
بنیان‌های تاریخی و مفهومی رویکرد آبی واربورگ به تصویر

مهدی قادرنژادحمامیان*

عبدالله آقائی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۳

چکیده

آبی واربورگ از کلیدی‌ترین و الهام‌بخش‌ترین چهره‌های سنت آلمانی تاریخ‌نگاری هنر است. اگرچه یکی از وجوه شناخته شده کار فکری واربورگ ارتباط یا نسبت او با آیکونولوژی است، اما در این مقاله کوشش شده با فراتر رفتن از فهم مرسوم از واربورگ، شمایی از نحوه نگاه «خاص» وی به تصویر در کلیت آن ترسیم شود. بدین منظور با بازخوانی متون کلاسیک واربورگ و تفسیرهای جدید بر آنها تلاش شده است که جایگاه رویکرد وی به «تصویر» در سنت تاریخ‌نگاری هنر آلمانی و مفاهیم کلیدی منظومه فکری وی در این زمینه مورد بررسی قرار گیرد. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد که در این منظومه فکری ردپای اندیشه‌های متفکرانی چون فردریش نیچه، یاکوب بورکهارت و رابرت فیشر دیده می‌شود. در این زمینه، دوگانه «آپولونی - دیونیزوسی» فردریش نیچه، مفهوم «همدلی» فیشر و کل‌گرایی هگلی بورکهارت در صورت‌بندی تلقی خاص واربورگ از دوره رنسانس به وجه خاص و رویکرد وی به تصویر در وجه کلی تأثیرگذار بوده‌اند. در این زمینه واربورگ خود را وقف مطالعه مفهومی تحت عنوان «حیات بعدی» عهد باستان و مفاهیم پیرامون آن چون پاتوس فرمل، دیالکتیک و همدلی در هنر و اندیشه رنسانس می‌کند. به نظر می‌رسد اکثر این مفاهیم حول ایده «بقا» می‌گردند. به باور واربورگ از آنجایی که هنر دارای یک تاریخ است، تصاویر نیز بقایایی دارند، بقایایی که در پیوند با مفهوم و رد خاطره و در ارتباط با مفهومی به نام پاتوس فرمول خود را آشکار می‌کنند. واربورگ در این مفهوم به ژست‌ها و انتقال آنها از طریق هنر توجه دارد. ماحصل چنین تلاشی طرح زبانی خاموش و رها از استدلال است. تحلیل ژست‌های بیانگر به ارائه راهی غیرمعمول در مورد اشکال گذشته می‌پردازد و به مخاطب این امکان را می‌دهد که تصاویر گذشته را در زمان اکنون بیابد. معنای حیات بعدی و بقای تصاویر چنین است. واربورگ با کنار هم گذاشتن تصاویر مختلف در پی کشف چنین مشخصه‌هایی است.

کلیدواژه‌ها: آبی واربورگ، تاریخ هنر، حیات بعدی، پاتوس فرمل، خاطره، بقا

مقدمه

تاریخ هنرهای تجسمی تجسم شیوه‌های گوناگون به بیان درآمدن «تصویر» است. تاریخ‌نگاران هنر در سنت‌های فکری گوناگون هر کدام از دیدگاهی و با رویکردی متفاوت به «تصاویر» و سیر آنها پرداخته و آنها را عرضه کرده‌اند. به عبارتی این شیوه‌های تاریخ‌نگاری هر کدام نشان‌دهنده تلقی‌هایی خاص از «تصویر» و نحوه مواجه با آن است. بدون شک سنت تاریخ‌نگاری آلمانی از وینکللمان بدین سو مسامحت بزرگی در این «بیان» داشته است. سنتی غنی که مرور آن می‌تواند تلقی‌های متفاوت و متنوعی از «تصویر» را آشکار کند. در این میان آبی واربورگ از کلیدی‌ترین افراد در این سنت تاریخی است. واربورگ از طریق خوانش «تصاویر» از دوره‌های مختلف، به ویژه از دنیای باستان و عهد رنسانس، به دنبال «بیانی» خاص از «تصویر» است. بیانی که اگرچه به آسانی نمی‌تواند به شکلی مکانیکی در مقام «ترفندها» یا «روش»‌های تحلیل و تفسیر آثار هنری قرار گیرد، اما دیدگاهی را عرضه می‌کند که «همدلی» با آن می‌تواند نیروبخش هر «بیانی» از تصویر در کلیت آن باشد. هدف این مقاله تبیین رویکرد خاص واربورگ به «تصویر» است. در تلقی عام در فضای پژوهشی در ایران، واربورگ بیشتر در مقام مقدمه‌ای برای فهم آیکونولوژی پانوفسکی فهم می‌شود، در حالی که به نظر می‌رسد دامنه‌ی علایق گسترده واربورگ فراتر از این رویکرد خاص باشد. نحوه مواجه واربورگ با تصویر و مفاهیم خاص او در این زمینه، رویکرد و اندیشه خاص او را نشان می‌دهد؛ رویکردی که او را از پیشینیان و هم‌عصران خود و البته از شاگردانش متمایز می‌کند. در این زمینه مسئله اصلی این مقاله مبتنی بر «چگونگی» خوانش «تصویر» نزد واربورگ است.

بدین منظور در بخش نخست مقاله به تبیین جایگاه واربورگ در سنت تاریخ‌نگاری هنر آلمانی پرداخته می‌شود. این تبیین کمک می‌کند که جایگاه متمایز واربورگ در این سنت غنی و پربار شناخته شده و کلیت تلقی خاص واربورگ به «تصویر» و خط و خطوط اصلی روش‌شناختی آن در این پیوستار روشن شود. در بخش دوم به مهم‌ترین تأثیرپذیری‌های واربورگ در تدوین

منظومه فکری‌اش پرداخته خواهد شد. در این بخش به ویژه به نحوه خاص برداشت واربورگ از مفاهیم فردیش نیچه و رابرت فیشر اشاره خواهد شد. این امر برای درک و دریافت تلقی خاص واربورگ از دوره رنسانس حیاتی است. در این زمینه مفهومی و در بخش سوم مقاله به مفاهیم کلیدی تاریخ‌نگاری واربورگ پرداخته می‌شود. به نظر می‌رسد که بررسی مفاهیم «حیات بعدی»، «اطلس تصاویر»، «خاطره» و «بقا» می‌تواند در این مورد کلیت منظومه فکری واربورگ در زمینه نحوه پرداخت به تصاویر را روشن کند. ناگفته نماند که مقالاتی از این دست بیشتر بار تاریخ‌نگارانه و فلسفی داشته و اگر بخواهیم از روش‌شناسی صحبت بکنیم باید بگوییم، متن حاضر با نوعی نگاه هرمنوتیکی به اندیشه و متن واربورگ و مفسران او سعی در ارائه و شرح دیدگاه او داشته است تا بدست دادن روش‌شناسی‌ای صرف از او. هدف واربورگ فهم اهمیت مسایل فلسفی و متن-زمینه مرتبط با تاریخ هنر و تفسیر تصویر است. ذات این مفاهیم این چنین هستند و رویکرد واربورگ و نگاه کلی او به تاریخ تصویر نیز چنین است. و اگر مطالعه حاضر به یک گام‌بندی یا روش‌شناسی مرسوم منتج نمی‌شود، ناشی از ذات خود تحلیل و نگاه اوست که از سنخ تحقیقات و روش‌های مکانیکی نیست.

۱.۱. پیشینه تحقیق

در حوزه مطالعات نظری و آکادمیک در ایران، درباره معرفی شیوه تاریخ‌نگاری و اندیشه واربورگ در تاریخ تصویر و هنر پژوهش‌های زیادی انجام نشده است. در این میان امیر نصری به‌عنوان کسی که بخشی از مطالعاتش بر حوزه تصویر و آیکونولوژی تمرکز دارد در تعدادی از مقالات و کتاب‌هایش به واربورگ پرداخته و برای نمونه فصلی از کتاب تصویر و کلمه (۱۳۹۷) را به اندیشه او اختصاص داده است. بهار مختاریان نیز در مقاله «نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر» (۱۳۹۵) بخشی از دیدگاه او درباره تصویر را شرح می‌دهد. همچنین در کتاب فرد و کیهان در فلسفه رنسانس نوشته ارنست کاسیرر (۱۳۹۱)، یدالله موقن در مقدمه مترجم مختصری درباره واربورگ به بحث

وزاری را یوهان وینکلمان^۲ (۱۷۶۸ - ۱۷۱۷) با پدید آوردن «تاریخ فرهنگی» انجام داد، که عبارت است از استفاده از تمام منابع اطلاعاتی مرتبط تا بتوان هنر را در زمینه فرهنگ‌هایی نشان داد که آن را به وجود آورده است. وینکلمان در واقع اولین تاریخ هنر را، به جای تاریخ هنرمندان، نوشت. شیوه کار او دربردارنده بررسی دقیق اثر هنری، تحلیل پیشرفت فنی، تعریف و تشخیص زیبایی آرمانی و بررسی شواهد مستند بود. رد و نشان هگل را در سنت تاریخ‌نگاری هنر و تاریخ فرهنگی از اینجا می‌توان پی گرفت؛ تأثیری که بعدتر نزد واربرگ، کاسیرر و پانوفسکی هم می‌توان مشاهده کرد. برای هگل، شکل تاریخ حاصل عمل روحی جهانی است که در هر دوره کامل‌تر از دوره قبل خود را تحقق می‌بخشد. بنابراین، شکلی که آثار هنری به خود می‌گیرند پیش از آنکه حاصل اقدامات فردی و یا حتی تأثیر عوامل اجتماعی موجود در دوره خلق اثر باشد، مظاهر روح جهانی در آن دوره خاص است. تابعیت اشکال هنری از روح عصر و جهان‌بینی حاکم، نزدیک به دیدگاه هگل در نزد دیگر مورخان هنر این دوره مانند ولفلین دیده می‌شود (گامبریچ، ۱۳۹۷: ۴۹). اما منظور از روح عصر که هگل به آن اشاره دارد و مورد ارجاع گاه مستقیم مورخان هنر هم هست چیست؟ برای فهم روح باید به درس‌گفتارهای زیباشناسی هگل رجوع کرد. روح یا «Geist»، از طریق سه‌گانه هنر، دین و فلسفه که هر کدام، زیرعنوان‌هایی دارد، در نظام فلسفی هگل، خود را آشکار می‌کند. در واقع زیباشناسی، در سه گام سمبولیک، کلاسیک و رمانتیک، یکی از منازل مهم پدیداری روح (امر مطلق) است. بنابراین آنچه‌که گفته شد پدیداری روح در هنر با تاریخ هنر جهان بیش‌وکم هماهنگ است (Hegel, 1975: 303-550).

در میان مورخان هنر، شواهدی در دست است که یاکوب بورکه‌هارت^۳ ایده روح زمانه را به‌سان یک امر طبیعی و منطقی پذیرفته بود. بورکه‌هارت به اصطلاح خودش، طرح نقشه معنوی‌ای وسیع یا تصویر قوم نگاشتی‌ای گسترده یا توصیف مردم جهان را ریخت، که هم حوزه‌های مادی را در بر می‌گیرد و هم حوزه‌های معنوی را. بورکه‌هارت در این آراء تا حد زیادی تحت

می‌پردازد. گذشته از آن در کتاب‌هایی از جورجو آگامبن چون کودکی و تاریخ (۱۳۹۷)، نشانگر همه چیزها (۱۳۹۴) و... که به فارسی نیز ترجمه شده‌اند می‌توانیم بعضی از مفاهیم واربرگ را به اختصار بیابیم. اما در مقالات یا رسالات دانشگاهی رد و نشانی از کاربرد مفاهیم، رویکرد و دیدگاه واربرگ دیده نمی‌شود. می‌توان گفت چون اندیشه واربرگ در تحقیقات آکادمیک نمی‌تواند تبدیل به یک روش گام‌بندی شده و قاعده‌مند شود، به همین دلیل ساختار قدرت آکادمیک نیز به او نیاز چندانی احساس نمی‌کند. در تحقیق حاضر، به منظور فهم و تئوریزه کردن اندیشه و نوع نگاه واربرگ به تاریخ تصویر و هنر سعی در ارائه بخشی از اندیشه و مفاهیم کلیدی او کرده‌ایم.

۱.۲. حضور واربرگ در سنت آلمانی تاریخ‌نگاری هنر

آیکونولوژی از مهم‌ترین رویکردها در مطالعات تاریخ هنر و همچنین مطالعات تصویر به شمار می‌آید. با واربرگ و شاگردان او است که آیکونولوژی رشد می‌یابد. اما مطالعات تصویر و تاریخ هنر را نباید به این رویکرد محدود دانست بلکه باید آن‌را در ذیل تاریخ‌نگاری هنر تعریف کرد. واربرگ نیز خود در مطالعات تاریخ هنر از آیکونولوژی فراتر رفته و به دانش هنر و تاریخ فرهنگی و تاریخ تصویر می‌پردازد. البته که ریشه‌های این مسئله را باید در سنت «تاریخ فرهنگی هنر» جست و مورد خوانش قرار داد. این جریان فکری اگرچه در قرن نوزدهم ظاهر شد، اما سابقه آن به قبل‌تر برمی‌گردد. کتاب زندگی هنرمندان، اثر جورجو وازاری^۱ (۱۵۷۴ - ۱۵۱۱) اولین متن درباره هنرهای بصری است که می‌توان آن را تاریخ، به معنای واقعی کلمه، نامید. «وازاری خط مشی‌ای کلی برای تاریخ هنر، به منزله رشته، تنظیم کرد... او بر اهمیت نگاه کردن به آثار هنری از چشم هنرمند و استفاده از تباین‌ها، مثلاً تباین بین طرح خطی و رنگی، تأکید می‌کرد. این روش‌ها با شواهد مستند و بررسی حامیان و آیکون‌شناسی، یا مطالعه معنای تصاویر، تکمیل می‌شود» (فرنی، ۱۳۸۳: ۶۶).

اما اولین ابداع مهم در روش‌های تاریخ هنر بعد از

هدایت نظریه هگل در باب تاریخ قرار دارد. در زمینه این تعین‌های روح باید یادآور شویم که اغلب میان سرشت انسان و کارهای او فرق می‌گذارند، در تاریخ، این فرق وجود ندارد؛ انسان چیزی جز مجموع کارهایش نیست... اقوام بشر همان کارهای خویش‌اند (هگل، ۱۳۷۹: ۷۰). در این بستر ایجاد شده، رویکرد بورکهارت به ویژه بر آبی واربورگ تأثیر گذاشت. طرح واربورگ تهیه تاریخی جامع از تصاویر و تبیین فرهنگ از طریق روان‌شناسی بود. در پی این امر، دایره مسائل مورد توجه او از بوتیچلی و ذهنیت رنسانس ایتالیا تا فرهنگ‌های مردمان بومی آمریکای شمالی را فرا می‌گرفت. آبی واربورگ (۱۹۲۹-۱۸۶۶)، در ۱۸۸۶ مطالعه تاریخ هنر، تاریخ و باستان‌شناسی را در بن آغاز کرد و مقالاتی درباره تاریخ دین به همراه هرمان اوسنر^۴، مقالاتی درباره تاریخ فرهنگی به همراه کارل لمپرشت و مقالاتی درباره تاریخ هنر به همراه کارل یوستی به نگارش درآورد. او مطالعاتش را تحت نظر هوبرت یانیتسچک^۵ ادامه داد، و رساله‌اش درباره دو اثر از بوتیچلی یعنی زایش ونوس و بهار را تکمیل کرد. سپس، به مطالعه جدی هنر رنسانس فلورانس پرداخت. همچنین علاقه‌اش به نجوم منجر به مطالعاتی شد که در آثاری چون «هنر ایتالیا و طالع‌بینی جهانی در کاخ شیفانوچا، در فرارا» (۱۹۱۲)، انعکاس یافته است. واربورگ در آغاز کارش تقریباً به طور کامل به منابع ادبی‌ای می‌پرداخت که برخاسته از نقاشی‌های مشهوری بود که توسط بوتیچلی کشیده شده بودند در حالی که در پایان عمرش توجه‌اش به سمت تنظیم تصاویر گزینش شده‌ای جلب شد که بر روی لوحه‌های بزرگ و به شیوه‌ای چیده شده بودند که ایده پنهان شده در پس آنها باید خودش بتواند بیانگر خود باشد (Miziolek, 2000: 643). مطالعه واربورگ روش جدیدی را به تاریخ هنر معرفی کرد، یعنی آیکونولوژی، که بعدها توسط اروین پانوفسکی توسعه یافت.

واربورگ، دیدگاه آیکونولوژی را با در نظر گرفتن پس زمینه وسیع‌تری بسط داد. او روش علمی پژوهش‌های آیکونولوژی را نه تنها به موضوعات دینی و دنیوی سوق داد، بلکه توانست گستره تعیین کننده روش‌های آیکونولوژیک را در جهت دادن به دانش هنر و

تاریخ فرهنگی هنر به گونه‌ای فراگیر به کار گیرد. از نظر واربورگ آیکون‌شناسی همچنین باید دربردارنده پرسش‌های اجتماعی-تاریخی، اجتماعی-روان‌شناختی و سیاسی شود. «هنر تنها از پایه توسعه نمی‌یابد و صرفاً تأثیراتی درون یک نظم خاص تاریخی بوجود نمی‌آورد، بلکه خودش بخشی از سیستم است و آن را تصویر می‌کند- هرچند صرفاً از طریق میانجی‌هایی این کار را انجام می‌دهد» (Diers, 1995: 67). هرچند در ظاهر، این نظریه [آیکونولوژی-شمال‌شناسی] کاملاً مرتبط با تحقیقات واربورگ به نظر می‌رسد، اما در حقیقت تنها یکی از وجوه مرتبط با آن است. ارنست گامبریچ در این باره می‌نویسد: «شمال‌نگاری در نظر واربورگ امری حاشیه‌ای بود... او غالباً به برخی اقداماتش به منزله «شمال‌شناسی» اشاره می‌کرد، اما این شمال‌شناسی مطالعه مجموعه‌ای از نشانه‌ها و تمثیل‌ها نبود، بلکه تعامل میان فرم و محتوا در تقابل میان سنت‌ها بود» (نصری، ۱۳۹۷: ۴۴). واربورگ در مقام یک مورخ کارش را شروع کرد اما حتی قبل از چرخش قرن از آنچه در آن زمان به عنوان تاریخ هنر سنتی شناخته می‌شد جدا شده بود. از آنجا که او زمینه مطالعه‌اش را همچون یک رشته حقیقتاً تاریخی ادراک کرده بود، نقد سبکی معمول یا تحلیل فرمال آن زمان از نظر او ناپسند و نارسا می‌آمد. «واربورگ معمولاً یک مورخ هنر انگاشته می‌شود، اما کار او به مقاومت در برابر زیبایی‌شناختی کردن هنر می‌گراید که آگامبن در نخستین کتاب خود به نقد آن می‌پردازد، کار واربورگ به کنار نهادن نگرش پایه‌ای رشته‌اش می‌انجامد» (Kishik, 2012: 12). واربورگ استدلال می‌کند که هر تمدنی ساحت‌های گوناگونی دارد و هنر هر تمدن با ساحت‌های مختلف آن تمدن (دین، فلسفه، ادبیات، سیاست و زندگی اجتماعی) مرتبط است. بنابراین، مطالعه هنر یک تمدن فقط مبتنی بر ارزش‌های زیباشناسی و فرمی آن هنر نیست و برای فهم کامل آن باید با آن وجوه نیز آشنا شد. «آثار هنری، هر اندازه که پیچیده و پرتفصیل و از لحاظ زیباشناختی موقر و باشکوه باشند، از نظر واربورگ اساساً همچون تصاویری در نظر گرفته می‌شدند که باید در کنار دیگر انواع تصاویر و اسناد قرار گیرند و اینکه باید همچون شاهدهی

تاریخی در نظر گرفته شوند» (Diers, 1995: 69).

۲. خاستگاه مفاهیم وارپورگ

سرچشمه های تاریخی، الهامات، و صورت های نخستین مفاهیم مورد نظر وارپورگ شامل اموری گوناگون بوده و ضرورتاً یک کل منسجم را شکل نمی دهند. دیدگاه داروین در مورد پیوستگی بیان در انسان ها و حیوانات، و همچنین نظریه نیچه درباره تضاد بین امر آپولونی و امر دیونیزیوسی از جمله این امور هستند. علاوه بر این، کار او تحت تأثیر نظریه های زبانی، پزشکی، و انسان شناختی زمان خودش قرار دارد (Schankweiler, Wuschner, 2019: 221). همچنین تناظرهایی بین اندیشه وارپورگ با گوتفرد لایبنیتس^۶ را می توان مشاهده کرد، و در این میان برای مثال «مفهوم» مناد او، با درونی کردن جهان، به نظر می رسد که برداشت وارپورگ از نماد را مطرح می کند» (Ramp-ley, 1997: 48). همچنین تأثیر امر مدرن و مکتب فرانکفورت را از طریق ماکس وبر و دیگر معاصرانش، و شخصیت هایی چون گئورگ لوکاچ، و تئودور آدورنو، می توان در آثارش به دست داد. در مورد والتر بنیامین^۷ نیز، یک خط آشکار تأثیر را می توان مشاهده کرد که در ادامه بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

آن گونه که پانوفسکی اشاره دارد، رد پیوستگی، کل بودگی و کلیت فرهنگی در اندیشه دیلتای به واسطه بورکهارت و ریگل بر وارپورگ آشکار است (Panofsky, 1991: 10). به عنوان شاگرد یاکوب بورکهارت و دانشجوی کارل لمپرشت مورخ، تمام کار محقق هامبورگی به وضوح وقف پژوهش فرهنگی- تاریخی [kulturhis-torisch] شده است. البته شاید تعجب برانگیز نباشد که با توجه به حرفه خودش، وارپورگ تحت تأثیر مورخانی چون بورکهارت و لمپرشت بود. «کسانی که دامنه دانش تاریخی را [به گونه ای] توسعه دادند که هنر و فرهنگ را دربرگیرد و، در مورد دومی، آنها رویکردهای جدید جامعه شناختی و روان شناختی را پیش کشیدند. به ویژه، «بازکشف» رنسانس در مقام خاستگاه مدرنیته توسط بورکهارت طنین علایق خود وارپورگ را در خود دارد. با وجود اینکه وارپورگ مدیون این افراد نوآور است، اما از

تقسیم بندی خود-محدودگر تاریخ و ترکیب متعاقب اجزای آن توسط آنها ناراضی است. درعوض، او در پی راه های جدیدی بود تا بدین وسیله بر ناهمگونی این دوره ویژه از طریق نگاه به اشکال و نشانه های متعدد مرتبط با حیات بعدی عهد باستان در دوره رنسانس تاکید گذارد» (Schankweiler, Wuschner, 2019: 221). در ردگیری خطوط اندیشه وارپورگ در کنار بورکهارت تأثیر دو نفر دیگر کاملاً مشهود است: فردریش نیچه^۸ و رابرت فیشر.

۱.۲. فردریش نیچه

خطوط اصلی مطالعات فرهنگی وارپورگ اساساً نیچه ای است؛ از نظر هر دو نویسنده، خوانش فرهنگ کلاسیک حول معنای دوگانه دیونیزیوسی- آپولونی می چرخد. همچنین، هر دوی آنها از طریق میراث عهد باستان کلاسیک به [مطالعه] امروز می پردازند؛ نیچه بر این باور است که در حیات دوباره نمایش تراژیک، منبعی برای رستگاری زیباشناختی امر حاضر را یافته است، و حداقل در نوشته های اولیه اش، این امر را با اپرای واگنر یکی می گیرد. او این امر را در مقابل فرهنگ سقراطی آتن باستان قرار می دهد. نزد وارپورگ، این بعد آپولونی فرهنگ کلاسیک، ارزش هایش در مورد خویشتن داری، عقلانیت، و برکشیدن زخم آغازین نسبت به اسطوره نمادین بود که باید از آن تقلید می شد (Warburg, 2009: 274).

بین علایق وارپورگ و نیچه در خوانش از عهد باستان و رنسانس انطباق آشکاری وجود دارد، اما گاهی دیدگاه هایشان در موارد کلیدی از هم دور می شوند، یک واگرایی قابل توجه که در آن هر دو به رنسانس به مثابه یک پیوندگاه اساسی در ظهور مدرنیته اهمیتی مشابه می بخشند. «توجه به موضوع اپرا از این جهت است که وارپورگ در یکی از مقالات کمتر شناخته شده اش به بحث درباره تاریخ آغازین اپرا می پردازد... اما در آن به نتایج تا حدودی متفاوت می رسد. موضوع مورد علاقه وارپورگ تقابل بین میان پرده اول و سوم است... وارپورگ در این تضاد نشانه دیگری از دیالکتیک مربوط به فرهنگ رنسانس را می بیند، دیالکتیکی که بین یک شور

دیونیزوسی و یک آموزش کاملاً آشکار اومانیستی در نوسان است» (Rampley, 1997: 46). بنابراین، واضح است که بین نیچه و واربورگ اشتراکاتی اساسی وجود دارد، و مهم‌ترین ویژگی در این میان، بازشناخت مشترک آنها در مورد خصیصه دیالکتیکی رنسانس است که در ادامه به آن اشاره خواهد شد.

۲.۲. رابرت فیشر

نکته مهمی که در اینجا باید یادآوری کرد اینک یکی از اهداف رساله دکترای واربورگ ساخت نظریه‌ای درباره مفهوم همدلی بود. از این رو، کارش یک بنیان فلسفی داشت، که بر طبق آن دیالکتیک رنسانس را از طریق مفهوم همدلی تئوری‌پردازی می‌کرد. در این میان مقاله فیشر درباره همدلی یعنی «درباره مفهوم بصری فرم» واجد جایگاه مهمی است. ریشه‌های علاقه‌ی فلسفی به همدلی در رمانتیسیسم آلمانی و بیشتر از همه در ایده‌های پدر فیشر، فریدریش تئودور نهفته است. در مقاله فیشر، در ضمن بحث از همدلی بحث تقابل بین «دیدن» منفعلانه ساده در مقام یک فرآیند فیزیولوژیکی و «نگاه کردن» پیش می‌آید. آنجا فیشر از «نفوذ به داخل پدیدار» می‌گوید، بنیان این «نفوذ به داخل پدیدار» عبارت است از انگیزه‌ای تقلیدی، زیرا، همانطور که او اشاره می‌کند، «خلق احساس در مفهوم شباهت نهفته است. آنرا نمی‌توان همچون هماهنگی‌ای درون ابژه دانست بلکه آن در مقام هماهنگی‌ای بین ابژه و سوژه است». این پیش‌درآمد بر مفهوم تقلید احتمالاً لحظه‌ای کلیدی در متن فیشر است (Ibid: 45).

فیشر دو مسئله اساسی و مهم دیگر را اینجا مورد بررسی قرار می‌دهد، مسائلی که سرشت تأثیرش بر واربورگ را روشن می‌سازند، یعنی، تحلیل‌اش در مورد تخیل و تحلیلش در مورد رؤیا. گذشته از این، فیشر اشاره می‌کند که در عمل رؤیا است که محرک‌های فیزیکی تبدیل به نمادهای همدلانه می‌شوند. این برداشت از صورت‌بندی نماد در رؤیا به‌طور کلی تبدیل به الگویی برای صورت‌بندی همدلانه نماد می‌شود. «این پیکربندی عقاید نه تنها در تفسیر فیشر جایگاه مهمی دارد، بلکه همچون ابزاری در فهم نسبت فیشر با

واربورگ، نیز دارای نقش مهمی است. واربورگ میل شدیدی به گرفتن ردّ زندگی نمادها از خلال خاستگاه همدلانه نخستین‌شان دارد، و موازنه [ذهنیت] نخستین با ناخودآگاه و رؤیا دلیلی است بر اینکه چرا توجه واربورگ در کارهای آخرش معطوف به مطالعات روان‌شناسانه ریچارد سیمون^۹ و تیتو وینولی^{۱۰} شد. واربورگ از نظریه نمادگرایی همدلانه فیشر استفاده کرده بعدها او از این روش در تفسیر رنسانس بهره برد» (Ibid: 46).

۲.۳. بوتیچلی و خوانش فرهنگ رنسانس

نظریه همدلانه فیشر و برداشت واربورگ از آن، در پیوند فلسفی با مفاهیم او در رساله‌اش درباره بوتیچلی قرار دارد. هدف واربورگ در این رساله تثبیت خصلت گفتمان متعلق به عهد باستان در فلورانس قرن پانزدهم است، هدفی که به نظر می‌رسد تصویری خاص از واربورگ را تأیید می‌کند، یعنی، تصویری مربوط به بازسازی یک قلمرو فرهنگی، اجتماعی و تاریخی ویژه. در این بازسازی، واربورگ تصویر را به عنصری عمیقاً تاریخی و پویا تبدیل کرد (Agamben, 1993: 138). به نظر احیای قلمرو فرهنگی فلورانس قرن پانزدهم و احیای رنسانس در کل، هدف اصلی مطالعه بوتیچلی نزد واربورگ است. مسیر پژوهش‌های واربورگ از طریق مطالعاتش درباره تاریخ فرهنگی فلورانس، برای مثال، در جهت شناخت منابع اختربینانه تصاویر به عنوان منابعی که در میان مهم‌ترین انتقال‌دهنده‌های میراث عهد باستان قرار دارند پیش می‌رود (Diers, 1995: 71). و این مسیر بخش مهمی از مطالعات کارها و علایق واربورگ را شکل می‌دهد، زیرا همچون یک نقطه محوری در گذار از نماد به تمثیل فهمیده شده است، و به‌عنوان یک دوره انتقالی. واربورگ دوره رنسانس را همچون شکل‌دهنده یک مرحله گذرا می‌داند - گذار از یک مرحله به مرحله دیگر، که در آن بازنمایی نمادین نخستین جای خود را به شیوه تمثیلی - نشانه‌شناختی مدرنیته می‌دهد (Ram-pley, 1997: 50).

واربورگ، در مطالعه‌اش درباره بوتیچلی که درباره دو اثر او یعنی زایش ونوس و بهار است، به ویژه، درباره

که با او همدلی شده است. بازنمایی نمادین کیفیت نمادین خود را از دست می‌دهد، تمایز بین تصویر و ابژه نمادین آن از هم فرو می‌پاشد، و تصویر تابع این‌همانی همدلانه یکسانی می‌شود که ابژه بازنمایی شده‌اش تابع آن است. دریافت واربرگ در مورد نماد از نظریات رمانتیک‌ها درباره سمبولیسم ادبی و، چنان‌که بعداً روشن خواهد شد، از بی‌اعتباری همزمان تمثیل توسط آنها ناشی می‌شود.

در اینجا، اشاره به نقش خاطره و تمثیل مقایسه‌ای را با والتر بنیامین پیش می‌کشد. افزون بر این، مفهوم تصویر دیالکتیکی که پیشتر اشاره شد پیوند نزدیکی دارد با آن چیزی که بنیامین همچون تمثیل تعریف می‌کند (Johnson, 2012: 17). رساله بنیامین یعنی خاستگاه نمایش تراژیک آلمانی با دگرگون کردن نظریات رومانتیسم زیباشناختی بسیار ریشه‌دار که به تمثیل با نگاهی تحقیرآمیز نگاه می‌کردند، از محدودیت‌های یک مطالعه فیلولوژیک مرتبط به دوره‌ای نادیده گرفته شده در ادبیات آلمانی فراتر رفت تا نظریه‌ای را درباره تمثیل عرضه کند. لازم به ذکر است که، توجه واربرگ به ویژگی دیالکتیکی فرهنگ رنسانس شباهت قابل توجهی به ادعای بنیامین در «درآمد انتقادی- شناختی» در رساله‌اش دارد آنجا که می‌گوید «ایده‌ها تنها وقتی انرژی می‌گیرند و زنده می‌شوند که غایات و حدود دور آنها جمع می‌شوند» (Rampley, 1997: 52).

نکته قابل توجه دیگر تناظر بین دریافت منادگرایانه واربرگ از نماد و ارجاع خود بنیامین به لایبنتس است. این تناظر شاید، بیشتر از همه‌جا در اطلس واربرگ یعنی «منه‌موسینه» خود را نشان می‌دهد. این پروژه ناتمام را می‌توان از بسیاری جهات چون همتایی تجسمی برای مفهوم مونتاژ در پروژه پاساژهای بنیامین تفسیر کرد. «در پروژه پاساژها، بنیامین به یک بازنمایی روشن، و عینی از حقیقت دست زده است، بازنمایی‌ای که در آن تصاویر تاریخی ایده‌های فلسفی را مرئی کرده‌اند؛ او معتقد است که در تصاویر قطعه‌وار ذات [تصویر] به صورت عینی پدیدار می‌شود. بنیامین، حتی با صراحت بیشتری نسبت به واربرگ، معتقد است که

نقش مفهوم «لوازم فرعی متحرک» در این دو اثر به بحث می‌پردازد و آنجا تلاش دارد تا از یک تفسیر ساده تاریخ هنری فراتر برود. واربرگ از طریق توضیح تناظرهای بین تابلوهای بهار، زایش ونوس، و پدیدارهای مختلف دیگر مرتبط با فرهنگ قرن پانزدهم فلورانس، همچون شعر پولیزیانو یا مجسمه آگوستینو دی دوچیو، آثار بوتیچلی را در مقام یک عالم صغیر از فلورانس دوران رنسانس مورد خوانش قرار می‌دهد. می‌توان دید که واربرگ در این مطالعه تمرکز بر طبیعت دیالکتیکی از آن خودسازی عهد باستان توسط رنسانس است. این تأکید بر وجه دیالکتیکی رنسانس در بسیاری از مقالات او از جمله «دور و ایتالیای باستان» دیده می‌شود. هدف تمرکز وسواس‌گونه واربرگ بر روی رنسانس نشان دادن این امر است که فرهنگ قرن پانزدهم فلورانس هم معنای باستانی خود-فقدانی دیونیزوسی را بازتولید کرده است و هم معنای «شکوه ساکن» آپولونی را. به نظر واربرگ زندگی انسان و تمامی تاریخ بشر در این فضای دو قطبی قرار دارد (مختاریان، ۱۳۹۵: ۲۶). کاسیر این فضای دوقطبی نزد واربرگ را این‌گونه شرح می‌دهد: «در دوره رنسانس ضروری است تا در اندیشه آدمی حالت تنشی ایجاد شود. هیچ گسست واقعی با گذشته فلسفی واقع نمی‌شود، بلکه یک پویایی تازه اندیشه اعلام وجود می‌کند. به گفته واربرگ، کوشش می‌شود تا توازن پرتحرک نویی ایجاد شود» (Cassirer, 2000: 75). این برداشت دیالکتیکی- دوقطبی در ادراک واربرگ از نماد نیز دیده می‌شود. از نظر فیشر کهتر، بازنمایی نمادین بین دو قطب در نوسان است، یکی قطب جادویی- پیوسته، که در آن نماد و امر نمادپردازی شده در هم ادغام می‌شوند، و دیگری قطب منطقی- گسستی، که در آن یک رابطه مبتنی بر گسست بین نماد و ابژه‌اش برقرار است (Rampley, 1997: 49). دریافت واربرگ از نماد نیز بیشتر به واسطه این حقیقت معنی می‌یابد که در کار او تصویر صرفاً همچون بایگانی یک تجربه تاریخی خاص عمل نمی‌کند، بلکه نشان آن تجربه را نیز با خود دارد. منظور این است که تصویر، به مثابه نمادی از ترسیم همدلانه درباره دیگری، خود تبدیل به دیگری‌ای می‌شود

نمادین، که دربردارنده دوره‌ای تاریخی از بابل باستان تا وایمار در آلمان است، وقتی در کنار هم قرار گرفته و به ترتیب چیده می‌شوند، مقدر است که دریافتی بلاواسطه، و کلی از حیات بعدی تصاویر انباشته از شور، که زندگی در جریان را به تصویر می‌کشند را بیروانند.

هدف واربورگ این بود که اطلس را به نهادی برای تاریخ تصاویر، هنر و فرهنگ در کلیت تبدیل کند، و به این هدف از طریق فرم جدیدی از بازنمایی علمی دست یابد. این ایده همچنین اصلی سازمان‌دهنده را برای اطلس تصویر به مثابه یک ابزار فراهم می‌کند که موضوعش را مدیون خود تاریخ است و همچنین مدیون کار-خاطره تاریخی پژوهشگری که خود را در مقام یک تاریخدان فرهنگ می‌بیند (Diers, 1995: 73). چنین نوشتاری با کمک نمودارهای متعدد، تمایل به گزین‌گویی و واژه‌سازی، و توسل مدام به استعاره- با مشخصاتی چون اختصار، ابهام، توانایی متعجب کردن، و ظرفیت آموزشی- مؤید این است که واربورگ نه تنها از صورت‌های قراردادی گفتمان دانشگاهی فاصله گرفته، بلکه، در حال بررسی صورتی از تفکر است که تمایز بین واژه و تصویر را نیز به دردمس افکنده است. واربورگ در اطلس تصاویر الگوی آیگون‌نگارانه را کنار می‌گذارد و گونه دیگری از آیگونولوژی را مطرح می‌کند. او اینجا به مسئله در کنار هم دیدن تصاویر توجه می‌کند. «هدف واربورگ این است تا حرکت بین تصاویر را شرح دهد. او علم تاریخ هنر خود را منه‌موسینه نامید، کلمه‌ای یونانی برای حافظه، که اصل راهبردی‌اش ترسیم نقشه فرهنگ اروپایی بود، گشودن دقایقی که در آنها تصویر در چیزی چون رد حافظه گذشته خود را آشکار می‌کند. این روش، قرار دادن تصاویر همسان در کنار یکدیگر بود برای یافتن شباهت‌ها و تضادها... واربورگ این امر را چون یک تاریخ هنر بدون متن توصیف می‌کرد... اصل مشابهی در نظم دادن به کتابخانه^{۱۲} او وجود داشت، که مبتنی بر اصل «همسایه خوب» بود که در آن راه‌حل یک مسئله نه در کتابی که در پی آن بودید بلکه در کتاب کناری آن قرار داشت» (Murray, 2010: 85). واربورگ در این رهیافت توالی نظام‌های کلامی یا توالی جملات را کنار می‌گذارد و به جای آن، توالی تصاویر را مد نظر قرار

هر کدام از این تصاویر شبیه یک مناد لایبنیتیسی عمل می‌کنند. هر کدام از آنها یک دایره‌المعارف بالقوه است که واجد ارزش معرفت‌شناختی عظیمی هستند» (John-son, 2012: 17). بنیامین در اینجا در پی تسخیر پویایی خاطره بود، [پویایی‌ای] که بوسیله «تصویر دیالکتیکی» برانگیخته شده است، او آنجا تبارشناسی‌ای را دنبال می‌کند که بیانگر مفهوم «vom Wort zum Bild» یعنی «از جهان به تصویر» است (Ibid: 16). در این زمینه متیو رمپلی مقایسه‌ای میان واربورگ و بنیامین انجام می‌دهد. او از این مقایسه نتیجه می‌گیرد که همتای روش دیالکتیکی بنیامین را می‌توان در آیگونولوژی واربورگ یافت. واربورگ هدفش را به صراحت چنین توصیف می‌کند: «تظریه جدیدی در خصوص کارکرد حافظه انسانی تصاویر» (نصری، ۱۳۹۷: ۴۵). همان‌طور که اشاره شد این تناظر، بیشتر از همه‌جا در اطلس واربورگ خود را نشان می‌دهد.

۳. مفاهیم بر سازنده منظومه فکری واربورگ

۳.۱. اطلس تصاویر

نوشتن اطلس تصویر که واربورگ به تقلید الهه خاطره در اسطوره‌شناسی یونان، آن‌را منه‌موسینه^{۱۱} نامید، در ۱۹۲۴ آغاز شد، در معنای حقیقی کلمه چرخش نهایی، در مطالعه واربورگ درباره هنر و کیهان‌شناسی رنسانس را ترسیم می‌کند. نکته اینکه «در زمان واربورگ قالب اطلس تصویری یک کاربست تثبیت شده بود؛ و در این میان یکی از پرخواننده‌ترین آثار تاریخ هنری در قرن نوزدهم اطلس تصویر ارنست سیمن^{۱۲} بود که برای مدارس استفاده می‌شد» (War-burg, 2009: 275). واربورگ با تغییر مفهوم نقشه‌نگارانه یک «اطلس» (که نخستین بار در اطلس ۱۵۹۵ مرکاتور ارائه شد)، باعث شد که آن همچون استعاره‌ای برای پیوند دادن مطالب کیهان‌نگارانه و تاریخ- هنری عمل کند. به عبارت دیگر، او کنش‌های مادی و ادعاهای معرفت‌شناختی مربوط به اطلس‌های قرن نوزدهم را پذیرفت (Johnson, 2012: 10). در سه نسخه از اطلس تصاویر که ما مدارک آن‌را در اختیار داریم، واربورگ از حدود دو هزار تصویر کمک گرفته است. این تصاویر

می دهد (نصری، ۱۳۹۷: ۵۳). این رویکردها است که اطلس را کار متفاوتی می کرد، چراکه آن مستقیماً تاریخ هنر رنسانس را مستند نمی کرد، بلکه انتقال نمادهای کلاسیک در سرتاسر فضا و در گذر زمان را دنبال کرده، و تغییرات کارویژه و معنا که در فرایند کار ایجاد می شدند را ترسیم می کرد (Warburg, 2009: 275). مسئله انتقال نمادها متضمن مفاهیم حیات بعدی، استمرار و البته پاتوس فرمل است.

۳.۲. حیات بعدی تصویر

واربورگ مجموعه کار خودش را مجموعه ای از مستندات کهن روان شناسی بیان انسانی می داند؛ نشان دادن دگردیسی های تاریخ هنر سنتی، گذر از تاریخ اشیاء به تاریخ روان که خود را در سبک ها، فرم ها، نمادها، خیالات و باورها به بیان در می آورد (مختاریان، ۱۳۹۵: ۲۸). اما هدف او پیوند میان تصاویر و این منابع نوشتاری نبود، بلکه بیشتر چگونگی انتقال باورها بود. او علاقه به تاریخ فرهنگی پس پشت این تصاویر داشت. برای او کل روند انتقال این تصورات از باستان به قرون وسطی و رنسانس اهمیت داشت. اما چه چیزی در طبیعت اشکال تثبیت شده عهد باستان وجود دارد که به آنها اجازه استمرار و بقا داد؟ چه چیزی باعث «نوزایش» عهد باستان در یک دوره مشخص شد در حالی که دوران های دیگر- با میراث تصویری یکسان- آن میراث را تبدیل به یک دارایی زنده نکردند؟ باید گفت که این حیات بعدی تصاویر است که متضمن امتداد آنها در ادوار بعدی و پیوستگی ایده ها است.

«حیات بعدی»^{۱۴} یا بقا مفهوم مرکزی- مسئله اصلی- آبی واربورگ و مکتب واربورگی تاریخ هنر است. در واژگان واربورگ برای آن از اصطلاح *Nachleben* استفاده شده که می توان به حیات بعدی (بقا، استمرار و دگردیسی) تصاویر و نقش مایه ها بوسیله آن ارجاع دارد. برداشت واربورگ از مفهوم حیات بعدی یا بقا که در متن مطالعات رنسانس شکل گرفته است- عرصه ای در پیوند با تعریف [مفاهیم] احیا و نوآوری- الگویی زمانی را برای تاریخ هنر فرض گرفته است که اساساً متفاوت از الگوهای دیگری است که در آن زمان استفاده شده است

در بحث از «حیات بعدی» تصاویر، واربورگ مدعی تلاش برای ایجاد روشی بود که تاریخ هنر را به معرفتی در باب تصاویر مبدل سازد. در نظر او تاریخ هنر فقط گردآوری مجموعه ای از اطلاعات تاریخی در زمان نیست که تأثیر آثار قبلی بر بعدی را نشان دهد. «واربورگ بر این باور بود که تصاویر در زمان امتداد می یابند و در ادوار بعدی در هیئت های دیگری نمودار می شوند. نمونه آن را می توان در بازنمایی حرکت در آثار هنرمندان رنسانسی ملاحظه کرد» (نصری، ۱۳۹۷: ۴۷). واربورگ اینجا بحث حرکت را مطرح می کند. این مبحث، یکی دیگر از ویژگی های غالب اندیشه واربورگ است. روشی که در آن اثر هنری می کوشد سوژه را در کنش ضبط کند. «واربورگ تاریخ هنر را برای ادراک و دیدن بدن های در حال حرکت در همان لحظه ای گشود که اولین تصاویری که می توانند آنها را بازنمایی کنند منتشر شدند» (Murray, 2010: 86). در واقع، از نظر واربورگ، مهم ترین اصل یا شیوه برای هر احساسی جنبش یا حرکت است. واربورگ، در رساله اش درباره ساندرو بوتیچلی، توجه ویژه ای به حرکت ظاهری و تزئینی چیزهایی مانند حرکت چین خوردگی های پارچه یا مو در باد دارد و آنرا تحت عنوان دیناموگرم^{۱۵} مطرح می کند. مفهوم مهم دیگر در اندیشه واربورگ و در نسبت با مفهوم حیات بعدی، مفهوم «پاتوس فرمل»^{۱۶} است. همان طور که گفتیم، مفهوم «حیات بعدی» به حیات بعدی تصاویر، نقش مایه ها، و تأثرات ارجاع دارد. اینجا نظریه واربورگ ژرف اندیشانه ترین ایده اش درباره نوعی عامل «یادآورنده» را بسط داد که از طریق آن پاتوس فرمل می تواند نظاره گر خود را ترغیب کند که شور عاطفی ذخیره شده را دوباره آزموده و تجربه کند (Schankweiler, Wuschner, 2019: 221). مفهوم حیات

بعدی پاتوس فرمل‌ها به واسطه هم‌دانشگاهی و دوستش، جولیوس فان شلوسر که یک مورخ هنر بود طرح شد. همچون فان شلوسر، واربورگ گاهی اوقات از واژه انگلیسی «survival» که از انسان‌شناسی فرهنگی تیلور [وام] گرفته بود، استفاده می‌کرد. امور استمرار یافته یا بقایا پدیدارهای فرهنگی‌ای هستند که حتی بعد از اضمحلال شرایطی که آنها را بوجود آورده است تداوم می‌یابند. بنابراین، وقتی که واربورگ از واژه حیات بعدی در ارتباط با پاتوس فرمل استفاده می‌کند، او پایداری احساسات عاطفی مشخصی را از خلال صورت‌بندی هنری آنها در نظر دارد (Ibid: 222).

با زمینه‌ای روانی، واربورگ تصاویر را در تاریخ هنر همچون موجوداتی در حرکت در نظر داشت. این گونه، از نظر او، تاریخ هنر به منزله «رشته‌ای پاتولوژیک» خود را می‌نماید. برای مثال، واربورگ، در کتابش در مورد بوتیچلی، پاتولوژی را دانش باستان‌شناسانه پاتوس^{۱۷} عالم باستان می‌نامد که سرانجام آن‌را می‌توان در رنسانس ایتالیا و فلاندر شاهد بود (نصری، ۱۳۹۷: ۵۰). واربورگ بر مبنای چنین نگرشی در باب تاریخ هنر به طرح ایده «پاتوس فرمل» می‌پردازد. در این زمینه، «کار واربورگ صرف پیگیری این امر شده که چگونه موضوع‌های خاص انباشته از شور متعلق به عهد باستان در هنر و تفکر غرب پدیدار شدند. در عین حال که آنها به طرز شگفت‌انگیزی در رسانه‌ها و زمان‌های متفاوتی تکرار شدند. واربورگ معتقد است که، این قبیل پاتوس فرمل‌ها، به عنوان ابزارهای هنری همیشگی بیان و در نتیجه وساطت عواطف شدید باقی می‌مانند» (Johnson, 2012: 14). کل این حالت‌های عاطفی (شامل عواطف فعال و آرام روح انسان، مطابق مفاهیم «تقارن» و «هماهنگی»، به متانتی اصیل و پیکاری خشمگینانه، فراقی غمگینانه و رقصی بی‌پروا، عمل قهرمانی و آرام، غم و شادی، ترس و خلسه، عشق و تنفر) نزد واربورگ، برای بیانی مطلوب مورد نظر او تقلیل یافت یعنی مفهوم پاتوس فرمل‌ها که برای قرن‌ها اعتبار خود را تداوم داده بود و نزد ما امری طبیعی جلوه می‌نمود (Panofsky, 1955: 268).

اشاره شد که این واژه تصویرهای باستانی از تأثر یا

شور کهن‌الگویی را انعکاس می‌دهد. کاسیرر آن‌را معادل بیان شورها و هیجانات می‌داند (Cassirer, 2000: 75). شور و هیجان در نسبت با تأثر و امر عاطفی. «کار آبی واربورگ در بسط این مفهوم را می‌توان به مثابه نظریه‌ای قطعه‌قطعه درباره تأثر توصیف کرد، [نظریه‌ای] که می‌تواند هم موضوعات مرتبط با صورت‌بندی تأثر، چرخش و انتشار آن (اقتصاد امر عاطفی) و هم زمانمندی و تاریخت آن‌را مورد توجه قرار دهد... از نظر واربورگ، پاتوس فرمل‌ها با تأثرات جسمانی نخستینی مانند مستی، وجد و شور، رنج، و چیزهایی از این قبیل، پیوند نزدیکی دارند» (Schankweiler, Wuschner, 2019: 220). لازم به اشاره است که کلمه «پاتوس فرمل» نخستین بار در حین گفتگویی درباره مقاله دورر و ایتالیای عهد باستان، ظاهر شد. در آن متن واربورگ از این کلمه برای اشاره به ژست تدافعی اورفئوس، که در حال به قتل رسیدن است، استفاده می‌کند. واربورگ ادعا می‌کند که یک تبارشناسی [حالات] بیانی، تصویرگری دورر از مرگ اورفئوس را به تصویرهایی مشابه در آثار آنجلو پولیزیانو^{۱۸} و نوشته‌های اُوید وصل می‌کند. اینجا واربورگ علاقه‌ای به تحول سبک‌ها ندارد، بلکه علاقه‌مند به تکرار فرمال بیان شورهایی است که یک زنجیره تقلیدی را شکل می‌دهند. هرچند، منظور از پاتوس فرمل مطالعه بیان عواطف [مربوط به] چهره نیست. «در این تصویر [واربورگ شور عاطفی، یا پاتوس را نه در چهره الهه‌ها یا هر کدام از سه شمایل تصویر شده دیگر، بلکه در چین موهای ونوس، در پیچ‌وتاب سرخوشانه گلبرگ گل‌ها در باد می‌بیند... این عناصر در جنبش به مانند لوازم فرعی عمل می‌کنند. واربورگ آنها را «لوازم فرعی متحرک»^{۱۹} می‌نامد» (Ibid: 226).

به احتمال زیاد، برداشت فرویدی از مفهوم نشانه به مثابه یک سنگ‌واره متحرک دلالت بر پاتوس فرمل واربورگ و زمانمندی خاصش درباره فراموشی و بازگشت از فراموشی، خروش و نابهنگامی‌اش دارد» (Finch, 2017: 286). به باور دیدی-اوبرمان برای فهم بنیان متافیزیکی «روانکاو تاریخی»^{۲۰}ی که واربورگ بر آن تأکید می‌کند باید به این برداشت فروید نگاه کرد. و این چیزی نزدیک به برداشت مورد نظر آگامبن از آن است.

واربورگ همچنین، در ضمن مطالعات تازه تری در مورد دوره باروک، مطالعاتی که بر رابطه بین نمایش باروک و قدرت طلبی تمرکز دارد نیز به بحث درباره خاطره می پردازد. در این آنجا مسئله اساسی واربورگ خاطره اجتماعی است، که هم به عنوان یک ابزار نجات و هم یک کانون پس روی عمل می کند. در این بحث، اشاره به نقش خاطره و تمثیل همچنین مقایسه ای را با والتر بنیامین پیش می کشد، مقایسه ای کاملاً آشکار با توجه به تلاش های بنیامین برای نزدیک شدن به حلقه واربورگ و، خصوصاً، با توجه به سرشت علایقش در خاستگاه نمایش تراژیک آلمانی (Ibid: 54).

واربورگ در یادداشت های سال های بعد به این باور می رسد که ناخودآگاه را همچون مخزن خاطرات و انگیزتارهای سرکوب شده بفهمد، دیدگاهی که مبنای نظریه اش درباره خاطره جمعی را شکل می دهد. واربورگ مسئله خاطره را در ضمن [مسئله] استمرار طولانی تاریخ نقش مایه ها و تصاویر طرح می کند. مفهوم خاطره، در ارتباط با روش شناسی واربورگ، پرسشی است درباره انتقال نشانه های آنچه که او به آنها به عنوان مواجهه تروماتیک با نیروهای بیرونی تهدیدآمیز می اندیشد. «واربورگ در مورد تحلیل آیکون شناسیک به مثابه لازمه تأملی درباره کوچ تصاویر در یک مقیاس جهانی می اندیشد. این برداشت از تصویر در حال حرکت، یا وسیله انتقال تصویر، معنایی سراسرنا از تاریخ جهان به آن داده آن را به درون مفهوم فراگیری از نیروهای تکاملی که مناطق جغرافیایی وسیع و روابط زمانی را به هم متصل می کنند منتقل می کند. اینجا، استفاده از اصطلاح رد خاطره به واربورگ کمک می کند تا وضعیت انتقال ردپاهای خاطره را تعیین کند» (Finch, 2017: 288). رد خاطره، دیناموگرم و نماد اصطلاح هایی هم ارز در اندیشه واربورگ هستند که برای ارجاع به لحظه ای از انباشتی نیرومند که از یک رخداد شدید و غالباً تکراری مشتق شده و قادر به ثبت خودش به طرز نازدودنی در خاطره جمعی به مثابه یک اثر مادی است استفاده می شوند.

۴. انتقادات به رویکرد واربورگ

اندیشه و مفاهیم واربورگ در دوره خودش و بعدتر

«پاتوس فرمل» در کار هنری، یا در ذهن هنرمند، یا مورخ یافت نمی شوند: آنها با تصویرهایی که دقیقاً در اطلس ثبت شده اند انطباق دارند. آنچه واربورگ می خواهد با «پاتوس فرمل» و «یادنگاشته» ها و «تصاویر» بدست آورد نه نشانه ها، و نمادها، بلکه نشانگرها است؛ و آن «علم بی نامی» که نتوانست پی ریزی کند چیزی است همچون یک فرایمودن، یک ارتقای جادو توسط ابزارهای خودش، یک دیرینه شناسی نشانگرها (Agam-ben, 2009: 56- 57).

۳.۳. خاطره و تصویر

نکته مهم دیگر در ارتباط با مفاهیم حیات بعدی و پاتوس فرمل مفهوم خاطره است. «واربورگ مسئله خاطره را در ضمن [مسئله] حیات بعدی تاریخ نقش مایه ها و تصاویر مطرح می کند: مسئله ای که (چنان که خود واربورگ در نظر دارد) از نقطه عطف های تاریخ نگاری و مرزبندی بین فرهنگ ها فراتر می رود» (Didi-Huberman, 2003: 280). خاطره در نسبت با حیات بعدی و شور- پاتوس فرمل، یادمان های گذشته را حفظ می کند. واربورگ در ضمن بحث از تاریخ تصاویر این مسئله را روشن می کند. واربورگ سال های آخر عمرش را وقف پیکربندی تصاویر به منظور کشف عمق و پویایی خاطره تاریخی می کند. و بدین منظور، یکی از نموده های برجسته مربوط به تاریخ اشکال و کارویژه های هنر را چون یک دستگاه منطقی «خاطره» در نظر می گیرد (Diers, 1995: 60). او اشاره می کند که «وظیفه خاطره اجتماعی به گونه ای آشکار خود را نشان می دهد: از طریق تماس مجدد با یادمان های گذشته، این نیرو باید قادر باشد تا مستقیماً از زیر خاک گذشته برخیزد» (Rampley, 1997: 52). به این ترتیب، برداشت واربورگ از مفهوم پاتوس فرمل به طور جدایی ناپذیری با مفاهیم خاطره و پرسش از اینکه شور عاطفی در طول زمان چگونه می تواند ذخیره شده و تداوم یابد مرتبط است. در نتیجه، فرضیه او درباره خاطره- نوع ویژه ای از مفهوم خاطره که حیات بعدی آن را فرض گرفته است- اگر جدی گرفته شود، باید دریافت ما از آنچه یک واقعیت یا پدیدار تاریخی است را عمیقاً تغییر دهد.

مورد انتقاداتی قرار گرفته که بعضی از آنها از جانب شاگردان خود او مانند پانوفسکی و زاکسل بوده است. در مورد نسبت واربورگ و پانوفسکی باید گفت که اگرچه واربورگ فرمول‌بندی مشخص پانوفسکی را ارائه نمی‌کند، اما این به این معنا نیست که چنین الگویی را در کاربرست پژوهش خود در نظر نداشته است. در نگاه آنها شباهت‌هایی وجود دارد. وقتی که او در سال ۱۹۱۸ از پیوند تاریخ هنر و دین‌شناسی برای بهبود روش‌های مطالعات فرهنگ سخن می‌گوید یا از سبک‌شناسی مطالعات فرهنگ یا از یکی شدن تاریخ هنر و دین‌شناسی در آزمایشگاه تاریخ تصاویر مطالعات فرهنگ، همه نشانگر نزدیکی رویکرد او با پانوفسکی است (مختاریان، ۱۳۹۵: ۲۸). هرچند در نهایت، «پژوهش واربورگ، در مقابل دیدگاه پانوفسکی، را باید پژوهشی فرهنگی-تاریخی نامید» (Diers, 1995: 62).

به این ترتیب، اگرچه تأثیر دیدگاه‌های واربورگ را می‌توان در کارهای پانوفسکی دید، اما پانوفسکی بعد از مهاجرتش به آمریکا، راه خود را رفت و روش واربورگ را در جهت ایده‌های خود تغییر داد. از منظر پانوفسکی، رهیافت واربورگ مطالعه تاریخچه دگردیسی موتیف‌های هنری و تعامل آنها با متون است. این رهیافت در نهایت به آیکونولوژی مبدل می‌شود. اما این تلقی نخستین تحریف پروژه واربورگ بود. همچنین گامبریچ تصدیق می‌کند که پانوفسکی مفهوم حیات بعدی را نزد نسل‌هایی از تاریخ‌نگاران هنر بعدی بی‌اعتبار کرد. می‌توان گفت که این رد کردن حیات بعدی احتمالاً از اینجا ناشی می‌شود که «پانوفسکی در پی فهم معنای نقش‌مایه‌ها و تصاویر است، اما واربورگ چیز بیشتری را می‌خواست؛ ادراک «زندگی» آنها، «نیرو» یا «قدرت» غیرشخصی آنها- واژگان (Leben, Kraft, Macht) اصطلاحاتی هستند که واربورگ به کار می‌برد اما آگاهانه از تعریف آنها اجتناب می‌ورزد. از نظر واربورگ، هنر نه صرفاً یک موضوع ساده مربوط به سلیقه، بلکه «پرسشی حیاتی» بود. تاریخ‌نگاری از نظر هیچکدام از آنها یک مسئله ساده گاه‌شماری نبود، بلکه آن نوعی شورش بود، زندگی‌ای درگیر استمرار طولانی یک فرهنگ» (Di-Huberman, 2003: 282). به این ترتیب، علی‌رغم

تحسین‌هایی که از واربورگ شده است، مسئله بقا نزد پانوفسکی جای خود را به یکی از عوامل تأثیرگذار دیگر می‌دهد- و پرسش از شور، که در اندیشه واربورگ به امر دیونیزیوسی نیچه‌ای گره خورده است، نیز جای خود را به مسئله شمایل نوعی و سرمشق می‌دهد. در این مسیر، پانوفسکی به تلاش فریتز زاکسل^{۲۰} در تاریخی کردن چهارچوب مفهومی واربورگ پیوست. پانوفسکی و زاکسل خود را محدود به کاربرست مفهوم حیات بعدی در یک قلمرو گاه‌شناختی کرده‌اند، قلمرویی که واربورگ مستقیماً در آن کار نکرده است.

یکی از زمینه‌هایی که ارنست گامبریچ به واربورگ انتقاد وارد می‌کند، نقد به مفهوم بقا است. «گامبریچ در رد ایده واربورگ در مورد بقا، دو کار لازم بود تا انجام دهد. نخست، باید ساختار دیالکتیکی مفهوم بقا را بی‌اعتبار کند؛ یعنی، او باید انکار کند که یک ریتم دوتایی، متشکل از هم بقایا و هم نوزایش‌ها، زمان‌مندی ترکیبی یا آلوده تصاویر و نقش‌مایه‌ها را سازمان‌دهی کرده و ساختار می‌بخشند. دومین موضوع در طرح گامبریچ مستلزم چیزی بیش از بازگشت به [آرای] آنتون اسپرینگر نیست، [بازگشت] به دوره‌بندی مجدد تمایز بین مفاهیم بقا و احیا نزد اسپرینگر» (Ibid: 276).

۵. نتیجه‌گیری

علی‌رغم گسستگی در کلیت کار واربورگ، اما با این وجود می‌توان یک خط سیر پیوسته را در اندیشه او تشخیص داد. اندیشه واربورگ شامل این مطالبه و نیاز می‌شود که تاریخ هنر یک علم تاریخی می‌باشد؛ مطالبه‌ای برای ادغام سوژه در زمینه گسترده‌تری از تاریخ تمدن، که هدفش تحقیقی میان‌رشته‌ای است؛ به منظور بسط میدان مطالعات. به این ترتیب، کار واربورگ در مرز رشته تاریخ هنر قرار دارد، پژوهش او با رشته‌های انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، روان‌شناسی و زیست‌شناسی هم‌پوشی دارد. این حرکت در مرز تاریخ هنر و هم‌پوشانی با رشته‌های مختلف به او کمک می‌کند تا هم آیکونولوژی خاص خود را توسعه داده و هم از آن فراتر برود و علم تصویر خاص خود را شکل دهد. بدین ترتیب، پژوهش‌های واربورگ را نباید صرفاً همچون انباشت داده‌های

6. Gottfried Leibniz.

7. Walter Benjamin.

۸. واربورگ نیچه و یاکوب بورکهارت را همچون دو نوع متضاد پیامبر توصیف می کند، که اولی روی به آینده داشت، و دومی روی به گذشته (Agamben, 2005: 60).

9. Richard Semon.

10. Tito Vignoli.

11. Mnemosyne

12. Ernst Seeman.

۱۳. «کتابخانه واربورگ از لحاظ ساختار فکری و سازمان بندی ایده وحدت روش شناختی همه قلمروهای تاریخ اندیشه و همه جریان های آن را در خود تجسم بخشیده است» (Cassirer, 2000: xiii).

14. survival.

15. dynamogram.

16. pathos-formel.

۱۷. ریشه هایی معنایی کلمه پاتوس «pathos» را باید در فلسفه یونان باستان و بویژه متون افلاطون و ارسطو جستجو کرد. در این دستگاه فکری نیز استفاده های گوناگون داشته است. در «فرهنگ اصطلاحات فلسفی یونان» معانی مختلفی چون رویداد، تجربه، مصیبت، شور و احساس برای آن آمده است. «پاتوس در عام ترین کاربرد به معنای واقعه ای که روی داده است به کار رفته و مرجع آن همزمان به اتفاق رخ داده و نیز شخصی که از آن رخداد تأثیر گرفته اشاره دارد. کاربرد دوم این کلمه دامنه آن را به حوزه اخلاقیات می کشاند. از نظر اندیشه فلسفی، کاربرد اخیر مفهوم پاتوس بر رویدادی که بر تن تأثیر دارد و نیز رویدادی که نفس را متأثر می کند، دلالت دارد. بررسی نسبت پاتوس و بدن با افلاطون شروع می شود... افلاطون به آن همچون کیفیتی فیزیکی (که به بخش جسمانی نفس نظر دارد) و پدیده ای اخلاقی نگاه می کند... ارسطو هنگامی که پاتوس را مبتنی بر درد و لذت می داند به همین بعد جسمانی پاتوس نظر دارد... (Peters, 1967: 154).

18. Angelo Polizianos.

19. bewegtes Beiwerk (moving accessories).

20. Fritz Saxl.

فیلولوژیک تفسیر کرد. در این علم تصویر نزد واربورگ، دیدگاه فرهنگی - نظری ای که اساس کار او را شکل می دهد و بنیان فلسفی اندیشه اش حایز اهمیت هستند. از این فضای بینارشته ای و فلسفی ایده های فوق العاده چشمگیری در اندیشه او شروع به شکل گرفتن کردند؛ مانند حیات بعدی، پاتوس فرمل، حرکت؛ ایده هایی که حول مفهوم بقا می گردند. واربورگ مفهوم بقای تصاویر را در ضمن در کنار هم دیدن تصاویر یا توالی تصاویر اشاره می کند. هنر یک دوره خاص به طرق بشمار و درجات متفاوتی می تواند با مذهب، فلسفه، ادبیات، علم، سیاست و زندگی اجتماعی همان دوره متصل باشد... توالی تصاویر یا در کنار هم دیدن تصاویر همان روش تفسیر تصاویر نزد او است. بدین ترتیب، واربورگ تلاش دارد تا از یک تفسیر ساده تاریخ هنری فراتر برود. الگوی واربورگ یک شیوه جدید بازنمایی زمینه انسان شناختی تصویر را پیشنهاد می کند. اصالت اندیشه واربورگ در ترکیبی که او از همه این رشته های مختلف ساخته، و آنها را به یک نظریه خاطره اجتماعی متصل کرده است، تا یک انسان شناسی تاریخی از سنت کلاسیک را شکل دهد، ریشه دارد. در یک جمع بندی، خوانش ایده های واربورگ، مخصوصاً از مفهوم کلیدی پاتوس فرمل و بقا، را می توان در سه وجه و در نسبت با مفهوم تأثر تفسیر کرد: در وجه نخست، مفهوم پاتوس فرمل ما را قادر می سازد تا به احساس عاطفی در مقام کیفیتی فرمال توجه کنیم. در وجه دوم، ایده صورت بندی پویا بر این نکته تأکید می گذارد که مفهوم تأثر در واقع می تواند در ابژه ای هنر و در تصاویر به طور عام ذخیره شده، و در طول زمان و مکان منتقل شود. و وجه سوم، که به وجه اخیر پیوسته است، اینکه، ایده احساس عاطفی قاعده مند ما را قادر می سازد تا جریان تاریخمندی مفهوم تأثر را تئوریزه کنیم.

پی نوشت ها

1. Giorgio Vasari.
2. Johann Winckelmann.
3. Jacob Burckhardt.
4. Herman Usener.
5. Hubert Janitscheck.

کتاب نامه

- آگامبن، جورجو. (۱۳۹۴)، نشانگر همه چیزها، ترجمه علی فردوسی، تهران: دیبایه.
- آگامبن، جورجو. (۱۳۹۷)، کودکی و تاریخ، پویا ایمانی، تهران: مرکز.
- فرنی، اریک. (۱۳۸۳)، «روش های تاریخ نگاری هنر و سیر تحول آن ها»، زهرا اهری، تهران: فصلنامه خیال، ش ۱۰، صص ۶۴-۸۹.

- Hegel, G.W.F. (1975), *Aesthetics lectures on Fine Art*, Vol 1, trans: M. Knox, Clarendon press, Oxford.
- Jerzy Miziolek. (2000), *Aby Warburg the Renewal of Pagan Antiquity: Contribution to the Cultural History of the European Renaissance*, Biuletyn Historii Sztuki, 62, Nr. 3-4. Pp. 642- 643.
- Johnson, Christopher D. (2012), *Atlas Gazed: Mnemosyne- Its Origins, Motives, and Scope*, in: Johnson, Christopher D, (2012), *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York, Cornell University, pp. 1- 20.
- Kishik, David. (2012), *The Power of Life, Agamben and the Coming Politics*, Stanford University Press, Stanford, California.
- Murray, Alex. (2010), *Giorgio Agamben*, Routledge, London and New York.
- Panofsky, Erwin. (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y, Anchor Books.
- Panofsky, Erwin. (1991), *Perspective as Symbolic Form*, Translated by: Christopher S. Wood, Zone Book, New York.
- Peters, F. E. (1967), *Greek Philosophical Terms a Historical Lexicon*, New York: University Press.
- Rampléy, Matthew. (1997), "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1, pp. 41-55.
- Schankweiler, Kerstin, Wuschner, Philipp. (2019), *Pathosformel (pathos formula)*, in: *Slaby Jan, Von Scheve, Christian, Affective Societies*, New York, Routledge, pp. 220- 230.
- Warburg, Aby, Rampléy, Matthew. (2009), "The Absorption of the Expressive Values of the Past, Art in Translation", Volume 1, Issue 2, Routledge, pp. 273-283.
- گامبریچ، ارنست. (۱۳۹۷)، *در جستجوی تاریخ فرهنگی؛ نقدی بر / ایده چرخ هگلی*، ترجمه سیدرضا وسمه‌گر، تهران: نقد فرهنگ.
- مختاریان، بهار. (۱۳۹۵)، «نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر»، چیدمان، سال پنجم، ش ۱۴، صص ۳۲-۲۴.
- نصری، امیر (۱۳۹۷)، *تصویر و کلمه: رویکردهایی به آیکون‌شناسی*، تهران: چشمه.
- هگل، گئورگ ویلهلم (۱۳۷۹)، *عقل در تاریخ*، ترجمه حمید عنایت، تهران: انتشارات شفیعی.
- Agamben, Giorgio. (2009), *The Signature of All Things on Methods*, Zone Books, New York.
- Agamben, Giorgio. (1993), *Infancy and History the Destruction of Experience*, Verso, London, New York.
- (2005), *The Time That Remains*, Stanford University Press, Stanford, California.
- Cassirer, Ernst. (2000), *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, Dover Publications, INC., Mineola, New York.
- D'Alleva, Anne. (2005). *Methods & Theories of Art History* (London: Laurence King Publishing.
- Diers, Michael. (1995), *Warburg and the Warburgian Tradition of cultural History*, trns: *Thomas Girst and Dorothea von Moltke*, New German Critique, No. 65, Cultural History/ Cultural Studies, pp. 59-73.
- Didi-Huberman, Georges. (2003), *Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time*, translat: Rehberg, Vivian, Belay, Boris, Common Knowledge, Volume 9, Issue 2, Spring 2003, pp. 273-285.
- Finch, Mick. (2017), *Dead and Alive: Warburg's Mnemosyne Atlas*, *Journal of Visual Art Practice*, 15 (2-3), pp. 286-297.

