

نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر

در گفتگویی با خانم دکتر بهار مختاریان

عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان

تصاویر هنری بپردازند خود گویای گسترش آن در دوران معاصر است. این روش شیوه‌ای جهانی برای پژوهش هنر شده است. البته همین سبب شده است که هدف حمله بسیاری از انتقادها هم باشد. از این رو برای درک درستی از آن باید گذرا به تاریخچه‌ی شکل‌گیری و خاستگاه آن در تاریخ معاصر اشاره کنیم.

اصطلاح آیکونوگرافی و آیکونولوژی از قرن شانزدهم میلادی در توصیف مجموعه‌ای از برخی تصاویر کاربرد داشته است. اما میان این کاربرد با آنچه که در قرن نوزدهم در تاریخ و پژوهش هنر به کار رفت، ارتباط بسیار کمی وجود دارد و کاربرد قدیمی آن بیشتر به معنی گلچینی از پرتره‌های نیم‌تنه‌ی کهن، پرتره‌های سکه‌ها و مدالیون‌ها است. البته در قرن شانزدهم این اصطلاح را سزار ریبیا^[۱] برای توصیف و یافتن تمثیل‌های تصاویر هم به کار برد و اثرش با نام «Iconologia» در ۱۵۹۳ شهرت بسیاری یافت. اصطلاح آیکونوگرافی در زمان آبی واربورگ^[۲] هنوز با دانش پرتره‌ها مربوط می‌شد. اما از نیمه قرن نوزدهم در ۱۸۴۳ فرانسوزه آدولف ناپلئون

توضیح آنکه به علت بعد مسافت این گفتگو به صورت مکاتبه‌ای انجام شده است و با سپاس از خانم دکتر مختاریان عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان و رییس اسبق دانشکده‌ی هنر و ادیان و تمدن‌ها برای شرکت در این گفتگو.

چیدمان: در مورد دو اصطلاح آیکونوگرافی و آیکونولوژی توضیح دهید و بفرمایید چرا آن را به شمایل‌نگاری یا شمایل‌شناسی ترجمه نمی‌کنید؟

بگذارید بحث را این گونه آغاز کنم که من ترجیحاً این دو اصطلاح را به صورت آیکون‌نگاری و آیکون‌شناسی به کار می‌برم که صرفاً بخش دوم آن به فارسی برگردانده شده است، ولی بخش نخست آن با توضیحی که خواهم داد، اساساً فقط به شمایل قابل ترجمه نیست و این ناشی از تحول و تغییری است که خود این دو اصطلاح در محتوا و کاربردشان در تاریخ هنر غرب داشته‌اند. بی‌شک آیکونوگرافی و آیکونولوژی از مهم‌ترین روش‌های پژوهش هنر به ویژه در تاریخ هنر و همچنین نظریه‌های تاریخ هنر به شمار می‌آیند. شمار پژوهش‌هایی که کوشیده‌اند از این طریق به تحلیل و تفسیر

1- Cesare Ripas(1560-1622)

2- Aby Warburg(1866-1929)





دکتر بهار مختاریان

سخن رفته و نیز در پی گشودن راهی به مفهوم گسترده‌ی این اصطلاح به همه‌ی مفاهیم محتوایی و هر نوع بازنمایی در آثار است. در همین زمان هنوز می‌بینیم که اختلاط مفهومی اصطلاح آیکونوگرافی وجود داشته و برای همین اوژن مونتز پیشنهاد می‌کند از اصطلاح آیکونولوژی برای رویکرد جدید استفاده شود و اصطلاح آیکونوگرافی در همان کاربرد قدیمی خودش بماند. با این همه، این پیشنهاد با اقبالی روبه‌رو نمی‌شود و اصطلاح آیکونوگرافی همچنان در دو تعبیر خود به حیاتش ادامه می‌دهد.

بنابر این برگردان آیکونوگرافی یا آیکونولوژی به شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی صرفاً می‌تواند به معنی گردآوری پرتوها با محتوای دینی باشد و نمی‌تواند روشنگر آن روش و رویکردی باشد که امروزه از این دو اصطلاح در تاریخ تحلیلی هنر منظور است. از آنجا که متأسفانه چنین تمایز علمی در کاربرد این دو اصطلاح در ایران شکل نگرفته است، ما هنوز چندان اهمیتی به کاربرد درست چنین اصطلاحات علمی نمی‌دهیم. بهتر است از این پس، شمایل‌نگاری را برای همان گردآوری پرتوها با محتوای دینی و آیکونوگرافی و آیکونولوژی را به عنوان روش علمی تحلیل و تفسیر اثر هنری به کار ببریم. شاید فقط بد نباشد دو بخش گرافی و لوژی آن را به نگاری و شناسی برگردانیم.

چیدمان: اصطلاح آیکونولوژی به عنوان روش را چه کسی به کار برد؟

نام آبی واربورگ معمولاً با کلید واژه‌ی آیکونولوژی همراه است. اما امروزه اکثر افراد این اصطلاح را با اروین پانوفسکی^[۸] مربوط

دیدرون^[۳] در اثر خود موسوم به «Iconographie chretienne» به محتوا و مضامین هنر مسیحی در پیوند با منابع نوشتاری پرداخت. از این‌رو برای اولین بار اصطلاح آیکونوگرافی در این اثر با کاربرد امروزی آن و نه صرفاً در ارتباط با گردآوری پرتوها نزدیک شد. در آلمان نیز در همین فاصله پژوهش یوزف فن رادویتس^[۴] با نام «Ikonographische Studien» یا اثر «Ikonographie der Heiligen» از آنتون شپرینگر^[۵] و... همه در این راستا هستند. وجه بارز این دست پژوهش‌ها محدود بودن به محتوای موضوعات مسیحی است.

در اواخر قرن نوزدهم، در زمان واربورگ توجه به آیکونوگرافی در مباحث علمی تاریخ هنر بسیار جدی بود. در سال ۱۸۸۹، برای نخستین بار در گزارش همایش تاریخ هنر توجه از محتوای مسیحی آثار هنری به سمت موضوعات غیردینی نیز معطوف شد. در همین همایش اوژن مونتز^[۶] مقاله‌ای درباره‌ی «ضرورت پژوهش‌های آیکونوگرافی» ارائه داد. به دنبال این همایش آگوست شمارزوس^[۷] کوشید کمیته‌ای از محققان بین‌المللی تاریخ هنر برای مطالعات آیکونوگرافی تشکیل دهد. گزارشی از این کوشش در سال ۱۹۰۲ در دست است که توضیحی جالب درباره‌ی رهیافت این کمیته ارائه می‌کند. در این گزارش از ابهامی که هنوز نسبت به اصطلاح آیکونوگرافی وجود دارد و آن را محدود به برخی از پرتوها می‌کند،

3- Franzone Adolphe Napoléon Didron(1806-1867)

4- Joseph von Radowitz(1797-1853)

5- Anton Springer(1825-1891)

6- Eugéne Müntz(1845-1902)

7- Agust Schmarsow(1853-1936)

8- Erwin Panofsky(1892-1968)

می‌کنند و او را پدر آیکونولوژی می‌خوانند و از این رو واربورگ بیشتر پدربزرگی شده است که با ایده‌های مشترکش با پانوفسکی در پس‌زمینه‌ی چنین روشی قرار می‌گیرد. این از آن جهت است که پانوفسکی برای نخستین بار اصطلاح شناخته شده‌ی آیکونولوژی را به عنوان روش مطرح کرد. او در سال ۱۹۳۰ برای بار نخست در مقدمه‌ی کتاب خود «Herkules am scheidewege» به فرمول‌بندی تأملاتی درباره‌ی معنای محتوایی آثار هنری پرداخت. شکل‌گسترش یافته‌تری از این فرمول‌بندی را در ۱۹۳۱ در سخنرانی خود با عنوان «در باب معضلات توصیف و معنای محتوایی آثار هنر تجسمی»^[۹] که سال بعدش چاپ شد، ارائه کرد. در سال ۱۹۳۹ آن را در مقدمه‌ی کتاب خود *Studies in Iconology* آورد. در ۱۹۵۵ همین مقدمه را در مقالاتی مستقل چاپ کرد. صرف‌نظر از برخی تغییرات، بنیاد این فرمول‌بندی از ۱۹۳۱ تا ۱۹۵۵ ثابت است. گزینش اصطلاح آیکونولوژی را پانوفسکی خود این‌گونه توضیح می‌دهد: «به جهت محدودیتی که کاربرد عام اصطلاح آیکونوگرافی در این سرزمین (آمریکا) پیدا کرده، پیشنهاد می‌کنم واژه‌ی خوب و کهن آیکونولوژی از نو زنده شود تا آیکونوگرافی را از انزوا خارج کند و با دیگر روش‌ها -تاریخی، روانشناختی و انتقادی و...- پیوند یابد؛ روش‌هایی که می‌کوشیم به کار گیریم تا معمای ابوالهول را بگشاییم. از آنجا که پسوند «گرافی» نشانگر امری توصیفی است، ما پسوند «لوگی» را که برگرفته از لوگوس است و اندیشیدن و فهم معنی می‌دهد، به کار می‌گیریم که امری تفسیری است. از این رو آیکونولوژی را من آیکونوگرافی در کسوت تفسیر درمی‌یابم که از این طریق بخشی شایسته از پژوهش هنر خواهد شد. آیکونولوژی روشی تفسیری است که از سنتز (تفسیر) و نه از آنالیز (تحلیل) شکل می‌گیرد». البته فراموش نباید کرد که واربورگ هنگام ایراد سخنرانی مشهورش در کاخ شیفانوچا^[۱۰] در ایتالیا، به سال ۱۹۱۲ از اصطلاح آیکونولوژی به عنوان روش تفسیر فراگیر استفاده کرده بود. با این همه در کارهای واربورگ، برخلاف پانوفسکی، تمایز مشخصی میان دو اصطلاح آیکونولوژی و آیکونوگرافی از لحاظ روش‌شناختی دیده نمی‌شود و فرمول‌بندی روشنی ارائه نداده است.

چیدمان: برخی آیکونولوژی را نهادشناسی هم می‌خوانند، این ارتباط را چگونه توضیح می‌دهید؟

اگر بخواهیم کاربرد این اصطلاح را به درستی نزد واربورگ و پانوفسکی دریابیم، باید به نحوه‌ی نگرش اینان به مقوله‌ی فرهنگ و پایداری و تکرار تصاویر در تاریخ بشر توجه کنیم. تفسیر تصویر در نظر هر دوی اینان در پیوند با درک مفهوم نماد و نمادینه‌شدن تصاویر در فرهنگ قابل فهم است. درکی که واربورگ تحت تأثیر فریدریش تئودور فیشر و پانوفسکی از ارنست کاسیرر، دو فیلسوفی که هر یک شکل‌دهنده‌ی دو جریان اصلی تئوری نماد در تاریخ هنر معاصرند، اقتباس کرده‌اند.

فیشر به سه نوع ارتباط میان تصویر و معنا قائل است. ارتباط

تاریک که به نظر او به آگاهی دینی، دین‌های ابتدایی و مسیحیت تعلق دارد. در این ارتباط تصویر و معنا جای هم می‌نشینند و تصویر قدرتی جادویی دارد. همچنین او به ارتباط تصویر در پیوند با اسطوره‌ها که فیشر آن را «تخیل یونانی» می‌نامد، اشاره دارد. از طرف دیگر فیشر برای نماد بنیادی روان‌شناختی هم قایل است که به هیجان روان برمی‌گردد، این همان احساس زیبایی‌شناختی است. در اینجاست که به نظر او نوعی «آگاهی روشنی» شکل می‌گیرد، آگاهی‌ای که بر غیر واقعی بودن این حالات واقف است. میان چنین افق فکری واربورگ «روانشناسی تاریخی بیان آدمی» را مطرح می‌کند. برای او مکان هنر، از سوپسی جایی میان آگاهی تاریک، غیرآگاه و طبیعی و روشن، آزاد و آگاه از سوی دیگر است. به عبارتی هنر میان این دو قطب در نوسان است. به نظر واربورگ زندگی انسان و تمامی تاریخ بشر در این فضای دو قطبی قرار دارد. او همین نگاه را در پژوهش‌های خود درباره‌ی نجوم و تنجیم مطرح می‌کند و آن را چیزی میان عملی آیینی و نیایشی به سمت تأملاتی ریاضیاتی می‌داند.

اما ارنست کاسیرر در فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک علی‌رغم نزدیکی به چنین نگاهی در اصلی اساسی با آن تفاوت دارد. برای کاسیرر فرم نمادین، هرگونه انرژی روح است که از طریق آن محتوای معنایی روحی به نشانه‌ای عینی پیوند می‌خورد و آن نشانه را از درون مناسب خود می‌کند. در این معنی است که زبان، جهان اسطوره‌ای-دینی و هنر هریک به عنوان فرم نمادین خاصی شکل می‌گیرند. جهانی خودساخته از نشانه‌ها و تصاویر که ما واقعیت عینی چیزها می‌نامیم. برای او نماد در زبان، هنر یا اسطوره مطرح نیست، کلیت آن‌ها به عنوان صورت‌بندی نمادین مطرح است. در نظر کاسیرر کشمکش تصویر و معنا در هنر آرام می‌گیرد و به توازن می‌رسد و برخلاف دین و اسطوره مرحله‌ی برتری از آزادی و خودیابی به دست می‌آورد. او معتقد است که در اسطوره، دین، زبان و هنر محتوا و حقیقتی نهفته است که مدام تکرار می‌شود. نظریه‌ی فلسفه‌ی صورت‌های نمادین کاسیرر و نظریه‌ی نماد پژوهش هنر پانوفسکی در این رویکرد به هم پیوند می‌خورند. پانوفسکی در مقاله‌های اولیه‌ی خود در سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۳۲ که با تغییراتی اندک در مقدمه‌ی کتاب *Studies in Iconology* چاپ کرد، به دنبال نظریه‌ای برای تاریخ هنر است. برای او جدایی میان تجربه‌ی زاینده‌ی هستی از فضایی که در آن داده‌های فرهنگی شکل گرفته است، غیرواقعی است. فرهنگ طبیعت دوم آدمی است و هر تجربه هستی (*Daseinerfahrung*) و بصری متأثر از سنت فرهنگی است و امری طبیعی و غیرتاریخی نیست. او شناخت این تجربه را از طریق دانش ادبی و نوشتاری ممکن می‌داند. به گمان پانوفسکی محتوایی که برای ما امروزه در ارتباط با تصاویر متفاوت یا عادی جلوه می‌کند، اغلب صرفاً به جهت تمایز میان نقش‌مایه‌هایی است که برخی برایمان آشنا و قابل فهم است و برخی دیگر کاملاً دور و بیگانه‌اند و تنها به یاری منابع و متون مختلف است که می‌توان آن‌ها را درک کرد. برای پانوفسکی از لحاظ نظری صرفاً

9- Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst

10- Schifanoja





schifanoia piazza

یافتن ارتباطات و معانی مهم نیست، بلکه کشف آن روند تاریخی اهمیت دارد که از آن امکانی برای شکل‌گیری تصورات ما ایجاد می‌شود. در این معنا او نیز نماد را در آثار هنری نمی‌جوید، بلکه آن صورت‌بندی نمادینی را مدنظر دارد که دنیای هنر را شکل می‌دهد، دنیایی که اشکال خود را از فرهنگ به دست می‌آورد. برای او آیکونولوژی تفسیر آثار هنری است و هنر به معنی اندیشیدن در تصاویر، یکی از انواع فرم‌های نمادین، راهی برای درک و شناخت جهان است که توسط ارنست کاسیرر مطرح شد. سرشت خلاقانه‌ی ایماژ و توانایی تولید آن در فرم‌های گوناگون چیزی است که هنرمند از فرهنگ خود می‌گیرد و آن را بازتولید می‌کند. چیزی که کاسیرر آن را «شبکه‌ی نمادین» یا «نظام نمادین» می‌خواند و آن را روشی نزد انسان می‌داند که با آن توانسته است خود را در پیرامون خویش منطبق کند. توانایی خاصی

که کل هستی انسان را تغییر داده است. انسان از این طریق در بعدی تازه در واقعیت، نه تنها در کیهانی صرفاً فیزیکی، بلکه در کیهانی نمادین می‌زید. زبان، اسطوره، هنر و دین اجزاء این کیهان نمادین‌اند. به عبارتی، انسان در محاصره‌ی فرم‌های زبانی، تصاویر هنری، نمادهای اسطوره‌ای و آیین‌های دینی است. کاسیرر حرکت زبان و هنر را میان دو قطب می‌داند، یکی عینی و دیگری ذهنی. به نظر او هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند این دو قطب را نادیده بگیرد، شاید تنها بتوان زمانی بر یکی و بار دیگر بر قطب دیگر تأکید بیشتری کرد. برای کشف این کیهان نمادین در فرهنگ رنسانس اروپا و برای رسیدن به آن افق زمانی و مکانی، نمی‌شد صرفاً به خود این دوران بسنده کرد و می‌بایست به دوران کهن‌تر و فرهنگ‌های دیگر نیز توجه کرد. این نظریه‌ی نهاد کاسیرر تأثیر زیادی نسبت به تاریخ و تفسیر هنر نزد پانوفسکی شکل داد. این است که اگر نام نمادشناسی تصویر هم به این روش بنهیم، چندان از روش پانوفسکی دور نشده‌ایم، البته مشروط به اینکه صرفاً به دنبال توصیف نهادها در تصاویر نباشیم بلکه کیهان نمادین هنر را از طریق تصاویر شناسایی کنیم. خلاصه آنکه ما از سویی با رویکرد آیکونولوژی و از سوی دیگر با فرمول‌بندی رسیدن به چنین ادراکی به عنوان روش توسط پانوفسکی روبه‌رو هستیم.

چیدمان: آیا روشی که پانوفسکی مطرح می‌کند، ما را به چنین ادراکی می‌رساند؟

اشاره کردم که پانوفسکی در سال ۱۹۳۰ برای نخستین بار به فرمول‌بندی تأملاتی درباره‌ی معنای محتوایی آثار هنری می‌پردازد و

آن را در دیگر آثارش با تغییراتی مدام تکرار می‌کند. صرفنظر از برخی تغییرات بنیاد این فرمول‌بندی از ۱۹۳۱ تا ۱۹۵۵ نزد او ثابت است. همانطور که پانوفسکی در مقاله ۱۹۳۲ خود اشاره می‌کند، او در پی نظام‌مند ساختن توصیف و معنای محتوایی ناب آثار هنر تجسمی است و بر این اساس، در روش آیکونولوژی سازه‌های نمادین تصاویر را در سه لایه‌ی مختلف بررسی می‌کند: ۱- معنای پدیداری / معنایی طبیعی یا اولیه که با نگرستن به تصویر در پیوند با خطوط، اشیاء، حالات‌ها و رویدادها بر اساس تجربه شخصی به دست می‌آید. او نام نهادن آغازین بر چیزها و رویدادهای تصویر را توصیف پیش‌آیکونوگرافی می‌خواند. در این مرحله کافی است که تجربه‌ی عملی داشته باشیم و اشیاء و رویدادها را بشناسیم. روشن است که وقتی تصاویر کهن را بررسی می‌کنیم، این تجربه در بسیاری از موارد وجود ندارد؛ ۲- معنای ادبی / مستند / ثانوی یا سنتی؛ اگر فرد آگاهی لازم از ادبیات و تاریخ داشته باشد می‌تواند، این معنا را از تصویر به دست آورد. این مرحله را او تحلیل آیکونوگرافی می‌خواند؛ ۳- معنای ذاتی / محتوایی او در مورد حصول معنای سوم، یعنی معنای ذاتی یا محتوایی بر این باور است که وقتی سازه‌های اصلی بنیادهای فکری، دینی، عقیدتی و فلسفی یک ملت شناسایی شود، می‌توان به آن دست یافت. به عبارتی، هنگامی که ما فرم‌های خالص، نقش‌مایه‌ها، تصویرها، داستان‌ها و افسانه‌ها، تمثیل‌ها را به عنوان تجلی اصول اساسی درک می‌کنیم، همه‌ی این عناصر را به عنوان همان چیزی درمی‌یابیم که ارنست کاسیرر ارزش‌های نمادین می‌نامد. باری، برای او درک درست تصاویر نمادین، یا تفسیر آیکونولوژی منوط به شناخت درست و دقیق نقش‌مایه‌ها بر اساس تحلیل آیکونوگرافی است. با ارائه‌ی این الگو، آیکونوگرافی در نظر پانوفسکی توصیفی و



cassirer, Max_Aby Warburg, Panofsky

چنین چیزی ممکن نیست و صرفاً فروگاسته شدن تحلیل و تفسیر در مدلی ساده‌انگارانه است. آن چیزی که آن را به روش تبدیل می‌کند، گسترده کردن و بسط دادن دانش فرد نسبت به داده‌هایی است که صرفاً بخشی از آن در آثار هنری دیده می‌شوند، و بخش‌های دیگر آن در مطالعات فلسفی، زبان‌شناختی، اسطوره‌شناختی، دین‌شناختی و مردم‌شناختی و... قرار دارد. برای او این روش نوعی عرصه‌ی گفتگو دانش‌های گوناگون در حوزه‌ای خاص است و صرفاً شماری از قوانین و مرحله‌بندی صوری نیست که به سادگی توسط هر کس به اجرا درآید. خلاصه آنکه آیکون‌شناسی اساساً به بررسی ساختار ثابت و مکرر نمادپردازی ایده‌های مختلف در پیوند با تصاویر در ادوار مختلف، آن گونه که در حوزه‌های گوناگون بازنمود می‌یابند، می‌پردازد. بنابراین فرمول‌بندی پانوفسکی هم صرفاً چارچوبی برای هدایت مسیر است تا از این طریق راه شناخت تصویر تبیین شود.

چیدمان: آیا میان واربورگ و پانوفسکی نسبت به کاربرد این روش تفاوتی دیده می‌شود؟

همانطور که گفتم واربورگ آن فرمول‌بندی مشخص پانوفسکی را ارائه نکرد، البته این به این معنا نیست که چنین الگویی را در کاربرد پژوهشش در نظر نداشته است. دانش گسترده و تأثیراتی که از حوزه‌ی اسطوره‌شناسی، دین‌شناسی، مردم‌شناسی و فلسفه گرفته است، نشان می‌دهد که او خود توانایی کاربرد چنین روشی را داشته است. وقتی که او در سال ۱۹۱۸ از "پیوند تاریخ هنر و دین‌شناسی برای بهبود روش‌های مطالعات فرهنگ" سخن می‌گوید یا از "سبک‌شناسی مطالعات فرهنگ"^[۱۲] یا از یکی شدن تاریخ هنر و دین‌شناسی در آزمایشگاه تاریخ تصاویر مطالعات فرهنگ، همه نشانگر نزدیکی رویکرد او با پانوفسکی است. واربورگ مجموعه‌ی کار خودش را مجموعه‌ای از مستندات کهن روانشناسی بیان انسانی می‌داند؛ نشان دادن دگرذیبی‌های تاریخ هنر سنتی است، گذر از تاریخ اشیاء به تاریخ روان است که خود را در سبک‌ها، فرم‌ها، نهادها، خیالات و باورها به بیان در می‌آورد.

تحلیلی است و مواد را گردآوری و طبقه‌بندی می‌کند و در پی خاستگاه و تحول داده‌ها نیست، ولی آیکونولوژی سنتزی و تفسیری است. به عبارتی یافتن تأثیر تصویر از ایده‌های الهیاتی، فلسفی و سیاسی وظیفه‌ی آیکونولوژی بر بنیاد شهود سنتزی است. اما از آنجا که چون هر جریان شهودی، تفسیر تحت تأثیر ذهن به عبارتی، متأثر از جهان بینی و روان‌شناسی فردی قرار می‌گیرد، نیاز به غلط‌گیری و اصلاح است که از طریق تاریخ نشانه‌های فرهنگی^[۱۱]، یا به عبارتی از مستندنگاری این نشانه‌ها حاصل می‌شود. به نظر پانوفسکی برای فهم این نشانه‌ها بایستی در بایم که چگونه و تحت چه شرایط تاریخی تمایلات موجود در روح انسان از طریق موضوعات و تصورات به بیان درآمده‌اند. درست برای دنبال کردن چنین نشانه‌های فرهنگی در محتوای آثار، اصول علمی گوناگونی به جای ضدیت با هم در خدمت یکدیگر به کار می‌آیند. به همین منظور برای تفسیر آیکونولوژی خارج از حوزه‌ی هنر شواهد و استنادات بسیاری از حوزه‌های دیگر به کار می‌آیند و اساساً این روش میان رشته‌ای است. خلاصه آنکه تفسیر آیکون‌شناختی روش نویی نیست، بلکه به دنبال سنتزهای گسترده‌ی روش‌ها و حوزه‌های گوناگون است. برخی از روش‌ها را واقعاً به درستی نمی‌توان ذیل عنوانی خلاصه کرد. این روش هم از همین دست است. روش آیکونولوژی مجموعه‌ای از روش‌هاست که در هم‌آزمایی خلاقانه‌ای که ناشی از شهود است، حاصل می‌شود. مسلم است که هرچه حوزه‌ی دانش پژوهشگر وسیع‌تر باشد و بتواند از داده‌های مختلف و گسترده‌تری استفاده کند، سنتزی که مدنظر پانوفسکی است، بهتر حاصل می‌شود. همین نارضا بودن یا ناکافی بودن این اصطلاح است که خود پانوفسکی آن را در برخی از کارهایش به کار نمی‌برد یا فقط در عنوان به کار برده است. مثلاً در پژوهش‌های پانوفسکی میان سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۲ اصلاً این اصطلاح به کار برده نشده و یا تنها در عنوان به کار رفته است. این سرنوشت برخی از روش‌ها و الگوهای علمی معاصر است که اجرای آن چیزی بیشتر از خلاصه شدن در عنوان یا فرمول‌بندی است. پس اگر پژوهشگری تصور کند که صرفاً بر اساس این فرمول سه‌گانه به آن سنتزی که مدنظر پانوفسکی است می‌رسد، باید پاسخ دهم خیر



نظریه‌ی نهاد، وضعیت انسان انگاری‌ها و پیوستگی ایده‌ها را جستجو می‌کند. واژه‌ی «بیان» (Ausdruck) در همه‌ی کوشش‌های او دیده می‌شود تا روانشناسی هنر را فرمول‌بندی کند. منظور او از روان چیزی فراتر از شخصی و فردی است. واربرگ در پژوهش‌هایش، می‌کوشد پیوند میان جهان ایده‌ها را که در واژه مجسم شده، با جهان ایماژها که در نقاشی تجسم یافته است، نشان دهد. برای او وظیفه‌ی تاریخ هنر، پژوهش تأثیر بیان نمادین جهان باستان در ادوار گوناگون است. او حتی برای چنین ایده‌ای سال‌ها درگیر گردآوری منابع و کتاب‌های مختلف در حوزه‌های گوناگون بود، کاری که نتیجه‌ی آن تبدیل به کتابخانه و بعدها موسسه واربرگ شد. شاید بد نباشد برای درک بهتر کارش، به سخنرانی مشهورش که در سال ۱۹۱۲ در کاخ شیفانوجا ارائه کرد، اشاره کنم. واربرگ در آنجا از اصطلاح آیکونولوژی به عنوان روش تفسیر فراگیر استفاده کرد. او درباره‌ی نقاشی‌های کاخ شیفانوجا با چنین رویکردی کوشید بنیادهای نجومی مرتبط با تصاویر این کاخ را در سنت قرون وسطی بازسازی کند و کلیات آن‌ها را تا دوره‌ی باستان پی گیرد. در این کاخ دوازده تصویر وجود دارد که هر یک در سه بخش تصویر شده‌اند. در بخش بالا ایزدان باستان در شکوه و جلال‌شان دیده می‌شوند، در بخش پایینی صحنه‌هایی از کارهای ماهیانه و تصاویری از زندگی دربار شاهزاده، نوعی تقویم درباری. در بخش میانی تصاویری از منطقه‌ی البروج دیده می‌شود به همراه افرادی که قابل شناسایی نیستند. واربرگ توضیح داد که چگونه تصاویر ایزدان بخش فوقانی منطبق با منابع نوشتاری توصیف ایزدان در قرون وسطی هستند، اما از لحاظ شمار با سنت هفت سیاره قرون وسطی منطبق نیستند، بلکه هر دوازده تصویر با دوازده ایزد المپی مرتبط‌اند. سنتی که در قرون وسطی دیگر شناخته نبود، اما در اثر مورخ باستان، مانیلیوس (Manilius) توصیف شده بود. اثری که در ۱۴۱۶ توسط اومانیست‌های زمان کشف شد. توصیفاتی که مانیلیوس در اثرش درباره ایزد-ستارگان آورده بود، کاملاً با تصاویر فوقانی کاخ شیفانوجا منطبق بود. واربرگ در پی‌گیری خود از منابع نوشتاری برای تحلیل برخی از تصاویر فوقانی به منبعی از راهب انگلیسی آلبریکوس (Albericus) از قرن ۱۲ برمی‌خورد که درباره‌ی اسطوره‌های ایزدان باستان است. همچنین برای روشن ساختن برخی از اشخاصی که در تصاویر میانی در کنار تصاویر منطقه‌ی البروج دیده می‌شوند، به منابع نجومی دیگری از باستان و قرون وسطی رجوع می‌کند. یکی از این منابع «barbarica Sphaers» از نویسنده‌ی آسیای صغیر توپیکروس^[۱۳] است که به تازگی در آن زمان توسط فرانس بول^[۱۴] منتشر شده بود و سه شخص تصویر شده در بخش میانی را با تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ی ماهیانه مربوط می‌کند. با اینکه واربرگ تحلیلی نسبتاً جامع از تصاویر کاخ ارائه می‌دهد، ولی پرسش اصلی او چگونه انتقال این تفکر و این دست‌آموزه‌ها است. در این راستا شباهت‌های بسیاری با زاپچه‌های توصیف شده اثر ابو معشر^[۱۵] در قرن ۹ میلادی می‌یابد، اثری که در بنیاد با داده‌های نجومی هندی منطبق است. نحوه‌ی انتقال ابو معشر

13- Teukros

14- Franz Boll(1867-1924)

۱۵- ابو معشر بلخی ستاره‌شناس معروف ایرانی (۱۶۶-۲۶۴ ه.ش برابر با ۷۸۷-۸۸۶ م)

به ایتالیا را واربرگ در ترجمه‌ی لاتینی ابو معشر به دست پیتر دابانو (Pietro d'Abano) توضیح می‌دهد. جالب اینجاست که همه‌ی این آثار در منبع نوشتاری کتابدار کاخ شیفانوجا در پیوند با نقشه ترسیم این نمادهای نجومی ذکر شده بودند. هدف واربرگ صرفاً برقراری پیوند میان تصاویر و این منابع نوشتاری نبود، بلکه بیشتر چگونگی انتقال باورها بود. او علاقه به تاریخ فرهنگی پس پشت این تصاویر داشت. برای او کل روند انتقال این تصورات از باستان به قرون وسطی و رنسانس اهمیت داشت. خود او در این سخنرانی به روشنی اظهار می‌دارد که کشف معمای این تصاویر هدف اصلی پژوهشش نبوده و از طریق این روش کوشیده است مرزهای سیاسی داده‌ها را درنوردد و باستان، قرون وسطی و معاصر را وابسته و مستمر ببیند و آثار هنری را به عنوان اسناد هم ارز الفاظ در نظر گیرد. با این تفصیل آنچه که او مدنظر دارد، به نوعی با همان فرمول سه‌گانه‌ی پانوفسکی منطبق است، با این تفاوت که در چنین سخنرانی مختصری به مرحله‌ی تفسیر نرسیده است و در همان تحلیل باقی مانده، فقط چشم انداز کار خود را در این راستا تعریف کرده است. بنابراین، رویکردی که در پس پشت روش آیکونولوژی صرفنظر از توجه به تئوری‌های نهاد مورد توجه‌ی واربرگ و پانوفسکی است، کاملاً با هم منطبق است.

چیدمان: جایگاه این روش را در روش‌شناسی تاریخ هنر ایران چگونه ارزیابی می‌کنید؟

مسلم است که من این روش را یا بهتر بگویم چنین رویکردی را کاملاً کارآ در تحلیل و تفسیر آثار هنری در ایران می‌دانم. اما آنچه که باید پیش از هر چیز به آن توجه داشت، و اساساً اصل بسیار مهمی برای تأیید چنین کارایی می‌تواند باشد، مباحث نظری شکل گرفته در توضیح و تبیین جهان بینی انسان باستان و قرون وسطی و اصول عام این جهان بینی است. یعنی آن جهان‌نگری‌ای که نهایتاً بر اعمال و انطباق اصل همسانی سوژه و جهان مبتنی است، همان انطباق عالم صغیر و کبیر. این روش با نام آیکون‌نگاری یا آیکون‌شناسی یا هر نام دیگری که به آن بدهیم، می‌کوشد روند تاریخی ایماژ و ایده را از اشکال نمادین آغازین نشان دهد و تکرار و تحول آن را به طور مستند و نظام‌مند در فرهنگ نشان دهد. این رویکرد می‌تواند از زبان کلامی به دیگر انواع زبان، مثلاً زبان تصویر برود و اسی دیگر به خود بگیرد و یا از تصویر بی‌آغاز و به زبان کلامی برود و موسوم به آیکونولوژی شود. اگر از تصویر آغاز کند، سوای استخراج بن‌مایه‌های مکرر تصویری و رده‌بندی آن‌ها، نیاز به مستندسازی معنا از دل متون اسطوره‌ای و دینی و نیز استعارات ادبی از سویی و علوم زمان و دیگر مناسبات فرهنگی هم ارز با آن تصاویر در تاریخ از سوی دیگر است. به عبارتی، اگر می‌خواهیم تصویری از زمان کمال‌الدین بهزاد را به درستی بفهمیم آیا می‌توانیم آن را جدا از این ارتباطات تحلیل و تفسیر کنیم؟ تازه اگر آیکون یا نمادی به شکل مشخصی در فرهنگ ما تکرار می‌شود و در یکی از آثار بهزاد هم شبیه آن تکرار شود، آیا می‌توان ارتباط تاریخی و مستمر آن نهاد را در فرهنگ نادیده گرفت؟ اگر چنین روندی را نادیده بگیریم، به معنی آن است که ما به کل نظریه‌های نهاد و اسطوره و فرهنگ که سال‌هاست در غرب به آن پرداخته‌اند، بی‌توجه‌ایم و نظریه‌ی جدی دیگری هم جایگزین آن نکرده‌ایم.

بنا بر این، باید توجه داشت که آیکون‌نگاری و آیکون‌شناسی تنها در حوزه‌های میان‌رشته‌ای قابل اجرا هستند و از این‌رو، دانش‌های گوناگون را به‌یاری می‌طلبند: ۱- تاریخ تحلیلی هنر باید پیش از هر چیز دست به گردآوری، توصیف دقیق و طبقه‌بندی تصویرهای گوناگون زند و تحولات تاریخی و جغرافیایی تصویرها را بر پایه‌ی مطالعات دینی، زبان‌شناختی و انسان‌شناختی (مردم‌شناختی) از نظر دور ندارد؛ از آنجا که باورهای چنین فرهنگ‌هایی از طریق بررسی‌های دقیق ساختاری بدست می‌آید، کوشش در شناخت بازتاب بیان نمادین به اشکال گوناگون تا امروز بایستی نه تنها در صورت‌های نوشتاری مدون بلکه حتی در آیین‌ها و باورهای عامیانه پی‌گیری شود؛ ۲- کاربرد این روش تنها با تکیه بر رویکردها و نظریه‌های نوامکان‌پذیر است. ساده‌انگاری کاربرد آن در گردآوردن چند تصویر بدون در نظر گرفتن بافت فرهنگی آن و متصل کردن آن‌ها به معانی ذهنی بدون درگیر شدن با کاربرد نمادها در گستره‌ی فرهنگ عقیم و نادرست است. بر این اساس، این معنا بر بنیاد مستندسازی شکل‌گیری نمادها در فرهنگ بر اساس زبان، یعنی ریشه‌شناسی الفاظ و سیر تحول آن‌ها، روایات اسطوره‌ای و مفاهیم دینی و استعارات ادبی و... در منابع نوشتاری و تصویری حاصل می‌شود، چیزی که باید بارها مورد تأیید و بازنگری قرار گیرد. از این‌رو، مسلم است که این روش در حوزه‌ی تحلیل و تفسیر آثار هنری ایران نیز بسیار راه‌گشاست. دیدیم که وارپورگ در سخنرانی خود مشابهت‌های زیادی میان اطلاعات نجومی منابع لاتینی با منابع شرقی از جمله ابو‌معشر منجم مشهور می‌یابد، پس آیا جریان عکس آن نیز برای ما نباید متصور باشد و این مسیر را ما پی‌گیریم؟ همین نگاه را پانوفسکی و ساکسل در کتاب زحل و مالیخولیا^{۱۶} نیز دنبال کرده و در آن به تحقیق و تفحص درباره‌ی مفهوم مالیخولیا و چگونگی تطور تاریخی آن در طب، فلسفه و دیگر علوم قرون وسطی می‌پردازند. سپس در انطباق جهان بینی باستان و قرون وسطی در کلیت ارتباط جهان صغیر و کبیر، باورهایی که مربوط به چنین ارتباطی در حوزه‌ی نجوم در پیوند با مالیخولیا و سیاره‌ی زحل / ساتورن وجود داشته در منابعی مختلف از جمله، بیرونی و ابو‌معشر و... دنبال کرده و سرانجام بازنمود این جهان‌بینی نمادین را در تاریخ تصاویر نشان می‌دهند. سرآخر هم خود در این کتاب نتیجه می‌گیرند که قواعد دینی مسیحیت جزء جدایی‌ناپذیر زبان تصویری زمان خود بودند، اما همین تصاویر از دریچه‌ی سنت‌ها و ایزدان کلاسیک به عنوان سنتی پیشامسیحی نیز باید مورد خوانش قرار گیرند. به علاوه روش آیکون‌نگاری به خصوص زمانی که به فنی برای فهم اصل و منبع تقلیل می‌یابد، بسیار سهل و آسان تبدیل به هدفی برای روند فهم و تفسیر می‌شود. به منظور یافتن معنای اسطوره‌ای-دینی مالیخولیا و زحل در جهان‌بینی یادشده، این محققان باید دانش دقیقی از نمادپردازی اسطوره‌ای، دینی و ادبی حاصل می‌کردند. نقطه‌ی آغازین حرکت این محققان یافتن تمثیل‌های متون مسیحی در برگرفته‌ی سطوح اولیه‌ی معنایی درون تصاویر بود. با این وصف می‌توانیم با توجه به ویژگی بارز فرهنگی خودمان که منابع نوشتاری بسیاری می‌توانند روند نمادپردازی بسیاری از داده‌ها را مستند نشان دهند و تصاویر را در این نظام تحلیل و تفسیر کنند، این روش کاملاً جوابگوست.

چیدمان: پس شناخت اسطوره‌ها در این روش نیز بسیار اهمیت دارند؟

بگذارید صریح بگویم پیش از شناخت روایات اسطوره‌ای و بازشناسی صوری آن‌ها در تصاویر، آنچه که به نظرم اهمیت دارد رویکردهای علمی و انتقادی به اسطوره است. در این تعریف نخست شناخت ویژگی‌ها و سازوکار تفکر اسطوره‌ای که از رهگذر روایات گوناگون متجلی شده است، بیش از روایت‌های اسطوره‌ای اهمیت دارد. کاسیرر در این رابطه می‌گوید: «از آنجا که اسطوره جهت اصیلی را در ذهنیت انسان ارائه می‌دهد و فرم گرفتن مستقل آگاهی انسان را بیان می‌کند، پس یک مسئله‌ی فلسفی است و هرکس که بخواهد سیستم جامعی از فرهنگ انسانی ارائه دهد، ضرورتاً باید توجه خویش را به اسطوره معطوف دارد». بنابراین، نه تنها شناخت و گردآوری الگوهای مختلف روایی از چنین آگاهی‌ای برای شناخت هر فرهنگی اهمیت دارد، بلکه مطالعات شناختی در رابطه با کلیت چنین اندیشه‌ای و نحوه‌ی سازوکار آن نیز اهمیت دارد، سازوکاری که همچنان به اشکال مختلف در فرهنگ بشری فعال است. شاید توضیحی مختصر درباره‌ی این نوع ذهنیت در اینجا لازم باشد. ببینید ایماژ اسطوره‌ای و مفهوم (concept) دو ابزار مختلف فهم جهان‌اند. مفاهیم باستانی به شکل متافور (استعاری) شکل گرفتند، یعنی به شکل معانی مجازی و مجرد مفاهیم عینی (concrete). جنبه‌ی تصویری متافور در دوران باستان آغاز شد و با انتقال این جنبه از معانی عینی به معانی انتزاعی در دوران متأخر کامل شد. در تفکر اسطوره‌ای نخستین خصیصه‌ی یک ابژه این بود که زنده قلمداد می‌شد، نوعی همزاد ابژه. ایماژهای اسطوره‌ای به شکل تقابلات زندگی و مرگ یا مثبت و منفی شکل گرفته‌اند. این «این‌همانی» یاد شده در بنیاد چنین تفکری، انسان را وادار به بخش کردن جهان به جفت‌هایی از پدیده‌ها می‌کند که چیزی به طور مشترک و متقابل دارند، یعنی زندگی و مرگ، سرما و گرما، نور و تاریکی و جز آن. البته این اصل خود به مرور به سمت مفهوم‌سازی تازه‌ی دیگری حرکت کرد که امروزه با آن روبه‌رو هستیم، یعنی مفاهیم عقلانی. شاید امروزه دیگر در بسیاری موارد ما «این‌همانی» را در تفکرمان نداشته باشیم و ارتباط مستقیم خود را با همزادها در مفاهیم از دست داده باشیم، اما آن‌ها را به مقوله‌ی خیال تبدیل کرده‌ایم. این همان روند جدانشدن سوژه از ابژه است. شاید بتوان گفت ابژه‌ها در جهان ایماژهای اسطوره‌ای همچنان ثابت ماندند، آنچه نو شد سوژه بود نه ابژه‌ها و ساختار آن ایماژ اسطوره‌ای در ابژه‌ها ثابت و مسکوک ماند. از آنجا که من خود رویکرد ساختارگرایی دارم، به زبان دیگر می‌توانم بگویم دریافت ایماژ اسطوره‌ای از پدیده به شکل دو همزاد متقابل در سطح ساختاری معناشناختی‌اش در مفهوم (Concept) حفظ شد. در این روند بازتاب‌ها و تقلید در دنیای باستان جای گسترده‌ای به خود اختصاص داد. در جهان باستان ابژه بر سوژه غلبه داشت و کل محدوده‌ی انسانی را به جهان صغیر شناختی تبدیل کرد، که ذاتاً پنداری بود از تقلید جهان معتبر کبیر، جهانی که در آن ایماژ اسطوره‌ای قدرت کامل داشت و در این جهان صغیر همچنان نقش آفرین ماند و نظامی از ارتباط میان پدیده‌ها را تعریف کرد. با رشد مفاهیم عقلانی و



قدرت یافتن انتزاع کم کم عینیت اندیشه‌ی اسطوره‌ای کم رنگ شد و ایماژهای اسطوره‌ای مقوله‌ای از تخیل شدند. اما این تخیل خارج از صورت‌بندی آغازین در فرهنگ‌ها عمل نمی‌کند، بلکه تکرار و تقلید آن است. این توضیح با خود اصطلاح آیکون را که نیز در زبان یونانی به معنای «تصویر» است، توضیح می‌دهد. افلاطون آیکون را نوعی تقلید می‌داند. به عبارتی او آن را ویژگی تصویری اعمال و ایده‌های این جهانی می‌داند. ارسطو آیکون را جنبه‌ی تصویری استعاره‌ها از سوی و تقلید هنری از سوی نقاشان و مجسمه‌سازان از سوی دیگر می‌داند، تعبیری که در غرب جا افتاده است. شاید با این توضیح بتوانیم درک بهتری از اصطلاح آیکونولوژی در نظر پانوفسکی داشته باشیم. در این مرحله تقلید در آگاهی هنری ویژگی تازه‌ای یافت. تقلید واقعیت در واقعیت (ایماژ اسطوره‌ای) به تقلید واقعیت در تخیل تبدیل شد. جهان واقعی، یعنی جهان صغیر، صرفاً شباهت و تقلیدی از جهان کبیر که به وسیله خیال درک می‌شد، شناخته شد. هرچه آثار هنری کهن تر باشند، این تقلید به منشاء آن، ایماژ اسطوره‌ای، بیشتر نزدیک است. شاید برای فهم بهتری از آنچه گفتیم آوردن مثالی خالی از لطف نباشد، مثلاً در چنین ایماژی کنش مرگ شباهت با درو داشته و ابزارش چون داس آدمیان را که منشایی گیاهی برایشان تصور می‌شد، درو می‌کند. خود مفهوم زمان نیز در روایت‌های اسطوره‌ای مرتبط با گیاه، کشت، درو و مرگ در پیش زمینه فکری چنین تصویری نقش آفرین است. این ارتباط‌ها که بر بنیاد این همانی در ایماژ اسطوره‌ای شکل گرفته است، کم کم از طریق پندار جایگزین شد. با این همه، شکل آغازین خود را از دست نداد و مدام در اشکالی تازه تقلید و تکرار شد. پس اگر همین ابزار در دست زحل، نحس‌ترین سیاره در میان هفت سیاره تصویر می‌شود و فرهنگ ایرانی نیز آن را تکرار می‌کند، و با بسیاری از بازنده‌های رفتاری، خصایص انسانی و... در جهان صغیر مرتبط می‌شود، در واقع چیزی خارج از آن شکل آغازین نیست که به نوعی دیگر خود را باز می‌نماید. امروزه ما دیگر زحل را به عنوان مفهومی انتزاعی درک می‌کنیم، نه به صورت ایماژ عینی اسطوره‌ای. این ارتباط حتی در ریشه‌شناسی این واژه برج مانده است و ساتورن («Saturn») را یا از اسم *satus* «بذر، تخم» یا از مصدر *satio* «کاشتن» می‌دانند و او را از ایزدان کشاورزی به شمار می‌آورند و جشن *saturnalien* یعنی جشن برداشت محصول در روم را با آن مرتبط می‌دانند. اما ریشه‌شناسی دیگری این نام را برخی با *Sātu-s** و یونانی *siti-s* «دور شدن، محو شدن» نیز مربوط می‌کنند، همین ریشه‌شناسی اخیر با ریشه زحل یعنی زحل به معنی «دورکردن» هم پیوند دارد، زیرا زحل در آسمان هفتم و بسیار دور قرار گرفته است. اما زحل در لغت به معنی «عقب افتادن، در راه پس ماندن و درنگ کردن» هم هست و در آرامی ریشه‌ی زحل به معنی «درخشیدن» نیز هست. همین معنی است که در القاب زحل به صورت «الثاقب»، «قس»، «شهاب الثاقب» هم باقی مانده است. کیوان در فارسی هم ریشه‌ی بابلی دارد، *ka-a-a-nu*، و با لقب *nabū* «درخشنده» با معانی زحل پیوند می‌یابد. دلیل این صفت را درخشنده بودن این سیاره دور می‌دانند. ازسویی در هند ساتورن با صفت‌های *Āsita* «تیره» و *Kāla* «کبود» و *Nīlavasas* «آن که در پوشش

آبی تیره است» خوانده می‌شود. پس اگر در فارسی کیوان/زحل در استعارت هندوی سپهر چرخ‌گردان، هندوی پیر، هندوی گنبدگردان، هندوی باریک‌بین، خوانده شود، همگی در شناخت چنین نظامی از ایماژهای اسطوره‌ای قابل درک و شناسایی است. حال اگر در انطباق جهان صغیر و کبیر، منابع نجومی و طبی ما صفات و جایگاه‌ها و مشاغل و رویدادهای گوناگونی را چون مالخولیا، سیاهی، کشاورزی، مرگ، گورکنی، دوری، غریبی، یتیمی و... با آن مربوط می‌کند، چندان عجیب نیست. درک این جهان بینی و باز نمود آن در تصاویر برای نمونه کاری است که پانوفسکی در کتاب ساتورن و مالخولیا کرده است. بنابراین برای شناخت درست فرهنگ نمی‌توانیم چنین روندی را نادیده بگیریم و به هزاران سال معرفت اسطوره‌ای خودمان بی‌توجه باشیم. در نظر گرفتن چنین روندی از مفاهیم و باز نمود آن در تصاویر چیزی است که در آیکونولوژی واربورگ و پانوفسکی مطرح است. پس روشن است که اسطوره‌ها از این جهت اهمیت زیادی در مطالعات فرهنگ می‌یابند. اسطوره‌ها نه تنها نمادین اند، بلکه توضیح‌نمادها هم هستند. در واقع، آن‌ها نمادهای روایت‌دار یا داستان‌داری هستند که روند تحول ایماژ آغازین به مفاهیم عقلانی را به ما می‌نمایانند.

چیدمان: در آغاز اشاره کردید که نقدهایی هم به این روش شده است، این نقدها را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

نخست اشاره کنم که به رغم گسترش روش آیکونولوژی در تاریخ هنر معاصر، همه‌ی پژوهش‌هایی که ادعای کاربست آن را دارند، در رویکرد و روش انطباق کامل با روش واربورگ-پانوفسکی ندارند. گفتیم که واربورگ برای پژوهش خود کتابخانه‌ای تأسیس کرده بود. در این کتابخانه زمینه‌ی انتشار آثاری از پژوهندگان حوزه‌های گوناگونی چون فیلولوژی (فقه‌الغه)، شرق‌شناسی، تاریخ و فلسفه با عنوان «گفتارهای کتابخانه‌ی واربورگ» فراهم آمد. در آستانه‌ی جنگ جهانی دوم واربورگ مانند بسیاری اندیشمندان دیگر آلمانی ناگزیر به مهاجرت شد. در پی آن «کتابخانه‌ی واربورگ» نیز به لندن انتقال یافت؛ مهاجرتی ناگزیر و تلخ که به هر حال سهمی نیز در گسترش ایده‌ها و روش‌های این گروه از پژوهندگان هنر در جهان ایفا کرد. برای نمونه، اروین پانوفسکی و ادگار ویند^[۱۷] به آمریکا، فریتس ساکسل^[۱۸] و گرتروید بینگ^[۱۹] در کتابخانه‌ی واربورگ در لندن مستقر شدند. همین گسترش ایده و روش‌های آنان سبب شده است که آن چه امروز تحت نام روش آیکونولوژی یا آیکونوگرافی توسط پژوهشگران به کار گرفته می‌شود، با هم بسیار متفاوت باشد. یکی از افرادی که از آغاز به روش واربورگ توجه نشان داد و در نامه‌هایش به او نقدی بر روش آیکونوگرافی دارد، مورخ هلندی هوخه ورف^[۲۰] است. او در نامه‌ای به محدود بودن روش آیکونوگرافی در توصیفی بودنش اشاره دارد و در آنجا پیشنهاد اصطلاح آیکونولوژی را مطرح می‌کند. روشی که باید به معانی نمادین، الهیاتی، عرفانی و... به رغم نامله‌موس بودنشان توجه کند. او حتی اشاره می‌کند که باید توجه داشت که چه اشکال معنایی

17- Edgar Wind(1900-1971)

18- Fritz Saxl(1890-1948)

19- Gertrud Bing(1892-1964)

20- G.J. Hoogewerff(1884-1963)

روش در حوزه‌ی تاریخ هنر قرار می‌گیرد؟ این گونه نقدها اساساً در مورد این روش بی‌معنی است و می‌تواند به عنوان روش‌های دیگر به منظور شناخت دیگر جنبه‌های آثار هنری مطرح گردند. هیچ یک از آن‌ها نقد مشخصی بر خود روش مطرح نمی‌کنند، بلکه معرف جنبه‌های دیگری از روش‌شناسی هستند که می‌توانند مجزا و مستقل به کار گرفته شوند. اگر هم این روش در مورد آثار هنری به ما بگوید، چیزی که به نمایش درمی‌آید، در دیگر فضاهای فکری فرهنگی وجود دارند یا محظوظ شده‌اند، در واقع، حقیقتی را عیان کرده است، نه این که کذبی را به آن‌ها منسوب کند. در اینجا باید خاطر نشان کنم، بحث من بر سر روش پانوفسکی و واربورگ است و نه درباره‌ی کاربرد عام آیکونوگرافی یا آیکونولوژی در بسیاری از پژوهش‌ها. آنچه که در روش کار آنان مطرح است، همانطور که اشاره شد، میان‌رشته‌ای بودن این روش است. درست به همین دلیل کار را دشوار می‌کند. شاید حتی شمار کسانی که امروز بتوانند آن را به کار برند، به دلایل بسیار، که یکی هم تغییرات و تحولات آموزشی در مطالعات تاریخی و فرهنگی است، بسیار کم باشد. اما اگرچه کاربرد آن دشوار است، باز از اعتبار و ارزش آن نمی‌کاهد. در ایران هم بهتر است پیش از متأثر شدن از این گونه نقدها که خود تاکنون ارزشی در مطالعات غربی نیافته‌اند، تحقیقات واربورگ-پانوفسکی را جدی بگیریم و به درستی بشناسیم. ■

معین اجتماعی یا شیوه‌های مشخصی برای بیان در دوره‌های گوناگون به کار رفته است. به گمان او در این راستا، نباید به استدلال‌های کیفیت یا نبوغ هنری توجه داشت و اهم توجه باید به اجزاء تصاویر و تاریخ آن‌ها باشد. او اصطلاح آیکونوگرافی و آیکونولوژی را به ترتیب برابر با جغرافیا^[۲۱] و زمین‌شناسی^[۲۲] می‌داند. در جغرافیا توصیف دقیق سطح زمین مطرح است و در زمین‌شناسی پژوهش در بنیاد درونی و خاستگاه و ترکیبات موادی که از آن‌ها زمین شکل گرفته است. نکته‌ی مهم در نگرش واربورگ، هوخه ورف و پانوفسکی توجه به دیگر رشته‌ها در پیوند با تاریخ هنر است. شاید حتی بتوان مسأله را به صورت عکس هم بیان کرد، یعنی دیگر رشته‌ها هم باید آیکونولوژی را در حوزه‌ی خود به کار گیرند. باری، از ۱۹۵۲ به این سو نقدهایی به این روش شده است. برخی نقدها برای نمونه، اوتو پشت^[۲۳] نتیجه‌ی این روش را فروکاستن آثار تجسمی می‌داند. او بر این باور است که آیکونولوژی به ما می‌گوید، این آثار آنچه که در فضاهای دیگری محظوظ شده، صرفاً محسوم می‌کنند.

کریتون ژیلبرت^[۲۴] کوشید تمایزی را که توسط واربورگ و پانوفسکی در مورد تصاویر آیکونولوژیک و غیرآیکونولوژیک مطرح بود، بردارد و به نظر او هر تصویر نشانه‌ی فرهنگی شرایطی است و بنابراین برای هر تصویری می‌توان تفسیر آیکون‌شناسی ارائه داد. اریک فورسمن^[۲۵] هم معتقد بود در روش آیکونولوژی به ویژگی‌های اندام، اندازه و سرگذشت آثار توجه‌ای نمی‌شود. او بر بنیاد مدل سه‌گانه‌ی پانوفسکی الگویی پیشنهاد کرد و سومین مرحله‌ی فرمول‌بندی پانوفسکی را به معنای ماهیتی تغییر داد. اینکه آیا این پیشنهاد برای روشی تاریخی چون آیکونولوژی می‌تواند تأثیر و تأثیری داشته باشد، هنوز پاسخی ندارد. اما یکی از نقدهای نسبتاً مشهور به این روش نقد ماکس ایمدال^[۲۶] است. او در کتاب خود با نام Giotto-Arenafresken و عنوان فرعی آیکونوگرافی، آیکونولوژی و آیکونیک به سال ۱۹۸۰، با نقد مدل پانوفسکی معتقد است نمی‌توان از این طریق کیفیت‌های موجود یک تصویر را به دست آورد و به همین دلیل اصطلاح آیکونیک را به کار برد. ایمدال هم چون فورسمن تجربه‌ی زیباشناختی را درباره‌ی اثر مطرح می‌کند. او از فورسمن هم جلوتر می‌رود و از شناخت نظم و معنای برتر آثار سخن می‌راند. برای همین روش آیکونیک خود را بالاتر از مرحله آیکونولوژی می‌بیند. او معتقد است که روش آیکونیک می‌تواند تصویر را به پدیده‌ای بدل سازد که از طریق دیدن و صورت‌های دیداری، خود را انتقال می‌دهد. وقتی پژوهش ایمدال را می‌خوانیم متوجه می‌شویم که برای او هم تجربه‌ی معنایی در اثر هنری مطرح است. او معتقد است آیکونوگرافی و آیکونولوژی بخشی از واقعیت آثار هنری را نمایان می‌سازند و روش آیکونیک را غیرتاریخی می‌داند. درست در همین غیرتاریخی بودن از واربورگ و پانوفسکی جدا می‌شود. و به همین دلیل اگر به دنبال ویژگی‌های غیرتاریخی یک اثر باشیم، آن وقت کجای این

21- Geographie

22- Geologie

23- Otto Pächt(1902-1988)

24- Creighton Gilbert(1924-2011)

25- Erik Forssman(1915-2011)

26- Max Imdahl(1925-1988)

