

بازتاب مضمون وسوسه در آثار نقاشان آلمانی - فلاندري و نقاشان ایرانی: مقایسه‌ی تحلیلی پرده سه‌لته‌ی وسوسه آنتونی قدیس اثر هیرونیموس بوش و نگاره گریز حضرت یوسف علیه‌السلام از زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد

حبیب‌الله آیت‌اللهی^۱، محمد خزایی^۲، میترا لطفی شمیرانی^{۳*}

۱- دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد

۲- دانشیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس

۳- کارشناس ارشد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

بررسی و مقایسه‌ی چگونگی بازتاب مضمونی مشترک نزد هنرمندانی از دو فرهنگ و پیشینه متفاوت، درونمایه مقاله حاضر را تشکیل می‌دهد. دو اثری که با مضمون مشترک وسوسه در اینجا مورد بررسی قرار گرفته‌اند؛ به ترتیب وسوسه‌ی آنتونی قدیس اثر هیرونیموس بوش نقاش فلاندري اواخر قرن پانزده میلادی و کمال‌الدین بهزاد نقاش نامدار ایرانی اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری می‌باشند. این مقاله به بررسی و کنکاش در نوع نگاه و رویکرد این دو هنرمند به مضمون وسوسه و تلاش آنان برای بیان و روایت تصویری آن می‌پردازد و قصد دارد تا از این رهگذر تفاوت‌ها و اشتراکات فرهنگی و هنری میان هنرمند فلاندري و نگارگر ایرانی را مورد نقد و تحلیل قرار دهد.

کلید واژگان: وسوسه، جنون، عقل، مراقبه، زیبایی‌شناسی قرون وسطی.

۱ - مقدمه

مسأله بنیادین در این تحقیق عبارت است از بررسی و مقایسه‌ی چگونگی بازتاب مضامین مختلف، به‌ویژه مضامین مذهبی و انسانی در آثار نقاشی هنرمندان فلاندري و آلمانی در اواخر دوره گوتیک و باززایش یا رنسانس (قرون ۱۵ و ۱۶ میلادی) در مرکز و شمال اروپا (مناطق فلاندر و آلمان) و نگارگری ایرانی در قرون ۸ و ۹ و ۱۰ هجری در نقاشی‌های مکاتب شیراز، هرات و تبریز. معیار انجام این پژوهش، مقایسه‌ی باورها و اندیشه‌های دینی و تحولات مذهبی حاکم بر آن دوران در مناطق مذکور بوده است؛ که خود بر زمینه‌های شکل‌گیری و خلق آثار توسط هنرمندان این مناطق و به‌تبع آن از سویی بر سلیقه هنرمندان و نیز سفارش‌دهندگان آثار در انتخاب نوع مضامین نقاشی‌ها و از سوی دیگر در نحوه نگاه مخاطبان به آثار، تاثیر چشمگیری داشته است. در واقع در این تحقیق، سعی بر آن است تا سرچشمه‌ها و بسترهای مشترک خلق آثار توسط هنرمندان هر دو گروه در سیر تاریخی خود با رویکردی انسان‌شناختی که در ارتباط تنگاتنگ با باورها و اندیشه‌های دینی

معاصر خود می‌باشد، مورد بررسی قرار گیرد. تغییر جهان‌بینی انسان اروپایی در پایان قرون وسطی و آغاز عهد باززایش (رنسانس) و ظهور انسان‌گرایی (آمانیسم) به عنوان شاخص‌ترین جریان فکری شکل‌دهنده باززایش (رنسانس) تاثیر عمیقی بر همه ارکان فرهنگی جوامع مختلف اروپا گذاشت. درعین‌حال پیدایش کیش پروتستان و جریان اصلاح دینی که در ابتدای کار با استقبال انسان‌گرایان مسیحی مواجه شد، به‌ویژه در مناطق مرکزی و شمال اروپا در کشورهایی چون فرانسه، آلمان، فلاندر (شامل هلند و بلژیک امروزی) زمینه‌ساز تحولات فرهنگی - دینی بنیادین دیگری شد که بارزترین نتایج این تحولات را در هنر آن زمان می‌توان مشاهده نمود. درعین‌حال توجه به این نکته اساسی بسیار حایز اهمیت می‌باشد که نقاشان و سایر هنرمندان در کشورهای مرکز و شمال اروپا چون فرانسه، آلمان، فلاندر (بلژیک و هلند فعلی، این دو کشور در آن زمان بخشی از قلمرو هابسبورگ‌های اطریشی - اسپانیایی تبار را تشکیل داده و بخشی از مستعمرات

تفاسیر نوی دینی در حال برخاستن از گوشه و کنار این قاره آشوب زده است.

۲ - مختصری درباره زیبایی‌شناسی قرون وسطی (بالاخص دوران هنر گوتیک) - مذهب و گرایش به معنویت، شاخصه هنر و زیباشناسی در هنر گوتیک

جهت دستیابی به مدخلی مناسب برای تحلیل موضوعی سه‌لته‌ی وسوسه‌ی آنتونی قدیس نگاهی به مفهوم زیبایی در نظر قرون وسطاییان لازم و ضروری است. نکته مهم دیگر اینکه نقاشان فلاندری و آلمانی در اواخر قرن پانزده و حتی تا میانه قرن شانزده همچنان وفادارانه به تقلید و پیروی از سبک گوتیک بین‌الملل ادامه دادند یا دست کم عناصر اصلی آن را در آثار خود حفظ کردند و آن را با قواعد نوین نقاشی تلفیق نمودند. حتی نابغه‌ای چون آلبرشت دورر نیز که یک نقاش رنسانسی تمام عیار و از نظریه پردازان قوانین نقاشی نوین به شمار می‌آمد در آثار خود تفاوت و تمایزی آشکار با نقاشان ایتالیایی عهد رنسانس نشان می‌دهد. از این رو در اینجا به ارایه شمهای از رویکرد قرون وسطاییان به مفهوم زیبایی می‌پردازیم و تلاش می‌کنیم تا در حد امکان و در این مجال کوتاه رابطه زیبایی را با مذهب و چگونگی انعکاس آن را در آثار هنری قرون وسطی به‌ویژه در دوران گوتیک توضیح دهیم. هنگامی که سخن از هنر گوتیک به میان می‌آید باید بستر رشد و نمو این هنر را که همانا مذهب و اعتقادات دینی قرون وسطاییان است مد نظر قرار داد. درحقیقت مذهب مفهوم ملازم این هنر بوده است و بدون داشتن رویکردی مذهبی درک روح بسیاری از آثار هنری این دوران غیر ممکن شده و از هر گونه تفسیری سر باز می‌زند. شاید بتوان گفت که این آخرین دورانی است که طی آن مذهب به عنوان مضمون و محتوای اصلی هنر باعث شکل‌گیری آثار هنری مختلف شده است و نفوذ این اقتدار تا بدان‌جا بوده است که به راستی محتوا بر شکل پیشی گرفته و می‌بینیم که شکل و قالب هنری زیر سیطره محتوا قرار دارد. قالب‌های هنری از پیش تعریف شده و کاملاً قراردادی بودند؛ با این همه اگر بگوییم که هنر این دوران هنری قراردادی بوده و آثار تولید شده، کلیشه‌ای هستند؛ بی‌انصافی کرده‌ایم. واقعیت این است که هنرمند قرون وسطی با زبان مخصوص خود و در چهارچوب نظام دال و مدلولی تعریف شده برای بیان هنری (گو اینکه بسیار سختگیرانه و خشک بود)؛ موفق به خلق آثاری شد که آینه تمام‌نمای روح مذهب و در نتیجه باور دوران خود می‌باشد. چنین است که فیلسوف سنت‌گرایی چون تیتوس بورکهارت کلیسای جامع شارتر را در زمره نمونه‌های بارز هنر مقدس قرار می‌دهد؛

اسپانیا محسوب می‌شدند)، همچنان عناصری از سبک گوتیک بین‌الملل را حفظ کرده و تنها به تقلید صرف از ایتالیا نپرداختند؛ بلکه کوشش آنها در تلفیق هنر گوتیک با هنر باززایش (رنسانس) ایتالیا منجر به خلق آثاری شد که چشم‌انداز دیگری از باززایش را در برابر ما قرار می‌دهد؛ چشم‌اندازی که متفاوت با نسخه ایتالیایی آن ولی به همان اندازه تاثیرگذار و منعکس کننده روح زمان خود می‌باشد. از سویی امروزه می‌دانیم که تحلیل این دوره مهم بدون در نظر گرفتن نقش بی‌چون و چرای شرق و نقل و انتقالات فرهنگی میان قلمرو کشورهای اسلامی و اروپا ممکن نیست.

امروزه همچنان پژوهش‌ها و تحقیقات در زمینه تاثیر شرق به‌ویژه فرهنگ و تمدن اسلامی بر شکل‌گیری اروپا در آغاز دوران مدرن ادامه دارد و هر روز نکات و جوانب تازه‌ای بر محققان آشکار می‌گردد. نکته مهم در اینجا است که این تاثیرات یکطرفه نبوده و شرق نیز به نوبه خود، تحت تاثیر این بده‌بستان فرهنگی قرار گرفته است و خود به گونه‌ای تحولاتی را تجربه کرده؛ که زمینه‌ساز تغییرات بنیادین در فرهنگ و هنر آن شده است. مقاله پیش رو، معلول دغدغه نویسنده‌گان برای کند و کاو و مقایسه‌ی دو فرهنگ شرق اسلامی و غرب مسیحی (در دوران یاد شده در بالا) به‌طور عام و تتبع و امعان در تاثیرات ناشی از تحولات اجتماعی - مذهبی در هنر نقاشی این دوران در قلمرو آلمان و فلاندر از یک سو و هنر نگارگری در ایران از سوی دیگر می‌باشد.

درحقیقت تحلیل موضوعی پرده سه‌لته‌ی وسوسه‌ی آنتونی قدیس اثر هیرونیموس بوش^۱ (نقاش فلاندری اواخر قرن پانزده و اوایل قرن شانزده میلادی) که مضمون اصلی آن وسوسه بوده و مقایسه‌ی آن با بازنمایی همین مضمون در نگاره گریز حضرت یوسف (ع) از زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد نگارگر نامدار ایرانی؛ که از قضا در دوران معاصر هیرونیموس بوش می‌زیسته است؛ می‌تواند نکات و دقایقی را درباره چگونگی نگاه دو هنرمند مسلمان و مسیحی (به مضمونی مشترک) از دو اقلیم متفاوت و به طبع، با فرهنگ و عادات و جهان‌بینی متفاوت، بر ما روشن و از این رهگذر نقاط اشتراک و افتراق را در هنر و به طریق اولی، فرهنگ این دو خطه، معلوم سازد. درعین‌حال چنین مقایسه‌ای که در بستر تحولات فرهنگی، اجتماعی و مذهبی دوران در اروپا و ایران انجام می‌شود می‌تواند نشان‌دهنده چگونگی بازتاب روح دوران خود باشد. در ایران زمان تیموریان و تحت حاکمیت رسمی تسنن، در اروپا که هنوز کیش کاتولیک در دوران اقتدار خود به سر می‌برد؛ گو اینکه زمزمه‌های مخالف قدرت مطلقه کلیسا و موافق با ارایه

1 - Hieronymus Bosch

[۲، ص ۱۶]. همین ارادت و سرسپردگی آنان به فرهنگ باستان (البته شکل تعدیل شده آن به دست علمای مسیحی) بود که باعث شد تا طبیعت را به عنوان بازتابی از دنیای متعالی در نظر گیرند؛ تا جایی که آن را به عنوان سد راهی در برابر جهان بدانند...» [۲، ص ۱۷]. در اینجا بخصوص تأثیر شدید نظریه مُثُل افلاطونی را می‌توانیم مشاهده کنیم که همه اشیا و پدیده‌های جهان محسوس را تنها سایه‌ای یا بازتابی از نمونه اصلی آن در عالم مثالی می‌داند. با این‌همه نگاهی به اسناد باقی‌مانده از آن دوران (نظرات متفکران و دانشمندان و نیز اسنادی که در قالب دستورالعمل برای هنرمندان صادر شده‌اند)؛ ما را به این نتیجه می‌رساند که آنها از حساسیت فوق‌العاده‌ای نسبت به طبیعت و دنیای طبیعی برخوردار بودند. زیبایی مورد نظر آنها می‌بایست کاملاً قابل درک باشد، «یعنی همانا زیبایی موجود در هماهنگی اخلاقی، و آمیخته با شکوه فراسرشتی (متافیزیکی) ... هنگامی که اندیشمندان درباره زیبایی به صحبت می‌پرداختند، مقصودشان صفت الهی بود» [۲، ص ۱۶].

یک نکته کلیدی در مطالعات زیباشناختی قرون وسطی آن است که چگونگی نگرش مردم آن زمان به هنر و برداشت آنها از مفهوم «زیبایی» را توضیح می‌دهد. باید توجه داشت که زیبایی قابل درک در تجربه قرون وسطایی، واقعیتی اخلاقی و روانی بود، یعنی واقعیتی نامحسوس و غیرقابل لمس از طرق مادی. بحث‌های متفکرین قرون وسطایی درباره همین زیبایی «نامحسوس» موجب آن شد تا فرضیات و نظراتی در باب زیبایی «محسوس» ارایه دهند. آنها سعی داشتند تا از طریق تشابه و مقایسه‌ی میان این دو مقوله، به نوعی تعریف خاص از زیبایی دست یابند که بیانگر تجلی نامحسوس در عالم محسوس باشد، تجلی که عمیقاً ناشی از توجه و اشتیاق فرد به عالم روحانی بود. درعین‌حال چنین شیوه تفکری که به شدت از سوی مکتب مدرسی تقویت شده و اشاعه یافته بود، عشق به دنیای محسوس را در چهارچوب خاصی تعریف کرده و پذیرفته بود و نوعی راهنما و دستورالعمل برای بیان هنری این نوع عشق ارایه می‌کرد تا «مبادا چنین عشقی، موجب شود که انسان قرون وسطایی، قلمرو روحانی را به دست فراموشی سپارد» [۲، ص ۱۷]. ترس از فراموش کردن عالم روحانی به واسطه کشش و جذب به زیبایی‌های محسوس در عالم مادی را به خوبی می‌توان در طرز رفتار و واکنش عرفا و راهبان نسبت به این زیبایی‌ها مشاهده کرد. امتناع جدی و انضباط سختگیرانه راهبان در برابر مظاهر دنیوی از جمله زیبایی محسوس، نه ناشی از فقدان توانایی درک چنین زیبایی در آنها، بلکه دقیقاً به دلیل حساسیت فوق‌العاده آنها نسبت به این‌گونه زیبایی بود. در حقیقت ریاضت و انضباط معنوی یک راهب، دقیقاً بیان تراژدی‌گونه فشار روحی و دوباره شدن جان فرد میان آوای لذات زمینی (دنیوی) و نیاز و جذب

هنری آسمانی که در آن شکل، در هماهنگی کامل با محتوا است و محمل شایسته‌ای برای انتقال مفاهیم مورد نظر و القای حس علو و تعالی روحی می‌باشد. نکته مهم دیگر که می‌تواند مدخلی برای ورود به موضوع باشد، نفوذ تفکر و مکتب مدرسی^۱ است که مانع از تفکر ادراکی و تحلیل‌گرا درباره هنر می‌شد. تصور بر این بود که اشیای مادی تنها تا جایی ارزش داشتند که برخی از جنبه‌های جهان اخروی و ذات پروردگار را آشکار می‌کردند. ریشه‌های چنین رویکردی را می‌توان در دنیای باستان نیز، به‌ویژه در نوشته‌های افلاطون و در آثار نو - افلاطونیان پس از او یافت. در نظر این نویسندگان، بالاترین تکلیف آدمی تلاش برای شناخت حقیقتی بود که در جهان اخروی جای داشت. تفکر مسیحی عمیقاً تحت تأثیر چنین دیدگاهی قرار داشت و فلاسفه مسیحی در تعالیم خود بر این نکته تأکید می‌کردند که جهان محسوس تنها تا به جایی ارزش توجه دارد که بازتاب و فاش‌کننده برخی از جنبه‌های الوهیت باشد. این، خودبه‌خود انشقاقی را میان ماده و محتوای آشکار شده (و حیانی)^۲ آن به وجود می‌آورد. «مصادق بارز چنین تفکری به خوبی در این سخن جان اسکاتوس اریژنا^۳، متفکر و عالم قرن نهم میلادی، آشکار است: «ما یک تکه چوب یا یک قطعه سنگ را فقط هنگامی درک می‌کنیم که خدا را در آن ببینیم» یافتن نمونه‌های متقدم و متأخر چنین طرز تفکری کار دشواری نیست، و واضح است که بازتاب این‌گونه تفکر در حذف تمام آنچه که به نام درک سبک و شیوه هنری می‌شناسیم، به شدت مؤثر بوده است» [۱، ص ۹].

همچنان که ذکر شد این طرز تفکر دلیل فقدان حس زیبایی‌شناسی در قرون وسطاییان نیست بلکه نشانه کوشش متفکران آن دوران در ارایه تعریفی از زیبایی است که متناسب با اعتقادات مسیحی و در چهارچوب مباحثات مکتب مدرسی باشد. در حقیقت، قرون وسطی میراث‌دار واقعی دنیای کهن بود. امبرتو اکو، متفکر و فیلسوف ایتالیایی معاصر در کتاب هنر و زیبایی‌شناسی در قرون وسطی درباره حساسیت زیبایی‌شناسی قرون وسطاییان و قالب مورد نظرشان برای شیوه بیان هنری چنین می‌نویسد: «گفته شده است آنجا که سخن از زیبایی‌شناسان و تولیدات هنری باشد، دنیای کهن همواره نگاه خود را به سوی طبیعت گردانده است؛ اما قرون وسطاییان، نگاه خود را به سوی دنیای کهن خیره ساختند... و سرانجام اینکه فرهنگ قرون وسطی، نه به سوی پدیدارشناسی حقیقت، بلکه به سوی پدیده‌شناسی فرهنگی پایه‌ریزی شده بود»

1 - Scholasticism

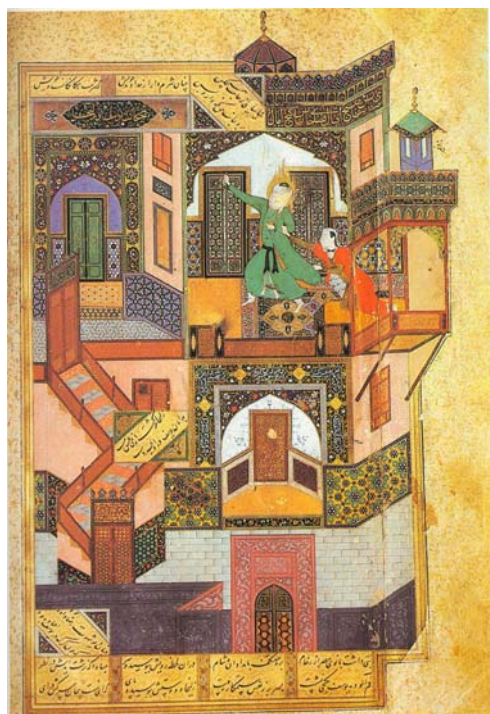
2 - Revealed

3 - John Scotus Erigena

شاهد اولین جرقه‌های گرایش به زیبایی طبیعی و در نهایت طبیعت‌گرایی هستیم. حساسیت در برابر زیبایی بشری و طبیعی، که ارزشی مثبت تلقی شده است.



تصویر ۱ نقاشی سه‌لته‌ی وسوسه‌ی آنتونی قدیس اثر هیرونیموس بوش در اواخر قرن ۱۵ میلادی. لت مرکزی: پیروزی آنتونی قدیس



تصویر ۲ گریز حضرت یوسف (ع) از زلیخا، بوستان سعدی، اثر کمال‌الدین بهزاد، مکتب هرات، اواخر قرن نهم هجری

شیفته‌وار او به سوی عالم بالا بود. هیرونیموس بوش نقاش فلاندری قرن پانزده، به‌تصویرکشیدن این تعارض و جدال عارف با مظاهر دنیوی و غرایز حیوانی نهفته در وجود آدمی را، دستمایه اثر معروف خود به نام «وسوسه‌ی آنتونی قدیس» کرده است (تصویر ۱)؛ که اندکی بعد به آن پرداخته و آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهیم داد. درعین‌حال عاقبت برخی از همین متفکران و اندیشمندان مکتب مدرسی بودند که موفق به ارایه تعریفی درخور و اقناع‌کننده برای زیبایی محسوس گشتند که پیوندی عمیق با مفاهیم عرفانی - مذهبی داشت. سنت برنارد دوکلروو عالم عرفانی قرن دوازده میلادی درباره تجلی زیبایی روحانی در کالبد جسمانی از طریق توجه به عالم ماوراء و تجربه عرفانی چنین می‌گوید: "هنگامی که درخشش زیبایی، همه قسمت‌های قلب را با حضور خود آکنده سازد، لازم است که به بیرون نیز هجوم آورد، درست مانند نوری که ناگهان از میان بیشه‌ای سر بیرون می‌زند. نوری که در تاریکی و ظلمت می‌درخشد، هرگز سعی در پنهان ساختن خود ندارد! بنابراین کالبد جسمانی، تصویری از روح است که درست مانند نوری تابان و مشعشع که پرتو خود را به هر سو می‌تاباند، از طریق اعضا و حواس، به بیرون تابیده می‌شود، و از طریق اعمال و کردار، سخن، ظاهر و حرکت، به درخشش خود ادامه می‌دهد." [۲، ص ۳۰].

مراقبه و تجربه عرفانی بشر را در نهایت به نقطه‌ای می‌رساند که با دیدن شیء زیبا در عین احساس لذتی زیباشناختی از نظاره شیء مورد نظر، روح آدمی با هماهنگی باطنی خویش، که در شیء مورد تجربه نیز تکثیر شده است؛ رویارو می‌گردد. این تجربه عرفانی در آن واحد دارای نوعی عامل «زیبایی» نیز در درون خود می‌باشد که فارغ از ملاحظات دینی و با کمال آزادی به نظاره زیبایی‌ها و عجایب موجود در شکلی زمینی می‌نشیند. همه این تحولات زیر لوای ارتباط و پیوند معقول میان هنر و زیبایی صورت گرفته که در چهارچوبی مذهبی و روحانی تعریف شده‌اند. بدین‌ترتیب نظریه عملی هنر در قرون وسطی شکل می‌گیرد که در آن پیوند میان دو مفهوم Pulchrum و Aptum^۲ برقرار شده است - که واژه نخست به آنچه به‌خودی‌خود زیبا است مربوط می‌شود، حال آنکه واژه دوم به آنچه به نسبت چیزی دیگر زیبا است اطلاق می‌شود - تا نشان دهد نتیجه و دستاورد هنر هر چه که هست بیان‌کننده حقیقتی والا و متعالی است. این شاخصه مهم هنر گوتیک است که همواره در جستجوی بیان و ابراز مفاهیم روحانی و متعالی در قالب مادی می‌باشد. در سخنان سنت برنارد

۱ - در زبان لاتین به معنای زیبا، افتخارآمیز، باشکوه و چشم نواز است.

۲ - به زبان لاتین یعنی هر آنچه شایسته و مناسب و موقر است.

۳ - وسوسه‌ی آنتونی قدیس «هیرونیموس بوش»

هیرونیموس بوش یا آنگونه که فرانسویان و اسپانیایی‌ها او را نامیده‌اند، ژروم بوش^۱، از نقاشان به‌نام فلاندری در اواخر قرن پانزده و اوایل قرن شانزده میلادی است که شهرت خود را، مدیون خلاقیت و مهارت خویش در خلق بصری کشمکش‌ها و تعارضات بشری و به تصویر کشیدن حضور تاریک و آن‌جهانی شیطان در زندگی آدمی می‌باشد. این حضور تاریک، از طریق وسوسه‌ی ذهن و جان آدمی، زندگی وی را تبدیل به نبردی مداوم میان خیر و شر کرده است. این نبرد نادیدنی و تجسم حضور شیطان بر زمین و جهان دیگر منبع الهام‌بخشی بود که تخیل بوش از آن تغذیه می‌کرد. این اثر شاید پس از سه‌لته‌ی معروف به نام «باغ لذات زمینی»^۲، یکی از ابهام‌آمیزترین و مرموزترین آثار بوش باشد.

آنتونی قدیس از حکما و راهبان هرمسی^۳ بود که به روایت داستانهای «افسانه طلایی»^۴ و «زندگی پدران مقدس»^۵ بیشتر عمر خود را در بیابان‌های مصر گذرانده و تقوای فوق‌العاده‌اش وی را مورد توجه خاص شیطان قرار داده بود تا جایی که چندین بار شیطان با سپاهیانش به او حمله کرد. رویکرد منحصر به فرد بوش به این مضمون، و بازنمایی قدیس در حالتی بیشتر عرفانی، درحالی که با آرامش به مراقبه مشغول است (مانند تابلوی آنتونی قدیس در طبیعت وحشی) یا با تشویش و دلهره درحالی که از حضور نامریی شیطان در عذاب است (مانند نقاشی سنت ژروم در حال نیایش)؛ یکسره با روش‌های اواخر قرون وسطای معاصرین بوش متفاوت بود. آنها عادت داشتند، قدیسان شهید را با تأکید بر

1 - Jerom Bosch (Hieronimus Bosch)

2 - Garden of Earthly Delights

۳ - هرمسی Hermit، برگرفته از مکتب هرمس، این طریقت پیش از هر چیز آموزه‌ای مذهبی است از فلسفه یونان و مصر باستان با دیگر عناصر شرق نزدیک، مکتب هرمس نام خود را از «هرمس تریسمجیستوس» Hermes Trismegistus «سومین هرمس بزرگ» گرفته است که نام مستعار «توت» ایزد مصری می‌باشد. متون بی‌شماری درباره الهیات فلسفی و علوم خفیه Occult Sciences گوناگون، به این چهره کهن نسبت داده شده یا به طریقی مربوط شده‌اند. این مکتب در یونان و توسط مصریان حدود سالهای ۱۰۰ الی ۳۰۰ میلادی بوجود آمد و مدرک مهمی دال بر تقوا و پرهیزگاری در دوران شرک و الحاد می‌باشد. معرفی دوباره این مکتب به اروپای غربی در دوران رنسانس، به‌طور قابل ملاحظه‌ای الهام‌بخش فلاسفه، دانشمندان و جادوگران طی قرون پانزده و شانزده میلادی شد.

۴ - Golden Legends، افسانه طلایی یا Aurea Legenda مجموعه‌ای از به اصطلاح روایات زندگی قدیسان که توسط راهب دومینیکن، ژاکوب دو فورین Gacabus de Voragine در قرن سیزده میلادی نگاشته شده است، این مجموعه به لحاظ تصویری که از رفتارها، آداب و رسوم و تفکر قرون وسطایی به دست ما می‌دهد، با ارزش است. این کتاب از زبان لاتین به بیشتر زبان‌های اروپای غربی ترجمه شده بود.

5 - Lives of The Fathers

«تقلید از مسیح» (به لحاظ بصری و به لحاظ اعتقاد به اینکه تقلید از شیوه زندگی مسیح (ع) باعث رستگاری و نجات روح می‌گردد)، بکشند.

در اینجا اثر میشل فوکو^۶ به نام «تاریخ جنون»^۷ می‌تواند منبع خوبی برای توضیح چگونگی و شاید ارایه بخشی از دلیل استفاده بوش از چنین ترکیبات و نقش‌هایی در آثار خود و به‌ویژه در این اثر، بخصوص جهت به تصویر کشیدن روایت شخصی خویش از زندگی قدیسان باشد.

از سوی دیگر چگونگی رفتار بوش در برابر ترکیب‌بندی‌ها و عناصر تصویر، اینکه چگونه از آنها برای ارایه روایت خودش به ما استفاده می‌کند، دو عامل اصلی شکل‌دهنده نمادگرایی وی هستند. در پرده «وسوسه‌ی آنتونی قدیس»، بوش بیانیه خود را در رابطه با مسایل اصلی زندگی بشر صادر می‌کند: ایمان، یقین، عدم یقین و عقل. بوش ما را به زیارتی به درون ذهن و جان آدمی می‌برد. در اینجا جذبه و جنون تجربه‌ای است که جان را به درک حضور بلاواسطه خداوند نایل می‌کند. همان‌گونه که می‌دانیم در تعالیم عرفانی این درک مستقیم و بلاواسطه نهایت تماس و ارتباط با احدیت است که باعث فنا و جذب جان در آن می‌شود. این ادراک خاص و منحصر به فرد، نه به واسطه عقل که از طریق ایمان و تسلیم مطلق به اراده خداوند به دست می‌آید چرا که عقل بر آن مرزی قرار دارد که جذبه را از جنون جدا می‌سازد. در اینجا، وسوسه نقش اصلی را بازی می‌کند زیرا ارزش‌های بنیادینی را زیر سؤال می‌برد که ایمان آدمی بر آنها قرار دارد. از طریق وسوسه و عدم یقین است که بوش مساله ایمان، یقین و عدم یقین را موردبررسی قرار می‌دهد. این سوالات و پاسخ‌های آنها در فلسفه قرون وسطی تجسم یافته‌اند که طریقت گنوسی (عرفان مسیحی) و آموزه‌های شخصیت‌های روحانی و معنوی چون سنت آگوستین، سنت بوناوتوره و گرسون از آن مایه گرفته‌اند. رویکرد عرفانی و

۶ - Michel, Foucault (۱۹۲۶ - ۱۹۸۴)، فیلسوف فرانسوی و متخصص در تاریخ اندیشه‌ها. گرچه نوشته‌های اولیه او در چهارچوب پدیدارشناسی مارکسیستی و اگزیستانسیالیستی (فلسفه اصالت وجود) بسط و گسترش یافت، با این وجود او به‌زودی از نفوذ این تأثیرات فرارفته و رویکردهای متمایز و شاخص خود را به‌وجود آورد. روی‌هم‌رفته هیچ‌گونه انسجام تئوریک یا روش‌شناختی در تفکر فوکو وجود ندارد، ولی نوشته‌های او در چند گروه اصلی جای می‌گیرند، که هر یک توسط مسائل و روش‌هایی مشخص و متمایز دسته‌بندی می‌شوند. فوکو در یکی از مطالعات آغازین روانپزشکی - بالینی و جامعه‌شناسی خود، نوعی «باستان‌شناسی دانش» را بوجود آورد که با نظام‌های تفکر به عنوان «آرایش‌های استدلالی - قیاسی» که مستقل از باورها و مقاصد افراد هستند، برخورد می‌کرد (نگارنده).

۷ - Madness and Civilization این اثر توسط خانم فاطمه ولیانی به زبان فارسی تحت عنوان «تاریخ جنون» ترجمه شده است.



رمزورانه آنان نسبت به فلسفه بیشتر تحت تأثیر اقتباساتی از فلسفه افلوپین بود که در چارچوب مسیحیت تعریف و تعدیل شده بود.

۳- ۱ - گفتگوی میان جنون و عقل

فوکو در یکی از مهمترین آثار خود، «تاریخ جنون»، شکل‌گیری و تکامل گفتمان جنون را نشان می‌دهد. او به شناسایی سه مرحله در این فرآیند می‌پردازد. نخست دوران قرون وسطی - باززایش که در آن جنون به عنوان کارکردی طبیعی درون جامعه تلقی شده و نسبتاً آزاد بود. دوم «حبس بزرگ» در سراسر دوران کلاسیک قرن هفدهم که طی آن جنون تبدیل به نوعی «بیماری اخلاقی» شد که شبیه جذام بود؛ افراد با چنین اختلالات روانی را می‌بایست در زندان، با دیگر «گروه‌های غیر اجتماعی» زندانی کرده و در خانه‌هایی که سابق بر این جذامیان - مردگان زنده - را در آنجا نگهداری می‌کردند؛ از باقی جامعه جدا می‌کردند. **دوران مدرن** با بالینی کردن بیماری روانی به روند حبس و زندانی کردن این بیماران ادامه می‌دهد.

البته قصد ما در اینجا دنبال کردن سوژه تاریخی فوکو در خلال مراحل مختلف نیست، گو اینکه شرح ادبی - فلسفی وی بر گفتمان میان عقل و جنون را می‌توان به عنوان مدخلی برای ورود به موضوع «تجربه عرفانی» در دوران قرون وسطی در نظر گرفت. همان‌گونه که ذکر شد در سده‌های قدیسان هرمنسی توسط بوش نشان داده شده است که نقاشی‌های نمادین او با فضای رمزآمیز خود جای بحث و تفسیر بسیار دارد. در واقع فوکو، سده‌های معروف بوش همچون «باغ لذات زمینی»، «وسوسه‌ی آنتونی قدیس»، «ارابه کاه»^۱ و «قدیسان هرمنسی» را نمونه‌هایی از چنین گفتمانی میان عقل و جنون می‌داند. ذکر مجدد این نکته را لازم می‌دانیم که دیدگاه فوکو، جالب است اما به عقیده نویسنده، مضمونی روحانی و معنوی را تنها از جنبه‌ای مادی مورد نقد و بررسی قرار داده است؛ درحالی‌که مضمون نقاشی در کنار این رویکرد تاریخی - روانشناختی، برخوردی دیگرگونه را نیز می‌طلبد که منعکس‌کننده روح حاکم بر اندیشه و باورهای مذهبی قرون وسطی باشد. مساله جالب توجه در اینجا، ارتباط نامریی میان دو سطح آگاهی، یا از دیدگاه الهیات در قرون وسطی و آغاز باززایش؛ دو سطح «پایسته»^۲ و «دانش» است. از آنجا که در آن دوران مرزهای میان ذهن و عقل کاملاً از هم متمایز نبودند، ماهیت رابطه میان آنها، تنها درون بستری روحانی تعریف می‌شد که از

فلسفه غالب قرون وسطی اخذ شده بود. این پنداره‌های رمزآمیز شاید به خاطر مراقبه پیوسته و تجربه روحانی، دخول به حالتی از جذبه و شیفتگی بود (و در واقع ما در شرح حال بسیاری از قدیسان مسیحی با چنین احوالی برخورد می‌کنیم). چنین پدیده‌ای را نیز می‌توان در فرهنگ عرفانی و تصوف اسلامی یافت که در برخی جهات دارای تشابهاتی در رویکرد خود به مساله ذهن، عقل و روح به عنوان سه مرحله یا به عبارتی - سه مرتبه - آگاهی می‌باشد. در سده‌های «وسوسه‌ی آنتونی قدیس» بوش بینش هنری ویژه و استثنایی خود را برای به تصویر کشیدن ذهن آدمی به کار برده است تا از این رهگذر، آیین تمام‌نمای جستجوی همیشگی آدمی را برای دستیابی به حقیقت و یقین پیش چشمان ما قرار دهد.

۳- ۲ - جایگاه خیال و واقعیت در آثار بوش

در برخورد با آثار بوش، توجه ما بیشتر به اینکه "چه چیزی" نمایش داده می‌شود تا چگونگی نمایش آن جلب می‌شود؛ بیشتر جذب محتوای اثر می‌شویم تا فرم آن؛ اینها مسایلی هستند که هر بیننده‌ای در پدیده‌ای به نام بوش با آنها مواجه می‌شود. تعداد زیادی از نسخه‌های بدل و تقلیدی از آثار بوش در سراسر اروپا و ایالات متحده وجود دارند، اما هنگامی که به آنها نگاه می‌کنیم، محتوای آثار و بینش نهفته در پس آنها چنان شوک برانگیز است که بیشتر دوست داریم ستایش‌شان کنیم تا اینکه خط مرز مشخصی میان نسخه اصلی اثر و بدل‌ها یا تقلیدات از آن اثر بکشیم، آنچه ما را مجذوب کار بوش می‌کند خلاقیت و ماهیت اثر خلق شده به دست اوست.

در دوره‌ای که نقاشان دیگر بر روی کالبدشناسی بدن انسان متمرکز شده بودند تا واقعیت را تا سر حد امکان به درون اثر خویش تزریق کنند؛ دیدگاه و سلیقه بوش را می‌توانیم از روی نسبت اندازه آدم‌ها به سطح تصویر، شناسایی و تعیین کنیم. بدن و چهره آدمی، موضوع مورد علاقه هنرمندی چون بوش نیست، در حقیقت او چنین بدن‌هایی را با نوعی فقدان جنسیت به تصویر می‌کشد، آنها در نگاه اول تفاوت کمی به لحاظ جنسیت از خود نشان می‌دهند. وزن، حجم و جزئیات شخصی آنها به خودی خود اهمیتی برای او ندارند و به‌نظر می‌رسد که وی کم‌ترین تلاشی در مطالعه جزء به جزء مدل‌ها، برای ایجاد تصویری از واقعیت نکرده است. در ترکیب‌بندی‌های بوش تنها ارزش چهره‌ها و بدن‌ها، به مثابه نوعی ابزار گویا است که عملکردشان - در انسجام و یکپارچگی با دیگر عناصر اثر - ارایه روایتی بصری از بینش و رویکرد هنرمند نسبت به موضوع اثر می‌باشد. «آدم‌ها چون تزیینات و آرایه‌های صحنه تأثیر جوی چشم‌انداز قرار می‌گیرند، آنها واقعاً درون فضای چشم‌انداز قرار ندارند و انگار هوایی در

1 - Heywain

۲ - Episteme کلمه یونانی، به معنای دانش، شناخت، دانستگی

الهی، حیوان، دگرگونی و رازهای غریب دانش را نشان می‌داد. ما در آثار بوش همه این نمادها را یک‌جا با هم می‌بینیم، دستگاه‌های عجیبی که در دوزخ برای عذاب گنه‌کاران می‌بینیم، موجودات تلفیقی و یا میوه‌هایی که با اندازه‌های غیر طبیعی خود همچون گویی دسته‌هایی از آدمیان را در برگرفته‌اند. ریشه‌های صور خیال بوش در همین جاست. شاید بتوان این‌طور حدس زد که این تخیلات و عوالم از تعلیم گنوسی رایج در زمینه اجتماعی مذهبی قرن پانزدهم سرچشمه گرفته‌اند.

کشش نسبت به ناپهنجاری، نقص عضو و از ریخت افتادگی، هرج و مرج در شکل ارگانیک، همگی ابزار روان‌شناختی هستند که نگاه بوش را به طبیعت بشری به ما نشان می‌دهند. بسیاری از شاهکارهای بوش گویای دل‌بستگی او به ناپهنجاری و از ریخت افتادگی هستند؛ حال آنکه در آثار آغازین او که تصویرسازی از روایات عهد جدید می‌باشند، وقار و تقدس در فرم‌هایی بیان شده است که به زیبایی شکل گرفته‌اند ولی زبان خشک و سطحی آنها به گونه‌ای محو، شخصیت استاد آفریننده آنها را نشان می‌دهد و به طرز غریبی کهنه و حتی شبیه به نسخ خطی مصور رومانسک جلوه می‌کنند. در تصویر ناپهنجاری، از ریخت افتادگی و عجایب‌الصور است که شیوه شخصی بوش شکوفا شده و وحشیانه‌ترین رویاهای او را بیرون می‌ریزد. این دو (ناپهنجاری و از ریخت افتادگی) دو عامل اصلی هستند که تخیل هنرمند را تغذیه می‌کنند. چنین مشاهده‌ای از طبیعت بشری، بسیار متفاوت از «شأن الهی انسان» باشد که پیکو دلا میراندولا^۴ دانشمند انسان‌باور فلورانس، به خاطر آن تفوق و بلاغت انسان را مایه فخر و مباهات خلقت می‌داند. درحالی‌که به اعتقاد میراندولا وجود اراده آزاد در بشر - در صورتی که به گونه‌ای مناسب مورد استفاده قرار گیرد - او را به مرتبه فرشتگان می‌رساند؛ بوش مانند سیاستیان برانت - نویسنده کشتی دیوانگان - اراده آزاد را منشاء عیوب و نقاط ضعف بشر می‌داند. بوش تاثیر این اراده آزاد را که توسط تمام افراد در طول تاریخ بشر به کار رفته است (که در واقع می‌توان آن

اطرافشان وجود ندارد» [۳، ص ۵۸]. با این وجود، تصور او از یکپارچگی افراد با چشم‌انداز در تصویر وی را طلیعه‌دار آثار نقاشی پیتر بروگل - دیگر نقاش فلاندی پس از او - در یک قرن بعد می‌نماید. چشم‌اندازهای بزرگ که در عین حال، انگار از دیدگاهی جغرافیایی دیده و ترسیم شده‌اند و دارای افق بسیار بلندی هستند؛ گویی نقاش آنها را از بالای برجی مشاهده کرده است. از سوی دیگر افراد در افقی بسیار تخت‌تر و پایین‌تر ترسیم شده، صاف و کشیده هستند و بدون کوتاه‌نمایی تصویر در مسیر دید^۱ به‌نظر می‌آیند. هیچ تصور مناسبی از عمق را نمی‌توان با چنین بینش کهنه‌ای^۲ در رابطه با ساخت ژرف‌نمایی بدست آورد. در واقع به‌نظر می‌رسد که در نقاشی بوش بر تزئین سطح تاکید شده است. گرچه پهنا و ارتفاع در چشم‌انداز پیش‌زمینه با دقت بوسیله خط و رنگ نشان داده شده‌اند. در زمینه وسط، فقدان وجود یک عامل ضروری و حیاتی برای ایجاد تصویری از مفهوم فضا، به چشم می‌خورد. بهترین نمونه‌های چنین بینشی را - در فضا سازی و ترکیب بندی - می‌توان در نگارگری ایرانی مشاهده کرد، که بیشتر به عنوان ابزاری در خدمت روایت بصری داستان بود. در آثار بوش نیز همچون نگارگری ایرانی، ارتباط میان افراد و چشم‌انداز بیشتر دارای جلوه‌ای تزئینی است تا عنصری فایق در تصویرسازی، یعنی همان چیزی که در نقاشی‌های دوران رنسانس ایتالیا به چشم می‌خورد. آثار نگارگری ایرانی در چشم‌اندازهای تغزلی/عرفانی خود - که آنها را به سرحد ذهنی‌گرایی^۳ می‌رساند - افراد را به عنوان عناصری روایتی برای بازگویی داستان مورد استفاده قرار می‌دهد، و تصویر - به این مفهوم - انسجامی کامل و هماهنگی را به نمایش می‌گذارد. محتوا و شکل در هماهنگی کامل با متنی که به تصویرش کشیده‌اند، قرار دارند. تصویری که می‌تواند روایتی باشد از یک اسطوره، یک نبرد، بزم، چند بیت شعر یا صحنه‌ای از زندگی روزمره. تفسیر بوش از نادیدنی و تجلی نادیدنی به هنگام مریی شدن، که در تخیل وی شکل گرفته است؛ میان این دو قلمرو جای دارد. تخیلی که سعی می‌کند تا فرم‌هایی را بیابد، فرم‌هایی را به چنگ آورد که آنچه را دیده است به بهترین وجه به بیان درآورند یا آن‌چنان که فوکو در مطالعات تاریخی خود جهت شناسایی و طبقه‌بندی «اپیستمه یا دانش و شناخت» و «گفتمان» می‌گوید: در اینجا، جنون چالشی انسانی بود که او را در برابر نیروهای پنهان کاینات قرار می‌داد، در این حالت تخیل آدمی از جنون در محاصره تصاویری بود که هبوط انسان، تحقق خواست

1 - Foreshortening

2 - Archaic

3 - Subjectivism

۴ - Giovanni Pico della Mirandola (۱۴۶۳ - ۱۴۹۴) امروز او را بیشتر به عنوان فیلسوفی رنسانسی می‌شناسند. او از همان دوران کودکی دارای نبوغی برجسته و در بزرگی نیز دانشمندی بزرگ‌زاده بود که علوم انسانی، تعلیم ارسطو و افلاطون را نزد بزرگترین آموزگاران عصر خود فراگرفته بود. می‌گویند که او تا سن بیست و چهار سالگی در فراگیری تمامی سیستم‌های الهیات مسیحی و غیر مسیحی، از دوران موسی تا زمان حاضر سرآمد زمان شده بود. او اولین دانشجوی مسیحی مهمی بود که الهیات عرفانی یهود به نام قبالا را آموخت. هدف مطالعات فلسفی و الهیاتی پیکو ایجاد تلفیقی باشکوه از خرد و دین بود که هم به درکی عمیق‌تر از حقیقت مسیحیت می‌انجامید و هم به عنوان سلاحی حجت‌آور (apologetic) در برابر غیر مسیحیان به کار می‌رفت.



سپاهیان شیطان به حال خود رها شده است. چهار قرن بعد نیچه فریاد برآورد: «خدا مرده است»؛ شاید به این خاطر که او نیز همان رنج و ناتوانی که همه انسان‌ها با آن متولد می‌شوند را احساس می‌کرد. تصاویر هولناک بوش ما را به یاد این اسارت بشری می‌اندازد و با این همه، ما را همچنان شیفته و مجذوب این خلسه گروتسک و این واقعیت از ریختافتاده و بی‌قواره نگاه می‌دارند.

۳-۳- وسوسه، مراقبه، جنون و جذبه

«وسوسه‌ی آنتونی قدیس» شاید یکی از معماگونه‌ترین و عرفانی‌ترین آثار «هیرونیמוس بوش» باشد. این سه‌لته‌ی که هم‌اکنون در لیسبون است؛ بیانیه‌ای است که جدال انسان را با شیطان و مظاهر او به وضوح تصویر می‌سازد و با این همه این جدال را به سطحی دیگر می‌کشد که ذهن تماشاگر را درگیر معانی بسیار پیچیده‌تری می‌سازد. در این تابلوی سه‌لته‌ای سه مرحله را می‌توان تشخیص داد: تلاش و شکست در جدال درون، وسوسه و مراقبه.

داخل لته‌ی سمت چپ به نام «فرار و شکست آنتونی قدیس» (تصویر ۲) در پس‌زمینه، قدیس هرمسی را می‌بینیم که توسط دو همراه که لباس فرقه آنتونیت‌ها را بر تن دارند در حال عبور از روی پلی هستند و در معیت گروه سه نفره راهبان فردی غیر مذهبی گام برمی‌دارد که شباهت زیادی با خود نقاش دارد.

می‌دانیم که بوش یکی از اعضای نهادی مذهبی به نام «برادران بانوی ما» بود، این نهاد در شهر اس - هرتوگن بوش و ناحیه برابانت فلاندر از ثروت و معروفیت زیادی برخوردار بود. زیر پل موجودات اهریمنی به اشکال انسانی و حیوانی هستند که گویی مجمعی شیطانی ترتیب داده‌اند. ماهیت شیطانی این مجمع با نزدیک شدن موجود گروتسک دیگری که اسکیت به پا و پیغامی در دست دارد تأکید می‌شود، در گوشه سمت چپ لته‌ی داخلی، پرنده‌ای عجیب که جوجه‌اش سر از تخم درآورده، گویی فریاد می‌زند. سپاهیان شیطان همه جا پراکنده‌اند؛ سه چهره اهریمنی، یکی با سر گوزن، دیگری با کلاه اسقفی (شاید نمادی از فساد کلیسا در آن دوران) که آن دو دیگری را به سوی مردی غول‌پیکر راهنمایی می‌کند و این یکی درحالی که زانو زده و تیری به پیشانی‌اش فرو رفته گویا در میان خانه‌ها و تپه‌ها می‌خزد. بخش تحتانی بدن او به صورت دهانه غاری در آمده که سه چهره عجیب به سوی آن روان‌اند. برخی از متخصصان این را نمادی از یک خانه بدنام و شهوت‌آلود که جزو گناهان هفت‌گانه در مسیحیت محسوب می‌شود می‌دانند؛ "عده‌ای نیز بر این عقیده‌اند که این شخص نشان‌دهنده عذاب و جزایی است که برای حماقت مقرر شده است. حال آنکه کسانی چون لینفرت عقیده دارند که این

را ثمره درخت دانش دانست، دانشی که اولین زوج بشری را به ارتکاب گناه اولیه واداشت؛ به صورت هرج و مرجی ارگائیک بیان می‌کند که در نابهنجاری‌ها و نقص عضو بدن انسان متجلی می‌شود. بوش در تابلوی سه‌لته‌ی معروف خود که اکنون در لیسبون قرار دارد و به نام «وسوسه‌ی آنتونی قدیس» معروف است؛ از این موجودات از ریختافتاده استفاده می‌کند تا ما را با طبیعت بشری مواجه سازد. لته‌ی سمت چپ این اثر، «فرار و شکست آنتونی قدیس» (تصویر ۲) قدیس را با حالتی ضعیف و ناتوان نشان می‌دهد که از شیطان شکست خورده است، سپاه غریب و پیروزمند شیطان در همه جا کمین کرده‌اند. زجر و عذابی که آنها اعمال می‌کنند را باید به مفهومی معنوی درک کرد که همانا تجسم ترغیب‌های گناه‌کارانه‌ای است که بر ذهن و جان پریشان و رنجور قدیس هرمسی تحمیل می‌شود. در لته‌ی سمت راست (تصویر ۲) آنتونی قدیس مراقبه نشسته است درحالی که نگاه خود را از ملکه اهریمنی که با ژستی اغواگرانه پیش روی وی پدیدار شده، برگرفته است. به‌رحال لته‌ی میانی (تصویر ۱)، قدیس را در حالی ترسیم می‌نماید که در میانه صحنه‌ای سراسر هرج و مرج نشسته است. او که از تقلا و جدالی روانی با وسوسه‌ها و محنت‌ها عذاب دیده و شکنجه شده است، در جهانی سوررئالیستی به سر می‌برد، که می‌تواند ناشی از توهّمات جنون‌آمیز ذهنی عذاب دیده باشد یا حالتی از جذبه و خلسه که از تجربه روشنگری و تهذیب عرفانی پدید آمده است. همان‌گونه که «گرسون» در تعریف خود از دانش عرفانی و گنوسی نسبت به خدا ارایه می‌دهد، این ادراک را بیشتر می‌توان بوسیله احساس صمیمانه توبه و ندامت به دست آورد تا از طریق عقل جستجوگر. شاید این همان «احساس ادراکی روشن و شادی‌بخش از چیزهایی باشد که به گفته انجیل، خام و ناخوشایندند» [۴، ص ۲۹۳]. شاید بتوان این ادراک خام و ناخوشایند را منبع طرح‌هایی دانست که بوش آن‌چنان به فراوانی در آثار خویش به کار برده است. نقاشی‌های بوش حتی در اعتقاد قراردادی وی به پیروزی قدیسان، چنان امیدی به بشریت ندارند، حتی برای قدیس پیروزمندی چون آنتونی در ژرف‌ترین لحظه‌های مراقبه، قدیس ما ضعیف و رنگ‌پریده به‌نظر می‌رسد؛ او مورد هجوم سپاهیان شیطان قرار گرفته است، با ناتوانی در میان این موجودات عجیبی که وی را احاطه کرده‌اند نشسته است و همان‌گونه که فوکو تحلیل می‌کند: «موجودی که با صورت انسان روبروی آنتونی قدیس نشسته است، توهمی است برخاسته از تنهایی، احساس گناه محرومیت و خویش‌ستداری او که وی را به سرحد خط باریک میان عقل و جنون می‌کشد» [۵، ص ۲۷]. انسان در جهان‌بینی بوش در جدال خویش با شر تنها و بی‌دفاع است، درست مثل آنتونی قدیس میان

به اعضای خاندان‌های سلطنتی پول قرض می‌دادند به‌گونه‌ای که اینان همواره مقروض یهودیان بودند.

«رابطه وزغ با چنین امری را می‌توان در این مثال اخلاقی انجیل^۱ مربوط دانست که یهودیان را در حال عرضه وزغی به جای روحشان به پیشگاه خداوند نشان می‌دهد» [۸ص ۵۲]. می‌دانیم که اعتقاد کیش پروتستان و بدعت‌گذاران پیش از لوتر، استفاده از عهد عتیق در کنار عهد جدید بود و اینان برای آموزه‌های عهد عتیق همان‌قدر ارزش قایل بودند که برای عهد جدید. در نتیجه تعالیم یهود در این بینش دینی نو از جایگاه و ارزش ویژه‌ای برخوردار می‌شد که این خود دلیل دیگری است برای مخالفت کلیسای کاتولیک با این بدعت‌ها؛ که از قرار معلوم بوش در اینجا با زبانی تمثیلی آن را به تصویر کشیده است. طبق داستان پدران کلیسا می‌دانیم که آنتونی قدیس بیشتر عمر خود را در بیابان‌های مصر به عزلت‌نشینی گذراند؛ ولی چشم‌اندازی که در این تابلو می‌بینیم فلاندری است. اهریمن کوچکی نیز که اسکیت به پا دارد و حامل پیغامی می‌باشد خود تاکید دیگری است بر این موضوع که بوش وقایع قرن سوم میلادی را در چشم‌اندازی امروزی قرار داده تا پیام خویش را درباره اتفاقات دوران خود به مخاطب برساند. در بالا آنتونی قدیس را می‌بینیم که قورباغه بالدار عظیم الجثه‌ای او را به هوا برده است و انبوهی از حشرات غریب مزاحم (سپاه شیطان) او را محاصره کرده‌اند و در حال زمزمه‌ای مرموز در گوش او هستند. قدیس در حال دعا و استغاثه، خسته و نومید به‌نظر می‌رسد. استفاده بوش از رنگ قرمز و سبز درخشان در پس زمینه‌ای تقریباً تیره در هماهنگی کامل با آسمان سبز و خاکستری بر فراز زمین یعنی آن جا که نبرد در جریان است -؛ قرار دارد.

با این وجود در لتهی سمت راست (تصویر ۲)، بوش از صحنه‌پردازی دیگری استفاده می‌کند تا ما را با سطح دیگری از وسوسه و گناه یعنی شهوت آشنا کند. ملکه اهریمنی در رودخانه، جلوی قدیس ظاهر شده است و در اطراف او گروهی از شیاطین جمع شده‌اند. افرادی که زیر میزی خیمه مانند هستند، به همراه دو موجودی که در کنار و بالای پناهگاه ملکه اهریمنی قرار دارند (یکی مشغول ریختن شراب برای موجود خوشگذران دیگر است)؛ به عنوان خدمت‌گذاران ملکه انجام وظیفه می‌کنند و ژستی اغواگرانه و ترغیب کننده دارند. این صحنه ما را به یاد تفرجگاه‌هایی می‌اندازد که به وفور در نقاشی‌ها و ادبیات قرون وسطی تصویر و وصف شده‌اند و مکان‌هایی بودند برای میعاد عشاق. وصف نمونه این مکان‌ها را می‌توان در رمان فرانسوی

چهره غول پیکر فرصتی را برای مشاهده عقوبتی فراهم می‌کند، خاصه آن‌که بوش تمایل داشت جهان را بیشتر به‌صورت سوژه‌ای بی‌قواره و جنون‌آمیز ببیند تا جهانی که گناه بر آن حاکم است. مدتها پیش از بوجود آمدن داستان گالیور و سفرهایش، بوش جهان را به گونه‌ای ترسیم می‌کرد که گویی درباره بی‌قوارگی آن متقاعد شده بود. [۶ص ۷۲]. در جایی دیگر و در پیش زمینه اثر یک ماهی را می‌بینیم که در حال بلعیدن ماهی دیگری است، او مانند یک تراکتور یا ماشین جنگی روی پاها و چرخ‌هایی بر زمین می‌غلطد و انتهای بدن او به دمی عقرب مانند ختم می‌شود ولی واقعا شبیه اختراعی عجیب از فلز به‌نظر می‌رسد. آنچه که به‌نظر چرخهای او هستند در واقع سپرهایی زره‌پوش‌اند و در این حال هیولا به‌صورت یک اراکه قرن پانزدهمی در آمده که برای حمل سلاح مورد استفاده قرار می‌گرفت، با این وجود می‌بینیم که هیولا چیزی را بر پشت خود حمل می‌کند که آن چیزی نیست جز مناره نوک تیز یک کلیسا. برای لینفرت دانستن این مسأله مهم است «که بدانیم ماهی به معنای حسادت، حرص و شهوت، یا تحقیر و توهین نسبت به کلیسا است؟» [۷ص ۷۲]. در جای دیگری یک فانوس دریایی کذایی کشتی‌ها را از مسیر صحیح خود منحرف کرده و آنها را به غرق و نابودی می‌کشاند که باز هم می‌توان این را نمادی از بدعت (که کلیسای کاتولیک همواره طی قرون وسطی و دوران رنسانس با آن در جنگ بود) دانست. از میانه قرون وسطی شکل‌گیری فرقه‌ها و کیش‌هایی که قدرت کلیسای کاتولیک را انکار کرده و باعث جلب افراد بسیاری به اعتقادات خود شدند، پایه‌گذار بدعت‌هایی شد که در نهایت به بروز اختلافات اعتقادی عمیق در جهان مسیحیت و آغاز عصر اصلاح دینی در اروپا شد. به‌هرحال این‌طور به‌نظر می‌رسد که بوش در مقام یک کاتولیک متعصب - در عین نارضایتی از فساد کلیسا - مخالف بدعت‌گذاری بوده است و آن را باعث انحراف از راه صواب می‌دانسته است. شاید هم وجود این فانوس کاذب تنها استعاره‌ای از علایق مادی به این جهان گذرا باشد که درخشش کاذب آنها پیروان‌شان را به ورطه نابودی و هلاکت می‌کشاند. بوش راه را برای تفسیرهای بی‌شماری باز گذاشته است. مورد دیگری از بدعت‌ستیزی را می‌توان در لتهی میانی و در یکی دیگر از نمادهای جالبی که بوش در رابطه با بدعت‌گذاری در لتهی میانی (تصویر ۱) به تصویر کشیده است، مشاهده کرد. زوج شاهانه مرموزی که خدمت‌گذاری سیاه پوست، در سینی با موجودی وزغ‌مانند که تخم‌مرغی به دست دارد، از آنها پذیرایی می‌کند. این نمادی آشنا برای تهیه پول و از این‌رو، مربوط به یهودیان می‌باشد که در آن زمان وام‌دهندگان دست و دلباز خاندان‌های سلطنتی در اروپا بودند. یهودیان، خدمت‌گذاران اندرونی شاهان و امیران حاکم بودند و در مواقع لزوم



متعلق به قرن سیزده میلادی به نام «داستان گل سرخ»^۱ یافت، که در اینجا تبدیل به توصیفی گروتسک از آن صحنه‌های عاشقانه شده است. حضور زوج زن و مرد سوار بر یک ماهی، خود نشانه دیگری است از حضور شیطان در قالب شهوت. رنگها در لته‌ی راست، در مقایسه‌ی با لته‌ی چپ، روشن‌تر و ملایم‌ترند تا ماهیت ظریف و پیچیده شهوت، که درعین‌حال یکی از قدرتمندترین گناهان و وسوسه‌هاست را نشان دهد. در پس‌زمینه، آنتونی قدیس را می‌بینیم که چشمان خویش را از ملکه اهریمن برگرفته است، به روایت داستان آنتونی قدیس، این زن، آنتونی را به شهر خود می‌برد (باز هم شهر را در دوردست و در هیأتی اروپایی می‌بینیم) و در آنجا سعی در اغوای او می‌کند که کوشش‌های او با شکست مواجه می‌شود. این هم بنا به نظر لینفرت یکی از روش‌های مقاومت قدیسان و پارسایان در عرفان مسیحی است: «در کتاب افسانه طلایی، که مجموعه‌ای گردآوری شده از روایاتی درباره زندگی قدیسان می‌باشد، آمده است که چگونه قدیسان به جای سرکوب کردن این تصاویر و اوهام آزارنده، بوسیله اندیشه‌های والاتر با آنها برخورد کرده و می‌جنگیدند» [عص ۷۰]. بوش اولین کسی بود که این کشمکش معنوی و عرفانی را به تصویر کشید.

اما در لته‌ی میانی است که بوش، بیننده را با آخرین مرحله وسوسه آشنا می‌سازد؛ آنتونی قدیس را می‌بینیم که در میان صحنه‌ای دوزخی نشسته است، درحالی‌که سپاهیان شیطان او را فرا گرفته‌اند. دست او به علامت تقدیس بالا رفته و چشمان جستجوگر وی، بیان‌کننده رنج و عذاب او در جدال نهایی‌اش با روح خویش می‌باشد. واپسین جدال آنتونی با خویشتن خویش و جستجوی او برای یافتن حقیقت و ایمان است که در نظر بوش، بزرگ‌ترین جدال نوع بشر می‌باشد. چشمان بی‌قرار قدیس، گویای جستجوی طولانی او در پی یقین و ایمان است؛ یعنی همان دو مفهومی که او به خاطرشان از تمام لذات دنیوی چشم‌پوشی کرده است و زندگی خود را به دعای پیوسته و ریاضت روحی و بدنی گذرانده است. توجه به این نکته مهم است که دو عامل فوق برای زندگی به شیوه «تقلید از مسیح»^۲ - که به اعتقاد کاتولیک در نهایت منجر به رستگاری روح می‌گردید - ضروری شمرده می‌شد. اما اینجا در میان این صحنه تاریکی که انباشته از موجودات هیولایی است، او در این جدال تنهاست: تصویر مبهم مسیح مصلوب (در درخششی ضعیف و کم‌رنگ)، که از درون پناهگاه آنتونی به بیرون نگاه می‌کند و پیشروی سپاهیان شیطان به سوی قدیس. اما چهره دیگری در کنار مسیح در پناهگاه حضور دارد،

شاید خود آنتونی قدیس؛ او به تاریکی باز می‌گردد تا حقیقت را جستجو کند و یقین را بیابد. آنتونی در مراقبه خود به درون خویش باز می‌گردد (پناهگاه تاریک با مسیح بر صلیب و چهره مرموز کنار صلیب را شاید بتوان نمادی از جستجوی آنتونی قدیس در روح خود دانست؛ آخرین سفری که شاید به رستگاری ختم شود و شاید به جنون، و راهی که به این دو مقصد می‌رسد با جذب و شیفتگی طی می‌شود. او درون خویش را می‌کاود تا حقیقت ایمان و یقین را از اعماق وجودش بیرون بکشد؛ مصداقی از این آیه قرآن کریم که «خداوند از رگ گردن به شما نزدیک‌تر است». شاید مولانا جلال‌الدین رومی چنین معضلی را به بهترین وجه در «فیه ما فیه» برای ما مطرح کرده باشد؛ آنجا که چنین سفر نامعلومی را این‌گونه توصیف می‌نماید:

آزمودم عقل دوراندیش را

بعد از این دیوانه سازم خویش را

و در حقیقت عقل را دیگر یارای پیش رفتن نیست، از اینجا و در آستانه جنون، این عشق است و نه عقل که آنتونی قدیس را به مرحله نهایی باور می‌رساند. همان عشقی که در بئاتریس متجلی شده و برای دانته، بلد راه او در آخرین مرحله سفرش از برزخ به بهشت می‌شود. همان عشق روحانی که در نهایت ناجی او می‌شود. شهری که در پیش‌زمینه، در آتش می‌سوزد را می‌توان استعاره‌ای از شعله‌های سوزان عشق روحانی دانست که موانع و حجاب‌هایی را که عقل جزئی در این دنیای فانی، بر سر راه اتحاد و فناء جان با احدیت پیش چشم ما قرار داده؛ می‌سوزاند و از بین می‌برد. آنگاه که حجاب از جانمان برگرفته شود، همان دمی است که حافظ درباره‌اش چنین می‌سراید:

حجاب چهره جان میشود غبار تنم

خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم

طراز پیرهن زرکشم مبین چو شمع

که سوزهاست نهانی درون پیرهنم

۴ - بازتاب مضمون وسوسه‌ی در نگاره گریز حضرت

یوسف (ع) از زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد

اوج نوآوری بهزاد را در نگاره‌های نسخه بوستان سعدی ۸۹۳ هجری / ۱۴۸۸ میلادی و خمسه نظامی هرات به سال ۸۹۹ هجری / ۱۴۹۴ میلادی می‌توان دید. «این آثار در سالهایی پدید آمدند که بهزاد در دربار سلطان حسین بایقرا و در یک محیط خردمندانه کار می‌کرد. بی‌شک، جهان‌بینی عرفانی جامی و نوایی بر اندیشه و هنر بهزاد تأثیر بسیار گذاشت» [ص ۸۲، ۸۳]. بی‌تردید یکی از معروف‌ترین آثار کمال‌الدین بهزاد، نگاره گریز حضرت

1 - Roman De La Rose

2 - Imitation of Christ

یوسف (ع) از زلیخا است که متعلق به همین نسخه می‌باشد. این نگاره از این‌رو مهم است که در آن بهزاد تلاش کرده تا یکی از عمیق‌ترین مفاهیم زندگی بشر که نقش مهمی در حیات معنوی و دینی او ایفا می‌کند، یعنی وسوسه را به تصویر بکشد. در حقیقت این شگرد خاص بهزاد است که «با تاکید بر شخصیت درونی آدمیان در اعمالشان و ارتباط اشیا، تلاش می‌کرد واقع‌گرایی را با بیان مفاهیم عمیق پیوند دهد» [۹، ص ۳۳۴].

مضمون این اثر، داستانی آشنا دارد و همواره از پاکدامنی حضرت یوسف (ع) همچون زیبایی او به عنوان ضرب‌المثل یاد می‌شود؛ اما بهزاد در این اثر خود موضوع را از جنبه‌ای کاملاً انسانی مورد بررسی قرار داده است. حال باید دید که بهزاد برای نشان دادن مضمون وسوسه‌ی قدرت آن، چه تمهیداتی را به کار برده است و چه چیز این اثر را به یکی از مهم‌ترین آثار نقاشی ایرانی بدل ساخته که در آن جنبه روانی وسوسه‌ی، ولو آن‌که وسوسه‌ی شونده یکی از انبیای الهی باشد؛ با رویکردی چنین انسان‌مدارانه مورد بررسی قرار گرفته است. پس سوال اول می‌تواند این باشد که بهزاد چگونه قدرت وسوسه را به نمایش گذاشته است؟ آیا تنها به بازنمایی صحنه گریز یوسف از زلیخا اکتفا کرده و آن را تنها پیروزی ساده قداست بر وسوسه و گناه دانسته است؟ یا بازگشت به روایت سعدی از این داستان قرآنی، می‌بینیم که سعدی آن را در باب نهم بوستان که به توبه و راه صواب پرداخته، مطرح کرده است. در این داستان، نامیراترین مفاهیم بشری یعنی عشق، وسوسه و معصومیت مورد بررسی قرار می‌گیرند. بهزاد، آن صحنه‌ای را برای تصویرسازی انتخاب می‌کند که اوج داستان است؛ یعنی جایی که زلیخا دل و دین از کف داده، جاه و مقام و منزلت خود را به عنوان همسر عزیز مصر فراموش کرده و به ردای یوسف چنگ انداخته تا مانع از گریز او از خود شود. این، برای حضرت یوسف (ع) نیز لحظه‌ای بحرانی است؛ چه او نیز در برابر عشق این لعبت مصری دچار کمکش بیرونی و درونی شده است:

زلیخا چو گشت از می‌عشق مست
به دامان یوسف درآویخت دست
چنان دیو شهوت رضا داده بود
که چون گرگ در یوسف افتاده بود
بتی داشت بانوی مصر از رخام
بر او معتکف بامدادن و شام
در آن لحظه رویش بیوشید و سر
مبادا که زشت آیدش در نظر
غم‌آلوده یوسف به کنجی نشست
به سر بر ز نفس ستمکاره دست
زلیخا دو دستش ببوسید و پای

که ای سست پیمان سرکش درآی
به سندان دلی روی درهم مکش
به تندی پریشان مکن وقت خوش
روان گشتش از دیده بر چهره جوی
که برگرد ناپاکی از من مجوی
تو در روی سگی شدی شرمناک
مرا شرم باد از خداوند پاک
چه سود از پشیمانی آید به کف
چو سرمایه عمر کردی تلف؟
شراب از پی سرخ رویی خورند
وز او عاقبت زردرویی برند
به عذر آوری خواهش امروز کن
که فردا نماند مجال سخن
بوستان، صفحه ۱۹۳

در اینجا سعدی دیو شهوت (وسوسه) را چون گرگی در وجود زلیخا مجسم کرده است. خیز تند و وحشیانه زلیخا نیز که به پای یوسف افتاده و دست یوسف را در حال فرار در چنگ گرفته است؛ می‌تواند حاکی از ترجمان تصویری همین بخش باشد. با این وجود تصویری که سعدی از این روایت ارایه می‌دهد، تنها در مقام وعظ و نصیحت است، او فقط وسوسه را به گونه‌ای کلامی (از زبان زلیخا)، به بیان در می‌آورد. اما جامی در هفت‌اورنگ، حکایت را این‌گونه بیان می‌کند: زلیخا که دیگر توان مخفی نگاهداشتن عشق خود از یوسف را ندارد، با دایه‌اش درد دل می‌کند و از او می‌خواهد تا برای کشاندن یوسف به طرف او چاره‌ای بیندیشد.

دایه پس از اینکه نصیحت‌هایش سودی نمی‌کند؛ راهی عجیب پیش پای زلیخا می‌گذارد و به او می‌گوید که زلیخا باید عمارتی خاص با طرحی غیر معمول بنا کند که یوسف را گریزی از تن دادن به خواسته زلیخا نباشد. زلیخا با کمال خوشحالی بهترین معمار زمان را استخدام می‌کند. جامی در توصیف مهارت و نبوغ این معمار چنین می‌سراید:

به دست آورد استادی هنر کیش
به هر انگشت دستش صد هنر بیش
هفت اورنگ، صفحه ۶۷۳

خواندن این توصیفات ما را به یاد بنایی می‌اندازد که بهزاد در نگاره خود تصویر کرده است. سپس جامی از عمارتی می‌گوید که معمار به دستور زلیخا می‌سازد:

در اندر هم آن جا هفت خانه
چو هفت‌اورنگ بی مثل زمانه
مرتب هر یک از لون دگر سنگ
صقالت دیده و صافی و خوش‌رنگ



به هفتم خانه همچون چرخ هفتم

که هر نقشی و رنگی بود ازو گم

هفت‌آورنگ، صفحه ۶۷۴

در بیان تزیینات داخلی بنا نیز چنین می‌سراید:

چو خانه شد تمام از سعی استاد

به تزیینش زلیخا دست بگشاد

زمین آراست از فرش حریرش

جمال افروزد از زرین سریرش

قنادیل گهرپیوندش آویخت

ریاحین بهر عطرش درهم آمیخت

پس آنگاه زلیخا خود را می‌آراید و یوسف را به عمارت، نزد

خود می‌خواند. زلیخا با توسل به انواع حيله‌ها یوسف را از اتاقی به

اتاق دیگر می‌برد که هر یک دارای ویژگی‌های اغواگرانه خاص خود می‌باشد، و البته در هر یک از اتاق‌ها کام دلش میسر نمی‌شود.

پس در هنگام خروج از اتاق در آن را از پشت قفل می‌کند تا

یوسف راهی برای برگشت و گریز از تمنای دل نداشته باشد:

در آن خانه سخن کوتاه کردند

به دیگر خانه منزلگاه کردند

زلیخا بر درش قفلی دگر زد

دگرسان قصه هاش از سینه سرزد

بدین دستور از افسون و فسانه

همی بردی درون، خانه به خانه

بهرجا قصه دیگر همی خواند

به هر جا نکته دیگر همی خواند

به شش خانه نشد کامش میسر

نیامد مهره اش بیرون ز ششدر

به هفتم خانه کرد او را قدم چست

گشاد کار خود از هفتمین جست

هفت‌آورنگ، صفحه ۶۷۸

در بالاترین طبقه عمارت یعنی خانه هفتم - در نقطه اوج

داستان - زلیخا اختیار از کف می‌دهد و به عشق و دلدادگی خود

نسبت به یوسف اعتراف می‌کند:

که ای یوسف به چشم من قدم نه

ز رحمت پا درین روشن حرم نه

در آن خرم حرم کردش نشیمن

به زنجیر زرش زد قفل آهن

ولی یوسف نظر با خویش می‌داشت

ز بیم فتنه سر در پیش می‌داشت

به فرش خانه سر افکنده در پیش

مصور دید با او صورت خویش

از آن صورت روان صرف نظر کرد

نظرگاه خود از جای دگر کرد

بهزاد چنین رویکردی را در تصویرسازی روایت در نظر

داشته است. جامی برای نشان دادن شدت و حدت عشق زلیخا و

دشواری آزمونی که یوسف از آن سربلند بیرون می‌آید؛ توصیفات

دقیقی از زیبایی عمارت و اتاق‌های هفت‌گانه تودرتوی آن به ما

ارایه می‌دهد. او مانند سعدی تنها به توصیف صحنه اغوا و گریز

یوسف از دست زلیخا اکتفا نکرده بلکه شرحی عرفانی -

انسان‌مدارانه از واقعه را به تصویر در آورده است. اما بهزاد در اینجا

به واقع، زبان نوشتاری جامی را به زبان بصری تبدیل کرده است.

او عمارتی زیبا آراسته به انواع رنگ‌های ناب و درخشان را

به بیننده می‌نمایاند، با کاشی‌های لاجوردی و زرین و مقرنس‌های

زیبا. در کوچک‌ترین جزئیات طرح و رنگ و فضا سازی، دقت کامل

به عمل آمده تا زیبایی و جمال عمارت با زیبایی بانوی آن متناسب

باشد. فرشی که زیر پای یوسف قرار است، نقش و نگاری به غایت

ظریف و زیبا دارد. در بالاترین اتاق عمارت، زلیخا را می‌بینیم که

به زانو افتاده و سعی در نگاهداشتن یوسف دارد. رنگ سرخ لباس

او - رنگ دل و امیال و غرایز آدمی، در تضادی زیبا و دلنشین با

رنگ سبز لباس حضرت یوسف (ع) که رنگ پاکی و معصومیت و

رنگ پیامبران است؛ قرار دارد. اما مفهومی‌ترین بخش اثر، القای

گریز از وسوسه و دشواری این کار می‌باشد و بهزاد آن را با

پلکان‌های زیگزاگ و درهای بسته‌ای نشان می‌دهد که حسی از

تعطیل و اضطراب را در بیننده بوجود می‌آورد تا تشویش و اضطراب

یوسف (ع) را در برابر وسوسه زلیخا و ترس از گناه و خیانت به

خالق و معبود خویش بنمایاند. بهزاد از کتیبه‌ها نیز استفاده‌ای بدیع

و تازه کرده است؛ او دو کتیبه را به گونه‌ای مورب قرار داده است و

به این ترتیب شکستی که در فضا پیش آورده، خود، حسی جدید از

پیچ در پیچ بودن اتاق‌ها و دشواری‌هایی از این دام را القا می‌کند.

همه درها، همچنان که ذکر شد بسته‌اند و در بعضی جاها

روبروی هم قرار گرفته‌اند تا نشان دهند یوسف راهی برای برگشت

ندارد.

بدین ترتیب، بهزاد موفق می‌شود تا به انتزاعی‌ترین وجه

ممکن، حس تعلیق، وسوسه، ایستادگی در برابر میل به گناه را به

تصویر کشد. روایتی که بیشتر مطابق با روایت جامی می‌باشد؛ گو

اینکه برای بوستان سعدی تصویرسازی شده است. شاید بتوان

گفت که ایجاد جلوه‌ای بصری از هم‌زمانی و تداوم اتفاق‌ها در این

مجلس، - که با بهره‌گیری از کارکردهای بصری شکست سطوح و

تقابل آنها با کتیبه‌ها که با تیزهوشی خاصی در مکان‌هایی مناسب

جاسازی شده‌اند تا چشم بیننده را به آرامی به خط روایی و بصری

داستان - اثر هدایت کنند - ریشه در سنت قدیمی‌تری داشته باشد

در جامعه و شکل‌گیری طبقاتی جدید و به طبع آن، رویکردی نوین به انسان در مقام مرکز و محور این تحولات بنیادین در جهان هستیم. مقایسه‌ی این دو اثر به لحاظ نوع نگاه و رویکرد هنرمندان خالق آنها به مضمونی مشترک، می‌تواند چگونگی تأثیر این جریانات را در فرهنگ و هنر و به‌ویژه هنر نقاشی، به عنوان یکی از مهم‌ترین زمینه‌های بروز نتایج و تأثیرات این تحولات، بر ما معلوم سازد. گرابر در کتاب مروری بر نگارگری ایرانی می‌نویسد: «قدر مسلم نقشمایه‌های هنر غرب مسیحی ایرانی در آغاز قرن چهاردهم میلادی به ایران منتقل شد که نمونه‌های آن در جامع‌التواریخ رشیدی دیده می‌شود و یک بار دیگر نیز طی نیمه دوم قرن هفدهم میلادی چنین انتقالی صورت گرفت. بین این دو تاریخ بعضاً اموری غریب به چشم می‌خورد. به عنوان مثال برخی از جزئیات شاهنامه دموث مشابه نقاشی ایتالیا یا بالکان در همان دوره است. همچنین در نقاشی‌هایی که رقم نقاشان ایرانی را دارد بازنمایی‌های از آثار مدیترانه دیده می‌شود... همچنین احتمال می‌رود تصاویر متأخر قصص انبیا تحت تأثیر طیف وسیعی از تصاویر دارنده این‌گونه موضوعات که در هنرهای مسیحی مشاهده می‌شود قرار گرفته باشد.

اما وقتی کار به واریسی ساختار و نه فرم‌های نقاشی ایرانی می‌رسد رابطه میان نقاشی ایرانی و نقاشی سرزمین‌های مسیحی بسیار جالب‌تر و توضیح آن دشوارتر می‌گردد. در هر دو مورد با نقاشی‌هایی وابسته به متن سر و کار داریم، به‌ویژه در قرن پانزدهم/ نهم هجری که حمایت اشرافی مثل دوک‌های بورگندی و شارل دوازدهم نیایش‌نامه‌ها را مبدل به تصاویری سرزنده از زندگی روزمره شاهان و جهان پیرامون آنها ساخت. شاهان تیموری و اولین شاهان صفوی نیز دقیقاً به همین ترتیب مضامین کلاسیک ادب فارسی را مبدل به تصویرسازی از زندگی و فعالیت‌های درباری کردند؛ این تشابه تکان‌دهنده است. در کتاب ایام پر برکت دوک دوبری و در نسخه‌های بزرگ اشعار نظامی در پایان قرن پانزدهم میلادی/نهم هجری و آغاز قرن شانزدهم میلادی/دهم هجری اشتیاق یکسانی به جزئیات بسیار ریز و رنگ‌های درخشان دیده می‌شود» [۱۰، ص ۱۱۶]. گرابر این تشابه را مورد موشکافی بیشتر قرار نداده و آن را ناشی از تشابه در ساختارهای نظام زمین‌داری اشرافی می‌داند که با پروردن هنر خصوصی و بهره‌برداری از آن برای لذت و شهرت خود، درعین‌حال به دنبال نوعی مشروعیت بخشیدن به خود می‌باشد. حال آن‌که چنین تشابهاتی را باید در تغییر ساختارهای اجتماعی - فرهنگی این جوامع و تأثیرپذیری هنرمندان از اوضاع و احوال زمانه خود جستجو کرد. بی‌تردید ادبا و هنرمندان همواره حساس‌ترین قشر جوامع بوده‌اند. در این میان، هنرمندان شاید به دلیل بهره‌گیری از بیان خویش به گونه‌ای

که نقاشان نیمه نخست قرن پانزدهم در کارگاه‌های هرات آن را پایه نهادند و مثال بارز آن را می‌توان در نگاره معروف «کشتن اسفندیار ارجاسب را در روین‌دژ»، متعلق به شاهنامه بایسنقری مشاهده کرد. در اینجا نیز خطوط تیز و شکسته برای القای حس تعلیق و دشواری کار و در نهایت اوج داستان که همانا صحنه کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار است، مورد استفاده قرار گرفته‌اند و صحنه اصلی (کشته شدن ارجاسب) در گوشه بالا و سمت راست نگاره تصویر شده است.

با این‌حال راه ورود به خود دژ، که با درهای کتیبه‌دار نشان داده شده، به گونه‌ای راست و مستقیم ترسیم شده و در تقابلی کامل با دیوارهای تیز و تودرتوی دژ قرار دارد. بهزاد، بعدها در ظفرنامه تیموری (محفوظ در کتابخانه جان گرت، دانشگاه جان هاپکینز در بالتیمور) این شیوه را کمال بخشیده و در نگاره‌ای چون «سپاهیان تیمور در حمله به خیره» با درایت و نبوغ خاص خود، برج و بارویی را که مورد حمله قرار گرفته است از پهلوی ترسیم کرده و سواران را به گونه‌ای مارپیچ گرداگرد قلعه قرار داده است.

در اینجا نیز شاهد کاربرد سطوح شکسته و مورب جهت القای حسی از حماسه و دل‌آوری به بیننده هستیم. پل‌مانندی که گشوده شده و راه را برای حمله سواران باز کرده است و سوارانی که در حال هجوم به درون قلعه هستند و نیز مسیری مثلثی شکل در شبی تند که از گوشه بالایی سمت چپ نگاره آغاز شده و در رأس مثلث به در گشوده قلعه رسیده و در نهایت در میانه و مرکز تصویر به دروازه ختم می‌شود که درون آن سواری از پشت در حال رفتن به داخل قلعه را نشان می‌دهد؛ نمونه‌هایی می‌باشند که گویای تحول و تکامل استفاده از این شیوه به دست هنرمندی چون بهزاد هستند. به عبارتی شاید تنها بهزاد با آن درجه از خلاقیت و نوآوری توان استفاده از این شیوه را در دو گونه ادبی یا ژانر متفاوت داشته است؛ یعنی در اثری چون یوسف و زلیخا از بوستان سعدی که در کنار ارایه مضمونی عاشقانه به نکات اخلاقی و عرفانی نیز پرداخته است و درعین‌حال در اثری حماسی چون ظفرنامه.

شاید اندیشه بررسی دو اثر هنری در دو تمدن جداگانه، با فاصله مکانی چنین بعید از یکدیگر و با تفاوت‌های فرهنگی فراوان؛ در وحله اول امری غریب به‌نظر برسد. اما نکته حایز اهمیت در اینجاست که وجود دورانی با شاخصه‌های فرهنگی مشابه، می‌تواند باعث بروز پدیده‌ها و جریاناتی مشابه در دو نقطه مختلف این کره خاکی شود. و در مورد ایران و اروپا، این دوران مقارن با اواخر قرن هشتم تا پایان قرن دهم هجری یا اواخر قرن چهاردهم تا پایان قرن شانزدهم میلادی می‌باشد. این دورانی است که طی آن، شاهد جابه‌جایی در موازنه قدرت‌های سیاسی و مذهبی

انتزاعی‌تر از ادبا این حساسیت را بیشتر از خود بروز داده‌اند.

این مسأله، نزد هنرمندان هر دو تمدن - در مواردی که هنرمند تعهد خود را به جامعه و انسانیت خویش از یاد نبرده است - صادق بود. پس به این اعتبار می‌توان گفت که هنرمندان هر دو منطقه، آلمان و فلاندر در قرون پانزده و شانزده و ایران در اواخر قرون هشت تا پایان قرن دهم هجری به لحاظ فرهنگی - اجتماعی با مسایلی کمابیش مشابه مواجه بوده‌اند. یعنی دورانی پر فراز و نشیب به لحاظ شکل‌گیری قدرت‌های محلی و تهاجمات بیگانگان و باز سر پا ایستادن تمدنی که در معرض هجوم واقع شده است. مسلماً نه مکتب فلاندر و آلمان در برخورد با تهاجم اسپانیایی‌ها و خاندان هابسبورگ، و نه نگارگری ایرانی در برخورد با تهاجمات مغولان و ترکان، اصالت خود را از دست داده؛ بلکه با جذب درست و به‌جای عناصر جذاب و مطلوب خود، سبکی نو و بدیع‌تر از پیش را به‌وجود آوردند. در این میان تغییر و تحولات مذهبی در کنار ارایه رویکردی نوین به انسان توسط انسان‌مداران مسیحی (در اروپای شمالی) و تصوف (در ایران اسلامی) نیز نقش اساسی را در شکل‌گیری و جهت بخشیدن به سبک‌های جدید ایفا کردند. هنرمندان نقاش، چه آلمانی یا فلاندری و چه ایرانی، به‌طور مستقیم و غیر مستقیم، تأثیر این جریانات و تغییرات را در آثار خود منعکس کردند. در مورد اروپا در خلال گذر از کیش کاتولیک به کیش پروتستان، شاهد تغییرات بنیادین در مضامین نقاشی‌ها هستیم. توجه هر چه بیشتر به شخصیت انسان و نقش او در این جهان و ارتباط وی با عالم دیگر، از مشخصات دوران گذار از کیش کاتولیک به پروتستان بوده و در کنار آن انسان‌گرایی نیز خود را به‌صورت تعمق در شأن انسانی و ارتباط شخصی او با خالق خویش، مطرح می‌کند؛ چیزی که در تصوف اسلامی نیز به گونه‌ای فعال مطرح شده و به چشم می‌خورد. اوج این جریان را در ایران همراه با طرح رویکردی نوین به انسان و تعریف نقشی نوین برای او در کاینات می‌بینیم. جلوه‌های عرفانی - انسانی که تأکید بر مقام انسان در عالم خلقت و جستجوی او در راه یافتن به حقیقت را نشان می‌دهند؛ به گونه‌ای مخلوط طی این دو قرن و نیم در آثار هنری ظاهر می‌شوند. جستجوی انسان در طلب حقیقت و یقین را می‌توان در نگاره ملاقات اسکندر با افلاطون از آثار مکتب شیراز مشاهده کرد.

همچنین در تابلوی وسوسه‌ی آنتونی قدیس، آن یک برای یافتن حقیقت تا آن سوی کره خاکی را درمی‌نوردد و جنگ‌هایی بی‌شمار به راه می‌اندازد درحالی‌که نقاش صحنه، اشتیاق او را برای یافتن حقیقت در شبی ستاره باران و آرام و در دل کوهستانی ترسیم می‌کند که افلاطون در آن سکنی دارد. حال آن‌که این یک - قدیس هرمسی - در جنگی دایمی با وسوسه‌های درونی خویش

است و هنگامی که بوش می‌خواهد عظمت پیکار او را با نفس اماره نشان دهد یک صحنه جنگ واقعی را ترسیم می‌کند و سپاهیان شیطان را که قدیس یکه و بی‌پناه در محاصره خویش گرفته‌اند. جالب اینجاست که در همان زمان ادبا و عرفای ایرانی خسته از جنگ‌های پیاپی و کشتار فاتحان مغول و تاتار به نگارش و سرودن منظومه‌های عرفانی رو می‌آورند که چنین نبردی را به تصویر می‌کشند. نگارگران ایرانی نیز همین آثار را دست‌مایه خویش قرار داده و به آفرینش هنری می‌پردازند. اگر هیرونیמוس بوش در وسوسه‌ی آنتونی قدیس انواع غریب و موجودات گروتسک را به خدمت می‌گیرد تا قدرت وسوسه را به نمایش بگذارد، بهزاد در نگاره گریز یوسف (ع) از زلیخا حس اضطراب یوسف از دست یازیدن به گناه و لرزیدن بر سر ایمان خویش و پناه جستن به معبود را در حرکت سریع بدن او و فرارش به سوی در، جهش زلیخا و دشواری گذشتن از این آزمون را با حس تعلیق و اضطراب ناشی از دیدن درهای بسته و پلکان‌های پیچ در پیچ و زیگزاگی نشان می‌دهد که یوسف در برابر آنها قرار گرفته است؛ نمایش قدرت وسوسه در انتزاعی‌ترین حالت خود، بدیهی است که بهزاد همچون بوش در ترسیم شیطان به‌صورت زنی نیمه‌برهنه آزاد نبوده است یا اینکه نمی‌خواسته چنین کند؛ اما مضمون وسوسه و صعوبت گذر از آن را همچون بوش - که دست بر قضا تقریباً معاصر او هم بوده است - و به گونه‌ای مشابه مورد موشکافی قرار داده است. بهزاد در اجرای این نگاره معروف خویش (که پرده‌ای از بوستان سعدی است) از روایت جامی، عارف و صوفی مشهور معاصر خود سود جسته است تا ناتوانی بشر را در برابر گناه و درعین‌حال پیروزی نهایی وی را به مدد یقین و ایمان به تصویر کشد.

۵ - نتیجه‌گیری

در برخورد با آثار نقاشان فلاندر و آلمان و نگارگران ایرانی در دوران ذکر شده تنها نگاه به ظواهر و تحلیل بصری اثر کافی نیست، چیزی که این آثار را شاخص و گاه دارای نقاط اشتراک می‌نماید محتوای آنها و نگرش هنرمندان آفریننده این آثار به مضامین گوناگون می‌باشد. مسلماً اگر تنها در پی یافتن شباهت‌های ظاهری باشیم کاوش و تحقیق نتایج زیادی در برنخواهد داشت، حال آن‌که تحلیل محتوایی آثار، راه‌گشایی برای کشف و بررسی وجوه افتراق و اشتراک آنان و به طبع آن، رویکرد هنرمندان به مضامین مختلف خواهد بود. ادبیات و هنر دو زمینه اصلی هستند که بیشترین تأثیرات را از تحولات فرهنگی و اجتماعی زمان خود می‌پذیرند. ادبیات و مذهب (باز هم در قالب ادبیات دینی) همواره تغذیه‌کننده هنرها بوده‌اند که این مسأله،

ناپیدا و ناگفته‌های تاریخ، نور حقیقت تاباند؛ اگرچه هنر خود توصیف‌گر خویش است و بهترین شاهد تاریخ. هنرمند را گریزی از ثبت وقایع و جهان پیرامون خود نیست پس اثر او پاسخ‌گوی بسیاری از مجهولات تاریخ است.



تصویر ۴ کشتن اسفندیار ارجاسب را در روین دژ، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات نیمه اول قرن نهم هجری



تصویر ۵ ظفرنامه تیموری، نیمه دوم قرن نهم هجری، مکتب هرات، منسوب به بهزاد

به‌ویژه در مورد دوران گوتیک و باززایش (رنسانس) در اروپا و علی‌الخصوص مناطق فلاندر و آلمان که به شدت تحت تأثیر اعتقادات مسیحی قرار داشتند و نیز در ایران قرون هشت، نه و ده هجری که مذهب همراه با عرفان و تصوف بخش مهمی از حیات فرهنگی و ادبیات ایران تشکیل می‌دادند؛ صادق می‌باشد. این چنین است که طی این دوران بزرگترین آثار هنری در فلاندر و آلمان در قالب آذین محراب‌های کلیساها و در ایران در قالب تذهیب‌گری و تصویرسازی کتب ادبی با صیغه عرفانی و مذهبی خلق می‌شوند.

نقاشان مکتب فلاندر و آلمان همچون نگارگران ایرانی نسبت به بازنمایی جزئیات و تزئین اثر از طریق اهمیت دادن به جزء جزء اثر و پرداخت وسواس‌گونه آنها علاقه فراوانی دارند؛ با این حال نگارگر ایرانی نگاهی درون‌گرا دارد و توجه او معطوف به جهان درونی اثر است حال آن‌که نقاشان مکتب فلاندر و آلمان توجه به عالم بیرون و نگاهی برون‌گرا دارند. گو اینکه رویکرد هر دو گروه به اثر، در خدمت ایجاد وحدتی اندام‌وار در کل اثر و در نهایت هماهنگی مضمون با شکل اثر یا هم‌خوانی صورت و معنا می‌باشد.



تصویر ۳ لت‌های جانبی وسوسه‌ی آنتونی قدیس. لت سمت راست: آنتونی قدیس در حال مراقبه. لت سمت چپ: پرواز و شکست آنتونی قدیس

آنگاه که بخواهیم از تاریخ برای پاسخ دادن به مجهولات هنر استفاده کنیم به یقین آنچه که بدان می‌رسیم، انبوهی از یافته‌ها و اطلاعات است که باز هم نمی‌توان آنها را به‌طور قطع محتوم و ثابت فرض کرد ولی می‌توان از رهگذر هنر بر زوایای



۶ - منابع

- [1] Martindale, Andrew; "Gothic Art", Thames and Hudson; London; 1974.
- [۲] اکو، امبرتو؛ «هنر و زیبایی‌شناسی در قرون وسطی»؛ فریده مهدوی دامغانی؛ مؤسسه نشر تیر؛ تهران؛ ۱۳۸۱.
- [3] Friedl Ender, Max.J; "From Van Eyck To Bruegel"; Third edition; Volume 1; Phaidon; London; 1969.
- [۴] برهیه، امیل؛ «تاریخ فلسفه قرون وسطا و دوره تجدد»؛ یحیی مهدوی؛ انتشارات خوارزمی؛ تهران؛ ۱۳۷۷.
- [۵] فوکو، میشل؛ «تاریخ جنون»؛ فاطمه ولیانی؛ نشر هرمس؛ تهران؛ ۱۳۸۱.
- [6] Linfert, Karl; "Hieronymus Bosch"; translated by Robert Erich Wolf; Thames and Hudson; London; 1981.
- [7] Hartau, Johannes; "Bosch and the Jews"; New York University; New York.
- [۸] پاکباز، روئین؛ «ایران از دیرباز تا امروز»؛ انتشارات زرین و سیمین؛ تهران؛ ۱۳۸۰.
- [۹] رسولی، زهرا؛ «زیباشناسی آثار کمال‌الدین بهزاد»؛ از مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد؛ انتشارات فرهنگستان هنر؛ تهران؛ ۱۳۸۴.
- [۱۰] گرابر، الک؛ «مروری بر نگارگری ایرانی»؛ مهرداد وحدتی دانشمند؛ انتشارات فرهنگستان هنر؛ تهران؛ ۱۳۸۴.