مقاله علمی

تحلیل پنجه‌های دست مقدس بر صخره‌های ایران بر اساس نظریه عاملیت اثر هنری آلفرد جل

بهار مختاریان[۱]، سمانه سالک[۲]

(تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۴، تاریخ تأیید: ۱۴۰۰/۰۷/۰۷)

چکیده

در میان تصاویر نقش‌بسته بر زیارتگاه‌های صخره‌ای ایران، پنجه‌هایی وجود دارند که به اعتقاد زیارت‌کنندگان یا مردم بومی منطقه، از آنِ افراد مقدس هستند و برای نذر، قربانی و حاجت‌خواهی مورد توجه قرار می‌گیرند. در این پژوهش از نظریه عاملیت هنر آلفرد جل و به ویژه دومین درون‌مایه نظریه او یعنی مفهوم شخص توزیع‌یافته استفاده شده است. در اینجا شخص و ذهن او به محورهای زمانی-مکانی خاصی محدود نیست؛ بلکه بر عاملیتی گواهی می‌دهد که مدت‌ها پس از مرگ زیست-شناختی نیز تداوم دارد. پرسش پژوهش این است که چگونه این نقوش پنجه با اشخاص مقدس ارتباط یافته‌اند؟ برای شرح چگونگی روند مقدس شدن این نقش‌های سنگی، نمونه‌ها به طور میدانی تجزیه و تحلیل شده‌اند. مهم‌ترین دستاورد این پژوهش، تطبیق مفهوم ذهن توزیع‌یافته بر نقوشی از هنر ایران و تحلیل‌شان به عنوان آثاری شخص‌گونه است. همچنین علاوه بر مصداق داشتن مفهوم جادوی تصویر در نقش‌های مورد نظر، آنها عاملان اجتماعی و نیز نمایه سرنمون‌هایی هستند که به این شکل، در ادوار و مکان‌های گوناگون گسترده شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: پنجه دست، نمایه، ذهن توزیع‌یافته، جادوی تصویر، عاملیت هنر

---

۱ دانشیار گروه دروس عمومی و معارف، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران baharmokhtarian@yahoo.com

۲ دکتری پژوهش هنر (نویسنده مسئول) a.salek.30@gmail.com

مقدمه

نظریه مردم‌شناسی هنر آلفرد جل[1]، دستاورد ویژه خود اوست؛ دیدگاهی که در برابر اغلب اندیشمندان جریان اصلی مردم‌شناسی هنر قرار دارد. این نظریه از زیبایی‌شناسی و نشانه-شناسی ریشه نگرفته است، بلکه بر اساس روابط اجتماعی و در نظر گرفتن کارکرد هنر در بافتی که برای آن ساخته شده، شکل گرفته است. جل در آخرین اثر[2] خود، کارهای گذشته مردم‌شناسی هنر را مورد نقد قرار می‌دهد و آنها را واقعی نمی‌داند؛ زیرا پاسخ زیبایی‌شناسانه مستقل از زمینه اجتماعی تجلی‌شان ندارند (Gell, 1998: 4). به نظر او هیچ کدام از رویکردهای شناختی و اجتماعی به تنهایی برای مردم‌شناسی هنر کافی نیستند و این دو نوع رویکرد باید همزمان بررسی و کاوش شوند (همان، ۷۵). البته وی مطالعه نشانه‌شناسانه را در جایی می‌پذیرد که بتواند قدرت ابژه هنری را به عنوان عامل توضیح دهد. او از نظریه نشانه‌شناسی پیرس برای توصیف مسیری استفاده کرده است که در آن ابژه‌های هنری به عنوان عامل‌های اجتماعی عمل می‌کنند.

کتاب هنر و عاملیت، که نظریه مورد نظر این مقاله در آن مطرح شده است، دو بخش را شامل می‌شود. بخش نخست درباره مفهوم و چارچوب تحلیلی به نام «شبکه هنر»[3] است که نویسنده در آن چهار بازیگر اصلی را تعیین می‌کند: نمایه[4]، هنرمند (یا دیگر آغازگران)، پذیرنده[5] و سرنمون[6] (جل، ۱۳۹۰: ۵۹). اما بخش دوم کتاب، که به نظر می‌رسد مورد غفلت قرار گرفته است، ترکیبی از شناخت و معرفت، روان‌شناسی، قوه ابتکار، مادیت و شخص‌بودگی است (Chua & Elliott, 2013: 9). به بیان دیگر دو درون‌مایه اصلی کتاب او، عاملیتِ مؤثر و ذهن توزیع‌یافته است. این پژوهش به ویژه بر اساس دومین بخش از نظریه شکل گرفته است. مصنوعات ساخته‌شده از سوی هنرمندِ جل به گونه‌ای تقلیل‌ناپذیر، شخص- چیزها[7] هستند. آنها در شکلی از شناخت که در زمان و مکان پخش شده، گره خورده‌اند و از طریق نمایه‌های فیزیکی و رفتارهایی که آنها را دربردارند، انتقال و ادامه پیدا می‌کنند (Gell, 1998: 233).

1 Alfred Gell
2 Art and Agency: An Anthropological Theory / هنر و عاملیت؛ به سوی نظریه جدید انسان‌شناختی
3 Art Nexus
4 Index
5 Recipient
6 Prototype
7 Person-Things

بنابراین تصاویر مورد بررسی در این مقاله نیز شخص‌گونه[1] هستند و بر اساس مفهوم شخص و شیء توزیع‌یافته تحلیل شده‌اند تا بتوان چگونگی ایجاد ارتباط شخصیت‌های مقدس با آنها را شرح داد.

پیشینه پژوهش

پیشینه فارسی در زمینه کاربست نظریه جل گستردگی کمی دارد. مقنی‌پور (۱۳۹۵) در رساله دکتری خود با عنوان «تحلیل عاملیت و علیت در هنرهای کاربردی ایران» تلاش کرده است با نگاهی میان‌رشته‌ای، تحولات معاصر هنرهای کاربردی، و به ویژه قالی را بر مبنای مؤلفه‌های علیتی و عاملیتی تبیین کند. نظریه شبکه هنر آلفرد جل، یکی از نظریه‌های مورد استفاده در چارچوب نظری این رساله است. در این پژوهش، به مفهوم عاملیت نگاهی انتزاعی نشده و عاملیت سرنمون به عنوان عاملیت الگوهایی از تولید قالی‌های منطقه‌ای خاص در نظر گرفته شده است.

پاسدار نواب (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی عاملیت در دیوارنگاره‌های دهه اول انقلاب اسلامی ایران شهر تهران» با طرح این پرسش که به لحاظ عاملیتی چه نسبت‌هایی میان محتوای دیوارنگاره‌ها، هنرمندان و مخاطبان آن وجود داشته است؟ به بررسی رابطه میان هنرمندان، دیوارنگاره‌ها، مخاطبان و سرنمون آثار با بافت‌شان پرداخته است. داده‌های مورد نظر با استفاده از نظریه شبکه هنر دسته‌بندی شده‌اند.

دادگرآزاد (۱۳۹۳) نیز در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی نشانه در چارچوب نشانه‌شناسی پیرس و اجرای آن در قالب انیمیشن با تأکید بر وجه نمایه‌ای اشیاء» مفهوم عاملیت اشیاء را فقط به عنوان مبحثی نشأت گرفته از وجه نمایه‌ای برای پردازش ایده نهایی خود در قالب پروژه عملی به کار برده است.

اما در میان منابع انگلیسی زبان بایستی شرح کتاب هنر و عاملیت توسط لیتون[2] (۲۰۰۳) را نام برد. وی به عنوان یک انسان‌شناس در مقاله «هنر و عاملیت: ارزیابی مجدد»[3] به واپسین اثر جل پرداخته است و به خوبی اجزا و مفاهیم مرتبط با نظریه را توضیح داده است. البته این اثر

1 Person-like
2 Layton
3 Art and Agency: A Reassessment

جل به دلیل درگذشت نویسنده، فاقد ویرایش نهایی و پیش‌گفتار است و به گفته لیتون، در بسیاری از بخش‌ها به دلیل عدم اصلاح نظریه، پیچیدگی‌هایی در آن مشاهده می‌شود. لیتون در نقد اثر می‌گوید به نظر من در رد مدل زبان‌شناسانه برای ارتباط بصری حق با جل بوده است، اما در کم‌اهمیت دانستن قراردادهای فرهنگی در شکل‌گیری پذیرش یا خوانش ابژه‌های هنری اشتباه کرده است (Layton, 2003: 447). چا و الیوت[1] (۲۰۱۳) در کتاب «اشیاء توزیع‌شده: معنا و اهمیت بعد از آلفرد جل»[2] پژوهش‌هایی را گردآوری کرده‌اند که در آنها به مفهوم شیء توزیع‌یافته پرداخته شده است. پیش از آن شرحی دقیق بر نظریه جل داده شده است.

در نمونه‌های فارسی‌زبان فقط به بخش نخست نظریه، که عاملیت مؤثر هنر است، پرداخته شده و مفهوم شخص توزیع‌یافته در آنها پیاده نشده است. در پژوهش حاضر با توجه به پیچیده‌ترین بخش نظریه جل، نمونه‌هایی از آثار هنری ایران بررسی شده‌اند که نه تنها شبکه هنر پیرامون‌شان مشخص نیست، بلکه به دلیل مقدس بودن، در آن اعتقاد به عاملیتی غیر از عاملیت هنرمند وجود دارد. در این پژوهش تلاش می‌شود نمونه‌هایی از نقش‌های سنگی پنجه دست در ایران با استفاده از آیین‌های مربوط‌شان بررسی گردد تا در نهایت با روشی علمی، چگونگی تقدس این نقوش توضیح داده شود.

مفاهیم بنیادی و ادبیات نظری

در نظریه‌های مردم‌شناسی هنر عموماً با یک دوگرایی در رابطه با هنر روبرو هستیم: هنر به مثابه شکل و هنر به مثابه کارکرد. مردم‌شناسان عموماً به گرایش دوم تمایل داشته و برخی دو جنبه را تلفیق کرده‌اند. شاخه‌های نظری اصلی مردم‌شناسی، تطورگرایی[3]، اشاعه‌گرایی[4]، کارکردگرایی[5]، ساختارگرایی[6] و نمادگرایی[7] هستند (فکوهی، ۱۳۸۶: ۱۶) که نمایندگان آنها به ترتیب مردم‌شناسانی مانند تایلور[8] و فریزر[9]، بواس[10]، مالینوفسکی[11]، لوی استراوس[1]، ترنر[2] و گیرتز[3]

1 Chua & Elliott
2 Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell
3 Evolutionism
4 Diffusionism
5 Functionalism
S Structuralism
7 Symbolic Anthropology
8 Taylor
9 Frazer
10 Boas
11 Malinowski

هستند. اما مردم‌شناسی هنر در معنای متعارف آن به چند دهه اخیر و شخصیت‌هایی مانند هوارد مورفی[۴]، رابرت لیتون[۵] و آلفرد جل برمی‌گردد.

الف- نظریه هنر و عاملیت

به نظر آلفرد جل، مردم‌شناسی هنر به صورت صحیح این است که پیرامون روابط اجتماعی دور بزند و نه هیچ چیز دیگر (1998: 5). او بر پایه بحث‌هایی که در مقاله[۶] سال ۱۹۹۲ خود داشته، در کتاب هنر و عاملیت استدلال می‌کند که آنچه تحلیلگر نیاز دارد بفهمد، این نیست که ابژه‌های هنر چه چیزی را بازنمایی یا نمادپردازی می‌کنند، بلکه این است که آنها چه کاری را درون جهان‌های اجتماعی‌شان انجام می‌دهند (همان، ۶). نظریه او که مطالعه درباره روابط اجتماعی به جای فرهنگ است، بر پایه مردم‌شناسی اجتماعی انگلیسی است که در محور دورکیم[۷] تا مارسل موس[۸] حرکت می‌کند (Miller, 2005: 13).

او مطالعه نشانه‌شناسانه را فقط در جایی می‌پذیرد که بتواند قدرت ابژه‌های هنری را به عنوان عامل‌ها روشن کند و توضیح دهد، نه اینکه بر یک مدل زبانی تکیه کند (Layton, 2003: 451). به نظر رابرت لیتون، کیفیت واقعاً رادیکال کتاب جل، نه رد نشانه‌شناسی به عنوان پایه نظریه‌اش، بلکه رد این دیدگاه است که هنر به معنا و ارتباط مربوط است (همان، ۴۵۰). به اعتقاد جل ابژه‌های هنر دیداری نه جزئی از زبان هستند و نه به جای آن زبان دیگری به وجود می‌آورند. آنها سخن نمی‌گویند و زبان طبیعی را نیز با رمزگان گرافیکی بیان نمی‌کنند (1998: 6). این ما هستیم که با به‌کارگیری نشانه‌ها درباره اشیاء سخن می‌گوییم، اما ابژه‌های هنری جز در مواردی خاص، خود نشانه‌هایی بامعنا نیستند و اگر معنا داشته باشند، در آن صورت بخشی از زبان (برای مثال نشانه‌های گرافیکی) هستند، نه زبان دیداری مجزا (جل، ۱۳۹۰: ۳۰). او می‌گوید من به طور کلی این عقیده را که هر چیزی معنایی از پیش تعیین‌شده دارد، رد می‌کنم. البته به جز زبان که سازمانی یگانه با پایه‌های بیولوژیک است. جل از بحث هنر در قالب نمادها و معانی

1 Lévi-Strauss
2 Turner
3 Geertz
4 Howard Morphy
5 Robert Hugh Layton
6 The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology
7 Durkheim
8 Marcel Mauss

خودداری می‌کند و به طور مشخص بیان می‌کند که در سراسر اثر خود از بکارگیری مفهوم «معنای نمادین» اجتناب خواهد کرد. او گفته است «به نظر من هنر، نظامی از کنش به منظور دگرگونی جهان است تا رمزگذاری قضایای نمادین آن» (1998: 6).

جل به جای ارتباط نمادین، بر روی «عامل اجتماعی»[1] و شبکه ارتباطات اجتماعی ساخته-شده از طریق عاملیت آن تمرکز دارد (Layton, 2003: 448). حال این عامل اجتماعی چیست؟ «عامل سبب رخ دادن رویدادها... می‌شود... عاملان «کنش»هایی را آغاز می‌کنند که به وسیله خود آنها «ایجاد» می‌شوند، با قصد و نیت خودشان، نه به وسیله قوانین فیزیکی کیهان. عامل، منبع و منشأ رویدادهای علّی است، مستقل از وضعیت جهان فیزیکی» (جل، ۱۳۹۰: ۴۳). «عاملیت می‌تواند در تصویرهای حکاکی‌شده ماندگار شود... دلیل من این است که افراد در عمل نیات و آگاهی را به اشیایی چون تصاویر خدایان نسبت می‌دهند» (همان، ۴۵).

کار جسورانه وی همین‌جا است. جل این تعریف از عاملیت را برای «اشخاص» و «چیزها»[2] به گونه‌ای یکسان به کار برده است. او این تمایز بنیادی را در نظریه خود واژگون می‌کند: اشخاص می‌توانند چیزها باشند و چیزها می‌توانند اشخاص باشند. زیرا این تمرکز نه روی ذات و ماهیت، بلکه بر روی عاملیت است. عاملیت اجتماعی نسبت به «چیزها» اعمال می‌شود و عاملیت نیز توسط «چیزها» قابل اعمال است. در روابط اجتماعی آن دیگری ضرورتاً انسان نیست. آنها می‌توانند اشخاص، چیزها، حیوانات، موجودات الهی و هر چیز دیگری باشند. تنها قراری که باید گذاشته شود، این است که در هر داد و ستد معینی میان عاملان، یک عامل، اعمال عاملیت می‌کند، در حالی که دیگری (به طور موقت) پذیرنده است (همان، ۵۱).

ب- نمایه، آیکون و نماد در بحث جل

همان طور که در مقدمه بیان شد، در نیمه دوم کتاب هنر و عاملیت، نظریه جل، شکل بررسی نحوه ارتباط ذهن، ماده و شخص‌بودگی با یکدیگر را می‌گیرد (Chua & Elliott, 2013: 9). در اینجا نیز مانند بخش اول، نمایه، مرکز محور پژوهشی اوست. هر چند این نمایه از پیرس وام گرفته شده است، اما با آن تفاوت دارد.

در نشانه‌شناسی پیرس، نمایه نشانه‌ای طبیعی است. یک نمایه به دلیل تأثیرگیری واقعی از یک ابژه به آن ارجاع می‌شود. نشانه آیکونیک به همان اندازه که شبیه ابژه‌ای است، نشانه آن نیز

1 Social Agent
2 Things

است، اما پیوند میان نماد و ابژه کاملاً بر پایه قرارداد است (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۴ و۵۵). نماد نقش زیادی در بحث و استدلال جل ندارد. او در جایی می‌گوید: من باور ندارم که بازنمایی‌های آیکونیک پایه در قراردادهای نمادین دارند (Gell, 1998: 25). وی تصمیم می‌گیرد که نه تنها برای پرهیز از یک مدل زبانی، بلکه همچنین برای پرهیز از کمک گرفتن از نقش فرهنگ در تربیت چشم (شیوه نگاه)، نمایه، آیکون و نماد را به ترتیب کاهش سودمندی برای خود رتبه‌بندی کند (همان، ۲). نماد کاربردی برای جل ندارد. آیکون هم نسبتاً برایش مفید نیست، زیرا هیچ‌گاه با سرنمون خود منطبق و یکسان نیست و فقط شبیه آن است (همان، ۲۵). جل با توجهی اندک و با تلقی کردن آن به عنوان زیرمجموعه‌ای از نمایه‌ها از کنارش می‌گذرد. اما طبق تعریف پیرس آنچه لزوماً کیفیت‌های مشترکی با ابژه دارد، نمایه است (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۵). این پیوند با قرارداد فرهنگی ساخته نمی‌شود. آنها نه جزئی از محاسبات هستند و نه جزئی از زبان طبیعی که در آن کلمات معنایی بر پایه قرارداد دارند (Gell, 1998: 13). این برای گریز جل از یک مدل زبانی، حیاتی است (Layton, 2003: 452).

ب-۱- نمایه و ابژه هنری

جل شرط می‌گذارد که در نظریه‌اش نمایه به عنوان نتیجه یا ابزار عاملیت اجتماعی در نظر گرفته شود (جل، ۱۳۹۰: ۴۲-۴۳). او مناسبات بسیار متنوعی را میان نمایه‌ها با سرنمون‌ها، هنرمندان و دریافت‌کنندگان در نظر می‌گیرد. سرنمون‌ها چیزهایی هستند که نمایه‌ها ممکن است آنها را بازنمایی کنند؛ مثلاً شخصی که در تصویری آمده است، هر چند اشیاء می‌توانند به شیوه‌ای غیرتقلیدی و غیردیداری هم بازنمایی شوند. دریافت‌کنندگان نیز اشخاصی هستند که نمایه‌ها بر آنها اثر می‌کنند یا ممکن است در مواردی، خود از طریق نمایه‌ها اثرگذار شوند (همان، ۱۲).

انواع نمایه‌هایی که نظریه مردم‌شناسی هنر جل می‌خواهد به آنها بپردازد، معمولاً مصنوعات هستند. هر مصنوعی استنباطی احتمالی[1] را برمی‌انگیزد که هویت عاملی را مشخص کند که آن را ساخته یا منشأ آن بوده است. این اشیای ساخته شده، نمایه سازندگان خود هستند (همان، ۵۲).

1 Abduction

نوعی استدلال که در برابر قیاس و استقراء قرار می‌گیرد. فرایند بهره‌گیری از اندیشه‌های قبلی و تبیین و انتخاب بهترین تفسیر آنها همان ابداکسیون یا استنباط احتمالی است (رضوی‌فر و غفاری، ۱۳۹۰: ۲۱).

جل توجه را به نکته مهمی جلب می‌کند؛ اینکه مردم‌شناسی هنر نمی‌تواند فقط به اشیایی توجه کند که وجودشان را به عاملیت هنرمند به ویژه انسان هنرمند نسبت می‌دهند. چیزهای بسیاری که در واقع ابژه‌های هنری تولیدشده توسط انسان‌ها هستند، دارای چنین منشأیی پنداشته نمی‌شوند؛ یعنی گمان برده می‌شود که دارای ریشه الهی‌اند یا به شیوه‌ای شهودی خود به خودی ساخته شده‌اند. منشأ اشیای هنری را می‌توان فراموش یا پنهان کرد و مانع استنباط احتمالی شد که از وجود نمایه مادی به عاملیت هنرمند راه می‌برد (همان، ۵۳). رویکرد نظریه عاملیت جل به سویی است که در آن حالات ذهنی بازیگران تغییر می‌کند. استنباط احتمالی (ابداکسیون) یک عمل شناختی است. از این رو عاملیت ابژه‌های هنری از چگونگی اثرگذاری آنها بر روی ذهن دریافت-کنندگان و پذیرندگان ناشی می‌شود (Layton, 2003: 455). «این واقعیت که تصوری که مردم در ذهن‌هایشان از تظاهر خدایی دارند، در واقع از خاطره‌های تصویری سرچشمه می‌گیرد که ادعا می‌شود نمایش این جلوه‌اند، اهمیتی ندارد. آنچه اهمیت دارد، فقط آن است که مردم معتقدند جهت پیکان علیت به سوی دیگر است؛ آنان معتقدند که آن خدا، در مقام عامل، این تصویر (نمایه) را به عنوان پذیرنده «ایجاد کرده است» تا تجلی خاصی را اختیار کند» (جل، ۱۳۹۰: ۵۵).

ج- جادوی تصویر[1] و پرستش تصویر[2]

برای جل آثار هنری، تصاویر، آیکون‌ها و ... شخص‌گونه هستند. پرستش تصویر جایگاهی اساسی در آنها دارد، زیرا در هیچ جا بیشتر از زمینه پرستش و آیین‌ها، با تصاویر و آیکون‌ها چنین آشکارا برخوردی همچون شخص نمی‌شود (Gell, 1998: 96). به اعتقاد او همواره گذاری ملایم میان جادوی تصویر این‌جهانی و تصویرپرستی آیینی موجودات آن‌جهانی وجود دارد (همان، ۹۹). وی ارتباط هنر آیینی و جادو را بسیار عمیق می‌داند، زیرا اشیای هنری به عنوان عامل، از راه آیین و جادو عمل می‌کنند (همان، ۱۴۲).

جل در آغاز این مبحث به نظریه جادوی فریزر[3] استناد می‌کند. قدرت آیکون با آنچه که فریزر جادوی شباهت[1] می‌نامد و قدرت نمایه نیز با مثال جادوی تماس[2] بیان شده است. عمل ساخت

1 Image magic
2 Image worship
3 James George Frazer
از نظر فریزر اصول تفکری که مبنای جادوست، به دو بخش تجزیه می‌شود: نخست اینکه هر چیزی همانند خود را می‌سازد یا هر معلولی شبیه علت خود است، و دوم، چیزهایی که زمانی با هم تماس داشتند، پس از قطع تماس

تصویر بازنمودی، از هر نوعی که باشد، متضمن شکلی از در اختیار گرفتن است. زیرا تصویر سرنمون، مقید به نمایه است، یا به آن بسته شده و در درون آن زندانی شده است. آسیب‌پذیری در برابر جادو، پیامد ناخواسته اشاعه شخص در محیط و صرفاً در بدن خود حضور نداشتن است. پس جادوگری مبتنی بر تصویر، رابطه نزدیکی با نوع دیگر جادو دارد که مبتنی بر زواید بدن است (همان، ۱۰۳ و ۱۰۴). در اینجا جل نقل قولی از اوریو هیرن[۳] می‌آورد. هیرن نزدیکی میان تصویر اشیاء و اجزای آنها را از زاویه فلسفی بررسی کرده است. وی می‌گوید جادوی شباهت و جادوی تماس در واقع یک امر واحدند. مردم ابتدایی آموزه فلسفی را که بعدها فیلسوفان اپیکوری کهن در این رابطه بیان کردند، به شیوه مبهم و سردرگم خویش دریافته بودند: آموزه‌ای بنام تجلیات[۴] که بنا بر آن تصویر هر شیء، جزئی عینی از خود آن شیء است. هر چند این آموزه مستقیماً از اپیکور[۵] آغاز می‌شود، اما مشهورترین بیان آن را لوکرتیوس[۶] ارائه می‌دهد: بت[۷] و تمثال[۸] هر چیز همچون لایه بسیار نازکی است که از سطح آن جدا شده باشد و در هوا به این سو و آن سو برود ... تصویر چیزها، که نسبت به آنها مانند لایه بسیار نازک یا پوسته‌ای است، از سطح‌شان بیرون می‌آید و پخش می‌شود. گویی پوست انداخته و این پوسته به این سو و آن سو حرکت می‌کند. مانند دودی که از کنده‌ها بلند می‌شود یا پوستی که جیرجیرک گهگاه می‌اندازد (Gell, 1998: 105). این اظهار لوکرتیوس جالب‌ترین بیان این آموزه برای جل و کارآمدترین برای منظور او به شمار می‌رود. زیرا در اینجا آشکارترین اختلاط و تلفیق نمایه و آیکون صورت گرفته است. او بر اساس آن می‌گوید که هم‌گرایی و اجتماع تصاویر (آیکون‌ها) و بخش‌هایی از چیزها (نمایه‌ها) از دیدگاه فلسفی دست‌یافتنی و شدنی است (همان). جادوی تصویر به طور کلی الگویی برای فهم پرستش تصویر و همچنین برای شیءانگاری[۹] در بافت‌ها و زمینه‌های آیینی فراهم می‌کند (همان، ۱۰۶).

جسمی از دور بر هم اثر می‌کنند. اصل اول را می‌توان قانون شباهت (Homeopathic) و دومی را قانون تماس یا سرایت (Contagious) نامید (فریزر، ۱۳۸۷: ۸۷).

1 Homeopathic magic
2 Contagious magic
3 Yrjö Hirn
4 Doctrine of Emanations
5 Epíkouros
6 Lucretius
7 Idol
8 Simulacra
9 Objectification

ج-۱- شیء و شخص توزیع‌یافته

نمایه جل یک بازنمایی صرف از ابژه نیست؛ بلکه بخشی از خود آن چیز است. نمایه را نه صرفاً محصول کنش، بلکه بیشتر می‌توان آن را گسترش توزیع‌یافته عامل دانست (جل، ۱۳۹۰: ۱۳). دو درون‌مایه اصلی کتاب او، ذهن توزیع‌یافته و عاملیتِ مؤثر است (همان، ۱۷). پیش از این، عاملیت توضیح داده شد. جل شیء توزیع‌یافته را چیزی تعریف می‌کند که به لحاظ مکانی، اجزای جداگانه بسیاری با تاریخچه‌های کوچک گوناگون دارد. عاملیت شخصی، به مثابه تداخل در محیط علّی، این «اشیای توزیع‌یافته» را ایجاد می‌کند. اشیای توزیع‌یافته‌ای که گواه بر عاملیت مورد نظر جل هستند، مقولات ابژه‌های هنری‌اند (همان، ۳۰۷).

مکان‌های مقدس، حرم‌های نیاکان، آرامگاه‌ها، یادبودها، استودان‌ها و ... همگی با گسترش یک شخصیت فراسوی حدود حیات زیست‌شناختی‌اش از طریق انتشار در محیط مرتبط هستند. آنها به روشنی، نه تنها ایده «توزیع» _ شیء و/ یا شخصی که در زمان و مکان انتشار یافته است- را نشان می‌دهند، بلکه این تصور اساسی را اثبات می‌کنند که تصاویر یک چیز (یک سرنمون) بخش‌هایی از آن چیز هستند. همان اندیشه‌ای که از هیرن تا اپیکور و لوکرتیوس قابل پیگیری است: چیزهای قابل دریافت بخش‌هایی از خود را رها می‌کنند. آنها در فضای ویژه می-آمیزند و توسط تماشاگر به فرایند ادراک درمی‌آیند (همان، ۳۰۹ –۳۱۰).

اما نظر جل درباره آیین، که در این تحقیق نقش دارد، این است که او نوشتن درباره هنر را در واقع نوشتن درباره آیین یا جانشین آیین می‌داند. به گفته او این دیدگاه پساروشن‌گری غربی است که میان زیبا و مقدس، میان تجربه آیینی و تجربه زیبایی‌شناختی، جدایی افکنده است. وی اعتقاد دارد که مردم‌شناسی هنر، ناگزیر به مردم‌شناسی آیین کمک می‌کند، چون آیین در برخی زمینه‌ها – نه در همه آنها- مقدم بر هنر است (همان، ۱۵۳).

پس از توضیح نظریه و پیش از معرفی نمونه‌ها لازم است که با توجه به بستر ایجاد نقوش پنجه دست، به تقدس سنگ‌ها و فراگیری آن نیز پرداخته شود.

د- تقدس صخره و سنگ

ادای احترام به سنگ‌ها که بر طبق نظر آریل گولن[1]، بازمانده دینی فراموش شده و آیین ستایش خدای زمین است، در آسیای غربی، قفقاز و اروپا بسیار دیده می‌شود. سنگ‌ها، کوه‌ها و صخره‌ها از چیزهای مهمی بودند که با این خدا ارتباط داشتند.

1 Ariel Golan

برای اینکاها، سنگ مقدس نشان‌دهنده جدّ نخستین است. سرخ‌پوستان منطقه‌ای در برزیل می‌گویند که نخستین ایزدان از صخره زاده شدند. در افسانه‌های اندونزی و اقیانوسیه، نخستین انسان از سنگ زاده شد. ارمیای نبی عبری‌ها را سرزنش می‌کند که همچون بت‌پرستان به سنگ‌ها می‌گویند که تو مرا به دنیا آورده‌ای. نخستین امپراتور افسانه‌ای ژاپن این عنوان را دارد: شخص والایی که از سنگ زاده شد. این افسانه‌های همانند از این عقیده ناشی می‌شوند که نیای نوع بشر که خدای بزرگ است، در سنگ تجسم یافته است. سنگ‌ها و صخره‌های مقدس، بسیار نزد بومیان آمریکای شمالی و جنوبی محترم هستند. آنها معتقدند که خدایان در آنها ساکن هستند. این عقیده در میان مردم بسیاری از سرزمین‌ها مشترک بوده است. مثلاً در هند نیز سنگ‌ها به عنوان جایگاه و خانه ارواح و خدایان شناخته می‌شوند (Golan, 2003: 226).

این نسبت تجسم خدایان به سنگ‌های ناصاف و طبیعی داده می‌شود. سنگ‌های مقدس در همه جا برش‌نخورده هستند. حتی در تورات گفته می‌شود که محراب باید از سنگ‌های ناصاف ساخته شود. زیرا اگر اسکنه خود را بر روی‌شان بگذارید، آنها را بیهوده می‌سازید. گویی قلم‌زنی به عنوان مزاحمت و توهین به ایزد و روح ساکن در سنگ تلقی می‌شد (همان، ۲۲۷). پیرو این گمان که سنگ، مسکن و مأوای نیاکان و خدایان است، در بسیاری از حوزه‌های فرهنگی، سنگ‌ها ابزار باروری کشت‌زار و بارگیری زنان هستند (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۱۷) و گاه برای برخی سنگ‌های مقدس، جنسیت هم قائل می‌شوند (همان، ۲۱۸).

سنگ در همه جا نشانه، خانه و تجلی الوهیت به شمار می‌رفت (همان، ۲۲۶). حجرالاسود نیز در جایی قرار دارد که مشهور است که مرکز زمین و عالم است. گفته می‌شود که مرکز آسمان بر بالای کعبه قرار دارد. این سنگ همچون بسیاری از شهاب سنگ‌ها به دلیل منشأ آسمانی‌اش خصلت قدسی داشته و دارد (همان، ۲۴). خدا در سنگ متجلی شده است. همچون سنگی که شبی یعقوب بر آن خوابید[1] و پس از رویایی که دید آگاه شد که در زیر دروازه آسمان است. آنگاه آن سنگ را همچون عمودی نصب کرد و نام آنجا را بیت ایل[2] (بیت‌الله) گذاشت (عهد عتیق، سفر پیدایش، ۲۸: ۱۱-۱۳، ۱۶-۱۹). همچنین خدا مانند شاهدی در سنگ‌هایی حضور دارد که لابان به مناسبت بستن پیمان دوستی با یعقوب برافراشته است (همان، ۳۱: ۴۴ و

1 Bełyle

یکی از نام‌های این سنگ مقدس و در عین حال نام خدا (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۲۵)

2 Beth-el

بعد). احتمالاً مردمان کنعان چنین سنگ‌های شاهدی را به عنوان مظهر خداوند می‌پرستیدند (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۲۶).

یونانیان هم نه تنها به پیکره‌ها بلکه به سنگ‌های ناتراش نیز نماز می‌گزاردند. مثلاً هرمس در پیش از تاریخ، فقط تجلی خدا در سنگ بود؛ تجسد قدرت و در عین حال بارورکننده و پشتیبان. پیکره آپولون هم نخست چیزی جز ستونی سنگی نبوده است. برای وجدان مذهبی باستانی، سنگ نتراشیده بی‌شکل به نحوی مطمئن‌تر از تجلی خدا در پیکره‌ها، یادآور حضور خداوند بوده است (همان، ۲۳۰).

چنین پدیده‌ها و باورهایی، ویژه دیگر سرزمین‌ها و روزگار پیشین نبوده و نمونه‌های زنده بسیاری در ایران دارد. در بخش بعد تعدادی از آنها که نقش مورد نظر این پژوهش را در خود دارند و همچنان مورد احترام هستند، معرفی می‌شوند.

بررسی نمونه‌ها

کوشکچی

در جنوب شهرستان تیران در استان اصفهان و بر دامنه کوهی کوچک به نام کوشکچی دو اثر پنجه دست نقش شده است که البته اکنون فقط یکی باقی مانده و دیگری از بین رفته است. مردم بومی آنها را نشان دست حضرت زهرا (س) می‌دانند (تصویر ۱).

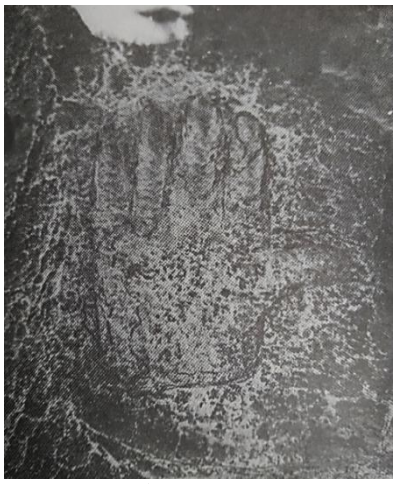
تصویر (۱): پنجه منسوب به حضرت فاطمه زهرا (س)، کوشکچی، تیران، استان اصفهان (آرشیو شخصی مهدی دادخواه تیرانی، ۱۳۹۷)

هنوز زنان تیران، به ویژه قدیمی‌ترها، به این سنگ‌نگاره‌ها اعتقاد دارند و نذر می‌کنند و پس از برآورده شدن در کنار آن کاچی یا آش می‌پزند. روشن کردن شمع، چسباندن سنگ‌ریزه برای

تفأل و گذاشتن دست بر روی نقش پنجه در وقت دعا از دیگر رسوم است. در هنگام انجام کار اخیر، خدا را به دست حضرت فاطمه زهرا (س) سوگند می‌دهند.

پنجه‌علی خادر

تصویر (۲): پنجه منسوب به حضرت علی (ع)، زیارت‌گاه پنجه‌علی خادر، شاندیز، خراسان رضوی (نگارنده، ۱۳۹۷)



تصویر (۳): پنجه‌علی، کوه گردل کوهدشت (ایزدپناه، ۱۳۶۳: ۴۴۸)

پنجه‌علی مکان مقدسی در نزدیکی شاندیز، روستای خادَر و در استان خراسان رضوی است. این زیارت‌گاه شامل سنگی متخلخل با سوراخ‌هایی مانند جای فرو رفتن انگشت، و نیز اثر

محوی از پنجه دست است که به حضرت علی (ع) منسوب است (تصویر ۲). مردم در پای این سنگ خوراک نذری- آش، کوکو و خاگینه- می‌پزند. روی صخره شمع روشن می‌کنند و در هنگام دعا دست خود را روی اثر دست می‌گذارند. سنگ‌های کوچک در سوراخ‌ها می‌گذارند و گاهی هم با چسباندن سنگ و بر حسب افتادن یا نیفتادن آن نوعی تفأل برای برآورده شدن آرزوی خود می‌زنند.

پنجه‌علی گردل

در روستای «چهار قلعه» در شهرستان کوهدشت و بر دامنه کوه «گردل» صخره‌ای قرار دارد که بر روی پهنه غربی آن، نقشی از دست چپ وجود دارد (تصویر ۳). این نقش که به «پنجه‌علی» مشهور است، مورد احترام مردم روستا است و برای آن نذر می‌کنند (ایزدپناه، ۱۳۶۳: ۳۶۹).

پنجه‌علی بیجار

پنجه‌علی بیجار در سه کیلومتری غرب شهرستان بیجار و در جنوب شرقی روستای تاریخی چنگیزقلعه، کوهی قرار دارد که به دلیل وجود نقش دستی منسوب به پنجه‌علی به این نام خوانده می‌شود (تصویر ۴). مردم محلی معتقدند که حضرت علی (ع) با دست خود جلوی حرکت این سنگ را گرفته است. زیارت‌کنندگان در غار کوچکی که در زیر این سنگ بزرگ قرار دارد، شمع روشن می‌کنند و به دیواره‌ها سنگ‌های کوچک می‌چسبانند. با این نیت که اگر جدا نشد، حاجت خود را از حضرت علی (ع) گرفته‌اند.

تصویر (۴): پنجه‌علی بیجار [1]

1 http://bijaronline.com

خضر زنده کرمانشاه

در حدود هجده کیلومتری کرمانشاه، در راه سنندج، محلی به نام «خضر زنده» وجود دارد که در آن از دو چشمه، دو آب‌گیر بزرگ به نام‌های خضر الیاس و خضر زنده به وجود آمده است. نزدیک چشمه خضر زنده و در دامنه کوه، در داخل غار کوچکی زیارتگاهی به نام خضر وجود دارد. مردم معتقدند خضر در آنجا نماز خوانده و جای پا و دست و پیشانیش در سنگ باقی مانده است. گویا تا قبل از تبدیل این مکان به اردوگاه، مردم در اواخر تابستان و اوایل پاییز به زیارت می‌آمدند و گوسفند قربانی می‌کردند. همچنین با نیت برآورده شدن آرزو به دیواره، سنگ می‌چسباندند (بایگانی مطبوعات ایران، ۱۳۹۷).

پنجه‌علی گَرِک

روی کوهی در روستای گَرِک از توابع نهاوند اثر پنجه‌مانندی به نام پنجه‌علی وجود دارد که مردم در آنجا شمع روشن می‌کنند و حاجت می‌خواهند. در زیر این صخره چشمه آبی جاری است (تصویر ۵).

تصویر (۵): پنجه‌علی گَرِک[1]

1 www.instagram.com/navani_jamaat

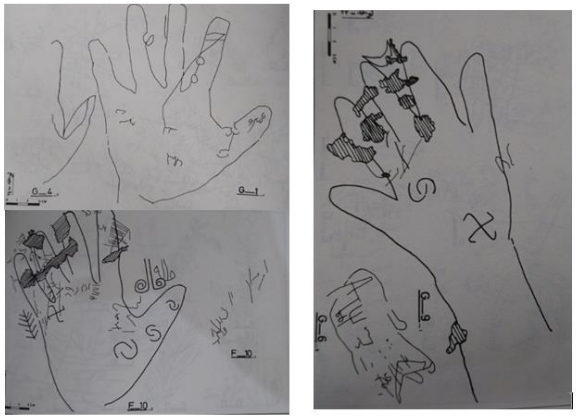
پنجه علی کوه تنبور

در جبهه جنوبی کوه تنبور در شمال شرقی سیرجان و در یک فرورفتگی ایوان‌مانند، زیارتگاهی به نام پنجه‌علی وجود دارد. بر سنگ سفید و بسیار سخت این محل، نقش پنجه دستی حک شده است. در زیر آن نیز طرح محوی همچون پرنده یا انسان بال‌دار دیده می‌شود (تصویر ۶). در جلوی این ایوان درخت انجیری از دل سنگ بیرون آمده که زیارت‌کنندگان نوار و بریده‌هایی از لباس خود را به عنوان دخیل به آن می‌بندند (فرهادی، ۱۳۷۶: ۱۶ و فرهادی، ۱۳۷۸: ضمیمه ۳۱۱).

تصویر (۶): پنجه‌علی پوزه کوه تنبور سیرجان (فرهادی، ۱۳۷۷: ۳۳۴)

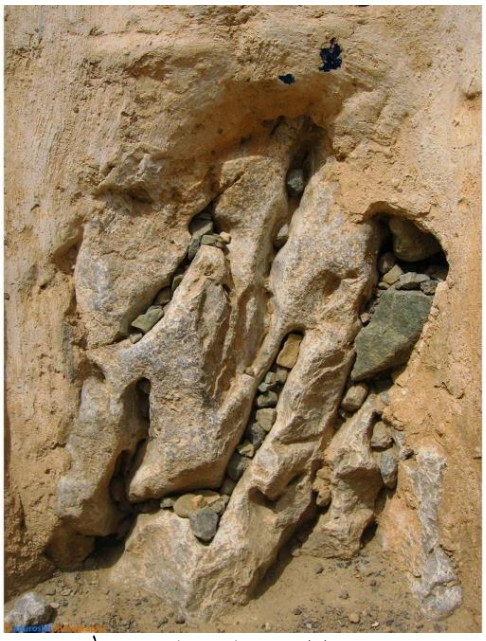
لاخ مزار

سنگ‌نگاره‌های لاخ مزار در فاصله ۲۹ کیلومتری جنوب شرقی بیرجند (خراسان جنوبی) و در نزدیکی روستای کوچ قرار دارد. روی این صخره، که نزد مردم منطقه دارای احترام و تقدس است، بیش از سیصد نگاره وجود دارد که علاوه بر تنوع نقش دارای گستره تاریخی بسیار است. به نظر می‌رسد اثر پنجه‌هایی که در باور مردم دست اولیاءالله و شفابخش است، دلیل زیارتگاه بودن آن باشد (لباف خانیکی، ۱۳۷۸: ۲۲) (تصویر ۷). مردم برای این سنگ کراماتی قائلند و به آن متوسل می‌شوند. گاهی بر تصویر دست آب می‌ریزند و آن را به نیت شفا بر چشم می‌کشند (لباف خانیکی و بشاش کنزق، ۱۳۷۳: ۹).



تصویر (۷): پنجه، لاخ مزار (لباف خانیکی و بشاش کنزق، ۱۳۷۳: ۵۹)

پنجه علی نشلج



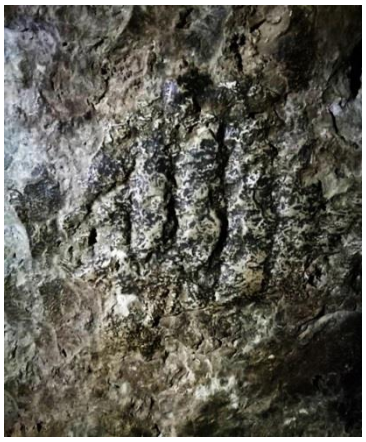
تصویر (۸): پنجه‌علی، نشلج کاشان[1]

1https://www.facebook.com/pg/iran.travel.guide1/photos/?tab=album&album_id=605225236154184

در ورودی روستای نشلج در شهرستان کاشان، قدمگاهی به نام مرتضی‌علی وجود دارد که بر دیوار آن سنگی به این نام دیده می‌شود و مردم معتقدند جای دست حضرت علی (ع) بر آن نقش بسته است (تصویر ۸). در واقع از نقشی طبیعی این را تأویل می‌کنند. از دیرباز مردم در کنار این قدمگاه به پخت آش نذری مشغول بودند و برخی از اهالی معتقدند اگر شخصی هفت عدد سنگ‌ریزه در میان شکاف‌ها بگذارد و آنها نلغزند، حاجت او برآورده خواهد شد. به باور آنها شیر و ماری در منطقه در حال جنگ بودند که حضرت علی (ع) جنگ این دو را می‌بیند و پنجه دست خود را به سنگی می‌کوبد و شیر و مار به سنگ (کوه) تبدیل می‌شوند.

پنجه خضر کوار

در کوه اکبرآباد کوار، در ۴۴۵ کیلومتری شیراز، بر فراز پله‌هایی در دامنه کوه، زیارتگاهی به نام خضر نبی قرار دارد. در بخش اصلی که فضایی ساخته‌شده از تلاقی سه تخته سنگ است، پنجه دستی بر روی دیواره رو به قبله دیده می‌شود (تصویر ۹). مردم محلی در اینجا شمع روشن می‌کنند و گاه پارچه‌ای را به سقف پرتاب می‌کنند و اگر پارچه گیر کند، این را نشانه روا شدن حاجت می‌دانند یا سنگی را در دست می‌گیرند و معتقدند در صورت حرکت کردنش، حاجت خود را می‌گیرند. در پایین پله‌های زیارتگاه آب‌انباری وجود دارد که آب آن از چشمه‌ای از دل کوه تأمین می‌شود. این آب شفادهنده دانسته می‌شود.



تصویر (۹): پنجه خضر، زیارتگاه خضر نبی، اکبرآباد کوار (نگارنده، ۱۳۹۷)

شایان ذکر است که چنین مواردی فقط در ایران دیده نمی‌شوند. برای مثال در کارته سخی کابل و اورشلیم مواردی همسان وجود دارد که به ترتیب منسوب به حضرت علی (ع) و حضرت عیسی (ع) هستند و به همین شکل زیارت می‌شوند.

جمع‌بندی

کوه‌ها و صخره‌ها به عنوان عصاره و جوهر زمین، یادآور قدرت و استحکام ایزد زمین و در عین حال محل حضور این خدا و بعدها خدایان بوده‌اند. این اعتقاد از خداوند بعدها به شخصیت‌های مقدس مذهبی رسید. پیرو این گمان، نذر و قربانی و حاجت‌خواهی نیز در کنار سنگ‌های مقدس شکل گرفت.

در مورد نمونه‌هایی که از ایران ذکر شد، اکنون این صخره‌ها و سنگ‌ها به مقدسان اسلامی منسوب هستند و طبق داستان و حکایتی که هر یک دارند، آن فرد در زمانی گذرش به آنجا افتاده و به دلیلی دست خود را بر سنگ گذاشته است و از آن پس اینجا مکان زیارت و طلب حاجت شده است. ارزش قدسی این سنگ‌ها و آثار مقدس، منحصراً مرهون این چیز یا رویداد مجهول است. همین امر است که آنجا را مرکز نیرو قرار داده است. این نقش‌ها علاوه بر پرستش، به دلیل وظایفی که به عهده‌شان گذاشته شده، به کار رفته‌اند. در همین جاست که عاملیت را در آنان می‌بینیم.

نظریه هنر و عاملیت به همان اندازه که در درک انسان‌شناختی از هنر بسیار مؤثر بوده، برای پدیده‌های مناسکی و دینی نیز بسیار کاربرد دارد. آثار تجسمی یک فرهنگ در یک شبکه اجتماعی–ارتباطی که دارای کارکرد است، آفریده شده‌اند. می‌توان نسبت به آنها عاملیت اجتماعی را اعمال کرد و آنها نیز می‌توانند خود، عامل اجتماعی باشند. اما برای عامل اجتماعی بودن، به بودن انسان‌ها در مجاورت‌شان نیاز دارند. بی‌شمار آثار گذشته که اکنون نقش صِرف شده‌اند، حضور انسان را در کنار خود از دست داده‌اند. پنجه‌های دست بسیاری در سرتاسر ایران وجود دارد که بر خلاف موارد بررسی‌شده در این مقاله فاقد عاملیت شده‌اند. اما با نگاه به بازمانده‌های آنها در شبکه ارتباطی جامعه می‌توان از آنها ابهام‌زدایی کرد.

این آثار، نمایه سازندگان یا منشأ خود هستند. نکته اینجاست که نمونه‌های مطالعاتی ما از دسته‌ای هستند که با وجود تولید توسط انسان، دارای چنین ریشه‌ای دانسته نمی‌شوند. گمان برده می‌شود که آنها دارای سرچشمه الهی یا ماورایی‌اند یا به گونه‌ای خودبه‌خودی ساخته

شده‌اند. این همان امکان فراموشی و پنهان کردن سرچشمه اشیای هنری است. نکته مهمی که جل می‌گوید این است که مردم‌شناسی هنر نمی‌تواند به این دسته بی‌توجه باشد. انسان‌ها معتقد بودند و گاه هنوز نیز معتقد هستند که خدا یا شخصیت مقدس در مقام عامل، تصویری را ایجاد کرده تا تجلی خاصی از خود داشته باشد. در میان نقوش پنجه صخره‌ای، تعدادی از آنها که به ویژه ژئوگلیف[1] هستند، از این دسته‌اند: مانند دست خضر، پنجه‌علی نشلج، بیجار، گرک و شاید خادر.

این تصاویر شخص‌گونه‌اند؛ چون اهدافی برای عاملیت اجتماعی هستند و در هنگام پرستش و انجام آیین گاه آشکارا با آنها برخوردی همچون شخص مقدس می‌شود. در چنین مواقعی با مصداق گفته جل روبرو هستیم: گذاری ملایم میان جادوی تصویر و تصویرپرستی موجودات آن‌جهانی. رابطه میان هنر آیینی و جادو فقط به زمانی محدود نمی‌شود که با طلسم و تعویذ روبرو هستیم.

به نظر آلفرد جل پرستش تصاویر به انسان امکان می‌دهد که «دیگری» را به صورت موجودی همزمان حاضر، دارای آگاهی، مقاصد و حس‌هایی همانند خود درک کند. جدا از تصویر پنجه دست، صخره‌هایی که این نمادها بر آنها نقش شده‌اند، به‌گونه‌ای تجلی غیرآیکونی از خدایی هستند که هیچ شکلی ندارد یا در کالبد خاصی برای اهداف پرستش ظاهر شده است. آنها خود و بدون ایجاد نقش هم می‌توانند عامل باشند، موجب رشد محصولات شوند، بدخواهان را از سر راه بردارند، گره‌ها را بگشایند و سرنوشت‌ها را تغییر دهند.

هر یک از این آثار نمایه‌ای هستند. در نظر کنشگران علت تصویر که وجودی مقدس است، در مقام عامل، این تصویر (نمایه) را ایجاد کرده است تا تجلی خاص او باشد. نقش پنجه در حال حاضر، در جایی نمایه سرنمون حضرت فاطمه (س) و در موقعیت‌های دیگر نمایه سرنمون حضرت علی (ع)، حضرت خضر (ع)، حضرت ابوالفضل (ع) و ... است. به نظر می‌رسد دست گذاشتن روی این تصویرها، گونه‌ای وحدت با آن فرد مقدس باشد. چون لمس دست کسی به این معناست که او نیز شخص را لمس می‌کند. ایجاد تعامل فیزیکی واقعی میان شخص و نیروی مقدس، جوهره پرستش تصویر است.

---

۱ پدیده‌ها و برجستگی‌های طبیعی زمین که به نحوی به دست انسان تغییر یافته و مورد استفاده برداشت‌های ذهنی او قرار گرفته است.

این پنجه‌های دست، چیزهای توزیع‌یافته در زمان و مکان هستند. هر یک از آنها در عین اینکه مثالی از سرنمون‌اند، به عنوان جزئی جداشده از آن نیز هستند. یعنی این دست هم تصویر سرنمون خود است و هم جزئی از بدن او. بدین ترتیب کنشگران می‌توانند با دستیابی به جزئی از آن سرنمون، در او نفوذ کنند و قدرت و لطفش را دریافت کنند. حال که تصاویر یک سرنمون بخش‌هایی از آن چیز هستند، مصداق جادوی تصویر هم هستند؛ به ویژه از گونه جادوی تماس.

با تقسیم خوراکی که با پخته شدن در جوار مکان مقدس و در طی آیین، متبرک می‌شود، شخصیت لاهوتی نیز پراکنده می‌گردد. ایزدبانوی آسمان، بعدها آناهیتا، اشی و ... و سپس حضرت زهرا (ع)، حضرت علی (ع) و حضرت ابوالفضل (ع)، سرنمون‌های توزیع‌یافته این نقوش پنجه دست در زمان و مکان هستند. زیارتگاه‌ها و مکان‌های مقدس نیز آنها را فراسوی حدود زیست‌شناختی‌شان و از طریق انتشار در محیط گسترش داده‌اند. نقوش دست‌های مقدس، نمایه حضور جسمانی این اشخاص توزیع‌یافته هستند و بدین ترتیب، دریافت قدرت‌شان را برای افرادی که از لحاظ زمانی و مکانی از آنان دور مانده‌اند، میسر می‌کنند.

منابع

الیاده. میرچا (۱۳۸۵). **رساله در تاریخ ادیان**. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

ایزدپناه. حمید (۱۳۶۳). **آثار باستانی و تاریخی لرستان**. جلد یکم. تهران: آگاه.

بایگانی مطبوعات ایران (۱۳۹۷). **خضر در فرهنگ رسمی و فرهنگ عامه ایران ۲**. قابل دسترس در http://www.irpress.org

پاسدار نواب. فاطمه (۱۳۹۳). **بررسی عاملیت در دیوارنگاره‌های دهه اول انقلاب اسلامی ایران شهر تهران**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

پیرس. چارلز سندرز (۱۳۸۱). **منطق به مثابه نشانه‌شناسی: نظریه نشانه‌ها**. زیباشناخت. ترجمه فرزان سجودی. ۶. ۵۱-۶۴.

جل. آلفرد (۱۳۹۰). **هنر و عاملیت؛ به سوی نظریه جدید انسان‌شناختی**. ترجمه احمد صبوری. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

دادگرآزاد. فائزه (۱۳۹۳). **بررسی نشانه در چارچوب نشانه‌شناسی پیرس و اجرای آن در قالب انیمیشن با تأکید بر وجه نمایه‌ای اشیاء**. پایان‌نامه کارشناسی رشته چندرسانه‌ای دانشکده هنرهای رایانه‌ای. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

دادخواه تیرانی. مهدی (۱۳۹۷). آرشیو شخصی.

رضوی‌فر، آملی (نوو- اگلیز) و غفاری. حسین (۱۳۹۰). **نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم**. فلسفه. ۳۹ (۲). ۵-۳۶.

فرهادی. مرتضی (۱۳۷۶). **معرفی نقوش صخره‌ای نویافته در سیرجان و شهر بابک کرمان**. میراث فرهنگی. ۱۷. ۱۲-۱۹.

---------- (۱۳۷۸). **موزه‌های بازیافته**. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

---------- (۱۳۷۷). **موزه‌هایی در باد**. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

فریزر. جیمز جورج (۱۳۸۷). **شاخه زرین، پژوهشی در جادو و دین**. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه.

فکوهی. ناصر (۱۳۸۶). **نظریه‌های انسان‌شناسی هنر، نقدی تاریخی-تفسیری**. پژوهشنامه فرهنگستان هنر. ۶. ۶-۲۴.

کتاب مقدس. عهد عتیق (۱۳۹۸). ترجمه پیروز سیار. تهران: نشر نی: هرمس.

لباف خانیکی. رجب علی (۱۳۷۸). **سیمای میراث فرهنگی خراسان**. سازمان میراث فرهنگی کشور.

لباف خانیکی. رجب علی و بشاش کنزق. رسول (۱۳۷۳). **سلسله مقالات پژوهشی لاخ مزار بیرجند**. معاونت فرهنگ و آمورش سازمان میراث فرهنگی.

مقنی‌پور. مجیدرضا (۱۳۹۵). **تحلیل عاملیت و علیت در هنرهای کاربردی ایران (نمونه مورد مطالعه: قالی)**. رساله دکتری رشته پژوهش هنر. دانشکده هنر دانشگاه شاهد.

Chua. L. & Elliott. M. (2013). **Distributed Objects: Meaning and Mattering After Alfred Gell**. Berghahn Books.

Gell. Alfred (1992). **The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology**. In J. Coote and A. Shelton (Eds.). Anthropology, Art and Aesthetics. Oxford Clarendon Press. 40–67.

---------- (1998). **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Contributor Nicholas Thomas. Clarendon Press.

Golan. A. (2003). **Prehistoric Religion: Mythology, Symbolism**. Jerusalem.

Layton. R. (2003). **Art and Agency: A Reassessment**. Journal of the Royal Anthropological Institute. 9(3). 447-464.

Miller. D. (2005). **Materiality**. Duke University Press.

https://www.facebook.com/pg/iran.travel.guide1/photos/?tab=album&album_id=605225236154184

http://bijaronline.com

www.instagram.com/navani_jamaat