

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۱/۲۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱۶

نغمه خرازیان^۱، ایرج داداشی^۲

نسبت میان سنت تصویری^۱ بودیسم تبتی و نگاره‌های دوره‌ی ایلخانی و تیموری^۳

چکیده

در میان نگاره‌های متعلق به دوره‌ی ایلخانی و تیموری شخصیت‌ها، عناصر و نقشمایه‌هایی دیده می‌شود که نه تنها نمی‌توان هیچ نشانی از آنها در دوره‌های پیشتر یافت، بلکه رجوع به منابع اثرگذار بر نقاشی ایرانی همچون نقاشی پیش از اسلام، هنر مانوی، نقاشی سغدیان، نقاشی چینی و هنر مسیحی نیز کمکی به بررسی و شناخت آنها نمی‌کند. بودیسم تبتی، دینی است که از مقبولیت خاصی نزد حاکمان ایلخانی برخوردار بوده است. این دین که شاخه‌ای از بودیسم مه‌ایانه محسوب می‌شود دارای نمادها و مفاهیم بسیار ویژه‌ای است. سنت غنی تصویری که بودیسم تبتی از آن بهره می‌برد به واسطه قوانین و مقرراتی دقیق و مشخص، تجسمی تصویری از این مفاهیم پیچیده دینی ارائه می‌دهد. حال پرسش این است که آیا سنت تصویری بودیسم تبتی می‌توانسته به عنوان منبعی اثرگذار در پدید آمدن و شکل‌گیری این عناصر در نگارگری دوره‌ی مغول باشد؟ این پژوهش تلاش دارد با استقرا و با استناد به منابع تاریخی و پژوهش‌های معاصر از سویی و نگاره‌های دوره‌ی ایلخانی و تیموری از سویی دیگر، به تبیین تأثیرات سنت تصویری بودیسم تبتی بر نگارگری این دوره‌ی پردازد. با توجه به شواهد نوشتاری و تصویری می‌توان نتیجه گرفت که سنت تصویری تبت در ایران دوره‌ی مغول الگوی شناخته‌شده‌ای بوده است چرا که هم در متون تاریخی معاصر با دوره‌ی مغول، به باورهای بودایی مغولان و حضور بوداییان تبت و ساخت معابد بودایی در ایران اشاره شده است و هم تحلیل نگاره‌های این دوره در خصوص ساخت عناصر و نقشمایه‌ها بر وجود چنین الگویی مهر تایید می‌زند.

کلمات کلیدی: نگارگری ایلخانی و تیموری، هنر بودایی تبت، منابع تصویری نگارگری، تاریخ نگارگری ایران

^۱ عضو هیات علمی گروه نقاشی دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.

^۲ استادیار گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: Irajdadashi.iraj@gmail.com

^۳ این مقاله مستخرج از رساله دکتری نغمه خرازیان به راهنمایی دکتر ایرج داداشی در دانشگاه هنر می‌باشد.

مقدمه

در تاریخ نگارگری ایرانی، معمولاً منابعی خاص از جمله نقاشی پیش از اسلام، هنر مانوی، نقاشی سغدیان، هنر چین و یا هنر مسیحی و تأثیرات آنها بر نگاره‌ها مطالعه می‌شود. اما در مواجهه با برخی از عناصر و نقشمایه‌های مصورشده‌ی دوره‌ی مغول، به نظر می‌رسد ارجاع به این منابع در تعیین مبدأ و نحوه‌ی شکل‌گیری آنها کفایت نمی‌کند و گویی منشأ اصلی پدید آمدنشان بیش از آنی است که تاکنون گفته شده است. این تغییرات را می‌توان حاصل تغییر عوامل و شرایط زمان و مکانی دانست که نگارگر در آن حضور داشته و از آن متأثر شده است.

با چیرگی مغول بر ایران و تأسیس سلسله‌ی ایلخانی، شرایط سیاسی، فرهنگی، اعتقادی و مذهبی متفاوتی بر این منطقه حاکم شد. علاوه بر اعتقادات شمنی که مغولان به آن باور داشتند (القاشانی، ۱۳۴۸: ۱۲۷). بیشتر حاکمان ایلخانی، بودیسم تبتی را به عنوان دین رسمی خود برگزیدند (همدانی، ۱۳۷۳: ۹۳۰) (Sagaster, 2007, 382-386) (Faryamanesh, 2017, 34) به واسطه‌ی این اعتقاد ایلخانان و در نتیجه‌ی حمایت آنها، راهبان بودایی زیادی از تبت و کشمیر وارد دربار ایلخانان شدند (همدانی، ۱۳۳۳-۱۳۳۱، ۹۳۰)، (بیانی، ۱۳۸۹: ۳۷۵)، با عنوان بخشی در دربار حضور یافتند و معابد بودایی فراوانی در شرق و غرب ایران ساختند (همدانی، ۱۳۷۳: ۱۳۳۳-۱۳۳۱)، (بیانی، ۱۳۸۹: ۴۲۱).

اقبال خوش بودیسم تبتی را در میان مغولان می‌توان به چند دلیل دانست؛ اول اینکه تبت یکی از مناطق تحت حاکمیت مغولان بود که «قوبلای خان» به شکل مستقیم و «هولاکو»، مؤسس سلسله‌ی ایلخانی، با یک واسطه بر آن حکومت داشته‌اند (Sperring, 1990)، دوم اعتقاد همسر قوبلای خان به بودیسم تبتی (Rossabi, 2015: 16)، سوم پیشینه‌ی مشترک شمنی این هر دو و جذابیت‌های بودیسم تبتی به واسطه‌ی تلفیق با باورهای شمنی و مذهب بن^۲ تبتیان که سبب شکل‌گیری یک شاخه‌ی بسیار مهم بودیسم با عنوان وجره‌یانه^۳ در این منطقه شد (خرازیان، ۱۳۸۸: ۴۵).

بودیسم تبتی، دارای یک سنت تصویری بسیار غنی است. این سنت تصویری حاصل ترکیب برون‌فکنی‌ها و تصاویر ذهنی برآمده از باورهای شمنی و مذهب پیشین تبت با نام بن با بودیسم است. از این حیث گستره‌ی وسیعی از بوداها و دیگر وجودهای مقدس، نقشمایه‌ها، نمادها، نشانه‌ها و عناصر خاص تصویری را شامل می‌شود که با آداب، اصول، فنون، قوانین و مقررات بسیار ویژه‌ی تجسم می‌یابند. با توجه به یگانگی میان دین و هنر در بودیسم وجره‌یانه به نظر می‌رسد می‌توان تصور کرد که با ورود بودیسم تبتی به ایران، زمینه‌ی شکل‌گیری الگوی تصویری برای نگارگری دوره‌ی ایلخانی و تیموری فراهم آمده باشد.

پژوهشی در قالب پایان‌نامه، طرح پژوهشی و یا مقاله که به تأثیرات هنر بودایی تبت بر نگارگری ایرانی پرداخته باشد، یافت نشد. نزدیک‌ترین مطالعات، آنهایی هستند که به طور کلی به مطالعه‌ی تأثیرات بودایی بر هنر دوره‌ی ایلخانی و تیموری پرداخته‌اند. تحلیل یوکا کادوی با موضوع بودیسم در ایران تحت مغول، تلاشی برای درک وسعت این دین نوظهور در ایران عهد مغول است. کادوی در نگاره‌هایی از آثارالباقیه، جامع‌التواریخ و شاهنامه، تأثیر عناصر بودایی موجود در این نگاره‌ها را همچون پارچه‌های ابریشمین، گل نیلوفر، شعله آتش، حالت نشستن و نقوش روی سریر و تخت پادشاهی برمی‌شمارد. او معتقد به ریشه دوانیدن عناصر بودایی در هنر ایران و حل شدن این درونمایه‌ها با فرهنگ ایرانی است و بخش بودایی را یکی از پارامترهای اصلی در ارزیابی هنر و معماری دوران رنسانس ایرانی (اواخر قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴) می‌داند

(Y. Kadoi, 2009) پژوهشی از لئو جانگن او نیز با هدف بررسی تأثیر هنر بودایی و تأثیرات متقابل بودیسم و اسلام در حوزه هنرهای تجسمی، به طور مشخص در نسخه‌های درباری ایلخانی صورت گرفته است. این مقاله ضمن اشاره به چگونگی ورود شمایل‌نگاری و نقوش بودایی به نقاشی ایلخانی، بیان می‌کند که کارکرد مذهبی این تصاویر بودایی به نقاشی ایلخانی وارد نشده و نگاره‌های ایلخانی تنها با هدف تصویرسازی انجام شده‌اند (Jungeon Oh, 2005). در مورد این دو پژوهش ارزشمند باید گفت ۱. تأثیرات بودایی بر هنر دوره مغول تنها از منظر فرم و ساختار و سبک بررسی شده‌اند و نه از منظر موضوع، محتوا و کارکرد که علاوه بر تأثیرات فرمی مد نظر نوشتار حاضر هستند. ۲. با توجه به رویکرد فرمالیستی آنها، دامنه‌ی وسیع بودیسم و هنر بودایی ملاک مطالعه شده است بدون در نظر گرفتن تفاوت نمودها، عناصر و نقشمایه‌ها میان انواع گوناگون هنر بودایی در نسبت با منطقه‌ی شکل‌گیری آنها. ۳. به بستر تاریخی این نگاره‌ها اشاره‌ای نشده است.

این پژوهش در پی آن است که سنت تصویری بودیسم تبتی را به عنوان منبعی در کنار دیگر منابع تأثیرگذار بر نگارگری ایرانی بحث و مطالعه کند و با جست‌وجوی منابع و گردآوری شواهد لازم، امکانی نو در مطالعات نقاشی ایرانی فراهم آورد. در این مسیر، ابتدا به ادله و شواهد نوشتاری استناد شده است. این مستندات شامل اشاراتی به حضور بودیسم در ایران و ارتباط با تبت در منابع و کتب تاریخی دوره مغول هستند. در این بخش به کتاب‌هایی با مضامین تاریخ، جغرافیا، مذهب و ادبیات متعلق به قرون هفتم تا نهم هجری رجوع شده است. در بخش بعد دلایل و شواهد تصویری آورده شده‌اند؛ تصاویر و نگاره‌های دوره ایلخانی و تیموری که در آنها تأثیراتی از سنت تصویری بودیسم تبتی قابل مشاهده است. این تأثیرات در سه سطح بررسی شدند؛ نخست در فرم و ساختار؛ دوم در موضوع و محتوا؛ و سوم تصاویری که به واسطه توصیفی در متون تاریخی دوره ایلخانی و تیموری شکل گرفته‌اند. در این خصوص، نگاره‌هایی از مونس‌الاحرار، عجایب المخلوقات، کتاب البلهان، معراج‌نامه شاهرخی و جامع‌التواریخ به عنوان نمونه‌های هدفمند^۴ تحلیل و تفسیر شده‌اند.

۱. دلایل و شواهد نوشتاری

با هدف یافتن اشاراتی هرچند کوتاه و گذرا در خصوص وجود ارتباط با تبت و حضور آیین بودایی در ایران دوره ایلخانی و تیموری، متون مکتوب معاصر با دوره مغول شناسایی شدند و مستندات مربوط به بودیسم و تبت در چهار زمینه تاریخ، جغرافیا، مذهب و ادبیات استخراج شدند. مباحثی که در ادامه آمده است حاصل این بخش از مطالعه است.

۱-۱. جست‌وجوی واژگان کلیدی در متون کهن

به هنگام استفاده از متون کهن به عنوان منبع استناد برای یک پژوهش، تعیین واژگان کلیدی، نقش مهمی در نتایج جست‌وجو ایفا می‌کند. اما به دلیل تفاوت کاربرد کلمات در متون کهن و ادبیات امروز، یافتن این واژگان کلیدی بسیار دشوار است. در این پژوهش بودایی‌گری، بودایی، راهب بودایی، معابد بودایی و هرکلمه‌ای در نسبت با این عناوین، کلماتی اصلی و کلیدی هستند اما در هیچ‌یک از متون تاریخی مطالعه شده، به کار برده نشده بودند. حاصل مطالعه‌ی این کتب، یافتن کلماتی بود که در ادامه به آنها اشاره می‌شود

و در این بخش به عنوان واژگان کلیدی در نظر گرفته شدند.

در حدود العالم و برخی کتب دیگر همچون جامع التواریخ در سخن گفتن از معابد بودایی، از واژه‌ی بت‌خانه استفاده شده است. «لهاسا شهرکیست اندر وی بت‌خانه‌هاست» (بی‌نا، ۱۳۶۲: ۷۴). به تبع آن بوداییان، بت‌پرستان خوانده شده‌اند.

در مسالک و ممالک، از برخی مناطق چون وختان-که حد آن به حدود تبت پیوسته است- و سفینه با عنوان کافرستان یاد شده است (اصطخری، ۱۳۴۰: ۲۳۳). کافرستان از جمله کلیدواژه‌هایی است که در برخی متون این دوره برای مناطق بودایی‌نشین استفاده شده است. ابن بطوطه نیز در سفرنامه‌اش از غیرمسلمانان مناطق جنوب تبت و شمال شرقی هند با عبارت کلی کفار یاد می‌کند، با توجه به مذهب رایج این مناطق در آن زمان به نظر می‌رسد بیشتر منظور او از کفار، بوداییان باشند و البته فرقه‌ای خاص از بودیسم که «ابن بطوطه» عنوان می‌کند «در اینجا ساحران و جادوگران بسیار هستند و گفته می‌شود رای و پادشاه آنان نیز ساحر است» (ابن بطوطه، ۱۳۷۶: ۲۷۰). این توصیف از مذهب می‌تواند اشاره به بودیسم تبتی داشته باشد؛ چرا که این شاخه از بودیسم به واسطه‌ی درآمیختن با باورهای شمنی و مذهب بن، دو اعتقادی که تبتیان پیش از گرایش به بودیسم داشته‌اند، صورت خاصی از آیین بودا را پدید آورده است که جنبه‌ی سحر و جادو و اعمال روحانی بر جنبه‌ی عبادی غلبه دارد (بایر ناس، ۱۳۸۵: ۲۴۶). قدرت‌های جادویی و ماورایی که مغولان را در رقابت میان لاماها‌ی تبت با تانویست‌ها، به خود جلب کرد و سبب گرایش فزاینده‌ی قوبلای خان به بودیسم تبتی شد (Rossabi, 1989: 37-40).

«جوزجانی» در طبقات ناصری واژه‌ی دیگری را با عنوان «توینان» به این مجموعه اضافه می‌کند و می‌گوید که به زبان ترکی به راهبان بت‌پرست اطلاق می‌شود (جوزجانی، ۱۳۹۱: ۵۸۲). در جامع التواریخ از واژه «بخشی» به معنای معلم دینی بودایی استفاده شده است (همدانی، ۱۳۷۳: ۹۳۰). احمد جعفر اوغلو در فرهنگ اویغوری باستان برای بخشی دو منشأ سانسکریت و چینی می‌شناسد. بخشی در زبان ترکی به معنای معلم روحانی (بودایی)، استاد، معلم، پزشک-روحانی، جادوگر و شمن به‌کاررفته است (همدانی، ۱۳۷۳: ۲۳۱۹). در توضیح واژگان «بخشی» و «توین»، عباس اقبال در کتاب تاریخ مغول، بخشی را به معنای عالم مذهبی بودایی و توین را بخشینانی می‌داند که به انزوا سر می‌کرده‌اند (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۸). به نظر می‌رسد اختلاف این دو واژه بیانگر تفاوت در روش بوداییان برای رسیدن به نیروانا در مکاتب بودایی مهاییانه^۵ و هینایانه^۶ باشد.

۱-۲. شواهد حضور بودیسم و ارتباط با تبت در متون کهن کتب جغرافیا

در تعداد قابل توجهی از کتب کهن و منابع مکتوب فارسی و عربی می‌توان اشاراتی را در خصوص روابط میان ایران و تبت به لحاظ موقعیت جغرافیایی و رفت و آمدهای سیاسی و تجاری یافت. در معجم البلدان، تبت به عنوان شهری در سرزمین ترک معرفی می‌شود که در اقلیم چهارم و هم مرز با هند است و پادشاهی ترکستان کهن با ایشان بوده است (حموی بغدادی، ۱۳۸۰: ۷۰۲).

در کتاب‌هایی همچون مسالک و ممالک در ذکر ماوراءالنهر از نواحی وختان و سفینه نام برده شده که حد وختان را در پیوستگی با حدود تبت ذکر کرده است و البته «وختان» و «سفینه» هر دو ناحیه را کافرستان خوانده است (اصطخری، ۱۳۴۰: ۲۳۳). علاوه بر اشاره به بت‌پرست بودن این دو ناحیه‌ی نزدیک به تبت

با توضیحی که «اصطخری» در مورد تجارت مشک از تبت به ماوراءالنهر و از آنجا به دیگر آفاق می‌دهد، می‌توان به مراودات میان این نواحی پی برد.

پیشتر از آن در حدودالعالم ضمن اشاره به وجود بازرگانان و در عین حال معادن سیم و زر و لاجورد در تبت، به تجارت مشک از تبت به بدخشان اشاره شده است. این کتاب تبت را به عنوان ناحیه‌ای معرفی می‌کند که «...مشرق آن چینستان، جنوب آن هندوستان و مغرب وی بعضی از حدود ماوراءالنهر است و... همهی چیزها از هندوستان به تبت افتد و از تبت به شهرهای مسلمانان افتد...» (بی‌نا، ۱۳۶۲: ۷۳). این متن که مربوط به قرن چهارم هجری است بر نقش مهم تبت به عنوان راهی ارتباطی برای چندین قرن تأکید دارد و این فرض را تقویت می‌کند که تبت نقش مهم و تأثیرگذاری در منطقه داشته است. در این متن مناطقی چون «خمداد»، «سمرقنداق» و «أندراس» به عنوان شهرهایی از ماوراءالنهر نام برده شده‌اند که «در آنجا تبتیان بوده‌اند و در خمداد بت‌خانه‌های و خان بوده است» (همان: ۱۲۱-۱۲۲).

کتاب تاریخ

کتاب زیادی در این دوره در زمینه‌ی تاریخ نوشته شده‌اند که در مهم‌ترین آنها ارجاعات قابل توجهی به حضور بودیسم در ایران و ارتباط با تبت وجود دارد. جوینی در تاریخ جهانگشا محدوده‌ی حکومتی چنگیز را در قسمت جنوبی، جانب تنگت و تبت می‌داند و در طول این نوشتار چندین مرتبه به عزیمت لشکر مغول به تبت اشاره می‌کند (جوینی، ۱۳۹۱: ۱۲۶ و ۲۴۱).

اما از جمله منابع بسیار مهم و قابل استناد در این دوره می‌توان از جامع التواریخ نام برد. اهمیت این کتاب که توسط خواجه رشیدالدین فضل‌الله نگارش یافته به این دلیل است که اتفاقات دوران الجایتو را از درون دستگاه حاکم روایت می‌کند و از این نظر برتری قابل توجهی نسبت به دیگر منابع این دوران دارد. در این کتاب آمده: «در اواخر عهد قویلای خان دو بخشی تبتی به نام «تنبه» و «گنبه» در بت‌خانه‌های خاص قآن حضور داشتند و نزد او به غایت معتبر بودند؛ بزرگ بخشیان و نسب ایشان از پادشاهان تبت. هرچند بخشیان ختای و هند و غیر هم بسیار بوده‌اند لیکن تبتیان را بیشتر اعتبار کنند... این دو بخشی تبتی حاکم و مستولی هستند و نوکران خود را که طب می‌دانند ملازم قآن گردانیده تا نگذارند که قآن آتش و شراب بسیار خورد...» (همدانی، ۱۳۷۳: ۹۳۰). وجود بخشیان تا دوره‌های بعد نیز ادامه می‌یابد. «غازان خان چون در سن طفولیت بود، جدش آباخان او را پیش خویش می‌داشت... بخشیان بت‌پرست را ملازم و معلم او گردانیده و بدین واسطه این شیوه در اندرون او راسخ گشت، به تخصیص چون معتقد پدران او آن مذهب بود و بر آن طریقه می‌رفتند؛ و شیوه‌ی بت‌پرستی که از بدو اسلام باز در جمیع دیار شمار آن به کلی مرتفع شده بود در زمان ایشان ظاهر گشت، آن طایفه قوی‌حال شدند، و اصناف بخشیان بت‌پرست را از بلاد هند و کشمیر و ختای و اوغور به اعزاز و اکرام بسیار بیاوردند و در هر موضع بت‌خانه‌ها ساخته و اموال فراوان بر آن صرف کردند و کار مذهب ایشان به عیوق رسید چنانکه همگان مشاهده کردند. و پادشاه اسلام همواره با بخشیان در بت‌خانه ملازم بود و روز به روز میل او به آن معنی زیادت می‌شد و اعتقادش مستحکم و چون آباخان درگذشت و پدرش ارغون خان او را به حکومت و سرلشکری به خراسان فرستاد در شهر خوشان بت‌خانه‌های بسیار ساخت و بیشتر اوقات آنجا با بخشیان بود...» (همان: ۱۳۳۲) او پس از به دست گرفتن امور مملکت‌داری و شریعت و احکام، به اسلام می‌گروید. اما خواجه رشیدالدین می‌گوید که او در خفا با پادشاه «سر بر پیش بت بر زمین نهند» به این معنا که بت‌پرست بوده‌اند تا خود خواجه در نهایت

از بت پرستی خلاصی یافته از گناه پاک می‌شود (همان: ۱۳۳۳). با این اوصاف جامع‌التواریخ را می‌توان نخستین منبع به زبان فارسی دانست که چنین آگاهی‌هایی را در رابطه با مفاهیم بودایی به دست می‌دهد. اما در این میان مبحث بسیار جالبی در مورد شمایل‌نگاری بودایی در جامع‌التواریخ وجود دارد که تا به حال به آن توجهی نشده است. با توجه به اشاعه بودیسم و جریانه یا بودیسم تبتی در میان ایلخانان، این توصیف می‌تواند از هنر بودایی تبت باشد. در این کتاب آمده: «در اصل اندیشه بت پرستان آن بوده که شخصی کامل بود و درگذشت، ما صورت او را جهت یادگار ساختیم و می‌نهیم و استمداد همت آن بزرگ را یاد آورده بدو التجا می‌کنیم و او را پرستش کرده سجده می‌آریم...» (همان: ۱۳۳۳). و در ادامه می‌آورد که: «و چون صورتی را که مانند بدن ساخته باشند معتقد گردد و پیش آن سجده کند از این فکر و طلب خلاصه که عین بهشت آنست بازماند، و به عکس آن [را که] محض دوزخ و درک اسفل است گراید و چندانکه اندیشه می‌رود بت جهت آن به کار آید که آن را آستانه در سازند تا مردم به وقت آمد شد پای بر سر آن می‌نهند تا آن نفس فرض کرده که آن شبه بدن اوست از ایشان راضی باشد؛ چه تصور کند مادام که در دنیا بودم به تواضع کامل شدم، بعد از مفارقت نیز شبه بدن را همین حالت است ... بدان واسطه به یکبارگی دل از جان بدن برگیرند و متوجه اندیشه اخروی و منازل پاکان و احوال ارواح مقدسه گردند و همواره در ملاحظه آن حالات باشند تا باشد که از آنچه حق است چیزی بیابند و از آمدن به دنیا ایشان را فایده‌ای باشد و به کمالی برسند، چه غرض از آفرینش آنست که از عالم تاریکی به عالم نور متوجه گردند» (همان: ۱۳۳۴). این مطالب، مطابق با فلسفه شمایل‌نگاری تبت است. پرداختن به این هنر و ارایه توصیفی از آن در کتابی همچون جامع‌التواریخ را می‌توان شاهدهی محکم برای موضوعیت داشتن هنر بودایی در قرن ۷ و ۸ هـ.ق در ایران ایلخانی دانست. در ادامه خواجه رشیدالدین به اسلام آوردن غازان خان اشاره می‌کند که اجرش همچون اجر ابراهیم خلیل الله است چرا که او ضلالت بت پرستان را در می‌یابد بت خود را می‌شکند بت‌خانه و جمله معابد نامشروع را خراب کرده و تمام بت پرستان و کفار و مغول را اجبار می‌کند که اسلام بیاورند. (همان: ۱۳۳۵) به نظر می‌رسد این اتفاق، دلیل اصلی نبود وجود شواهد تجسمی کافی از وجود هنر بودایی در ایران ایلخانی باشد.

کتاب مذهبی

در کتب مذهبی به نظر می‌رسد به دلیل پاره‌ای ملاحظات به ذکر و توضیح مبسوط دین دیگری جز اسلام پرداخته نشده است که البته همین نپرداختن به موضوع به گونه‌ایست که وجود آن دین توجیه می‌کند. الملل و النحل اثر عبدالکریم شهرستانی از این دست است. کتاب بر دو بخش است اول ارباب دیانات و ملل که مذاهب و فرق «اهل کتاب» را شامل می‌شود دوم اهل اهواء و نحل که مذاهب و فرق ملل و گروه‌هایی که ایشان را «شبهه کتاب» است در برمی‌گیرد. هرچند که در انتهای فهرست بخش دوم یعنی «نحل»، آرای هند، براهمه، اصحاب بودا، اصحاب فکر و وهم، تناسخیه، پرستندگان بتان و حکمای هند آمده است، اما نویسنده در متن اصلی به مباحث اخیر نپرداخته است (شهرستانی، ۱۳۶۲). اما کتاب دبستان المذاهب به شکلی جامع به عقاید مختلف می‌پردازد با اینکه کتاب به قرن دهم هجری یعنی کمی بعدتر از دوره مغول تعلق دارد به این دلیل در اینجا آورده شد که در کنار مذاهب مختلف همچون عقاید پارسیان، هندوان، یهود، ترسا، محمدیان و اهل اسلام، صادقیه و واحدیه، روشنیان، الهیه و صوفیه به عقاید تبتیان در بخشی مستقل پرداخته می‌شود (اسفندیار، ۱۳۶۲). این بخش که پس از عقاید هندوان آمده است نشان‌دهنده‌ی شناخت و آگاهی نویسنده از وجود این مذهب و تفاوت آن با مذاهب هندی است.

کتاب ادبی

کوش نامه داستان پیل دندان پیل گوش اهریمن خوبی است که زندگی هزار و پانصد ساله‌ی عمر خود را به دشمنی با ایران و ایرانیان و ستمگری و درنده‌خویی گذرانده است. در طول این روایت اشارات فراوان و قابل توجهی به چین و ماچین و تبت شده است و در اصل می‌توان گفت اتفاقات اصلی این حماسه در این مناطق روی داده و به همکاری کوش با سپاهیان ماچین و مکران و تبت بر علیه ایرانیان اشارات فراوان شده است (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۵۱۳).

حاصل این بخش را می‌توان گواه متون کهن دانست بر اهمیت تبت، به عنوان منطقه‌ای متصل به ماوراءالنهر و بخشی از آن، هم در مراودات تجاری و هم در روابط سیاسی و مذهبی از پیش از دوره‌ی مغول تا مدتی پس از آن. علاوه بر این، آگاهی کاملی از باورها و اعتقادات، فلسفه و هنر بودایی، حداقل در دربار ایلخانان وجود داشته است. از آنجا که اسناد و شواهد فوق‌گواهی می‌دهند بودیسم مورد پذیرش حاکمان مغول، بودیسم تبتی بوده است پس می‌توان گفت در این دوره‌ی تاریخی، آنجایی که از بودیسم و یا شمایل‌نگاری بودایی نام برده می‌شود مقصود به احتمال زیاد باید شاخه‌ی بودایی مربوط به تبت باشد. در بخش بعدی سعی خواهد شد با ارایه‌ی ادله‌ی تصویری، نتایج حاصل از بخش پیشین را در خصوص منبع و منشأ تأثیرات بودایی تقویت کنیم.

۲. دلایل و شواهد تصویری

تجسم یا تصور کردن عبارت از توانایی ما در شکل بخشیدن به تصاویر ذهنی است. تصاویر ذهنی به همراه عمل «دیدن»، هر دو پدیده‌هایی هستند که با عمل خلاقیت تصویرسازی پیوندی نزدیک دارند (ا.داندیس، ۱۳۸۳: ۲۷). در نگارگری ایرانی، تصورات ذهنی نگارگر، به دلیل وجود نوعی هنرپروری متمرکز در دربار، تا حدی مقید به ارضای حواشی سفارش‌دهنده‌ی کار بود. دست‌کم تا همین اواخر، شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان و حامیان آثار هنری و هنرمندان بودند. مهم‌ترین نتایج این نوع حمایت درباری و هنرپروری چیزی نبود جز: مشروط شدن رشد هنر به اوضاع سیاسی؛ تأثیر مستقیم سلیقه‌ی سفارش‌دهنده در تولید آثار؛ پیدایش سبک‌های رسمی و قراردادی؛ و مشکلات و محدودیت‌های هنرمند وابسته به دربار (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۱). بنابراین می‌توان گفت رفت و آمدهای تجاری، جنگ‌ها و تجاوزات سیاسی و یا سیاحت‌ها و مبادلات فرهنگی، زمینه‌ی تأثیرپذیری دیداری نگارگر و ساخت تصاویر ذهنی او را فراهم می‌آورد. اگرچه تمام این محدودیت‌ها و تأثیرات نیز به دست نگارگر ایرانی به درجه‌ای از غنای ساختاری و محتوایی می‌رسید.

به واسطه‌ی سیاست ایلخانان در مراودات نزدیک با تبت و گزینش بودیسم تبتی به عنوان دین رسمی، لاماهای تبتی در ایران حضور یافتند و این تبتی‌ها بودند که بیش از هر قوم و دسته‌ی دیگری در امپراتوری ایلخانی ریشه دواندند (بیانی، ۱۳۸۹: ۳۷۵). بیانی در ذکر علاقه‌ی ارغون به آیین بودایی و به واسطه‌ی این علاقه به ساختن بتخانه‌ها و فراخوانده شدن نقاشان و مجسمه‌سازان طراز اول بودایی از سرزمین‌هایشان برای تزیین این معابد اشاره می‌کند (بیانی، ۱۳۸۹: ۴۲۱). البته با اسلام آوردن غازان خان دستور تخریب تمام این آثار داده می‌شود. اما در هر صورت می‌توان تصور کرد که آثار هنری تبت با سنت تصویری بسیار غنی و قواعد مشخص تصویری، می‌توانستند همچون یک سند دیداری در دسترس نگار دوره‌ی مغول قرار گرفته

و به عنوان منبع اثرگذار در شکل بخشیدن به تصورات ذهنی نگارگر و به دنبال آن نگارگری این دوره مطرح شوند. ادعایی که بر این حقیقت استوار است که: «نقاشی ایرانی، هرچند کوچک از لحاظ اندازه، جهان بینی آفرینندگان و حامیان آنها را از طریق تصویر آشکار می سازند» (کن بای، ۱۳۸۲: ۱۴).

۲-۱. ریشه یابی سنت های تصویری بودیسم تبتی در تصاویر و نگاره ها

در این بخش، در میان تصاویر به جای مانده از دوره ی ایلخانی و تیموری، تنها نگاره هایی مطالعه دقیق شده اند که در آنها تأثیر هنر بودایی و سنت تصویری بودیسم تبتی تا اندازه ای قابل مشاهده است. این تصاویر به سه گروه از حیث فرم و ساختار، زمینه ی موضوع و توصیفات نوشتاری دسته بندی شده اند:

۲-۱-۱. فرم و ساختار

با وجود این که تأثیرات هنر بودایی بر نگارگری ایرانی، علاوه بر دوره ی مغول در دوره ی سلجوقی و دوره ی غزنوی نیز قابل پیگیری است، اما در کتب و منابع مطالعاتی نقاشی ایرانی کمتر به آن پرداخته شده است، آن هم به شکلی گذرا با اشاره ای ضمنی از منظر فرم و ساختار. این اندک اشاره نیز به دلیل بهره مندی هنر بودایی از قوانین و نظام صوری و ساختاری مشخص - که به طور صریح و دقیق در شلپاشاستراها^۷ بیان شده است - در تعریف شکل، رنگ، محل و طرز قرارگیری بدن هنگام نشستن و ایستادن، حالات دست و دیگر نمادها و نقشمایه ها برای تصویرکردن یک بودا و یا دیگر شخصیت های مذهبی است که سبب می شود به محض دیدن این قوانین و مقررات، سریعاً آنها را باز شناخت.

در این پژوهش نیز اولین سطح تأثیرات این سنت تصویری بر نگاره های دوره ی ایلخانی و تیموری، فرم و صورت اثر است که بخشی از آن در حالت و فرم نشستن، حالت دست و ویژگی های شماییلی شخصیتی دیده می شود و بخشی از آنها به مبانی تجسمی اثر همچون ساختار و ترکیب بندی، رنگ و فرم آن بر می گردد.



شکل ۱ دیو زوبعه، کتاب البهان، احتمالاً بغداد، اواخر قرن ۸ه.ق، کتابخانه ی بودلیان، دانشگاه آکسفورد



شکل ۲ ملک...، کتاب البلهان، احتمالاً بغداد، اواخر قرن ۸هـ. ق، کتابخانه‌ی بودلیان، دانشگاه آکسفورد



شکل ۳ برتخت نشستن سلیمان، عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات قزوینی، احتمالاً موصل، عراق، ۷۰۰هـ. ق، لندن، کتابخانه بریتانیا

در نسخه‌ای از کتاب البلهان، تصویری از دو ملک دیده می‌شود که از موکلین روزهای هفته هستند (شکل ۱ و ۲). این دو نگاره به همراه تصویری از عجایب المخلوقات قزوینی، به قرن ۸ هـ. ق تعلق دارند (شکل ۳). در تمام این تصاویر، حالت و فرم نشستن و مودرای^۱ دست به وضوح نشان‌دهنده‌ی تأثیرات شمایل‌نگاری بودایی در این دوره است.

اما آنچه که ما را بر آن می‌دارد که این تأثیرات را متعلق به هنر بودایی تبت بدانیم، بیشتر از حالت نشستن و مودرای دست است که در بیشتر هنرهای بودایی قابل پیگیری هستند. وجود شاخ، دندان‌های بیرون‌زده، فرم‌های حلزون‌وار بالای سر در چهره‌ی موجوداتی دیوگونه (شکل ۱ و ۲) شباهت بسیاری با ویژگی‌های ظاهری دوه‌ها و خدایان محافظ و خشمگین تبتی همچون گورو دراگپا^۲ (شکل ۸)، هروکه^۳ و ماهاکالا^۴ دارد.



شکل ۴ سرلوح دوبرگی جلوس، شاهنامه اینجو، شیراز، ۷۴۱ ه.ق، گالری سکلر، واشنگتن



شکل ۵ لاما، تانکا، تبت

در ارتباط با بخش دیگری از این تأثیرات که در ساختار، ترکیب‌بندی و رنگ قابل مشاهده هستند می‌توان به تصویری از شاهنامه‌ی اینجو (شکل ۴) اشاره کرد. در این تصویر، ترکیب‌بندی قرینه با محوریت سریر و تخت پادشاهی به کار برده شده است. اگر چه قرینه‌سازی در ترکیب‌بندی، در شاخه‌های دیگر هنر بودایی نیز وجود دارد، اما در سنت تصویری بودیسم تبتی، یک شاخصه‌ی مهم و برجسته است. علاوه بر این، استفاده از طیف رنگ‌های گرمی چون زرد، قرمز و نارنجی در این نگاره به ندرت در تاریخ نگارگری ایران دیده می‌شود در عوض این طیف رنگی، جزو رنگ‌های غالب در نقاشی‌های بودایی تبت به شمار می‌رود. در نهایت، می‌توان به نوع تزیینات دور کادر در این نگاره اشاره کرد. حاشیه‌ی این نگاره با چنین نقوش و رنگ‌هایی، مشابهت زیادی با قاب‌های ابریشمین زرد و قرمز در اطراف تانکاهای تبت دارد که نشانی نمادین از نوری هستند که از تانکا متصاعد می‌شود. (شکل ۵)

۲-۱-۲. زمینه‌ی موضوعی

در این سطح، عناصر و نقشمایه‌هایی که به نظر می‌رسد دارای ریشه‌ای از سنت تصویری تبت هستند توجه و مطالعه شده‌اند و ظاهراً فراتر از فرم و صورت ظاهری، در موضوع و زمینه نیز وارد شده‌اند. علی‌القاعده تشخیص آنها به وضوح بررسی شده در سطح پیشین نیست. در این بخش به خود نسخه اشاره می‌شود چرا که بیش از یک نگاره را مطابق با بحث حاضر در خود دارد.

مونس الاحرار فی دقایق الاشعار

مجموعه‌ای از اشعار شعرای قدیم است که بر اساس نوع و موضوع بر ۳۰ باب تقسیم شده و محمدبن بدر جاجرمی آنها را در ۷۴۱ هـ ق گردآورده است. نسخه‌ای از آن با کتابت خود جاجرمی در همان سال کتاب‌آرایی شده است. برگ‌های مصور این کتاب در موزه‌های مختلفی نگهداری می‌شوند. محل کتابت و مصورکردن این نسخه شیراز یا اصفهان است (حسینی، ۱۳۸۵).

تصاویر این کتاب در سه ردیف افقی در میان ابیات مربوط تصویر شده‌اند. اگرچه تصاویر با متن منطبق هستند اما به نظر می‌رسد نگارگر این نسخه خیلی بیشتر از شاعر در پروراندن مفهوم پیش رفته است، تا جایی که می‌توان گفت تصاویری که در نگاره آمده‌اند از منبع دیگری غیر از آن بیت تغذیه می‌کنند. این مطلب را در دو برگ از این نسخه که بر طبق اشعاری با موضوعات ستارگان و ۱۲ برج فلکی کار شده است (شکل ۶ و ۷) می‌توان شاهد بود. متن ابیات در شکل ۶ بدین ترتیب است:

مه در جوزا شرکت و تزویج و سفر * نیکوست اگر کنی تو ای کان هنر

جامه بُر و از اهل قلم حاجت خواه * دارو مخور و همی کن از فصد حذر

مه در سرطان جامه بریدن شاید * و داروی مسهل بخوری نغز آید

جوهر خر و در آب سفر کن که نکوست * بفرست رسول هر کجا کت باید

مه در اسد است کار آتش نیکو وز نزد ملوک حاجت خویش مجو

بنیاد نه و فصد کن و عهد و ز دوختن و پوشش نو شو یک سو (همان: ۱۲۱)

و ابیات شکل ۸ که بخشی از آن از بین رفته این گونه است:

دیدار دبیران و حساب تنجیم	در سنبله مه نکوست خط و تعلیم
تزویج کن و بیوش نو گفت حکیم	فصد و سفر و بنانهادن نیکوست
دیدار زنان و خادمان سرور	مه در میزان نکوست تزویج و سفر
وز بستن عهد دور بودن بهتر	پوشیدن جامه و طرب هست نکو
با دشمن خویش جنگ و دستان کردن	مه در عقرب نکوست دارو خوردن
نیکو باشد درخت نو نشانندن (همان)	خانه بنشین سفر مکن جامه مپوش

از ذکر ابیات بالا بر می‌آید در تصاویری که به ماه جوزا و سرطان مرتبط هستند یعنی ردیف اول و دوم از شکل ۶ و ماه عقرب در ردیف سوم از شکل ۷ تصاویر از مضمون ابیات فراتر رفته‌اند. دو پیکری که چوبی را با یک سر انسان بر آن نگاه داشته‌اند به عنوان نمادی از برج جوزا و خرچنگ و عقربی که سر انسانی را در چنگال

دارند به عنوان نمادی از سرطان و عقرب هستند. تصاویری که نمی‌توان در اسناد و مدارک به جای مانده از تاریخ نگارگری ایرانی مشابهی برایشان یافت. این پرسش مطرح می‌شود که چرا چنین تصاویری باید برای تجسم بروج فلکی استفاده شوند؟



شکل ۶ منطقه البروج، مونس الاحرار، شیراز یا اصفهان، ۷۴۰ ه.ق، موزه هنر متروپولیتن



شکل ۷ منطقه البروج، مونس الاحرار، شیراز یا اصفهان، ۷۴۰ ه.ق، موزه هنر متروپولیتن

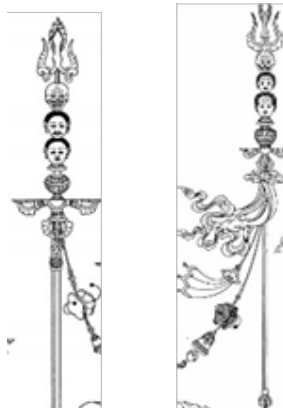
نمونه‌هایی از این تصاویر در میان نمادهای تصویری تبت وجود دارد. در شکل ۸ می‌توان گورو دراگپا، خدایی محافظ در بودیسم تبتی را دید که با دست راست خود شیء آیینی دُرجه^{۱۱} نمادی از قدرت فناپذیر و با دست چپ، عقرب سیاه نماد مقابله با اعمال مخرب را در حالی که انسانی در چنگال دارد حمل می‌کند. تفاوت چندانی دیده نمی‌شود، تنها تفاوت تبدیل بدن انسانی در نمونه‌ی تبتی، به سر انسان در این نسخه است. وجود سر یک انسان در میان چنگال‌های عقرب و خرچنگ یا بر سر چوبی در دستان دویکر، مفهومی را به همراه دارد که بیشتر به قرائت تبتی آن نزدیک است تا نامی از برج‌های فلکی. ظاهراً نگارگر مفاهیم ذهنی خود از بروج فلکی را در نقشمایه‌های تبت یافته است. شکل ۹ و ۱۰ تصاویری از دایره المعارف نمادها و نقشمایه‌های تبتی هستند (Bee, 1999, 273,295).



شکل ۸ گورو دراگپا، تانکا، قرن ۱۸م، تبت



شکل ۹ عقرب، (Bee, 1999, p. 273)



شکل ۱۰ تیرچه تانتریک، (Bee, 1999, p. 295)

کتاب البلهان

کتاب البلهان، یا کتاب عجایب کتابی است که به دست عبدالحسن اصفهانی نوشته و به احتمال زیاد

توسط او مصور شده است، اما در برخی منابع نویسنده‌ی آن را ابومعشر بلخی و نسخه‌ی حاضر را کپی برداری اصفهانی از کتاب او دانسته‌اند. (Carboni, 2013) تاریخ این کتاب که در کتابخانه‌ی بودلیان دانشگاه آکسفورد (ضمیمه‌ی الحاقی ۱۳۳) نگهداری می‌شود به ۸۳۹ ه.ق که در صفحه‌ی آخر آن ذکر شده، بازمی‌گردد (اصفهانی، ۸۳۹ ه.ق).

مطالب کتاب شامل موضوعات مربوط به هیئت و نجوم و منطقه‌ی البروج می‌شود اما کتاب در اصل نوعی فالنامه است که در آن به انواع دیوها، اجنه، فرشتگان، پیامبران، طلسم‌ها، ارقام و جداول طلسمات برای کنترل تأثیر طلسم‌ها و مکان‌های سحرانگیز و افسانه‌ها پرداخته شده است. در این کتاب «هفت پادشاه جنیان» تصویر شده که هرکدام متعلق به یک روز هفته هستند (طاهری، ۱۳۹۶: ۱۸).

در میان این تصاویر، نگاره‌ای است که در کادر بالای آن «میمون السحابی» نوشته شده است. (شکل ۱۱) در مباحث مربوط به علوم غریبه، او ملک روز شنبه، زحل می‌باشد و هر تقاضایی را اجابت می‌کند میمون‌ها بزرگ‌ترین و پر قدرت‌ترین میان اجنه هستند و پادشاهان زیادی در این قبیله حضور دارند که «میمون السحابی» یکی از آنهاست. «میمون السحابی» به معنای میمون ابرهاست که در آسمان حضور دارد. گفته می‌شود تنها پادشاه در میان دیوان است که بال دارد (رضایی، ۱۳۹۲).

نکته‌ی حایز اهمیت این نگاره، حضور این موجود با چنین شمایی برای نخستین بار در نگارگری ایرانی است و پیش از این در کتب دیگر با موضوعات مشابه و یا غیرمشابه نمی‌توان ردی از آن یافت. از طرفی این نگاره شباهت زیادی به میمون نیز ندارد. پس نگارگر بر چه اساس چنین تصویری را برای مصورکردن این جن در نظر گرفته است؟ گمان می‌رود الگویی در دسترس نگارگر این کتاب قرار داشته که به او در ایجاد تصویری ذهنی از «میمون السحابی» کمک کرده است.



شکل ۱۱ میمون السحابی، کتاب البلهان، اواخر قرن ۸ ه.ق، کتابخانه بودلیان، دانشگاه آکسفورد



شکل ۱۲ گارودا، تبت، (Bee, 1999)

این تصویر بسیار شبیه به «گارودا»^{۱۳} پرنده‌ی اسطوره‌ای بودایی البته در نسخه‌ی تبتی آن است. (شکل ۱۲) گارودا پرنده‌ای اسطوره‌ای در فرهنگ عامه‌ی هند و تبت است. این پرنده به عنوان حامی در مقابل آب زهرآلود و بیماری‌هایی است که ناگا^{۱۴} در مواقع عصبانیت برای انسان‌ها می‌فرستد. بخشی از بدن گارودا پرنده و بخشی انسان است. در تبت خیانگ^{۱۵} گارودایی است که دارای شاخ است او خدای فهیم آسمان است و یکی از چهار حیوان در اسطوره‌شناسی بن (خرزایان، ۱۳۸۸: ۱۷۴). گارودا عنصر آتش را تصویر می‌کند و نماد رهایی از امیال و ترس‌هاست. در تعداد زیادی از تانکاهای تبت، خیانگ یا همان گارودا به عنوان نمادی از حفاظت و امنیت درست در بالای سر بودا و وجودهای مقدس دیده می‌شود. (شکل ۱۳) همان‌گونه که قابل مشاهده است در تمام جزییات، میمون‌السحابی بسیار به گارودا شبیه است؛ فضایی ابری که نشان از بودن در آسمان دارد، بدن نیمه انسان نیمه پرنده، بال‌ها، داشتن شاخ، دستبند و بازوبند و حتی با نگاهی دقیق به جن میمون وجود منقار حاکی از الگوبرداری کامل و دقیق نگارگر کتاب‌البلهان از گارودای تبتی است. تنها تفاوت را می‌توان مار و انسان به ظاهر مرده‌ای دانست که در دست‌های این دو هستند. شباهت در فرم ظاهری، محل استقرار در آسمان به واسطه‌ی ماهیت وجودی و ویژگی‌های شخصیتی یعنی برآوردن تقاضاها از طرف جن میمون و حمایتگری از طرف گارودا، علاوه بر اینکه حاکی از نفوذ سنت تصویری تبت به نگارگری این دوره است، نشان می‌دهد این تأثیرات تنها در فرم و ساختار خلاصه نمی‌شود و گویای آن است که نگارگر تصویر میمون‌السحابی به زمینه‌ی محتوایی تصویری که وام گرفته، نیز واقف بوده است.



شکل ۱۳ بودا شاکيامونی و ۱۷ آرهات، تانکا، تبت مرکزی، قرن ۱۴ م



شکل ۱۴ وجره پانی، تانکا، تبت



شکل ۱۵ جن میمون، کتاب سعادت، قرن ۱۰ ه.ق، کتابخانه ملی فرانسه

اهمیت طرح مسئله تأثیرپذیری از سنت تصویری تبت به این دلیل است که این تأثیرات نه تنها در تاریخ نگارگری و تصویرسازی ایران که در نقطه‌ی دیگری همچون سرزمین عثمانی‌ها نیز استمرار می‌یابند. تصویر ملک میمون یا همان گارودای تبتی دو قرن بعد در قرن ۱۰ هـ.ق در کتاب سعادت تکرار می‌شود. (شکل ۱۵) کتاب مطالع السعاده یا سعادت نسخه‌ای نفیس است که در دوران عثمانی ترکیه نوشته و تصویرسازی شده است. این نسخه که در حال حاضر در کتابخانه‌ی ملی فرانسه در پاریس (ضمیمه‌ی الحاقی ترک ۲۴۲) نگهداری می‌شود شامل توضیحاتی از دوازده صورت فلکی، تفسیر خواب و پیشگویی بر اساس طالع و آینده است.



شکل ۱۶ سفر حضرت محمد به بهشت، قرن ۱۰ هـ.ق، موزه‌ی هنر سیاتل



شکل ۱۷ حضرت محمد سوار بر براق، قرن ۱۰ هـ.ق



شکل ۱۸ معراج حضرت محمد، سلطان محمد، خمسه، رن ۱۰ه.ق، موزه هنر اسلامی و ترکی، استانبول

علاوه بر تکرار این نقشمایه، می‌توان فرضیه‌ی تحول آن به صورت‌های دیگر و متأثرکردن دیگر نقشمایه‌ها را نیز مطرح کرد. فرشتگانی که در نگاره‌های معراج با زاویه‌ی دید از مقابل و از قسمت وسط بالای تصویر وارد کادر شده‌اند. (شکل ۱۸، ۱۷، ۱۶) به نظر می‌رسد با همان مفهوم حمایت و حفاظت در بستر مذهبی، ادامه‌ی فرم «میمون السحابی» کتاب البلهان و در اصل گارودای تبتی باشند که تا پیش از این نقشمایه، در تاریخ نگارگری ایرانی سابقه‌ای نداشته است.

معراج‌نامه شاهرخی

معراج‌نامه میرحیدر یا شاهرخی نسخه‌ای است که در کارگاه هنری هرات برای دومین امیر تیموری، شاهرخ در ۸۴۰-۸۳۹ ه.ق خلق شده است (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۳). این نسخه اکنون در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود.

مضمون مذهبی و تصاویر شگفت‌انگیز و نقش‌مایه‌های خاص این نسخه، آن را به اثری ویژه تبدیل کرده است. در برخی از نگاره‌های این معراج‌نامه شخصیت‌ها و نقش‌مایه‌هایی تصویر شده که نه در قرآن ذکری از آنها رفته است و نه در روایات و تفاسیر. نگاره‌های این نسخه با آیه‌ی اول سوره‌ی اسراء و آیات اول تا هجدهم سوره‌ی نجم و تفاسیر و روایاتی که احتمال می‌رفت در دسترس تصویرگر بوده‌باشند به طور خاص تفسیر قمی از علی بن ابراهیم بن هاشم مربوط به قرن سوم و چهارم ه.ق و رساله‌ی معراجیه منسوب به حکیم ابوعلی سینا در قرن چهارم و پنجم ه.ق تطبیق داده شدند (خرازیان، مرتضوی و نوبخت، ۱۳۹۶).

در نگاره‌ی «ملاقات پیامبر (ص) با فرشته‌ی نیمه آتش - نیمه برف»، شخصیتی دیده‌می‌شود که در رساله‌ی معراجیه آمده است. در این نگاره حالت خشک و رسمی نشستن و مودرای دست، یادآور حالت نشستن بودا و دیگر خدایان بودایی تبت هنگام تمرکز و مراقبه است. اما در میان قراردادهای از پیش نوشته‌شده‌ی شمایل‌نگاری در سنت تصویری تبت، نمی‌توان برای «فرشته‌ی نیمه آتش - نیمه برف» هیچ مدل به‌طور دقیق مشابهی یافت. (شکل ۱۹) ظاهراً نگارگر با هنر بودایی آشنا بوده اما از قوانین تصویرگری بودایی اطلاعی نداشته است. نکته‌ی جالب اینکه، این‌سینا در معراج‌نامه خود، علاوه بر توصیف این فرشته، در تفسیر نیمه

آتش و نیمه‌برف بودن آن به جمع اضداد و سعد و نحس بودن آن اشاره کرده که یادآور جمع اضداد^{۱۶} در باور بودایی است. شاید چنین توصیفی، نگارگر را بیشتر به تصویر کردن این فرشته با حالت و فرم بودا ترغیب کرده‌باشد و فرض این مطلب را که بروز این تأثیرات، فراتر از فرم و در زمینه‌ی موضوعی اثر باشد قوت می‌بخشد. (شکل ۲۰)



شکل ۱۹ فرشته نیمه آتش نیمه برف، معراج‌نامه، مکتب هرات، قرن نهم هجری قمری، کتابخانه ملی پاریس



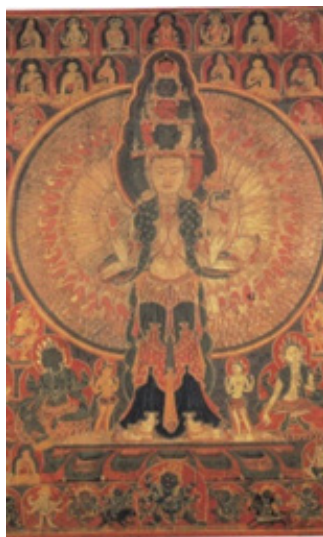
شکل ۲۰ وایروچانا، تبت غربی، قرن چهاردهم میلادی، رنگ بر روی کتان، مجموعه آرتور لیبرمان

اما در نگاره‌ی «ملاقات پیامبر(ص) با فرشته‌ی هفتاد سر» موضوع کمی متفاوت است، در هیچ‌یک از آیات قرآن و دو تفسیر نام برده شده اشاره‌ای به این فرشته نشده است. این فرشته‌ی عجیب آن‌چنان که در معراج‌نامه شاهرخی توصیف شده دارای هفتاد سر است در هر یک از سرهایش هفتاد زبان دارد با هر زبان، پروردگار بلندمرتبه را به هفتاد شکل عبادت می‌کند. این توصیفات به علاوه‌ی آنچه در تصویر دیده می‌شود یادآور «آل‌الوکیتشوارا»^{۱۷} یازده سر و هزارچشم و هزاردست در تبت است به هر سو و هر جهت نگاه می‌کند وی بودی‌ستوه^{۱۸}ی شفقت، تجسم ترحم و خالق صداست (شکل ۲۲). نگارگر این نسخه

«آوالوکیشوارا» را که در حال زمزمه‌ی منتره^{۱۹} است به عنوان الگویی برای تصویر کردن فرشته‌ای که در حال تسبیح پروردگار است برگزیده است، با عنایت به اینکه در روایات موردنظر هم هیچ اشاره‌ای به آن نشده و ظاهراً به هنگام کتابت این نسخه به روایت افزوده شده است. (شکل ۲۱) فرشته‌ی هفتادسر در طول روایت، سه بار تکرار می‌شود که می‌تواند نشان‌دهنده اهمیت آن برای نگارگر و یا سفارش‌دهنده‌ی اثر باشد. (همان)



شکل ۲۱ فرشته‌ای با هفتاد سر، معراج‌نامه، مکتب هرات، قرن نهم هجری قمری، کتابخانه ملی پاریس



شکل ۲۲ آوالوکیشوارا (بخشی از اثر)، تانکا، تبت، قرن ۱۵ م

۲-۱-۳. توصیفات نوشتاری

در این قسمت تمرکز بر تصاویری است که به واسطه‌ی کلمات تجسم یافته‌اند؛ به این معنا که در متون تاریخی توصیف کاملی از یک شخصیت و یا موجودی داده شده است که به نوعی به تبت و یا بودیسم اشاره می‌کند.

عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات

سنت عجایب نویسی به قرن ۴ ه.ق بازمی‌گردد که از یک سو با بسط و گسترش کتاب‌های جغرافیایی و از دیگر سو در پیوند با کتاب‌های جانورشناسی شکل می‌گیرد (ابراهیمی، ۱۳۹۱: ۴). اما یکی از معروف‌ترین عجایب‌نامه‌ها توسط زکریای قزوینی در قرن ۵ ه.ق نوشته شده است. صنایحه یکی از موجوداتی است که در متن عجایب المخلوقات قزوینی به تفصیل از او گفته شده است. «این حیوان با هیچ حیوان دیگری قابل مقایسه نیست. بزرگ‌ترین حیوان بر روی زمین است و در تبت یافت شده است. خانه‌اش حدود یک فرسخ است». (Berlekamp, 2011: 106) برطبق نوشته‌ی قزوینی محل اقامت صنایحه تبت عنوان شده است. در صفحات مصور نسخه‌های ۶۵۸ ه.ق و ۶۷۸ ه.ق آمده هرکس به او نگاه کند در حال می‌میرد اما توضیحات بیشتری در خصوص صفات ظاهری او داده نشده است. به همین دلیل تصاویر ساخته شده از صنایحه (شکل ۲۳ و ۲۴) اگرچه می‌توان معادل‌هایی را در نقشمایه‌های تبت برای این موجود یافت اما نکته‌ی مهم‌تر، طرح وجود صنایحه، موجودی در تبت، توسط قزوینی در عجایب المخلوقات است فارغ از اینکه این موجود با همین عنوان در تبت حضور دارد یا خیر.



شکل ۲۳ صنایحه، عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات قزوینی، احتمالاً موصل، عراق، ۶۷۸ ه.ق، لندن، کتابخانه بریتانیا



شکل ۲۴ صنایحه، عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات قزوینی، عراق، ۶۵۸ ه.ق، مونیخ

جامع التواریخ

آنچه از نسخ متعدد جامع التواریخ باقی مانده، بخشی متعلق به ۷۰۷-۷۰۶ ه.ق در کتابخانه‌ی دانشگاه ادینبورو و بخشی متعلق به ۷۱۳ ه.ق در مجموعه‌ی ناصر خلیلی در لندن نگهداری می‌شود. (کن بای، ۱۳۸۲: ۳۳) در نسخه‌ی موجود در مجموعه‌ی ناصر خلیلی برگی مصور با نام «شاکيامونی (بودا) و شیطان» وجود دارد. وری بحث در خصوص سبک، ترکیب‌بندی، رنگ و دیگر مشخصات ساختاری، آنچه حایز اهمیت است موضوع این نگاره یعنی شاکيامونی و توصیفات ارائه شده از او و مذهب بودایی است. اگرچه می‌توان نبود رضایت خواجه رشیدالدین را نسبت به وجود بودایی‌گری در ایران از قلمش دریافت اما در جامع التواریخ به کرات به آیین بودایی و حتی فلسفه‌ی شمایل‌نگاری بودایی پرداخته شده است علت این اتفاق را نمی‌توان چیزی جز به رسمیت شناختن بودیسم تبتی از جانب حاکمان مغول دانست.

۲-۲. نقد منابع تصویری

در دو بخش پیشین به شواهدی اشاره شد که می‌توانستند استدلال ما را در جهت توجیه ادعای این پژوهش قوت بخشند. این شواهد شامل متون تاریخی و مطالعات اخیر و همچنین نگاره‌هایی از کتب مصورشده‌ی دوره‌ی ایلخانی و تیموری بودند. اما شاید نقدهایی مطرح شود که کتاب‌هایی چون کتاب‌البلهان یا عجایب المخلوقات، مونس الاحرار و شاید حتی معراج‌نامه شاهرخی را نمی‌توان به عنوان نمونه‌های شاخصی برای هنر دوره‌ی ایلخانی و تیموری در نظر گرفت و از آنها به عنوان دلیلی برای صورت‌بندی این ادعا بهره برد. باتوجه‌به اینکه در مطالعات و پژوهش‌های انجام شده در حوزه‌ی نقاشی ایرانی کمتر به این نسخ اشاره شده این نقد قابل طرح است اما می‌توان با چهار نگاه به آن پاسخ داد:

نخست اینکه این کتب، از مهم‌ترین منابع شناخت افکار و عقاید و باورهای فرهنگی و مذهبی و گاه آداب و رسوم رایج مردم آن دوران هستند. از آنجاکه نسخه‌های مصور زیادی از این کتب باقی مانده است می‌توان گفت موضوع و محتوای موجود در این آثار مورد توجه مردمان آن دوره بوده و بخشی از مردم بدان‌ها رجوع می‌کرده‌اند. یعنی هرچند به نظر می‌رسد که شاید این آثار مواردی جنبی و موردی در نگارگری ایران بوده‌اند اما مطالعه‌ی تاریخ آن دوره گویای امری دیگر است.

دوم اینکه نسخی که به عنوان شاخص‌های دوره‌ی ایلخانی و تیموری در تاریخ نگارگری ایرانی به کرات ثبت شده‌اند همان‌هایی هستند که برای نمایش قدرت و شکوه پادشاهی، بایستی علاوه بر برخورداری از ظاهری شایسته و درخور، نشانی از هویت ایرانی هم می‌داشتند. این مطلب برای حکمرانان مغول از اهمیت بالاتری برخوردار بود چرا که بایستی ادای احترام خود را به فرهنگ ایرانی نشان می‌دادند هرچند که در پس ماجرا از آنچه برآورنده‌ی سلاطین و اعتقادات آنها بود حمایت می‌کردند. نسخی که بیشتر برآورنده‌ی اعتقادات و باورهای رایج تا نمایش هویت ایرانی بودند.

سوم اینکه این نقشمایه‌ها که در این دوره به نگارگری ایرانی وارد شده‌اند به نوعی تا دوره‌های بعد استمرار می‌یابند. شباهت ساختاری و زمینه‌ای ملک میمون و گارودا یکی از این موارد است که در زاویه و محل قرارگیری فرشته در قسمت وسط بالای کادر در نگاره‌هایی با مضمون معراج دیده می‌شود و نمونه‌های مشابه را می‌توان در نگاره‌های دیگر نیز یافت.

و آخر متخصصان زیادی همچون الگ گرابار^{۲۰}، سیلا کن بای^{۲۱}، استوارت گری ولش^{۲۲}، استفانو کربنی^{۲۳}،

یوکا کادوی^{۲۴}، بازیل گری^{۲۵} و بسیاری دیگر پژوهش‌های ارزشمندی را در حوزه‌ی نگارگری ایرانی انجام داده و نظریه‌هایی را مطرح کرده‌اند. اما آیا به‌راستی نظرات آنها نگارگری ایران و تمام عناصر و محتوای آن را به‌طور کامل پوشش می‌دهد؟ به این معنا که ما می‌توانیم تمام تأثیرات موجود در نگاره‌ها را در منابعی همچون هنر مانوی، هنر سغدی، هنر چینی یا هنر مسیحی پی بگیریم؟ علاوه‌بر آن در توجیه نظریه و ادعای مطرح شده توسط این متخصصان، دامنه‌ی دلایل و شواهدی که ارائه شده به چه میزان است؟

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف پیگیری منشأ شکل‌گیری عناصر، شخصیت‌ها و نقشمایه‌هایی ویژه و منحصر به فرد شکل گرفت که در نگاره‌هایی از دوره‌ی ایلخانی و تیموری دیده می‌شوند و منبع استنادی مشخصی برای آنها مشخص نشده است. کار با مراجعه به منابع مکتوب و اسناد تاریخی مربوط به این دوران آغاز شد. مشخص شد که در این دوره علاوه بر مراودات تجاری و سیاسی گسترده در قلمروی وسیع مغول که سبب تلاقی فرهنگ‌ها و نفوذ آنها در یکدیگر می‌شود، اتفاق مهم پذیرش بودیسم تبتی به عنوان دین رسمی توسط حاکمان مغول بوده است که به این واسطه بودیسم وارد ایران می‌شود و پس از پایه‌گذاری سلسله‌ی ایلخانی، راهبان بودایی به‌خصوص از تبت به ایران فراخوانده می‌شوند. پس می‌توان گفت بودیسمی که در ایران دوره‌ی ایلخانی وارد ایران می‌شود و رواج می‌یابد بودیسم تبتی بوده است.

پس از آن، نگاره‌های دوره‌ی مغول ریشه‌یابی شدند. در نگاره‌هایی از کتاب البلهان، عجایب‌المخلوقات و غریب‌الموجودات و شاهنامه‌ی اینجو تصاویری دیده می‌شود که به لحاظ حالت نشستن، مودرای دست، رنگ و ترکیب‌بندی شباهت قابل‌توجهی با نمادها و نقشمایه‌های متعلق به سنت تصویری تبت دارند. با نگاهی دقیق‌تر مشخص شد در نسخی همچون مونس الاحرار فی دقایق الاشعار، کتاب البلهان و معراج‌نامه شاهرخی این شباهت در مضمون و محتوا نیز وجود دارد، به این معنا که ظاهراً نگارگر از محتوای موضوع الهام گرفته که بیشترین دارای مضامین مذهبی و اعتقادی بوده‌اند نیز آگاهی داشته است. علاوه بر این، توصیفات نوشتاری که در عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات و جامع‌التواریخ آمده است نشان می‌دهد منشأ این تأثیرپذیری تنها مواجهه با هنر تصویری تبت نبوده بلکه توصیفات شفاهی و یا مکتوب از شخصیت‌ها و عناصر بودایی و تبتی نیز منشأ اثر بوده‌اند.

در نهایت، این دلایل و شواهد بازگویی این مطلب هستند که سنت تصویری تبت در ایران دوره‌ی مغول‌الگوی شناخته‌شده‌ای بوده است چرا که هم در متون تاریخی معاصر با دوره‌ی مغول از آن صحبت شده است، هم در برداشت ذهنی نگارگر در خصوص ساخت عناصر و نقشمایه‌های تصویر مشهود است. این نتیجه می‌تواند تبت را به عنوان منبعی برای شناخت نگارگری ایرانی در کنار دیگر منابع و عوامل اثرگذار بر نقاشی دوره‌ی ایلخانی و تیموری در ایران معرفی کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. وجه‌بانه دارای آداب، اصول، فنون، قوانین و مقررات بسیار ویژه‌ای برای تجسم بخشیدن به بوداها و دیگر وجودهای مقدس است. این قوانین که در کتاب‌هایی چون شلپاشاستراها و یا رساله‌ای همچون مانتانپا برای قرن‌ها استمرار داشته‌اند

در هنگام اجرا توسط نقاش یا مجسمه‌ساز به طور تام و تمام رعایت می‌شوند. اهمیت این اصول و مقررات به عنوان میراث ماندگار تا حدی است که همیشه نظارت مقامات روحانی بودایی بر صحت اجرای این اصول و مقررات را به همراه دارد. از این حیث از هنر تبت به عنوان سنت تصویری مراد می‌کنیم.

2. Bon

مذهب بن، مذهبی است که پیش از بودیسم در تبت رواج داشته و به طور کلی حول عقایدی درباره‌ی نیروهای خالق و ویرانگر زمین و طبیعت و تداوم روح پس از مرگ می‌گردد و هنوز در بخش‌هایی از تبت غربی رواج دارد. برخی از پژوهشگران تبت، این اعتقاد را بسیار شبیه به شمنیسم دانسته‌اند و تصاحب روح و سحر و جادو، اعتقاد به طلسم و خلسه را از ویژگی‌های بن دانسته‌اند و برخی دیگر آن را در مقابل بودیسم، ارتداد و کژآئینی معرفی کرده‌اند. اما در هر صورت بسیاری از اشیاء آیینی بن پوها و همچنین اعتقاد به تجسم و صور ذهنی و یا کیهان شناسی آنها که مشترکاتی با شمنیسم تبت نیز دارد وارد بودیسم تبتی شده است. ن. ک.: "Zeff Bjerken, "Exorcising the Illusion of Bon "Shamans": A Critical of Shamanism in Tibetan Religious," www.CNRS.com (2004). (Jaschke, 1987), , ((Eliade, 1972

3. Vajrayana

بودیسم وجره‌یانه که خاستگاه اصلی آن تبت است، شاخه‌ای از بودیسم تتره‌یانه است و تتره‌یانه، پیشرفت منطقی و نهایی بودیسم مه‌یانه در هند است که در قرن دوم میلادی پدید آمد. تمرینات وجره‌یانه برای رسیدن به رهایی شامل منتره‌ها (ذکرها)، مودراها (حالات مختلف دست)، ماندالاها و تجسم خدایان و بوداها می‌شود. رهایی از طریق دیدن و رهایی از طریق شنیدن دو روشی هستند که در وجره‌یانه توصیه شده‌اند. تأکید بر تجسم و تصور در شاخه وجره‌یانه در نسبت با دیگر مکاتب مه‌یانه و تتره‌یانه، شکل‌گیری هنری منحصر به فرد را در تبت سبب شده است. روش نمونه‌گیری هدفمند به این معنا است که تنها نگاره‌هایی مطالعه دقیق می‌شوند که در آنها تأثیر سنت تصویری بودیسم تبتی تا اندازه‌ای ملموس است.

5. Mahayana

مه‌یانه آیینی است که بیشتر در شمال غربی هند ریشه گرفت. در اعتقاد مه‌یانه، جنبه‌ی اجتماعی در تربیت نفس و تهذیب اخلاق بیشتر رعایت می‌شود و بر حسب مبادی آن، هدف هر شخص نباید تنها کامل ساختن خویش باشد تا به مرتبه‌ی نیروانا نائل گردد. بلکه بایستی دیگر نفوس را که در جهان دستخوش آلام و مصائب هستند، به سعادت و نجات برساند.

6. Hinayana

هینایانه یا تراوادا و یا آن طور که چینیان و معلمان تبتی آن را نامیده‌اند «چرخ کوچک»، آیینی است که بیشتر در کشورهای جنوب و جنوب شرقی آسیا مانند برمه، تایلند و سری‌لانکا دیده می‌شود. در دیرهای مربوط به هینایانه اصول و عقاید گذشته انجام می‌شود و راهبان و مردمان عمده وقت خود را در دیرها به گوشه‌نشینی و انزوا می‌پردازند. بر این اعتقاد هستند که مبتدی و نوآموز باید کوشش کند تا به شکلی فردی به کمال انسانی برسد.

7. Shilpashastra

تالیفاتی مذهبی هستند که به عنوان منبعی برای شمایل‌نگاری بودایی استفاده می‌شوند و تمام اصول و قراردادهای تصویر کردن بوداها و بودی‌ستوه‌ها، تاراها، داکینی‌ها، ییدم‌ها، آرهات‌ها و به طور کلی تمام دوه‌ها و دیتی‌ها به همراه نمادها و نقشمایه‌های بودایی در آنها آمده است.

8. Mudra

حرکت دست‌ها و انگشتان که بنا بر آداب خاصی انجام می‌گیرد. بر مبنای این اعتقاد که گرفتن حالت خاصی در بدن و دست، می‌تواند حالت روانی وابسته به آن را پدید آورد.

9. Guru Drago

گورو دراگپا، تجلی خشمگین پدمه سمبوه هست. او یکی از مهم‌ترین خدایان خشمگین مکتب نینگ‌ما در بودیسم تبتی است.

10. Heruka

هروکه، نام طبقه‌ای از خدایان خشمگین، وجودهای روشنی یافته در آیین بودایی وجره‌یانه هستند که چهره‌ای خشن را برای به روشنی رساندن پیروان این دین به کار می‌گیرند. در شرق آسیا به آنها پادشاهان خرد می‌گویند.

11. Mahakala

ماهاکالا در بودیسم وجره‌یانه به عنوان یک خدای محافظ شناخته می‌شود.

12. Dorje
 13. Garuda
 14. Naga
 ناگا نیمه خدایان مارمانند در اسطوره‌شناسی هند هستند که پیش‌تر از آن در فرهنگ عامه‌ی تبت وجود داشته‌اند. این نیمه خدایان مارمانند در کیهان‌شناسی بن وجود داشته و در پایین‌ترین ربع جهان رتبه‌بندی شده‌اند. اگر توسط انسان رنجیده شوند بیماری‌هایی برای او خواهند فرستاد.
15. Khyung
 ۱۶. در باور بودای و اجرایانا، هر عیب، بذر خوبی برابر با خود را دارد به همین دلیل در بودیسم، خوبی و بدی، همانند به متضادهای این جهانی همچون روز و شب، زن و مرد، سفید و سیاه و ...، جفت‌های همکار هستند: دو لبه از واقعیتی مشابه
17. Avalokiteshvara
 18. Buddhisattva
 19. Mantra
 در واقع منترها، مجموعه‌ی سرودها، تفاسیر و مباحث متولیان و متخصصان آیین نیایش و طریق انجام دادن قربانی (شایگان، ۱۳۷۵، ص. ۴۴) و دعا، افسون، نماز، سحر و یا کلمات قدرت، قواعد واژه‌ها یا هجاهای سانسکریت هستند که در هماهنگی با وجود خداوندگار، معنی یا کیفیت یا قدرت خاصی را بیان می‌کند (کتاب تبتی مردگان (باردوتودل)، ۱۳۷۶، ص. ۲۲۹).
20. Grabar, O. (2002). *Mostly Miniature: An Introduction to Persian Painting*. Princeton University Press.
 21. Canby, Sh. (1993). *Persian Painting*. London
 22. Welch, S.G. (1996). *Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century*. George Blazier.
 23. Swietochowski, M & Carboni, S. (1994). *Illustrated Poetry and Epic Images*. The Metropolitan Museum of Art.
 24. Kadoi, Y., & Szanto, I. (Eds.). (2013). *The Shaping of Persian Art*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
 25. Gray, B. (1971). *Persian Miniature*. London

فهرست منابع

- قرآن کریم.
- ا. داندیس، د (۱۳۸۳). مبادی سواد بصری. (م. سپهر، مترجم) تهران: سروش.
- ابراهیمی، م (۱۳۹۱). مطالعه‌ی تطبیقی دیوها و موجودات مافوق طبیعی در عجایب المخلوقات قزوینی و بحیره‌ی فزونی استرآبادی. نشریه‌ی ادبیات تطبیقی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی-دانشکده‌ی شهید باهنر کرمان، ۱-۲۶.
- ابن ابی‌الخیر (۱۳۷۷). کوش‌نامه. (ح. متینی، تدوین) تهران: انتشارات علمی.
- ابن بطوطه (۱۳۷۶). سفرنامه‌ی ابن بطوطه (جلد ۱ و ۲). (م. موحد، مترجم) تهران: سپهر نقش.
- ابوعلی سینا (۱۳۵۲). رساله‌ی معراجیه. (ب. کریمی، تدوین) رشت: مطبعه‌ی عروه‌الوثقی.
- اسفندیار، ک (۱۳۶۲). دبستان المذاهب. (ر. رضازاده‌ی ملک، تدوین) تهران: طهوری.
- اصطخری، ا (۱۳۴۰). مسالک و ممالک. (ا. افشار، تدوین) تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اصفهانی، ع (۱۳۳۹). کتاب البلهان.
- اقبال آشتیانی، ع (۱۳۸۸). تاریخ مغول. تهران: انتشارات امیرکبیر.

- القاشانی، ا(۱۳۴۸). تاریخ اولجایتو. (م. همبلی، تدوین) تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- آژندی(۱۳۹۳). مکتب نگارگری شیراز. تهران: فرهنگستان هنر.
- بایرناس، ج(۱۳۸۵). تاریخ جامع ادیان. (ع. حکمت، مترجم) تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- بیانی، ش(۱۳۸۹). دین و دولت در ایران عهد مغول (جلد ۲). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- بی‌نا(۱۳۶۲). حدودالعالم. (م. ستوده، تدوین) تهران: طهوری.
- پاکباز، ر(۱۳۷۹). نقاشی ایرانی؛ از دیرباز تا امروز. تهران: نشر نارستان.
- پوپ، ا(۱۳۷۸). سیر و صور نقاشی ایران. (ی. آژندی، مترجم) تهران: مولی.
- جوزجانی، ا(۱۳۹۱). طبقات ناصری. کابل: بنیاد فرهنگی جهانداران غوری.
- جوینی، ع(۱۳۹۱). تاریخ جهانگشای جوینی. (م. قزوینی، تدوین) تهران: نگاه.
- حسینی، م(۱۳۸۵). نسخه‌ی مصور مونس الاحرار. گلستان هنر، ۱۱۵-۱۲۲.
- حموی بغدادی، ی(۱۳۸۰). معجم البلدان. (ع. منزوی، مترجم) تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- خرازیان، ن(۱۳۸۸). نقش تمثال‌سازی خدایان در زندگی پس از مرگ در تانکاهای تبت. *dissertation*.
- رضایی، م(۱۳۹۲). <http://metalife.mihanblog.com/post/archive/1392/11/1>. بازیابی از <http://metalife.mihanblog.com>.
- سگای، م(۱۳۸۵). معراج‌نامه، سفر معجزه آسای پیامبر (ص). (م. شایسته‌فر، مترجم) تهران: انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شایگان، د(۱۳۷۵). ادیان و مکاتب فلسفی هند. تهران: امیر کبیر.
- شبیری، س(بی‌تا). تفسیر علی بن ابراهیم قمی. بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.
- شهرستانی، ا(۱۳۶۲). توضیح الملل (ترجمه‌ی کتاب الملل و النحل). (س. جلالی نائینی، تدوین، & م. هاشمی، مترجم) انتشارات اقبال.
- صالحی، ک، مرسل‌پور، م، & کولآبادی، ف(۱۳۹۳). جایگاه بوداییان در ساختار حکومت ایلخانی. پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۷۷-۹۲.
- طاهری، ع (۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی نگاره‌های کتاب سعادت و کتاب البلهان ابومعشر بلخی. هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۲۹-۱۵.
- قرآن کریم (بلا تاریخ).
- قزوینی، م(۱۳۴۰). عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات. (ن. سبوحی، تدوین) تهران: سبوحی.
- کتاب تبتی مردگان(باردوتودل)(۱۳۷۶). (م. کندری، مترجم) تهران: میترا.
- کن‌بای، ش(۱۳۸۲). نقاشی ایرانی. (م. حسینی، مترجم) تهران: دانشگاه هنر.
- گری، ب(۱۳۶۹). نقاشی ایران. (ع. شروه، مترجم) تهران: عصر جدید.
- نغمه خرازیان، مرجان مرتضوی، و عباس نوبخت(۱۳۹۶). تفسیر شرقی معراج‌نامه میرحیدر. کیمیای هنر، ۱۱۱-۱۲۹.
- همدانی، ر(۱۳۷۳). جامع‌التواریخ (جلد ۱). (م. روشن، & م. موسوی، تدوین کنندگان) تهران: البرز.
- همدانی، ر(۱۳۷۳). جامع‌التواریخ (جلد ۲). (م. روشن، & م. موسوی، تدوین کنندگان) تهران: البرز.
- A.Gifford, J. (2011). *Buddhist Practice and Visual Culture; The Visual Rhetoric of Borobudur*. Routledge.
- Bee, R. (1999). *the Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. London: Serindia Publication.
- Berlekamp, P. (2011). *Wonders, Image, & Cosmos in Medieval Islam*. Londen: Yale University Press.
- Bjerken, Z. (2004). *Exorcising the Illusion of Bon "Shamans": A Critical of Shamanism in*

- Tibetan Religious*. Retrieved from www.CNRS.com.
- Campbell, J. (1974). *The Mythic of Image*. Princeton: Princeton University Press.
 - Carboni, S. (2013). The 'Book of Surprises' (Kitab al-bulhan) of the Bodleian Library. *La Trobe Journal*, 22-34.
 - Chakraverty, A. (1998). *Sacred Buddhist Painting*. Singapore: Luster Press.
 - Chandra, L. (2002). *The Tibetan Iconography of Buddha, Boddhisattvas and other Deities: A Unique Pantheon*. New Delhi : D.K Printworld.
 - Eliade, M. (1972). *Shamanism*. Princeton .
 - Faryamanesh, M. (2017). *Religions and sects in the Ilkhanid Era*. Ministry of Foreign Affairs & Mongolian Academy of Sciences.
 - Grabar, O. (2002). *Mostly Miniature: An Introduction to Persian Painting*. Princeton University Press.
 - Gruber, C. (2008). *The Timurid Book of Ascension (Mi rajnama): A Study of Text and Image in a Pan-Asian Context*. Valencia: Patrimonio.
 - Hillenbrand, R. (Ed.). (2001). *Persian Painting From the Mongol to the Qajar*. London: I.B.Tauris.
 - Jaschke, H. (1987). *A Tibetan-English Dictionary*. Motilal Banarsidass.
 - Jungeon Oh, L. (2005). Islamicised Pseudo-Buddhist Iconography in Ilkhanid Royal Manuscripts. *Persica*, 91-154.
 - Kadoi, Y. (2009). Buddhism in Iran under the Mongols: An Art-historical Analysis. *Ninth Conference of the European Society for Central Asian Studies*, (pp. 171-80). Newcastle.
 - Kadoi, Y. (2009). *Islamic Chinoiserie*. Edinburgh University Press.
 - Kadoi, Y., & Szanto, I. (Eds.). (2013). *The Shaping of Persian Art*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
 - Komaroff, L., & Carboni, S. (Eds.). (2002). *The Legacy of Genghis Khan*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
 - Pal, P. (1969). *The Art of Tibet*. Los Angeles : The Asia Society of Art.
 - Prazniak, R. (2014). Ilkhanid Buddhism: Traces of a Passage in Eurasian History. *Comparative Study of Society and History*, 650-80.
 - Rossabi, M. (1989). *Khubilai Khan*. Berkeley: University of California Press.
 - Rossabi, M. (2015). The Mongol Empire and Its Impact on the Arts of China. In *Nomads as Agents of Cultural Change: The Mongols and Their Eurasian Predecessors* (pp. 214-227). Honolulu: University of Hawai'i Press.
 - Sagaster, K. (2007). The History of Buddhism among the Mongol. In D. Sinor, & N. Di Cosmo (Eds.), *The Spread of Buddhism*. Boston: Leiden.
 - Sims, E. (2002). *Peerless Images: Persian Painting and Its sources*. London: Yale University Press.
 - Sperling, E. (1990). Hulego and Tibet. *Acta Orientalia Academia Scientiarum Hungaricae*, 145-57.

Received: 2020/08/23
Accepted: 2021/11/06

The Relationship between the Pictorial Tradition of Tibetan Buddhism and the Ilkhanid and Timurid Paintings

Naghme kharazian, Member of Department of Painting at University of Zanjan, Zanjan, Iran.

Iraj dadashi, faculty member of art university, Tehran, Iran.

Abstract

Characters, elements and motifs can be seen among the paintings left from Ilkhanid and Timurid periods which are not only no trace of them can be found in earlier periods, but also cannot be studied or recognized by sources such as pre-Islamic painting, Manichaean art, Sogdian painting, Chinese art, and even Christian art which had an effect on Persian painting.

With the domination of Mongol in Iran and the establishment of the Ilkhanid dynasty prevailed different political, cultural, ideological and religious conditions in this region. In addition to the shamanic beliefs that the Mongols believed in, most Ilkhanid rulers chose Tibetan Buddhism as their official religion. As a result of this and their support, many Buddhist monks entered the court of the Ilkhans from Tibet and Kashmir. They appeared in court as “Bakhshi” and built many Buddhist temples in Iran.

Tibetan Buddhism has a very rich pictorial tradition. This pictorial tradition is the result of a combination of mental imagery in the shamanic and “Bon” beliefs, with Buddhism Which has been able to create one of the richest pictorial traditions of Buddhist art in this region. Now the question is: whether the pictorial tradition of Tibetan Buddhism could have been an influential source in the emergence and formation of these elements in Mongol painting.

The aim of this study is to place the pictorial tradition of Tibetan Buddhism as a source along with other influential sources on the painting left from Ilkhanid and Timurid periods. The method used in this research is based on inductive reasoning. The evidence which is presented to substantiate this claim will be pursued in two ways: First, the evidence of the presence of Buddhism in Iran and its relationship with Tibet in historical texts. Then, images and paintings from the Ilkhanid and Timurid periods that have the influences of Tibetan Buddhist art are studied in three section: form, structure and composition, context and subject, and finally the Images created by descriptions provided in the historically texts. In the last section, possible criticisms of the discussed manuscripts and the position of the pictorial tradition of Tibetan Buddhism in relation to other sources will be answered. It seems that the Mongols beliefs in Tibetan Buddhism and in general the mental patterns of the Mongols before entering Iran and facilitate communication across their vast territory from east to west. In conclusion, we can say that the arrival of Tibetan Buddhist monks in Iran due to the support of the Ilkhanid rulers and the construction of Buddhist temples in different parts of Iran have been effective in shaping elements and motifs. This result can introduce Tibet as a source for understanding Iranian painting along with other sources and factors which had an effect on the Ilkhanid and Timurid painting.