

بار نمود نقش «شمن» در سوگ
نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی
۱۸۳۰/۱۷۱/ معصومه آذرمل-مهدی
محمدزاده



شمن و هدایت مراسم سوگواری
اسفندیار، شاهنامه بزرگ ایلخانی،
تبریز، ۱۳۳۰-۱۳۴۰م، مأخذ:
[http:// Warfare.ga/Persia/14/
Great_Mongol_Shahnam-
The_Funeral_of_
Isfandiyar _New_York
_N1926_33. Htm.](http://Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam-The_Funeral_of_Isfandiyar_New_York_N1926_33.Htm)



باز نمود نقش «شمن» در سوگ نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی*

معصومه آذرمدل** مهدی محمدزاده***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۲/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۶/۱۴

صفحه ۱۷۱ تا ۱۸۳

نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی با رویاها، آرمان‌ها و آرزوهای شاهان مغولی تلفیق شده و سبک زندگی و فرهنگ آن‌ها را نمایش می‌دهد. سوگ‌نگاره‌های اسفندیار، رستم و زوارة، ایرج و اسکندر در شاهنامه بزرگ ایلخانی بازگوکننده چنین کارکردی در تعامل با فرهنگ ترکی-مغولی است. اساس مسئله پژوهش این است که آیین سوگواری مغولی و شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی در رابطه با قهرمانان اساطیری ایران چگونه نمایش داده می‌شود. از این رو، هدف تحقیق، باز نمود نقش شمن در سوگ‌نگاره‌های اسفندیار، رستم و زوارة، ایرج و اسکندر از شاهنامه بزرگ ایلخانی است. بنابراین سوالات این مطالعه عبارت‌اند از: ۱. شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی چگونه باز نمود یافته است؟ ۲. شمن چگونه نقش خود را در این سوگ‌نگاره‌ها ایفا کرده است؟ روش تحقیق این پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و شیوه جمع‌آوری اطلاعات آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است. بر همین اساس نتایج این پژوهش نشان داد که در نگاره‌ها شمن با شمایل مردی سالخورده نمایش داده شده است. ریش سفیدی که سرپوش سفیدی بر سر کرده و تن‌پوش قهوه‌ای رنگ به تن دارد و فقط در سوگ‌نگاره اسفندیار با مو و ریش سیاه و تن‌پوش سفید دیده می‌شود. شمن در فضای باز و یا بسته، هدایتگر و همراه جنازه قهرمانان اساطیری ایران است. او و همراهانش در مراسم سوگواری، با اجرای رقص یا حرکات‌های تکراری همراه در حالت خلسه، با خدایان ارتباط برقرار کرده و مردگان را تا عالم مرگ راهنمایی و هدایت می‌کنند. نمادهای ستون سنگی در فضای بسته، عصا، کوبه طبل و ترکیب نردبان مانند کلاه‌ها در فضای باز به احتمال زیاد بیان‌کننده این نیروی جادویی-مذهبی «شمن‌ها» در هدایت مردگان به عالم مرگ است. همچنین باز نمایی «شمن‌ها» در تن‌پوش‌های سفید و قهوه‌ای رنگ احتمالاً با توانمندی وهم و ذهن آن‌ها در صعود به آسمان و یا سبک زندگی ایلی آن‌ها مرتبط است.

واژگان کلیدی

نگارگری، شاهنامه بزرگ ایلخانی، سوگواری، فرهنگ ترکی-مغولی، شمن.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «طراحی و اجرای نگاره سوگواری بر اساس نمونه‌های موجود در نقاشی دوره ایلخانی» است که به راهنمایی نویسنده دوم در دانشکده هنرهای صناعی دانشگاه هنر اسلامی تبریز به انجام رسیده است.

** کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی شهر تبریز، استان آذربایجان شرقی. (نویسنده مسئول)

Email: me.azarmi@gmail.com

*** استاد دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه. Email: mahdi.mohammadzadeh@grv.atatuni.edu.tr

مقدمه

در خلال حضور ایلخانان مغول در ایران، تصویرگری کتاب در زمینه‌های علمی و تاریخی رونق گرفت و برخی متون کهن مانند شاهنامه فردوسی، نیز بازنویسی و مصور شدند. به‌طوری‌که نگاره‌های بسیاری را می‌توان در میان صفحات نسخ خطی باقی‌مانده از آن دوره مشاهده کرد. علاقه‌مندی مغولان به زنده نگاه‌داشتن آداب مغولی، ضرورت مشروعیت بخشی به حکومت و آشنایی ایلخانان مغول با سنت هنری رایج در ایران، نقش کلیدی در توسعه تصویرگری کتاب داشتند. تصاویر متعددی از مجالس سوگواری قهرمانان اساطیری در میان نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی (تبریز) ثبت شده است. در این صحنه‌ها، روایت ادبی شاهنامه، با آیین سوگواری در باورهای مغولان آمیخته شده است و طی آن گروهی در این مراسم، قهرمانان را برای تدفین همراهی می‌کنند. از این رو، هدف این مقاله بازنمود نقش شمن در سوگ‌نگاره‌های اسفندیار، رستم و زوارة، ایرج و اسکندر در شاهنامه بزرگ ایلخانی است. بر این اساس **سؤالاتی** که این تحقیق قصد پاسخگویی به آن‌ها را دارد، عبارت‌اند از: ۱. شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی چگونه بازنمود یافته است؟ ۲. شمن نقش خود را در سوگ‌نگاره‌ها چگونه ایفا کرده است؟ **اهمیت و ضرورت** این تحقیق، از آن جهت است که تاکنون پژوهشی به نقش شمن به‌عنوان عنصری غیر ایرانی و مشخصاً مغولی در سوگ‌نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی نپرداخته است. از آنجاکه این نسخه خطی حاوی بیشترین تعداد سوگ‌نگاره‌هاست، می‌تواند به‌عنوان منبعی ارزشمند برای کسب اطلاعات بیشتر در این زمینه مورد استفاده قرار گیرد.

روش تحقیق

این پژوهش، به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته و اطلاعات آن به شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری گردیده است. ابتدا با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای سعی شده تا اعتقادات شمنی ترکی-مغولی مرتبط با موضوع شناسایی شود. در مرحله بعد، هدف مشخص کردن سهم فرهنگ ترکی-مغولی و شمنیسم در شکل‌گیری سوگ‌نگاره‌های شاهنامه بزرگ است. بر همین اساس، از پنج سوگ‌نگاره موجود در شاهنامه، چهار نمونه که بازنمودهای متفاوتی از شمن نشان می‌داند، به‌صورت هدفمند انتخاب، مطالعه و استخراج شدند. در نهایت، متن شعری و متن تصویری سوگ‌نگاره‌ها مورد بررسی قرار گرفتند و با جستجوی تفاوت‌ها در تعامل فرهنگ ایرانی و ترکی-مغولی، بازنمود نقش شمن در سوگ‌نگاره‌های مورد اشاره، بررسی شده است. شیوه تجزیه و تحلیل پس از توصیف و تحلیل، کیفی و کمی است.

پیشینه تحقیق

تاکنون، مطالعات گسترده و چالش‌برانگیزی در ارتباط با موضوع تحقیق پیش‌رو صورت نگرفته، البته گفتنی است که برخی مانند بارتولد (۱۳۷۶) در نوشته خود به این موضوع اذعان داشته که اعتقادات و باورهای مغولان را بیشتر در چگونگی برگزاری مراسم مرگ و سوگواری می‌توان یافت. از میان پژوهش‌های انجام گرفته در بیان موضوع سوگواری دوره ایلخانی می‌توان به مقاله مهسا خامنایی و محمد خزایی با عنوان «تحلیل ساختار بصری در سه اثر منتخب با موضوع مشترک سوگ در دوره‌های ایلخانی، تیموری و اوایل صفوی» در نشریه نگره، شماره ۱۵، تابستان ۱۳۸۹ اشاره کرد. آن‌ها در این مقاله سوگ‌نگاره‌های سه دوره متفاوت را از منظر ساختاری مورد بررسی قرار داده و معتقدند ساختار تصویری چندان به موضوع سوگواری وابستگی نداشته و بیشتر از شیوه کتاب‌آرایی زمان خود متأثر شده‌اند. علی‌اصغر شیرازی و صفورا قاسمی نیز در مقاله‌ای با عنوان «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری» نشریه نگره، شماره ۲۲، زمستان ۱۳۹۱ با هدف ریشه‌یابی آداب و رسوم سوگواری مغولان و تصویرگری آن‌ها در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی پرداخته‌اند. آنان معتقدند نگاره‌های مورد اشاره، سنت‌های ایلخانان را در اجرای مراسم سوگواری نشان می‌دهند و با آنچه در منابع تاریخی از آداب و رسوم مردم آن زمان آمده است، مطابقت دارند. همچنین موضوع سوگواری ایلخانی در مقاله اعظم بهلول و همکارانش با عنوان «مقایسه تطبیقی آیین سوگواری در سه نگاره از شاهنامه دموت با تک نگاره شاهنامه بایسنقری»، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۷ مورد بررسی قرار گرفته است. آن‌ها هدف از این تحقیق را دستیابی و مطابقت دادن تصویرگری سوگ‌نگاره‌های دوره ایلخانی و تیموری با فرهنگ و عقاید حاکم بر هر دوره عنوان کردند. تا آن‌که منصور حسین‌پور و همکارانش در مقاله «مطالعه ارتباط مراسم یوغ با صحنه‌های سوگواری در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی»، نشریه رهپویه هنر، شماره ۷، تابستان ۱۳۹۹ بر دامنه پژوهش و بررسی سوگ دوره ایلخانی گسترده‌تری بخشیده و اشاره کرده‌اند که نگارگر در بیان و تصویرگری مراسم سوگواری در نگاره‌ها به نشانه‌های روایی شاهنامه وفادار نمانده و در برخی موارد، محوریت زبان تصویری نگاره‌ها را منحصر به فرهنگ سوگواری رایج در نزد ترکان و مغولان پیوند داده است. حسین پور در مقاله برگرفته از رساله دکتری خود، تلاش کرده نوعی خوانش ترکی-مغولی از نگاره‌های باقی‌مانده در دوره ایلخانی انجام دهد. در مباحث مطرح شده به‌طور مستقیم به حضور و نقش شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی پرداخت نشده و



از این جهت، تحقیق پیش‌رو تازگی دارد.

شمن‌گرایی ایلخانان

مغولان به هنگام استقرار در ایران معتقد به آیین «شمنی» بودند، پدیده‌ای دینی که به باور اغلب صاحب‌نظران از دین سایر اقوام ساکن آسیای مرکزی و سیبری جدا نبوده است (الیاده، ۱۳۸۷: ۴۰). اعتقادات و باورهای مذهبی آنان از زندگی ایل و اقتصاد شبانی آن‌ها نشأت یافته بود و با وجود مشابهت به معتقدات سایر ایل‌های پراکنده در جهان، ویژگی‌های خاص خود را داشت. در واقع در آیین «شمنی»، احضار یا دفع ارواح و جادوگری در زندگی روزمره اهمیت اساسی داشته است که کنترل و اجرای مناسک مخصوص آن را «شمن‌ها»^۱ بر عهده داشتند (بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۱ و ۸؛ اشپولر، ۱۳۵۱: ۱۷۶). مقام معنوی و اقتدار اجتماعی هر شمن بستگی به توانایی‌ها او دارد «... و وی را قادر می‌سازد تا افزون بر حق ویژه درمانگری و سلوک عرفانی، در آسمان مستقیماً به دیدار ارباب انواع نائل آید و نیایش بشر را به آن‌ها برساند» (کندری، ۱۳۷۷: ۱۵۷).

مغولان به یکتاپرستی ناقصی معتقد بوده‌اند و خدای بزرگ جاودانی را که خود اصطلاحاً «تنگری»^۲ می‌نامیدند، پرستش می‌کرده‌اند. «تنگری» به معنای «آسمان» است و بر بلندترین نقطه آسمان (هفتم یا نهم)، بر قله کوه جهان، ساکن است و کل طبیعت مظهر اوست (الیاده، ۱۳۷۶: ۷۵). این خدای یکتا در طبقه زیرین آسمان پیامبران و پسرانی داشت که مسئولیت کارهای گوناگون جهان به آنان محول شده بود. مهم‌ترین فرزند خدا «ناتیگای»^۳ نام داشت و به علایق و روابط زمینی مردم رسیدگی می‌کرده است. یکی دیگر از فرزندان خدا فرمانروای دنیای پلیدی، یا به تعبیر ما دوزخ، بوده و «رلیک‌خان»^۴ نامیده می‌شده که او را نیز ستایش می‌کردند (بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۲-۳). زیر آسمان، جهان ارواح قرار داشت که در زندگی روزمره از اهمیتی بیشتر برخوردار بود. شمن به عنوان رابط بین انسان و جهان ارواح عمل می‌کرد. او پیشگویی بود که در حالت خلسه با این ارواح ارتباط می‌گرفت؛ جایگاهی رفیع در جامعه داشت؛ بر اسب سفید می‌نشست و به عنوان نشانه، یک چوب‌دستی و یک طبل حمل می‌کرد (مفتاح، ۱۳۸۱: ۱۶۷؛ حسین‌پور و همکارانش، ۱۴۰۱). گاهی این امکان نیز وجود داشت که شمن مراسم و رقص مذهبی^۵ را برگزار کند. با این توصیف، «شمن‌ها» افراد برگزیده‌ای بودند که به مکان‌های دست‌نیافتنی و مقدس راه داشتند و به واسطه کسب قدرت و حکمت در مواجهه با واقعیات، توانایی شفای بیماران، پیشگویی، هدایت و راهنمایی مردگان^۶ تا عالم مرگ و غیره را یافته بودند. دلیل آن روشن است؛ شمن راه را می‌شناسد و علاوه بر این قادر است روح را کنترل و همراهی کند، خواه روح یک انسان باشد یا روح یک حیوان. بدین ترتیب، پیروان دین شمن بر این باور بودند که

می‌توانستند طبیعت را تحت قدرت و اختیار انسان درآورند (بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۱ و ۳۷؛ اشپولر، ۱۳۵۱: ۱۷۴؛ مصاحب، ۱۳۴۵: ۱۳۳۸؛ الیاده، ۱۳۸۱: ۵۹). بالاخره، در نزد مغولان، جلوه‌هایی از باورهای فیتیش، توتم و تابو نیز نمودار بوده است (بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۲۲).

نگارگری دوره ایلخانی

تاریخ ایران نشان می‌دهد غاصبان حاکم بر ایران در راستای سیاست مشروعیت بخشی حکومت، خواسته‌ها و برداشت‌های خاص خود را با آداب و رسوم جامعه ایرانی تلفیق می‌کردند (شعبانی، ۱۳۷۱: ۱۸۹). ایلخانان نیز با آگاهی از ضرورت این مشروعیت، سیاست عجین سازی فرهنگ ملی و تاریخی مغولی را با ملی‌گرایی و مفاهیم ایرانی در پیش گرفتند که از حدود سال‌های ۶۹۴ تا ۷۴۰ ه.ق هم‌زمان با پذیرش اسلام در زمان حکومت غازان‌خان در تبریز پیگیری می‌شد. چنانچه «رشیدالدین فضل‌الله، مورخ، به تشویق غازان‌خان تاریخ عمومی را تدوین کرد و در آن پیوند قومی مغولان را در کنار زنجیره‌های تاریخی شاهان ایران و بزرگان تاریخ بشریت مطرح ساخت و برای تبلیغ و اشاعه چنین مشروعیتی، پروژه بزرگ استنساخ و کتاب‌آرایی این اثر برنامه‌ریزی کرد. خواجه غیاث‌الدین فرزند رشیدالدین، وزیر آخرین ایلخان ایران، شاهنامه حماسه ادبی ایران را برگزید تا با تصویرسازی آن و پیوند مغولان با شاهان باستانی ایرانی، این مشروعیت را قوام بیشتری بخشد» (آژند، ۱۳۸۹: ج ۱: ۱۴۹؛ هلین‌برند، ۱۳۸۸: ۲) این بسترسازی در قوام مشروعیت حکومت فرمانروایان ایلخانی که خود و نیاکانشان را برگزیده آسمان و برخوردار از قدرت معنوی معرفی کرده بودند (اشپولر، ۱۳۵۱: ۱۷۵؛ بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۴۸) به فن تاریخ‌نویسی و بخصوص نقاشی ایلخانی اهمیت و اعتبار ویژه بخشید. طوری که نگارگری در قرن هفتم با شکل‌گیری مکتب تبریز قالبی نو به خود گرفت و تا چندین سده پایدار ماند که آژند این مکتب را پرچمدار جنبش هنری نوین نقاشی ایران برشمرده (آژند، ۱۳۸۹: ج ۱: ۱۴۲) و دوست‌محمد هم از مورخین هنری قرن شانزده، می‌گوید سبک جدید و مشهور نقاشی ایران در زمان ابوسعید (۱۳۱۷-۱۳۲۵ م) نضج گرفت (گری، ۱۳۶۹: ۳۸).

مهم‌ترین ویژگی مکتب نقاشی ایلخانی در تأثیرپذیری از نقاشی چینی و شرقی بود و این امر با عنایت به روند ورود مغولان به ایران امری طبیعی به نظر می‌رسد. با این حال، روح ایرانی را می‌توان در ترکیب‌بندی عناصر بومی و استفاده از رنگ‌های گوناگون ملاحظه کرد (شراتو و گروبه، ۱۳۷۶: ۱۸-۱۹) و این ویژگی به یکی از جنبه‌های بنیادین کتاب‌آرایی از سده ۸ ه.ق به بعد تبدیل شد (آژند، ۱۳۸۹: ج ۱: ۱۴۹-۱۵۰). از دیگر ویژگی‌های نقاشی این دوره، ایجاد فضا و احساس زنده و اغلب رمانتیک از طبیعت و ترسیم حالات و پیکره‌های انسانی در تناسبات واقعی‌تر، استفاده

۱. به عقیده برخی از محققان، واژه «شمن» از لغت سمن در زبان منچوری-روسی و از فعل sa مشتق شده است و در این زبان sa به معنی دانستن و «شمن» کسی است که می‌داند (ملکراه، ۱۳۸۵: ۲۸۸). این شخصیت در بین مغولان و ترک‌زبانان سیبری، «قام» یا «کام» نامیده می‌شدند که نه تنها جادوگر و حکیم، بلکه شفادهنده، عارف و شاعر نیز هست (آشتیانی، ۱۳۷۶: ۲۰؛ الیاده، ۱۳۸۷: ۵).

2. Tanggeri

3. Natigai

4. Erlik

۵. اساساً برای شمن، عروج به آسمان (اتصال با خدا) و دستیابی به مشاهده معرفت، لازمه اعمال طبابت و کیهانیت است و یکی از راه‌های اصلی برای رسیدن به این حالت، رقص مخصوص به خود است تا در غلبه سکر و وجد به جذب و بی‌خودی برسد و بپندارد که به خدا اتصال یافته است (کاستاندا، ۱۳۷۴: ۱۶).

۶. البته «شمن‌ها» از شرکت در مراسم تشییع جنازه مردم عادی اجتناب می‌کرده و بر این باور بودند که در غیر این صورت، آن‌ها آلوده و ناپاک می‌گردند. در واقع حضور شامان در مراسم جنبه تشریفاتی داشته و او به نوعی نقش هدایتگری مراسم تشییع جنازه را بر عهده داشته و نیز روح وی همراه با روح متوفی به جهان بعدی می‌رفته است (استونلی، ۱۳۹۰: ۱۳۹).

باز نمود نقش «شمن» در سوگ نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی ۱۸۳۰/۱۷۱۱/معصومه آذرم‌دل-مهدی محمدزاده

۱. عتیقه‌فروش فرانسوی که صفحات شاهنامه را مخفیانه از کتابخانه سلطنتی ایران خارج کرد و وقتی جلد کامل آن را موزه هنری متروپولیتن پذیرفت صفحاتش را از هم جدا کرد و با کپی برداری و حاشیه‌گذاری مجدد به حراج گذاشته و فروخت (رهنورد، ۱۳۸۶: ۲۲).

۲. جامه مردان مغول از بالا به پایین باز می‌شود و روی سینه، روی هم است. از سوی چپ با یک بند و از سوی راست با سه بند بسته می‌شود (کارپن، ۱۳۶۳: ۳۴). این لباس در تناسب با سبک زندگی آنان طراحی و از پوست حیوانات ساخته می‌شد. ویژگی رنگی تیره یا خاکستری آن در ادغام با محیط اطراف موقعیت شکارچی یا جنگجوی مغولی را پنهان می‌ساخت. در امپراتوری یوان، این لباس به عنوان نمادی از موقعیت اجتماعی برتر و بر اساس سیستم لباس دربار از بهترین پارچه‌های آن زمان تهیه می‌شد و با گسترش لباس قومی مغولان در آسیا، هم‌انظر شکل و هم‌انظر مواد به کار رفته در ساخت، بومی‌سازی شد. (Cho et al., ۲۰۱۵)

۳. در نگاره‌های ایلخانی برای بیان برکت و تعویذ به کار برده می‌شد (شایسته‌فر، ۱۳۹۵: ۴۲).

جنبه بارز و اصلی اساطیر مربوط به اسب «هادی روح به دنیای دیگر و حیوان خاکسپاری، یعنی اسب، خلسه و پرواز خلسه آمیز روح به مناطق ممنوعه را تسهیل می‌کند. «سوار شدن» نمادین، ترک بدن، یعنی «مرگ رمزی» شمن را نشان می‌داد» (الیاده، ۱۳۸۷: ۶۸۲).

۴. طبل به عنوان سپری برای دفع تیرهای ارواح در جهان زیرین نیز استفاده می‌شود (باوکر، ۱۳۸۹: ۱۹۸). شمن مغولی روی طبل خود تصویر درخت زندگی (بیانی، ۱۳۸۹: ۳۹) و یک خط افقی در ناحیه مرکزی طبل (جداکننده دو جهان بالا و پایین از هم) و نقش‌های ارواح و هفت لانه و هفت پر را نقاشی می‌کرد. همچنین شکل‌هایی از مادر آتش و دو پرندۀ سیاه در قسمت بالایی خورشید، یک دندان خرس و اسب‌های اولوخان (استونلی، ۱۳۹۰: ۸۰).

۵. «پوشش سر شامان مغولی «دایور» حاوی پنج نوع کلاه رنگارنگ می‌باشد که شاخ‌هایی به آنها بسته شده است. بدین ترتیب

بقیه در صفحه بعد

از اشکال پیچیده برای نشان دادن آسمان و ابرها و استفاده از نقشمایه برای اجزای طبیعت همچون گل‌ها است (شراتو و گروه، ۱۳۷۶: ۱۸-۱۹). از نمونه کتب ادبی تصویرگری شده آن دوره می‌توان به «شاهنامه بزرگ ایلخانی» یا «شاهنامه تبریز» اشاره کرد. این نسخه برای آخرین فرمانروای ایلخانی، ابوسعید تصویرگری شده و به همین سبب آن را «شاهنامه ابوسعیدی» نیز می‌خوانند. از سویی، این شاهنامه در اوایل قرن بیستم به نام صاحبش دموت^۱ به شاهنامه «دموت» معروف شد (هلین‌برند، ۱۳۸۶: ۲۰۶). کتاب‌آرایی این شاهنامه با توجه به ویژگی‌های فنی آن مانند قطع بزرگ، کیفیت کاغذ، کتابت و مشخصات تصویری نگاره‌ها، به سال‌های ۷۳۰ تا ۷۳۵ ه.ق نسبت داده شده است (آژند، ۱۳۸۹: ج ۱: ۱۴۷). امروزه ۵۷ نگاره از «شاهنامه بزرگ ایلخانی» با موضوعات درباری، قهرمانی، شکار، نبرد، تخیلی و سوگواری شناسایی شده است که خزایی تصویرگری نگاره‌های آن را به شمس‌الدین، شاگرد احمد موسی نسبت داده است (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۷). در این مجموعه انجام مراسم سوگواری قهرمانان با آداب و رسوم خاصی همراه بوده که بی‌شک ریشه در اعتقادات و باورهای داشته که در سوگ‌نگاره‌های اسفندیار، رستم و زوارة و ایرج قابل تحقیق و بررسی است.

سوگ‌نگاره نخست (صورت تابوت رستم و زوارة)

متن همراه سوگ‌نگاره رستم و زوارة، داستان رفتن فرامرز (پسر رستم) به کابلستان را روایت می‌کند تا جنازه پدر و همراهانش را به زابلستان بازآورد (تصویر ۱، الف). فردوسی در روایت این صحنه از شاهنامه چنین آورده است:

ز کابلستان تا به زابلستان

زن و مرد بُد ایستاده به پای

تنی را بُد بر زمین نیز جای
دو تابوت بر دست بگذاشتند

ز انبوه چون باد پنداشتند
سوگ‌نگاره برخلاف توصیف فردوسی، چندین پیکره مرد (پیر و جوان) را نشان می‌دهد که تن‌پوش‌های با ویژگی‌های مشابه مغولی^۲ بر تن دارند و اغلب آن‌ها پوشش سر نداشته و پابرهنه هستند. این جمع سوگوار اندوهگین را که در آن از انبوه جمعیت مردان و به‌ویژه زنان خبری نیست در جلو و عقب تابوت دو مرد ریش‌سفید که کفش‌های سفیدی به پا دارند، همراهی می‌کنند. آنان به نشان عزاداری دستمال سفیدی (سپید رنگ سوگواری در نزد مغولان) به سر بسته‌اند و در تطبیق با باورهای شمنی، به احتمال زیاد روحانی شمن هستند. یکی از آنان عصایی سر کج، مزین به سر جانورسانی (جلو تابوت) و دیگری کوبه طبل و بخوردانی^۳ (عقب تابوت) در دست دارند. این اسباب در

مذهب شمنی مغولان نقش اساطیری عمده‌ای داشته است. عصا به عنوان تکیه‌گاه و نشانه‌ای از هویت رهبانی شمن با نمادها و علائم خاصی قدرت‌ش را نشان می‌داده است. این شی در تشریفات مذهبی به جای اسب^۴ وسیله صعود شمن در سفر خلسه آمیزش به آسمان بوده تا با ارواح عالم بالا، ارتباط برقرار کند (محمدزاده و همکارانش، ۱۴۰۱: ۶۴؛ بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۱۱؛ الیاده، ۱۳۸۷: ۶۸۲؛ شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۳: ۱۴۱). همان‌طور که کوبه طبل به جای خود طبل^۵ نمادی برای فراخوانی اسبی بوده که روحانی شمن در سفر خلسه آمیزش به عالم بالا بر آن سوار می‌شد. در یک مورد، اشاره‌ای می‌بینیم که با اهمیت است: یکی از مهم‌ترین روحانیان مغول اسبی خاکستری و خالدار داشت که به وسیله آن به آسمان صعود می‌کرد تا با ارواح عرش اعلی ارتباط برقرار کند (بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۹-۱۰) (تصویر ۱، ب و ج).

سوگ‌نگاره دوم (آوردن سر ایرج برای فریدون)

فردوسی در شعر همراه سوگ‌نگاره (تصویر ۲، الف) همراهان فریدون و حاملان تابوت ایرج را چنین توصیف کرده است:

پذیره شدن بیاراستند

می و رود و رامشگران خواستند

هیونی برآمد از تیره گرد

نشسته برو سوگواری به درد

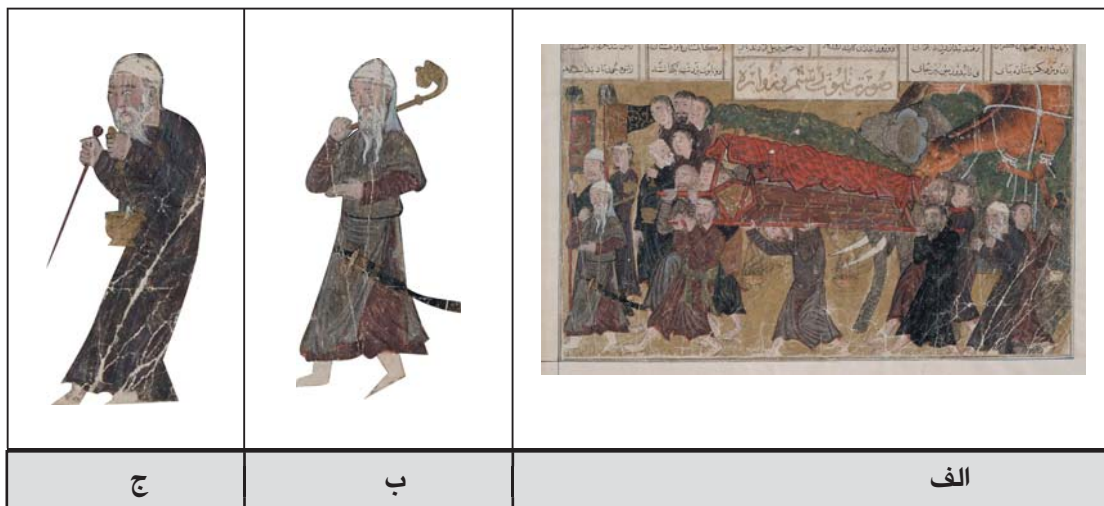
بیافتاد ز اسبی آفریدون به خاک

سپه سر به سر جامه کردند چاک

خروشیدن پهلوانان به درد

کنان گوشت تن را بران رادمرد

ولی برخلاف شعر فردوسی در قسمت پایین و متمایل به سمت راست تصویر سپاهیان همراه فریدون در دو گروه متفاوت، در حال گریه و زاری هستند و برخلاف رامشگران سمت چپ‌شان طبق آیین شمنی، کلاه مغولی (لبه بلند با اطراف چاک خورده) خود را از سر برداشته‌اند و با انداختن کلاه‌ها^۵ روی زمین، ترکیب پلکان‌مانندی که پله‌های آن نماد آسمان‌های متعدد هستند را به وجود آورده‌اند (تصویر ۲، ب و ج). انتهای پله هفتم این ترکیب پلکانی (بالا ترین نقطه آسمان)، مرد سالخورده‌ای که به احتمال یقین شمن است و پوششی همانند و هم‌رنگ هدایت‌کنندگان سوگ‌نگاره نخست بر تن دارد، در این شرایط سخت زانو زده، کلاه از سر برداشته، شال خود را باز کرده و دست‌هایش را به حالت تضرع بالا آورده است (بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۹۱)، (تصویر ۲، ب). این تصویرگری یادآور اعمال خاص اقوام ترکی-مغولی در دیدار با خدایان است که همراه با تعظیم در برابر خورشید (مشاهدات شمن در آسمان هفتم) و پاشیدن شراب روی زمین، صعود به قلل مقدس را به نمایش گذاشته است. شمن‌های مغول، نقطه اتصال زمین و آسمان



تصویر ۱. شمن و هدایت مراسم سوگواری رستم و زواره در شاهنامه بزرگ ایلخانی، الف: صورت تابوت رستم و زواره، تبریز، ۱۳۳۰-۱۳۴۰م، مأخذ:

[http:// Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam- Faramarz _ mourns _ Rustam _ and _ Zavara _ MFA_Boston_22_393. html](http://Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam-Faramarz_mourns_Rustam_and_Zavara_MFA_Boston_22_393.htm)

ب: شمن با عصا، بخشی از سوگنکاره رستم و زواره در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان. ج: شمن با کوبه طبل، بخشی از سوگنکاره رستم و زواره در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان.

بقیه از صفحه قبل

آنها نمایانگر رنگین کمان یا مسیری هستند که شامان در سفر معنوی خود طی می‌کند. حاشیه جلویی کلاه با یک شیشه آینه‌ای پوشانیده شده و گمان می‌رود که تالو آن باعث واهمه شیاطین شود.» (استونلی، ۱۳۹۰: ۱۴۹)

۱. «بنا به باورهای مردمی اورالی-آلتایی، راه مردگان، جاده سربلایی در کوهستان است؛ Bolot، قهرمان قرقیزی و نیز Kesar، شاه افسانه‌ای مغول‌ها، از غاری واقع بر قله کوهستان، پا به دنیای علوی می‌نهد و دخول در غار، به مثابه گذراندن امتحانی راز آموزانه است؛ شمن برای سفر به دوزخ باید از چندین کوهستان بسیار بلند، بالا رود.» (الیاده، ۱۳۷۶: ۱۰۸). در اینجا کاخ با کوهستان مقدس همانند شده و بدین گونه به مقام مرکز ارتقا یافته است (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۵۴). از طرفی نیز، شکل برگ‌های کنگر در معماری مقابر و آیین‌های مراسم سوگواری یونان باستان به‌طور خاص استفاده می‌شده است؛ زیرا معماران، مردگان و قهرمانان از زمره بزرگان به شمار می‌آمدند و همگی کسانی بودند که بر دشواری‌های وظایف خود پیروز شده بودند. از سویی همچون دیگر خاها، نماد زمین بکر است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۴: ۶۱۸).

(تصویر ۳، الف). فردوسی در توصیف همراهان این صحنه چنین آورده است:

فریدون سر شاه پور جوان

بیامد ببر برگرفته نوان

همی سوخت باغ و همی خست روی

همی ریخت اشک و همی کند موی

سراسر همه کشورش مرد و زن

به هر جای کرده یکی انجمن

همه جامه کرده کبود و سیاه

نشسته باندوه با سوگ شاه

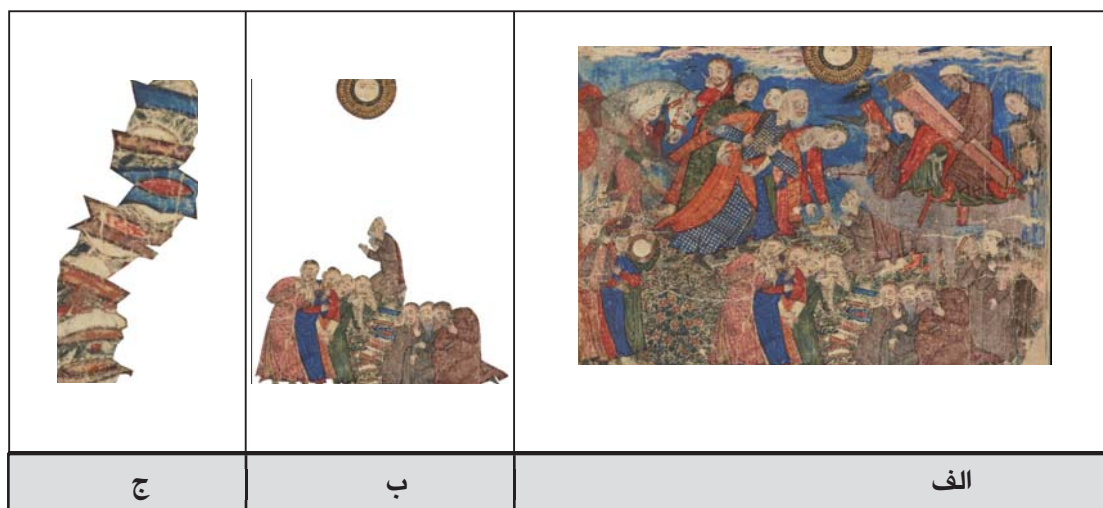
این جمع سوگواران کبودپوش و سیاه‌پوش، فریدون و زنان کاخ ایرج هستند که در کنار هم جمع شده و زاری می‌کنند. از سویی دیگر، کاخ و باغ سوخته ایرج فقط با

دو ستون^۱ و حیاط کوچکی با حوض آبی در وسط آن تصویرسازی شده است (تصویر ۳، ب). استونلی در کتاب خود اذعان داشته که قصر «ارلیک‌خان»، حاکم مردگان در جهان زیرین از سنگ و خشت ساخته شده و توسط نگهبانانی محافظت می‌شود (استونلی، ۱۳۹۰: ۶۸). این جهان زیرین به مثابه تصویری معکوس از جهان زمینی بوده و بر این اساس است که در آنجا رودخانه‌ها به‌سوی سرچشمه‌های‌شان جریان می‌یابند و شیوه قرار گرفتن قبر نیز وارونه می‌گردد. درواقع مردگان مستقیماً و از سر وارد جهان زیرین خواهند شد (تصویر ۳، ب).

(تصویر رمزی از کیهان) را کوهی هفت طبقه (هفت آسمان کره زمین با سیارات و ستارگان) می‌دانستند که طبقه هفتم آن را مرکز دنیا (مرتفع‌ترین جای عالم) می‌نامیدند، مکانی که درخت زندگی آنجا می‌روییده است (حسین‌پور و همکارانش، ۱۳۹۹؛ بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۳) و برای شمن و همچنین ارواح مستقیم‌ترین راه آمدوشد (مولر، ۱۳۹۸: ۵۹؛ الیاده، ۱۳۸۷: ۴۰۵) بین سه دنیای، مردگان و زیرزمین (ریشه)، مادی (ساقه و شاخه‌های پایینی) و ایزدان یا ارواح (شاخه‌های بالایی درخت زندگی) بود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۳: ۱۸۸). این سوگنکاره، ته‌مایه‌ای از داستان مرگ بازرگانان مغول توسط غایرخان است که در سوگ آنان چنگیزخان سر خود را برهنه کرد و به مدت سه روز، به بالای کوهی رفته و با تضرع و زاری از خدایان برای انتقام آنان یاری خواست (آیتی، ۱۳۴۶: ج ۴: ۳۱۳؛ چیت‌ساز، ۱۳۷۹: ۲۸۷). چنین می‌توان پنداشت که فریدون هم بر بالای بلندی برای انتقام خون فرزندش چنین امیدی را می‌طلبد و بعدها منوچهر پسر ایرج انتقام قتل پدر را همانند چنگیزخان از سلم و تور می‌گیرد.

سوگنکاره سوم (رفتن فریدون در کاخ ایرج و عزا داشتن او)

بعد از آوردن تابوت سر ایرج، فریدون و سپاهیان داغ‌دیده گریان و نالان برای عزاداری خود را به باغ ایرج رساندند



تصویر ۲. الف: شمن و هدایت مراسم سوگواری آوردن سر ایرج و عزاداری فریدون شاهنامه بزرگ ایلخانی؛ الف: آوردن سر ایرج و عزا داشتن فریدون، تبریز، ۱۳۳۰ - ۱۳۴۰م، مأخذ:

[http:// Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam- The _ head _ of _ Iraj _ is _ brought _ to _ Faridun _ Sackler _ S1986 _ 100.htm](http://Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam- The _ head _ of _ Iraj _ is _ brought _ to _ Faridun _ Sackler _ S1986 _ 100.htm)

ب: شمن و نمایاندن ارتباطش با خدای آسمان از طریق صعود به کوه کیهانی، بخشی از سوگناره آوردن سر ایرج و عزاداری فریدون در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان. ج: پلکان (نردبان) اسباب صعود شمن به کوه کیهانی بخشی از سوگناره آوردن سر ایرج و عزاداری فریدون در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان.

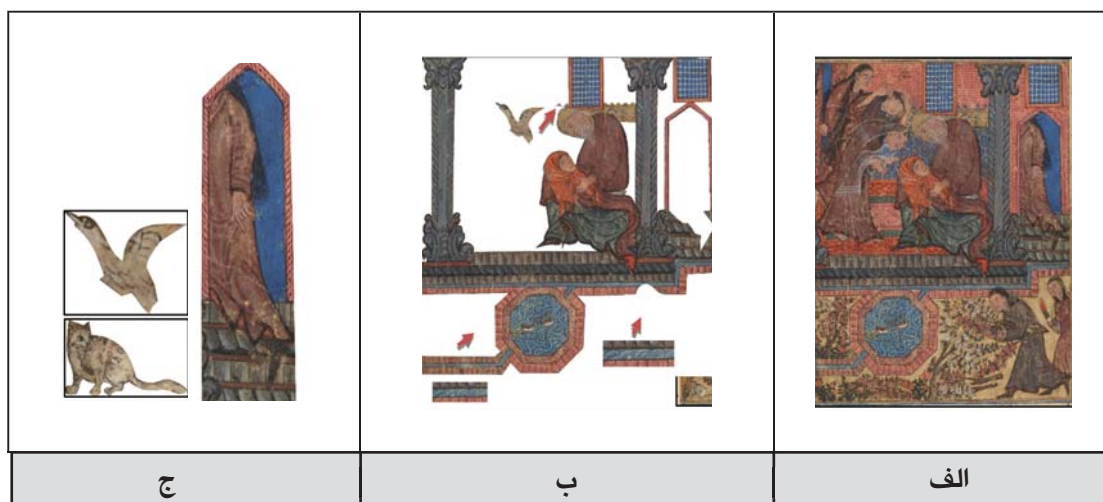
تمام پدیده‌های طبیعی دارای روح بوده و حوادث طبیعی توسط ارواح و خدایان صورت می‌پذیرفته است (بارتولد، ۱۳۷۶: ۸۸).

برخی از موضوعات نزول‌های شمنی به جهان زیرین وارد ادبیات شفاهی ترکی-مغولی شده‌است؛ اما این ادبیات تقریباً دوره‌های حماسی را در خود دارد که قهرمان داستان، در بین بسیاری از آزمایش‌های دیگر، باید به جهان زیرین نیز برود. تاتارها ادبیات قابل‌ملاحظه‌ای درباره‌ی این موضوع دارند؛ کاسترین در میان تاتارهای استپ سایان داستانی راجع به دختر بی‌باکی به نام «کوبایکو» پیدا کرد که برای بازگرداندن سر برادرش که توسط هیولایی از تن جدا شده بود، به جهان زیرین می‌رود. پس از حوادث بسیار و بعد از مشاهده‌ی شکنجه‌هایی که به وسیله آن‌ها گناهان مختلف کیفر داده می‌شوند، «کوبایکو» خودش را در حضور حاکم جهان زیرین، «ارلیک خان» می‌یابد. «ارلیک خان» رضایت می‌دهد تا او سر برادرش (روح) را برگرداند به شرطی که او بتواند از آزمایشی سخت، پیروز بیرون آید. «کوبایکو» با موفقیت این کار بزرگ را انجام می‌دهد و با سر برادرش به زمین بازمی‌گردد.

برخی توصیفات عذاب‌های دوزخ حتی در صورت تأثیرپذیری از اعتقادات آسیای جنوبی یا خاورمیانه باستان، برخی توصیفات موقعیت طبیعی دوزخ هستند که در سرتاسر موقعیت، نخستین بار این شمن‌ها بودند که زندگان را از آن‌ها آگاه نمودند. تعدادی از معروف‌ترین

صعود آسمانی شمن، نمونه‌ی مشابه خود را در نزولش به جهان زیرین دارد. شمن در نزول به جهان زیرین به حفره‌ای می‌رسد که دهانه ورود به جهان دیگر (حفره دود زمین) است. شمن وارد آن می‌شود و در ابتدا به دشتی می‌رسد و دریایی را می‌بیند که پلی (دهانه ورود به جهان دیگر) به پهنای یک مو از وسط آن می‌گذرد؛ او به مانند مردگان روی آن می‌رود (الیاده، ۱۳۸۷: ۶۹۹). نمادپردازی این پل با «دروازه تنگ»^۱ یا «دروازه معماگونه» مرتبط می‌شود (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۲: ج ۳: ۲۰۴). شمن با برداشتن گامی بلند (یا آستانه را لمس نکند و جلوه‌ای تابویی است) از دروازه تنگ عبور کرده و با تقدیم هدایایی مانند پوست راسوی وحشی سفید به نگهبان قصر «ارلیک خان»، اجازه می‌یابد به محل اقامت «ارلیک خان» وارد شود (تصویر ۳، ب و ج). این پایین رفتن شمن به جهان زیرین به دلیل همراهی نمودن روح متوفی به قلمرو مردگان اتفاق افتاده است (الیاده، ۱۳۸۷: ۳۱۸). شمن پس از موفقیت در آیین نزول، از طریق ستون کاخ و کمک ارواح یاریگر (غاز) به زمین باز می‌گردد (تصویر ۳، ب). در محوطه باغ، پرنده و موجود خشک‌زی و آدمی از یک طرف مراقب کاخ مراسم هستند و از طرف دیگر آماده هستند تا در صورت نیاز و فراخوانده شدن همراه با شمن به هوا بروند و یا اینکه روی زمین حرکت کنند (مولر، ۱۳۹۸: ۹۱). نمایش کاخ و باغ بدین شکل و ایجاد همبستگی هدفمند میان طبیعت و انسان متأثر از اعتقادات مذهبی ایلخانان مغول بوده؛ از نظر آنان

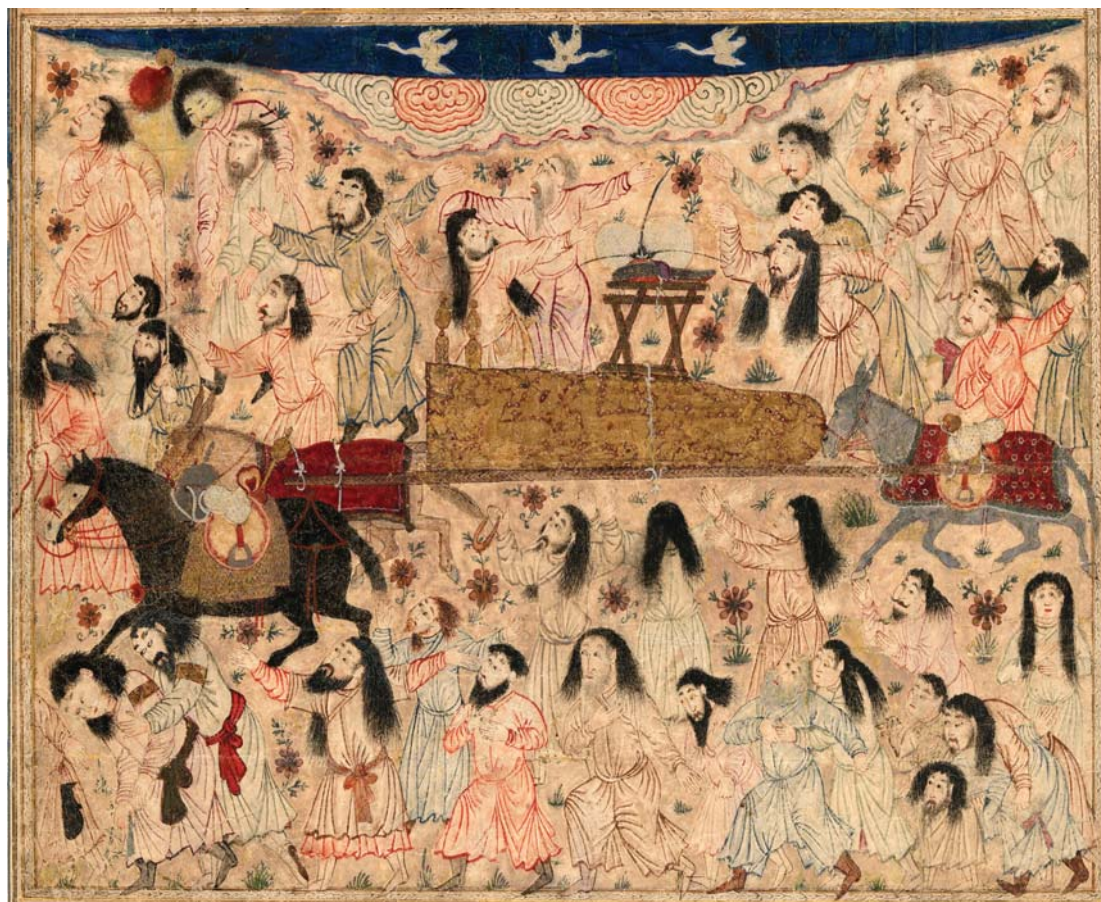
۱. معنای «گذرگاه خطرناک» در همه آیین‌های شمنی این است: با تلاش، ارتباط بین زمین و آسمان که در زمان اسطوره‌ای آغازین قانون طبیعی بود بازگردانده شود.



تصویر ۳. شمن و هدایت مراسم سوگواری فریدون در کاخ ایرج در شاهنامه بزرگ ایلخانی، الف: فریدون در کاخ ایرج و عزا داشتن او، شاهنامه بزرگ ایلخانی، تبریز، ۱۳۴۰ - ۱۳۳۰ م، مأخذ: [http:// Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam- The _ head _ of _ Iraj _ is _ brought _ to _ Faridun _ Sackler _ S1986 _ 100.htm](http://Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam-The_head_of_Iraj_is_brought_to_Faridun_Sackler_S1986_100.htm)
 ب: شمن و سر ایرج پیچیده در پارچه، بخشی از سوگنکاره فریدون در کاخ ایرج در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان.
 ج: شمن و ارواح یاریگر در صعود به آسمان از طریق ستون سنگی، بخشی از سوگنکاره فریدون به کاخ ایرج در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان.

سوگنکاره چهارم (صورت تابوت اسفندیار)
 فردوسی در متن شعری سوگنکاره اسفندیار، عزاداران همراهی کننده تابوت را در مسیر زابلستان به ایران چنین معرفی کرده است:
 دُو آستر بُدی زیر تابوت شاه
 چپ و راست و بیش و پس آن سپاه
 پشتون همی رفت گریان براه
 بس پشت تابوت و اسب سیاه
 بگشتاسب آگاهی آمد از راه
 نگون شد سر و تاج گشتاسب شاه
 به ایران ز هر سو که رفت آگهی
 بینداخت هر کس کلاه مهی
 از رنگ تن پوش و ژست سوگواران سوگنکاره اسفندیار
 چنین بر می آید که گروه همراهی کننده تابوت اسفندیار را روحانیون طراز اول مغول تشکیل داده باشند؛ رنگ سفید، یکی از رنگ های لباس های آیینی است و در ارتباط با تمامیت جهان و تمام آیین های مذهبی کاربرد دارد (شوالیه و گریبان، ۱۳۸۲: ج ۳: ۳۵۰). این رنگ به جهت تقدس در نزد مغولان رنگ مخصوص خانان و روحانیان طراز اول بوده است (بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۶۴). همچنین یکی از راه های اصلی شمن برای رسیدن به حالت جذب و خلسه، رقص مخصوص به خود است (کاستاندا، ۱۳۷۴: ۱۶). حرکت

سفرها به جهان زیرین که برای آگاهی از سرنوشت انسان پس از مرگ انجام می شدند، به لحاظ ساختاری شمنی هستند (الیاده، ۱۳۸۷: ۳۳۳-۳۳۵).
 همچنین نگارگر بیش از آن که به تصویرگری توصیف فردوسی در بیت زیر بپردازد:
 بر آن تخت شاهنشاهی بنگرید
 سر شاه را نزد تاج دید
 سر ایرج بر اساس باورهای شمنی در پارچه ای پیچیده شده که گردی صورتش از آن پیداست و روی دامن فریدون قرار گرفته است (تصویر ۳، ب). با توجه به این نکته که فقط در این صحنه از سوگواری های شاهنامه، چهره متوفی دیده شده و می تواند یادآور «ناتیگای» فرزند خدای آسمان مغولان نیز بوده باشد که مردم تصویرش را در نمذ یا پارچه ای پیچیده و در خانه خود نگاه می داشتند و برایش منزلت و احترام خاصی قائل بودند. «ناتیگای» خدای حاکم بر نعمت و فراوانی مسؤولیت رسیدگی به علایق و روابط زمینی مردم، حفظ و مصونیت اطفال، احشام و محصولات کشاورزی از آفات و بلایا را بر عهده داشته است (بیانی، ۱۳۸۹: ج ۱: ۵-۳). می توان گفت جایگاه ایرج نزد پدر به مانند «ناتیگای»، فرزند خدای آسمان بوده و از شاهنامه چنین بر می آید که حسادت، منجر به واقعه تلخ مرگ ایرج توسط برادرش تور شده است.



الف



ب

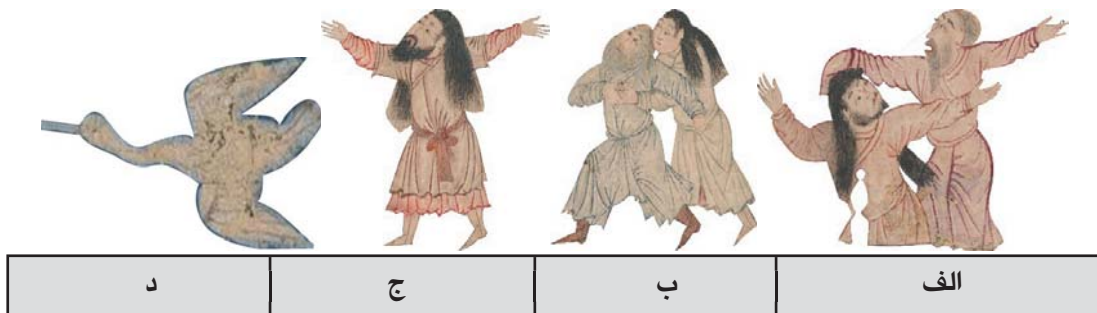
تصویر ۴. شمن و هدایت مراسم سوگواری اسفندیار، شاهنامه بزرگ ایلخانی، الف: سوگناره اسفندیار، شاهنامه بزرگ ایلخانی، تبریز، ۱۳۳۰-۱۳۴۰م، مأخذ:

[http:// Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam- The _ Funeral _ of _ Isfandiyar _ New York _ N1926_33. Htm.](http://Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam-The_Funeral_of_Isfandiyar_New_York_N1926_33.Htm)

ب: حرکت پا و حالت نیمه نشستۀ شمن و همراهانش در اجرای رقص به منظور ارتباط با خدای آسمان، بخشی از سوگناره اسفندیار در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان.

بوده و وضعیت اجرایی آن در حالت نیمه نشستۀ یا چهارپایی به محدودیت فضای حرکتی آن در یورت اشاره دارد (Blanchier, ۲۰۱۸). به علاوه در بخش‌های دیگر سوگناره افرادی را می‌بینیم که به کسانی که تعادلشان را از دست داده‌اند یاری می‌رسانند، از طرفی دیگر، در میان افراد سوگواری پیکره‌ای حضور دارد که از نظر پوشش و

دست، پا و حالت نیمه نشستۀ سوگواران به رقص^۱ و حرکت‌های مکرر آیینی اشاره دارد که ریشه در فرهنگ ترکی- مغولی داشته و در بیان شادی، غم و برآورده شدن انتظارات خوشایند گله‌داران اجرا می‌شده است (تصاویر ۴، ب و ۵، الف). در این رقص، حرکات تیز و پر جنب و جوش اعضای بدن، تقلیدی از فعالیت‌های روزمرۀ زندگی عشایری



تصویر ۵. فیزیک بدنی شمن و همراهانش در رقص آیینی صعود به آسمان سوگ‌نگاره اسفندیار، شاهنامه بزرگ ایلخانی، الف: حرکت دست سوگواران شمنی در رقص آیینی صعود به آسمان، بخشی از سوگ‌نگاره اسفندیار، شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان. ب: فیزیک بدنی ملازمان شمنی در رقص آیینی صعود به آسمان، بخشی از سوگ‌نگاره اسفندیار، شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان. ج: فیزیک بدنی رهبر شمنی در رقص آیینی صعود به آسمان، بخشی از سوگ‌نگاره اسفندیار در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان. د: ارواح یاریگر شمن مغولی به شکل پرنده در رقص آیینی صعود به آسمان، بخشی از سوگ‌نگاره اسفندیار در شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان.

روحانیون شمنی در تشییع پیکر قهرمانان اساطیری ایران، علاوه بر اشاره به جایگاه والای اجتماعی (مهم‌ترین قسمت سوگ‌نگاره‌ها، مرکز تصویر، تابوت) آنان، جنبه تشریفاتی و عرفانی مراسم را نیز نمایان می‌سازد.

زبان «شمن‌های» سوگ‌نگاره‌های شاهنامه ایلخانی در گفت‌وگو با خدایان زیر زمین (جهان مردگان) و خدایان عالم بالا (آسمان) خصلت نمادین پیدا کرده است. این تحول بزرگ می‌تواند ناشی از تغییر در الگوهای اقتصادی، سبک زندگی، تأثیرات خارجی و تحولات طبیعی در قوم ترکی- مغولی باشد (جدول ۱). سرانجام این بررسی‌ها نشان می‌دهد که برخی از ویژگی‌ها و تزیینات پوشاک (کلاه و لباس) و یا تزیینات اسباب (طبل) همراه شمن مغول در تناسب با شیوه صعود در متن سوگ‌نگاره‌ها لحاظ شده است. چنان‌که در سوگ‌نگاره دوم (آوردن سر ایرج برای فریدون)، ترکیب پلکانی رنگی کلاه‌ها علاوه بر اشاره به آسمان‌های متعدد، می‌تواند اشاره به کلاه رنگارنگ شمن مغولی نیز داشته باشد. همین‌طور حضور شمن در مرکز همین سوگ‌نگاره و تلاقی آسمان و زمین در پشت سر او می‌تواند یادآور خط افقی در ناحیه مرکزی طبل شمن (جداکننده دوجهان بالا و پایین از هم) بوده باشد که شمن در روی طبل خود ترسیم می‌کرده است. از طرفی، در سوگ‌نگاره چهارم (صورت تابوت اسفندیار)، تصویر پرنده علاوه بر نقش ارتباطی شمن با آسمان می‌تواند اشاره به ویژگی لباس شمن مغول که روی شانه‌هایش، بال‌هایی داشته باشد که شمن به‌مجرد پوشیدن این لباس احساس می‌کرده به شکل پرنده تغییر یافته است.

حالت فیگور نسبت به دیگر پیکره‌ها متفاوت است. احتمالاً این شخص، نماینده اعضای حاضر در مراسم است (تصویر ۵، ب و ج). چشم‌ان خیره و دهان بسته و بی‌حرکت او و طرز قرارگیری دست‌ها و بدنش، حکایت از چرخش و تمرکز وی دارد که در این حالت قطعاً، روح شمن جسمش را در قالب پرنده (نقش واسط میان زمین و آسمان) ترک کرده و در کیهان به پرواز در آمده است (کندری، ۱۳۷۷: ۱۶۰-۱۵۹؛ الیاده، ۱۳۷۶: ۱۱۰؛ ۲۰۲ شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۲: ۲۰۲)، (تصویر ۵، د). همان‌گونه که قبایل ترک- مغول، راه شیری را، راه پرندگان^۱ یا راه غارهای وحشی می‌خوانند که بر عالم آخرت سلطنت می‌کنند و به سرزمین مردگان منتهی می‌شود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۳: ۳۱۹-۳۲۰).

تحلیل سوگ‌نگاره‌ها

در چهار سوگ‌نگاره منتخب از شاهنامه بزرگ ایلخانی (صورت تابوت رستم و زواره، آوردن سر ایرج برای فریدون، رفتن فریدون در کاخ ایرج و عزا داشتن او، صورت تابوت اسفندیار)، «شمن‌ها» برای انجام مراسم سوگواری که نشانه‌های مرگ مادی و زمینی در باور شمنی است، فراخوانده شده‌اند. آنان مراسم را در مکانی (با توجه به پس‌زمینه سوگ‌نگاره‌ها) که اطلاعات چندانی به دست نمی‌دهد به انجام می‌رسانند؛ یعنی باورهای شمنی پس از پذیرش اسلام و اعلام ممنوعیت دفن اجساد سلاطین (از عهد غازان‌خان به بعد) در مکان‌های دور و مخفی به‌طور کامل منسوخ نشده است و «شمن‌ها» همچنان در سوگ‌نگاره‌ها، همراهی و هدایت روح متوفی به اقامتگاه خدایان را در یک مکان مذهبی، فضای داخل یا باز بر عهده دارند. حضور

۱. لباس شمن مغول بر روی شانه‌هایش بال‌هایی دارد و به‌مجرد این‌که لباسش را می‌پوشد احساس می‌کند به شکل پرنده تغییر می‌یابد. احتمالاً در اعصار پیشین این ظاهر پرنده‌ای شکل، در کل، در میان آلتایی‌ها، مشخص‌تر بوده است. امروزه پره‌های جغد، تنها، عصای باکای قزاق قرقیز را تزئین می‌کند (الیاده، ۱۳۸۷: ۲۵۶). لباس پرنده‌ای شکل و دیگر نمادهای جادویی پرواز، جز مکمل‌های شمنیسم سیبری می‌باشند (همان: ۲۲۰).

جدول ۱. ارتباط فرهنگ ترکی - مغولی با نگاره‌ها، مأخذ: نگارندگان.

عنوان سوگ نگاره	عامل ارتباطی شمن	اسباب ارتباطی شمن	ارواح یاریگر شمن	تعداد شمن	حالت پیکره شمن
صورت تابوت رستم و زواره	پرواز کیهانی	عصا، کوبه طبل	اسب	۲	ایستاده (در حرکت)
آوردن سر ایرج برای فریدون	درخت و کوه کیهانی	ترکیب پلکانی (کلاه‌ها)	اسب	۱	نشسته (زانوده)
رفتن فریدون در کاخ ایرج و عرا داشتن او	درخت کیهانی	پنجره، دروازه تنگ و ستون سنگی	موجودات آبی، خشک‌زی، آدمی، پرنده (غاز)	۱	نشسته (تکیه زده)
صورت تابوت اسفندیار	پرواز کیهانی	حرکات موزون (دست، پا و بدن)	پرنده (غاز)	۱	ایستاده (ساکن)

نتیجه

در پاسخ به سؤالات تحقیق، بر این باور هستیم که «شمن» در سوگ‌نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی به دو صورت بازنمود یافته است: ۱. مردی ریش‌سفید که دستمال سفیدی بر سرش بسته و لباس قهوه‌ای رنگ به تن دارد. این شخصیت حامل اسباب نمادینی مانند عصا و کوبه طبل است و یا در کنار ستون سنگی یا انتهای ترکیب پلکانی از کلاه‌ها نشسته است. ۲. به صورت مرد سفیدپوشی با ریش و موی سیاه بازنمایی شده که رقص و حرکتهای تکراری انجام می‌دهد. بازنمایی شمن با این عناصر، اشیاء و حالات که در باورهای شمنان مفاهیم بلندی، مرکزیت و صعود را می‌رسانند، آشکارکننده قداست آسمان نزد ایلخانان مغولی است. حضور شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامه بزرگ به جایگاه اجتماعی قهرمانان ایرانی اشاره دارد و از سویی هم جنبه تشریفاتی و عرفانی آیین شمنی را بیان می‌کند. به علاوه، توانمندی و هم و ذهن شمن را در صعود به آسمان و جهان زیرین، دیدار و گفت‌وگو با خدایان را نشان می‌دهد که بر اساس آن می‌توانسته همراهی و هدایت روح متوفی را به عالم مردگان به انجام برساند. تصویرگری این اشخاص در سوگ‌نگاره‌ها از شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و تفکرات حامیان هنر و هنرمندان ایران دوره ایلخانی متأثر است و پیش‌تر ویژگی‌های سبک زندگی عشایری، رفتارهای اجتماعی، مذهب، ذهنیت‌ها و تخیل مغولان را انعکاس می‌دهد. از این رو، شاید بتوان تفاوت رنگ تن‌پوش شمن‌های سوگ نگاره‌های شاهنامه بزرگ را که در نشان دادن وظایف و کارکردهای تخصصی در اشکال و نیروهای دینی متعدد است، به زندگی ایلی مغولان نسبت داد.



منابع و مآخذ

- آزمایش، سیدمصطفی، ۱۳۸۶، «مجموعه مقالات عرفان ایران»، تهران: حقیقت.
- آژند، یعقوب، ۱۳۸۹، «نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)»، ج ۱، تهران: سمت.
- آشتیانی، جلال‌الدین، ۱۳۷۶، «عرفان»، ج ۱، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- آیتی، عبدالمحمد، ۱۳۴۶، «تحریر تاریخ و صاف»، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- استونلی، مارگارت، ۱۳۹۰، «مقدمه‌ای بر شامانیزم دین ابتدایی ترکان باستان»، ترجمه: بیژن اسدی مقدم، بی‌جا: بی‌نا.
- اشپولر، برتولد، ۱۳۵۱، «تاریخ مغول در ایران: سیاست، حکومت و فرهنگ دوره ایلخانان»، ترجمه: محمود میرآفتاب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- الیاده، میرچا، ۱۳۸۱، «اسطوره، رقیا، راز»، ترجمه: رقیا منجم، تهران: علم.
- الیاده، میرچا، ۱۳۷۶، «رساله در تاریخ ادیان»، ترجمه: جلال ستاری، تهران: سروش.
- الیاده، میرچا، ۱۳۸۷، «شمنیسم: فنون کهنه خلسه»، ترجمه: محمدکاظم مهاجری، تهران: ادیان.
- بارتولد، واسیلی و لادیمیروویچ، ۱۳۷۶، «تاریخ ترک‌های آسیای مرکزی»، ترجمه: غفار حسینی، تهران: توس.
- بلر، شیلا، بلوم، جان‌اتان، ۱۳۸۱، «هنر و معماری اسلامی (۲) (۱۸۰۰ - ۱۲۵۰)»، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: سمت.
- بلر، شیلا، «الگوهای هنرپروری و آفرینش هنری در ایران دوره ایلخانان»، ترجمه ولی‌الله کاووسی، گلستان هنر، شماره ۱۳، ۱۳۸۷، صص ۳۲-۴۷.
- بوکر، جان وستر دیل، ۱۳۹۰، «ادیان جهان»، ترجمه: سید نیما اوازانی و سیده الهه حسینی، تهران: سایه‌گستر.
- بهلول، اعظم، توفیقی، پیوند، علیخانی، رقیا، «مقایسه تطبیقی آیین سوگواری در سه نگاره از شاهنامه دموت با تک نگاره شاهنامه بایسنقری»، مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، صص ۸۱-۹۴.
- بیانی، شیرین، ۱۳۸۹، «دین و دولت در ایران عهد مغول»، ج ۱ و ۲، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پاکبان، رویین، ۱۳۸۹، «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»، چاپ نهم، تهران: زرین و سیمین.
- پریدختان، زهرا، قادری مقدم، محمد، شریفیان، محمدعلی، اصغری، حسین، «سیرتاریخی حضور شمن و باورهای شمنی در جوامع انسانی»، فصلنامه علمی پژوهشنامه تاریخ، شماره ۶۱، زمستان ۱۳۹۹، صص ۲۷-۴۸.
- پوپ، آرتور ایهام، اکرم، فیلیس، ۱۳۸۷، «سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز»، ج ۶ و ۱۳، ترجمه: نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.
- تجویدی، اکبر، ۱۳۷۶، «نگاهی به نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری»، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- شایسته‌فر، مهناز، عبدالکریمی، شهین، «عناصر بصری رویدادهای زندگی پیامبر اسلام (ص) در نگاره‌های جامع التواریخ»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، صص ۳۷-۵۲.
- شراتو، امبرتو، ارنست، گروبه، ۱۳۷۶، «تاریخ هنر ایران، هنر ایلخانی و تیموری»، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی.
- شعبانی، رضا، ۱۳۷۱، «مبانی تاریخ اجتماعی ایران»، تهران: قومس.
- شوالیه، ژان، گریبان، آلن، ۱۳۸۲، «فرهنگ نمادها»، ج ۱ و ۳ و ۴، ترجمه: سودابه فضائی، تهران: جیحون.
- شیرازی، علی‌اصغر، قاسمی، صفورا، «ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید

بر نگاره‌های سوگواری»، فصلنامه نگره، شماره ۲۲، زمستان ۱۳۹۱، صص ۲۵-۳۸.

چیت‌سان، محمدرضا، ۱۳۷۹، «تاریخ پوشاک ایرانیان: از ابتدای اسلام تا حمله مغول»، تهران: سمت.

حسین‌پور میزاب، منصور، محمدزاده، مهدی، اسداللهی تجرق، الله شکر، «مطالعه ارتباط مراسم یوغ با صحنه‌های سوگواری در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی» رهپویه هنر، شماره ۷، تابستان ۱۳۹۹، صص ۳۹-۴۹.

حسین‌پور میزاب، منصور، محمدزاده، مهدی، اسداللهی تجرق، الله شکر، «مطالعه ارتباط «اساطیر ترکی-مغولی و شمنیسم» با «اسب سفید» نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی با (رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی)»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۴۷، پاییز ۱۴۰۱، صص ۱۲۱-۱۳۹.

حسین‌پور میزاب، منصور، محمدزاده، مهدی، اسداللهی تجرق، الله شکر، «مطالعه ارتباط «اساطیر ترکی-مغولی و شمنیسم» با نقش «کوه» نگاره‌های شاهنامه دموت و جامع التواریخ با (رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی)»، هنرهای صناعی اسلامی، شماره ۲، زمستان ۱۳۹۹، صص ۲۹-۳۸.

خامنایی، مهسا، خزایی، محمد، «تحلیل ساختار بصری در سه اثر منتخب با موضوع مشترک سوگ در دوره‌های ایلخانی، تیموری و اوایل صفوی»، نگره، شماره ۱۵، تابستان ۱۳۹۹، صص ۶۹-۸۹.

خزایی، محمد، «شاهنامه سلطان ابوسعید (۷۳۱-۷۳۶) مهم‌ترین شاهکار نگارگری دوره‌ی ایلخانی»، ماه هنر، شماره ۱۲۶، اسفند ۱۳۸۷، صص ۱۴-۱۹.

خسروی، رکن‌الدین، «نمایش‌های آیینی». چیستا، شماره ۴۵ و ۴۶، دی و بهمن ۱۳۶۶، صص ۵۲۶-۵۳۶.

رهنورد، زهرا، ۱۳۸۶، «تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری»، تهران: سمت.

کارپن، پلان، ۱۳۶۳، «سفرنامه پلان کارپن»، ترجمه: ولی‌الله شادان، تهران: فرهنگسرا یساوولی.

کاستاندا، کارلوس، ۱۳۷۴، «حقیقتی دیگر»، ترجمه: ابراهیم مکلا، تهران: نشر دیدار.

کندری، مهران، «معرفی آیین شمنی در آمریکای جنوبی»، نامه فرهنگ، شماره ۱، بهار ۱۳۷۷، صص ۱۵۶-۱۶۱.

کوپر، جی‌سی، ۱۳۷۹، «فرهنگ مصور نمادهای سنتی»، ترجمه: ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

گری، بازیل، ۱۳۶۹، «نقاشی ایران»، ترجمه: عربعلی شروه، تهران: عصر جدید.

گودرزی، مرتضی، ۱۳۸۴، «تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر»، تهران: سمت.

لوفلر دل‌اشو، مارگاریت، ۱۳۶۶، «زبان رمزی قصه‌های پریوار»، ترجمه: جلال ستاری، تهران: توس.

محمدزاده، مهدی، ازهری، فریبا، شکرپور، شهریار، «مطالعه شمایل‌شناسانه تصویر عصا در آثار محمد سیاه‌قلم به روش اروین پانوفسکی»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۱۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۵۴-۷۰.

مصاحب، غلامحسین، ۱۳۴۵، «دائرةالمعارف فارسی»، تهران: امیرکبیر.

مفتاح، الهامه، «شامان‌گرایی و دین مغولان»، فرهنگ، شماره ۴۳، پاییز ۱۳۸۱، صص ۱۳۹-۱۸۸.

ملک‌راه، علیرضا، ۱۳۸۵، «آیین‌های شفا»، تهران: افکار.

مولر، کلاوس، ۱۳۹۸، «شمنیسم درمانگران، روح‌ها، آیین‌ها»، ترجمه: شاهرخ راعی، تهران: حکمت.

نیکخواه، هانیه، شیخ‌مهدی، علی، «رهیافتی به سیاست‌های فرهنگی ایلخانان در سده‌ی سیزدهم /هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، صص ۱۰۹-۱۲۹.

هلینبرند، رابرت، ۱۳۸۸، «زبان تصویری شاهنامه»، ترجمه: داوود طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

همدانی، رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۷۴، «تاریخ اجتماعی دوره مغول»، تهران: اقبال.

- of Authenticity, Published in Mongolian Studies in Arts and Culture 28 (Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, 2018, pp, 270-283.
- Cho, Woohyun, Yi, Jaeyoon, Kim, Jinyoung, The dress of the Mongol Empire: Genealogy and diaspora of the Terlig, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Akadémiai Kiadó, 2015, pp. 269-279.
- Li, Nan, Gao, Songhua, Ren, Jie. 2018. Mongolian Color Preference and Architectural Color Expression. *Advances in Engineering Research*, volume 163:478-481.
- Warfare.ga. (2023.jun 6). Retrieved from [http:// Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam-Faridun mourns by the Coffin of Iraj Sackler S1986 101.htm](http://Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam-Faridun mourns by the Coffin of Iraj Sackler S1986 101.htm)
- Warfare.ga. (2023.jun 6). Retrieved from <http:// Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam-Faramarz mourns Rustam and Zavara MFA Boston 22 393. htm>
- Warfare.ga. (2023.jun 6). Retrieved from <http:// Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam-The head of Iraj is brought to Faridun Sackler S1986 100.htm>
- Warfare.ga. (2023.jun 6). Retrieved from <http:// Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam-The Funeral of Isfandiyar New York N1926 33. htm>

The Portrayal of the «Shaman's» Role in Funeral Portraits of the Great Ilkhanid Shahnameh

Masoumeh Azarmdel, MA in Islamic Art, Craft Arts Department, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Mehdi Mohammdzadeh, Professor, Faculty of Fine Arts, Atatürk University, Erzurum/Türkiye.

Received: 2023/04/24 Accepted: 2023/09/05



Great Ilkhanid Shahnameh's drawings depict Mongolian rulers' aspirations, ideals, and desires as well as their way of life and culture. Such a depiction in connection with Turco-Mongolian culture is described in the obituaries of Esfandiar, Rostam and Zavareh, Iraj and Iskandar in Great Ilkhanid Shahnameh. In addition to claiming descent from a line of Iranian heroes, the Ilkhanids believed they possessed the spiritual strength to introduce the old deity to foreign peoples. They were able to build their political legitimacy in Iran in this manner. During the reign of Ghazan Khan, they built and cultivated vast scientific and cultural colonies, and the first school of painting in Iran (Tabriz I) was established. They illustrated scientific, historical, and literary works. By collaborating with international artists and utilizing Iranian book design art. In one of the most notable of these, Shahnameh of Ferdowsi, he recounts court events, battles, hunts, odd experiences, and bereavements. Death and mourning ceremonies in Ilkhanid Shahnameh's paintings were associated with specific customs and traditions, which undoubtedly have their roots in Turco-Mongolian beliefs. This illustrated Shahnameh, also known as the «Great Ilkhanid Shahnameh» or «Tabriz Shahnameh,» was created for Abu Sa'id, the last monarch of the Ilkhanid dynasty, and is also known as «Abu Sa'idi Shahnameh.» On the other hand, at the turn of the twentieth century, this Shahnameh was known as «Demotte» Shahnameh after its owner. How are Iranian legendary heroes portrayed in Great Ilkhanid Shahnameh's mourning paintings in relation to the Mongol and shaman mourning rituals? is the fundamental problem statement driving the research. Religious shamans were referred to as «Buga» in Mongolian culture and «Qam» in Turkish culture. They were regarded the most powerful and influential stratum of Ili-Mughal society, ruling not only over people's spirits, but also over their bodies. The «shaman» lifts the soul out of his body in a state of trance and attraction and sends it flying across the sky and the earth because of his power to govern the soul. He had gained the ability to heal the sick by developing strength and understanding in the face of truth. He was the link between people and the gods, accompanying and guiding the spirits of the dead to their new home (realm of death). The explanation is obvious: the shaman understands the route and is capable of controlling and accompanying the spirit; whether human or animal. The study's **objective** is to illustrate the shaman's function in mourning paintings of Esfandiar, Rostam and Zavareh, Iraj and Iskander from the Great Ilkhanid Shahnameh. The research will therefore attempt to address the following **questions**: 1- How is the "shaman" portrayed in Great Ilkhanid Shahnameh? ♡



Negareh

- In the paintings, how did the "shaman" carry out his role? The **research method** is descriptive-analytical. Given the Mongols' shamanic beliefs, this study investigates the shaman and his place in the Great Ilkhanid Shahnameh's mourning portraits. According to Mongol beliefs, the shaman performs specific ceremonies to transport the souls of prominent officials to the home of the gods. The technique for acquiring data makes use of library resources. **The study's findings** indicated that the presence of "shamans" at the funeral confirms the deceased individual's social position as well as the spiritual significance of the ceremony. The placement of the deceased's coffin in the centre of the mourning images also suggests his high social standing. The shaman is portrayed as an elderly man in the paintings. He is the sole character with a white beard wearing a white cap and a brown bodysuit, however, in the portrayal of Esfandiar's coffin face; he is seen with black hair, a black beard, and a white bodysuit. In open or enclosed spaces, the shaman guides and assists the remains of Iran's legendary heroes. He and his associates lead the dead to the afterlife during the mourning ceremony by engaging in dances or other repetitive motions while in a trance. It is highly likely that the symbolism of the stone pillars in the enclosed area, the staffs, the drums, and the ladder like road of hats in the open area indicate the magico-religious ability of the "shamans" to lead the dead to the afterlife. Furthermore, the image of "shamans" dressed in white and brown attire may refer to their aptitude for using spirit and trickery on their ascent to paradise or to their nomadic lifestyle. As for how shaman priests were distinguished from one another, we can also claim that it was based on the color of their clothing. The Great Ilkhanid Shahnameh's obituaries serve as a record of the political, social, and cultural climate as well as the opinions of Iran's art patrons and artists throughout this time. Finally, changes in the Turco-Mongol economy, lifestyles, foreign influences, and their sociological evolutions likely altered the symbolic nature of Ilkhanid "shamanic" language in contact with the gods.

Keywords: Persian Paintings (Miniature), Great Ilkhanid Shahnameh, Funeral Portraits, Turco-Mongolian Culture, Shaman

References:

- Ashtiyani, Sayyed Jalal ed din (1998), Erfan, Tehran, Enteshar.
- Ayati, Abdolmohammad (1967), Tahrire Tarikhe Vassaf, Tehran, Iran cultural foundation.
- Azhand, Yaqub (2019), Painting of Iran (a study on the history of painting and painting in Iran), Vol. 1, Tehran, Samt.
- Azmayesh, Seyyed Mostafa (2007), A collection of articles on Iranian mysticism, Tehran, Hagigat.
- Barthold, Vasilli Vladimirovich (1989), History of the Turks of Central Asia, Translated by Gaffar Hosseini, Tehran, Tous.
- Bayani, Shirin (2009), Religion and government in Iranian Mongol era , Vol. 1 and 2, Tehran, Center university.
- Blair, Sheila, Bloom, Janathan (2009), The Art and Architecture of Islam, 1250- 1800. Vol 1, Translated by Yagub Azhand , Tehran, Samt.
- Blair, Sheila, The development of the illustrated book in Iran, Muqarnas, 10, (1993), 266–274.
- Blanchier, Raphael , Bii biyelgee as Mongolian Cultural Heritage: Epistemologies of Authenticity, Published in Mongolian Studies in Arts and Culture 28 (Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, (2018) ,pp, 270-283.
- Bohloul, Azam, Tofighy, Peyvand, Alikhani, Roya, A comparative Study of the



Negareh

Mourning Rituals in Three Illustrations of Demot Shahnameh and Single Illustrations of Baysonghori Shahnameh, *Scientific Journal of Motaleate-e Tatbiqi-e Honar*, 16,(2019): 86-94.

Bowker, Wester dale (2003), *World Religions*, Translated by Seyed Nima Orazani va Seyedeh Elaheh Hosseinipour, Tehran, Saye Gostar.

Carpen. Plan (1965), *Ystotia Mongalorum*, Translated by Shadman Valiyollah , Tehran, Yasavoli.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1969), *A Dictionary of Symbols*. Vol. 3 and 4, Translated by Sodabeh Fazayeli, Tehran, Jeyhoon.

Chitsaz, Mohamad Reza (1999), *The history of Iranian clothing from the beginning of Islam to the Mongol invasion*, Tehran, Samt.

Cho, Woohyun, Yi ,Jaeyoon , Kim, Jinyoung , *The dress of the Mongol Empire: Genealogy and diaspora of the Terlig*, *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, Akadémiai Kiadó, (2015), pp. 269-279.

Cooper, Jean C (1978), *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*, Translated by Maliheh Karbasian, Tehran, Elmi.

Eliade, Mircea (1967), *Myths, Dreams and Mysteries*, Translated by Roya Monajem, Tehran, Elm.

Eliade, Mircea (1972). *Shamanism Archaic Technigues of Ecstasy*, Translated by Mohammad kazem Mohajeri, Tehran, Adyan.

Eliade, Mircea (1975), *Traite d>histoire des religions*, Translated by Jalal Sattari , Tehran, Soroush.

Gheibi, Mehrasa (2005), *A history of Persian costume*, Tehran, Hirmand.

Gray, Basil (1977), *Persain Painting*, Translated by Arabali Sherveh, Tehran, Asre Jadid.

Gudarzi, Morteza (2005), *The history of Iranian painting from historic to the present time*, Tehran, Samt.

Hamedani, Rashid al-Din (1995), *Jami> al-tawarikh*, Tehran, Iqbal.

Hillenbrand, Robert (2004), *The Visual Language Of the Persian book of king*, Translated by Davod Tabatabaei, Tehran, Art Academi.

Hoseinpour Mziab, Mansour, Mohammadzadeh, Mehdi, Asadollahi Tajrak, Shokrollah, *An Investigation of the relevancy between Turco-Mongol Mythologies and the Motif of Tree in the Demotte Shahnameh and Jami al-Tavarikh from a Cultural Semiotic*, *Islamic Crafts* ,4(2), (2021), 29-38.

Hoseinpour Mziab, Mansour, Mohammadzadeh, Mehdi, Asadollahi Tajrak, Shokrollah, *Correlation Between the Yugh Customs and Mourning Episodes in the Paintings form the Great Mongol Shahnama; A Cultural Semiotic Approach* *Research Paper. Rahpooye Honar*, 3(2), (2020), 39-48.

Hoseinpour Mziab, Mansour, Mohammadzadeh, Mehdi, Asadollahi Tajrak, Shokrollah, *The Relationship between Turkic-Mongol Myths and Shamanism with 'White Horse' from the Great Ilkhanid Shahnameh miniatures: A Cultural Semiotics Study*, *Scientific Quarterly Islamic Art*, 47, (2022), 121-139.

Khamenaei, Mahsa, Khazaei, Mohammad, *Analysis of the visual structure in three selected works with the common theme of mourning in the Ilkhanid, Timurid and early Safavid periods*, *Negareh Journal*, (15), (2010), 69-89.

Khazaye, Mehdi, *Shahnameh of Sultan Abu Saeed (736-731) the most important painting masterpiece of Ilkhani period*, *Ketabe Mah Honar*, 126, (2008), 14-19.

Kondari, Mehran, *Introduction of shamanism in South America*, *Nameh Farhang*, 1,



Negareh

(1998), 156-161.

Li, Nan, Gao ,Songhua, Ren, Jie , Mongolian Color Preference and Architectural Color Expression. *Advances in Engineering Research*, 163, (2018), 478-481.

Loffler-Delachaus, Marguerite (1985), *Le symbolisme des legends*, Translated by Jalal Sattar, Tehtan, Tous.

Meftah, Elhameh, Shamanism va Religion in Mongolia , *Frhang*, 43, (2001), 139-188.

Mohammadzadeh, Mehdi, Azhari, Fariba, Shokrpour, Shariyar, Iconology Study of the Image of a Cane in the Works of Mohammad Siyah Palam, *Iranian Scientific Association of Visual Arts*, 14, (2022) , 54-70.

Mosaheb, Golam Hossein (1967), *Dayertolmaref farsi*, Tehran, Amir Kabir.

Muller, Klaus (2011), *Schamanismus: Heiler, Geister, Rituale*, Verlag, Translated by Shahrokh Raei, Tehran, Hekmat.

Nikkhah, Haniyeh, Sheikhmehdi, Ali, An approach to the cultural policies of Ilkhans in the 13th century in the analysis of the motifs of the golden pottery of Iran, *The Institute of Islamic Art Studies*, 13, (2009), 109-129.

Paridokhtan, Zahra, Ghaderi Mogadam, Mohammad, Sharifian, Mohammad Ali, Asghari, Hossien. Historical course of the presence of shamans and shamanic beliefs in human societies, *Journal of History*, 16, (2021), 27-48.

Pope, Arthur Upham. Ackerman, Phyllis (2008), *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Vol. 6 and 13, Translated by Najaf Daryabandi, Tehran, Elmi frahangi.

Rahnavard, Zahra (2007), *History of Iranian art in the Islamic period: painting*, Tehran, Samt.

Shabani, Reaz (1992), *Principles of social history of Iran*, Tehran, Qums.

Shayestehfar, Mahnaz, Abdolkarimi, Shahin, *Visual Elements of Islam Prophet (PBUH) life events in religious paintings of Jameá- al-Tawarikh*. *Islamic Art Studies*, 12(25), (2016), 37-52.

Shirazi, Ali Asgar, Ghasemi, Safora , Finding the origin of patriarchs customs and adapt them with Abu Saied Shahnameh with emphasis on the mourn illustrations, *Negareh*, 7(22), (2012), 25-38.

Spuler, Bertold (1972) . *Die Mongolen in Iran Politik, Verwaltung Und Kultur Der Ilchanzeit 1220 - 1350* . Translated by Mahmoud Miraftab , Tehran. B.T.N.K.

Stutley, Margaret (2003), *Shamanism An Introduction*, Translated by Bijan Asadimogadam, No name, No name.

Tajvidi, Akbar (2007), *Iranian painting from the beginning to the 10th hijri*, Tehran, Ministry Of Culture And Islamic Guidance.

Warfare.ga. (2023.jun 6). Retrieved from <http:// Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam->

Faridun mourns by the Coffin of Iraj Sackler S1986 101.htm

Warfare.ga. (2023.jun 6). Retrieved from <http:// Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam->

Faramarz mourns Rustam and Zavara MFA Boston 22 393. html

Warfare.ga. (2023.jun 6). Retrieved from <http:// Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam->

The head of Iraj is brought to Faridun Sackler S1986_100.htm

Warfare.ga. (2023.jun 6). Retrieved from <http:// Warfare.ga/Persia/14/Great Mongol Shahnam->

The Funeral of Isfandiyar New York N1926 33. html