دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۲۲
پذیرش مقاله: ۹۶/۰۲/۲۴

مقایسه نقاشی‌های بُرج بابِل با نگاره‌هایی از کمال‌الدین بهزاد و اثری از صحیفه بانو، جهت یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌ها

جلال‌الدین سلطان کاشفی*

چکیده

هدف از نگارش مقاله پیش رو به دست دادن شباهت‌ها و تفاوت‌ها از طریق بررسی عوامل تأثیرگذار در شکل‌گیری نقاشی‌های *بُرج بابِل*، نگاره‌هایی از کمال‌الدین بهزاد و اثری از صحیفه بانو است. بدین منظور در این واکاوی ابتدا به سؤال اصلی این تحقیق پاسخ داده می‌شود که آیا هنر نگارگری ایران، مانند شکل‌گیری *کاخ خورنق*، مسجد *جامع سمرقند* و یا *تخریب یک قلعه در برگیرنده* همان اندیشه و ارزش‌هایی است که در هنر مینیاتورسازی و نقاشی غرب، همچون *بُرج بابِل* دیده می‌شود، یا به دلایل گوناگون، از تفکرات و برداشت‌های دیگری برخوردار هستند؟ به هر تقدیر، بعنوان یافته‌های این پژوهش نیز باید اذعان داشت: هنر نگارگری ایران که دارای تمدن و فرهنگی شرقی و کهن‌سال است، در قیاس با تمدن و فرهنگ‌های اروپایی، ضمن داشتن تفاوت‌ها، دارای تشابهات بسیاری است که در این جستجو به آنها اشاره می‌گردد؛ مانند دوری جستن از خلأ، شخصیت‌پردازی، سایه روشن و حجم نمایی، حذف پرسپکتیو فضایی، شکستن تناسب، سود جستن از رنگ‌های غیرواقعی و در انتخاب موضوع، به‌کارگیری بناهای تاریخی و توجه نمودن به کارگران و زحمتکشان، به جای به تصویر کشیدن اشراف و پادشاهان. همچنین بعنوان نتیجه حاصل‌شده باید گفت: اثراتی که اقالیمِ گوناگون، با توجه به متغیر بودن دیدگاه‌های مذهبی، سُنتی و ارزش‌های اجتماعی وقت به وجود می‌آورند؛ جملگی نکاتی هستند که در این مختصر به آنها پرداخته می‌شود. بدین ترتیب فضای تصویری ایجاد شده مخاطب را به کشف اختلافات و همسانی‌ها رهنمون می‌سازد و تغییر نژاد، تمدن و فرهنگ‌ها و چه‌بسا قومیت‌های متعدد نیز در شکل‌گیری نکات یادشده نقش پررنگی از خود به جا می‌گذارند. بدین علت اگر فرض شود که عوامل و عناصر شکل‌گرفته در «نگارگری» این مرز و بوم با «مینیاتورسازی» و «نقاشی» اروپاییان، ضمن داشتن تفاوت‌ها دارای شباهت‌های بسیاری است پس در این قیاس و واکاوی بخوبی می‌توان به عوامل تأثیرگذاری اشاره نمود که سبب به وجود آمدن تغایرات و تشابهات در آثارشان می‌گردند.

روش تحقیق اتخاذشده: توصیفی، تطبیقی - تحلیلی همراه با گردآوری اطلاعات موردنیاز کتابخانه‌ای است. همچنین در این تحقیق از مآخذ و سرچشمه‌های اینترنتی معتبر نیز استفاده می‌شود.

کلید واژه‌ها: بُرج بابِل، مینیاتور و نقاشی غرب، کاخ خورنق، نگارگری ایرانی، مسجد جامع سمرقند.

*استاد، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران. j_Soltankashefi@yahoo.com

مقدمه

بی‌تردید نگارگران ایرانی و مینیاتور سازان و نقاشان غربی - با توجه به دور بودن اقالیم گوناگون - از تمدن و فرهنگ‌هایی کاملا متفاوت و در مواردی حتی مغایر با یکدیگر برخوردار بوده‌اند و همچنین با توجه به شرایط زمان و مکان، از وسایل و ابزارهای مختلف سود برده‌اند. همچنین به خاطر ارتباطات قابل ملاحظه‌ای که با یکدیگر داشته‌اند، از این رهگذر به دیدگاه‌های مذهبی، قومی، سنتی و اجتماعیِ بسیار دور از هم بها داده‌اند که جملگی سبب گردیده در این پژوهش به واکاوی در فضای آثارشان، جهت یافتن اختلافات از یک‌سو و تشابهات که گویای تأثیر گرفتن هنرمندان ایرانی از عناصر همگون و همنوا و یا گاه ناهمگون آنان است از دیگر سو پرداخته شود، لذا برای روشن شدن شباهت‌ها و تفاوت‌ها یا بعبارتی دیگر، جهت ره گشودن به اثرات برخاسته از اقالیم و تمدن‌های متعدد، مانند: متفاوت بودن نژادها، فرهنگ‌ها، قومیت‌ها، سنت‌ها و یا حتی مذاهب و آداب و رسوم، در این تحقیق، نویسنده ابتدا به بررسی واژه‌های «بابِل» و «خورنق» از منظر ریشه‌شناسی[۱] پرداخته سپس نگاهی به تاریخچه و شکل‌گیری تصاویر *بُرج بابِل*، *کاخ خورنق* و *مسجد جامع سمرقند* انداخته و در این راستا به مقایسه این دو بنا (بُرج و کاخ) با یکدیگر همت گماشته است. همچنین در ادامه این تحقیق به واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد در نگاره بنا نهادن مسجد مذکور اشاره نموده و متعاقب آن به قیاس نمودن دو نگاره به وجود آمده از «*کاخ خورنق*» *یعنی آثار* «بهزاد و بانو» پرداخته است. سرانجام در این واکاوی توجه به عوامل تأثیرگذاری نموده که هنرمندان از یک‌سو در ترسیم «بنا نهادن» بُرج و کاخ یادشده در نظر داشته‌اند و از سویی دیگر، ترسیم «فروپاشی» این بُرج - که در آثار برخی از هنرمندان غربی نمود یافته است - و «ویرانی» و «تخریب» یک قلعه را که منسوب به بهزاد است، هدف قرار داده‌اند. بدین ترتیب با کنکاش در این آثار سعی بر آن شده تا از تغییر و تحولات و دگرگونی‌های به وجود آمده در آثار هنری آن دوران - بخصوص در مورد شباهت‌ها و تفاوت‌ها - پرده برداشته شود. همچنین در این جستجو سؤالاتی مطرح گردیده که در پایین این سطور به آنها اشاره نموده و به شکل اجمال در بخش نتیجه‌گیری به ابهامات ایجادشده پاسخ داده می‌شود.

۱- آیا هنر نگارگری ایران مانند شکل‌گیری *بنا نهادن کاخ خورنق*، *ساختن مسجد جامع سمرقند و یا تخریب یک قلعه*، در برگیرنده همان اندیشه و ارزش‌هایی است که در مینیاتورسازی و نقاشی غرب، همچون *بُرج بابِل* دیده می‌شود یا به دلایل گوناگون از تفکرات و برداشت‌های دیگری برخوردار است؟

۲- آیا نوگرایی‌هایی که در نقاشی‌های بُرج بابِل، نسبت به مینیاتورسازی‌های گذشته هنرمندان غربی دیده می‌شود، نتیجه تغییر و تحولات اجتماعی، نظریات فلاسفه، ادیبان و دانشمندان اروپایی وقت است یا تنها از دیدگاه‌های مذهبی و گفتارهای مبلغین مسیحی آن دوران به وجود می‌آید؟

۳- آیا گونه‌گونی اقالیم، متفاوت بودن نژادها، تمدن‌ها، قومیت‌ها، سُنت‌ها، آداب و رسوم و تفاوت‌های فرهنگی - که دارای ارزش‌های درونی، ذاتی و باطنی هر قوم و ملتی هستند - سبب دور شدن هنر نگارگری ایران، بخصوص فاصله گرفتن کمال‌الدین بهزاد و صحیفه بانو از هنر نقاشی بیگانگان می‌شود یا با توجه به فزونی ارتباطات بین شرق و غرب، تصورات و برداشت‌های آنان در آثار این دو هنرمند ایرانی تأثیرگذار می‌گردند؟

پیشینه پژوهش

آنچه اهمیت و ضرورت نگارش این تحقیق را روشن می‌سازد فقدان کتاب و مقالاتی است که درزمینه یادشده به رشته تحریر درآمده و به چاپ رسیده باشد، لذا با توجه به تحقیقات انجام‌شده در این زمینه می‌توان گفت که نویسندگان بسیاری (ایرانی و بیگانه) در خصوص آثار به‌جامانده از *بُرج بابِل*، *کاخ خورنق* و *مسجد جامع سمرقند* مطالبی نگاشته‌اند که جای تعمق دارد لیکن آن گونه که در این تحقیق دنبال می‌شود، به صورت تطبیقی و قیاس آنها با یکدیگر، به بررسی عوامل تأثیرگذار در ایجاد تشابه و تفاوت‌ها نپرداخته‌اند، لذا در این تحقیق ضمن استفاده از کتب و مقالات دیگر نویسندگانی که در مورد بناهای یادشده به صورت جداگانه و چه‌بسا پراکنده قلم زده‌اند مانند هنریتا مک کال[۲] که در کتابش زیر عنوان: «*اسطوره‌های بین‌النهرینی*» بخش حماسه آفرینش، در مورد ویژگی‌های «بُرج بابِل» مطالب ارزشمندی می‌نگارد (کال، ۱۳۷۳: ۸۰ و ۸۱) و یا پیتر کلایتون[۳] که درباره: «*عجایب هفتگانه جهان باستان*» بخصوص درباره باغ معلق و ارتباط آن با بُرج بابِل اظهارنظر می‌نماید (ال.فینکل، ۱۳۷۸: ۶۹ الی ۹۸) دِلانو آمس[۴] نیز که زیر عنوان: «تاریخ جهان لاروس، کتاب یکم: *روزگار باستان و قرون وسطی*» در مورد معماری بُرج بابِل و خدای بابِلی سخن می‌گوید (آمس، ۱۳۷۸: ۶۶ الی ۶۹) ه. و. جنسن[۵]، تحت عنوان: «*تاریخ هنر*» درزمینه بُرج بابِل که نوعی زیگورات خوانده می‌شود نکته‌های قابل‌توجهی ارایه می‌دارد (جنسن، ۱۳۵۹: ۴۸) هلن گاردنر[۶]، در کتاب: «*هنر در گذر زمان*» که اشاره‌ای به کشور— شهر و بُرج بابِل می‌نماید (گاردنر، ۱۳۶۵: ۵۰ و ۵۸) فردریک هارت[۷]، زیر عنوان: «سی

دو هزار سال تاریخ هنر» ضمن توجه به پادشاهی حمورابی و بخت‌النصر پادشاهان قدرتمند آن خطه اشاره‌ای به باغ مُعلق و بُرج بابِل می‌کند (هارت، ۱۳۸۲: ۱۰۸ و ۱۱۴) و دنیس اسپور[۸] در کتاب خود تحت عنوان: «*انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها*» که به دوره نو بابلی می‌پردازد و بُرج بابِل را بعنوان یک زیگورات مطرح می‌سازد (اسپور، ۱۳۹۲: ۳۵) مطلب دیگری در این زمینه به چشم نمی‌خورد، لذا در اکثر کتاب‌های یادشده و مقالات منتشر گشته درباره کشور- شهر بابل و بُرج آن و در مورد کاخ خورنق و مسجد جامع سمرقند مطالبی ارایه کرده‌اند که چیزی به غیر از نگاهی تاریخی و توصیفی نبوده است. بدین ترتیب در این مجال سعی بر آن شده تا به واکاوی در آثار مطروح‌شده، بخصوص جهت یافتن همسانی‌ها و تفاوت‌های حاصل‌شده، با سود جستن از کتب و آثاری که در دوره‌های گوناگون، تحت عنوان: *بُرج بابل*، *کاخ خورنق* و *مسجد جامع سمرقند* شکل‌گرفته، پرداخته شود.

روش تحقیق

روش تحقیق اتخاذ شده به لحاظ جنبه‌های تاریخی پژوهشی - توصیفی است و روش مطالعه تطبیقی نیز جهت دست‌یابی به شباهت‌ها و تفاوت‌ها انتخاب گردیده تا به ابهامات موجود - که از طریق سؤالات و فرضیه مطرح‌شده - پاسخ داده شود. همچنین در این واکاوی، این مهم با نگاهی تحلیلی ادامه می‌یابد تا روابط میان آنها بخوبی بارز و آشکار گردد. بخصوص در این تحقیق سعی بر آن شده تا به تفاوت‌های ایجادشده که از گونه‌گونی فرهنگ‌ها و دیدگاه‌های اجتماعی، قومی و سنتی به وجود آمده پی برده شود. سرانجام در این جستجو گردآوری منابع و اطلاعات مورد نیاز نیز کتابخانه‌ای است، همچنین در این ارتباط از مآخذ و سرچشمه‌های اینترنتی معتبر نیز استفاده می‌شود. درواقع مبنای تحلیل‌ها بر اساس نقاشی‌هایی از *بُرج بابِل* و نگاره‌هایی از بهزاد و قیاس آنها با یکدیگر شکل می‌گیرد تا بتوان از طریق یافتن اشتراکات و افتراقات به نتیجه‌ای روشن دست یافت.

بررسی واژه‌های بابِل و خورنق از منظر اِتیمولوژی

برای آگاهی از نگرش هنرمندان و ادیبانی که به بُرج بابِل و کاخ خورنق در آثارشان پرداخته‌اند، ضروری می‌نماید که قبل از هر سخن، ابتدا نگاهی به ریشه و مفهوم واژه‌های یادشده و علت شکل‌گیری آنها انداخته شود تا مخاطب بخوبی بتواند به تصورات و نیات نویسندگان و هنرمندان، بخصوص نگارگران این آب و خاک، مینیاتور سازان و نقاشان غربی، در تجسم بخشیدن به فضای آثارشان واقف گردد.

واژه بابِل در زبان اکدی، باب - ایلی(Bab – Ili) یا باب- ایلو(Bab – Illu) خوانده می‌شود که به معنی دروازه خدا است. باب به معنی دروازه و ایلی یا ایلو به معنای خدا است. باب اِل(Bab – el) یا بابِل نیز به معنای شهر خدا است (آیتو، ۱۳۸۶: ۱۰۱). درواقع باید گفت که علت به‌کارگیری این واژه دست‌یابی به سعادتی بوده که در این منطقه شکل می‌گیرد و انسان‌ها در رفاه و خوشبختی زندگی می‌کردند و این شهر را شهری می‌پنداشتند که خداوند به آن التفات و نظر دارد.

بابِل در تمدن‌های باستانی شهری در عراق، میان‌رودان و یا به دیگر سخن (بین‌النهرین) در حوزه رود فرات بوده که امروزه بقایا و ویرانه‌های باقی‌مانده از این شهر را در ۸۸ کیلومتری جنوب بغداد و در کنار شهر حِله عراق می‌توان نظاره نمود. «بُرج بابِل، شباهت بسیار به سالن اجتماعات رُم باستان[۹] داشته که در *سفر پیدایش*، *اسفار پنج‌گانه* و یا به عبارتی دیگر در *تورات* به آن اشاره گردیده است. علت شکل‌گیری چنین بُرجی را ازدیاد جمعیت در شهر بابِل می‌دانستند. در اینجا قابل‌ذکر است که بر پایه آنچه در *تورات*، کتاب *سفر پیدایش* آمده است، انسان‌های نخستین، همگی در این شهر افسانه‌ای می‌زیستند، لذا به سبب تمرکز نمودن همگان در این شهر و نبودن مکانی کافی که جوابگوی نیازهای اقوام گوناگون را بدهد، گروهی خواستار پراکنده شدن به مکان‌های دورتر گردیدند. ازاین‌رو، برای جلوگیری از چنددستگی و دور افتادن از یکدیگر، این بُرج بلند را ساختند تا همبستگی خود را از دست ندهند و بتوانند در گردهمایی‌های ضروری در کنار هم قرار گیرند» (همان: ۱۰۱).

هنریتا مک کال[۱۰] نویسنده تاریخ اساطیر و افسانه‌های بابِلی نیز در کتاب خود به نام «*اسطوره‌های بین‌النهرینی*» درباره تصمیم گرفتن مردم بابِل برای ساختن این بُرج و ویران شدن این شهر چنین می‌نویسد: «مردم بابِل» تصمیم می‌گیرند که بُرجی بلند بسازند و از بام آن پا به جهان مرموز خدایان بگذارند. خدایان تاب نمی‌آورند و بابِلیان را به کیفری سخت محکوم می‌نمایند. روزی مردم از خواب برمی‌خیزند و ناگهان درمی‌یابند که زبان همدیگر را نمی‌فهمند؛ و هر بابِلی به زبانی دیگر سخن می‌گوید و هیچ‌کس سخن دیگری را نمی‌فهمد. مردم از هم می‌گریزند، هر یک به سویی پراکنده می‌گردند و بدین گونه، شهر بابِل، خانه ارواح می‌شود» (مک کال،۱۳۸۶: ۸۱). بدین ترتیب درباره شکل‌گیری چنین بنایی روایت‌های بسیاری ارایه کرده‌اند که اکثر اشاره به دیدگاه‌های مذهبی و ماورایی و یا اساطیری و افسانه‌ای می‌کند لیکن علت واقعی آن روشن نیست و در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. همچنین قابل‌ذکر است که در آن دوران چنین تصور می‌شد: «که شاخ

و برگ درختان زینت شده در طبقات فوقانیِ این بُرج عظیم، بر روی طبقات پایین‌تر افتاده و شاخ و برگشان جلوه‌ای وارونه می‌یابند که به همین علت به باغ مُعلق شهره می‌گردد و از عجایب هفتگانه محسوب می‌شود.» (کلایتون، ۱۳۷۸: ۹۸-۶۹). استرابون[۱۱] نویسنده یونانی وقت نیز در مورد فرم ظاهری باغ معلق چنین می‌گوید: «این باغ به شکل چهارگوش بوده و طول هر ضلع آن برابر چهار پلترون[۱۲] است.» (همان، ۷۹). همچنین ایروینگ. ال. فینکل نویسنده باغ معلق درباره ارتباط میان باغ و بُرج بابِل چنین اظهار می‌کند: «بر اساس روایات تاریخی در «*کتاب پیدایش*» این زیگورات را با بُرج بابِل یکی دانسته‌اند. (همان، ۸۸). در اسطوره‌های بین‌النهرین نیز «شکل‌گیری شهر بابِل و سپس بُرج آن را که استراحتگاه، زیارتگاه و یا به‌نوعی زیگورات می‌پنداشتند به خدایان نسبت می‌دهند.» (همان، ۸۰). واژه بابِل تنها یک‌بار در قرآن بعنوان شهری که هاروت و ماروت، دو فرشته از آسمان به زمین می‌آیند و به مردم سحر می‌آموزند آمده است که حکایت از اهمیت این شهر در آن دوران دارد (سوره بقره/ ۲/ ۱۰۲). در سال ۱۸۹۸ میلادی رابرت کُلدِوی[۱۳]، باستان‌شناس آلمانی، در حدود ۹۰ کیلومتری جنوب شهر بغداد و در سواحل رود فرات، جستجو در پی یافتن ویرانه‌ها و بقایای شهر غرق‌شده بابِل را آغاز کرد. «ابن بُرج معبدی برای « مردوک» خدای بابِل بود، بنایی مربع شکل، با ابعاد ۹۰ در ۹۰ متر و ارتفاع آن را نیز حدود ۹۰ متر تخمین زده‌اند. از این بنای عظیم تعدادی از پایه‌های اصلی آن به جای مانده است که وجود این بنا را به اثبات می‌رساند» (آمس، ۱۳۷۸: ۶۶).

واژه «خورنق» نیز یک واژه پارسی است و از واژه «هورنه» سرچشمه می‌گیرد که به معنای «دارای سقف زیبا» است. واژه «هورن» به معنی دارای نام زیبا و «خورنه» نیز به معنای محلی برای سور و ضیافت است. درواقع کاخ خورنق به دو قصر عمده تقسیم گشته بود: قصر اول را «خورنگه» می‌نامیدند و قصر دوم را که متشکل از سه گنبد متداخل بود «سدیر» می‌خواندند که برای معبد و یا به دیگر سخن عبادتخانه طراحی‌شده بود. سدیر، هم به معنای نهر است و هم به قصر گفته می‌شود. این واژه را در اصل «سه دله» و در برخی متون دیگر «سه دل» می‌نامیدند چرا که در معماری آن قُبه‌های متداخل در هم داشته است. همچنین در گذشته‌های دور چنین تصور می‌شد که این کاخ دارای هفت تالار به رنگ‌های سیاه، زرد، سبز، قرمز، آبی، صندل‌گون و فیروزه‌ای از یک‌سو و دارای هفت کوشک و یا به عبارتی دیگر هفت گنبد به رنگ‌های یادشده بوده است. همچنین بناهایی که دارای کوشکی با دیوارهای بلند در طراحی باغ‌ها بودند، به زبان پارسی «خورنه» و به تازی «خورنق» خوانده می‌شدند» (بلعمی، ۱۳۵۲: ۲۳۸). علت شکل‌گیری این بنا نیز به خواست پادشاه وقت، یزدگرد یکم شکل می‌گیرد که کاخی بی‌نهایت زیبا و چه‌بسا به درخواست شاه می‌بایست که تالارهای آن بی ستون باشد. این خواسته تنها از دست یک معمار یونانی برمی‌آمد که به علت آگاهی از رازی که در ساخت بنا وجود داشت، به جای پاداش از بلندترین قسمت ساختمان به زیر افکنده می‌شود تا راز این عمارت را با خود به گورستان برد. در مورد راز این بنا نقل‌قول‌های مختلفی شکل‌گرفته که در این مقاله نیازی به بازگو کردن آنها نیست.

نگاهی به تاریخچه و شکل‌گیری تصاویر بُرج بابِل، کاخ خورنق و مسجد جامع سمرقند

با توجه به آنچه از بُرج بابِل در «*تورات*» آمده، می‌توان ساختمان مذکور یا بعبارتی دیگر بنای تاریخی بابِل را به گذشته‌های دور و به تمدن‌های کهن و چه‌بسا به حضور انسان‌های اولیه نسبت داد. درواقع تاریخ به وجود آمدن این بنای یادشده مشخص نیست و همچنان در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. بدین ترتیب هنرمندان خاور و باختر زمین، هر کدام با توجه به افسانه‌هایی که دراین‌باره شنیده‌اند و با رویکرد به ارزش‌های دینی و مذهبی و چه‌بسا با توجه به دیدگاه‌های اعتقادی خود، به‌مرورزمان، اقدام به خلق آثاری نموده‌اند که حکایت از برداشت‌های تخیلی آنان در این مورد بخصوص دارد. قدیمی‌ترین مینیاتوری که در شکل‌گیری این عمارت دیده می‌شود اثری است که هنرمندی گمنام، اقدام به ترسیم بنایی تخیلی از بُرجی بلند می‌نماید. این نگاره متعلق به سده‌های میانه (قرن یازدهم میلادی) است و ترکیب‌بندی آن شباهت بسیاری به نگاره ایرانی «کاخ خورنق» دارد. تنها با این تفاوت که نگاره کاخ خورنق حدود ۴۰۰ سال بعد از مینیاتور مطروح شده - به تصویر درآمده است. اینکه کمال‌الدین بهزاد از وجود چنین اثری آگاهی داشته یا خیر، اطلاعی در دست نیست لیکن شباهت میان این دو اثر نکته‌ای است که جای تعمق دارد (تصاویر ۱ و ۲). همچنین به علت جنبه‌های اعتقادی و ارتباطی که بُرج بابِل با دین و مذهب داشته، هنرمندان غربی بارها و بارها در قرون بعدی این عمارت را به زیور تصویر آراسته‌اند که در این تحقیق به برخی از آنها اشاره می‌شود. مینیاتور دیگری که در آن ساختن *بُرج بابِل را* به تصویر کشیده‌اند، متعلق به مینیاتورسازی به نام ماسی جوسکی[۱۴] است که بین سال‌های ۶۰ - ۱۲۴۰ م. آن را به صحنه می‌کشد. چندی بعد مینیاتور ساز گمنام دیگری بُرج یادشده را در

آلمان، حدود سال ۱۳۷۰ م. به نمایش می‌گذارد. در ادامه این روند تصویر دیگری به چشم می‌خورد که باز هم متعلق به مینیاتور ساز و استادکاری آلمانی است. استادکاری که در مکتب مونیخ فعالیت هنری داشته و احتمال می‌رود که مقصود وی از به تصویر کشیدن بنای مذکور همان بُرج بابِل باشد، بخصوص اینکه هنرمند *بُرج بابِل* را به صورت مربع نقش نموده که با طراحی و معماری واقعی این بُرج مطابقت دارد. این مینیاتور نیز متعلق به اواخر قرون وسطی، حدود سال‌های ۱۴۱۵- ۱۴۳۰ میلادی است (تصاویر ۲۰-۱۵).

بعد از شکل‌گیری این آثار، هنرمندان غربی با سود جستن از تکنیک رنگ و روغن، از یک‌سو و با به‌کارگیری فنون گراورسازی از دیگر سو که بتازگی ابداع‌شده بودند، هنر نقاشی و چاپ دستی را جایگزین هنر مینیاتورسازی در شمال اروپا کرده و با توجه به مصالح و ابزار جدید به ترسیم بُرج بابِل ادامه داده‌اند لیکن همزمان برخی از آنان بجای مجسم نمودن بنا در حال ساختن و شکوفایی به ترسیم فروپاشی این بُرج ارزشمند تاریخی پرداخته‌اند. علت فروپاشی این عمارت نیز بدرستی روشن نیست. احتمال می‌رود که نتیجه جنگ‌های گوناگون برای تسخیر بابِل باشد. در کتاب *تاریخ جهانِ لاروس*، زیر عنوان: «*روزگار باستان و قرون وسطی*» در این مورد چنین آمده است: «نزدیک به سال۱۸۱۳ ق.م. سومُوآبُوم شالوده نخستین سلسله بابِلی را ریخت که به سلسله اموری نامدار است و بیدرنگ به جنگیدن با همسایگانش دست بُرد. پیکار، دراز آهنگ و پایداری، سرسختانه بود... افتخار گرد هم آوردن سراسر میان‌دورود (بین‌النهرین) به زیر فرمان یک فرمانروا، سرانجام نصیب حمُورابی، نامورترین شهریار بابِل (۱۷۱۱ - ۱۶۶۹ ق.م.) شد، هرچند بدون کشمکشی طولانی توسط واپسین رقیبش «ریم سین لارسایی» در سال (۱۶۸۳ ق.م.) از پایتختش رانده شد» (دونان، ۱۳۷۸: ۶۶ و ۶۷). قدیمی‌ترین گراور مربوط به *فروپاشی بُرج بابِل* متعلق به کُرنلیِ آنتونیز[۱۵] هنرمند فلاندری، به سال ۱۵۴۷ م. است. (تصویر ۲۱). سپس پیتر بروگل مهتر[۱۶] به نقاشی این بنا، با سود جستن از ابزار و مصالح جدید، دل می‌بندد. او شکل‌گیری این ساختمان را مدورگونه تصور نموده که در فضای اثرش می‌توان مشاهده کرد. هرچند که بعد از کاوش‌های به‌عمل‌آمده بقایای به‌جامانده از این بُرج حکایت از مربع بودن آن دارد (تصاویر ۱۷ الی ۲۲). سپس نقاشان و گراورسازان دیگری اقدام به نمایش ساختن این بُرج و یا ویران شدن آن نموده‌اند مانند هندریک فان کلیو[۱۷]، لوکاس فان والکِن پُرش[۱۸]، که آن را مثلث یا همچنان گذشته مدورگونه ارایه کرده‌اند (تصاویر ۲۳ و ۲۴).

در اواخر قرن ۱۶ م. نیز هنرمندی گمنام با سود جستن از تکنیک گراورسازی، ساختن بُرج یادشده را با به‌کارگیری موجودات زمینی و همزمان ابر انسانی به تصویر کشیده و با بهره‌گیری از پرسپکتیو و سایه روشن، یادآور اسطوره‌های کهن و فضای حجم‌وار گذشته گشته است. (تصاویر ۲۵ و ۲۶). در ادامه این راه، نقاشان دیگری مانند لودویک تواپود[۱۹]، پیتر بروگل کهتر،[۲۰] جوس دُ مُوم پرکهتر[۲۱]، مارتین فان والکِن بُرش،[۲۲] آبِل گریمر،[۲۳] که جملگی از نقاشان فلاندری هستند اقدام به کشیدن این بُرج نموده که درظاهر حکایت از دور شدن آنان از سنت پیشین و مینیاتورسازی‌های گذشته می‌کند (تصویر ۳۰-۲۷).

در قرن هفدهم میلادی نیز هنرمندانی چون آنتاناسیوس کیرشنر[۲۴]، دانشمند، ادیب، نقاش، چاپگر آلمانی *بُرج بابِل* را نه در حال ویرانی بلکه در حال ساختن و شکوفایی ارایه کرده است (تصویر ۳۱). درواقع فضای روحانی و معنوی که در ساختار مینیاتورهای گذشته متجلی شده به فضایی مادی و زمینی استحاله یافته، هرچند که هنرمندان نامبرده در انتخاب موضوع‌های به صحنه درآمده بسیاری از ارزش‌های گذشته خود را حفظ نموده‌اند.

ساختن کاخ خورنق نیز که جنبه معمارانه آن در این نگاره اهمیت بسیاری دارد، به سال ۹۰۰ ه.ق./۱۴۹۴ م. نه‌تنها بعنوان موضوع اثر هنری، توسط نگارگر ایرانی، بهزاد، در هرات انتخاب و به تصویر کشیده شده است بلکه در نیمه اول قرن ۱۱ ه.ق./۱۷ م. همین موضوع موردتوجه نگارگر دیگری موسوم به صحیفه بانو قرارگرفته و با الهام از اثر بهزاد، تصویری را ارایه کرده که ضمن داشتن تشابهات بسیار با اثر بهزاد از تفاوت‌های قابل‌ملاحظه‌ای نیز برخوردار است که در این تحقیق به آنها اشاره می‌گردد.

بنا نمودن مسجد جامع سمرقند نیز که نگاره‌ای منسوب به کمال‌الدین بهزاد است، به سال ۸۷۱ و ۸۷۲ ه.ق./۱۴۶۷ و ۶۸ م. در سمرقند شکل‌گرفته و گویای همان نگاه و علاقه‌ای است که بهزاد در انتخاب موضوع نگارگری خویش (کاخ خورنق) ارایه کرده است. او مسجد جامع سمرقند را در *ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی* (۸۲۸ – ۸۳۲) شاعر، خوشنویس و منشی دربار تیمور لنگ به تصویر کشیده که نشان‌دهنده توجه وی به مکان‌های مذهبی (محوطه داخلی و خارجی مسجد) معممین، اداره‌کنندگان آن، کارگران زحمتکش و بنایان است. در اینجا قابل‌ذکر است که «*ظفرنامه*» کتابی تاریخی است و به سفارش ابراهیم سلطان (پسر شاهرخ) درباره نسب امیر تیمور و زندگی او از طفولیت تا هنگام مرگ و جانشینی خلیل سلطان به جای او در سمرقند و زوال دولت

وی شکل‌گرفته و نویسنده با فصاحت بسیار آن را به رشته تحریر درآورده است» (شریفی، ۱۳۸۷: ۲۵).

مقایسه تصویر ساختن بُرج بابِل، با نگاره بنا نهادن کاخ خورنق، اثر بهزاد

طبق شواهد تاریخی در اولین سال هجری قمری مطابق با سال ۶۲۲ میلادی با هجرت نمودن پیغمبر اسلام، حضرت محمد (ص) از مکه به مدینه عصر اسلام آغاز شده و بدین ترتیب هنر ایرانی - اسلامی با ۶ قرن اختلاف نسبت به هنر مسیحی پا به عرصه حیات گذاشته است. درواقع آثار بجا مانده از صدر اسلام و یا به دیگر سخن از سه قرن اول هجری قمری، بجز تصاویری که در چند کتاب به صورت مینیاتورسازی و با سود جستن از دست‌آوردهای بیگانگان نقش گردیده، آثار ارزشمند دیگری از این هنر نو پا به چشم نمی‌خورد. در ادامه این راه، هنر نگارگری ایران از هنر ساسانی و چینی و یا بعبارتی دیگر هنر بودایی و سرانجام از هنر مسیحی بویژه از دست‌آوردهای بیزانس[۲۵] که پس از فروپاشی رُم باستان همچنان هنری وابسته به ارزش‌های دینی، روحی و معنوی باقی‌مانده بود، تأثیرات بسیاری می‌گیرد تا هنری درخور دیدگاه‌ها، نظریات و را ه و طریقت اسلام را پی افکنده باشد. زکی محمدحسن مصری که از پژوهشگران برجسته در زمره هنرهای ایرانی - اسلامی است، دراین‌باره چنین می‌نویسد: «شاید قدیمی‌ترین صور کوچک و یا نقاشی خرده‌کاری «مینیاتورسازی» استادان اسلامی که به ما رسیده آن باشد که در «فیوم» و «اشمونین» به آن اطلاع یافته‌اند... یعنی تاریخ نسخه‌های خطی که دارای این تصاویر است، مربوط به قرن سوم و چهارم هجری است و در صنعت تصاویر مذکور تأثیرات رومی (بیزاطی) قبطی، حبشی و ساسانی مشاهده می‌شود... همچنین از نقاشی‌های مانوی و مینیاتورهای مسیحیان و نسطوری‌ها نیز تقلید نموده‌اند» (محمد حسن، ۱۳۵۷: ۴۲)، لذا به‌مرورزمان نگارگران ایرانی سعی بر آن می‌ورزند تا نقش و نگارهای بعاریت گرفته‌شده را که از مذهب و فرهنگ‌های یادشده حاصل‌شده بود آهسته و آرام از فضای آثارشان بیرون نمایند تا هنری برخاسته از ارزش‌های مذهبی و اعتقادات اسلامی خود را بیش از پیش پی‌ریزی و قوام بیشتری بخشند. اعتقاداتی که نه‌تنها گویای مسایل مربوط به شریعت اسلامی است بلکه در دل خود رایحه دل‌انگیز تمدن، فرهنگ وُسنن گذشته این مرز و بوم را به مشام مخاطب می‌رساند. با این وصف عوامل و عناصر مینیاتورسازی‌های بیگانگان که از طریق نیاز فرهنگی آنان در آثارشان ایجاد گشته بود، به علت تداوم ارتباطات بین شرق و غرب از نگاره‌های این آب و خاک کاملا زدوده نگردیده بلکه با کوششی که هنرمندان ایرانی کرده‌اند تا حدودی در برخی موارد نکات یادشده کمرنگ گشته بود. کافی است که مینیاتورهای انجام‌شده توسط هنرمندان مسیحی و غربی با نگاره‌های این سرزمین مقایسه شوند تا مخاطب بتواند به تأثیرگذاری و تغییرات شکل‌گرفته در آثارشان واقف گردد (تصاویر ۱ و ۲). اگر تصویر شماره یک «بنا نهادن بُرج بابِل» را با نگاره شماره دو که «ساختن کاخ خورنق» را نشان می‌دهد، مقایسه شوند، ضمن یافتن اشتراکات بسیار که بین این دو تصویر دیده می‌شود بخوبی می‌توان به تفاوت‌های آنها پی برد. در تصویر شماره یک بنایان و کارگران، جملگی سفیدپوست هستند، درحالی‌که در نگاره ایرانی، تصویر شماره دو، گروهی از کارگران سفیدپوست و گروهی دیگر تیره و یا سیاه‌پوست هستند که ضمن ایجاد تنوع در چهره‌سازی‌ها، دور بودن نگاه هنرمند ایرانی را از نژادپرستی به اثبات می‌رساند. همچنین در مینیاتور غربی موردبحث، انسان‌ها همگی بلااستثناء لباس‌هایی را بر تن دارند که گویای فرهنگ و جامعه آنان است درحالی‌که در نگاره شماره دو گروهی جامه بر تن دارند و گروهی نیز تا حدودی بدون تن‌پوش به تصویر کشیده شده‌اند که این نیز خود حکایت از آب و هوای کشورها و یا به‌گونه‌ای رندانه اشاره به فقر و تهی‌دستی کارگران ایرانی دارد. همچنین در اثر شماره یک دو پیکرِ انسانیِ شکل‌گرفته در پیش‌زمینه اثر، نه‌تنها مُعلق در فضا نقش گردیده که گویای «بی‌وزنی» است، نکته‌ای که در هنر مسیحی جایگاه رفیعی دارد بلکه مینیاتور غربی، در ترسیم پیش‌زمینه از عمق لازمه نیز برخوردار نیست درحالی‌که در نگاره کاخ خورنق، هنرمند ایرانی ضمن توجه به عمق صحنه در پیش‌زمینه اثر که در سطح دوبعدی به تصویر درآمده، با قرار دادن پاهای تمامی پرسوناژها به روی زمین و یا پله‌های نردبان به القای «وزن» در کل فضای نگاره پرداخته بدون اینکه به حجم سازی و سایه روشن توجه ورزد (تصاویر ۲ و ۴). در این وادی هنرمند غربی در ترسیم اندام پیکره‌ها توجه به سرزندگی و جنبش و حرکت کارگران دارد لیکن در نگاره ایرانی، هنرمند ضمن القای جنبش و حرکت در اندام کارگران، با نشان دادن پُشت خمیده کارگری که تنها یک پا دارد به فرسودگی و زندگی طاقت‌فرسای او توجه نموده و پهنه آسمان را نه به رنگ طلایی که رنگی غیرواقعی است بلکه با بهره‌گیری از رنگ آبی نقش کرده که اشاره به زندگی این جهانی دارد اما در مینیاتور اروپاییِ اثری از آسمان و فضای باز و گسترده در طبیعت دیده نمی‌شود. به هر تقدیر هرچند که این دو اثر درظاهر شباهت چشمگیری با یکدیگر دارند لیکن اختلاف بسیاری نیز در آنها بخوبی به چشم می‌خورد، بخصوص که هر کدام بی هیچ شک و شبهه‌ای بیان‌کننده

فرهنگ، سنن، جریان‌های اجتماعی و آداب و رسوم خود هستند (تصویر ۵-۱).

نظری به واقع‌گرایی بهزاد در نگاره بنا نهادن مسجد جامع سمرقند

انتخاب ابنیه تاریخی و به نمایش گذاشتن معماری آنها در هنر نگارگری و توجه به امور زندگانی و مشغله کارگران در جوامع ایرانی تنها در به تصویر کشیدن کاخ خورنق خلاصه نمی‌شود بلکه جای پای این نوع نگرش را می‌توان در دیگر آثار به‌جامانده از هنرمندان این آب و خاک نظاره نمود؛ مانند *بنا نهادن مسجد جامع سمرقند* که در نسخه‌ای از *ظفرنامه*، تألیف شرف‌الدین علی یزدی به سال (۸۷۱ و ۸۷۲ ه.ق./ ۱۴۶۷ و ۱۴۶۸ م.) توسط بهزاد شکل گرفته است. وی این مسجد را در دو صفحه روبروی هم با یک سال فاصله، به تصویر کشیده است. در صفحه سمت راست به نمایش ساختن و آراستن داخل مسجد سمرقند، به سال ۸۷۱ ه. ق. و در صفحه سمت چپ، فضای بیرونی همان عمارت قدسی و مذهبی را به سال ۸۷۲ ه.ق. به زیور تصویر آراسته است. او در این دو اثر نه تنها اشاره به تجمعات مذهبی در صحن مسجد دارد بلکه توجه به معمینی *ورزیده دارد* که همپای کارگران به کار سخت و طاقت‌فرسای این بنای قدسی پرداخته‌اند و گویی که در ساختمان‌سازی و حمل و جابجا کردن مصالح کار بین خود و دیگر اقشار زحمتکش جامعه فرقی نگذاشته‌اند (تصاویر ۱۱-۶).

در تصویر شماره ۶ تجمع معمینی را می‌توان دید که همچون کارگران زحمتکش به فعالیت مشغول‌اند و در کنار آنان با شتاب بسیار ساخت داخلی بنا را به پیش می‌برند. تنها فرقی که میان معممین و کارگران زحمتکش دیده می‌شود این است که آنان با توجه به گرمای طاقت‌فرسا همچنان لباس‌هایشان را بر تن دارند گویی از کارهای پرمشقت اجتناب نموده‌اند اما کارگر سیه‌چرده‌ای که در پیش‌زمینه تصویر نقش گردیده از فرط گرما و کار طاقت‌فرسا مقدار قابل‌ملاحظه‌ای از تن پوشش را درآورده تا بتواند به کارهای پرمشقت ادامه دهد (تصاویر ۷ و ۸).

در تصویر سمت چپ که هنرمند به نمایش فضای خارج مسجد می‌پردازد، ضمن به صحنه کشیدن معممینی که ساخت فضای بیرونی مسجد را برعهده‌گرفته‌اند باز هم در پیش‌زمینه اثر توجهی خاص به همان کارگر سیه‌چرده و بدن خمیده‌اش دارد. درواقع نقش تکراری این اقشار زحمتکش بی هیچ شک و شبه‌ای گویای تأکید او در این زمینه است. در این نگاره حضور «نردبان» نیز اشاره به شیءای است که در هر سه تصویر (ساختمان بابل، کاخ خورنق و بنا نهادن مسجد) به صورت عنصری مشترک به کار گرفته‌شده است، همچنین تفاوتی که در حمل ابزار و مصالح ساختمانی در نگاره سمت راست به چشم می‌خورد، بیان‌کننده استفاده از نیروی حیوانی است که در مرکز نگاره به تصویر درآمده لیکن در مینیاتور اروپایی بهره‌گیری از حیوان، برای حمل مصالح کار در بنا نهادن ساختمان بابِل رؤیت نمی‌شود (تصویر۸).

تصویر ۱. بنا کردن ساختمان بابل، اثر هنرمندی گمنام، متعلق به قرن ۵ ه. ق. / ۱۱ م. قرون وسطی، لندن، موزه بریتانیا (Hill,1966: Pl.208).

تصویر ۲. بنا کردن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، هرات، متعلق به ۹۰۰ ه. ق./ ۱۴۹۴ م. لندن، موزه بریتانیا (گری، ۱۳۶۹: ۲۰۵)

قیاسِ دو نگاره موسوم به کاخ خورنق، اثر «بهزاد و بانو» با یکدیگر

در هنر نگارگری، هنرمند ایرانی دیگری، معروف به صحیفه بانو که از نگارگران نیمه نخست دوره صفویه است با توجه به اثر کمال‌الدین بهزاد و برداشتی که از نگاره او کرده است اقدام به کشیدن تصویری تخیلی از کاخ خورنق نموده و در آن نیز ضمن توجه به اصول و قواعد از پیش تعیین‌شده هنر اسلامی تا حدودی از هنر نقاشی غرب متأثر شده است که بی‌تردید این‌گونه نگریستن به فضای اثر در آن دوران متداول گشته بود (تصویر ۱۲). به‌طور مثال هنرمند در نقش نمودن ابرهای آسمان از اندکی سایه روشن استفاده کرده که این خود زاییده ارتباطات ایرانیان در قرن ۱۱ هجری قمری/ ۱۷ میلادی، با غرب و آشنایی با هنر نقاشی اروپایی است (تصویر ۱۳).

در اینجا قابل‌ذکر است که نگارگر ایرانی در ترکیب‌بندی اثر خویش همانند بهزاد عمل نمی‌کند و نه‌تنها جایی برای اشعار و حکایت‌پردازی که در نگارگری‌های این سرزمین معمول بود، باقی نمی‌گذارد بلکه همچون هنر نقاشی غرب تنها تأکید بر «عنوان» دارد که این خود دوری جستن از سنن نگارگری را در فضای اثرش به اثبات می‌رساند. وی ساختمان کاخ خورنق را برخلاف بهزاد که کل فضای اثرش را در برگرفته به سمت راست تصویر هدایت نموده و در سمت چپِ نگاره به القا نمودن جلوه‌های طبیعت پرداخته و بدین منوال بخشی از فضا را آزادانه رها ساخته است، همچنین در این نوع فضاسازی بخشی از کارگران را در پایین تصویر به صحنه کشیده و حضور کشاورزان و باغبانان را در بالای تصویر، در دل طبیعت، به نمایش گذاشته است. او در این وادی با به‌کارگیری رنگ زرد لیمویی در تقابل با رنگ سبز - آبی

تصویر ۳. بنا کردن ساختمان بابل، قسمتی از اثر (Hill,1966: Pl.208).

تصویر ۴. بنا کردن ساختمان بابِل، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۵. بنا کردن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، قسمتی از اثر (همان).

ترکیب‌بندی رنگین خود را که به‌نوعی گویای سود جستن از رنگ‌های مکمل متضاد است به تماشاگر عرضه نموده و از مایه‌های سفید و سیاه جهت ایجاد کنتراست‌های لازمه در کنار ملقمه‌ای از پرده رنگ‌های نسبتاً شاد و فرح‌بخش بهره برده و با سود جستن از ریز نقش‌های رنگین تزیینی که خود تغییر شکل یافته گیاهان[۲۶] در طبیعت است ترکیب‌بندی خویش را ارایه کرده است. وی در به تصویر کشیدن چهره و دست و پای کارگر مفلوک، درمانده و بی‌نوا از رنگِ تا حدودی گرم (رنگ زرد مایل به گل ماشی) سود جسته که تفاوت نگرش او را با رنگ‌گذاری بهزاد آشکار ساخته است چرا که رنگ سفیدی که بهزاد به روی چهره و دست پای کارگر معلول (کارگری که تنها از یک پا برخوردار است) نهاده اشاره به رنگ‌پریدگی، ناتوانی و بی‌حالی وی در اثر انجام کاری شکنجه وار دارد. همچنین البسه کارگران در اثر صحیفه بانو بسیار مرتب، تمیز و آراسته به صحنه کشیده شده‌اند درحالی‌که در اثر بهزاد، از آن رو که کارگران در حین کار ساختمانی آلوده به گرد و غبارند لباس‌هایشان کثیف و تا حدودی مُندرس مجسم گشته‌است (تصاویر ۵ و ۱۴). در اینجا قابل‌ذکر است که خمیدگی پشت کارگر مطروح‌شده در اثر بهزاد دارای تناسبی معقول، با توجه به واقعیت بدن انسانی است لیکن در اثر صحیفه بانو تا حدودی تصنعی به نظر می‌آید چرا که پشت خمیده کارگر نقش شده با اغراق و خمیدگی بیش از اندازه شکل‌گرفته است. درواقع عناصری که در هر سه تصویر از اهمیت بالایی برخوردار است و بعنوان عناصری مشترک به کار گرفته‌اند همانا حضور «داربست» و «نردبان» است که در پیش‌زمینه، میان زمینه و بویژه پس‌زمینه نگاره‌ها، ضمن تأکید بر عمق صحنه، نقش سازنده‌ای دارند و از عوامل تأثیرگذار در ترکیب‌بندی آثار یادشده به شمار می‌آیند (تصاویر ۱۴-۱).

نیمه اول قرن یازدهم ه ق/ ۱۷ م. تهران، موزه کاخ گلستان متعلق به تصویر ۱۲. بنا کردن کاخ خورنق، اثر صحیفه بانو، (کتابخانه دانشگاه هنر، بخش مرجع، شاهنامه شاه طهماسبی).

بررسی عوامل تأثیرگذار در مینیاتورسازی و نقاشی‌های بُرج بابِل و نگاره‌هایی از بهزاد

در تاریخ ۳۲۵ م. زمانی که کنستانتین، امپراتور رُم شرقی، مسیحیت را می‌پذیرد و آن را دین رسمی کشور اعلام می‌کند، هنر مسیحی که در دخمه‌های زیرزمینی[۲۷] به کار گرفته می‌شد حیات تازه‌ای می‌یابد و در پی آن هنرمندان اروپایی، بویژه در قرون وسطی (از ۴۰۰ الی ۱۴۰۰ م.) قبل از شکل‌گیری رنسانس آغازین، به سمت هنری روحی و معنوی قدم برمی‌دارند و هنر سه بُعد نمای مادی را که رومیان از خود باقی گذاشته‌اند و با

تصویر ۶. ساختن مسجد جامع سمرقند، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، صفحه سمت راست، متعلق به ۸۷۱ ه. ق./۱۴۶۷ م. بالتیمور، کتابخانه جان دبلیو گرت، دانشگاه جانز هاپکینز، نیم برگی، شماره ۳۵۹، (اولگ گرابر، ۱۳۴۸: ۶۳).

تصویر ۷. ساختن مسجد جامع سمرقند، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، صفحه سمت راست، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۸. ساختن مسجد جامع سمرقند، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، صفحه سمت راست، قسمتی از اثر (همان).

پرسپکتیو غریزی همراه ساخته‌اند، به هنری دوبُعدی و یا به دیگر سخن به هنری «ماورایی» مُبدل کرده و سرانجام ثمره دست‌آوردهایشان - چه در موزاییک‌کاری و چه در نقاشی به روی دیوار برخی از کلیساها، هنری «طبیعت گریز» تلقی گردیده است. هلن گاردنر، نویسنده کتاب «*هنر در گذر زمان*» دراین‌باره چنین می‌نویسد: «آنچه در هنرهای تجسمی رخ می‌دهد گونه‌ای «طبیعت زدایی» است از ناتورالیسم یونانی – رومی، یا همان چیزی که مقدمات پیدایشش را در نقش برجسته‌های طاق کنستانتین می‌توان دید... این روند طبیعت زدایی که به درجات متفاوت تحت تأثیر هنر بربرها بود تا دوره سده‌های میانه در دنیای غرب ادامه پیدا می‌کند» (گاردنر، ۱۳۶۵: ۲۲۱). بدین منوال هنر موزاییک‌کاری و نقاشی آنان در قرون وسطی به «مینیاتورسازی » تبدیل می‌شود و آثاری شکل می‌گیرد که از هرگونه طبیعت‌گرایی به دور می‌افتد و رنگ‌های مورداستفاده‌شان نیز به هنری تمثیلی و نمادین بدل می‌شود. بدین ترتیب موزاییک‌کاران و مینیاتورسازان غربی با چنین رویکرد و دست آوردی در قرون بعدی به ترسیم *بُرج بابِل*، درحالی‌که ساختن و شکوفایی آنکه تا حدودی اهمیت مذهبی داشته، ادامه می‌دهند (تصاویر ۱۵ و ۱۶).

چندی بعد در قرن ۸ ه.ق./۱۴ م. الی ۹ ه.ق./۱۵ م. مینیاتور سازان وقت از اصول و قواعد هنری روحی و معنوی تا حدودی خارج و به سمت هنری مادی و طبیعت‌گرایانه متمایل می‌گردند. درواقع مینیاتورهای ارایه‌شده با سود جستن از سایه روشن‌های خفیف به فنون «نقاشی» یعنی استفاده از حجم پردازی‌ها، از طریق سایه روشن به عمق نمایی نزدیک می‌شوند لیکن در طراحی *ساختن بُرج بابِل*، اسکلت‌بندی ساختمان توسط آنان کاملا چهارگوش و مکعب گونه شکل می‌گیرد و با بقایای به‌دست‌آمده این عمارت تاریخی مطابقت می‌یابد (تصاویر ۱۷ الی ۲۰).

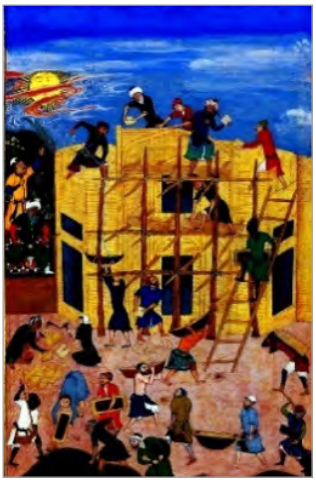
در ادامه این روند کُرنلِی آنتونیز، رسام و چاپگر فلاندری که به سال ۱۵۴۷ م. ویرانی این بُرج را به نمایش گذاشته، در طراحی *بُرج بابِل* نه‌تنها ترکیبی مُدورگونه اختیار نموده که زاییده تخیلات هنرمند بوده و از واقعیت معماری بنا فاصله گرفته است بلکه با بهره‌گیری از هاشورهای متقاطع به حجم سازی و سایه روشن بها داده و از اصول و قواعد مینیاتورسازی غرب که هنری غیرمادی، تخت و به‌دور از هرگونه حجم پردازی، نمایش جنسیت، شخصیت‌پردازی و جو نمایی بود فاصله گرفته است (تصویر ۲۱). چندی بعد پیتر بروگل مهتر نیز به سال ۱۵۶۳ م. به نقاشی نمودن این بنا دل می‌بندد که به جای سود جستن از تمپرا[۲۸]، اثرش را با رنگ روغن، روی تخته می‌سازد. وی نیز در این اثر، ضمن

تصویر ۹. ساختن مسجد جامع سمرقند، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، صفحه سمت چپ، نسخه‌ای از ظفرنامه، متعلق به ۸۷۲ ه. ق./ ۱۴۶۸ م. بالتیمور، کتابخانه جان دبلیو گرت، دانشگاه جانز هاپکینز، نیم برگی، شماره ۳۶۰ (اولگ گرابر، ۱۳۴۸: ۶۳)

تصویر ۱۰. ساختن مسجد جامع سمرقند، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، صفحه سمت چپ، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۱۱. ساختن مسجد جامع سمرقند، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، صفحه سمت چپ، قسمتی از اثر (همان).

به‌کارگیری ابزار و مصالح جدید فضای تخت مینیاتورگونه گذشته را که القاکننده دنیایی معنوی بود به فضایی سه‌بعدی و کاملا تحت سیطره سایه روشن بدل می‌کند و با سود جستن از پرسپکتیو غریزی آثارش را به فضایی عمق نمایانه و مجسمه‌وار تبدیل می‌نماید. چرا که در این بُرهه از زمان (قرن ۱۶ م.) هنر روحی و معنوی آنان که در مینیاتورسازی تجلی پیداکرده بود آهسته و آرام به هنری جسمانی تغییر ماهیت داده هرچند که از نظر انتخاب موضوع، همچنان گذشته، نقاشی‌شان گویای هنری مذهبی، روحی و الوهی باقی‌مانده است. بدین ترتیب در یک جمع‌بندی نهایی می‌توان گفت که آنان با دور شدن از سُنت مینیاتورسازی خویش به دست‌آوردهای هنری زمینی نزدیک می‌شوند، یعنی به نقاشی‌هایی دل می‌بندند که از حیث غرض کاملا روحی، لیکن از حیث وسیله و فنون به کار گرفته‌شده هنری نسبتاً مادی تلقی می‌گردد (تصاویر ۲۲-۱۵). درحالی‌که در هنر نگارگری ایران آثاری همچون کاخ خورنق که متعلق به قرن ۹ ه. ق./ ۱۵ م. است، هم از حیث غرض، هنری کاملا روحی باقی می‌ماند و هم از حیث وسیله هنری معنوی است و بین غرض و وسیله اختلافی دیده نمی‌شود (تصاویر ۱۴-۲). فرق میان این دو دیدگاه را می‌توان در نظریه‌ای جستجو نمود که در غرب به وقوع پیوسته است چرا که در این برهه از زمان یکی از فیلسوفان آن سامان این اجازه را از طرف خداوند به بشر می‌دهد تا آنگونه که می‌خواهد زندگی کند و ترسی از دستورات گذشته مذهبی خویش نداشته باشد. گاردنر در مورد نظریه یکی از اندیشمندان آن زمان چنین می‌نویسد: «جوانی پیکو دلا میراندولا [۲۹] فیلسوف نابغه و جسور دوره رنسانس در کتاب خود، *گفتار در باب مقام انسان* (که عنوانش ادعای تازه‌ای است) خداوند را در حالی مجسم می‌کند که این اجازه را به انسان می‌دهد که تفاوتی چشمگیر با تصور انسان در سده‌های میانه پیدا کند. میر اندولا از جانب خود چنین می‌گوید: «طبیعت همه امور دیگر به دست ما، در چهارچوب قوانین مصوب خودمان، تعیین و محدود شده است. تو، که



تصویر ۱۲. بنا کردن کاخ خورنق، اثر صحیفه بانو، متعلق به نیمه اول قرن یازدهم ه. ق./ ۷۱م. تهران، موزه کاخ گلستان(حسینی راد و...، ۸۴۳۱: ۳۷۴).

تصویر ۱۳. بنا کردن کاخ خورنق، اثر صحیفه بانو، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۱۴.بنا کردن کاخ خورنق، اثر صحیفه بانو، قسمتی از اثر (همان).

هیچ عاملی محدودت نکرده است مطابق اراده آزاد خویش، حدود طبیعت خود را تعیین خواهی کرد» سپس از جانب خداوند می‌گوید: «ما تو را در کانون عالم نهاده‌ایم... نه به آسمان متعلق گردانده‌ایمت نه به زمین، نه فانی هستی نه جاودانی تا بتوانی خویشتن را آزادانه و شرافتمندانه... آن‌چنان که مایلی و ترجیح می‌دهی، بسازی» (گاردنر، ۱۳۶۵: ۳۵۰). بی‌تردید سخنان این فیلسوف یکی از عوامل تأثیرگذاری بوده که تا حدودی به خلق هنری معنوی خاتمه داده و راه را برای دست‌آوردهای بظاهر جدید گشوده است(تصویر ۲۱ و ۲۲). درواقع رویکرد این‌گونه اندیشمندان در غرب سبب دست‌آوردهایی گشته که در آثار هنرمندان ایرانی همچون بهزاد به کار گرفته نمی‌شود.

بدین ترتیب از دیگر عواملی که تأثیر بسزایی در شکل‌گیری نقاشی‌های غربی در این بازه زمانی داشته و توجه به جهان مادی و نگاه به طبیعت را مورد تأکید قرار داده آرا و عقاید راجر بیکن[۳۰]، فیلسوف انگلیسی است که درباره تجربیات حاصل‌شده از امور طبیعی اصرار می‌ورزد که: «تجربه گر باید نخست اشیای مرئی را تجربه کند... بدون تجربه، هیچ‌چیز را به درستی نمی‌توان شناخت... استدلال، یعنی اثبات منطقی و عقلی به شیوه آکویناس[۳۱] کافی نیست بلکه تجربه کافی است » (همان). همچنین در این زمینه چندی بعد از میان هنرمندان اروپایی، آلبرشت دورر[۳۲] نقاش و چاپگر آلمانی نیز بر این موضوع تأکید می‌کند: «هنر بدون علم – یعنی بدون یک تئوری برای انتقال دادن مشاهدات هنرمند - بی‌ثمر است» (گاردنر، ۱۳۶۵: ۳۵۱). بدین ترتیب مشاهدات دنیای مرئی با توجه به آرا و عقاید فیلسوفان، دانشمندان، ادیبان از یک‌سو و پیشرفت علوم فیزیک، اختراعات و اکتشافات از دیگر سو سبب می‌گردد تا هنرمندان از راه و طریقت گذشته که بیش از هزار سال پابرجا مانده بود سر باز زنند و نگاه نقاشانه را جایگزین مینیاتورسازی‌های گذشته نمایند و در ادامه این فضاسازی‌ها و به‌کارگیری ابزار و مصالح جدید در قرن ۱۰ ه.ق./۱۶ م. و بخصوص قرن ۱۱ ه.ق./ ۱۷ م. که پرسپکتیو علمی نیز جایگزین پرسپکتیو غریزی می‌شود، نقاشی‌های هنرمندان غربی بیشتر از گذشته به سوی زنده و بیدار کردن ارزش‌های کلاسیک و سود جستن از اسطوره‌های قدیم پیش می‌رود و در ارایه ساختار بصری آثارشان گویی با اصول و قواعد مینیاتورسازی‌های گذشته خود کاملا قطع ارتباط می‌کنند مانند اثر هندریک فان کلیو و یا لوکاس فان والکِن بُرش که

تصویر ۱۵. ساختن بنای برج بابل، اثر ماسی جوسکی، متعلق به قرون وسطی،۱۲۴۰/۶۰ م. (URL: 1).

تصویر ۱۶. ساختن بنای برج بابل، اثر ماسی جوسکی، متعلق به قرون وسطی،۱۲۴۰/۶۰ م. قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۱۷. بنا نهادن بُرجی بلند و چهارگوش که با ساختمان برج افسانه‌ای بابِل تطابق دارد، متعلق به هنرمندی گمنام، آلمان، حدود ۱۳۷۰ م.(URL: 2)

تصویر ۱۸. بنا نهادن بُرج افسانه‌ای بابِل، اثر هنرمندی گمنام، قسمتی از اثر (همان).

با تکیه‌بر تکنیک رنگ روغن روی تخته و یا بوم نقاشی و چه‌بسا با الهام گرفتن از هنرمندان قبل از خود، *آغاز فروپاشی بُرج بابِل* را بعنوان موضوع اختیار کرده و به شکلی مثلث و یا مُدورگونه به تصویر کشیده که همزمان اشاره به رمز و نمادهای مسیحی دارد و چه‌بسا هنوز هم اثری از اندیشه‌های معنوی در این‌گونه آثار دیده می‌شوند. (تصاویر ۲۳ و ۲۴)

بی‌تردید برخی از چاپگران نیز که درگذشته آثاری مینیاتورگونه ارایه می‌دادند تحت تأثیر نقاشان هم‌دوره خویش قرار می‌گیرند و از پرسپکتیو غریزی و فضایی و از هاشورهای دوار و متقاطع برای حجم بخشی به فضای باسمه‌های خویش استفاده می‌کنند و نه‌تنها قالب‌های مینیاتورسازی پیشین را به فراموشی می‌سپارند بلکه گاه نیز در انتخاب شخصیت‌های آثارشان به اسطوره‌های گذشته و به ترسیم درهم تنیده شدن موجوداتی خیالی و افسانه‌ای می‌پردازند مانند *ساختن بُرج بابِل* توسط هنرمندی گمنام (تصویر ۲۵). در این اثر پرسوناژهایی که در وسط تصویر قرارگرفته‌اند بدنی انسانی و سری حیوانی دارند که به‌احتمال‌قوی، هنرمند در فضاسازی این آثار اشاره به اسطوره‌های یونان می‌نماید (تصویر ۲۶).

در پی این‌گونه نقاشی و گراورسازی‌ها پیتر بروگل کهتر نیز به تجسم این بُرج در قالبی حدودا بیضی‌وار پرداخته و آن را در فضایی نیمه‌تاریک به صحنه کشیده که فقط نور از روزنه‌ای کوچک به بُرج بابِل تابیده است و بی‌تردید این‌گونه فضاسازی‌ها و استفاده از نور و سایه به صورت حجم‌وار گویای رو به افول گذاشتن دیدگاه‌های مذهبی آنان است (تصویر ۲۷). درست برعکس هنرمندان اسلامی که بر این عقیده بوده‌اند: فضای نگارگری، تجسمی از فضای بهشتی و ماورایی است و در آن منبع نوری واحد چون خورشید وجود ندارد که از نقطه‌ای معین به پیکره‌ها و اشیاء بتابد، به همین علت در نگارگری ایرانی تمامی پرسوناژها همگی غرق در نورند و سایه نمی‌افکنند. کمال‌الدین بهزاد نیز ضمن توجه به واقعیات زندگی در آثارش از این نگرش نیز بهره می‌گیرد (تصاویر ۲، ۶، ۹ و ۳۲). با این وصف نقاش دیگری به نام جوز دُ موم پر، مانند هندریک فان کلیو، بُرج مذکور را نه‌تنها در فضایی نسبتاً نورانی به صحنه کشیده بلکه تا حدودی مثلث گونه به تصویر در آورده و بی‌تردید در شکل ظاهری بُرج صعود به

تصویر ۱۹. بنا نمودن بُرج بابِل، اثر هنرمند آلمانیِ گمنام، مکتب مونیخ، متعلق به ۳۰/ ۱۴۱۵ م.(URL: 2).

تصویر ۲۰. بنا نمودن برج بابل، اثر هنرمند آلمانیِ گمنام، قسمتی از اثر (همان).

تصویر ۲۱. ویران شدن بُرج بابل، اثر کورنلی آنتونیز، متعلق به ۱۵۴۷ م. (همان).

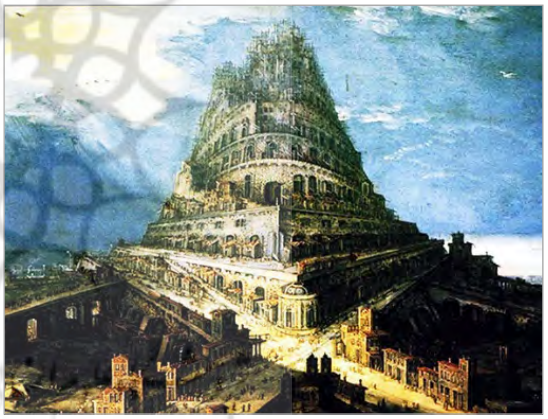
تصویر ۲۲. بُرج بابِل رو به ویرانی می‌گذارد، اثر پیتر بروگل مهتر، وین، متعلق به ۱۵۶۳ م. (همان).

آسمان را که از نمادهای مسیحیت است دوباره احیاء کرده است و برای به نمایش درآوردن عظمت این بُرج، مردم را بافاصله‌ای دور از آن، در پیش‌زمینه، به نمایش گذاشته است (تصاویر ۲۷ و ۲۸).

مارتین فان والکِن بُرش نیز بُرج را حدود ۱۶۰۰ م. به صورت ساختمانی مُدور و اندکی متزلزل در فضایی نسبتاً آشفته، طوفانی و ابری مجسم نموده و آبل گریمر نیز در نیمه اول قرن ۱۷ م. به شکلی بیضی‌وار و همزمان مارپیچ، در کنار رود فرات آن را به تصویر کشیده و محو کاری‌های تکنیکی این بنا که از رنگ روغن به‌دست‌آمده بُرج را تا حدودی به صورت رُمانتیک – رئالیسم جلوه‌گر ساخته است که از سبک‌های متداول در آن زمان بوده است (تصاویر ۲۹ و ۳۰).

در اواخر قرن ۱۷ م. آنتانا سیوس کیرشنر، دانشمند، ادیب، پژوهشگر، روحانی و عضو فرقه مذهبی انجمن عیسی مسیح، همچنین طراح و چاپگر آلمانی، بُرج بابِل را با بهره‌گیری از مرکب چاپ و نقش مایه‌های سیاه و سفید، به شکلی کشیده و بلند و در فضایی سرد و بی‌روح، آن هم به صورت مارپیچ، مجسم نموده است که یادآور ارزش‌های معماری اسلامی بوده و همچون بدنه یک مِناره مسجد جلوه کرده است. همچنین با اغراق در پرسپکتیو فضایی، بُرج را «با شکستن تناسب» یا به دیگر سخن اغراق در اندازه‌های طبیعی بلندتر از دیگر ساختمان‌های نقاشی شده به تصویر کشیده که هم نگارگران ایرانی و هم هنرمندان اروپایی از «شکستن تناسب» - برای دور شدن از ارزش‌های طبیعت‌گرایانه در ساختمان آثارشان بهره جسته‌اند. در میان آثار به‌دست‌آمده از هنرمندان یادشده، کیرشنر، تا حدودی به نمایش منظره‌ای در دوردست دل‌بسته که القاکننده فضایی خیال‌پردازانه است و در به نمایش گذاشتن این ساختمانِ سر به فلک کشیده از امکانات استحاله سود برده است که در هنر ایرانی اسلامی نیز جای پای گسترده‌ای دارد. همچنین وی سعی بر آن ورزیده تا مفهوم بی‌نهایت را در فضای موردبحث تداعی نماید (تصویر ۳۱).

بدین ترتیب ساختمان بابِل که بنایی مقدس پنداشته



تصویر ۲۳. آغاز ویران شدن برج بابِل، اثر هندریک فان کلیو، متعلق به قرن ۱۶ م. (URL: 2).

تصویر ۲۴. آغاز فروریختن بُرج بابِل، اثر لوکاس فان والکن بُرش، متعلق به ۱۵۶۸ م. (همان).

تصویر ۲۵. ساختن بُرج بابِل، اثر هنرمندی گمنام، نسخه چاپی، متعلق به کتاب مقدس ویتنبرگ، آلمان، متعلق به ۱۵۸۶ م.(URL: 3).

تصویر ۲۶. ساختن بُرج بابِل، اثر هنرمندی گمنام، نسخه چاپی، قسمتی از اثر (همان).

می‌شد و ابتدا با اصول و قواعد مینیاتورسازی غرب به نمایش درمی‌آمد سرانجام با توجه به تغییرات بسیاری در فرهنگ و جوامع نوین اروپایی از قالب روحی و معنوی گذشته خارج و به عنصری مادی و زمینی تبدیل می‌شود لیکن هنرمندی چون بهزاد با گذشت زمان، در به تصویر کشیدن بنایی چون *کاخ خورنق* و یا *مسجد جامع سمرقند* از قواعد روحی و معنوی هنر اسلامی سر باز نمی‌زند، هرچند که گروهی از نگارگران این آب و خاک نیز به علت ارتباطات روزافزون با غرب تا حدودی تحت تأثیر هنر مادی و زمینی آنان قرار می‌گیرند.

به تصویر کشیدن فروپاشی بُرج بابِل در آثار هنرمندان غربی و تخریب یک قلعه در نگاره‌ای از بهزاد

از دیگر آثار منسوب به بهزاد که تشابه موضوعی و مضمونی با آثار هنرمندانی چون کُرنلِی آنتونیز، پیتر بروگل مهتر، هندریک فان کلیو، لوکاس و مارتین فان والکن بُرش، چاپگران و نقاشان فلاندری و هلندی - با به نمایش درآوردن «فروپاشی» یک عمارت تاریخی مانند «ویرانی *بُرج بابِل*» دارد، اثری است که در آن کمال‌الدین بهزاد در انتخاب موضوع، به جای به تصویر کشیدنِ ساختن و آراستن و شکوفایی یک بنا به نمایش فروپاشی یک *کاخ* و یا به عبارتی دیگر، *تخریب* یک *قلعه* می‌پردازد. نگاره‌ای که متعلق به *خمسه نظامی*، مکتب هرات و اواخر قرن نهم هجری قمری/ ۱۵ میلادی است. او در این نگاره نیز دو کارگر را که یکی سیه‌چرده (صورت سیاه یا گندم‌گون) و دیگری سفیدپوست هستند به تصویر می‌کشد که در بالاترین قسمت بنا (روی سقف) ایستاده‌اند و با سود جستن از بیل و کلنگ مشغول *ویران کردن* یک *کاخ* و یا *تخریب* یک *قلعه* هستند. وی در این اثر نیز همچون نگاره *بنا نهادن کاخ خورنق* نه‌تنها به نمایش صورت و بدن گندم‌گونِ کارگری در تقابل با چهره و پیکر تنومند عمله‌ای سفیدپوست دل می‌بندد بلکه با به تصویر کشیدن جنبش و حرکت پرسوناژهای نقش شده در این اثر اشاره به نگرش و مکتبی دارد که بهزاد خود پرچم‌دار آن است. اِرنست کونِل[۳۳]، مستشرق و ایران‌شناس آلمانی، در کتابی که زیر نظر آرتور اِیهام پوپ[۳۴] مورخ شهیر آمریکایی که بخش قابل‌توجهی از

تصویر ۲۷. بُرج بابِل، اثر پیتر بروگل کهتر، متعلق به حدود ۱۵۹۵ م. (URL: 3).

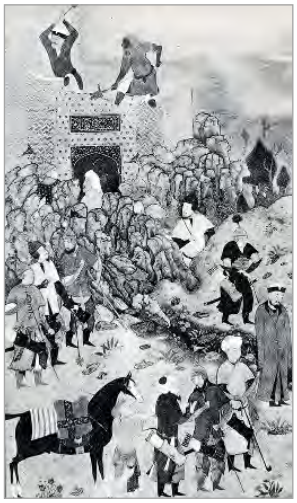
تصویر ۲۸. بُرج بابِل، اثر جوز دُ موم پر، متعلق به حدود ۱۶۰۰ م. (همان).

تصویر ۲۹. فروریختن بُرج بابِل، اثر مارتین فان والکن بُرش، متعلق به حدود ۱۶۰۰ م. (URL: 3).

تصویر ۳۰. بُرج بابِل، اثر آبل گریمر، متعلق به نیمه اول قرن ۱۷ م. (همان).

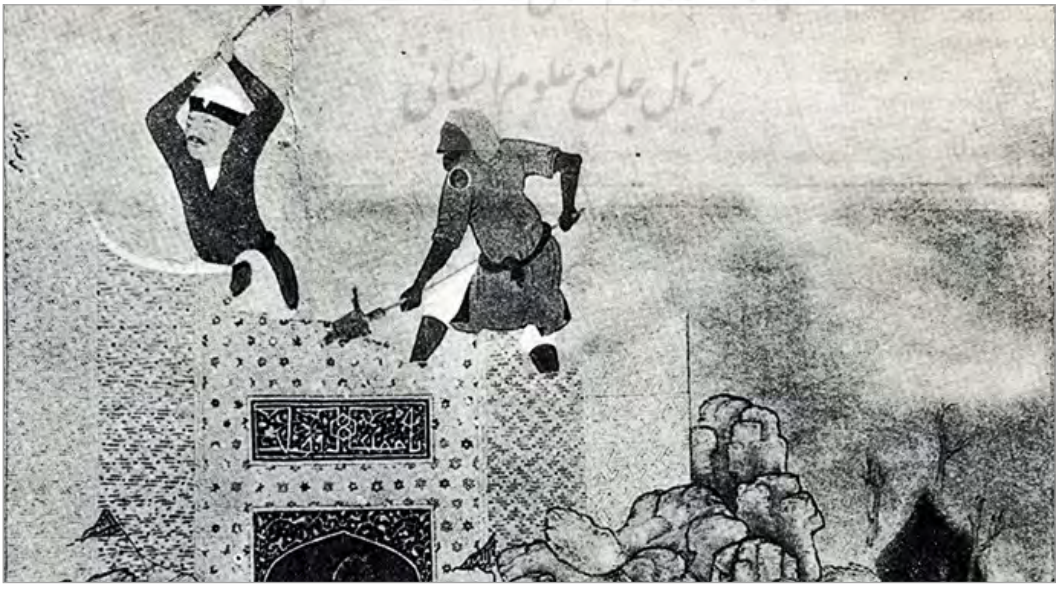
عمر خود را در ایران و تحقیق درزمینه آثار هنری این آب و خاک گذراند، در مورد نگاره *تخریب یک قلعه* چنین سخن می‌گوید: «در مجموعه گلبنکیان[۳۵] از یک نسخه گمشده خمسه نظامی که البته محصول مکتب بهزاد است... مفهوم نگاره... و بعضی از جزییات، مثل اسبی که در بخش تحتانی و دو پیشه‌ور، در قسمت فوقانی ساختمان که یکی زنگی است، یادآور سبک اوست (ابِهام پوپ، ۱۳۷۸: ۸۷). بدین ترتیب بهزاد نه‌تنها به موضوعاتی چون بنا نمودن کاخ یا ساختن مسجد توجهی خاص مبذول داشته بلکه همچون هنرمندان غربی به فروپاشی ابنیه نیز نظر دوخته که تأکیدی بر نگاه واقع‌گرای او است (تصاویر ۳۲ و ۳۳).

تصویر ۳۱. بُرج بابِل، اثر آنتانا سیوس، کیرشنر، متعلق به اواخر قرن ۱۷ م. (همان).



تصویر ۳۲. تخریب یک قلعه، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، نگاره‌ای از یک نسخه گمشده خمسه نظامی، مکتب هرات، متعلق به اواخر سده نهم ه.ق./ پانزدهم م.(Upham Pope.1938: 888)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر ۳۳. تخریب یک قلعه، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، قسمتی از اثر (همان).

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه در این مقاله مطرح گردید بخوبی می‌توان به تأثیرات تمدن‌ها، فرهنگ‌ها، مذاهب، سُنت‌های گوناگون و به وجوه اشتراک و افتراق که میان «مینیاتورسازی، نقاشی و چاپ دستی غرب » از یک‌سو و «نگاره‌هایی از بهزاد و بانو » از دیگر سو شکل‌گرفته است آگاهی یافت. بدین منظور ابتدا به سؤالات مطرح‌شده پاسخ داده شد که راه گشای ابهامات بسیاری در این پژوهش است. در پاسخ به اولین سؤال باید گفت که در شکل‌گیری اندیشه و فضاسازی‌های به وجود آمده در نگاره‌های هنرمندان ایرانی، طریقه تفکر، تخیل و آرایش صحنه‌های هنرمندان غربی، هیچ‌گاه جایگاه وسیعی نداشته است بلکه گاه، ضمن داشتن نگرشی همسو که گویای هم‌آوایی مذاهب با یکدیگر است، از تفکرات و برداشت‌های دیگری سرچشمه گرفته است، یعنی از تفکرات و برداشت‌هایی که از ارزش‌های عرفانی و یا از تخیلات ماورایی و مذهبی خویش سر برآورده‌اند. در پاسخ به دومین سؤال باید اذعان داشت نوگرایی‌هایی که در نقاشی‌های بُرج بابِل، از اوایل سده ۱۶ م. نسبت به مینیاتورسازی‌های گذشته آنان که متعلق به قرون وسطی است، آغاز می‌شود نه‌تنها نتیجه تغییر و تحولات اجتماعی، اختراعات و اکتشافات و پیشرفت علوم و فنون، مانند شکل‌گیری تکنیک رنگ و روغن و چاپ دستی و قرار گرفتن پرسپکتیو علمی به جای پرسپکتیو غریزی است بلکه هنرمندان غربی تحت تأثیر تفکرات و دیدگاه‌های فیلسوفان، ادیبان و دانشمندان و همچنین روحانیون وقت، مانند اندیشه‌های جوانی پیکو دلا میر آندولا که نظریات تازه‌ای درباره هستی و ارتباط انسان با خداوند و کائنات ارایه می‌دهد و حاصل تصورات و برداشت‌هایش را در کتابی که شرح آن گذشت، به نام «*گفتار در باب مقام انسان* » به رشته تحریر درمی‌آورد، یا تصورات فلاسفه‌ای چون راجر بیکن[۳۶] و ویلیام آکمی[۳۷]، اندیشمندان انگلیسی که اشاره به تجربیات حاصل‌شده از امور طبیعی می‌نمایند یا تحلیل‌های قدیس توماس آکویناس[۳۸]، روحانی و فیلسوف ایتالیایی که درزمینه استدلال‌های منطقی و عقلی سخن می‌راند و یا تفکرات آلبرشت دورر، نقاش و چاپگر آلمانی که می‌گوید هنر بدون علم برای انتقال دادن مشاهدات هنرمند بی‌ثمر است، قرار می‌گیرند که جملگی باعث برخی از نوگرایی‌های ارایه‌شده در غرب و از این رهگذر در به نمایش درآوردنِ *برج بابِل* می‌گردد لیکن نگارگران ایرانیِ وقت هیچ‌گاه عمیقاً متأثر از نظریات فلاسفه و قدیسان اروپایی و دست‌آوردهای جدید فنی که به نوزایی شهرت یافته نگردیده‌اند چراکه در آن دوران ارتباطات هنرمندان این آب و خاک با دیدگاه‌های اجتماعی، اندیشه‌های فلاسفه و نیات قدیسان اروپایی، هم به علت دوری راه و هم به خاطر گردن نهادن به اعتقادات اسلامی خود بسیار گسترده و چشم‌گیر نبوده است. در پاسخ به سومین سؤال باید گفت که گونه‌گونی اقالیم، ارزش‌های نژادی، تمدنی، فرهنگی، سُنتی و آداب و رسوم هر قوم و ملتی، همیشه به صورت امری اساسی و یا به دیگر سخن امری درونی، ذاتی و باطنی در آثار هنرمندان شرق و غرب جلوه کرده است، به همین علت هنرمندان اروپایی، زمانی طبق اصول و قوانین مذهبی خویش به آثارشان نگریسته‌اند و زمانی نیز تحت تأثیر دگرگونی‌های علمی و رخدادهای جدید قرارگرفته‌اند و سرانجام به دنبال تجددخواهی تغییراتی بسیار گسترده در آثارشان داده‌اند به‌طور مثال آثاری که در قرون وسطی در غرب شکل‌گرفته‌اند، بیان‌کننده آگاهی‌های انسان آن روزگار در جوامع اروپایی هستند درحالی‌که آثاری که در قرون بعدی و یا به دیگر سخن در قرن هفده م. با پیشرفت علوم گوناگون، بخصوص در فلسفه، ادبیات و موسیقی به وجود آمده‌اند و به عصر روشنگری شهرت یافته‌اند گویای پیشرفت و جنبشی هستند که به افول دیدگاه‌های مذهبی و ارزش‌های اعتقادی آنان دامن زده‌اند یعنی رویکرد و اعتقاداتی که با دست‌آوردهای قرون وسطی قابل‌مقایسه نیستند.در این پیشرفت‌ها، هنر مینیاتورسازی، نقاشی و چاپ دستی نیز در غرب دگرگون گشته و به سبک‌ها و فضاهایی نوین استحاله یافته و نشان‌دهنده نوع تفکر و تغییر و تحولی است که تا به امروز در چرخه آثار هنری آنان ادامه یافته و بیان‌کننده تفاوت‌هایی است که بین هنرمندان غربی و شرقی بخوبی احساس می‌گردد. تفاوت‌هایی که سبب دور شدن هنرمندی چون کمال‌الدین بهزاد از ویژگی‌های هنر نقاشی غرب می‌شود. لیکن همین تفاوت‌ها که برخاسته از نگاه غرب‌گرایانه است در آثار هنرمندی چون صحیفه بانو تا حدودی تأثیرگذار می‌گردد. تأثیراتی

که بیشتر جنبه ظاهری دارد و عمقی در آنها دیده نمی‌شود. بدین ترتیب بی هیچ شک و شبه‌ای نقش پررنگ زمان و مکان و دیگر عوامل یادشده را بخوبی می‌توان در این‌گونه آثار نظاره نمود. سرانجام با وصفی که گذشت می‌توان چنین نتیجه گرفت که هنر نگارگری ایران، با هنر نقاشی غرب، ضمن داشتن همسانی‌های ظاهری، دربرگیرنده اختلافات بنیادی و ذاتیِ بسیاری است، لذا برای روشن شدن دگرگونی‌های شکل‌گرفته در این دوران اجمالا در زیر این سطور به وجوه اشتراک و افتراق آنها اشاره می‌شود. همچنین امید می‌رود؛ تحقیق حاضر که درزمینه ویژگی‌های هنر مینیاتورسازی و نقاشی غرب، با توجه به غور کردن در آثار به یادگار مانده از بُرج بابِل و قیاس آن با هنر نگارگری ایران- بخصوص با برخی از آثار کمال‌الدین بهزاد- شکل‌گرفته است، باعث انگیزه و دست‌مایه‌ای شود تا پژوهشگران و صاحب‌نظران آتی، این موضوع را به صورت موشکافانه‌تری موردپژوهش قرار دهند تا نکات بسیار ارزشمند دیگری آشکار و از طریق تحلیل فضاهای یادشده عمیقاً رمزگشایی گردد و سرانجام با کشف زوایای پنهان واقعیت، راهی به شناخت بهتر این‌گونه آثار – که همان آگاهی بیشتر از تغییر و تحولات هنر نگارگری ایران و تأثیرپذیری آن از هنر نقاشی غرب است - گشوده شود.

وجوه اشتراک

- نخستین عامل: هنرمندان غربی و سپس ایرانی در آن دوران، فضای دوبعدی (مسطح) را جایگزین فضای سه‌بعدی نموده و از هرگونه سایه روشن و عمق نمایی‌های کاذب برای نیل به هنری معنوی اجتناب ورزیده‌اند.

- دومین عامل: توجه به رمز پردازی‌های بسیاری است که در هردو آثار (نگارگری ایران و مینیاتورسازی سازی غرب) در دورانی خاص به کار گرفته‌شده است، با این تفاوت که رمزهای ایرانی، برخاسته از هنری اسلامی است و در آثار آنان، از دست‌آورده‌ای هنری مسیحی نشأت گرفته است، نکته‌ای که ضمن داشتن نگاهی مشترک از نظر مفاهیم نمادین دارای اختلافات قابل‌ملاحظه‌ای هستند.

- سومین عامل: توجه به تغییر شکل یافتن اشیاء از حالت طبیعی به حالتی تخیلی و طبیعت گریز که در هر دو آثار (ایرانی و بیگانه) دیده می‌شوند.

- چهارمین وجه: سود جستن از دیدگاه‌های مذهبی است که به ارزش‌های روحی و روحانی و یا به دیگر سخن (ماورایی و الوهی) بها می‌بخشد.

- پنجمین وجه: استفاده از رنگ‌های غیرواقعی و یا غیر شبیه‌سازانه است که از ارزش‌های درونی هنرمندان هر دو جهان به وجود آمده است.

- ششمین وجه: سود جستن از موجودات این جهانی، در قالبی فیگوراتیو، جهت به نمایش درآوردن موجوداتی ماورایی، مقدس و ملکوتی بوده است.

وجوه افتراق

- نخستین عامل: تفاوتی است که از نژادها، تمدن‌ها، آیین‌ها، فرهنگ‌ها،ُسنت‌ها، آداب و رسوم و سلیقه‌های هر ملت ناشی می‌شود.

- دومین عامل: رویکردی است که در هنر نگارگری ایرانی با به‌کارگیری فلسفه دوری از خلأ شکل می‌گیرد که در هنر قدسی آنان به چشم نمی‌خورد.

- سومین عامل: در غرب، استفاده از فضای سه‌بعدی و مادی است که جایگزین فضاسازی‌های دوبعدی و معنوی، در هنر نقاشی آنان می‌گردد.

- چهارمین وجه: در نگارگری ایرانی، دوری جستن از منبع نوری واحد، جهت اِلقای فضایی بهشتی که در آن تمامی اشیای غرق در نورند و سایه نمی‌افکنند.

- پنجمین وجه: در غرب، از دیدگاه‌های اجتماعی وقت، سخنان برخی از قدیسین در دادن آزادی بیشتر به بشر «از طرف خداوند » نشأت می‌گیرد.

- ششمین وجه: توجه به شرایط زمان و مکان و دور بودن کشورها از یکدیگر، این‌گونه آثار را از هم جدا و متمایز ساخته است.

پی‌نوشت

1. Etymology
2. Henrietta Mc.Call
3. Peter A .Clayton
4. Dlano Ames (1906 – 1987)
5. Horst Waldemer Janson (1913 – 1982)
6. Helen Gardner (1878 – 1946)
7. Fredrick Hart (1943 – 1999)
8. Dennis Sporre (1944-?)
9. Colosseum
10. Henrietta Mc Call
11. Strabon
12. Pletron
13. Robert Koldewey
14. Macie Jowski
15. Cornelis Antonisz (1505 – 1553)
16. Pieter Bruegel the Elder (1525 – 1569)
17. Hendrick Van Cleve (1525 – 1589)
18. Lucas Van Valcken borch (1535 – 1597)
19. Loude wijk Toeput (1550 – 1605)
20. Pieter Bruegel the Younger (1564/ 65 – 1636)
21. Joos de Momper the Younger (1564 – 1635)
22. Marten Van Valcken borch) (1535 – 1612(
23. Abel Grimmer (1570/ 75 – 1619/20)
24. Anthanasius Kirchner (1602 – 1680)
25. Bizantin
26. Deformation
27. Cubicolom or Cathacomb
28. Tempera see) Tempura(
29. Giovanni Pieco della Mirandola (1463 – 1494)
30. Roger Bacon (1219/20 – 1292)
31. Tommaso d,Aquino (1225 – 1274)
32. Albrecht Durer (1471 – 1528)
33. Ernst Cuhnel (1882 – 1964)
34. Arthur upham Pope (1881 – 1969)
35. Calouste Gulbenkian (1869 – 1955)
36. Roger Bacon (1214 – 1294)
37. William of Ockham (1285 – 1349)
38. Tommaso d, Aquino (1225 – 1274)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- آمس، دلانو، و همکاران. (۱۳۷۸). **تاریخ جهان لاروس، کتاب یکم: روزگار باستان و قرون وسطی**. امیر جلال‌الدین اعلم (مترجم)، تهران: سروش.
- آیتو، جان. (۱۳۸۶). **فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی**. حمید کاشانیان (مترجم)، تهران: فرهنگ نشر نو و معین.
- اِسپور، دِنیس. (۱۳۹۲). **انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها**. ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم، چاپ دوم، تهران: نیلوفر و دوستان.
- اشرفی، مقدم. (۱۳۶۸). **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران**. از سده ششم تا یازدهم ه.ق. ترجمه رویین پاکباز، نگاه.
- بلعمی، ابوعلی. (۱۳۵۲). **تاریخ طبری**. ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران، بنیاد فرهنگ.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۰). **نقاشی ایرانی از دیرباز تا به امروز**. چاپ دوم تهران: زرین.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۳۸). **شاهکارهای هنر ایران**. پرویز ناتل خانلری (مترجم)، تهران: فرهنگ.
- جنسن، ه. و. (۱۳۵۹). **تاریخ هنر**. پرویز مرزبان (مترجم)، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- حسینی راد، عبدالمجید، محبوبه رزمجو و...، (۴۸۳۱)، **شاهکارهای نگارگری ایران**، کلود کرباسی، ماری پرهیزگاری و...، (مترجم)، تهران: موزه هنرهای معاصر.
- رایس، دیوید، تالبوت. (۱۳۸۱). **هنر اسلامی**. ماه ملک بهار (مترجم)، ویراستار یحیی ذکاء، تهران: علمی و فرهنگی.
- شریفی، محمد. (۱۳۸۷). **فرهنگ ادبیات فارسی**. تهران: معین.
- طبیبی، عبدالحکیم. (۱۳۶۸). **تاریخ هرات در عهد تیموریان**. تهران: هیرمند.
- کاظمی، مهروش و همکاران (۱۳۹۱). مفهوم و جایگاه فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد. **جلوه هنر**. (۸).
- کلایتون، پیتر. (۱۳۷۸). **عجایب هفتگانه جهان باستان**، حسین کیانی (مترجم)، تهران: مشکوة،
- کونل، ارنست. (۱۳۷۸). **سیر و صور نقاشی ایران**. زیر نظر: آرتور اپهام پوپ، دکتر یعقوب آژند (مترجم)، تهران: مولی.
- گاردنر، هلن. (۱۳۶۵). **هنر در گذر زمان**. محمدتقی فرامرزی (مترجم)، تهران: آگاه.
- گرابر، اولک. (۱۳۸۹)، **معماری اسلامی**، اکرم قیطاسی(مترجم)، تهران: انتشارات سوره مهر.
- گری، بازیل. (۱۳۵۴). **نگاهی به نگارگری در ایران**. ترجمه و حواشی از فیروز شیروانلو، تهران: توس.
- _____. (۹۶۳۱). **نقاشی ایرانی**. عربعلی شروه (مترجم)، تهران: انتشارات عصر جدید.
- محمد حسن، زکی. (۱۳۵۷). **تاریخ نقاشی در ایران**. ابوالقاسم سحاب (مترجم)، چاپ سوم، تهران: موسسه جغرافیایی سحاب.
- مک‌کال، هنریتا .(۱۳۷۳). **اسطوره‌های بین‌النهرینی**. عباس مخبر (مترجم)، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
- نوری شادمهانی، رضا. (۱۳۸۴). ساختن مسجد جامع سمرقند از نگاه کمال‌الدین بهزاد. **گلستان هنر**. (۱).
- ووستنفلد، فردیناند و همکاران. (۱۳۶۰). **تقویم تطبیقی هزار و پانصدساله هجری قمری و میلادی**. مقدمه و تجدیدنظر از دکتر حکیم‌الدین قریشی، تهران: فرهنگسرای نیاوران.
- هارت، فردریک. (۱۳۸۲). **سی دو هزار سال تاریخ هنر**. موسی اکرمی(مترجم)، تهران: پیکان.

- Bahari, E. (1966). **Bihzad, Master of Persian Painting**. London: l.B.Tauris.
- Hill, Mc, Graw. (1966) **Encyclopedia of Word Art**, 11, London: Publishing Company Limited.
- Robinson, B.W. (1967).**Persian Miniature Painting**. London.
- Upham Pope, Arthur. (1938). **A Survey of Persian Art (from PrehistoricTimes to the present)**,10, Tehran: Published by Soroush Press.
- URL 1: http://www.google.com/Babela Tura/Espera (Access date 2016 /5 /24).
- URL 2: http://www.google.com/the Tower of B`abel (Access date 2016 /6 / 1).

Received: 2017/01/11
Accepted: 2017/05/14

Comparison of paintings of Tower of Babel, miniatures of Behzad and a painting by Sahifeh Banu - similarities and differences

Jalaleddin Soltan Kashefi*

Abstract

Since there are distinctive similarities and differences between miniatures and paintings of Tower of babel and Khovarnagh Palace, this research aims to uncover the seemingly hidden and obscured reasons behind it. To this end, this study examines and analyzes the visual structure of Persian miniatures in comparison to Western miniatures in order to find differences and similarities taken shape in Tower of Babel and Khovarnagh Palace. Hence, in this research, first the main question to be answered is;" Does the Persian miniature like Khovarnagh Palace own the same ideologies and values the same as Tower of Babel in Western miniatures or due to various reasons, they have got some other thinking and interpretation? As the findings of this research, it has to be mentioned that, besides the differences, Persian miniature - rooted in an ancient oriental culture –has also a lot of similarities in comparison to western cultures and civilizations; such as avoiding void, characterization, gradient and shaping, removal of perspective, the use of unreal colors, and regarding the choice of subject matter, the use of historical buildings and the attention to working class people instead of a monarchy. Ultimately, as the obtained results, it should be said that impacts occurred by different landmasses regarding the variability of religious, traditional approaches as well as the social values of "time" are all matters which should be proceeded with. Thus, the created visual atmosphere guides the addressee to investigate the similarities and differences. And changes in races, civilizations and cultures or even in various nations have a significant role in creating aforementioned points. Given the fact that factors and elements formed in "Persian miniature", in addition to their differences, have also similarities with "European miniature" and particularly "Western painting", thus in this comparison and inquiry, one can point out these differences and similarities between these artworks very well.

Research method: Analytic –Descriptive method. References are taken from library resources and also, in some cases, from reliable internet websites.

Keywords: Jameh mosque in Samarkand, Khovarnagh Palace, Persian/Iranian Miniature, Tower of Babel, Western Miniature and Painting.

* Professor, Visual Arts Painting Department, Tehran Art University, Tehran, Iran