مطالعه تطبیقی سه تابلوی «شام آخر» اثر لئوناردو داوینچی، سالوادور دالی و سیمون پترسون از منظر نمادشناسی مذهبی

سیده فاطمه شاکری*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۱۰/۱۶
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۲/۰۲/۰۵

چکیده

مقاله حاضر به بررسی نمادپردازی در آثاری می‌پردازد که به لحاظ موضوع و بیان تصویری به عنوان آثار مذهبی شناخته می‌شوند. بدین منظور، سه نقاشی با موضوع «شام آخر» اثر لئوناردو داوینچی، نقاش و مخترع رنسانسی، و سالوادور دالی، نقاش سوررئالیستی، و سیمون پترسون، هنرمند معاصر، مورد بررسی نمادپردازی قرار خواهند گرفت.

در طول تاریخ نقاشی، موضوع «شام آخر» یکی از معروف‌ترین و مورد توجه‌ترین مضامین مذهبی در میان نقاشان مسیحی بوده است و در به تصویر کشیدن واقعه تاریخی ـ مذهبی مربوط به مراسم مقدس «عشاء ربانی» از نمادپردازی‌های شگفت‌انگیزی در این زمینه استفاده کرده‌اند.

همان‌طور که از عنوان «شام آخر» برمی‌آید، به نظر می‌رسد این آثار باید از اسلوب‌های خاصی، که بر تصاویر مذهبی حاکم بوده است، پیروی کنند. با بررسی تطبیقی نمادهای این سه اثر به این مهم پی می‌بریم که گاه موضوع مذهبی دستمایه‌ای برای نقاش بوده است تا علاوه بر به تصویر کشیدن ارزش‌های حاکم بر فرهنگ فکری و دینی عصر خود، اندیشه‌ها، جهان‌بینی، و برداشت‌های خود را نیز به صورت مستتر و با استفاده از نمادپردازی در اثر خود بگنجاند؛ و گاه نقاش پا را از این فراتر می‌نهد و مضمون را تا سرحدّ تبدیل شدن به یک موضوع متداول در جامعه در هم می‌شکند. در این صورت، علاوه بر موضوع، محتوای اثر نیز شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد و هنرمند با استفاده از نمادهای به‌کاررفته در اثر، بیانیه‌ای جدید در زمینهٔ مذهب در جامعهٔ مدرن صادر می‌کند.

در این مقاله سعی بر آن است تا نقش گذر زمان در تغییر نگرش مذهبی و شکل‌گیری تفاوت در شیوهٔ بیان مضامین مذهبی و نیز گرایش هنرمندان به استفاده از نمادهای مذهبی در آثارشان را با مقایسهٔ سه نمونه از موضوع «شام آخر» را مورد بررسی قرار دهیم.

کلیدواژه‌ها: شام آخر، لئوناردو داوینچی، سالوادور دالی، سیمون پترسون، رنسانس، سوررئالیسم.

* کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

مقدمه

«شام آخر»[1] به آخرین شام زمینی مسیح می‌گویند که عیسی مسیح با شاگردانش در روز پنج‌شنبه در باغ «جتسیمانی» قبل از دستگیری و مصلوب شدنش صرف نمود. شام آخر در واقع همان«آیین عشاء ربانی» یا «افخارستیا» است که در میان مسیحیان اهمیت به‌سزایی دارد و جزو مناسک اصلی آنان به شمار می‌رود. در اناجیلِ هم‌دید،[2] این وعده، غذای فصح می‌باشد و اهمیت آن به خاطر سخن عیسی مسیح دربارهٔ شراب و تکه نان است (راسل، ۱۳۸۷: ۲۶۸). شام مقدس در حقیقت نماد حلول و تجسد الهی قلمداد می‌شود. در اناجیل هم‌دید و هم‌چنین رسائل پولس، روایات متعددی پیرامون شام آخر مطرح شده است.

ابتدایی‌ترین نمونه‌ها و یا به عبارت دیگر، سرچشمه‌های تصویری ترسیم شام آخر را می‌توان در گوردخمه‌های صدر مسیحیت مشاهده کرد (تصویر شمارهٔ ۱). گوردخمه‌ها، در واقع، مقابر دخمه‌ای بودند که پیش از به رسمیت شناختن مسیحیت توسط امپراتور روم، به عنوان ابتدایی‌ترین عبادتگاه‌های مسیحی شناخته می‌شوند. در آن زمان، نمادپردازی مسیحی مربوط به آیین شام آخر هنوز پدید نیامده بود. در حقیقت، معانی نمادین شام آخر از سدهٔ ششم میلادی به بعد در هنر مسیحی مطرح شدند.

این نمادها در ابتدا به صورت فرم‌های ساده‌ای مانند ماهی، قرص نان و شراب بود که در سده‌های بعد به صورت متداول‌تری در نقاشی‌های شام آخر مورد استفادهٔ نقاشان قرار گرفت.

به طور کلی، در بازنمایی شام آخر، غالباً مسیح را در وسط و حواریون را در اطراف میز نشان می‌دهند. بر اساس این تحلیل، عناصر اصلی و اساسی تابلوهای شام آخر عبارت‌اند از:

۱. مسیح؛
۲. دوازده حواری؛
۳. قرص نان و شراب؛
۴. یهودا.

اعصار مختلف تاریخ هنر دارای فراز و نشیب و نیز تضادهایی در شیوهٔ بیان مضامین مختلف و ساختارهای موضوعی است. سیر و سلوک هنر در طول تاریخ و شکل‌گیری مکاتب مختلف هنری از مهم‌ترین عوامل در تغییر دیدگاه و جهان‌بینی هنرمندان در طول اعصار تاریخ هنر است. علاوه بر این، دین، مذهب، و سیاست و ارتباط آن‌ها در جهت دادن به آثار هنری از اصول بنیادین در هنر به شمار می‌رود. آنجا که دین بخشی از درونمایهٔ زندگی و تفکرات بشر می‌شود، در واقع در درونمایهٔ آثار هنری تغییرات شگرفی را به وجود می‌آورد. می‌توان آثار هنری متعددی را در این زمینه مثال زد که دین نقش اصلی در شکل‌گیری و پدید آمدن آن‌ها بازی می‌کند.

با این حال، جدایی و یا به عبارتی کم‌رنگ شدن نقش دین در هنر از قرن پانزدهم میلادی در موضوعات و حتی شیوهٔ بیان آثار هنری تغییرات اساسی به وجود آورد. ظهور جریانات فکری ـ فلسفی در دوران رنسانس و دخالت مستقیم اندیشه و زاویهٔ دید هنرمند در خلق آثار هنری، نشانه‌هایی از جدایی دین از هنر به عنوان، عنصر اصلی، و ایجاد تغییرات در مضامین آثار هنری بوده است. در واقع، توجه به انسان، به عنوان مرکز هستی، مبنای ارادهٔ هنرمند در ایجاد اثر هنری می گردد، خواه این آثار مضمونی مذهبی یا غیر مذهبی به خود بگیرند.

با ظهور هنر مدرن در اواخر قرن نوزدهم میلادی، این مسئله به اوج خود رسید و موضوعات دینی دیگر دغدغهٔ فکری هنرمند نبود، بلکه دستمایه‌ای برای پیش‌طرح‌های اولیه و تجربیات جدید عصر مدرن به شمار می‌رفت. به عبارت دیگر، هنرمندان با استفاده کردن از موضوعات دینی، عقیدتی، و انسانی به دنبال شیوهٔ بیانی جدید برای ایجاد آثار هنری بودند.

هنرمند در دوران معاصر، در میان خیل عظیمی از بحران‌ها و فشارهای مختلف سیاسی و اجتماعی قرار دارد از این روی موضوعات دینی برای او تبدیل به مضامینی می‌شود که به وسیله آن می‌تواند دغدغه‌های اجتماعی، فرهنگی، نژادی، جنسیتی و... خود را به جهان عرضه دارد. در نتیجه، او خود را مجاز به بهره‌برداری آزاد

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

از مضامین مذهبی و دغدغه‌های اجتماعی و... می‌داند. پس، بالطبع در این دوران با مفاهیم دگرگون‌شده‌ای از موضوعات دینی روبه‌رو هستیم و در نتیجه به نظر می‌رسد که هنرمند با نوع نگرش خاص خود دربارهٔ مضامین مذهبی، خود را در مقام یک مفسّر دینی قرار می‌دهد.

یکی از مهم‌ترین مضامین مذهبی، که از طریق آن می‌توان سیر تحولات فکری هنرمندان را مورد بررسی قرار داد، «شام آخر» است. این موضوع به وفور، در ادوار مختلف تاریخ هنر، مورد استفادهٔ هنرمندان قرار گرفته است. در واقع، با بررسی منابع تاریخ هنر دربارهٔ این موضوع خاص، می‌توان عوامل تأثیرگذار در تغییر نگرش مذهبی در مواجهه با مضامین مذهبی را یافت و آنچه در آثار هنرمندان به وفور دیده می‌شود بیان دغدغه‌های خود در غالبی نمادین و یا سرشار از نشانه است که گاه پا را از پوستهٔ اولیه موضوع فراتر می‌نهد و لایه‌هایی پنهان را برای مخاطب به تصویر می‌کشد.

این مقاله مقایسه‌ای است میان سه اثر با موضوع «شام آخر» که توسط لئوناردو داوینچی، سالوادور دالی و سیمون پترسون به تصویر کشیده شده است تا از این طریق شیوهٔ برخورد هنرمندان را با مضامین مذهبی و تأثیر تحولات فرهنگی و اجتماعی را در نوع بیان موضوع مذهبی «شام آخر» و نمادپردازی خاص هر دوره ـ توسط این سه هنرمند ـ را مورد بررسی قرار دهیم.

شام آخر اثر داوینچی[۳]

دیوارنگارهٔ «شام آخر» داوینچی (۱۴۹۵ ـ ۱۴۹۸م) در صومعهٔ سانتا ماریا دلا گراتسی در میلان قرار دارد. این نقاشی سراسر یک دیوار مستطیل‌شکل را که سالن غذاخوری صومعه بوده است، می‌پوشاند به‌طوری که در نگاه اول به نظر می رسد که انتهای این سالن به دیوار ختم نمی‌شود و به‌واسطهٔ این نقاشی ادامه می‌یابد.

اثر داوینچی برای نخستین‌بار در تاریخ هنر مسیحیت بود که یک داستان مقدس این‌چنین زنده و طبیعی را به تصویر می‌کشید. در واقع، ترکیب‌بندی خاص و نورپردازی، جلوه‌ای سه‌بُعدی به تصویر بخشیده است. در اینجا به خوبی نمایان است که شیوهٔ برخورد داوینچی با داستان کتاب مقدس، نسبت به پیشینیان خود متفاوت است. این اثر سرشار از حرکت، پویایی و احساس است. داوینچی زیرکانه از متن کتاب مقدس بهره برده است تا بتواند حالات و احساسات در لحظه‌ای خاص را به تصویر بکشد. این نقاشی، در واقع، عکس‌العمل این دوازده حواری را که در درجات مختلف از ناراحتی و یا تعجب و... قرار دارند، به تصویر کشیده است. در واقع، یکی از ویژگی‌های بارز این اثر تصویر کردن تمامی حواریون در کنار مسیح و قرار دادن یهودا (حواری خائن) در میان سایرین است (در اغلب آثار متأخر، یهودا به نوعی از دیگران جدا ترسیم می‌شد).

شام آخر اثر دالی[۴]

سالوادور دالی (۱۹۰۴ ـ ۱۹۸۹م) نقاش سوررئال، تصویرگر، و طراح اسپانیایی، از مبلغان مشهور خردستیزی در هنر به شمار می‌رود. دالی با گرایش به سنت احیاگران هنر پیشارافائلی و ستایش نقاشان آکادمیک سدهٔ نوزدهم، عملاً نسبت به تجربه‌های مدرن واکنش نشان داد. در آثار او عناصر نمادین مبتنی بر تعبیر فرویدی از رؤیا با پرداختی واقع‌نما تجسم یافته است و مهارت فنی به‌کاررفته در آن‌ها چشم‌گیر است.

در طول سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰م مذهب، علم، و تاریخ جای بیش‌تری را در میان موضوعات آثار دالی اشغال کرد. بنابراین، در طی این سال‌ها آثار معروفی را ارائه کرد که «شام آخر» یکی از آن‌ها بود. از این حیث، می‌توان رگه‌هایی از گرایشات مذهبی را در آثار متأخر او شاهد بود. در واقع، از دههٔ ۱۹۵۰م کارهای اساسی او وقف هنر مذهبی مسیحی و ستایش از مسیح در آیین عشاء ربانی بود. نمونه‌های بزرگ این آثار اکنون در موزه و گالری هنر شهر گلاسگو (به صلیب کشی، ۱۹۵۱م) و واشینگتن دی. سی (شام آخر، ۱۹۵۵م) قرار دارند. اهمیت این آثار در تاریخ هنر و نقش نجات‌دهندهٔ آن‌ها برای دالی در این بود که او را از فاجعهٔ هنرمند میانه‌رو

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

بودن در هنر مدرن دور می‌ساخت (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۱۱)

شام آخر اثر پترسون[۵]

سیمون پترسون (۱۹۶۷م) هنرمند معاصر انگلیسی است. او در خلق آثار هنری خود از متن و نوشتار بهره می‌برد. وی علاقهٔ زیادی به استفاده کردن از نقشه‌هایی مانند نقشهٔ راه‌های زیرزمینی لندن، جدول مندلیف و... دارد. او در استفاده از این‌گونه نقشه‌ها، در راستای خلق آثار خود، به جای نام مکان‌ها و عناصر از نام فیلسوفان، بازیکنان فوتبال، هنرپیشه‌ها، قدیسین و ... بهره می‌گیرد.

پترسون، زمانی «شام آخر» خود را خلق کرد که آخرین بازی‌های جام جهانی فوتبال در ایتالیا در حال برگزاری بود. همان‌طور که در تصویر شمارهٔ ۵ شاهد هستیم این «شام آخر» یک تجسم سنّتی و فیگوراتیو از سیزده مرد در حال غذا خوردن و به جای آوردن مراسم عشاء ربانی نیست. با این‌که از لحاظ درونمایه نزدیک به اثر داوینچی است، اما در عوض در چیدمان اسامی به نظر می‌رسد که حواریون بر مبنای نظام فوتبال مرتب شده‌اند. این موضوع را می‌توان در نام‌گذاری اثر که اشاره‌ای مستقیم به آرایش یک تیم فوتبال دارد، مشاهده نمود[۶]. او علاوه بر این اثر، اثر مشابه دیگری بر مبنای سیستم آرایش تیمی فوتبال به وجود آورده است. (تصویر شمارهٔ ۶)

مقایسهٔ عناصر و خوانش نمادها در سه اثر «شام آخر»

الف. ساختار ترکیب‌بندی

با توجه به مطالبی که پیش‌تر ذکر شد، نقاشی دیواری «شام آخر» داوینچی در سالن غذاخوری صومعهٔ سانتا ماریا دلا گراتسی قرار دارد (تصویر شمارهٔ ۳). داوینچی نیز همانند استادان خود برای ترسیم این واقعه به کتاب مقدس رجوع کرده است. او برای ایجاد حس منفعل در حالات فیگورها از قسمت‌های خاصی از کتاب مقدس بهره برده است تا بتواند صحنه را پُر جنب‌وجوش‌تر، ترسیم کند. در واقع، او آیات مربوط به «شام آخر» از دو *انجیل متی* و *یوحنا* را با هم تلفیق کرد تا بتواند به این امر نائل آید (تصاویر شمارهٔ ۷ و ۸). آنجا که در *انجیل متی* می‌گوید: «و وقتی که ایشان غذا می‌خوردند، او گفت: هر آینه به شما می‌گویم که یکی از شما مرا تسلیم خواهد کرد.» پس به غایت غمگین شده، هر یک از ایشان به وی سخن آغاز کردند که «خداوندا، آیا من آنم؟» او در جواب گفت: "آن‌که دست با من در قاب فرو برد، همان اوست که مرا تسلیم نماید."» (متی، ۲۶: ۲۱ و ۲۲ و ۲۳) و در *انجیل یوحنا*: «و یکی از شاگردان او بود که به سینه عیسی تکیه می‌زد و عیسی او را محبت می‌نمود؛ شمعون پطرس به او اشاره کرد که بپرسد دربارهٔ که این را گفت.» (یوحنا، ۱۳: ۲۳ و ۲۴)

با این روش، داوینچی توانست نقاشی خود را با حالتی نمایشی و تئاتری به تصویر بکشد، به شکلی که راهبان همیشه در حال صرف غذای خود در این سالن، این واقعهٔ مقدس را به یاد می‌آوردند. او، برخلاف اساتید پیشین خود، یهودا را در طرف دیگر میز نکشید، هر چند که در طراحی‌های ابتدایی خود از این روش استفاده کرده بود (تصاویر شمارهٔ ۹ و۱۰). در واقع، علت عدم انجام این کار این بود که، با توجه به نحوهٔ قرارگیری نقاشی در سالن غذاخوری، اگر داوینچی یهودا را در پشت میز ترسیم می‌کرد، در واقع او پشت به بینندگان اثر قرار می‌گرفت و حالات بدن او با سایر حواریون هماهنگ نمی‌شد؛ در نتیجه، او نیز در کنار دیگران قرار گرفت. داوینچی با این روش توانست از این لحظهٔ حساس نهایت استفاده را ببرد. او افزون بر بیان روایی، با استفاده از قواعد پرسپکتیو، باعث عمق‌دار شدن و ادامه یافتن سالن غذاخوری نیز شد (که در عصر حاضر از این روش به‌کرات برای فضاسازی مکان‌های کوچک استفاده می‌شود).

دالی اما برخلاف داوینچی، بدون شخصیت‌پردازی حواریون، آن‌ها را در اطراف میز به شکل کاملاً قرینه پراکنده است به صورتی که نمی‌توان هیچ تمایزی میان آن‌ها قائل شد. در «شام آخر» پترسون شاهد چیدمانی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

از اسامی با ترکیب‌بندی قرینه هستیم، اما نام دو قدیس در سمت راست پایین اثر، که در واقع دو نیمکت‌نشین تیم فرض می‌شوند، قرینه بودن صرف را از اثر می‌زداید. این امر، در واقع، به ترکیب‌بندی کمک به‌سزایی کرده است؛ زیرا به این روش سنگینی ناشی از عناصر مرکز تصویر به حالت تعادل می‌رسند. پس به طور کلی، هر سه اثر دارای ساختار قرینه در ترکیب‌بندی می‌باشند. این مسئله در تابلوی دالی بارزتر از نقاشی دیواری داوینچی و پترسون مشاهده می‌شود. قرینگی به اثر دالی حسی سرشار از سکون، سکوت و آرامش می‌بخشد، حال آن‌که در اثر داوینچی شاهد وجود قرینگی در عین بی‌قرینگی هستیم؛ یعنی، در مرحلهٔ نخست مشاهدهٔ تصویر به دلیل واکنش پویای فیگورها، حس خطایی از قرینه نبودن به چشم می‌خورد و با دقت بیش‌تر در اثر شاهد گروه‌بندی‌های قرینه، چه در عناصر معماری و چه در گروه پیکره‌ها، هستیم. در اثر پترسون، همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، دو نام سمت چپ حس قرینه بودن را تقلیل می‌بخشد.

قرینگی نمادی از وحدت است که از طریق ترکیب اضداد حاصل می‌شود. این امر در «شام آخر» داوینچی به صورت جمع گروه‌های سه‌تایی از حواریون که در دو طرف مسیح قرار دارند به وضوح، قابل مشاهده است. باید توجه داشت که در اثر داوینچی و پترسون این قرینگی حالت تصنعی ندارد؛ زیرا حالات منفعل فیگورها و چیدمان خاص اسامی در ایجاد حسی طبیعی در اثر کمک می‌کند، با این تفاوت که در ساختار ترکیب‌بندی دالی حالت قرارگیری حواریون، فیگور بزرگ در بالای تابلو و نیز فرم پنجره، حالت تصنعی و چینشی به خود گرفته است به شکلی که عناصر نام برده‌شده یک عکس‌برگردان و یا تصویر در آینه را بازنمود می‌سازد. این نوع قرینه بودن در عناصر چیده‌شده در اثر، به ایجاد حس وحدت در عناصر خیانت کرده و نشانی از خودگرایی و یا به عبارتی وحدت سطحی و ظاهری است. این نکته دقیقاً نقطهٔ مقابل منظور داوینچی و پترسون است.

ب. مسیح در مرکز تابلو

در نقاشی دالی و داوینچی، مسیح در مرکز تابلو و حدّ فاصل میان دو گروه شش‌تایی از حواریون نشان داده شده است. هر دو نقاش به نحو ماهرانه‌ای مسیح را از سایرین جدا کرده‌اند؛ داوینچی با قرار دادن او در جلوی پنجرهٔ فضای معماری و نیز با قرار دادن نقطهٔ پرسپکتیو در پشت سر او، مسیح را به صورت مرکز کانونی از احساس و مکان ترسیم کرده است و دالی نیز با تدبیری مشابه در پرسپکتیو، با بهره بردن از منظرهٔ طلوع در پشت سر مسیح، به او حالتی آرمانی و دست‌نایافتنی داده است و این امر را با محو کردن او در پس‌زمینه (منظرهٔ طلوع) به صورت بارزتری به نمایش می‌گذارد. (تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲)

در نقاشی دیواری پترسون، عیسی مسیح در مرکز تابلو قرار ندارد، بلکه بر اساس قواعد فوتبال در دروازه قرار داده شده است. اما، به لحاظ ترکیب‌بندی او در نقطه‌ای قرار دارد که تمامی خط‌های فرضی رسم‌شده از نام‌ها، به او می‌رسد (تصویر شمارهٔ ۱۳). در نتیجه، با این‌که پترسون، نقش جدیدی به مسیح دوران معاصر محول کرده است، اما به نظر می‌رسد که باز او در کانون توجه قرار دارد. پترسون با این روش پیوندی میان ورزش، به‌عنوان دغدغه فرهنگی، و مذهب رنگ‌باخته غرب ایجاد می‌کند تا از این منظر به مقایسه میان این دو در جامعه معاصر بپردازد. گویی که تقدس و اهمیت به ورزش جای مذهب را می‌گیرد.

بنا به حالت ویژه‌ای که سه نقاش، به لحاظ ساختاری، به مسیح داده‌اند، شاهد پدید آمدن فرم مثلث متساوی‌الاضلاع از مسیح هستیم که این فرم از اشکال کلیدی و رمزآمیز در زمینهٔ مبانی بصری مسیحی به شمار می‌رود و نمادی از تثلیث در عیسویت می‌باشد (هال، ۱۳۹۰: ۱۷). در واقع، این فرم، شکل هندسی خلاصه‌شده‌ای از لنگر است (تصاویر شمارهٔ ۱۴و ۱۵)[۷] که نماد شخص مسیح بوده و در آثار صدر مسیحیت به‌وفور دیده می‌شود.

فرم مثلث در حالت رو به بالای آن، علاوه بر آنکه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

نشانه‌ای برای جنس مذکر است در فرهنگ مسیحیت بیان نمادینی برای ملکوت و به اوج رسیدن نیز می‌باشد. در واقع، شکل آرام و مثلث‌گونهٔ مسیح به جای آن‌که نقش یک نیروی فعال مادی و معنوی را ایفا کند، منفعل است (جنسن، ۱۳۹۰: ۵۲۳) و استفادهٔ به جای هر سه هنرمند از معنای نمادین این فرم و حالت مسیح که القاکنندهٔ حس رضایتمندی اوست، مُهر تصدیقی بر این عقیدهٔ مسیحی است که عیسی تسلیم اراده خداوند برای عروج بوده است (تصاویر ۱۶و ۱۷و ۱۸).

نکتهٔ دیگر آن‌که داوینچی مسیح خود را به‌گونه‌ای در مرکز قرار داده که علاوه بر تشکیل دادن فرم مثلث متساوی‌الاضلاع توسط بدن او، با قرار دادنش در جلوی پنجره‌ای که دارای یک قوس در قسمت بالایی آن است تصویری از مسیح با هالهٔ مقدس و یا به بیان دیگر تصویری از یک منجی را ارائه می‌دهد (تصویر شمارهٔ ۱۹). تصویر مربعی که در بالای آن یک قوس (بخشی از دایره) نصب شده باشد، ساختار مکعب ـ گنبد را برمی‌سازد که در هنر اسلامی و هم‌چنین در هنر رومی‌وار بسیار رواج دارد و گفتگوی میان آسمان و زمین، و کامل و ناکامل را مادیت می‌بخشد (تصاویر ۲۰۸ و ۲۱۹). این شکل نماد آرزوی یک عالم برین و یا یک سطح برتر زندگی است (مانند طاق نصرت). در نظام عقلی، قهرمان [مسیح] یک نابغه است که در رسوخ کرده، در نظام عرفانی قهرمان یک قدیس است که بر گرایش‌های پست طبیعت خود فایق آمده است. (شوالیه، ۱۳۹۰: ۱۶۸-۱۶۹)

هم‌چنین این اشکال ایده‌آل، اشاره به علاقهٔ رنسانس به مکتب نو ـ افلاطونی دارد. در تمثیل معروف«غار»، افلاطون بر عدم کمال در عناصر زمینی تأکید دارد. هم‌چنین بر اساس آرای فیچینو[۱۰] در باب مرکزیت انسان، می‌توان به رابطهٔ خداوند با انسان اشاره کرد، به شکلی که او معتقد بود که خدا در انسان و انسان در خدا حضور دارد و بدین صورت انسان با دریافت صورت خدایی، خداگونه می‌شود (مسگری و سلیمانی، ۱۳۸۷). این برابر با اعتقاد مسیحیان به منجی بودن مسیح است. در نتیجه، بهترین مکان از لحاظ بصری برای قرار دادن او، در مرکز و در کانون پرسپکتیو است. پس داوینچی از علم ریاضیات یونانی استفاده کرد تا کمال بهشتی را بازسازی کند. او مسیح را به صورتی تصویر کرد تا تجسمی از بهشت باشد.

با این حال، مسیحِ داوینچی جنبه‌های زمینی‌تر و انسانی‌تر نسبت به مسیحِ دالی دارد؛ زیرا با دقت در تصاویر ۱۶ و ۱۷ متوجه می‌شویم که دالی، مسیح خود را به‌گونه‌ای تجسم کرده که بُعد جسمانی و روحانی او را توأمان به تصویر کشیده است و این بیانگر اعتقاد مسیحیان به زنده بودن مسیح است. در واقع، به نظر می‌رسد که دالی هر آنچه در بارهٔ مسیح و مرگش و هم‌چنین رستاخیز او دریافته است در این اثر جمع کرده است که مهم‌ترین بخش آن باز می‌گردد به پیش‌گویی مسیح در مورد مرگ خود، و بر اساس اناجیل هم‌دید، او سه بار مرگ خود را پیش‌گویی کرده است که در آخرین‌بار بشارت برخاستن خود از گور را می‌دهد (لوقا، ۱۸: ۳۱ ـ ۳۵). در نتیجه، چهرهٔ آرام و اندکی متبسم او نشان از این بشارت دارد. حال آن‌که مسیح داوینچی با وجود آرامش، غمگین به نظر می‌رسد؛ زیرا در حال در میان نهادن خیانت صورت‌گرفته در حقّ او و مرگ خود با حواریون و تسلیم بودن در این سرنوشت مقدّر است. در نتیجه، بر اساس آنچه در دوران رنسانس مشهود است، با این برخورد، داوینچی او را انسانی‌تر و جسمانی‌تر ترسیم کرده است تا تجلی خداوند در کالبد جسمانی عینی‌تر باشد.

پترسون مسیح خود را در دروازه قرار می‌دهد و دقیقاً به علت اشارهٔ مستقیمی که در نام‌گذاری اثر دارد (عیسی مسیح در دروازه / Jesus Christ In Goal) ذهن مخاطب را با نام‌هایی نوشته‌شده بر دیوار و عنوان «شام آخر» مواجه می‌سازد؛ پس، از این منظر، مسیح را به بُعد جسمانی و زمینی نزدیک می‌کند. پترسون از نوشتن نام‌ها به طرز زیرکانه‌ای بهره برده است، زیرا با خواندن نام مسیح هر مخاطب مسیحی را در ذهن خود بازنمایی می‌کند که از طریق آثار تجسمی، فیلم، و ... دیده است.

ج. تقسیم‌بندی عناصر ساختاری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

داوینچی در نقاشی خود برای نشان دادن بهتر حالت هیجان‌زده و گاه احساساتی حواریون، آن‌ها را به چهار گروه سه‌تایی تقسیم کرده است (تصویر شماره ۲۲). او، در واقع، واکنش‌های حواریان را بر طبق نگرش مکانسیتی خود به روان‌شناسی که در عهد رنسانس رایج بود تنظیم کرده است. گویی بر اساس قانونی اجتناب‌ناپذیر، افشای خیانت سبب می‌شود که عدد دوازده به چهار گروه سه نفره تجزیه گردد. (هارت، ۱۳۸۶: ۴۴۳) پس به نظر می‌رسد که او با این روش قصد داشته خواص ذاتی عدد دوازده را بازگو کند. در باور جهانی این عدد نمادی از نظم کیهانی است و اگر به صورت معادله ریاضی (۳×۴) باشد نشان‌دهندهٔ نظم دنیوی و معنوی، ظاهری و باطنی است (کوپر، ۱۳۸۶: ۳۵-۳۶). علاوه بر این، داوینچی از معنای نمادین این اعداد در سنّت مسیحی آگاهی داشته است. سه، یعنی عدد تثلیث، مقدس‌ترین عدد است، در حالی که عدد چهار ذات مادی عنصرهای خاک، هوا، آتش و آب را به ذهن منتقل می‌کند. داوینچی به این ترتیب مؤلفه‌های جهان آفرینش، روح، و ماده را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد. نمادگرایی اعداد پیچیده‌تری نیز در اینجا مشاهده شده است، زیرا از نظر کلام سه فضیلت وجود دارد و تعداد انجیل‌ها، فضایل اصلی، رودهای بهشت، فصل‌های سال و اوقات روز چهار است. سه به‌علاوه چهار می‌شود هفت، یعنی عدد موهبت‌های روح‌القدس، شادی‌های مریم عذرا و نیز غم‌های او. سه ضرب در چهار می‌شود دوازده، که نه فقط تعداد حواریون در تصویر است، بلکه دروازه‌های «اورشلیم نو»، ماه‌های سال، ساعت‌های روز و شب است (هارت، ۱۳۸۶: ۴۴۳). جالب‌تر آن‌که ترکیب گروه حواریون به‌گونه‌ای صورت گرفته است که در هر گروه شاهد سه دوره سنّی از بشر هستیم که عبارت‌اند از جوان، میان‌سال و پیر. (Ladwein, 2006:40)

دالی، عناصر موجود در اثر خود را به صورت ویژه‌ای تقسیم کرده است. او در ترکیب‌بندی حاکم بر تابلویش از عدد شش استفاده کرده است. این عدد را می‌توان در دو گروه حواریون در دو طرف میز و نیز در پنجرهٔ واقع در پس‌زمینهٔ اثر مشاهده کرد. او این عدد را در ترتیبی خاص به صورت ۶=۳+۲+۱ در ترکیب‌بندی حواریون مورد استفاده قرار داده است و بدین صورت، این ترکیب ریاضی نمادی از وحدت اضداد را نشان می‌دهد. پس، در واقع می‌تواند نشانی از خُلق و خوی و تفکرات متفاوت و به صورت کلّی، نشانی از حالت روانی مختلف این دوازده تن باشد که با حالاتی حاکی از آرامش و تسلیم در کنار یک‌دیگر جمع شده‌اند (تصویر شمارهٔ ۲۳)

به وضوح می‌توان حدس زد که شش‌ضلعی بودن پنجره در پس‌زمینه، منبع نور بودن آن و نیز مشرف بودن به منظره‌ای از طبیعت، معنای دیگر نماد مذهبی عدد شش را بازگو می‌کند (تصویر شمارهٔ ۲۴). می‌توان گفت که او با توجه به معنای نمادین این عدد، از آن استفاده کرده است تا اشاره به خلقت آسمان و زمین در شش روز و شش شب داشته باشد. از این عدد نمادین در اکثر ادیان از جمله مسیحیت استفاده می‌شود.

برخلاف دو استاد پیشین، پترسون اسامی حواریون را بر اساس سیستم کلاسیکی در فوتبال به نام (۴- ۴- ۲) و یا (۱-۴-۳-۲) بر دیوار پراکنده می‌کند (تصویر شمارهٔ ۲۵). پس، بر این اساس، آنچه به عنوان نماد در این اثر مطرح می‌شود آن چیزی است که خود هنرمند آن را به عنوان نمادپردازی معاصر ارائه می‌دهد. همان‌طور که از نام اثر دریافت می‌شود، کلمهٔ Sweeper System به معنای دفاع آزاد یا لیبرو است که در نظام فوتبال، او نقش بازی‌ساز در زمین را ایفا می‌کند. در این اثر بر اساس نقش نمادینی که سنت پطرس در دین مسیحیت دارد، پترسون این نقش را به او نسبت داده است؛ زیرا او سنگ بنای کلیسا است. نام سنت پطرس درست در مقابل نام یهودا ،که نقش یک مهاجم را دارد، قرار گرفته است. در آثاری از این دست، متن توسط هر مخاطب خوانش و تفسیر جداگانه‌ای می‌یابد. نمادهای غالبی که در این اثر می‌توان یافت همان بازشناسی آرایش تیم فوتبال است و شاید بر این مبنا بتوان ادعا کرد که پترسون قهرمان‌پروری در فرهنگ ورزشی را هم‌اهمیت با نقش مذهب در زندگی اجتماعی مفروض کرده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

د) منبع نور

از عوامل مهم در این سه اثر نور و منبع نور می‌باشد. نور آسمان نشانه‌ای از رستگاری بشر است. نور نمادی از امید است و در واقع باعث ایجاد پیوند میان عالم برتر و عالم بشری می‌شود (شوالیه، ۱۳۹۰: ۴۶۱). در نمادپردازی مسیحی، عیسی نور عالم قلمداد می‌شود (یوحنا ۹:۵ و ۸:۱۲) و او انعکاس نور خداوند است. برای آباء کلیسا، نور نماد عالم علوی و ابدیت است. (شوالیه، ۱۳۹۰: ۴۶۶)

در نقاشی داوینچی منبع نور از سه پنجره در پشت سر حاضران در مراسم تأمین می‌شود (تصویر شمارهٔ ۲۶). پیکر مسیح، که نقاشی را به دو بخش تقسیم می‌کند، در مرکز نور و فضا دیده می‌شود؛ یعنی او در نقطهٔ گریز چشم‌انداز و پنجره‌ای از پنجره‌های سه‌گانه قرار دارد. پنجره‌ها نمادی از مکاشفه‌اند و مسیح دومین شخص تثلیث است که در پنجرهٔ دوم قرار گرفته است (هارت، ۱۳۸۶: ۴۴۳). اگر بر اساس مطالبی که پیش‌تر ذکر شد نور را نمادی از خداوند بدانیم، پس نوری که از پنجره‌ها به سمت داخل می‌تابد، بالاخص در پنجرهٔ دوم که مسیح روبه‌روی آن قرار گرفته است، همان بازنمایی تجسّد خداوند در مسیح است که در اثر داوینچی دیده می‌شود. این تجسّد جنبه‌های زمینی و مادی‌تری نسبت به اثر دالی دارد.

در اثر دالی نیز نور از پشت سر مسیح و از پنجره‌های بزرگ نمادین پشت سر او به درون می‌تابد. این نور از خورشیدی در حال اشراق ساطع می‌شود و دالی مسیح خود را درست در همان نقطه اشراق قرار می‌دهد. (تصویر شمارهٔ ۲۷)

با توجه به سایه‌های بلند ایجادشده از این تابش بر روی میز، شاهد هیچ سایه‌ای از مسیح نیستیم. به عبارتی می‌توان گفت که دالی، مسیح را بنا به روایت یوحنا، نور عالم دانسته است؛ پس چون نور عالم همان خداوند است، در نتیجه در اینجا نیز خداوند به صورت متجسّد دیده می‌شود و مسیح بُعد روحانی‌تری به خود گرفته است تا جایی که هیچ سایه‌ای از او بر روی میز دیده نمی‌شود؛ بلکه سایه‌ها را می‌توان در دستان باز بدن تثلیث‌شده‌ای که در بالای تابلو قرار دارد، مشاهده کرد (تصویر شمارهٔ ۲۸). شاید بتوان گفت که در واقع این بدن عریان همان مسیح مصلوب‌شده است و مسیح پشت میز، تجلی و تجسّد خداوند است.

در نقاشی دیواری پترسون، نور به صورت پراکنده به در کلّ اثر پخش شده است. در واقع، این نوع پراکندگی نور باعث می‌شود که تمامی افراد حاضر در این اثر به یک اندازه دارای جنبه‌های الوهیّت باشند. در واقع، این نوع برخورد به یکسان‌سازی توجه به مقام آن‌ها و یا حتی کم‌توجهی به آن‌ها می‌انجامد؛ زیرا آنچه از اصول ترکیب‌بندی در آثار هنرهای تجسمی برمی‌آید، روشن کردن منطقهٔ خاصی از تصویر به جلب توجه مخاطب به آن نقطه تأکید می‌کند، حال آن‌که پترسون همهٔ دیوار را با استفاده از کاغذی سفید پوشانده است. این مسئله گاه در این اثر باعث کم‌رنگ شدن نقاط تمرکز تصویر می‌شود. (تصویر شماره ۵)

هـ) صلیب

صلیب از اشکالی است که در آثار مذهبی مسیحی به وفور دیده می‌شود، خواه به صورت کاملاً بارز و خواه به صورت مستتر در ترکیب‌بندی آثار تجسمی. نقاشی داوینچی دارای صلیب نوع دوم است که در اثر مستتر است. با ترسیم خطوط ناشی از وتر فضای احاطه‌کنندهٔ نقاشی داوینچی، به‌علاوهٔ قوس معماری (آرک) بالای پنجرهٔ دوم و دو خط پرسپکتیو سقف موجود در نقاشی، به اضافه بدن مسیح، فرم صلیب در نقاشی داوینچی آشکار می‌شود (تصویر شمارهٔ ۲۹ [۱۱]). وجود فرم صلیب به این صورت و در پشت سر مسیح، همانا نمادی از آغاز آلام و دردهای مسیح در طول دستگیری و به صلیب کشیده شدن را دارد. به عبارت دیگر، صلیب در اینجا نمادی از مرگ عیسی و نیز بر اساس معنای نمادین آن نمادی از رفتن به سوی آسمان و بهشت را دارد. قرارگیری آن در جلوی پنجره و اشارهٔ ظریف به طبیعت و کوه که شاید نمادی از کوه جلجتا[۱۲] باشد، بر این امر تأکید می‌کنند. (Ladwein,2006:66)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

دالی در نقاشی خود بدن برهنه‌ای را در بالای تصویر و در حال خروج و عروج به بالا ترسیم کرده است. حالت باز دست‌ها در این بدن و محل قرارگیری آن به‌گونه‌ای خاص احساسی از پرواز و بالا رفتن را به بیننده منتقل می‌کند (تصویر شمارهٔ ۳۰). در اینجا، دالی بدن به صلیب کشیده‌شدهٔ مسیح و مراسم شام آخر را توأمان به تصویر کشیده است، گویی اینکه او نیز مانند «مازاتچو»[۱۳] چند واقعه را با هم در یک تابلو نشان داده است. (تصویر شمارهٔ ۳۱)

فرم صلیب در نقاشی دیواری پترسون بارزتر از دو نقاش دیگر است (تصویر شمارهٔ ۳۲). او به وضوح عیسی، سنت پطرس، و یهودا را در راستای یک خط قرار داده است که تشکیل‌دهندهٔ خط عمودی صلیب هستند. با این رویکرد، مسیح به عنوان مصلوب، یهودا به عنوان عامل به صلیب کشیده شدن مسیح و سنت پطرس به عنوان نماد حافظ صلیب و یا به قولی آیین مسیحیت، در اینجا معرفی شده‌اند که سنت پطرس علاوه بر این، خط افقی صلیب را نیز شکل می‌دهد.

و) طبیعت

در نقاشی دالی و داوینچی، طبیعت در پس‌زمینه و به صورت پرداخت بسیار کم در عناصر نشان داده شده است، که این موضوع دربارهٔ نقاشی داوینچی بارزتر است؛ زیرا او در عصری می‌زیسته است که بازنمایی دقیق طبیعت و اهمیت به آن به عنوان یکی از عناصر اساسی نقاشی، از اهمیت کم‌تری نسبت به عناصر دیگر برخوردار بوده است (تصویر شمارهٔ ۳۳). همان‌طور که در تصاویر می‌بینیم، در هر دو اثر در طبیعت به تصویر کشیده شده، نمایی از کوهستان به چشم می‌خورد. در اکثر تفکرات باستانی، کوه غایت عروج بشری است (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۲۸). حتی، در کتاب مقدس، کوه به عنوان نماد عظمت و بلندپروازی انسان انگاشته شده است (کوپر، ۱۳۸۶: ۵۶). هم‌چنین می‌توان این گونه حدس زد که به تصویر کشیدن کوه می‌تواند اشاره‌ای به کوه جلجتا نیز باشد. پس، می‌توان نتیجه گرفت که همان‌طور که کوه نمادی از پایان یافتن تکامل بشری است، پس نشانگر مرتبهٔ والای روح نیز می‌تواند باشد و این همان مرتبه‌ای است که مسیح به آن رسید تا برای عروج آماده شود.

داوینچی در اینجا به این مهم دست یافته است؛ زیرا با اشارهٔ کوچکی که به طبیعت کرده است، توانسته است دو امر مهم را بازنمایی کند: نخست، با این کار اشاره‌ای به باغ محل برگزاری[۱۴] مراسم کرده است و دوم اینکه، بر اساس مطالبی که پیش‌تر ذکر شد، به هدف نمادین پنهان در پس این بازنمایی رسیده است.

برخلاف او، دالی در پس‌زمینه، دریاچه‌ای با کوه‌های فراوان را به تصویر کشیده است. در واقع، دالی منظرهٔ پیشِ روی خانهٔ شخصی خود را تصویر کرده است. همان‌طور که در تصویر شمارهٔ ۳۴ شاهد هستیم، دالی یک رشته کوه به هم پیوسته و یا کوه‌هایی در یک اندازه را ترسیم نکرده است، بلکه صخره‌های بزرگ و کوچک را در فاصله‌ای دور قرار داد. در این صورت، کوه به عنوان نمادی محوری به معنی گذر از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر و هم‌نشینی با پروردگار است و به این شکل می‌تواند نشانه‌ای از پایداری و ابدیّت یافتن نیز باشد (هال، ۱۳۹۰: ۲۷). دالی این مهم را علاوه بر آن‌که با حالت کوه نشان می‌دهد با رنگ طلایی در طلوع آفتاب بازنمایی می‌کند و این حاکی از وجود نیروی الهی و نیز بی‌مرگی در مسیح است که به طرز ماهرانه‌ای با رنگِ موهای مسیح در هم آمیخته شده است.

در نقاشی دالی، علاوه بر این، شاهد دو زورق کوچک بی سرنشین در دریاچه هستیم. همان‌طور که می‌دانیم، قایق یا کشتی از نمادهای کهن مسیحی است که یادآور کشتی نوح از حیث نجات‌بخش بودن آن می‌باشد. به این علت به عنوان نمادی اسرارآمیز برای بازنمود کلیسا است که آن را به عنوان عامل اصلی برای رستگاری معرفی می‌کند. با این اوصاف، می‌تواند بیانگر رهایی از وسوسهٔ نفس نیز باشد. به نظر می‌رسد که پیام مسیح از منظر دالی همانا کمک گرفتن از کلیسا و مذهب برای عبور از دام‌های جهان و طوفان‌های دنیوی است (تصویر شمارهٔ ۳۴) اما، اندازهٔ کوچک قایق‌ها و ترسیم آن‌ها به عنوان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

یک عنصر فرعی در اثر، می‌تواند به نگرش انتقادی قرن بیستمی نسبت به مذهب و کم‌رنگ شدن وجه نجات‌بخشی کلیسا در زندگی انسان دوران مدرنیسم اشاره داشته باشد.

همان‌طور که پیش‌تر شاهد بودیم، پترسون اسامی حواریون و مسیح را بر زمینهٔ سفید نگاشته است (تصویر شمارهٔ ۵). با این روش، امکان ایجاد هر نوع فضاسازی و یا شکل‌گیری پرسپکتیو در اثر از بین می‌رود. در نتیجه، با تصویری مواجه هستیم که کاملاً صاف و تخت است و امکان هر نوع خیال‌پردازی در زمینهٔ فضای این «شام آخر» را از مخاطب خود سلب می‌کند. روش برخورد او مانند نویسندگان کتاب‌های رمان (رمان بدون تصویرسازی) است. این نوع نویسندگان فضاسازی و تجسم افراد را به ذهن مخاطب و نوع خوانش او از متن منتقل می‌کنند. با آن‌که الگوی چینش اسامی از یک الگوی فوتبال پیروی می‌کند، اما او از کشیدن زمین سبز فوتبال و یا خطوط سفید موجود در زمین، خودداری کرده است. بدین ترتیب، شاید بتوان گفت که با سفید گذاردن صفحه تأکیدی نمادین بر قداست مسیح و رستگاری او داشته است که وجود او در این صفحه، حتی یهودا را نیز جدا و سیاه نکرده است.

به صورت کلّی، آنچه این سه هنرمند به تصویر کشیده‌اند نمادی از بهشت و تجسمی فرازمینی است و نکته درخور توجه در اینجا نوع نگرش آن‌ها نسبت به تصویر کردن بهشت است که ریشه در تفکرات و برداشت‌های شخصی و نیز مسائل اجتماعی و فرهنگی عصر آن‌ها دارد.

نتیجه‌گیری

بی‌گمان هیچ اثر هنری در طول تاریخ از دخالت اندیشه‌ها و دغدغه‌های اجتماعی مصون نیست، خواه اگر هنرمند پیرو مکتب خاص و گروه مشخصی باشد. گاه فشار وارده از شرایط اجتماعی هنرمند را به سمت استفاده از زبانی رمزآمیز برای بیان درونیات خود سوق می‌دهد.

هنرمندان مسیحی همیشه رویکردهای متفاوتی نسبت به بیان مضامین مذهبی داشته‌اند و هنر عالم مسیحی از ابتدایی‌ترین صورت خود تا به حال دست‌خوش تحولات عظیمی شده است و گاه این دگرگونی‌ها، نقشی اساسی در پیشبرد اهداف جامعه اجرا می‌کردند.

«شام آخر»، به عنوان یکی از این مضامین مذهبی نقش تأثیرگذاری را در تاریخ هنر بر عهده دارد و منبع الهام بسیاری از هنرمندان در طول اعصار مختلف تاریخ هنر بوده است. این موضوع در طول تاریخ دچار تغییراتی در نحوهٔ بیان مضامین مذهبی و گاه درآمیختن با جنبه‌های مادی و وجوه زمینی و نمادین شده است و این نشانی از تأثیر مستقیم رویدادهای مهم تاریخ در جهت دادن به جریانات هنری و استفادهٔ هنرمند از نماد، به عنوان راهی برای بیان دغدغه‌هایش می‌باشد.

در این میان، سه اثر از این موضوع از داوینچی و دالی و پترسون مورد بررسی قرار گرفت. داوینچی در این اثر در واقع از شرایط حاکم بر آثار هنری در رنسانس فاصله می‌گیرد و در غالب ساختارها و نمادها دست به ایجاد اثری می‌زند که از لحاظ بصری بسیار پویا و از لحاظ جنبه‌های نمادین دارای اشارات بسیار ظریف و زیرکانه‌ای است. اثر دالی نیز با توجه به اندیشه‌های حاکم بر جنبش سوررئالیسم و اهمیت دادن به ناخودآگاه و از همه مهم‌تر شرایط اجتماعی اواخر سدهٔ بیستم به تصویر کشیده شده است. این اثر بنا به اندیشه‌ها و نمادهایی که گاه ساخته و پروردهٔ ذهن او بوده است مربوط به دورهٔ بازگشت به دین دالی است که دغدغه‌ها و تفسیرهای شخصی انسان دوران مدرن را از دین به نمایش می‌گذارد. پترسون، اما، با نگاشتن نام‌ها بر روی زمینهٔ سفید دیوار قصد به نمایش گذاردن میزان شأن قدیسین و توجه انسان معاصر به دین و نقش مذهب در زندگی او را دارد. او این کار را به‌واسطهٔ کوچک رها کردن نام‌ها بر پهنهٔ دیوار انجام داده است. با این حال، پارادوکس موجود در این اثر که استفاده از کاغذ سفید به عنوان نمادی از رسیدن به رستگاری به وسیلهٔ دین مسیح است سعی در به چالش افکندن ذهن مخاطب دارد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

پی‌نوشت‌ها

1. Last Supper

۲. اناجیلِ مرقس، متی، و لوقا

3. Leonardo Da Vinci

4. Salvador Dali

5. Simon Patterson

6. The Last Supper, Arranged According To The Sweeper Formation (Jesus Christ In Goal)

۷. نمونه‌های تصویری مربوط به کاتاکومپی در رم است.

۸. کلیسای کاتولیک قلب مقدس (Basilica du Sacre - Coeur)، ساخته‌شده بین سال‌های ۱۸۷۶ تا ۱۹۴۲، معماری رومی‌وار، مون‌مارت (Montmartre)، پاریس.

۹. گنبد سلطانیه، ساخته‌شده بین سال‌های ۲۰۷ تا ۲۱۷ق به دستور الجایتو، دوره ایلخانیان، زنجان.

۱۰. مارسیلیو فیچینو، Marsilio Ficino، (۱۴۳۳-۱۴۹۹م)، فیلسوف رنسانسی.

۱۱. تصویر برگرفته‌شده از کتاب: Leonardo Da Vinci -The Last Supper

۱۲. محل به صلیب کشیده شدن مسیح.

۱۳. توماسو دی جوانّی دی سیمونه معروف به مازاتچو ،(۱۴۲۸ ـ ۱۴۰۱م)، نقاش رنسانس.

۱۴. باغ جتسیمانی.

کتابنامه

آرناسون، هـ هـ (۱۳۸۳)، *تاریخ هنر مدرن*، ترجمهٔ مصطفی اسلامیه: تهران، انتشارات آگاه.

اناجیل اربعه. [بی‌جا]، [بی‌نا]، [بی‌تا].

اناجیل هم‌نوا. [بی‌جا]، [بی‌نا]، [بی‌تا].

ایلخانی، محمد. (۱۳۸۶)، *تاریخ فلسفه در قرون وسطی و رنسانس*، تهران: سمت.

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

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، *درجستجوی زبان نو*: تهران، انتشارات نگاه.

جنسن، آنتونی ف، جنسن، هورست وولد مایر. (۱۳۹۰)، *تاریخ هنر جهان*، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، تهران: انتشارات مازیار.

جنسن، دیویس دنی. (۱۳۹۰)، *تاریخ هنر جنسن*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: انتشارات میردشتی.

راسل، جان. (۱۳۸۰)، *راهنمای ادیان زنده*، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، قم: انتشارات بوستان کتاب.

سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۸۹)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، تهران: انتشارات دشتستان.

شوالیه، ژان، گربران،آلن. (۱۳۹۰)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

عمید، حسن. (۱۳۷۱)، *فرهنگ لغت*، تهران: انتشارات امیر کبیر.

کوپر ،جی. سی. (۱۳۸۶)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: انتشارات فرهنگ نشر نو.

گاردنر، هلن. (۱۳۷۸)، *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگاه و نگاه.

گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۷)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.

محمدیان، بهرام. (۱۳۸۰)، *دایرةالمعارف کتاب مقدس*، تهران: انتشارات روزنو.

نصری، امیر. (۱۳۸۸)، *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران: نشر چشمه.

هال، جیمز. (۱۳۹۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر ایران.

هایدماینر، ورنن. (۱۳۸۷)، *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمهٔ مسعود قاسمیان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

هارت، فردریک، (۱۳۸۶)، *تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا*، ترجمهٔ گروه مترجمان، انتشارات کتاب‌سرای تندیس.

Bosquet , Alain. (1966), *Salvador Dali, Editions pierre Belfornd.*

Cirlot, J . E. (1971), A Dictionary Of Symbols, Routledge, London.

Field, D. M. (2002), Leonardo Da Vinci, Grange Book, U.K.

Hasting, Julia. (2000), Last Supper, Phaidon Press Limited, London.

Ladwein, Micheal. (2006), Leonardo Da Vinci -The Last Supper, Temple Lodge, Germany.

Marani, Pietro C. (2003), Leonardo Da Vinci - The Complete Paintings, Harry N. Abrams, INC, New York.

Hohenstah, Peter. (2002), Master Of Italian Art, Loenardo, Neue Stalling, Oldenburg, Germany.

Swinglehurst, Edmund, c. (1996), Salvador Dali: exploring the irrational, Todtri, New York.

Wach, Kenneth. (1996), Salvador Dali: masterpieces from the collection of the Salvador Dali Museum, Harry N. Abrams, New York.

Zoller, Frank. (2006), Leonardo De Vinci 1452-1519, Taschen, Germany.

کیدر، کیت. (بهار و تابستان ۱۳۷۷) *شناسایی افراد حاضر در تابلوی شام آخر*، ترجمهٔ مینو اسعدی، جلوهٔ هنر، صص ۵۳ ـ ۵۶.

یاسینی، سیده راضیه. (مرداد ۱۳۸۸) *شام آخر از گورهای دخمه‌ای تا عرصه‌ی هنر جدید*، *کتاب ماه هنر*، صص ۵۰ ـ۶۱.

اکبر مسگری،احمدعلی وسلیمانی،معصومه.(بهار ۱۳۸۷)*معرفی اومانیسم در اندیشه ی مارسیلیو فیچینو*، *فصلنامه آینه معرفت*، صص ۱۰۵ـ۱۲۲.

آدرس سایت‌ها:

www.frieze .com

www.typotheque.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]



۱

جشن شکرگزاری، قرن سوم میلادی،
گوردخمهٔ سنت کالیکتوس، روم

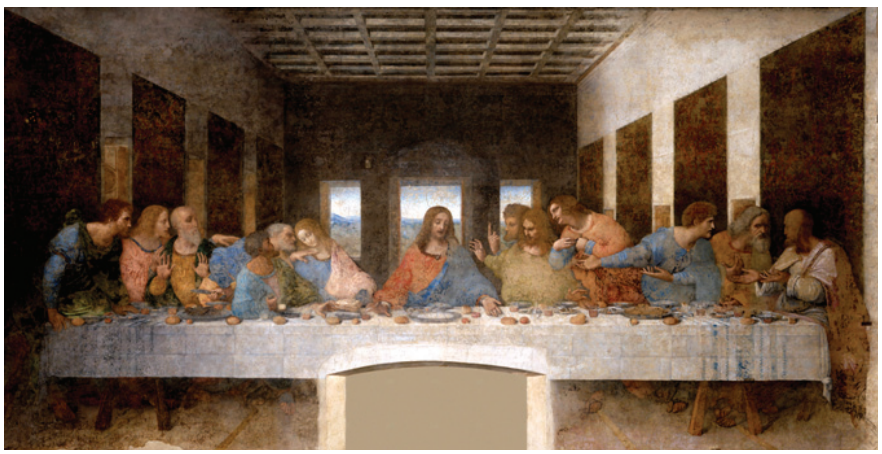


۲

سالن غذاخوری صومعه سانتا ماریا دلا گراتسی در میلان که «شام آخر» اثر داوینچی در دیوار انتهایی آن دیده می‌شود

۳

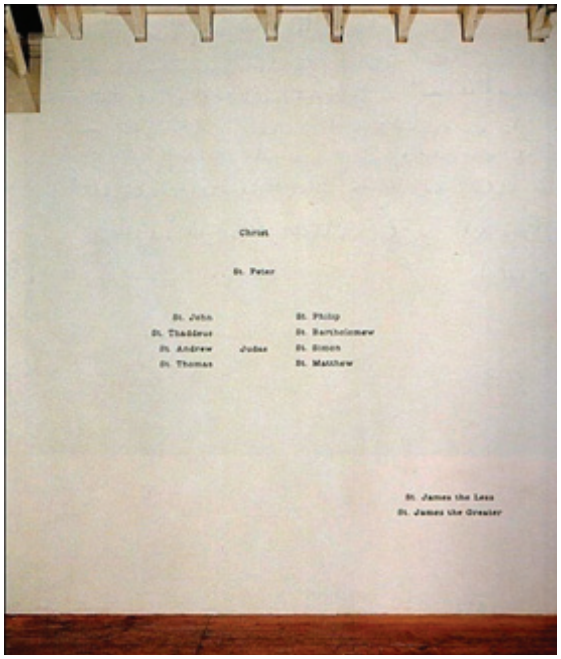
لئوناردو داوینچی، «شام آخر»،
رنگ روغن لعابی بر روی گچ دیوار، ابعاد ۸۸۰ × ۴۶۰ سانتیمتر، سال‌های ۱۴۹۵ ـ ۱۴۹۸، محل قرارگیری در سالن غذاخوری صومعهٔ سانتا ماریا دلا گراتسی در میلان



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]



۴
سالوادور دالی، «شام آخر»، رنگ روغن روی چوب، سال ۵۵۹۱م، محل نگهداری در موزهٔ ملی هنر، واشنگتن دی. سی



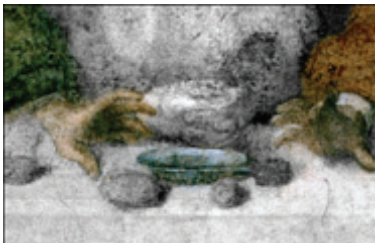
۵
سیمون پترسون، «شام آخر» سازمان‌دهی‌شده بر اساس سیستم بک آزاد (عیسی مسیح در دروازه)، چاپ اکرولیک بر روی دیوار گالری، ۱۹۹۰ محل نگهداری در مجموعهٔ توماس فرانکنبورگ در لندن



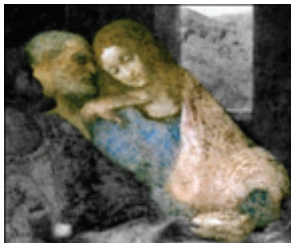
۶
سیمون پترسون، «شام آخر، سازمان‌دهی‌شده براساس آرایش خطی چهارتایی مسدودکننده (عیسی مسیح در دروازه)، چاپ اکرولیک بر روی دیوار گالری، ۱۹۹۰

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

۷



۸



۹



۱۰



۱۱

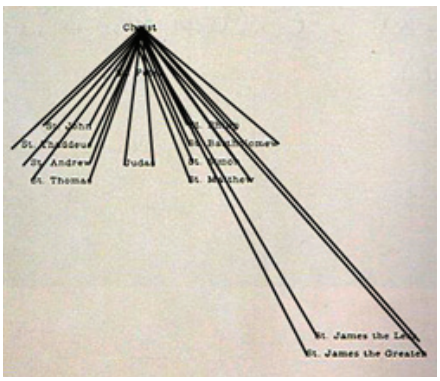


۱۲



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

۱۳



۱۴



۱۵



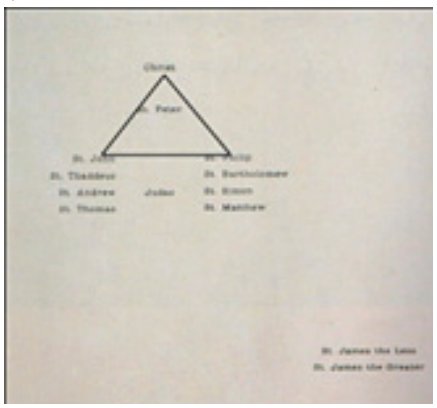
۱۶



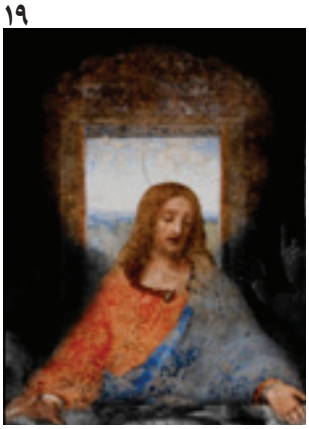
۱۷



۱۸



۱۹



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

۲۰



۲۱



۲۲



۲۳

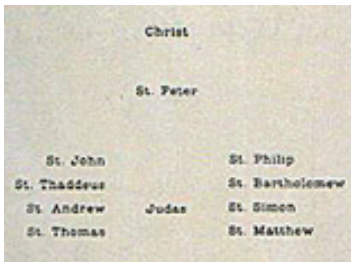


۲۴



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

۲۵



۲۶



۲۷



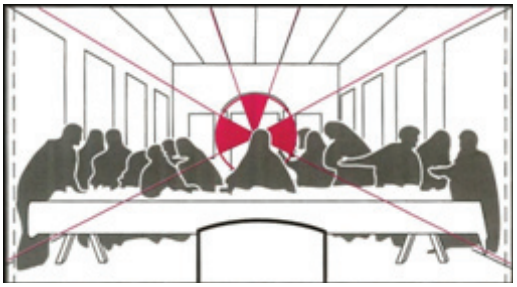
۲۸





۲۹

۳۰

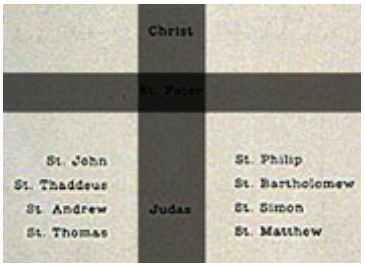


[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]

۳۱



۳۲



۳۳



۳۴



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-07]