صفحات ۸۷-۹۷ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۵ ● شمارهٔ ۴ ● زمستان ۱۴۰۱
شناسه دیجیتال DOI: 10.22034/RA.2023.550410.1196

خوانش نقاشی دیواری *داوری واپسین* اثر جیوتو برمبنای نظریه اروین پانوفسکی

زهرا مهدی‌پور مقدم*[۱]، مهدی محمدزاده[۲]، شهریار شکرپور[۳]

[۱] دکتری هنرهای اسلامی، گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] استاد گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۳] استادیار گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۹، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۲/۳۰)

چکیده

همواره در کتب مقدس مسیحیت به مسئلهٔ پایان جهان، فرجام بشریت و مفهوم داوری واپسین پرداخته شده است. از منظر مسیحیت، بشریت در پایان زندگی مادی، داوری خواهند شد که این؛ داوریِ روز رستاخیز را از آنِ خداوند می‌دانند. و با توجه به اینکه، مسیح؛ مظهر حق در مسیحیت است بنابراین، خودِ خداست در زمین که داوری نهایی را انجام خواهد داد. این مسئله از موضوعات رایج در نقاشی مسیحی نیز بوده که در ادوار مختلف تاریخ هنر مسیحیت، مکرر موضوع آثار هنرمندان قرار گرفته است. نقاشی دیواری *داوری واپسین* جیوتو از جمله آثار ماندگار در این زمینه می‌باشد که هنرمند برای بیان این مفهوم، در یک نقاشی عظیم دیواری به روایت تصویری این مسئله پرداخته است. لذا در این پژوهش برآنیم تا با تکیه بر رویکرد پانوفسکی براساس مراتب ۳گانه؛ توصیفی، تحلیلی و تفسیری، به بررسی نقاشی دیواری پرداخته و به این پرسش پاسخ دهد که مفهوم عناصر تصویری در نقاشی دیواری *داوری واپسین* اثر جیوتو، از منظر دین مسیحیت چه می‌باشد؟ هدف شناخت و تفسیر عناصر بصری نقاشی دیواری با مفهوم *داوری واپسین* بر مبنای اصول برگرفته از ایدئولوژی مسیحیت بوده است. یافته‌های حاصل، به روش توصیفی-تحلیل محتوا انجام گرفته‌اند، بیان می‌کنند که بررسی این نقاشی، بستری فراهم نموده تا برای پی‌بردن به مفهوم اثر و خوانش عناصر بصری، با تمایز قائل‌شدن میان فرم و معنای اثر، به روابط متقابل بین اثر هنری و باور مسیحیان در سطوح فرهنگی، تاریخی و یا مذهبی و به‌طورکلی، جهان‌بینی حاکم در عصر و زمانهٔ هنرمند پرداخته شود.

واژگان کلیدی
آیکونولوژی، آیکونوگرافی، داوری واپسین، مسیحیت، نقاشی دیواری.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۱۶۱۲۴۸۶۹، نمابر: ۰۴۱۳-۵۴۱۹۹۶۶، E-mail: z.mehdypour@tabriziau.ac.ir.

مقدمه

موضوع داوری واپسین؛ اینکه سرنوشت انسان چه خواهد شد و چگونه اعمال نیک و بد آدمیان مورد سنجش قرار خواهد گرفت، همواره یکی از مضامین مورد توجه در هنر مقدس بوده است. این موضوع بر مبنای اصول برگرفته از ایدئولوژی ادیان آسمانی، در حوزهٔ هنرهای تجسمی نیز وارد گشته و با زبانی نمادین به بازنمایی داوری نهایی انسان‌ها پرداخته شده است. در این راستا، نقاشی دیواری *داوری واپسین* (۱۳۰۴– ۱۳۱۳ م.) اثر هنرمند ایتالیایی، جیوتو دی‌بوندونه[۱] (۱۲۶۶– ۱۳۳۷ م.) در قسمت داخلی نمازخانه آرنا[۲]، شهر پادوا[۳] در شمال ایتالیا، به‌عنوان اولین شاهکار هنری جیوتو و درعین‌حال یک نقطه عطف مهم در توسعه نقاشی غرب به شمار می‌آید. لذا جهت شناخت بهتر و دستیابی به معنا و تفسیر این نقاشی دیواری، نظریه اروین پانوفسکی در خوانش تصاویر، ملاک و معیار تفسیر این اثر هنری قرار خواهد گرفت. بنابراین در بررسی اثر این پرسش مطرح می‌شود: مفهوم عناصر تصویری در نقاشی دیواری *داوری واپسین* اثر جیوتو، از منظر دین مسیحیت چه می‌باشد؟

روش پژوهش

این پژوهش که به روش توصیفی–تحلیل محتوا، با رویکرد پانوفسکی و بر اساس مراتب ۳گانهٔ او؛ توصیفی، تحلیلی و تفسیری و نیز گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای انجام گرفته، به شناخت و تفسیر عناصر بصری نقاشی دیواری با مفهوم *داوری واپسین* بر مبنای اصول برگرفته از ایدئولوژی مسیحیت پرداخته است. در این راستا، ابتدا به نظریه پانوفسکی در رابطه با آیکونوگرافی و آیکونولوژی پرداخته شده و سپس براساس پیشاآیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی، نقاشی دیواری داوری واپسین توصیف می‌شود.

پیشینه پژوهش

در این حوزه با سه گروه پژوهش مواجه هستیم؛ گروه اول، پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ داوری اخروی، گروه دوم، در زمینهٔ بررسی آثار تجسمی با محوریت داوری اخروی و آخرالزمان، و گروه سوم، به نظریهٔ پانوفسکی و کاربست این رویکرد در تحلیل آثار هنری، پرداخته شده است. که با توجه به این سه گروه، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

اکبری دستک (۱۳۸۶) در مقاله خود با عنوان «گزاره‌های *اناجیل* اربعه در باب معاد و مقایسه آنها با گزاره‌های قرآنی» بیان می‌کند که *قرآن* و *اناجیل* اربعه در مفاهیمی همچون حیات اخروی، حساب‌رسی، داوری و غیره با یکدیگر مشترک‌اند. برنجکار و امیری (۱۳۸۹) در مقاله خود با عنوان «پیش‌گویی رجعت در آخرالزمان در *تورات*، *انجیل* و *قرآن*» به بررسی پیشگویی‌های موجود در تورات و سایر کتب *عهد عتیق* و *جدید* و نیز *اناجیل* چهارگانه و *قرآن* درباره بازگشت دسته‌ای از مردگان به دنیا پرداخته و در نتیجه بیان می‌کنند که اعتقاد به رجعت در آخرالزمان، نه تنها در دین اسلام، بلکه در سایر ادیان آسمانی نیز از اعتقادات مهم آنها به‌شمار می‌آید.

چاواری (۱۳۸۸) در مقاله خود با عنوان «مقایسه ساختاری *پرده روز محشر* اثر محمد مدبر و فرسک *داوری واپسین* اثر میکل‌آنژ» به مقایسه دو اثر از یک واقعه پیش‌بینی‌شده در *قرآن* و *انجیل* پرداخته است. نتایج حاصله بیان می‌کند که این دو اثر از نظر ساختاری با یکدیگر تشابهات و تفاوت‌هایی دارند که برگرفته از دیدگاه‌های ایدئولوژیک هنرمندان آن می‌باشد. مراثی و رجبی (۱۳۹۲) در مقاله خود با عنوان «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های مشترک طراحی چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی (بودایی، مسیحیت، اسلام)» به شناسایی ویژگی‌های مشترک چهره‌های معنوی و چگونگی استفادهٔ هنرمندان از این اصول در آثارشان پرداخته‌اند. و بیان می‌کنند که چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی دارای ویژگی‌های مشترکی می‌باشند.

نصری (۱۳۹۳) در کتاب خود تفسیر اثر هنری به مراتب سه‌گانه پانوفسکی برای خوانش اثر می‌پردازد. نویسنده در این کتاب بر این عقیده بوده که شمایل‌نگاری، تحقیق دربارهٔ موضوعات تجسمی، تحول آنها، سنت‌ها و محتوایی است که در خلال سده‌های مختلف انتقال یافته‌اند. به دیگر سخن بیان می‌کند که چگونه ایدئولوژی ادیان در هنرهای تجسمی آن بازتاب یافته‌اند. و نصری (۱۳۹۱) در مقاله خود با عنوان «خوانش تصویری از دیدگاه اروین پانوفسکی» بیان می‌کند که بنا بر دیدگاه پانوفسکی، تفاسیر شمایل‌شناسانه مبتنی بر تحلیل‌های شمایل‌نگارانه است به گونه‌ای که وی، این دو را در امتداد یکدیگر به‌شمار می‌آورد. که به‌طورکلی، تحلیل و بررسی تاریخ هنر علاوه بر سه مرتبهٔ مورد نظر پانوفسکی، نیازمند شناخت اسناد و مدارک تاریخی معتبری نیز می‌باشد. بنابراین با بررسی پژوهش‌های فوق مشخص شد که تاکنون هیچ پژوهشی در راستای خوانش عناصر تصویری نقاشی دیواری داوری واپسین اثر جیوتو انجام نگرفته است.

مبانی نظری پژوهش

در ادوار تاریخی، با توجه به جهان‌بینی مذهبی جوامع؛ عناصر و موضوعات برگرفته از ادیان آسمانی در حوزه هنرهای بصری نیز متجلی گشته و هنرمندان با به تصویرکشیدن مضامین غنی و پرمحتوای دینی بر مبنای چارچوب و ضوابط ادیان، سعی نموده‌اند تا حقایق پنهان در ورای متون دینی را در اثر خود جلوه‌گر نمایند. در واقع «آنچه در هنر مقدس بیش از همه اهمیت دارد، محتوای اثر هنری و نحوهٔ به کار بستن آن است» (غلامیان و هوشنگی، ۱۳۹۳: ۷۹). بررسی هنر مقدسِ یک دین الهی، مشخص می‌کند که چگونه ایدئولوژی آن در هنرهای تجسمی بازتاب یافته است. بر مبنای چنین رویکردی، اثر هنری به منزلهٔ یک سند برخاسته از جهان‌بینی الهی به شمار می‌رود و از آنجا که هنر مسیحیت، همواره هنری نمادین بوده؛ در این راستا، رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی، به‌عنوان یک روش علمی، می‌تواند موضوع و محتوای اثر هنری و به بیان دقیق‌تر، معنای تصویر را مورد تحلیل و تفسیر قرار دهد.

در زمینه معناشناسی؛ واژه آیکون، با مضامینی همچون ادراک، تخیل، شباهت، تصویر و محاکات همراه است. آیکون؛ تصویر حسی صرف یا عکس نیست بلکه از پشتوانه ادراکی، فکری، فرهنگی و

نمادین برخوردار است یعنی بهره‌مند از شباهت معنایی با نماد بوده نه شباهت ظاهری، به همین جهت، بحث از آیکون، مندرج در بحث نشانه‌شناسی است (پیراوی ونک، ۱۳۹۰: ۵۲). با توجه به این تعریف؛ آیکونولوژی، مطالعه‌ای در حوزهٔ لوگوس (گفتمان ایده‌های شناخت کلمه) آیکون‌ها (ایماژها، تصاویر یا شباهت) است (همان: ۵۶). در این زمینه، اروین پانوفسکی از پژوهشگران آلمانی در قرن بیستم و از پیروان و محققین مؤسسه واربورگ[۴]، در مطالعات خود به شیوهٔ شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی توجه ویژه‌ای داشت. پانوفسکی برای نخستین‌بار میان شمایل‌نگاری (آیکونوگرافی) و شمایل‌شناسی (آیکونولوژی) تفاوت قائل می‌شود. در واقع، «آیکونوگرافی روشی است که تنها به خود اثر و فرم آن توجه می‌کند ... اما آیکونولوژی متمایز از آیکونوگرافی و مبتنی بر معنای اثر است و در مقابل آن قرار دارد» (Panofsky, 2009: 221-223). می‌توان گفت پانوفسکی با تفاوت قائل شدن میان فرم و معنا در خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه معتقد بوده که عبارت‌اند از:

۱. توصیف پیشاآیکونوگرافی (پیشاشمایل‌نگاری)؛
۲. تحلیل آیکونوگرافی (شمایل‌نگاری)؛
۳. تفسیر آیکونولوژی (شمایل‌شناسی).

«جهان فرم‌های ناب که معنای اولیه یا معنای طبیعی را شامل می‌گردند، به‌عنوان نقش‌مایه‌های هنری شناخته می‌شوند و مطالعه و بررسی آنها در اولین مرحله آیکونولوژی یعنی توصیف پیشاآیکونوگرافی صورت خواهد گرفت» (Ibid., 1972: 5). بنابراین با توجه به این تعریف از مرتبهٔ نخست، می‌توان گفت که در این مرحله، تنها اثر را توصیف کرده و با صورت و ظاهر اثر یعنی امور محسوس آن سروکار داریم. به دیگر سخن؛ تنها به توصیف دنیای ساختارها پرداخته می‌شود و دستیابی به موضوع اولیه یا طبیعی تصویر، از مهم‌ترین اهداف این مرحله است (Ibid., 1955: 33).

همچنین، «در زندگی با معانی دیگری سروکار داریم که معانی ثانویه یا معانی قراردادی نام دارند تنها اگر قواعد درونی فرهنگ یک کشور را بدانیم و یا در آن فرهنگ بزرگ شده باشیم، می‌توانیم به فهم آنها نائل شویم ... در نتیجه، مرتبه دوم مساوی است با تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی» (نصری، ۱۳۹۳: ۲۰). یعنی در این مرتبه، معانی نقش‌مایه‌ها برخلاف مرتبه نخست، به‌صورت بی‌واسطه و مستقیم آشکار نمی‌شوند. در مرتبه نخست، ابژه‌های معمولی و وقایع، مستقیماً بازنمایی و به طرق معمول نیز فهمیده می‌شوند، حال‌آنکه در مرتبه دوم، هنگامی که به ملاحظهٔ برخی مؤلفه‌ها در تصاویر می‌پردازیم، این مؤلفه‌ها معنای فراتر از آن چیزی را دارند که در عالم خارج می‌بینیم و به هنگام دیدن آنها در تصویر، با آنها به‌عنوان یک امر معمولی موجود در زندگی روزمره مواجه نمی‌شویم (همانجا). در واقع می‌توان گفت که در مرتبهٔ دوم، «معنای حاصل‌شده، منجر به برانگیختن واکنش‌هایی درون مخاطب شده که در ضمن آن، جنبهٔ دیگری از معنا نمود پیدا می‌کند که به آن معنای بیانی یا فرانمودی گفته می‌شود» (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۰-۴۱). لذا پانوفسکی معتقد است که هنرمند در این مرحله، ناخودآگاه و غیرعامدانه از نماد و نشانه‌ها در اثرش استفاده می‌کند. بنابراین در این مرتبه به‌منظور تحلیل آیکونوگرافی عناصر موجود در نقاشی دیواری اثر جیوتو، شناخت ادبیات موضوع یا جنبهٔ روایی اثر بسیار حائز اهمیت می‌باشد، زیرا، شمایل‌نگاری یک رویکرد محتوامحور است (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴) و به‌طورکلی در روش پانوفسکی، محتوای اثر، مجزا از فرم آن بررسی می‌شود.

و در نهایت، مرتبهٔ سوم، تفسیر آیکونولوژی؛ به تفسیر اموری می‌پردازد که غیر عامدانه در اثر موجودند. برای پی‌بردن به معنای درونی اثر هنری باید به جست‌وجو در معانی درونی موجود در مدارک و شواهد مرتبط با اثر از قبیل مدارک سیاسی، ادبیات، شعر، مذهب، فلسفه و نیز گرایش‌ها و زمینه‌های اجتماعی دوره یا کشور مورد تحقیق بپردازیم (Panofsky, 1972: 16). به بیان دیگر، این عناصر و مؤلفه‌های ناخودآگاه را که در اثر حضور دارند می‌بایست از اثر هنری جدا کرده، در کنار یکدیگر قرار داده که این امر، مستلزم آشنایی با لایه‌های زیرین و پنهان فرهنگی، اجتماعی و تاریخی است که این عناصر در آنجا چه معنا و جایگاهی یافته است. به اعتقاد پانوفسکی: «در این موضع، با جهان‌بینی آن دوران مواجه می‌شویم» (Ibid., 1955: 38). به این معنا که، زمینه‌های مذهبی، تاریخی، ادبی و غیره مرتبط با اثر در این مرحله بررسی می‌گردند. بنابراین در ادامه، براساس آرای اروین پانوفسکی، نخست؛ فرم و صورت‌های محسوس نقاشی دیواری اثر جیوتو همچون رنگ، شکل، ترکیب‌بندی و امثال آن را توصیف کرده که همانا معنای اولیه و طبیعی اثر به شمار می‌آیند. سپس به بررسی نیت هنرمند که همان تحلیل عناصری بوده که توسط ناخودآگاه هنرمند در اثر حضور یافته‌اند، پرداخته می‌شود که دستیابی به این معانی قراردادی در گرو شناخت ادبیات اثر می‌باشد. در نهایت، به تفسیر این عناصر و داده‌ها با توجه به زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی، مذهبی و غیره حاکم در زمانه هنرمند پرداخته می‌شود.

توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

نقاشی دیواری؛ تصویر (۱) در غرب کلیسای پادوا، نمازخانهٔ آرنا اثر

تصویر ۱. نقاشی دیواری *داوری واپسین*، جیوتو، نمازخانه آرنا، ایتالیا، ۱۳۰۴-۱۳۱۳ م. منبع: (http://www.cappelladegliscrovegni.it)

هنرمند فلورانسی، جیوتو دی‌بوندونه و به درخواست انریکو اسکروونی[۵] بوده که این اثر متعلق به سال‌های ۱۳۰۴– ۱۳۱۳ م. می‌باشد. اسکروونی، بازرگان ثروتمند پادوا در حدود سال ۱۳۰۰ میلادی، با هدف ساخت یک کاخ و نمازخانه شخصی برای خود، قطعه زمین بزرگی در منطقهٔ اطراف آمفی‌تئاتر رومی به نام آرنا خریداری نموده که این نمازخانه امروزه به نام کاپلا اسکروونی (گاردنر، ۱۳۸۷: ۳۶۱) نیز شهرت دارد. بعدها در سال ۱۳۰۵ م.، کلیسا را به خیریه سنت‌ماری اهدا می‌کند که امروزه از میان آنها، تنها کلیسا باقی مانده است. نقاشی‌های دیواری این مکان که وقایع زندگی مریم مقدس و حضرت مسیح را روایت می‌کنند، تمام سطوح دیوار کلیسا را پوشانده است. یکی از این نقاشی‌ها، صحنهٔ داوری عظیم که مهم‌ترین و در عین‌حال به‌عنوان اولین شاهکار هنری جیوتو به شمار می‌آید؛ بر دیوار روبروی محراب، درست در بخش فوقانی درب نمازخانه، تصویر شده است. جیوتو در این نقاشی سعی نموده تا با استفاده از فضاسازی و از بین‌بردن مرزهای بین فضای نقاشی و معماری نمازخانه، ارتباطی بین بیننده و رویداد الهی را به تصویر بکشد.

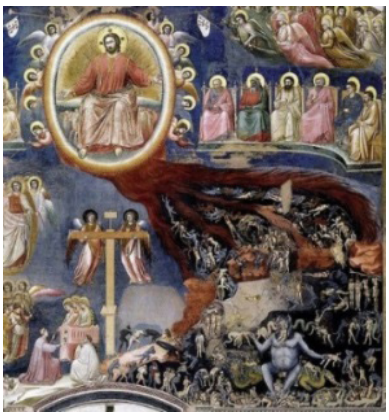
خوانش نقاشی دیواری

توصیف پیشاآیکونوگرافی

در این اثر که فضاسازی خاص هنرمند در کنار رنگ‌های به‌کاررفته در لباس و ردای پیکره‌ها در زمینهٔ آبی‌رنگ آسمان، نوعی حرکت و پویایی به تصویر بخشیده است. پیکرهٔ بزرگ حضرت مسیح (ع) نشسته بر تخت که با هاله‌ای بر گِرد سرش در داخل فرم بیضی‌شکلی مرسوم به ماندورل با طیف رنگ‌های رنگین‌کمان در مرکز صحنه، اولین عنصری می‌باشد که در این نقاشی دیواری، چشم هر بیننده‌ای را به خود مجذوب می‌نماید. زمینه طلایی درخشان و عمیق اطراف مسیح که تنها بخش نورانی نقاشی بوده بر جنبهٔ قدسیت مسیح افزوده است، به همراه پوشش و ردای وی به رنگ قرمز و بره‌ای در پشت پاهایش و نیز فرشتگانی که گرداگرد این فضا حضور داشته و در صور می‌دمند، همگی از جمله عوامل بصری تأثیرگذار در مرکز تصویر می‌باشند. در دو سمت مسیح، دوازده حواری نشسته بر جایگاه خود دیده می‌شوند که همانند پیکره‌های تمام‌رخ‌نمای بیزانسی با رداهایی که رنگ‌هایشان از تیره تا روشن در نوسان است، و نیز در بالای سر مسیح فرشتگانی حضور دارند به همراه پرچم‌هایی با نقش صلیب که مؤمنان را به سمت بهشت (در گوشه پایین و سمت چپ نقاشی) رهسپار می‌کنند.

هنرمند به شیوه‌ای بی‌سابقه، مرز بین فضای نقاشی‌شده و معماری نمازخانه را می‌شکند، آنجا که؛ فرشتگان در قسمت فوقانی اثر (تصویر ۲) نشان داده می‌شوند به‌منظور فاش‌کردن دروازه‌های بهشت، و یا فرشتگانی که به دور قاب پنجره نمازخانه حضور دارند، بیانگر رویکرد جدید نقاش به فضاسازی در نقاشی است. همچنین با توجه به تصویر (۳)، مسیح در شکوه و عظمت دیده می‌شود که با دست راست خود، بهشتیان را هدایت نموده و با دست چپ، به افراد گناهکاری اشاره دارد که در داخل جهنم فرو ریخته‌اند. بنابراین، حرکت دست چپ مسیح، به دوزخ و جهنمی اشاره دارد که مطابق بخش پایین و در سمت چپ تصویر (۴)، میان ازدحام گنهکاران، هیولایی سوار بر اژدها دیده می‌شود که مأمور جهنم بوده و بر عذاب انسان‌های گنهکاری که توسط موجودات سایه‌وش صورت می‌گیرد، نظارت دارد. و در نهایت، در بخش زیرین

تصویر ۲. بخشی از نقاشی دیواری تصویر ۱.



تصویر ۴. بخشی از نقاشی دیواری تصویر ۱.

تصویر ۳. بخشی از نقاشی دیواری تصویر ۱.

تصویر ۵. بخشی از نقاشی دیواری تصویر ۱.

جایگاه مسیح، دو فرشته حضور دارند و صلیب را که همواره در آثار مذهبی مسیحیت به‌وفور دیده شده و مورد تکریم می‌باشد، حمل می‌کنند.

نکته حائز اهمیت در اینجا، حضور بانی و سازندهٔ نمازخانه، انریکو اسکرووِنی در کنار صلیب می‌باشد (تصویر ۵). جیوتو، در کنار داوری و سنجش اعمال نیک و بد آدمیان توسط حضرت مسیح، حامی اثر؛ اسکرووِنی را نیز در کنار یک کشیش که هر دو بر زمین زانو زده‌اند، به تصویر کشیده که با در دست داشتن الگو و ماکتی از کلیسا و یا نمازخانهٔ خود و ارائه آن به مریم مقدس، بر وجه اهدایی آن به خیریه سنت‌ماری تأکید می‌کند. در این صحنه، مریم مقدس را به همراه دو زن دیگر می‌بینیم که احتمالاً یکی از آنها خواهرش، مریم همسر کلوپاس[۶] و دیگری مریم مجدلیه[۷] است (یوحنا، ۱۹: ۲۵). می‌توان گفت این تصویر بیانگر احترام و تکریمی است که مسیحیان نسبت به مریم مقدس قائل هستند زیرا از یک سو، او، مادر عیسی‌مسیح است و از سوی دیگر، وی را از مقربان درگاه الهی دانسته که به‌واسطهٔ حضورش در صحنه، می‌توان به شکوه و جلال مسیح دست یافت (غلامیان و هوشنگی، ۱۳۹۳: ۷۸). در واقع، هنرمند توانسته به مدد عناصر بصری و فرم‌های ساده‌ای، همانند گشوده‌شدن آسمان، رجعت مسیح، صدای صور (رسول‌زاده، ۱۳۸۹: ۸۸)، حضور فرشتگان و هیولای جهنم، صلیب و نیز تحولات عظیم در خورشید و ماه (رحیم‌پور، ۱۳۹۱: ۱۴۳-۱۴۴) که مطابق تصویر (۲)، هر دو به‌طور هم‌زمان در آسمان کنار دروازه‌های بهشت حضور دارند، مفهوم روز رستاخیز و داوری را به بیننده القاء نماید. به‌طورکلی، می‌توان این نقاشی دیواری را از لحاظ بصری به دو بخش تقسیم نمود: بخش بالای تصویر که با نشان‌دادن دروازه‌های بهشت در آسمان که همانا بیانگر میزبانی آسمان از مؤمنانی است که با اشاره دست راست عیسی‌مسیح و نیز توسط فرشتگان به سمت بهشت رهسپار می‌شوند و بخش پایینی آن؛ گناهکارانی را نشان می‌دهد که با اشاره دست چپ مسیح به سمت جهنم روانه می‌شوند. بنابراین با توجه به نظریه پانوفسکی در گام نخست، به بررسی ابعاد ظاهری اثر پرداخته شده که می‌توان «مرتبه پیشاآیکونوگرافی را یک شبه‌آنالیز فرمی دانست» (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۹-۵۰).

تحلیل آیکونوگرافی

پیش‌تر بیان شد که در این مرتبه؛ عناصر و وقایع، برخلاف مرتبهٔ نخست، معنای خودشان را مستقیماً و به نحوی بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند بلکه «این سطح معنایی از طریق روایات و تمثیل‌های موجود در تصویر، در مقابل معنای اولیه نقش‌مایه‌های هنری نمود پیدا می‌کند» (همان: ۴۵). به بیانی دیگر؛ معنای قراردادی و ثانویه اثر در مقابل فرم آن قرار می‌گیرد. لذا؛ در این مرتبه به‌منظور تحلیل آیکونوگرافی و دستیابی به معنای ثانویه نقاشی دیواری که همانا رمزگشایی از تصویر بوده، لازم است که به نیت هنرمند؛ ادبیات موضوع یا همان وجه روایی اثر آگاهی یابیم. لذا در این تحلیل، استفاده از ادبیات و وابستگی به ادبیات آن موضوع، یکی از مهم‌ترین ملاک (نصری، ۱۳۹۳: ۲۲) و معیاری برای سنجش تحلیل آیکونوگرافی و در نتیجه رابطه میان ادبیات و هنرهای تجسمی می‌باشد. البته در این روند باید توجه داشت که در شکل‌گیری آن، بسیاری از متون ادبی، باورهای سیاسی، اجتماعی و غیره و همچنین خلاقیت و نبوغ هنرمند نیز دخیل می‌باشند. ازاین‌رو با ارائهٔ متون کتاب مقدس مسیحیان که همواره مهم‌ترین منبع الهام‌بخش برای هنرمندان مسیحی بوده و نیز بیشترین ارتباط را با موضوع مورد نظر ما در این پژوهش دارد، می‌توان به معنای قراردادی و رمزگان نهفته در اثر پی برد.

متون دینی

در *اناجیل* چهارگانه[۸]، بسیار به معاد و مسئله داوری، پاداش و جزا در روز رستاخیز، آخرالزمان و نجات بشریت توسط حضرت عیسی‌مسیح اشاره شده است: «من نوری در جهان آمدم تا هر که به من ایمان آورد در تاریکی نماند و اگر کسی کلام مرا شنید و ایمان نیاورد، بر او داوری نمی‌کنم، زیرا که نیامده‌ام تا جهان را داوری کنم بلکه تا جهان را نجات بخشم» (یوحنا، ۱۲: ۴۷-۴۸). همچنین، آنگاه که عیسی‌مسیح می‌گوید: «من راه و راستی حیات هستم ... اگر مرا می‌شناختید، پدر مرا نیز می‌شناختید...» (همان، ۱۴: ۶-۷). بیانگر این مطلب می‌باشد که، یکی از اصول اولیه در حکمت مسیحی، اعتقاد به این است که عیسی‌مسیح (ع) به‌عنوان کلمهٔ الهی، اولین مخلوق و واسطهٔ بین خدا و سایر مخلوقات است (پازوکی، ۱۳۹۷: ۵۱). و نیز با توجه به اینکه در مسیحیت، مهم‌ترین عامل تأثیرگذار، اندیشهٔ انسان کامل است که حتی جای خدا را هم می‌گیرد (نصری، ۱۳۹۳: ۱۰۱)، بنابراین، مسیح؛ به‌عنوان یک انسان کامل، محور باورها و اعتقادات قرار گرفته که به داوری نهایی در بین انسان‌ها می‌پردازد: «زان رو که فرزند انسان در جلال پدر خود با ملائکه خویش خواهد آمد و آنگاه، هرکس را بر وفق عمل او جزا یا پاداش خواهد داد» (متی، ۱۶: ۲۷).

بنابراین می‌توان گفت که دین مسیحیت، بر پایه تجسد خداوند در قالب و پیکرهٔ انسانی به نام عیسی‌مسیح استوار است «کسی که مرا دید، پدر را دیده است. آیا باور نمی‌کنید که من در پدر هستم و پدر در من است؟ سخنانی که من به شما می‌گویم از خود نمی‌گویم، اما پدری که در من ساکن است، او؛ این را اعمال می‌کند، مرا باور کنید که من در پدر هستم و پدر در من است» (یوحنا، ۱۴: ۹-۱۱). مسیح؛ مظهر حق در مسیحیت است پس عیسی، خودِ خداست در زمین که پس از بازگشت خود در آخرالزمان، داوری نهایی را انجام خواهد داد؛

> *پدرم خدا، داوری گناهان تمام مردم را به من واگذار کرده است ... به من اختیار داده تا گناهان مردم را داوری کنم، چون من، پسرِ انسان هم هستم ... ولی قبل از اینکه کسی را محاکمه کنم، اول با پدرم مشورت می‌کنم و هرچه خدا به من دستور دهد همان را انجام می‌دهم. از این جهت، محاکماتی که من می‌کنم کاملاً عادلانه است و مطابق میل و اراده خداست که مرا فرستاده و نه مطابق میل خودم.* (همان، ۵: ۲۲-۲۹)

لذا آنجا که می‌گوید: «پدر، بر هیچ‌کس داوری نمی‌کند بلکه تمام داوری را به پسر سپرده است» (همانجا) به این مهم اشاره دارد که برقراری کامل ملکوت خدا، توسط عیسی‌مسیح که تصویری از خداست صورت می‌گیرد؛ در آخرالزمان دوباره به زمین برخواهد گشت و رستاخیز را در زمین برپا می‌نماید و به داوری میان تمام انسان‌ها می‌پردازد، نیک و

بد را از هم جدا می‌کند، عده‌ای را به بهشت و جمعی را به آتش جهنم می‌فرستد. «وقتی که من مسیحم، با شکوه و جلال، همراه تمام فرشتگانم بیایم، آن وقت روی تخت باشکوه سلطنتیَم می‌نشینم و تمام ملت‌های روی زمین، جلو من می‌ایستند و من، مردم را از هم جدا می‌کنم ...» (متی، ۲۵: ۳۱–۳۲) بیانگر این مطلب می‌باشد که در تعالیم مسیحیت، برقراری کامل ملکوت خدا، انطباق با روز داوری و حساب‌رسی دارد. بنابراین، برای پی‌بردن به معنای قراردادی و رمزگان موجود در نقاشی دیواری مورد نظر، لازم است که ارتباط این نقاشی با متون مقدس مسیحیت مورد مطالعه قرار گیرد. در *انجیل* آمده است:

> *آنگاه که پطرس به عیسی گفت: اینک ما همه چیز را ترک کرده تو را متابعت می‌کنیم، پس ما را چه خواهد بود؟ ایشان را گفت: هرآینه به شما می‌گویم، شما که مرا متابعت نموده‌اید در معاد، وقتی که پسر انسان بر کرسی جلال خود نشیند، شما نیز به دوازده کرسی نشسته بر دوازده سبط بنی‌اسرائیل داوری خواهید نمود.* (همان، ۱۹: ۲۷–۲۸؛ مرقس، ۱۰: ۲۸)

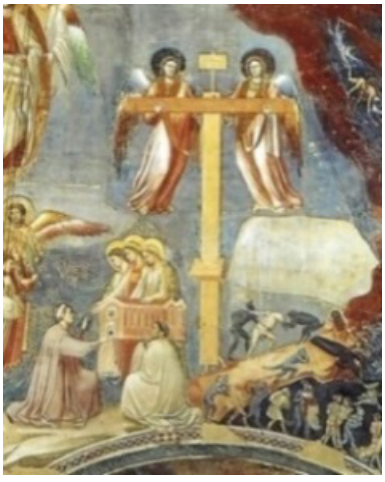
که با توجه به تصویر (۱)، این گفته به وضوح قابل مشاهده است. همچنین گویای این مطلب نیز می‌باشد:

> *وقتی که من مسیحم، با شکوه و جلال، همراه تمام فرشتگانم بیایم ... من، مردم را از هم جدا می‌کنم به قسمی که شبان، میش‌ها را از بزها جدا می‌کند و میش‌ها را بر دست راست و بزها را بر سمت چپ قرار می‌دهد. آنگاه پادشاه به اصحاب سمت راست گوید: بیایید ای برکت‌یافتگان از پدر من و ملکوتی که از ابتدای عالم برای شما آماده شده است، میراث گیرید ... پس به اصحاب سمت چپ گوید: ای مغولان دور شوید در آتش جاودانی ...* (متی، ۲۵: ۳۱–۴۶)

که همانا حرکت و اشاره دست حضرت مسیح به سمت بهشتیان و جهنمیان، این گفته از *انجیل* متی را تأیید می‌نماید.

در تصویر (۶)، دو فرشته که صلیب را بر دست‌های خود حمل می‌کنند، مشاهده می‌شود که گویا؛ این دو فرشته، میکائیل و رافائل می‌باشند. با توجه به اینکه؛ میکائیل در *عهد جدید*، از فرشتگان مقرب (لوقا، ۱: ۹–۲۶) و فرمانده فرشتگان (حسینی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۲۷) ذکر شده، بنابراین، به‌طور حتم، میکائیل؛ یکی از این دو فرشته که در فضای زیر جایگاه مسیح قرار دارند و صلیب را حمل‌می‌کنند می‌باشد. لیکن در رابطه با فرشتهٔ دوم؛ اگرچه در *اناجیل*، به‌طور مستقیم به اسم رافائل به‌عنوان فرشته مقرب اشاره نشده ولی با توجه به اینکه در یکی از کتاب‌های مقدس ثانویه نزد مسیحیان به نام کتاب *آپوکریفایی*[۹] رساله حواریون چنین آمده است: «عیسی پس از مصلوب‌شدن و رستاخیز خود به حواریون می‌گوید: من در آسمان بودم و از کنار فرشتگان مقرب و سایر فرشتگان با صورت‌هایشان گذشتم ... اینک فرمانده فرشتگان میکائیل بود و جبرئیل، اوریئیل و رفائیل که در پی من تا آسمان پنجم آمدند» (همانجا). بیانگر اهمیت مقام فرشته رافائل در کنار سایر فرشتگان مقرب می‌باشد و همچنین به دلیل اینکه در مسیحیت، ویژگی‌هایی همچون شفای بیماران، حمایت از مسافران، یکی از متصدیان مجازات و انتقام مجرمان و نیز یکی از فرشتگان انتقام یا چوبداران (همان: ۱۲۸–۱۲۹، ۱۳۵) برای رافائل برشمرده‌اند. می‌توان نتیجه گرفت که در این تصویر در کنار میکائیل، این فرشته رافائل (رفائیل) است که صلیب را که بیانگر رنج‌ها و مصائب مسیح بوده و همواره دارای مفهومی نمادین در هنر مسیحیت می‌باشد حمل می‌کنند. همچنین، در سمت راست مسیح (تصویر ۷)، بره و یا بره‌هایی دیده می‌شود که یادآور این مطلب بوده: «من، شبان نیکو هستم و خاصان خود را می‌شناسم و جان خود را در راه گوسفندان خود می‌دهم» (یوحنا، ۱۴: ۱۰) و همچنین در *انجیل* متی نیز آمده است: «فرستاده نشده‌ام مگر به جهت گوسفندان گم‌شدهٔ خاندان اسرائیل» (متی، ۲۴: ۱۵) که همانا اشاره به مسئله نجات و سعادت جاودان انسان‌ها دارد که در دین مسیحیت، رجعت عیسی‌مسیح و داوری نهایی او در روی زمین با هدف نجات‌بخشی و سعادت بشریت اتفاق می‌افتد.

به‌طورکلی در تمام سطوح نقاشی، علائم و نشانه‌هایی مشاهده می‌شود که صحت این روز و حسابرسی اعمال را تأیید می‌نماید. و با توجه به اینکه مسیحیان، قیامت و رخدادهای آخرالزمان و داوری واپسین را بر هم منطبق دانسته که با ظهور آخرالزمان، آخرت محقق می‌گردد (باغبانی‌آرانی، ۱۳۹۶: ۷۱) لذا برخی از نشانه‌های قیامت، در روز داوری نیز مشاهده می‌شود. علائمی همچون: گشوده‌شدن آسمان، رجعت مسیح، صدای صور و تحولات عظیم در خورشید و ماه. در واقع، مفهوم داوری



تصویر ۶. بخشی از تصویر ۱.

تصویر ۷. بخشی از تصویر ۱.

اخروی در هنر دینی، تبدیل به یک پدیده بصری محسوس گشته است، دین، هنر را به خدمت می‌گیرد تا مفاهیم نامحسوس و غیرقابل بیان خود را به مدد تصویر، محسوس و هویدا نماید. از آنجا که دین، بخشی از درون‌مایهٔ زندگی و تفکرات بشر می‌شود، در محتوای آثار هنری نیز تغییرات شگرفی به‌وجود می‌آورد به گونه‌ای که دین، نقش اصلی در شکل‌گیری آثار هنری با مضامین مذهبی ایفا می‌کند. بنا به گفته قدیس آگوستینوس[۱۰]؛ بهترین آموزگار هنر، کتاب مقدس است (غلامیان و هوشنگی، ۱۳۹۳: ۷۹) که همواره در تمام اعصار مسیحیت راهنمای هنرمندان در به تصویرکشیدن مضامین الهی بوده است. «آنچه را که کلام به‌واسطه گوش انتقال می‌دهد، نقاشی در سکوت و در خلال تصویر انتقال می‌دهد و به‌وسیلهٔ این دو که دائم در کنار یکدیگرند می‌توان به آگاهی از امری واحد رسید» (لئونید و لوسکی، ۱۳۸۸: ۴۱). یعنی کلام الهی، گونه‌ای تصویر و تصویر نیز نوعی کلام الهی می‌باشد.

تفسیر آیکونولوژی

در مرتبهٔ سوم؛ صرفاً با تحلیل اثر روبرو نیستیم بلکه به تفسیر معنای پنهان و کاملاً سمبلیک آن می‌پردازیم. در آیکونولوژی برای رسیدن به معانی عمیق اثر، به‌جای توجه به‌صورت و فرم آن، گام را فراتر نهاده و به ارزش‌های اجتماعی و تاریخی اثر توجه می‌نماییم. ارزش‌هایی که گاه برای هنرمند نیز ناآشنا هستند و او، آنها را غیر عامدانه به‌صورت عناصر و مؤلفه‌هایی در ترکیب‌بندی اثرش به کار بسته است. «این مرحله از تفسیر که در نهایت در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است، به چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها بستگی دارد» (عبدی، ۱۳۹۱: ۶۲)، دربردارنده دو مرتبه پیش یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک است. در واقع، یک رابطهٔ سلسله مراتبی میان این سه مرتبه وجود دارد که بدون توجه و حصول معنای مراتب اول و دوم، معنای مرتبه سوم حاصل نخواهد شد. لذا در ادامهٔ پژوهش، به تفسیر و بررسی عناصر و مؤلفه‌های بصری اثر مورد نظر در بستر تاریخی، اجتماعی و غیره می‌پردازیم که تمامی این عناصر، در جدول (۱) نیز به اختصار تشریح شده است. با توجه به اهمیت مقام عیسی‌مسیح و قرارگیری وی در مرکز نقاشی به‌عنوان داور و قاضی؛ ابتدا به نقش ماندورل که مسیح با هاله دور سرش به همراه بره در داخل آن قرار دارند پرداخته می‌شود، سپس به نقش حواریون و فرشتگان در دو سوی جایگاه مسیح و در نهایت به عناصر بصری بهشت و جهنم خواهیم پرداخت.

ماندورل: طرحی نمادین که بیانگر محوطه فضای مقدس و نفوذ به مرکزیت است و معمولاً در وسط آن، تصویر یک فرد مقدس قرار دارد. فرم بیضی‌شکل آن در تصویر، نماد حیات مادینه و شرمگاه مادینه است (کوپر، ۱۳۹۲: ۶۷) و نیز در باور مسیحیت، نماد پاکی و باکره‌بودن مریم مقدس به‌شمار می‌آید. همچنین وجود رنگ‌های رنگین‌کمان در اطراف آن، بیانگر تخت خدایان آسمان و پیوندی میان زمین و آسمان است. درواقع، چنین نقل شده که حضرت عیسی در روز رستاخیز، ممکن است بر روی رنگین‌کمانی بنشیند (هال، ۱۳۸۰: ۲۰۷). لذا وجود نور در داخل فضای ماندورل، بیانگر درخشندگی معنوی فرد، قدرت الهی و تقدس وی می‌باشد که با قراردادن مسیح در مرکز و در ردایی به رنگ ارغوانی، بر قدرت و پادشاهی او تأکید می‌نماید.

هالهٔ دور سر: به مفهوم تقدس است که در هنر مسیحیت تا سده چهارم میلادی به‌کار نمی‌رفت و استفاده از آن در حدود قرن پنجم میلادی ظاهر شد. یعنی در زمانی که امپراتوری روم غربی در حال انحطاط بوده و کلیسا با اتخاذ بسیاری از عناوین امپراتوری روم، با قراردادن هاله‌ای دور سر مسیح، به نشانهٔ مشروعیت مذهبی و یا سیاسی، وی را به‌صورت یک سلطان نمادین و فرمانروایی بسیار نیرومند، اعتلاء بخشید (همان: ۲۲۱). همچنین با توجه به تصویر (۷)، در داخل هالهٔ دور سر مسیح، سه نقطه نیز دیده می‌شود که به‌صورت کاملاً انتزاعی و نمادین، بیان‌کنندهٔ تثلیث، یعنی سه تا در یکی و یکی در سه تا می‌باشد که همانا نماد وحدت در کثرت بوده و شامل پدر، پسر و روح‌القدس که در هنر مسیحیت به طرق گوناگون نشان داده می‌شود، است.

حرکت دست عیسی‌مسیح: دست که به مفهوم اراده و برکت‌دادن است با توجه به حرکت و حالت قرارگیری آن، معانی متفاوتی دارد. دست خداوند به معنای قدرت الهی، انتقال روح، حمایت و عدالت و نیز دست‌های گشوده، نشانگر بخشش، سخاوت و عدالت است. همواره در هنر مسیحیت، دست راست به مفهوم دست قدرت و شرافت بوده و در روز رستاخیز، گوسفندان در سمت راست و بزها در سمت چپ هستند که دست چپ، جنبه انفعالی قدرت است (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۶۰– ۱۷۵).

تخت: که جایگاه قدرت، دانش و فرمانروایی و به مفهوم رابطهٔ میان خدا و بشر است که به‌عنوان مرکز جهان؛ میان آسمان و زمین قرار می‌گیرد. در هنر مسیحیت، نماد فرمانروایی و قدرت داوری نیز می‌باشد.

برّه: حیوان قربانی در بسیاری از ادیان باستانی بوده که نخستین نمونه‌های آن را می‌توان در هنر تدفینی یهودیان در سردابه‌های رومی مشاهده نمود (هال، ۱۳۸۰: ۳۴). در مسیحیت، بره نشان عیسی رنج‌کشیده، بی‌گناهی و نیز علامت عذاب و رستاخیز است که در ابتدا به‌وسیله نخستین کلیساها به‌عنوان نمادی از مسیح، برای نجات بشریت قربانی می‌شد زیرا؛ عیسی مصلوب‌شده را به سبب گناهان بشر، برهٔ خداوند و قربانی بدون گناه دانسته‌اند (کوپر، ۱۳۹۲: ۵۸).

فرشته: فرشتگان، پیام‌آوران خداوند هستند که میان خدا و بشر، آسمان و این جهان ارتباط برقرار می‌کنند. از نخستین نمونه‌های نقوش بالدار انسانی و حیوانی، خدایان بالدار و جن‌های مصری بودند که این تصاویر در اثر فتوحات نظامی و نیز تجارت به غرب انتقال یافته و منبع الهام ایجاد خدایان بالدار یونانی و رومی و نیز فرشتگان مسیحی شدند، همچنین نقوش برجسته تدفینی رومی نیز در پیدایش فرشتگان در هنر مسیحی تأثیر داشته است (هال، ۱۳۸۰: ۲۰۶). در این زمینه، از جمله مهم‌ترین فرشتگان که در صحنه‌های داوری واپسین همواره حضور داشته‌اند؛ فرشته میکائیل از فرشتگان مقرب و قاصد داوری خداوند بوده است.

بال فرشتگان: به‌طورکلی بال‌ها، وابسته به موجودات الهی و مافوق طبیعی‌اند که علامت ایزدی و نماد قدرت محافظت و الوهیت را نشان می‌دهند. بال‌ها؛ صفات خاص پیام‌آوران خداوند و قدرت ارتباط میان

خداوند و بشرند. بنابراین هنگامی که بال مربوط به پیام‌آوران شود، دلالت بر سرعت و تندی دارد و ممکن است حاکی از گذر سریع عمر باشد. یعنی فرارفتن از جهان مادی و حاضر در همه جا و نماد نیروی معنوی نیز می‌باشد که در هنر غربی، چنین تصاویری عمدتاً از بین‌النهرین باستان ناشی می‌شود (هال، ۱۳۸۰، ۳۰-۳۱).

صور (شیپور): دارای نمادهای گوناگون می‌باشد که در آغاز؛ جوامع بدوی و ابتدایی، شیپور را برای راندن ارواح خبیث در مراسمات خود به هنگام غروب به صدا در می‌آوردند (همان: ۱۵۸) و بعدها به‌عنوان یک ابزار نظامی برای ترساندن دشمن به کار می‌رفت. در هنر مسیحی، همواره دو فرشته با شیپور، بشارت از روز رستاخیز می‌دهند.

حواریون: از نظر لغوی کلمه حواری در زبان لاتین به معنی پیام‌آور و سفیر است که اشاره به دوازده شاگرد اصلی عیسی‌مسیح دارد که به‌ویژه به‌عنوان مبلّغ، پس از مرگ او به فعالیت پرداختند. در ابتدا در هنر مسیحیت، آنها را به‌صورت دوازده گوسفند نشان می‌دادند و هنگامی که برای نخستین بار، آنها را به شکل افراد بشری در هنر مسیحی نشان دادند، علامت و نشان هرکدام از آنها، گوسفندی بود که اشاره به همان مؤمنان و حواریون مسیح داشته است. عدد دوازده آنها بیانگر دوازده میوه روح، ستارگان دوازده‌گانه و به‌عنوان طوایف بنی‌اسرائیل می‌باشد.

آسمان: به معنای برتری، بی‌کرانگی، بلندی، بهشت و قلمرو سعادت بوده که نمادی از سلطنت بهشتی و منزلگاه بهشتی قدیسین و فرشتگان به‌شمار می‌آید.

دروازه بهشت: ارتباط میان یک جهان با جهان دیگر در میان مردگان و زندگان که همانا نماد بی‌فضایی روح به هنگام عبور است. جنبهٔ حفاظتی و پناه‌دهندگی را می‌رساند و از نظر مسیحیت، گشودن درهای مکان مقدس، نشانهٔ گشودن درهای بهشت است که توسط فرشتگان قدرت به‌عنوان نشانی از پیروزی نهایی خدا بر شیطان صورت می‌گیرد، فرشتگانی که کاملاً زره بر تن داشته و جنگجویان همیشه پیروز هستند.

خورشید و ماه: خورشید؛ منبع نور، حرارت و انرژی، نیروی برتر کیهانی و در بیشتر سنت‌ها، خورشید را پدر کیهانی و ماه را مادر جهان می‌دانند (کوپر، ۱۳۹۲: ۱۴۰-۱۴۳). خورشید با طلوع و غروب پیوسته خود، پرتوهایش هم می‌تواند حیات‌بخش و هم مخرب، هم نماد زندگی و مرگ و نیز تجدید حیات پس از مرگ باشد. همچنین خورشید را نمادی از مسیح و مریم مقدس نیز دانسته‌اند. ماه؛ مظهر قدرت مادینه و ملکه آسمان، نماد جاودانگی و ابدیت و نیز تولد، مرگ و رستاخیز، گذر زمان و زندگی را نشان می‌دهد. در هنر مسیحی، ماه که جایگاه فرشته جبرئیل بوده با خورشید که جایگاه فرشته میکائیل می‌باشد، هم‌زمان با هم در تصلیب ظاهر می‌شوند و ماهیت دوگانه مسیح را بیان می‌کنند (همان: ۳۵۹) که از نظر مسیحیت، فرمانروا و محافظ جهان است.

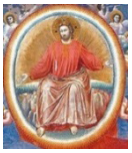
صلیب: از دیرباز نمادی جهانی و کیهانی داشته که به‌عنوان یک مرکز کیهانی، نقطهٔ ارتباط بین آسمان و زمین است. خط عمودی آن بیانگر؛ آسمانی، روحانی، عقلانی، فعال و نرینه بوده و خط افقی آن دارای جنبه‌های زمینی، معقول، انفعالی و مادینه می‌باشد و این توسعه نامحدود آن از هر سمت، دلالت بر حیات جاودانی صلیب دارد. در مسیحیت، از سده چهارم میلادی به بعد، هنگامی‌که برای نخستین‌بار به مسیحیان اجازه داده شد که در امپراتوری روم به آزادی، مراسم دینی خود را به‌جای آورند، صلیب به‌تدریج بر روی گورها و سایر مصنوعات به منزلهٔ نماد مسیح و دین آنها به‌کار گرفته شد (هال، ۱۳۸۰: ۱۴-۱۵). همچنین صلیب به مفهوم پذیرش مرگ، رنج و قربانی است که همانا اشاره به مصلوب‌شدن عیسی‌مسیح دارد. در هنر مسیحی، دو بازوی صلیب، مظهر ترحم و داوری می‌باشند که غالباً، خورشید و ماه در هر دو سوی آن نشان داده می‌شوند که به‌وسیله محورهای عمودی و آسمانی، افقی و زمینی صلیب، وجه دوگانه مسیح را نشان می‌دهند.

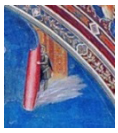
دیو (هیولای) جهنم: نیروهای وحشی طبیعت و وابسته به عناصر تاریکی، شب و زمستان که نماد بدی نیز به شمار می‌آیند. در هنر مسیحیت، دیو مانند خدای یونانی *Pan* با شاخ‌ها، دم و گاهی سُم شکافته‌اش نشان داده می‌شود (همان: ۲۴۸-۲۴۹) که به منزلهٔ مجموعهٔ بدی به شمار می‌آید. دیو به‌عنوان نماد هر چیز بد، بر طبق تعالیم مسیحی، جای مهمی در هنر دارد. به‌عنوان نمایندهٔ شیطان، گناهکاران را به سمت زندان و تاریکی می‌برد و سعی می‌کند کفه‌های ترازوی میکائیل مقدس را نامیزان کند. نقطهٔ مقابل فرشتگان خداوند بوده که نیکوکاران را به بهشت رهنمون می‌سازند. به‌طورکلی؛ دیوهای جهنمی به منزلهٔ نیروهای وابسته به خدایان و ارواح جهان فرودست هستند.

اژدها: این نقش در نخستین شکل خود بر روی ظروف تشریفاتی مفرغی از چین و مربوط به سلسله‌های شانگ و چو (هزاره دوم تا اواسط هزاره اول قبل از میلاد) به‌دست آمده (همان: ۲۱) که، بعدها در هنر غربی نیز راه یافت. اژدها یک نماد پیچیده و جهانی است که مفاهیم گوناگونی دارد، از جمله در غرب، نماد شیطان و نیروی شر است که وابسته به خدایان و ارواح جهان فرودست، مخرب و شریر به‌شمار می‌آید. در هنر مسیحی، اژدها یکی از شکل‌های شیطان است و از آنجا که در زبان لاتینی، واژه *Draco* هم به معنای اژدها و هم به معنای مار است، شیطان را به یکی از این دو صورت نشان می‌دهند (همانجا) که به منزلهٔ شیطان اغواگر و دشمن خدا، مرگ، تاریکی و کفر است.

رود: همچون پلی، گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر را نشان می‌دهد. بیانگر گذشت عمر می‌باشد و معمولاً در مراسم مربوط به گذرگاه یا سفر؛ در یک طرف، رود و طرف دیگر آن، زندگی و یا مرگ است. همواره در تصاویر بیزانسی مربوط به داوری واپسین، رودِ مشتعلی از آتش به تصویر کشیده شده که در انتظار بدکاران بوده تا آنها را به سمت جهنم رهسپار نماید (همان: ۲۰۹).

جدول ۱. مؤلفه‌های بصری در نقاشی دیواری *داوری واپسین* اثر جیوتو.

	آیکون	عناصر بصری	مفهوم نمادین
۱	ماندورل		محوطهٔ فضای مقدس و نفوذ به مرکزیت، پاکی و باکره‌بودن مریم مقدس. رنگین‌کمان در اطراف ماندورل؛ بیانگر تخت خدایان آسمان و پیوندی میان زمین و آسمان است.
۲	هالهٔ دور سر		تقدس، فرمانروایی بسیار نیرومند، مشروعیت مذهبی و یا سیاسی. مفهوم انتزاعی سه نقطه در هالهٔ دور سر: بیان‌کنندهٔ تثلیث و نماد وحدت در کثرت است؛ شامل پدر، پسر و روح‌القدس.
۳	حرکت دست مسیح		اراده و برکت‌دادن، قدرت الهی، انتقال روح، حمایت و عدالت.
۴	تخت		جایگاه قدرت، دانش و فرمانروایی، قدرت داوری، رابطهٔ میان خدا و بشر.
۵	بره		نشان عیسی رنج‌کشیده، عذاب و رستاخیز.
۶	فرشته		پیام‌آوران خداوند، رابط میان خدا و بشر، آسمان و این جهان، قاصد داوری خداوند، راهنمای مؤمنان و نیکوکاران به بهشت.
۷	بال فرشتگان		علامت ایزدی و نماد قدرت محافظت و الوهیت، صفات خاص پیام‌آوران خداوند و قدرت ارتباط میان خداوند و بشر، سرعت و تندی، گذر سریع عمر، فرارفتن از جهان مادی، حاضر در همه جا، نماد نیروی معنوی.
۸	صور (شیپور)		بشارت روز رستاخیز.

	آیکون	عناصر بصری	مفهوم نمادین
۹	حواریون		از نظر لغوی به معنی پیام‌آور و سفیر، دوازده شاگرد اصلی عیسی‌مسیح، دوازده میوه روح، ستارگان دوازده‌گانه و به‌عنوان طوایف بنی‌اسرائیل.
۱۰	آسمان		برتری، بی‌کرانگی، بلندی، بهشت و قلمرو سعادت، سلطنت بهشتی و منزلگاه بهشتی قدیسین و فرشتگان.
۱۱	دروازه بهشت		ارتباط میان یک جهان با جهان دیگر در میان مردگان و زندگان، نماد بی‌فضایی روح به هنگام عبور، محافظ و پناه‌دهنده.
۱۲	خورشید و ماه		خورشید؛ نیروی برتر کیهانی، حیات‌بخش، مخرب، نماد زندگی و مرگ و نیز تجدید حیات پس از مرگ، و ماه؛ مظهر قدرت مادینه و ملکه آسمان، نماد جاودانگی و ابدیت و نیز تولد، مرگ و رستاخیز، حضور هم‌زمان هر دو بیانگر ماهیت دوگانه مسیح.
۱۳	صلیب		مرکز کیهانی، نقطه ارتباط بین آسمان و زمین، حیات جاودانی، پذیرش مرگ، رنج و قربانی، مصلوب‌شدن مسیح، مظهر ترحم و داوری.
۱۴	دیو (هیولای) جهنم		نماد هر چیز بد، نمایندهٔ شیطان و راهنمای گناهکاران به سمت زندان و تاریکی، به منزلهٔ نیروهای وابسته به خدایان و ارواح جهان فرودست.
۱۵	اژدها		شیطان و بدی، وابسته به خدایان و ارواح جهان فرودست، مخرب و شریر، یکی از شکل‌های شیطان، مرگ، تاریکی و کفر.
۱۶	رود		گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شده تا با توصیف، تحلیل و تفسیر عناصر نمادین در نقاشی دیواری *داوری واپسین* اثر جیوتو به معنا و مفهوم رمزگان موجود در تصویر و ارتباط آنها با جهان‌بینی حاکم در عصر و زمانهٔ هنرمند پرداخته شود. لذا در بررسی این اثر، با عناصر بصری مواجه شدیم که ریشه در باور مسیحیت، نسبت به برپایی روز داوری داشته‌اند. در واقع، مفهوم داوری واپسین در هنر دینی، تبدیل به یک پدیده بصری محسوس گشته، به تعبیری، دین، هنر را به خدمت گرفته تا مفاهیم نامحسوس و غیرقابل بیان خود را به مدد تصویر، محسوس و هویدا نماید. همان‌گونه که، جیوتو در این نقاشی سعی نموده تا با استفاده از فضاسازی و از بین‌بردن مرزهای بین فضای نقاشی و معماری نمازخانه، ارتباطی بین بیننده و رویداد الهی را به تصویر بکشد. در واقع، وی توانسته به مدد عناصر بصری و فرم‌های ساده‌ای، همانند حضور مسیح در مرکز تصویر، حواریون و فرشتگان گرداگرد حضرت که بیانگر مقام داوری و فرمانروایی وی بوده، حرکات دست او به سمت بهشتیان و دوزخیان، نقش صلیب، حضور هم‌زمان خورشید و ماه در آسمان، دیو و اژدها، رودی که همچون پلی برای رهسپارشدن دوزخیان به آتش تصویر شده‌اند، و عناصری دیگر، مفهوم روز رستاخیز را به بیننده القاء نماید. بنابراین، بررسی هنر یک دین، مشخص می‌نماید که چگونه ایدئولوژی آن در هنرهای تجسمی بازتاب یافته است. بر مبنای چنین رویکردی، اثر هنری به منزلهٔ یک سند برخاسته از جهان‌بینی الهی به‌شمار آمده و از آنجا که هنر مسیحیت، همواره هنری نمادین بوده؛ در این راستا، با توجه به نظریهٔ پانوفسکی، برای خوانش نقاشی دیواری به منزلهٔ یک اثر تجسمی، به روابط متقابل میان سطح کلی یک فرهنگ و سطح جزئی یک اثر هنری نیز پرداخته شده است. می‌توان گفت که تمامی سطح نقاشی، زمینه و بستری را فراهم نموده برای پی‌بُردن به این پس‌زمینهٔ فرهنگی که همانا ریشه در باور مسیحیان داشته است.

در نتیجه، با شناخت لایه‌های زیرین و پنهان فرهنگی، اجتماعی و تاریخی و مهم‌تر از همه، ارتباط عناصر درونِ تصویر با متون مقدس مسیحیت، زمینه برای تحلیل نقاشی دیواری و به‌طورکلی، عناصر و مؤلفه‌های بصری آن با توجه به جهان‌بینی دوران و زمانهٔ هنرمند، فراهم شده است. بنابراین، بر مبنای رویکرد آیکونولوژی، هنرمند مسیحی، برای بیان چنین مفهوم مقدسی در اثر خود، به مدد عناصر بصری، جهانی کاملاً مادی و زمینی را به تصویر کشیده که اشاره به این گفتهٔ بورکهارت نیز دارد: «مسیحیت از منظر انسان به خدا می‌نگرد...» به‌گونه‌ای که صورت انسانی مسیح؛ تصویر الهی تمام‌عیار و کلمهٔ الله دانسته شده و هنر مسیحی نیز حول شخصیت عیسی‌مسیح شکل گرفته که به داوری میان تمام انسان‌ها براساس اعمالشان در این زندگی و ایمان به خود مسیح می‌پردازد. لذا این‌گونه تصویرپردازی‌ها که براساس تعالیم کتاب مقدس شکل گرفته‌اند سبب تأثیرگذاری بیشتر مفاهیم دینی بر مخاطب خود می‌گردند. زیرا؛ تصویر از یک سو به پدیده، مفهوم هنری بخشیده و آن را از تعابیر عادی خارج ساخته و از سوی دیگر، زمینهٔ نمایش حقایق ناپیدا در ذهن مخاطب را فراهم آورده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Giotto Di Bondone. 2. Arena Chapel
3. Padua.

۴. ابی واربورگ (۱۸۶۶– ۱۹۲۹)، Abraham Moritz Warburg. پژوهشگر آلمانی که مؤسسهٔ واربورگ ابتدا از کتابخانهٔ او در سال ۱۹۰۰ ایجاد شد. آیکونولوژی که از مهم‌ترین رویکردها در مطالعات تاریخ هنر و همچنین مطالعات تصویر به‌شمار می‌آید، توسط واربورگ و شاگردانش از جمله پانوفسکی رشد یافته است (قادرنژاد حمامیان و آقائی، ۱۴۰۰: ۶۹).

5. Enrico Scorvegni. 6. Mary of Clopas.
7. Mary Magdalene.

۸. *اناجیل* چهارگانه. *اناجیل*، جمع *انجیل* است به معنی مژده و بشارت و نام چند کتاب و رساله که در شرح زندگانی عیسی و معجزات و تعلیمات وی نوشته شده و مهم‌ترین آنها، چهار کتاب قانونی؛ متی، مرقس، لوقا و یوحنا است که به نام قدیسان مسیح نامیده می‌شود (عمید، ۱۳۸۹: ۱۷۶).

۹. کتاب آپوکریفایی. عبارت‌اند از کتاب‌هایی که در رسمیت آنها به‌عنوان بخشی از کتاب مقدس اختلاف نظر وجود دارد. کاتولیک‌های مسیحی، اکثر این کتاب‌ها را جزئی از کتاب مقدس می‌دانند در حالی که پروتستان‌ها این کتاب‌ها را داخل در کتاب مقدس نمی‌شمارند (حسینی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۲۳).

۱۰. سنت آگوستین (۳۵۴– ۴۳۰ م.) Saint Augustinus. یکی از بزرگ‌ترین فیلسوفان عصر مسیحیت می‌باشد (شهبازی، ۱۳۹۶: ۳۸).

فهرست منابع فارسی

اناجیل اربعه

اکبری دستک، فیض‌الله (۱۳۸۶)، گزاره‌های *اناجیل* اربعه در باب معاد و مقایسه آنها با گزاره‌های قرآنی، *پژوهش دینی*، ش. ۱۵، صص۱۵۷–۱۷۸.

باغبانی‌آرانی، جواد (۱۳۹۶)، بررسی تطبیقی ارتباط آخرالزمان و موعود در *قرآن و عهدین*، *پژوهش‌های مهدوی*، ش. ۲۳، سال ششم، صص ۷۱–۹۰.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰)، *مبانی هنر مسیحی*، ترجمه امیر نصری، تهران: حکمت.

پازوکی، شهرام (۱۳۹۷)، *حکمت مسیحی (مطالعه‌ای تطبیقی با حکمت مسیحی)*، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۰)، تحلیل معناشناسی واژه آیکون، *متافیزیک*، دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه اصفهان، ش.۱۱–۱۲، سال سوم، صص ۴۹–۵۸.

چاواری، سعید (۱۳۸۸)، مقایسه ساختاری پرده *روز محشر* اثر محمد مدبر و فرسک *داوری واپسین* اثر میکل‌آنژ، فصلنامه *هنر*، ش۸۱، صص ۱۶۰–۱۷۹.

حسینی‌زاده، سید عبدالمجید (۱۳۹۴)، رفائیل فرشته در روایات یهودی، مسیحی و اسلامی، *مطالعات اسلامی علوم قرآن و حدیث*، شماره پیاپی ۹۵، سال ۴۷، صص ۱۱۹–۱۳۸.

خلیلی، مریم. (۱۳۸۸)، تحلیل تابلوی سفیران اثر هولباین براساس نظریه پانوفسکی، *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، ش. ۳، سال دوم، صص ۹۹–۱۰۸.

رحیم‌پور، فروغ (۱۳۹۱)، رستاخیز در *عهد عتیق* و *جدید*، *اندیشه دینی*، دانشگاه شیراز، ش. ۴ (پیاپی ۴۵)، دوره دوازدهم، صص ۱۲۱–۱۵۴.

رسول‌زاده، عباس (۱۳۸۹)، آخرالزمان و حیات اخروی در یهودیت و مسیحیت، *معرفت ادیان*، ش. ۲، سال اول، صص ۶۷–۹۶.

شهبازی، مریم (۱۳۹۶)، *مبانی نظری هنر؛ درس‌گفتارهایی از زیبایی‌شناسی، فلسفهٔ هنر، جامعه‌شناسی هنر و ...*، تهران: مارلیک.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

عمید، حسن (۱۳۸۹)، *فرهنگ لغت جیبی عمید*، تهران: راه رشد.

غلامیان، ریحانه؛ هوشنگی، لیلا (۱۳۹۳)، شمایل‌نگاری در الهیات ارتدوکس: نمادها و نشانه‌های آن در کتاب مقدس، *معرفت ادیان*، ش. ۲ (پیاپی ۱۸)، سال پنجم، صص ۷۵-۹۶.

فصیحی، محمدحسین (۱۳۹۰)، رستاخیز از نگاه یهودیت و مسیحیت، *نیستان*، ش. ۲، سال دوم، صص ۷۲-۸۴.

قادرنژاد حمامیان؛ مهدی. آقائی، عبدالله (۱۴۰۰)، بنیان‌های تاریخی و مفهومی رویکرد آبی واربورگ به تصویر، *کیمیای هنر*، ش. ۴۱، سال دهم، صص ۶۷-۸۰.

کوپر، جین سی (۱۳۹۲)، *فرهنگ نمادهای آیینی*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: علمی.

گاردنر، هلن و دیگران (۱۳۸۷)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: آگاه و نگاه.

لئونید، اوسپنسکی؛ لوسکی، ولادیمیر (۱۳۸۸)، *معنای شمایل‌ها*، ترجمه مجید داودی، تهران: سوره مهر.

نصری، امیر (۱۳۹۱)، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، *کیمیای هنر*، ش. ۶، سال اول، صص ۷-۲۰.

نصری، امیر (۱۳۹۳)، *تفسیر اثر هنری*، مجموعه مقالات، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

هال، جیمز (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

فهرست منابع لاتین

Panofsky, Ervin (1955). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Dobpeday Anchor Books.

Panofsky, Ervin (1972*). Study in Iconopogy Humanistic Themes in the art of the Renaissance*. New York: Icon editions.

Panofsky, Ervin (2009). *Iconography and Iconopogy:* An introduction to the study of Renaissance art, in the art of art history. New York.: Preziosi, Donapd second edition.

http://www.cappelladegliscorvegni.it (1398/10/19)

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)