ادیان و عرفان

سال پنجاه و یکم، شمارهٔ یکم، بهار و تابستان ۱۳۹۷
صص ۴۳ـ۲۷

Religions and Mysticism
Vol. 51, No. 1, Spring & Summer 2018
DOI: 10.22059/jrm.2019.254565.629768

شمایل‌نگاریِ دینی در هنر بودایی (شمایل‌شناسی اَوَلوکیتشوره)

سجاد دهقان‌زاده[۱]، معصومه آقانژاد[۲]، حسن نامیان[۳]

(تاریخ دریافت مقاله:۹۷/۱/۱۴ ـ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۱۱/۱۷)

چکیده

شمایل‌نگاری دینی، فصلی از هنر قدسی است و برای سنت‌های دینی از ارزش‌های تعلیمی، تبلیغی، آیینی و تجربی بالایی برخوردار است. این شاخهٔ هنری در بودیسم مهایانه جایگاه و اهمیتِ ارجمندی داشته و مخصوصاً در نگارگری بودی‌ستوه‌ها به‌خوبی متجلی است. پژوهش حاضر به روش اسنادی و اساساً با هدف نشان دادن شمه‌ای از تبلور قداست در هنر بودایی انجام گرفته است و یافته‌های آن نشان می‌دهد که گرچه بودیسم سنتی به دلیل فقدان رمزپردازی‌های اساطیری و متافیزیکی عاری از هرگونه تمثال‌پرستی بود، لکن بودیسم متأخر تحت تأثیر هنر یونانی گندهاره و ماتورا، دیانت ایرانی و تحولات الهیاتی درونی از جمله خلق آموزهٔ تری‌کایه و با ضرورتِ تسکین روح تشنهٔ سالکان بودایی، به شمایل‌نگاری روی آورد. در این جستار برای نمونه، رمزپردازی، نمادگرایی و شمایل‌شناسی بودی‌ستوه اَوَلوکیتشوره مورد واکاوی اجمالی قرار گرفته است و بنابر یافته‌ها ظاهراً در شمایل‌نگاری اَوَلوکیتشوره، تسبیح، نیزهٔ سه‌شاخه، شمشیر، وَرَدَـ مودرَه، عصای الماس شاهی و نیلوفر آبی کاربرد غالبی دارند و هر یک وجهی از وجوه خویشکاری او را برمی‌تابد.

کلید واژه‌ها: اَوَلوکیتشوره، بودی‌ستوه، بودیسم مهایانه، شمایل‌نگاری، هنر قدسی

---

۱. استادیار گروه ادیان و عرفان دانشگاه شهید مدنی آذربایجان (نویسندهٔ مسئول)؛
Email: sa.deghanzadeh@azaruniv.ac.ir
۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد ادیان و عرفان دانشگاه شهید مدنی آذربایجان؛
Email: maganejad72@gmail.com
۳. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد ادیان و عرفان دانشگاه شهید مدنی آذربایجان؛
Email: h_namian@yahoo. com

بیان مسئله

هنر به‌عنوان یکی از ابزارهای نمایشِ رمزیِ عالم ملکوت در عالم مُلک، مستعد بیان اوصاف یک امر انتزاعی یا یک اندیشهٔ مجرد در قالب آثاری متعین است [۵، ص ۱۱۵]. لیکن، حجم قابل توجهی از آثار هنری در بسترهای دینی شکل گرفته‌اند و بسیاری از مشهورترین‌شان از مضامین قدسی برخوردارند. تندیس‌های رب‌النوع‌ها، نقاشی‌های معابد، نگارگری اشیای مقدس و نیز معماری شکوهمندِ اماکن مقدسه، نمونه‌هایی از تبلور قداست در قلمرو هنر محسوب می‌شوند [۲۲، ص۱۴۰]. «شمایل‌نگاری دینی» با تمام این دامنهٔ گسترده‌اش و به‌مثابه گرایشی در پهنهٔ هنر قدسی، در بودیسمِ مهایانه از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. ظاهراً پیروان مهایانه به اثربخشیِ هنر در گیرایی و تبلیغ کیش خود پی برده و به فراخورِ تفاصیل مربوط به آموزه‌های دینی‌شان، دست به تدارک پیکره‌ها و پرده‌هایی از سیدارتاگوتَمه و سایر معبودهای بودایی زدند. در زمینهٔ اهمیت هنر شمایل‌نگاری در بودیسم، همین نکته بس که سالکان بودایی شمایل انواع بوداها را دارای خاصیت نجات‌بخشی و آنان را فائق بر مقتضیات قانون کرمه می‌دانند. گرچه شمایل‌نگاری بودایی از معماری و تزئینات استوپه‌ها گرفته تا نگارگری مندله‌ها و تمثال‌گری دهیانی بودا را شامل می‌شود، اما آن در پیکره‌تراشیِ پرجلال و جبروت بودی‌سَتوَه‌ها و مخصوصاً در شمایل‌نگاری متنوع «اَوَلوکیتشوره»، نمودی فوق‌العاده دارد.

نخستین چالش این جستار عبارت از جایگاه و فلسفهٔ ظهور شمایل‌نگاری دینی در هنر بودایی مهایانه است. ظاهراً خلق نمادها و به‌کارگیری واسطه‌هایی غالباً انسان‌شکل‌انگار به‌منظورِ پیوند زدنِ روح سالک بودایی به کالبد حقیقی بودا (دهرمه‌کایه) وجه اصلی رغبت مهایانه به این امر است. چالش دوم به عوامل درونی و بیرونی مؤثر در گسترش شمایل‌نگاری مهایانه‌ای مربوط می‌شود. به‌رغم آنکه بودیسم سنتی عاری از هرگونه شمایل‌گری بود، اما ظاهراً با تأثر از فرهنگ‌های هندویی، ایرانی و بالأخص تحت تأثیر هنر پیکره‌تراشی خدایان یونانی، تمهیدات ظهور و رشد شمایل‌نگاری در بودیسم فراهم گردید. در نهایت، مسئلهٔ سوم بر شمایل‌شناسی بودی‌ستوه‌ها متمرکز خواهد بود. به‌منظور ایجاز و اطاله‌گریزی، در این مختصر تنها به نمادشناسی بودی‌ستوه «اَوَلوکیتشوره» برای نمونه اکتفا خواهد شد.

ادبیات تحقیق

براساس یافته‌های پژوهشیِ مهنوش مشیری (۱۳۸۰)، در شمایل‌نگاری بودایی «صورت»

به‌طور رمزی از «ذات» حکایت دارد و جمال و جلال یک مجسمه از قابلیت نجات‌بخشی برخوردار است. امیرحسین ذکرگو در پژوهشی (۱۳۷۵) درمی‌یابد که در نتیجهٔ همجواری با فرهنگ هندویی و تحت تأثیر هویت معنوی جادهٔ ابریشم، بودای بت‌شکن سال‌ها پس از درگذشت‌اش به بزرگترین بت تاریخ بدل شد. پژوهشی تحت عنوان «تأثیر عناصر غیربودایی در انتظام دینی بودیسم مهایانه» (۱۳۹۶) تأثیر هنر پیکره‌تراشی خدایان یونانی را در زمینهٔ رشد شمایل‌نگاری بودایی حائز اهمیت می‌داند. پژوهش حسن بلخاری (۱۳۸۱) گویای آن است که حضور اصل تجسد در دو دین مسیحی و بودایی منجر به تکوین هنری شد که معبد، پیکره و تمثال اصلی‌ترین نمادهای آن به‌شمار می‌رود. سعید علی تاجر (۱۳۸۱) هنر شمایل‌نگاری را به‌عنوان یگانه راه مطمئن در ابلاغ حکمت ذوقی و معرفت قدسی معرفی می‌کند. بنابر پژوهش او، رمز نشانه‌ای قراردادی نبوده و ارتباطی هستی‌شناختی با صورت مثالی‌اش دارد. آثار ابوالقاسم دادور (۱۳۸۹)، رقیه بهزادی (۱۳۷۹)، لویس فردریک (۱۳۸۲)، شهره جوادی (۱۳۸۶) و مسعود نصرتی (۱۳۷۷) را نیز می‌توان در زمرهٔ پیشینهٔ پژوهش حاضر ذکر کرد. لیکن، آثار مذکور به‌رغم آنکه بسیار پرفایده‌اند، اما هیچ‌کدام موضوع شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی بودی‌ستوه‌هایِ مهایانه را با توجه به رمزپردازی‌های اَوَلوکیتشوره مستقلاً و از یک منظر دین‌شناختی مورد واکاوی قرار نداده‌اند که جستار پیش رو اساساً به روش اسنادی عهده‌دار انجام آن است.

شمایل‌نگاری دینی و وجوه پیدایش آن در بودیسم

Iconography متشکل از دو واژهٔ یونانیِ eikon (شمایل) و graphia (نگارش) و از نظر فقه‌اللغت به معنای «توصیف تصاویر» است. این تعبیر را اصطلاحاً می‌توان مترادف «علم تفسیر و معناشناسی آثار هنری» در نظر گرفت [52, p 3]. علم شمایل‌نگاری با تدارکِ فهرستی از معانی عمیق‌تر، امکان فهم مشارالیه نمادهای مستعمل در آثار هنری را میسر می‌سازد [32, p 73]. این علم در مفهوم دینی‌اش، «بررسی دلالت‌های قدسی نمادهای بصری» است [42, p 420] و هر امر تصویریِ نمادین، اعم از نقش‌برجسته‌ها، مجسمه‌ها، نقاشی‌ها، اسباب شعائری و غیره را که از نظرگاه مؤمنان دارای وجه قدسی است، مورد توجه قرار می‌دهد [50, p 3].

در اینجا این پرسش قابل طرح است که شمایل‌نگاری دینی چه کارکردهایی دارد و

کدامین فواید بر آن مرتب است؟ از منظر مکاتب فکری شمایل‌گرا، شمایل‌های دینی مجلای امر قدسی فرض می‌شوند [نک: ۱، ص ۷۶] و به‌مثابهٔ واسطه‌هایی بصری، امکان دسترسی مستمر به الوهیت را میسر می‌سازند. تمثال‌های دینی همچنین باعث کشف مکان مقدس شده و حدود و ثغور «فضای عرفی» را نمایان می‌سازند [نک: ۲۱، صص۱۵۳ـ۱۵۲]. به‌زعم هِلِن گاردنر (۱۸۷۸ـ۱۹۴۶)، «شمایل‌نگاری، نیروهای متافیزیکی را از مجرای آثار دیدنی، مجسم می‌کند و عظمت الهی را در یک هیئت جسمانی نشان می‌دهد. این خود هنر بزرگی است، به شرط آنکه هنرمند بتواند در مقیاس کوچک و محدودِ شمایل، عظمت امر لایتناهی را بگنجاند» [۲۳، ص ۲۵۹ـ۲۵۸؛ و نیز نک. ۱۹]. جان هینلز نیز بر آن است که «آنچه یک اثر هنری را قابل استفاده می‌سازد، نه تنها هیئت ظاهریِ تصویر یک اثر هنری، بلکه همچنین چگونگی ارائهٔ محتوا و ارج و قرب موضوع اثر است» [۲۶، ص ۴۱۵]. مارتین هایدگر (۱۹۷۶ـ۱۸۸۹)، معتقد است که هر اثر هنری از جمله شمایل، دو وجه دارد: وجه آسمانی و وجه زمینی. وجه زمینی همان برداشتی است که در نخستین نگاه حاصل می‌شود و از این حیث میان اثر هنری و سایر اشیا تفاوتی وجود ندارد. اما وجه آسمانی، دروازهٔ عالم دیگری را به منصهٔ ظهور می‌رساند و اثر هنری غیر از شأن شیئی‌اش، ساحت دیگری را هم متجلی می‌سازد. از این‌رو، تمام آثار هنر قدسی، بیانگر چیزی غیر از ظاهر خود هستند [۲۱، صص ۱۴۵ـ۱۴۴]. با وجود این، صنعت شمایل‌نگاری از کارکرد و ارزش آیینی نیز برخوردار است. خبرگان شمایل‌نگاری دینی بیش از آنکه به ابعاد زیبایی‌شناختی اثر توجه کنند، نخست به وجوه عبادی و نیایشی آن توجه دارند و دیگر به این اهتمام دارند که آن، نمایش قابل قبولی از آموزه‌های دینی ارائه کند. به همین سبب می‌توان گفت کار اصلی شمایل‌نگاری توصیف موضوع و محتوای اثر هنری به منظور ارائهٔ معانی آگاهانه‌تری است و شمایل‌نگاری نه در پی مشخص کردن تاریخ دقیق اثر هنری است و نه دربارهٔ ارزش زیبایی‌شناختی آن به داوری می‌پردازد.

حال اگر بخواهیم صحت و سقم گفته‌های پیشین را در باب دین بودا ارزیابی کنیم، طرح این پرسش ضروری می‌نماید که «وجوه پیدایش شمایل‌نگاری در بودیسم چه بوده و کیفیت رشد آن از چه مراتبی برخوردار بوده است؟» بنابر یافته‌ها، در آغاز هیچ تجسمی از سیدارتاگوتَمه وجود نداشت. سیدارتاگوتَمه بودا اساساً به «نیروانه» نائل و از تمامی مظاهر هستی محو شده بود. او حتی به‌سانِ ایزدانی که ممکن است به‌صورت

تمثال‌هایی در بهشت تصویر شوند، دیگر به هستی خود ادامه نمی‌داد. او به طریق اولی از شمایل انسانیِ نیز بی‌بهره بود. اما بعدها برخی از راهبان بودایی به منظور خلق یادبودی برای بودا، او را با نمادهای غیرانسانی ویژه‌ای نظیر رد پای او یا درختی که وی در زیر آن به اشراق دست یافته بود، تجسم کردند [۳، ص ۱/ ۱۸۳]. در کنده‌کاری‌ها و نگاره‌های اولیهٔ بودایی نیز که بیشتر در تزئینات «استوپه‌ها» و معماری معابد دیده می‌شد [نک: ۱۰]، در آغاز بودا تنها به‌واسطهٔ چنین نمادهایی نشان داده می‌شد و از شمایل انسانی او خبری نبود. با وجود این، در قلمرو کوشانیان و پس از ظهورِ سبک هنری «گندهاره» برای نخستین‌بار، بودا در هیئت انسانی نیز به تصویر درآمد [27, pp 232-235]. او به‌تدریج از صحنهٔ نگاره‌هایی که داستان‌های زندگی‌اش را حکایت می‌کردند، جدا شد و به‌عنوان تندیس‌های مستقلی، مورد پرستش واقع گردید. با ادامهٔ این روند، بودای بت‌شکن پس از گذشت هزار سال از درگذشت‌اش به بزرگترین بت تاریخ تبدیل شد [۱۲، ص ۱۴۵].

با وجود این، شمایل‌نگاری هینه‌یانه‌ای به علت فقدان یا قلّت رمزپردازی‌های مابعدالطبیعی تمایل داشت که به شاکله‌ای به غایت ساده و بی‌پیرایه منحصر گردد، چنان‌که گویی این سنت در مرز باریکی میان شمایل‌پرستی و شمایل‌شکنی گام برمی‌دارد. حال آنکه شمایل‌گرایی در مهایانه از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. ایشان همچنین از رموزی نظیر آنچه هندوان به ساحت الوهیت منسوب می‌دارد، استفادهٔ وافری می‌برد. نمادها و رموزی همچون «وجره»، (آذرخش) که جزو ابزار و اسباب خدایان است، کثرت سرها و بازوانِ یک بودی‌سَتوَه و البته جنبهٔ تنتره‌ای هنر لامایی نمونه‌هایی از همین موارد اقتباسی‌اند [۷، ص ۱۶۴]. این‌گونه بود که تمثال‌های خدایان مهایانه تدریجاً پیچیدگی و آرایش بیشتری یافتند؛ پیرایه‌ها و جواهرهای بوداها و بودی‌ستوه‌ها سنگین‌تر شدند و پیکره‌سازان که اغلب رهرو بودایی بودند، بسیاری از خدایانِ پانتئون سنتی تبّت (آیین بُن) را به مجمع خدایان مهایانه افزودند [همان، ص۱۲۰]. در اصل این هنرمندان بودایی بودند که سنت‌ها، باورها و رسوم محلی و استعداد خلاق خود را در صورت‌بندی شمایل ایزدان بودایی به‌کار بردند. پیروان عادی بودایی نیز اگر می‌خواستند معبود خود را در هیئت نیرومندتری بنمایانند، دست، سر و پای اضافی به تندیس‌ها و نگاره‌های آن می‌افزودند تا آن‌ها را با اعتقاد و مطلوب خود منطبق کنند. بدین ترتیب هر کدام از این ایزدان اشکال متنوعی، همراه با تعداد زیادی

دست، چندین سر و رنگ و قیافه مختلفی به خود گرفتند. این‌گونه بود که ایزدان مهایانه به طرز شگفت‌آوری رو به افزایش نهادند [29, p 34].

در اینجا اهتمام به فلسفه یا وجوه اصلی رغبت پیروان بودایی به صنعت پیکرتراشی خالی از فایده نخواهد بود. به‌نظر چنین می‌رسد که جذابیت هنر از حیث آفرینندگی و توانمندی آن در انتقال مفاهیم کبریایی، ارزشِ تبلیغی فراوانی برای یک سنت دینی دارد. در تاریخ هنر دینی، نگاره‌گری چهره‌های مقدس اولاً احوال ملکوتی و معناداری را به مخاطبان القا می‌کنند و ثانیاً در بیشتر موارد با اهداف تعلیمی و به‌منظور تنبه مؤمنان به ساحت لاهوتی استفاده می‌شوند. با وجود این، هر ملتی متناسب با فرهنگ خاص خود به نمادپردازی و تصویرگری دینی می‌پردازد [۱۳، ص ۲۱]. آیین بودا نیز اولاً به منظور متوجه ساختن پیروان به ساحت لاهوتی و ثانیاً برای زنده نگه داشتن آیین‌ها، استفاده از آثار هنری را ضروری می‌دانست [۱۶، ص ۱۱۵]. چنین استفاده‌ای از ارزش تبلیغی بسیار بالایی نیز برخوردار بود. نگارگری بودایی مضافاً برای یادآوری حقایق جاودانهٔ این دین، نخست از نمادها و نشانه‌های غیرانسانی، اما بعد در اثر اختلاط با فرهنگ‌های مجاور هند، از تندیس‌های انسانی بودا بهره برد. «رابرت فیشر» معتقد است که «نگارگری بودایی علاوه بر یادآوری «دهرمه»، از جنبهٔ پشتوانه‌ای نیز برخوردار است. تعالی از جهان فریبندهٔ سمساره و وصول به نیروانه، نیاز مبرم به هنری دارد که نگاره‌های آن بسیار آرمانی و زیباتر از پیکره‌های این جهانی باشد. غرض اصلی هنر بودایی درآمیختن پیامی والا با جهان فانی است» [۱۷، ص۳].

در بحث ماهیت و وجوه شمایل‌گرایی بودایی دو نکتهٔ بسیار حائز اهمیت وجود دارد که غفلت از آن‌ها ممکن است موجب سوءِتفاهم یا کم‌لطفی در حق ارباب سایر ادیان گردد. نخست آنکه، در الهیات بودایی الگوی اصلی شمایل‌گری، ذات کیهانی یا کالبد شکوهمند بوداست. صرفاً باور به نجات‌بخشی بودی‌ستوه‌ها به‌عنوان صور تفرد یافتهٔ سرشت کیهانی بوداست که باعث رواج‌شان در هنر شده است [32, p. 40]. همچنین سعی هنرمندان بودایی بر آن است که از طریق تجسم گوهر انسان برتر که به عقیدهٔ آنان در شخص بودا تجلی یافته است، روح پیروان را به ذات کیهانی بودا پیوند زنند تا بتوانند به یکپارچگی و سعادت ابدی «نیروانه» دست یابند. چنان‌که پیشتر اشاره شد، برای بودائیان هنر چهره‌پردازی آرمانی، نقش آیینی و تربیتی نیز دارد. به باور ایشان، تمثال بودا در این جهان موجب دوام حضور جسمی و عینی شخص بودا می‌شود [۶،

ص۱۷۳]. رعایت تناسب در ترسیم چهرهٔ بودا نشان از اهمیت ویژه‌ای دارد که هنرمندان بودایی برای بودا به‌عنوان یک شخصیت آرمانی قائل‌انـد [۱۳، ص ۲۵ــ۲۳]. امـا دومـین نکتهٔ قابل توجه این است که اگر شمایل بودایی از معنای قدسی تهی باشد، هیچ دلیلـی برای پرستش آن وجود ندارد. آسوکاوادانا (قرن دوم) اظهار می‌کند که «پرستش شـمایل بودا به این شرط پذیرفته می‌شود که هدف پرستنده چوب یا خاک مجسمه نباشد، بلکه بایستی ذات بودا را تصورکند» [40, pp 99 & 68]. از این‌روست که مهایانه‌ای‌هـا توسـل به این شمایل‌ها را برای رسیدن به نیروانه و رهایی از چرخـهٔ مـرگ و زنـدگی ضـروری می‌دانند [۹، صص ۱۱۲ـ۱۱۱]. همچنین شمایل‌ها تلویحـاً مـی‌گوینـد کـه هـر انـسانی دیگری همانند بودا، در نتیجهٔ اشراق می‌تواند به‌کلی تطور یافتـه و برتـرین روشـنایی را تجربه کند [۴، ص ۱۲۸].

عوامل مؤثر در رشد شمایل‌نگاری بودایی

دیدگاه مورخان هنر دربارهٔ عوامل اثربخشِ محتمـل در توسـعهٔ شـمایل‌نگـاری بـودایی، طیف وسیعی از آراء را شامل می‌شود. عده‌ای اولـین شـمایل‌هـای بـودایی را متأسـی از پیکره‌های ایزدان بومی هنـدی، یاکـشاها، مـی‌داننـد و برخـی دیگـر آن‌هـا را محـصولِ هنرورزی پیکرتراشان یونانی در شمال غربی هند قلمداد می‌کنند [40, p. 99]. اما ظاهراً هنر بودایی از قرن چهارم ق.م تا قرن اول میلادی متأثر از هنـر دورهٔ هخامنـشی ایـران بوده و تنها سه قرن پس از حملهٔ اسکندر، از هنر یونانی تأثیر پذیرفته است [۸، ص ۸].

به‌رغم تنوع آرای دین‌پژوهان، به‌نظر چنین می‌رسد که نخستین و مهم‌تـرین فـاکتور اثربخش در توسعهٔ شمایل‌نگاری بودایی را باید «الهـی‌سـازی شخـصیت سـیدارتاگوتَمه» دانست. بودای تاریخی در بودیسم سنتی تنها به‌عنوان یک معلم، الگو و موجودی کـاملاً بشری شناخته می‌شد، اما الوهیت‌بخشی بـه جـوهر بـودا بیـشتر در بودیـسم مهایانـه و بالأخص به‌واسطهٔ قول به آموزهٔ تری‌کایه (سه بدن) میسر شد. این آموزه استخوان‌بنـدی بوداشناسی و بلکه کیهـان‌شناسـی مهایانـه را شـکل مـی‌دهـد [۱۸، ص۱۱۳]. براسـاس تری‌کایه، هستی عبارت از جوهر بوداست و آن مشتمل بر سه ساحت یا سه بدن: الـف). «دهرمه‌کایه» یا بدن حقیقت؛ ب). «سمبهوگه‌کایه» یا بدن روشنایی و ج). «نیرمانـه‌کایـه» یا بدن تاریخی. این سه لایه، هم در سطح فردی و هم در سطح کیهانی مـصداق دارنـد. ذات نفس‌الامری بودا، دهرمه‌کایه است کـه «گـوهرهٔ درونـی» همـهٔ موجـودات را شـکل

می‌دهد. او خود را در ساحت‌ها و اشکال اثباتی و ثبوتی نمایان می‌سازد. بنابراین در بودیسم مهایانه این عقیده مطرح می‌شود که بودای تاریخی تجسد حقیقت قدسی و روشنایی است که در ذات همهٔ آدمیان و در جوهر همهٔ اشکال حیات نیز به‌عنوان «تتاگته‌گربهه» حضور دارد. سمبهوگه‌کایه اندیشه‌پذیر است و از این‌رو، برای برخی به شکل «آمیتابه» و برای گروه دیگر به‌شکل «ایشوره» ظاهر می‌شود. اما جوهر بودا به‌عنوان نیرمانه‌کایه برای دستگیری از رهروان، شرایط زندگی خاکی را به خود می‌گیرد. در واقع او مجلای امر قدسی در تاریخ انسانی است [۱۵، ص۷۵].

عامل اثربخش دوم که در تتمه و پیوند تنگاتنگ با عامل اول مطرح می‌شود، تصور «کالبد شکوهمند بودا» به‌عنوان منبع الهام هنرمندان شمایل‌نگاری دینی است. به باور پیروان مهایانه،کالبد انسانی شاکیه‌مونی چیزی جز پوششی خارجی نبود که حقیقت قدسی او را در لفافهٔ خود پنهان می‌ساخت. می‌توان کالبد تاریخی بودا را نادیده گرفت و به حقیقت آن، یعنی «کالبد شکوهمند» او نظر داشت که هیچ وصفی از اوصاف کالبد آدمیان متعارف را با خود ندارد. این کالبد شکوهمند را تنها به چشم ایمان می‌توان تصور کرد. پیروان بودا این کالبد را «کالبد شادمان» و یا «کالبد پاک» نیز می‌نامند. بنابراین، شمایل‌نگاران بودایی هرگز توجهی به کالبد تاریخی بودا نداشته و از کالبد شکوهمند بودا الهام می‌گیرند. از نظر بودایی‌ها می‌توان سی‌ودو نشانهٔ فرابشری در این کالبد سراغ گرفت. این سی‌ودو نشانه اغلب با هشتاد نشانهٔ دیگر تکمیل می‌شود و مجموع این نشانه‌ها، وجوه شاخص کالبد شکوهمند بودا را آشکار می‌سازند. کالبد شکوهمند بودا دارای هجده پا ارتفاع فرض می‌شود. رنگ بودا، طلایی است و میان دو ابروی او طُره‌ای مو ریخته است [31, p. 37]. همچنین رنگین کمانی از موهای او ساطع می‌شود. دو نشانهٔ دیگر کالبد شکوهمند بودا، جالب‌توجه‌اند. یکی نوعی دستار و کلاهی است که در مجسمه‌های بودا، به طرز مشخصی بر بالای سر نشان داده می‌شود. شاخص دیگر تابش نور از کالبد بوداست که محیط اطراف را روشن می‌کند، نوری که شب و روز در حال تابیدن است [37, p. 38]. در مجسمه‌های بودا این نور با شعله‌هایی که از سر و گاهی اوقات از شانهٔ او زبانه می‌کشند، نشان داده می‌شود که الوهیت و قداست او را نمادپردازی می‌کند.

می‌توان سومین عامل مؤثر در بسط مفهوم بودی‌ستوه و شمایل‌نگاری مربوط به آن در مهایانه را دیانت ایرانی دانست [33, p. 30]. شباهت‌های بین بسترهای مختلف دین

ایرانی و دین بودایی و نیز وجود برخی شواهد تاریخی و فرهنگی، بیشینهٔ محققان را بر آن داشته است تا به تأثیر و تأثر بین این دو دین حکم دهند. گفته می‌شود که بسیاری از بودی‌ستوه‌ها، از قبیل آمیتابه، اَوَلوکیتشوره، مَیتریه، مَنجوشری و کشیتی‌گربهه پیشینهٔ روشنی در فرهنگ هندی ندارند و احتمالاً از فرهنگ‌های بیرونی، از جمله فرهنگ ایرانی اقتباس شده باشند [45, p. 142]. همچنین شواهدی دال بر این وجود دارد فرهنگ و تمدن ایرانی از راه جادهٔ ابریشم به شمال هند و چین راه یافته است [۲۲، ص۶۰]. مترجمان ایرانی نیز از عوامل اصلی تأثیرگذاری دین ایرانی بر بودیسم شمالی به‌حساب می‌آیند [51, p. 5]. دانشمند مطالعات مربوط به آیین زرتشت، «مری‌بویس»، تأثیرپذیری بودیسم مهایانه از دیانت زرتشتی را از قرن سوم قبل از میلاد تا قرن سوم میلادی و از طریق نفوذ مانویت در منطقهٔ کشمیر و نیز حضور گسترده اقوام سکایی، اشکانی و باختریان در شمال هند تصور می‌کند. به‌علاوه، استوپاهایی که بوداییان آسیای مرکزی در آغاز دورهٔ کوشانی ساختند، از نظر شمایل و آداب مربوطه شباهت بسیاری به آتشکده‌های زرتشتی دارد؛ مثلاً رسم ستایش در زیارتگاه‌ها با حلقه‌های گل، که احتمالاً از مناسک مربوط به آناهیتا اقتباس شده است.

به‌علاوه، در بودیسم مهایانه دیانی‌بوداها و بودی‌ستوه‌ها شمه یا الگویی از جوهر روحانی اَمشاسپندان را دارند [۹، ص۳۱۴]؛ امشاسپندان مجرداتی متشخص‌اند و بودی‌ستوه‌ها نیز تجسم و تعین علم و محبت‌اند. فروشی‌ها را نیز می‌توان با بودائیت بالقوهٔ درون و نیز با بودی‌ستوه‌های بهشتِ توشیتا مقایسه کرد [33, p. 339]. بسیاری از محققان معتقدند مفهوم منجی موعود ایرانی (سوشیانت) در دورهٔ شاهنشاهی کوشانی (۶۰ـ۳۷۵ م.) در کسوت میترِیهٔ منجی وارد تفکر بودایی شده است و ادعا می‌شود میتریه نامش را از میترای ایرانی و نجات‌دهندگی‌اش را از سوشیانت گرفته است [۷، ص۳۱۴؛ Ibid, pp 129-132]. پروفسور «ایموتو» [see 35, p 129-132]، «اسپونبرگ» و «لاموته» معتقدند که نام و القاب میتریه و میترای ایرانی با هم ارتباط نزدیکی دارند [49, p 51; 41, p 706]. کنث چن، دانشمند مطالعات بودایی، معتقد است که بین بهشت نورانی و مملو از نور در دیانت زرتشتی با همتای آن در بودیسم مهایانه یعنی وایروکنا «آن کس که از همه درخشنده‌تر است» ارتباط وجود دارد [۱۴، ص۵۰۱]. پروفسور ایموتو همچنین حضور عنصر نور را در مفهوم آمیتابه و بودیسم شمالی، مرتبط با تأثیراتی دیانت زرتشتی می‌داند. هاله و شعله‌های متصاعد از بدن به شکل‌های مختلف به‌صورت یکی از جنبه‌های مختلف بودا و بودی‌ستوه‌ها درآمد [۲۵، ص ۲۲۲ـ۲۲۱].

خوَرنه به‌عنوان نور ایزدی در شمایل‌نگاری صورت پادشاهان و روحانیون دینی مزدایی نشان داده می‌شود. انعکاس خوَرنه در شمایل‌های بودا و بودی‌ستوه‌ها نیز مشهود است [۱۸، صص ۶۲ و۹۴]. علاوه بر نگاره‌ها و تندیس‌های بودایی، خوَرنه را بر سکه‌های پادشاهان کوشانی نیز می‌توان دید [۷، ص ۳۱۴]. در برخی از این سکه‌ها نگارهٔ «شانه‌های مشتعل» دیده می‌شود و بودا شاکیه‌مونی یا میتریه با هاله‌ای از نور در اطراف آن‌ها به تصویر کشیده شده‌اند؛ این، نوعی ادغام نمادپردازی اهورامزدا با بودا است و می‌تواند به معنی تأثیر دین زرتشتی بر بودیسم قلمداد شود [47, p. 79]. اما به‌رغم وجود انبوهی از شواهد دال بر تأثیرپذیری هنربودایی از دین و هنر ایرانی، همچنان نمی‌توان امکان چنین تأثیر و تأثری را به شکل مطلقاً یقین‌آور اثبات کرد، درست به همان سیاق که نمی‌توان آن را مطلقاً نادیده گرفت.

ظاهراً چهارمین عامل تأثیرگذار در رشد شمایل‌نگاری بودایی، هنر پیکره‌تراشی ایزدان یونانی بوده است. در عهد شاهنشاهی کوشانیان (۶۰ــ۳۷۵ م.)، «گندهاره» و «ماتورا» مراکز اصلی نگارگری بودایی به‌شمار می‌رفتند. در اصل، حمایت پادشاه کوشانی، «کانیشکا»، از عوامل مهم رونق شمایل‌نگاری بودایی بود و شمایل بودا تحت تأثیر یونانی‌ها مخصوصاً در «گندهاره» بود که کسوت انسانی به خود گرفت [۲۰، ص۲۳۰]. آلفرد فوچر (۱۹۵۲ـ۱۸۶۵ م)، ملقب به «پدر مطالعات گندهاره»، قویاً معتقد است که هنر گندهاره مطلقاً ریشه‌های یونانی دارد و کهنه‌ترین شمایل انسانی بودا توسط هنرمندان یونانی ساخته شده است [39, p. 34]. جرقهٔ احتمال تأثیرپذیری از یونان زمانی زده شد که جی دبلیو لیتنر در سال ۱۸۷۰ با بررسی مجموعه‌ای از شمایل گندهاره‌ای کشف کرد که بر روی آن‌ها واژه «یونانی ـ بودایی» حک شده است [Ibid]. از نقش تمثال بودا بر روی سکه‌های کوشانی نیز می‌توان به تأثیرپذیری از فرهنگ یونانی پی‌برد [۸، ص۱۵]؛ میزان این تأثیرپذیری به اندازه‌ای بود که حتی معابد بودایی به سبک یونانی ساخته شدند و پیکرتراشی بودایی از لحاظ حالات چهره و لباس نیز یونانی شد [32, p 232]. بودائیان به تقلید از یونانی‌ها برای نشان دادن عظمت معبودشان، اغلب شمایلش را بر روی سکویی می‌ساختند [۲۴، ص۱۱۷]. هنگامی که این باور شکل گرفت که می‌توان با استغاثه و مناجات از بودی‌ستوه‌ها کمک و یاری طلبید، اهمیت معابد و بناهای مذهبی بیش از پیش پررنگ گردید [۲۰، ص ۲۲۸ــ۲۳۰]. به‌علاوه، هنرمندان مهایانه‌ای تحت تأثیر هنر یونانی موجودات الهی همچون فرشتگان بالدار و شخصیت‌های فرعی دیگری را در کنار بودا به‌وجود آوردند.

شمایل‌شناسی اَوَلوکیتشوره

«اَوَلوکِیتشوره» مرکب از «اَوَلوکیته» به معنای «ناظر» و «ایشوره» به‌معنای «خدای متشخص» است. بنابراین او «خداوندگاری است که به زیر دست می‌نگرد» و این معنا از نگاه مشفقانهٔ او به رنج‌های موجودات حکایت دارد [see. 28]. اولوکیتشوره در برخی از سوتره‌ها به‌عنوان منجی موجودات در هنگام وحشت و سختی شناخته شده است [۲، ص۳۰]. مطابق «سَدَّرماپوندریکه سوتره» او حامیِ کسی است که در مقابل ده خطر استغاثه می‌کند. همین خویشکاری‌های او اغلب در نقش‌برجسته‌ها و نقاشی‌های مربوط به او مجسم شده‌اند [52, p. 47]. او همچون ویشنوی سنت هندویی قادر است از باب شفقت و به حکم صیانت از نظم امور و البته به فراخورِ شرایط واقع، کسوت‌های متنوعی (اوتاره) به خود بگیرد، طرحی نو درانداخته و پیرایه‌ای متناسب با موقعیت ببندد.

به‌منظور اشاره به توانایی «اَوَلوکیتشوره» در انهدام آلام و مصائب [42, p. 15] و نیز برای نشان دادن «فرزانگی» و «غم‌خوارگی» که صفات ممیزهٔ او هستند، در «سوترهٔ نیلوفر» تصاویر شمایل‌شناختی متنوعی از او نمایان شده است. از طرفی شمایل او با یک گلدانِ پر از شبنم مقدس که نماد شفقت اوست، یک کتاب دعا، یک شاخه بید، چند شاخه گل مقدس، یک یاکریم و یک تسبیح ترسیم می‌شود [36, p. 222]؛ اما از سوی دیگر، به‌ویژه در سنت بودایی چینی و تبتی او را در تندیسی با هزار ابزار جنگی ترسیم می‌کنند. این نشان می‌دهد که اولوکتیشوره به‌منظور حمایت از مخلوقات می‌تواند کسوت‌های گوناگون و حتی متضادی را بپذیرد [34, p. 314].

اولوکیتشوره معمولاً در نگاره‌ها به رنگ سفید (در نپال به رنگ قرمز) ترسیم می‌شود و اغلب دارای یازده سر با دست‌های بی‌شمار است. سرهای یازده‌گانه یا به چنبرهٔ او بر همهٔ جهات اشاره دارد یا به سوگندهای یازده‌گانه او برای کمک به موجودات. به همین منوال، برای نشان دادن صفت مهربانی و امدادگری اولوکیتشوره، او را با هزار چشم برای دیدن مصائب جهان و هزار دست برای آزاد کردن مردم نیز ترسیم کرده‌اند. تعدد دستان اولوکیتشوره به توانایی‌های بسیارش به عنوان پروردگار جهان (لوکشوره) اشاره دارد [52, p. 48]. او همچنین با دستان متعدد ترسیم می‌شود تا بتواند شمار زیادی را در آغوش کشیده [33, p. 526] و از روی شفقت به یاری تمام کسانی بپردازد که از او تقاضای کمک دارند [46, p. 165].

در تبت تندیس اولوکیتشوره در جایگاهی به نام «وجره‌سنه» یا «دیانه‌سنه» قرار دارد؛

او بر روی یک «پیتا» (سکوی کنگره‌دار) نشسته و در حال مراقبهٔ معنوی است. وی شال آویخته‌ای بر گردن دارد که نماد روح پرشوری است که در اطراف جسم او به رقص در می‌آید. در دستان او اشیایی قرار دارد که هر یک بطور نمادین پیامی را تداعی می‌کنند؛ مثلاً، تسبیح، نماد ادواری بودن زمان است؛ نیزهٔ سه‌شاخه به پیروزی بر زمان گذشته برهمنی و عوالم سه‌گانه اشاره دارد؛ شمشیر، نماد خرد و معرفت بوده و «وَرَدَه مودرَه»، نماد اعطای مواهب و رحمت است؛ عصای الماس شاهی، نماد بقا و خردی است که حب یا بغض را از بین می‌برد و نیلوفر آبی، نماد خلوص، دهرمهٔ جاودانه و روشن‌شدگی [43, p. 324] است. نیلوفر آبی نشکفته نماد دل موجوداتی است که هنوز به روشنایی نرسیده‌اند و حالت شکفته آن بر دل روشن شده اشاره دارد [44, p. 461]. او را در این شمایل «خدای نیلوفر به دست» یا «پادمه‌پانی» می‌نامند که همچنین به صورت شاهزاده‌ای ملبس به جامهٔ شاهانه با تاجی بلند بر سر ترسیم می‌شود.

اَوَلوکیتشوره را در نگاره‌های مربوطه هم به‌صورت مذکر و هم در کسوت مؤنث ترسیم می‌کنند، با شانه‌هایی پهن و صورتی لطیف که به ترتیب به قدرت و میل باطنی‌اش به یاری‌گری اشاره دارد [53, p. 224]. اما هنرمندان مهایانه به‌منظور نشان دادن کمال لطافت و پاک‌دامنی اولوکیتشوره، در شمایل و تنادیس او بیشتر از هیئت‌های مؤنث نیز بهره می‌گیرند [37, p. 50]. او در چین شکل زنانه به خود گرفته و با «کوآن‌یین»، رب‌النوع بومی باروری، تلفیق شده و از قرن هشت به بعد حامی زنان باردار قلمداد گردید. او را در این شمایل، گاهی تنها و گاهی در حالت حمل نوزادی ترسیم می‌کنند. اولوکیتشوره در این اشکال شباهت بی‌نظیری به تصویر مریم عذرا در مسیحیت دارد [36, p. 222] و از این‌رو به مریم عذرای چینی مشهور است.

این تغییر هویت به جنس مؤنث ریشه در متون مقدس دارد و ابداع چینیان نیست [54, 303]. شماری از محققان بر این باورند که بودیسم تحت تأثیر شکتیسم قائل به خدایان مؤنث گردید و بنابراین اشکال مؤنث اَوَلوکیتِشوره به همان زیبایی اشکال مذکرش ساخته شدند و مودراهایی که در تماثیل او وجود دارند بر شباهت‌های بین شکتی و اَوَلوکیتِشوره دلالت می‌کنند [37, p 1156]. در ژاپن نیز غالباً از شکل مؤنث او استفاده شده است. برای مثال مهم‌ترین این نوع شمایل در معبد «هزار بودا» در کیوتو و عبادتگاه شیزوکا، معبدی که سه‌هزار مجسمه از اَوَلوکیتِشوره را در خود جای داده است، وجود دارد [51, p. 110]. باوجود این، محققانی چون سوزوکی (۱۸۷۰ـ۱۹۶۶م) اعتقاد

دارد که گرچه تمثال مؤنث اَوَلوکیتِشوره رایج و محبوب است، اما تمثال اصلی و اولیه اولوکیتشوره تمثالی مذکر است [53, p 223]. اما نگاره‌هایی از اولوکیتشوره نیز وجود دارد که او را فراتر از تمایزات جنسی، نه مذکر و نه مؤنث، نشان می‌دهند. در این اشکال برای حذف هویت جنسیتی‌اش از خصوصیت هر دو جنس مؤنث (شال آویزان و خطوط نرم) و مذکر (سبیل) توأمان استفاده شده است. این غیاب جنسیتی در شمایل وی حکایت از کمال او دارد و به برخورداری او از همهٔ دوآلیسم‌های محیط سمساره اشاره می‌کند [30, p. 15].

در ژاپن از اشکال متنوع اولوکیتشوره هفت نوع آن بسیار مشهور است: الف). شکل ساده کوآن‌نون: معمولاً به صورت نشسته یا ایستاده با دو دست که با یکی نیلوفری را نگه داشته است؛ ب). کوآن‌نون جوایچی‌مِن: با دو یا چهار دست به همراه هفت سر؛ ج). کوآن‌نون سِن‌جو، با هزار دست؛ د). کوآن‌نون جُن‌تِئی، تمثالی نشسته با هجده دست؛ ه). کوآن‌نون فوکو‌کِنجاکو، که معبود رایج فرقهٔ تندای است؛ و). کوآن‌نون باتو، با یک چهرهٔ خشن و یک سر اسب، احتمالاً مرتبط با حامی تبتی اسب‌ها، «هایاگریوا؛ ز). کوآن‌نون نیوایرین، تمثالی در حالت نشسته با شش سر و جواهر برآورده کنندهٔ آرزوها را در دست دارد [Ibid, p. 16].

وجود یک بودای مراقبه‌گر کوچک در تاج اَوَلوکیتِشوره ارتباط او را با آمیتابه نشان می‌دهد. او همچنین گاهی در یک گروه سه نفری به همراه بودی‌ستوه مهاستاماپراپتا در بهشت آمیتابه به تصویر کشیده می‌شود. ترسیم او در کنار این ملازمان دلالت بر این دارد که احتمالاً همهٔ آن‌ها دارای یک سرچشمه هستند [53, p 222]. از جمله در یکی دیگر از تماثیل، او را با گوهری درخشان، نیلوفری در دست چپ و تاج بزرگی بر سر که بر روی آن تصویر آمیتابه نقش بسته است، نشان می‌دهند. تصویر آمیتابه بر روی تاج نشانگر اعتقاد بودیسم سرزمین پاک در مورد تلقی اَوَلوکیتِشوره به‌عنوان ملازم یا پسر آمیتابه است.

همچنین اعتقاد بر آن است که اولوکیتشوره عهد کرده است تا بودائیان را از شکنجه‌های دوزخ نجات دهد. مخصوصاً او را به‌عنوان نجات‌دهندهٔ کودکان قلمداد می‌کنند. از این‌رو تندیس‌اش را بر روی مزار کودکان نیز نصب می‌کنند. همچنین از اَوَلوکیتِشوره دو مجسمهٔ بسیار مشهور و مقدس در صومعهٔ پوتوشان وجود داشت: اولی یک مجسمه مرمرین با سری عظیم بود که با شنل و شال‌گردن پوشانده شده بود و

دلالت بر چهرهٔ آرام و صفت غم‌خوارگی او داشت؛ تمثال دوم یک مجسمه فوق‌العاده زیبا با ردایی سفید که بیشتر در پیکرنگاری تبتی مرسوم است با دسته گل‌هایی تزئین شده بود [53, p 223]. در این تمثال اَوَلوکیتِشوره تاجی بر سر گذاشته، گوشواره بزرگی بر گوش انداخته و یک تسبیح در دست دارد [Ibid]. در این تمثال همچنین در هاله‌ای رنگارنگ و پیچیده بودی‌ستوه‌های کوچک دیگری دیده می‌شوند که از او منبعث شده‌اند.

نتیجه‌گیری

پیروان مهایانه، برخلاف بودیسم سنتی، به‌تدریج به توانمندی هنر در نمایش حقایق جاودانهٔ دینی تفطن یافتند و به‌منظور خلق یادبودهایی برای بودا، متوجه ساختن مؤمنان به بعد لاهوتی، استبقای و توجیه آیین‌ها، تبلیغ دین، تذکار دهرمه‌های جاودانه و اساساً در راستای پیوند زدن روح تشنهٔ سالکان بودایی به ذات کیهانی بودا به استفاده از آثار هنری متمسک شدند. در پیدایش و رشد شمایل‌نگاری دینی در هنر بودیسم، علاوه بر تحولات درونی جامعهٔ بودایی، فرهنگ‌های غیر بودایی متعددی نقش بسزایی داشتند که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به فرهنگ‌های هندویی، ایرانی، یونانی اشاره کرد. شمایل‌نگاری بودی‌ستوه‌ها در مهایانه از جلوه‌های فوق‌العاده‌ای برخوردار است. از مشهورترین بودی‌ستوه‌ها می‌توان به اَوَلوکیتشوره اشاره کرد. اَوَلوکیتشوره، مشهور به پادمه‌پانی، به‌لحاظ الهیاتی معبود متشخصی است که مشفقانه به زیردست می‌نگرد و با برخورداری از توان بسیار بالا همواره مترصد حمایت از همهٔ موجودات است. او قادر است به مقتضای شرایط کسوت‌های متنوعی به خود بگیرد و خود دارای هزار چشم، هزار سر، و تعداد بیشماری دست است. براساس شمایل‌نگاری اَوَلوکیتشوره، برخی از نمادهای مربوط به او عبارتند از : تسبیح، نماد ادواری بودن زمان است؛ نیزه سه‌شاخه به پیروزی بر زمان گذشته برهمنی و عوالم سه‌گانه اشاره دارد؛ شمشیر، نماد خرد و معرفت بوده و «وَرَدَـ مودرَه»، نماد اعطای مواهب و رحمت است؛ عصای الماس شاهی، نماد بقا و خردی است که حب یا بغض را از بین می‌برد و نیلوفر آبی، نماد خلوص، دهرمهٔ جاودانه و روشن‌شدگی است.

منابع

[۱]. اتو، ردولف (۱۳۸۰). *مفهوم امر قدسی*، ترجمه همایون همتی، تهران، نقش جهان.

[۲]. ادبی، محمد جواد (۱۳۸۴). «روزنه‌ای به مفاهیم ادیان در دائره‌المعارف و موجز آیین بودا»، *اخبار ادیان*، شماره ۱۵، شهریور و مهر، صص۲۸ـ۳۰.

[۳]. اسمارت، نینیان (۱۳۸۳). *تجربهٔ دینی بشر*، ترجمه مرتضی گودرزی، تهران، سمت.

[۴]. الیاده، میرچا (۱۳۹۲). *نمادپردازی امرقدسی و هنرها*، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران، نیلوفر.

[۵]. ـــــــــــ (۱۳۷۳). «تاریخ و تقدس دینی»، مترجم: سید باقر ابطحی، *نامهٔ فرهنگ*، شمارهٔ ۱۳، بهار، صص۱۵۰ـ۱۵۳.

[۶]. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). *هنر مقدس*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، سروش.

[۷]. تجدد، نهال (۱۳۸۴). «نقش زبان‌های ایرانی در انتشار چند دین در آسیای مرکزی و چین»، *مجلهٔ بخارا*، شمارهٔ ۴۷، بهمن و اسفند، صص۳۱۱ـ۳۲۱.

[۸]. جوادی، شهره (۱۳۸۶). «نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های هند باستان در هنر بودایی»، *هنر و معماری: باغ نظر*، شمارهٔ ۷، بهار و تابستان، صص ۵ـ۱۸.

[۹]. حسینی، سید اکبر (۱۳۸۸). «حقیقت غایی در آیین بودا»، *معرفت ادیان*، سال اول، شمارهٔ اول، زمستان، صص ۹۹ـ۱۱۶.

[۱۰]. دادور، ابوالقاسم؛ مهتاب برازنده حسینی (۱۳۸۹). «مطالعهٔ تطبیقی آتشکده‌های زرتشتی و استوپاهای بودایی»، *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، سال سوم، شمارهٔ ۶، پاییز و زمستان، صص۷ـ۲۰.

[۱۱]. ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۶). «هویت معنوی جادهٔ ابریشم»، *مجلهٔ ایران شناخت*، شمارهٔ ۵، تابستان، صص ۱۷۸ـ۱۹۷.

[۱۲]. ـــــــــ(۱۳۷۵). «از بودا تا بت: تأملی در سیر پیدایش شمایل‌گری در هنرهای بودایی»، *فصلنامهٔ تحقیقاتی در مسائل فرهنگی و اجتماعی*، سال ششم، شمارهٔ دوم، تابستان، صص۱۳۶ـ۱۴۵.

[۱۳]. رجبی، زینب؛ مراثی، محسن (۱۳۹۲). «مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های مشترک طراحی چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی (بودایی، مسیحیت، اسلام)»، *فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی نگره*، شمارهٔ ۲۶، تابستان، صص ۱۹ـ۳۳.

[۱۴]. ستوده‌نژاد، شهاب (۱۳۸۱). «نقش ویژه ایرانیان بودایی در ترویج و گسترش بودیسم در چین و جنوب شرقی آسیا»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانیِ دانشگاه تهران*، زمستان، صص ۴۹۵ـ۵۰۶.

[۱۵]. سوزوکی، بئاتریس لین (۱۳۸۰). *راه بودا*، ترجمهٔ ع. پاشایی، تهران، موسسهٔ نگاه معاصر.

[۱۶]. شیرازی، ماه منیر (۱۳۹۱). «بررسی ویژگی‌های پیکره و شمایل‌نگاری بودا در دیوارنگاری و مجسمه‌های بودا در مشرق زمین»، *فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، سال پنجم، شمارهٔ سیزدهم، زمستان، صص۱۱۳ـ۱۲۶.

[۱۷]. فیشر، رابرت ایی (۱۳۸۴). *نگارگری و معماری بودایی*، ترجمهٔ ع. پاشایی، تهران: فرهنگستان هنر.

[۱۸]. کوربن، هانری (۱۳۸۴). *ارض ملکوت*، ترجمهٔ ضیاء الدین دهشیری، تهران، طهوری.

[۱۹]. گاردنر، هلن (۱۳۷۹). *هنر در گذر زمان*، تهران، انتشارات نگاه.

[۲۰]. لطفی، زهرا (۱۳۸۶). «مجسمه‌های بامیان: نگارگری و پیکرتراشی بودایی»، *علوم اجتماعی: جامعهٔ فردا*، شمارهٔ ۴، زمستان، صص ۲۲۳ـ۲۳۸.

[۲۱]. محمودی، ابوالفضل؛ الیاسی، پریا (۱۳۸۸). «رویکردهای دینی به هنر مقدس»، *فلسفهٔ دین*، سال ششم، شمارهٔ چهارم، زمستان، صص۱۳۹ـ۱۵.

[۲۲]. نامیان، حسن (۱۳۹۴). «قداست در بودیزم مهایانه»، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه شهید مدنی آذربایجان*، استاد راهنما، سجاد دهقان‌زاده.

[۲۳]. وزیری، علی‌نقی (۱۳۷۳). *تاریخ عمومی هنرهای مصور*، تهران، هیرمند.

[۲۴]. هارت دیویس، آدام (۱۳۹۵). *دایرةالمعارف مصور تاریخ جهان*، ترجمهٔ الهام شوشتری‌زاده، تهران، نشر سایان.

[۲۵]. هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.

[۲۶]. هینلز، جان راسل (۱۳۸۶). *ادیان زنده شرق*، ترجمهٔ؛ جمعی از مترجمین، قم؛ دانشگاه ادیان و مذاهب.

[27]. Akira, Hirakawa (1993). "*A History of Indian Buddhism: From Sakyamuni to Early Mahayana*", translated and edited by Paul Groner, Delhi.

[28]. Birnbuam, Raul (1987). "Avalokitesvara", *in Encyclopedia of Religion*, M, Eliade (ed), Vol.9.

[29]. Bhattacharyya, Benoytosh (1985). "*The Indian Buddhist Iconography*", Calcutta: New Indian Binders.

[30]. Blofeld, John (1970). "*The Tantric Mysticism of Tibet*", Allan R. Bomhard (ed), New York, USA Inc.

[31]. Conze, Edward (2003). "*Buddhism: Its Essence and Development*", Dover Publications.

[32]. Coomaraswamy, Ananda K. (1998). "*Elements of Buddhist Iconography*", Munshiram Manoharlal Publishers. Ltd., New Delhi.

[33]. Dayal, Har (1999). "*The Bodhisattva doctorine in Buddhist Sanskrit Literature*", Delhi: Motial Banarsidass.

[34]. Espada, Jason (2012). "*A Collection of Buddhist Healing prayers and Practices*", 3rd Edition, San Francisco.

[35]. Imoto, E (1983). "*Mihrak And Other Iranian Words*", Orient, Vol.18.

[36]. Irons, Edward A (2008). "*Encyclopedia of World Religions: Encyclopedia of Buddhism*", New York: Facts on File, Inc.

[37]. Jairamdas, Kumar (2002). "Shakta Movement (Hinduism) ", *Religion of the World: A Comprehensive Encyclopedia Of Belief and Practices*, J. Gordon Melton

and Martin Baumann (eds), V. 4, P.1156, United States of America.

[38]. Jeremy, Robert (2004). "*Chinese Mythology (A to Z)*", New York: Facts on file, Inc.

[39]. Joy, Morny (1978). "The Imaginal", *in Encyclopedia of Religion*, Mircea Eliade (ed), V. 7, p. 109.

[40]. Karllsson, K. (2000). "*Face to Face with the Absent Buddha, the Formation of Buddhist Aniconic Art*", Acta Universitatis Upsaliensis, Historia Religionum. 15, Uppsala University.

[41]. Kuusi, Matti (1978). "Veneration of Images ", *in Encyclopedia of Religion*, Mircea Eliade (ed), V. 7, P. 97.

[42]. Larson, Paul (2010). "Iconography", *in Encyclopedia of Psychology and Religion*, David A. Leening and et.al (ed), New York, Springer Science (USA), p. 420.

[43]. Lokesh, Chandra (2002). "*The Tibetan Iconography of Buddha, Bodhi Sattvas, and Other Deities*", a Unique Pantheon, D. X.Printword.

[44]. Lokesh, Chandra (1999). "*Dictionary of Buddhist Iconography*", International Academy of Indian Cultur and Aditiya Prakashan.

[45]. Murti, T. R. V (2008). *"The Central Philodophy of Buddhism: A Study of the Madhyamika System"*, London: Routledge.

[46]. Prebish, Charles S., Keown, Damien (2006). "Buddhism: The Ebook", *Journal of Buddhist Ethics Onlion Books*, Ltd, e-book.

[47]. Rose, Jenny (2011). *"Zoroastrianism: An Introduction"*, New York: I. B. Tauris.

[48]. Rosenfield, John M (1967). "The Dynastic Arts of the Kushans", University of California Press.

[49]. Sponberg, Alan (1988). "*Maitreya, the Future Buddha*", Edited by Alan Sponberg and Helen Hardacre, Cambridge University Press.

[50]. Straten, Rodolf Van (2000). "*An Introduction to Iconography*", New York: Taylor and Francis.

[51]. Tojo, Masato (2011). "*Zen Buddhism and Persian Culture*", Mithraeum Japan.

[52]. Virgil, Cande A (1987). "Iconography as Visible Religion", *in Encyclopedia of Religion*, Mircea Eliade (ed), V. 7, P. 3, Macmillan.

[53]. Williams, Paul (2009). "*Mahāyāna Buddhism: The Doctrinal Foundations*", Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.

[54]. Yu, Chun-Fang (2001). "Kuan-Yin: the Chinese Transformation of Avalokiteshvara", New York: Colombia University Press.

پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی