صفحات ۱۸-۵ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی • دوره ۷ • شماره ۴ • زمستان ۱۴۰۳

شمایل‌شناسی هرکول؛ حرکت نمادین هرکول از غرب به گُنداره (هند) در دوره اشکانی*

احمد حیدری[۱]، فاطمه شاهرودی[۲]، ایلناز رهبر[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده عمران معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۳] استادیار گروه هنر، دانشکده عمران معماری و هنر، علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۰۳، پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۳۰

چکیده

در شمایل‌نگاری دنیای باستان، هرکول شخصیت اسطوره‌ای یونانی، در حالات و ژست‌های متفاوتی تصویر شده است. یکی از این فرم‌ها، شمایل فرد لمیده بر تخت است. این صحنه بیانگر ضیافتی است که برای متوفی تدارک دیده می‌شد. شخصیت قابل تطبیق با او در هند (گنداره)، وَجرَپانی است. به رغم وجوه اشتراکی که میان هرکول و وَجرَپانی (محافظ شخصی بودا) وجود دارد؛ نمادهای به کار رفته و ساختار روایی این اسطوره هندی با نسخه یونانی تفاوت‌های آشکاری دارد که ماحصل بافت فرهنگی و زمینه‌ی مذهبی و تاریخی حوزه فرهنگی هند می‌باشد. هدف از این پژوهش واکاوی سفر نمادین هرکول به هند و تبدیل او به وَجرَپانی، معانی نهفته در حالت نیروانه یا خفته (کمال یافته) و شناخت حالت‌ها و ژست‌های فرد لمیده بر تخت (هرکول) است. پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت توصیفی -تحلیلی است و بر پایه تحلیل آیکونولـــوژی پانوفســـکی صورت گرفته است. حاصل مطالعه نشان می‌دهد که هرکول در سفر خود از غرب (یونان) به شرق (هند)، با روایت وَجرَپانی کهن‌الگوی هندی تلفیق شده و تغییراتی در فرم و محتوای آن صورت می‌گیرد. وَجرَپانی مانند هرکول قهرمان و نابود کننده دشمنان نیست بلکه محافظ بودا است و با شمایلی خشن و داشتن وَجرَ، مخالفان و نافرمانان بودا را می‌ترساند و رام می‌کند. در حالی که هرکول با زحمات خودش و طی سفر و مأموریت‌های سخت، طبیعت نافرمان خود را رام می‌کند و به آرامش و جاودانگی می‌رسد. در مجموع آیکون هرکول لمیده بر تخت، تبدیل به نیروانه یا بودای دراز کشیده بر تخت می‌شود. هر دو به کمال و آرامش ابدی و جاودانگی می‌رسند و در واقع، نیروانه ماحصل سفر نمادین هرکول لمیده بر تخت (از لحاظ فرم و نه محتوا) به شرق (هند) است.

واژگان کلیدی
هرکول، وَجرَپانی، نیروانه، گُنداره، آیکونولوژی

استناد: حیدری، احمد؛ شاهرودی، فاطمه؛ رهبر، ایلناز (۱۴۰۳)، شمایل‌شناسی هرکول؛ حرکت نمادین هرکول از غرب به گُنداره (هند) در دوره اشکانی، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۷(۴)، ۵-۱۸، doi: 10.22034/ra.2025.2039467.1471

* مقاله حاضر مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان تحلیل آیکونولوژیکی نقوش برجسته صخره‌ای دوره اشکانی که با راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران انجام پذیرفته است.

** نویسنده مسئول: E-mail: pajooheshhonar@yahoo.com.

مقدمه

اسطوره‌ها نقش مهمی در شکل‌گیری آیکونولوژی و ادبیات نمایشی یک حوزه تمدنی دارند. بسیاری از اسطوره‌ها ریشه در کهن‌الگوها داشته و محور روایت آن‌ها، یک قهرمان یا تک اسطوره است. سفر قهرمان، نظریه‌ای است که توسط کمبل[۱] مطرح گردید. مطابق این دیدگاه، همه اسطوره‌ها پیرو الگویی واحد هستند؛ اما با توجه به شرایط اجتماعی ویژه هر قومی، در هر جایی با تغییراتی تجلی می‌کنند. محور این اسطوره‌ها بر پایه یک قهرمان اصلی است که سه مرحله اصلی جدایی[۲]، تشرف[۳] و بازگشت[۴] را طی می‌کند (کمپل، ۱۳۹۶، ۲۵۲).

هرکول یا هراکلس تک اسطوره‌ی یونانی است که دارای شباهت‌هایی با شخصیت‌های روایی رستم و اسفندیار در ایران دارد (بهمنی و نیرومند، ۱۳۹۱: ۴۶-۴۴). نقش هرکول، با تصرف سرزمین هخامنشیان توسط اسکندر، تا سرزمین هند و در حوزه‌های فرهنگی گندارہ و ماتورَہ[۵] رواج می‌یابد. این مقاله به سفر نمادین هرکول به هند و تبدیل او به وَجرَپانی، محافظ شخصی بودا می‌پردازد. نمادها و شمایل هرکول در شرق، تحت تأثیر آیین بودا (به خصوص مَهایانه[۶]) و هندو قرار گرفته و تغییراتی با نسخه یونانی خود می‌یابد.

هدف از این پژوهش شمایل‌شناسی و واکاوی مفاهیم و استحاله فرهنگی صورت گرفته میان هرکول غربی (یونانی) با هرکول شرقی (وَجرَپانی) در نقوش‌برجسته دوره اشکانی است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌ها است که از منظر شمایل‌شناسی[۷]، چه وجوه افتراق و اشتراکی (از لحاظ شمایل، فرم و نمادهای به کار رفته) میان هرکول و وَجرپانی وجود دارد. پرسش دیگر اینکه شمایل فرد لمیده بر تخت (نقش هرکول) و حالت خوابیدن بر تخت (نیروانه)، چه رابطه معناداری با قهرمان اسطوره‌ای دارد و سرانجام بافت و زمینه فرهنگی و تاریخی هند، منجر به تغییر و تبدیل چه عناصر و مفاهیمی در آیکون هرکول شده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت از نوع توصیفی- تحلیلی است. بررسی و اعتبارسنجی نقوش‌برجسته دوره اشکانی، در این مقاله با تکیه بر رویکرد آیکونولوژی بر اساس آراء اروین پانوفسکی (۱۹۶۸-۱۸۹۲م) صورت گرفته است.(Panofsky, 1955: 28) در ابتدا نظریه شمایل‌شناسانه پانوفسکی بررسی شده و بر پایه نظریات او، نقش و شمایل فرد لمیده بر تخت یا همان هرکول، در نقوش‌برجسته حوزه‌های فرهنگی گندارہ و قلمرو اشکانی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. این گونه به نظر می‌رسد که با توجه به نقش و استحاله صورت گرفته در آن شمایل در دوره اشکانی، می‌توان به تحلیل محتوایی از نقش هرکول بر مبنای نظریه پانوفسکی دست یافت. ابزارهای مورد استفاده مطالعات کتابخانه‌ای، بصری و مشاهدات میدانی می‌باشند.

پیشینه پژوهش

تا کنون مطالعات زیادی درباره پیش‌آیکونوگرافی و آیکونوگرافی هنر کوشانی و اشکانی انجام شده است. دو کتاب *هنر یادمانی ایران در دوره اشکانی* (کوامی، ۱۳۹۲) و *نقوش‌برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی* (واندنبرگ و شیپمن، ۱۳۸۶) درباره آیکونوگرافی نقوش‌برجسته اشکانی نوشته شده است. اخوان اقدم (۱۳۹۹) کتابی در قالب مجموعه مقاله با عنوان *هنر اشکانی* منتشر کرده است که در آن به برخی مباحث شمایل‌نگاری هنر اشکانی و کوشانی پرداخته است.

مقاله کالج (۱۴۰۲) در قالب کتابی تحت عنوان *شمایل‌نگاری مذهبی ایران در دوره اشکانی* منتشر شده که در آن به آیکونوگرافی و تفسیر برخی نمادهای به کار رفته در پیکره‌ها و نقوش‌برجسته دوره اشکانی پرداخته و در مقایسه با کتاب پارتیان (Colledge, 1967) جزئیات بیشتری را مطرح کرده است.

ناصری اکبر (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود با عنوان *بررسی تطبیقی شمایل بودا در آیین بوداییان چین و هند* به مقایسه تطبیقی هنر اقوام بودایی هند و چین که سرچشمه آن ریشه در عرفان بودایی دارد، پرداخته است. او متوجه شباهت‌ها و اختلافات تصاویر بودا در دو فرهنگ چین و هند شده و با نگاهی متفاوت به مسئله‌ی رهایی از چرخه‌ی تولد و مرگ به بررسی بصری شمایل‌های بودا و جلوه متفاوت تصویرگری آن‌ها پرداخته است.

مهرکیان (۱۳۷۴) در پایان‌نامه خود با عنوان *نگارکنده‌های نویافته الیمایی* به توصیف و بیان پیش‌آیکونوگرافی چند نقش‌برجسته الیمایی (اشکانی) که توسط خود نگارنده کشف شده بود، پرداخته و طرح‌هایی از آن‌ها ارائه کرده است.

تا کنون مطالعه‌ای درباره ارتباط هرکول و وَجرَپانی توسط محققان ایرانی انجام نشده است؛ تمامی مطالعات انجام شده توسط پژوهشگران خارجی می‌باشند که در اینجا به آن‌ها اشاره شده، ولی در متن مقاله به تحقیقات آن‌ها ارجاع می‌شود. هومریگاسون، در مقاله‌ای با عنوان «زمانی که هراکلس از بودا تبعیت کرد»، به نقش و شمایل هرکول و تأثیر متقابل آن در آثار کوشانی در حوزه گندارہ پرداخته است (Homrighausen, 2015).

درباره توصیف نمادهای وَجرَپانی و از منظر پیش‌آیکونوگرافی و آیکونوگرافیِ نقش وَجرَپانی و هرکول، مطالعاتی صورت گرفته که عبارتند از «هنر گندارہ در موزه هنر متروپولیتن»(Behrendt, 2007)، «آناندا و وجراپانی: حضوری غیرقابل توضیح و مرموز در هنر گندارہ»(Filigenzi, 2006)، «وجراپانی در هند» (lamotte, 2003)، «وجراپانی در نقش‌برجسته‌های روایی» (Zin, 2005). در این میان تنها دو مقاله با عناوین «وجراپانی در نقش‌برجسته‌های روایی» (Zin, 2005) و «هراکلس و معاون همیشگی بودا: برخی از مشاهدات در مورد شمایل‌نگاری وَجرَپانی، در هنر گندارہ» (Flood, 1989) توانسته‌اند، که در برخی زوایا وارد مبحث آیکونولوژی شده و به برخی از وجوه اشتراک میان هرکول و وَجرَپانی اشاره نمایند.

مبانی نظری پژوهش

آیکونولوژی رویکردی است که مورخان هنر در سده بیستم به آن

روی آورده و در تحلیل داده‌های خود برای خوانش و فهمی چند لایه از آن استفاده کردند (عبدی، ۱۳۹۱: ۸۵–۹۲). برپایه آراء متفکران هنر، بیش از پنج رویکرد در زمینه تاریخ هنر یا تاریخ تصویر وجود دارد که هر یک از این رویکردها، به جای بحث در باب فرم و ساختار اثر هنری، به معنا و محتوای آن می‌پردازند. این رویکردها در تاریخ هنر را می‌توان تحت عناوین شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی طبقه‌بندی کرد که هر دوی آن‌ها به رغم تفاوت‌های‌شان به مسئله‌ی معنای اثر هنری یا تصویر توجه دارند (نصری، ۱۳۹۷، ۹).

در دهه‌های اخیر متفکران و فلاسفه هنر، رویکردها و آراء متعددی را ارائه نموده‌اند که هر کدام از منظر متفاوتی سعی در ایجاد فهم و ادراک جدیدی از تصویر و شمایل‌ها داشته‌اند. در این میان می‌توان از شمایل‌شناسی نگاهِ خیره نام برد(Belting, 2009: 93-115). رویکرد دیگر ناشمایل‌شناسی بر اساس آراء دیدی–اوبرمان که در این نظریه، او به تصویر به منزله سیمپتوم[۸] می‌پردازد و با وام گرفتن از آراء زیگموند فروید در تفسیر خواب، آن‌ها را در تحلیل تصاویر به کار می‌بندد. نظریه‌ی تصویر دیدی–اوبرمان علاوه بر فروید، متأثر از آراء واربورگ و بنیامین است. او رویکرد پانوفسکی به تصاویر را گونه‌ای شمایل‌شکنی و ازاله‌ی تصاویر می‌داند (نصری، ۱۳۹۷: ۱۲؛ Didi-Huberman, 1989: 137). نظریه‌پرداز دیگر در باب تاریخ هنر، میکه‌بال[۹] است که از نظریه‌های پساساختارگرا، به ویژه آراء ژاک‌دریدا بهره گرفته است. او متأثر از ایده‌ی گرده‌افشانی دریدا به نامُتَعَیِّن بودن معنا و چند معنایی تصاویر بوده است. او به نقد رویکردهای قابلِ تَعَیُّن معنا (از جمله شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی) می‌پردازد (همان، ۱۱۰؛ Rampley, 2008:18).

در مجموع در مطالعات شمایل‌شناسی، بیشتر رویکردها به تاریخ تصویر توجه دارند، به اختصار مطابق این نظر، جزئی از اثر انتخاب شده و به تحلیل و درک معنای آن می‌پردازند و آراء کمتری به شمایل‌شناسی برپایه تاریخ هنر پرداخته شده است. این پژوهش با رویکرد شمایل‌شناسی پانوفسکی که به تفسیر شمایل بر اساس تاریخ هنر و بر پایه اسناد و مدارک تاریخی، استوار است، انجام شده است.

اروین پانوفسکی برای ایجاد خوانشی عمیق و درکی ژرفتر از الگوهای تصویری، روشی را ارائه می‌دهد که در سه مرحله انجام می‌شود. وی معتقد است، برای خوانش یک تصویر سه مرحله مطالعاتی را می‌توان طی نمود. مرحله نخست پیش شمایل‌نگاری یا پیش آیکونوگرافیک نام دارد (Panofsky, 1955: 26-42). در این مرحله توصیف اثر یا لایه اولیه آن بر اساس فرم، رنگ و سایر عناصر بصری مشاهده و ثبت و ضبط می‌گردد. در مرحله دوم با عنوان تحلیل آیکونوگرافیک (شمایل‌نگاری) به لایه دوم یا ثانوی پرداخته می‌شود که منجر به شناسایی موضوع بر اساس قراردادها، متون اسطوره‌ای، کتیبه‌ها و حتی منابع شفاهی خواهد شد. در مرحله سوم تحت عنوان آیکونولوژی یا تحلیل آیکونولوژی (تفسیر یا تبیین و شکل‌شناسی) وارد لایه سوم می‌شویم که در آن نظر و تفسیر شخصی خود مولف نیز بیان می‌شود. بدین معنا که در تحلیل داده‌های موجود و بررسی زمینه تاریخی و فرهنگی اثر به مضامین نهفته در آن اشاره می‌کنیم (پانوفسکی، ۱۳۹۵: ۴۲–۵۳).

آیکونولوژی را می‌توان دانش تصاویر مبهم و تاریک دانست که هدفش روشنگری و آشکارشدن محتوای تصویر است (Colombier, 1964: 235). به عبارتی تحقیقات شمایل‌شناسانه به جای تاریخ هنر صرف، بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی تمرکز دارند. البته هنرمندان این ارزش‌ها را عامدانه در آثار خود به کار نبسته‌اند. در این مرحله بحث می‌شود که چگونه تحولات اجتماعی در هنرهای تجسمی بازتاب یافته‌اند (نصری، ۱۳۹۷: ۱۷). در مجموع شمایل‌نگاری همان توصیف تصویر است و شمایل‌شناسی به تبیین تصویر اختصاص دارد (Panofsky, 1955:18). به عبارت دیگر در مرحله تبیین آیکونوگرافی یا آیکونولوژی، در پی ارزش‌های نمادین اثر هنری و معنای درونی و ذاتی و محتوایی آن هستیم (عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۶۰؛ شیروانی، ۱۴۰۱: ۵۱).

هرکول (هراکلس) و شمایل آن در آثار هنری

هراکلس از زئوس و مادری میرا متولد می‌شود. او دوازده مأموریت می‌رود تا به جاودانگی و زندگی ابدی برسد، ولی در نهایت می‌فهمد که مرگ پایان زندگی است و آنرا می‌پذیرد و میرا می‌شود. یکی از مأموریت‌ها هرکول، کشتن شیر نمه[۱۰] است. وی در مأموریت‌هایش بسیاری از هیولاهایی که تمدن بشری را تهدید می‌کردند، می‌کشد. برخی از فرمانروایان یونانی، هلنیستی و رومی از تصویر او به عنوان بخشی از تبلیغات قدرت خود استفاده کردند(Vollkommer, 1988: 87–93). اسکندر خود را برادر و برابر هرکول معرفی می‌کرد. بر پشت سکه‌های اسکندر و برخی پادشاهان باکتریا[۱۱]، نقش هرکول [به صورت نشسته یا ایستاده] تصویر شده است (Homrighausen, 2015: 27).

در ایران دوره اشکانی با تضعیف سلوکیان (در سده دوم پ.م)، نقش هرکول اهمیت خود را حفظ می‌کند. برای نخستین بار، بر پشت سکه‌های مهردادیکم، ضرب شهر سلوکیه ۱۴۰پ.م، تصویر هرکول ایستاده گرز و جام در دست و حامل پوست شیرنمه نقش شده است (تصویر ۱)(Sellwood, 1971: 38). همچنین بر پشت سکه‌های مهرداد دوم (۱۲۳–۸۸پ.م) ضرب شوش و مهرداد سوم (۵۷–۵۴ پ.م) ضرب هگمتانه تصویر شده است(Ibid. 74, 117).

همچنین در اهمیت هرکول در ایران، تاسیتوس، مورخ رومی بیان می‌کند: که گودرز (۵۱–۴۱پ.م) برای ستایش هرکول معبدی در پای کوه سامبولوس ساخته بود که برخی پژوهشگران غار دستکند کرفتو در سقز را که کتیبه یونانی آن نام هرکول دارد را همان معبد کرفتو می‌دانند (فون‌گال، ۱۳۷۸: ۱۶). پیکره‌های بزرگ و کوچک بسیاری از هرکول در هاترا (۳۰ پیکره)، خاراسن (یک پیکره بزرگ) (فوکایی، ۱۳۹۹:

تصویر ۱. *پشت و روی سکه مهردادیکم*، پشت سکه تصویر هرکول. منبع: (Sellwood, 1971: 38).

۱۴۹)، بیستون (حاکمی، ۱۳۳۸: ۵) بدست آمده است.

آثار هرکول در خارج از مرزهای غربی دولت اشکانی، در ناحیه کوماژن باستان یا نمروداغ کنونی (۶۹-۳۱پ.م) بدست آمده است (تصویر۲) (Colledge, 1977: 47). برخی پژوهشگران، هرکول را برابر بهرام (ورثرغنه) می‌دانند (فوکایی، ۱۳۹۹: ۱۴۹). در میتراییسم، ورثرغنه با هرکول یکی شمرده شده است، در حالی که در سکه‌های کوشانی الهه قدیمی‌تری، به نام اُرداگنوس[۱۲] ظاهر می‌شود که بازنمایی از خدای یونانی است(Flood, 1989: 22). فیگور هرکول-ورثرغنه از نِسای[۱۳] باستانی نیز بدست آمده است (Colledge, 1967: 147).

بهرام موجودی انتزاعی و خدای جنگ و پیروزی در ایران باستان که صورت اوستایی آن وِرِثرَغنِه و صورت فارسی میانه آن وَرهَرام است. دارای ده کالبد و تجسم: باد تند، گاو نر زردگوش و زرین‌شاخ، اسب‌سفید با ساز و برگ زرین، شتربارکش تیزدندان، گراز تیز دندان، جوان پانزده ساله، پرنده تیز پرواز، قوچ وحشی، بز نر جنگ، مردی با شمشیر زرین. نخستین بار تصویر بهرام در غرب و در کوماژن دیده شد که همان هرکول است (اخوان اقدم، ۱۳۹۸: ۱۸۱).

آیکونوگرافی هرکول از طریق سکه‌های اسکندر مقدونی به مناطق شرقی ایران و حوزه باکتریا[۱۴] و گُندارە[۱۵] وارد شد(Amitay, 2010). بازنمایی هرکول در دو حکومت باکتریا و کوشانیان، نسبت به ایران (دولت اشکانی) تنوع بیشتری را نشان می‌دهد. بر یک نوع از سکه‌های باکتریایی مانند ائوتیدِموس‌دوم و دِمتریوس یکم، هرکول خودش، تاج‌گذاری می‌کند (Mitchiner, 1975: vol.1:45). این نوع از هرکول که به تاج رسیده، چهره از روبرو و تمام‌رخ بوده و حالت ایستادن آن کنتراپوستو (تعادل پویا) است که به آن منحنی پراکسیتل یا منحنی S[۱۶] گفته می‌شود، هرکول پوست شیر و گرز را در دست چپ نگه داشته، در حالی که در دست راست تاج گل روی سر نهاده است (Gardner, 1886: pl IIa).

در قلمرو کوشانیان، اکثر سکه‌ها، خدایان ایرانی را به تصویر می‌کشیدند، ولی در برخی از سکه‌های حاکمان کوشانی مانند کوجولاکدفیس (قرن اول میلادی) و هوویشکا (تقریباً ۱۵۰ تا ۱۹۰ میلادی) تصویر هرکول با چماق (گرز) تصویر شده است.(Rosenfield, 1967: 78, 102)

نقش هرکول در اشیاء مرتبط با ورزش نیز به کار رفته است. «هرکول الگویی برای مسابقات ورزشی در دربارِ گندارە بود» (Vollkommer, 1988: 86). بر یک وسیله‌ی وزن‌سنج کُشتی نقش هرکول با پوست شیر بر دست چپ، و کنار او شیری اهلی ایستاده است (تصویر۳). معمولاً تصاویر شیر و هرکول را در حال نبرد نشان می‌دهند. گالی حدس می‌زد که شیر اهلی نماد سلطنت است. هرکول تاج یک فرمانروای هلنیستی را بر سر دارد که به تم سلطنت بیشتر اشاره می‌کند (Galli, 2011: 292-296). این نوشته معتقد است نقش شیر در اینجا، اشاره به دو مفهوم دارد، یکی رام شدن شیر و دیگری تناسخ و چرخه زندگی است. در فرهنگ هند، هیچ موجودی تا زمانی که به کمال نرسیده است، نمی‌میرد، زمانی موجودی می‌تواند بمیرد که به نیروانه رسیده باشد.

در ادبیات و هنر یونانی-رومی، هرکول علاوه بر آن‌که نماد قدرت بود؛ شخصیت لذت‌جو، پرخور، عیاش نیز داشت (Stafford, 2012: 105-117). بر یک ظرف مخصوص لوازم آرایشی زنان ثروتمند، در بخش فوقانی، نقش‌برجسته هرکول در میان دو زن دیده می‌شود (تصویر۴).

تصویر ۲. *نقش برجسته مهرداد کالینیکوس(فاتح) و هراکلس*، در آرشامیه. منبع: (Rosenfield, 1967: pl.154).

تصویر ۳. *وزن‌سنج کشتی‌گیر با هرکول*. حدود قرن اول میلادی. گندارە. موزه متروپولیتن هنر، نیویورک. منبع: (Homrighausen, 2015: 29)

تصویر ۴- *بشقابی با نقش هرکول*، در میان دو زن و شیری در سمت چپ. حدود قرن اول میلادی. قطر: ۱۲,۴ سانتی‌متر. گندارە. موزه متروپولیتن هنر، نیویورک. منبع: (Homrighausen, 2015: 29)

تصویر شیری اهلی روی دو پای عقب نشسته در سمت چپ آن‌ها دیده می‌شود. در بخش پایین ظرف دو کفه گود ایجاد شده است. این ظرف در فضای زنانه و ممکن است در حمام یا در آیین‌های دیونیزوسی زنانه استفاده می‌شده است .(Galli, 2011: 296-300)

پیش آیکونوگرافی و آیکونوگرافی وجرپانی

شمایل‌شناسی پانوفسکی در سه مرحله پیش‌آیکونوگرافی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی انجام می‌شود. مرحله نخست، با توصیف متن اثر هنری معنای طبیعی اثر درک می‌شود، و در مرحله دوم، با تحلیل فرامتن‌های اثر هنری معنای قراردادی آن درک می‌شود؛ در مرحله سوم، معنای ذاتی اثر تبیین می‌شود. در این جا برای جلوگیری از تکرار و اطاله کلام، مراحل اول و دوم رویکرد پانوفسکی که شامل پیش‌آیکونوگرافی و آیکونوگرافی است، در نقش وَجرَپانی (هرکول هندی) توصیف، تطبیق و تحلیل می‌گردد.

وَجرَپانی شمایل فردی است که بیشتر در آیکونوگرافی فرقه مَهایانه بودایی نمایان می‌شود. او آیکونی مشابه هرکول دارد، ولی ابزار دست وی وَجرَ است. «وَجرَ شیئی است که وَجرَپانی آن را بالا می‌برد تا وحشت در دل کسانی که به آموزه‌های بودا نافرمانی می‌کنند، ایجاد کند. در ودَه، وَجرَ به معنی رعد و برق و سلاح ایندره است. بر پایه متون ودَیی، وَجرَ از فلز ساخته شده، تیغه آن می‌تواند تیز شود، پرتاب شود، بچرخد و هنگام پرتاب صدا ایجاد کند. برخی از پژوهشگران وَجرَ را بر گرفته از واژه اوستایی وَزرَ[۱۷] به معنی چکش می‌دانند» .(Zin, 2005: 81)

«در نزد هندوها، ایندره خدایی که اژدها را می‌کشد، برابر با ورثرغنه است، زیر اژدهای باران را شکست می‌دهد» (ویدن‌گرن،۱۳۷۷ :۷۱). در بسیاری از شمایل‌نگاری‌های ایرانی، تصویر بهرام (ورثرغنه) را در حال نبرد با اژدها تصویر کرده‌اند. آثار کمی از وجرَ ودَیی بر جای مانده است. قدیمی‌ترین وجرها در سانچی به تصویر کشیده شده‌اند (Foucher, 1940, vol2, plate:49). چند نسل بعد، در حوزه ماتورَه (شمال هند)، وجر در سه مجسمه از ایندرَه به تصویر کشیده شده است. در گنداره «وَجرَ همانند الماس است» (شومان، ۱۳۶۲: ۸۱). اگرچه وَجرَ شکل‌های متعددی داشته است. ولی وجه مشخصه آن تقارن بوده است، در برخی نمونه‌ها مانند نقاشی‌های آجانتا پرتوها و شعاع‌های نوری از آن ساطع می‌شود (تصویر۵).

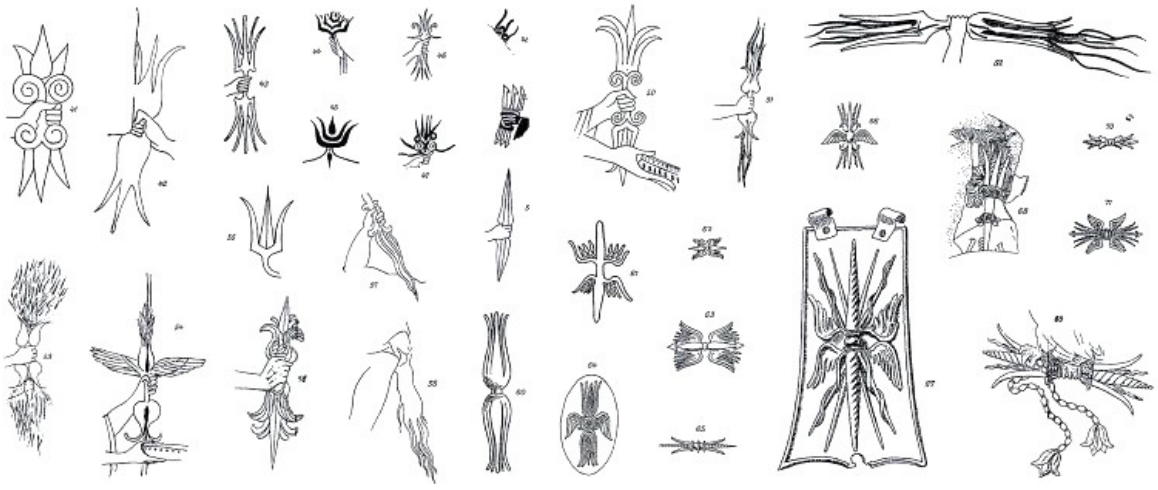
توجه به نمایش نور در وَجرَ، ممکن است برگرفته از آموزه‌های بودیسم، ودایی یا برهمنی باشد. البته کاربرد نور و هاله مقدس در آیکونوگرافی بودایی به خصوص در حوزه گنداره، بی‌تردید نمودی از خُورَنَه[۱۸] می‌باشد که در شمایل پادشاهان کوشانی به کار رفته است .(Bussagli, 1979: 32)

برخی پژهشگران وجر هندی را با کِرائونوس[۱۹] زئوس قابل مقایسه دانسته‌اند (Jacobsthal, 1906) تفاوت در این است که کِرائونس (به عنوان صاعقه در دست خدای زئوس) تنها معنای اسطوره‌ای دارد، و وجود مادی که مانند وَجرَ قابلیت تیز شدن داشته باشد، ندارد .(Zin, 2005: 82) اما وَجرَ در هنر گنداره شبیه جسمی سختی که تیز می‌شد و یک وسیله تهاجمی است (تصویر۱۰).

موقعیت وَجرَپانی (حامل وَجرَ) در اوایل بوداییست، تا حدودی نامشخص است، «اما این فیگور به نوعی الهام گرفته از مفهوم زرتشتی فَرَوَشی است. فروشی نشأت گرفته از همه نیکی‌ها (اعم از الهی و میرا) است که از بدو تولد به بدن انسان وارد می‌شود و در هنگام مرگ آن را ترک می‌کند» .(Flood, 1989: 23)

گاهی وَجرَپانی، شمایل هرکول دارد که به آن هراکلس-وَجرَپانی گویند؛ این شمایل دارای عضله، معمولاً ریش‌دار، گرزی بر دست و پوست شیر بر دوش و بسیار نیرومند، همانند هرکول خدای یونانی بازنمایی می‌شود (تصویر ۶). (Stewart, 2024: 18-19). «گاهی نیز وَجرَپانی به عنوان یک بودیسَتوه همراه بودا، برای اولین بار در غارهای بودایی هند غربی، مانند کانهری، ناسیک، اِلورا، آجانتا، اورنگ‌آباد[۲۰] و غیره ظاهر می‌شود که اِلورا مهم‌ترین آن‌ها است» .(Bhattacha, 1996: 323)

در هنر کهن بودایی [فرقه هینایانه] اثری از تصویر بودا نیست، بلکه تصاویر فیل، ردپای انسانی، چتر یا نظایر آن‌ها که مظهر بودا به شمار می‌رفته است، به جای او نقش شده است (هاوکینز، ۱۳۸۷: ۴۴). نهضت مَهایانه در حدود ۲۰۰ و ۱۰۰ پ.م رواج یافت. در سال ۱۰۰.م نخستین



تصویر۵-*اشکال مختلف وَجرَ*، در شمایل‌نگاری هند. منبع: (Jacobsthal, 1906: Tafel1)

تجلی مَهایانه به عنوان فرقه‌ای متمایز پدید آمد (همان: ۵۱). با شکوفایی فرقه مَهایانه، بودیسَتوه‌ها نیز از محبوبیت روزافزونی برخوردار گشتند (گاردنر، ۱۳۸۷: ۶۸۴).

وَجرَپانی به عنوان همراه یا بهتر بگوییم محافظ بودا ساکیامونی، از اوایل دوران مسیحیت در هنر بودایی هند در حوزه گندارہ ظاهر می‌شود. معمولاً وَجرَپانی همراه بودا است و در دست راست یا چپ خود وَجر یا صاعقه را نگه می‌دارد. مالمن اظهار می‌کند که وَجرَپانی را در هنر یونانی–بودایی به صورت یک نوجوان بی‌ریش و گاهی به شکل یک مرد قوی، عضلانی و ریش‌داراست .(Mallmann, 1975: 413-414)

در غارهای بودایی هند غربی، بودا معمولاً با دو بودیسَتوه همراه نشان داده می‌شود که وَجرَپانی یکی از آن‌هاست. اما با توسعه مفهوم مَندَلَه، بودا با هشت بودیسَتوه[۲۱] از جمله وَجرَپانی نشان داده می‌شود. این مفهوم در هند شرقی در دوره پالَه (۸۰۰–۱۲۰۰ میلادی) بسیار محبوب شد (Bhattacha, 1996: 326).

علاوه بر شمایل خشنی (چشمان بزرگ و برآمده و دهان باز با دندان‌های تیز) که برای وجرپانی به عنوان ملازم بودا تصویر شده است. در برخی نقوش، وَجرَپانی یک شخصیت مهربان با چهره‌ای آرام نمایش داده شده است (Pal, 1975: 164, fig.60).

شمایل‌نگاری وَجرَپانی در بودیسم

شمایل هرکول، به عنوان یک نماد مقدس تجلی می‌یابد که آرزوهای جامعه بودایی را برای حمایت سلطنتی در دوران شاهنشاهی کوشان تجسم بخشد .(Homrighausen, 2015: 26) نقوش روایی وَجرَپانی بر روی دیوارهای استوپاها، که روی آنها صحنه‌هایی از زندگی بودا را به تصویر کشیده شده، مشاهده می‌شوند .(Brown, 1997: 65-66) این نوع نقوش عمدتاً به قرن دوم میلادی تعلق دارند (Behrendt, 2007: 32). مانند این چند نمونه انجام شده، بازنمایی این نقوش تحت لوای سلسله کوشانی‌ها در منطقه گندارہ از حدود قرون اول تا پنجم میلادی رخ داده است.

تصویر ۶- *وَجرَپانی در میان پیروان بودا* (متعلق به سده ۲ تا ۳م)، قطعه‌ای منقوش و برجسته از فرهنگ گندارہ. منبع: (Stewart, 2024: 19).

سکه‌های سلطنتی و هنر بودایی گندارہ، هم‌آمیزی از نمادشناسی خدایان هندو، الهه‌های ایرانی، و فرهنگ‌های محلی متمرکز بر خدایان زمینی مانند یاکشاها و ناگاها را نمایش می‌دهند .(Homrighausen, 2015: 26)

وَجرَپانی محافظ بودا، سلاح خود، وَجرَ، را برای تهدید کسانی که به بودا حمله می‌کنند یا حتی کسانی که از شنیدن پیام او امتناع می‌ورزند، به کار می‌گیرد(Doniger, 1975: 75, 85). وَجرَپانی همچنین به بودا در تبدیل الهه‌های زمینی مضر کمک می‌کند. وَجرَپانی از قدرت و وَجرَ خود برای ترساندن و رام کردن این موجودات استفاده می‌کند (Lamotte, 2003: 21-22). در مرکز این تصویر یک بودای نسبتاً بزرگ قرار دارد؛ نزدیک به او در سمت راستش وَجرَپانی است، که همیشه سلاح خود را با مشت محکم نگه داشته و آماده حمله است. آپاله[۲۲] (پیروان یا فرزندان بودایی) در مقابل ساکیامونی بودا به حالت تسلیم زانو زده است. این تصویر الگویی از چگونگی رام کردن ارواح مضر توسط بودا را نشان می‌دهد، نه با کشتن آنها، بلکه با تبدیلشان که به صورت فاضلانه عمل کنند و دیگر به انسان‌ها آسیب نرسانند. رام کردن ارواح، برای محافظت از انسان‌ها از آسیب‌هایی است که به آنها وارد می‌شود (DeCaroli, 2004: 38-53).

ارتباط میان هرکول و وَجرَپانی، بر اساس شباهت میان تصاویر ریش‌دار و عضلانی وَجرَپانی و تصاویر مشابه هرکول که به‌طور شماتیک به هند منتقل شده‌اند، مانند هرکول لمیده لیکیایی، استوار است .(Homrighausen, 2015: 31)

مقایسه تطبیقی هرکول با وجرپانی

فیلی‌جنزی اشاره کرده است که هرکول نیز همانند وَجرَپانی، قهرمان رنج دیده‌ای است که از طریق تلاش تغییراتی را در خود ایجاد می‌کند. در واقع او طبیعت خود را رام کرده و موجب اعتلا تمدن بشر می‌شود (Filigenzi, 2006: 275). در حالی که وَجرَپانی با وَجرَ، افراد یا موجودات نافرمان را رام و مطیع می‌کند.

تانابه شباهت دیگری در نقش‌های هرکول و وَجرَپانی می‌یابد. او معتقد است هرکول به عنوان راهنمای ارواح مردگان و راهنمای ورود و خروج از دنیای زیرین برای شخصیت‌هایی مانند آلکِس‌تیس[۲۳] و از سویی وَجرَپانی به عنوان راهنمای اسطوره‌ای بودا در سفرهایش به شمار می‌آمد (Tanabe, 2005: 372–79). هر دو شمایل (بودا و وَجرَپانی) حامی سلطنت هستند. بدین شکل که گرچه بودا از سلطنت خود چشم‌پوشی می‌کند، ولی شمایل مصور شده از او (Liu, 1994: 92-102)، وی را مانند پادشاهان و دیگر اشراف، دارای محافظان و خدمتگزاران نشان می‌دهد؛ برای بودا نیز وَجرَپانی یک محافظ به شمار می‌آید. تصویرسازی وَجرَپانی بُعد دیگری نیز اضافه می‌کند و آن نمایش ثروت است. ابزار وَجرَپانی، وَجرَ است که به معنای "الماس" و "صاعقه" در سانسکریت بوده و ممکن است به عنوان صاعقه استفاده شود؛ اما به گونه‌ای اشاره به ثروت و تجمل نیز دارد (Zin, 2005: 83-84).

تمامی این اپیزودها وقایعی را روایت می‌کنند که در آن‌ها بودا

افراد خشن و لجوج را تبدیل به اهلی کرده است. وَجرَپانی در برخی از این داستان‌ها نقش مهمی ایفا می‌کند. تبدیل الهه‌های شیطانی (آتَویکا، هَریتی، آپَلالَه، مار سیاه از راجَگریهَ)[۲۴]، فیل دِهَنَپالَه، [۲۵] و قاتل زنجیره‌ای انگولیمالَه[۲۶] به نیروهای اهورایی در روایت‌های بودایی نمایش داده می‌شود (تصویر۷). تصویر مخالفان بودا در این اپیزودها به‌عنوان دشمنان قدرتمندی معرفی شده‌اند: آن‌ها بسیار خطرناک، بسیار بی‌رحم یا بسیار هوشمند هستند. هر تبدیلی، قدرت و کاریزمای بودا را تأیید می‌کند (Ibid. 73).

این تبدیل‌ها موجب می‌شود که دیگر اعمال منفی از آن‌ها ساطع نشود و کسی از آن‌ها رنج و آسیب نبیند، برای مثال هَاریتی[۲۷] نجات یافته و به راه نیروانه هدایت گردید. داستان‌های مربوط به تبدیل‌ها، بر اساس الگوهای روایی شناخته شده‌ای به نام توپوی[۲۸] هستند. در داستان‌های تبدیل، بودا به عنوان قهرمان با شرارت بزرگ مواجه می‌شود و در نتیجه جمعیت محلی از یک بلای بزرگ آزاد می‌شوند. تفاوت این داستان‌ها با دیگر روایات قهرمانانه که مردم را از شرارت‌ها نجات می‌دهند، در این است که در داستان‌های بودایی مجرم و گناهکار کشته نمی‌شود، بلکه تبدیل می‌شود. بودا در برابر شرارت‌ها توسل به مراقبه می‌کند و از این طریق دشمن را شکست می‌دهد. وَجرَپانی در نمایه‌های دوران کودکی بودا حضور ندارد. برای اولین بار در صحنه‌هایی از ترک بودی‌ستوه‌ها از زادگاهش و صحنه‌های قبل از عزیمتش ظاهر می‌شود. از آن زمان به بعد، وَجرَپانی بودا را همراهی می‌کند و او برای آخرین بار در صحنه مرگ بودا ظاهر می‌شود (Zin, 2005: 74).

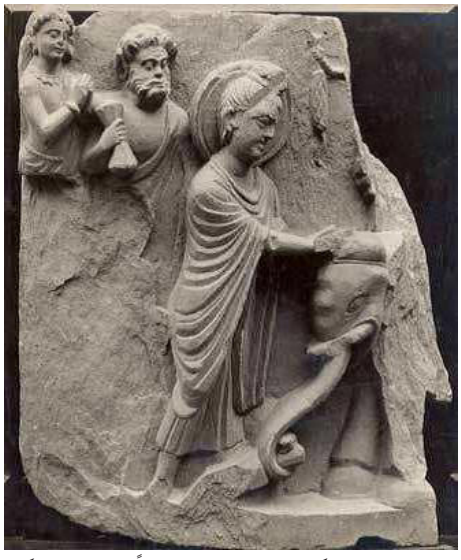
انتقال و تبادل فرهنگی حالت و فرم هرکول به بودا

در دنیای باستان، نمایش حالت فرد نشسته بر صندلی، معمولاً نشانه قدسی و جایگاه خدایی بودن آن شمایل را نشان می‌دهد (تصویر۸) (Winter, 2010: 238). بر خلاف شخص نشسته بر صندلی، شمایل فرد لمیده بر تخت، قدمتی کمتر و کم شناخته‌تر دارد. قدیمی‌ترین نقش حالت لمیده، در نقوش پادشاهان (تیگلات‌پیلسر سوم تا آشوربانی‌پال) آشوری دیده می‌شود (تصویر۹). این نقوش صحنه بزم و ضیافتی پس از پیروزی را نشان می‌دهد (Kramer, 1969: 79).

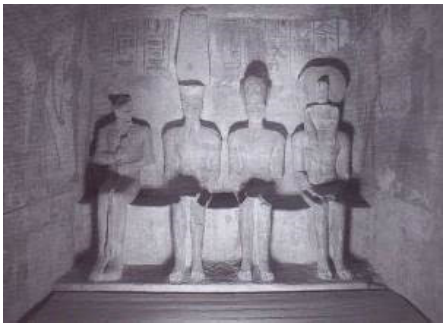
پس از سقوط دولت آشور توسط مادها، و سپس تشکیل حکومت هخامنشی، شمایل فرد لمیده برتخت در دوره هخامنشی در حوزه شمال‌شرق مدیترانه (لیکیه و یونان) و مرکز آن حوزه (اتروسک‌ها) گسترش و رواج می‌یابد. در دوره هخامنشی لوح‌های سنگی تدفینی بسیاری در پافلاگونیه، لیکیه، فریژیه و کاریا بدست آمده است (تصویر۱۰) (Dsinberre, 2013: 175). در تمامی این لوح‌های سنگی تدفینی، صحنه ضیافتی همراه با اطعام و نوشیدن دیده می‌شود که تصویر صاحب قبر به صورت لمیده بر تخت حک شده است.

پس از سقوط هخامنشیان، در دوره هلنیستی (۳۲۳ تا ۲۷پ.م)، نقش فرد لمیده بر تخت در قلمرو وسیعی از مدیترانه تا هند (همان قلمرو سابق هخامنشی) گسترش می‌یابد.

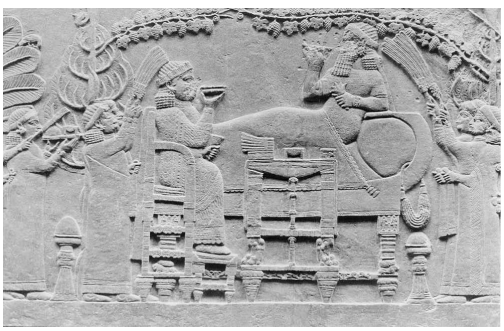
با ظهور اشکانیان (۲۴۳پ.م تا ۲۲۴.م)، برای نخستین بار در ایران، شمایل فرد لمیده بر تخت رواج می‌یابد. یکی از اولین نقش‌برجسته‌های فرد لمیده بر تخت، «در ۱۴۸پیش از میلاد در بیستون ایجاد شده است» (تصویر۴، شماره۶) (حاکمی، ۱۳۳۸: ۱۱). پس از یک وقفه نسبتاً طولانی در حدود ۲ قرن، دوباره از اواسط سده یکم میلادی تا سده سوم میلادی، نقش فرد لمیده بر تخت، خارج از مرزهای اشکانی در غرب(دوراروپوس و پالمیر) و شرق (کوشانیان، گنداره و ماتوره) در گستره وسیعی رواج می‌یابد. مدارک نشان می‌دهد در سه سده نخست میلادی یعنی زمانی که راه ادویه (راه دریایی هند به خلیج فارس و سواحل شرقی مدیترانه) پدید



تصویر ۷. بودا، فیل نالاگیری را رام می‌کند. احتمالاً قرن ۲ میلادی. گنداره.
(Homrighausen, 2015: 30)



تصویر۸. *معبدی در مرکز ابوسمُبل*، که حاوی چهار خدای: پتَه، آمون، رامسس (به مقام خدایی رسیده) و رع. منبع: (Wilkinsón, 2000: 226)



تصویر۹. *نقش برجسته کاخ آشوربانی‌پال*(۶۶۹–۶۲۵پ.م)، نینوا، موزه بریتانیا، شماره ۱۲۴۰۲۰. منبع: (Winter, 2010: 260)

آمد و در مسیر شهرهای کاروانی (Colledge, 1976: 18)، نقش فرد لمیده که بیانگر ضیافتی به مناسبت پیروزی و یا مرگ فرد است، رواج می‌یابد.

در صحنه ضیافت یونانی و رومی، گاهی صحنه‌های عادی بزم و در مواردی نیز، شخصیت‌های اسطوره‌ای به صورت لمیده برتخت تصویر شده‌اند. حداقل چهار شخصیت اسطوره‌ای (هرکول، آریادنه، آپولو لیکیایی[۲۹] و دیونیزوس) به صورت لمیده بر تخت، در نقش‌برجسته‌ها، سکه‌ها، نقاشی‌های روی دیوار و نقاشی بر سفال دیده می‌شود (تصاویر ۱۱ تا ۱۳).

در آثار هنری پیکره آریادنه نیز مانند آپولو و هرکول لمیده با دستی خمیده در بالای سر، با کیتونی که تا زیر سینه‌هایش بسته شده، حالتش نیمه دراز کشیده و نیمی نشسته است. پاهای درازش روی ساق پا و روی هم قرار گرفته، سرش روی بازوی چپ بالش گذارده شده است (Ridgway, 2001: 330-332).

نوع آپولو لیکیایی، که بسیاری از مجسمه‌ها و بر سکه‌های آتنی قرن اول پیش از میلاد شناخته شده است، گونه‌ای از شمایل آپولو است که

تصویر ۱۰-*سنگ قبری از فیلیپوپولیس*. منبع: (Slawisch, 2016: 604)

تصویر ۱۱-*آپولوی خفته*، رومی (موزه ارمیتاژ). منبع: (URL. 1)

بر روی یک تکیه‌گاه که می‌تواند تنه درخت یا سه پایه باشد، توصیف شده است؛ ساعد دست راست وی، بالای سر و موهایی بافته شده را لمس می‌کند. مطابق گزارش لوسیان[۳۰]، خدایی که این گونه تصویر شده، به یک تکیه‌گاه لمیده و کمانش در دست چپ و دست راستش را زیر سرش تکیه قرار داده است، «گویی پس از تلاش طولانی در حال استراحت است» (Klein, 1898: 158).

فرم فرد لمیده بر تخت با ظهور فرقه مَهایانه در حوزه‌های فرهنگی گُنداره و ماتورَه در دوران تسلط و نفوذ کوشانیان رواج می‌یابد. برخی پژوهشگران معتقدند حالت لمیدگی بر تخت در آثار هنری بودایی، متأثر از «دو منبع یکی فرم هرکول لیکیایی و دیگری نسخه‌های بومی هند مانند براهما و مایا[۳۱] است. در شمایل‌های گُنداره‌یی، به دنیا آمدن ملکه مایا تنها موقعیتی است که آرنج راست او در یک حالتی شبیه هرکول لیکیایی قرار می‌گیرد» (تصویر ۱۴) (Flood, 1989: 21). وضعیت قرارگیری پاهای او شبیه حالت و ژست‌های تریبهانگا[۳۲] است (Gupta, 1985). از آنجا که آثار بودایی فرقه مَهایانه، متعلق به ۱۰۰ پ.م به بعد است، شواهدی وجود ندارد که بتوان اثبات کرد که پیش از ۱۰۰پ.م، فرم لمیدگی و حالت قرارگیری دست راست در زیر سر، برگرفته از هنر بومی هند (شمایل براهما و مایا) وجود داشته باشد؛ این حالت به احتمال منشاء یونانی (هرکول لیکیایی) دارد. حالت لمیدگی و ژست نوشیدن مایع مقدس که در حوزه مدیترانه شرقی نشانگر آرامش و خوردن مایع مقدس و زندگی جاوید بوده، در حوزه شرقی و هند تبدیل به نیروانه یا مرگ مادی فرد می‌شود.

تصویر ۱۲-*مجسمه نوع آپولو لیکیایی*، موزه آگورای باستان آتن. منبع: (Klein, 1898: 178)

تصویر ۱۳-*آریادنهِ خفته* که مدت‌ها آنرا کلئوپاترا می‌نامیدند. منبع: (URL. 2)

مرحله نیروانه و رسیدن به کمال و جاودانه شدن

در نقوش برجسته و پیکره‌های بودایی حوزه کوشانی و گندارہ، تمثال فرد (بودای) خفته و دراز کشیده بر تختی را نشان می‌دهد که مرحله نیروانه و کمال ابدی روح بودا یا فرد رستگار شده را نشان می‌دهد. نیروانه مرحله‌ای است که روح از چرخه زندگی (سَمسارَه) درآمده و به ابدیت و رستاخیزی پیوسته است. «نیروانه مقام فنا است، همان مقامی که مومنان و عامه مردم آرزوی رسیدن به آن را دارند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۲۶۶). شناخت است که موجب کشف نیروانه می‌شود. نیروانه هدف غایی و پایان آن[رستگاری] است (یاسپرس، ۱۳۹۳: ۲۰۶-۲۰۷).

در آیین هندو، چهار جذبه برهمایی وجود دارد که در طی مراحلی بدست می‌آورد. این مراحل عبارتند از: عشق، شفقت، شادی و آرامش‌جان. آرامش‌جان مهمترین و آخرین مرحله است. یعنی ساختن خیر عظیم برای همه موجودات دنیا، خواه نیک و خواه شر و دوست داشتن آن‌ها است. آرامش جان بی‌تفاوتی به هشت طبقه‌بندی دنیوی، یعنی سود و زیان، شهرت و رسوایی، مدح و ذم، لذت و درد، و بی‌رغبتی به همه کارهای افراط گرانه است (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۸۷-۱۸۸).

چرخه حیات ساختار اندیشه مذهبی هندو و نشانه اعتقاد به تناسخ است. «زندگی یک چرخه زیست (سَمْسارَه)[۳۳] است که در آن نتیجه اعمال انسان (کارمَه) تعیین می‌گردد، که ممکن است از طریق تمرینات زاهدانه یا از طریق یوگَه به آزادی (موکْسَه) دست یابد. عدم دستیابی به آزادی (موکْسَه) به معنای تناسخ مجدد است. یعنی حرکت به سطحی بالاتر یا پایین‌تر از زندگی پس از مرگ تا رسیدن به هدف نهایی یعنی جذب مطلق است» (Myers, 2013: 36). فرم دراز کشیدن و خفتن بودا در مرحله نیروانه، بیانگر ضیافت است که ریشه در حوزه مدیترانه شرقی دارد.

سعادت اخروی مردگان رستگار، در همه سنت‌ها به صورت برخورداری ایشان از خوان ضیافت نشان داده شده است. در فرقه مَهایانه نیروانه، نیروانه رهایی انسان کامل (اَرهَت، بودیسَتوه و...) از مراحل پست طبیعت، و وصول او به نشئه دیگری از وجود متعالی است که با سعادت جاودانی و خیر اعلاء همراه باشد. به عبارتی کمال به معنای مرگ نیست (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۴۳۲ و ۶۸۴). «راه رستگاری و طریق سعادت در تعالیم بودا، دارای هشت راه فرعی است: ایمان درست، تصمیم درست، قول درست، فعل درست، زندگانی درست، کوشش درست، اندیشه درست، استغراق درست» (یاسپرس، ۱۳۹۳: ۱۹۵).

تصویر ۱۴. *مایا در خواب*، هنر گندارہ، سده دوم میلادی؛ او بر روی یک کاناپه مجلل می خوابد. در کنار او خدمتکاران و نگهبانان قرار دارند. فیل به نمایندگی از بودای آینده در (هاله) بالای ملکه حک شده است. منبع: (Stewart, 2024: 25).

آیکونولوژی هرکول-وجرپانی

آیکونولوژی لایه سوم رویکرد شمایل‌شناسی پانوفسکی است. در این مرحله به تبیین اثر پرداخته می‌شود. این که چرا شمایل و ژست‌های هرکول در هند رواج می‌یابد و چه تغییراتی در شکل و نمادهای وَجرَپانی (هرکول هندی) ایجاد می‌شود. از سویی چرا نقش و وظایف هرکول میان وَجرَپانی و بودا تقسیم شده و این تقسیم وظایف چه تأثیری در حالات و شمایل تصویر شده آن‌ها گذارده است.

یکی از دلایل رواج شمایل هرکول در هند و حوزه گندارہ، شخصیت اسطوره‌ای او است که برخاسته از کهن‌الگوهایی است که بر روایت تک اسطوره‌ای پی‌ریزی می‌شوند و در میان بسیاری از تمدن و اقوام باستانی وجود دارد. در ایران، رستم و اسفندیار و حتی بهرام (وِرِثرَغنِه) از شخصیت‌هایی بودند که در روایات از سد دشمنان و خان‌های زیادی عبور کرده‌اند. همان‌طور که کمپل ذکر کرده است این اسطوره‌ها بر مبنای یک قهرمان اصلی استوار شده که مناسک گذار شامل جدایی، تشرف و بازگشت را با موفقیت طی می‌کند (کمپل، ۱۳۹۶: ۲۵۲).

فرم و حالت به کار رفته در شخصیت اسطوره‌ای وَجرَپانی، متأثر از هرکول یونانی است. در سه سده نخست اول میلادی، تمایل به تصویر کردن خدایان و شخصیت‌های اسطوره‌ای مثل (آپولو، هرکول، آریادنه لیکیایی و دیونیزوس) از حالت نشسته به لمیده به تخت متداول می‌شود (تصاویر ۸ و ۹).

دو عامل موثر در گسترش شمایل وَجرَپانی و تشابه آن با هرکول، یکی ظهور فرقه مَهایانَه (که ساخت پیکره برای بودا را مجاز می‌دانست)، در بودیسم (از حدود سده دوم پیش از میلاد)، که در سه سده نخست میلادی در حوزه گندارہ و ماتوره بسیار شایع می‌شود. عامل دوم ممکن

تصویر ۱۵. *نمایش مرگ (مَهَپری نیروانه)*[۳۴] *بودا*، سده دوم و سوم میلادی؛ وَجرَپانی در سمت چپ. منبع: (Stewart, 2024: 30).

است، تحت تأثیر فلسفه رواقیون که آن هم در سه سده نخست میلادی در حوزه شرق مدیترانه گسترش می‌یابد، بوده باشد. «رواقیون برخلاف اپیکوریان که خود را مخالف فرقه‌های رایج معرفی می‌کردند، معتقد بودند که از طریق تطبیق و تفاسیر می‌توانند فرقه‌های مذهبی رایج را با هم آشتی دهند» (Cumont, 1966: 121). از این رو فرصت مناسبی برای رواج و گسترش مذاهب التقاطی در سه سده نخست میلادی فراهم می‌شود. «رواقیون این باور رومی را پذیرفته بودند که روح فرد پس از مرگ به ذرات ریزی تبدیل شده و در هوا باقی می‌مانند. اگر روح عاری از عیب باشد، به سوی آسمان و ستارگان می‌رود. مردگان بایستی از طریق هوا، آب و مخصوصاً آتش تطهیر شده، تا ذرات روح سبک شده، ابتدا به ماه رفته و سپس به خورشید منتهی شوند» (Cumont, 1966: 121-138). این فلسفه، در فرم هرکول لمیده بر تخت در نقوش‌برجسته مقابر صخره‌ای دوره اشکانی نیز تأثیر گذار بوده است (تصویر ۱۶ و جدول ۱).

تفاوت‌هایی میان وَجرَپانی با هرکول وجود دارد، شخصیت هرکول قهرمان و نابودکننده دشمن است و در آخر هرکول میرا می‌شود و در یک ضیافت پس از صرف غذا و باده به آغوش مرگ می‌رود. این مرحله نهایی یا شام آخر به شکل فرد لمیده برتخت، با کاسه‌ای در دست چپ تصویر می‌شود. در حالیکه هرکول، تک اسطوره با نمادهای شاخص است، ولی این کلان روایت در بافت فرهنگی و تاریخی هند جذب شده و به تکثر فرم و نمادها تبدیل شده است. در حوزه فرهنگی گنداره و ماتورَه برخی نمادها و شاخص‌های هرکول به وَجرَپانی و برخی به بودا واگذار شده است. برای نمونه وَجرَ جای گرز در دست وَجرَپانی را گرفته و وظیفه محافظت از بودا را دارد. «بودا راه میانه‌رو را پیش می‌گرفت، نه با لذت زیستن و نه با ریاضت گذراندن که خویشتن آزاری است، اولی زشت و ناپسند و دومی سرشار از درد و رنج است. راه میانه، راه نجات و سعادت است. او معتقد بود انسان در مسیر زندگانی با فعل [کار] و قول [گفتار] درست در تأمل و تفکر فرو می‌رود و از آن به بعد به معرفتی دست می‌یابد و از این طریق (کسب معرفت) از رنج رهایی می‌یابد» (یاسپرس، ۱۳۹۳: ۱۸۸). میانه روی بودا تأثیر قابل توجهی در نقوش‌برجسته بودایی در حوزه گنداره و ماتوره داشته است. وَجرَپانی

جدول۱- مقایسه تطبیقی هرکول با وَجرَپانی. منبع: (نگارندگان)

نمادها و مراحل گذار	هرکول	وَجرَپانی
نمادها	گرز+پوست شیر نمِه (پوست شیر کشته شده)	نوع اول: گرز+ پوست شیر نمه (شیر کشته شده)+ تصویر شیر زنده و رام (نشانه تناسخ مجدد شیر)
ویژگی شخصیتی	قهرمان، لذت‌جو، عیاش، حامی سلطنت	محافظ و نگهبان بودا، بودیسَتوه /چهره خشن و پرخاشگر؛ در نمونه‌های کمی شمایل مهربان با چهره آرام، حامی بودا
وظیفه راهنمایی	راهنمای ارواح مردگان و راهنمای ورود و خروج از دنیای زیرین	راهنمای اسطوره‌ای بودا در سفرهایش
وظیفه تبدیل	تبدیل در هرکول از طریق زحمات خودش است تا خود را تغییر دهد و طبیعت خود را رام سازد.	وَجرَپانی افراد لجوج و شرور که تابع بودا نیستند را با تهدید وَجرَ، تبدیل به افراد خوب و رام می‌کند.
نتیجه مأموریت	در مأموریت‌های هرکول، موجود شرور و اهریمنی از بین می‌رود	فرد یا موجود اهریمنی و شرور از بین نمی‌رود بلکه تبدیل به موجود خوب و رام می شود.
هدف از شمایل‌نگاری	نامیرا شدن و جاودانگی	رستگاری و کمال، خارج شدن از چرخه زندگی (سَمساره)
مرحله نهایی و رستگاری	میرا شدن (پذیرفتن مرگ) و جاودانگی	نیروانه مخصوص بودا و افراد کمال یافته است و در آخر آرزوی همه آن است، به خصوص بودیسَتوه‌ها که وجرپانی نیز یکی از آنهاست به نیروانه برسند.
فرم شمایل	هرکول به شکل لمیده برتخت تصویر می‌شود	به شکل خوابیده، فرد کمال یافته (که به صورت نمادین بودا هست)
مذهب و فلسفه تأثیر گذار	فلسفه رواقیون و مذاهب التقاطی	مذهب مَهایانه و برهمنیسم

گاهی شبیه هرکول (برهنه، گرزی بر دست و پوست شیر نمه بر دوش) و وَجرَ به دست، گاهی دارای لباس با وَجر در دست که در این حالت مسئولیت او محافظت از بودا است. او با در دست داشتن وَجرَ دشمنان و کسانی که حرف بودا را قبول ندارند و یا به سخره می‌گیرند، می‌ترساند و یا رام می‌کند. به علت تعالیم بودا که راه میانه‌روی را پیشنهاد می‌داد، در

تصویر ۱۶-*طرح حالت لمیدگی و ضیافت در شخصیت‌های اسطوره‌ای یونان* (شماره‌های ۱ تا ۵)، ایران (۶ تا ۹) و شرق یا هند (۱۰ تا ۱۳)[۳۵] منبع: (نگارندگان).

روایات هندی اثری از کشتن و نابود کردن دشمنان نیست، ساختار روایت هندی توپوی است. در حالی که روایت هرکول ساختاری تک اسطوره‌ای و به عبارتی روایت بر اساس کشتن دشمن و عبور از خان و موانع است. در مجموع در روایت هندی کسی کشته نمی‌شود بلکه تبدیل می‌شوند، چرا که به تناسخ اعتقاد دارند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش ابتدا به وجوه افتراق و اشتراک (از لحاظ شمایل، فرم و نمادهای به کار رفته) میان هرکول و وَجرپانی (در هند) می‌پردازد و سپس به تبیین فرم و حالات لمیدن و خفتن شمایل‌ها پرداخته است و در پی یافتن معنا و رابطه مضمونی میان شمایل فرد لمیده بر تخت (نقش هرکول) و حالت خواب بر تخت (نیروانه) است.

نتیجه مطالعه نشان می‌دهد که آیکون هرکول، یک سفر نمادین از غرب به شرق داشته است. مدارک نشان می‌دهد که شمایل هرکول ابتدا بر سکه‌های اسکندر و حاکمان باکتریا (کلنی یونانی بلخ) نمایان می‌گردد. این شمایل در دو مرحله دچار تغییر و دگرگونی در فرم و نمادها می‌شود. در مرحله نخست که در سه سده نخست پیش از میلاد رخ می‌دهد، شمایل هرکول با همان ویژگی و نمادهای یونانی (گرزی در یک دست و پوست شیر نمه در شانه خود و برهنه) که در شرق مدیترانه، کوماژن (نمروداغ)، بیستون، نسا و باکتریا به کار رفته، بازنمایی شده است. در این دوره فرقه مَهایانه (حدود قرن دوم پیش از میلاد) ساخت پیکره برای بودا را مجاز و می‌دهد، از این‌رو شمایل وَجرپانی با نمادها و ویژگی‌های مشترک با هرکول حجاری می‌شود که به هرکول-وَجرپانی مشهور می‌شود.

مرحله دوم دگرگونی در سه سده نخست میلادی رخ می‌دهد. آیکون هرکول، دستخوش استحاله فرهنگی می‌شود؛ این تغییرات بر اثر پیدایش راه ادویه و شکل‌گیری شهرهای کاروانی در سده یکم میلادی و رواج فلسفه رواقیون در سرزمین‌های شرقی مدیترانه رخ می‌دهد. رواقیون سعی در آشتی فرقه‌های مذهبی با یکدیگر را داشتند. از این رو در این مقطع زمانی مذاهب قدیمی با یکدیگر تلفیق شده و مذاهب التقاطی پدید می‌آید. رواقیون این باور رومی را پذیرفته بودند که روح فرد پس از مرگ به ذرات ریزی تبدیل شده و در هوا باقی می‌ماند و اگر روح عیب و گناهی نداشته باشد، به سوی ماه و سپس خورشید می‌رود. این فلسفه، در رواج یکی از حالات و ژست‌های هرکول که فرم فرد لمیده بر تخت که بیانگر ضیافت و صحنه نوشیدن مایع مقدس (باده) برای جاودانگی است، تأثیر می‌گذارد و در این دوره، در سراسر سرزمین‌های شرق مدیترانه از پالمیر تا قلمرو اشکانی و سپس در سراسر قلمرو کوشانی (در حوزه‌های گُندارہ و ماتورَه) رواج می‌یابد.

نماد وَجرپانی به جای گرز و پوست شیر نمه در شمایل هرکول، وَجرَ است که سلاحی از شکل فلز و ماهیت بُرنده رعدآسایی دارد، این سلاح از ایندرَه گرفته شده و از آنجا که مانند الماس می‌درخشد نماد ثروت هم هست. او محافظ و نگهبان بودا است و گاهی وَجرپانی مانند یک بودیسَتوه نمایان می‌شود، چهره‌اش خشن و پرخاشگر و در موارد کمی مهربان و آرام است. در حالیکه هرکول مانند قهرمان است و گاه عیاش و روحیات دیونیزوسی دارد. وظیفه وَجرپانی راهنمای بودا در سفرهایش هست، در حالی که هرکول راهنمای ارواح مردگان است. هرکول از طریق زحمات خودش، سعی می‌کند تا در خود تغییر ایجاد کند و طبیعت وحشی و شرور خود را رام کند؛ ولی وَجرپانی افراد لجوج و نافرمان و شرور را با تهدید رام می‌کند.

شمایل‌شناسی هرکول نشان می‌دهد که کاربرد نقش هرکول در بستر فرهنگی هند (حوزه گُندارہ و ماتورَه)، موجب تغییراتی در مفاهیم و وظایف و روایت اسطوره هرکول شده است. اسطوره هرکول بر روایت قهرمانی که در مأموریت‌های خود دشمن و نااهلان را می‌کشد و از بین می‌برد، نمایش داده شده است. در حالی‌که در روایت وَجرپانی او محافظ بودا و یا در مقام بودیسَتوه است و دشمنان و یا سرکشان را با تهدید رام و فرمانبر می‌کند، نمی‌کشد چرا که کشتن هر جانداری، در فرهنگ هند، یعنی از چرخه زندگی (سَمسارَه) خارج شدن؛ و تنها کسی که به مرحله کمال برسد، روح او می‌تواند از چرخه زندگی خارج شود؛ این مرحله را نیروانه گویند یعنی رسیدن به کمال و آرامش ابدی که بودا و انسان‌های رستگار شده به آن مقام نائل می‌شوند. از سویی در گُندارہ نقش هرکول، در حالی دیده می‌شود که علاوه بر پوست شیر نمه که در دست دارد، تصویر شیر زنده‌ای ناظر بر صحنه دیده می‌شود که به نظر می‌رسد بیانگر تولد دوباره شیر و یا رام شدن او است، در حالی که در یونان هرکول، نقش کشنده شیر دارد و در تمامی صحنه‌ها فقط با پوست شیر و یا در حال نبرد با شیر دیده می‌شود و اثری از شیر رام شده در کنار او وجود ندارد.

از لحاظ آیکونولوژی، آیکون هرکول در سیر نمادین خود به سمت شرق، در بافت و زمینه فرهنگی هند (بوداییسم-برهمنیسم) قرار گرفته و به واسطه گسترش دو نظام فکری فرقه مَهایانه در هند و فلسفه رواقیون از سوی غرب (در سه سده نخست میلادی) دچار استحاله فرهنگی می‌شود. برخی نمادها، وظایف و حالات هرکول تجزیه شده و به دو شخصیت وَجرپانی و بودا واگذار می‌شود. در حالی‌که وَجرپانی با شمایل و وظایف مشابه هرکول در کنار بودا ایستاده، فرم هرکول لمیده بر تخت تبدیل به حالت بودای خفته (در مرحله نیروانه) می‌شود، که هر دو مفهوم رسیدن به کمال و جاودانگی و به عبارتی نمایش شام آخر بودایی را نشان می‌دهند.

پی‌نوشت‌ها

۱. جوزف کمبل (Joseph Cambell) (۱۹۸۷- ۱۹۰۴) اسطوره شناس و دین‌پژوه آمریکایی که مبدع نظریه سفر قهرمان است. از آثار او می توان به قهرمان هزار چهره (۱۹۴۹) و قدرت اسطوره (۱۹۸۸) اشاره کرد.

2. Departure Stage

3. Initiation Stage

4. Return Stage

۵. ماتوره در شمال هند کنونی محدوده دهلی و آگرَه قرار دارد (روزنفیلد، ۱۳۹۲: ۲۲۳) قرار دارد، مدتی تحت سلطه کوشانیان قرار گرفت (عزیزی، ۱۳۵۵: ۷۵).

6. Mahāyāna.

7. Iconologhy.

8. Symptom.

9. Mieke Bal.

۱۰. شیر نمه یا نیمیایی Nemean Lion، در اساطیر یونانی هیولای بدسگالی بود که در نمه یا نیمیا می‌زیست و سرانجام به دست هرکول کشته شد. این جانور بزرگ جثه فرزند تایفون (دارای ۱۰۰ سر) و اکیدنا (هیولای مؤنث نیمه پری و نیمه مار) و برادر اسفینکس بود.

۱۱. سکه‌های اوتیدم‌یکم(۲۳۰–۲۰۰پ.م)، دیمیترویس(۲۰۰–۱۹۰پ.م) و اوتیدم دوم(۱۹۰پ.م).

12. Ordagnos.

۱۳. نسا Nisa یا مهردادگرد، مهردادکرت، یکی از شهرهای مهم اشکانیان بوده و در واقع یکی از پایگاه‌های خاندان پارت محسوب می‌شده است. امروزه این شهرباستانی، در فاصله بین شهر عشق‌آباد پایتخت ترکمنستان و شهرستان درگز در استان خراسان قرار دارد.

۱۴. آنچنان‌که در سکه‌ها و مجسمه‌های باکتریایی مشاهده می‌شود، تقریباً تمام هرکول‌ها برهنه تصویر شده‌اند.

۱۵. حوزه گندراه در شمال غربی پاکستان کنونی قرار دارد، مدت ها در تصرف کوشانیان بوده و آثار بسیاری از سده نخست میلادی در آن کشف شده است. «پریپلوس نویسنده یونانی زبان (سده یکم میلادی) به ارتباطات و تجارت روم با هند و چین از ناحیه گندراه اشاره می‌کند، از سویی شواهد فراوان باستان‌شناسی، مثل سکه‌های رومی و آمفورهایی که در هند یافت شده‌اند، این سخن را تایید می‌کند. همچنین افسانه‌هایی درباره رومی‌هایی که به هند سفر کرده‌اند، مانند حواری توما و آپولونیوس از تیانا، و همچنین کتیبه‌های اهدا شده در صومعه‌های بودایی که از یونانی‌ها و رومی‌ها تقدیر کرده‌اند، نشان می‌دهد که تبادل بین رم و هند ممکن است بیشتر فرهنگی و همچنین تجاری بوده باشد(McLaughlin, 2010: 40)..

۱۶. در مجسمه‌سازی یونان و روم باستان، منحنی S یک مفهوم هنری سنتی است که در آن بدن و وضعیت بدن مانند یک حالت سینوسی یا مارپیچ به تصویر کشیده می‌شود. این مربوط به اصطلاح هنری کنتراپوستو contrapposto است که نمایانگر پیکری است که در حال خم شدن و در نتیجه مرکز ثقل آن به قسمتی در زمین است.

17. vazra.

18. Kvarənąh.

19. Keraunos.

20. Kanheri, Nasik, Ellora, Ajanta, Aurangabad.

۲۱. هشت بودیسَتوه عبارتند از: مَیتریا، کشیتی‌گربهَ، وَجرَپانی، خاگربهَ، مَنجوقوشَه، گگَنگَنجَه، ویسکَمبین و سَمَنتَبَهَدرَ. وَجرَپانی با رنگ پوست سفید و با در دست داشتن وَجرَ توصیف شده است (Bhattacha, 1996: 324).

22. Apalala

۲۳. آلکس‌تیس Alcestis: تراژدی آتنی است که توسط اوریپید نمایشنامه‌نویس یونان باستان نوشته شده است.

24. Ātavika, Hāriti, Apalā, Black snake from Rājagrha.

25. Dhanapla.

26. Angulimāla.

۲۷. هاریتی Hārītī در سنت‌های بودایی ماهایانا به عنوان یک الهه و دیو و محافظ مورد احترام است و از بیست و چهار خدای محافظ است.

۲۸. توپوی topoi، یا توپوس؛ در ادبیات یونان باستان، به خطابه‌های مستدل و مستحکمی که در محضر دادگاه یا در قبرستان، در شادی و غم بیان می‌شد، توپوی یا توپوس می گفتند. امروزه این اصطلاح به سخنانی که ممکن است منطقی و عامه پسند باشد و به عبارتی شالوده ایدئولوژی را می‌سازد، و اضداد را جذب می‌کند، گفته می‌شود.

29. Lycean.

30. Lycean.

۳۱. مایا .Māyā مایا در وده‌ها، اوپَنیشادها، بهگودگیتا و پورانه‌ها، دارای معانی مختلف و بعضاً متضادی است. از جمله اینکه، مایا نیروی ویژه خدایان (دیوه‌ها) و ضد خدایان (اسوره‌ها) می باشد که در ادبیات و تفکر هندویی به شیوه‌ها و مقاصد گوناگون بکار گرفته می‌شود. همچنین مایا بعنوان نیروی خلاق و استتار برهمن نیز مطرح است. در بهگودگیتا مایا هم جنبه مثبت دارد و هم جنبه منفی؛ و عامل ظهور کریشنا و مایه شفقت آن در حق جهانیان است، در پورانه‌ها مایا زوجه با محبت ایشوره و ابزار اصلی در امر آفرینش می باش (گراوند و پیغامی، ۱۳۹۶: ۵۱).

۳۲. تریبهانگا یا Tribhaṅga– یک وضعیت بدنی ایستاده است که در هنر سنتی هند و اشکال رقص کلاسیک هندی استفاده می‌شود، که در آن بدن در یک جهت در زانو، جهت دیگر در باسن و سپس در جهت دیگر در شانه ها خم می شود.

33. .Saṃsāra.

۳۴. مَهَپَری نیروانه Mahaparinirvana: در بودیسم، پارینیروانه وضعیتی را توصیف می کند که پس از مرگ، توسط فردی که در طول زندگی خود به نیروانه رسیده است، وارد می‌شود. این به معنای رهایی از سَمساره، کارمَه و تولد دوباره است.

۳۵. ردیف بالا؛ شماره‌های ۱تا ۵ شخصیت‌های اسطوره‌ای و انسانی در حوزه یونان و روم. ۱–آپولو لیکیایی، موزه آگورای باستان آتن. ۲–آپولوی خفته، رومی (موزه ارمیتاژ) ۳–آریادنه خفته. ۴– یادمان نرئیدها از لیکیه (Briant, 2002: 671). ۵– یونانی؛ ۱– مجسمه نوع آپولو لیکیایی، موزه آگورای باستان آتن ۲– آپولوی خفته ۴– آریادنه خفته ۵–طرحی از یک تابوت سنگی؛ نقش دختری فوت شده با نگاه به عروسک‌هایش (wrede, 1990: 18).

ردیف میانی: شماره‌های ۶ تا ۹: نقش هرکول و افراد متوفی در نقش‌برجسته‌های ایران دوره اشکانی؛ ۶–هرکول در بیستون (۱۴۸پ.م) (حاکمی،۱۳۳۸: ۶). ۷– تنگ سروک دو (سده دوم .م) ۸– میدان میشان (سده دوم م) ۹–تنگ بُتان شیمبار(سده۲م).

ردیف پایین: شماره‌های ۱۰ تا ۱۳: نقوش حوزه گُندراه (هند)؛ ۱۰– وزن‌سنج کشتی‌گیر با نقش هرکول، موزه متروپولیتن. ۱۱–بشقاب با نقش هرکول عیاش در وسط (حدود قرن اول میلادی). (Homrighausen, 2015: 29) ۱۲–وَجرَپانی، موزه گندراه پیشاور. ۱۳– نقش بودا، در آرامش و مرگ (مرحله نیروانه).

فهرست منابع فارسی

اخوان‌اقدم، ندا (۱۳۹۸)، *شمایل‌نگاری در دوره ساسانیان؛ یک بررسی تحلیلی*. تهران: فرهنگستان هنر.

اخوان‌اقدم، ندا (۱۳۹۹)، *هنر اشکانی*. تهران: فرهنگستان هنر.

بهمنی، کبری. نیرومند،آزاده (۱۳۹۱)، رویکردی روان‌شناسانه به سفر سه قهرمان اساطیری (هرکول، رستم، اسفندیار). *ادبیات‌عرفانی و اسطوره‌شناختی*، دوره ۸، شماره۲۴، ۴۴–۶۸.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۵)، *معنا در هنرهای تجسمی*. ترجمه ندا اخوان اقدم. تهران: چشمه.

پلودن، لیدی. بربرلی، مولی. بریگ، آسا (۱۳۵۱)، *اساطیر یونان*. ترجمه‌ی محمدنژاد، تهران: پدیده

حاکمی، علی(۱۳۳۸)، مجسمه هرکول در بیستون. *مجله باستان‌شناسی*. پاییز و زمستان. ۳–۱۲.

روزنفیلد، جان.م (۱۳۹۲)، *هنر در عهد کوشانیان*. ترجمه: عبدالله محمدی. تهران: عرفان.

شومان، هانس ولفاگانگ (۱۳۶۲)، *آئین بودا*. ترجمه: ع پاشایی. تهران: مروارید.

شیروانی، مریم (۱۴۰۱)، خوانش حجاری نبرد رستم و اشکبوس در عمارت دیوانخانه زندیه شیراز بر اساس نظریه شمایل شناسانه اروین پانوفسکی. *رهپویه هنرهای تجسمی*. دوره۵، شماره۲، ۴۹-۵۶. https:// doi.org/10.22034/ra.2022.541411.1122

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

عزیزی، نظر محمد (۱۳۵۵)، *تاریخ امپراطوری کوشانیان*. جلد اول. کابل: نشر بیهقی.

عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵)، *رساله‌ای در باب آیکونولوژی*. تهران: کتاب آرایی ایرانی

فوکایی، شینجی (۱۳۹۹)، دست ساخته‌های هنری هاترا و اشکانیان. در کتاب مقدمه‌ای بر مجموعه مقالات هنر اشکانی. گردآوری و ترجمه: ندا اخوان اقدم. تهران: فرهنگستان هنر، ۸۵-۱۸۶.

فون‌گال، هوبرتوس (۱۳۷۸)، *جنگ‌سواران*. برگردان: فرامرز نجد سمیعی. تهران: نسیم دانش.

کالج، مالکوم (۱۴۰۲)، *شمایل‌نگاری مذهبی ایران در دوره اشکانی*. ترجمه: علی بهادری. تهران: سمت.

کمپل، جوزف (۱۳۹۶)، *قهرمان هزار چهره*. ترجمه: شادی خسروپناه، چاپ هشتم، مشهد: نشر گل آفتاب.

کوامی، ترودی (۱۳۹۲)، *هنر یادمانی در دوره اشکانی*. ترجمه: یعقوب محمدی‌فر و علیرضا خونانی. همدان: بوعلی سینا.

کوماراسومی، آناندا (۱۳۸۹)، *هنر و نمادگرایی سنتی*. ترجمه: صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.

گاردنر، هلن (۱۳۸۷)، *هنر در گذر زمان*. جلد ششم. ترجمه: محمدتقی فرازمرزی. تهران: نگاه.

گراوند، سعید؛ پیغامی، نوروز (۱۳۹۶)، بررسی آموزه مایا در سنت هندویی. *مطالعات شبه قاره*. زمستان شماره۳۳. ۵۱-۶۸.

مهرکیان، جعفر (۱۳۷۴)، نگارکنده‌های نو یافته الیمایی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. راهنما: علی اکبر سرفراز. دانشگاه تهران (منتشر نشده).

ناصری اکبر، آوا (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی شمایل بودا در آیین بوداییان چین و هند. استاد راهنما: کامران افشار مهاجر، کارشناسی ارشد، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران (منتشر نشده).

واندنبرگ، لویی. شیپمن، کلاوس (۱۳۸۶)، نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی. تهران: سمت.

ویدن‌گرن، گئو (۱۳۷۷)، *دین‌های ایرانی*. ترجمه منوچهر فرهنگ. تهران: آگاهان ایده.

هاوکینز، بردلی (۱۳۸۷)، *آیین بودا*. ترجمه: علی حاجی بابایی. تهران: ققنوس.

یاسپرس، کارل (۱۳۹۳)، *فیلسوفان بزرگ؛ سقراط، بودا، کنفوسیوس و عیسی*. ترجمه: اسدالله مبشری. تهران: نیلوفر.

فهرست منابع لاتین

Amitay, Ory (2010), *From Alexander to Jesus*. Berkeley: Univ. of California Pr.

Behrendt,Kurt (2007), *The Art of Gandhara in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Belting, Hans (2009), *The Gaze in the Image A Contribution to an Iconology of the Gaze.* in: Dynamics and Performativity of Imagination, London, Routledge, 93-115.

Bhattacha,Gouriswar (1996), The Buddhist Deity Vajrapiini. *Journal of the Institute of Silk Road Studies*, Kamakura, 323-354.

Briant, Pierre (2002), *From Cyrus to Alexander ; A History of the Persian Empire*.Translated by Peter. T. Daniels. Winona Lake,Indiana Eisenbrauns.

Brown, Robert L (1997).“Narrative as Icon: The Jataka Stories in Ancient Indian and Southeast Asian Architecture.” In: *Sacred Biography in the Buddhist Traditions of South and Southeast* Asia. Ed. Juliana Schober. Honolulu: Univ. of Hawai’i Press.

Bussagli, Mario (1979), *Central Asian Painting*. Swiss: Skira.

Colledge,Malcolm.A (1967), *The Parthians*. London. Thames and Hidson.

Colledge,Malcolm A.R (1976), *Parthian Art* .Cornell University Press. Ithaca. New York.

Colombier, P. (1964). La Methode iconologique. *Journal de savants*, (3), 235-240.

Cumont,F.V.M (1966), *Recherches sur le Symbolisme Funeraire des Romains*.Librairie Orientaliste Paul Geuthner. Paris.

DeCaroli,Robert (2004), *Haunting the Buddha: Indian Popular Religions and the Formation of Buddhism.* Oxford: Oxford Univ.Pr.

Didi-Huberman (1989), *The Art of not* Describing:Vermeer-the detail and Patch. History of the Human Sciences.Vol 2.No 2.

Doniger,Wendy (1975), *Hindu Myths: A Sourcebook Translated from the Sanskrit.* London: Penguin.

Dusinberre, E. R (2013), *Empire, Authority, and Autonomy in Achaemenid Anatolia.*UK: Cambridge University Press

Filigenzi, Anna (2006), Anna Filigenzi. “Ananda and Vajrapani: An Inexplicable Presence and a Mysterious Presence in Gandharan Art.” In: *Gandhāran Buddhism: Archaeology, Art, Texts*. Ed. Pia Brancaccio and Kurt Behrendt. Vancouver: Univ. of British Columbia Pr., 2006, 270–85.

Flood, FB (1989), Herakles and the ‘Perpetual Acolyte’ of the Buddha: Some Observations on the Iconography of Vajrap! i in Gandharan Art’, *South Asian Studies* 5, London,17-27. Foucher, A (1940), *L’art gréco-bouddhique du Gandh!ra, Étude sur les classiq de l’inßuence lassique dans l’art bouddhique de l’Inde et de l’Extrême-Orient* 1-2, Paris.

Slawisch,Anja (2016) Reading the Image? Ambiguities in the Interpretation of Banquet Scenes on Grave Stelai from Roman Thrace. Edited by In: Dining and Death: Interdisciplinary Perspectives on the Funerary Banquet in Ancient Art, Burial and Belief. Edited by Catherine M. Draycott and Maria Stamatopoulou.Peeters.Leuven-Paris-Bristol.ct.591-626.

Stafford.Emma (2012), *Herakles*. London: Routledge.

Stewart,Peter (2024), Gandharan Art and the Classical World: A Short Introduction. Archaeopress Publishing Ltd.

Tanabe, Katsumi (2005), "Why Is the Buddha Śakyamuni Accompanied by Hercules/Vajrapani? Farewell to Yakṣa-Theory". *East and West* 55 (2005), 363–379.

Vollkommer , Rainer (1988), Rainer Vollkommer. *Herakles in the Art of Classical Greece*. Oxford: Oxford University Committee for Archaeology.

Wilkinson, Richard.H (2000), *The Complete Temples of Ancient Egypt*.Thames.Hudson.

Winter,Irene.J (2010), *On Art in the Ancient Near East*. Volume I, Of the First Millennium BCE. Culture and History of the Ancient Near East. *Founding Editor:* H. E. Weippert. *Editor-in-Chief:*Thomas Schneider.Vol.34.1. Leiden.Boston.

Wrede,Henning (1990), Der Sarkophagdeckel eines Madchens in Malibu und die friihen Klinensarkophage Roms, Athens und Kleinasiens.*Occasional Papers on Antiquities, 6*. Roman Funerary zonuments. in the J. Paul Getty Museum Volume 1, Los Angeles,15-46.

Zin, Monika (2005), In Vajrapāṇi in the Narrative Reliefs, in: Migration, Trade and Peoples, Part 2: Gandharan Art, ed. C. Fröhlich, The British Association for South Asian Studies, (Proceedings of the 18th International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists in London 2005) , 73-83.

فهرست منابع اینترنتی

Ben-Dov, Jonathan, Rojas, Felipe. (2021), Afterlives of Ancient Rock-cut Monuments in the Near East, Boston : Bril.

https://www.iranicaonline.org/articles/tang-e-sarvak-1#prettyPhoto[content]/0/

https://coinweek.com/monster-the-coinage-of-caligula/

https://fa.wikipedia.org/wiki/ (مهرداد_یکم_(پادشـاه_کوماژن

URL1: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/File:Lycian_Apollo-Hermitage.jpg.

URL2: https://www.museivaticani.va /arianna.html

Galli, Marco. (2011)."Hellenistic Court Imagery in the Early Buddhist Art of Gandhara." *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 17 , 279–329.

Gardner, P (1886), *Catalogue of Coins in the British Museum:Greek and Scythic Kings*,London.

Gupta. S.P (1985), *Kushana Sculpture from Sanghol*.National Museum.New Delhi.

Homrighausen,Jonathan (2015), When Herakles Followed the Buddha: Power, Protection and Patronage in Gandharan Art.in: *The Silk Road* .vol.13, 26-35.

Jacobsthal, P (1906), *Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst*, Berlin.

Klein, Wilhelm (1898), *Praxiteles*. Leipzig.

Kramer, Samuel Noah (1969), *Sacred marriage rite: Aspects of Faith, Myth, and Ritual in Ancient Sumer* ,bloomington, Indiana University Press.

Lamotte,Etienne (2003), "Vajrapani in India." Tr. Sarah Boin-Webb from 1966 article in French. Pt. 1: *Buddhist Studies Review* 20/1 (2003): 1–30. Pt. 2: *Buddhist Studies Review* 20/2 (2003),119–144.

Liu,Xonru (1994), Xinru Liu. *Ancient India and Ancient China: Trade and Religious Exchanges, AD 1–600*. Delhi: Oxford Univ. Pr.

Mallmann. Marie Theiitse de 1975. *Introdractiona I'iconographie du rantrisme bouddhiqrle.* Paris.

Mitchiner, Michael (1975), *Indo-Greek and Indo-Scythian Coinnage*. vol.1,Hawkins Publications.

Myers, Michael (2013), *Brahman: A Comparative Theology*. Routledge

Panofsky, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts, Doubleday Anchor Books*. NewYork: Garden City.

Pal, Pratapaditya (1975), *Nepal1 Where the gods are young.* The Asia Society.

Rampley, Matthew (2008), *The Poetics of Image: Art History and Rhetoric of Interpretation,* Marburger Jahrbuch fur Kunstwissenschaft. 35 Bd.

Ridgway Brunilde Sismondo, (2001). *Hellenistic Sculpture: The Styles of ca. 331-200 B.C.* the Ariadne is discussed, 330-332.

Rosenfield, J.M. (1967), *The Dynastic Arts of the Kushans* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).

Sellwood, David (1971)*, An Introduction to the Coinage of Parthia*. London.