*پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۹۹، ۲۲۵–۲۴۱

# نقدی بر کتاب *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*

**لیلا غفاری***

**جمال عرب‌زاده****

## چکیده

مقاله‌ی حاضر، نقدی بر کتاب *"تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی"* می‌باشد. اهمیت معرفی و بررسی این اثر در مطالعه‌ی آراء اروین پانوفسکی پیرامون تصویر، شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی، همچنین ارائه‌ی رویکردهای مرتبط در این زمینه از دیدگاه نظریه‌پردازانی مانند آبی واربورگ، هانس بلتینگ، میکه بال و ژرژ دیدی- اوبرمان می‌باشد؛ این امر، امکان تحلیل و مقایسه‌ی رویکردهای مذکور را به موازات و در تقابل با یکدیگر فراهم می‌نماید. لذا کاربرد کتاب مورد بررسی، برای کسانی است که می‌خواهند با شمایل‌شناسی به عنوان چهارچوب نظری و نوعی روش‌شناسی آشنا شوند. همچنان‌که، برای آگاهی و آشنایی با آراء موافق و مخالف با آن مناسب خواهد بود.

در نگاشته‌ی پیش رو، جهت توصیف محتوا و مفاهیم طرح شده در کتاب، به طور جداگانه به هرکدام از فصول پرداخته شده است؛ ضمن اینکه در خلال تشریح مطالب، به وجوه شباهت و تمایز دیدگاه‌های این نظریه‌پردازان با یکدیگر اشاره، همچنین به مقتضای مضامین مطرح از سوی نویسنده، به ذکر موارد مرتبط مبادرت گردیده است. در نهایت هم رویکردهای فوق جمع‌بندی، و نقاط قوت و برخی ابهامات در مفاهیم آمده است.

**کلیدواژه‌ها:** تصویر، شمایل‌نگاری، شمایل‌شناسی، تاریخ هنر، تاریخ تصویر، علم تصویر.

---

* کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه هنر، (نویسندهٔ مسئول)، Ghaffari_l@yahoo.com
** استادیار و عضو هیات علمی، دانشگاه هنر، jamalarabzadeh@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۱۸

Copyright © ۲۰۱۸, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution ٤,٠ International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

## ۱. مقدمه

این کتاب، شرح پنج رویکرد محتوامحور به تاریخ هنر(Kunstgeschichte) یا تاریخ تصویر (Bildgeschichte) است که به گزارش آراء اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky)، آبی واربورگ (Aby Warburg)، هانس بلتینگ (Hans Belting)، میکه بال (Mieke Bal) و ژرژ دیدی- اوبرمان (Georges Didi-Huberman) می‌پردازد. این دیدگاه‌ها، هرکدام فارغ از توجه به فرم یا ساختار، محوریت خود را بر معنای اثر هنری قرار داده‌اند؛ چراکه طبقه‌بندی آن‌ها، ذیل "شمایل‌نگاری"(Iconography) و "شمایل‌شناسی"(Iconology) صورت گرفته و تمرکز این دو به طور خاص، بر "معنای اثر هنری یا تصویر" می‌باشد.

بر اساس آنچه در کتاب آمده، "شمایل‌نگاری" به توصیف تصویر می‌پردازد؛ درحالی‌که "شمایل‌شناسی" مختص به تبیین تصویر خواهد بود. لذا شمایل‌نگاری با وصف موضوع و محتوای اثر، در تقابل با نگرش فرمالیستی به آثار هنری قرار دارد. در همین راستا، شمایل‌شناسی نیز شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی بوده که شامل پس‌زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی موضوعات هنرهای تجسمی است. بنابراین، این دسته از مطالعات، نه صرفا بر تاریخ هنر، بلکه بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی متمرکز هستند.

برای ورود به بحث، در این نگاشته ابتدا به تحلیل فرمی اثر پرداخته می‌شود. سپس، رویکردهای هر یک از نظریه‌پردازان مطرح در کتاب به لحاظ محتوایی و به طور مجزا، با نگاهی تحلیلی توصیف می‌گردد. لازم به ذکر است که فصل‌های اول و سوم، قبلا توسط نویسنده به صورت مقاله انتشار یافته‌اند و در جهت هماهنگی با سایر مطالب در برخی موارد با تغییرات، در این اثر آورده شده‌اند.

## ۲. *تصویر و کلمه* از منظر فرم

این کتاب نوشته‌ی امیر نصری، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی می‌باشد که در چاپ اول، به شمارگان ۵۰۰ نسخه توسط نشر چشمه در تهران و به تاریخ پاییز ۱۳۹۷ منتشرشده‌است. ویراستار اثر شیما فکار، رده‌بندی در نشر چشمه "هنر- درباره‌ی هنر" و موضوع آن شمایل‌نگاری و ادراک بصری در هنر می‌باشد.

در طراحی روی جلد از نقاشی *پرتره‌ی کاردینال فیلیپو آرچینتو*[1]، اثر تیسین (Tiziano Vecelli) بهره گرفته شده که با توجه به مضمون آن که چهره‌نگاری است به بحث

تثلیث هانس بلتینگ پیرامون خوانش تصویر در فصل سوم ارجاع دارد. از طرفی، چون شمایل‌نگاری با تصاویری با موضوعات مذهبی مسیحی بیش از سایر سبک‌ها ارتباط دارد، نوعی هماهنگی در معنا (محتوای کتاب) و تصویر (طرح روی جلد) را نیز می‌رساند.

متن کتاب هم شامل ۱۹۲ صفحه است که پیشگفتار، ۵ فصل، منابع و نمایه را دربرمی‌گیرد. اما در ادامه، به شرح محتوایی و مقایسه‌ی مباحث مطرح در این فصول پرداخته می‌شود:

## ۳. اروین پانوفسکی: خوانش تصویر از متن

فصل اول، نگاهی تحلیلی به دیدگاه اروین پانوفسکی داشته و با توصیف شمایل‌نگاری در هنر و بررسی تفاوت آن با واژه‌ی "شمایل"(Icon) آغاز می‌شود. بدین معنا که "شمایل" به‌طور خاص، به مسیحیت بیزانسی و پس از فروپاشی این امپراطوری به روسیه‌ی ارتدوکس تعلق داشته، اما "شمایل‌نگاری" به هنر، مذهب یا آیین به‌خصوصی ارجاع ندارد. همان‌طور که در ادیان ابراهیمی همچون یهود، علی‌رغم شمایل‌شکنی(Iconoclasm) و ممنوعیت شمایل، "شمعدان هفت شاخه" موجود می‌باشد. در اسلام نیز هنر خوشنویسی، نمونه‌ای بارز از شمایل‌نگاری است.

تاریخچه‌ی مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه به ادبیات یونان باستان، متون قرون وسطی و قرن شانزدهم میلادی برمی‌گردد که جیووانی پی‌یترو بلوری (Giovanni Pietro Belllori) در مقدمه‌ی کتاب *زندگی‌نامه‌های هنرمندان*، نیکولا پوسن (Nicolas Poussin) را اولین هنرمندی می‌داند که مقاصد خود را به شیوه‌ی شمایل‌نگارانه بیان نموده است. گسترش این مطالعات نیز در قرن هجدهم، توسط گوتفرید افرایم لسینگ (Gotthold Ephraim Lessing) مشهود بوده، و پانوفسکی هم به‌عنوان وارث این رویکرد، به مطالعه‌ی مشخص رنسانس پرداخته است؛ با این نگرش که روشش، مختص به این عصر نمی‌باشد و برای کل دوران تاریخ هنر قابل استفاده خواهدبود.

در این راستا او، مراتب سه‌گانه‌ای را در خوانش تصویر ارائه نموده است: مرتبه‌ی اول، توصیف پیشاشمایل‌نگارانه (Pre-Iconographical Description) که در آن تنها به توصیف اثر می‌پردازیم، فارغ از اینکه با آثار هنری آشنایی داشته یا نداشته باشیم. در واقع، اینجا با یک امر محسوس سرو کار داریم و رمزگشایی اثر به مدد نسبت نظام‌مند میان نقش‌مایه‌ها و طبیعت خارج حاصل می‌گردد. این مرتبه، خود به دو بخش تقسیم می‌شود: معانی عینی

(Factual): که بدون توجه به احساسمان نسبت به اثر، به توصیف آن می‌پردازیم؛ همچنین داده‌های بصری با اشیاء آشنایمان در تجربه‌های پیشین، همسان می‌باشند. بخش دوم معانی بیانی (Expressional) است که در آن احساسات و عواطف موجود در اثر همچون خشم، جنون، محبت و غیره مطرح می‌باشند. در کل، این مرتبه با امور معمولی و تجارب روزمره‌ی ما در ارتباط بوده و مد نظر پانوفسکی در آن، رویکرد طبیعت‌گرایانه (Naturalist) در نقاشی با پیش‌فرض رنسانس است. (امیر نصری، ۱۳۹۱: ۱۲)

در مرتبه‌ی دوم که تحلیل شمایل‌نگارانه (Iconographical Analysis) می‌باشد، نه با یک معنای محسوس، بلکه با امری معقول یعنی محتوای ادبی در ارتباطیم. به زعم پانوفسکی در اینجا، هنرمند به طور عامدانه از نمادها و تمثیل‌ها بهره می‌گیرد؛ لذا شناخت پس‌زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی که در شکل‌گیری این نمادها نقش دارند، ضروری می‌نماید. به طوری که می‌توان این امر را به نوعی به معانی قراردادی ارجاع داد؛ معانی دیگری که در صورت آشنایی با فرهنگ یک جامعه، به آن‌ها دست می‌یابیم. این‌ها جهان‌شمول نبوده و به صورت قراردادی در آن جامعه وجود دارند. پس می‌توان گفت این مرتبه، تحلیلی بر معانی قراردادی است. (همان: ۱۳)

مثالی[۲] مناسب در این زمینه، نقاشی *جووانی آرنولفینی و نوعروس‌اش*[۳]، اثر یان وان آیک (Jan van Eyck) می‌باشد (تصویر ۱)، که در آن بانک‌دار لوکایی و نوعروس‌اش در یک اتاق خواب فلاندری به تصویر کشیده شده و تقریبا تمام اشیاء، گویای قداست پیمان ازدواج این دو می‌باشند: دست‌دردست بودن به هنگام عقد، کفش‌های چوبی کنار تصویر، شمعی که در شمعدان می‌سوزد و ... (فرد س. کلاینر ،۱۳۹٤: ۲٤۷-۲٤٦) حال اگر بیننده، به آداب و رسوم فلاندری آشنا نباشد، نمی‌داند که در آن سرزمین شوهران به همسران خود کفش چوبی هدیه می‌دهند؛ یا تک شمع روشن در شمعدان، حاکی از مراسم ازدواج می‌باشد.

**تصویر ۱. *جووانی آرنولفینی و نوعروس‌اش*، یان وان آیک، ۱٤۳٤م، رنگ روغن روی تخته، ۸۳٫۷*۵۷سانتی‌متر، گالری ملی، لندن، منبع: http://www.nationalgallery.org.uk.**

بنابراین شناخت ادبیات موضوع، در این مرتبه ضروری است، که این خود نشانه‌ی ارتباط تنگاتنگ ادبیات و نقاشی می‌باشد؛ چراکه در تحلیل شمایل‌نگارانه، ارجاع به متونی صورت می‌گیرد که در بسیاری از موارد ریشه‌ی مذهبی یا فرهنگی دارند. به طور مثال در شمایل‌نگاری مسیحی، کتاب مقدس و در نگارگری ایرانی، کتب شعر فارسی و به طور خاص شاهنامه مورد استفاده قرار می‌گیرند. بنابراین تحلیل و بررسی دقیق و موشکافانه‌ی این آثار، بدون دانستن اشعار و روایات پس‌زمینه، امکان‌پذیر نمی‌باشد.

همچنین در افقی وسیع‌تر، تحلیل شمایل‌نگارانه‌ی آثار هر دوره به پارادایم حاکم بر آن باز می‌گردد؛ آنچه توماس کوهن(Thomas Samuel Kuhn) تحت عنوان "الگوی تفکر عصر" یا "انگاره‌های دوران" به آن اشاره می‌نماید. در واقع هر دوره، پارادایم خاص خود را داشته که به علم، فلسفه و هنر آن شکل می‌دهد. بر همین اساس، سیستم تحلیل و استنتاج افراد نیز تحت تاثیر آن قرار می‌گیرد؛ پس تفسیر و تاویل آثار هنری، تحت آن پارادایم

صورت خواهدگرفت. به عنوان نمونه، با توجه به اینکه پارادایم حاکم بر دوران باستان مبتنی‌بر اسطوره‌هاست، برای تحلیل شمایل‌نگارانه‌ی آثار آن، خواه‌ناخواه نیازمند آگاهی از اسطوره‌های کهن هستیم. این در حالی‌است که در مورد قرون وسطی با توجه به حاکمیت دین مسیحی و کلیسا، آشنایی با داستان‌ها و روایات کتاب مقدس اولویت دارد.

در مرتبه‌ی سوم، پانوفسکی از تفسیر شمایل‌شناسانه (Iconogical Interpretation) نام برده که در آن پیگیر اموری هستیم که به طور ناخودآگاه و غیرعامدانه در اثر حضور دارند. در اینجا جهت عیان شدن معنای اثر، نیازمند آشنایی با تمایلات اصلی ذهن بشری، به نحوی که تحت تاثیر زمینه‌های فرهنگی و روان‌شناسی فردی هستند، می‌باشیم. به زعم پانوفسکی این مرتبه، بالاترین بوده و او از آن تحت عنوان "شمایل‌نگاری به معنای عمیق‌تر" یا "شمایل‌نگاری با معنایی ژرف‌تر" یاد می‌کند [٤] که با جهان‌بینی (Weltanschauung) هر دوره نیز مواجه می‌شویم. (اروین پانوفسکی، ١٣٩٦: ١١٩) می‌توان گفت، این به نوعی همان تعبیر روح جهانی (Geist) فریدریش هگل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) یا روح زمان (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) هاینریش ولفلین (Heinrich Wolflin) می‌باشد؛ چنان‌که ولفلین در توصیف آثار هنری هر دوره‌ی خاص، به حساسیت‌های آن عصر ارجاع می‌دهد. (ورنن هایدماینر، ١٣٩٣: ٢٢٤-٢٢٣ و ١٨٦)

در نهایت به زعم نویسنده‌ی کتاب، این سه مرتبه از منظر پانوفسکی، در طول یکدیگر قرار داشته و شرط وصول به هر یک، گذشتن از مرتبه‌ی قبلی است. در رابطه با نسبت مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه نیز او بر این باور بود که این دو در امتداد یکدیگر بوده و تفاسیر شمایل‌شناسانه بر مبنای تحلیل‌های شمایل‌نگارانه می‌باشند.

پایان فصل نیز به آراء منتقدین دیدگاه پانوفسکی پرداخته است؛ از جمله بارزترین انتقادات به نگرش او، عدم در نظر گرفتن هویتی مستقل برای تصویر است که خوانش آن را منوط به متون ادبی می‌نماید. درحالی‌که پانوفسکی در مقاله‌ای که در نقد آلوئیس ریگل (Alois Riegl) نوشت، اثر هنری را همچون اندام‌واره‌ای (Organism) در نظر آورد که معنای خود را درون سیستمی از ارجاعات خویش با تبعیت از قوانین مناسب خود به‌نمایش می‌گذارد. بنابراین واضح است که از منظر او، اثر هنری درباره‌ی هیچ چیز جز خودش نمی‌باشد. ( Michael Ann Holly, ١٩٨٤: ١٨١)

همچنین به اعتقاد ارنست گامبریچ (Ernst Gombrich)، مرز میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در آراء پانوفسکی مبهم بوده و به درستی از یکدیگر قابل تفکیک نمی‌باشند.

این در حالی است که به زعم مایکل هالی (Michael Ann Holly) خوانش‌های شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی هر دو، نمادهای لازم جهت رمزگشایی را در اختیارمان قرار می‌دهند؛ لذا مشابهت آن‌ها علی‌رغم هم‌ریشه بودن، بیش از این نمی‌باشد. اما پانوفسکی با کاربرد دو مفهوم "نمادها در مفهوم اصلی" و "نمادها در مفهوم کاسیرری"(Ernst Alfred Cassirer ) این دو را به طور واضح، از یکدیگر تمیز می‌دهد. مقصود او از مورد اول، نگاره‌هایی است که به راحتی با شناخت سنت‌های تصویری و متنی قابل رمزگشایی می‌باشند؛ اما در مورد دوم حساسیت قدری بیشتر است.[۵] (همان: ۱۱۹)

بلتینگ نیز در راستای معرفی شمایل‌شناسی جدید خود، دیدگاه پانوفسکی را صرفا معطوف به هنر دانسته، درحالی‌که خود به هیچ عنوان به هنر محدود نمی‌باشد و در علم تصویر (Bildwissenschaft)، میان هنر و غیرهنر تمایز قایل نیست. در نهایت به نقد دیدی- اوبرمان از پانوفسکی اشاره شده که خوانش تصویر را از منظر شمایل‌شناسی، بر دیدگاهی منطقی مبتنی می‌شمارد؛ لذا این امر، به نادیده گرفتن بسیاری از مولفه‌های تصویری منجر می‌گردد. اما توضیح بیشتر در رابطه با آراء بلتینگ و دیدی- اوبرمان، همچنین مقایسه‌ی دیدگاهشان با منظر پانوفسکی، در بخش‌های بعدی خواهد آمد.

## ٤. آبی واربورگ: تاریخ از منظر تصاویر

بر مبنای آنچه در این فصل آمده، نظریات واربورگ، پایه و اساس رویکرد شمایل‌شناسانه‌ی پانوفسکی است. اما تقلیل دیدگاه او در تحلیل تصاویر به شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی صرف، خطاست؛ چراکه گستره‌ی علایق و عرصه‌های فعالیت واربورگ بسیار وسیع بوده و برخلاف پانوفسکی به بررسی‌های میان‌رشته‌ای پدیدارها(Phenomenon) می‌پردازد؛ یعنی، از مرزهای مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه نیز فراتر می‌رود. لذا برخلاف باور رایج، پانوفسکی ادامه‌دهنده‌ی راه او نبوده و با توجه به آثار انتشار یافته‌ی واربورگ، تفکرات این دو از یکدیگر مجزاست؛ می‌توان گفت اگر شمایل‌نگاری پانوفسکی، ترجمه‌ی تصویر به متن تعبیر شود، از منظر او، حرکت از کلام به تصویر خواهد بود. (امیر نصری، ۱۳۹۷: ٤٣-٤٤)

واربورگ خود را نه مورخ هنر، بلکه مورخ تصویر می‌داند و بر آن است تا تاریخ هنر را به معرفتی پیرامون تصویر تبدیل نماید. دیدگاه او در باب تاریخ هنر، کلاسیک نیست؛ او

عموما از تصاویری استفاده می‌کند که جنبه‌ی هنری نداشته و رویکرد حاکم در تاریخ هنر آن‌ها را نمونه‌های شایان ذکری به شمار نمی‌آورد.

در پروژه‌ی *اطلس تصاویر (Bilderatlas)*، واربورگ از تاریخ تصاویر سخن می‌گوید که دربرگیرنده‌ی تاریخ هنر نیز می‌باشد. نگرش او نسبت به در جریان بودن و بی‌ثباتی تاریخ هنر، منجر به شکل‌گیری این پروژه گردید که در آن یک تمبر زمان حال در کنار نقش‌برجسته‌ای از زمان گذشته قرار می‌گرفت. همچنین واربورگ به "حیات بعدی" آثار هنری باور دارد، یعنی تصاویر در زمان امتداد یافته و در دوره‌های بعدی در شکل‌های دیگر ظهور می‌یابند؛ تصاویری که در تاریخ هنر همچون موجوداتی در حال حرکت هستند. (همان: ٤٨ و ٤٥)

اما در اواخر زندگی، واربورگ به این نتیجه رسید که *اطلس تصاویر* نباید صرفا به هنر محدود گردد؛ چراکه هدف خود را از این پروژه، وحدت بخشیدن به "حافظه‌ی انسانی تصاویر" می‌دانست. لذا در الواح پایانی، از تصاویر غیرهنری نیز استفاده نمود. همچنین، با قرار دادن تصاویر بر زمینه‌ی سیاه لوح می‌خواست تا خصوصیت پویای تصاویر را فعال نماید؛ چراکه اگر به تنهایی مورد توجه قرار می‌گرفتند، از دید مخاطب پنهان بودند. به‌همین دلیل، *اطلس تصاویر* را مابین تاریخ هنر و سینما تلقی کرده‌اند.

به علاوه، می‌توان آن را با نظریه‌ی مونتاژ[٦] سرگئی آیزنشتاین (Sergei Eisenstein) مقایسه نمود که در آن تصویر، قطعه‌ای در میان قطعات گوناگون است و ذات سینما نه در تصاویر، بلکه در نسبت میان آن‌هاست که موجب حرکت می‌شود. اما واربورگ، در اطلس خود از مونتاژ بهره برد که نفی‌کننده‌ی چهارچوب‌های رویکرد معقول به تصاویر بود؛ ضمنا پیام آشکار "غلبه‌ی تصویر بر کلمه" را نیز به همراه داشت. (همان: ٦٣-٦١)

بنابراین، او به نگارش تاریخ هنر بدون متن پرداخت که از همین حیث نیز *اطلس تصاویرش* در خور توجه است. در نهایت می‌توان گفت رویکرد واربورگ به تصویر، از اولین نقدها در حوزه‌ی تاریخ هنر کلاسیک می‌باشد و سایر نظریه‌پردازان در این زمینه، بر چیرگی تصویر بر کلمه تمرکز نمودند. در واقع، نگاه انتقادی به تاریخ‌نویسی نیز همین بود.

## ۵. هانس بلتینگ: سه‌گانهٔ تصاویر

این فصل به بررسی "شمایل‌شناسی جدید" بلتینگ می‌پردازد که هدف او از این مفهوم، تحلیل تصاویر نه بر اساس متون، بلکه بر مبنای منطق خود آن‌ها می‌باشد. او نیز همچون واربورگ در پروژه‌ی *اطلس تصاویر*، تمرکز خود را صرفا بر هنر نگذاشته و به تصویر در مفهومی عام‌تر می‌پردازد. به این ترتیب، از روایت غالب تاریخ هنر فراتر رفته و به‌جای سخن گفتن از آن، از تاریخ تصویر یاد می‌کند. به علاوه، از پانوفسکی و ادگار وینـد (Edgar Wind) انتقاد می‌کند که مطالعات در زمینه‌ی تصویر را به شمایل‌شناسی یا یک روش‌شناسی صرف، تقلیل داده‌اند.

به طور کلی بلتینگ، به دنبال بررسی نسبت انسان‌ها با تصاویر می‌باشد؛ به باور او پرسش از چیستی تصویر، مستلزم رویکردی انسان‌شناسانه است؛ چراکه تصویر در نهایت به تعریفی انسان‌شناسانه منجر می‌گردد. اما این دیدگاه سابقه‌ی چندانی در مطالعات هنری نداشته و به او این امکان را می‌دهد تا فارغ از محدودیت‌های روایت غالب در تاریخ هنر به بررسی و تحلیل تصاویر بپردازد. (امیر نصری، ۱۳۹۳: ۸۰)

به باور او، تنها انسان‌ها بر تصاویر مسلط نمی‌باشند؛ بلکه تصاویر نیز بر انسان‌ها حکم می‌رانند. از منظر موریس مرلوپونتی (Maurice Merleau-Ponty) این مفهوم، در مبحث "نگاه خیره" (The Gaze) چنین مطرح می‌شود که ما در وهله‌ی اول سوژه‌هایی آگاه نیستیم که به جهان بنگریم بلکه "موجوداتی هستیم که همواره از پیش در معرض دیدیم" (شون هومر، ۱۳۹٤: ۱۷۲). در واقع، بلتینگ این امر را در مقیاسی بزرگ‌تر به جامعه و رابطه‌ی آن با تصاویر تعمیم می‌دهد؛ یعنی همچنان‌که جامعه‌ی انسانی به تصاویر جهت می‌دهد، تصاویر نیز به نوع خود می‌توانند نه صرفا تالی جامعه بلکه هادی آن باشند.

به زعم او، تاریخ هنر قسمتی از فرهنگ دیداری(Visual Culture) یک عصر است که برای آن، قایل به سه مولفه می‌باشد: رسانه، جسم و تصویر. لذا تصویر، جزئی از این فرهنگ است و تقلیل کل آن به یک مولفه، نادرست می‌باشد. او به رویکرد تاریخ هنر به رسانه، به مثابه‌ی یک ابزار و واسطه‌ی صرف، نقد می‌کند؛ در حالی‌که از منظر خودش، رسانه فقط یک واسطه نبوده و نسبت آن با تصویر، به دو روی یک سکه می‌ماند که بدون یکدیگر موجودیت نخواهند داشت.

در رابطه با جسم یا همان بدن، بلتینگ بر این باور است که این مولفه تصویر را خلق نموده و می‌تواند خود به منزله‌ی تصویر باشد؛ به علاوه، همچون یک رسانه

عمل می‌نماید. در واقع، تصاویر ذهنی در جسم پدیدار شده و از این منظر بدن خود رسانه‌ای است که این تصاویر بدون وجود آن امکان ظهور نمی‌یابند. تصویر نیز به عنوان مولفه‌ی سوم، "حضور امر غایب" است که خود به نوعی تناقض اذعان دارد؛ چراکه از یک‌سو شاهد بر امری است که حضور نداشته و غایب می‌باشد و از طرفی به حضور آن گواهی می‌دهد. پس، واسطه‌ی حضور و غیاب به شمار رفته و نیازمند رسانه یا جسمی است تا امر غایب را به ظهور رساند.

در ادامه دو مفهوم دیگر تحت عناوین "جان‌بخشی" (Animation) و "نگاه خیره" مطرح می‌شود. به باور بلتینگ جان‌بخشی، قابلیت ذاتی فرد برای کشف هستی در تصاویر بی‌جان بوده و ایجاد آن‌ها را منوط به جان بخشیده شدن توسط یک ناظر می‌داند. از منظری دیگر، بر این عقیده است که تصاویر توسط فضای اجتماعی خلق شده و این نگاه اجتماعی است که به آن‌ها جان می‌بخشد. (نصری، ۱۳۹۳: ۹۲ و ۸۵)

بلتینگ در رابطه با نگاه نیز در راستای بسیاری از نظریه‌پردازان همچون مایکل باکساندال (Michael Baxandall)، تاریخ هنر را قراردادهای تاریخی نگاه می‌داند که این قراردادها همچون پرسپکتیو، برگرفته از جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی هستند و تنها به عادات دیداری تقلیل نمی‌یابند. (نصری، ۱۳۹۷: ۹۹) این عادات دیداری از منظر مرلوپونتی، از حالت پالوده و آزاد خود در بدو تولد با آمیخته شدن حین یادگیری، به توانایی دیدن دنیا مبدل می‌شوند. لذا دید خالص و پالوده‌ی انسان از دست می‌رود، که به تعبیری شروع جهان فرهنگی (Kulturwelt) است؛ جهانی که در آن جامعه، فلسفه، روان‌شناسی، اخلاقیات، دین، علم و غیره به فرد می‌آموزند که چگونه ببیند (دنیل تامس پریموزیک، ۱۳۸۷: ۸۲). می‌توان گفت، این‌ها به نوعی دربردارنده‌ی قراردادهای اجتماعی هستند که در نگاه موثر می‌افتند.

همچنین بلتینگ، از نگاه خیره به عنوان مولفه‌ی چهارم تثلیث خود یاد می‌کند و براین باور است که تصاویر، در کنش نگاه کردن موجودیت می‌یابند. در واقع نگاه، با بدن درگیر با رسانه همراه خواهد بود. قابل تامل است که او، همواره به سه‌گانه بودن مولفه‌های تصویر اشاره دارد؛ حال آنکه خود به طور واضح، مولفه‌ی چهارمی را تحت عنوان نگاه خیره به این سه می‌افزاید و وجود آن را شرط کامل شدن سایرین می‌داند. در آخر نیز بلتینگ، جایگزینی تصاویر جدید با تصاویر گذشته را حاکی از اندیشیدن به نیازهای هر دوره دانسته و بر نادرست بودن بررسی تاریخ تصویر از منظر تاریخ رسانه تاکید دارد.

## ٦. میکه بال: جزئیات در مرکز

این فصل با جمله‌ای از میکه بـال در مـورد رمبرانـت (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) آغاز می‌شود، مبنی بر اینکه جزئیات بی‌اهمیت در آثار هنرمندی چون او، حرف‌های بسـیاری برای گفتن دارند. این خود نشان‌دهنده‌ی رویکرد جزءمحور میکه بـال در تقابـل بـا دیـدگاه کل‌محور تاریخ هنر کلاسیک است. همچنین با تکیه بر نظریه‌ی "گرده‌افشانی"[۷] ژاک دریـدا (Jacques Derrida) ، در پی تبیین امکان "چندمعنایی"[۸] اثر بوده و به نقش مفسر در گـزینش معنا از میان معانی مختلف اشاره دارد. (نصری، ۱۳۹۷: ۱۰٦–۱۰۵ )

او با تمرکز بر جزئیات بی‌اهمیت همچون میخ یا سوراخ دیـوار[۹] در اثـر هنـری، بـه نقـد رویکردهای مرسوم در تاریخ هنر می‌پردازد، با این هدف کـه از تـک‌معنـایی پنداشـتن آثـار اجتناب ورزیده و آن‌ها را به کلیشه‌های از پیش‌تعیـین‌شـده تقلیـل ندهـد؛ از جملـه دیـدگاه زنجیره‌وار آثار هنری و نظام سلسله‌وار آن‌ها که به لحاظ تاریخی همچون حلقه‌هـای زنجیـر به یکدیگر متصل می‌باشند، رویکردی که در تاریخ هنر توسط ریگل نیـز مطـرح شـده بـود. برمبنای نظر او هر اثر هنری، به منزله‌ی حلقه‌ای از زنجیره‌ی تحول و پیشرفت است کـه ایـن تحول، در ذات هنر مستتر می‌باشد. (هایدماینر، ۱۳۹۳: ۱۹۷– ۱۹٦)

در ادامـه مفـاهیم بینامتنیـت (Intertextuality)، چنـدمعنایی و معنـا بـه عنـوان خصـایص گرده‌افشانی آورده شده است. بینامتنیت، به کیفیـت حاضـرآماده‌ی (Ready-made) نشـانه‌هـا ارجاع دارد؛ یعنی خالق تصویر، این کیفیـت را در تصـاویر و متـون ماقبـل خـود یافتـه کـه به‌واسطه‌ی فرهنگ به وجود آمده‌اند و صرفا یک نویسنده یـا یـک نقـاش پدیـد آوردنـده‌ی آن‌ها نمی‌باشند. بنابراین، هیچ متنی ابتدا به ساکن موجود نبوده و برآمده از متون یـا تصـاویر پیش از خود می‌باشد. درحالی‌که چنـدمعنایی بـه منزلـه‌ی رد معنـای ثابـت و متعـین بـوده، به‌طوری‌که وجود معانی دیگر را نیز ممکن می‌داند. در زمینه‌ی معنا هم، نقـد خواننـده‌محـور (Reader Response Criticism) مورد نظر بال است. لذا، به عدم وابستگی متن به نیـت مولـف یا معنای اولیه‌ی آن اشاره شده و متن، به واکنش خواننده ارجاع دارد. از این منظر، بـه نـوعی با دیدگاه بلتینگ مشابهت داشته که تحلیل تصویر را نه بر اساس متن بلکه بـر مبنـای منطـق خود تصویر در نظر می‌گیرد.

اما آنچه بال تحـت عنـوان "نـاف" (Navel) از آن یـاد مـی‌کنـد، مرکـزی بـدون معنـا و استعاره‌ای برای جزئیات نقاشی است؛ بـه عـلاوه، حـاکی از آن اسـت کـه نقاشـی بـه مـتن تقلیـل نیافتـه و روایـت خـود را دارا مـی‌باشـد. او مواجهـه‌ی شـمایل‌نگارانـه را بـر پایـه‌ی

این فرضیه می‌داند که انتقال یا ترجمه‌ی نقش‌مایه‌ها از تصویری به تصویر دیگر، بدون تغییر در معنای آن‌ها امکان‌پذیر می‌باشد. بر این مبنا، شمایل‌نگاری به نوعی ترجمه یا به تعبیر بال "ترجمه‌ی بد" مبدل می‌شود.

در نهایت به اعتقاد بال، نقاشی به مثابه‌ی ابژه‌ی تفکر فلسفی است. از منظر او تحلیل یک نقاشی یا متنی فلسفی، دارای اهمیتی یکسان است. اما اثر هنری از محدودیت‌های فلسفه فارغ است؛ این امر موجب می‌شود تا هنر بر خلاف فلسفه، قابلیت بیشتری در پرداختن به موضوعات معاصر داشته باشد.

## ۷. ژرژ دیدی - اوبرمان: شمایل‌شناسی لکه‌ها

فصل آخر تحت عنوان ناشمایل‌شناسی (Non-Iconology)، در تقابل کامل با رویکرد شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه‌ی پانوفسکی است؛ چراکه این رویکرد به نوع خود، درصدد یافتن معنای متعین در آثار بوده و این امر را نیز ممکن می‌داند. اما دیدی- اوبرمان به طور واضح، منطق دو پارهٔ "این است" و "آن نیست" را نقد می‌نماید. او به نبود معنای واحد در آثار و به تعبیری "نه کاملا این" و "نه کاملا آن" اشاره دارد؛ یعنی در مقابل مطلق‌گرایی پانوفسکی در رابطه با معنای آثار هنری، به نوعی نسبی‌گرایی قایل می‌باشد. همچنین، از قابلیت حیرت‌انگیز نقاشی در پنهان کردن سخن می‌گوید، علی‌رغم اینکه همواره در مقابل بیننده قرار گرفته است.

این دیدگاه به نوعی، در راستای رویکرد ژاک لاکان (Jacques Lacan) به نگاه در نقاشی است؛ چراکه به باور او، آنچه در نقاشی جلوه‌گری می‌کند، نمایی خطاآفرین و چشم‌فریب است که دامی توهم‌زا بر سر راه نگاه مخاطب افکنده، ظاهری و اغفال‌کننده می‌باشد؛ در واقع نقاشی، به دیده امکان دستیابی به واقعیت فراسوی این نمای فریبنده را نخواهد داد. (علی شریعت کاشانی،۱۳۹۲: ۳٤٤-۳٤۳)

اما اصطلاح "لکه" (Pan) که دیدی- اوبرمان آن را از مارسل پروست (Marcel Proust) به عاریت گرفته است، به قسمت‌هایی از اثر بازمی‌گردد که خوانش مالوف از آن را به‌پرسش می‌کشند. به زعم او، لکه مجزا از "جزئی از اثر" می‌باشد. (نصری، ۱۳۹۷: ۱۵۲ و۱٤۷) همچنین با اتکا به نظریات زیگموند فروید (Sigmund Freud)، این مولفه "سیمپتوم"[۱۰] نیز تلقی می‌شود. بر اساس تحلیل دیدی- اوبرمان، سیمپتوم‌ها به‌جای آنکه به ناخودآگاه هنرمند ارجاع دهند، به مقاومت تصویر در برابر تفسیر اشاره می‌نمایند. آن‌ها، در

اثر هنری مستور بوده و خود را در قالب نشانه‌ای ارائه می‌دهند که بر اساس منطق مرسوم، قابل فهم نمی‌باشد.

"ناهم‌زمانی" (Anachronism) نیز مفهومی دیگر می‌باشد که در این فصل به آن پرداخته شده‌است. دیدی – اوبرمان در این زمینه، وام‌دار واربورگ و والتر بنیامین (Walter Bendix Schönflies Benjamin) بوده و مقصود خود را از این اصطلاح، طبقه‌بندی و تعیین زمان تصاویر می‌داند؛ چنان‌که به زعم او هر گونه مواجهه با تصاویر، رویارویی با زمان می‌باشد. همچنین نقد میمسیس (Mimesis) یا محاکات از نگاه او، در تقابل با رویکرد افلاطون (Plato) به این امر، فهم قراردادی از بازنمایی را به چالش می‌کشد. او مفهوم سیمپتوم را جایگزین میمسیس نموده و با ارجاع به نظریات فروید در این باب، سیمپتوم را "شکافی"در میمسیس در نظر می‌گیرد؛ چراکه در آن، ارتباط مستقیم میان اصل و بازنموده وجود نخواهد داشت. در واقع، سیمپتوم مجموعه‌ای از نشانه‌ها و سمبل‌های تثبیت شده که بر اساس اصول پیشین قابل تقسیر باشند را بازنمایی نخواهد کرد. (همان: ۱۶۲ و ۱۵۹)

اما آنچه در نگرش دیدی– اوبرمان قابل تامل می‌باشد، جستجوی او در رابطه با نحوه‌ی بازنمایی "خود" (Self) انسان به واسطه‌ی تصویر و تاریخ است. چنان‌که، از مرزهای تاریخ هنر کلاسیک فراتر رفته و هم‌راستا با مدل تاریخ‌نگاری واربورگ، به عدم تثبیت معنای تصویر قایل بوده است. در مقام مقایسه، پانوفسکی با استفاده از اندیشه‌های امانوئل کانت (Immanuel Kant) میان تصویر و معنا نسبت مشخصی را برقرار نمود و بدین طریق مرزهای تاریخ هنر و ابژه‌های آن را معین ساخت؛ در صورتی‌که دیدی– اوبرمان، از دیدگاه جدید فروید در تاریخ هنر استفاده کرد و در برابر قطعیت در معنای تصاویر که همواره مورد نظر پانوفسکی بود، شکنندگی ذاتی آن‌ها را مطرح ساخت.

در نهایت این فصل، دارای پیوستی تحت عنوان "پرسش از امکان بازنمایی" می‌باشد که در آن دیدی– اوبرمان با اشاره به انتشار ٤ عکس مخفی از اردوگاه مرگ آشویتس[۱۱] به موضوع امکان بازنمایی امور غیرقابل تجسم پرداخته و این فرآیند را مادیت بخشیدن به "لحظه‌ی غیرقابل توصیف" می‌شمارد. همچنین در تحلیل این عکس‌ها به عنوان نجات‌یافتگان کوره‌های آدم‌سوزی، آن‌ها را قسمت‌های کوچکی از حقیقت می‌انگارد که نمی‌توان نادیده گرفت. (همان: ۱۷۳–۱۷۱)

منتقدان انتشار این تصاویر بر این باورند که منتشر ساختن آن‌ها، خیانت به این واقعه‌ی تاریخی یا "تروما"[۱۲] است؛ چراکه تصاویر قادر به نشان دادن عمق فاجعه نبوده و صرفا آن

را به امری معمولی و قابل دسترس مبدل می‌نمایند. دیدی- اوبرمان در پاسخ اذعان دارد که نباید با تصویر، به مثابه‌ی امری حاوی معنای اولیه و اصلی روبرو شد. لذا، این تصاویر دارای محدودیت‌ها و ابهاماتی هستند و جایگزین فجایع رخ داده نمی‌شوند؛ اما، مواجهه با قسمتی از واقعیت را میسر می‌سازند.

## ۸. نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه در این کتاب آمده، پانوفسکی و سایر نظریه‌پردازان مذکور، رویکردی معنامحور به تصویر داشته‌اند. علی‌رغم اینکه هرکدام از منظر خود با این امر بصری روبرو شده‌اند، اما شیوه‌ی متفاوت و به نوعی ساختارشکنانه در تقابل با رویکرد تاریخ هنر کلاسیک به تصویر، در همه‌ی آن‌ها مشترک است.

در مورد پانوفسکی، معنا ورای ارزش‌های بیان‌گرانه قرار داشته و او به طور خاص، به‌دنبال وضوح آن می‌باشد. نظریه‌پرداز دیگر، واربورگ، این امر را در انتخاب آثار بی‌اهمیت از منظر رایج تاریخ هنر دانسته و توجهی یکسان به تصاویر هنری و غیرهنری نشان داده‌است. بلتینگ نیز با ارائه‌ی "شمایل‌شناسی جدید"، نسبت میان سه‌گانه‌ی تصویر، جسم و رسانه را مطرح نموده و در تقابل با نگرش تاریخی کلاسیک، تصویر را واسطه‌ی میان رسانه و جسم می‌داند؛

میکه بال به پشتوانه‌ی نقد ادبی و روایت‌شناسی، توجه به جزئیات را در اثر هنری مدنظر قرارداده و از این منظر با باور عمومی تاریخ هنر کلاسیک پیرامون توجه متمرکز بر اثر، مواجه می‌شود. دیدی- اوبرمان نیز به نقد مستقیم رویکرد شمایل‌شناسانه‌ی پانوفسکی پرداخته و بنایی را پایه می‌نهد که خشت‌های اولیه‌ی آن بر مبنای آراء فروید می‌باشند؛ همچنان‌که پانوفسکی، از نظریات کانت همین بهره را برد و رویکرد شمایل‌شناسی را بنیان گذاشت.

با این جمع‌بندی، اکنون فرصت مناسبی است تا به برخی نقاط قوت و ابهامات این کتاب اشاره شود: آوردن نگاره‌ای از خمسه‌ی نظامی در فصل اول که صحنه‌ی معراج پیامبر را به تصویر کشیده است (تصویر ۳ کتاب)، به دلیل قرابت فرهنگی و مذهبی، به درک بهتر خواننده‌ی فارسی‌زبان منجر می‌شود.

همچنین، آغاز کتاب با نظریات پانوفسکی پیرامون شمایل‌نگاری است. در فصول بعدی رگه‌های انتقادی به شمایل‌نگاری، شمایل‌شناسی و در کل آراء پانوفسکی به تدریج

پررنگ شده، تا در نهایت و در فصل آخر به تقابل کامل نگرش دیدی- اوبرمان تحت عنوان ناشمایل‌شناسی می‌انجامد؛ مانند آنکه، روی یک طیف به مرور پیش رویم تا در پایان به سمت مخالف آن و نقطه‌ی مقابل مبدا برسیم.

اما در این اثر، مواردی نیز وجود دارند که موجب بروز ابهام در ذهن خواننده می‌شوند: از جمله مفهوم "براق" که در فصل اول آمده، اشاره به حیوانی افسانه‌ای دارد که در فرهنگ تصویری اسلامی، موجودی چهارپا با سر انسانی است. به باور نویسنده، اگر از قبل با این واژه آشنا نباشیم، آن را صرفا حیوانی معمولی می‌پنداریم! این مساله تا حدی دور از انتظار است، چراکه صورت بصری این موجود خواه‌ناخواه متفاوت از چهارپایان شناخته شده در ذهن عموم است. لذا اگر خواننده در این مورد هیچ‌گونه پیش‌زمینه‌ای نداشته باشد، هم با شنیدن نام آن، که ناآشناست و نیز دیدن تصویرش، نمی‌تواند تصور کند که یک حیوان معمولی است.

مساله‌ی دیگر ناواضح بودن تصاویر کتاب است، که به‌طور خاص در مثال‌های فصول چهارم و پنجم به احتمال زیاد موجب سردرگمی خواننده خواهد شد. به علاوه نویسنده، در مواردی چند از برگردان واژه‌های تخصصی استفاده نکرده است، از جمله: "موتیف"، "سیمپتوم"، "ناتورالیستی" و "ارگانیسم" عینا در متن به کار رفته‌اند.

به عنوان پیشنهاد می‌توان به اضافه نمودن فصلی مجزا، شامل جمع‌بندی و مقایسه‌ی آراء این نظریه‌پردازان بر اساس تحلیل شخصی نویسنده اشاره نمود؛ اگرچه در خلال هر فصل و در انتهای آن‌ها به طور اجمالی این امر صورت گرفته است.

در نهایت کتاب به لحاظ رعایت اصول علمی، استفاده از منابع قابل اتکا و معتبر، و نیز اطلاعات به روز قابل توجه می‌باشد. به علاوه، نثر روان آن حاکی از ویرایشی قابل‌قبول بوده که با اصول نگارش زبان فارسی مطابقت دارد. همچنین با توجه به محدودیت منابع انتقادی پیرامون رویکردهای جدید تاریخ هنر و تاریخ تصویر در زبان فارسی، مطالعه‌ی تحلیلی این کتاب در جهت آشنایی با مقوله‌ی تصویر از منظر شمایل‌شناسی، نیز آگاهی از رویکردهای موازی و ناقد آن برای علاقمندان ورود به این عرصه مفید خواهد بود.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Portrait of Cardinal Filippo Archinto

۲. لازم به ذکر است که مثال فوق در کتاب مورد بحث نیامده، و توسط نگارنده به این نگاشته اضافه شده است.

۳. The Portrait of Giovanni Arnolfini and his Wife

٤. شایان ذکر است که در کتاب *معنا در هنرهای تجسمی*، "تحلیل شمایل‌نگارانه به معنای دقیق‌تر" به شمایل‌نگاری و "تحلیل شمایل‌نگارانه در معنای ژرف‌تر" به شمایل‌شناسی تعبیر شده است.

۵. او برای نمادهای معمولی، مثال‌هایی همچون صلیب یا قلعه‌های پاکدامنی را می‌آورد که به راحتی با آگاهی پیشین قابل رمزگشایی هستند.(Erwin Panofsky, ۱۹۷۳)

٦. The theory of montage

۷. Dissemination:

به جنبه‌های فرعی و نادیده گرفته شده توجه داشته و از این طریق، از معانی بدیل اثر چهره برمی‌گشاید.

۸. Polysemy:

دانسته‌های فرهنگی بیننده در فرآیند تفسیر نقش دارند، لذا در نظر گرفتن معنای ثابت و ازپیش معلوم برای اثر هنری غیر ممکن است و این همان مفهوم چندمعنایی است. (همان: ۱۱۳–۱۱۲)

۹. منظور نویسنده، اثری از یان ورمیر تحت عنوان *زن ترازو به دست* است که در آن پیش از تاکید بال بر این دو مولفه تصویری، میخ و سوراخ دیوار، تمرکز بیننده صرفا بر ماجرای محوری اثر می‌باشد.

۱۰. Symptom

لازم به ذکر است که این واژه در کتاب مورد بحث عینا به صورت لاتین آورده شده، و نویسنده منظور دیدی–اوبرمان را از آن، رسوبات معنا بیان می‌کند.

۱۱. Shoah; به تعبیر یهودیان

۱۲. Trauma:

در دانش پزشکی، به هر نوع آسیب‌دیدگی، ضربه، جراحت، شوک و حادثه‌ی وارد شده به بدن با منشا خارجی گفته می‌شود.

## کتاب‌نامه


پانوفسکی، اروین(۱۳۹٦). *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمه: ندا اخوان مقدم، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

پریموزیک، تامس دنیل(۱۳۸۷). *مرلوپونتی، فلسفه و معنا*، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

شریعت کاشانی، علی(۱۳۹۰). *روان کاوی و ادبیات هنر، از فروید تا ژاک دریدا*، تهران: چاپ و نشرنظر.

کلاینر، فرد س.(۱۳۹٤). *هنر در گذر زمان، هلن گاردنر، تاریخ فشرده‌ی هنر جهان*، ترجمه: مصطفی اسلامیه، احمدرضا تقاء و هلیا دارابی، تهران: انتشارات آگه.

نصری، امیر(۱۳۹۳). "تثلیث جسم، تصویر و رسانه، انسان‌شناسی تصویر از منظر هانس بلتینگ"، فصلنامه کیمیای هنر، سال سوم، شماره ۱۰.

نصری، امیر(۱۳۹۷). *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

نصری، امیر(۱۳۹۱). "خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی"، فصلنامه کیمیای هنر، سال اول، شماره ٦.

هایدماینر، ورنن(۱۳۹۳). *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه: مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر.

هومر، شون(۱۳۹٤). *ژاک لاکان*، ترجمه: محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهایی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات ققنوس.

Holly, Michael Ann (۱۹۸٤). *An Iconological Perspective*, New York: Panofsky and the Foundations of Art History.

Panofsky, Erwin (۱۹۷۳). *Studies in Iconology*, London: Harper and Row.


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی