] ALOMIA, *Lesser Gods*, PL. XXIV, Fig.64, PL. XXV, FIGS. 65, 66,67, PL. XXVIII, FIG. 73.

[78] ALOMIA, *Lesser Gods*, PL. XXVII, FIG. 71.

[79] DE GRAEF, K.: «Dual Power in Susa: Chronicle of a Transitional Period from Ur III via Šimaški to the Sukkalmas», *BSOS 75*, 2012, 533, FIG.2.

[٨٠] ظهرت تلك الإيماءة يؤديها بعض رجال البلاط أمام ملك جالس في النقش الرابع من نقوش منطقة "كول فرح" Kul-e-Farah_VI

AMIET, P., *Art of the Ancient Near East. Trans. Shepley*, J., and Choquet, C. New York: Harry N. Abrams, 1980, PL. 673; CARTER, E., & STOLPER, M.W.: «Elam: Surveys of Political History and Archaeology», *JNES* 25, 1984, 172.

[81]ALOMIA, *Lesser Gods*, PL. XXIV, FIG. 64.

السومري والتي نشأت فيها كإشارة إلى تقديس الآلهة[٨٢]، وقد استوعبها الميديين ومن بعدهم الفرس من الأشوريين[٨٣]. وهناك من يرى أن الأصل التعبيري لتلك الإيماءة يتعلق بعملية طقسية كانت تتم في المعبد بهدف "فتح فم المتعبد" للصلاة، وكانت قيادة الملوك مع أدائهم لتلك الإيماءة إنما يمثل دمج بين وضعان رمزيان لليد الأول؛ يتمثل في وضع القيادة الذي يمنحهم الفرصة للمثول أمام الإله الأعلى ويعزز من فرص قبول صلواتهم، والثاني وضع اليد قرب الفم الأمر الذي يتعلق بمنحهم الفرصة من قبل المعبودات الثانوية للحديث ومخاطبة المعبودات الرئيسية كوسطاء عن العامة[٨٤].

(شكل ٢٩) الملك العيلامي إبن أدد أمام إله جالس.

DE GRAEF, *Dual Power in Susa*, 533, FIG. 2.

وإذا ما نظرنا إلى توظيف هذه الايماءة في الفن الإخميني سنجد أنه كان أمرًا مقصودًا ضمن هيكل مهيب مخطط له من قبل لإظهار قوة الإمبراطورية الإخمينية للأجانب الزائرين[٨٥]، ففي القسم المركزي صممت القاعة الملكية حيث يجلس الملك الإخميني على كرسي العرش ويقف خلفه خليفته ورجال الحاشية من خدم وحراس[٨٦]، على الجانب الآخر يقف مسؤول الاحتفالات أمام الملك في انحناء قليل ويرفع يده اليمنى وراحتها نحو الوجه والشفتين، كذلك ظهرت تلك الإيماءة ضمن مناظر المعزيين أمام الملك على واجهات المقابر الملكية.

82 GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 42.

83 CHOKSY, *Gesture in Ancient Iran*, 201-207.

84 WINTER, *On Art in the Ancient Near East*, 382.

الأمر الذي قد يفسر رمزية الكيانات المصورة في القاعة الملكية الإخمينية حيث يجعل من الملك الجالس على العرش كيانًا مقدسًا، ومن خلفه خليفته الذي يسمح للرئيس الاحتفالات بالمثول والحديث أمام الملك نيابة عن المشاركين في الاحتفالات!

٨٥ رغم أن هناك من يرى أن هذه المدينة كانت مخصصة للأسرة الحاكمة ولم تكن متاحة للزيارة من قبل الأجانب، وأن مناظرها المصورة اتخذت طابع خاص بعيد عن الشكل المعتاد تصويره في القصور الملكية عند جيرانهم؛ من مناظر الحروب والانتصارات المثالية على الأعداء، فأظهرت مناظر بريسبوليس الشعوب الأجنبية وكأنها في حالة وئام مع الفرس والميديين.

JACOBS, *Ideology of Rule*, 107-113.

86 ROOT, *The Parthenon Frieze*, 108.

(شكل ٣٠) القاعة الملكية، بريسبوليس.

GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 205-206 , FIG. 255.

(شكل ٣١) مناظر المعزيين بمقبرة الملك دارا الثاني.

ABE, T.: «Proskynēsis: From a Persian Court Protocol to a Greek Religious Practice»,

Tekmeria, 14, 2018, FIG. 4.

هذا ووفقًا للأدلة الأثرية فإن الانحناء مع الإيماءة التي قدمها القائد الإخميني أمام الملك كانت بمثابة تأدية إيماءة معروفة لدي البروتوكول الملكي الإخميني، بالانحناء ووضع اليد على الفم، الأمر الذي اعتبره اليونانيون شبيه بإيماءة Proskensis والتي تعني التقدم للأمام والقاء قبلة[٨٧]. إلا أن الأمر في البلاط الإخميني قد يكون مختلفًا بعض الشيء، فبدلاً من ارسال قبلة موجهه إلى المتلقي؛ توجد عدة احتمالات عن الأسباب التي تجعل اليد قريبة من الفم؛ فربما تعلق الأمر بتلقي البركات من الآلهة أو الملوك عن طريق

[87] FRYE, *Gestures of Deference*, 106-107.

تقبيل المُتلقي يده، وربما تعلق الأمر بحبس الأنفاس منعًا لتلوث الهواء المحيط بالنار المقدسة[٨٨]، أو أنه أمر يتعلق بالتعبير عن الرهبة والاجلال والتقدير والصمت في حضرة الملك[٨٩]، أو أن الأمر كان مرتبطًا بفكرة تغطية الوجه وعدم النظر إلى وجه الملك. هذا وقد تكون للإيماءة في منظر المعزيين على المقابر الملكية سياق أخر يتمثل في تعبيرها عن الحداد والحزن خاصة وأنها كانت تؤدى من قبل الشخص برفع اليد أمام الوجه متخفية في الملابس[٩٠].

أيما كان الأمر فإن تلك الإيماءة قد استوعبها الإخمينيون من المراسم والبروتوكولات الملكية التي كانت تؤدى عند جيرانهم في الشرق الأدنى من ميديين وأشوريين[٩١]. ولا يوجد دليل على أن هذه الوضعية كانت ترمز إلى تأليه الملوك الفرس بل إنها على الأرجح كانت تؤدى في البلاط الملكي رمزًا وتعبيرًا عن الاحترام والخضوع للملكية[٩٢].

ليس هذا فقط بل إن طريقة أداء تلك الإيماءة كانت تنطوي على عدد من الحركات المتتالية التي يتطلب تأديتها في حضور الملك. ويمكن الوصول إلى ذلك من خلال تاريخ الإيماءة الطويل؛ ففي العصر البابلي ظهر تغير طفيف وجديد على طريقة تأدية الإيماءة بأن ضم الملك حمورابي يده اليسرى إلى منتصف الجسد. وفي العصر الأشوري قام بأدائها بعض الأسرى أمام الملك في وضعية الركوع وبرفع اليدين معًا أمام الوجه، وقد أداها رئيس الاحتفالات في البلاط الملكي الإخميني مع انحناء قليل. ليس هذا فحسب بل إن هيرودوت ذكر أن بعض اليونانيين عندما رغبوا في رؤية الملك الفارسي طُلب منهم تأدية إيماءة تعبر عن خضوعهم إلى الملك ذكرها بلفظ " proskynēsis" إلا أنهم رفضوا، فلو أن تلك الإيماءة كانت كما ظهرت يؤديها رئيس الاحتفالات في القاعة الملكية وأنها كانت تؤدي فقط بالقليل من الانحناء مع تقبيل اليد أو ارسال قبلة لما كان في الأمر غرابة، إلا أنه ربما كان يتطلب حضور الأجنبي أمام الملك تأدية تلك الإيماءة بحركات إضافية، ربما كان من بينها الركوع العميق أو حتى السجود[٩٣]، وهو الأمر الذي ربما كان بسببه رفض اليونانيين تأديتها، وعليه فإن تلك الإيماءة كانت جزء من عدة حركات متتالية كانت تؤدي في البروتوكول الملكي الإخميني وأن ما ظهر عليه القائد الإخميني هو الشكل الذي خص به كبار المسؤولين في البلاط الإخميني عوضًا عن الركوع والسجود الذي كان على الأشخاص الأقل مكانة أن يؤدوه أمام الملك، خاصة وأن الإخمينيون كانوا يعلون من هويتهم الثقافية، فقد كانوا يعتبرون الأجانب أقل منزلة وبالتالي كان

---

88 SUNDERMANN, W., «Zur Proskynesis im Sàsâni Dischen Iran», *Mitteilungen des Instituts fiir Orient Forschung* 10, 1964, 284.

89 FRYE, *Gestures of Deference*, 107.

90 ROOT, *The king and kingship*, 179.

٩١ ارتبطت هذه الايماءة بالفعل السومري kurâbu –الذي يعني تقديم الولاء أو الصلاة – الذي كان يتم كتابته وتمثيله بعلامة اليد والفم تعبيرًا عن مضمون الإيماءة والتي يعتقد أنها وظفت من قبل الأشوريين والميديين من بعدهم لتضمين هذه الرمزية.

ABE, Proskynēsis, 16.

92 CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 20.

93 RUNG, E. V., «The Gestures of Proskynēsis in the Achaemenid Empire», *Klio* 102, N°. 2, 2020, 405-444.

عليهم الركوع أو السجود مع وضع اليد قريبة من الفم في حضور الملك، الأمر الذي رفضه اليونانيون حسب هيرودوت واعتبروه من قبيل العبادة والتقديس للآلهة، وعليه قد أشاعوا أن الملوك الإخمينيون قد ألهوا أنفسهم[٩٤]. غير انه ربما كان رفض اليونانيون أدائها ما وجدوه من إهانة وإذلال إذا ما قاموا بأدائها بالطريقة المخصصة للأجانب[٩٥] أمام ندهم في الشرق القديم.

يمكن القول أن تلك الإيماءة كان يصاحبها عدد من الحركات الجسدية الأخرى كالانحناء البسيط كما ظهر في النقوش أو الانحناء العميق كما بينته كتابات الرحالة مع عدم استبعاد الركوع خاصة للأجانب، حيث أن الوضع المصور في بريسبوليس كان انحناء بسيط مع وضع اليد على الفم، وربما كان عمق الانحناء يعتمد على مدى قربهم للملك وتبجيلهم إليه فيما كان الركوع على الركبة يعتمد على مكانة الشخص الاجتماعية ومدى قربه من البلاط الإخميني.

إن الصورة التي رسمها الإخمينيون في قاعة العرش في منظر يتضمن في هيكله الشكلي الاحتفال بعيد النوروز – رأس السنة الإخمينية– غير أنه في نفس الوقت يؤكد على تنصيب الملك الإخميني وأنه صور نفسه في قاعة العرش كمنظر عام للإدارة الإخمينية دون تخصيص ملكًا بعينه للتأكيد على فكرة التجريد التي انتهجها الإخمينيون، وأن صورة الملك الإخميني هي الصورة العامة لكل ملك وتنصيبه هو تنصيب لكل ملك، وكانت من بين تلك الإشارات التي قصد بتصويرها ديمومة التنصيب الملكي؛ تصوير المعبود "أهورمزدا" ممسكًا بالخاتم رمز التنصيب والشرعية الملكية[٩٦]، ليس هذا فحسب بل إن تأدية إيماءة اليد المرفوعة إلى الفم كانت تؤدى أيضًا عند تنصيب الملك الجديد على العرش، فكان يؤديها الشعب ورجال الحاشية والجنود أمام الملك كما فعلوا ذلك أمام كورش الكبير عندما أعلن ملكًا على البلاد[٩٧]، وعلي ذلك فإن تلك الإيماءة ربما تكون جزءًا من منظر كامل يعبر في ظاهره عن الاحتفال برأس السنة الجديدة مصبوغ بصبغة ضمنية تعبر عن فكرة التنصيب الملكي مغلفة بالتأكيد على شرعية حكم الملك دارا والملوك الإخمينيون من بعده، تلك المشاهد ربما تكون ترجمة ودعم لخطاب الملك إلى خلفائه اللاحقين في كتابات نقش بهستون. ويمكن القول أن هذه الايماءة تتلخص قيمتها الرمزية في "التعبير عن "الخضوع، الاحترام، الثناء، التحية، الدعاء، قبول وتلقي البركات وأحد رموز التنصيب الملكي" متأثرة بالتقليد الثقافي للحضارات المجاورة ضمن نطاق الشرق القديم.

---

[94] ABE, *Proskynēsis*, 22.

[٩٥] وعلى النقيض، ظهر الأسرى في نقش بهستون في حضور الملك الفارسي في انحناء قليل مقيدين بدون ركوع أو سجود، إلا أنه ربما كان أمرًا مقصودًا على خلفية النهج الذي اتخذه الإخمينيون في نقل الصورة الملكية المراوغة تبعًا للتقليد الهندو–إيراني فالمعروف أن هؤلاء الأسرى قد قتلوا وسلخوا وحشيت جلودهم بالقش، وأمر الأسير الذي طرح أسفل قدم الملك ليس منهم ببعيد.

[96] ROOT, *The king and kingship*, 170.

[97] ABE, *Proskynēsis*, 11.

٢,١. إيماءات الدعاية السياسية:

استخدم الإخمينيون الفن كغيرهم من الشعوب التي سبقتهم في الشرق الأدنى كسلاح لإرهاب أعدائهم وبث الرعب في نفوسهم وهو نمط من أنماط الدعاية السياسية للإمبراطورية الإخمينية عن طريق أمران:

١,٢,١.إيماءة طعن الخصم:

وظهرت تلك الإيماءة في مشاهد طعن البطل الملكي –رمز الإمبراطورية الإخمينية– وحشًا سواءً كان أسد أو كائن مركب[٩٨]. وهو في حقيقة الأمر تجسيد للملكية الإخمينية، وقد قضت على التهديدات بطعنها فأصبحت تلك التهديدات غير فعالة لا لوقت محدد ولكن كانت تهدف إلى استمرار فاعلية الطعن ودوامها[٩٩]، وهي تماثل فكرة السيطرة والتحكم في التهديدات بتجريدها من التخصيص أو الإشارة إلى جنس أو شعب بعينه مفضلة فكرة التعميم التي كانت قد نشأت في الفن المصري القديم في تصوير تقيد الأسرى أو تأديبهم، فلم يقصد به شخوصًا بعينهم بل صوروا كرمز وأيقونات لشعوبهم، تلك الفكرة التي كانت متأصلة في الفن المصري دون غيره من فنون الشرق القديم وتأثر بها الفن الإخميني في نقوش بريسبوليس وأصبغ بها نقش بهستون، وتتمحور جميعها في نمط الدعاية[١٠٠]. وعلى نفس الطريقة مثل انتصار الامبراطورية الإخمينية في شكل أسد يفترس الشر أو التهديدات المحتملة على الملكية الإخمينية والتي مثلها الفنان في شكل ثور أو كائن مركب[١٠١]، وكانت من ضمن الموضوعات الشائعة في نقوش الأختام في بريسبوليس، حيث غابت في نقوش الإخمينيين فكرة تأديب الأعداء واستبدلوها بعملية الطعن الرمزي، ربما يرجع ذلك إلى تغير الفكر الأيدولوجي للملك فيما يصوره أو يغفل عنه، فآثروا تغليب مصلحة الإمبراطورية بعدم تصوير الشعوب المغلوبة الذليلة في الحروب أو في المناظر الرمزية عن طريق تبني فكرة الخضوع الطوعي بديلاً عن تصوير المجد الشخصي للملك وهو يقتل أو يهين أعدائه.

---

[98] ROOT, *The Parthenon Frieze*, 119.

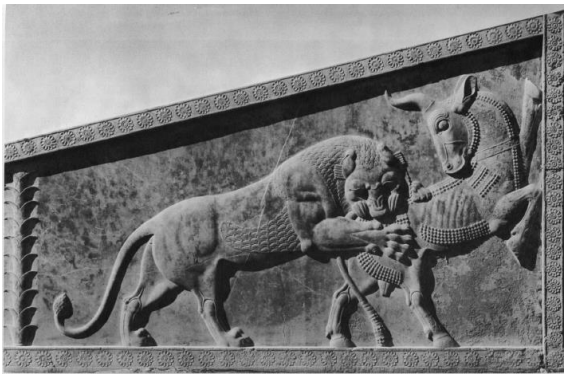
[٩٩] قد تعبر أيضًا فكرة الطعن عن انتصار الخير على الشر، وهو تمثيل لمبدأ الثنوية الفكرية الذي يؤمن بوجود المتضادات؛ الخير والشر– النور والظلام وغيرها عند الزرادشتية أو المزدية، ذلك النمط الديني الذي تبناه الإخمينيون فقد يكون تمثيلاً لانتصار أهورمزدا على قوى الشر، ومبدأ انتصار الخير والشر له جذور سحيقة في فكر الأمم والشعوب، وقد طورت فيها الشعوب صيغ وأشكال متباينة تتماشى مع فلسفتها.

[100] JACOBS, *Ideology of Rule*, 111.

[101] GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 159.

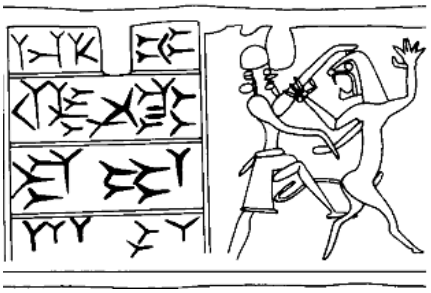
(شكل ٣٢)البطل الملكي يطعن كائن مركب. بريسبوليس. نقلاً عن:

SCHMID, Persepolis, PL. CXIVa.



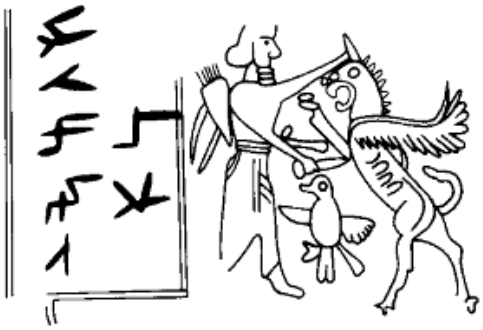
(شكل ٣٣) أسد يفترس ثور، بريسبوليس. نقلاً عن:

SCHMID, Persepolis, PL. XX.



(شكل ٣٤) شخص يطعن حيوان خرافي، نقلاً عن:

GARRISON, & ROOT, *Seals on the Persepolis*, I., PL. CLXXXe.



(شكل٣٥) شخص يطعن حيوان خرافي، نقلاً عن:

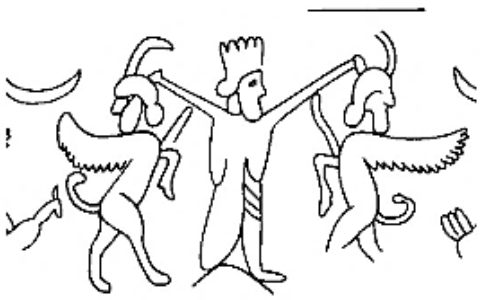
GARRISON, M.B., & ROOT, M.C., *Seals on the Persepolis Fortification Tablets*, I., Images of Heroic Encounter,2, Chicago 2001, PL.CLXXXIe.

٢,٢,١.الفصل بين الحيوانات.

إن فكرة سيد الحيوانات فكرة لها جذور سحيقة في القدم في فكر الأمم في الشرق القديم وقد طورت كل أمه الفكرة بما يتماشى مع فلسفتها وفكرها الخاص، فنجدها قد نشأت في مصر والعراق القديم، وطورها الإخمينيون من الموروث القديم لدى الشعوب التي استوطنت إيران القديمة كنمط دعائي[١٠٢] لدولتهم فأصبغوا الشخص الذي يقبض على الحيوانات أو تلك كائنات خرافية –بيده مصدر القوة– بالصبغة الفارسية في الشكل واللباس سواءً كان تمثيلاً لشخصية ملكية أو تنتمي إلى القصر الملكي وأصبح موضوعًا دعائيًا وشائعًا

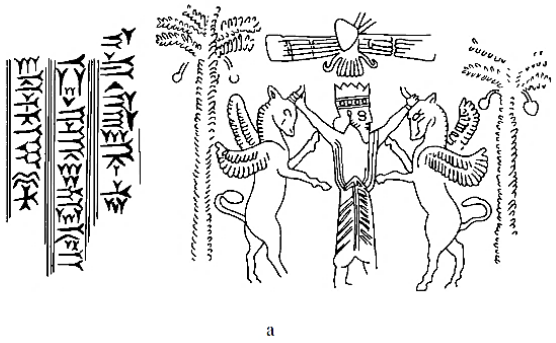
[102] FINN, J.: «GODS, KINGS, MEN: Trilingual Inscriptions and Symbolic Visualizations in the Achaemenid Empire », *ArsOr* 41, 2011, 229.

في رسومات الأختام الإخمينية، كما عملوا على انتشاره في ربوع الإمبراطورية الفارسية وأصبح شكلاً من أشكال هويتهم الإخمينية. ومن أشهر تلك المناظر طابعة ختم (PFS 7) من بريسبوليس (شكل ٣٦) يصور بطل ملكي يرتدي رداء البلاط الفارسي ومتوجًا بالتاج المرصع يحمل في كلتا يديه المرفوعتان حيوانًا مركبًا. ودون عليه بالخط المسماري وبثلاث لغات: *أنا، داريوس، الملك العظيم*"[١٠٣].



(شكل ٣٦) شخصية ملكية فارسية تفصل بين حيوانين خرافيين، نقلاً عن:

GARRISON, & ROOT, *Seals on the Persepolis*, I., PL. CLXXXIf.



a

(شكل ٣٧) طابعة ختم الملك دارا ، نقلا عن:

GARRISON, & ROOT, *Seals on the Persepolis*, I., PL. CCXXa.

٣,٢,١. رفع اليد رمزًا للاستسلام:

يعبر وضع اليد المرفوعة عند مستوى الرأس أو فوقها مع ظهور راحة اليد مقوسة أو تميل قليلاً إلى الخارج إلى طلب الرحمة والاستسلام وإشارة ضمنية إلى الهزيمة[١٠٤]. ومن بين آلاف الأختام التي عثر عليها في بريسبوليس يظهر نقش ختم للملك كورش وهو يمتطي جوادًا ويهم بضرب عدوه برمحه الذي بالفعل قد اخترق رمح آخر جسده، كإشارة تعبيرية على أنه بالفعل عدوًا مهزومًا، الأمر الذي يشبه فكرة طعن الوحش أو الحيوان الخرافي الممثل لأعداء الإمبراطورية الفارسية حيث يبقى العدو مطعون على الدوام[١٠٥]. ويقوم هذا الشخص المطعون برفع كلتا يداه عاليًا أعلى من مستوى الرأس وتنحني راحة يداه قليلاً يؤدي فيها إيماءة الاستسلام والهزيمة، ويلتفت بوجهة ناحية الملك بعيون جاحظة من الخوف والرعب في حين يظهر الملك – كمتلقي للإيماءة– وقد عزم على طعنه مرة أخرى.

ومن أشهر المناظر المعبرة عن الاستسلام والهزيمة منظر استجداء "جوماتا" للملك دارا الأول على نقش بهستون، حيث يظهر أمام الملك صفًا من الأسرى المقيدين في كامل ملابسهم ينحنون قليلاً تعبيرًا عن الخضوع للقوة الملكية، ويظهر أحد الأسرى حيًا مطروحًا على ظهره أسفل قدم الملك دارا رافعًا لكتا يداه

[103] GARRISON, MARK B.: «A Persepolis Fortification Seal on the Tablet MDP 11 308 Louvre Sb 13078.» , *JNES 55*, Nº. 1 ,1996, 27.
[104] GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 47, FIG. 29.
[105] JACOBS, *Ideology of Rule*, 111.

مستجديًا وطالبًا الرحمة من الملك، وكان تصوير هذا الشكل وتلك الإيماءة عن قصد فنجده يُظهر مدى تأثر الإخمينيين بجيرانهم البعيدين في مصر أو القريبين في العراق القديم خاصة الأشوريين، حيث فضل الملوك تصوير أعدائهم المهزومين أحياءً أسفل أقدامهم ليظهروا الانكسار والذل الذي تعرضوا له. فبدلاً من تصوير جوماتا العدو الأكثر خطورة ومدعي أحقيته في العرش صريعًا قتيلاً في ميدان المعركة[١٠٦]، صور عن قصد يستجدي الرحمة زليلًا منكسرًا رافعًا يداه إلى متلقى الإيماءة (الملك دارا) الذي بدى غير أبه له وقد وضعه أسفل قوسه الملكي تعبيرًا عن خضوعه للقوة الملكية وهو مشهد يمثل انتصار دارا على الثورات التي حدثت في بداية عهده[١٠٧].

هذا ومن الممكن أن ترتبط هذه الإيماءة بإيماءة اليدان المرفوعتان وراحتيهما متواجهتان تلك الإيماءة التي كان يؤديها المتعبدون والآلهة الصغرى كإشارة إلى التقديس والتبجيل منهم الى آلهتهم الكبرى[١٠٨]، والتي استمرت في التقليد الثقافي لشعوب آسيا وإيران القديمة، غير أن تصوير جوماتا أو الأسير الحي يؤدي نفس الإيماءة أسفل قدم الملك لا يعني تأليه الملك إنما إشارة إلى انخفاض قيمة الإيماءة الرمزية في عصر الإخمينيين، أو أنها كانت ترمز إلى سمو مكانة الملك– الذي حسب سياق المنظر – كان يتحكم في مصير الأسير كما تتحكم الآلهة.

(شكل ٣٨) الملك كورش يطعن عدوه، نقلاً عن:

PERROT, *Le Palais de Darius*, 26.

[١٠٦] إن مشاهد وضع الأقدام على الأسرى أو القتلى لها جذور تاريخية عميقة في ثقافات شعوب الشرق الأدنى القديم، فانتشرت في أكد وأور الثالثة نقوش تصور الملك وهو يضع قدمه على قتيل تجسيدًا لفكرة السير على جثث الأعداء، إلا أن تصوير الأعداء أحياء تحت قدم الملك انتشر بشكل كبير في العصر الأشوري لإظهار الذل والانكسار الذي تعرض له الأعداء قبل موتهم.

ROOT, *The king and kingship*, 207.

[107] ROOT, *The king and kingship*, 194.

[108] CHOKSY, *In Reverence for Deities*, 16-17.

(شكل ٣٩) جوماتا يستجدي الملك دارا، نقلاً عن:

PERROT, *Le Palais de Darius*, 52.

٢. الإيماءات ذات الصبغة الاجتماعية:

١,٢.إيماءات الحوار:

استخدم الفنان العديد من الإيماءات المعبرة عن الحوار ودمج بين عدة ايماءات وحركات جسدية شكلت فيها حركات اليد الغالبية العظمى منها على سبيل المثال؛ وضع اليد تجاه الفم كإشارة وتعبيرًا عن الاحترام والثناء، وأيضًا استخدمت كإيماءة حوارية تعبر عن التهامس[١٠٩]، أو الصمت والاستماع، ومنها أيضًا ملامسة المؤدي جسد المتلقي باليد كإشارة إلى تنبيهه، أو تنامي روح الود بين الطرفان وقوة الترابط، أو لتعميق روح الحديث والحوار، ومن بين نماذج تلك الإيماءة وضع المؤدي يده على كتف المتلقي كإشارة ورمزًا للاعتمادية والود، أو كإشارة نفسية صممت لتوضح محاولة المؤدي فرض وجهة نظره الفكرية في الحوار على المتلقي في حالة ما إذا كان الطرفان متواجهان، وربما تعبر عن التبعية في حالة ما إذا كان المؤدي خلف المتلقي كنوع من أنواع الترتيب الاجتماعي[١١٠]، الأمر الذي يظهر جليًا في نقوش القاعة الملكية في بريسبوليس، حيث يظهر الترتيب الاجتماعي للأفراد من خلال الإيماءة، وإن ذادت على ذلك في كيفية تقسيم المنظر والرؤية الكلية للقاعة وتوزيع الأفراد وطريقة اللباس وغيرها، مما يشكل كيان تتباين فيه المكانة الاجتماعية للأفراد.

وفي مناظر الاحتفالات المختلفة، تظهر مناظر النبلاء في شكل مجموعات أشبه بالحلقات يقومون بالإجراءات الأخيرة على ملابسهم، ويتهامسون فيما بينهم أو يتشاركون أفكارهم الخاصة [١١١]، وربما يحاولوا الاستقرار على تلك الأفكار في شكل حواري خالص، مثلت فيها اليد دور المفسر لطبيعة المشاهد.

---

[109] ROOT, *The Parthenon Frieze*, 111.

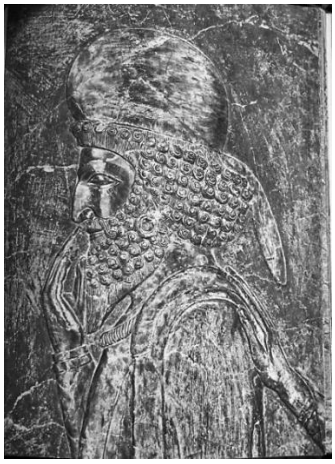
[١١٠] وهو أمر لم يكن بغريب فقط شكلت بعض الإيماءات وأبرزت الترتيب الاجتماعي للأفراد في حضرة الملك الأشوري "تجلات بلاسر الثالث" في نقش تل برسيب، فنجد الملك يقف أمام مجموعة من الموظفين في صف واحد تبعًا لمكانتهم الاجتماعية كذلك اعتمد الفنان أيضًا على إيماءات اليد لترتيب المشهد اجتماعيًا.

GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures* , 43, FIG.1.

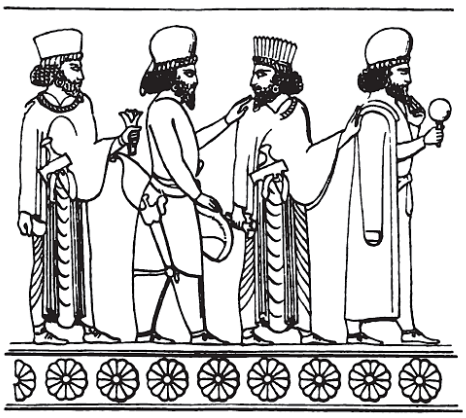
[111] ROOT, *The Parthenon Frieze*, 111.

فالإيماءات التي ظهرت مستخدمة اليد والفم هي إشارة طبيعية ورمزية إلى الإيماء باليد والتكلم بالفم؛ كتلاوة الصلوات والأدعية أمام المعبودات أو في حضرة الملوك، كما نشأت في بداياتها في الثقافة الشعبية لدي شعوب الشرق القديم، غير أنها تتباين رمزيتها وفقًا لموقف المؤدي وسياق المنظر فنجدها قد تعبر عن التحية والثناء، وربما تلاوة أدعية مباركة أمام الملك، أو حتى تلقي البركات والتعبير عن الخضوع والإخلاص للآلهة أو الملوك، على الجانب الأخر يحصرها السياق أثناء تأديتها بين الأمراء المشاركون في اللحظات الأخيرة قبل بداية الحفل إلى التهامس أو خفض الصوت كنوع من أنواع الاحترام أو الانصات للطرف الأخر (المتلقي)، وعليه فإن الاستخدام المختلف لتلك الإيماءات وتضمين رمزيتها إنما يعتمد على السياقات التي وردت فيها والوضع الاجتماعي للمؤدي والمتلقي.

(شكل ٤٠) أحد أمراء الميديين يضم يده إلى فمه ليهمس بها إلى أخر أمامه وقد التفت إليه برأسه، نقلاً عن:
GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 151, FIG. 209.



(شكل ٤١) أحد أمراء الميديين يضم يده إلى فمه ليهمس بها إلى أخر وضع يده على كتفه، نقلاً عن: GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 181, FIG.227.

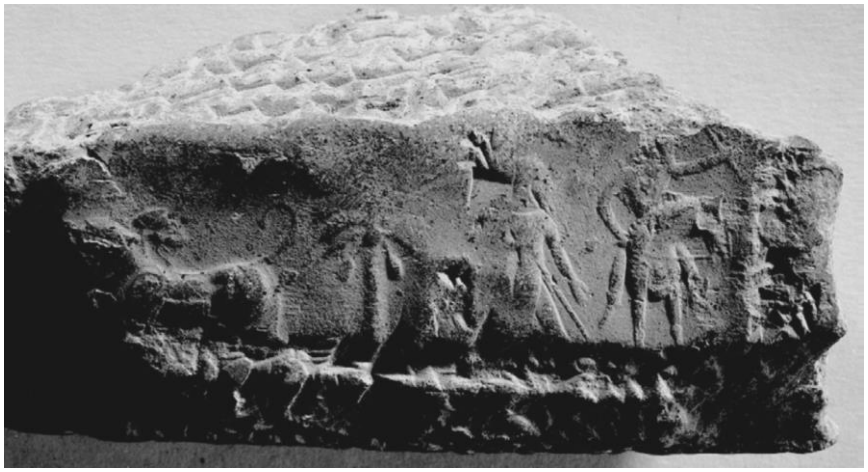


(شكل ٤٢) ايماءات معبرة عن الحوار، بريسبوليس. نقلاً عن:
GHIRSHMAN, *The Arts of Ancient Iran*, 158, FIG.210.

عبد الباسط رياض محمد رياض | DOI 10.21608/jguaa.2021.89466.1196

٢,٢. الذراع الممتدة لأسفل مع راحة اليد المنبسطة:

ويقصد بها حركة اليد الممتدة لأسفل التي يقوم بها المؤدي تجاه المتلقي، وهي إحدى إيماءة التحية المتعارف عليها في البلاط الملكي[١١٢] وتعبر عن تواضع مكانه صاحبها إذا ما قورنت بإيماءة اليد المنبسطة المرتفعة أمام الجسد بزاوية ٤٥° التي سبق وتحدثنا عنها، وتظهر هذه الإيماءة على طابعة ختم اسطواني (رقم Sb 9078 متحف اللوفر) من حفريات "مكينم" طول البصمة ٢,١ سم ؛ وعرضها ١,٣ سم، ويظهر فيها أحد الفرسان يمتطي جوادًا ملوحًا برمح في يده اليسرى بينما يقبض بيده اليمنى على لجام الجواد، ويظهر شخص أخر ربما خادم أو جندي مترجل ممسكًا برمح أو عصا بيده اليسرى في حين تظهر يده اليمنى منبسطة ومشدودة، ولكن بدلاً من رفعها فإنه يخفضها دليل على مكانته المتواضعة بالنسبة للفارس، فعبرت الإيماءة فضلاً عن رمزيتها عن الوضع الاجتماعي المتباين للمشاركين في المشهد وإن كان أمرًا غير مصرح به لغويًا على الختم، وهو ما يظهر طبيعة أداء التحية وتباينها في الشكل وطريقة أدائها بين الأفراد غير المنتمون إلى سلم اجتماعي واحد، وهو ما ظهر على طبعة الختم التي تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن بسط الخادم يده إنما يعبر عن التحية والتكريم في حين تظهر يده منخفضة كإشارة إلى تدني مكانته ووضعه الاجتماعي، وما يؤكد على ذلك الاستخدام السابق للإيماءة بين شعوب المنطقة[١١٣] كما وأنه قد اشار هيرودوت أيضًا فيما بعد إلى تباين أشكال التحية التي يقدمها الأفراد إلى بعضهم في المجتمع الفارسي القديم تبعًا لمكانتهم الاجتماعية[١١٤].



(شكل ٤٣) طابعة ختم أسطواني (رقم Sb 9078 متحف اللوفر) نقلا عن:

PERROT, *Le Palais de Darius*, 352

[١١٢] ظهرت تلك الإيماءة ضمن مناظر استقبال الملك الأشوري تجلات بلاسر لرجال بلاطه ويظهر كل منهم خلف الأخر في صف واحد في ترتيب تنازلي تبعًا للأهمية، ليس هذا فقط بل إن الإيماءات المعبرة عن تحيتهم وتكريمهم للملك إنما تختلف باختلاف مكانة الشخص الاجتماعية ويختلف وضع اليد ومدى ارتفاعها أو انخفاضها تبعا لمكانته أيضًا

GOLDMAN,*Some Assyrian Gestures* , 43, FIG. 1.

[113] GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures*, 41-42.

[114]ABE, *Proskynēsis*, 1.

(شكل ٤٤) الملك تجلات بلاسر يستقبل رجال حاشيته نقلا عن:

GOLDMAN, *Some Assyrian Gestures* , 43, FIG.1.

الخاتمة والنتائج:

– أن الفنان الفارسي اتجه في تصوير مشاهده العامة إلى تحقيق الهدف الذي صورت من أجله وليس الاتجاه الواقعي فقط، واستخدم في ذلك لغة الجسد كلغة تعبيرية رمزية في سبيل تحقيق هذا الهدف.

– أن بعض الإيماءات كانت رمزيتها مزدوجة تبعًا لاستخدامها، فلم تكن تؤدى بشكل إيمائي صامت إنما غالبًا كانت ترافقها الصلوات والأدعية، خاصة في الإيماءات ذات المغزى والملول الديني حيث لا تنحصر رمزيتها في تعبدًا شكليًا فقط بل تتضمن رمزيتها الإشارة إلى فعل " يصلي، يسبح، يبارك، يتولوا، يرحب".

– أن تلك الايماءات التي ارتبطت بازدواجية الحركات أو تناغم عناصر الجسد من يد وفم، شكلت جزءًا من الطقوس الدينية، والبروتوكولات الملكية، وفي مناظر الاحتفالات والأعياد، وجامعة بين الإيماءة والكلام.

– استخدم الإخمينيون بعض الإيماءات التي انتشرت في الفكر الثقافي لشعوب المنطقة، وظهرت في بعض الأحيان بنفس مدلولها الرمزي وفي أخرى تطور وتباين استخدامها لتواكب ثقافة وفكر العنصر الآري.

– شكل أطراف الإيماءة من مؤدي الإيماءة والإيماءة والمتلقي علاقة متجانسة ومتوافقة في شكل دائرة رمزية مغلقة ساعدت في تفسير سياقات المناظر والمعاني المستترة للمشاهد المختلفة.

– كانت الإيماءات متطورة، فلم تكن محددة الاستخدام بل كانت تتباين رمزيتها واستخدامها بمرور الزمن، وفي الغالب كانت تنخفض رمزيتها التعبيرية مع مرور الوقت؛ فما كان خاصًا بالآلهة في البداية أصبح من بين البروتوكولات الملكية واتسع استخدامه لرجال البلاط الملكي.

– فضل الإخمينيون الإيماءات المعبرة عن الترحاب والسعة والود في غالبية المشاهد، فصبغت تلك المشاهد بصبغة الوئام وروح الألفة والسلام بديلاً عن مناظر الحروب والقتال، وقد تعكس تلك الأفكار الصورة المراوغة للملكية الإخمينية.

– ارتبط استخدام وانتشار بعض الإيماءات في الفن الإخميني بالأساطير التي انتشرت في الثقافة والفكر المحلي.

– استخدم الإخمينيون بعض الإيماءات النابعة من مشاهد التأليه لخلق كيان ملكي مبجل ومقدس من قبل محيطه (رجال بلاط أو شعوب خاضعة).

– حددت بعض الايماءات فكرة الشفاعة وكانت حلقة الوصل بين المؤدي والمتلقي فكانت هي الأداة السحرية التي تنقل شفاعة الملوك الإخمينيين للشعوب الخاضعة بين يدي أهورمزدا.

– شكلت الإيماءة والسياق الفني العلاقة بين أطراف الإيماءة سواءً كانت علاقة رأسية تتدرج فيها مكانة الأشخاص الاجتماعية أو علاقة أفقية تتساوي فيها مكانة المؤدي والمتلقي، فكانت عامل مساعد في تحديد المكانة الاجتماعية للمشاركين في المشاهد.

– استخدمت بعض الايماءات كنمط من أنماط الدعاية السياسية للإمبراطورية الإخمينية وأصبغوا ممثلوها بالصبغة الفارسية وعملوا على انتشارها مما جعل منها رمزًا للهوية الإخمينية في ربوع الإمبراطورية.

ثبت المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع العربية والمعربة:

– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، *لسان العرب*، جـ. ٦، القاهرة ١٩٨٤.

–Ibn Manẓūr, Abū- ilfadl, *Lisān Al- ʿrab*, Vol. 6, Cairo 1984.

–سليم، أحمد أمين، *دراسات في حضارة الشرق الأدنى القديم، العراق –إيران*، الإسكندرية ١٩٩٢م.

–SILĪM, AḤMAD AMĪN, *Dirāsāt fī al-Šarq al-Adnā al-qadīm: al-ʿIrāq- Irān*, Alexandria 1992.

– الدباغ، تقى، "آلهة فوق الأرض، دراسة مقارنة بين المعتقدات الدينية القديمة في الشرق الأدنى واليونان"، سومر، مجـ.٢٣، بغداد، ١٩٦٧م، ١٠١–١٣٤.

– AL-DABĀĠ, TŪQĀ, Alihat fawq al-Arḍ, Dirāsa muqārna bayn al-muʿtaqdāt al-dīnīya fī al-Šarq al-Adnā waʾl-Yanān", *Sumer* 23, Baghdad, 1967, 101-134.

–رضا، سيد أحمد، *الإدارة ونظم الحكم، حضارة العراق*، جـ.٢، بغداد ١٩٨٥م.

– RIḌĀ, SAYID AḤMAD, *al-Idāra wa nuẓum al-ḥukm, Ḥadārat al-Irāq*,Vol. 2 , Baghdad, 1985 .

–المراغي، فتحي أبو بكر محمد، "رحلة صعود الكاهن "ويراف" إلى السماء في الأدب الفارسي"، *المؤتمر الدولي الأول لدراسات الشرق الأدنى القديم*، جامعة الزقازيق، ٢٠١٠م.

– AL-MARĀĠĪ, FATḤĪ, ABŪ BAKR, «Riḥlat ṣuʿūd al-kāhin " Wīrāf" ilā al-Samāʾ fī al-adab al-fārsī», *al-Mūʾtamar al-dawlī al-awal li-dirāsāt al-Šarq al-Adnā al-Qadīm*, Zagazig University, 2010.

– ويلكنسون، ريتشار، *قراءة الفن المصري القديم، دليل هيروغليفي للتصوير والنحت المصري القديم*، ترجمة يسرية عبد العزيز، القاهرة ،٢٠٠٧م.

–WILKINSON, RICHARD, *Qirāʾat al-fan al-miṣrī al-qadīm, Dalīl hiruġlīfī liʾl-taṣwīr waʾl-naḥt al-miṣrī al-qadīm*, Translated by: Yūsriya Abd al-ʿAzīz, Cairo, 2007.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

- ABE, T.: «Proskynēsis: From a Persian Court Protocol to a Greek Religious Practice», *Tekmeria14*, 2018, 1-45.
- ALOMIA, K.: «Lesser Gods of the Ancient Near East and Some Comparisons with Heavenly Beings of the Old Testament », *PhD Thesis*, Andrews University,1987.
- AMIET, P., *Elam*, Auvers-sur-Oise: Archée éditeur,1966.
- AMIET, *Art of the Ancient Near East, Trans. Shepley*, J., & Choquet, C. New York: Harry N. Abrams, 1980.
- ANTHES, R. .: «Die Vorführung der Gefangenen Feinde vor den König», *ZÄS* 65, №.1, 1930, 26-35.
- BAHRANI, Z., *The Infinite Image Art time and the Aesthetic Dimension in Antiquity*, London, 2014.
- BICKERMAN, E.J.:«A Propos d'un Passage de Chares de Mytilene», *La Parola del Passato9* , Naples, 1963, 241-255.
- BOTHMER, B., *Egyptian Sculpture of the Late Period*, Brooklyn, 1960.
- BROWNE, E. G., *A Literary History of Persia*, London, 1909.
- CALMEYER, P .: « Fortuna-Tyche-Khvarnah», *JDAI 94*, 1979, 347-65

- CARTER, E., & STOLPER, M.W .: « Elam: Surveys of Political History and Archaeology » , *JNES* 25, 1984.
- CHOKSY, J.K.: «Gesture in Ancient Iran and Central Asia II. Proskynesis and the Bent Forefinger », *BAI* 4, Nº. 2, 1992: 201-207.
- ……...: « In Reverence for Deities and Submission to kings: a few Gestures», *IrAnt* 37, 2002, 7-29.
- CIFARELLI, M.: «Gesture and Alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria», *The Art Bulletin* 80, Nº. 2, 1998, 210-28.
- COLBURN, H.P.:«The Archaeology of Achaemenid Rule in Egypt», *PhD Thesis*, University of Michigan, 2014.
- COWLEY, A. E., *Aramaic Papyri of the Fifth Century B. C.*, Oxford: Clarendon Press, 1923.
- DALTON, O.M., *The Treasure of the Oxus: with Other Objects from Ancient Persia and India*, London 1955.
- DAVIES, *The Temple of Hibis in El Khārgeh Oasis* : Part III, The Decoration, New York : Metropolitan Museum of Arv. 17, 1953.
- DE GRAEF, K.: «Dual Power in Susa: Chronicle of a Transitional Period from Ur III via Šimaški to the Sukkalmas», *BSOS 75*, 2012, 525 – 546.
- EATON-KRAUSS, M., *Sculpture in Early Dynastic Egypt,* In D. C. Patch (ed.), Dawn of Egyptian Art, New York: Metropolitan Museum of Art, 2011, 187-188.
- ERMAN, A. & GRAPOW, H. (eds), *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache*, II., Leipzig: J. Hinrichs, 1926-1931.
- FINN, J .: «GODS, KINGS, MEN: Trilingual Inscriptions and Symbolic Visualizations in the Achaemenid Empire », *ArsOr* 41, 2011, 219-275 .
- FRANKFORT, H.: « Stratified Cylinder Seals from the Diyala Region », Chicago: *OIP 72*, 1955.
- FRYE, R.: « Gestures of Deference to Royalty in Ancient Iran», *IrAnt* 9 , 1972, 102-107.
- GARRISON, M.B., & ROOT, M.C., *Seals on the Persepolis Fortification Tablets*, I, Images of Heroic Encounter, Part 2 Images, Chicago, 2001.
- GARRISON, M. B.: «A Persepolis Fortification Seal on the Tablet MDP 11 308 (Louvre Sb 13078)», *JNES* 55, 1 ,1996, 15-35.
- GHIRSHMAN, R., *The Arts of Ancient Iran: from Its Origins to the Time of Alexander the Great,* (Arts of Mankind), New York, 1964.
- GOLDMAN, B.: « Some Assyrian Gestures», *BAI* 4, №. 1, 1990, 41-49.
- HAERINCK, E., & OVERLAET, B.: « The Sasanian Rock Relief of Bahram II at Guyum (Fars, Iran) », *IrAnt* 44, 2009, 532-558.
- HAYES, W.C., "The Scepter of Egypt: A Background for the Study of the Egyptian Antiquities", *In The Metropolitan Museum of Art,Vol. 2, The Hyksos Period and the New Kingdom (1675–1080 B.C.),* Cambridge, 1959.
- JACOBS, B.:«Ideology of Rule and Representation of Rule among the Achaemenids», Concepts of Kingship in Antiquity - Proceedings of the European Science Foundation Exploratory Workshop Held in Padova, November 28th - December 1st, 2007, edited by GB Lanfranchi / R. Rollinger (eds.),History of the Ancient Near East / Monographs - XI , Padova 2010, 107-113
- KENT, ROLAND G.:« The Record of Darius's Palace at Susa », *JOAS* 53, Nº. 1, 1933, 1-23.
- MARINGER, J.:«Adorants in Prehistoric Art: Prehistoric Attitudes and Gestures of Prayer », *Numen* 26, No. 2 ,1979, 215-230.
- NYLANDER, C.: *The Deep Well,* Translated by , J. TATE , New York: St. Martin's Press, 1970.

- PARROT, A., *The Arts of Assyria*, Translated by GILBERT, S., & EMMONS, J., New York: Golden Press, 1961.
- ……., *Le Palais de Darius à Suse une Résidence Royale sur la Route de Persépolis à Babylone*, Paris-Sorbonne, 2010.
- PORADA, E .: « A Lapis Lazuli Figurine from Hierakonpolis in Egypt », *IrAnt* 15, 1980, 175-180.
- POSENER, *Premiere Domination Perse en Égypte*: Recueil d'Inscriptions Hiéroglyphiques, Cairo Museum, JE 48855, Le Caire.
- PRITCHARD, J.B., *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. 3rd ed., Princeton: Princeton University Press, 1969.
- RICKE, H., HUGHES, G. R., & E. F. WENTE, *The Be it el- Wali Temple of Ramesses II*, Oriental Institute Nubian Expedition, I., Chicago Press, 1967.
- ROOT, M. C.:«The king and kingship in Achaemenid Art: Essays on the Creation of an Iconography of Empire », *AcIr* 19, 1979.
- ……:«The Parthenon Frieze and the Apadana Reliefs at Persepolis: Reassessing a Programmatic Relationship », *AJA* 89, N°. 1, 1985, 103-120.
- RUNG, E. V.: « The Gestures of Proskynēsis in the Achaemenid Empire » *Klio* 102, №. 2, 2020, 405-444.
- SCHMIDT, E.F.:«Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptionsn», *OIP* 68, Chicago: The University of Chicago Press, 1953 .
- ……: « Persepolis III: The Royal Tombs and Other Monuments», *OIP* 68, Chicago, 1970.
- SCHULMAN, A.R.: «*A Persian Gesture from Memphis* », *BES* 3 ,1981, 103-11.
- SHAHBAZI, A.: « An Achaemenid Symbol: I. A Farewell to Fravahr and Ahuramazda», *AMI* 7, 1974, 135-44.
- ……:«An Achaemenid Symbol: II. Farnah "(God Given) Fortune" Symbolised», *AMI* 13, 1980, 119-47.
- ……..: «Studies in Sasanian Prosopography », *AMI* 16, 1983, 255-268.
- ……: «Iranian Notes 1-6», *Actlr* 25, Papers in Honour of Professor Mary Boyce, Leiden, 1985, 497- 510.
- SHERWIN-WHITE, S.M.: «Hand-Tokens and Achaemenid Practice», *Iran* 16 , 1978, 183.
- SIMPSON, W., *The Mastabas of Qar and Idu G 7101 and 7102*, Boston, 1976.
- SMITH, W.S., *A History of Egyptian Painting and Sculpture in the Old Kingdom*,2nd , Boston, 1949.
- SUNDERMANN, W.: «Zur Proskynesis im Sàsâni Dischen Iran », Mitteilungen des Instituts fiir Orient *forschung 10*, 1964, 275 -286.
- VANDEN BERGHE, L., *Archéologie de l'Iran Ancien*, Leyde, 1959.
- VON DER OSTEN, H. H., *Die Welt der Peisei*, Stuttgart, 1956.
- WIDENGREN, G.:"The Sacral Kingship of Iran", In *The Sacral Kingship*, Studies in the History of Religions 4, Supplements to Numen , Leiden, 1959, 242-257.
- WINTER, I., J., *On Art in the Ancient Near East, I. :Of the First Millennium BCE, Culture and History of the Ancient Near East*34, N°.1, Boston, 2009.
- ……..., *On Art in the Ancient Near East, II.: From the Third Millennium B.C.E.*, Culture and History of the Ancient Near East, Vol. 34, N°. 2, Boston, 2010.
- WISEMAN, D. J.: « The Goddess Lama at Ur », *Iraq* 22 , 1960, 166-171.