بازنمود نقش «شمن» در سوگ نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی /۱۸۳،۱۷۱/معصومه آذرم‌دل-مهدی محمدزاده

شمن و هدایت مراسم سوگواری اسفندیار، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، تبریز، ۱۳۳۰-۱۳۴۰م، مأخذ: http:// Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam-The _ Funeral _ of _ Isfandiyar _ New York _N1926_33. Htm.

فصلنامهٔ علمی نگره

بازنمود نقش «شمن» در سوگ نگاره‌های شاهنامهٔ 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 شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی با رویاها، آرمان‌ها و آرزوهای شاهان مغولی تلفیق‌شده و سبک زندگی و فرهنگ آن‌ها را نمایش می‌دهد. سوگ‌نگاره‌های اسفندیار، رستم و زواره، ایرج و اسکندر در شاهنامهٔ 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 شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی در رابطه با قهرمانان اساطیری ایران چگونه نمایش داده می‌شود. ازاین‌رو، **هدف** تحقیق، بازنمود نقش شمن در سوگ‌نگاره‌های اسفندیار، رستم و زواره، ایرج و اسکندر از شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی است. بنابراین **سؤالات** این مطالعه عبارت‌اند از: ۱. شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی چگونه بازنمود یافته است؟ ۲. شمن چگونه نقش خود را در این سوگ‌نگاره‌ها ایفا کرده است؟ **روش تحقیق** این پژوهش توصیفی - تحلیلی بوده و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام‌گرفته است. بر همین اساس **نتایج** این پژوهش نشان داد که در نگاره‌ها شمن با شمایل مردی سالخورده نمایش داده‌شده است. ریش‌سفیدی که سرپوش سفیدی بر سر کرده و تن‌پوش قهوه‌ای‌رنگ به تن دارد و فقط در سوگ‌نگاره اسفندیار با مو و ریش‌سیاه و تن‌پوش سفید دیده می‌شود. شمن در فضای باز و یا بسته، هدایتگر و همراه جنازهٔ قهرمانان اساطیری ایران است. او و همراهانش در مراسم سوگواری، با اجرای رقص یا حرکت‌های 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 به‌احتمال زیاد بیان‌کننده این نیروی جادویی - مذهبی «شمن‌ها» در هدایت مردگان به عالم مرگ است. همچنین بازنمایی «شمن‌ها» در تن‌پوش‌های سفید و قهوه‌ای‌رنگ احتمالاً با توانمندی و هم و ذهن آن‌ها در صعود به آسمان و یا سبک زندگی ایلی آن‌ها مرتبط است.

واژگان کلیدی

نگارگری، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، سوگواره، فرهنگ ترکی - مغولی، شمن.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «**طراحی و اجرای نگاره سوگواره بر اساس نمونه‌های موجود در نقاشی دورهٔ 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 شاهنامهٔ 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 توسعهٔ تصویرگری کتاب داشتند. تصاویر متعددی از مجالس سوگواری قهرمانان اساطیری در میان نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (تبریز) ثبت‌شده است. در این صحنه‌ها، روایت ادبی شاهنامه، با آیین سوگواری در باورهای مغولان آمیخته‌شده است و طی آن گروهی در این مراسم، قهرمانان را برای تدفین همراهی می‌کنند. ازاین‌رو، **هدف** این مقاله بازنمود نقش شمن در سوگ‌نگاره‌های اسفندیار، رستم و زواره، ایرج و اسکندر در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی است. بر این اساس **سؤالاتی** که این تحقیق قصد پاسخگویی به آن‌ها را دارد، عبارت‌اند از: ۱. شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی چگونه بازنمود یافته است؟ ۲. شمن نقش خود را در سوگ‌نگاره‌ها چگونه ایفا کرده است؟ **اهمیت و ضرورت** این تحقیق، ازآن‌جهت است که تاکنون پژوهشی به نقش شمن به‌عنوان عنصری غیر ایرانی و مشخصاً مغولی در سوگ‌نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی نپرداخته است. ازآنجاکه این نسخه خطی حاوی بیشترین تعداد سوگ‌نگاره‌هاست، می‌تواند به‌عنوان منبعی ارزشمند برای کسب اطلاعات بیشتر در این زمینه مورداستفاده قرار گیرد.

روش تحقیق

این پژوهش، به روش توصیفی- تحلیلی انجام‌گرفته و اطلاعات آن به شیوهٔ 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 شاهنامهٔ بزرگ است. بر همین اساس، از پنج سوگ‌نگاره موجود در شاهنامه، چهار نمونه که بازنمودهای متفاوتی از شمن نشان می‌دادند، به‌صورت هدفمند انتخاب، مطالعه و استخراج شدند. درنهایت، متن شعری و متن تصویری سوگ‌نگاره‌ها موردبررسی قرار گرفتند و با جستجوی تفاوت‌ها در تعامل فرهنگ ایرانی و ترکی- مغولی، بازنمود نقش شمن در سوگ‌نگاره‌های مورداشاره، بررسی‌شده است. شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل 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 نوشتهٔ 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 انجام‌گرفته در بیان موضوع سوگواری دورهٔ 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 دورهٔ متفاوت را از منظر ساختاری موردبررسی قرار داده و معتقدند ساختار تصویری چندان به موضوع سوگواری وابستگی نداشته و بیشتر از شیوهٔ کتاب‌آرایی زمان خود متأثر شده‌اند. علی‌اصغر شیرازی و صفورا قاسمی نیز در مقاله‌ای با عنوان «ریشه‌یابی آداب‌ورسوم ایلخانان در شاهنامهٔ ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری» نشریه نگره، شماره ۲۲، زمستان ۱۳۹۱ با هدف ریشه‌یابی آداب‌ورسوم سوگواری مغولان و تصویرگری آن‌ها در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی پرداخته‌اند. آنان معتقدند نگاره‌های مورداشاره، سنت‌های ایلخانان را در اجرای مراسم سوگواری نشان می‌دهند و با آنچه در منابع تاریخی از آداب‌ورسوم مردم آن زمان آمده است، مطابقت دارند. همچنین موضوع سوگواری ایلخانی در مقالهٔ اعظم بهلول و همکارانش با عنوان «مقایسه تطبیقی آیین سوگواری در سه نگاره از شاهنامهٔ دموت با تک نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری»، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۷ موردبررسی قرارگرفته است. آن‌ها هدف از این تحقیق را دستیابی و مطابقت دادن تصویرگری سوگ‌نگاره‌های دورهٔ ایلخانی و تیموری با فرهنگ و عقاید حاکم بر هر دوره عنوان کردند. تا آن‌که منصور حسین‌پور و همکارانش در مقالهٔ «مطالعه ارتباط مراسم یوغ با صحنه‌های سوگواری در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی»، نشریه رهپویه هنر، شماره ۷، تابستان ۱۳۹۹ بر دامنه پژوهش و بررسی سوگ دورهٔ ایلخانی گستردگی بخشیده و اشاره‌کرده‌اند که نگارگر در بیان و تصویرگری مراسم سوگواری در نگاره‌ها به نشانه‌های روایی شاهنامه وفادار نمانده و در برخی موارد، محوریت زبانِ تصویری نگاره‌ها را منحصراً به فرهنگ سوگواری رایج در نزد ترکان و مغولان پیوند داده است. حسین پور در مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری خود، تلاش کرده نوعی خوانش ترکی- مغولی از نگاره‌های باقی‌مانده در دورهٔ ایلخانی انجام دهد. در مباحث مطرح‌شده به‌طور مستقیم به حضور و نقش شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی پرداخت‌نشده و

ازاین‌جهت، 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 ایلی و اقتصاد شبانی آن‌ها نشأت یافته بود و باوجود مشابهت به معتقدات سایر ایل‌های پراکنده در جهان، ویژگی‌های خاص خود را داشت. درواقع 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[1]» بر عهده داشتند (بیانی، ۱۳۸۹: ج۱: 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»[2] می‌نامیدند، پرستش می‌کرده‌اند. «تنگری» به معنای «آسمان» است و بر بلندترین نقطهٔ آسمان (هفتم یا نهم)، بر قلهٔ کوه جهان، ساکن است و کل طبیعت مظهر اوست (الیاده، ۱۳۷۶: ۷۵). این خدای یکتا در طبقهٔ زیرین آسمان پیامبران و پسرانی داشت که مسؤولیت کارهای گوناگون جهان به آنان محول شده بود. مهم‌ترین فرزند خدا «ناتیگای»[3] 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 «ارلیک‌خان»[4] نامیده می‌شده که او را نیز ستایش می‌کردند (بیانی، ۱۳۸۹: ج۱: ۲- ۳). زیر آسمان، جهان ارواح قرار داشت که در زندگی روزمره از اهمیتی بیشتر برخوردار بود. شمن به‌عنوان 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 به‌عنوان 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[5] را برگزار کند. با این توصیف، «شمن‌ها» افراد برگزیده‌ای بودند که به مکان‌های دست‌نیافتنی و مقدس راه داشتند و به‌واسطهٔ کسب قدرت و حکمت در مواجهه با واقعیات، توانایی شفای بیماران، پیشگویی، هدایت و راهنمایی مردگان[6] 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: ج۱: 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: ج۱: 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 آداب‌ورسوم 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، شاهنامهٔ حماسه ادبی ایران را برگزید تا با تصویرسازی آن و پیوند مغولان با شاهان باستانی ایرانی، این مشروعیت را قوام بیشتری بخشد.» (آژند، ۱۳۸۹: ج۱: 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: ج۱: 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: ج۱: ۱۴۲) و دوست‌محمد هم از مورخین هنری قرن شانزده، می‌گوید سبک جدید و مشهور نقاشی ایران در زمان ابوسعید (۱۳۱۷- ۱۳۳۵م) 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. بااین‌حال، 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 سدهٔ ۸ ه.ق به بعد تبدیل شد (آژند، ۱۳۸۹: ج۱: 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 نه‌تنها 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، لازمهٔ 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 جذبه و بی‌خودی برسد و بپندارد که به خدا اتصال یافته است (کاستاندا، ۱۳۷۴: ۱۶).

۶. البته «شمن‌ها» از شرکت در مراسم تشییع جنازهٔ مردم عادی اجتناب می‌کرده و بر این باور بودند که در غیر این صورت، آن‌ها آلوده و ناپاک می‌گردند. درواقع حضور شامان در مراسم جنبهٔ تشریفاتی داشته و او به‌نوعی 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).

از اشکال پیچیده برای نشان دادن آسمان و ابرها و استفاده از نقشمایه برای اجزای طبیعت همچون گل‌ها است (شراتو و گروبه، ۱۳۷٦: ۱۸- ۱۹). از نمونه کتب ادبی تصویرگری شده آن دوره می‌توان به «شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی» یا «شاهنامهٔ تبریز» اشاره کرد. این نسخه برای آخرین فرمانروای ایلخانی، ابوسعید تصویرگری شده و به همین سبب آن را «شاهنامهٔ ابوسعیدی» نیز می‌خوانند. از سویی، این شاهنامه در اوایل قرن بیستم به نام صاحبش دموت،[1] به شاهنامهٔ «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 داده‌شده است (آژند، ۱۳۸۹: ج۱: ۱۴۷). امروزه ۵۷ نگاره از «شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی» با موضوعات درباری، قهرمانی، شکار، نبرد، تخیلی و سوگواری شناسایی‌شده 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 آداب‌ورسوم خاصی همراه بوده که بی‌شک ریشه در اعتقادات و باورهای داشته که در سوگ‌نگاره‌های اسفندیار، رستم و زواره و ایرج قابل تحقیق و بررسی است.

سوگ‌نگارهٔ نخست (صورت تابوت رستم و زواره)

متن همراه سوگ‌نگارهٔ رستم و زواره، داستان رفتن فرامرز (پسر رستم) به کابلستان را روایت می‌کند تا جنازهٔ 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
زمین شد به کردار غلغلستان
زن و مرد بُد ایستاده به‌پای
تنی را نُبد 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[2] 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، به‌احتمال‌زیاد روحانی شمن هستند. یکی از آنان عصایی سر کج، مزین به سر جانورسانی (جلو تابوت) و دیگری کوبه طبل و بخوردانی[3] (عقب تابوت) در دست دارند. این اسباب در مذهب شمنی مغولان نقش اساطیری عمده‌ای داشته است. عصا به‌عنوان تکیه‌گاه و نشانه‌ای از هویت رهبانی شمن با نمادها و علائم خاصی قدرتش را نشان می‌داده است. این شی در تشریفات مذهبی به‌جای اسب[4] 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: ج۱: ۱۱؛ الیاده، ۱۳۸۷: ٦٨٢؛ شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج۳: ۱٤۱). همان‌طور که کوبه طبل به‌جای خودِ طبل[5] نمادی برای فراخوانی اسبی بوده که روحانی شمنِ 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 به‌وسیله آن به آسمان صعود می‌کرد تا با ارواح عرش اعلی ارتباط برقرار کند (بیانی، ۱۳۸۹: ج۱: ۹- ۱۰)(تصویر ۱، ب و ج).

سوگ‌نگارهٔ دوم (آوردن سر ایرج برای فریدون)

فردوسی در شعر همراه سوگ‌نگارهٔ (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 اسپ 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 (لبه‌بلند با اطراف چاک خورده) خود را از سر برداشته‌اند و با انداختن کلاه‌ها[5] روی زمین، ترکیب پلکان مانندی که پله‌های آن نماد آسمان‌های متعدد هستند را به وجود آورده‌اند (تصویر ۲، ب و ج). انتهای پله هفتم این ترکیب پلکانی (بالاترین نقطهٔ آسمان)، مرد سالخورده‌ای که به‌احتمال یقین شمن است و پوششی همانند و هم‌رنگ هدایت‌کنندگان سوگ‌نگاره نخست بر تن دارد، در این شرایط سخت زانوزده، کلاه از سر برداشته، شال خود را بازکرده و دست‌هایش را به حالت تضرع بالا آورده است (بیانی، ۱۳۸۹: ج۱: 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، نقطهٔ اتصال زمین و آسمان

۱. عتیقه‌فروش فرانسوی که صفحات شاهنامه را مخفیانه از کتابخانه سلطنتی ایران خارج کرد و وقتی جلد کامل آن را موزهٔ هنری متروپولیتن نپذیرفت صفحاتش را از هم جدا کرد و با کپی‌برداری و حاشیه گذاری 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 به‌عنوان 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، هم‌ازنظر شکل و هم‌ازنظر مواد به‌کاررفته در ساخت، بومی‌سازی شد. (Cho et al، ۲۰۱۵)

۳. در نگاره‌های ایلخانی برای بیان برکت و تعویذ به‌کاربرده 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. «سوارشدن» نمادین، ترک بدن، یعنی «مرگ رمزی» شمن را نشان می‌داد» (الیاده، ۱۳۸۷: ۶۸۲).

٤. طبل به‌عنوان 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 پرندهٔ 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

الف

ب

ج

تصویر ۱. شمن و هدایت مراسم سوگواری رستم و زواره در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، الف: صورت تابوت رستم و زواره، تبریز، ۱۳۳۰-۱۳٤۰م، مأخذ:
http:// Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam- Faramarz _ mourns _ Rustam _ and_ Zavara_ MFA_Boston _22_393. htm
ب: شمن با عصا، بخشی از سوگنگاره رستم و زواره در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان. ج: شمن با کوبه طبل، بخشی از سوگنگاره رستم و زواره در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان.

(تصویر رمزی از کیهان) را کوهی هفت طبقه (هفت آسمان کرهٔ 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: ج۱: 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: ج۳: ۱۸۸). این سوگنگاره، 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: ج۴: 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.

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

فریدون سر شاه پورِ 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[1] 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 ساخته‌شده و توسط نگهبانانی محافظت می‌شود (استونلی، ۱۳۹۰: ٦٨). این جهان زیرین به‌مثابه 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).

بقیه از صفحه قبل

آنها نمایانگر رنگین‌کمان یا مسیری هستند که شامان در سفر معنوی خود طی می‌کند. حاشیه جلویی کلاه با یک شیشه آینه‌ای پوشانیده شده و گمان می‌رود که تلالو آن باعث واهمه شیاطین شود.» (استونلی، ۱۳۹۰: ۱٤۹)

۱. «بنا به باورهای مردمی اورالی-آلتایی، راه مردگان، جاده سربالایی 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، به‌مثابه گذراندن امتحانی راز آموزانه است؛ شمن برای سفر به دوزخ باید از چندین کوهستان بسیار بلند، بالا رود.» (الیاده، ۱۳۷٦: ۱۰۸). در اینجا کاخ با کوهستان مقدس همانند شده و بدین گونه به مقام مرکز ارتقا یافته است (الیاده، ۱۳۷٦: ۳٥٤). از طرفی نیز، شکل برگ‌های کنگر در معماری مقابر و آذین‌های مراسم سوگواری یونان باستان به‌طور خاص استفاده می‌شده است؛ زیرا معماران، مردگان و قهرمانان از زمرهٔ بزرگان به شمار می‌آمدند و همگی کسانی بودند که بر دشواری‌های وظایف خود پیروز شده بودند. از سویی همچون دیگر خارها، نماد زمین بکر است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ٤: ٦١٨).

الف | ب | ج

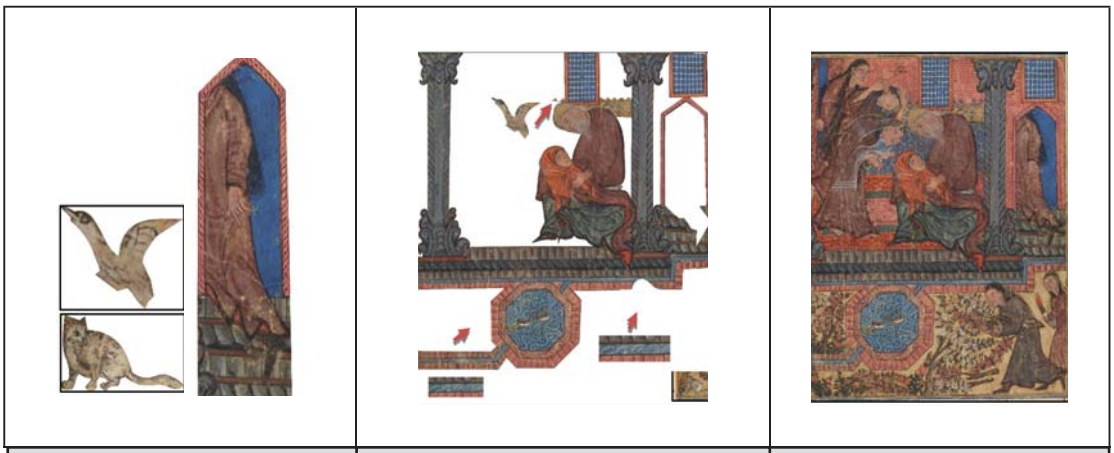
تصویر ۲. الف: شمن و هدایت مراسم سوگواری آوردن سر ایرج و عزاداری فریدون شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی؛ الف: آوردن سر ایرج و عزا داشتن فریدون، تبریز، ۱۳۳۰ -۱۳٤۰م، مأخذ:
http:// Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam- The _ head _ of _ Iraj _ is _ brought _ to _ Faridun_ Sackler_S1986_100.htm
ب: شمن و نمایاندن ارتباطش با خدای آسمان از طریق صعود به کوه کیهانی، بخشی از سوگنگاره آوردن سر ایرج و عزاداری فریدون در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان. ج: پلکان (نردبان) اسباب صعود شمن به کوه کیهانی بخشی از سوگنگاره آوردن سر ایرج و عزاداری فریدون در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان.

صعود آسمانی شمن، نمونهٔ مشابه خود را در نزولش به جهان زیرین دارد. شمن در نزول به جهان زیرین به حفره‌ای می‌رسد که دهانهٔ 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 به‌مانند مردگان روی آن می‌رود (الیاده، ۱۳۸۷: ۶۹۹). نمادپردازی این پل با «دروازهٔ تنگ»[1] یا «دروازهٔ معماگونه» مرتبط می‌شود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج۳: ۲۰۴). شمن با برداشتن گامی بلند (پا 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 «ارلیک‌خان»، 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 ازیک‌طرف 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؛ ازنظر آنان تمام پدیده‌های طبیعی دارای روح بوده و حوادث طبیعی توسط ارواح و خدایان صورت می‌پذیرفته است (بارتولد، ۱۳۷٦: ۸۸).

برخی از موضوعات نزول‌های شمنی به جهان زیرین وارد ادبیات شفاهی ترکی-مغولی شده است؛ 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 دربارهٔ 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 جداشده بود، به جهان زیرین می‌رود. پس از حوادث بسیار و بعد از مشاهدهٔ شکنجه‌هایی که به‌وسیله آن‌ها گناهان مختلف کیفر داده می‌شوند، «کوبایکو» خودش را در حضور حاکم جهان زیرین، «ارلیک خان» می‌یابد. «ارلیک‌خان» 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

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



الف	ب	ج

تصویر ۳. شمن و هدایت مراسم سوگواری فریدون در کاخ ایرج در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، الف: فریدون در کاخ ایرج و عزا داشتن او، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، تبریز، ۱۳۴۰- ۱۳۳۰م، مأخذ:
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 سوگنگارهٔ فریدون در کاخ ایرج در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان.
ج: شمن و ارواح یاریگر در صعود به آسمان از طریق ستون سنگی، بخشی از سوگنگارهٔ فریدون به کاخ ایرج در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان.

سفرها به جهان زیرین که برای آگاهی از سرنوشت انسان پس از مرگ انجام می‌شدند، به لحاظ ساختاری شمنی هستند (الیاده، ۱۳۸۷: ۳۳۳- ۳۳۵).

همچنین نگارگر بیش از آن‌که به تصویرگری توصیف فردوسی در بیت زیر بپردازد:

بر آن تخت شاهنشهی بنگرید
سر شاه را نزد تاج دید

سر ایرج بر اساس باورهای شمنی در پارچه‌ای پیچیده شده که گردی صورتش از آن پیداست و روی دامن فریدون قرارگرفته است (تصویر ۳، ب). با توجه به این نکته که فقط در این صحنه از سوگواری‌های شاهنامه، چهرهٔ متوفی دیده‌شده و می‌تواند یادآور «ناتیگای» فرزند خدای آسمان مغولان نیز بوده باشد که مردم تصویرش را در نمد یا پارچه‌ای پیچیده و در خانه خود نگاه می‌داشتند 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: ج۱: ۳- ۵). می‌توان گفت جایگاه ایرج نزد پدر به‌مانند «ناتیگای»، فرزند خدای آسمان بوده و از شاهنامه چنین بر می‌آید که حسادت، منجر به واقعهٔ تلخ مرگ ایرج توسط برادرش تور شده است.

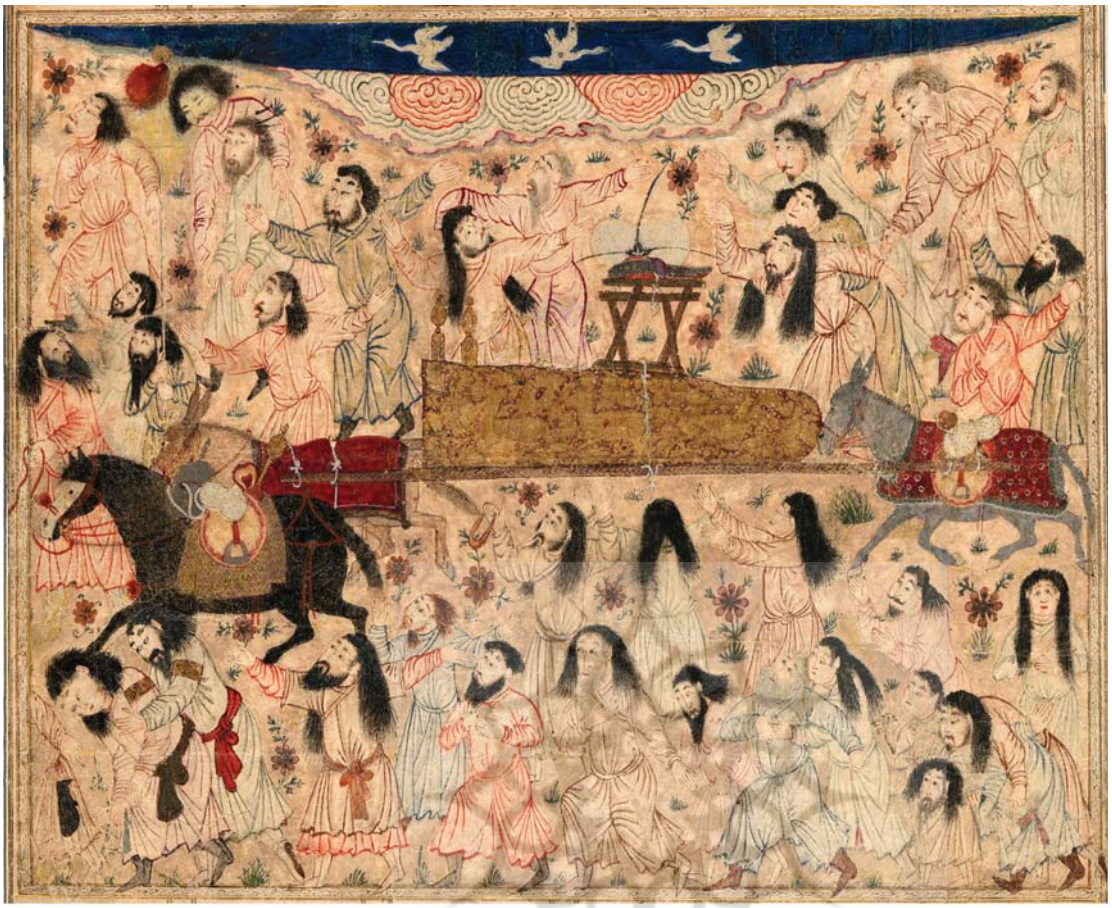
سوگنگارهٔ چهارم (صورت تابوت اسفندیار)

فردوسی در متن شعری سوگنگارهٔ اسفندیار، عزاداران همراهی‌کننده تابوت را در مسیر زابلستان به ایران چنین معرفی کرده است:

دُو اَستر بُدی زیر تابوت شاه
جپ و راست و بیش و پس آن سپاه
پشوتن 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 تن‌پوش و ژست سوگواران سوگنگارهٔ اسفندیار چنین بر می‌آید که گروه همراهی‌کننده تابوت اسفندیار را روحانیون طراز اول مغول تشکیل داده باشند؛ رنگ سفید، یکی از رنگ‌های لباس‌های آیینی است و در ارتباط با تمامیت جهان و تمام آیین‌های مذهبی کاربرد دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج۳: 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 راه‌های اصلی شمن برای رسیدن بـه حالت جذبه و خلسه، رقص مخصوص به خود است (کاستاندا، ۱۳۷٤: ۱٦). حرکت

بازنمود نقش «شمن» در سوگ نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی /۱۸۳،۱۷۱/معصومه آذرم‌دل-مهدی محمدزاده



الف

ب

تصویر ۴. شمن و هدایت مراسم سوگواری اسفندیار، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، الف: سوگ‌نگارهٔ اسفندیار، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، تبریز، ۱۳۳۰-۱۳۴۰م، مأخذ:
http:// Warfare.ga/Persia/14/Great_Mongol_Shahnam- The _ Funeral _ of _ Isfandiyar _ New York _ N1926_33. Htm.
ب: حرکت پا و حالت نیمه نشستهٔ شمن و همراهانش در اجرای رقص به‌منظور ارتباط با خدای آسمان، بخشی از سوگ‌نگارهٔ اسفندیار در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، مأخذ: نگارندگان.

دست، پا و حالت نیمه نشسته سوگواران به رقص[1] 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 جنب‌وجوش اعضای بدن، تقلیدی از فعالیت‌های روزمرهٔ زندگی عشایری بوده و وضعیت اجرایی آن در حالت نیمه نشسته یا چهارپایی به محدودیت فضای حرکتی آن در یورت اشاره دارد (Blanchier، ۲۰۱۸). به‌علاوه در بخش‌های دیگر سوگ‌نگاره افرادی را می‌بینیم که به کسانی که تعادل‌شان را ازدست‌داده‌اند یاری می‌رسانند، از طرفی دیگر، در میان افراد سوگوار پیکره‌ای حضور دارد که ازنظر پوشش و

1.bii biyelgee

الف	ب	ج	د

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

حالت فیگور نسبت به دیگر پیکره‌ها متفاوت است. احتمالاً این شخص، نمایندهٔ 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: ج۲: ۲۰۲)، (تصویر ۵، د). همان‌گونه که قبایل ترک- مغول، راه شیری را، راه پرندگان[1] یا راه غازهای وحشی می‌خوانند که بر عالم آخرت سلطنت می‌کنند و به سرزمین مردگان منتهی می‌شود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج۳: ۳۱۹- ۳۲۰).

تحلیل سوگ‌نگاره‌ها

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

زبان «شمن‌های» سوگ‌نگاره‌های شاهنامهٔ ایلخانی در گفت‌وگو با خدایان زیر زمین (جهان مردگان) و خدایان عالم بالا (آسمان) خصلت نمادین پیداکرده 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 شیوهٔ صعود در متن سوگ‌نگاره‌ها لحاظ شده است. چنان‌که در سوگ‌نگارهٔ 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 ناحیهٔ 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 تغییریافته است.

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 پرهای 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 سوگ‌نگاره	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 (زانوزده)**
رفتن فریدون در کاخ ایرج و عزا داشتن او	درخت کیهانی	پنجره، دروازه تنگ و ستون سنگی	موجودات آبزی، 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 شاهنامهٔ 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. به‌صورت 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، آشکارکنندهٔ قداست آسمان نزد ایلخانان مغولی است. حضور شمن در سوگ‌نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ به جایگاه اجتماعی قهرمانان ایرانی اشاره دارد و از سویی هم جنبهٔ تشریفاتی و عرفانی آیین شمنی را بیان می‌کند. به‌علاوه، توانمندی وهم 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 دورهٔ ایلخانی متأثر است و پیش‌تر ویژگی‌های سبک زندگی عشایری، رفتارهای اجتماعی، مذهب، ذهنیت‌ها و تخیل مغولان را انعکاس می‌دهد. ازاین‌رو، شاید بتوان تفاوت رنگ تن‌پوش شمن‌های سوگ نگاره‌های شاهنامهٔ 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)»، ج۱، تهران: سمت.
آشتیانی، جلال‌الدین، ۱۳۷۶، «عرفان»، ج۱، 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، رؤیا، راز»، ترجمه: رؤیا 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،واسیلی‌ولادیمیروویچ،۱۳۷۶،«تاریخ‌ترک‌های‌آسیای‌مرکزی»،ترجمه:غفارحسینی،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، رؤیا، «مقایسه تطبیقی آیین سوگواری در سه نگاره از شاهنامهٔ دموت با تک نگاره شاهنامهٔ 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.
پاکباز، رویین، ۱۳۸۹، «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»، چاپ نهم، تهران، زرین و سیمین.
پریدختان، زهرا، قادری مقدم، محمد، شریفیان، محمدعلی، اصغری، حسین، «سیر تاریخی حضور شمن و باورهای شمنی در جوامع انسانی»، فصلنامه علمی پژوهشنامه تاریخ، شماره ۶۱، زمستان ۱۳۹۹، صص ۲۷- ۴۸.
پوپ، آرتور ایهام، اکرمن، فیلیس، ۱۳۸۷، «سیری در هنر ایران از دوران پیش‌ازتاریخ 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، گربران، آلن، ۱۳۸۲، «فرهنگ نمادها»، ج ۱ و ۳ و ۴، ترجمه: سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
شیرازی، علی‌اصغر، قاسمی، صفورا، «ریشه‌یابی آداب‌ورسوم ایلخانان در شاهنامهٔ ابوسعیدی با تأکید

بر نگاره‌های سوگواری»، فصلنامه نگره، شماره ۲۲، زمستان ۱۳۹۱، صص ۲۵-۳۸.
چیت‌ساز، 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 شاهنامهٔ 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، «مطالعهٔ ارتباط «اساطیر ترکی-مغولی و شمنیسم» با «اسب سفید» نگاره‌های شاهنامهٔ 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 شاهنامهٔ 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، «شاهنامهٔ 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 یساولی.
کاستاندا، کارلوس، ۱۳۷۴، «حقیقتی دیگر»، ترجمه: ابراهیم مکلا، تهران: نشر دیدار.
کندری،مهران،«معرفی آیین‌شمنی‌در‌آمریکای‌جنوبی»،نامه‌فرهنگ.شماره۱،بهار۱۳۷۷،صص۱۵۶-۱۶۱.
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 شمایل شناسانه 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، «دائره‌المعارف 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، شیخ مهدی، علی، «رهیافتی به سیاست‌های فرهنگی ایلخانان در سده‌ی سیزدهم /هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۳، 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.

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.
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
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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

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/Türkıye.
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? ۲

- 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 portrays. 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

Refrences:

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, VasilIi 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.

Bohlool, Azam, Tofighy, Peyvand, Alikhani, Roya, A comparative Study of the

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 Tabatabei,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,

(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,Shamanim 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 Jlchanzeit 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. 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