بررسی و تحلیل

نقاشی

ازماقبل تاریخ تا عصر حاضر

● قسمت سوم

پرتال جامع علوم انسانی

● بخش دوم
سده‌های میانه

در سال ۳۲۳ بعد از میلاد **کنستانتین**،[۱] امپراطور روم تصمیم گرفت که پایتخت امپراطوری روم را به شهر یونانی **بیزانس**[۲] انتقال دهد، که از آن پس به نام **قسطنطنیه** معروف گردید. پایتخت تازه، مظهر و مرکز ایمان نوین کشور روم یعنی دین مسیح گردید. هنوز مدت صد سال نگذشته بود که کشور روم به دو امپراطوری شرقی و غربی تقسیم و صورت قطعی به خود گرفت و امپراطوری غربی، عرصهٔ تاخت و تاز و کشتارهای قبایل **ژرمنی** و **اندالها** و **اوستروگوتها**، و **لومباردها** قرار گرفت. در پایان قرن ششم، بساط دولت مقتدر روم غربی از میان برچیده شد و در این میان، امپراطوری شرقی یعنی بیزانس از این هجومها و کشتارها مصون ماند و در زمان فرمانروایی **ژوستی نین**[۳] قدرت و اقتدار تازه یافت.

تجزیهٔ امپراطوری روم باعث انشقاق در عالم مسیحیت شد و کلیسای شرقی بنیانگذار مذهب ارتدوکس، و کلیسای غربی مذهب کاتولیک پیشه کرد. این انشقاق به صورت امری اجتناب‌ناپذیر رخ داد و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● ایرج اسکندری

دیواری

رفته رفته دامنهٔ اختلافات بین دو کلیسای شرقی و غربی بالا گرفت.

«این انشقاق دینی، حتی بیش از جدایی سیاسی کشور روم به دو امپراطوری شرقی و غربی، بحث در تحول هنر مسیحی در امپراطوری روم را به عنوان موضوعی واحد و مشخص غیر ممکن می‌سازد. در واقع اصطلاح صدر مسیحیت دلالت بر شیوه‌ای معین نمی‌کند بلکه بیشتر بر کلیهٔ آن آثاری اطلاق می‌شود که پیش از جدا شدن کلیسای ارتدوکس، به توسط مسیحیان و یا برای مسیحیان ساخته شده بود؛ یعنی تقریباً پنج قرن نخست از مبدأ تاریخ مسیحی. امّا در مقابل هنر بیزانسی نه تنها دلالت بر هنر امپراطوری روم شرقی می‌کند، بلکه همچنین معرف جنبهٔ خاصّی از سجیهٔ خاور مآبی زینت‌بخش دیوارهای پرستشگاههای سوریه و فلسطین نیز می‌بوده است.»(۴)

«اگر از یک طرف کمیابی مدارک مکشوف از ایالت شرقی امپراطوری موجب فلج ماندن داوریمان به تعیین موقعیت نقّاشیهای درون دخمه‌ای در زمینهٔ نخستین تحولات هنر مسیحی گردد، امّا از طرف دیگر همان اندک مدارک در مورد وضع روحی جوامعی که آن گونه آثار را در دامان خود پرورش داده‌اند، مطالب بسیار به ما می‌آموزد. در نظر نخستین پیروان دین مسیح که ایمانشان مبتنی بر آرزوی زندگی جاودانی در بهشت موعود بود، مراسم تدفین و حفاظت از قبر اهمّیتی بسزا داشت. تصاویر درون دخمه‌ها چنانکه باید، حاکی از آن شیوهٔ هنری است. از آنجا که شیوهٔ مزبور خود زادهٔ تمایلاتی بود که اصلشان به زمان کنستانتین یا حتّی پیش از آن می‌پیوسته است، دو هنر صدر مسیحیّت و بیزانسی را نمی‌توان با خط فاصلی مشخّص از یکدیگر تفکیک کرد. به همین جهت است که دوران امپراطوری ژوستی نین، نخستین عصر طلایی هنر بیزانس خوانده شده است.

چندی بعد، جدایی سیاسی و دینی، در میان دو امپراطوری شرقی و غربی، منجر به جدایی هنری نیز گردید. در اروپای غربی اقوام سلتی و ژرمنی وارث آخرین مرحلهٔ تمدن باستانی شدند ـ که هنر صدر مسیحیت جزئی از آن شده بود ـ و آن را به صورت تمدن قرون وسطایی درآوردند، در همین زمان، خطهٔ شرقی در مسیرش دچار چنین سرنوشتی نشد و در مسیر تاریخش، گسیختگی یا انشعابی روی نداد، بدین معنی که در امپراطوری بیزانس، همان مرحلهٔ نهایی تمدن باستانی به حیات خود ادامه داد. گرچه تدریجاً در آن عناصر خاوری و یونانی فزونی یافت و

جانشین میراث رومی گردید. در نتیجه، تمدن بیزانسی هیچگاه به طور کامل قرون وسطایی نشد. به گفتهٔ یکی از مورخان ممکن است بیزانسیها دچار ضعف پیری شده باشند، لیکن تا دم واپسین یونانی واقعی باقی ماندند. همین خاصیّت سنت‌داری و پیوستگی با گذشته در سیر تکاملی هنر بیزانس به خوبی مشهود است. پس اگر بخواهیم بر چگونگی هنر بیزانسی پی ببریم بهتر است آن را در مرحلهٔ نهایی و مسیحی شدهٔ تمدن باستانی، و نه در زمینهٔ دوران قرون وسطایی، مورد بررسی قرار دهیم.

■ فصل اول
هنر صدر مسیحیّت

اطلاع ما از مبادی هنر مسیحی چیزی مبهم و ناقص است تا آنکه به دوران فرمانروایی کنستانتین کبیر می‌رسیم؛ حتی قرن سوم ب م نیز چنانکه باید، با آثار و مدارکی متقن بر ما مکشوف نگردیده است. تزئینات نقّاشی شده بر مقابر درون دخمه‌ای (**کاتاکومب**) مسیحیان روم تنها مجموعهٔ موجود و به هم پیوسته است که مورد پژوهش قرار گرفته است و این، تنها نمایشگر یکی از انواع مختلف هنر مسیحی می‌تواند باشد. قبل از کنستانتین، شهر رم هنوز به صورت مرکز ایمان جدید درنیامده بود و پیش از آن زمان، جامعه‌های بزرگ مسیحی در شهرهای عمدهٔ نواحی شمال افریقا و خاورمیانه، مانند اسکندریه و انطاکیه تشکیل یافته بود. محتملاً جامعه‌های مزبور،سنتهای هنری خاصّی از آن خود بوجود آورده بودند.» (۵)

نقّاشیهای شگفت‌انگیزی که بر دیوارهای کنیسهٔ شهر دورا ـ ائوروپوس (۶) می‌بینیم، می‌تواند نمایانگر توجّه باطن به دنیای دیگر باشد، گرچه در اساس، هنوز همان ماهیّت نقوش دیواری به شیوهٔ پیش از مسیح را دارد.» (۷) در یکی از آثار، ماهیّت نقوش دیواری به شیوهٔ پیش از مسیح عیان است.

«مشاهده می‌کنیم که سطح سقف به قسمتهایی جدا از هم منقسم گردیده است، و این شگردیست که بمنظور ایجاد خطای دید و ایجاد عمق فضایی در معماریهای پس زمینهٔ نقّاشیهای پمپئی بکار می‌رفت. همچنین طراحی هیکلها و تنظیم مناظر طبیعی، حاکی از تقلید صرف از همان طرز بیان هنر روحی است. دایرهٔ بزرگ معرف قبهٔ فلک است که درونش را نقش صلیب، یعنی مظهر اصلی ایمان مسیحی، فراگرفته است. در قاب مدور مرکزی چوپان جوانی را می‌بینیم که گوسفندی بر دوش می‌کشد و وضع اندامش

انعکاس بارزی است از هنر شیوهٔ باستانی یونان. وی مظهر عیسی منجی است. یعنی همان چوپان نیکوکاری که زندگیش را در راه نجات گوسفندان خود فدا می‌سازد. تصاویر درون تقسیم‌بندی‌های نیم‌مدور داستان زندگی یونس را شرح می‌دهد.» (۸)

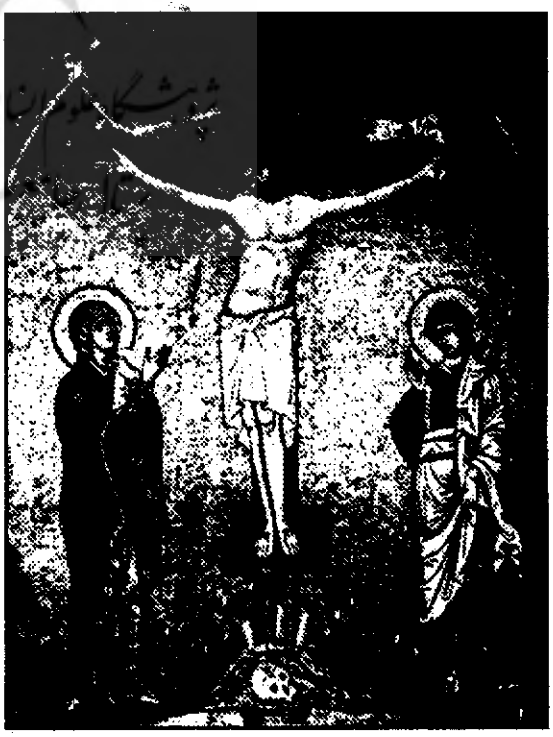
پس از اعلام رسمیّت دین مسیحی، ساختن مقابر

«دوران امپراطوری ژوستی نین، نخستین عصر طلایی هنر بیزانس خوانده شده است.»

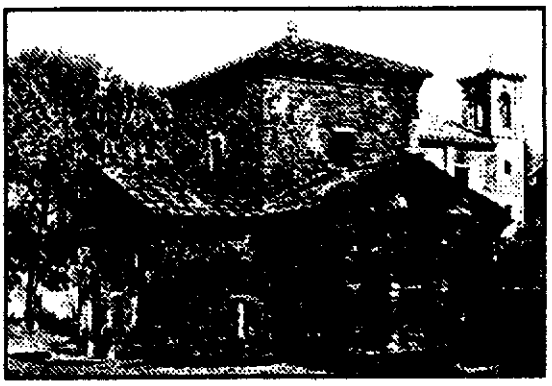
دخمه‌ای از رواج افتاد و از آنچه ساخته شده بود به عنوان مکانهای مقدس، یادگار شهدای بزرگ، و زیارتگاهی برای دینداران استفاده می‌شد.

شیوهٔ نقّاشان دیواری مقابر، غالباً شتاب‌زده و طرح‌گونه است و سبکی شبیه به آنچه در نقّاشیهای نخستین رومی متعلّق به آخرین دورهٔ پمپئی که از نظر گذراندیم که عمدتاً دارای اجرای ضعیف هستند. مقابر دخمه‌ای شرایط بسیار نامطلوبی را برای نقّاشی فراهم کرده بود: هوا از تعفن اجساد فاسد شده سنگین بود و رطوبت زیاد و روشنایی کم، فضا را غیر قابل تحمل می‌ساخت. و شگفت نیست که هنرمند کارش را چنان شتابان به پایان می‌رسانده است و بنابراین، نتیجهٔ کارش رضایت‌بخش نبوده است.

«بی‌شک گسترش سریع معماری مسیحی در تحول نقاشی صدر مسیحیت، اثری انقلابی بر جا گذاشت، زیرا در آن تغییر ناگهانی می‌بایست سطوح وسیعی از دیوارها با تصاویری شایستهٔ عظمت آن قاب‌بندیها تزئین یابد. امّا چه کسی بود که از عهدهٔ این کار خطیر برآید؟ مسلماً اینکار از عهدهٔ نقّاشان مقابر دخمه‌ای ساخته نبود و آنها نمی‌توانستند در آن زمینهٔ نوین هنری ابراز وجود کنند و ناچار جای خود را به استادانی چیره‌دست دادند. اینان در سایهٔ عنایت امپراطوری به خدمت گماشته شدند تا هنر خویش را عرضه دارند. متأسفانه از زینتکاری کلیساهای قرن چهارم ب م چیز قابلی برجا نمانده است که بتواند ما را در پی بردن به خصوصیّات آن هنر یاری کند. ظاهراً از همان آغاز، سطح وسیع دیوارهای صحن و طاق نصرت و محوطهٔ مذبح با سلسله هایی از صحنه‌ها و تصاویر مربوط و پیوسته به هم نقّاشی می‌شده است. این سلسله نقوش می‌بایست از انواع گوناگون منابع دوره‌های گذشته و به خصوص مجموعهٔ نقّاشیهای یونانی-رومی سرچشمه گرفته بوده باشد. با این حال میراث گذشته صرفاً به همان صورت اصلی جذب و اقتباس نمی‌شد، بلکه تغییر شکل کلی می‌یافت تا با محیط تازهٔ خود هم از لحاظ مادی و هم از لحاظ روحی، جفت و منطبق گردد. با اجرای این روش، به زودی صورت هنری تازه‌ای بوجود آمد و اهمّیت و اعتبار یافت و آن، همان موزائیک‌کاری دیواری صدر مسیحیت است و در اغلب موارد جانشین نقّاشی دیواری، که اسلوبی قدیمی‌تر و ارزان قیمت‌تر بود، گردید. موزائیک‌کاری که در اساس عبارت است از ایجاد نقوش با نصب کردن قطعات کوچک از جسمی رنگی بر زمینه‌ای از گچ، از دیرباز یعنی هزارهٔ سوم ق م توسط سومریها برای تزئین بدنه‌ها و سطوح معماری به کار رفته بود.»[9]



موزائیک[10] کاریهای دامنه‌دار و پرتفصیلی که در شیوهٔ هنری صدر مسیحیت متداول گردید، اصولاً نظیر و پیشقدمی نداشت. همین گفته در مورد مادهٔ کارشان نیز صدق می‌کند، زیرا این موزائیک‌کاریها از قطعات و خرده‌های شیشهٔ رنگی بوجود می‌آمد. البتّه رومیان از وجود چنین مادّه‌ای بی‌خبر نبودند. لیکن تا آن زمان هرگز از خواص و مزایای آن در زمینهٔ موزائیک‌کاری، استفاده‌ای به عمل نیاورده بودند. مکعبهای شیشه‌ای رنگهایی به مراتب متنوعتر و شفافتر از مکعبهای مرمرین، از جمله رنگ طلایی را در اختیار هنرمند قرار می‌داد. لیکن از طرفی، فاقد آن درجه‌بندی تدریجی مایه‌رنگ بود که برای تقلید



صحنه‌های نقّاشی شده لازم بود. علاوه بر این سطوح درخشان و در عین حال ناصاف، قطعات شیشه‌ای چون آینه‌های کوچک نور را منعکس می‌ساخت، به طریقی که نتیجهٔ حاصل از آن نوع موزائیک‌کاری صحنه‌ای پرتلألو و غیر مادّی بود، نه سطحی جامد با نقشی پیوسته به هم. خواص فوق هنر موزائیک‌کاری را برای تزئین معماری نوین صدر مسیحیت، ضمیمه‌ای شایسته و متناسب ساخت.»[۱۱]

رنگ تابناک و درخشندگی پرتلألو طلاکاری، به همان اندازه که نظم هندسی و جدّی هیکلها، در موزائیک‌کاری مختلط، مانند آنچه در بنای **سان آپولیناره**[۱۲] در شهر کلاسه بکار رفته، با حالت رومی درون این گونه مراکز دینی سازگاری کامل یافته است. در حقیقت می‌توان گفت کلیساهای صدر مسیحیت و بیزانسی همان قدر به موزائیک‌کاری نیازمند بود که معابد یونانی به پیکرتراشی ساختمانی. در نقّاشی دیواری رومی تدابیر گوناگون برای القای عمق فضایی بر اثر خطای دید بکار می‌رفت تا واقعیّت صحنهٔ مرئی را تا به آن سوی دیوار ادامه دهد.

موزائیک‌کاری صدر مسیحیت نیز مستوی بودن سطح دیوار را انکار می‌کرد، لیکن تنها به نیت القای عالمی غیرمادی، یا ملکوتی نورانی، که پر بود از موجودات و رمزهای آسمانی. این اختلاف هدف به خصوص در مواردی آشکارتر می‌گردد که در موزائیک‌کاری، همان تدابیر معمول برای القای فضای سه بعدی بر اثر خطای دید، به کار رفته باشد.

موزائیک‌کاری گنبد باشکوه کلیسای سن ژرژ در **سالونیکا**،[۱۳] یک چنین نمونه‌ای است متعلّق به انتهای قرن چهارم ب م. دو قدیس با دستهای بلند کرده به دعا در مقابل پس زمینه‌ای ایستاده‌اند که یادگار بارزی است از مناظر سه بعدی نمای «معماری پشت صحنه» ؛ چنانکه در نقّاشیهای پمپئی معمول بود.»[۱۴]

«در صحنه‌های روایتی نیز می‌توان مشاهده کرد که چگونه مضمون تازه موجب تغیر یافتن سنت دیرین نقّاشی در القای فضای سه بعدی گردیده است. سلسله‌های متوالی از صحنه‌های روایتی منتخب از دو کتاب عهد قدیم و عهد جدید، دیوارهای صحن کلیساهای صدر مسیحیت را زینت می‌بخشیده است.

موزائیک‌کاری جدا شدن لوط و ابراهیم از یکدیگر که در سال ۴۳۰ ب م در کلیسای **سانتاماریا ماجوره**[۱۵] اجرا گردیده است، از سلسله تصاویری که قدیمی‌ترین نمونهٔ این نوع کار به شمار می‌آید، اقتباس شده است. ابراهیم و پسرش اسحاق و دیگر افراد خانواده‌اش، نیمه چپ ترکیب را اشغال کرده‌اند در حالیکه لوط و طایفه او از جمله دو دختر خردسالش، در سمت راست مجتمع گردیده‌اند تا روانهٔ شهر سدوم[۱۶] شوند. کار دشوار هنرمندی که قاب تزئینی فوق را طرح ریزی کرده، نظیر همان مشکلی است که پیکرتراشان ستون **تراژان**[۱۷] در برابر خود می‌داشته‌اند ؛ یعنی مشکل جمع آوردن و خلاصه کردن اعمالی مختلط به صورت دیدنی که از مقداری فاصله، قابل تشخیص و ادراک باشد. در واقع، هنرمند ما بسیاری از همان تدابیر «خلاصه‌نگاری» را در موزائیک‌کاری خویش، بکار بسته است ؛ از جمله علامات اختصاری برای نمایش خانه و درخت و شهر و یا فن تجسّم انبوهی از آدمیان در شکل «خوشه‌ای از سرها» واقع در پشت هیکلهای پیش زمینه. لیکن در ستون تراژان، این تدابیر فقط تا آن حد که با هدف واقعنمایی صحنه‌ها سازگار بود مورد استفاده قرار می‌گرفت تا حوادث تاریخی را چنانکه باید از نو زنده سازد. امّا برعکس موزائیکهای کلیسای سانتاماریا ماجوره شرح رستگاری روح را به وصف درمی‌آورد. حقیقتی که در آن نقوش مصوّر می‌گردد کلام زندهٔ کتاب مقدّس است، یعنی حقیقتی حاضر و

همیشگی که هنرمند و تماشاگر به طور یکسان در ادراک آن سهیم‌اند، نه حادثه‌ای که فقط یکبار در مفهوم مکانی و زمانی دنیای خارج روی داده باشد. در این آثار، هنرمند نیازی بدان ندارد که صحنه را با جزئیات مادی واقعه‌ای تاریخی بیاراید. در نظر وی نگاهها و اطوار بدن بیشتر اهمیّت دارد تا حرکات هیجان‌زده و یا شکلهای سه بعدی. ترکیب متقارن نقش با شکافی که در میان آن بوجود آمده است معنای رمزی آن جدایی را به خوبی آشکار می‌سازد: راه ابراهیم که به رستگاری و پیمان خداوندی می‌پیوندد، در برابر راه لوط که به انتقام الهی منتهی می‌گردد. همچنین تضاد موجود در میان سرنوشت این دو گروه با قرار دادن اسحاق در جهت مقابل دو دختر لوط به بیانی مؤکد تصریح می‌شود، چرا که یادآور حوادث آیندهٔ زندگی هر یک از آن دو طایفه می‌گردد.

طراحان این سلسله نقوش روایتی، مانند موزائیک‌کاری کلیسای سانتاماریا ماجوره، ترکیبات هنری خود را از چه منابعی اقتباس می‌کرده‌اند؟

باید گفت در مورد پاره‌ای از مضامین، ایشان سرمشق هایی از نقّاشیهای دیواری درون دخمه‌ها بدست آورده‌اند لیکن نمونه‌های اصلی یا سرمشقهای عمدهٔ آنها بیشتر از نسخه‌های خطی مصور و به خصوص از کتاب عهد عتیق اقتباس می‌شده است.»(۱۸)

■ فصل دوم
هنر بیزانس (۱۹)

«برای جدا ساختن هنر صدر مسیحیت از هنر بیزانسی، حدود مرز مشخّصی موجود نیست، البتّه می‌توان استدلال کرد که از همان آغاز قرن پنجم ب م، یعنی اندکی پس از تقسیم واقعی امپراطوری روم به دو بخش شرقی و غربی، شیوه‌ای بیزانسی در دامن هنر صدر مسیحیت پرورش یافته و از متن اصلی آن مجزا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«شیوهٔ نقّاشان دیواری مقابر، غالباً شتاب‌زده و طرح‌گونه است و دارای سبکی شبیه به آنچه در نقاشیهای نخستین رومی متعلّق به آخرین دورهٔ پمپئی.»

و متمایز گردیده است» (۲۰)

«در دوران فرمانروایی **ژوستی نین**(۵۲۷-۵۶۵)، این تقدم شرق بر غرب به حدّ کمال خود رسید و قسطنطنیه نه تنها سلطهٔ سیاسی خود را بر دولت روم غربی تثبیت کرد، بلکه مقام مسلم پایتخت هنری را به خود منحصر ساخت. **ژوستی نین** نیز در هنرپروری همتای **کنستانتین** بود و آثاری را که وی در سایه حمایت و تشویق گرفت، همه شکوهی شاهانه دارند. تا جایی که دوران فرمانروایی او به حق «نخستین عصر طلایی» هنر امپراطوری شرق خوانده شده است.» (۲۱)

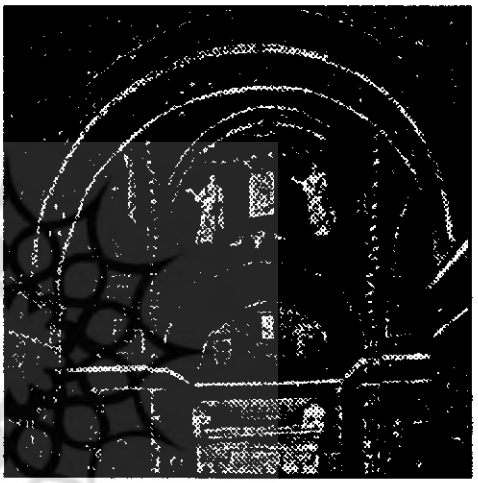
راونا از سال ۴۰۲ به بعد، پایتخت امپراطوران روم غربی شد و در زمان ژوستی نین به صورت پایگاه مهمی برای گسترش سلطهٔ بیزانس بر ایتالیا درآمد. این شهر که دورتادورش باتلاق و به همین علّت دفاع از آن بسیار آسان بود در حدود سالهای ۴۲۳ میلادی تحت سلطهٔ زنی به نام **گالاپلاکیدیا**،(۲۲) خواهرزادهٔ امپراطور رم غربی بود، زندگینامهٔ این زن، یک داستان سراپا خشونت و ماجراجویی است، این زن که **گالاپلاکیدیا** نام داشت در سال ۴۵۰ میلادی فوت کرد. آرامگاه وی، یک ساختمان صلیب گونهٔ کوچک با گذرگاهی سقف گنبدی است.

«پوستهٔ آجری ساده و تزئین نشده این آرامگاه، یکی از غنی‌ترین مجموعه‌های موزائیکی متعلّق به هنر مسیحیت آغازین را در خود جای داده است. تمام سطوح داخلی بالای دیوار مرمرنما، ریز به ریز با تزئینات موزائیکی پوشانده شده است. طاقهای گهواره‌ای صحن و بازوهای صلیب با حلقه‌های گل و قابهای مدور تزئینی، چنان آراسته شده‌اند که منظرهٔ دانه‌های برف بر یک زمینهٔ آبی سیر را در نظر بیننده زنده می‌کنند. گنبد با صلیب طلایی بزرگی بر زمینه‌ای از آسمان پرستاره. بقیهٔ سطحها با شبیه‌سازیهایی از قدیسان و حواریون و نیمدایرهٔ بالای در ورودی با تصویر شبیه‌سازی شده از مسیح در هیبت چوپان نیکوکار. پیش از این نمونه‌هایی از شبیه‌سازی چوپان نیکوکار را دیده‌ایم، ولی هیچ‌یک اینچنین شاهانه و شکوهمند نبوده‌اند. مسیح دیگر برّه‌ای بر دوش نمی‌کشد، بلکه با حفظ فاصلهٔ مشخصی در میان گروه گوسفندان نشسته، هاله‌ای به گرد سر و ردایی زرّین و ارغوانی به تن دارد. گوسفندان در اطرافش به طرزی هماهنگ پراکنده شده‌اند ولی آرایش گروهی گوسفندان، تا حدودی سست و غیر رسمی است. تمام اشکال با پرده‌های متنوع ترسیم شده‌اند و جسمی سه بعدی دارند. سایه هایشان بر زمین افتاده و در عمق قرا داده شده‌اند و این عمق نمایی سرشار از تدبیرهای تصویرسازی به شیوهٔ رومیان دارد و آفریننده‌اش همچنان ریشه‌های ژرفی در سنت هلنی دارد.

تئودوریک در سال ۵۰۴ دستور آغاز ساختمان کلیسای کافی مختص خود را که یک باسیلیکای دارای سه راهروی جانبی بود و به عیسی منجی اهداء شده بود صادر کرد. در سدهٔ نهم بقایای جسد **آپولیناریس** را به این کلیسا انتقال دادند و آن را از نو اهداء کردند، از آن به بعد کلیسای «**سانتا آپولیناره نو**» نامیده شده است. تزئینات سرشار موزائیکی دیوارهای درونی صحن در سه منطقه صورت گرفته، که دو منطقهٔ بالایی به روزگار تئودوریک مربوط می‌شوند. در فاصلهٔ بین ردیف پنجره‌های زیر گنبدی، شبیه‌سازی هایی از شخصیت‌های عهد عتیق دیده می‌شود و بالاتر از آنها، صحنه‌هایی از زندگی حضرت مسیح و قابهای تزئینی، یک در میان مجسم شده‌اند. پائین‌ترین منطقه، با موضوعاتی سیاسی تزئین شده بود. پس از تسخیر راونا توسط حکام بیزانس، اسقف اعظم **انیلوس** دستور داد که تمام موزائیکهای حاوی اشاراتی به تئودوریک برچیده شوند و ردیف طولانی قدیسان ارتدوکس به جای آنها کار گذاشته شود، البتّه مذکرها در یک طرف و مؤنث‌ها در طرف دیگر. چون انیلوس با موضوعات دو ردیف بالا مخالفتی نداشت آنها را سالم رها کرد.

موزائیک مورد بحث ما که معجزهٔ قرصهای نان و

ماهیها را نشان می‌دهد، احتمالاً به سال ۵۰۰ میلادی مربوط می‌شود. این موزائیک تغییر سبک را همچنانکه از تزئین آرامگاه گالاپلاکیدیا به بعد رخ داده است، بخوبی مجسم می‌کند. مسیح بدون ریش و در ردای شاهانهٔ زرّین و ارغوانی، به حواریونش دستور می‌دهد ذخیرهٔ نان و ماهی افزایش یافته اعجازآور را در میان جمعیّت انبوه مخاطب موعظه هایش تقسیم



کنند. اصل موضوع معجزه، این موزائیک را در خارج از حدود زمان و حادثه مزبور قرار می‌دهد. زیرا در این صحنه، آنچه اهمّیت دارد، حضور قدرتی برتر است که لازمهٔ نمایاندنش چیزی جز نمایش تغییرناپذیر جنبهٔ رسمی و نامتغیر نیست. این داستان با کمترین تعداد پیکرهٔ لازم برای روشن ساختن معنی بیان شده است. پیکره‌ها در دو سوی مسیح قرار داده شده‌اند، به پیش زمینه نزدیکتر شده‌اند، و در یک قاب عکس کم‌عمق گذاشته شده‌اند که بوسیلهٔ پرده‌ای زرّین درست در پشت سر پیکره‌ها، از آنها جدا شده است. محیط منظره که با وضوح تمام توسط هنرمندی که برای گالاپلاکیدیا کار می‌کرد توصیف شده بود، در اینجا فقط با چند سنگ و بوته نشان داده شده است که پیکره‌ها را مانند دو پرانتز در خود گرفته و محاصره کرده‌اند. اشارهٔ پیشین به دنیای مادی، یعنی آسمان آبی، این‌بار جایش را به یک زمینهٔ طلایی خنثی داده است که از این زمان به بعد رنگ ثابت و رسمی پس زمینه می‌شود. بقایای عمق‌نمایی پیشین، فقط در تجسّم پیکره‌های فردی که همچنان سایه دارند و بخشی از حجم پیشین خود را حفظ کرده‌اند، دیده می‌شود. ولی سایهٔ چینهای ردای آنها باریکتر شده و به صورت خطوط نازکی درآمده است و به زودی ناپدید خواهد شد.

عصر راونا[۲۳] با کلیسای سانتا آپولیناره[۲۴] در شهر کلاسه به پایان می‌رسد چون موزائیک‌کاری بزرگ مذبح آن، نقطهٔ اوج تکامل سبک بیزانسی است.»[۲۵]

«سبک بیزانسی که زائیدهٔ خاور مآب شدن ناتورالیسم هلنی است، با عظمتی ساختمانی و شکوهی تزئینی در موزائیکهای کلیسای سان ویتاله[۲۶] ظاهر می‌شود، که با توجه به کیفیّت عالی مشترک میان این موزائیکها و بنای کلیسا، دستاوردهای عصر امپراطور یوستی نیانوس را نمادوار مجسم می‌کنند و نمایندگان پرارزش نخستین عصر طلایی بیزانس به شمار می‌روند.»[۲۷]

«موزائیک‌های زینت‌بخش محراب کلیسای سان اپولیناره را که در شهر کلاسه ساخته شده‌اند، باید همانند خود ساختمان این کلیسا یکی از دستاوردهای درخشان هنر بیزانسی به شمار آوریم. تزئینات مذبح و جایگاه سرایندگان این کلیسا که اندکی کمتر از ده سال پس از تسلیم راونا توسط گوتها ساخته شدند، پیروزی یوستی نیانوس و ایمان ارتدوکس را اعلام می‌دارند. قابهای تزئینی چندگانه محراب، ترکیبی یکپارچه پدید می‌آورند که یکی از موضوعاتش تصدیق روحانی حقّ حاکمیّت امپراطور بر راونا و سراسر امپراطوری روم غربی است که راونا در آن زمان، شهر عمده‌اش به شمار می‌رفت. موزائیکهای مذبح، مجموعه‌ای از چهره‌های گروهی‌اند که در آنها یوستی نیانوس روی یک دیوار و همسرش تئودورا روی دیوار دیگر شبیه سازی شده‌اند.

پادشاهان در شبیه‌سازی از صف انعام دهندگان ـ بخشی از آداب نیایش به هنگامی که نان و شراب مراسم عشای ربانی به حضور حاضران آورده و

تقدیم می‌شوند ـ با ملازمانشان مجسم شده‌اند. **یوستی نیانوس** که در لباس یک شاه کشیش نمایانده شده، ظرف حاوی نان را و **تئودورا** جام زرّین حاوی شراب را بدست دارند. شبیه‌سازیها و نمادهایی که سراسر این محراب را پوشانده‌اند مبین یگانه اندیشهٔ رهایی انسان توسط مسیح و تکرار آن در مراسم عشای ربانی هستند. موسی، ملچیزدک، ابراهیم، و هابیل به شکل شبیه‌سازیها یا تصورات قبلی مسیح و رهبران روحانی ایمان آورندگانی که پیشکشهایشان به درگاه خداوند پذیرفته شده است، مجسم شده‌اند. در شبیه‌سازی ظهور دوباره مسیح در حالی که بر مدار جهان نشسته و چهار رودخانهٔ بهشت در زیر پایش روانند و ابرهایی به رنگِ رنگین‌کمان بر فراز سرش شناورند، یک حلقه گل پیروزی را به **ویتالس** قدیس حامی کلیسا که در اینجا توسط یک فرشته معرفی می‌شود، می‌دهد. در سمت چپ مسیح، فرشته دیگری، اسقف اعظم اکلسیوس را که این کلیسا در زمان او بنا شده و مدلی از آن را در دست دارد، به مسیح معرفی می‌کند. این ترتیب شبیه‌سازی، یادآور پیش‌گویی آخرین روزهای جهان توسط مسیح است. چنین می‌نماید که پیشکش یوستی نیانوس نیز پذیرفتنی است زیرا تاجی که به سوی قدیس ویتالس دراز شده به سوی او نیز که در میان موزائیک مستقلی ایستاده است دراز شده است.

بدین ترتیب، حاکمیّت او با برگزاری این مراسم تأیید و تصویب می‌شود، زیرا آنچنانکه از اینگونه بیانات کمال مطلوب امپراطوری بیزانس بر می‌آید، عنصر سیاسی و مذهبی در این مراسم با هم یکی می‌شوند.»[۲۸]

چهره‌های کلیسای سان ویتاله، علیرغم انعطاف‌پذیری غالب بر آنها، حالتی انفرادی پیدا کرده‌اند و این حالت در مورد چهره‌های شخصیّتهای اصلی صدق می‌کند و چهره‌های شخصیّتهای کم‌اهمّیت‌تر که در گوشه و کنار گروهها ظاهر می‌شوند از یکنواختی بیشتری برخوردارند. تردیدی نمی‌توان داشت که هدف از این گروه چهره‌های فردی در مراسم اهدای کلیسا، آفریدن تصاویری بسیار شبیه به دارندگان نقش اصلی ـ امپراطور و ملکه و مقامات عالی رتبهٔ کلیسا و دولت ـ بوده است. از روزگار پیشین، از استقرار مسیحیت، نصب تندیس امپراطور خداگونه در مکانهای عمومی و مقدّس، نشان از حضور وی بود و تندیس و واقعیّت را اساساً یکی می‌دانستند. برپایی تندیس امپراطور، عملی بود که موقعیّت را برای اعلام اطاعت مردم از وی فراهم می‌آورد»[۲۹]

در ادامهٔ بررسی‌های ما پیرامون هنرهای تجسّمی در عصر بیزانس باید گفت:

«این هنرها در سده‌های هشتم و نهم شدیداً صدمه دیدند. دورهٔ «نفاق شمایل‌شکنی» بر سر اعتبار تمثالهای مذهبی که بیش از صد سال (از ۷۳۰ تا ۸۴۳ میلادی) ادامه داشت با پیروزی موقتی شمایل شکنان

«موزائیک کاریهای دامنه‌دار و پرتفصیلی که در شیوهٔ هنری صدر مسیحیت متداول گردید، اصولاً نظیر و پیشقدمی نداشت.»

پایان یافت. در سال ۷۳۰ میلادی، به فرمان امپراطور، شـــبیه‌سازی از تـــمثالهای مـذهبی در سـراسـر امپراطـوری بـیزانس مـمنوع اعـلام شـد و هـنرمندان مجبور شدند یا به روم غربی مهاجرت کنند ـ کـه ایـن فرمان در آن‌جا جاری نبود ـ یا اگر مـی‌خواسـتند در بیزانس بمانند، استعدادشان را در جهت مـوضوعات دنیوی که فرمان مزبور شامل حالشان نمی‌شد بکار گیرند. پس از رفع ممنوعیت در سال ۸۴۳، سـبکی بـه ظهور رسید که آمیزهٔ ظریفی از سبک تصویری هلنی و سبک انتزاعی بیزانسی است.

در صحنهٔ موزائیک‌کاری شدهٔ عیسی بـر صـلیب در دیوار کلیسای دایردافنی یونان، سادگی، عظمت و زیبایی **کلاسی سیسم**[۳۰] را مـی‌بینیم کـه بـصورت ترکیب کاملی از دینداری و گـیرایـی بـیزانسـی بـطور کامل توسط هنرمند بیزانسی جذب شده است. مسیح بر صلیب نمایانده شده است و در دو سویش مریم و یـوحنا دیـده مـی‌شوند. جـمجمهٔ پـای صـلیب نشـانهٔ **جلجتا**[۳۱] محلّ مصلوب شدن عیسی است.»[۳۲]

ایـن تـصویر روایت حـادثهٔ تـاریخی بـر صـلیب کشیده شدن مسیح نیست. بلکه مـوضوعی دعـایی و فـی‌نفسه مـقدّس است کـه رهـبان بـاید بـا تأمّـلی خاموشانه دربـارهٔ رمـز قـربانی شـدن یـا فـداکـاری مسیح، به آن بنگرد. «درازنـمایی پـیکره‌های قـدیسان برای تأکید بر ماهیّت غیرجسمانی و معنوی ایشان به شکـلی کـه در مـوزائـیکهای راونـا از نـظر گـذشت، نمونه‌ایست از هنر بیزانسـی پسـین. نـمونهٔ بـارز آن پیکرهٔ جدّی و باوقار مـریم در مـوزائـیک‌کاری مـذبح کلیسای جامع تورچلو از جزایر اطراف ونیز است».

«مریم با بدنی باریک و بلند و سری کوچک، یکّه و تنها، پیروزمندانه در بهشت طلایی ایستاده است و به مسیح کودک در آغوش خـویش کـه بـر فـراز دوازده حواری و کل بشریت قرار دارد اشاره مـی‌کند. دیـدن این نقّاشی، الهه‌های بـزرگ جـهان بـاستان، حـالت و قامت هراس‌آور و قدرتهای فوق بشری ایشـان را بـه یاد می‌آورد. پیکره‌ای که در اینجا از مـریم مـی‌بینیم، فرزند معنوی آنان است و از هرگونه ظاهر مادی مبرا و چیزی خوابگونه است. سبک روحانی، به گونه‌ای که در عـصر یـوستی نـیانوس و پـیش از آن شـاهد شکل‌گیریش بودیم، در اینجا به اوج قدرت بیان خویش رسیده است.»[۳۳]

«هنر بیزانسی متعلّق به دوره‌هـای بـعد نـمایانگر نوعی قدرت‌نمایی ایست. در یک نـقّاشی دیـواری کـه اخـــیراً از زیـــر گـــچکاری‌های طـاق نـمازخـانهٔ مسجدکاری[۳۴] در استانبول بدر آورده شده است با آنکـه آنـاستاسیس[۳۵] امـضاء شـده است، صـحنهٔ نجات آدمیان از جهنم مجسم شده است: مسیح پس از مرگ بر صلیب، به جهنم نازل می‌شود، شیطان را زیر پا می‌گذارد و آدم و حوا را نجات می‌دهد، در حالی که بزرگان عهد عتیق کـنار ایسـتاده‌انـد و مـنتظر نـجات خویش‌اند. حرکت پیکره‌های مرکزی بسیار برجسته و چشمگیر است. پیکرهٔ سپید جـامه و غـرق در هـالهٔ مسـیح، در حـالی کـه پـدر و مـادر نـوع بشـر را از گورهایشان بیرون می‌کشد، سرشار از نیرو نمایانده شده است.

حـالتهای پـویای پـیکره‌هـا بـا رداهـای مـوج گرفته‌شان تشدید شده و بادهای برخاسته از نیرویی فوق طبیعی، آنها را به پیچ و تاب آورده است. بررسی اجمالی این تصاویر نشان می‌دهد که هنر بیزانسی در مراحل نـهایی تکـامل خـویش، دم بـه دم رئـالیستی‌تر می‌شود.»[۳۶]

■ فصل سوم
هنر سامانی

«در آن سوی فرات یا دجله، در تمام طول تاریخ

«در صحنه‌های روایتی نیز می‌توان مشاهده کرد که چگونه مضمون تازه موجب تغیر یافتن سنت دیرین نقاشی در القای فضای سه بعدی گردیده است.»

یونان و روم، آن امپراطوری تقریباً مخفی قرار داشت که اگرچه به مدت هزار سال از اروپای رو به توسعه و از مهاجمان آسیائی برکنار مانده بود، هرگز عظمت هخامنشی خود را فراموش نکرده بود، آهسته از صدمات جنگهای پارتها شفا یافته بود، و فرهنگ بی‌نظیر و اشرافی خود را چنان به دست توانای شاهان ساسانی حفظ کرده بود که بعدها توانست ورود اسلام به ایران را تبدیل به رنسانس فرهنگی ایران کند.

ایران قرن سوم، وسیعتر از ایران امروز بود و چنانکه از نام آن برمی آید سرزمین آریایی‌ها بود و افغانستان، بلوچستان، سغد، بلخ، و عراق را نیز دربر داشت. پارس، که سابقاً نام استان فارس کنونی بود، فقط قسمتی از جنوب شرقی این امپراطوری را تشکیل می‌داد امّا یونانیان و رومیان، که به «بربرها» توجّهی نداشتند، نام تنها یک قسمت را به تمام آن دادند. در قلمرو این امپراطوری، هزاران ده، صدها قصبه و دهها شهر قرار داشت که مهمّترین آنها عبارت بودند از: اکباتان، ری، موصل، استخر (سابقاً تخت جمشید) شوش، سلوکیه، و تیسفون پایتخت عظیم و باشکوه ساسانیان.»[۳۷]

«بر این قلمرو پهناور، پادشاهانی از جمله شاپور اول و دوم، بهرام پنجم و انوشیروان[۳۸] حکومت راندند.

از ثروت و جلال شاپورها، قبادها و خسروها چیزی جز خرابه‌های هنری دوران ساسانی بجا نمانده است، امّا همین مقدار کافی است که ما را از دوام و قابلیت انعطاف هنر ایرانی، از زمان داریوش کبیر و تخت جمشید تا دوران شاه‌عباس کبیر و اصفهان به شگفت آورد.»[۳۹]

«پیش از آنکه به نقّاشیهای یافت شده از این دوران بپردازیم، باید خاطرنشان کنیم که بطور کلّی سنت هنر تصویری ایران را می‌توان با توجّه به نمودهای گوناگون آن، به دو شعبهٔ اصلی تقسیم کرد: یکی شعبهٔ غربی که ارتباط کم و بیش مستقیم با هنر بیزانس یعنی روم شرقی دارد و در عین آنکه از آن هنر

«سبک بیزانسی
که زائیدهٔ خاور مآب شدن ناتورالیسم هلنی است،
با عظمتی ساختمانی و شکوهی تزئینی
در موزائیکهای کلیسای سان ویتاله ظاهر می‌شود.»

متأثر است در آن تأثیر متقابل داشته است. دیگر شعبهٔ هنری بخشهای شرقی ایران که از زمانهای دوردست در این سرزمینها رواج داشته و تقریباً بدون آنکه وقفه‌ای در آن ایجاد شود، در طی قرون متمادی با تجلّیات متنوع ادامه یافته است. و این، همان هنری است که بعدها با تأثیرپذیری‌هایی از هنرهای تصویری خاور دور در دورانهای بعدی مکتب

مینیاتور ایرانی و خاصه شیوهٔ هرات را بوجود آورده است.»

مکتب نقّاشی شرق ایران با نام مانی[۴۰] نقّاش، هنرمندی که این همه داستان و روایت از چیره‌دستی او در این هنر حکایت می‌کنند، درآمیخته است. گرچه قدرت‌نمائیهای شگرفی که از این هنرمند نقل شده است و اثر سحرانگیز فوق‌العاده‌ای که برمی‌انگیخته، کمی افسانه بنظر می‌رسد ولی با اینهمه نمی‌توان شخصیّت و ارزش هنری این فرد نامدار را مورد تردید قرار داد.

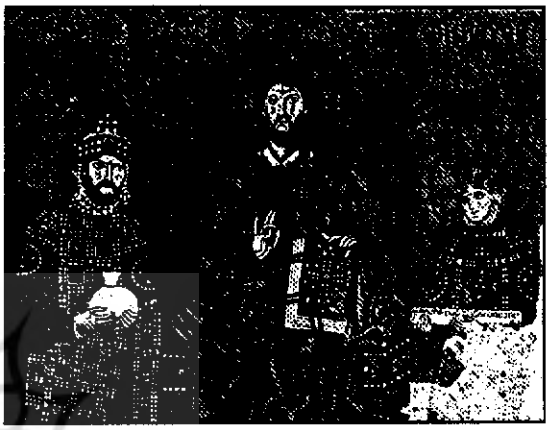
با رواج دین مبین اسلام آئین مانوی برچیده شد و در نتیجه آثار نقاشی مانویان از بین رفت. بنظر می‌رسد که پاره‌ای از مخالفت مسلمانان با هنرهای مصور، با مبارزه‌ای که برای از میان برداشتن سنت‌های دین مانوی انجام می‌شد، بی‌ارتباط نبود و باید این نکته را هم متذکر شویم که نهضت شمایل‌شکنی که در روم شرقی (بیزانس) در همین دوره رواج داشت نمی‌تواند با موضوع پرهیز از آثار مانوی بیگانه باشد.

بدنبال این وقایع، مانویان به سمت شرق و شمال خاوری ایران روی آوردند و با کوچ ایشان، فرهنگ آنان در این سرزمینها رواج پیدا کرد. البتّه سنت نقّاشی مانویان، بکلی در ایران فراموش نشد و بعدها تأثیراتش در مکاتب نقّاشی ایرانی نمایان گردید. شباهت اوراق تورفان[۴۱] و نقّاشی‌های ایرانی عصر مغول، از همین جا سرچشمه می‌گیرد.

«از نوشته‌های قرون اولیه هجری نیز می‌توان در مورد نقّاشیهای عصر ساسانیان تصوری کم و بیش روشن پیدا کرد. از جملهٔ آنان، می‌توان از یادداشتهای فراوانی که دربارهٔ نقّاشی‌های طاق ایوان مداین در دست داریم و از کتاب مزینی که باعث محکومیّت افشین سردار خلیفهٔ عباسی گردید و بسیار نمونه‌های دیگر یادکرد. چنانکه می‌دانیم دربارهٔ نقّاشیهای طاق کسری، حتّی به نوشته هایی بر می‌خوریم که در آنها صحنه‌های مختلف نقّاشی طاق از جمله تصویری که در آن پیروزی خسرو انوشیروان را در جنگ انطاکیه نمایش آمده است با توصیف جزئیات آن آمده است و حتی از رنگ لباسها و اسبان و دیگر ویژگیهای نقش در این اسناد به تفصیل سخن رفته است.»[۴۲]

با توجّه به اینکه از آثار نقّاشی ساسانیان، مدارک

«مکتب نقّاشی شرق ایران
با نام مانی نقّاش،
هنرمندی که این همه داستان و روایت از چیره‌دستی او در این هنر حکایت می‌کنند، درآمیخته است.»



قابل توجّهی باقی نمانده است با اینحال، با توجه به مدارک باستانشناسی، به پاره‌ای آثار که بدون تردید متعلّق به ساسانیان است، اشاره داریم:

«کاوشهای باستانشناسی در بخش بزرگی از ترکستان شوروی در مراکزی چون ورخش و خوارزم و سغدیان و افراسیاب، مجموعه‌ای از نقّاشیهای دیواری را معرفی نموده است که مطالعه آنها برای شناخت هنر تصویری عصر ساسانی دارای اهمیّت فراوان است.»(۴۳)

«در **پنج کنت** واقع در مشرق سمرقند در ایالت سغدیان نقّاشیهای چندی بر دیوارهای ساختمانهای باستانی بدست آمده است که در بسیاری از آنها صحنه‌های مربوط به تاریخ باستانی ایران و آنچه در شاهنامه فردوسی باز می‌شناسیم، تصویر شده است.این نقّاشیها را به اواخر ساسانیان نسبت داده‌اند. در یکی از تأثرانگیزترین این صحنه‌ها، مجلس سوگ سیاوش شاهزادهٔ نگون‌بخت ایران، با زبردستی فراوان نمایش داده شده است. پیکر بیجان سیاوش بر زبرتختی مرصع که گنبد شیارداری آن را پوشانده است قرار دارد و بانوان چندی بر بالای سر شاهزاده مشغول نوحه سرایی می‌باشند. در کنار فوقانی تصویر، کنگره‌های ساختمانی مشابه با آنچه در تخت جمشید می‌شناسیم نمایانده شده است، قسمت پائین نقّاشی را گروه سوگواران پر کرده‌اند.

این نقّاشی و آثار دیگر **پنج کنت** که بر بنیاد همان داستانها و روایاتی که چهار قرن بعد بهنگام سرودن شاهنامه مورد استفادهٔ شاعر ملی ما واقع شد، پرداخته گشته است. ضمن تأیید اصالت منابع شاهنامه وجود یک سنت کهن ایرانی را در تمامی این مناطق، مورد توجّه قرار می‌دهد.»(۴۴)

در کاوشهایی که توسط باستانشناسان انجام گرفته قطعه‌های نقّاشی دیواری از دل خاک بیرون آورده شده که برای شناخت هنر نقّاشی ایران عصر ساسانی قابل توجّه است از جمله:

«در **دورا اروپا** نمونه‌های چند از نقّاشی دیواری این دوران که اهل فن آنها را به هنر ساسانیان منسوب می‌دانند بدست آمده است.

و به این ترتیب می‌بینیم که قلمرو نقّاشی عصر ساسانی به سرزمینهای وسیعی کشانده شده است و چنانچه تاکنون نمونه‌های فراوانی از این هنر در داخل

«برای جدا ساختن هنر صدر مسیحیت
از هنر بیزانسی،
حدود و مرز مشخّصی موجود نیست.»

سرحدات کنونی ایران یافت نگردیده ؛ در عوض بقای آن در سرزمینهای مجاور، این نقیصه را تا حدّ زیادی جبران می‌نماید. با اینهمه قطعات چندی از نقوش دیواری عصر ساسانی که تاکنون در کشور ما شناخته شده است می‌تواند چراغی فرا راه پژوهندگان قرار دهد و ما اکنون بشرح مختصری دربارهٔ آنها می‌پردازیم.»[۴۵]

کاوشهای هیأت باستانشناسی فرانسوی در شوش، قسمتی از یک نقاشی دیواری عصر ساسانی را از دل خاک بدر آورده است که به عقیدهٔ پروفسور گریشمن به نیمهٔ اول قرن چهارم میلادی تعلّق دارد. این نقش بر روی دیواری خشتی که روی آن را قشر ضخیمی از کاه‌گل اندود کرده‌اند نقّاشی شده است.

مطالعهٔ این نقّاشی، تداوم سنت هنری باستانی ایران را که در عصر هخامنشیان و دوران اشکانیان مشاهده نمودیم بخوبی اثبات می‌نماید، همچنانکه در نقّاشیهای دورانهای پیش، هنرمند ایرانی از بکار بردن سایه و روشن و پرسپکتیو پرهیز می‌نمود. در این تصویر نیز همهٔ عوامل سازندهٔ اثر، بوجهی نموده شده است که در عین القاء فضای خاص، از ایجاد تصور عمق بر روی دیوار احتراز شده باشد و بدین منظور، نقّاش این صحنه در همهٔ بخش‌های اثر خود، رنگهای یکدست و بدون سایه بکار برده است و از خطوط موزونی که برای مشخّص نمودن قطعات مختلف نقّاشی خود رسم کرده بعنوان یک وسیلهٔ تزئینی استفاده نموده است.

بدین ترتیب نقّاش دیواری شوش در شانزده قرن پیش با تنظیم خوشایند سطح و خط و رنگ و بکار بردن موزون این سه عامل در نهایت سادگی، موفق شده است زمینهٔ تزئینی و دارای خاصیّت القاکننده‌ای قوی بوجود آورد که هنوز هم می‌تواند مورد توجّه هنرمندان واقع گردد.

پاورقی‌ها:

۱ـ Constantine

۲ـ Byzantine

۳ـ Justinane

۴ـ تاریخ هنر جنسن ـ ص ۱۶۵

۵ـ همان مأخذ ص ۱۶۶

۶ـ Dora – Uroupuse

۷ـ همان مأخذ ص ۱۶۷

۸ـ همان مأخذ ص ۱۶۷

۹ـ تاریخ هنر جنسن ـ صفحه ۱۷۰ پاراگراف سوم

۱۰ـ Mosaics

۱۱ـ همان مأخذ ص ۱۷۱

۱۲ـ San – Apolinare

۱۳ـ Salvenica

۱۴ـ تاریخ هنر جنسن ـ ص ۱۷۱

۱۵ـ Santa – Marya – Majoree

۱۶ـ Sedome

۱۷ـ بنای یادبودی که در سال ۱۱۳ میلادی ساخته شد. که بر تارک آن مجسمهٔ ترایانوس نصب شده بود و بر بدنهٔ آن نقوش برجسته در وصف دو نبرد پیروزمندانه ترایانوس حکاکی شده است این یادبود در رم بر روی مقبرهٔ وی ساخته شده است.

۱۸ـ تاریخ هنر جنسن ص ۱۷۲

۱۹ـ Byzantine Art

۲۰ـ همان مأخذ ـ ص ۱۷۶

۲۱ـ همان مأخذ ص ۱۷۶

۲۲ـ Galaplakidia

۲۳ـ Ravenna

۲۴ـ Santa – Apolinaree

۲۵ـ هنر در گذر زمان ص ۲۳۷

۲۶ـ San Vitalle

۲۷ـ هنر در گذر زمان ص ۲۴۰

۲۸ـ همان مأخذ ص ۲۴۱

۲۹ـ هنر در گذر زمان ص ۲۴۳

۳۰ـ Classicism

۳۱ـ Golgotha

۳۲ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۲۵۰

۳۳ـ هنر در گذر زمان ـ ص ۲۵۱

۳۴ـ Mosque Kari

۳۵ـ Anastasise

۳۶ـ همان مأخذ ص ۲۵۱

۳۷ـ تاریخ تمدن جلد ۴ـ ص ۱۶۸

۳۸ـ انوشیروان معاصر یوستی نیانوس امپراطور بیزانس بود طبق اعتقاد عمومی آن زمان از یوستی نیانوس بزرگتر بود، و تمام نسلهای آیندهٔ ایران نیز او را نیرومندترین و تواناترین پادشاه تاریخ خود می‌دانند.

۳۹ـ تاریخ تمدن ـ جلد ۴ـ ص ۱۸۲

۴۰ـ نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه ـ اکبر تجویدی ـ ص ۳۷

۴۱ـ Torfan

۴۲ـ همان مأخذ ص ۴۳ و ۴۴

۴۳ـ همان مأخذ ص ۴۴

۴۴ـ همان مأخذ ص ۴۵

۴۵ـ همان مأخذ ص ۵۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی