نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۰(۱۲۷)، ۲۱-۳۲ / دی ۱۴۰۲
DOI:10.22034/BAGH.2023.387994.5342

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Study of Three Paintings of the Annunciation of Christ by Martini, Da Vinci, and Rossetti Using An Iconographical Approach
.در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است

مقالهٔ پژوهشی

مطالعهٔ سه پردهٔ نقاشی بشارت مسیح از مارتینی، داوینچی و روستی با رویکرد آیکونوگرافی

حمیده محمودزاده[1*]، محمدرضا حسنی[2]

۱. استادیار گروه آموزشی نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
۲. گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۵ تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۰/۰۱

چکیده

بیان مسئله: موضوع بشارت تولد حضرت مسیح (ع) به حضرت مریم (س) توسط جبرئیل، در کنار دیگر روایت‌ها با موضوعات مذهبی از جمله؛ به صلیب‌کشیدن مسیح و قیامت، همواره مورد توجه هنرمندان و نقاشان در دوره‌های گذشته بوده است. در این پژوهش سه اثر در سه دورهٔ زمانی متفاوت با موضوع بشارت تولد حضرت مسیح از سه هنرمند، سیمونه مارتینی، لئوناردو داوینچی و دانته گابریل روستی از منظر آیکونوگرافی، مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرد. آیکونوگرافی، نوعی روش تحقیق کیفی و هم‌چنین شاخه‌ای از تاریخ هنر است، که بنیان‌گذار آن اروین پانوفسکی، چهرهٔ برجستهٔ مکتب واربورگ است. تلاش بر این است تا به این سؤالات پاسخ داده شود: در نمایش داستان بشارت، هنرمندان برمبنای معیارهای آیکونوگرافی، به تبیین کدامین ارزش‌های نمادین آن پرداخته‌اند؟ با توجه به روایات کتب مذهبی چرا در سه تابلو بشارت مسیح، اثری از حضور یوسف نیست؟

هدف پژوهش: توصیف ساختار تصاویر و شناسایی نقش‌مایه‌ها و روابط میان روایت و تصویر بشارت مسیح، هم‌چنین بررسی موضوع و مضمون آن، با تکیه‌بر منابع تاریخی در نهایت تبیین ارزش‌های نمادین آن، هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت تاریخی و توصیفی مبتنی بر الگوی چارچوب و رویکرد نظری پانوفسکی است.

نتیجه‌گیری: با توجه به روایت‌های متفاوتی که در مورد نحوه و چگونگی خبردادن تولد حضرت مسیح توسط فرشتهٔ پروردگار، جبرئیل، صورت گرفته است، قواعد و ارزش‌های نمادین حاکم بر هر دوره در گذر زمان، موجب قرابت‌ها و دلالت‌های معنایی و محتوایی در تجسم این داستان در قالب تابلوی نقاشی شده است که زمینه‌ساز یافته‌های این پژوهش است.

واژگان کلیدی: *بشارت مسیح، مارتینی، داوینچی، روستی، پانوفسکی.*

مقدمه

موضوع بشارت تولد حضرت مسیح (ع) به مریم مقدس، در کنار دیگر روایت‌ها و داستان‌هایی با موضوعات مذهبی ازجمله به صلیب‌کشیدن مسیح و قیامت، همواره مورد توجه هنرمندان و نقاشان دوره‌های مختلف تاریخ هنر، قرار گرفته است. صرف‌نظر از روایت‌های متفاوتی که در مورد نحوه و چگونگی خبردادن تولد حضرت مسیح (ع) توسط فرشتهٔ پروردگار، جبرئیل، صورت گرفته است، قواعد و ساختارهای زیباشناسی حاکم بر هر دوره در گذر زمان، موجب تفاوت‌های فرمی و دلالت‌های معنایی و محتوایی در تجسد این داستان در قالب تابلوی نقاشی شده است که زمینه‌ساز این پژوهش شده است. در این پژوهش، نه‌تنها به بررسی سه اثر در سه دورهٔ زمانی

*نویسنده‌مسئول: hamidehmahmoudzadeh@arts.usb.ac.ir, ۰۹۱۱۱۴۳۶۷۶۳

متفاوت با موضوع بشارت تولد حضرت مسیح، پرداخته می‌شود، بلکه از منظر آیکونوگرافی، این آثار مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرد. آیکونوگرافی، نوعی روش تحقیق کیفی و هم‌چنین شاخه‌ای از تاریخ هنر است. بنیان‌گذار آن را اروین پانوفسکی، چهرهٔ برجستهٔ مکتب واربورگ، می‌دانند که با انتشار مقاله‌ای با عنوان «مطالعاتی در آیکونوگرافی، مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس» در سال ۱۹۳۲ میلادی رویکرد جدیدی را در مطالعات تصویر بنا نهاد که به محتوا، معنا و مضمون در آثار هنری، در تقابل با فرم می‌پردازد. در بخش ادبیات تحقیق، پس از تبیین رویکرد آیکونوگرافی و مراحل آن در مطالعهٔ یک اثر تجسمی، سه تابلوی بشارت تولد حضرت مسیح (ع) از سه هنرمند، سیمونه مارتینی، لئوناردو داوینچی و دانته گابریل روستی، در سه دورهٔ زمانی متفاوت، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بدین‌منظور ابتدا به توصیف ساختار تصویر و شناسایی نقش‌مایه‌ها و روابط میان آن‌ها پرداخته می‌شود. سپس موضوع و مضمون آن، با تکیه‌بر منابع تاریخی، بررسی می‌شود. سؤال‌های این پژوهش به شرح زیر است؛ هنرمندان در نمایش داستان بشارت برمبنای کدامین معیارهای ساختارشناسانهٔ آیکونوگرافی به تبیین ارزش‌های نمادین پرداخته‌اند؟ چرا در تابلوهای بشارت مسیح، اثری از حضور یوسف نیست؟

روش پژوهش

روش گردآوری داده‌ها در این پژوهش کتابخانه‌ای و پیمایشی (اینترنتی) است. ابزار گردآوری شامل بهره‌گیری از متون و تصاویر به‌صورت فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیهٔ تحلیل داده‌ها در این پژوهش به‌صورت تحلیل کمّی، کیفی و ترکیبی است، مبتنی بر قیاس و استقرا که در نوع تحقیقات تاریخی، توصیفی موردی، کتابخانه‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

برخی مطالعات صورت‌پذیرفته در این زمینه به شرح زیر است، مقاله (اعتمادی، ۱۳۸۱) با عنوان «بشارت تولد حضرت مسیح اثر سیمونه مارتینی» که در شمارهٔ نوزده مجلهٔ مطالعات هنرهای تجسمی و بهمن سال ۱۳۸۱ انتشار یافته است. وی این تابلو را بیش از آن‌که متأثر از فضای ملکوتی دورهٔ گوتیک بداند، برخاسته از ذوق و سلیقهٔ اشرافی و در عین حال تجربهٔ استادانهٔ مارتینی معرفی کرده است. مقالهٔ دیگر با عنوان «شمایل‌شناسی پیکر حضرت مریم (س) در نقاشی‌های دورهٔ رنسانس و تطبیق آن با صفات حضرت مریم (س) در آیات قرآنی» نوشته (موسوی‌لر، حسامی و خسروی‌راد، ۱۳۹۷) در شمارهٔ چهار مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر است. مسئلهٔ این مقاله چگونگی تبدیل متون مقدس به تصویر است. روش تفسیری پانوفسکی در تصویرسازی نمادین اثر، مورد توجه قرار داده شده است. از نظر او در دورهٔ رنسانس آغازین، شمایل‌های حضرت مریم تطبیق بیش‌تری با روایات قرآنی دارد. لوری آدامز در کتاب «روش‌شناسی هنر» ترجمهٔ علی معصومی، در صفحات ۵۴- ۶۵ به تحلیل سه اثر برمبنای رویکرد پانوفسکی با موضوع میلاد مسیح پرداخته است. این سه اثر و جنبه‌های مشترک نمادگرایانهٔ آن براساس الگوی پانسوفکی تفسیر شده است. وجه تمایز پژوهش‌های مذکور، با نوشتار حاضر در این است که هیچ یک از سه تابلوی مورد بررسی در این پژوهش، تاکنون با رویکرد آیکونوگرافی پانوفسکی مورد مطالعه قرار نگرفته است. این موضوع بر ضرورت و اهمیت انجام چنین پژوهشی تأکید دارد.

روایات بشارت تولد حضرت مسیح در کتب مقدس

روایت‌های متفاوتی از آن زمان که خداوند کریم، حضرت مریم (س) را از آبستن‌بودن مسیح، باخبر می‌کند، در کتب مقدس وجود دارد. از آن جمله، خداوند در قرآن کریم، در سورهٔ آل عمران، تولد مسیح را این‌گونه بشارت می‌دهد: «فرشتگان گفتند: ای مریم، خداوند تو را به کلمه‌ای (وجود با عظمتی) از سوی خود، بشارت می‌دهد (قرآن کریم، ۱۳۸۹، سورهٔ آل عمران، آیات ۴۵-۴۷). هم‌چنین در سورهٔ مریم، می‌فرماید: «در این هنگام، ما روح (و فرشتهٔ مقرب خود را) به سوی او فرستادیم و او در شکل انسانی بی‌عیب و نقص، بر مریم ظاهر شد» (قرآن کریم، ۱۳۸۹، سورهٔ مریم، آیات ۱۷-۲۱).

در متون عهد جدید، انجیل متی داستان بشارت تولد مسیح به این شکل روایت شده است «مریم (س) مادر عیسی که در عقد یوسف بود، قبل از ازدواج با او به وسیلهٔ روح‌القدس آبستن شد. یوسف که سخت پایبند اصول اخلاقی بود، در خواب فرشته‌ای را دید که به او گفت: یوسف، پسر داوود از ازدواج با مریم نگران نباش. کودکی که در رحم اوست از روح‌القدس است. او پسری خواهد زایید و تو نام او را عیسی یعنی نجات‌دهنده خواهی نهاد و او قوم خود را از گناهانشان خواهد رهانید، چون یوسف بیدار شد، طبق دستور فرشته عمل کرد و مریم را به خانه‌اش آورد تا وقتی که او پسرش را به دنیا آورد و یوسف او را عیسی نام نهاد» (انجیل متی، ۱، ۱۸تا ۲۵).

هم‌چنین در انجیل لوقا این‌گونه آمده است: در ماه ششم، جبرئیل فرشته از جانب خدا، به شهری در جلیل فرستاده

شد که ناصره نام داشت. تا نزد باکره‌ای مریم نام برود. مریم، نامزد مردی بود، یوسف نام از خانوادهٔ داوود. فرشته نزد او رفت و گفت: «سلام بر تو، ای که مورد لطف قرار گرفته‌ای، خداوند با توست. مریم با شنیدن سخنان اون، پریشان شد و با خود اندیشید که این چگونه سلامی ست، اما فرشته او را گفت: «ای مریم مترس، لطف خدا شامل حال تو شده است. اینک آبستن شده، پسری خواهی زایید و نامش را عیسی خواهی نهاد. او بزرگ خواهد بود. خداوند تخت پادشاهی پدرش داوود را به او عطا خواهد فرمود. مریم از فرشته پرسید، این چگونه ممکن است، زیرا من با مردی نبوده‌ام؟! فرشته پاسخ داد: روح‌القدس بر تو خواهد آمد و قدرت خدای متعال بر تو سایه خواهد افکند» (۱، ۲۶تا۳۸).

آیکونولوژی، آیکونوگرافی، تعریف و تاریخچه

اساسی‌ترین هدف آیکونولوژی، از یک سو تبیین و تعریف تمایز و افتراق میان «مضمون یا معنا» و «فرم» از سوی دیگر است» (عبدی، ۱۳۹۰، ۱۴). «به لحاظ تاریخی، مطالعاتی با عنوان آیکونوگرافی به قرن ۱۶ میلادی برمی‌گردد. این اصطلاح در ابتدا به مجلداتی مجمل از نشانگرها و توضیحات دربارهٔ مضامین هنری و شاخصه‌های تمثیلی گفته می‌شد که جهت استفادهٔ هنرمندان و هنردوستان، گردآوری و تنظیم شده بود (Turner, 1996, 82). با توجه به این توضیحات دربارهٔ ساخت لفظی این دو اصطلاح می‌توان گفت که«شمایل‌نگاری» همان توصیف تصویر ۱ است و «شمایل‌شناسی» به تبیین تصویر ۲ اختصاص دارد(Panofsky, 1955, 18). گامبریچ آیکونولوژی را بازسازی کل یک برنامه یا زمینه می‌داند و بنابراین بیش از یک متن را شامل می‌شود و این متون در زمینه‌ای قرار دارند که محیط هنری و فرهنگی را شامل می‌شود (آدامز، ۱۳۸۷، ۵۱-۵۲). پانوفسکی در ادراک و تفسیر هر اثر هنری، سه مرحله قائل است: در مرحلهٔ اول، به بیان این مسئله اقدام می‌شود که هنگام مواجهه با اثر هنری تنها به توصیف بپردازیم. فارغ از این‌که شناختی از مضمون اثر و یا خود اثر داشته باشیم. در این مرحله به صورت‌های محسوس آثار هنری پرداخته می‌شود. در مرحلهٔ دوم، برخلاف مرحلهٔ نخست، مؤلفه‌های موجود در تابلو، معنایی فراتر از آن چیزی را دارند که در عالم بیرون می‌بینیم. درواقع، درک معنای تصویر، از طریق قراردادهای معنایی یک فرهنگ یا سنت، آشکار

تصویر ۱. سیمونه مارتینی، عید بشارت، ۱۳۳۳میلادی، نقاشی روی چوب، ۲۶۷. ۳۰۵ سانتی‌متر. مأخذ: گامبریچ، ۱۳۸۰، ۲۰۳.

می‌شود. در مرتبهٔ سوم یا شمایل‌شناسی، هنگامی‌که در جست‌وجوی امور آگاهانه نیستیم، رویکرد ما ترکیبی است. در این رویکرد داده‌های مختلف را از اثر هنری جدا می‌کنیم و این داده‌ها را در کنار هم، تفسیر می‌کنیم. البته باید توجه داشت که شرط چنین تفسیری انسجام آن است. پانوفسکی می‌گوید: در این موضع با جهان‌بینی آن دوران مواجه می‌شویم (Panofsky, 1955, 38).

توصیف ساختار تصویری سه تابلو

• عید بشارت، سیمونه مارتینی

تخته‌نگارهٔ عید بشارت مسیح، توسط سیمونه مارتینی[۳]، نقاش سی ینایی متولد ۱۲۸۴-۱۳۴۴، شاگرد مکتب دوتچو، در سال ۱۳۳۳میلادی، برای محراب کلیسای جامع سی ینا به نام اوفیزی[۴] نقاشی شد (تصویر ۱). در تکهٔ مرکزی تصویر، مریم نشسته در مقابل جبرئیل زانوزده قرار دارد. باکرهٔ مقدس درحالی‌که از حضور فرشته به شدت شوک شده است، انگشت شستش، روی صفحه‌ای نشانه رفته است که گویی در زمان بشارت، درحال خواندن آن صفحه بوده است و در لحظهٔ حضور فرشته، از خواندن متوقف می‌شود. اما هم‌چنان انگشت شستش، آن صفحه از کتاب مقدس را نشان دارد، گویی که پس از رفتن فرشته می‌خواهد به خواندنش ادامه دهد. او با پیراهنی قرمز و شنلی آبی رنگ که لبهٔ آن با باریکهٔ طلایی تند به شیوهٔ استادش دوتچو ترسیم شده است. رنگ طلایی زمینه بر همهٔ چیزهای دیگر پاشیده شده است، زمینه‌ای که با قلم‌زنی به شکل نقش برجسته درآمده است تا نور را هم بگیرد و هم بتاباند. حتی دو ستونک مورد انتظار، که شاید برای نگه‌داشتن طاق مرکزی لازم بوده‌اند، حذف شده‌اند، به‌طوری‌که گویی سرستون به بادی بند است. کبوتر روح‌القدس رو به پایین و به جانب مریم پرواز می‌کند و در احاطهٔ سرافیم (فرشتگان) کوچکی قرار می‌گیرد که بال‌های چلچله‌گون صلیب وارشان تیزه‌های جناغ چارچوب را به حالت معکوس بازمی‌تابانند (هارت، ۱۳۸۲، ۵۷۳).

دست راست مریم مقدس، پیراهن بلندی که نقشی حمایت‌کننده را ایفا می‌کند، را به سمت سینه‌اش و به دور صورتش می‌کشد. درحالی‌که ترس قابل درکی در چهره‌اش نمایان است، به سمت چپ خود می‌چرخد، به‌گونه‌ای که گویی می‌خواهد قلبش را از تهدیدی که امکان دارد در معرض آن قرار گیرد، دور نگه دارد. انحنا و خمیدگی بدن مریم در نقاشی مارتینی، متناسب و متقارن با بال‌های فرشتهٔ جبرئیل است. در مرکز تابلو و در فاصلهٔ میان مریم مقدس و فرشته، گلدان سوسن را می‌بینم که در آن چهار شاخه گل قرار دارد. فرشتهٔ جبرئیل، جامه‌ای باشکوه که به نظر می‌رسد از پارچهٔ زربفت سفید و طلایی است، به تن دارد. درحالی‌که شنلی طلایی و چهارخانه، بر شانه‌هایش آویزان است و شاخهٔ زیتونی در دست دارد که از آن، به‌صورت تاج، بر سر نیز نهاده است. هم‌چنین با بال‌های طلایی رنگ، که بر وجه ملکوتی آن اشاره دارد. در طاق تصویر مرکزی، پرندگانی را می‌توان دید که دایره‌ای را با حرکت خود، تشکیل داده‌اند. در مرکز این حلقه، پرنده‌ای به سمت مریم، در حال پرواز است.

تصویر۲. لئوناردو داوینچی، عید بشارت، ۱۴۷۲-۱۴۷۵، رنگ روغن روی چوب، ۹۸ . ۲۱۷ سانتی متر. مأخذ: https://fa.wikipedia.org .

• عید بشارت، لئوناردو داوینچی

تابلوی بشارت لئوناردو داوینچی، برای صومعهٔ سن بارتولومئو[۵]، به‌عنوان اولین شاهکار او، در سال‌های ۱۴۷۲-۱۴۷۵نقاشی شده است (تصویر ۲). این نقاشی با تکنیک روغن و تمپرا روی چوب انجام شده است. ضمن این‌که کاربست روغن و تمپرا به شیوه‌ای سنتی بر روی پارچهٔ غیرمعمول بوده است. لئوناردو در تابلوی بشارت، اولین تلاش‌هایش درخصوص نقطهٔ دید، پرسپکتیو و تئوری رنگ را به انجام رسانده است. نگرش محاسباتی و ریاضی‌گونهٔ او از «دیدن» نشأت گرفته که میراث هنر فلورانس است. فرشته‌ای در سمت چپ و باکره‌ای مقدس در سمت راست و یک رحل در میانشان است. کل ساختار برمبنای معماری خاصی ترسیم شده که رو به منظره‌ای گشوده می‌شود: فرشتهٔ زانوزده، بسیار زیبا و جوان است. با پیشانی بلند، بال‌های خوش‌فرم، با لباسی زیبا و گل زنبق سفید، باکرهٔ مقدس با تعجب چیزی می‌خواند، شگفت‌زده دست خود را بلند کرده است، از چهرهٔ سردی برخوردار است. دست و زانوهای گشوده‌اش که پارچهٔ لطیفی آن‌ها را پوشانده، همگی به او شخصیتی به‌یادماندنی بخشیده‌اند (فرر، ۱۳۸۷، ۵۴).

صحنهٔ بشارت تولد مسیح در باغ کاخ فلورنتین رخ داده است. «داوینچی حضرت مریم را در گوشهٔ تصویر گذاشته و سه‌چهارم صورت او را ترسیم کرده است. هر سه نقطه در گوشه به همگرایی می‌رسند. به این ترتیب نقاش با این تمهید هم عمق صحنه را افزایش داده و هم بر اهمیت نقش حضرت مریم تأکید کرده است. درخشش سر او تضاد آشکاری با دیوار تاریک دارد. هم‌چنین بدن او در سیطرهٔ سنگ‌هایی قرار دارد که با خطوط موازی خود، فشار بیش‌تری بر مریم وارد می‌کنند». میز مرمرینی، حائل میان مریم و جبرئیل است. بر روی میز، کتاب مقدسی قرار دارد که مریم، در هنگام حضور جبرئیل، دستش بر روی کتاب است. در پشت سر فرشته زانوزده، چیزی شبیه حفره در فاصلهٔ دیواری که به سمت باغ باز می‌شود، وجود دارد که در وسعت بی‌پایان فرشته، محو می‌شود.

• بشارت بر تو ای خدمت‌کار خداوند، دنته گابریل روستی

روستی (۱۸۲۸-۱۸۸۲)، شاعر، نویسنده و نقاش انگلیسی به همراه ویلیام هُلمن هانت[۶] و جان اورت میلائیس[۷]، بنیان‌گذار انجمنی با نام «پیشارافائلی»[۸] بود (پاکباز، ۱۳۹۰، ۲۵۲). یکی از مضامین مذهبی که دو سال پس از تشکیل انجمن هواخواهان پیشارافائلی، توسط روستی خلق شد، تابلوی «بشارت بر تو ای خدمت‌کار خداوند» یا همان «بشارت» تصویر ۳ است. این تابلو صحنه‌ای را نشان می‌دهد که جبرئیل بشارت تولد فرزندی به نام مسیح را به او می‌دهد. آن‌چه در وهلهٔ اول توجه مخاطب را جلب می‌کند، فضای بسته و محدودی است که این رویداد داستانی-مذهبی در آن رخ داده است. در سمت راست تابلو، پیکر مریم باکره را می‌بینیم که بر روی تختی چوبی با پایه‌های کوتاه، نشسته و به عقب و به سمت دیوار، کشیده شده است، گویی که حضور فرشته او را از خواب بیدار می‌کند. این تابلو، به نوعی بازنمایی افراطی سوژهٔ بشارت است. روستی سنت منفعل‌نمایاندن چهرهٔ باکره در زمان دریافت پیام، را رد می‌کند. در عوض می‌خواهد، تصویری واقع‌گرایانهٔ ملکوتی و ماوراء طبیعی را به نمایش بگذارد. برخلاف نقاشان هلندی و هم‌چنین داوینچی و مارتینی که فضای عمل در تابلو را به‌گونه‌ای گسترده‌اند

تصویر ۳. بشارت بر تو ای خدمت‌کار خداوند، ۱۸۴۹-۱۸۵۰، رنگ روغن روی بوم، ۶/ ۷۲ . ۹/ ۴۱ سانتی‌متر. مأخذ: گامبریچ، ۱۳۸۰، ۵۰۱.

که هم مخاطب را به سمت خود می‌کشاند و هم چشم می‌تواند از ورای تابلو، از دیوار به عمق آن چرخش داشته باشد، روستی مریم را در یک فضای کوچک می‌گنجاند.
کاربرد پرسپکتیو در این اثر، متقاعدکننده نیست: تخت‌خواب مریم، به نظر می‌رسد که در آستانهٔ سرخوردن و لغزیدن به خارج از کادر تابلو است. فرشته در این اثر، فرشته‌ای بدون بال، با چهره‌ای قابل رؤیت از نیم‌رخ که سایه‌وار، با زبانه‌هایی از آتش زرد به دور پاهایش است. ابداع دیگر در این صحنهٔ نمایشی، پیکرهٔ مریم، نشسته بر روی تخت است، او بیش از حد جوان است، دستهٔ موهای بلوطی‌اش که به دور گردن کشیده شده و روی پیراهن سفید وی دسته‌دسته می‌شود. موهای صاف و بلندش، اندام کودکانهٔ نحیفش، تردید، ترس و اندوه‌اش، تمام این‌ها پاسخ به بشارت شکوهمند جبرئیل است.

تحلیل سه تابلو و دلالت‌های ضمنی آن

در مرحلهٔ دوم، که در مرتبهٔ تحلیل آیکونوگرافی که به آن قرائت نیز می‌گویند، سخن از موضوع و مضمون، ورای فرم و نقش‌مایه است. برای رسیدن به معنای درونی نهفته در تابلوها، می‌بایست ابتدا موضوع را از طریق متون و روایات به‌جامانده شناخت و به مفاهیم پنهان در آن، از طریق منابع تاریخی، پی برد. همان‌گونه که اشاره شد، موضوع سه تابلوی مذکور، به داستان بشارت تولد مسیح به مریم مقدس بازمی‌گردد. معنا و محتوای آیکونوگرافی تصاویر تابلوهای مذکور، زمانی می‌تواند قابل درک باشد که با محتوای انجیل، آشنایی داشته باشیم. «از این‌رو است که ما همواره اشکال را با مفاهیمی قراردادی، هم‌بسته می‌دانیم و در انجام این کار، نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضمون یا مفهوم، مرتبط کرده و اشکالی را که به‌واسطهٔ معانی ثانویه آشنا و قراردادی می‌شناسیم، تصویر می‌خوانیم. ترکیب تصاویر، سازندهٔ گزارشی است که آن را نیز داستان و تمثیل می‌خوانیم، این همان مقوله‌ای است که نظریه‌پردازان قدیم هنر و متفکران رنسانس، ابداع می‌نامیدند» (Panofsky, 1972, 6).

در توصیف روایت بشارت تولد مسیح (ع) در انجیل لوقا و متی، اختلاف نظر وجود دارد. از چهار انجیل معتبر مسیحیان، تنها دو انجیل لوقا و متی است که به جریان ولادت حضرت عیسی مسیح پرداخته است که این دو، جزء در چند مورد مثل شوهرداشتن حضرت مریم (س) و تولد حضرت عیسی (ع) در بیت لحم، در بیش‌تر موارد باهم اختلاف دارند. چنان‌که در انجیل متی آمده است که: مریم مادر عیسی که در عقد یوسف بود، قبل از ازدواج با او به‌وسیلهٔ روح پاک خدا آبستن شد. یوسف که سخت پایبند اصول اخلاق بود، تصمیم گرفت نامزدی‌اش را به‌هم بزند ولی می‌خواست بی‌سروصدا این کار را بکند، تا آبروی مریم نرود. فرشته‌ای به خواب یوسف آمده و او را از این کار باز می‌دارد و دربارهٔ بچه‌ای که در رحم مریم هست، به او بشارت‌هایی می‌دهد. وقتی یوسف از خواب بیدار می‌شود، طبق دستور و توصیهٔ فرشته عمل کرده و مریم را به خانه‌اش می‌آورد تا زن او باشد، ولی با مریم هم‌بستر نمی‌شود تا بچه به دنیا می‌آید و یوسف اسم او را بنا به توصیهٔ آن فرشته، عیسی می‌گذارد (خلاصهٔ فصل ۱۸/۱-۲۵ و ۱/۲- ۲۳ از انجیل متی).
و در انجیل لوقا می‌خوانیم: خدا جبرئیل فرشته را به ناصره فرستاد، پیش دختری به اسم مریم که نامزد مردی بود به نام یوسف، از خاندان داوود پادشاه. فرشته به مریم گفت، به زودی تو آبستن شده، صاحب پسری می‌شوی، اسمش را عیسی می‌گذاری. مریم از او می‌پرسد: من چطور ممکن است بچه‌دار شوم درحالی‌که هنوز شوهر نکرده‌ام. فرشته جواب می‌دهد: روح پاک خدا بر تو نازل می‌شود. و قدرت خدا بر تو سایه می‌اندازد... (خلاصهٔ فصل ۱ و ۲ از انجیل لوقا).
علاوه‌بر اختلاف این دو انجیل در نقل ولادت حضرت عیسی (س)، در قرآن، اسمی از یوسف (ع) به‌عنوان نامزد یا شوهر مریم (س) به میان نیامده است. برخلاف انجیل متی که فرشته با یوسف هم‌سخن می‌شود، قرآن تصریح دارد که فرشته با حضرت مریم سخن گفته است، چنان‌چه در انجیل لوقا هم بدان تصریح شده است. باتوجه به این سه منبع مکتوب، این‌گونه به نظر می‌رسد که، سه هنرمندی که در این تحقیق، به آثار ایشان پرداخته می‌شود، به روایتی که در انجیل لوقا، بدان اشاره شده است استناد کرده و فضای تصویری خود را خلق کرده‌اند. بدین‌معنی که در این سه تابلو، مکالمهٔ میان مریم و جبرئیل است و باکره را از وجود عیسی در درون خود مطلع می‌کند. تقریباً تمامی هنرمندانی که در دوره‌های تاریخی متفاوت به این موضوع پرداخته‌اند، برای یوسف در تابلوی خود، نقشی قایل نشده‌اند. به علاوه، در قرآن کریم و در انجیل متی، آمده جبرئیل در هیبتی انسانی، نزد مریم باکره حضور می‌یابد، حال آن‌که در دو تابلو، وجه فرشته‌گونهٔ جبرئیل با گذاشتن بال و هالهٔ تقدس تجسد یافته است و نه وجه انسانی آن. بنابراین هنرمندان در داستان ورود کرده و آن‌را با دخل و تصرف سلیقه‌ای خود، تجسم کرده‌اند.
مضامین و موضوعات خاص که برخاسته از روایت‌های مذهبی است، در بستر تاریخ متفاوت، شکل و صورت

متفاوتی را نیز پیدا می‌کنند. در تابلوی اول، به نظر می‌رسد، سیمونه برای این که نشان دهد، علاوه بر دیوارنگاری، توانایی و مهارت کارکردن بر روی تخته را نیز دارد، به اجرای آثار تخته‌نگاری با مضامین مذهبی دست زد که بشارت مسیح نیز از آن جمله است. جزئیات این تخته‌نگاره، نشان می‌دهد که سیمونه با ظرافت قلم، ترکیب‌بندی‌های پروقار و بیش از همه، نیاز بصری روزگار خویش را به خوبی درک کرده بود. «سیمونه با منطبق‌کردن الگوهای تخیلی اما تجملی و پرشکوه، شیوهٔ گوتیک فرانسوی به ذوق و سلیقهٔ اشرافی متوسل می‌شد (گاردنر، ۱۳۸۷، ۳۶۷).

فرم انسانی فرشته، شاید نشأت‌گرفته از سنتی قراردادی است که نقاشان غربی، از تلفیق انسان و بال پرنده، با هاله‌ای زردرنگ به دور سر آن‌ها، موجودی ساختند که نام آن‌را فرشته نهادند. شاید به تصویرکشیدن بخش ماورای انسانی جبرئیل در تابلوهای این نقاشان، تأکیدی باشد بر انسان‌بودن مریم باکره. چرا که در تقابل این دو شخصیت در تابلو، با ویژگی‌های صوری آن‌ها، می‌توان تضاد میان مادیت و الوهیت را در یک صحنه، بیش‌تر درک کرد.

در تابلوی بشارت داوینچی المان‌های به‌کاررفته، مرزبندی بیش‌تری میان دنیای انسانیت و ماده، با دنیای ملکوتی نشان می‌دهد. لئوناردو، جبرئیل را با فاصله‌ای از مریم، بر روی تختی از گل قرار می‌دهد. فضای پیرامون مریم، به‌وسیلهٔ دیوارهای حجیم عمارت در پشت سرش، محدود شده است. به نظر می‌رسد در این تابلو، دو فضا در تقابل با یکدیگر قرار دارند. یکی فضای اطراف جبرئیل که گویی آشفتگی بیابان‌گونه دارد و دیگری فضای ساختاربندی‌شدهٔ انسانی، میان مریم و جبرئیل، میزی مرمرین وجود دارد که مریم، دست خود را بر روی کتابی که روی میز است، نهاده است. این میز مرمرین در حقیقت در مرکزیت ملاقات عالم ملکوتی و انسانی قرار دارد (تصویر۴). عظمت و وسعت ربانیت، در حرکت و جنبشی که از فرشته به مریم، انتقال می‌یابد، متبلور می‌شود.

لئوناردو دردورانی می‌زیست که در آن، هنرمند موقعیت اجتماعی تازه‌ای به‌دست آورده بود. جامعهٔ رنسانس علاوه بر ستایش الهام هنری، مفهوم انسان «جامع» چیره‌دست در همهٔ هنرها، مطلع از آثار کلاسیک و خبره در علم مهندسی و حتی فنون نظامی را به‌عنوان کمال مطلوب خود پذیرفت. مجموعهٔ این شرایط تاریخی، تأییدی است بر این‌که، بشارت مسیح، صرفاً یک روایت مذهبی نبود، بلکه زمینهٔ ظهور چیره‌دستی مارتینی و داوینچی بود. در دوران مارتینی و لئوناردو، به‌دلیل نزدیکی زمانی، مشابهت‌های بیش‌تری در دلالت‌های ضمنی‌شان دارد.

تصویر ۴. میز مرمرین، بخشی از اثر، مأخذ: https://fa.wikipedia.org.

اما داستان روستی و تحلیل اثر او، متفاوت است. نخستین شاهکار او خدمت‌کار خداوند، گرچه از لحاظ جزئیات اثری واقع‌گراست لیکن انباشته از کهنه‌گرایی‌های عمدی به نظر می‌آید (جنسن، ۱۳۵۹، ۴۸۵-۴۸۶). روستی می‌خواست به ذهنیت استادان قرون وسطی بازگردد ولی قصد نسخه‌برداری از تصاویر آن‌ها را نداشت. روستی می‌خواهد کاری کند که ما این داستان کهن را با ذهنی فارغ از تأثیرات پیشین بنگریم (گامبریچ، ۱۳۸۰، ۴۹۹-۵۰۱). در واقع از میان سه تابلوی مورد مطالعه، تنها در این تابلو، مطابق روایت لوقا، جبرئیل در هیبتی انسانی ظاهر می‌شود. که البته این وجه آن، با زبانه‌های آتش زردرنگ زیر پای آن، کمی کم‌رنگ می‌شود. پارچهٔ قرمزرنگ کنار تخت مریم باکره[۹] تصویر ۵ که باکره در حال دوختن آن بوده است، یادآور سنتی مسیحی است که در آن سفره‌های محراب، می‌بایست توسط زنان، گلدوزی بشود. روستی در خانواده‌ای با اعتقادات انگلیسی-کاتولیکی رشد یافت،

حضور معنویت، متأثر از همین تفکر مذهبی کاتولیکی او را می‌توان در نقاشی دوران کودکی مریم نیز مشاهد کرد.

تبیین و تفسیر ارزش‌های نمادین در تصاویر

برای پی‌بردن به درونی‌ترین معنای مستتر در سه تابلوی مذکور و در لایهٔ سوم از آیکونوگرافی، به تبیین ارزش‌های نمادین پرداخته می‌شود. عناصر تصویری مشترکی در این سه اثر تجسد یافته که ارزش‌های نمادین یکسانی را دارند. از آن جمله حضور سوسن سفید در این سه تابلو است. سوسن سفید[۱۰]، نماد مورد قبول پاکیزگی در غرب است. به‌عنوان نماد عیسوی دلالت بر باکرهگی دارد و به‌طور برجسته‌ای گل مریم عذرا است. بنابراین درجشن عید تبشیر به چشم می‌خورد و آن‌را یا جبرئیل در دست گرفته است یا در گلدانی قرار دارد (هال، ۱۳۹۳، ۲۹۴).

در تابلوی مارتینی، سوسن سفید در گلدانی در پشت و میان مریم و جبرئیل است اما در دو تابلوی دیگر، در دست جبرئیل قرار دارد. در نقاشی بشارت او، «قاب پرکار، که با بام‌های دوشیب گوتیک، سر مناره‌های تزئینی و آرایه‌های چندپر- همه اندود به زر ناب- می‌درخشید، مقدس‌ترین صحنه‌های مربوط به هنر مسیحی را دربرمی‌گیرد. زیرا بر طبق تعلیم‌های متألهان و بنابر سنت، جسمیت‌یافتن مسیح- دومین شخص تثلیث- به‌صورت آدمی، درست در آن لحظهٔ حساسی رخ داد که کلمه‌های ملک جبرئیل به گوش مریم عذرا رسید. سیمونه با به جوش و خروش درآوردن واقعی شکل‌ها و رنگ‌ها بر تأثیر دراماتیک این واقعه افزوده است. (هارت، ۱۳۸۲، ۵۷۳) ساختار بصری پوشش مریم باکره در تابلوی مارتینی و داوینچی مشابهت‌هایی دارد. شنل آبی مریم مقدس که نماد معنویت و پیراهن قرمز، که نماد خون مسیح (ع) است. در تابلوی مارتینی، شاخهٔ زیتون، در دست جبرئیل و در قالب تاج سری، بر سر اوست که سمبل صلح و اتحاد خداوند با بشر است. گویی نویدبخش حضور مردی است که با ظهورش می‌خواهد، صلح را در جهان برقرار سازد. گلدان سوسن در این تابلو، چهار گل را درون خود دارد که نشان از چهار انجیل است (تصویر۵).

همراه با قوس (تاق) مرکزی تابلوی چوبی، خطوط سیال آن، فرمی شبیه به تخم‌مرغ را می‌سازند که سمبل زندگی رهایی‌بخش و رهانندهٔ مریم است. پرنده‌ای از درون این فرم، به سمت مریم باکره در حال پرواز است (تصویر۶). اگر این پرنده را، پرستو درنظر بگیریم «نماد عیسوی مربوط به تجسم مسیح است» (هال، ۱۳۹۳، ۲۸). این خطوط سیال و روان، برتری فضایی جانبی تصویر را پررنگ می‌کنند. فضایی که همراه با موجی از کلام اشباع‌شده، در

تصویر ۵. بخشی از اثر. مأخذ: WWW. https://fa.wikipedia.org.

تصویر ۶. بخشی از اثر. مأخذ: WWW. https://fa.wikipedia.org.

مسیر نقاشی‌اش، مارتینی از فرشته به سمت مریم، در حرکت است. دو نگهبان که به نظر می‌رسد به‌دلیل هالهٔ نوری که به دور سرشان قرار دارد، از مقربین باشند، در دو تکهٔ کناری تابلوی مرکزی، پرهایی را به دست دارند که می‌تواند نماد صلح و آشتی باشد. هم‌چنین صلیبی که در

تصویر۷. بخشی از اثر. مأخذ:www. https://fa.wikipedia.org.

تصویر ۸. بخشی از اثر. مأخذ: www. https://fa.wikipedia.org.

دست نگهبان سمت راست است، به منزلهٔ نمادین و خود مسیح می‌تواند باشد. در این فضای بازنمایی‌شده که با قدرت ترسیم شده است، آن‌چه بیش‌ازپیش، مبین ظرافت و ریزبینی مارتینی است، فضایی است که در آن مریم شوک‌شده را نشان می‌دهد که انگشت شست او، صفحه‌ای را نشان می‌دهد از کتاب مقدس، که مریم (س) در زمان بشارت، در حال خواندن آن صفحه است. با همین حرکت، مارتینی در واقع ناگهانی و غیرمترقبه‌بودن تأثیرگذار این ملاقات را و همزمان، انسان‌بودن حضرت مریم را به تصویر می‌کشد. در درستی و صداقت بازنمایی این عمل و کنش بی‌نظیر، مارتینی به‌طور هم‌زمان، هم بر بی‌نظیربودن شگفت‌انگیز این رویداد تأکید دارد و هم بر ماهیت انسانی آن. زمانی که جبرئیل بر مریم حاضر می‌شود، این احساس سردرگمی و ترس، به‌طور فوق‌العاده‌ای توسط مارتینی و ممی، درک و تجسد یافته است.

اما داوینچی در تابلوی بشارت خود، در همان وهلهٔ نخست، با به تصویرکشیدن باغ محصور، اشاره به بکارت حضرت مریم می‌کند. جبرئیل به حالت احترام زانوزده و دست راست خود را به نشانهٔ خوشامدگویی به مریم بالا گرفته است. این کار او نوید یک بارداری الهی را می‌دهد. اما برمبنای حرکات دست در هنر عیسوی، حالت دست جبرئیل می‌تواند تعبیر دیگری نیز داشته باشد. بالابردن دست راست با شست و درازکردن دو انگشت، برای نشان‌دادن تثلیث است (تصویر ۷). به همین‌گونه که در بشارت داوینچی ملاحظه می‌شود. هم‌چنین در مورد مریم باکره نیز می‌توان این تعبیر را داشت که دست چپ او، به‌گونه‌ای است که کف دست باز بوده و به طرف خارج است. «دست یا دست‌های بالابرده و گشوده و کف دست به طرف خارج، حاکی از قبول است» (هارت، ۱۳۸۲، ۲۲۶-۲۲۸). گویی مریم باکره که از مطالعه دست کشیده است، با بالابردن دست چپ خود، با حرکتی ناشی از احترامی عمیق، به این بشارت واکنش مثبت نشان می‌دهد (تصویر ۸). درخشش سر او تضاد شکاری با دیوار تاریک دارد. هم‌چنین بدن او در سیطرهٔ سنگ‌هایی قرار دارد که با خطوط موازی خود، فشار بیش‌تری بر مریم وارد می‌کنند. لئوناردو، جبرئیل را بافاصله‌ای از مریم، بر روی تختی از گل قرار می‌دهد. این تخت از گل، سمبل بکارت و همین‌طور، باروری حضرت مریم است. شاید ذکر این نکته جالب باشد که لئوناردو برای ترسیم دقیق حالت فرودآمدن فرشته بر روی زمین، با بررسی دقیق آناتومی بعضی پرندگان، آن‌را طراحی کرده است. داوینچی بال‌ها را در زمانی به تصویر کشیده است که در حال بسته‌شدن هستند. حالت لباس‌های فرشته به خوبی نشان‌دهندهٔ فرایند نشستن او بر روی زمین است. این نقاشی به شکلی فوق‌العاده میزان استعداد و دقت داوینچی را به رخ می‌کشد.

اما در تابلوی قرن نوزدهمی بشارت روستی، که به‌گونه‌ای وی در زمرهٔ سمبلیست‌ها نیز محسوب می‌شود، از عناصر نمادین رایج در هنر گوتیک (نمادهایی چون گل سوسن، هالهٔ نورانی، پیراهن سفید) بهره جسته است تا مفاهیمی از معنویت و عفت را در صحنه‌ای دنیوی القاء کند. این پرده انباشته از کهنه‌گرایی‌های عمدی به نظر می‌آید

تصویر ۹. بخشی از اثر. مأخذ: www. https://fa.wikipedia.org .

(پاکباز، ۱۳۸۱، ۳۸۱). عنوان لاتین این تابلو، نقل قولی از مکانی است، که مریم باکره، پیامی که جبرئیل از سوی خداوند مبنی بر تولد فرزندی به‌وسیلهٔ خداوند را بر او بشارت می‌دهد، می‌پذیرد. برای این نقاشی رنگ روغن، روستی عمداً گام رنگی محدودی را انتخاب می‌کند. برتری رنگ سفید که سمبل و نماد بکارت است، با آبی سرزنده و رنگ قرمز، کامل می‌شود (رنگ آبی، رنگی مرتبط با مریم است، هرچند که در تابلوی دیگرش با نام دوران کودکی مریم مقدس، از آن استفاده نشده است). مدلی که به جای مریم، برای روستی ایستاد، هم‌چون مدل‌های سال‌های قبل، خواهرش کریستینا روستی بود. اگرچه که برادرش دانته، رنگ موهای او را تغییر داد. به همین دلیل، او به استفاده از پالت قرمز خود، ادامه داد. برای جبرئیل، برادرش ویلیام روستی، مدل او ایستاد. رنگ سفید، رنگ غالب در این اثر است که سمبل طهارت و پاکی زنانه است. این سفیدی با سوزن‌دوزی پارچهٔ قرمزرنگ کنار تخت تصویر ۹ بیش‌تر به چشم می‌آید و بر آن تأکید می‌شود. روستی کبوتری را در تابلوی خود به تصویر می‌کشد که تجسد روح‌القدس است که در این صورت، نماد و سمبل سنتی را تغییر نمی‌دهد. اگرچه روستی برای اغلب سمبل‌هایی که در صحنهٔ تابلو گنجانده است، بر سنت‌های پیشین تأکید می‌کند، اما شیوهٔ به‌کاربردن این سمبل‌ها، بازنمایی‌اش از فضا، به خصوص بازنمایی دو فیگور حاضر در تابلو، فاصلهٔ معناداری را به نسبت سنت پیشین خود، نمایش می‌دهد.

نتیجه‌گیری

روایت‌های متفاوتی دربارهٔ بشارت مسیح (ع) به حضرت مریم (س) در کتب مقدس وجود دارد. اما به نظر می‌رسد، نزدیک‌ترین روایت در سه تابلوی مورد بحث در این پژوهش، روایت قرآن کریم و انجیل لوقاست، چرا که در تجسدبخشی به داستان بشارت حضرت مسیح (ع)، نشانی از حضور یوسف در سه پردهٔ نقاشی دیده نمی‌شود. در واقع، از چهار انجیل معتبر مسیحیان، تنها در دو انجیل لوقا و متی به موضوع ولادت حضرت مسیح پرداخته شده است. از این میان، در انجیل متی بشارت زاده‌شدن مسیح (ع) درخواب، به یوسف داده شده است. اما در روایت انجیل لوقا فرشته نزد مریم رفت و به او بشارت فرزندی به‌نام عیسی به معنی نجات‌دهنده را داد. در قرآن نیز نامی از یوسف به میان نیامده است و تصریح شده است که فرشته با حضرت مریم (س) سخن گفته است. بنابراین، در پاسخ به پرسش دوم این پژوهش، به نظر می‌رسد، هر سه هنرمند (مارتینی، داوینچی و روستی) به روایت انجیل لوقا استناد کرده‌اند، که در آن، اشاره‌ای به حضور یوسف در موضوع بشارت نشده است. مکالمه برمبنای گفت‌وگوی میان مریم و جبرئیل است و جبرئیل، باکره را از وجود عیسی درون خود مطلع می‌کند، لذا هر سه هنرمند، در تصویرکردن بشارت حضرت مسیح (ع)، نقشی برای یوسف قائل نشده‌اند.

در پاسخ به پرسش نخست و در بررسی روابط میان روایت و تصویر و ارزش‌های نمادین، نتایج حاصل‌شده بدین شرح

تصویر ۱۰. دانته گابریل روستی، دوران کودکی مریم مقدس، ۱۸۴۹، بخشی از اثر. مأخذ: . www. https://fa.wikipedia.org.

است که؛ در تخته‌نگارهٔ سیمونه مارتینی حالت مریم، نشان‌دهندهٔ ترس و عدم انتظار بشارت است، اما مصحف باز کتاب مقدس، نشانگر اتکا و ایمان او است. استفاده از نمادهای مذهبی مانند رنگ طلایی، کبوتر به‌عنوان روح‌القدس در اثر مارتینی با هدف انتقال پیام معنوی به مخاطب و احساس عمیق‌تر از این اثر است. در تابلوی بشارت لئوناردو داوینچی، ارزش‌های نمادین، متأثر از حواس پرسش‌گر داوینچی با ترسیم پرسپکتیو و نگرش محاسباتی و ریاضی‌گونهٔ او دربارهٔ مفاهیم مذهبی است. به‌طورکلی این اثر دارای تأملات دینی با ارتباط انسان و طبیعت با توجه به نگرش هنرمند در عصر رنسانس است. در تابلوی بشارت روستی، عناصر نمادین در انتقال مفاهیم مذهبی با استفاده از جنبه‌های نوآورانه در نمایش امر ماوراءالطبیعی قابل مشاهده است. روستی تلاش دارد مفاهیم مذهبی و احساسات انسانی را با استفاده از نمادهای مذهبی در زندگی روزمره به شکلی متفاوت ادغام کند. به علاوه عناصرتصویری مشترکی در سه اثر مورد بررسی، تجسد یافته که ارزش‌های نمادین یکسانی دارند. از آن جمله، می‌توان به المان سوسن سفید اشاره کرد که نماد مورد قبول پاکیزگی در غرب است. اما محل قرارگیری سوسن سفید در تابلوی مارتینی متفاوت از دو تابلوی دیگر است. بدین‌ترتیب که سوسن، در گلدانی در پشت و میان مریم و جبرئیل قرار گرفته است، درحالی‌که در دو تابلوی دیگر، در دست جبرئیل ترسیم شده است. هم‌چنین، ساختار بصری پوشش مریم باکره در تابلوی مارتینی و داوینچی مشابهت‌هایی دارد. شنل آبی مریم مقدس (س) نماد معنویت و پیراهن قرمز، نماد خون مسیح (ع) است. شاخهٔ زیتون، در دست جبرئیل و در قالب تاج سری، بر سر اوست که سمبل صلح و اتحاد خداوند با بشر است. گلدان سوسن تابلوی مارتینی، چهارگل را درون خود دارد که نشان از چهار انجیل است. آرایه‌های نمادین دیگر مانند سر مناره‌های چندپر زراندود و بالابردن دو انگشت فرشته به نشان تثلیث در تابلوی داوینچی و بسته‌بودن فضا در تابلوی روستی، تمثیلی از بکارت حضرت مریم است. حضور پرنده در هر سه پردهٔ نقاشی، به تعبیری تجسد روح‌القدس است. این‌ها، جملگی تبیین ارزش‌های نمادینی هستند که سه هنرمند نقاش، به مدد آن‌ها توانسته‌اند در روایت دخل و تصرف کنند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Describing Image
۲. Explaining Image
۳. Simone Martini
۴. Uffizi
۵. San Bartolomeo
۶. William Holman Hunt
۷. John Everett Millais
۸. Pre-Raphaelite
۹. The Girlhood of Mary Virgin
۱۰. Lily

فهرست منابع

• آدامز، لوری اشنایدر. (۱۳۸۷)، *روش‌شناسی هنر*(ترجمهٔ علی معصومی). تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• اعتمادی، احسان. (۱۳۸۱). بشارت تولد حضرت مسیح. *هنرهای تجسمی*، (۱۹)، ۱۱-۱۲.
• *انجیل عیسی مسیح (کتب عهد جدید)*. (۱۳۹۳). (ترجمهٔ هزارهٔ نو). تهران: انتشارات ایلام.
• پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). در *جست‌وجوی زبان نو*. تهران: انتشارات نگاه.
• پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
• جنسن، ه. و. (۱۳۵۹). *تاریخ هنر* (ترجمهٔ پرویز مرزبان). تهران: ناشر علمی فرهنگی.
• عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). *درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و نقدهای*

ادبی-هنری۲. تهران: انتشارات سخن.
• فرر، ژان کلود. (۱۳۸۷). *لئوناردو داوینچی* (ترجمهٔ سهیلا ماهرنیا). تهران: نشر نظر.
• *قرآن کریم*. (۱۳۸۹). (ترجمهٔ مکارم شیرازی). تهران: انتشارات اسوه.
• گاردنر، هلن. (۱۳۸۷). *هنر در گذر زمان* (ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی). تهران: انتشارات آگاه.
• گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۰). *تاریخ هنر* (ترجمهٔ علی رامین). تهران: نشر نی.
• موسوی‌لر، اشرف سادات؛ حسامی، منصور و خسروی‌راد، زهرا. (۱۳۹۷). شمایل‌شناسی پیکرهٔ حرت مریم در نقاشی‌های دورهٔ رنسانس و تطبیق آن با صفات حضرت مریم در آیات سوره‌های قرآنی. *زن در فرهنگ و هنر*، ۴ (۱۰)، ۴۹۷-۵۲۵.
• هال، جیمز. (۱۳۹۳). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب* (ترجمهٔ رقیه بهزادی). تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
• هارت، فردریک. (۱۳۸۲). *سی و دو هزار سال تاریخ هنر* (ترجمهٔ موسی اکرمی). تهران: نشر پیکان.
• Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts.* New York: Doubleday Anchor Books.
• Panofsky, E. (1972). *Studies in iconology; humanistic themes in the art of the Renaissance.* Harper & Row. New York: Routledge.
• Turner, J. (1996). *The Grove Dictionary of Art.* (34nd ed), New York: Oxford University Press.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
محمودزاده، حمیده و حسنی، محمدرضا. (۱۴۰۲). مطالعهٔ سه پردهٔ نقاشی بشارت مسیح از مارتینی، داوینچی و روستی با رویکرد آیکونوگرافی. *باغ نظر*، ۲۰(۱۲۷)، ۲۱-۳۲.

DOI:10.22034/BAGH.2023.387994.5342
URL:https://www.bagh-sj.com/article_182504.html