Journal of Religious Studies
Vol. 19, No. 36, Autumn 2024 &
Winter 2025

دوفصلنامه علمی - پژوهشی پژوهشنامهٔ ادیان سال ۱۹،
شماره ۳۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، ۱۹۵-۲۲۰
(مقاله پژوهشی)

The Relationship Between Religion and Art in Vajrayana Buddhism

Naghme Kharazian
Assistant Professor, Department of Art, University of Zanjan, Zanjan, Iran,
(Corresponding author): Naghme.kharazian@znu.ac.ir

Abstract:
Focusing on the relationship between religion and art is an independent yet broad field of study that formulates the nature of this relationship from different angles with the aim of understanding both more accurately. The present study focuses on the relationship between religion and art in Vajrayana Buddhism. In this tradition, religion explicitly calls upon visual elements, and art derives its identity from what is considered the ultimate goal of religion. What religious perspective has given rise to this world of imagery and symbols in Vajrayana art, and what factors have contributed to the formation of this religious art?
It seems that the presence of religious figures and religious themes does not always determine the religiousness of an art, and on the other hand, the presence of art in a religious place is not considered a religious value perception of art. By analyzing the foundational concepts, formative principles, and ultimate goal of each of the two fields of religion and art in Tibet, this research has achieved the important point that symbolism, Imagination (Vikalpa), Non-self (Buddhahood), emptiness (śūnyatā), and Consciousness (Vijnana) are the core concepts that are jointly considered the main structure of Vajrayana Buddhism and art in Tibet.

Keywords: Vajrayana, Art, Symbol, Non-self (Buddhahood), Emptiness (sunyata), Imagination (Vikalpa) and Consciousness (Vijnana).

دوفصلنامه علمی - پژوهشی پژوهشنامهٔ ادیان سال ۱۹،
شماره ۳۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، ۱۹۵-۲۲۰
(مقاله پژوهشی)

Journal of Religious Studies
Vol. 19, No. 36, Autumn 2024 &
Winter 2024

نسبت میان دین و هنر در بودیسم وجره‌یانه[1]

نغمه خرازیان [2]

چکیده

بررسی نسبت میان دین و هنر حوزه مطالعاتی مستقل و در عین حال وسیعی است که از زوایانی مختلف و با هدف شناخت دقیق‌تر هر دو، به صورت‌بندی رابطه آن‌ها می‌پردازد. در بودیسم وجره‌یانه به عنوان یکی از شاخه‌های بودیسم که هنر در آن جایگاه مهمی دارد، دین و هنر رابطه ویژه‌ای با یکدیگر برقرار نموده‌اند، به نحوی که دین به طور مشخص توصیه به فراخوانی عناصری بصری دارد و هنر از طریق آنچه غایت دین تلقی می‌شود هویت می‌یابد. در این مورد به نظر می‌رسد همیشه حضور شخصیت‌های دینی و موضوعات مذهبی، دینی شدن یک هنر را رقم نمی‌زند و حضور هنر در یک مکان دینی تلقی ارزشی دین نسبت به هنر قلمداد نمی‌شود. حال پرسش این است که این جهان سراسر تصویر و نماد در هنر وجره‌یانه حاصل کدام نگاه دینی است و چه چیز سبب شکل‌گیری این هنر دینی شده‌است؟

این پژوهش با اتخاذ رویکردهای مبتنی بر حوزه مطالعاتی نسبت دین و هنر با تبیین مفاهیم پایه‌ای، اصول شکل‌گیری و هدف غایی هر یک از دو حوزهٔ دین و هنر در تبت، به این مهم دست می‌یابد که نمادپردازی، تصویرسازی ذهنی، این‌همانی، خلأ یا تهیگی و در نهایت آگاهی، یعنی همان بنیادی‌ترین مفاهیمی که شاکلهٔ اصلی بودیسم وجره‌یانه در تبت قلمداد می‌شوند ظاهراً در هنر نیز قابل پیگیری هستند و علاوه بر این حضور توامان هر سه رویکرد شمایلی، غیرشمایلی و ضدشمایلی دین نسبت به هنر در وجره‌یانه، سبب‌ساز شکل‌گیری چنین سنت تصویری غنی و یگانه‌ای بوده‌است.

کلید واژه: تبت، وجره‌یانه، هنر، نماد، این‌همانی، تهیگی، تصویرسازی ذهنی، آگاهی

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۷

۲. استادیار، گروه هنر، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران، (نویسنده مسئول): Naghme.kharazian@znu.ac.ir

مقدمه

مطالعات پیرامون رابطه میان دین و هنر حوزه‌ای است در حال پیشرفت که محققین و نظریه‌پردازان از زوایای مختلف بدان پرداخته‌اند. در واقع بر اساس این رویکرد، «جغرافیای دین وقتی مرزهای هنر در آن رسم می‌شود شکل خاصی به خود می‌گیرد و خود هنر هم وقتی رابطه پیچیده‌اش با دین آشکار می‌شود متفاوت به نظر می‌رسد. به بیان بهتر دین همچون محرکی معنوی برای بروز خلاقیت و ساخت فرهنگ، بشریت را از طریق تجربه روحانی و مراسم و اساطیر با الهیات پیوند داده و هنر از طریق فرم و تصویر، به الهام‌ها و داستان‌ها و باورها اعتبار داده و سرآغاز و هستی و مرگ و پس از مرگ انسان را از طریق بازنمایی بصری قابل درک کرده است و در کل می‌توان گفت هنر به‌عنوان شکل ملموس فرهنگ انسانی، در آیین‌ها و مراسم‌ها و روایات دینی و تسهیل تجربه امر مقدس با دین همراه می‌شود. هنر جوهر و معنای امر مقدس را در فرم، بیان و آشکار می‌کند. بر این اساس، مطالعه دین دیگر تنها وابسته به متن نیست و دین‌شناسان هنر را پنجره ای برای مطالعه دین می‌بینند و پژوهش درخصوص رابطهٔ این دو و صورت‌بندی نحوه این رابطه را امری در جهت شناخت دقیق‌تر هر دو می‌دانند». (APOSTOLOS-CAPPADONA, 2014:220)در ادامه این بحث پرسش‌های اصلی که سال‌هاست تمامی محققیق این حوزه را به خود جلب کرده است ولو اینکه رویکرد آن‌ها بر اساس پیشینه مطالعاتی‌شان هنر- محور، دین- محور و یا دین و هنر-محور بوده باشد این است که چه فاکتورهایی یک دین را هنری و یک هنر را دینی می‌کند؟

از آنجایی که هنرهای تجسمی شواهدی را برای درک دین و مستندسازی تاریخ آن فراهم می‌کنند، سزاوار توجه به نسبت خلاقانه بین تصویر و معنا هستند. اما این نسبت بین دین و هنرهای تجسمی در پنج صورت به نسبت مشخص قابل ذکر است: ۱. *سلطه‌طلبانه*: آن دسته از رابطه‌هایی که در آن هنر تابع دین است. در این حالت هیچ جایی برای خلاقیت هنری نیست و به هنر جایگاهی ثانوی می‌دهند تا در خدمت خواسته‌های دین باشد. در این نوع رابطه هنر و هنرمندان توسط مقامات بالاتر کنترل می‌شود چنانکه هنر تبدیل به پروپاگاندای بصری می‌شود. ۲. *تقابلی*: هنر و دین دو قدرت برابر دارند. هیچکدام حاکم یا تابع دیگری نیست. در این مورد هنر و دین به هم وابسته‌اند اما هر کدام قصد چیرگی بر دیگری را دارند و منازعه‌ای دائم برای تسلط بر دیگری برقرار است. ۳. *دوسویه*: این رابطه وقتی شکل می‌گیرد که دین و هنر به طور برابر و مشترک در یک محیط فرهنگی ساکن می‌شوند. در این رابطه نیز دین و هنر به هم وابسته‌اند اما همچون مورد پیشین در تقابل با هم نیستند

و به علت برخورداری از جایگاهی برابر، در یک همزیستی یکدیگر را تغذیه کرده و منبع الهام معنوی یکدیگر هستند. ۴. *جدایی‌خواهانه*: دین و هنر مستقل از هم و بی‌توجه به هم عمل می‌کنند. در فرهنگ‌های سکولار و فرهنگ‌هایی که مذهب آن‌ها رویکرد شمایل‌شکنانه دارد رابطهٔ بین دین و هنر از نوع جدایی‌خواهانه است. ۵. *یکپارچه*: هویت مختص دینی و هنری چنان به طور کامل در هم ادغام می‌شود که تمیز میان آنچه هنر است و آنچه دین است ناممکن می‌نماید. به طوریکه به سختی می‌توان مشخص کرد که هنر کجا آغاز می‌شود و یا دین کجا پایان می‌یابد. (Jones, 2005: 495-496)

وجه قابل رؤیت دین، باورهای دینی، سنن و ارزش‌ها از طریق شمایل‌نگاری به وسیله هنر انتقال می‌یابد. هر چند به این معنی، هنر نقش تسهیل‌کننده و همراهی کننده دین را داشته و مفاهیم دینی را به عنوان محتوا و موضوع خود برگزیده و نهایت مقصود خود را بیان آن دانسته است، اما گاه خود را از هر محتوای دینی تهی نموده و مسیر خود را پیموده است. دین نیز اگرچه گاهی ارتباطی دوسویه با هنر برقرار کرده و از هنر برای بیان مفاهیم و ارائه اصول خود سود برده اما گاه با رویکردی شمایل‌شکنانه، به حذف تصویر همت گمارده است. هر سنت دینی در دوره‌هایی میان کلمه و تصویر یکی را ارجح می‌گزیند خواه آگاهانه خواه ناآگاهانه. هر سنت دینی خواه بر پایهٔ قوانین مکتوب، سلسله مراتب روحانیت، اصول عقاید و نظام عقیدتی صورتبندی شده باشد یا مبتنی بر سنت شفاهی، آیین و اساطیر باشد، نگرشی نسبت به هنر و به موجب آن نسبت به تصویر دارد. به عنوان مثال، تصویر برای هندوییسم و مسیحیت ارتودوکس شرقی در مرکز این ادیان قرار دارد در حالی که برای اسلام و یهودیت و اکثریت سنت‌های اصلاح دینی پروتستان، هنرهای بصری یا رد می‌شوند یا تنها به فضای پرستش و تشریفات مذهبی اختصاص داده می‌شوند. (APOSTOLOS-CAPPADONA, 2014:220)

در بودیسم و به طور مشخص در تبت و بودیسم وجره‌یانه زیر شاخه مهایانه با بوداها،

بودی‌ستوه[۱]ها، داکینی[۲]ها، تارا[۳]ها، آرهات[۴]ها، گسترهٔ عظیم نمادها و نشانه‌ها مندله[۵]ها، منتره[۶]ها، و مودرا[۷]ها روبرو هستیم که نشان از کارکرد ویژه هنر و تصویر در این دین دارد. (شکل ۱) اما اینکه نسبت وجره یانه با این اشکال چیست و رابطه دین و هنر در تبت را چگونه می‌توان صورت‌بندی کرد؟ اینکه بودیسم تبتی صرفا نگاهی تاییدی به هنر دارد یا هنر را ابزاری برای تسهیل انتقال مفاهیم خود در نظر دارد یا چیزی فراتر از این است؟ چه چیز به این دین وجهه هنری بخشیده است و دلیل دینی بودن هنر تبت چیست؟ پرسش‌های این پژوهش هستند.

پاسخ به این پرسش ها مستلزم بررسی لایه‌های درونی‌تر دین و هنر در تبت و بازیافتن وجوه مشترک میان ارکان و مبانی اساسی آنها است. در این راستا با برشمردن ویژگی‌های بودیسم تبتی تلاش

---

[۱] Boddhisattva

بودی به معنای روشنی و احتراز از تمامی معایب و ستوه به وجودی گفته می‌شود که با اطمینان و شجاعت تلاش می‌کند تا روشنایی را برای همه موجودات به ارمغان بیاورد. وجودهایی که به مرحله روشنایی می‌رسد و خالصانه تلاش دارند که روشنایی را برای همه موجودات به ارمغان بیاورند بودیستوه نامیده می‌شوند.

[۲] Dakini

داکینی در لغت به معنی «زن راه‌رونده در آسمان» است. داکینی‌ها همیشه با سرهای حیوانی نشان داده شده‌اند و نقش بسیار مهمی را در زندگی راهبان بودایی که در جهت اشاعه تعالیم کار می‌کنند داشته‌اند. این پریان ابرها به مردم برای غلبه بر موانع روحانی یاری می‌رساندند

[۳]Tara

خدایان مونث تبتی هستند. لغت تارا از ریشه «تری» به معنی عبور گرفته شده در این صورت تارا کسی است که بشر را قادر می‌سازد از اقیانوس حیات و رنج عبور کند.

[۴] Arhat

آرهات‌ها یا خدایان شایسته، مریدان مستقیم بودا شاکیامونی بودند و آزادی از چرخه رنج و تولد دوباره را به دست آوردند و نعایم مقدس را رواج می‌دادند. روایت‌هایی از زندگی آرهات‌ها بر تانکاهای بی‌شماری تصویر شده‌است.

[۵] Mandala

پیکربندی هندسی نمادهای مذهبی در هندوئیسم و بودیسم که وسیله‌ای برای تعمق و ایجاد فضایی مقدس تلقی می‌شود. اما مندله‌های شنی در تبت به فرمی جهت یادآوری گذرا بودن جهان و دستیابی به لایه‌های بالاتر آگاهی تبدیل شده‌اند.

[۶] Mantra

منتره کلمه یا صدایی تکرار شونده برای کمک به تمرکز در تعمق است، ذکر

[۷] Mudra

مودراها حرکات دست بودا بوده که معانی مختلفی داشته و هر یک نماد حالتی خاص از دوره‌های مختلف زندگی بودا هستند

خواهد شد بر اساس پنج مفهوم نمادپردازی، تصویرسازی ذهنی، این‌همانی، تهیگی و آگاهی که نقاط تلاقی ارکان و مبانی اساسی شکل‌گیری وجره‌یانه هستند رابطه دین و هنر در تبت صورت‌بندی گردد. در ادامه با رجوع به دایره‌المعارف دین جونز و ذکر سه رویکرد اساسی دین به هنر، رویکرد بودیسم تبتی به هنر را مورد مطالعه قرار خواهیم داد و در ادامه پس از ذکر صورت‌های مختلف رابطه دین و هنر درخواهیم یافت که رویکرد بودیسم تبتی به هنر هم شمایلی، هم غیرشمایلی و هم شمایل‌شکنانه است و مهم‌تر آنکه رابطهٔ میان دین و هنر در تبت نوعی از یگانگی را نشان می‌دهد.

مفاهیم نظری پژوهش

مطالعه نسبت میان دین و هنرهای تجسمی در ذات خود یک مطالعه چندرشته‌ای است و شامل روش‌ها و دیدگاه‌های متنوعی می‌شود. هیچ رویکرد واحد و یکپارچه‌ای برای این حوزه وجود ندارد، زیرا از رشته‌هایی مانند تاریخ هنر، نمادشناسی، الهیات و مطالعات آیینی بهره می‌گیرد. روش‌های تحلیلی همچون نشانه شناسی و یا پدیدارشناسی، تا دهه ۱۹۷۰ غالب بودند. از آن زمان به بعد، رویکردهای جدیدی شکل گرفتند؛ روندهای اخیر شامل مطالعه فرهنگ عامه، فرهنگ بصری و میراث مادی می‌شوند. این پیشینه محققان است که نحوه تحلیل آن‌ها را شکل می‌دهد. این عدم وجود یک روش‌شناسی ثابت، انعطاف‌پذیری و نوآوری را در بررسی رابطه بین دین و هنرهای تجسمی ممکن می‌سازد.

آپاستولوس کاپادونا[۱] پژوهشگر حوزه دین وجوه بنیادین رویکردهای دینی نسبت به هنر را در سه قالب شمایلی (طرفدارانه)، غیرشمایلی (پذیرش) و یا شمایل‌شکنانه (انکار و رد) مطرح می‌کند. رویکرد شمایلی تصویر را در پیکره‌های بازنمایانه یا انسان‌ریختی از واقعیات معلوم و قابل شناسایی بکار می‌برد. این رویکرد در موزاییک‌ها و کتاب‌های تذهیب و مصور شده صدر مسیحیت همچون شمایل‌های بیزانسی مریم مادر[۲] یا مسیح[۳] و مجسمه‌های روایی هندویسم قابل مشاهده است. رویکرد

---

[۱] Diane Apostolos-Cappadona(1948)

دایان آپوستولوس-کاپادونا پروفسور بازنشسته هنر دینی و تاریخ فرهنگی و مدیر برنامه مطالعات کاتولیک دانشگاه جورج تاون، ایالات متحده آمریکا است.

[۲] Theotokos

[۳] Pantocrator

غیرشمایلی تصویر را همچون بازنمایی نمادین یا رمزی از واقعیت مقدس تعریف می‌کند که با اجتناب از بازنمایی شکل انسان، تامل و دعا و پرستش را تسهیل می‌کند. نمونه این رویکرد را در طرح‌های انتزاعی و هندسی حجاری‌های تزیینی دیوارها و ستون‌های مساجد یا خوشنویسی یک راهب بودایی مکتب ذن و یا نمادهای چرخ و شیر در بودیسم اولیه می‌توان دید. رویکرد شمایل‌شکن اما به طور کامل تصویر و تصویرگری را به هر شکلی رد می‌کند به این دلیل که تصاویر را ماندگار و شایستهٔ دلبستگی نمی‌داند. (APOSTOLOS-CAPPADONA,2014:227) این رویکرد، در شکل افراطی خود، به نابودی تصاویر می‌انجامد. همانگونه که در کنیسه‌های یهودی و کلیساهای پروتستان شرقی دیده می‌شود. شایان توجه است که ادیان در طول تاریخ همواره ترکیبی از این رویکردها را نسبت به هنر و تصویر داشته‌اند. نگاه طرفدارانه، پذیرشی و یا انکاری دین به هنر در طول تاریخ و در ادیان مختلف تأثیر بسیار واضحی در شکل‌گیری هنر داشته است. این نوشتار با در نظرداشت چنین نگاهی به مطالعه یکی از نمونه‌های قابل توجه در خصوص رابطه دین و هنر می‌پردازد. در تبت رویکرد متفاوت دین به هنر یکی از غنی‌ترین مجموعه‌های تصویری مرتبط با مقوله دین را شکل داده است.

پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌های صورت گرفته نمی‌توان مورد مشخصی را ذکر کرد که در موضوع، محتوا و رویکرد، روش و هدف مطالعه همسو با پژوهش پیش رو باشد. اگر چه در این پژوهش‌ها به ارتباط معنادار میان دین و هنر در تبت اشاره شده اما در هیچ‌کدام به واکاوی و صورت‌بندی این رابطه پرداخته نشده است. با همه این اوصاف نزدیک‌ترین مطالعات را می‌توان در چند مورد ذکر کرد؛ مقاله‌ای از محمد زریق (zreik, 2024: 25-52) که چگونگی شکل‌دهی بودیسم به زیبایی‌شناسی، موسیقی، ادبیات و ساختارهای اجتماعی تبتی و درک نقش ماندگار آن در هویت و تاریخ تبت را بررسی می‌کند. این مقاله با استفاده از یک روش تحقیق کیفی که شامل تحلیل تاریخی، تفسیر متنی و مطالعات قوم‌نگاری است، توسعه یک سنت زیباشناختی منحصر به فرد تبتی، تأسیس صومعه‌ها و نظام رهبانی، و ترجمه و ایجاد متون بودایی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد که بودیسم با ایجاد اشکال هنری مذهبی پیچیده مانند تانکا[۱] و مندله، که در تمرین بودایی تبت مرکزی

[۱] Thangka

مشاهده می‌شوند و نشان دهنده یک ارتباط معنوی عمیق بین هنر و دین هستند، تأثیر قابل‌توجهی بر هنر تبتی گذاشته است. پژوهش دیگری با عنوان *تأثیرات مذهبی و فرهنگی بر روی نقاشی‌های تانکا در تبت* به بررسی تأثیرات فرهنگی، سیاسی و مذهبی بر نقاشی‌های تانکای تبتی هم به عنوان اشیاء مقدس مذهبی و هم آثار هنری می پردازد. این تحقیق نشان می‌دهد تانکاها که ارتباط زیادی با مذهب داشته‌اند تحت تأثیرات فرهنگی چین و غرب، و همچنین تأثیرات مدرن از حالت صرفاً مذهبی به سمت هنر معاصر سوق یافته‌اند. (Cho, 2024: 1-6) پژوهش دیگری که در روش مطالعه رویکرد سه‌گانه شمایلی، غیرشمایلی و ضدشمایلی دین به هنر را در ادیان یهودیت، مسیحیت و اسلام برگزیده و از منظر روش مطالعه همسو با مطالعه پیش رو است مقاله‌ای با عنوان *آثار مترتبه بر شمایل‌شکنی در یهودیت، مسیحیت و اسلام* است نتیجه این مقاله با تأکید بر رویکرد ضدشمایلی دین مبنی بر تغییرات و تحولات قابل توجهی است که در پی مباحث کلامی در حوزه‌های هنری نیز به وجود می‌آید. (شفیق، قربانی، ۱۴۰۲: ۲۲۳-۲۴۶) و در نهایت مقاله قابل توجهی از ریچارد شوسترمن به نام *هنر و دین* که با اشاره به سرچشمه‌های تاریخی هنر یعنی اسطوره، جادو و دین، توضیح می‌دهد که چگونه هنر، امروزه می‌تواند به عنوان منبعی برای معنویت و حقیقت عمیق در نظر گرفته می‌شود. (shusterman,2008:1-18) مقاله پیش رو رویکرد دین به هنر و رابطه این دو را در بودیسم وجره‌یانه همچنین تأثیرات این رویکرد را در شکل‌گیری هنر تبت مورد مطالعه قرار خواهد داد.

۱. دین در بودیسم وجره‌یانه

آئین بودا در درون خود دارای مکاتب و شاخه‌های متعدد است که در نحوهٔ بیان متفاوت، اما در تفکر و غایت یکسان‌اند. دو فرقه اصلی برای بودیسم در نظر گرفته می‌شود: هینه‌یانه[۱] (تروادهٔ[۲]) یا چرخ کوچک و مهایانه[۳] یا چرخ بزرگ. راهبان و معتقدان هینه‌یانه عمده وقت خود را در دیرها به

تانکا نقاشی بودایی تبتی بر روی پارچه ای از جنس پنبه یا ابریشم با موضوعاتی از بوداها، مندله و یا چرخه زندگی است. تاتکاها به‌طور سنتی بدون قاب و در فرمی همچون طومار آویخته می‌شوند و در زمانی که نمایش داده نمی‌شوند با پوششی ابریشمی به صورت لوله شده نگهداری می‌شوند.

[۱] Hinayana

[۲] Theravada

[۳] Mahayana

گوشه‌نشینی می‌پردازند و بر این اعتقاد هستند که فرد باید کوشش کند تا نفس خود را به صورت فردی و در انزوا از رنج این دنیا برهاند و به مرتبه بوداشدگی و نیروانه برساند. (Reynolds & Hollisey,2005: 1088) اما در اعتقاد مهایانه جنبه اجتماعی در تربیت نفس بیشتر رعایت می‌شود و بر حسب مبادی آن، هدف هر فرد انسانی نباید تنها کامل ساختن خویش به منظور رسیدن به مرتبه نیروانه باشد، بلکه باید بتواند دیگر نفوس را که در جهان دستخوش آلام و مصائب‌اند نیز به سعادت و نجات برساند. تلاش انسان به تنهایی برای نجات نفس کافی نیست و باید به او مددی از خدایان برسد. در نظر ایشان کیهان مملو از یاری رسانندگانی است که در کمال لطف و شفقت برای کمک به مخلوقات آماده‌اند و باید برای استعانت از ایشان به نیایش پرداخت. همچنانکه یک بودی‌ستوه رسیدن به نیروانه را برای خود به تأخیر می‌اندازد تا به دیگران در رسیدن به روشنایی روشن کمک کند. (مینگ و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۸۱) تنتره‌یانه[۱] پیشرفت منطقی و نهایی بودیسم مهایانه، تأکید را بر روان یا ضمیر یا ذهن می‌گذارد و معتقد است که برای رسیدن به رهایی این ذهن است که بایستی تغییر کند. (خرازیان، ۱۳۸۸) زیرا انسان از طریق ذهن دنیا را می‌نگرد و با هر ذهنی دنیا به صورت متفاوتی به نظر خواهد رسید. پس با تغییر روان و ذهن دنیای تازه‌ای از طریق آن دیده خواهد شد و اگر به کلی ذهنیات کنار گذاشته شوند، دستیابی به بینهایت میسر خواهد شد.

وجره‌یانه که از قرن ۷ میلادی در تبت شکل می‌گیرد یکی از چهار فرض رستگاری در آئین تنتره‌یانه است که در بیشتر مواقع با تنتره‌یانه یکی دانسته می‌شود. وجره‌یانه معتقد است که همه وجودها خالص هستند. یک وجود معمولی، تنها نتیجه عدم تحقق این خلوص است. وقتی ذهن ناپاک باشد، همه ظواهر سمساره[۲] هستند. وقتی ذهن خالص باشد، ظواهر نیروانه. مهایانه معنقد است که نیروانه در تحلیل نهایی، متفاوت از سمساره نیست و در همین جهان حصول‌پذیر است. در واقع نسبت میان نیروانه و سمساره همانند نسبت میان دو روی یک سکه است و به نحوه و چگونگی درک جهان

---

[۱] Thantrayana

تنتره‌یانه، پیشرفت منطقی و نهایی بودیسم مهایانه در هند بود که در قرن دوم میلادی پدید آمد. تنتره به معنی روش است، جواب سؤال را نمی‌دهد، بلکه روش پاسخ دادن را نشان می‌دهد. تنتره می‌گوید «هیچ چیز بد یا خوب نیست. از زندانی که سالها خود را در آن محبوس کرده‌اید نجات یابید. فقط خودتان باشید، اما آگاه. زمانیکه آگاهی کامل را به دست آوردید، همه چیز خود به خود تغییر می‌یابد و رستگاری از آن شما خواهد بود». در تنتره‌یانه چهارمکتب با چهار فرض برای رستگاری وجود دارد؛ منتره‌یانه، وجره‌یانه، سهجه‌یانه و کالاچاکرایانه.

[۲] Samsara

پدیداری باز می‌گردد. اگر قدرت دریافت کامل تفکر تهیگی حاصل شود می‌توان ذهن را پاک کرد و در همین بدن فیزیکی در موقعیت نیروانه زیست.(Reynold, 1999: 35-36) هدف از طریقت وجره‌یانه ایجاد تبدیل ناخالص به پاک است. وجره‌یانه با هدف تغییر ذهن و دستیابی به تهیگی، روش تصویرسازی ذهنی و این‌همانی را برمی‌گزیند که ویژگی منحصر به فرد وجره‌یانه است. اگرچه تصویر و تصور در مکاتب دیگر بودیسم نیز وجود دارند اما «رهایی از طریق دیدن»[1] و نقش تمثال‌ها در زندگی پس از مرگ جایگاه منحصر به فردی در وجره‌یانه می‌یابد. تأکید بر وجه تصورگرایانه در وجره‌یانه ریشه در مهایانه دارد اما جنبهٔ تصورگرایانه مهایانه در وجره‌یانه به اوج خود می‌رسد تا جایی که «رهایی از طریق دیدن» روشی می‌شود برای رسیدن به نیروانه. (شومان، ۱۳۷۵: ۱۸۰–۱۸۸)

[1] Thodol

شکل ۱ تارای سبز، تبت، قرن ۱۵ م، تانکا، ۶۷×۵۲ سانتیمتر، مجموعه خصوصی، منبع:

۶FkuVCk۴fL۶۸۳https://images.app.goo.gl/bzZc

۲. هنر در بودیسم وجره‌یانه

تجربه زیبایی‌شناسانه مواجهه با یک تانکا یا منداله تبتی چنان برانگیزاننده است که به راحتی می‌توان آن را به اثری بر روی دیوار یک موزه تبدیل کند. اگرچه یک موزه هم می‌تواند مکانی برای ارائه این آثار باشد اما در واقع غایت مسیر این آثار نیست. در واقع صحبت از آثار هنری وجره‌یانه بدون پرداختن به محتوای آن‌ها امکان‌پذیر نیست. اثبات این ادعا را می‌توان با اصطلاح «Iha bris» پی گرفت که برای فعل «نقاشی کردن» استفاده می‌شود و به معنای «نوشتن خدایان» است. (Pal, 1969: 26) آنچه که می‌توان از واژه «نوشتن» یا «نوشته» استنباط کرد مفاهیم یا پیام‌هایی است که از طریق حروف و یا اشکال و نمادها ثبت می‌شوند و در زمانی و مکانی دیگر، خوانده می‌شوند. این واژهٔ خواندن چه در معنای فراخواندن در نظر گرفته شود و چه در معنای اصلی خواندن، در هر دو صورت در مورد آثار هنری صادق است و دقیقا همان فرآیندی است که در نقاشی تبت اتفاق می‌افتد. مفاهیم دینی در این نقاشی‌ها به شکل علایم و نمادهایی هستند که هنرمند آنها را می‌نویسد و مخاطب اثر آن‌ها را می‌خواند. شمایل بودا شاکیامونی و اعمال دوازده‌گانهٔ او، بوداهای دیانه[۱] و همسران افسانه‌ای آن‌ها و بودی‌ستوه‌ها همراه با نمایشی از معبد عظیم وجره‌یانه مهمترین این نوشتارها هستند. منداله‌ها یا دوایر متحدالمرکز، محل استقرار خدایان متعددی هستند که بخش وسیعی از نقاشی‌های تانکا و نقاشی‌های شنی تبت به آنها اختصاص می‌یابد. نقاشی‌هایی از چرخهٔ سمساره یا تصاویری برای دفع شیاطین و تفسیر مجدد موضوعات تاریخی در تانکاها و دیوارنگاره‌ها قابل مشاهده است. تمامی این‌ها تنها زمانی به هدف اصلی خود نزدیک می‌شوند که توسط مخاطب خوانده و درک شوند.

هنر در تبت تبدیل به یک زبان بصری و یک سنت تصویری منحصر به فرد شده است که ریشه‌های آن را می‌توان در عقاید شمنی و مذهب بن[۲] دانست که پیش از ورود بودیسم در تبت وجود داشته‌اند و با ورود بودیسم در قرن ۷ میلادی در آن مستحیل شده‌اند، در اصل دلیل برجسته شدن وجه تصویری و تجسمی وجره‌یانه نسبت به دیگر شاخه‌های بودیسم نیز همین نکته است. (Bjerken, 2004: 30) از دیگر تمایزات این سنت تصویری تبعیت از قوانین مذهبی مشخص و دقیق برای

---

[۱] Dhyani

مقام مراقبه و تفکر است و در ادیان و مکتب های فلسفی هند به معنای مقام مراقبه و تفکر ، راه اشراق و طریق کشف و شهود ، حالت تفکر و مراقبه است.

[۲] Bon

تصویرکردن خدایان است به طوریکه شکل، رنگ، طرز قرارگیری بدن هنگام نشستن و ایستادن، حالات دست و دیگر خصوصیات برای تصویرکردن یک بودا و یا دیگر شخصیت‌های مذهبی به طور صریح و دقیق در متون مذهبی تبت بیان شده است. همهٔ این موارد باعث شده است این سنت تصویری برای قرن‌ها نه تنها در تبت که در بسیاری از مناطق دیگر استمرار یابد.

اما در واقع مهم‌ترین ویژگی هنر تبت، نحوهٔ ارتباط آن با دین است. چنانکه هم سازنده یک اثر هنری و هم مخاطب آن اثر افرادی هستند که در برآوردن یک فریضه دینی سهیم‌اند. «سازنده تمثال یا شمایل، به‌وسیله نیایش، ذکر و مراقبه، سعی در تقلیل هیجانات و احساسات دنیوی در درون خود می‌کند تا بتواند صورت «دوه»[1]، دیتی[2] و یا بودایی را که قصد تصویرکردن آن را دارد در ذهن خود «بازنمایی کند» و یا «پدید آورد»». (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۱۸-۱۷) در مرحلهٔ بعد، اوست که خود را با آن صورت یکسان و متحد می‌یابد تا در پی اتحاد و محو دوگانگی بتواند آن تمثال را بسازد و به مخاطب -که در اینجا پیرو بودایی است- ارائه دهد. پس از آن، پیروان آئین بودا در طی مراقبه و خیره شدن به یک چنین تصویری جهت دریافت پیام آن سعی در مجسم کردن خدایی می‌کنند که بر تصاویر نقش شده و یا به حجم درآمده‌اند و در نهایت خود را به عنوان وجودی هماهنگ با آن خدا تجسم می‌کنند. (Wentz, 1959: 7) در نتیجه هم هنرمندی که قصد ساخت تمثالی را داشته است که نشانگر یک وجود مقدس همچون بودا، دیتی و یا خدا باشد و هم پیرو بودایی که آن وجود مقدس را به تجسم درآورده است سبب می‌شوند که هنر تبت به غایت خود نزدیک شود.

۳. تبیین مفاهیم بنیادین دین و هنر در وجره‌یانه

پرداختن به جوانب نظری وجره‌یانه حتی در قالب جملاتی کوتاه نیاز به مجالی دارد که از حوصله این نوشتار خارج است و البته نیاز به تفصیل نیز نیست. از طرفی پرداختن به تمامی آن هزاران تصویر و نمادی که در قالب دیوارنگاره، مجسمه، تانکا و نقاشی‌های شنی در تبت به تجسم درآمده و می‌آیند نیز موضوع بحث این نوشتار نیست. از این رو به نظر می‌رسد بهترین روش برای رسیدن به هدف نهایی این پژوهش واکاوی مفاهیم اصلی و بنیادین هنر و دین تبت باشد که در این نوشتار در

---

[1] Deva

[2] Deity

پنج عنوان نمادپردازی، تصویرسازی ذهنی، این همانی، تهیگی و آگاهی تبیین شده‌اند و به صورت مشترک هم در بودیسم تبتی و هم در هنر تبت معنا می‌یابند.

۳-۱. نمادپردازی

نماد می‌تواند کارکردی همچون زبان داشته باشد. گرچه مجرد و مفهومی است، قابلیت بیان اندیشه‌ای روشن و منسجم دربارهٔ هستی را دارد. (الیاده، ۱۳۹۲: ۲۸) نمادپردازی یکی از ارکان مهم در دین و هنر تبت است. در باور بودایی، بودا نماد وجودی است که به خلوص کامل ذهن، سخن و بدن نائل شده است. بودا فردی عادی است که ذهن او همراه با نقص و کاستی بوده است، مرحله به مرحله این ناپاکی‌ها را از بین برده تا آنجا که به وجودی تبدیل شده که تمامی ویژگی‌های خوب را کسب و تمامی کاستی‌ها را پاک کرده است. (خرازیان، ۱۳۸۸: ۵۹)

هستهٔ اصلی نمادپردازی بودیسم وجره‌یانه را می‌توان در پنج بودای دیانه، پنج نوع پایه‌ای از شخصیت انسانی شاهد بود. هر یک از این پنج بودا، مظهر تغییر است. تغییر از یک رنج دنیوی -که انسان را دور از روشنگری نگه می‌دارد- به سمت یک خرد برتر؛ تغییر از پنج زهر غفلت، میل، عصبانیت، حسادت و غرور به پنج خرد برتر مراقبت، تشخیص، آیینه‌گون، فضیلت، و متانت. (Chakraverty, 1998: 26) هر یک از این رنج‌ها با یک رنگ نمادین نشان داده می‌شوند. صورت سفید ویروچنه[۱] برای نشان دادن دوری از غفلت، صورت آبی آکشوبیه[۲] نشانهٔ دوری از خشم است و صورت قرمز آمیتابه[۳]، دوری از هیجان و شهوت، صورت زرد رتنه سمبوه[۴]، دوری از غرور و صورت سبز آموگسیدی[۵]، دوری از حسادت و رشک را نشان می‌دهد (دالای لاما، ۱۳۷۸: ۲۴۱)

استفاده از عنصر رنگ برای توصیف پنج بودای دیانه در متون مذهبی و توجه به معنای نمادین رنگ‌ها در نسبت با مفهومی که هر یک با آن مرتبط هستند، از دین وجره‌یانه دینی منحصر به فرد می‌سازد. این دین روشی را برای روشنگری برگزیده که در آن، مفاهیمی انتزاعی همچون غفلت،

---

[۱] Vairochana

[۲] Aksobhya

[۳] Amitabha

[۴] Ratnasambhava

[۵] Amoghsiddhi

شهوت، غرور و ... به عناصر بصری برگردانده شده‌اند. علاوه بر رنگ، هر یک از این پنج بودا، مودرای خاص خود را نشان می‌دهند. مودرای تعمق، بخشش و پیشکش، مودرای در آغوش گرفتن خرد و ... نمادهایی هستند که مفاهیمی عمیق و پیچیده را به کمک تجسم تصویری برای پیروان بودایی بیان می‌دارند. حتی جهت متفاوت قرارگیری هریک از آنها در شمال، جنوب، شرق، غرب و مرکز، همچنین سریر حیوانی مختص آنها، نشان از صفتی خاص برای هر بودا است که فرد بودایی را به درک و تشخیص آنها نزدیک می‌کند. (Lauf, 1976: 122) با این روش که برای رهایی از چرخهٔ سمساره در نظر گرفته شده است، هر یک از این مفاهیم و وجودهای انتزاعی پیچیده در قالب رنگ و فرم، برای مراقبه کننده قابل درک می‌شوند، او طبیعت ذاتی آنها را فهمیده تا جایی که جنبه‌ای از خرد فطری‌اش می‌شوند.

سنت تصویری تبت سرشار از نمادها، نقشمایه‌ها، عناصر، موجودات و حالات مختلفی است که آن را تبدیل به هنری نمادین می‌کند. این مسئله وجه غیر شمایلی این سنت تصویری را در کنار وجه شمایلی آن نشان می‌دهد. برطبق اصول متون مذهبی، همانند شلپشاستراها[1]، رسالهٔ مانتانپا[2] و باردوتودل[3] است که تصویرسازی بوداها، خدایان و دوه‌ها، دیتی‌ها، تاراها و... در هنر تبت شکل گرفته است. (Chakraverty, 1998: 7&21) این وجودهای مقدس به مثابهٔ نماد یا مجموعه نمادهایی با هدف کسب معرفت به واسطهٔ عناصر بصری به واقعیت‌های عینی تبدیل می‌شوند و حامل مفاهیم ژرف بودیسم هستند. گرچه برخی مورخین و متفکران، کارکرد این نمادها را به منزلهٔ ابزاری برای مفاهمه و دیدن می‌دانند اما به نظر می‌رسد نمادها در بودیسم وجره‌یانه، جانشینی برای تعالیم و دیدگاه‌های بودا هستند که هم در کتب و مراسم آیینی و هم به شکل تصاویر و آثار تجسمی دیده

---

[1] Shilpashastra

تألیفاتی به صورت تئوری و عملی که بر طبق آنها هنرهای بصری شکل می‌گیرند.

[2] Mantangpa

نظریه‌پرداز بزرگ تبتی که در قرن پانزدهم میلادی می‌زیست.

[3] BardoThodol

کتاب مقدس وجره‌یانه که با عنوان کتاب تبتی مردگان نیز شناخته می‌شود. این کتاب که اموزه‌هایی از طریقت وجره‌یانه را در خود دارد توسط یک لامای بودایی برای فرد متوفی خوانده می‌شود و رهایی از طریق شنیدن را در مرحله میانی برای شخص مرده فراهم می‌آورد. هدف از خواندن متن برای شخص درگذشته آن است که به یادش آورده شود در خلال زیستن چه کرده است. به نوعی باردوتودل روش زیستن را می‌آموزد.

می‌شوند. وجود همین نمادهای بی‌شمار تصویری -که باعث تبیین چندین جلد فرهنگ نمادهای تبتی نیز شده است- وجه تمایز اصلی هنر تبت با هنر دیگر مناطق بودایی است. در تبت، هر آنچه که در متون مذهبی آمده است در تانکاها، دیوارنگاره‌ها، مجسمه‌ها و دیگر آثار تجسمی نیز وجود دارد. در مواجهه با نقاشی‌های تبتی، می‌توان شاهد انبوهی از فرم‌ها، رنگ‌ها و عناصری بود که هر یک در نمادشناسی بودیسم وجره‌یانه جایگاه ویژه‌ای دارند. (Beer, Robert, (1999

یکی از بی‌شمار نمادها و نقش‌مایه‌ها در مذهب و هنر تبت «وجره» (شکل ۱) یا «دُرجه[۱]» به تعبیر تبتی است که ارتباط مستقیمی با عنوان وجره‌یانه دارد. «وجره» یک لغت سانسکریت است. در معنای نمادین فناناپذیر چون صاعقه و سلاحی برای خدایان است و در معنای سخت چون الماس، شیئی است آئینی. (شومان، ۱۳۷۵: ۱۸۰) در واقع «وجره» یک دستواره با دو سر کروی پره‌دار است. این پره‌ها یا میله‌ها در امتداد یک فرم کروی به هم می‌رسند. در وجره‌ی پنج پر، چهار میلهٔ اطراف و یک میلهٔ مرکز نماد پنج بودای دیانه هستند.کرهٔ میانی نشانهٔ تهیگی، طبیعت ابتدایی جهان و واحد پایهٔ همه چیز است. دو فرم پره‌دار که در حال بیرون آمدن از دو گل نیلوفر هشت‌پر هستند یکی جهان محسوسات یا سمساره را نشان می‌دهد و دیگری جهان وابسته به خدایان یا نیروانه را. پنج شیار در طرف جهان محسوسات دلالت بر پنج زهر یا تمایلات شدید انسانی دارد و در طرف جهان خدایان دلالت بر پنج خرد برتر. به نحوی که سرنوشت هر فرد بودایی در نسبت او با هر یک از جهان‌ها به کرمهٔ او بستگی دارد.

نمادهای مذهبی تبت که دلالت بر مفهوم ماهوی دین دارند و نمادهای تجسمی که رویکرد غیرشمایلی هنر را تداعی می‌کنند چنان در هم تنیده‌اند که کشیدن مرز مشخص میان این دو حوزه را بسیار دشوار می‌کنند تا آنجا که به نظر می‌رسد معیارها و ارکان تمیز هر یک، شبیه دیگری و در واقع همان دیگری است.

۳-۲. تصویرسازی ذهنی[۲]

---

[۱] Dorje

[۲] Imagination

واژهٔ سانسکریت آن Vikalpa است. این واژه در متن به تصویرسازی ذهنی ترجمه شده است. به این دلیل که قرابت معنایی بیشتری با مفهوم اصلی دارد.

تصویرسازی ذهنی یکی دیگر از مفاهیم مهم و پایه‌ای در باور تبتی است. به اذعان ژوزپه تاچی[1] خیلی از نمادها و نقشمایه‌های شمنی، در آئین‌های بن و بودیسم نمود می‌یابند. نمادها و نقشمایه‌هایی که اغلب در قالب الگوهای دیداری طی تجارب روحانی یک شمن درک یا مشاهده شده بودند. کسانی که به گونه‌ای جادویی سوار بر طبل‌هایشان در حین پرواز در آسمان تعریف و توصیف شده و در حال فراخوانی ارواح مردگان و یا افراد در حال مرگ بودند.(bjerken,2004: 46) این نگاه در بودیسم تبتی استمرار می‌یابد چنانکه عرفای فرقهٔ تنتره‌یانه تمامی جهان را محصول ذهن می‌دانند، از این رو مدام کمال مطلوب خود را در ذهن به تصویر می‌کشند. متون تنتریک تبتی پر از تمرینات تصویرسازی یا سادنه[2]ها است که به همین منظور تنظیم شده‌اند تا با نشان دادن تصویری از بوداها، بودی‌ستوه‌ها، دوه‌ها و دیتی‌ها به معتقدان خود، الگوهایی را جهت ساخت تصویرذهنی به آنها ارائه دهد. فرد بودایی از این طریق می‌تواند ویژگی‌های آن بودا را در ذهن تجسم کند، او را بشناسد و در نهایت به آگاهی برسد. این شناخت می‌تواند در مرحلهٔ باردو سبب رهایی یافتن از چرخهٔ سمساره برای او شود.

شکل ۲ طرحی از وجره پنج پر، منبع: BEER, 1999

در باور تبتی، آدمی خدایی است که خود را باز می‌رهاند؛ بوداها، خدایان و دیگر وجودهای مقدس، مفاهیم ذهنی او هستند که لحظات مختلفی از زندگی‌اش را تجسم می‌بخشند. «خدایان در وجره‌یانه، به قلمرویی موهوم و فرافکنی‌های برساختهٔ ذهن تعلق دارند و بااین‌حال از هستی برخوردارند. آنها

---

[1] Giuseppe Tucci (1894-1984)

محقق و تاریخ شناس ایتالیایی که بر فرهنگ‌های شرقی و بودایی و به طور ویژه برتبت تمرکز داشته است. او زبان‌شناس حوزه سانسکریت، تبتی، پالی، بنگالی و چینی است.

[2] Sadhana

متنی که تجسم و پرستش خداوندگاری را وصف می‌کند

موقعیت‌هایی از آگاهی را نشان می‌دهند و در این معنا آنها واقعی هستند». (باردوتودل، ۱۳۷۶: ۷۸) باردوتودل می‌گوید: «برای تو که بدانی این مظاهر بازتاب فرم‌های ذهنی و تفکرات تو هستند». (همان: ۹۳)

تمثال‌ها نیز همچون خود این خدایان، زمینهٔ احقاق مرحله‌ای جهت‌مند به سوی شناخت را فراهم می‌آورند. به این ترتیب، این آثار وظیفه‌ای ورای تزئین و نقشی جز هنر برای هنر را دارا می‌باشند. در پروسهٔ ساخت چنین تصویری تنها هنرمند عهده‌دار این مسئولیت نیست و شخص حامی و به اصطلاح پاترون او که سفارش تمثال را با هدفی مذهبی انجام می‌دهد به همراه فردی که آشنا به اصول و عقاید مذهبی و تصویرگری باشد برای تضمین صحت و درستی تصویر، او را تا رسیدن به هدف یاری می‌کنند. (Pal, 1969: 26)

هنرمند تبتی، به طور شفاهی یا با رجوع به کتاب‌های طراحی توضیحات را دریافت می‌کند، با اجرای روش‌های گوناگون نیایش، ذکر و مراقبه که در دستورات شرعی آمده است، خود را از هیجانات مادی، خودخواهی و خوداندیشی دور می‌کند؛ صورت دیتی و دوه را به تصور درمی‌آورد و ساخت آن را به عنوان یک عمل دینی آغاز می‌کند.

تصویرسازی ذهنی یکی از مهم‌ترین مراحل در جهت رسیدن به نیروانه است و مهم‌ترین هدف سنت تصویری بودیسم تبتی در نشان دادن تمثال‌ها و نمادها دستیابی به این مرحله است. تمثال خدایان، از ابتداعی‌ترین مراحل ساخت تا آخرین مرحله به نمایش درآمدن منوط به ساخت تصاویر ذهنی هستند. پس از تصویرگر و تمثال‌ساز، این رهروی بودایی است که در طی مراقبه و فراخوانی، سعی در مجسم کردن خدایی می‌کند که به تصور و تجسم درآمده است. بنابراین چه آنکه قصد دستیابی به رهایی از طریق دیدن تمثال‌ها را دارد و چه آن هنرمندی که تمثال‌ها را عینیت می‌بخشد، همگی سعی در ساختن شمایل بودا یا دیگر وجودهای مقدس را در ذهن خود دارند تا بتوانند از این طریق به شناخت آنچه واقعی است دست یابند و به سطح بالاتری از آگاهی نائل شوند. این مرحله رویکرد شمایلی دین وجره‌یانه را بازتاب می‌دهد.

۳-۳. این‌همانی[1]

[1] این همانی، معادلی است که برای Buddhahood و Non-self در نظر گرفته‌شده‌است. و دلیل این انتخاب نسبت به واژگان بوداشدگی و یا بی-خودی به لحاظ توصیف بهتر حالتی است که اتفاق می‌افتد.

«این‌همانی» در باور بودیسم تبتی، به معنای یکی شدن با مطلق و رسیدن به رهایی است. مرحلهٔ پس از تصویرسازی ذهنی را می‌توان این‌همانی دانست. «این‌همانی» به مرحله‌ای گفته می‌شود که یوگی، هنرمند و مخاطب اثر هنری یا همان رهروی بودایی پس از آنکه بتواند تصویری از خدایان بودایی را در ذهن خود بسازد چون بداند که سازندهٔ یک چنین وجود برتری با همهٔ ویژگی‌های والا و کمالاتش، تصور خود اوست، و از این رو جزئی از وجود خود اوست، جریان یکی شدن را به کار بسته است. تجربهٔ این یگانگی با بودا، برای او آن‌چنان ملموس خواهد بود که صفات آن بودا را به خود می‌گیرد. به این ترتیب، اتحاد با وجودی کامل و مطلق، جزئی از دانش شخص سازندهٔ تصویر در طول دورهٔ زندگی او خواهد شد. (شومان، ۱۳۷۵: ۱۸۷) و آنچنانکه کوماراسوامی می‌گوید: « هیچ نقاشی نمی‌تواند تمثالی را تصور کند مگر اینکه اول از همه خود را چنان گرداند که آن تمثال باید باشد.» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۲۲۶)

ممکن است صورت ظاهری خدایان در وجره‌یانه متفاوت باشد، اما وظیفهٔ آنها در کمک کردن به فرد برای رسیدن به روشنگری یکسان است. وجودهای متفاوت، احساسات متفاوتی را القا می‌کنند و در ارتباط با صفات مثبت و منفی انسانی، بودا به دو صورت آرام و خشمگین ظهور می‌یابد که در جهت مغلوب کردن روان‌نژندی‌های گوناگون وجود است. (Levenson, 1996: 100) این بوداها در خود فرد هستند و چیزی جدا از او نیستند. شخص با همهٔ آنها یکی است؛ یعنی در هر مرحله از بودن، از پست‌ترین دنیای رنج گرفته تا والاترین مرحلهٔ وجد و روشنایی مطلق. هر فرد معتقد به بودیسم، در طول مدت مراقبه و تصویرسازی ذهنی، در حال شناخت این خدایان و اتحاد با آنها است.

پس از آنکه صورتگر طی ساختن تصاویر ذهنی از وجودهای مقدس، خود را از خود تهی می‌سازد، با صورتی که به تصور درآمده است، یگانه و متحد می‌شود و در تمام مراحل کار آن را در نظر نگاه می‌دارد. سپس آن را با سنگ یا رنگ و یا هر مادهٔ دیگری به تصویر درمی‌آورد. تمامی این مراحل تا مرحلهٔ ساخت و تولید، به این منظور انجام می‌شود که در نهایت تمثالی مورد تقدیس قرار گیرد که ابتدا به ادراک ذهنی درآمده باشد. در این مفهوم، اصل مورد نظر آن است که معرفت واقعی از مشاهدهٔ تجربی یا عینی صرف حاصل نمی‌شود؛ بلکه فقط هنگامی روی می‌دهد که عالم و معلوم، شاهد و مشهود، در فرآیندی والاتر از تمایز، با یکدیگر تلاقی یابند. (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۱۸)

در این مرحله، پیروان و رهروان آیین بودا همچون تمثال‌ها به ظرف‌هایی از حضور خدایان تبدیل می‌شوند. چراکه در طی مراقبه و تمرکز بر این آثار، سعی در مجسم کردن خدایی کرده‌اند که بر تصاویر نقش شده و یا به حجم درآمده‌اند. «در این حالت بدن، مشابه همان نقاشی و مجسمه تبدیل به ظرفی می‌شود و تمامی اظهارات آن وجود مقدس را در خود مجسم می‌کند. در نهایت او خود را به‌عنوان وجودی هماهنگ با آن خدا می‌یابد». (Wentz, 1959: 7) در واقع این آثار فراخوانی هستند که امکان نگریستن به درون را برای هر فرد بودایی فراهم می‌آورند؛ به این معنی که به بیننده در جهت به‌خاطرآوردن روشنایی فطری‌اش یاری می‌رسانند؛ بنابراین این تصاویر بیشتر از یک جانشین برای حضور بودا و یا هر وجود مقدسی هستند. در این فرآیند فرد بودایی خود را می‌شکند و در یک کالبد مقدس خود را می‌سازد.

۳-٤. تهیگی [۱]

آئین بودایی منشأ و علت اصلی گناه و رنج را نتیجهٔ ایمان و اعتقاد به «خود» یا «من» به‌عنوان مرکز هستی می‌داند. «این اعتقاد به خود و به دنبال آن، پدید آمدن گناه و رنج، حاصل بدی‌های فطری نیست بلکه حاصل ماهیت ناآگاه و نادان وجود است. از آن رو که افراد در تمام عمر با دیدی کاذب همه چیز را تجربه می‌کنند، نمی‌توانند دنیا را آن‌گونه که هست، بشناسند. وقتی گفته می‌شود دنیا واقعی نیست، منظور همین است. وجره‌یانه چاره را در آن می‌داند که هر فرد بایستی توهم را به‌خوبی تشخیص دهد تا به درکی از تهیگی -نبود آنچه واقعی نیست- نائل شود. جدانشدن از تهیگی، روشنایی روشن است -وجود آنچه واقعی است- دلیل غایی زندگی.» (باردوتودل، ۱۳۷۶: ۲۲)

اما به‌راستی «تهیگی» چیست و چگونه حاصل می‌شود؟ خلأ و تهیگی مفاهیمی پیچیده و پایه‌ای از فلسفهٔ مهایانه هستند. در این اعتقاد به پدیده‌ها و وجودها به‌عنوان خلأ نگریسته می‌شود به این معنا که هیچ وجود عینی و یا نهادی‌ای برای خود ندارند. به این ترتیب هر پدیده، وجودی عاری از «خود» است و به روشی که برای دیدن جهان در نظر گرفته می‌شود دیده خواهد شد. نمونه‌ای که می‌توان برای تصویرکردن تئوری خلأ عنوان کرد شاید تصاویر معماگونه‌ای باشد که در ظاهر ترکیبی از

---

[۱] Emptiness

واژهٔ سانسکریت این مفهوم Sunyata است. معادل تهیگی، با استناد به فرهنگ علوم انسانی (آشوری, ۱۳۸۴) انتخاب شده‌است.

خطوط و لکه‌ها هستند بدون هیچ فرم معناداری. پس از تمرکز و جستجویی طولانی، در یک‌لحظه صورت و یا شکلی در آن دیده خواهد شد. در واقع، لکه‌ها و خطوط و نقاط در نگاه اول و قبل از تشخیص به همان گونه‌ای هستند که در نگاه دوم و پس از تشخیص تصویر. به نظر می‌رسد این بیننده است که تغییر می‌کند، بر تصویر متمرکز می‌شود، فرایند تشخیص را انجام می‌دهد و با آگاهی، نقاط، خطوط و لکه‌ها را سازمان می‌بخشد و در نهایت به سمت آنچه که خلأ نامیده می‌شود سوق می‌یابد. (Brauen,1998:15-16) این مسئله در عین تأکید بر شناخت و آگاهی شخصی، بیان می‌دارد این خود فرد است که هستی‌های مستقل از آنچه خلأ نامیده می‌شوند را خلق می‌کند.

در تفکر وجره‌یانه، جهان نمودها برای هر انسان، از مطلق شکل می‌گیرد. انسان به علت عدم آگاهی جایی که در واقع فقط مطلق وجود دارد، دو چیز تصور می‌کند، یعنی یک جهان نمودی و دیگر رهایی. گرچه هر موجودی، در ذاتش با مطلق یکی است، اما سرشتی ذاتی هم دارد که همراه با او تولد می‌یابد. فرد بودایی که به این مسأله آگاه است با ذکر منترهٔ یک بودا یا بودی‌ستوه و یا تعمق در تمثال او، آن بودا یا بودی‌ستوه را از تهیگی به وجود معنوی فرا می‌خواند. او را تصور و تجسم می‌کند و به این ترتیب برای خود، قداستی ایجاد می‌کند که همیشه حاضر است.

در مفاهیم مذهبی تبت، بوداها و دیگر خدایان و وجودهای مقدس چه در تصاویر ذهنی و چه در تصاویر عینی، همچون آثار هنری، جز بازتاب تهیگی و خلأ نیستند و هر بار که تجسم می‌یابند بیشتر رها می‌شوند و در رسیدن فرد به رهایی یاری‌رسان خواهند بود. (Lauf, 1976: 122) این موجودات برتر، واقعیت‌های عینی نیستند، بلکه «ساخته»اند، یعنی نمودهای ذهنی مطلق (تهیت = وجره = رهائی) اند. از آنجا که توانائی دیدن آنها باید از راه تمرینات روحی به دست آید، به راحتی قابل مشاهده و تشخیص نیستند. شاید درک این مسئله برای کسانی که با این دیدگاه آشنایی ندارند دشوار به نظر برسد چرا که در باور عموم فقط چیزهایی واقعی قلمداد می‌شوند که به صورت اُبژکتیو قابل اثبات باشند و وجودی را که به طور سوبژکتیو واقعی باشد و تنها سازنده‌اش بتواند آن را ببیند، خیال محض دانسته، آن را رها کنند. اما شخص معتقد به وجره‌یانه گونهٔ دیگری می‌اندیشد. (شومان، ۱۳۷۵: ۱۸۷) تمثال بوداها نیز از وجود عاری و تهی هستند و این نقاش و پیروان بودایی و مخاطبان اثر هستند که به آنها هستی می‌بخشند. همان گونه که اشیاء در جهان پدیده‌ها موقتی و تهی هستند اثر هنری نیز شبیه به آن، در خود تهی است، بدون تجربه‌ای واقعی و جاودانه. برای تبتیانی که این آثار را برای تجارب مذهبی‌شان استفاده می‌کنند، این تمثال‌ها، در طی فراخوانی سرشار از زندگی‌اند. این تمثال‌ها

به‌عنوان خدایانی با اندام‌هایی واقعی شناخته نمی‌شوند بلکه به‌عنوان نمادهایی از یک فرآیند معنوی هستند که می‌توانند تنها در طی تعمقی ناب تشخیص داده شوند.

آن‌چنان‌که در باردوتودل بیان می‌شود پس از مرگ نیز در مرحلهٔ باردو[۱] این کرمهٔ شخص است که حقیقت وجودی اوست و بدن او از وجود عاری و تهی است. همان‌گونه است که «وقتی سروران مرگ، خداوندگاران و ارواح خبیث، دیو گاوسر و غیره که بر او ظاهر می‌شوند به دور گردنش طنابی را گره می‌زنند و به زور می‌کشند و سرش را قطع می‌کنند؛ قلبش را بیرون می‌آورند؛ اندرونه‌اش را بیرون می‌کشند؛ مغزش را می‌لیسند؛ خونش را می‌آشامند؛ گوشتش را می‌خورند و استخوان‌هایش را می‌جوند هم شکل واقعی تهیگی و برون‌فکنی‌های سردرگم او هستند و تهیگی نمی‌تواند به تهیگی آسیب برساند». (باردوتودل، ۱۳۷۶: ۱۷۶) تنها کرمهٔ شخص است که در رهایی و یا بازتولدی موفق در یکی از شش قلمرو تأثیرگذار خواهد بود. شخص اگر در دورهٔ زندگی با تعمق بر تمثال بوداها و دیگر وجودهای مقدس، مفهومی از تهیگی و خلأ را درک کرده باشد می‌تواند این شناخت را به دیدارهای مرحلهٔ باردو نیز تعمیم داده و خود را از چرخهٔ سمساره برهاند. به این ترتیب می‌توان گفت مواجهه با یک اثر هنری در تبت همان مواجهه با اصل زیستن، رسیدن به تهیگی و روشنایی روشن است.

۳-۵. آگاهی[۲]

به تعبیر ایوانتز ونتز[۳] هرآنچه دربارهٔ آن اندیشیده می‌شود و به احساس و ادراک درمی‌آید یک تصویر ذهنی است و هستی و جهان فقط تا به آنجا ادامه می‌یابد که تصویری از آن در نزد آدمی پدید آید.

---

[۱] Bardo

بودیسم تبتی در چرخه‌ی زندگی یا سمسارا بیان می‌کند: تولد، دورهٔ بین تولد و مرگ، مرگ، تولد بعدی یا مرحلهٔ باردو. سفر باردو به مرحلهٔ پس از مرگ گفته می‌شود که بیش از ۷هفته به طول نمی‌انجامد. در انتهای این چهل و نه روز فرد مرده بر اساس کارما و اعمال زندگی گذشته‌اش، به سمت یک موقعیت این جهانی بازتولد می‌یابد.

[۲] Consciousness

واژهٔ سانسکریت که برای مفهوم آگاهی استفاده می‌شود Vijnana است.

[۳] Walter Yeeling Evans-Wentz (1878-1965)

تبت شناس و شرق شناسی که تحقیقات گسترده‌ای در این مورد داشته‌است و مقدمه‌ای بر کتاب تبتی مردگان دارد

اما آدمی چنان اسارت خود را در روان و محدودیت‌های ناشی از آن پذیرفته است که وجود چیزهایی را درون خود می‌پذیرد که آنها را نمی‌شناسد؛ چیزهایی که با نام «ناخودآگاهی» شناخته می‌شوند. به این ترتیب، پهنهٔ وسیع ذهن به قسمت کوچکی تحت عنوان «آگاهی» فروکاسته می‌شود که به سختی از ذهنیت تقریباً نامحدود خود و از گرایش‌های ابتدائی و کودکانه‌اش به فرافکنی و خیال‌پردازی‌های بی‌پروا آگاه است. به این معنی، آنچه وجره یانه آن را «ذهن» می‌نامد بیشتر با «ناخودآگاهی» در تفکر عامه پیوند می‌یابد تا با «آگاهی». در تفکر عامه «آگاهی» بدون «من» تصورناپذیر است، «آگاهی» یعنی رابطه‌ای که بین «من» و درون‌مایه‌های آن وجود دارد. با نبود «من» کسی نیز در میان نیست که از چیزی آگاه شود. از این رو «من» برای فرایند «آگاهی» ضروری است. در حالی که ذهن یک فرد تبتی بدون هیچ دشواری می‌تواند «آگاهی» را بدون «من» تصور کند. در نتیجه «آگاهی» آن‌چنان که در باور عموم می‌آید در نظر فرد تبتی یکسره نادانی قلمداد می‌شود و آنچه که از آن «زمینهٔ تاریک آگاهی» استنباط می‌شود «آگاهی» والاتر به شمار می‌آید و برابر بودا و یا جان روشنی یافته است. (ونتز، ۱۳۸۴ : ۲۳-۲۴)

دالای لاما در مورد آگاهی اینگونه توضیح می‌دهد که: «هنگامی‌که بدن زمخت موقتی و آگاهی با یکدیگر هستند، شخص زنده است، و هنگامی‌که جدا می‌شوند، آن مرگ است. درون آگاهی لایه‌های بسیاری از زمخت‌ترین تا ظریف‌ترین وجود دارد، وقتی‌که شخصی به طور طبیعی می‌میرد؛ لایه‌های زمخت‌تر آگاهی متوقف شده و لایه‌های ظریف‌تر آشکار می‌شود، اوج آشکار شدن آن، ظریف‌ترین سطح آگاهی است، ذهن نور شفاف مرگ. یک فرد عادی در طی این مرحله هوشیاری نداشته و گویی که در حالت بیهوشی است. اما هنگامی‌که بدن یا شالودهٔ ذهن، هنوز فاسد نشده است، یک یوگی می‌تواند از طریق نیروی کسب‌شده از طریق تعمق از لایه‌های زمخت آگاهی عبور کرده و به لایه‌های ظریف‌تر آگاهی برسد. با رد شدن از لایه‌های زمخت‌تر، یوگی ظریف‌ترین لایه را آشکار می‌کند؛ ذهن نورِ شفاف را». (دالای لاما، ۱۳۷۸: ۱۲۴)

دستیابی به ذهن نور شفاف در مرحلهٔ باردو، به تمرین و شناخت مسیر نیاز دارد که بایستی پیش‌تر در فاصلهٔ بین تولد و مرگ به دست آمده باشد. اصلی‌ترین راه دستیابی به شناخت و آگاهی، فرایند دیدن است. مهم‌ترین عوامل در فرایند دیدن: اول، قوهٔ حس بینایی در بالاترین حد تمرکز است تا باعث درک فرم بصری شود، دوم، موضوعی برای مشاهده و تمرکز - نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی از بودا و دیگر وجودهای روشنی یافته - است که نوع بازتولد در شش قلمروی دنیوی به آن بستگی

دارد و در نهایت لحظهٔ آماده شدن برای رسیدن به مرحله‌ای ظریف‌تر از آگاهی است تا باعث شناخت شود و با از بین رفتن آگاهی حسی زمخت پیشین - در اینجا قوه حس بینایی - لایهٔ ظریفتری از آگاهی ایجاد گردد. ساخت و تخریب مندله‌های شنی در تبت فرم نمادین رسیدن به سطح بالاتری از آگاهی است گذرا بودن جهان و عدم میل و خواهش برای آن.

رسیدن به شناخت و آگاهی از مسیر دیدن تمثال‌ها، هم برای رهروان تبتی و هم برای سازندهٔ تمثال‌ها مسیر حصول به سطح بالاتری از آگاهی است. شاید با این توصیفات به نظر برسد که صورتگر و تمثال‌ساز بودایی با وجود قوانین سخت از پیش نوشته‌شده در خصوص اصول شکل‌گیری تمثال‌ها در تبت، از تعریف واژهٔ «هنرمند» دور شده است، اما او کل فرایند تزکیهٔ نفس و پرستش، تخیل خلاق ذهنی و اتحاد ضمیر آگاه با صورت ایجاد شده، و سپس برگردان صرف آن صورت بر پارچه، سنگ یا فلز را متوالیاً پی گرفته است. (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۱۶۱)

همان‌گونه که واضح است، نزدیکی زیادی میان اوج تجربهٔ زیبایی‌شناسانه و کنکاش‌های روحی وجود دارد. در پی چنین فرایندی، معیار دقیق هنر در تبت آنگاه مشخص می‌شود که بتواند هنرمند را با وجود قوانین محکم و غیرقابل تغییر به انگیزهٔ ساخت تمثال‌ها برساند. چرا که در واقع این خلاقیت هنرمند در نحوهٔ ترسیم تمثال‌ها نیست که مخاطب اثر یا همان رهروی بودایی را برمی‌انگیزاند بلکه حل شدن یک لایهٔ زمخت‌تر آگاهی هنرمند در طی تصویرکردن اثر و شناخت مراحل شکل‌گیری اثر است که می‌تواند سبب فراهم آوردن زمینه‌ای برای دستیابی مخاطب به مرحله‌ای ظریف‌تر از آگاهی شود؛ ذهن نور شفاف، هدفی که وجره‌یانه آن را دنبال می‌کند.

نتیجه‌گیری

بودیسم تبتی شکل خاصی از بودیسم است که رهایی را از طریق دیدن میسر می‌داند و برای شمایل‌ها ارزش ویژه‌ای قایل است چنانکه رفتار بوداییان تبت با نقاشی‌ها، صفحات تصویرسازی شده و یا حتی پیش‌طرح‌هایی از بدن بودا درست همانند تکه‌های باقی‌مانده از منتره‌ها و سوتره‌ها است؛ سرشار از احترام و تقدیس.

با هدف صورتبندی نسبت میان دین و هنر در تبت، هر یک از حوزه‌های دین و هنر به صورت مستقل مورد مطالعه قرار گرفتند و در خوانش مفاهیم و اصول شکل‌گیری هر یک مشخص شد که نمادپردازی، تصویرسازی ذهنی، تهیگی یا خلأ، آگاهی، اتحاد و محو دوگانگی مفاهیمی هستند که

به طور مشترک اصول پایه‌ای بودیسم وجره‌یانه را در دو بستر دین و هنر شکل داده‌اند. مشابهت معانی و کاربرد هر یک از این مفاهیم بنیادی در هر دو حوزه تا بدان جا است که نمی‌توان وجه افتراقی حتی در نحوه و صورت بیان آنها در نظر گرفت. با تبیین این مفاهیم می‌توان به این نتیجه دست یافت که در نسبت میان دین و هنر در تبت، نوعی یکپارچگی دیده می‌شود به طوریکه مرز مشخصی میان آنها قابل تصور نیست.

علاوه بر این، مطالعه هنر دینی در تبت و لزوم بازخوانی این عبارت از طریق تحلیل روابطی که امکان وقوع آن‌ها در میان این دو حوزه وجود دارد به ما نشان داد که، هر سه رویکرد شمایلی، غیر شمایلی و ضد شمایلی دین به هنر به طور هم‌زمان در وجره‌یانه وجود دارد و این از ویژگی‌های منحصر به فرد این دین است. ساختن تمثال بوداها و وجودهای مقدس، نشان‌دهنده رویکرد شمایلی وجره‌یانه به هنر هستند در واقع وجره‌یانه بر ساختن تمثال دوه‌ها به شکلی بازنمایانه و بر اساس قوانین تمثال‌سازی تأکید دارد. از طرفی این دین، طیف وسیعی از نمادها را شامل می‌شود که بر وجه غیربازنمایانه و رمزگونهٔ رویکرد غیرشمایلی وجره‌یانه صحه می‌گذارد. در نهایت در رویکرد ضدشمایلی منداله‌های شنی را می‌توان مدنظر قرار داد که توسط روحانیون تبتی، طی مراسم و آئین‌های خاص ساخت تصویر اجرا می‌شوند پس از تکمیل شدن و طی مراسمی جهت دستیابی به مرحله‌ای بالاتر از آگاهی تخریب می‌شوند، ماسه‌ها در پارچه‌ای جمع می‌شوند و به رودخانه و آبی روان سپرده می‌شوند. در واقع تأکید بر این گذرا بودن و عدم پایداری هر وجودی حتی منداله مقدس، وجه ضد شمایلی وجره‌یانه را بازمی‌نمایاند. به نظر می‌رسد یکی از دلایل مهم غنای تصویر در هنر تبت همین رویکرد همه جانبه دین به هنر باشد. رویکردی که سبب شده‌است هنر هر آنچه در توان داشته در راه دین خرج کند. از این رو غایت فلسفهٔ پیچیدهٔ بودیسم وجره‌یانه و سنت تصویری بودیسم تبتی هم‌سو شده‌اند. بنابراین می‌توان گفت رابطهٔ دین و هنر در تبت از ارتباط یکپارچه صرف فراتر رفته و به ارتباطی از نوع یگانگی تبدیل شده است.

منابع

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane. 2014. *The Oxford Handbook of Religion and the Arts.* New York : Oxford.

Beer, Robert. 1999. *Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs.* Boston : Shambhala.

Bjerken,Zeff. 2004. Exorcising the illusion of Bon "Shamans": A Critical Genealogy of Shamanism in Tibetan Religions. *Revue d'Etudes Tibétaines* Number 6
Brauen, Martin. 1998. *The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism.* s.l. : Shambhala.
Chakraverty, Anjan. 1998. *Sacred Buddhist Painting.* Singapore : Luster Press.
Cho, Evelyn. 2024. Religious, Cultural, and Modern Influences on Tibetan Thangka Paintings. *Dean&Francis*. Vol. 1 No. 9
Eliade, Mircea. 1972. *Shamanism.* Bollingen : Princeton.
Jones, Lindsay. 2005 .*Encyclopedia of Religion* .2th .Farmington : McMillan.
Lauf, Detlef Ingo. 1976. *Tibetan Sacred Art, The Heritage of Tantra.* s.l. : Shambhala.
Levenson, Clude.B. 1996. *Symbols of Tibetan Buddhism.* s.l. : Editions Assoline.
Pal, Pratapaditya. 1969. *The Art of Tibet.* Los Angeles : The Asia Society of Art.
Reynols, Frank E. Hallisey, Charls. 2005. Buddhism:An Overview. *Encyclopedia of Religion*. McMillan
Reynold, Valrase. 1999. *From the Sacred Realm.* s.l. : Prestal.
Shusterman, Richard. 2008. Art and Religion. *The Journal of Aesthetic Education*. September, pp 1-18.
Wentz, Evans. 1959. *The Tibetan Book of the Dead.* Oxford : Oxford University.
Zreik, M. 2024. Tibetan Buddhism: artistic, literary, and social legacy. *Indonesian Journal of Religion, Spirituality, and Humanity*. 3 (1), pp 25-52.

الیاده، میرچا. ۱۳۸۹. رساله در تاریخ ادیان. [مترجم] جلال ستاری. تهران : سروش.
—. ۱۳۹۲. نمادپردازی امر قدسی و هنرها. [مترجم] مانی صالحی علامه. تهران : نیلوفر.
آشوری، داریوش. ۱۳۸۴. فرهنگ علوم انسانی. تهران : نشر مرکز.
خرازیان، نغمه.۱۳۸۸ . نقش تمثال‌سازی خدایان در زندگی پس از مرگ در تانکاهای تبت. تهران: دانشگاه هنر.
دالای لاما. ۱۳۷۸. مهربای، شفافیت، بینش. [مترجم] لادن جهانسوز. تهران : تندیس.
شفیق اسکی، محمد. قربانی لاکتراشانی، فاطمه. ۱۴۰۲. آثار مترتبه بر شمایل‌شکنی در یهودیت، مسیحیت و اسلام. پژوهشنامه ادیان. سال ۱۸، شماره ۳۴. ۲۲۳-۲۴۶
شومان، هانس ولفگانگ. ۱۳۷۵. آیین بودا، طرح تعلیمات و مکتب‌های بودایی. [مترجم]ع پاشایی. تهران : فیروزه.
بی نا. ۱۳۷۶. کتاب تبتی مردگان (باردوتودل) از کتابهای مقدس تبتیان. [مترجم] مهران کندری. تهران : میترا.
کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۸۴. استحاله طبیعت در هنر. [مترجم] صالح طباطبایی. تهران : فرهنگستان هنر.
—. ۱۳۸۹. هنر و نمادگرایی سنتی. [تدوین] راجر لیپسی. [مترجم] صالح طباطبایی. تهران : انتشارات متن.
مینگ، دو وی. استریک من، مایکل و رینولدز، فرانک. ۱۳۸۸. آئین‌های: کنفسیوس، دائو و بودا. [مترجم] غلامرضا شیخ زین‌الدین. تهران : انتشارات مروارید.
ونتز، ایوانتز. ۱۳۸۴. کتاب تبتی رهایی بزرگ. [مترجم] علیرضا اقدمی باهر. تهران : میترا.