خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی

امیر نصری*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۷/۱۸
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۲/۰۱/۲۲

چکیده

شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی از جمله رویکردهای مطالعات تصویر به شمار می‌روند که هر چند سابقه آن به دوران رنسانس بازمی‌گردد، اما به عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی در زمینه تصویر می‌توان آغاز آن را ابتدای قرن بیستم و مکتب واربورگ دانست. اروین پانوفسکی چهرهٔ برجستهٔ مکتب واربورگ در این زمینه است و شیوه مطالعاتی وی با عنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی گره خورده است. در ابتدای مقاله به بحث در باب شمایل و تاریخچه مطالعات شمایل‌نگارانه پرداخته می‌شود و تفاوت میان مطالعات شمایل‌نگارانه با مطالعات شمایل‌شناسانه مورد بحث قرار می‌گیرد؛ سپس به آرای اروین پانوفسکی در زمینهٔ خوانش تصویر و مراتب سه‌گانه مورد نظر وی اشاره می‌شود. پانوفسکی این مراتب سه‌گانه را به ترتیب، «توصیف پیشاشمایل‌نگارانه»، «تحلیلِ شمایل‌نگارانه» و «تفسیرِ شمایل‌شناسانه» می‌داند. در ادامهٔ مقاله هر یک از آن‌ها به نحوی جداگانه توضیح داده می‌شود و در انتها به برخی انتقادات به دیدگاه پانوفسکی اشاره خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: شمایل، شمایل‌نگاری، شمایل‌شناسی، اروین پانوفسکی و تصویر

* استادیار فلسفهٔ هنر دانشگاه علامه طباطبایی Amir.nasri@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

در مواجهه با آثار هنری معمولاً این پرسش مطرح می‌شود که «موضوع یا محتوای این اثر هنری چیست؟» شمایل‌نگاری در مقام یکی از حوزه‌های مطالعاتی تاریخ هنر درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش رایج است. از این حیث شمایل‌نگاری را می‌توان حوزه‌ای از تاریخ هنر دانست که به موضوعات هنرهای تجسمی و معنا و محتوای آن می‌پردازد. اما، پیش از آن‌که به بحث دقیق‌تری در این باب بپردازیم لازم است به تفکیک دو اصطلاح «شمایل» و «شمایل نگاری» بپردازیم. غالباً میان این دو اصطلاح خلط صورت می‌گیرد و به تفاوت میان آن‌ها توجهی نمی‌شود. در حالی‌که باید در نظر داشت که میان آن دو تفکیک دقیقی وجود دارد و نمی‌توان یکی از آن‌ها را به جای دیگری به کار برد. از این منظر در ادامه دربارهٔ این وجوه اختلاف به اشاره مختصری می‌پردازیم و سپس بحث را با معنای اصطلاح «شمایل‌نگاری» پی می‌گیریم.

واژه «icon» یا «شمایل»، به معنای اخص، صرفاً به مسیحیت شرقی یا بیزانسی اختصاص دارد و پس از فروپاشی امپراتوری بیزانس در هنر مذهبی ارتدوکس‌های روسیه ادامه می‌یابد و این اصطلاح به معنای خاص به هیچ وجه به کل مسیحیت اختصاص ندارد. بنابراین، نمی‌توان نقاشی‌های مذهبی غرب مسیحی را تحت عنوان «شمایل» (icon) طبقه‌بندی کرد. هم‌چنین اگر در سنت‌های مذهبی مختلف از لفظ «شمایل» استفاده می‌شود ـ برای مثال تعابیر «شمایل‌های شیعی» یا «شمایل‌هایی بودایی» و مواردی از این دست ـ از واژهٔ «شمایل» به معنای عام آن بهره گرفته می‌شود و یا این استفاده مسامحتاً صورت می‌پذیرد. احتمالاً این ترکیب‌ها بر اساس ترکیب «شمایل‌های بیزانسی» یا «شمایل‌های شرق مسیحی» پدید آمده‌اند. هم‌چنین می‌توان اذعان کرد که مقصود از عباراتی چون «شمایل‌های شیعی» و عبارات نظیر آن همان «شمایل‌نگاری شیعی» است، چرا که لفظ «شمایل» در سنّت شرق از مبانی الهیاتی منحصربه‌فردی برخوردار است که نمی‌توان آن مبانی را در سنت‌های مذهبی دیگر ملاحظه کرد. (رک : نصری، ۱۳۸۸: فصل دوم)

در تعریف اصطلاح شمایل‌نگاری یا (iconography) باید گفت که به هنر یا مذهب و آیین خاصی اختصاص ندارد، همهٔ هنرها و بیش‌تر مذاهب و آیین‌ها از کهن‌ترین ادوار تا روزگار ما از شمایل‌نگاری بهره‌مندند، حتی در یهودیت که منع شمایل و شمایل‌شکنی (iconoclasm) وجود داشته است نیز شاهد رویکرد شمایل‌نگارانه هستیم. به عنوان نمونه «شمعدان هفت شاخه» یهودیان نمونه‌ای از شمایل‌نگاری آن دین است. هم‌چنان که در این نمونه مشخص می‌شود، شمایل‌نگاری به هیچ وجه صرفاً به حیث «فیگوراتیو» (figurative) اختصاص ندارد و شامل حیث نیمه‌فیگوراتیو (Semi-Figurative) «انتزاعی» (abstractive) تصویر نیز می‌شود. در ادامهٔ بحث پس از آن‌که نسبت میان «شمایل» و «شمایل‌نگاری» را مشخص ساختیم، به تفکیک میان دو اصطلاح «شمایل‌نگاری» (iconography) و «شمایل‌شناسی» (iconology) می‌پردازیم. تمایز میان این دو اصطلاح را نخست می‌توان در ریشهٔ لغوی آن‌ها نیز یافت.

ریشهٔ واژه «icon» به واژهٔ «*eikon*» یونانی بازمی‌گردد که در آن زبان به معنای تصویر است و شامل هر امر تصویری می‌شود، از این روی صرفاً به نقاشی اختصاص ندارد، بلکه حتی مجسمه و خوشنویسی را نیز در بر می‌گیرد (Straten, 2000: 3) و صرفاً شامل نقاشی یا هنرهای فیگوراتیو نمی‌شود. واژهٔ «graphy» نیز به معنای حک کردن، تصویر کردن، ترسیم کردن است که از واژهٔ «*graphein*» یونانی اخذ شده است و در کنار آن واژهٔ «logy» قرار دارد که از واژهٔ «*logos*» یونانی به معنای شناختن اخذ شده است (Panofsky, 1955: 32). بهترین معادل اصطلاحات فوق این است که در زبان فارسی نیز هم‌چون زبان مبدأ این واژگانْ میان دو واژه «نگاری» و «شناسی» تفکیکی قایل شویم و در ترجمه نیز به این دو پسوند توجه داشته باشیم. با توجه به این توضیحات درباره ساختِ لفظی این دو اصطلاح می‌توان گفت که «شمایل‌نگاری» همان توصیف تصویر (describing image) است و «شمایل‌شناسی» به تبیین تصویر (explaining image) اختصاص دارد. (ibid: 18).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

بنابراین، مقصود از شمایل‌نگاری توصیف موضوع و محتوای اثر هنری است.[1] در مطالعات شمایل‌نگارانه محققان درصدد مواجهه با واقعیت ابژکتیو اثر و مشخص کردن این نکته هستند که چه چیزی در اثر هنری ترسیم شده است. هم‌چنین آنان به‌دنبال مشخص ساختن منابع باواسطه و بی‌واسطه (هم منابع ادبی و هم منابع تجسمی) مورد استفادهٔ هنرمند هستند. از این روی، درصددند تا معانی عمیق‌تر و آگاهانه‌تری را مورد بازشناسی قرار دهند که از سوی هنرمند در اثر هنری به کار بسته شده است. با توجه به این مسئله می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که شمایل‌نگاریْ تحقیق دربارهٔ موضوعات تجسمی، تحول آن‌ها، سنّت‌ها و محتوایی است که در خلال سده‌های مختلف انتقال یافته‌اند. وجه تمایز این تحقیقات با تاریخ هنر رایج در این است که به‌دنبال تعیین تاریخ دقیق اثر هنری یا انتساب یک اثر هنری به یک شخص یا مکتب خاص نیستند، علاوه بر این به قضاوت زیبایی‌شناختی اثر هنری نیز نمی‌پردازند.

شمایل‌شناسی نیز در مواجهه با آثار هنری به طرح این پرسش می‌پردازد که «چرا این اثر خلق شده است؟ یا به عبارت دقیق‌تر، چرا این اثر بدین نحو خلق شده است؟» این مرتبه از مطالعهٔ آثار هنری را می‌توان شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی دانست که در بر دارندهٔ پس‌زمینه تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی موضوعات و بن‌مایه‌های (موتیف‌های) هنرهای تجسمی است. با توجه به این مسئله، مطالعات شمایل‌شناختی به ما نشان می‌دهند که چرا فلان حامی (patron) هنر این موضوع خاص را برگزیده است. از این لحاظ تحقیقات شمایل‌شناسانه بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی به جای تاریخ هنر صرف تمرکز دارند. این ارزش‌ها به‌وسیله هنرمندان به نحوی عامدانه به کار بسته نشده‌اند اما بر آن‌ها تأثیر دارند. در این مرتبه بحث می‌شود که چگونه تحولات اجتماعی در هنرهای تجسمی بازتاب یافته‌اند. بر مبنای چنین رهیافتی اثر هنری به منزلهٔ یک سند یا گواهی بر زمانهٔ خودش به شمار می‌رود.

با توجه به این توضیحات در ابتدا باید مشخص کنیم که اهمیت رویکرد شمایل‌نگاری در مطالعات هنری و بررسی تاریخ هنر چیست؟ در پاسخ به این پرسش باید توجه داشته باشیم که نمونه‌های مختلف شمایل‌نگاری را از هنر پیش تاریخ تا هنر معاصر می‌توان یافت که در اینجا برای ایضاح مطلب به نمونه‌هایی از آن به طور مختصر اشاره می‌کنم: برای نمونه ادیان بدوی برای بیان مناسک و آموزه‌های خود ناگزیر به استفاده از زبان تصویری و بیان شمایل‌نگارانه بودند. نمونه‌ی دیگر شمایل‌نگاری را در مورد ادیان ابراهیمی می‌توان یافت؛ مثلاً در جهان اسلام علی‌رغم این‌که در ادوار تاریخی مختلف منع شمایل‌نگاری وجود داشته است ، با این حال خوشنویسی اسلامی به عنوان شمایل‌نگاری اسلامی محسوب می‌شود که از بیانی غیر فیگوراتیو و نیمه‌فیگوراتیو بهره گرفته است. در این هنر از خط به عنوان یک بن‌مایه هنری بهره می‌گرفتند. یعنی خوشنویسی اسلامی کارکرد شمایلی داشته است یا استفاده از کتیبه‌ها در معماری از این حیث قابل بررسی است. از این منظر باید توجه داشت که این کتیبه‌ها در بسیاری از موارد جنبهٔ خوانایی نداشتند و مخاطب در بسیاری از موارد به سهولت قادر نبود که از طریق آن‌ها به کسب اطلاعاتی در باب آموزه‌های مذهبی بپردازد. اما، آن‌ها در موارد بسیاری بیان شمایل‌نگارانه آموزه‌های اسلامی بودند. در نتیجه، بیان شمایل‌نگارانه تنها به نقاشی اختصاص ندارد. هم‌چنین از میان هنرمندان مدرن که از بیان شمایل‌نگارانه بهره برده‌اند می‌توان از آثار ژرژ روئو، پل گوگن، فرانسیس بیکن و هنرمندان بسیار دیگری نام برد که برای پرهیز از اطالهٔ کلام به بیان نمونه‌هایی از آثار آن‌ها نمی‌پردازیم.

در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه از چه تاریخی آغاز شدند. شاید بتوان گفت که نخستین گام‌ها در مطالعه شمایل‌نگارانه به ادبیات یونان باستان بازمی‌گردد. فیلوستراتوس (philostratos) در این دوران نخستین فردی است که هر چند به نحوی مبهم در باب این ویژگی آثار هنری و مشخصه‌های آن سخن گفته است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

هم‌چنین اشاره‌های متعددی را در متون قرون وسطی می‌توان در این زمینه ملاحظه کرد. اما اگر بخواهیم تاریخ مشخصی برای این سنخ مطالعات در نظر بگیریم، این تاریخ به سدهٔ شانزدهم میلادی بازمی‌گردد. در این سده جیووانی پیتر بلوری (Giovani Pietro Bellori) در مقدمه کتاب *زندگی‌نامه‌های هنرمندان* توجه خاصی به محتوای آثار هنری دارد و سپس اشاره می‌کند که نیکولاس پوسن نخستین هنرمندی است که مقاصد خود را به شیوهٔ شمایل‌نگارانه بیان می‌کند. در نظر وی، پوسن تصاویر را با توسل به تشخیص موضوعات، منابع ادبی، و در نهایت جستجو برای معانی عمیق‌تر مورد موشکافی قرار می‌دهد.

در قرن هجدهم میلادی تمایل به تحقیقات شمایل‌نگارانه گسترش می‌یابد. این تحول و بسط را می‌توان در مطالعات باستان‌شناختی عصر کلاسیک باستان ملاحظه کرد. مثال برجسته آن کتاب لسینگ با عنوان *مردمان باستان چگونه به ترسیم مرگ می‌پرداختند* بود. او در این کتاب به بحث در باب بن‌مایه‌های شمایل‌نگارانه می‌پردازد. در خلال قرن نوزدهم شمایل‌نگاری قرون وسطی مورد توجه محققان فرانسوی قرار گرفت. آن‌ها به مطالعهٔ بن‌مایه‌های شمایل‌نگارانه هنر مسیحی قرون وسطی پرداختند که دستاوردهای‌شان بعدها در قرن بیستم پی‌گیری شد. از جمله برجسته‌ترین مورّخان قرن بیستم فرانسه در این زمینه امیل مال (Emil Male) است. محققان فرانسوی قرن نوزدهم با توجه به ادبیات دینی و آیینی به تحلیل شمایل‌نگارانه می‌پرداختند، در حالی که آبی واربورگ (Aby Warburg) در آغاز قرن بیستم در آلمان به بسط دیدگاه شمایل‌نگارانه با عطف توجه به پس‌زمینه وسیع‌تری پرداخت. واربورگ مطرح ساخت که آشنایی با اسطوره‌شناسی، ادبیات، تاریخ، و حیات اجتماعی و سیاسی آن دوران خاص از جمله ضروریات تحلیل آثار هنری به شمار می‌روند. وی با عطف نظر به این موارد بنیان‌گذار شیوهٔ مطالعاتی‌ای شد که بعدها عنوان شمایل‌شناسی به خود گرفت. واربورگ پیروان متعددی داشت که برجسته‌ترین آن ها اروین پانوفسکی بود. (ibid: 21)

واربورگ در مطالعات خود به شیوه شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی توجه ویژه‌ای داشت، وی حاصل تحقیقاتش را در اختیار کتابخانه‌ای در دانشگاه هامبورگ قرار داد، پس از آن دانشگاه هامبورگ مؤسسه‌ای با نام وی تأسیس کرد که محققین مختلف تا آغاز جنگ دوم جهانی در آنجا به مطالعه در زمینهٔ شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی می‌پرداختند. این مؤسسه در دوران جنگ دوم جهانی به لندن منتقل شد و محققان آن نیز در آنجا به مطالعات خود در این زمینه ادامه دادند. واربورگ معتقد بود که هر تمدنی ساحت‌های مختلفی دارد و هنر هر تمدن با ساحت‌های مختلف آن تمدن مرتبط است. بنابراین، مطالعهٔ هنر یک تمدن تنها مبتنی بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی و فرمی آن هنر نیست و باید برای فهم این هنر با ساحت‌ها و شئون مختلف آن تمدن نیز آشنا شد.

از این حیث، هنگامی که آثار هنری یک تمدن را بررسی می‌کنیم با ساحت‌های مختلف آن تمدن آشنا می‌شویم و این آشنایی ناگزیر به داشتن یک رویکرد است. شکوفایی فعالیت های واربورگ را می‌توان در رویکرد اروین پانوفسکی ـ که یکی از محققین این مؤسسه بود ـ دید. مطالعات پانوفسکی در زمینه تصویر را نمی‌توان بدون توجه به واربورگ و ارنست کاسیرر ـ که از همکاران آن مؤسسه بود ـ مورد مطالعه و بررسی قرار دارد. این دو متفکر نیمهٔ نخست قرن بیستم نگرش پانوفسکی به تاریخ هنر را کاملاً تغییر دادند. واربورگ که در ابتدای این قرن متوجه نقائص رشتهٔ آکادمیک تاریخ هنر شده بود، مطالعهٔ هنر بر پایه تاریخی‌نگری (his-toricism) و مطالعات انسان‌شناختی را مطرح ساخت و ارنست کاسیرر نیز به طرح فلسفه صورت‌های سمبولیک (Philosophy of Symbolic forms) پرداخت که هر دو مستقیماً بر پانوفسکی تأثیر گذاشتند.

واربورگ در خلال سال‌های فعالیت خویش تلاش می‌کرد تا احیاء و تبدل میراث دوران باستان را در ادبیات و هنرهای قرن‌های بعدی نشان دهد و از آن به‌عنوان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

Nachleben der Antike یاد می‌کرد. پانوفسکی نیز به تبعیت از وی تلاش می‌کرد تا مضامین و بن‌مایه‌های دوران باستان را در هنر مسیحی قرون وسطی، هنر رنسانس، و هنر پسارنسانسی نشان دهد. هم‌چنین کتاب‌های *ایده* و *پرسپکتیو به منزلهٔ فرم سمبلیک* را تحت تأثیر مستقیم کاسیرر و دیدگاه‌های وی در باب «فرم سمبلیک» به نگارش درآورد. (Emmens and Schwartz, 1967: 109)

پانوفسکی برای نخستین بار میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تفکیک روش‌مندی را ایجاد کرد[۲] و با توجه به این تفکیک به طور خاص به مطالعه «هنر رنسانس» پرداخت. البته، وی معتقد بود که روش وی در مطالعهٔ تصویر شامل کل تاریخ هنر می‌شود و نمی‌توان آن را به هنر دوران یا سبک خاصی منحصر ساخت. پانوفسکی هم‌صدا با دیگر مورّخان هنر پیش از خود معتقد بود که رنسانس بازگشت به میراث کلاسیک اروپایی یا تمدن یونانی ـ رومی بوده است. طبق نظر مورّخان هنرْ حدّ فاصل تمدن یونانی ـ رومی با رنسانس وقفه‌ای حدوداً هزار ساله وجود دارد که همان دوران قرون وسطا یا سده‌های میانه است. در این دوران هنر یونانی ـ رومی را به مثابه هنری کافرکیشانه یا پاگانیستی (paganism) اطلاق می‌کردند. در حالی که این هنر پس از وقفه‌ای طولانی در دوران رنسانس دوباره احیاء می‌شود. با توجه به این نکته در دوران رنسانس علاوه بر این‌که هنر یونان و روم احیا می‌گردد، بنیان‌های فرهنگی تمدن یونان و روم نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. پانوفسکی با توجه به این شرایط تاریخی جدید که در دوران رنسانس چهره گشوده است به طرح این پرسش می‌پردازد که آیا دوره رنسانس الگوبرداری صرف از یونان و روم بوده است؟ بی‌شکّ انسان رنسانسی تحول جدیدی را ایجاد کرد. اما آیا این تحول محصول تقلید از گذشته بوده است؟ پانوفسکی در جواب به این سؤال می‌گوید: انسان رنسانسی در ظاهر از میراث یونان و روم استفاده کرد، این بهره‌برداری تنها در ظاهر است که هنر رنسانس از موضوعات غالب هنر یونان ـ روم یا از اساطیر آن تمدن‌ها به نحو کثیری استفاده کرده است (Panofsky, 1970: Chap. 1). دلیل پانوفسکی، که چندان با مورّخان هنر پیش از خودش و هم‌دوره‌اش سازگار نیست، توجه به این مطلب است که در دورهٔ رنسانس بحث تاریخ‌مندی وجود انسان مطرح بوده است و این‌که انسان در این دوره نسبت به تاریخ درک و بصیرتی داشته است، حال این‌که در آن تمدن‌ها نمی‌توان چنین بصیرتی را یافت.

در توضیح این نکتهٔ مورد نظر پانوفسکی باید ذکر کرد که وقتی هنر یونانی و رومی را ملاحظه می‌کنیم به این نکته پی می‌بریم که اسطوره در این هنرها از نقش برجسته‌ای برخوردار بوده است. بدین صورت که حتی اگر انسان یونانی و رومی می‌خواست به یک ماجرای تاریخی بپردازد؛ مثلاً جنگ بین دو دولت‌شهر را بازگو کند، سعی می‌کرد تا آن را در قالب اساطیری بازنمایی کند. دلیل این امر به نگرش تمدن یونان و روم برمی‌گردد. برای مثال، ارسطو در رسالهٔ *بوطیقا* ـ که نخستین متن مدون در باب هنر است ـ بر این اعتقاد است که شعر امری است فلسفی‌تر از تاریخ؛ چرا که شعر به مصادیق کلی می‌پردازد، اما تاریخ با مسائل جزئی سروکار دارد، بنابراین شعر از گسترهٔ محدودتری بهره‌مند است. در حالی که شعر یونانی چیزی جز اسطوره نیست؛ یعنی شعر یونانی بازتاب و تجلّی اسطوره است. باید توجه داشته باشیم تراژدی‌های یونانی نیز تحت مقولهٔ شعر طبقه‌بندی می‌شدند. درنتیجه، یونانیان برای این‌که تاریخ را به امر کلّی تبدیل کنند، ناچار بودند از بازتاب اسطوره در تاریخ بهره ببرند. اما برای انسان رنسانسی اسطوره دیگر آن معنا را نداشت. در این زمینه دلایل متعددی وجود دارد، از جمله این‌که رویکرد انسان عصر جدید به اسطوره متفاوت از انسان گذشته بود و عقلانیّت دورهٔ جدید دیگر نمی‌توانست اسطوره را به معنی گذشته‌اش بپذیرد. با این وصف تاریخ در دورهٔ جدید جایگزین اسطوره می‌شود. در نقاشی‌های رنسانسی متوجه‌ی اهمیت میراث تاریخی می‌شویم؛ مثلاً در تابلوهایی که از زایش ونوس وجود دارد، با این‌که ونوس چهره‌ای اساطیری است اما با توجه به شرایطی که در آن دوران حاکم بوده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

است حامیان هنرمند (حاکم دولت‌شهر، اشراف، کلیسا، و غیره) خودشان را در موضوع تابلو داخل کرده‌اند. به این مسئله که در دورهٔ جدید مطرح شد، تاریخ‌مندی می‌گویند. پانوفسکی با چنین الگو و گسستی مواجه بود. بنابراین، پانوفسکی نمی‌پذیرفت که هنر دورهٔ رنسانس تجلّی و بازتاب مستقیم میراث دورهٔ کلاسیک است.

هم‌چنین پانوفسکی در مقاله «تاریخ هنر به مثابه رشته‌ای اومانیستی» (۱۹۴۰) برای اومانیسم یک تطور تاریخی در نظر می‌گیرد و در پایان معتقد است که اومانیسم دورهٔ رنسانس از سنخ اومانیسم دوران باستان نبوده است. او در ابتدای این بحث دو معنا را برای اومانیسم در طول تاریخ در نظر می‌گیرد: معنای نخست اومانیسم برخاسته از تقابل میان انسان و آن چیزی است که شأنی نازل‌تر از انسان دارد، این معنا مد نظر سیسرو بود. اما معنای دوم اومانیسم برخاسته از تمایز میان انسان و آن چیزی بود که شأنی فراتر از انسان داشت. این معنا که مد نظر مسیحیت بود در دوران قرون وسطی جایگزین معنای نخست شد. او معتقد بود که اومانیسم عصر جدید که مظهر اعلای آن در نظر پانوفسکی، اراسموس بود، سنتز میان تلقی باستان و تلقی قرون وسطایی از اومانیسم بود (Emmens and schwarts, 1967:101). از این حیث نیز می‌توان ملاحظه کرد که حیات فکری رنسانس صرف تکرار عالم باستان نبوده است.

با توجه به تفسیری که پانوفسکی در باب آن مقطع تاریخی مطرح می‌سازد، بهتر است در ادامهٔ بحث به اصل مطلب طرح‌شده به‌وسیله وی در خوانش تصویر ـ که از آن در مطالعهٔ هنر رنسانس بیشترین بهره را برده است ـ بپردازیم. البته، پیش از پرداختن به روش وی باید اشاره کرد که تحولات تاریخی رنسانس و شکل‌گیری نوعی آگاهی جدید برای انسان، او را به طرح این روش سوق داد و از این روش برای بررسی هنر رنسانس بهره گرفت.

پانوفسکی در خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه معتقد بود. این مراتب سه‌گانه عبارت‌اند از:

مرتبهٔ نخست: «توصیف پیشاشمایل‌نگارانه» (Pre-iconographical description)؛

مرتبهٔ دوم «تحلیل شمایل‌نگارانه» (Iconographical analysis)؛

مرتبهٔ سوم «تفسیر شمایل‌شناسانه» (Iconographical interpretation).

در مرتبهٔ نخست، یعنی توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، به بیان این مسئله پرداخته می‌شود که هنگام مواجه با اثر هنری تنها می‌توان اثر را توصیف کرد، صرف نظر از این‌که علمی نسبت به آثار هنری داشته باشیم یا نداشته باشیم. در این مرحله به صورت‌های محسوس آثار هنری توجه می‌کنیم مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و غیره. به عبارتی، در اینجا با امور محسوس سروکار داریم. این مرتبه به دو بخش تقسیم می‌شود:

۱. معانی ناظر به واقع یا معانی عینی (factual): در این بخش رها از احساسی که به اثر هنری داریم به توصیف آن می‌پردازیم و میان داده‌های بصری و اشیائی که از طریق تجربه به شناخت آن‌ها نایل می‌شویم یکسانی وجود دارد.

۲. معانی بیانی (expressional): احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد، مثل حالت خشم، جنون، محبت و غیره به مرتبهٔ اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی تعلق دارند. بنابراین، مرتبهٔ نخست با امور معمول، عملی و پدیده‌های روزمره سروکار دارد. معنای این مرتبه را نمی‌توان از طریق آموزش به دیگران آموخت، بلکه معنای این مرتبه از فهم عمومی و تجارب روزمرهٔ ما برآمده است. اگر بخواهیم دامنهٔ بحث را در این مرتبه به تاریخ هنر بسط دهیم باید اشاره کنیم که پانوفسکی در مرتبه نخست رویکرد ناتورالیستی را در نقاشی مد نظر داشته است و به طور خاص پیش‌فرض وی هنر رنسانس است و ملاحظات خود را به هنر این دوران محدود ساخته است. در این مرتبه فرم اثر هنری همان دالی است که به پدیده‌های بیرون از اثر هنری دلالت می‌کند (بر خلاف نقاشی انتزاعی). از این حیث رمزگشایی از نقاشی به یاری نسبت نظام‌مند میان بن‌مایه‌ها و طبیعت بیرون حاصل می‌شود. در این میان سبک نیز واسطه میان بن‌مایه اثر و طبیعت به شمار می‌رود. (Hasenmueller, 1978: 293)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که آیا تمام مسائلی که در زندگی با آن‌ها مواجه می‌شویم جزء معانی عینی و طبیعی است یا با معانی دیگری نیز مواجه هستیم. پانوفسکی در این مورد به طرح این مثال می‌پردازد که در فرهنگ غربی برداشتن کلاه از سر، به هنگام روبه‌رو شدن با فردی نشانهٔ احترام و ادب است. حال اگر من فرهنگ غربی را نشناسم معنی کلاه برداشتن از سر را هم متوجه نمی‌شوم و نمی‌توانم این عمل را توصیف کنم. در زندگی با معانی دیگری نیز سروکار داریم که معانی ثانویه یا معانی قراردادی نام دارند، تنها اگر قواعد درونی فرهنگ یک کشور را بدانیم و یا در آن فرهنگ بزرگ شده باشیم، می‌توانیم به فهم آن‌ها نائل شویم. در نتیجه معانی قراردادی، معانی جهان‌شمول نیستند، بلکه در برخی جوامع به صورت یک قرارداد وجود دارند و می‌توان فرهنگی را یافت که برداشتن کلاه از سر نشانهٔ احترام نباشد، بلکه نشانهٔ توهین باشد. در نتیجه، مرتبه دوم یا تحلیل شمایل‌نگارانه مساوی است با تحلیل معانی ثانویه یا قراردادی.

در این مرتبه از معنا فیگورها و وقایع برخلاف مرتبهٔ نخست، معنای خودشان را مستقیماً و به نحوی بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند. در مرتبهٔ نخست ابژه‌های معمولی و وقایع مستقیماً بازنمایی می‌شدند و به طرق معمول نیز فهمیده می‌شدند. در حالی که در این مرتبه هنگامی که به ملاحظهٔ برخی مؤلفه‌ها در تصاویر می‌پردازیم، این مؤلفه‌ها معنای فراتر از آن چیزی را دارند که در عالم خارج می‌بینیم و به هنگام دیدن آن‌ها در تصویر با آن به عنوان یک امر معمولی موجود در زندگی روزمره مواجه نمی‌شویم. از این لحاظ معنای تصویر به مدد تجارب معمول ما یا در نظر گرفتن صورت بازنمودی آن‌ها کشف نمی‌شود، بلکه از طریق فهم قراردادهای معنایی یک سنّت آشکار می‌شود. برای مثال، اگر بوشمن‌های استرالیا با معنای کلاه از سر برداشتن آشنا باشند، نه تنها با معنای قراردادی بلکه با سنت و رسوم یک فرهنگ آشنا می‌شوند. از این منظر مرتبهٔ دوم معنا مستلزم مساهمت بیش‌تر فرد در فرایند حصول معناست. مثلاً من دربارهٔ «براق» اطلاعاتی را از طریق کتاب‌ها و سایر تصاویر به دست آورده‌ام. اگر این آشنایی را با آن نداشته باشم، در نظر من «براق» صرفاً یک حیوان معمولی است و بر این اساس قادر به کشف معنای تصویر نخواهم بود و فهم من صرفاً در مرتبه نخست باقی می‌ماند. پانوفسکی بر آن است که هنرمند در این مرتبه به نحو عامدانه از سمبول‌ها و تمثیل ها استفاده می کند، به عنوان نمونه می توان از هالهٔ مقدس (aura) نام برد که هنرمندان عامدانه از آن بهره می‌گرفتند. این هاله از معانی مختلفی برخوردار است: مشروعیت مذهبی یا مشروعیت سیاسی یک فرد، یا می‌تواند قراردادی باشد که در آن جامعه در باب هالهٔ مقدس ذکر شده است. مثلاً ممکن است مطابق قرارداد هالهٔ مقدس برای فرد شرور استفاده شود، در نتیجه نمی‌توان گفت که همواره و به طور طبیعی استفاده از این هاله برای مشخص ساختن افراد مقدس است، بلکه معنای آن بستگی به قراردادهای فرهنگی آن جامعه دارد. نمونهٔ دیگر موجود در شمایل‌نگاری استفادهٔ عامدانهٔ هنرمند از ترکیب‌بندی مقامی یا سلسله‌مراتبی است، چرا که هنرمند درصدد نشان دادن سلسله‌مراتب افراد است. این سلسله‌مراتب می‌تواند براساس رتبه، شرایط زمانی و مکانی و غیره باشد. مثلاً در نگاره‌ها، فردی که از زمان دیگر است در ترکیب‌بندی مقامی دورتر از افراد دیگر قرار می‌گیرد. حال سؤال این است: ناظر اثر هنری چگونه می‌تواند متوجه شود که هنرمند از این امر عامدانه استفاده کرده است؟ بخشی از این نشانه‌ها هم‌چون هالهٔ مقدس در هنرهای زمان‌ها و مکان‌های مختلف رواج دارند. اما، می‌توان موارد متعددی را ذکر کرد که از این شمول زمانی و مکانی برخوردار نیستند. مثلاً آثاری از یک هنر بدوی را می‌توان یافت که در آن‌ها نوشته‌های روی بدن افراد مفهوم دفع نیروهای شرور را دارد، در حالی که یک مخاطب بیگانه با قراردادهای آن هنر نسبت به آن‌ها بیگانه است و ممکن است برداشت‌های کاملاً متفاوتی از آن‌ها داشته باشد. این مسائل جزء تحلیل‌های شمایل‌نگارانه است. پس در شمایل‌نگاری باید پس‌زمینهٔ فرهنگی، سیاسی،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

مذهبی، و اجتماعی آن قوم را بشناسم. بنابراین، مخاطبان و مورّخان آثار هنری قادر نیستند تا براساس ویژگی‌های صوری آثار هنری به تحلیل شمایل‌نگارانهٔ آن آثار بپردازند، بلکه نیازمند شناخت پس‌زمینه‌های پیش‌گفته‌اند تا دریابند که نیّت مؤلف تا چه اندازه در پیدایی این آثار دخیل بوده است.

یکی از راه حل‌هایی که می‌توان به نیّت مؤلف نزدیک شد آشنایی با ادبیات موضوع یا جنبهٔ روایی اثر است. در نتیجه، در تحلیل شمایل‌نگارانه استفاده از ادبیات و وابستگی به ادبیات آن موضوع یکی از مهم‌ترین ملاک‌هاست. مثلاً در شیشه‌های معرق کلیسای شارتر نمونه‌های متعددی از اشاره به داستان‌ها و وقایع تاریخی وجود دارد، به طوری که بیش از دو هزار داستان در شیشه‌های معرّق آن کلیسا بازنمایی شده است. اما، درباره بسیاری از آن‌ها به دلیل عدم آشنایی محققان با پس‌زمینه‌های بسیاری از این روایت‌ها، آن‌ها دقیقاً نمی‌توانند مشخص سازند که این موارد بازنمودی به چه مسائلی اشاره دارند. در مورد این اثر برخی بر این گمان‌اند که این روایاتِ بازنمایی‌شدهٔ مجهولْ به ماجراهای شخصی، قومی و بومی معماران و صنعت‌گرانی می‌پردازند که آن کلیسا را ساخته‌اند، اما هیچ سندی در اختیار نداریم که این نکته را دقیقاً آشکار سازد. بنابراین، تحلیل شمایل‌نگارانه در این مورد به بن‌بست می‌رسد. اما، درخصوص شیشه‌های معّرقی که به بازنمایی داستان‌های کتاب مقدس می‌پردازند، می‌توان از تحلیل شمایل‌نگارانه بهره گرفت. البته، باید به این نکته نیز توجه داشت که در شکل‌گیری بسیاری از آن‌ها بخشی از باورهای سیاسی، اجتماعی، و خلاقیت هنرمند نیز دخیل بوده است. پس، شناخت ادبیات موضوع ملاکی برای سنجش تحلیل شمایل‌نگارانه است که این امر به نوعی رابطه میان ادبیات و هنر تجسمی را در مطالعات شمایل‌نگارانه آشکار می‌سازد. درنتیجه، شمایل‌نگاری یک رویکرد محتوامحور است یا شمایل‌نگاری رویکردی است که به تحلیل محتوای اثر می‌پردازد.

همین نکته نشان‌دهنده این مطلب است که پانوفسکی به آن دسته از مورّخان هنر تعلق دارد که فرم اثر هنری را مجزای از محتوای آن مورد بررسی قرار می‌دهند. از این روی، در رویکرد وی محتوای اثر هنری مجزا از فرم بررسی می‌شود. تا پیش از وی غالب مورّخان هنر بر مسائل انضمامی یا فرم ظاهری اثر هنری تأکید داشتند. در حالی که پانوفسکی صراحتاً در این مرتبه از معنا معتقد است که شمایل‌نگاری صرفاً به محتوا در مقابل فرم اثر هنری توجه دارد. بنابراین، مرتبهٔ دوم دربردارندهٔ رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است. در این مرتبه بر خلاف مرتبهٔ قبلی نه با یک معنای محسوس بلکه با امری معقول، یعنی محتوای ادبی، سروکار داریم.

مرتبهٔ سوم به تفسیر شمایل‌شناسانه اختصاص دارد. در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم. مثلاً اگر بگوییم «امروز هوا بارانی است» به توصیف وضع هوا پرداخته‌ایم. اما اگر در باب وضعیت هوا به قضاوت ارزشی بپردازیم از تفسیر بهره برده‌ایم. البته، باید توجه داشت که توصیف بی‌طرفانه و عاری از پیش‌فرض ناممکن است، از این روی، به تعبیری نمی‌توان مرز دقیقی میان توصیف و تفسیر برقرار ساخت. مثلاً هیچ‌گاه نمی‌توانیم در باب وضعیت هوا خنثی صحبت کنیم. وقتی نسبت به پدیده‌های طبیعی چنین رویکردی داشته باشیم، در زمینه آثار هنری نیز چنین مسئله‌ای به طریق اولی وجود دارد. با این حال، در تفسیر شمایل‌شناسانه به دنبال امور عامدانه موجود در اثر هنری نیستیم، بلکه به دنبال اموری هستیم که به نحو ناخودآگاه و غیر عامدانه در اثر موجودند.

در مرتبهٔ سوم یا شمایل‌شناسی، هنگامی که در جستجوی امور آگاهانه نیستیم، رویکرد ما ترکیبی است. در این رویکرد داده‌های مختلف را از اثر هنری جدا می‌کنیم و این داده‌ها را در کنار یک‌دیگر قرار می‌دهیم تا بتوانیم آن را تفسیرکنیم. این مسئله در حالی است که در مرتبه دوم یا شمایل‌نگاری رویکرد ما کاملاً تحلیلی بود. البته باید توجه داشت که شرط چنین تفسیری انسجام آن است و هیچ تفسیر شخصی و من‌عندی‌ای

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

پذیرفته نیست. یعنی باید بتوانیم مؤلفه‌های مورد نظر خود را در تفسیر اثر هنری نیز به مخاطب نشان دهیم و این مؤلفه‌ها مؤید صحت تفسیر ما هستند. پانوفسکی می‌گوید: در این موضع با جهان‌بینی (*weltanschau-ung*) آن دوران مواجه می‌شویم.[۳] (Panofsky, 1955: 38)

پانوفسکی با طرح مرتبه سوم از داده‌های تجربی فراتر می‌رود. اهمیت این فراتر رفتن از داده‌ها تجربی هنگامی مشخص می‌شود که بدانیم در زمان طرح این دیدگاه، مطالعات علوم انسانی بیش از هر چیز براساس الگوی علمی تجربی استوار بودند و پانوفسکی با طرح این مرتبه به نحوی تلویحی درصدد بود تا به این نگرش پوزیتیویستی در حوزهٔ علوم انسانی واکنش نشان دهد. او در این مرتبه به دنبال مطرح ساختن اصولی است که زیر نهاد رهیافت یک دوره، طبقه یا گرایش دینی و فلسفی است که آگاهانه و تعمدی نیز نیست. به تعبیری، شمایل‌شناسی پانوفسکی همان ارزش سمبولیک[۴] کاسیرر است و آن را از او وام گرفته است. او با تمایز میان معنای مرتبه دوم و سوم، میان معنایی که آگاهانه، قابل طبقه‌بندی و رمزگشایی است با معنایی تمایز می‌نهد که ذاتی، ناآگاهانه و صرفاً از طریق فهم سوبژکتیو قابل وصول است. (Hasenmueller, 1978: 29)

پانوفسکی مرتبهٔ سوم را در حکم بالاترین مرتبه دانست، او بر این باور بود که تصاویر در بررسی شمایل‌شناسانه از ارزش سمبولیک بالاتری برخوردارند و بدین خاطر پیش از آن‌که برای این مرتبه نام شمایل‌شناسی را در نظر بگیرد، از آن با عنوان «شمایل‌نگاری به معنای عمیق‌تر» یاد می‌کرد. بنابراین، با توجه به این‌که پانوفسکی این سه مرتبه را در طول یک‌دیگر قرار می‌دهد، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که یک رابطه سلسله‌مراتبی میان این سه مرتبه از معنا برقرار است و هر یک از این مراتب سه‌گانهٔ زمینه‌ساز مرتبهٔ بعدی است. مثلاً بدون حصول معنای مرتبهٔ دوم، معنای مرتبهٔ سوم حاصل نخواهد شد. در این نظام سلسله‌مراتبی معنای سافل‌تر (lower mean-ing) در معنای عالی‌تر (higher meaning) می‌گنجد.

بنابراین، در مطالعات شمایل‌شناسانه شاهد توصیف پیشاشمایل‌نگارانه و تحلیل شمایل‌نگارانه نیز هستیم.

اهمیت این دیدگاه پانوفسکی هنگامی مشخص‌تر می‌شود که بدانیم از قرن هفدهم میلادی به بعد نسبت میان تحلیل (مرتبهٔ دوم) و ترکیب (مرتبهٔ سوم) به عنوان یک امر سلسله‌مراتبی فهمیده نمی‌شد. در زمانه وی، تحلیل شیوهٔ اصلی حصول معرفت ابژکتیو نسبت به واقعیت بود و رویکرد ترکیبی شیوهٔ اصلی حصول معرفت سوبژکتیو نسبت به واقعیت بود. در گرایش‌های پوزیتیویستی این دوران، این دو رویکرد به هیچ وجه با یک‌دیگر تلفیق نمی‌شدند، اما پانوفسکی آن‌ها را سلسله‌مراتبی در نظر گرفت تا نظام معرفت‌شناختی‌اش پوزیتیویستی و ابژکتیو صرف نباشد. (Shin, 1990: 21)

با توجه به این مقدمات باید توجه داشته باشیم که وی در مرتبهٔ سوم به هیچ وجه به‌دنبال یک امر کاملاً ابژکتیو نیست، در حالی‌که در مرتبهٔ دوم پانوفسکی به دنبال یک امر کاملاً ابژکتیو بود و از این مخاطره کاملاً با خبر بود که بدون توجه به چنین امری شمایل‌نگاری به مجموعه‌ای از تفاسیر شخصی هم‌چون طالع‌بینی بدل می‌شود.

برای نمونه هنرمند ایرانی‌ای را در نظر بگیرید که از سنّت فرهنگی‌اش منقطع است و به هیچ وجه از هنر پیش از خودش آگاه نیست. حال اگر او به نحوی ناآگاهانه سمبولی از هنر ایرانی را در اثر خود استفاده کرد، دربارهٔ این هنرمند چه باید گفت؟ این هنرمند از جهان‌بینی رایجی که در فرهنگ و زمانه‌اش وجود داشته است به نحوی ناآگاهانه تأثیر پذیرفته است. یکی از مواردی که مطالعات تطبیقی در زمینه هنر را برجسته می‌سازد این است که مطالعات تطبیقی در صدد است تا میان یک اثر هنری با شرایط موجود در آن زمان ارتباط برقرار سازد. مثلاً به دنبال آن است که رابطهٔ میان یک نگارهٔ متعلق به دورهٔ صفویه را با شعر و اندیشهٔ آن دوران مشخص سازد. منتقدین این شیوه از رویکرد تطبیقی بر آن‌اند که از کجا مطمئن هستیم هنرمند آن دوره آثار اندیشمندان و شعرای زمانه‌اش را خوانده باشد؟ در پاسخ به این پرسش می‌توان از رویکرد شمایل‌شناسی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

بهره گرفت، چرا که این رویکرد از تأثیرپذیری غیر عامدانه و ناآگاه هنرمند از زمانه‌اش نیز سخن می‌گوید و به صراحت مطرح می‌سازد که در بسیاری از موارد هنرمند نسبت به امری که به بازنمایی آن می‌پردازد نیت آگاهانه‌ای ندارد.

پانوفسکی با طرح تفسیر شمایل‌شناسانه میان مطالعاتی که در زمینهٔ تاریخ هنر صورت می‌پذیرد و مطالعات سایر رشته‌های علوم انسانی پیوند برقرار می‌کند. ما در مطالعات تطبیقی همیشه یک اثر را از حیث خصلت‌های صوری و فرمال مورد بررسی قرار نمی‌دهیم؛ بلکه میان یک اثر با ادبیات، فلسفه، الهیات، نظام سیاسی، نظام اجتماعی آن دوران و سایر نظام های فرهنگی که در آن زمان وجود داشته است، پیوند برقرار می‌کنیم، رها از این که هنرمند نیز چنین قصدی را داشته یا نداشته است. طبیعتاً این رویکرد به ما نشان می‌دهد که هنر بخشی از تاریخ اندیشه‌هاست. مثلاً مفرغ‌های لرستان به عنوان یک اثر هنری پدید نیامدند؛ چنان‌که تحقیقات باستان‌شناسان و مردم‌شناسان نشان می‌دهد اصلاً چنین قصدی نیز در کار نبوده است، بلکه مفرغ‌های لرستان نوعی شیء آیینی (ritual object) بودند و هم‌چنین در زندگی روزمره مردم آن دوران استفادهٔ کاربردی نیز داشتند. این مسئله به‌گونه‌ای است که برخی مورّخان جدید هنر بر این اعتقادند که اتفاقات پیش از رنسانس را باید دوران «قبل از هنر» نام نهیم و اتفاقات بعد از رنسانس است که می‌توان به آن عنوان «دوران هنر» را داد (Belting, 1996: xxi). یعنی از رنسانس به بعد عامدانه به دنبال این هستیم که اثر هنری از حیث زیباشناختی به وجود آوریم. در صورتی که قبل از آن به دنبال حیطهٔ کارکردی یک اثر بودیم. در نتیجه، یکی از اسناد معتبری که می‌توان به واسطهٔ آن به بررسی تحولات فکری و فرهنگی یک دوران پرداخت، همین آثار هنری یا به تعبیری بهتر آثار کاربردی هستند. بخشی از تلاش‌های مورّخین هنر و یا مورّخ اندیشه‌ها نیز همین است که بر مبنای این آثار به درک اندیشه‌های آن دوران بپردازند. مخاطبی که با فرهنگ و زمانهٔ اثر آشنا نباشد به هیچ وجه قادر نیست که با توسل به مرتبهٔ دوم و سوم مورد نظر پانوفسکی به تحلیل و تفسیر اثر بپردازد و ناگزیر در همان مرتبهٔ نخست متوقف می‌شود و صرفاً به توصیف اثر می‌پردازد. البته، این مسئله به خودی خود عیب و نقص نیست؛ چرا که بسیاری از مواقع هنگام بررسی اثر هنری فقط می‌توان آن اثر را از حیث مرتبهٔ نخست بررسی کرد و در پاره‌ای موارد از حیث مرتبهٔ دوم و گاهی از حیث مرحلهٔ سوم می‌توان به بررسی یک اثر هنری پرداخت. اما هیچ‌گاه نمی‌توان بدون توجه به مرتبهٔ اول و دوم به‌یکباره به سراغ مرتبه سوم رفت. هم‌چنین لازم به ذکر است که تمامی نمونه‌های موجود در تاریخ هنر را نمی‌توان با توجه به این سه مرتبهٔ مورد نظر پانوفسکی بررسی کنیم؛ چرا که این بررسی نیازمند اسناد و مدارک تاریخی معتبری است، هم‌چنین آشنایی با آن فرهنگ و سنّت را می‌طلبد.

با توجه به موارد فوق می‌توان شمایل‌شناسی را شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی تعریف کرد که دربردارندهٔ پس‌زمینهٔ تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی موضوعات و بن‌مایه‌های هنرهای تجسمی است. از این رو، تفاسیر شمایل‌شناسانه به ما نشان می‌دهند که چرا فلان حامی هنر این موضوع خاص را برگزیده است. با توجه به این مسئله تحقیقات شمایل‌شناسانه نیز به جای توجه به حیث فرمال و زیبایی‌شناختی اثر هنری، به ارزش‌های اجتماعی و تاریخی آن توجه دارد. این ارزش‌ها آگاهانه و عامدانه از جانب هنرمند به کار بسته نشده‌اند، اما به نحو غیر مستقیم بر او تأثیر نهاده‌اند. در این تحقیقات بحث می‌شود که چگونه تحولات اجتماعی و تاریخی در هنرهای تجسمی بازتاب یافته‌اند. بر این مبنا اثر هنری به منزلهٔ یک سند یا گواهی تلقی شود. (Straten, 2000: 12) از این لحاظ تحولات و جنبش‌های علمی، اجتماعی، دینی، ادبی، و فلسفی نیز برای تفاسیر شمایل‌شناسانه مهم تلقی می‌شوند. با توجه به این مسئله تاریخ فرهنگ و تاریخ هنر در مطالعات شمایل‌شناسانه با یک‌دیگر قرابت پیدا می‌کنند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

درخصوص نسبت مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه باید اشاره کرد که پانوفسکی این دو را در امتداد یک‌دیگر می‌دید و بر آن بود که تفاسیر شمایل‌شناسانه مبتنی بر تحلیل‌های شمایل‌نگارانه است. اما برخی محققان بر این باورند که تفسیر شمایل‌شناسانه حتی در جایی که تحلیل شمایل‌نگارانه ممکن نباشد، امکان‌پذیر است. مثلاً آثار جکسن چالاک در مقام یک نقاش انتزاعی را نمونه می‌آورند که آثارش از قابلیت تحلیل شمایل‌نگارانه بر خوردار نیستند اما می‌توان از منظر شمایل‌شناسی به تحلیل آن‌ها پرداخت. (ibid 2000: 17)

انتقادات متعددی به رویکرد پانوفسکی چه در زمان حیات وی و چه پس از مرگش وارد شده است که در اینجا به اختصار به ذکر پاره‌ای از آن‌ها می‌پردازم. اما؛ در اینجا ذکر این نکته ضروری است که خود پانوفسکی نیز از مخاطرات دیدگاهش آگاه بوده است و به صراحت ذکر می‌کند که هراسش از این است که رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی به جای این‌که به صورت رابطهٔ قوم‌شناسی و قوم‌نگاری باشد به صورت رابطهٔ طالع‌شناسی و طالع‌نگاری درآید (Panofsky, 1955: 32). رابطهٔ قوم‌شناسی و قوم‌نگاری تفسیری است که یک مردم‌شناس به عنوان نمونه بر اساس مواجهه با مردمان بدوی به دست می‌آورد، تفسیر وی بر پایهٔ مشاهداتش و مؤلفه‌های قابل تکراری استوار است که تلاش می‌کنند در ثبت و ضبط آن‌ها حتی‌الامکان بی‌طرف باشند و عقاید و احساسات خود را دخیل نکنند. اما رابطهٔ طالع‌شناسی و طالع‌نگاری از چنین دقتی برخوردار نیست و با تفاسیر من‌عندی و شخصی نیز همراه است. از این حیث به فاقد روش بودن متهم است. پانوفسکی با ذکر این مطلب نسبت به فاقد روش بودن و یا این‌که مرتبه دوم و سوم به این ورطه دچار شوند هشدار داده است. یعنی وقتی من با اثر هنری مواجه می‌شوم آنچه خودم بدان علاقمندم یا به دنبال آن هستم از دل اثر هنری بیرون بیاورم، نه آنچه در اثر هنری موجود است. اگر چنین اتفاقی بیافتد به همان ورطهٔ رابطهٔ میان طالع‌شناسی و طالع‌نگاری فروغلتیده‌ایم و این مسئله، روش فوق را از حیث علمی فاقد ارزش می‌سازد. همین تأکید پانوفسکی بر یک نظام منسجم سبب شده است که برخی وی را درصدد تأسیس یک نظام نشانه منسجم درخصوص مطالعه تصویر بدانند و به همین خاطر به او لقب «سوسور تاریخ هنر» را اعطا کنند (به نقل از: Hasenmuller, 1978: 289). اما این مسئله نباید سبب شود که او را یک نشانه‌شناس صرف درخصوص مطالعهٔ تصویر بدانیم. چرا که بسیاری از تلاش‌هایی که در تحلیل دیدگاه پانوفسکی از منظر نشانه‌شناسانه صورت گرفته است، نسبت به دیدگاه وی درباب تاریخ هنر بی‌اعتنا بوده‌اند (ibid). بی‌تردید تقسیم‌بندی سه‌گانه وی زمینه‌های مشترکی با نشانه‌شناسی دارد؛ اما نمی‌توان دیدگاه وی را نشانه‌شناسی صرف دانست. یکی از این موارد اختلاف وی با نشانه‌شناسی (سوسوری ـ پیرسی) را می‌توان در رویکرد درزمانی (diachronic) پانوفسکی ملاحظه کرد. شمایل‌شناسی مورد نظر وی گونه‌ای (philology) تصویر است که به جنبه‌های تاریخی و درزمانی توجه دارد، در صورتی که نشانه‌شناسی (سوسوری ـ پیرسی) کاملاً به مطالعات هم‌زمانی (synchronic) توجه دارد. شاید بتوان ادعا کرد که دو مرتبهٔ نخست از ویژگی‌های تحلیل نشانه‌شناسانه برخوردار باشند، اما مرتبهٔ سوم چنین نیست. یکی دیگر از شارحان دیدگاه پانوفسکی نیز چنین استدلال می‌کند که به خاطر تأکید وی بر نقش «خود» (self) نمی‌توان پروژه وی را نشانه‌شناسی دانست، چرا که نشانه‌شناسی نقش خود (self) در معنا را به شکل‌گیری یک رمزگان (code) تقلیل می‌دهد. (Shin, 1990: 18)

با این حال، علی‌رغم تلاش بسیار پانوفسکی برای ارائه یک روش دقیق و علمی برای مطالعهٔ تصویرْ نگرش و رویکرد او در مطالعات هنری از چنان بازتابی، هم در دوران حیاتش و هم پس از آن، برخوردار بود که مهم‌ترین مورّخان هنر موضعی له یا علیه وی اتخاذ کردند.

یکی از مهم‌ترین انتقادات بر نظریه پانوفسکی این است که برای تصویر هویت مستقلی را در نظر نگرفته

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

است و آن را به متون ادبی وابسته ساخته است. این مسئله به‌گونه‌ای است که تصویر استقلال خود را از دست می‌دهد و در مقام مقایسه با متن مکتوب اهمیتی ثانویه می‌یابد. از این منظر این ادعا مطرح می‌شود که شمایل‌نگاری مورد نظر پانوفسکی اساساً وابستگی تصویر به متن است. این وابستگی را همان شعار معروف «*Ut picture poesis*» (شعر همان نقاشی است) دانسته‌اند که تمایزات میان نقاشی و ادبیات را نادیده می‌انگارد (Hasenmueller, 1978: 294)؛ زیرا هنگامی که بن‌مایه‌های نقاشی به صحنه‌هایی در ادبیات ارجاع دارند، آن‌ها را به یک امر جزئی یا بازتاب درجهٔ دوم یک هنر مکان‌مند بدل می‌سازند. رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی نیز به تبعیت از این مسئله آن تصویر را صرفاً به یک سند ادبی تبدیل می‌کند و به تعبیری نشانگر یک شیوهٔ شبه‌تجربی (quasi – empirical) است. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که پانوفسکی از این روش برای نقاشی‌های روایی قرون وسطای متأخر و رنسانس، که این روش در خصوص آن‌ها می تواند کار آمد باشد، بهره می‌گیرد اما آیا می‌توان از آن برای تصاویر نقاشی غیر روایی دورهٔ مدرن هم بهره گرفت؟ بی‌شکّ پاسخ به این سؤال منفی خواهد بود.

از دیگر منتقدان سرشناس پانوفسکی می‌توان از ارنست گامبریچ یاد کرد. وی خود یکی از اعضاء و نیز رئیس مؤسسه واربورگ در لندن بود. گامبریچ با سنّتی که از آغاز قرن بیستم با آبی واربورگ آغاز شد همراه بود اما به شیوه تحلیل تصویر از منظر پانوفسکی انتقاداتی داشت که مهم‌ترین آن‌ها را می‌توان در دو مورد ذیل خلاصه کرد:

۱. در رویکرد پانوفسکی مرز مبهمی میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی مشاهده می‌شود و مرتبهٔ دوم و سوم را چندان دقیق نمی‌توان از یکدیگر تفکیک کرد.

۲. رویکرد پانوفسکی، رویکرد تئوری‌ساز و نظریه‌پرداز است. او به جای استفاده کردن از نمونه‌های عینی و شخصی، تنها به هنر رنسانس معطوف بوده است، در صورتی که این رویکرد با بسیاری از هنرهای دیگر متناسب و سازگار نیست و حتی در صورت سازگاری نیز با پاره‌ای معضلات همراه است. گامبریچ در مقاله‌ای با عنوان «هدف و حدود شمایل‌نگاری» به ذکر این معضلات پرداخته است و در آن مقاله معتقد است تحلیل شمایل‌نگارانه با محدودیت‌های عدیده‌ای همراه است. (Gombrich, 1996: 463)

فان استراتن که یکی از محققان برجستهٔ مطالعات شمایل‌نگارانه است در نقد دیدگاه پانوفسکی بر این باور است که او در روش خود به طرح دو پرسش پرداخته است که اولی از منظر تاریخ هنر است و دومی از منظر تاریخ فرهنگی. پرسش نخست وی این است که هنرمند چه معنای ثانویه و عمیقی را عامدانه در نظر داشته است. و پرسش دوم وی این است که چرا آثار هنری مشخصی به طریقی خاص ایجاد شده‌اند. چگونه می‌توان آن‌ها را در بستر فرهنگی، اجتماعی، و تاریخی تبیین کرد؟ و این‌که چگونه می‌توان معانی پنهانی را آشکار ساخت که صراحتاً ذکر نشده‌اند یا عامدانه توسط هنرمند به کار بسته نشده‌اند؟

فان استراتن بر این باور است که همواره نمی‌توان میان ارزش‌های سمبولیک آگاهانه و ناآگاهانه تمایز نهاد. مسلم است که همواره می‌توان در اثر هنری جزئیات یا مؤلفه‌هایی را شاهد بود که هنرمند عامدانه آن‌ها را در نظر داشته است، اما در نگاه نخست از سوی مخاطبان قابل تشخیص نیستند. این مواردی که عامدانه در نظر گرفته شده‌اند غالباً از طریق سمبول‌ها بیان می‌شوند که برای فهم آن‌ها ناگزیر به تحلیل و تفسیرشان هستیم. همچنین باید در نظر داشت که اثر هنری در بستر مطالعات شمایل‌شناسانه به مثابه سند یا شاهدی برای زمانه‌اش و برای دغدغه‌های خود هنرمند تلقی می‌شود. او به پانوفسکی در این زمینه انتقاد می‌کند که به تمایز میان مقاصد آگاهانه هنرمند و اثر هنری‌ای که متضمن معنای فرهنگی است، توجه چندانی نمی‌کند. پانوفسکی در شرحی که به سال ۱۹۳۹م بر نظریه‌اش می‌نویسد، هر دو جنبه را به مرتبه سوم متعلق می‌داند؛

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

بدین خاطر مرز دقیقی را میان مرتبه دوم و سوم معنا ترسیم نمی‌کند و در پاره‌ای موارد این دو مرتبه را به جای یک‌دیگر به کار می‌برد. استراتن در نهایت چنین نتیجه‌گیری می‌کند که شمایل‌نگاری شیوهٔ جامعی برای مطالعهٔ اثر هنری نیست؟ چرا که به تبیین ویژگی‌های سبکی اثر هنری عنایتی ندارد، در حالی که ویژگی‌های سبک‌شناختی اثر هنری در مطالعهٔ آن ضروری به نظر می‌رسد. از این روی، به موازات مطالعات شمایل‌نگارانه باید به این جنبه‌های اثر هنری نیز توجه داشت. (Straten, 2000:18-19)

هانس بلتینگ یکی دیگر از منتقدان پانوفسکی است. پروژه کلی بلتینگ طرح یک شمایل‌شناسی جدید (New Iconology) است که در آن پیوند میان گذشته و حال تصاویر مدّ نظر قرار می‌گیرد. او بر این باور است که پانوفسکی دیدگاه خود را صرفاً به هنر معطوف ساخته بود، در حالی که وی در این شمایل‌شناسی جدید به هیچ وجه خود را به هنر محدود نمی‌سازد و در ساحت علم تصویر (*Bildwissenschaft*) تفاوت میان هنر و غیر هنر را در نظر نمی‌گیرد. از منظر وی این تمایز برخاسته از نگرش خودآیینی (autonomous) در ساحت زیبایی‌شناسی است که مولود دوران مدرن است (Belting, 2005: 303). هم‌چنین وی اشاره می‌کند که پانوفسکی به یاری متن مکتوب به مطالعه تصویر می‌پردازد، یعنی تصویر را به متن مکتوب تقلیل می‌دهد. در حالی که سخن گفتن از تصویر به یاری متن یک چیز است و توجه به تصویر به خاطر خود آن چیز دیگری است.

ژرژ دیدی ـ اوبرمان نیز در کتاب *مواجهه با تصاویر: پرسش از یک تاریخ هنر خاص* به دیدگاه‌های دو مورّخ برجسته هنر می‌پردازد: جورجیو وازاری و پانوفسکی. وی دیدگاه‌های این دو را دربارهٔ یک قرائت خاص از تاریخ به چالش می‌کشد. از منظر اوبرمان هر دو این مورّخان هم‌چون روایت غالب رشته آکادمیک تاریخ هنر در جستجوی یک قطعیت هستند، در حالی که وی در این کتاب درصدد به چالش کشیدن این قطعیت است. او بر این باور است که «موضع تاریکی» در خوانش تصویر وجود دارد که این موضع میان آن چیزی است که اثر معنای دهد و آنچه ناظر ملاحظه می‌کند. او با طرح این بحث درصدد مطرح ساختن یک طریق جدید برای فهم و خوانش تصاویر است که در این روش جدید، بازنمایی امری در حال سیلان و نامتعین است که به نگرش ناظر بازمی‌گردد. از این منظر، تقسیم‌بندی پانوفسکی به مراتب سه‌گانه را «ازاله تصویر» می‌دانست و نگرش فروید درباب تصویر را جایگزین آن ساخت. دیدگاه فروید که در کتاب *تفسیر رویا* (۱۹۱۳) ارائه شده است به بیان این مطلب می‌پردازد که در رویا ضرورتاً اندیشه منطقی غالب نیست، بنابراین ابژه‌ها و صحنه‌ها به نحوی غیر منطقی بازنمایی می‌شوند، اما آن‌ها به هنگام رویا از معنا برخوردارند و فهمیده می‌شوند. در حالی که آثار هنری را با چشمانی باز می‌بینیم که این امر ممکن است مانع دریافت بسیاری از مؤلفه‌های تصویر شود و بسیاری از این مؤلفه‌ها را نادیده بینگاریم (Didi – Huberman, 2005: 156). دقیقاً محل اختلاف اوبرمان با پانوفسکی در همین مورد است که وی با نگرش کاملاً منطقی درصدد خوانش تصویر است و همین امر سبب نادیده انگاشتن بسیاری از مؤلفه‌های تصویری از جانب وی است.

در پایان، علی‌رغم همه انتقاداتی که به دیدگاه پانوفسکی مطرح شده است، می‌توان ادعا کرد که دیدگاه وی یک مبنای نظری را برای شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی فراهم ساخت. باتوجه به مباحث مطرح شده از سوی وی بود که مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه در عرصه مطالعات هنری در دوران پس از جنگ دوم جهانی مورد توجه ویژه‌ای قرار گرفتند و گسترش این رویکردها به‌گونه‌ای بود که سبب شد مطالعات سبک‌شناختی و در نظر گرفتن سبک اثر هنری به عنوان محتوای آن کم‌کم اهمیت خود را از دست دهد و دیگر نمود و اهمیت گذشته را نداشته باشد. هم‌چنین در دهه‌های اخیر نیز دیدگاه‌های پانوفسکی زمینه‌ساز نظریات مختلف در عرصه تاریخ هنر و مطالعات تصویر بوده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

پی‌نوشت‌ها

۱. از این منظر شمایل‌نگاری نقطه مقابل نگرش فرمالیستی به آثار هنری است. پانوفسکی نیز در مطالعات خود بر این نکته صحه گذاشته است. توجه او اساساً به متونی معطوف بود که به تبیین معنای سمبول‌ها و تصاویر می‌پرداختند و به کیفیات صوری یا فرمال عنایتی نداشت. او در مقاله «تاریخ هنر به مثابه رشته‌ای اومانیستی» به نقد دیدگاه فرمالیستی در تاریخ هنر می‌پردازد. از منظر وی اگر مورّخان هنر به ویژگی‌های فرم اثر هنری می‌پردازند، این ویژگی‌ها در نسبت با معنای اثر تعین می‌یابد. هم‌چنین دیدگاه وی هیچ نسبتی با تلقی مدرنِ «هنر برای هنر» نداشت.

۲. در این جا باید توجه داشت که پانوفسکی در آثار متأخرش به این تفکیک پرداخته است. از آثار متأخر وی می‌توان به *مطالعاتی در شمایل شناسی* (۱۹۳۹)، *معماری گوتیک* و *تفکر مدرسی* (۱۹۵۱)، *نقاشی فلاندری اولیه* (۱۹۵۳) و سر آخر به گزیده آثارش با عنوان *معنا در هنرهای تجسمی* (۱۹۵۵) اشاره کرد. از منظر مایکل آن هولی که یکی از مهمترین آثار را در باب پانوفسکی به نگارش درآورده است، آثار وی پیش از ۱۹۳۹ فاقد روش نظام‌مند و منسجمی بودند و از زمان انتشار کتاب مطالعاتی در شمایل شناسی است که شاهد روش منسجم و نظام‌مند از سوی وی هستیم (Holly, 1984:15)

۳. پانوفسکی به مکتب تاریخ نگاران Geistesgeschichte تعلق داشت که به دنبال افکار هگل پدید آمد. شعار آن‌ها در این زمینه چنین بود که «تاریخ هنر همان تاریخ روح است.» این مکتب وحدت هنرها را ثمره یک نیروی تعیّن بخش قبلی می‌دانست. همچنین بر نقش جهان بینی تاکید داشت.

۴. پانوفسکی برای سمبول دو معنا قائل است که باید در بررسی آرای وی به تعابیر این دو معنا توجه داشته باشیم. نخست سمبول به معنای معمول کلمه و دوم سمبول به معنایی که ارنست کاسیرر در نظام صورت‌های سمبلیک خود از آن بهره می‌گیرد. به طور کلی شاید بتوان ادعا کرد که از سمبول به معنای نخست در تحلیل شمایل نگارانه بهره می‌گیرد و به معنای دوم در تفسیر شمایل‌شناسانه.

کتابنامه

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

Belting, Hans (2005), "Image, Medium, Body: A New Approachon", *Critical Inquiry*, No 31.

Belting, Hans. (1996), *Likeness and Presence*, Chicago University Press.

Belting, Hans. (2003), *An Anthropology of Images, Picture, Medium, Body*, Princeton University Press.

Didi – Huberman, G. (2005), *Confronting Images: Questioning the End of Certian Art History*, Philadelphia: Pennsylvania State University press.

Emmens. J. A and Gary Schwarts. (1967), "Erwin Panofsky as a Hummanist", *Netherlands Quarterly for the Histony of Art*, Vol.2, No3.

Gombrich, Ernst. (1996), *The Essential Gombrich*, Edited by Richard Woodfield, London: Phaidon.

Hasenmueller, Ghristine. (1978), "Panofsky, Iconography and Semiotics", The Journal of *Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 36, No 3, Critical Interpretation.

Holly, Michael Ann. (1984), *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press.

Panofsky, Erwin. (1955), *Meaning in the Visual Arts*, New York: Dobleday Anchor Books.

----------. (1970), *Renaissance and Renascences in Western Art*, Baskerville: Paladin.

----------. (1973), *Studies in Iconology*, London: Harper and Row.

Shin, Un- Chol. (1990), "Panofsky Polanyi and Intrinsic Meaning". Journal of *Aesthetic Educotion*, Vol. 24, No.4

Straten, Rodolf Van. (2000), *An Introduction to Iconography*, New York: Taylor and Francis

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]