شمایل‌نگاری و دین

اچ. جی. کیپنبرگ
ترجمهٔ مجید محمّدی

این نوشته مروری است کلی بر نگاره‌ها و شمایلهایی که منعکس‌کنندهٔ ایده‌ها و باورهای دینی هستند. باورهای دینی در شمایلها عینیت و صورت واقعی و مجسم پیدا می‌کنند و می‌توانند منبعی برای معرفت دینی و تحقیق در آن باشند. شمایل‌نگاری را می‌توان در اقوام سنتی آفریقا، اقوام بدوی استرالیا، بومیان امریکا، بین‌النهرین و امریکای میانه، مصریان، رومیان و یونانیان، هندوها، بوداییها، تائوئیستها، یهودیان، مسیحیان و مسلمانان پی‌گرفت. همچنین در ادیان اژه‌ای، اقیانوس منجمد شمالی، اینکا، ایرانی، جاوه‌ای، ملانزی و نیز در ادیان سرخپوستان جنوب امریکا و آند، ودا وبرهمن و زرتشت شمایل و نگاره‌های گوناگونی وجود دارند که در یک تحقیق مستقل قابل بررسی هستند. بدین ترتیب شمایلها در ادیان گوناگون و در طی تاریخ وجود داشته‌اند و به عنوان آثار هنری نیز شناخته شده‌اند. م

شمایل‌نگاری از نظر ادبی به معنی «توصیف تصاویر» است، ولی به نوعی برنامهٔ تحقیقی در تاریخ هنر اشاره دارد که بیانگر معانی تصاویر برای یک فرد معتقد و مؤمن است.

واژه‌ها و تصاویر و طرحهای تصویری هریک منطق خاص خویش را دارند و شمایل نگاری دینی رابطهٔ میان این دو را تعریف می‌کند. فرمهای تصویری، تبویب یافته نیستند؛ آنها پیام خویش را نه فصل به فصل و بخش به بخش، بلکه یکباره و همزمان ارائه می‌کنند. در حالی که معانی ارائه شده از طریق زبان ملفوظ، متعاقب و پشت سرهم ادراک می‌شوند، معانی ارائه شده از طریق تصویری فقط با درک یکبارهٔ همهٔ آنها فهمیده می‌شوند. سوزان لنگر[۲] در مورد چنین تمایزی در کتاب خویش به نام *کلید تازه‌ای بر قفل فلسفه*[۳] بحث می‌کند (۱۹۵۱؛ صص ۱۰۲-۷۹) و این نوع از علم دلالت و معنی‌شناسی را «نمادگرایی نمایشی» می‌خواند. او اشاره می‌کند که ما این نمادها را نه از طریق عقل و استدلال بلکه از طریق احساس درک می‌کنیم. نتیجهٔ این تفاوت اساسی آن است که واژه و تصویر، گاه به رقابت با یکدیگر پرداخته و گاه یکدیگر را تکمیل می‌کنند و هیچ قاعدهٔ کلی برای این رابطه وجود ندارد؛ من در اینجا برخی از امکانات شقوق را با نمونه‌ها و مثالهایی از تاریخ ادیان باستانی روشن خواهم ساخت.

در جوامع باستان، هنرمندی که به مجسمه‌سازی یا به کنده‌کاری تمبر و مهر می‌پرداخت، در زمرهٔ صنعتگران و پیشه‌وران قرار می‌گرفت. صنعتگران گروه متمایز و متفاوتی از تولیدکنندگان بودند که رسته و صنفی از آن خویش داشتند. در ایران، همانند جوامع دیگر سه گروه اجتماعی دیرین از روحانیون، مرزداران و روستائیان در دورهٔ پارتیان (قرن دوم و سوم پیش از میلاد) در کنار گروه پیشه‌وران و صنعتگران قرار می‌گرفتند، ولی چنانکه *کتاب بن سرا* (قرن دوم پیش ازمیلاد) می‌گوید این گروه تازه نمی‌توانست موقعیت و جایگاه اجتماعی خویش را بالا ببرد. این متن که فهرستی از پیشه‌های استادان و کارگران صنایع دستی را برمی‌شمارد، اعلام می‌کند که بدون این کارگران ماهر قلم‌زن، آهنگر یا سفالگر، شهر نمی‌توانست حالت مسکونی به خود گرفته و محّل زندگی شود و هیچ مهاجر یا مسافری بدان پا نمی‌گذاشت. نویسنده اشاره می‌کند که این صنعتگران «در مباحث عمومی حضور

نداشته و قدرتی در مجالس و مجامع نداشتند»، چون مجلس به افراد عاقل و خبره‌ای نیاز داشت که بیشتر درگیر مطالعه باشند تا کار یدی (بن *سرا* ۵ :۳۹ - ۲۴ :۳۸).

شهرت اندک صنعتگران در گمنامی آثار آنها نیز منعکس شده است؛ صنعتگران و پیشه‌ورانی که برای یک معبد، قصر یا یک سفارش کنندهٔ خصوصی کار می‌کردند از کار خویش جدا شده و هیچ ارتباطی با آن پیدا نمی‌کردند. شاید برای اولین بار در حدود ۷۰۰ پیش از میلاد بر ظروف یونانی نشانه و علامت نقاشان گذاشته شده باشد، با این حال در دوره‌های بعد اکثر هنرمندان ناشناخته مانده و به اربابان و صاحب‌کاران خویش وابسته بودند. به عنوان مثال، آثار برجستهٔ کنده‌کاری بر صخره‌ها در دوران هخامنشی (ایران - صدهٔ پنجم پیش از میلاد) تماماً بر دیدگاههای سیاسی و انگاره‌های دربار امپراطوری مبتنی بود و آنها مجبور بودند که مشروعیت پادشاه هخامنشی را به تصویر کشند. (نگاه کنید به کتاب خانم مارگارت روت[۴] با عنوان *شاه و شاهنشاهی در هنر هخامنشی*[۵]، لیدن، ۱۹۷۹).

روشها و شیوه‌های دیگری از حمایت را نیز می‌توان در مهرها، تمبرها، طلسمها و کوزه‌ها مشاهده کرد. به عنوان مثال در عصر هلنی، خدای «بِس»[۶] در اشکال و صور گلی ارائه می‌شد در حالی که خدایان رسمی و شناخته شدهٔ مصری کمتر چنین حالتی داشتند. صنعتگران در کارگاههای محلی مجبور بودند که سلیقهٔ خریداران خصوصی را درنظر بگیرند. این خریداران در جستجوی الوهیت و معنویتی بودند که بتواند نیروهای شر را دفع کرده و مردان و زنان را حفظ کند. ظهور ترسناک و وهم‌آور بس - که صنعتگران آن را تجسم می‌بخشیده‌اند - به صورت محافظی در برابر این مخاطرات عمل کرده و نیازهای افراد عامی را پاسخ می‌داد (نگاه کنید به بحث فرانسوا دونان[۷] در مجلهٔ دین مصور[۸]، ش ۳، ۱۹۸۵). تاریخ نقاشیهای یونانی بر روی ظروف، پدیده‌های مشابهی را به ما ارائه می‌کند. برخی از نقاشیها معرف نگرشهای قهرمانانه نسبت به مرگ هستند، درحالی که برخی دیگر ترس و واهمه‌ای غیرقهرمانانه و عوامانه را منعکس می‌کنند (نگاه کنید به اچ. هوفمان[۹] در مجلهٔ دین مصور، ش ۴، ۱۹۸۶/ ۱۹۸۵). در اینجا وابستگی به دربار جای خود را به وابستگی به شهروندان می‌دهد: صنعتگران آشکارا در خدمت نیازهای شهروندان بوده و می‌بایست در برابر ارزشهای متحول اجتماعی پاسخگو باشند. در مصر و یونان، کشیشها به‌ندرت توانایی کنترل و

نظارت بر روابط صنعتگران و مصرف‌کنندگان را داشتند. اگر بازاری برای کالاها و اشیاء مذهبی وجود داشت و کارگران و مستخدمان عامی ماهری وجود می‌داشتند، می‌توانستیم از کشیشها انتظار داشته باشیم که کنترل خویش را بر این بخش از مذهب از دست بدهند. اگر بخواهیم این نکته را به بیانی عینی و محصّل بیان کنیم، موضوع از این قرار می‌شود که تولیدات صنایع دستی در برخی مواقع منعکس کنندهٔ درک عامه از مذهب هستند و براین اساس می‌توان از آنها برای پی‌جویی نیازهای حکام به مشروعیت سیاسی از یک سو، و نیازهای شهروندان از سوی دیگر، استفاده کرد. ولی از این مواد کمتر در مطالعهٔ مفاهیم سیاسی و مدنی دین جدا از مفاهیم شناخته شدهٔ روحانی و کشیشی استفاده شده است.

در اینجا به عامل دیگری نیز باید توجه داشت؛ و این عامل، قلّت طرحهای تصویری است. فقط تعداد محدودی از کلیشه‌های مشهور و شناخته شده که برای معرفی خدایان مناسب بوده‌اند، وجود دارد. ازاین جهت با نوعی گسست میان تصویر و کتیبهٔ حکاکی شده مواجه هستیم. یک مثال روشن و ویژه، نوعی نقش بر روی یک کوزهٔ فلسطینی (حدود ۸۰۰ پیش از میلاد؛ نگاه کنید به شکل ۱) است که با دو شکل شبیه به هم از خدای بِس مصریان (با تاج پر، آلت تناسلی مردانه و پاهای کج و خمیده) تزیین شده است. بر کتیبهٔ روی آن آمده است: «من از یهوه، حافظ و نگهبان خود [ما] و آشرای او طلب لطف می‌کنم» (*تک‌خدایی در اسرائیل قدیم و جهان پیرامون آن*[10]، ویراستهٔ اوتمار کیل[11]، فرایبورگ ۱۹۸۰، صص ۱۷۰-۱۶۸). ارائه تصویری و نمایشی خداوند، از مفاد تحریم تصاویر، تجاوز می‌کند (Ex.20:4)؛ این منع نخست فقط با مجسمه‌های آیینی ارتباط داشته و فقط پس از آن در حد یک منع و تحریم جامع بر ارائه و بیان تصویری بسط یافته است (رابرت. پی. کارول[12] در مجلهٔ *مطالعات کلامی*[13]، ش ۳۱، ۱۹۷۷، صص ۶۴-۵۱).

همچنین طرح تصویری انتخاب شده تناسبی با مفاهیم رسمی و لفظی موجود در باب یهوه ندارد. با این حال این عدم تلائم ثابت نمی‌کند که دست نوشته و تصویر هیچ ارتباطی با هم ندارند. در آن دوره فقط تعداد اندکی طرحهای تصویری مناسب برای به تصویرکشیدن آسمان وجود داشت. در هزارهٔ دوم و اول پیش از میلاد مسیح، سه طرح اصلی مورد استفاده قرار می‌گرفت: تصویر یک‌مرد پیر نشسته با ریش بلند که جامه‌ای بلند پوشیده و یک تاج شیپور مانند بر سر دارد؛ تصویر و طرح یک مرد جوان ایستاده با چماقی در دست راست (نگاه کنید به شکل ۲)؛ و تصویر یک گاو نر وحشی (پیتر ولتن[14] در *قاموس اصیل کتاب مقدس*، ویرایش دوم، توبینگن ۱۹۷۷، صص ۱۱۱-۹۹).

ما در اینجا به وضوح با مشخصه‌ای مشترک در همهٔ تصویرگریهای سنتی مواجه هستیم؛ آن مشخصه، تمایل به ساده‌ترین طرحها است، به نحوی که تقریباً برای همهٔ مؤمنان و معتقدان، روشن و بدیهی باشند. ما می‌دانیم که ادبیات باستانی یهوه از این طرحها آگاه بوده است. مزامیر به یهوه به صورت یک خدای نیرومند و قوی اشاره می‌کنند (مزمور ۲۹، به عنوان مثال نگاه کنید به اوتمار کیل، *جهان تصویر نمادین شرق باستان و عهد قدیم*[16]، ویرایش دوم، زوریخ ۱۹۷۷، صص ۱۹۷-۱۸۴)، ولی دانی یل ۷:۹، به یهوه به صورت یک خدای پیر اشاره دارد. نمادهای موجود در متون به این طرحها خوش‌آمد می‌گفتند ولی کشیشان، روحانیون و انبیا آنها را به‌خاطر شکل بصری رد وانکار می‌کردند. با این حال، تصاویری مثل یهوه به صورت بِس، به‌خوبی می‌توانند معرف یک نوع بیان تصویری باشند که کشیشان و انبیاء آنها را نپذیرفته‌اند. فی‌الواقع بحث در تحریم یا تکفیر تصاویر در نوشته‌های عبری بسیار اندک است و از این رو، باید به دقت در این متن که در باب طرحهای تصویری است توجه شود.[17]

مثالهای بیشتر، جنبه‌ها و وجوه دیگری از رابطه میان واژه و تصویر را روشن خواهند ساخت. در هند، تجسم بخشیده شدن به خدایان در تصاویر، عمومیت جغرافیایی آنها را کاهش داد و بر کارکرد محلی و محدود آنها تأکید کرد (هاینریش فون استیتن[18] در *مجلهٔ آسیای مرکزی*[19]، ش ۲۱، ۱۹۷۷، صص ۱۳۸-۱۲۶). در ادیان یونانی - رومی، خدایانی که ابتداً به یک سنت تعلّق داشتند با تصاویر و نمایشهای گوناگون ومتفاوت قابل تفکیک بودند (هندریک سیمون ورسنل[20] در مجلهٔ دین مصور، ش ۴ ۱۹۸۵/۱۹۶۸). در این دو مورد تصاویر برسنت مفهومی تأثیر داشته‌اند. با این حال عکس آن را نیز می‌توان مشاهده کرد: تحریم تصاویر در سنت ادبی و نوشتاری می‌تواند عمیقاً بر ارائه و بیان تصویری مؤثر واقع شود. هنرمندان مسلمان شیعه در قرون وسطی و دوران نوین معمولاً ائمه معصوم خویش را به صورت مردانی بدون صورت نقاشی می‌کنند. در موارد دیگر مثل مونیخ در ۱۵۳۵-۱۵۳۴، تحریم تصاویر می‌توانست به شمایل شکنی تازه پا و بالغی منتهی شود (*شمایل شکنی*[21]،

ویراستهٔ مارتین وارنکه، مونیخ، ۱۹۷۳). ولی در تحلیل کامل از شمایل‌شکنی، باید به کارکردهای متفاوت این تصاویر توجه زیادی داشت: کارکرد سیاسی در هنردولتی، کارکرد مدنی در اشیایی که صنعتگران برای شهروندان همکار خود می‌ساخته‌اند و سرانجام کارکرد کشیش مآبانه در هنر متعلّق به معابد. حکم تحریم تصاویر می‌تواند تخریب شعارهای حاکمان، خردشدن طلسمات و تعویذها و یا پاک‌کردن معبد را به ذهن آورد، در حالی که هریک از این اعمال دارای معقولیت خاص خویش هستند و باید هرکدام در تعابیر جداگانه مورد توصیف قرار گیرند.

رهیافتهای موجود به شمایل نگاری و شمایل‌شناسی

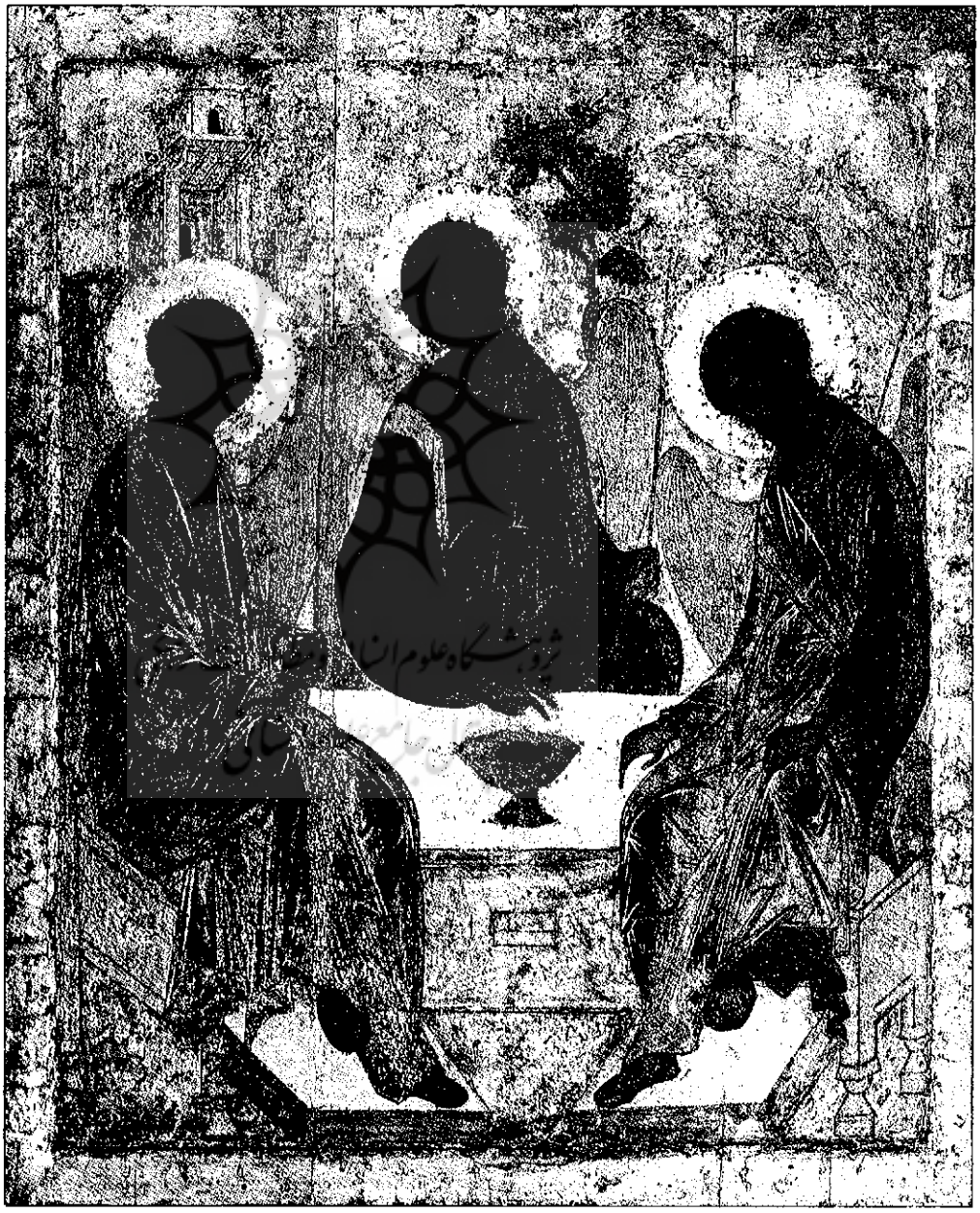
مطالعهٔ شمایل‌نگاری در چهارچوب معرفت و دانش تاریخ هنر به کشف ارجاعات و اشارات نمادین در تصاویر و جلوه‌های بصری می‌انجامد. اولین محقق نوینی که به این مسائل اشاره داشته ابی واربورگ[۲۲] (۱۹۲۹-۱۸۶۶) بوده که در هنر دوران رنسانس اروپایی تخصص داشته است. اروین پانوفسکی[۲۳] (۱۹۶۸-۱۸۹۲) انگاره‌ای جامع را برای توصیف هنرهای بصری براساس سه لایه از معنا توسعه بخشید که هریک ابزارهای تحلیلی و اصطلاح‌شناختی خاصی را شامل است. برطبق نظر پانوفسکی، در اولین سطح از جهانِ اشیاء، حوادث و وقایع طبیعی قرار دارد و برای هر مؤمن، روشن و بدیهی است. سطح دوم سطح معانی قراردادی است که می‌توان آنها را در مایه‌ها و لحنهای آثار هنری کشف کرد؛ این قلمرو همان قلمرو شمایل‌نگاری در مفهوم باریک و دقیق واژه برای تعریف این معانی قراردادی است. و سرانجام اصول بنیادین و زیرینی از *ارزشهای نمادین* به مفهومی که ارنست کاسیرر آنها را تعریف می‌کند وجود دارند، و او این فرایند شهودی کشف آنها در شمایل‌شناسی را توصیف و کرده است (نگاه کنید به *مطالعاتی در شمایل‌شناسی*، صص ۳۱-۳).

طرح و چهارچوب پانوفسکی برای قرائت تصاویر به نحو گسترده‌ای مورد پذیرش واقع شده، ولی باگذشت زمان تصفیه و اصلاح شده است. درکنار روانشناسان مکتب گشتالت، تأثیر لودویگ ویتگنشتاین (۱۹۵۱-۱۸۸۹) بر نظریهٔ عمومی نمادها، در قلمرو شمایل‌شناسی نیز به چشم می‌خورد. به عنوان مثال ویتگنشتاین در کتاب *تحقیقات فلسفی*[۲۴] (۱۹۵۳) شکلی را ارائه می‌کند که می‌توان آن را به صورت یک اردک یا یک خرگوش ملاحظه کرد

استدلال او این است که آنچه ما مشاهده می‌کنیم به تفسیر و تعبیر ما وابسته است. به بیان دیگر، هیچ چشم معصوم و خالی از اشتباهی وجود ندارد؛ مشاهده، یک فرایند فعال است و نه یک فرایند منفعل. همان طور که تحقیقات اخیر در باب بیان و نمایش تصویری تأکید دارند، سهم فرد مؤمن یا معتقد قاطع و جدی است و در این میان شباهت میان شکل ترسیمی و شئ واقعی از حداقل اهمیت برخورداراست. آنچه می‌توان آن را عقل‌گرایی نقادانه در باب دیدن نامید به ما دیکته می‌کند که به هنگام قرائت یک نقاشی یا طرح، در جستجوی الگوها و کلیشه‌هایی باشیم که پیش از این در ذهن داشته‌ایم. ارنست اچ. گومبریچ[۲۵] (۱۹۷۷) به مؤثرترین وجه این دیدگاه را توسعه بخشیده است. این دیدگاه متضمن این نکته است که هیچ تقسیم قاطعی میان معانی طبیعی و قراردادی به صورتی که پانوفسکی اعتقاد داشته وجود ندارد؛ اصولاً قرائت تصاویر اصولاً با درک و تشخیص طرحهای قراردادی‌درگیر است. چرا که فرهنگهای متفاوت، طرحها و الگوهای متفاوتی برای امور و موضوعات یکسان دارند؛ براین اساس ما اعتقاد داریم که شباهتها را تشخیص می‌دهیم، ولی در واقع فقط کلیشه‌ها و شکلهای شناخته شده در فرهنگ خود را تشخیص می‌دهیم. اگر نقش بیننده را بیشتر از میزانی که پانوفسکی مجاز دانسته، قلمداد کنیم، مشکلات تازه‌ای رخ می‌نمایند. چگونه می‌توان نحوهٔ نگاه دیگر افراد به تصاویر خود را توضیح داد؟ چگونه میان تداعی ذهنی و ادراک عینی تمایز قائل شویم؟ در کجا می‌توان خطی میان استنتاج درست و نادرست کشید؟

دومین نقد در باب طرح ابتدایی و اولیهٔ پانوفسکی متعلّق به جرج کابلر[۲۶] است؛ او در کتاب *شکل زمان*[۲۷] (۱۹۶۲) ترجیح واژه‌ها بر تصاویر را مورد سرزنش قرار می‌دهد. او با جداکردن و تفکیک صورت و معنی استدلال می‌کند که باید آثار و مصنوعات هنری را به منزلهٔ صورتهایی خاص که بدانها تعلّق دارند مورد مطالعه قرار داد و ساخت و تکامل آنها باید بدون توجه به معانی مرتبط با آنها دنبال شود. کابلر با در نظر گرفتن معماری و مجسمه‌سازی در کنار نقاشی به نحوی جامع این میدان و قلمرو را بسط داده است. او به ما متذکر می‌شود که تصاویر و نمادها به طور آزاد شناور نیستند بلکه معمولاً با صور و اشکال هنری خاصی ارتباط دارند؛ صور هنری نیز متقابلاً دارای رابطه‌ای نزدیک با تصاویر و نمادها هستند.

این پدیده را می‌توان در چهارچوب گونه‌های شمایل شناختی توضیح داد: تصاویر و نمادها همانند مفاهیم ادبی و نوشتاری، در گونه‌ها شکل نمادینه و مستقر پیدا می‌کنند (نگاه کنید به مقدمهٔ گومبریچ بر *تصاویر نمادین*، ۱۹۷۲). شکل هنری (مثل یک سکه یا یک ظرف) جایی است که هنرمند یا صنعتگر در آنجا یک شئ کاربردی را با ارزشهای نمادین درهم می‌آمیزد. مطالعهٔ پیوستگی و تنوع در طرحهای این اشکال و صور هنری به نکاتی در ارزشهای نمادین منتهی می‌شود. این گونه تحلیل از انواع شمایل شناختی، رهیافتی کنترل شده‌تر به شمایل‌شناسی را نسبت به شهودی که پانوفسکی در ذهن داشت ارائه می‌کند، چرا که به ما امکان تشخیص میان لوازم درست و



نادرست را می‌دهد.

روشن است که هیچ توصیف لفظی نمی‌تواند به جزئیاتی که یک طرح بصری بدانها می‌پردازد وارد شود. این نکته بدان معنی است که هر متن نقش آزاد و خاصی را برای تخیل هنرمند آماده می‌کند و او را در این نقش آزاد می‌گذارد و شیوهٔ استفادهٔ هنرمندان از این آزادی نیز به هیچ وجه تصادفی و اتفاقی نیست. یک نمونه از این مسأله کار هنرمندان مسیحی اولیه در دخمه‌ها و سردابه‌های رومی است که مسیح را به صورت یک «چوپان خوب» با بره‌ای بر روی دوشهایش نقاشی می‌کردند واین مایه‌ای است که متی ۱۴-۱۲:۱۸ و *لوقا* ۷-۴:۱۵ از آن الهام گرفته‌اند. ولی در اینجا هیچ تحول معنایی وجود نداشت: نمونه‌های اصلی و گویا بر توجهات چوپان به گوسفندان تنها و سرگردان و گم شده تأکید دارند، ولی هنرمندان قرن سوم، مسیح را با بره‌ای بر روی شانه‌ها ترسیم می‌کردند تا بر ارزش محافظت و نگهداری در «عصر اضطراب» تاکید بگذارند. پس از آن، با تغییر ارزشهای اجتماعی مایه‌های دیگری مورد نیاز بودند (نگاه کنید به موشه باراش[۲۸] در دین مصور، ش ۲، ۱۹۸۳). این مرحله به‌روشنی و خلوص، موضوع شمایل‌شناسی پانوفسکی را روشن می‌کند: یک تصویر را ـ که فی‌نفسه تصویر و نقشی از یک داستان است ـ می‌توان به صورت انعکاسی از ارزش نمادین یک عصر و دوره تبیین کرد، و بر این اساس تحولات و تغییرات نمایشی و شیوهٔ بیان بر تحولات و تغییرات در نگرشهای اساسی دلالت دارند.

پانوفسکی خود خطرات و مخاطرات مربوط به رهیافتش را درک می‌کرد. او مشاهده می‌کرد که همیشه این خطر وجود دارد که شمایل‌شناسی باید با شمایل‌نگاری ارتباط داشته باشد، همان‌طوری که قوم‌شناسی به قوم‌نگاری مرتبط است؛ در حالی که با رابطهٔ میان ستاره‌شناسی و ستاره‌نگاری متناظر است (*معنی در هنرهای بصری*[۲۹]، ص ۳۲).

خطر تفسیر مبالغه‌آمیز، ناشی از ابهام تصاویر و دشواری مقایسهٔ آنها با یکدیگر است. بدین ترتیب هرگونه گزارهٔ شمایل‌شناسانه باید دقیقاً تحت بررسی، کنترل و تدقیق قرار گیرد. در تاریخ ادیان و هنرهای مدیترانه‌ای، دو رهیافت به این نیاز اساسی پاسخ می‌دهند: یکی از این رهیافتها بر سبکها و رهیافت دیگر بر کارکرد نهادی تصاویر تمرکز دارند.

تغییرات سبک:

مقایسهٔ آثار هنری متعلّق به دورهٔ مصر باستان و اواخر دوران امپراطوری روم بلاواسطه و مستقیماً تحولات مشخصی را در معانی طرحها و نقاشیها نشان می‌دهد. می‌توان شکل مصری ترسیم یک تخته شستی نارمر[۳۰] مشهور و متعلّق به حدود ۲۸۰۰ پیش از میلاد تلقی کرد. گرهارد کرامر[۳۱] این شکل را به صورت امری فراتر از مهارت و تخصص و متعلّق به پیش از دوران چشم‌انداز در نقاشی توصیف می‌کند. (نگاه کنید به شکل ۲) (*شکل و فضا در هنر مصر و هنر باستانی* ـ *کهن*[۳۲]، ۱۹۳۱). جزئیات این تصویر به هم ارتباطی ندارند. حتی جسم را نمی‌توان به صورت یک کل درنظر گرفت، چرا که هر جزئی ازآن به صورت یک واحد مستقل ترسیم شده است: سر و پاها از جوانب نشان داده شده‌اند، و چشم و تنه از جلو. تصویر، از پیش، ناظری را که نقاشی را به صورت یک کل درک کند فرض نمی‌گیرد، بلکه داستانی را بدون ارتباط درونی با استفاده از نشانه‌ها و نمادها می‌گوید. نظامهای بصری و بحثی[۳۳] بیان و نمایش در این دوره هنوز از هم جدا نشده‌اند: نظام بصری به سراغ توهّم وتخیّل نمی‌رود، در صورتی که نظام نوشتار مصری معرّف گفتار بحثی با استفاده از نمادهای تصویری است (نگاه کنید به هرمان ته ولد[۳۴] در دین مصور، ش ۴، ۱۹۸۶-۱۹۸۵). فقط در هنر یونانی کلاسیک است که ترسیم و نقاشی به یک مؤمن ایده‌آل وابسته است و دقیقاً آنچه را که ما توهّم و تخیّل می‌نامیم به صحنه می‌آورد. این تفاوتها البته ارتباطی با مهارت یا فقدان آن ندارند. به احتمال بیشتر باید آنها را در چهارچوب «غرض هنری»[۳۵] تعبیر کرد. کسی که از این واژه استفاده کرده آلویس

ریگل[۳۶] بوده و ترجمهٔ آن به «غرض هنری» ترجمه‌ای کافی و کامل نیست (اتو. جی. برندال[۳۷] *تمهیدات بر مطالعهٔ هنر رومی*[۳۸] ۱۹۷۹، ص ۳۱). اگر کسی مفهوم Kunst wollen را بپذیرد، کار تبیین اغراض هنری متفاوت بر عهدهٔ اوست.

آراء پانوفسکی در این نقطه دوباره مورد توجّه و مفید واقع می‌شوند چراکه او به دنبال آن دسته از ارزشهای نمادین است که تحت محصولات هنری قرار می‌گیرند. در این مورد، تحوّل از هنر فراتخصصی به هنر مادون تخصصی (یا چشم‌اندازی) به صورت تحوّلی در جهان‌بینی قابل تحلیل است. مفهوم و تصوّر باستانی و کهن از انسان و طبیعت تا قرن پنجم پیش از میلاد در یونان فاقد مفهوم تلائم اندام‌وار بوده و جای خود را به تصوّری داده بود که بر رابطهٔ دونی اندام‌وار در میان اجزا تأکید داشت. پس از آن در دوره‌های هلنی و رومی این تصوّر اندام‌وار نسبت به انسان و طبیعت نیز جای خود را به تصوّر دیگری داد که بر نظم مکانیکی تأکید داشت. بدین ترتیب یک شئ یا موضوع منفرد (مثل یک مجسمه) به جزئی از یک طرح فضایی تبدیل می‌شد که سازه‌ها و مصنوعات متفاوت را در یک نظم ساختگی متعالی و برتر جای می‌داد. ترتیبات و نظمهای مربوط به فضا در هنر دورهٔ اواخر رومی فقط به نظم لشگری نمی‌پردازند بلکه ارزشهای جامعهٔ دیوانسالار را نیز که در خردکردن و تخریب ساختار مدنی مدینه[۳۹] موفق شده بودند منعکس می‌سازند. (هانس پیتر لورانز[۴۰]، *اشکال و صور هنر*[۴۱] پرینستون، ۱۹۶۵). فقط تعداد اندکی از این چنین مقایسه‌های بزرگ ـ مقیاس در باب سبکها ـ صورت گرفته ولی همین تعداد اندک برای اثبات ارزش و اعتبار این رهیافت کفایت می‌کنند و موارد مشابه را می‌توان برای فرهنگهای دیگر درنظرگرفت.

گونه‌ها:

رهیافت دوم شمایل شناختی تصاویر را به صورت بازتابهایی از اصول مشخص آداب‌دانی و شعائرشناسی توصیف و مقایسه می‌کند. به نمادهای شناور و آزاد می‌توان معانی گوناگونی نسبت داد، ولی اگر نمادها به نحوی منظم و به‌قاعده با صورتهای هنری خاصی ارتباط پیدا کنند، این تنوّع محدودیت بیشتری پیدا می‌کند. استفاده از یک شئ بر ادراکات و تداعیهای مؤمن مؤثر واقع می‌شود: بکارگیری اشیاء، تامل و فرافکنی مؤمن را هدایت می‌کند. این پدیده نیز در ادبیات شایع است و از آنجا ما با آن خو گرفته‌ایم؛ در ادبیات، این گونهٔ ادبی است که تصوّرات و انتظارات خواننده را شکل می‌دهد. همین امر بر بیانها و نمایشهای بصری نیز صادق است: تصویر یک خدا بر روی یک سکه تداعیهای دیگری را نسبت به همان تصویر بر روی یک طلسم یا تعویذ برمی‌انگیزد: در مورد سکه می‌توان گفت که سکه انتقال‌دهندهٔ مشروعیت سیاسی است ولی طلسم با احساسات شخصی و احترام ارتباط دارد. بنابراین فقط با مطالعهٔ گونه‌هاست که قادر خواهیم بود معانی را مشخص سازیم و فقط با مطالعهٔ بافتهای نهادی و اصلی است که می‌توانیم میان لوازم و پیامدهای درست و نادرست تصاویر، تمایز قائل شویم.

اصولاً دو انگارهٔ نظری وجود دارد که از آنها می‌توان برای تبیین معنی تصاویر استفاده کرد: تصاویر را می‌توان به صورت (۱) عناصری از یک ساخت و (۲) انگاره‌هایی از واقعیت اجتماعی قرائت کرد. دو نظریهٔ اصلی نمادها، یعنی نظریه‌های کلود لوی ـ استراوس و ارنست کاسیرر نیز در قلمرو شمایل‌نگاری قابل استفاده‌اند و از آنها استفاده شده است. معانی نمادها برای لوی ـ استراوس بر روابط درونی و منطقی خود آنها متکی است در حالی که نمادها برای کاسیرر ارائه کنندهٔ یک ابزار مفهومی برای درک واقعیت هستند. [همچنین نگاه کنید به مقالات «تصاویر»؛ «نمادگرایی»؛ و «زندگینامهٔ کاسیرر» در *دایرةالمعارف دین*]

این رهیافتها را می‌توان با کارهای تحقیقی جدید و اخیر در مورد آثار یونانی روشن ساخت. هربرت هافمن نقاشیهای موجود بر روی ظروف یونانی را به عنوان رمزهایی ساختاری مطالعه کرده است. صحنه‌های موجود بر روی ظروف نشان دهنده و نمایانگر اسطوره‌ها هستند ولی این تصاویر را می‌توان به صورت الگوهایی کلی که به ارزشهای اجتماعی ارجاع دارند قرائت کرد. به عنوان مثال‌مرگ، گاه به صورت یک هیولای گورگن نمایش داده شده است که قهرمان شجاعانه با آن مواجه می‌شود و گاه به صورت یک دیو زشت‌رو ارائه می‌شود که انسانها را تعقیب می‌کند. در پشت انتخاب مضامین اسطوره‌ای متفاوت دو مفهوم متمایز از مرگ وجود دارد که یکی از آنها قهرمانانه و دیگر بزدلانه است (دین مصور، ش ۴، ۱۹۸۶/۱۹۸۵).

از رهیافتی که بیشتر در جهت و مسیر کاسیرر است در مطالعهٔ ویلترود نومر ـ پفاو[۴۲] در مورد حلقات اتصال محتمل میان مجسمه‌های آفرودیت هلنی و موقعیت اجتماعی زنان استفاده شده است. این حلقات ناخواسته و

غریب نیستند، چرا که ادبیات سیماشناسانهٔ باستان رابطه‌ای را میان هیئت بدنی و کیفیات اخلاقی شخص ترسیم شده مفروض می‌انگاشت. در واقع، هیئت و شکل مجسمه‌های آفرودیت در طول زمان تغییر یافت. در دوران ابتدایی هلنی، آفرودیت عریان در حالی نمایش داده می‌شد که در برابر یک مؤمن پنهان که مزاحم او شده واکنش نشان می‌دهد؛ بدین‌ترتیب ناظری که به زنی لخت و زیبا می‌نگریست از احساس هرگونه گناه خلاصی می‌یافت. مجسمه‌های بعدی الهه‌ای عریان رابه تصویر می‌کشند که کمتر شرمگین و باوقار است: او اجازه می‌دهد که یک مؤمن نامشهور او را ستایش کند. سرانجام مجسمه‌هایی وجود دارند که الهه را در حالی که زیبایی عریان خود را در برابر ناظر به نمایش گذاشته نشان می‌دهند. کیفیات اخلاقی نسبت داده شده به موضوع کم‌کم تغییر یافته است و این تغییر را نمی‌توان از تأثیر بنیادی فرهنگ خاور نزدیک باستانی بر موقعیت اجتماعی و قانونی زنان در دنیای یونانی جدا انگاشت. در جامعه‌یونانی باستان زنان تحت قیمومیت مردان بودند، در حالی که در مصر و خاور نزدیک آنها از یک استقلال نسبی بهره می‌بردند. بنابراین تحوّل نمایش و بیان بصری منعکس‌کنندهٔ تحول در واقعیت اجتماعی است. (نگاه کنید به نومر ـ پفاو، مطالعه‌ای در شمایل‌نگاری و کارکرد اجتماعی مجسمه‌های آفرودیت هلنی[۴۳]، بن، ۱۹۸۲).

این دو انگارهٔ نظری ابزارهایی ارزشمند برای گسترش معرفت علمی در باب فرهنگهای گذشته وبیگانه هستند. شمایل‌نگاری توصیفی از چگونگی قرائت تصاویر موجود در فرهنگها توسط خود آنهاست و ما را قادر می‌سازد که بر این اساس، وجوه کشف ناشدهٔ روح ملی و جهان‌بینی را بازسازی کنیم.

[همچنین نگاه کنید به «زیبایی‌شناسی» که مقاله‌ای است مربوط به زیبایی‌شناسی بصری؛ کلیشه‌ها و طرحهای کلی؛ معماری؛ رنگها؛ و «بدن انسان» که مقاله‌ای است در باب بدن انسان به عنوان یک نشانهٔ دینی در دایرةالمعارف دین].

پی‌نوشتها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از مقالهٔ زیر:

Kippenberg, H. G.. "Ironograph/ as visible Religion". *Encyclopedia of Religion*, Marmillan Publishing Company, 1987. PP. 2-7

2. Susanne longer
3. Philosophy in a new key
4. Margaret Root
5. The king and kingship in Achaemenid Art
6. Bes
7. FranCoise Dunand
8. Visible Religion
9. H. Hoffman
10. Mono Theismus in Alten Israel and Seiner Um Wels
11. Othmar keel
12. Robert P. carroll
13. studia Theologia
14. Peter Welten
15. Biblisches Reallexikon
16. Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament

۱۷. حساسیتی که در متون دینی نسبت به تصویر وجود داشته بسیار بیشتر از واژه یا کلام بوده است. به همین دلیل خوشتویسی به‌سادگی پذیرفته شده ولی در برابر شمایل‌نگاری حساسیت وجود داشته است. م

18. Heinrich von stietencron
19. Central Asiatic Journal
20. Hendrik simon Versnel
21. Bildersturm
22. Aby Warburg
23. Erwin panofsky
24. Philosophical Investigation
25. Ernest H. Gombrich
26. George Kubler
27. The shape of Time
28. Moshe Barasch
29. Meaning in The Visual Arts
30. Narmer
31. Gerhard krahmer
32. Figur Vnd Rauin in der ögyptischen und griechisch - archaischen kuost
33. discursive
34. Herman te velde
35. Kunstwollen
36. Alois Riegl

in the visual Arts: A study in the Methodology of Iconography and Iconology. stockholm, 1969.

Kaemmerling, Ekkehard, ed. Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, probleme. cologne, 19769.

Keel, Othmar, Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. 2d ed. Zurich, 1977.

Kubler, George. The shape of Time. New Haven, 1962.

Langer, susanne K. philosophy in a New key: A study in the symbolism of Reason, Rite, and Art. 3d ed. cambridge, Mass. 1951

Panofsky, Erwin. studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance (1939). Reprint, Oxford, 1972. The introductory chapter expounds his basic program.

Panofsky, Erwin. Meaning in the visual Arts (1955). Reprint, chicago, 1982. Further studies based on his methodological approach.

Visible Religion: Annual for Religious Iconography, Edited by H. G. Kippenberg. Leiden,1982 - An annual reconstructing how visual representations have been read by other cultures. published to date: vol. I, commemorative Figures (1982); vol.2, Representations of Gods (1983); vol.3, popular Religions (1984): vol. 4, Approaches to Iconology (1985-1986).

37. Otto J. Brendel
38. Prolegomena to The study of Roman Art
39. polis
40. Haos peter L'orange
41. Art forms
42. Wiltrud Neumer - pfan
43. studien zur Ikonographie und gesell schaftlichen funktion hellenistischer Aphiodite - statuen

کتابشناسی

Gail, Adalbert J., ed. kunstler und Werkstatt in den orientalischen. Gesellschaften. Graz, 1982.

A collection of essays dealing with the social status of artists and artisans in different ancient and modern societies of the East; a. valuable survey.

Gombrich, Ernst H. "Aims and limits of Iconology." In symbolic Images: studies in the Arts of the Renaissance. London. 1972. An introductory essay expounding the idea of genres and the institutional function of images.

Gombrich, Ernst H. Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial Representation. 5th ed. Oxford, 1977. An excellently written book with many interesting examples; the main thesis is that reading images means recognizing Inental stereotypes.

Hermeren, Göran. Representation and Meaning