Zagros Archaeological Research
Online ISSN: 2980-8944
https://www.zar.lu.ac.ir

Symbolism of Wall Paintings in Buddhist Caves of Bamiyan Province – Afghanistan

Sayeed Alireza Mushfiq[1]
1 Master's degree student, archeology department, Isfahan Art University, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: alirezamushfiqlali1995@gmail.com.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Article History:
Received
December 21, 2024
Accepted
February 23, 2025

10.2234/z.a.r.2025.722823

Citation: Mushfiq, A., (2025). "Symbolism of Wall Paintings in Buddhist Caves of Bamiyan Province – Afghanistan", *Zagros Archaeological Research*, 1(2): 147-169 doi: 10.2234/z.a.r.2025.722823

ABSTRACT

The Bamiyan Valley is one of the regions with a rich historical background in the central part of Afghanistan, which throughout history was a gathering place for tourists, trade caravans, and religious missionaries from all over the world. This movement led to the collision of different cultures and different beliefs and beliefs. Bamiyan had the capacity to accept all these differences and resolve them within itself; therefore, many symbols, signs, works, and evidence in the form of paintings, figurative and semi-figurative arts from different periods and different cultures appeared in the caves, temples, and sculptures of this valley. From the most ancient times to the Kushan period and the Islamic era, many historical works and evidence have remained in this mountainous valley. The present study has attempted to answer the question, taking into account the conditions, possibilities, and historical, descriptive-analytical methods, of what is the meaning and subject of the murals in the Buddhist caves of Bamiyan Valley, which include some of the existing signs? In fact, this research was conducted with the aim of achieving the symbolic meaning of each painting in the Buddhist caves of Bamiyan in the cultural context of its era, and in order to achieve this goal, the author has reviewed the murals in the caves around the Buddha statues, the caves of the Kakrak Valley, the Ghamay and Qol Akram caves. Given the excessive destruction of the remaining images, in addition to the author's photographs, images from books, articles, the archives of the National Museum of Afghanistan, and websites have been reviewed, compared, and analyzed. The above research showed that all the images used in the caves around the Buddhas of Bamiyan belonged to Buddhism and represented the symbolic movements of Buddha and Bodhisattvas, which were sometimes influenced by the arts of other surrounding cultures such as Sasanian art, Gandhara art, Greek and Buddhist art.

Keywords: Afghanistan, Bamiyan, mural painting, Buddha statues, symbology.

© Author(s) retain the copyright and full publishing rights. **Publisher**: Lorestan University.

Introduction

In Indian art, Buddhist symbols are divided into three general categories: 1- non-iconic symbols such as the wheel of Dharma, the blue lotus, and the lion; 2- Semi-iconic symbols such as the stupa, the empty throne, and the footprint; 3- Iconic symbols: Buddha statues and reliefs (Javadi, 2007: 5). In the works examined in Bamiyan, valuable evidence of all three of the aforementioned symbols remains that is helpful in understanding this art; however, it must be acknowledged that the main purpose of this research is to study and examine the symbols, signs, and meanings hidden in the wall paintings in the Buddhist caves of the Bamiyan Valley. Buddhism entered Afghanistan and then Bamiyan in the 3rd century BC during the Mauryan Ashoka era (reign: 268-232 BC). Since then, Afghanistan, centered on Bamiyan, Baghlan, and Samangan, has been known as the second center of Buddhists in the world after India, and has spread from this region to other regions near and far (Samimi, 2016: 77). This has led to the artistic elements of Buddhism, which carried religious messages and teachings, being very prominent in the form of paintings, sculptures, and symbolic movements in the Buddhist caves of Bamiyan Province. These elements are abundantly seen in the caves around the Buddha statues (Salsal and Shahmama), the caves of the Kakrak Valley, and the caves of the Ghamay region - the entrance to the Foladi Valley, which, unfortunately, have been carved in the last few years for various reasons and are not recognizable or legible. This article is methodologically historical and descriptive-analytical, as it explores and analyzes the symbolic meaning of wall paintings in the Buddhist caves of Bamiyan province. Data collection was in the form of documents (library) and field activities, which include reviewing the study sites and collecting images.

Discussion

Bamyan is one of the regions with a long history in central Afghanistan. Throughout its history, and especially during the Kushan rule in the region, it was a gathering place for tourists, trade caravans, and religious missionaries on a side route of the so-called Silk Road; a route that separated from the main road in Balkh and continued southward to the central regions of Afghanistan and to Bamyan, and from there to historical India (historical India). This gathering and gathering led to the exchange of different cultures, different beliefs, and ideas, and on the other hand, this issue led to the growth of architecture, painting, and sculpture in Bamyan, which resulted in the creation of unique works of art; works such as Buddha statues, the 10-meter statue of Dara Kakrak, paintings with different themes that have their roots in the teachings of Buddhism. The remains of the Kushan period are in three forms: iconographic (Buddha statues, stupas, and temples), semi-iconographic (rock reliefs and cave ceiling decorations), and non-iconographic (oil paintings and other decorations). All the images used in the caves around the Buddhist statues, the caves of the Kakrak Valley, and the entrance to the Steel Valley (Shahr-e-Shahi) in the center of Bamyan belong to Buddhism and depict symbolic movements of Buddha and Bodhisattvas, painted in oil. Japanese researcher Ms. Taniguchi, through research and exploration in Bamyan and by examining the historical structures of this area, has succeeded in discovering the world's first oil painting in Buddhist caves. According to Taniguchi, these paintings probably date back to the 7th century AD. The paintings are made from a mixture of natural resin, gum, drying oil, animal oil, and possibly poppy and walnut oil, which both adds shine and strength to the paintings; but unfortunately, despite their strength and the conservation activities carried out by domestic and foreign cultural organizations, a significant amount of these works of art have been destroyed for various reasons. The themes hidden in these paintings include mudras, which are actually religious symbols of Buddhism. In this article, in addition to introducing the Dharma Wheel seen in the Bamiyan murals and the conceptualization of mudras, the various

types of mudras are introduced, including the Dhyana Mudra or Mudra of Concentration, Vitarka Mudra, also known as the Mudra of Reasoning or Teaching, Dharma Chakra Mudra, also known as the Mudra of the Wheel of Law and the Mudra of Education, as well as the conceptualization of the role of the dove in the paintings and the image of the lotus flower, and the symbolism of the colors used in the paintings. In the murals of the Buddhist caves of the Bamiyan Valley, everything is calculated and worked with precision and elegance. From the motifs and designs to the use of colors and the subjects of the paintings and the objects depicted in this gallery, everything has a deep and precise religious meaning and concept.

Conclusion

The narrow and mountainous valley of Bamiyan, due to the existence of unique historical landmarks and beautiful natural landscapes, can be interpreted as the wonderland of Afghanistan. In this valley, which has been the meeting point of the civilizations of the East and the West and the stopping place of trade caravans, religious missionaries and tourists, in addition to natural beauties, dozens of human masterpieces stand out, each of which is a symbol of human genius and creativity in different time periods; However, the current state of cultural heritage and historical monuments of Bamiyan, especially the works of the Buddhist era in this land, due to the reflection of different and non-Islamic cultural elements, have fallen victim to the ideological approaches of religious people and have been damaged in different historical periods after the arrival of Islam in this land. This article was written to understand the signs, symbols, and inscriptions carved in the Buddhist caves of the Bamiyan Valley. For this purpose, books and articles were used, and information was analyzed from written and visual sources, and a comparative study of the images and symbols in the Buddhist caves of Bamiyan was used. The present study showed that the main focus of the cave paintings in Bamiyan was the meaningful gestures of Buddha, Bodhisattvas, and their followers. In addition to examining these gestures, which are known as "mudra," the understanding of the Buddha's position in the image and the representation of the elements that had a high status in the presence of Buddha and his religion were examined. Buddhist missionaries and their supporters used any means to highlight the aforementioned items, and sometimes even borrowed styles and methods from other cultures. For this reason, many of the Buddhist paintings of Bamiyan also show traces of Greco-Buddhist art, Sasanian art, Central Asian art, and Gandhara art; but the footprint of Sasanian art is more evident in these motifs than in other arts. To the extent that this has caused many historians and writers to deny that the giant statues of Bamiyan are Buddhist and consider them to be related to the goddess Mehr (goddess of the sun) and Anahita (goddess of the moonlight) of the Sasanian period. In the mural art of the Bamiyan Valley, what stands out most is the divinity of the images and symbols. By examining the motifs and symbols, we realize that each has its roots in the beliefs and beliefs of their creators and in some way reflects the religious issues, teachings, and practices of Buddha and his followers; to the extent that the colors used in the images have specific meanings and concepts in Buddhism.

References

Et al. 2002. Challenge to world Heritage. Janpath, New Delhi. Archaeological Survey of India Bamiyan. Published by the Direct General. 46 – 88

Flood, Finbarr Barry. 2002. Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm and the museum. Vol 84. No. 4. The Art Bulletin Published by College Art Association (JSTOR). 642.

Carroll, Cain & Carroll, Revital. 2012. Mudras of India a Comprehensive Guide to the Hand Gestures of Yoga and Indian Dance Expanded Edition. London N1 9J, B UK. an imprint of Jessica Kingsley Publishers 116 Bentonville Road. 9

Gruen, Armin & Li Zhang, Fabio Remondino. 2015. The Bamyan Valley: Landscape modeling for cultural heritage visualization and documentation. Research Gat. 2. https://www.researchgate.net/publication/243611474. p2

Klimburg Salter, Deborah. 1989. the Kingdome of bamiayn, Buddhist art and culture of the Hindukush. Naples, Rome. By Istituto Universitario Orientale Departimento Di Studi Asiatici.

Kumar, Nitin. 2001. Mudras of the Great Buddha Symbolic Gestures and Postures. Editor http://www.exoticindia.com 2 – 5.

Margottini, Claudio and his Colleagues. 2020. The Renaissance of Bamiyan (Afghanistan) and Some Proposals for the Revitalization of the Bamiyan Valley. Published jointly by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO).

Shimbun, Kobe & Shimbun, Kyoto. 2014. Design of Bamiyan Museum & Culture Center for People. Intercultural Understanding, 2014, volume 4. 74.

Taniguchi, Yoko & Marine Cottee. 2022. The wall Painting of Bamyan, Afghanistan (Technology and Materials). London: Archetype Publications.

Taniguchi, Yoko and Colleagues. 2022. Organic Materials Used for Giant Buddhas and Wall Paintings in Bamiyan, Afghanistan. Sci. 2022, 12, 9476. 2-23.

Thakuri, Luna Shah. 2021. Symbolism: A Case study in Buddhist Architecture. Nepal: Tribhuvan University. 3 – 4.

UNESCO, Ministry of education and culture republic of INDONFSIA and Ministry of information and culture Islamic republic of Afghanistan. 2017. Bamyan Borobudur. 20 – 25.

پژوهش‌های باستان‌شناسی زاگرس
شاپای الکترونیکی: ۸۹۴۴-۲۹۸۰
https://www.zar.lu.ac.ir

دانشگاه لرستان

مقاله پژوهشی

نمادشناسی نقوش دیواری در مغاره‌های بودایی استان بامیان – افغانستان

سید علیرضا مشفق[1]

[1] دانشجوی کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، رایانامه: alirezamushfiqlali1995@gmail.com

چکیده

دره بامیان، یکی از مناطق با پیشینهٔ تاریخی غنی در بخش مرکزی افغانستان است که در طول تاریخ، محل تجمع و رفت و آمدِ جهانگردان، کاروان‌های تجاری و مبلغان مذهبی از اطراف و اکناف دنیا بود. این رفت و آمدها باعث برخورد فرهنگ‌های متفاوت و عقاید و باورهای مختلف گردید. بامیان ظرفیت پذیرش تمام این تفاوت‌ها را داشت و در خود حل می‌کرد؛ بنابراین نمادها، نشانه‌ها، آثار و شواهد زیاد در قالب نقاشی، هنرهای شمایلی و نیمه شمایلی از ادوار مختلف و فرهنگ‌های متفاوت در مغاره‌ها، معابد و مجسمه‌های این دره نمود پیدا کرد. از قدیم‌ترین ایام تا دوره کوشانی‌ها و دوران اسلامی، آثار و شواهد تاریخی بسیاری در این درهٔ کوهستانی باقی مانده است. پژوهش حاضر تلاش نموده تا با در نظر داشت شرایط، امکانات و با روش تاریخی، توصیفی – تحلیلی به این پرسش پاسخ دهد که مفهوم و موضوع نقاشی‌های دیواری در مغاره‌های بودای دره بامیان که بخشی از نشانه‌های موجود را در بر می‌گیرد، چیست؟ در واقع این تحقیق با هدف دست‌یابی به مفهوم نمادین هر نگاره از مغاره‌های بودایی بامیان در بستر فرهنگی عصر خویش صورت گرفته و نگارنده جهت دست‌یابی به این هدف، نقاشی‌های دیواری در مغاره‌های اطراف پیکره‌های بودا، مغاره‌های دره کَکرَک، مغاره‌های غَمَی و قُول اَکرم را مورد بازبینی قرار داده است. با توجه به تخریب بیش از حد تصاویر باقی‌مانده، علاوه بر عکاسی‌های نگارنده، تصاویر کتاب‌ها، مقالات، آرشیوی موزه ملی افغانستان و سایت‌ها مورد بازبینی، تطبیق و تحلیل قرار گرفته است. پژوهش فوق نشان داد که تمام تصاویر به‌کار رفته در مغاره‌های اطراف بودای بامیان متعلق به دین بودیزم و نشان‌دهندهٔ حرکات نمادین بودا و بودیستوه‌ها بوده که البته گاهاً از هنرهای سایر فرهنگ‌های پیرامونی هم‌چون هنر ساسانی، هنر گندهارا، یونانی و بودایی نیز تأثیر پذیرفته است.

کلیدواژگان: افغانستان، بامیان، نقاشی دیواری، پیکره‌های بودا، نمادشناسی.

اطلاعات مقاله

دریافت مقاله:
۱۴۰۳/۱۰/۰۱
پذیرش نهایی:
۱۴۰۳/۱۲/۰۵

ارجاع به مقاله: مشفق، سید علیرضا، (۱۴۰۳)، «نمادشناسی نقوش دیواری در مغاره‌های بودایی استان بامیان افغانستان»، پژوهش‌های باستان‌شناسی زاگرس، ۱(۲)، ۱۶۹-۱۴۷.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه لرستان.

مقدمه

برخی از مورخین، بودا را از جمله پیامبران الهی دانسته‌اند (جهانبگلو، ۱۳۷۸: صص ۲۸ – ۳). به گفتهٔ بِک[1] پژوهش‌گر آلمانی، در بین ادیان هندی، بودا نخستین پیام‌دهنده است که در هند به‌نام بانی، رهبر و مراد مقدس مورد توجه همگانی قرار می‌گیرد (آشتیانی، ۱۳۸۶: ۲۳)؛ امروزه نیز در اقصا نقاط جهان به‌ویژه در کشورهای هند، چین، سریلانکا، بنگلادش، نپال، مغولستان، کره و ژاپن، پیروان و باورمندان زیادی دارد (فریدریک، ۱۳۸۲: صص ۱۰۳ – ۱۲۶؛ گریدرز، ۱۳۸۲: پیش‌گفتار). برخی نیز او را یک اصلاح‌گر آگاه که در واقع در پی آوردن اصلاحات در دین هندویسم بوده، دانسته‌اند و اندیشه‌های او را نیز با همین رویکرد اشاعه داده‌اند (هیوم، ۱۳۶۹: ۹۱). سیدارتا کوتمه بودا در قرن ششم قبل از میلاد، درست زمانی که بزعمِ خودش، متوجه برخی نواقص در دین هندوئیسم شد، به پا خواسته و بعد از مدت‌ها تلاش، تفکر، ریاضت و کسب تعالیم، از محضر بزرگان ادیان و مذاهب مختلف، بر آن شد تا راهی را برای نجات بشر از درد، رنج، محنت و بدبختی بیابد. بودا، زاده شدن، پیری، بیماری، نا امیدی، پریشانی و نرسیدن به آنچه که شخص دوست دارد را رنج تعریف نموده و منشأ آن را نیز تمایلات نفسانی می‌پنداشت؛ به‌همین دلیل او رهایی از رنج را در بریدن از تمایلات نفسانی جستجو می‌کرد. به باور او، گسست از میل و رغبت به مثابه گسست از رنج است و رهایی از رنج در آئین بودا به معنای روشنایی، بیداری یا به گفته خود بودا «نیروانا» است (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۴۸). بودا از طریق تفکر، تعمق و ریاضت که در واقع دوری از امیال است، به این امر دست یافت و به نیروانا رسید. پیروان وی نیز برای دست‌یابی به بیداری و روشنی مسیر او را پیش گرفت و تمام عمل‌کردهایش را تقلید نمود. بودی‌سَتوه‌ها و میتریه‌ها برای ماندگار شدنِ آموزه‌ها و عمل‌کردهای بودا، آن‌ها را از طریق معماری و هنر نقاشی مادیت بخشیدند. امروزه در تمام کشورهایی که پیروان دین بودیسم زیست دارند تصاویر، نمادها و نقاشی‌هایی از عملکرد بودا وجود دارد (همان: ۵۰). به‌دلیل پیوند عمیق بین آموزه‌های دینی و هنر می‌توان هنر بودایی را که آثار آن در بسیاری از کشور های آسیای میانه وجود دارد، به‌عنوان هنر دینی – مذهبی معرفی نمود (فریدریک، ۱۳۸۲: ۱۲۵؛ مسعودی، ۱۳۹۰: ۵۱). این هنر بر اساس نیازها و دستورالعمل‌های دین هندو و بعد بودیسم پا گرفت و بیشتر عناصر هنری بودایی مانند تندیس‌های بودا در حالت‌های نشسته و ایستاده و نمایش حالت‌های که نشان‌دهنده تفکر است، همگی بیانگر آموزه‌های دینی هستند. بخصوص در هنر بودایی، هیچ عنصر هنری صرفاً جهت نمایش زیبایی نیست، بلکه تلاشی است در جهت زنده نگهداشتنِ آموزه‌های دینی بودا، قرار گرفتن در آن مسیر و شبه بودا شدن (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۵۰). در هنر هند، نمادهای بودا به سه دسته کلی تقسیم می شود که عبارت از ۱- نمادهای غیرشمایلی مانند چرخ دارما، نیلوفر آبی، شیر؛ ۲- نمادهای نیمه شمایلی مانند استوپا، تخت خالی، جای پا؛ ۳- نمادهای شمایلی: مجسمه‌ها و نقش‌برجسته‌های بودا (جوادی، ۱۳۸۶: ۵). در آثار بررسی شده در بامیان از هر سه نماد یاد شده شواهد ارزشمندی باقی مانده که در فهم درست این هنر راهگشا است؛ اما باید اذعان داشت که هدف اصلی این تحقیق با هدف مطالعه و بررسی نمادها، نشانه‌ها و معانی نهفته در نقاشی‌های دیواری استفاده شده در مغاره‌های بودایی درهٔ بامیان انجام گرفته است.

دین بودیسم در قرن سوم ق.م و در عصر آشوکای موریایی (حکومت: ۲۶۸ – ۲۳۲ق.م) وارد افغانستان و بعد وارد بامیان گردید و از آن پس، سرزمین افغانستان با مرکزیت بامیان، بغلان و سمنگان پس از هندوستان، به‌عنوان دومین مرکز بودائیان جهان شناخته شد و از این منطقه به سایر مناطق دور و نزدیک اشاعه یافت (صمیمی، ۱۳۹۵: ۷۷). این مسئله باعث شد تا عناصر هنری دین بودیسم که حامل پیام‌ها و آموزه‌های دینی بود، در قالب نقاشی، پیکره‌سازی و

[1] - Beck

حرکات نمادین در مغاره‌های بودایی ولایت بامیان، به‌صورت بسیار برجسته نمود پیدا کند. این عناصر در مغاره‌های اطراف پیکره‌های بودا (صلصال و شهمامه)، مغاره‌های دره کَکرَک، مغاره‌های منطقهٔ غَمَی - ورودی درهٔ فولادی به‌وفور دیده می‌شود که در چند سال اخیر، به دلایل مختلف تراشیده شده و قابل تشخیص و خوانش نیستند.

پرسش‌های پژوهش: پژوهش حاضر درصدد پاسخ‌گویی به سه پرسش اصلی بوده که بدین شرح هستند: مفاهیم و نشانه‌های به‌کار رفته در نقاشی‌های دیواری مغاره‌های بودای بامیان شامل چه موضوعات می‌شود؟ نشانه‌ای از تأثیرپذیری هنر به‌کار رفته در نقاشی‌های دیواری بامیان از هنر سایر فرهنگ‌های پیرامونی وجود دارد یا خیر؟ آیا رنگ‌های به‌کار رفته در این نقاشی‌ها، آگاهانه و با در نظرداشت معانی آن استفاده شده یا فقط جنبهٔ زیبایی‌شناسی دارد؟

روش پژوهش: این مقاله از نظر روش‌شناسی، تاریخی و توصیفی – تحلیلی است؛ زیرا به واکاوی و تحلیل معنای نمادین نقوش دیواری در مغاره‌های بودایی ولایت بامیان می‌پردازد. گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و نیز فعالیت‌های میدانی بوده که عبارت از بازبینی محوطه‌های مورد مطالعه و جمع‌آوری تصاویر است.

پیشینهٔ پژوهش

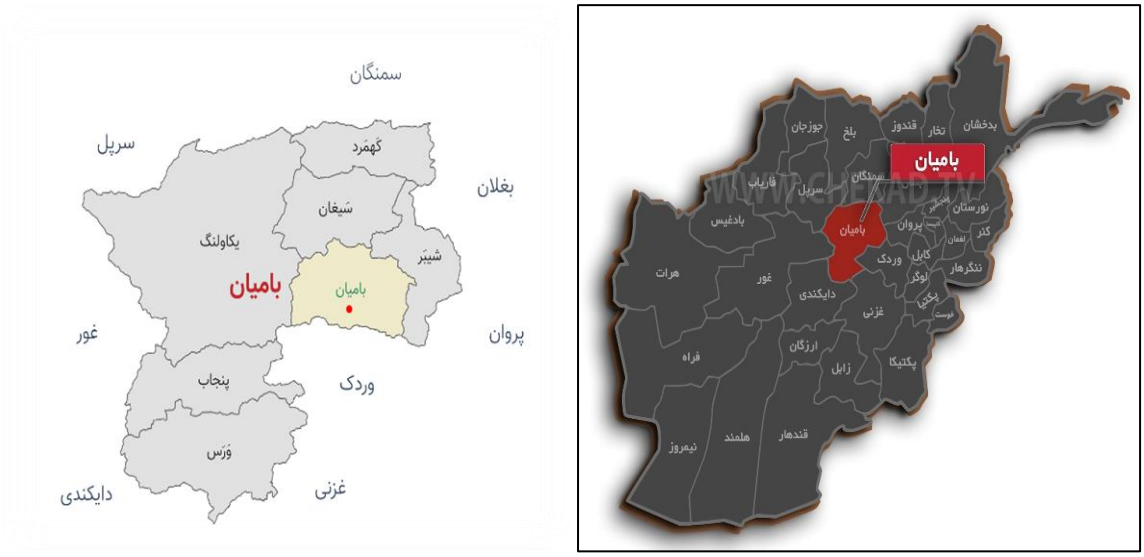
دربارهٔ تاریخ و پیشینهٔ تاریخی بامیان، تحقیقات بسیاری خوبی توسط محققین داخلی و خارجی انجام شده است. برای نمونه می‌توان به کتاب «آثار عتیقه بامیان در هزارستان» (گدار و همکاران، ۱۳۷۲) اشاره کرد که به معرفی آثار تاریخی و گزارش نتایج تحقیقات باستان‌شناسی گروه فرانسوی (دافا[2]) پرداخته است. در همین ارتباط برخی پژوهش‌گران دیگر نیز از جنبه‌های گوناگون به مطالعهٔ این منطقهٔ تاریخی ارزشمند پرداخته‌اند (برای نمونه رک: حیدری، ۱۳۹۱؛ محمدی شاری، ۱۳۹۵؛ جاوید، ۱۳۹۵؛ کیانی، ۱۳۹۵؛ اصغری، ۱۳۹۵ و کهزاد، ۱۳۹۵). این پژوهش‌ها ضمن پرداختن به تاریخ بامیان، به معرفی ساحات تاریخی و مکان‌های طبیعی و توریستی نیز پرداخته‌اند. اما در خصوص نمادشناسی نقوش دیواری مغاره‌های بودای بامیان، تاکنون تحقیق مستقل و منسجمی انجام نشده است. از کتب و مقالاتی که به نحوی با این موضوع مرتبطند، می‌توان به چند اثر اشاره نمود. کتاب «پادشاهی بامیان؛ هنر بودایی و فرهنگ هندوکش» (Klimburg Salter, 1989) که به تاریخ شاهان بامیان پرداخته و معرفی مختصر نیز از نقاشی‌های آن ارائه کرده است. مقاله‌ای تحت عنوان «گزارش فعالیت‌های انستیتوت مطالعات فرهنگی ترکیه» (Shimbun & Shimbun, 2014)، ضمن ارائه گزارش از فعالیت‌های فرهنگی و پیشرفت کار موزه در این استان، اشارات مختصر دربارهٔ مغاره‌های بودایی داده است. در کتاب «نقاشی‌های دیواری بامیان – افغانستان؛ فناوری و مواد» (Taniguchi, 2022) و مقاله‌ای تحت عنوان «مواد آلی مورد استفاده برای بوداهای غول پیکر و نقاشی‌های دیواری در بامیان – افغانستان» (Taniguchi & Colleagues, 2022) نیز نوعیت سنگ که پیکره در آن ایجاد شده و هم‌چنین مواد به‌کار در نقاشی و سبک و تکنیک استفاده شده در تصاویر، بررسی شده است. به‌جز این موارد، تاکنون پژوهش منتشر شدهٔ دیگری در ارتباط با موضوع مورد بحث منتشر نشده است.

نگاهی به جغرافیایی تاریخی بامیان

بامیان در میان دامنه‌های مرکزی دو رشته‌کوه بزرگ هندوکش و بابا که بین خطوط ۶۷ درجه و ۲۹ دقیقه و ۴۱ ثانیه طول شرقی و ۳۴ درجه و ۳۳ دقیقه و ۲۲ ثانیه عرض شمالی قرار دارند، واقع شده است (ابراهیمی، ۱۳۶۳: ۸۰؛ اصغری، ۱۳۹۵: ۱۱). این منطقه حدود ۲۰۰ کیلومتری شمال‌غرب کابل و یکی از مراکز اصلی بودایی از قرن دوم تا زمانی که

[2] - Délégation Archéologique Française en Afghanistan (DAFA)

اسلام در قرن نهم میلادی وارد این منطقه شد، بوده است. بامیان برای قرن‌ها، محل توقف کاروان‌های تجاری، مبلغان مذهبی و جهانگردان بود. این دره که از نظر استراتژیک در یک مکان مرکزی برای مسافران از شمال به جنوب و از شرق به غرب واقع شده است، محل ملاقات مشترک بسیاری از فرهنگ‌های باستانی بود (Gruen & Li Zhang, 2014: 2). امروزه بامیان از جمله ولایات مرکزی افغانستان است که از طرف شمال با ولایت سمنگان، از جنوب با ولایت‌های غزنی و ارزگان، از شرق با ولایت‌های بغلان، پروان، میدان وردک و از طرف غرب با ولایات جوزجان، غور، ارزگان هم‌مرز است (نقشه۱) (دولت‌آبادی، ۱۳۷۱: ۱۷؛ صمیمی، ۱۳۹۵: ۲۱). این ولایت با هفت شهرستان/ولسوالی به نام‌های مرکز ولایت (بامیان)، یکه‌ولنگ نمبر(۱)، یکه‌ولنگ نمبر(۲)، پنجاب، ورس، سیغان، کهمرد و شیبر (نقشه۲) جزو مرتفع‌ترین نواحی مرکزی افغانستان محسوب می‌شود (حیدری، ۱۳۹۱: مقدمه). درۀ بامیان (شکل ۳)، به لحاظ تاریخی – فرهنگی، سیاسی و اقتصادی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ چون این شهر در طول تاریخ پرفراز و نشیب خود، از جمله مراکز مهم عبادی، تجارتی، سیاسی و فرهنگی جوامع از کشورهای مختلف با عقاید و باورهای متفاوت بوده. بازرگانان، سیاحان و هنرمندان، مبلغان مذهبی و زائران از هند، چین و سایر کشورهای پیرامونی به این شهر رفت و آمد داشتند (اصغری، ۱۳۹۵: ۳؛ کیانی، ۱۳۹۵: ۳).



شکل۱ و ۲. نقشه افغانستان و موقعیت بامیان در سمت راست منبع: URL1 و نقشه بامیان در سمت چپ منبع: URL2

شکل۳. عکس ماهواره‌ای گوگل‌ارث از دره بامیان

این رفت و آمدها باعث گردید که مردم این منطقه میزبان افکار، عقاید، باورداشت‌ها و فرهنگ‌های مختلف از جوامع متفاوت انسانی باشند. تلفیق این اندیشه‌ها در قالب هنر تبلور یافته و باعث ایجاد زیبایی بی‌بدیل هنری و هنرِ ملهم از ملت‌های مختلف شد. عناصر هنری شکل گرفته در پیکره‌های بودای بامیان (شکل ۴، ۵، ۶ و ۷) و مغاره‌های پیرامونی آن نیز از این مسئله جدا نبوده و نتیجه امتزاج هنرهای متنوع اقوام مختلف است. ما امروزه تأثیر هنر ساسانی (فیضی، ۱۳۹۵: ۸۴)، هنر هند و به‌طور خاص تأثیرات آموزه‌های بودا و هنرهای محلی را به‌صورت توأمان در آثار هنری بامیان مشاهده می‌کنیم. آثاری که بررسی و مطالعه در آن‌ها می‌تواند به بسیاری از پرسش‌های موجود در حوزه فرهنگی و اجتماعی این سرزمین پاسخ‌های درخور ارائه دهد (جاویدی، ۱۳۹۷: ۱).

شکل ۴ و ۵: پیکره بودای ۵۵ متری (صلصال) در صخرهٔ مرکزی بامیان؛ سمت راست (Flood, 2002: 642) و پیکرهٔ سه بودای صلصال، بودای ۳۵ متری و بودای کوچک در وسط؛ سمت چپ (Gruen & et al, 2014: 33)

شکل۶ و ۷ پیکره بودای ۳۵ متری (Margottini & et al, 2020: 282 – 284)

مفهوم نماد (symbol)

نماد که در واقع یک واژهٔ یونانی است، از دو جزء syn/sym یعنی باهم و ballein به‌معنای ریختن، انداختن، گذاشتن، جفت کردن ساخته شده است که معنی کلیِ آن عبارتند از: باهم انداختن، باهم ریختن، باهم گذاشتن و باهم جفت

کردن. سبمل در یونانی از همان اصل است و به معنی «نشانه» یا «علامت» به‌کار می‌رود (برکاتی و علمی سولا: ۱۳۹۴: ۶). نماد، در لغت‌نامه دهخدا به معنای ظاهر کننده و نماینده آمده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۷۳۱). نماد تجلی و نمایش است که اندیشه و تصویر یا حالتی عاطفی را به حکم تشابه یا هرگونه نسبت و رابطه‌ی چه واضح و بدیهی و چه قراردادی یادآوری می‌کند. در واقع نماد به چیزی گفته می‌شود که نمی‌تواند به روش دیگر بیان شود؛ یعنی مفاهیم که با زبان ساده و به صورت مستقیم قابل بیان و درک نیستند و زبان با محدودیت‌های که دارد، قادر به انتقال این مفاهیم نیست، پس این مفاهیم قالبی نمادین می‌گیرند تا بتوانند خود را بیان کنند (شایسته‌فر و غفاری، ۱۳۹۴: ۳). نماد یا سمبُل به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین و قدیمی‌ترین عناصر پرورش‌دهندۀ مفاهیم هنری در گسترۀ هنر، ادبیات، سینما و تئاتر جایگاه ویژه‌ای دارد (قاسم زاده و دیگران، بی تا: ۸). قابلیت نمادین مغاره‌های بودای بامیان نیز در زمینۀ شناخت هنر، فرهنگ، تأثیرات فرهنگی این خطه از سایر فرهنگ‌ها دارای جایگاه ویژه‌ای برخوردارند؛ اما این نمادها اکنون در وضعیت بد و ناامیدکننده‌ای قرار دارند.

وضعیت نقاشی‌های دیواری مغاره‌های بودای بامیان

برخورد فرهنگ‌ها و هنرهای متفاوتی گروه‌های انسانی، باعث رشد هنر معماری، نقاشی و پیکره‌تراشی در بامیان گردید و آثار بی‌بدیل هنر در این دره خلق شد مانند مجسمه‌های بودا (صلصال ۵۵ متری و شمامه ۳۵ متری)، مجسمه ده متری دره ککرک، نقاشی‌های با موضوعات متفاوت و نقوش نیمه شمایلی با اشکال هندسی در مغاره پیرامونی مجسمه‌ها و مغاره‌های منطقه غَمَی و قول اکرم. یاقوت حموی در «معجم‌البلدان» و امام زکریا بن محمد بن محمود قزوینی در کتاب «آثارالبلاد و اخبارالعباد» از بت‌های بزرگ و نقاشی‌های دیواری بامیان یاد کرده‌اند (قزوینی، ۱۳۷۲: ۱۹۹- ۲۰۰؛ حموی، ۱۹۷۷: ۴۱۹).

خانم تانیگوچی[3] محقق ژاپنی با انجام تحقیقات و اکتشافات در بامیان و با بررسی سازه‌های تاریخی این محوطه، موفق به کشف اولین نقاشی رنگ روغنی دنیا در مغاره‌های بودایی شده است. به گفتۀ وی، احتمالاً این نقاشی‌ها مربوط به قرن هفتم میلادی هستند. این نقاشی‌ها از ترکیب رزین طبیعی، صمغ، روغن خشک، روغن حیوانات و احتمالاً روغن خشخاش و گردو درست شده‌اند متأسفانه در حال حاضر و بنا به دلایل گوناگون، بیشتر این آثار و نقاشی‌ها از دیوار مغاره‌ها تراشیده شده و در خارج از کشور به فروش رسیده است. مسئله خوشحال‌کننده این است که بخشی از این نقاشی‌ها، توسط ژاپنی‌ها بازسازی شده و در معرض بازدید عموم قرار دارند (Margottini & et al, 2020: 278). یوکوتانیگوچی عضو تیم تحقیقاتی انستیتیوت توکیو[4] در پیش‌گفتار کتابی تحت عنوان «نقاشی دیواری بامیان افغانستان، فناوری و مواد» که با همکاری مارین کوتی[5] در رابطه با فعالیت‌های حفاظتی نقاشی‌های دیواری در حدفاصل سال‌های ۲۰۰۵ تا ۲۰۱۳ نوشته، از تخریب ۸۰ درصدی آن‌ها خبر می‌دهد (Taniguchi & Cotte, 2022: IX). به همین منظور برای انجام هرگونه مطالعه‌ای لازم دانسته شد تا تصاویر ثبت شده این نقوش جمع‌آوری شود. تعدادی از تصاویر این نقاشی‌ها در آرشیو موزۀ ملی افغانستان در کابل وجود دارند و تعداد زیادی هم در آرشیو هانتینگتون در کلمبوس آمریکا ذخیره شده که از طریق سایت هانتینگتون[6] قابل دسترس است. تصاویری که در مغاره‌های بودای ولایت بامیان، در جریان تحقیق شناسایی و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت، شامل این موارد است:

[3] Yoko Taniguchi
[4] Tokyo Institute
[5] Marin Cotte
[6] https://huntingtonarchive.org/about.php

چرخ دارما، مودراهای سه‌گانه (دهیانا مودرا، ویتارکا مودرا، دهراما چکرا مودرا) و نقش یک جفت کبوتر که آویزه/حمایل در منقار دارد. هم‌چنین رنگ‌های به‌کار رفته در تصاویر نیز مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

چرخه دارما[7]

چرخ دارما (شکل ۸) از جمله نمادهای غیر شمایلی در آموزه‌های بودا به‌حساب می‌آید، که به‌صورت کل از سه بخش (قسمت اصلی چرخ، دسته و پایه) تشکیل شده است (جوادی، ۱۳۸۶: ۸؛ خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۵۳). چرخ دارما نمادی است که در آئین بودا به ساختار چرخش زندگی اشاره دارد و می‌توان آن را به‌صورت دوار و چرخشی مشاهده و درک نمود.

شکل ۸ و ۹. چرخه دارما؛ سمت راست (رحمانی و فرخنده طهرانی، ۱۴۰۲: ۲) و چرخه دارما، از مغاره دره ککرک – بامیان برگرفته شده از موزه ملی کابل؛ سمت چپ (عکس از نگارنده)

چرخ مفهوم تناسخ[8] را نیز در بر دراد (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۵۳). پیروان بودا، برای رسیدن به نیروانا، به ابزارهایی که بودا توصیه نموده، تمسک می‌جستند (فیشر، ۱۳۸۳: ۲۰). در شکل ۹، بودا در اورنگ از گل نیلوفر در حالت مودرا جلوس نموده است. جلوسی که در واقع نشان‌دهندهٔ لحظه‌ای است که بودا برای اولین بار پس از روشن‌شدگی، سخنان درباب قانون و شریعتِ آوردهٔ خویش ایراد می‌نماید. این نقاشی، از یکی از مغاره‌هایی که توسط راهبان بودایی به‌عنوان سلول مراقبه مورد استفاده قرار می‌گرفت، در بامیان به‌دست آمده است؛ زیرا از تاریخ اوایل میلادی تا سال ۸۰۰م، درهٔ بامیان به‌عنوان غربی‌ترین مرکز گسترش دین بودیسم واقع در افغانستان شکوفا شده بود (UNESCO, 2017; 20 – 25). با توجه به این تصویر، شاید بتوان گفت که چرخهٔ دارما با الگوگیری از مَندَله/ماندالا تبتی طرح شده باشد. در این تصویر، مانند مندله، مرکز، محل یا جایی است که بودا برای اولین بار بعد از روشن‌شدگی، در حالت «دهراماچکرا مودرا» که بعداً درباره‌اش خواهیم نوشت، قرار گرفته و اطراف آن احتمالاً جایی برای مرتاضان و پیروان بودا بوده و پیکرهای موجود در گوشه‌های این چرخه محافظان هستند. در این تصویر بودا در مرکز چرخ مندالا در حال اجرای مودرای «دهراما چکرا» به معنای مودرای آموزش، به نمایش درآمده است (شکل ۱۰) که به‌صورت نیمه‌شمایلی و غیر شمایلی نیز همین طرح را نشان می‌دهد.

---

[7] Dharama

[8] – یکی از اصول اعتقادی مهم در دین بودیسم، که مطابق آن انسان‌ها بر اثر عملکردهای بد و یا خوب شان بارها و بارها در بدن‌های مختلف و در جایگاه‌های متفاوت قرار می‌گیرد. یعنی زندگی آینده انسان متناسب با کرمه و کرداری وی در زندگیِ پیشین است و این چرخه تا زمانی‌که فرد به نیروانا نرسد ادامه دارد (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۵۳).

مفهوم‌شناسی مودرا[9]

مودرا در واقع حالتی با معانی خاص است. یا ژست و حالت اسطوره‌ای که حرکات دست‌ها، حالت‌های چشم و شیوه‌های تنفسی خاص را شامل می‌شود. نحوه حرکات انگشت‌های دست یا سایر بخش‌های بدن به صورت نمادین و جهت رسیدن به حالت خاص است (هیرشی، ۱۳۸۰: ۱۳). برای انجام مودرا لزوماً تمام بدن درگیر است؛ اما اساسی‌ترین بخش که با آن حرکات مودرا انجام می‌شود، انگشتان دست هستند (Carroll & Carroll, 2012: 9). هر حرکت مودرای، معنا و مفهوم خاص خودش را دارند و هر کدام برای رسیدن به هدف خاصی طراحی شده‌اند. نکتهٔ جالب که دربارهٔ مودراها و تأثیرات آن وجود دارد، این است که هر کدام از این حرکات روی مغز و بدن انسان تأثیر منحصر به فرد دارد (هیرشی، ۱۳۸۰: ۱۳). مودراها یک شیوه ارتباطی غیر کلامی هستند که انسان از طریق حرکات دست و حالات انگشت، خود را تبارز می‌دهد. آن‌ها الگوهای انگشتی مبتنی بر نشانه‌های نمادین هستند که با آن‌که جای خود را دارند اما کارایی کلام را نیز حفظ می‌کنند. این حرکات برای اینکه در تصورات پیروان ادیان هندویی، جاینیسم و بودایی، خدا را یا قدرت‌هایی که نماد الهی دارد را بر انگیزاند، مورد استفاده قرار می‌گیرد. این بیانِ بیرونی عزم درونی است که نشان می‌دهد چنین ارتباط غیر کلامی قدرتمندتر از کلام گفتاری است. به باور پیروان ادیان یاد شدهٔ مودراها تجلی عملکرد خدایان هستند (Kumar, 2001: 2). مودراها انواع مختلف مانند ابهایا مودرا[10]، وارادا مودرا[11] ، دهیانا مودرا[12]، دهرمه چکرا مودرا[13]، ویتارکا مودرا[14]، وجرا مودرا[15]، بهومی سپارشا مودرا[16]، انجالی مودرا[17] و جرا پرادما مودرا[18] دارند.

دانشمند آلمانی لی. ای. دالی ساندرس[19] اذعان می‌نماید که مودرا از سانسکریت اشتقاق یافته و در واقع معنی مهر و نشان از قدرت را افاده می‌کند و در زبان سانسکریت اولیه، این معنا همواره مورد استفاده بوده است (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۵۸). مودرا در زمان بعد از درگذشت بودا به‌وسیله پیروانش ترویج یافت و این حرکات صرف برای تبلور تعالیم بودایی، کاستِ مهیانا به‌وجود آمد و حتی به‌عنوان توصیف حالت‌های دست در تصاویر بودا و بودی‌ستوه‌ها استفاده شد (همان‌جا). شیوهٔ تحقق این امر که زیر نام وجرایانا[20] مطرح گردیده از تانتریزم[21] نیز متأثر بوده و به‌عنوان پراجانا[22] یا شریک زندگی مطرح شده است. بدین معنی که پیروان بودا بر امر تعلیم مرشدشان قایم بذات بوده و در جهت گسترش اندیشه‌های فلسفی بودا کوشا بوده‌اند (عزیزی، ۱۳۹۸: ۳۳). در هنر و معماری تجسمی بودایی، هیچ تندیسی

9 mudra
10 Abhaya mudra
11 varada mudra
12 Dahyana mudra
13 dahrama chakra mudra
14 vitarka mudra
15 Vajra mudra
16 bhumisparsha- mudra
17 Anjali mudra
18 vajrapradama mudra
19 L. E. Dale Saunders
20 Vajrayana
21 Tantarism
22 Prajana

را بدون حرکات مذهبی (مودراها) دیده نمی‌توانیم و اصل اساسی تجسمات بودایی را مودراها که واقعیت عینی و ذهنی جریان جاتاکاها[۲۳] را نمایندگی می‌کند، در بر می‌گیرد (همان، ۳۴).

شکل ۱۰. طرح و تصاویر سقف یکی از مغاره‌های بودای ۳۵ متری (شهمامه). عکس از Dr. John C. Huntington منبع: URL3

مودراها به‌صورت کل به دو دسته تقسیم می‌شوند: نخست مودراهای که حالات و حرکات دست یک انسان را در حال انجام مناسک دینی یا رقص آئینی نشان می‌دهد که به نام مودرای متحرک یاد می‌شود. دوم مودرای که حالت نمادین دست در تمثال‌ها و شمایل‌ها را نشان می‌دهد و مودرای ثابت گفته می‌شود. هرچند، مودرا به انواع و اقسام مختلف که در بالا یادآوری شد، وجود دارد؛ اما در این مقاله کوشش شده است تا دربارۀ نمادها و نشانه‌ها و مودراهایی که در نقاشی‌های دیواری مغاره‌های بودایی بامیان مورد استفاده قرار گرفته است، تجزیه و تحلیل صورت گیرد.

دهیانا مودرا[۲۴] یا مودرای تمرکز

این مودرا در حالت‌های مختلف با یک دست و یا هر دو دست دیده می‌شود (Kumar, 2021: 5). رایج ترین حالت، دست راست گشوده و با انگشتان کشیده، روی دست چپ قرار می‌گیرد و دو دست در حالتی بدون تنش (کف دست رو به بالا) در جلو فرد به مراقبه نشسته و بر دامن تکیه دارند (شکل ۱۱). در برخی تمثال‌ها، دست‌ها در سطح شکم بالا قرار می‌گیرد، شبیه آنچه در پیکره حفره بودای ۱۰ متری دره ککرک به‌دست آمده است (شکل ۱۲) و در برخی موارد، دست در سطح نشیمن‌گاه قرار دارد (شکل ۱۳). مودرای تمرکز برای شخصِ در حال مراقبه، تعادل فکر، آرامش حواس و سکون دل را به همراه می‌آورد. نام دیگر این مودرا، پادماسانا مودرا[۲۵] است. در برخی از شمایل‌های بودایی، حالت دست‌ها در مودرای تمرکز طوری قرار گرفته که نوک انگشتان شست، یکدیگر را لمس می کند و در نتیجه فضایی مثلثی شکل در این بین ایجاد می شود. این فضای سه‌گوش، نماد سه گوهر بودایی (بودا، دهرمه، سنگه) است. حالت دیگر مودرای تمرکز، در تمثال‌هایی دیده می‌شود که انگشتان هر دست با شست همان دست یک

---

[۲۳] - جاتاکا عبارت از صحنه‌های از زندگی بودا، مانند تولد وی، داستان‌های کودکی زندگی‌اش، تلاش‌های الهه مارا برای فریب دادن بودا و کسب درجات عالی وی را شامل می‌شود (حسین‌آبادی و همکاران، ۲۰۰۸: ۱۱۷).

[24] Dhyana – mudra

[25] Padmasana mudra

حلقه می‌سازند و دو حلقه در مقابل هم، ترکیبی قرینه و متوازن به‌وجود می‌آورند. حلقه‌های ایجاد شده نشانه گردونه قانون الهی در دین بودیسم است (خواجه‌گیر و دلداره، ۱۳۹۵: ۶۱).

شکل ۱۱ و ۱۲. اجرای دهیانا مودرا؛ در سمت راست (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۶۱) و اجرای دهیانا مودرا که از مغاره‌های بودایی بامیان به‌دست آمده است؛ در سمت چپ (بندیزوسرمینتو و رسولی، ۱۳۹۶: ۱۵۹)

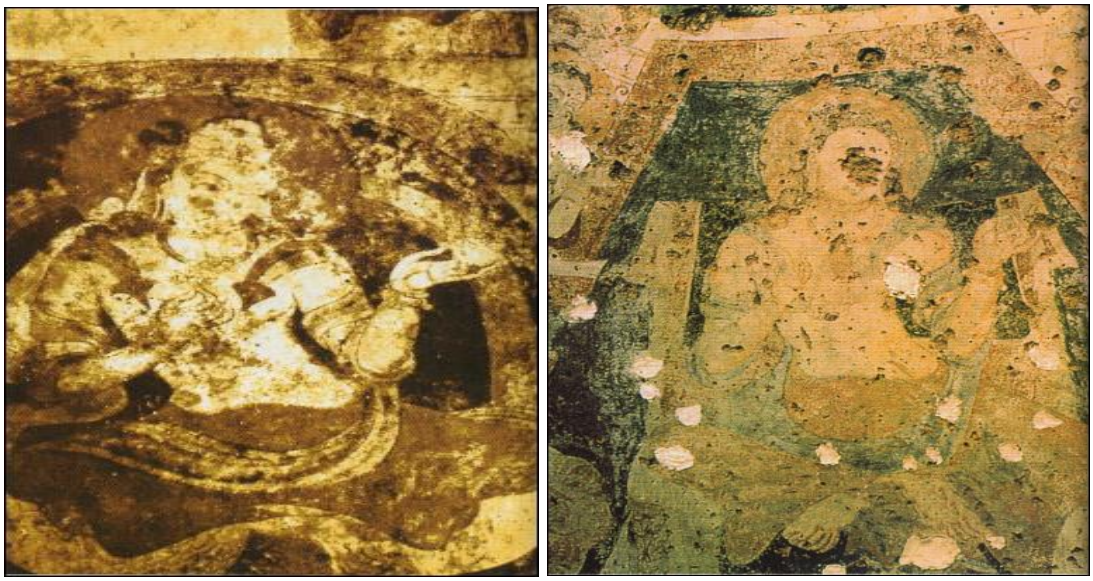
شکل ۱۳ و ۱۴. اجرای دهیانا مودرا، مغاره درهٔ ککرک؛ در سمت راست (یوکوتانیگوچی: ۱۴۰۳: ۳۷) و تصویر بازآفرینی شده توسط پژوهشگران ژاپنی در یکی از طاق‌های مغاره بامیان، نمایی از ویتارکا مودرا؛ در سمت چپ (منبع: URL4 تاریخ دسترسی: Jan 29. 2024)

ویتارکا مودرا[۲۶]

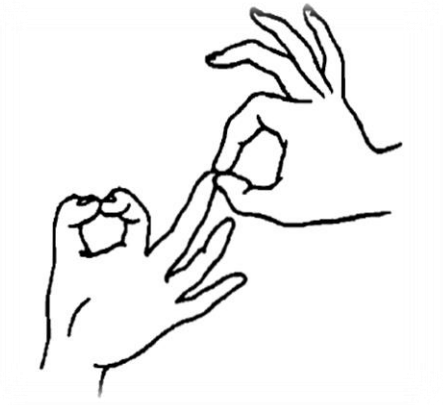
به این مودرا، مودرای استدلال یا تعلیم نیز می‌گویند. این مودرا در برخی شمایل‌ها با دست راست و در برخی دیگر با دست چپ دیده می‌شود. در تعدادی از تمثال‌ها هم هر دو دست در حال اجرای این مودرا دیده می‌شود. در برخی از اشکال این مودرا، نوک انگشتان دست راست به‌سوی بالا و دست چپ به سمت پائین و نوک انگشتان شست و نشان هر دو دست به یکدیگر متصل شده، حلقه‌ای را تشکیل می‌دهد. کف هر دو دست رو به مخاطب است. دست راست تا ارتفاع شانه بالا می‌آید و دست چپ هم در محدودهٔ نشیمن‌گاه قرار می‌گیرد (ذکرگو، ۱۳۸۳: ۲۲). این مودرا در واقع نشان‌دهندهٔ بحث و استدلال درباره آموزه‌های بودایی و انتقال آن برای پیروان این آئین است (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۶۲). مودرای ویتارکا در یکی از مغاره‌های اطراف پیکره‌های بودا در بامیان نقش شده است (اشکال ۱۴، ۱۵ و

[26] vitarka mudra

۱۶). در سال ۲۰۰۱م زمانی که طالبان دو تندیس بزرگ بودا و سایر آثار باستانی را در ولایت بامیان تخریب کردند، این نقاشی نیز شامل آثار تخریب شده بود و حتی یک بخش کوچک آن نیز سالم باقی نمانده بود. اما یک نسخهٔ دقیق این نقاشی که حاصل سه سال تلاش فوق‌العاده بوده و با استفاده از تکنولوژی‌های پیشرفته ایجاد شده است، فقط چند هفته بعد از بازگشت طالبان به قدرت در کابل، در موزه توکیو به نمایش گذاشته شد (URL5).



شکل ۱۵ و ۱۶. دهرماچکرا مودرا در مغاره‌های بامیان (Singupta, 2002: 98)



شکل ۱۷. اجرای دهراما چکرا مودرا. (هیرشی، ۱۳۸۰: ۱۸۹)

شکل ۱۸ و ۱۹. اجرای مودرای دهراما چکرا در طاق بالای سر بودای ۵۵متری (Singupta, 2002: 88)

دهراما چکرا مودرا[۲۷]

این حرکتِ نمادین، که به عنوان مودرای چرخ قانون و مودرای آموزش نیز شناخته می‌شود، طوری است که نوک انگشت شست و انگشت نشانه به یکدیگر به تماس شده و حلقه‌ای را به‌وجود می‌آورد. این حلقه از یک‌سو نشان دهندهٔ چرخ دارما و از سوی دیگر حالت تعلیم را به‌صورت نمادین به نمایش می‌گذارد (Kumar, 2001: 3). این حلقه توسط دو دست ایجاد شده است. کف دست چپ سمت قلب و پشت دست راست به‌سوی بدن قرار می‌گیرد و نوک انگشت میانیِ دست چپ در محل اتصال دو انگشت دست راست تماس پیدا می‌کند (شکل ۱۷)، (هیرشی، ۱۳۸۰: ۱۸۹). این مودرا و ایجاد دو حلقه توسط انگشتانِ دست راست و چپ، نمادی از استیلای بودا بر نیروهای کل جهان است (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۶۲). این دو حلقه به تعالیم زندگی پس از مرگ نیز اشاره دارد و انگشت میانی دست چپ، نمادی برای گذار از این سو به آن سو، از مرگ و تولد است. گرترود هیرشی نویسنده کتاب مودراها، معنای دیگری نیز به این حرکت نسبت می‌دهد. به باور وی، کف دست چپ که به‌سوی قلب است، نشان‌دهندهٔ نیروی درونی و کف دست راست که به بیرون اشاره دارد، نشان‌دهندهٔ نیروی بیرونی است. انگشت دست چپ که به نحوی باعث اتصال دو حلقه شده، در واقع بیان‌گر نیروی درونی و بیرونی است. به باور هیرشی، با این هماهنگی بین نیروی درونی و بیرونی می‌توان به آن آرامش که مدّ نظر است، دست یافت (هیرشی، ۱۳۸۰: ۱۸۹). حرکت نمادین دهراماچکرا در مغاره‌های بودایی بامیان در طاق بالای سر پیکره بودایی ۵۵ متری (صلصال) نقش شده که متأسفانه در حال حاضر تخریب شده است (شکل ۱۸ و ۱۹).

نقش کبوتر

پرنده به‌صورت کل، در بسیاری از فرهنگ‌ها، نماد روح و به‌عنوان نقشِ واسط میان زمین و آسمان عمل می‌کند. اعتقادات باستانی و حتی امروزیِ زیاد وجود دارد که بعد از مرگ، روح به شکل یک پرنده، جسم را ترک می‌کند؛ بنابراین، پرنده سمبول روح است. به‌دلیل ارتباط پرنده با آسمان، پرنده معمولاً تجسمی از خدایان و یا پیک خدایان در زمین در نظر گرفته می‌شود (نیک‌اندیش و دیگران، ۱۳۹۷: ۴۰). اما کبوتر به‌عنوان روح حیات، نماد حرکت و عبور از یک مرحله یا جهان را به مرحله یا جهان دیگر، عفت، معصومیت، نجابت و صلح را نیز نمایندگی می‌کند (همان: ۴۲). کبوتر رمز روح، احساس‌های معنوی، آرمان و آرامش است (شایسته‌فر و غفاری، ۱۳۹۴: ۷). در دین هندوئیسم روح پدیدهٔ جاوید است که بعد از مرگِ شخصِ متوفا، دوباره در بدن دیگری تناسخ پیدا کرده و به زندگی خود ادامه می‌دهد و در آئین بودیسم، عبور از یک مرحله به مرحله دیگر تا رسیدن به نیروانا مسئله مهم و اساسی تلقی می‌شود. پیروان بودا احتمالاً انرژی و قدرت که توان عبور از یک مرحله به مرحله دیگر را از طریق ریاضت‌کشی و تفکر به‌دست می‌آوردند، به شکل کبوتر که در واقع پیشینه تاریخی در ادیان قبلی نیز داشته، تصویر می‌کند.

در یکی از مغاره‌های جوار مجسمهٔ بزرگ بودای بامیان، یک سلسله دایره‌ها و تصاویر زیبا ترسیم شده‌اند. دایره‌ها با تصاویر مختلفِ که بیان‌گر حرکات مختلف بودا و بودیستواها بوده، تزئین گردیده است؛ ولی در یکی از این دایره‌ها، یک جفت کبوتر که حامل آویزهٔ مروارید بوده، نقش گردیده است (فیضی، ۱۳۹۵: ۸۴). بر اساس منابع تاریخی، تصاویر زیاد از انواع پرندگان در این مغاره‌ها وجود داشت. یاقوت حموی مورخ قرن هفتم هجری، در وصف بامیان اشاره کرده که در نقاشی دیواری دو بت بزرگ بامیان، انواع پرندگان نقش‌اندازی شده است (حموی، ۱۹۷۷: ۴۱۹) امروزه، متأسفانه بجز تصاویر اندکی (شکل ۲۰)، چیزی از این نقوش باقی نمانده است. این تصویر، در واقع بیان‌گر تأثیرپذیریِ هنر عصر کوشانیِ در بامیان از هنر دورهٔ ساسانی است. در تاریخ و ادبیات ایران، از چنین نقشی بنام مدالیون عصر ساسانی

[27] dahrama chakra mudra

یاد می‌کند که شامل نقوش روی پارچه، نقاشی دیواری و نقاشی روی سفال است (شکل ۲۱)، (طاهری، ۱۳۹۴: ۴۰ – ۴۷). بر اساس منابع تاریخی، زمانیکه امپراطوری ساسانی، کوشانیان را زیر سیطره خود درآوردند، روابط فرهنگی، اقتصادی و تجارتی با کوشانیانِ دست‌نشانده و کیداریان و یفتلی‌ها نیز بیش از پیش افزایش یافت که تأثیرات بارز این روابط را می‌توان در بازیافته‌های باستان‌شناسی مانند نقاشی، معماری و مجسمه‌سازی در منطقه مس عینک لوگر، سواحل رودخانه هیرمند، بامیان و دیگر جای‌ها مشاهده نمود (محمدی، ۱۳۹۹: ۱۴۴). هنر عصر ساسانی در نقاشی‌ها و مجسمه‌های معابد بودایی، پیداست و هم‌چنین نشانهٔ کله حیوانات وحشی، نقوش انتزاعی (شیر بالدار به صورت شمایلی و نیمه‌شمایلی) و منقار پرندگان نیز منشاء ساسانی دارد (یعقوبی، ۱۳۹۵: ۱۲۹). نقش‌برجسته شیر بالدار بر قطعاتی گچی که از بامیان بدست آمده یا مجسمه شیر بالدار که از کنار رودخانه هیرمند پیدا شده، نمونه‌های خوبی برای اثبات این گفته‌ها هستند (کمال، ۱۳۸۸: ۴۰؛ بصیری و دستان، ۱۳۹۹: ۳۰). تأثیرگذاری هنر بیشتر دیده می‌شود و این باعث شده که برخی نویسندگان متأخر افغانستانی، بودا بودنِ پیکره‌ها را انکار کرده و آنها را به الهه‌های مهر و آناهیتا نسبت بدهند (محمدشاری، ۱۳۹۵: صص۱۲۹ – ۱۵۲؛ کیانی، ۱۳۹۵: صص۶۱ – ۶۹).

شکل ۲۰ و ۲۱. نقش کبوتر حامل آویزه‌ی مروارید، در مغاره در جوار پیکر بودا؛ سمت راست (Shimbun, 2014: 74) و نقش کبوتر با آویزه – عصر ساسانی در ایران، تصاویر دیواری کیزلی؛ سمت چپ (طاهری، ۱۳۹۴: ۴۱)

گل نیلوفر

نیلوفر گیاهی است از تیرهٔ نیلوفرهای آبی که نزدیک به تیرهٔ آلاله‌هاست. این گیاه آبزی و در مناطق گرم و معتدل با برگهای قلبی شکل و مسطح می‌روید. درازای دُمبرگ طویل و برگ‌های آن در سطح آب شناور است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۹۸۲ – ۲۲۹۸۳). شکوفه‌های این گل با طلوع آفتاب باز و با غروب آفتاب بسته می‌شود (جاوید، ۱۳۹۵: ۳۹). گلِ نیلوفر در فرهنگ‌های مختلف، معانی متفاوت را ارایه می‌نماید؛ اما در آئین بودیسم از جمله نمادهای غیر شمایلی بوده (جودای، ۱۳۸۶: ۸) که به‌دلیل میوه کاج مانند که از آن بیرون می‌آید و شناور بودن آن در سطح آب که به مثابه زهدان عمل می‌کند. نماد زایش و حرکت از ناپاکی به سوی پاکی و تعالی است. در تعلمیات بودا، نیلوفر تا حد زیادی وارد قلمرو ماورألطبیعه می‌شود و عامل ذات پاک و جوهر طبیعت بشر است که در دایره بی‌پایان تولد مجدد، با جهل بشر آلوده نمی‌شود (جمشیدپور، بی تا: ۱۴). در ابتدا همسر ویشنو، لکشمی که از جمله الهه‌های قدیم هند محسوب می‌شود، نماد قدرت و سلطنت بوده و گل نیلوفر به او نسبت داده می‌شد (شکل ۲۲). اما با ظهور بودا و شمایل‌های آن و قرار گرفتنِ وی روی تخت از گل نیلوفر، این نماد منسوب به بودا گردید (جوادی، ۱۳۸۶: ۹؛ جاوید، ۱۳۹۵: ۳۹). نیلوفر این نمادگرایی را با چرخ قانون نیز دارد و نماد بهشت بودایی است. به‌همین دلیل در معابد بودایی، وسط

سقف‌ها مزین به این عنصر است. پاگوداهای هشت ضلعی و تندیس‌های بودای نشسته، بر تخت از گل نیلوفر مجسم شده‌اند (شکل ۲۳). هم‌چنین این گل، جزو هشت علامت فرخندگی در کفِ پای بودا نیز است (جمشیدپور، بی تا: ۱۴).

نیلوفر آبی در فلسفه بودایی به‌عنوان امری اساسی تبارز یافت. آب‌های لجن‌آلود که از آن‌ها گیاه رشد می‌کند، نشان‌دهندهٔ غفلت و چرخه خسته‌کننده تولد و تولد مجدد (سمساره) است. در صورتی‌که پایهٔ گیاه که بالای آب می‌آید، نمادی از اصل اعتقادی بودای اصلی بوده که انسان به‌وسیله آن قادر است خود را به بالاترین نقطه‌ی طبیعتِ پست برساند. غنچه روی سطح آب باز و تصویری از پاکی در نظر گرفته می‌شود و گلِ باز، نشانهٔ روشنگری و بیداری است (میتفو، ۱۳۹۶: ۸۷). گلبرگ‌های متعدد گل نیلوفر بیانگر لایه‌های مختلف هستی و ادوار بی‌پایان تاریخ نیز است که یکی پس از دیگری ظهور می‌کند. در آثاری که تخت بودا را نشان می‌دهد، نیلوفر به‌عنوان پایه‌های تخت حضور دارد. هم‌چنین نیلوفر یا در دست بودا قرار دارد و یا هم با گلبرگ‌های خود تختی می‌سازد که بودا روی آن می‌نشیند یا پایگاهی می‌شود که بودا روی آن می‌ایستد (خواجه‌گیر و دلداره، ۱۳۹۵: ۵۴).

شکل ۲۲. نقش‌برجسته‌ای لکشمی و گل نیلوفر، مربوط قرن سوم پیش از میلاد – بهارهوت (جوادی، ۱۳۸۶: ص۹)

شکل ۲۳. نقاشی دیواری که شخصی گل لوتوس در دست دارد، مربوط به یکی از مغاره‌های بامیان (ابراهیمی، ۱۳۶۳: ص ۸۰).

رنگ‌های استفاده شده در نمادهای بودایی بامیان

پدیدهٔ رنگ، یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین عوامل تأثیرگذار بصری بوده که همواره با بار معنایی، احساسی و عاطفی همراه است. هر کدام از رنگ‌ها به تنهایی یا در ارتباط با سایر رنگ‌ها قابلیت این را دارد که مفاهیم خاص احساسی و عاطفی، فرهنگی و عقیدتی را با در نظرداشت عناصر فرهنگِ رایج، به مخاطب انتقال دهد. رنگ همیشه با نوعی رمزگذاری و سمبل‌سازی همراه بود (فروزانی خوب و بنجویی، بی‌تا: ۲). یعنی رنگ بدون اینکه در یک قالب مثلاً نقاشی یا نگارگری معنا پیدا کند، خود دارای معانی عمیق و دقیق است. رنگ نه ابزاری برای صورت‌بخشی به معنا که خود معناست؛ یعنی رنگ عرض نیست بلکه به خودی خود تجلی معناست (مرادخانی و عتیقه‌چی، ۱۳۹۷: ۸). پنج رنگ اصلی در تزئینات معماری و نمادهای بودایی استفاده شده است که البته این رنگ‌ها در فرهنگ‌های مختلف، معانی متفاوت دارند؛ اما در دین بودیسم، هر کدام معنا و اهمیت خاص خود را داشته و به نحوی بیان‌گر مفهوم خاص بوده که در ذیل به‌صورت مختصر آورده شده است:

- رنگ زرد، که در دین بودیسم، اعتدال و میانه‌رَوی در امور را تعریف و از افراط و تفریط جلوگیری می‌کند؛

- رنگ سفید که فنا ناپذیری و جاویدان بودن را بیان می‌کند؛
- رنگ قرمز که معرف و بازتاب دهندهٔ محبت و دلسوزی است؛
- رنگ سبز که تحرک و اقدام را بازتاب می‌دهد (Thakuri, 2021: 4).
- رنگ طلایی، جلوه‌گر نور خورشید و خدایان است که نشانه بیداری و روشنی بودا و نماد و ماهیت خود وی به‌شمار می‌رود (جمشیدپور، بی تا: ۱۳).

با مشاهده نقاشی‌های دیواری در مغاره‌های بودایی بامیان می‌بینیم که رنگ اصلی به‌کار رفته در نقاشی‌ها و مجسمه‌های بودا، طلایی است. هیوات‌تسنگ زایر چینی که در ۶۳۲م از بامیان بازدید نموده از طلایی بودنِ پیکره‌های بودا سخن گفته است (ابراهیمی، ۱۳۶۲: ۸۰؛ اصغری، ۱۳۹۵: ۶۲). در کتاب «حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب» به خاطر همین طلایی بودن، از مجسمه صلصال به‌نام سرخ‌بت یاد شده است (بی‌نا، ۱۳۶۲: ۱۰۱). معابد، ایوان‌ها و طاق‌های بودا با بهترین پارچه‌های ابریشمی و پرده‌های زربفت مزین بودند. قسمت‌های برهنه پیکره ۳۸ متری (شهمامه) مثل دست و پا و صورتش با ورقه‌های طلا زیر نور آفتاب، چشم بیننده را خیره می‌کرد (گدار و همکاران، ۱۳۷۲: ۲۶؛ جاوید، ۱۳۹۵: ۸۷). به این ترتیب تمام آنچه که ما امروزه به‌عنوان عناصر تزئینی در نگارگری‌های مغاره‌های بودایی دره بامیان می‌شناسیم، تنها جنبه زیبای‌شناسی ندارد؛ بلکه بار معنایی و مفهومی دقیق و عمیق در آن‌ها مستتر است.

نتیجه‌گیری

از دره تنگ و کوهستانی بامیان، بدلیل موجودیت نشانه‌هایِ بی‌بدیل تاریخی و مناظر زیبای طبیعی، می‌توان به‌عنوان عجایب‌خانهٔ افغانستان تعبیر نمود. در این وادی که نقطه وصل تمدن‌های شرق و غرب و محل توقف کاروان‌های تجاری، مبلغان مذهبی و جهانگردان بوده است، علاوه بر زیبایی‌های طبیعی، ده‌ها شاهکار بشری که هر کدام نمادِ نبوغ و خلاقیت انسانی در بازه‌های زمانی مختلف است، خودنمایی می‌کند؛ اما وضعیت فعلی میراث‌های فرهنگی و آثار تاریخی بامیان و به‌خصوص آثار دوران بودایی در این سرزمین به‌دلیل بازتاب عناصر فرهنگی متفاوت و غیر اسلامی، قربانی رویکردهای ایدئولوژیکیِ دین‌مداران شده و بعد از ورود اسلام به این سرزمین در دوره‌های مختلف تاریخی آسیب دیده‌اند.

این نوشتار در جهت فهم و درک علائم، نشانه‌ها و نمادهای نقش شده در دل مغاره‌های بودایی دره بامیان نگاشته شده و بدین منظور از کتب و مقالات و تحلیل اطلاعات که از لابلای منابع کتبی و تصویری به‌دست آمده و بررسی مقایسهٔ تصاویر و نمادهای موجود در مغاره‌های بودایی بامیان استفاده شد. پژوهش حاضر نشان داد که محوریت اصلی نقاشی‌های مغاره‌ها در بامیان، حرکات معنادارِ بودا، بودیستواها و پیروان ایشان بوده است. علاوه بر بررسی این حرکات که به‌نام «مودرا» یاد می‌شود، فهم جایگاه بودا در قالب تصویر و نشان دادن عناصری که در پیشگاه بودا و آئین وی جایگاه والا داشتند، مورد بررسی قرار گرفت. مبلغان دین بودیسم و حامیان ایشان برای برجسته‌سازی موارد یاد شده از هر ابزاری استفاده برده و حتی گاهی سبک و شیوه‌هایی را از دیگر فرهنگ‌ها به عاریت می‌گرفتند. به‌همین دلیل در بسیاری از نقاشی‌های بودایی بامیان ردّ پای هنر یونانی – بودایی، هنر ساسانی، هنر آسیای مرکزی و هنر گندهارا نیز دیده می‌شود؛ ولی جای پای هنر ساسانی در این نقوش بیش از سایر هنرها مشهود است. تا جایی که این مسئله باعث شده است، بسیاری از مورخین و نویسندگان، بودایی بودنِ مجسمه‌های غول پیکر بامیان را انکار کرده و آن را مربوط به الهه مِهر (خدای خورشید) و آناهیتای (خدای مهتاب) دورهٔ ساسانی بدانند. در هنر دیوارنگاری دره بامیان آنچه بیش از همه برجسته می‌نماید بُعد الوهیت تصاویر و نمادها است. با بررسی نقوش و نمادها متوجه می‌شویم که

هر کدام ریشه در عقاید و باورهای ایجاد کننده‌گان‌شان دارد و به نحوی بازتاب‌دهنده مسائل، آموزه‌ها و عملکردهای دینی بودا و پیروان وی بودند؛ تا جایی‌که رنگ‌های استفاده شده در تصاویر دارای معانی و مفاهیم خاصِ در آئین بودایی است.

درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله حاصل پژوهش میدانی و کتابخانه‌ای نویسنده بوده و تمام کارهای مربوطه توسط وی صورت پذیرفته است.

تعارض منافع

ضمن رعایت اخلاق نشر، در این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافع وجود ندارد.

منابع

آشتیانی، جلاالدین. ۱۳۸۶. ایده‌آل بشر؛ تجزیه و تحلیل افکار بودا. چ۲ام. تهران: شرکت سهامی انتشارات.

ابراهیمی، محمد اسحاق. ۱۳۶۳. مراکز مهم بودایی در افغانستان. بی‌جا.

اصغری، محمدجواد. ۱۳۹۵. راهنمایی بامیان. کابل: امیری.

برکاتی، سیده اکرم و علمی سولا، محمدکاظم. ۱۳۹۴. بررسی رابطه‌ی مفهوم نماد و استعاره در اندیشه ریکور. فلسفه. سال ۴۳ام. شماره۲ام. ص۶.

بصیری، فرانک و دستان، زهرا ۱۳۹۹. نمادشناسی نقش شیر بالدار در ایران و چین. مبانی نظری هنرهای تجسمی. شماره ۹ام. ص۳۰.

بندیزو سرمینتو، خولیو، رسولی، نادر. ۱۳۹۶. باستان‌شناسی افغانستان از ماقبل‌التاریخ تا اوایل دوره اسلامی؛ هیئات باستان‌شناسی فرانسه در افغانستان (دافا). کابل: شمشاد.

بی بی ماه، محمدی. ۱۳۹۹. نقش شاهان کوشانو – ساسانی در اعمار معابد بودایی مس عینک. علمی – تحقیقی تحقیقات کوشانی. شماره مسلسل ۲۷. دوره ۴ام. شماره۱ام. ص ۱۴۴.

بی‌نام. ۱۳۶۲. حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب. بکوشش دکتر منوچهر ستوده. تهران: کتابخانه طهوری.

جاوید. ۱۳۹۵. بامیان در باستان و داستان. به کوشش محمدیونس طغیان ساکایی. کابل: بنیاد فرهنگی سارک. امیری.

جاویدی، غلامرضا. ۱۳۹۷. آثار تاریخی بامیان (ثبت شده در فهرست میراث جهانی یونسکو). تهران: دانشگاه تهران. سومین همایش بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی. ص۱.

جمشیدپور، شادی. بی‌تا. واکاوی نمادهای مقدس بودیسم در سیر تحولات مذهبی – هنری خراسان بزرگ. مشهد – ایران: آموزش عالی غیر دولتی، غیر انتفاعی فردوس. صص۱۳، ۱۴.

جوادی، شهره ۱۳۸۶. نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های هند باستان در هنر بودایی. باغ نظر. شماره ۷ام. صص ۵ – ۱۳.

جهانبگلو، رامین. ۱۳۷۸. اندیشهٔ عدم خشونت. ترجمه محمد رضا پارسایار. تهران: نی.

حسین‌آبادی، زهرا؛ مقدرباشی نژاد، حمید؛ خوبین خوش‌نظر، سید رحیم. ۱۴۰۲. پژوهشی در نگارگری بودایی رایج در سرزمین‌های هند و چین، با مطالعه موردی نگاره‌های موجود در غارهای آجانتا و دون‌هوانگ. مطالعات شبه قاره هند. ۱۵ (۴۴). ص۱۱۷.

حموی‌الرومی البغدادی، شهاب‌الدین ابی عبدالله یاقوت. ۱۹۷۷. معجم‌البُلدان. ج۱. سایت تخصصی تاریخ اسلام، کتاب‌خانه آنلاین تاریخ اسلام.

حیدری، گلشاد. ۱۳۹۱. بامیان در دو سده اخیر (۱۱۳۵ – ۱۳۵۷). ج۳ام. کابل: مرکز فرهنگی و اجتماعی سلام.

خواجه‌گیر، علیرضا و مرضیه دلداره. ۱۳۹۵. بازشناسی هنر بودای از طریق شمایل‌شناسی مودراها. فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان. شماره ۲۹ام. دانشگاه شهر کُرد. صص ۴۸ – ۶۲.

دولت‌آبادی، بصیراحمد. ۱۳۷۱. شناسنامه افغانستان. قم: چاپ و لیتوگرافی شهید.

دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۷۷. لغت‌نامه دهخدا. زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، ج۱۴ام. چ۲ام. تهران: مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.

ـــــ ۱۳۷۷. لغت‌نامه دهخدا. زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، ج۱۵ام. چ۲ام. تهران: مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.

ذکرگو، امیرحسین. ۱۳۸۳. مودرا رمزشناسی حالات دست در شمایل بودای. هنرنامه، شماره ۲۳. ص ۲۲.

رحمانی، اشکان؛ فرخنده طهرانی، هانیه. ۱۴۰۲. نمادچاکرا دارما در آئین بودایی. نخستین کنفرانس ملی گرافیک و رویکردهای تعاملی میان‌رشتهٔ. ص ۲.

شایسته‌فر، مهناز؛ غفاری، گلسا. ۱۳۹۴. بررسی نقش پرنده در سفالینه‌های بخش اسلامی موزه رضاعباسی. دهمین همایش باستان‌شناسی ایران. دبیرخانه دائمی همایش ملی باستان‌شناسی ایران. صص ۳ – ۷.

صمیمی، شیرعلی. ۱۳۹۵. بامیان‌شناسی، اوضاع جغرافیای، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی بامیان بعد از اسلام. کابل: فرهنگ.

طاهری، علیرضا. ۱۳۹۴. بررسی سیر تحول مدالیون بافته‌های ساسانی و تأثیر آنها بر نمونه هنر اسلامی و مسیحی. هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی. دوره۲۰ام. شماره ۱ام. صص ۴۰ – ۴۷.

عزیزی، نظرمحمد. ۱۳۹۸. مفاهیم فلسفی و حرکی مودرا در تاریخ هند و گندهارا. شش ماهه باستان‌شناسی افغانستان. شماره ۳۸ام. مرکز تحقیقات باستان شناسی، کابل: اکادمی علوم افغانستان.

فروزانی خوب، مرجان؛ بنجوی، مهدی. بی‌تا. بررسی مفهوم رنگ از سه رویکرد: میزان تأثیرگذاری، نحوه ابراز مفاهیم و معانی سمبلیک و انتزاعی رنگ‌ها. کنفرانس پژوهش‌های معماری و شهرسازی اسلامی و تاریخی ایران. ص ۲.

فریدریک، لویس. ۱۳۸۲. هنر بودایی. ترجمه نسترین پاشایی. نشریه هفت آسمان. سال ۵ام. شماره ۱۹ام. صص ۱۰۳ – ۱۲۶.

فیشر، رابرت. ۱۳۸۳. نگارگری و معماری بودایی. مترجم: ع پاشایی. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

فیضی، کتاب خوان. ۱۳۹۵. تاریخچه باستان شناسی در ولایت بامیان. کابل: یوسف زاد.

قزوینی، امام زکریا بن محمد بن محمود. ۱۳۷۱. ترجمه آثار البلاد و اخبارالعباد. ترجمه محمد مراد بن عبدالرحمان. تصحیح دکتر سید محمد شاهمرادی. ج۱. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

کمال، زمری. ۱۳۸۸. تأثیر هنر ساسانی‌ها در افغانستان. کابل - اکادمی علوم افغانستان: مطبعه شعیب.

کیانی، محمدفاضل. ۱۳۹۵. تاریخ و تمدن بامیان. کابل: امیری.

گریدرز، مایکل. ۱۳۸۲. بودا. ترجمه علی محمد حق شناس. چ۴ام. تهران: طرح نو.

گفتگوی اسد بودا و دکتر علی کریمی در دانشگاه هومبولت برلین. ۲۲/ حوت ۱۳۹۹. قتل عام فرهنگی بامیان و تخریب تاریخ. نشر شده در روزنامه اطلاعات روز.

گودار، موسیو، مادام گودار و هاکن. ۱۳۷۲. آثار عتیقه بامیان در هزارستان. ترجمه احمدعلی خان. مؤسسه مطبوعاتی اسماعیلیان.

محمدی شاری، شوکت علی. ۱۳۹۵. بامیان پایتخت شکوه اساطیری. کابل: امیری.

مرادخانی، علی و عتیقه‌چی، نسرین. ۱۳۹۷. تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی – اسلامی. رهپویه‌ی هنرهای تجسمی. دوره جدید. شماره ۱. ص۸.

نیک اندیش، بهزاد، شبنم عسکری و امیر حسین چیت سازیان ۱۳۹۷. نمادشناسی نقش پرنده در قالی‌های ایران و هند. دو فصلنامه دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز: دور۷ام. شماره۱۴ام. ص ۴۰.

هیرشی، گرترود. ۱۳۸۰. مودراها یوگا با انگشتان. ترجمه فاطمه شاداب. چ۲ام. تهران: ققنوس.

هیوم، رابرت. (۱۳۶۹). ادیان زنده جهان. ترجمه دکتر عبدالرحیم گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

یعقوبی، علی. ۱۳۹۵. بامیان – مجموعه مقالات. کابل: امیری.

متیفو، میراندا بروس. ۱۳۹۶. دایره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها. ترجمه معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: سایان.

مسعودی، شیدا. ۱۳۹۰. نقش تصویر در هنر بودایی هند. پایان‌نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد (M.A). دانشکده هنر و معماری/گروه ارتباط تصویری - گرایش: تصویرسازی. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی – واحد تهران مرکز.

References

Et al. 2002. Challenge to world Heritage. Janpath, New Delhi. Archaeological Survey of India Bamiyan. Published by the Direct General. 46 – 88

Flood, Finbarr Barry. 2002. Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm and the museum. Vol 84. No. 4. The Art Bulletin Published by College Art Association (JSTOR). 642.

Carroll, Cain & Carroll, Revital. 2012. Mudras of India a Comprehensive Guide to the Hand Gestures of Yoga and Indian Dance Expanded Edition. London N1 9J, B UK. an imprint of Jessica Kingsley Publishers 116 Bentonville Road. 9

Gruen, Armin & Li Zhang, Fabio Remondino. 2015. The Bamyan Valley: Landscape modeling for cultural heritage visualization and documentation. Research Gat. 2. https://www.researchgate.net/publication/243611474. p2

Klimburg Salter, Deborah. 1989. the Kingdome of bamiayn, Buddhist art and culture of the Hindukush. Naples, Rome. By Istituto Universitario Orientale Departimento Di Studi Asiatici.

Kumar, Nitin. 2001. Mudras of the Great Buddha Symbolic Gestures and Postures. Editor http://www.exoticindia.com 2 – 5.

Margottini, Claudio and his Colleagues. 2020. The Renaissance of Bamiyan (Afghanistan) and Some Proposals for the Revitalization of the Bamiyan Valley. Published jointly by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO).

Shimbun, Kobe & Shimbun, Kyoto. 2014. Design of Bamiyan Museum & Culture Center for People. Intercultural Understanding, 2014, volume 4. 74.

Taniguchi, Yoko & Marine Cottee. 2022. The wall Painting of Bamyan, Afghanistan (Technology and Materials). London: Archetype Publications.

Taniguchi, Yoko and Colleagues. 2022. Organic Materials Used for Giant Buddhas and Wall Paintings in Bamiyan, Afghanistan. Sci. 2022, 12, 9476. 2-23.

Thakuri, Luna Shah. 2021. Symbolism: A Case study in Buddhist Architecture. Nepal: Tribhuvan University. 3 – 4.

UNESCO, Ministry of education and culture republic of INDONFSIA and Ministry of information and culture Islamic republic of Afghanistan. 2017. Bamyan Borobudur. 20 – 25.

URL1, https://old.chekad.tv/%D٨٪AF%D٩٪٨٨-

URL2, https://shahed.news/ /١۶/١١/١١٠۶٧/٠٣/٢٠٢١

URL3, https://huntingtonarchive.org/resources/lostStolen/bamiyanBuddhas.

URL4, https://www.bbc.com/persian/afghanistan-59310144

URL5, https://www.yjc.ir/fa/print/7970242