

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 20, No. 2, Spring 2020, 225-241
Doi: 10.30465/crts.2020.5268

A Critique of the Book “*Image and Word: Approaches to Iconology*”

Leila Ghaffari*

Jamal Arabzadeh**

Abstract

The present article is a critique of the book “*Image and Word: Approaches to Iconology*”. The importance of introducing and reviewing this work is studying Erwin Panovsky’s views on image, iconography, and iconology, as well as the presentation of relevant approaches in this field from the perspective of theorists such as Aby Warburg, Hans Belting, Mieke Bal, and Georges Didi-Huberman. This makes it possible to analyze and compare the approaches in parallel and in opposition to each other. Therefore, the usage of this book is for those who want to become familiar with iconology as a theoretical framework and a kind of methodology. As for knowing and understanding the agreeing and disagreeing views, it will be suitable. In this article, in order to describe the content and concepts embodied in the book, it is separately addressed to each of the chapters; In addition, while describing the material, they refer to the similarities and differences between the views of these theorists, as well as to the subject matter under consideration by the author, mentioning the related items. Finally, the above approaches are summarized, and the strengths and some ambiguities in the concepts are mentioned.

Keywords: Image, Iconography, Iconology, History of Art, History of Image, Image Science

* MA in Painting, Tehran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author), Ghaffari_I@yahoo.com

** Assistant Professor, Tehran University of Art, Tehran, Iran, jamalarabzadeh@yahoo.com

Date received: 2019-03-23, Date of acceptance: 2019-06-08

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

نقدی بر کتاب تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی

لیلا غفاری*

جمال عرب‌زاده**

چکیده

مقاله حاضر نقد کتاب تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی است. اهمیت معرفی و بررسی این اثر در مطالعه آرای اروین پانوفسکی درباره تصویر، شمایل‌نگاری، و شمایل‌شناسی، هم‌چنین ارائه رویکردهای مرتبط در این زمینه از دیدگاه نظریه‌پردازانی مانند آبی واربورگ، هانس بلتینگ، میکه بال، و ژرژ دیدی-اوبرمان است. این امر امکان تحلیل و مقایسه رویکردهای مذکور را به موازات و در تقابل با یکدیگر فراهم می‌کند. این کتاب باهدف آشنایی با شمایل‌شناسی به‌منزله چهارچوب نظری و نوعی روش‌شناسی کاربرد دارد. هم‌چنان‌که برای آگاهی و آشنایی با آرای موافق و مخالف با آن مناسب خواهد بود.

در این مقاله، به‌منظور توصیف محتوا و مفاهیم طرح‌شده در کتاب هر فصل جداگانه بررسی شده است. ضمن این‌که درحلال تشریح مطالب به وجوه شباهت و تمایز دیدگاه‌های این نظریه‌پردازان با یکدیگر اشاره شده و به‌مقتضای مضامین مطرح از سوی نویسنده موارد مرتبط بیان شده است. درنهایت، رویکردهای فوق جمع‌بندی شده 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 (نویسنده مسئول)، Ghaffari_1@yahoo.com

** استادیار و عضو هیئت علمی، دانشگاه هنر، arabzadeh@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۱۸

۱. مقدمه

این کتاب شرح پنج رویکرد محتوامحور به تاریخ هنر (kunstgeschichte) یا تاریخ تصویر (bildgeschichte) است که آرای اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky)، آبی واربورگ (Aby Warburg)، هانس بلتینگ (Hans Belting)، میکه بال (Mieke Bal)، و ژرژ دیدی - اوبرمان (Georges Didi-Huberman) را بیان می‌کند. 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) است و این دو به‌طور خاص بر معنای اثر هنری یا تصویر تمرکز دارند.

شمایل‌نگاری توصیف تصویر و شمایل‌شناسی تبیین تصویر است. بنابراین شمایل‌نگاری با وصف موضوع و محتوای اثر با نگرش فرمالیستی به آثار هنری در تقابل قرار دارد. شمایل‌شناسی شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی است که شامل پس‌زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی موضوعات هنرهای تجسمی است. بنابراین، این دسته از مطالعات نه صرفاً بر تاریخ هنر، بلکه بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی متمرکزند.

برای ورود به بحث، در این نگاشته ابتدا کتاب از لحاظ شکلی تحلیل می‌شود. سپس، رویکردهای هر یک از نظریه‌پردازان مطرح در کتاب به‌لحاظ محتوایی و به‌طور مجزا با نگاهی تحلیلی توصیف می‌شود. گفتنی است نویسنده قبلاً فصل‌های اول و سوم را در قالب مقاله منتشر کرده است و در جهت هماهنگی با سایر مطالب در برخی موارد با تغییرات در این اثر آورده شده‌اند.

۲. بررسی شکلی کتاب

این کتاب نوشته امیر نصری، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی، است که نشر چشمه در چاپ اول به شمارگان ۵۰۰ نسخه در سال ۱۳۹۷ آن را منتشر کرده و ویراستار آن شیما فکار است. رده‌بندی آن در نشر چشمه «هنر - درباره هنر» و موضوع آن شمایل‌نگاری و ادراک بصری در هنر است.

در طراحی روی جلد از نقاشی پرتره کاردینال فیلیپو آرچیتسو (Portrait of Cardinal Filippo Archinto)، اثر تیسین (Tiziano Vecelli)، بهره گرفته شده که با توجه به مضمون آن، چهره‌نگاری، به بحث تثلیث هانس بلتینگ درباره 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 می‌رساند.

کتاب ۱۹۲ صفحه دارد که پیش‌گفتار، پنج فصل، منابع، و نمایه را دربرمی‌گیرد. در ادامه، محتوا و مقایسهٔ مباحث مطرح در این فصول شرح داده می‌شود.

۳. بررسی محتوایی کتاب

۱,۳ فصل اول: اروین پانوفسکی: خوانش تصویر از متن

فصل اول به دیدگاه اروین پانوفسکی نگاهی تحلیلی دارد و با توصیف شمایل‌نگاری در هنر و بررسی تفاوت آن با واژه «شمایل» (icon) آغاز می‌شود. شمایل، به‌طور خاص، به مسیحیت بیزانسی و پس از فروپاشی این امپراتوری به روسیه ارتدوکس تعلق داشته است، اما شمایل‌نگاری به هنر، مذهب، یا آیین خاصی ارجاع ندارد. همان‌طور که در ادیان ابراهیمی هم‌چون یهود، به‌رغم شمایل‌شکنی (iconoclasm) و ممنوعیت شمایل، «شمعدان هفت‌شاخه» دارند، در اسلام نیز خوش‌نویسی نمونه‌ای بارز از شمایل‌نگاری است.

تاریخچهٔ مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه به ادبیات یونان باستان، متون قرون وسطی، و قرن شانزدهم میلادی برمی‌گردد که حیوانی پی‌یترو بلوری (Giovanni Pietro Bellori) در مقدمهٔ کتاب *زندگی‌نامه‌های هنرمندان نیکولا پوسن* (Nicolas Poussin) را اولین هنرمندی می‌داند که مقاصد خود را به‌شیوهٔ شمایل‌نگارانه بیان کرده است. گسترش این مطالعات نیز در قرن هجدهم از سوی گوته‌فرید افرایم لسینگ (Gotthold Ephraim Lessing) مشهود بوده و پانوفسکی هم در مقام وارث این رویکرد به مطالعهٔ مشخص رنسانس پرداخته است. با این نگرش که روشش مختص این عصر نیست و برای کل دوران تاریخ هنر کاربرد دارد.

در این زمینه، او مراتب سه‌گانه‌ای را در خوانش تصویر ارائه کرده است: مرتبهٔ اول توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه (Pre-Iconographical Description) است که در آن فقط اثر توصیف می‌شود، فارغ از این‌که با آثار هنری آشنایی داشته یا نداشته باشیم. در واقع، این‌جا با امری محسوس سروکار داریم و رمزگشایی اثر به‌مدد نسبت نظام‌مند میان نقش‌مایه‌ها و طبیعت خارج حاصل می‌شود. این مرتبه خود به دو بخش تقسیم می‌شود: معانی عینی (factual) که بدون توجه به احساسان به اثر آن را توصیف می‌کنیم. هم‌چنین داده‌های بصری با اشیای آشنایمان در تجربه‌های پیشین هم‌سان است. بخش دوم معانی بیانی (expressional) است که در آن احساسات و عواطف در اثر هم‌چون خشم، جنون، و محبت مطرح است. در کل، این مرتبه با امور معمولی و تجارب روزمرهٔ ما ارتباط دارد و مدنظر پانوفسکی در آن رویکرد طبیعت‌گرایانه (naturalist) در نقاشی با پیش‌فرض رنسانس است (نصری ۱۳۹۱: ۱۲).

در مرتبه دوم، تحلیل شمایل‌نگارانه (iconographical analysis)، نه با یک معنای محسوس، بلکه با امری معقول یعنی محتوای ادبی در ارتباطیم. به‌زعم پانوفسکی، در این‌جا هنرمند عامدانه از نمادها و تمثیل‌ها بهره می‌گیرد. بنابراین شناخت پس‌زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، مذهبی، و اجتماعی، که در شکل‌گیری این نمادها نقش دارند، ضروری می‌نماید. به‌طوری‌که می‌توان این امر را به‌نوعی به معنای قراردادی ارجاع داد. معانی دیگری که در صورت آشنایی با فرهنگ یک جامعه به آن‌ها دست می‌یابیم. این‌ها جهان‌شمول نیست و به‌صورت قراردادی در آن جامعه وجود دارد. پس می‌توان گفت این مرتبه تحلیلی بر معنای قراردادی است (همان: ۱۳).

مثالی^۱ مناسب در این زمینه نقاشی *جووانی آرنولفینی و نوعروس‌اش* (*The Portrait of Giovanni Arnolfini and his Wife*) اثر یان وان آیک (Jan van Eyck) است (تصویر ۱)، که در آن بانک‌دار لوکایی و نوعروس‌اش در اتاق خواب فلاندری تصویر شده‌اند و تقریباً تمام اشیای گویای قداست پیمان ازدواج این دو است. دست‌در‌دست‌بودن هنگام عقد، کفش‌های چوبی کنار تصویر، شمعی که در شمع‌دان می‌سوزد، و... (کلاینر ۱۳۹۴: ۲۴۶-۲۴۷). 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 است.



تصویر ۱. *جووانی آرنولفینی و نوعروس‌اش*، یان وان آیک، ۱۴۳۴م، رنگ روغن روی تخته، ۸۳,۷*۵۷ سانتی‌متر، گالری ملی، لندن، منبع: <http://www.nationalgallery.org.uk>

بنابراین شناخت ادبیات موضوع در این مرتبه ضروری است که این خود نشانه ارتباط تنگاتنگ ادبیات و نقاشی است، زیرا در تحلیل شمایل‌نگارانه ارجاع به متونی است که در بسیاری از موارد ریشه مذهبی یا فرهنگی دارند. برای مثال، در شمایل‌نگاری مسیحی کتاب مقدس و در نگارگری ایرانی کتب شعر فارسی و، به‌طور خاص شاهنامه، استفاده می‌شود. بنابراین تحلیل و بررسی دقیق و موشکافانه این آثار، بدون دانستن اشعار و روایات پس‌زمینه، امکان‌پذیر نیست.

هم‌چنین در افقی وسیع‌تر، تحلیل شمایل‌نگارانه آثار هر دوره به پارادایم حاکم بر آن بازمی‌گردد؛ آن‌چه توماس کوهن (Thomas Samuel Kuhn) «الگوی تفکر عصر» یا «انگاره‌های دوران» می‌داند. در واقع هر دوره پارادایم خاص خود را دارد که به علم، فلسفه، و هنر آن شکل می‌دهد. بر همین اساس، نظام تحلیل و استنتاج افراد تحت‌تأثیر آن قرار می‌گیرد. پس تفسیر و تأویل آثار هنری براساس آن پارادایم است. برای نمونه، باتوجه‌به این‌که پارادایم حاکم بر دوران باستان مبتنی بر اسطوره‌هاست، برای تحلیل شمایل‌نگارانه آثار آن خواه‌ناخواه به آگاهی از اسطوره‌های کهن نیازمندیم. درحالی‌که درمورد قرون وسطی باتوجه‌به حاکمیت دین مسیحی و کلیسا، آشنایی با داستان‌ها و روایات کتاب مقدس اولویت دارد.

در مرتبه سوم، پانوفسکی از تفسیر شمایل‌شناسانه (iconological interpretation) نام برده است که در آن اموری را پی‌گیریم که ناخودآگاه و غیرعامدانه در اثر حضور دارند. در این‌جا به‌منظور عیان‌شدن معنای اثر به آشنایی با تمایلات اصلی ذهن بشری نیاز داریم، به‌نحوی که تحت‌تأثیر زمینه‌های فرهنگی و روان‌شناسی فردی‌اند. به‌زعم پانوفسکی، این مرتبه بالاترین است و او از آن با عنوان «شمایل‌نگاری به‌معنای عمیق‌تر» یا «شمایل‌نگاری با معنایی ژرف‌تر» یاد می‌کند^۲ که با جهان‌بینی (weltanschauung) هر دوره نیز مواجه می‌شویم (پانوفسکی ۱۳۹۶: ۱۱۹). این به‌نوعی همان تعبیر روح جهانی (geist) فریدریش هگل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) یا روح زمان هاینریش ولفلین (Heinrich Wölflin) است، چنان‌که ولفلین در توصیف آثار هنری هر دوره خاص به حساسیت‌های آن دوره ارجاع می‌دهد (هایدماینر ۱۳۹۳: ۱۸۶، ۲۲۳-۲۲۴).

درنهایت، به‌زعم نویسنده کتاب، این سه مرتبه از منظر پانوفسکی در طول یک‌دیگرند و شرط وصول به هر یک گذشتن از مرتبه قبلی است. درباره نسبت مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه نیز او بر این باور بود که این دو در امتداد یک‌دیگرند و تفاسیر شمایل‌شناسانه بر مبنای تحلیل‌های شمایل‌نگارانه است.

پایان فصل نیز بررسی آرای منتقدان دیدگاه پانوفسکی است. از بارزترین انتقادات به نگرش او در نظر نگرفتن هویتی مستقل برای تصویر است که خوانش آن را به متون ادبی منوط می‌کند. در حالی که پانوفسکی در مقاله‌ای در نقد آلوئیس ریگل (Alois Riegl) اثر هنری را 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 درباره هیچ چیز جز خودش نیست (Michael Ann Holly 1984: 181).

به نظر ارنست گامبریچ (Ernst Gombrich) مرز میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در آرای پانوفسکی مبهم است و به‌درستی تفکیک‌شدنی نیست. در حالی که، به‌زعم مایکل هالی (Michael Ann Holly)، خوانش‌های شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی هر دو نمادهای لازم برای رمزگشایی را در اختیارمان قرار می‌دهد. بنابراین مشابهت آن‌ها با وجود هم‌ریشه‌بودن بیش از این نیست. اما پانوفسکی با کاربرد دو مفهوم «نمادها در مفهوم اصلی» و «نمادها در مفهوم کاسیرری» (Ernst Alfred Cassirer) این دو را از یک‌دیگر تمیز می‌دهد. مقصود او از مورد اول نگاره‌هایی است که به‌راحتی با شناخت سنت‌های تصویری و متنی رمزگشایی می‌شوند، اما در مورد دوم حساسیت بیش‌تر است (همان: ۱۱۹).^۳

بلتینگ نیز در راستای معرفی شمایل‌شناسی جدید خود دیدگاه پانوفسکی را صرفاً به هنر معطوف دانسته است، در حالی که خود هرگز به هنر محدود نیست و در علم تصویر (bildwissenschaft) میان هنر و غیرهنر تمایز قائل نیست. در نهایت، به نقد دیدی - اوبرمان از پانوفسکی اشاره شده که خوانش تصویر را از منظر شمایل‌شناسی بر دیدگاهی منطقی مبتنی می‌شمارد و این امر به نادیده‌گرفتن بسیاری از مؤلفه‌های تصویری منجر می‌شود. توضیح بیش‌تر درباره آرای بلتینگ و دیدی - اوبرمان، هم‌چنین مقایسه دیدگاهشان با منظر پانوفسکی، در بخش‌های بعدی خواهد آمد.

۲,۳ فصل دوم: آبی واربورگ: تاریخ از منظر تصاویر

بر مبنای آنچه در این فصل آمده، نظریات واربورگ اساس رویکرد شمایل‌شناسانه پانوفسکی است. اما تقلیل دیدگاه او در تحلیل تصاویر به شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی صرف خطاست، چراکه گستره‌ی علائق و عرصه‌های فعالیت واربورگ بسیار وسیع است و برخلاف پانوفسکی پدیدارها (phenomenon) را به‌صورت میان‌رشته‌ای بررسی می‌کند؛ یعنی از مرزهای مطالعات شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه نیز فراتر می‌رود. بنابراین برخلاف باور

رایج، پانوفسکی ادامه‌دهنده راه او نبوده و باتوجه به آثار انتشاریافته واریبورگ، تفکرات این دو از یکدیگر مجزاست. اگر شمایل‌نگاری پانوفسکی ترجمه تصویر به متن تعبیر شود، از منظر او حرکت از کلام به تصویر خواهد بود (نصری ۱۳۹۷: ۴۳-۴۴).

واریبورگ خود را نه مورخ هنر بلکه مورخ تصویر می‌داند و بر آن است تا تاریخ هنر را به معرفتی درباره تصویر تبدیل کند. دیدگاه او درباره تاریخ هنر کلاسیک نیست. او عموماً از تصاویری استفاده می‌کند که جنبه هنری ندارد و رویکرد حاکم در تاریخ هنر آن‌ها را نمونه‌های شایان ذکری به‌شمار نمی‌آورد.

در پروژه *اطلس تصاویر (Bilderatlas)* واریبورگ از تاریخ تصاویر سخن می‌گوید که دربرگیرنده تاریخ هنر نیز است. نگرش او به درجریان‌بودن و بی‌ثباتی تاریخ هنر به شکل‌گیری این پروژه انجامید که در آن یک تمبر زمان حال در کنار نقش برجسته‌ای از زمان گذشته قرار می‌گرفت. واریبورگ به «حیات بعدی» آثار هنری باور دارد. یعنی تصاویر در زمان امتداد و در دوره‌های بعدی در شکل‌های دیگر ظهور می‌یابند. تصاویری که در تاریخ هنر هم‌چون موجوداتی در حال حرکت‌اند (همان: ۴۵، ۴۸).

واریبورگ در اواخر زندگی به این نتیجه رسید که *اطلس تصاویر* نباید صرفاً به هنر محدود شود، چراکه هدف خود از این پروژه را وحدت «حافظه انسانی تصاویر» می‌دانست. بنابراین در الواح پایانی از تصاویر غیرهنری نیز استفاده کرد. هم‌چنین، با قراردادن تصاویر بر زمینه سیاه لوح می‌خواست تا خصوصیت پویای تصاویر را فعال کند، زیرا اگر به‌تنهایی مورد توجه قرار می‌گرفتند، از دید مخاطب پنهان بودند. به همین دلیل، *اطلس تصاویر* را مابین تاریخ هنر و سینما تلقی کرده‌اند.

به‌علاوه، می‌توان آن را با نظریه مونتاز (the theory of montage) سرگئی آیزنشتاین (Sergei Eisenstein) مقایسه کرد 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 واریبورگ در *اطلس* خود از مونتاز بهره برد که نفی‌کننده چهارچوب‌های رویکرد معقول به تصاویر بود و پیام آشکار «غلبه تصویر بر کلمه» را نیز همراه داشت (همان: ۶۱-۶۳).

او به نگارش تاریخ هنر بدون متن پرداخت که از همین حیث نیز *اطلس تصاویر* درخور توجه است. رویکرد واریبورگ به تصویر از اولین نقدها در حوزه تاریخ هنر کلاسیک است و سایر نظریه‌پردازان در این زمینه بر چیرگی تصویر بر کلمه تمرکز کردند. در واقع، نگاه انتقادی به تاریخ‌نویسی نیز همین بود.

۳,۳ فصل سوم: هانس بلتینگ: سه گانه تصاویر

موضوع این فصل «شمایل‌شناسی جدید» بلتینگ است که هدف او از این مفهوم تحلیل تصاویر نه بر اساس متون، بلکه بر مبنای منطق آن‌هاست. او نیز هم‌چون وارپورگ در پروژه *اطلس تصاویر* تمرکز خود را صرفاً بر هنر نگذاشته و تصویر در مفهومی عام‌تر را بررسی کرده است. به این ترتیب، از روایت غالب تاریخ هنر فراتر رفته و به جای سخن از آن از تاریخ تصویر یاد می‌کند. به علاوه، از پانوفسکی و ادگار ویند (Edgar Wind) انتقاد می‌کند که مطالعات در زمینه تصویر را به شمایل‌شناسی یا روش‌شناسی صرف تقلیل داده‌اند. به‌طور کلی، بلتینگ به دنبال بررسی نسبت انسان‌ها با تصاویر است. به‌باور او، پرسش از چیستی تصویر مستلزم رویکردی انسان‌شناسانه است، چراکه تصویر در نهایت به تعریفی انسان‌شناسانه می‌انجامد. اما این دیدگاه سابقه چندانی در مطالعات هنری ندارد و به او این امکان را می‌دهد تا فارغ از محدودیت‌های روایت غالب در تاریخ هنر تصاویر را بررسی و تحلیل کند (نصری ۱۳۹۳: ۸۰).

به‌باور او، فقط انسان‌ها بر تصاویر مسلط نیستند، بلکه تصاویر نیز بر انسان‌ها حکم می‌رانند. از منظر موریس مرلوپوتی (Maurice Merleau-Ponty)، این مفهوم در مبحث «نگاه خیره» (the gaze) چنین مطرح می‌شود که ما در وهله اول سوژه‌هایی آگاه نیستیم که به جهان بنگریم، بلکه «موجوداتی هستیم که همواره از پیش در معرض دیدیم» (هومر ۱۳۹۴: ۱۷۲). در واقع، بلتینگ این امر را در مقیاسی بزرگ‌تر به جامعه و رابطه آن با تصاویر تعمیم می‌دهد. یعنی هم‌چنان‌که جامعه انسانی به تصاویر جهت می‌دهد، تصاویر نیز به نوع خود می‌توانند نه صرفاً تالی جامعه بلکه هادی آن باشند.

به‌زعم او، تاریخ هنر قسمتی از فرهنگ دیداری (visual culture) یک عصر است که برای آن سه مؤلفه رسانه، جسم، و تصویر را قائل است. بنابراین تصویر جزئی از این فرهنگ است و تقلیل کل آن به یک مؤلفه نادرست است. او رویکرد تاریخ هنر به رسانه به مثابه ابزار و واسطه صرف را نقد می‌کند؛ در حالی‌که از منظر خودش رسانه فقط واسطه نیست و نسبت آن با تصویر به دو روی یک سکه می‌ماند که بدون یک‌دیگر موجودیت ندارند.

درباره جسم یا همان بدن، بلتینگ بر این باور است که این مؤلفه تصویر را خلق کرده و می‌تواند خود به‌منزله تصویر باشد. به علاوه، هم‌چون رسانه عمل می‌کند. در واقع، تصاویر ذهنی در جسم پدیدار می‌شود و از این منظر بدن خود رسانه‌ای است که این تصاویر بدون وجود آن امکان ظهور نمی‌یابند. تصویر نیز مؤلفه سوم «حضور امر غایب» است که خود

به‌نوعی تناقض اذعان دارد، زیرا از یک سو بر امری شاهد است که غایب است و از طرفی به حضور آن گواهی می‌دهد. پس واسطه حضور و غایب است و رسانه یا جسمی را نیاز دارد تا امر غایب را به ظهور رساند.

در ادامه دو مفهوم دیگر با عناوین «جان‌بخشی» (animation) و «نگاه خیره» مطرح می‌شود. به‌باور بلتینگ، جان‌بخشی قابلیت ذاتی فرد برای کشف هستی در تصاویر بی‌جان است و ایجاد آن‌ها را به جان‌بخشیده شدن از طریق یک ناظر منوط می‌داند. از منظر دیگر، بر این عقیده است که تصاویر از طریق فضای اجتماعی خلق شده و این نگاه اجتماعی است که به آن‌ها جان می‌بخشد (نصری ۱۳۹۳: ۸۵، ۹۲).

بلتینگ درباره نگاه نیز، در راستای بسیاری از نظریه‌پردازان هم‌چون مایکل باکساندال (Michael Baxandall)، تاریخ هنر را قراردادهای تاریخی نگاه می‌داند که این قراردادها هم‌چون پرسپکتیو از جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی برگرفته شده است و فقط به عادات دیداری تقلیل نمی‌یابد (نصری ۱۳۹۷: ۹۹). از منظر مرلوپونتی، این عادات دیداری از حالت پالوده و آزاد خود در بدو تولد با آمیخته شدن حین یادگیری به توانایی دیدن دنیا مبدل می‌شوند. بنابراین دید خالص و پالوده 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 (پریموزیک ۱۳۸۷: ۸۲). این‌ها به‌نوعی دربردارنده قراردادهای اجتماعی‌اند که در نگاه مؤثر می‌افتند.

هم‌چنین بلتینگ از نگاه خیره به‌منزله مؤلفه چهارم تثلیث خود یاد می‌کند و بر این باور است که تصاویر در کنش نگاه کردن موجودیت می‌یابند. در واقع نگاه با بدن درگیر با رسانه هم‌راه خواهد بود. او همواره به سه‌گانه بودن مؤلفه‌های تصویر اشاره دارد، حال آن‌که خود به‌طور واضح مؤلفه چهارمی با عنوان نگاه خیره را به این سه می‌افزاید و وجود آن را شرط کامل شدن سایرین می‌داند. در آخر نیز بلتینگ جانشینی 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 تأکید دارد.

۴,۳ فصل چهارم: میکه بال: جزئیات در مرکز

این فصل با جمله‌ای از میکه بال درباره رمبرانت (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) آغاز می‌شود، مبنی بر این که جزئیات بی‌اهمیت در آثار هنرمندی چون او حرف‌های بسیاری

برای گفتن دارند. این خود نشان‌دهنده رویکرد جزءمحور می‌که بال در تقابل با دیدگاه کل‌محور تاریخ هنر کلاسیک است. هم‌چنین با تکیه بر نظریه «گرده‌افشانی» (dissemination) ژاک دریدا (Jacques Derrida) در پی تبیین امکان «چندمعنایی» (polysemy) اثر است و به نقش مفسر در گزینش معنا از میان معانی مختلف اشاره دارد (نصری ۱۳۹۷: ۱۰۵-۱۰۶).

او با تمرکز بر جزئیات بی‌اهمیت هم‌چون میخ یا سوراخ دیوار^۶ در اثر هنری، رویکردهای مرسوم در تاریخ هنر را نقد می‌کند، با این هدف که از تک‌معنایی‌پنداشتن آثار اجتناب کند و آن‌ها را به کلیشه‌های از پیش تعیین‌شده تقلیل ندهد. از جمله دیدگاه زنجیره‌وار آثار هنری و نظام سلسله‌وار آن‌ها که به لحاظ تاریخی هم‌چون حلقه‌های زنجیر به یک‌دیگر متصل‌اند. رویکردی که ریگل نیز در تاریخ هنر مطرح کرده بود. بر مبنای نظر او، هر اثر هنری حلقه‌ای از زنجیره تحول و پیشرفت است که این تحول در ذات هنر مستتر است (هایدماینر ۱۳۹۳: ۱۹۶-۱۹۷).

در ادامه مفاهیم بینامتنیت (intertextuality)، چندمعنایی، و معنا به‌منزله خصایص گرده‌افشانی آورده شده است. بینامتنیت به کیفیت حاضرآماده (Ready-Made) نشانه‌ها ارجاع دارد. یعنی خالق تصویر این کیفیت را در تصاویر و متون ماقبل خود یافته که به واسطه فرهنگ پدید آمده‌اند و صرفاً نویسنده یا نقاش پدیدآورنده آن‌ها نیست. بنابراین، هیچ متنی از ابتدا موجود نبوده و برآمده از متون یا تصاویر پیش از خود است. درحالی‌که چندمعنایی به‌منزله رد معنای ثابت و متعین است، به‌طوری‌که وجود معانی دیگر را نیز ممکن می‌داند. در زمینه معنا هم نقد خواننده‌محور (reader response criticism) مورد نظر بال است. بنابراین، به وابسته‌نبودن متن به نیت مؤلف یا معنای اولیه آن اشاره شده و متن به واکنش خواننده ارجاع دارد. از این منظر، به‌نوعی با دیدگاه بلتینگ مشابهت دارد که تحلیل تصویر را نه بر اساس متن، بلکه بر مبنای منطق خود تصویر در نظر می‌گیرد.

اما آنچه بال با عنوان «ناف» (navel) از آن یاد می‌کند، مرکزی بدون معنا و استعاره‌ای برای جزئیات نقاشی است. به‌علاوه، حاکی است که نقاشی به متن تقلیل نیافته است و روایت خود را دارد. او مواجهه شمایل‌نگارانه را بر پایه این فرضیه می‌داند که انتقال یا ترجمه نقش‌مایه‌ها از تصویری به تصویر دیگر بدون تغییر در معنای آن‌ها امکان‌پذیر است. بر این مبنای شمایل‌نگاری به نوعی ترجمه یا به‌تعبیر بال «ترجمه بد» مبدل می‌شود.

در نهایت به اعتقاد بال، نقاشی ابژه تفکر فلسفی است. از منظر او، تحلیل نقاشی یا متنی فلسفی اهمیتی یک‌سان دارد، اما اثر هنری از محدودیت‌های فلسفه فارغ است. این

امر موجب می‌شود تا هنر، برخلاف فلسفه، قابلیت بیش‌تری در شرح موضوعات معاصر داشته باشد.

۵,۳ فصل پنجم: ژرژ دیدی - اوبرمان: شمایل‌شناسی لکه‌ها

فصل آخر با عنوان ناشمایل‌شناسی (Non-Iconology) در تقابل کامل با رویکرد شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه پانوفسکی است، زیرا این رویکرد به‌نوع‌خود درصددیافتن معنای متعین در آثار است و این امر را نیز ممکن می‌داند. اما دیدی - اوبرمان به‌طور واضح منطق دویپاره «این است» و «آن نیست» را نقد می‌کند. او به نبود معنای واحد در آثار و به تعبیری «نه کاملاً این» و «نه کاملاً آن» اشاره دارد. یعنی در مقابل مطلق‌گرایی پانوفسکی در رابطه با معنای آثار هنری، به نوعی نسبی‌گرایی قائل است. هم‌چنین، از قابلیت حیرت‌انگیز نقاشی در پنهان‌کردن سخن می‌گوید، به‌رغم این‌که همواره در مقابل بیننده قرار گرفته است.

این دیدگاه به‌نوعی در راستای رویکرد ژاک لاکان (Jacques Lacan) به نگاه در نقاشی است، زیرا به‌باور او آنچه در نقاشی جلوه‌گری می‌کند نمایی خط‌آفرین و چشم‌فریب است که دامی توهم‌زا بر سر راه نگاه مخاطب افکنده و ظاهری و اغفال‌کننده است. در واقع نقاشی به دیده‌امکان دست‌یابی به واقعیت فراسوی این نمای فریبنده را نخواهد داد (علی شریعت کاشانی ۱۳۹۲: ۳۴۳-۳۴۴).

اصطلاح «لکه» (pan)، که دیدی - اوبرمان آن را از مارسل پروست (Marcel Proust) به‌عاریت گرفته است، به قسمت‌هایی از اثر بازمی‌گردد که خوانش مالوف از آن را به پرسش می‌کشاند. به‌زعم او، لکه از «جزئی از اثر» مجزاست (نصری ۱۳۹۷: ۱۴۷، ۱۵۲). هم‌چنین با اتکا به نظریات زیگموند فروید (Sigmund Freud)، این مؤلفه «سیمپتوم» (symptom) نیز تلقی می‌شود. براساس تحلیل دیدی - اوبرمان، سیمپتوم‌ها به‌جای آن‌که به ناخودآگاه هنرمند ارجاع دهند، به مقاومت تصویر در برابر تفسیر اشاره می‌کنند. آن‌ها در اثر هنری مستورند و خود را در قالب نشانه‌ای ارائه می‌دهند که براساس منطق مرسوم فهمیدنی نیست.

«ناهم‌زمانی» (anachronism) نیز مفهومی دیگر در این فصل است. دیدی - اوبرمان در این زمینه وام‌دار واربورگ و والتر بنیامین (Walter Bendix Schönflies Benjamin) است و مقصود خود را از این اصطلاح طبقه‌بندی و تعیین زمان تصاویر می‌داند. چنان‌که به‌زعم او، هرگونه مواجهه با تصاویر رویارویی با زمان است. 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 جانشین میمسیس کرده و با ارجاع به نظریات فروید در این باب، سیمپتوم را «شکافی» در میمسیس در نظر می‌گیرد، زیرا در آن اصل و بازنموده ارتباط مستقیم ندارند. در واقع، سیمپتوم مجموعه‌ای از نشانه‌ها و سمبل‌های تثبیت‌شده براساس اصول پیشین تفسیرشدنی را بازنمایی نخواهد کرد (همان: ۱۵۹، ۱۶۲).

جست‌وجوی دیدی - او برمان درباره نحوه بازنمایی «خود» (self) انسان به واسطه تصویر و تاریخ تأمل برانگیز است. چنان‌که از مرزهای تاریخ هنر کلاسیک فراتر رفته و هم‌راستا با مدل تاریخ‌نگاری واربروگ به ثابت‌نبودن معنای تصویر قائل بوده است. در مقام مقایسه، پانوفسکی با استفاده از اندیشه‌های امانوئل کانت (Immanuel Kant) میان تصویر و معنا نسبت مشخصی را برقرار کرد و بدین طریق مرزهای تاریخ هنر و ابژه‌های آن را معین کرد. در صورتی‌که دیدی - او برمان از دیدگاه جدید فروید در تاریخ هنر استفاده کرد و در برابر قطعیت در معنای تصاویر، که همواره مدنظر پانوفسکی بود، شکنندگی ذاتی آن‌ها را مطرح کرد.

در آخر این فصل، پیوستی با عنوان «پرسش از امکان بازنمایی» دارد که در آن دیدی - او برمان با اشاره به انتشار چهار عکس مخفی از اردوگاه مرگ آشویتس (به تعبیر یهودیان Shoah) موضوع امکان بازنمایی امور تجسم‌نشده را شرح داده است و این فرایند را مادیت‌بخشیدن به «لحظه توصیف‌نشده» می‌داند. هم‌چنین در تحلیل این عکس‌ها به عنوان نجات‌یافتگان کوره‌های آدم‌سوزی، آن‌ها را قسمت‌های کوچکی از حقیقت می‌انگارد که نمی‌توان نادیده گرفت (همان: ۱۷۱-۱۷۳).

منتقدان انتشار این تصاویر بر این باورند که انتشار آن‌ها خیانت به این واقعه تاریخی یا «تروما» (trauma)^۷ است، زیرا تصاویر به نشان‌دادن عمق فاجعه قادر نیستند و صرفاً آن را به امری معمولی و دردست‌رس مبدل می‌کنند. دیدی - او برمان در پاسخ اذعان دارد که نباید با تصویر به‌مثابه امری حاوی معنای اولیه و اصلی روبه‌رو شد. بنابراین، این تصاویر محدودیت‌ها و ابهاماتی دارند و جانشین فجایع رخ‌داده نمی‌شوند، اما مواجهه با قسمتی از واقعیت را میسر می‌کنند.

۴. جمع‌بندی فصول

براساس آنچه در این کتاب آمده است، پانوفسکی و سایر نظریه‌پردازان مذکور رویکردی معنا‌محور به تصویر داشته‌اند. به‌رغم این‌که هرکدام از منظر خود با این امر بصری

روبه‌رو شده‌اند، اما شیوه متفاوت و به‌نوعی ساختارشکنانه در تقابل با رویکرد تاریخ هنر کلاسیک به تصویر در همه آن‌ها مشترک است.

در مورد پانوفسکی معنا و رای ارزش‌های بیان‌گرانه قرار داشته و او به‌طور خاص به‌دنبال وضوح آن است. واربورگ این امر را در انتخاب آثار بی‌اهمیت از منظر رایج تاریخ هنر دانسته و توجهی یک‌سان به تصاویر هنری و غیرهنری نشان داده است. بلتینگ نیز با ارائه «شمایل‌شناسی جدید» نسبت میان تصویر، جسم، و رسانه را مطرح کرده و در تقابل با نگرش تاریخی کلاسیک، تصویر را واسطه رسانه و جسم می‌داند.

میکه بال به پشتوانه نقد ادبی و روایت‌شناسی توجه به جزئیات را در اثر هنری مدنظر قرار داده و از این منظر با باور عمومی تاریخ هنر کلاسیک درباره توجه متمرکز بر اثر مواجه می‌شود. دیدی - او برمان مستقیماً رویکرد شمایل‌شناسانه پانوفسکی را نقد کرده است و بنایی را پایه می‌نهد که خشت‌های اولیه آن بر مبنای آرای فروید است؛ هم‌چنان‌که پانوفسکی از نظریات کانت همین بهره را برد و رویکرد شمایل‌شناسی را بنیاد نهاد.

۵. نقاط قوت و ضعف

با این جمع‌بندی، اکنون به برخی نقاط قوت و ابهامات این کتاب اشاره می‌شود. آوردن نگاره‌ای از خمسه نظامی در فصل اول، که صحنه معراج پیامبر را به‌تصویر کشیده است (تصویر ۳)، به دلیل قرابت فرهنگی و مذهبی به درک بهتر خواننده فارسی‌زبان کمک می‌کند. آغاز کتاب با نظریات پانوفسکی درباره شمایل‌نگاری است. در فصول بعدی رگه‌های انتقادی به شمایل‌نگاری، شمایل‌شناسی، و درکل آرای پانوفسکی به‌تدریج پررنگ شده است تا در نهایت و در فصل آخر به تقابل کامل نگرش دیدی - او برمان با عنوان ناشمایل‌شناسی می‌انجامد؛ مانند آن‌که روی یک طیف به‌مرور پیش رویم تا در پایان به‌سمت مخالف آن و نقطه مقابل مبدأ برسیم.

اما در این اثر مواردی نیز وجود دارد که موجب بروز ابهام در ذهن خواننده می‌شود؛ از جمله مفهوم «براق» که در فصل نخست آمده و به حیوانی افسانه‌ای اشاره دارد که در فرهنگ تصویری اسلامی موجودی چهارپا با سر انسانی است. به‌باور نویسنده، اگر از قبل با این واژه آشنا نباشیم، آن را صرفاً حیوانی معمولی می‌پنداریم. این مسئله تاحدی دور از انتظار است، زیرا صورت بصری این موجود خواه‌ناخواه متفاوت از چهارپایان شناخته‌شده در ذهن عموم است. بنابراین اگر خواننده در این مورد هیچ پیش‌زمینه‌ای نداشته باشد، هم

با شنیدن نام آن که ناآشناست و نیز دیدن تصویرش نمی‌تواند تصور کند که حیوانی معمولی است.

مسئله دیگر ناواضح بودن تصاویر کتاب است، که به‌طور خاص در مثال‌های فصول چهارم و پنجم به‌احتمال زیاد موجب سردرگمی خواننده خواهد شد. به‌علاوه نویسنده در مواردی چند از برگردان واژه‌های تخصصی استفاده نکرده است، از جمله «موتیف»، «سیمپتوم»، «ناتورالیستی»، و «ارگانیسم» که عیناً در متن به‌کار رفته‌اند.

برای پیش‌نهاد می‌توان به اضافه کردن فصلی مجزا، شامل جمع‌بندی و مقایسه آرای این نظریه‌پردازان براساس تحلیل شخصی نویسنده اشاره کرد؛ اگرچه در خلال هر فصل و در انتهای آن‌ها به‌طور اجمالی این کار انجام شده است.

۶. نتیجه‌گیری

در نهایت کتاب به‌لحاظ رعایت اصول علمی، استفاده از منابع قابل‌اتکا و معتبر، و نیز اطلاعات به‌روز درخور توجه است. به‌علاوه، نثر روان آن حاکی از ویرایشی قابل‌قبول است که با اصول نگارش زبان فارسی مطابقت دارد. هم‌چنین با توجه به محدودیت منابع انتقادی درباره رویکردهای جدید تاریخ هنر و تاریخ تصویر در زبان فارسی، مطالعه تحلیلی این کتاب باهدف آشنایی با مقوله تصویر از منظر شمایل‌شناسی و نیز آگاهی از رویکردهای موازی و ناقد آن برای علاقه‌مندان ورود به این حوزه مفید خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. گفتنی است مثال فوق در کتاب مورد بحث نیامده و نگارنده آن را به این نگاهسته افزوده است.
۲. شایان ذکر است که در کتاب معنا در هنرهای تجسمی «تحلیل شمایل‌نگارانه به‌معنای دقیق‌تر» به شمایل‌نگاری و «تحلیل شمایل‌نگارانه در معنای ژرف‌تر» به شمایل‌شناسی تعبیر شده است.
۳. او برای نمادهای معمولی مثال‌هایی هم‌چون صلیب یا قلعه‌های پاک‌دامنی می‌آورد که به‌راحتی با آگاهی پیشین قابل‌رمزگشایی است (Erwin Panofsky 1973).
۴. به جنبه‌های فرعی و نادیده‌گرفته‌شده توجه داشته و از این طریق از معانی بدیل اثر بهره‌برمی‌کشاید.
۵. دانسته‌های فرهنگی بیننده در فرایند تفسیر نقش دارد، بنابراین در نظر گرفتن معنای ثابت و ازپیش معلوم برای اثر هنری غیرممکن است و این همان مفهوم چندمعنایی است (همان: ۱۱۲-۱۱۳).

نقدی بر کتاب تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی (لیلا غفاری و جمال عربزاده) ۲۴۱

۶. منظور نویسنده زن ترازو به دست اثر یان ورمیر است که در آن پیش از تأکید بال بر این دو مؤلفه تصویری، میخ و سوراخ دیوار، تمرکز بیننده صرفاً بر ماجرای محوری اثر است.
۷. در دانش پزشکی به هر نوع آسیب‌دیدگی، ضربه، جراحت، شوک، و حادثه وارد شده به بدن با منشأ خارجی گفته می‌شود.

کتاب‌نامه

- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶)، *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمه ندا اخوان مقدم، تهران: چشمه.
- پریموزیک، تامس دنیل (۱۳۸۷)، *مرلوپونتی، فلسفه و معنا*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر مرکز.
- شریعت کاشانی، علی (۱۳۹۰)، *روان‌کاوی و ادبیات هنر، از فروید تا ژاک دریدا*، تهران: نشر نظر.
- کلاینر، فرد س. (۱۳۹۴)، *هنر در گذر زمان، هلن گاردنر، تاریخ فشرده هنر جهان*، ترجمه مصطفی اسلامی، احمدرضا تقا، و هلیا دارابی، تهران: آگه.
- نصری، امیر (۱۳۹۳)، «تثلیث جسم، تصویر و رسانه، انسان‌شناسی تصویر از منظر هانس بلتینگ»، *کیمیای هنر*، س ۳، ش ۱۰.
- نصری، امیر (۱۳۹۷)، *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*، تهران: چشمه.
- نصری، امیر (۱۳۹۱)، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، *کیمیای هنر*، س ۱، ش ۶.
- هایدماینر، ورنن (۱۳۹۳)، *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر.
- هومر، شون (۱۳۹۴)، *ژاک لاکان*، ترجمه محمدعلی جعفری و سیدمحمدابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.

Holly, Michael Ann (1984), *An Iconological Perspective*, New York: Panofsky and the Foundations of Art History.

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

