دیدگاهی جدید در آیکونولوژی (Iconological)
یا تکوین آیکون (Iconogenesis)[۱]

پروفسور باربارا بارت[۲]

مترجم: دکتر الهام اعتمادی
دکتری تاریخ هنر از دانشگاه لوون-بلژیک، عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات

۱- مقدمه‌ای بر تکوین آیکون (Iconogenesis):[۳]

یکتاپرستی مسیحی پیش از آنکه به‌واسطه‌ی موج «شمایل‌شکنی» شناخته شده باشد، برای متضاد آن، «شمایل‌پرستی» مورد توجه بوده است. در سال ۷۸۷ میلادی، ملکه آیرین[۴] در استانبول موج اولیه‌ی شمایل‌شکنی را پایان بخشید.[۵] او استدلال می‌کرد که تصویر فیگوراتیو تابو نیست، بلکه هدیه است.[۶] در نظر

۱- این مقاله در ادامه‌ی مقاله‌ی پیشین من در:

Barbara Baert, Pneuma and the Visual Medium in the middle Ages and Early Modernity. Essays on Wind, Ruach, Incarnation, Odour, Stains, Movement, Kairos, Web and Silence, (Art & Religion, 5), Peeters-Walpole, 2015

می‌باشد.

این مقاله در طول دوران تحقیق من به عنوان پژوهشگر ارشد (MKKI) در دانشگاه ویمار آلمان (اپریل-سپتامبر ۲۰۱۵) نوشته شده است. از دکتر الهام اعتمادی نیز سپاسگزار هستم.

۲- مدیر گروه آیکونولوژی، دانشگاه لوون-بلژیک.

۳- برای اطلاعات بیشتر در مورد روش و تاریخ‌نگاری این موضوع رجوع شود به:

Barbara Baert, Interspaces between Word, Gaze and Touch: The Bible and the Visual Medium in the middle Ages. Collected essays on Noli me tangere, the Woman with the Haemorrhage, the Head of John the Baptist, Annua Nuntia Lovaniensia 62 (Leuven: Peeters, 2011), 1-9; Reimund Bieringer's foreword to the same work, X-XI: "The humanities became part of the broader study of the image as a complex interplay of visuality, technology, institutions, discourse and the body"; Barbara Baert, Pentecost and the Senses. A Hermeneutical Contribution to the Visual Medium and the Sensorium in Early Medieval Manuscript Tradition, in Preaching after Easter, eds. Johan Leemans & Rich Bishop, Leiden, 2015 (at press).

۴- (مترجم) Empress Irene ملکه آیرین از سال ۷۹۷ تا ۸۰۲ بر روم شرقی (بیزانس) حکومت کرد.

5- André Grabar, L'iconoclasme Byzantin: Le dossier archéologique (Paris: Flammarion, 1984).

۶- همچنین نگاه کنید به:

Robin Cormack, "Women and Icons, and Women", in: Icons, Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium, ed. by Liz James (London: Routledge, 1997), 24-51.

او ابعاد دوم و سوم تصویر فیگوراتیو نشأت گرفته از خصم پروردگار وصف‌ناپذیر نیست ، بلکه ارجاعی غیرمستقیم به همان چیزی است که این پروردگار را توصیف می‌کند: به عبارتی ، جریان یافتن غیبت او در جسمی از حضور. اُیکونومیا[۷] یا تجسم‌بخشی ، که بنیان تاریخ هنر غربی را شکل می‌دهد ، همواره بدن را ارج نهاده و حواس را به عنوان جوهر اصلی مواد هنری در نظر داشته است. هر اثر هنری ، هر تجسم‌دهی به یک تفکر ، هر احساسی که نیاز به بیان بصری داشته باشد ، به طور خلاصه هر «عهد» [میان یک اندیشه و یک تجسم‌بخشی] ، به‌واسطه‌ی یک غیاب که به عنوان تنها هدفش شکل می‌یابد ، ممکن می‌گردد.[۸] در واقع هیچ چیز از این فرایند رمزآمیزتر نیست و در تاریخ هنر غرب درباره‌ی هبوط در اجسام ، درباره‌ی محدودیت ، درباره‌ی پوست و غیره گفتمانی را شکل داده است.[۹] من این هبوط را «تکوین آیکون»[۱۰] می‌نامم.

۲-تکوین آیکون (Iconogenesis):

نقاشی خارق‌العاده «بشارت» اثر قرن ۱۳ میلادی در کلیسای سانتیسیما آنونزیاتا[۱۱] در فلورانس ، تا به امروز مورد تکریم و احترام است. در افسانه‌ها آمده است که نقاش این اثر در حین انجام کار به خواب رفته و فرشته‌ای به شکل معجزه‌آسا چهره حضرت مریم را به جای وی تکمیل نموده است (تصویر شماره‌ی ۱). این افسانه روایتی از شمایل‌های به اصطلاح «ساخته نشده با دست»[۱۲] است.[۱۳] اعتقاد به وجود تصاویری که به شکل معجزه‌آسایی پدیدار یا تکمیل شده‌اند ، از مَندلیون[۱۴] به عنوان نمونه‌ی اولیه آن می‌توان یاد کرد که در دوران بیزانس به وجود آمده است. مَندلیون دستمالی است با چهره‌ی حضرت مسیح که خود وی از در رحمتش از طریق هنرمندی برای آبگر[۱۵] پادشاه سوری که از بیماری جزام در رنج بود ، فرستاد (تصویر شماره‌ی ۲). نسخه‌ی دیگری از این افسانه ، شمایل هودِگون[۱۶] است: پرتره‌ی نیم قدی از مریم مقدس که اصل آن قرار بود توسط شخص لوک ایوَنجلیست[۱۷] کشیده شود. تابلو «بشارت» در کلیسای سانتیسیما آنونزیاتا[۱۸] ، مربوط به نوع دوم شمایل‌های «ساخته نشده با دست» می‌باشد.

محراب کلیسای سانتیسیما آنونزیاتا نمونه‌ای از خلق تصاویر را نشان

تصویر شماره‌ی۱: «بشارت» ساخته نشده با دست (acheiropoietoi)، قرن ۱۳ میلادی، فلورانس، کلیسای سانتیسیما آنونزیاتا (Santissima Annunziata).

تصویر شماره‌ی ۲: مندلیون(Mandylion)، قرن ۱۴ میلادی، جنوا، کلیسای ارامنه سن بارتولومئو (Armeni degli Bartolomeo San)

7- oikonomia

۸-مفهوم «عهد» مطرح شده در این قسمت به طور کامل در مقالات پیشین من توسعه یافته است. به عنوان مثال رجوع شود به:

Barbara Baert, “Notes to the Pact between Veil and Wound”, in: Bild-Riss: Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs, ed. by Mateusz Kapustka, Textile Studies 7 (Emsdetten - Berlin: Imorde, 2013), 39-58.

۹-نگاه کنید به:

See Andreas Gormans & Thomas Lentes, Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, Kultbild 3 (Berlin: Reimer), 2007.

10- Iconogenesis

11- Santissima Annunziata

12- acheiropoietoi

13- Gerard Wolf, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, Munich, 2002.

14- mandylion

15- Abgar

16- Hodegon

17- Luck the Evangelist

18- Santissima Annunziata

می‌دهد ، فرایندی که به عنوان تکوین آیکون شناخته می‌شود. در سنت بیزانسی ، اعتقاد بر این بود که نقاشان شمایل ، الهامی الهی را که توسط فرشتگان و یا روح‌القدس نجوا می‌شد ، از طریق گوششان دریافت می‌کردند. تنها به اعتبار این فیض بود که شمایل می‌توانست کارکرد خود را به عنوان دروازه‌ای به سوی پروردگار غایب از نظر پیدا کند. در بیزانس شمایل به عنوان فرایندِ تجسمیِ مداوم تعریف می‌شد ، و نقاشی به صورت گسترده به عنوان فعالیتی به موازات بشارت پیدایش حضرت مسیح قرار داشت: کلماتی که در گوش مریم مقدس نجوا شد نیز به یک تصویر بدل گردید: فرزند پروردگار. بدین ترتیب بازنمایی مسیح از طریق پدیدار شدن طرح الهی با هدف رستگاری ، که «تجسم بخشی» نامیده می‌شود ، مشروعیت می‌یابد.[۱۹]

جان دمشقی[۲۰] بر این باور بود که آن کس که تصویر را نادیده می‌انگارد تجسد مسیح را نادیده انگاشته است:[۲۱]

«اگر ما تصویری از پرودگار غایب از نظر بسازیم ، در واقع خطا کرده‌ایم ؛ چراکه ساختن مجسمه کسی که بدون جسم ، غایب از نظر ، بی انتها و بدون فرم است ناممکن می‌باشد (...) اما با ساختن تصویری از پروردگار که بر روی زمین پدیدار گشت ، انسانی از میان انسان‌ها که بواسطه نیکی غیر قابل وصف‌اش از او [پروردگار] شکل ، فرم و تجسم یافت ، گمراه نشده‌ایم.»

در قرن ۸ میلادی ، در مزامیرنامه چلودوف[۲۲] ، شمایل‌شکنی که تصویر مسیح را سوراخ می‌کند با لانجاینس[۲۳] ، کسی که منجی را با نیزه‌اش شکنجه داد ، مقایسه شده است. به بیان دیگر ، آن کسی که منکر تصویر است ، منکر رستگاری نیز است (تصویر شماره‌ی ۳).[۲۴]

تصویری که با یک صدا ، با یک نفس ، پدیدار شده باشد در واقع دارای ویژگی کیهانی است ، چراکه اصالتاً در افسانه‌ی خلقت نقش دارد. نقاشی کردن نوعی تغییر شکل دادن است: در روح نفوذ و خود روح حیاتی (pneuma) را ایجاد می‌کند.[۲۵] لئوناردو داوینچی[۲۶] می‌گوید (نقل به مضمون): اگر به دیواری که پر از لکه و تکه‌های سنگ است نگاه کنید ، می‌توانید تصویری را تخیل کنید ، و یا یک منظره با زمینه‌ای از کوه‌ها ، رودخانه‌ها و پرتگاه‌ها ، درختان ، دشت‌ها ، دره‌ها و تپه‌ها را تشخیص بدهید.[۲۷] لکه‌ها و سنگ‌ها تخیل ما را در ارتباط با صحنه‌های واقعی تحریک می‌کنند ، نه صرفاً به عنوان یک حیله بلکه عمیق‌تر رفته و این باور را به وجود می‌آورد که شکل‌سازی در طبیعت وجود دارد ؛ در واقع طبیعت آبستن تصویر است: این نوع پدیده‌ها را در اصطلاح «تصویرهای سنگی»[۲۸] می‌نامند (تصویر شماره‌ی ۴).[۲۹] در مجموعه‌های هنرمندان و کلکسیون‌دارها گاهی می‌توان سنگ‌های با ارزشی پیدا کرد که اشکال روی آن با عبارتی چون «تصویر شده توسط طبیعت» ، «طبیعی و بدون دخالت هنر» ، توصیف می‌گردد.

تصویر شماره‌ی ۳: شمایل‌شکنی و مصلوب شدن، کتاب نیایش کلودو، قرن ۸ میلادی، مسکو، موزه‌ی تاریخی، ۶۷.lof.

تصویر شماره‌ی ۴: معروف به «تصویرهای سنگی» (pierre imagee)

پدیده "acheiropoietoi" یا «ساخته‌نشده‌بادست» ، شمایل‌نگاری‌های موجود در طبیعت یا تصویر شده توسط طبیعت ، همراه با «تصویریت

۱۹-نگاه کنید به:
Marie-José Mondzain-Baudinet (ed.), Nicéphore. Discours contre les iconoclastes, Paris, 1989; Marie-José Mondzain-Baudinet (ed.), Image, Icône, Economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Paris, 1996.

20- John of Demascus(?-749A.D)

21- English translation from Saint John Damascene, On Holy Images, trans. Mary H. Allies, London, 1898, pp. 58-59; Herbert L. Kessler, Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art, Philadelphia PA, 2000, p. 35.

22- Chludov

23- Longinus

24- Moscow, Historical Museum, fol. 67; Marie-Christine Sepière, L'image d'un Dieu souffrant (IXe-Xe siècle). Aux origines du crucifix, Paris, 1984, Pl. 1; see Kathleen Corrigan, Visual Polemics in the Ninth-Century Psalters, Cambridge, 1992.

25- C. Farago, "Exiting Art History. Locating 'Art' in the Modern History of the Subject", Konsthistorisk tidskrift, 70, 1-2 (2001): 3-19.

26- Leonardo Da Vinci(1452-1519)

27- André Chastel, Léonard de Vinci par lui-même, Paris, 1952, pp. 100-101.

28- imagee pierre

29- Jurgis Baltrusaitis, Aberrations, Paris, 1957, p. 47.

حک شده» (picturality stained) بر روی سنگ‌های مرمر عمیقاً ریشه در نظریات تصویری مسیحی دارد. در (و فراتر از) تاریخ هنر غرب ، نسخ متعددی از این پدیده وجود دارد و ما با کاربردهای متعدد این مفهوم زیبایی‌شناختی-فلسفی مواجه می‌شویم. این مفهوم ، این ایده را بسط می‌دهد که هنرهای تجسمی و دستان هنرمند در امتداد (و احتمالاً تکمیل فروتنانه) طبیعتی می‌باشد که هنرمندانه جان گرفته است: اعتقاد به این که دستی الوهی-حاضر ، محفوظ و تثبیت شده در طبیعت- درکار است. همان طور که تشحیات و منابع اولیه نشان می‌دهد ، این جهان ذهنی به عنوان تحقق میلی فراطبیعی در نظر گرفته می‌شده است: به عنوان قانون محصور و درونی "روح الوهی"[۳۰]. این مفهوم با تحقق- بخشی به طور خاص به سنگ ها و بخصوص مرمر ، مربوط می‌شود.

در این مقاله درباره‌ی سه وجه از تکوین آیکون به عنوان پدیده‌ای مرتبط با مرمر صحبت خواهم کرد: مینیاتورهای تزئینی آغازین در اوایل قرون وسطی(Incipit)، مرمر به عنوان توصیفی تقلیدی (ekphrasis) (به خصوص در کلیسای ایاصوفیه استانبول) ، و مرمر به عنوان فضایی کیهانی.

۳-مینیاتورهای تزئینی آغازین (Incipit):

جاشوآ اُدریسکول[۳۱] به بررسی صفحه تمام مینیاتور عثمانی از مجموعه چشمگیر انجیل‌های مورگان می‌پردازد (تصویر شماره‌ی ۵).[۳۲] این مینیاتور شامل رنگ بنفش روشنی است که بر روی آن حروف لاتین با رنگ آبی کمرنگی نوشته شده است. صفحه مورد نظر با رنگ‌های تیره‌تری تزئین گردیده که با نوعی حرکت دوّار امتداد آن‌ها به نقطه‌ای مرکزی می‌رسد. در رسوم هند.اروپایی ، اشکال دایره‌وار ، نظر به چرخش ، گیج‌کنندگی و بی‌نظمی موجود در آن‌ها ، به باد منسوب می‌گردند.[۳۳] مینیاتور مورد نظر که به عنوان مینیاتور تزیینی آغازین شناخته می‌شود ، پیش درآمدی برای معرفی انجیل جان است.[۳۴] مینیاتورهای آغازین معمولاً به شکلی استثنایی و غنی در هنر دوران بعد از روم باستان ، کارولینگیان[۳۵] و عثمانی[۳۶] تزئین می‌شدند ، و طرح‌هایی انتزاعی در ترکیب با جمله آغازین انجیل در آن‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت (تصویر شماره‌ی ۶).

خصوصیات غیرفیگوراتیو این دسته از مینیاتورهای پوشاننده به معنای این نیست که دارای پیچیدگی کمتری هستند.[۳۷] برعکس ، فراوانی و درهم تنیدگی موتیف‌های چرخنده در این مینیاتورها آغازگر

30- Spiritus Divinus

31- Joshua O'Driscoll

32- Joshua O'Driscoll, "Visual vortex. An epigraphic image from an Ottonian gospel book", Word&Image, 27, 3 (2012): 309-321.

33- http://www.indo-european.nl/ Root / lemma Proto-IE; Joshua O'Driscall, op. cit., p. 309.

34- O'Driscoll, op. cit., note 17

35- Carolingian

36- Ottonian

37- Ibidem, p. 311; Ann Freeman, "Scripture and Images in the Libri Carolini", in Testo e immagine nell'alto medioevo, Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 41, Spoleto, 1994, p. 163.

تصویر شماره‌ی ۵: مینیاتور آغازین انجیل جان، انجیل‌های مورگان، قرن ۱۰ میلادی، نیویورک، کتابخانه مورگان پیرپونت، M. 1. lof ، ۱۵۷ ، M. s.

تصویر شماره‌ی ۶: مینیاتور پوششی با دکوراسیون درهم آمیخته و مارپیچی، کتاب دارو (Durrow) ، ۶۷۵ ، دابلین، کتابخانه کالج ترینتینی، A. I. ms. ۵۸).

فرایند رمزگشایی از کلمه در اصطلاحات بصری پیشازبانی است ، که به نظر نگارنده یک مکث و یا یک انقطاع در فرایند خطی خواندن ایجاد می‌کند. این مکث ، لحظه‌ای همراه با تفکر است که مقدم

بر پرده‌برداری از کلمه می‌باشد.[۳۸] این صفحه آغازین نیز لحظه چرخش را علامت‌گذاری می‌کند ، لحظه شروع و در نتیجه فضای بینابین پرده‌ای است که کنار خواهد رفت تا آنچه در پس آن است آشکار گردد.[۳۹] این استراتژی‌ها خواننده/بیننده را برای ارتباط با نوعی بیان که فراتر از فرایندی صرفاً تصویری یا لغوی باشد به چالش می‌کشد. به عبارتی خواننده/بیننده در فضایی میانِ درکی تصویری و لغوی قرار می‌گیرد.

از قرن ۹ میلادی به بعد صفحات آغازین انجیل به شکل مینیاتورهایی که تمام صفحه را می‌پوشاندند ما بین تصویر نویسنده و اولین مبحث کتاب قرار می‌گرفتند. طرح‌های استفاده شده در مینیاتورهای آغازین معمولا از موتیف‌های متواتر ابریشم‌های بیزانسی ملهم می‌شدند (تصویر شماره‌ی ۷)[۴۰]. این ارتباط با نساجی اهمیت ویژه‌ای دارد چرا که صفحات مینیاتورهای آغازین را می‌توان استعاره‌هایی طبیعی از پرده و پوشانندگی دانست.[۴۱] با شبیه سازی صفحات مینیاتورهای آغازین از پارچه ، این صفحات مبدل به پیش گفتاری بصری می‌شوند که در گفتمان الهیات به منظور پرده‌برداری از کلمه مناسب هستند.[۴۲]

تصویر شماره‌ی ۷: پریکوپه (Pericope) برای کریسمس، پایان قرن ۱۰ میلادی، رم، کتابخانه آنجلیکا، ۱۴۹۲ .s.M .5v.lof.

۳۸-نگاه کنید به مقاله شگفت انگیز جفری اف. هوبرمن که در آن وی کلمه و حرف را به عنوان تصویر، و بر عکس، تعریف کرده است:
Jeffrey F .Hamburger, “The iconicity of script”, Word&Image, 27, 3 (2011): 249-260.

۳۹-برای اطلاعات بیشتر در مورد رجوع شود به:
Anne-Marie Christin, L’image écrite ou la déraison graphique, Paris, 1995:

40- Jeffrey F. Hamburger, Script as Image, Leuven, 2014, p. 25, fig. 14.

41- Stephen M. Wagner, Silken Parchments: Design, Context, Patronage and Function of Textile-inspired Pages in Ottonian and Salian Manuscripts, Delaware, 2004.

42- O’Driscoll, op. cit., p. 314. Jesse M. Gellrich, the Idea of the Book in the middle Ages. Language, Theory, Mythology, and Fiction, Ithaca NY, 1985, p. 116.

اما صفحه‌ی مینیاتور آغازین انجیل مورگان با این صفحات پوششی و یا سایر مینیاتورهای آغازین کتاب‌های تبلیغی مذهبی -همچون مینیاتورهایی که در آن مدل‌های تزیینی با آغازی سنتی ترکیب شده است- متفاوت می‌باشد. این تفاوت ناشی از آن است که صفحه تمام مینیاتور آغازین مورگان ملهم از پارچه ابریشمی نبوده ، بلکه یاد آور سنگ مرمر است. «گویی با تلاشی آگاهانه برای به حداقل رساندن همه عناصر تزئینی ، هنرمند جایی برای حواس پرتی ننهاده و مصّر بر مرکزیت تصویر است».[۴۳] ویژگی‌های استثنایی مرمر از زمان‌های باستان و در دوران پدران اولیه کلیسا توصیف و تحسین شده است. پلینی مهتر[۴۴] در کتاب «تاریخ طبیعی» به توصیف مرمر به خاطر ویژگی‌های شگفت انگیزش پرداخته است: مرمر رگه‌دار است ، لکه‌دار است ، نقطه نقطه است.[۴۵] آگوستین در مرمر امواج آب می بیند. سنت ایزیدور سِویل[۴۶] زیر مدخل «مرمر» در کتابش با عنوان «علم اشتقاق لغات» ، از سنگی استثنایی و رنگی حرف می زند که نمونه ندارد.

اُدریسکول در پژوهشش در مورد صفحه تمام مینیاتور آغازین مورگان این فرضیه را مطرح می‌کند که هنرمند احتمالا خواسته است از کتیبه‌های حک شده بر روی سنگ مرمر بخش های خارجی کلیسا تقلید کند (همان گونه که ، به عنوان مثال ، کتیبه‌های این چنینی هنوز در فضای بیرونی کلیسای کوروی (Corvey) قابل رویت می‌باشد).[۴۷] در نتیجه در این نسخه ، رابطه‌ای پویا میان فضای خارجی (مینیاتورهای تزئینی آغازین) و داخلی (متن انجیل)، میان جسم و روح ، میان فانی و ازلی ، میان آشفتگی و نظم ، میان فضاهای بیرونی خارق‌العاده رومی از جنس مرمر و حروف منزوی گره خورده درون متن به وجود می‌آید(157v.fol).[۴۸] به طور خلاصه مینیاتورهای آغازین که یادآور سنگ مرمر می‌باشند نشان‌دهنده استراتژی تصویری هستند که منعکس کننده رابطه میان هنر مینیاتور و کلمه ، بیننده ، سنت و توصیفی تقلیدی می‌باشد. آگوستین یکی از کسانی بود که انجیل جان را بدلیل اشاره به تجسد مسیح (تبدیل شدن کلمه به جسم) در آیات آغازینش ، یکی از مهمترین انجیل‌ها می‌دانست.[۴۹]

43- Ibid., p. 312.

۴۴ - (مترجم): پلینی مهتر-Pliny the Elder (۷۹.۲۳ میلادی) نویسنده رومی، طبیعتدان و فیلسوف رومی بود. وی زمان فراغت خود را به بررسی و تحقیق در مورد طبیعت و پدیده‌های جغرافیایی می‌گذراند.

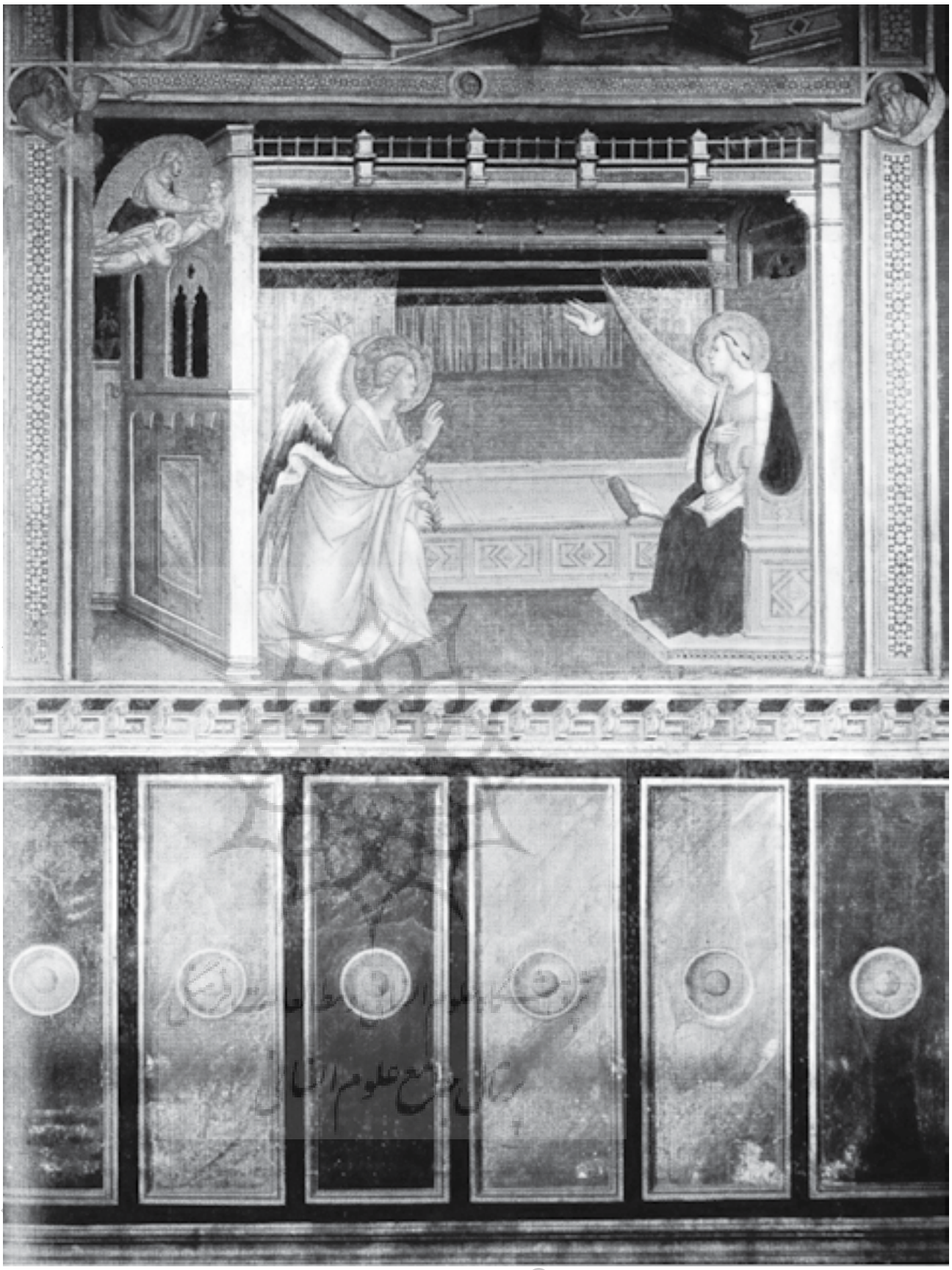
45- Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale, V. Mineralogia e Storia dell’Arte. Libri 33-37, trans. A. Corso, et al., Turin, 1988, Lib. XXXVI, 55-56, pp. 612-614.

46- Isidore of Seville

47- Ibid., pp. 325-317.

48- Arwed Arnulf, versus ad Picturas: Studien zur Titulusdichtung ALS Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter, Munich, 1997, pp. 229-250, at 236; Emmanuelle Pirotte, “La Parole est aux images. La lettre, l’espace et la voix dans les évangéliaires insulaires”, in L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval, Cahiers du Léopard d’or 5, eds. Jérôme Baschet and Jean-Claude Schmitt Paris, 1996, pp 61-75; Jean-Claude Bonne, “De l’ornemental dans l’art médiéval. Le modèle insulaire”, in L’image, op. cit., pp. 207-250, at 234.

49- Sedulius, Carmen paschale, CSEL, 10, 2007, p. 42.



تصویر شماره‌ی ۸: «بشارت» با سنگ مرمر، قرن ۱۵ میلادی، فلورانس، صومعه سن مارکو

جان اسکوتوس اِروجینا[۵۰] (قرن ۹ م.) این ارزش‌گذاری را پیشتر می‌بَرد: جان حواری دانشی دارد که از حواس فراتر می‌رود. همچون نمادش ، عقاب ، بر فراز اشیاء پرواز می‌کند ، همچون پرواز آزادانه روح[۵۱]. اِروجینا این کیفیت جان را مدلی برای خوانش و تفسیر

50- John Scotus Eriugena

51- John O'Meara, Eriugena, Oxford, 1988, pp. 165-166.

می‌داند که از تاریکی برخاسته و به روشنایی می‌رسد. اما اُدریسکول توضیح نمی‌دهد که چرا ارزش‌گذاری انجیل جان ، وابسته به اشکال دایره‌وار و ظاهر مرمرگونه‌ی آن (حداقل در مورد این مینیاتور) می‌باشد. در این راستا در ادامه این سؤال را به مردم‌شناسی بصری مرمر بسط خواهم داد.

۴-توصیف تقلیدی (Ekphrasis)

جرج دیدی هوبرمن[۵۲]، ویکتور استویچیتا[۵۳] و پل واندربروک[۵۴] مرمرهای به کار رفته در تصویرهای «بشارت» و «تجسد» مسیح را به عنوان بخشی از مرحله‌ای تصویری که پیش ازفیگوراسیون به وجود می‌آید، توصیف کرده‌اند (تصویر شماره‌ی ۸).[۵۵] به عبارتی، هنرمندان به شکل نمادین از بی فرمی طرح‌های موجود در سنگ‌های مرمر معدنی در اشکال شمایل‌نگارانه استفاده می‌کردند که توسط نظام نمادین «پیشین» و یا بواسطه «هبوط به درون ماده به منظور کسب فرم» پرورش یافته بودند. هنرمندان به این پدیده به عنوان انعکاسی از وجود هنری خودشان نیز رجوع می‌کنند، که در پی فرایندی به وجود می‌آید که ایده‌ای انتزاعی وارد جهان طرح و ماده می‌شود.

در اثر خود، ماریا لویجا فوبلی[۵۶] شکوه صفحه‌های مرمری ایاصوفیه بیزانس را به کمک منابع ادبی توصیف می‌کند (تصویر شماره‌ی ۹).[۵۷] این منابع تا حدی متعلق به ژانر توصیف تقلیدی هستند و تا حدی مربوط به درک «توریستی» از زمان. در قرن اول بعد از میلاد شاعر رومی استازیوس[۵۸] نوشت که مرمر سبز لاکونیا تقلیدی از دشت‌ها است.[۵۹] در قرن ۵ میلادی سیدونیوس اَپولیناریس[۶۰] نوشت که مرمر تِساگلیا[۶۱] نه فقط از دشت‌ها بلکه از جنگل‌هایی با درختان ساکن تقلید می‌کند.[۶۲]

چوریوس غزه‌ای[۶۳] (۴۹۱-۵۱۸ م.) در توصیف خود از کلیسای سنت استفین[۶۴] در غزه، مرمرهای این کلیسا را با هنر نقاشی مقایسه می‌کند: «...صفحه‌های مرمر که به خوبی در هم چفت شده‌اند، دیوار [کلیسا] را می‌پوشانند. مرمرها آنقدر خوب در هم قفل شده‌اند که گویی کار طبیعت است و رنگ‌هایشان آنچنان متنوع و طبیعی است که گویی تصویری

52- Georges Didi Huberman

53- Victor Stoichita

54- Paul Vandenbroeck

55- Georges Didi-Huberman, Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Paris, 1990; Georges Didi-Huberman, “Anhaltspunkt für eine abwesende Wunde. Monographie eines Flecks”, in Stigmata. Poetiken der Körperinschrift, eds. Bettine Menke and Barbara Vinken, Munich, 2004, pp. 319-340; Victor I. Stoichita, “Inkarnatfarbe. Ein Kunstbegriff im Spannungsfeld zwischen deutschen Idealismus und franz¨osischer Phänomenologie”, in ‘Trinkt, o Augen, was die Wimpezr hält, ...’. Farbe und Farben in Wissenschaft und Kunst, ed. Hanspeter Bieri and Sara M. Zwahlen, (Berner Universitätsschriften), Bern, 2008, pp. 215-239; Paul Vandenbroeck, Matrix Marmorea, in New Perspectives, op. cit., pp. 180-210; Paul Vandenbroeck, “The ‚Nameless Motif‘. On the Cross-Cultural Iconography of an Energetic Form”, in Antwerp Royal Museum Annual, Antwerp, 2010, pp. 113-180.

56- Maria Luigia Fobelli

57- Maria Luigia Fobelli, “Descrizione e percezione delle immagini acheropite Sui marmi bizantini”, in Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, Milan, 2007, pp. 27-32.

58- Stazius

59- Statius, Silvae, II, 2, 90-91, ed. and trans. D.R. Shackleton Bailey, Loeb Classical Library, London and Cambridge, 2003, p. 128.

60- Sidonius Apollinaris

61- Tessaglia

62- Sidonius Appolinaris, Epistulae II, X, 14, 20-21, ed. and trans. W.B. Anderson, Loeb Classical Library, I, London & Cambridge, 1956, p. 466.

63- Choricius of Gaza

64- Saint Stephen

تصویر شماره‌ی ۹: جزئیاتی از سنگ مرمر تزئینی در ایاصوفیه، قرن ۶ میلادی، مرمر پروکانیزین، استانبول، ایاصوفیه.

است که با دست نقاشی شده است»[۶۵]. در سال ۵۶۳ میلادی پل سیلنتیاری[۶۶] ایاصوفیه را با این عبارات توصیف می‌کند:[۶۷]

«دیوارهای سنگی که طرح های جالبی بر روی آن‌ها تراشیده شده است در همه جا خودنمایی می‌کند [...] در هم چفت کردن مرمرهای بریده شده همچون هنر نقاشی است چرا که می‌توانید رگه‌های سنگ‌های مربعی و چند ضلعی را ببینید که به هم اتصال یافته‌اند: با اتصال آن‌ها به این طریق، سنگ‌ها از شکوه نقاشی تقلید می‌کنند.»

تشخیص تصاویر، حیوانات، مناظر و حتی افراد در نوشته‌های مسافرینی که در این سال‌ها به شهرهای استانبول، راونا و ونیز سفر کرده‌اند، به موضوعی تکراری بدل گردید.[۶۸] فوبلی موفقیت این «گفتمان بصری را بر اساس تعریف بیزانسی موجود از تصویر توضیح می‌دهد؛ بیزانسی‌ها در آن زمان تفاوت فاحشی میان ارائه یک تصویر و یا اشاره به آن قائل نبودند. برای آن‌ها وجه مادی مرمر محدود به تصاویری می‌گشت که با دست ساخته نشده‌اند: مرمر شگفتی بصری است و دارای «تصاویر زنده» می‌باشد.[۶۹]

65- Choricus Gazaeus, Laudatio Marciani, II, 40, Chorici Gazei Opera, ed. R. Foster, Leipzig, n.d., p. 38; Fobelli, op. cit., p. 29. English translation from John Onians, “Abstraction and Imagination in Late Antiquity”, Art History, 3 (1980): 1-23, p. 8.

66- Paul the Silentiary

67- John Onians, ibid; Paul Vandenbroeck, “Matrix Marmorea. De subsymbolische iconografie van de scheppende energieën in Europa en Noord-Afrika”, in Materie & Beeld, eds. Lut Pil and Trees De Mits, Ghent, 2010, pp. 51-78, at 60.

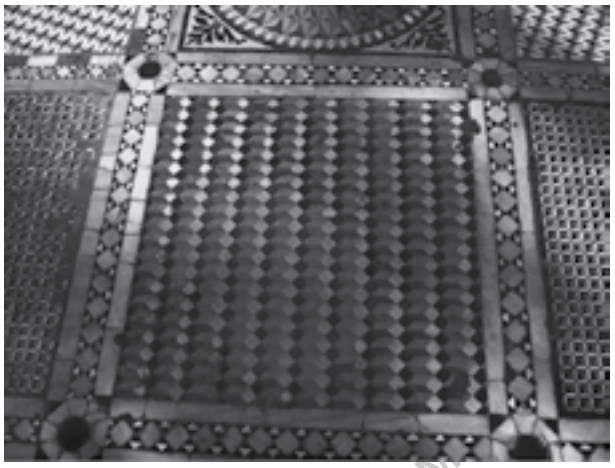
68- Fobelli, op. cit., p. 31.

69- Ibidem, p. 30; Onians, op. cit., I, pp. 12-13; J. Trilling, “Medieval Art without Style? Plato’s Loophole and a Modern Detour”, Gesta, 34, 1 (1995): 57-62, p. 60.

۵-مرمر و فضای کیهانی

فابیو باری در اثر خود ، «راه رفتن روی آب» ، پدیده‌ی استفاده از مرمر در کف کلیساهای قرون وسطی را با اشاره به عنصر اولیه ، آب ، بازتفسیر می‌کند.[۷۰] او نشان می‌دهد که در منابع موجود ، قطعات به‌کار رفته از جنس مرمر در ایاصوفیه نه تنها به عنوان نقاشی‌هایی طبیعی و زنده تحسین می‌شدند ،[۷۱] بلکه به خاطر تأثیر بصریشان با «دریایی یخ زده» نیز مقایسه می‌گردیدند: یک منبع در قرن ۹ میلادی عنوان می‌کند که مرمر ایا صوفیه «مانند دریا و یا آب خروشان رود است ؛ میکائیل دکون[۷۲] (۱۱۴۰-۵۰ م.) در توصیفی تقلیدی این کلیسا را دریایی وصف می‌کند که جایگاه ایستادن کشیش در آن همچون جزیره‌ای است ؛[۷۳] همچنین ، در کتاب «روایت» بر تشابه میان مرمر تسالی[۷۴] و رودخانه‌های بهشت تأکید شده است.[۷۵] به صورت خلاصه رابطه‌ی میان خصوصیات ظاهری مرمر و ارتباطش با دریا به مفهومی مکرر در اوایل دوران بیزانس بدل گردید به طوری که بعدها ویلیام اولدنبرگ[۷۶] آلمانی نیز در سفر خود به بیروت در سال ۱۲۱۱ میلادی مرمر کلیساهای این شهر را این گونه توصیف می‌کند: «راهروهایی از مرمر اعلاء که بسیار شبیه به آبی است که نسیمی آرام بر آن موج ایجاد کرده و هرکس بر روی آن قدم می‌نهد جای پایش بر روی این مرمر باقی نمی‌ماند».[۷۷] همچنین در توصیف کف کلیسای سن مارکو[۷۸] (تصویر شماره‌ی ۱۰) بین سال‌های ۱۱۱۰ و ۱۱۵۰ میلادی آمده است که: «آنچه که بر کف نهاده‌اند و آنچه که سراسر این مکان را همچون لباسی در بر می‌گیرد ، رنگ‌هایی دارد که می‌توان آن را دریایی نامید که با امواجی کوچک به هر سو روان است».[۷۹] فلاویوس مربویس[۸۰] (۴۴۶.۴۳۵ م.) نیز در مدح مرمر کلیسایی دیگر چنین می‌گوید: «همچون جواهری که زمانی مایع بوده و هم اکنون حامل مایعات است».[۸۱]

حال این سؤال مطرح می‌گردد که ایده‌ی اولیه‌ای که سنگ مرمر را متشکل از مایعی چون آب دریا می‌داند چگونه شکل گرفته است ؟ ابن سینا (۹۸۰-۱۰۳۷ م.) در اثر خود ، «در باب شکل‌گیری سنگ‌ها» بین سال‌های ۱۰۲۱-۱۰۲۳ میلادی این ایده را پروراند ، چراکه معتقد است



تصویر شماره‌ی ۱۰: جزئیاتی از کف صومعه سن مارکو، قرن ۱۲ میلادی، ونیز، صومعه سن مارکو

خاصیت چسبندگی و بهم پیوستگی موجود در املاح آب ، همچون استالاکتیک‌ها ،[۸۲] در طول زمان منجر به سفتی و انجماد آب می‌گردد ؛ به بیان دیگر ، بر اساس قابلیت شکل‌گیری فعل و انفعالات در منابع معدنی ، به مرور زمان آب «سفت می‌شود» ، «یخ می‌زند» و در نهایت تبدیل به سنگ مرمر می‌گردد.[۸۳] همچنین با ریشه‌یابی کلمه‌ی مرمر در زبان لاتین ،marmora/marmor/M ar ، ارتباط میان سنگ مرمر و آب دریا نیز قابل درک می‌باشد: ویرجیل(۷۰-۱۹ ق.م.)[۸۴] بر این باور بود که marmor برابر با mar است و مرمر سطح سخت دریاست.[۸۵] اندکی عمیق‌تر در ریشه‌یابی این کلمه به زبان سانسکریت خواهیم رسید که در آن کلمه mar به معنای حرکت امواج وma__m ar برای اشاره به حرکات نا آرام دریا کاربرد داشته که امروزه نیز در زبان انگلیسی به شکل «دریای پچ پچ کننده» (sea murmuring) مورد استفاده قرار می‌گیرد.[۸۶]

مرمر متعلق به قرن ۶ میلادی که در ایاصوفیه از آن استفاده شده است از جنس مرمر پروکانیژین[۸۷] است. بنا بر شباهت ظاهر این سنگ به وجه نمادین آب ، این سنگ جایگزین مرمر پیشین بکار رفته در این کلیسا گردید[۸۸] : استفاده آگاهانه از این تأثیر زیباشناختی سنگ مرمر در کف کلیسا ، فضا را به معنایی کیهانی متصل می‌کند.[۸۹] ارتباط موجود میان وجه زیبایی‌شناختی و نمادین نهفته در سنگ مرمر بکار رفته در ایا صوفیه منجر به تأکید مجدد بر نظریه اصل نخستین آب و تبدیل آن در اثر انجماد و به هم پیوستگی املاح به سنگ مرمر می‌گردد.

70- Fabio Barry, "Walking on water. Cosmic floors in antiquity and the Middle Ages", Art Bulletin, 89, 4 (2007): 627-656.

۷۱- (مترجم): در سال ۵۳۷ امپراطور جوستینین (Justinian) ایاصوفیه را با معبد سلیمان مقایسه کرده است.

72- Michael the Deacon

73- Cyril Mango and John Parker, "A Twelfth-Century Description of St. Sophia", Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960): 233-245, p. 234; George P. Mjeska, "Notes on the Archaeology of St. Sophia at Constantinople. The Green Marble Bans on the Floor", Dumbarton Oaks Papers, 32 (1978): 299-308, p. 299.

74-Thessaly

75- Barry, op. cit., p. 628.

76- William Oldenburg

77- Ibidem, pp. 629-630; Johann C. M. Laurent (ed.), Peregrinatores medii aevi quator, Leipzig, 1864, p. 167.

78- San Marco

79- Barry, op. cit., pp. 630-631.

80- Flavius Merobauds

81- Ibid., p. 631; Flavius Merobaudes, ed and trans. Frank M. Clover, Carmina 2.8, Philadelphia PA, 1971, pp. 11 and 60.

۸۲- (مترجم): استالاکتیک‌ها قندیل‌های تشکیل یافته از مواد معدنی می‌باشند که در محیط‌های مناسب همچون سقف غارها، چشمه آب گرم‌ها و غیره به‌وجود می‌آیند. این قندیل‌ها با گذر زمان تبدیل به ستون‌هایی معدنی می‌گردند.

83- Eric J. Holmyard and Desmond C. Mandeville (eds.), Avicennae de Congelatione et conglutinatione Lapidum. Being Sections of the Kitab al-Shifa, Paris, 1927, p. 46.

84- Virgil

85- Aeneid 7, 27; Barry, op. cit., p. 631, notes 43 and 44.

86- Erkinger Schwarzenberg, "Colour, Light and Transparency in the Greek World", in Medieval Mosaics. Light, Color, Materials, eds. Eve Borsook et al., Florence, 2000, p. 22.

87- Proconnesian

۸۸-(مترجم): مرمر پیشین بکار رفته در ایاصوفیه، نوعی از مرمر کریستوس (arystusC) بود.

89- Barry, op. cit., p. 634.

بیسرا وی پنجوا[۹۰] مرمر آبگونه و درخشان را مربوط به فرایند امسایکوس[۹۱] می‌داند ، فرایندی که طی آن مواد ساکن و بی‌جان به نظر ما سیار و یا سیال می‌آیند.[۹۲] وی بر این باور است که فرایند امسایکوس توسط روح‌القدس یا روح حیاتی انجام می‌شود و درک این فرایند وابسته به تشخیص درخشندگی حاصل از آن جسم می‌باشد.[۹۳] از درخشش موجود در سنگ مرمر و موزائیک می‌توان به عنوان بهترین شکل بروز این فرایند یاد کرد. از طرفی مفهوم درخشش در ادبیات یونانی سنتی دیرینه دارد: می‌توان آن را در امواج دریا و همچنین در درخشش چشم‌ها دید. می‌توان حتی یک گام پیش‌تر برداشت و دید که آیا حس دیگری به جز حس بینایی توانایی درک فرایند امسایکوس را می‌تواند داشته باشد: برای مثال ، حس شنوایی و یا توان سخن گویی.

وابستگی آکوستیک صدا به شکل ، اندازه و سطح فضای داخلی که در آن انتشار می‌یابد امری شناخته شده است. از این‌رو تولید صدای انسانی آواهای مذهبی کلیسای ارتودوکس یونان در فضای کلیسا با مرمرهای به‌کاررفته در آن هماهنگی پیدا می‌کند.[۹۴] بر اساس آزمایش‌های آکوستیک انجام شده در ایاصوفیه ، در فضای داخلی آن اکوهای طولانی مدت ۱۰ تا ۱۱ ثانیه‌ای به وجود می‌آید. در حالت عادی این اکوهای طولانی صحبت معمولی را غیرقابل فهم می‌کند ، اما در نجواهای مذهبی باعث طولانی و در نهایت روحانی شدن آواها می‌گردد. تأثیر این موضوع را می‌توان توسط صوت و به موازات درخشش مرمرها دریافت: فرایند امسایکوس از طریق صوتی الهی تکمیل می‌گردد و با ایجاد تعامل با حس بینایی آنچه را که به حالتی فراطبیعی در محیط مذهبی قابل دریافت می‌باشد را به صوت و درک حاصل از آن وابسته می‌کند.[۹۵] بنا بر نظریه‌ای از اواسط دوران بیزانس: «وقتی خوانندگان مذهبی دعایی را همراه با مردم می‌خوانند ، فرشتگان نیز در اوج با هم می‌خوانند».[۹۶]

در اجرای [آواهای مذهبی] بدن انسان ارائه کننده جایگاه فرشتگان است ، همان‌طور که تصاویر غیر فیگوراتیو موجود بر روی سنگ مرمر منتهی به تخیل تصاویر خیال‌انگیز در ذهن بینندگان می‌گردد... به همین‌گونه انعکاس اصوات باعث می‌شود که اجراکنندگان کلیت بدن خود را در فضا به شکل شمایل‌هایی ببینند که انعکاس‌دهنده‌ی تجسم الهی باشد [...] بازدم انسان مبدل به نجواهایی می‌شود که به شکل نواهایی روحانی توسط بدن‌ها و لباس‌ها جذب می‌گردد.[۹۷]

۶-نتیجه‌گیری

اشکال دایره‌واری که در مینیاتورهای تزیینی آغازین مورد استفاده قرار می‌گرفتند یادآور طرح‌های طبیعی «ساخته نشده با دست» در مرمرهای به‌کاررفته در کلیساها می‌باشند که از طریق حس بینایی و شنوایی منجر به ارتباط میان انسان و پروردگار می‌گردند. به طور خلاصه ، در ماده فضای بسته‌ای وجود دارد ، «دم» اشیاء ، که برای ما پیش از زندگی تعریف شده ، کامل گردیده و در اطرافمان بطور قابل مشاهده‌ای قرار گرفته است. این مرحله شکل‌دهنده‌ی رابطه‌ای پویا میان آنچه پیش از این بوده و آنچه خواهد شد ، می‌باشد. فرایند رمزآلود قابلیت‌هایی که هنرمندان در فرایند خلاقیتشان تلاش بر ابراز آن دارند ، احساس کردن و لمس کردن به درونی‌ترین شکل ممکن ، که حلول آن را در سنگ مرمر می‌توان جست. ■

90- Bissera V.Pentcheva

91- Empsychos

92- Bissera V. Pentcheva, “Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics”, Gesta, 50, 2 (2011): 93-111.

93- Pentcheva, op. cit., p. 99.

94- Ibid., p.111.

95- Ibid., p. 105.

96- PG 87, col. 4001; Ibidem, p. 105.

97- Ibid., pp. 105-106.

منابع

1 -Arnulf, Arwed, Versus ad Picturas: Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter, Munich, 1997.

2- Arthur, James, “Diamond, Maimonides, Spinoza, and Buber Read the Hebrew Bible: The Hermeneutical Keys of Divine ‘Fire’ and ‘Spirit’ (Ruach)”, the Journal of Religion, 91, 3 (2011): 320-343.

3- Baert, Barbara, “Notes to the Pact between Veil and Wound”, in: Bild-Riss: Textile Öffnungen im ästhetischen Diskurs, ed. by Mateusz Kapustka, Textile Studies 7 (Emsdetten — Berlin: Imorde, 2013), 39-58.

4- Baert, Barbara, Interspaces between Word, Gaze and Touch: The Bible and the Visual Medium in the middle Ages. Collected essays on Noli me tangere, the Woman with the Haemorrhage, the Head of John the Baptist, Annua Nuntia Lovaniensia 62, Leuven, 2011.

5- Baert, Barbara, Pentecost and the Senses. A Hermeneutical Contribution to the Visual Medium and the Sensorium in Early Medieval Manuscript Tradition, in Preaching after Easter, eds. Johan Leemans & Rich Bishop, Leiden, 2015 (at press).

6- Baert, Barbara, Pneuma and the Visual Medium in the middle Ages and Early Modernity. Essays on Wind, Ruach, Incarnation, Odour, Stains, Movement, Kairos, Web and Silence, (Art & Religion, 5), Peeters, Leuven-Walpole, 2015.

7- Baltrusaitis, Jurgis, Aberrations, Paris, 1957.

8- Barry, Fabio, “Walking on water. Cosmic floors in antiquity and the Middle Ages”, Art Bulletin, 89, 4 (2007): 627-656.

9- Bonne, Jean-Claude, “De l’ornemental dans l’art médiéval. Le modèle insulaire”, in L’image, op. cit., pp. 207-250.

10- Bynum, Caroline Walker, Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe, New York, 2011.

11- Caillois, Roger, “Méduse et Cie”, in Œuvres, ed. Roger Caillois, Paris, 2008.

12- Chastel, André, Léonard de Vinci par lui-même, Paris, 1952.

13- Choricus Gazaeus, Laudatio Marciani, II, 40, Chorici Gazei Opera, ed. R. Foster, Leipzig, n.d..

14- Christin, Anne-Marie, L’image écrite ou la déraison graphique, Paris, 1995, passim.

15- Cormack, Robin, “Women and Icons, and Women”, in: Icons, Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium, ed. by Liz James (London: Routledge, 1997), 24-51.

16- Corrigan, Kathleen, Visual Polemics in the Ninth-Century Psalters, Cambridge, 1992.

17- Didi-Huberman, Georges, “Anhaltspunkt für eine abwesende Wunde. Monographie eines Flecks”, in Stigmata. Poetiken der Körperinschrift, eds. Bettine Menke and Barbara Vinken, Munich, 2004: 319—340.

18- Didi-Huberman, Georges, Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Paris, 1990.

19- Eissfeldt, Otto, Gott und das Meer in der Bibel, in Studia Orientalia Ioan-

48- Pirotte, Emmanuelle, “La Parole est aux images. La lettre, l’espace et la voix dans les évangéliaires insulaires”, in L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval, Cahiers du Léopard d’or 5, eds. Jérôme Baschet and Jean-Claude Schmitt Paris, 1996, pp 61-75.
49- Saint John Damascene, On Holy Images, trans. Mary H. Allies, London, 1898.
50- Schwarzenberg, Erkinger, “Colour, Light and Transparency in the Greek World”, in Medieval Mosaics. Light, Color, Materials, eds. Eve Borsook et al., Florence, 2000.
51- Sepière, Marie-Christine, L’image d’un Dieu souffrant (IXe-Xe siècle). Aux origines du crucifix, Paris, 1984.
52- Sidonius Appolinaris, Epistulae II, X, 14, 20-21, ed. and trans. W.B. Anderson, Loeb Classical Library, I, London & Cambridge, 1956.
53- Statius, Silvae, II, 2, 90-91, ed. and trans. D.R. Shackleton Bailey, Loeb Classical Library, London and Cambridge, 2003.
54- Stoichita, Victor I., “Inkarnatfarbe. Ein Kunstbegriff im Spannungsfeld zwischen deutschen Idealismus und französischer Phänomenologie”, in ‘Trinkt, o Augen, was die Wimpezr hält, ...’. Farbe und Farben in Wissenschaft und Kunst, ed. Hanspeter Bieri and Sara M. Zwahlen, (Berner Universitätsschriften), Bern, 2008: 215-239.
55- Trilling, J., “Medieval Art without Style? Plato’s Loophole and a Modern Detour”, Gesta, 34, 1 (1995): 57-62.
56- Van Winden, Jacobus C.M., “In the Beginning. Some Observations on the Patristic Interpretation of Genesis 1:1”, Vigiliae Christianae, 17 (1963): 105-121.
57- Vandenbroeck, Paul, “Matrix Marmorea. De subsymbolische iconografie van de scheppende energieën in Europa en Noord-Afrika”, in Materie & Beeld, eds. Lut Pil and Trees De Mits, Ghent, 2010: 51-78.
58- Vandenbroeck, Paul, “The 'Nameless Motif'. On the Cross-Cultural Iconography of an Energetic Form”, in Antwerp Royal Museum Annual, Antwerp, 2010: 113-180.
59- Volz, Paul, Der Geist Gottes und die verwandten Erscheinungen im Alten Testament und im anschliessenden Judentum, Tübingen, 1910.
60- Wagner, Stephen M., Silken Parchments: Design, Context, Patronage and Function of Textile-inspired Pages in Ottonian and Salian Manuscripts, Delaware, 2004.
61- Wolf, Gerard, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, Munich, 2002.
62- Wolska-Conus, Wanda, La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes. Théologie et sciences au VIe siècle, Paris, 1962.

ni Pedersen, n.p., 1953: 76-84.
20- Farago, C., “Exiting Art History. Locating ‘Art’ in the Modern History of the Subject”, Konsthistorisk tidskrift, 70, 1-2 (2001): 3-19.
21- Flavius Merobaudes, ed and trans. Frank M. Clover, Carmina 2.8, Philadelphia PA, 1971, pp. 11 and 60: gemma vehit laticem, quae fuit ante latex. Misschien bezocht Merobaudes het Baptisterium Santa Croce in Ravenna.
22- Fobelli, Maria Luigia, “Descrizione e percezione delle immagini acheropite sui marmi bizantini”, in Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, Milan, 2007, pp. 27-32.
23- Formentelli, Éliane, “Rêver l’idéogramme”, in Ecritures: Systèmes idéographiques et pratiques expressives, ed.
24- Freeman, Ann, “Scripture and Images in the Libri Carolini”, in Testo e immagine nell’alto medioevo, Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull’alto medioevo 41, Spoleto, 1994, p. 163.
25- Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale, V. Mineralogia e Storia dell’Arte. Libri 33-37, trans. A. Corso, et al., Turin, 1988, Lib. XXXVI, 55-56, pp. 612-614.
26- Gellrich, Jesse M., The Idea of the Book in the Middle Ages. Language, Theory, Mythology, and Fiction, Ithaca NY, 1985.
27- Gormans, Andreas & Thomas Lentes, Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter, Kultbild 3 (Berlin: Reimer), 2007.
28- Grabar, André, L’iconoclasme Byzantin: Le dossier archéologique, Paris, 1984.
29- Hamburger, Jeffrey F., “The iconicity of script”, Word&Image, 27, 3 (2011): 249-260.
30- Hamburger, Jeffrey F., Script as Image, Leuven, 2014.
31- Holmyard, Eric J. and Desmond C. Mandeville (eds.), Avicennae de Congelatione ET conglutinatione Lapidum. Being Sections of the Kitab al-Shifa, Paris, 1927.
32- Kittel, Gerhard, Theologische Wörterbuch zum Neuen Testament, vol. 6, Stuttgart, 1959.
33- L. Kessler, Herbert L., Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art, Philadelphia PA, 2000.
34- Laurent, Johann C. M. (ed.), Peregrinatores medii aevi quator, Leipzig, 1864.
35- Leupin, Alexandre, “The Impossible Copula (Humanities and Judaeo-Christianity)”, Rhetoric Society Quaterly, 29, 3 (1999): 11-20.
36- Luyster, Robert, “Wind and Water. Cosmogonic Symbolism in the Old Testament”, Zeitschrift für alttestamentische Wissenschaft, 93, 1 (1981): 1-10.
37- Lys, Daniel, Rûach. Le souffle dans l‘ancien testament .Enquête anthropologique à travers l‘histoire théologique d‘Israël) ,Études d‘histoire et de philosophie religieuses ,(56 ,Paris.1962 ,
38- Mango, Cyril and John Parker, “A Twelfth-Century Description of St. Sophia”, Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960): 233-245, p. 234.
39- Mjeska, George P., “Notes on the Archaeology of St. Sophia at Constantinople. The Green Marble Bans on the Floor”, Dumbarton Oaks Papers, 32 (1978): 299-308.
40- Mondzain-Baudinet, Marie-José (ed.), Image, Icône, Economie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain, Paris, 1996.
41- Mondzain-Baudinet, Marie-José (ed.), Nicéphore. Discours contre les iconoclastes, Paris, 1989.
42- O’Driscoll, Joshua, “Visual vortex. An epigraphic image from an Ottonian gospel book”, Word&Image, 27, 3 (2012): 309-321.
43- O’Meara, John, Eriugena, Oxford, 1988.
44- Onians, John, “Abstraction and Imagination in Late Antiquity”, Art History, 3 (1980): 1-23.
45- Orlinsky, H.M., “The Plain Meaning of Rûah in Gen 1, 2”, Jewish Quaterly Review, 48 (1957/58): 174 ff.
46- Pentcheva, Bissera V., “Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics”, Gesta, 50, 2 (2011): 93-111.
47- Peters, John P., “The Wind of God”, Journal of Biblical Literature, 30 (1911): 44 ff.

WWW.CHIDEMANMAG.COM