Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 5, Summer 2021, 51-76
Doi: 10.30465/CRTLS.2020.30348.1807

A Critique on the Book *Studies on Iconology, Humanistic Themes in the Art of Renaissance* by Erwin Panofsky

Atefeh Amiri*
Zeinab Saber, Nahid Abdi*****

Abstract

Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance by Erwin Panofsky clarifies the function of the Iconology method in interpreting artworks. The goal of this critic is to express the significance of interdisciplinary studies and also is a survey in how methodically organized studies is used in analyzing artworks. Thus this study criticizes and studies the form and contents in the book and also author's opinions about analyzing and referring to the sources according to Iconology method. In its form, the book looks into the basic relations between the form and subject in analyzing art forms and shows analyzing and interpreting artworks according to their historical context in which they originated and the multiplicity of visual and textual sources which refers to the artworks. By the way, in some cases missing references are seen and the order in using them in the text is not also correct and reliable references are needed, especially sources of Islamic philosophy which have caused some limitations in using the book in some related conditions. Despite these problems, researchers can go further than a mere Formal study by using interdisciplinary and in order to make an understanding about Symbolic Meaning and Contents of artworks, they can have fruitful research.

Keywords: Iconology, Erwin Panofsky, Art of Renaissance, Intrinsic Meaning, Content.

* PhD Candidate in Art, University of Isfahan, Isfahan, Iran, amiri.a.art@gmail.com
** Associate Professor in Art, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author), z.saber@aui.ac.ir
*** Associate Professor in Art, Institute of Art, Tehran, Iran, Abdi.nahid@gmail.com
Date received: 08/01/2021, Date of acceptance: 28/06/2021

Copyright © 2018, 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.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیست‌ویکم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۴۰۰، ۵۳-۷۶

نقد و تحلیل کتاب

Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance by Erwin Panofsky

(درآمدی بر آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس، نوشتهٔ اروین پانوفسکی)[1]

عاطفه امیری*

زینب صابر، ناهید عبدی*****

چکیده

کتاب *درآمدی بر آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس*، نوشتهٔ اروین پانوفسکی، چگونگیِ کاربستِ روش‌شناسیِ آیکونولوژی را در تفسیر آثار هنری نشان می‌دهد. هدف از نقد کتاب یادشده بیان اهمیت پژوهش‌های بینارشته‌ای و چگونگی سازمان‌دهی روش‌مند مطالب در تحلیل آثار هنری است. ازاین‌رو در این مقاله، شکل و محتوای اثر و مواضعِ نویسنده در تحلیل و ارجاعات به منابع براساس روش آیکونولوژی موردنقد و بررسی قرار گرفته است. به‌لحاظ شکلی، کتاب موردبحث ایدهٔ محوریِ رابطهٔ میان فرم و موضوع در تحلیل آثار هنری را مدنظر داشته و چگونگی تحلیل و تفسیر آثار هنری را، باتوجه‌به زمینهٔ تاریخی پدیدآمدن آثار، نشان داده است. البته مواردی چند از عدمِ ارجاع به تصاویر در متن کتاب، فقدانِ ترتیب در استفاده از تصاویر در متن، و عدم ارجاع به منابع معتبر، به‌ویژه در ارجاع به

* دانشجوی دکتری، پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، amiri.a.art@gmail.com
** دانشیار فلسفهٔ هنر، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول)، z.saber@aui.ac.ir
*** استادیار پژوهشکدهٔ هنر، عضو هیئت علمی پژوهشکدهٔ هنر، تهران، ایران، Abdi.nahid@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۷

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

منابع فلسفهٔ اسلامی، موجب برخی محدودیت‌ها در استفاده از کتاب یادشده شده است. باوجود این موارد، پژوهش‌گران با استفاده از روش تحلیل بینارشته‌ای مطرح‌شدهٔ پانوفسکی، با فراروی از مطالعاتِ فرمی، پژوهش‌هایی بارور درجهتِ فهم معنای ذاتی یا محتوا در آثار هنری ارائه کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: آیکونولوژی، اروین پانوفسکی، هنر رنسانس، معنای ذاتی، محتوا.

۱. مقدمه

از مهم‌ترین مسائل در نقد و تحلیل آثار هنری به‌کاربردنِ روش یا روش‌هایی است که، ضمن استفاده از منابعِ متعدد و حفظِ ساختار منطقی تحلیل، از پراکنده‌گویی و اطناب پرهیز کند و به کاوش در منابع تصویری متعدد بپردازد. باتوجه‌به این مسئله که مطالعه و تحلیل آثار هنری همواره در زمینهٔ تاریخیِ خلق اثر و با درنظرگرفتن موقعیت اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، و فلسفی هر دوره امکان‌پذیر است، مسئلهٔ اصلی این پژوهش چگونگیِ به‌کارگیری روش آیکونولوژی در تحلیل و تفسیر آثار هنری در زمینه‌ای تاریخی است و ازآن‌جاکه آثار تصویری در هنر ایران در پیوند با مضامینِ اجتماعی، سیاسی، و الهیاتی در دوره‌های مختلف تاریخی پدید آمده است، روش آیکونولوژی به پژوهش‌های هنری درباب مواد تصویری هنر ایران جهت و انسجام منطقی و ساختاری خواهد بخشید. بر این اساس، پرسش مهم پژوهش حاضر این است که چگونه می‌توان، باتوجه‌به زمینهٔ تاریخی پدیدآمدن آثار هنری و تعدد منابع متنی و تصویری، به تحلیل و تفسیر آثار هنری پرداخت؟ اروین پانوفسکی با درافکندنِ روشی به‌نام آیکونولوژی در کتاب یادشده راه را برای پژوهش‌های نظام‌مند و ژرف‌نگر در حوزهٔ علوم انسانی و تاریخ هنر هموار کرده است. پژوهش‌های متعددی که هرروزه در جهان با اتکا به این روش تولید می‌شوند بیان‌کنندهٔ درجهٔ اهمیت و کاربردی‌بودنِ روش آیکونولوژی است.

کتاب *درآمدی بر آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس* نخستین‌بار در ۱۹۳۹ م در انتشارات آکسفورد منتشر شد، در ۱۹۶۲ م ویراست دوم آن در انتشارات Westview به‌چاپ رسید، و در ۱۹۷۲ نیز بار دیگر تجدیدچاپ شد. ویراستی که در این مقاله مورداستفاده قرار گرفته در سال ۲۰۱۸ در انتشارات راتلج چاپ شده است. در این مقاله، ضمن معرفی کتاب یادشده، به بررسی جنبه‌های متفاوت تأثیرگذاری آن در نقد آثار هنری و کاربرد این نظریات در تحلیل نقاشی ایرانی خواهیم پرداخت. به این ترتیب، متناظر با پرسش اصلی پژوهش، نشان داده می‌شود که پانوفسکی مضامین و نقش‌مایه‌هایی از

اسطوره‌های کلاسیک را در آثار هنری دورهٔ رنسانس تشخیص داده و از طریق متن‌های فلسفی و ادبی همان دوره معنای تصاویر را روشن کرده است.

در کشور ما، تلاش‌هایی درجهتِ کاربردی‌ساختن روش آیکونوگرافی و آیکونولوژی در پژوهش‌های دانشگاهی انجام گرفته است. به‌عنوان نمونه، در شمارهٔ یک *نقدنامهٔ هنر* (۱۳۹۱) ویژهٔ آیکونولوژی هنر، جمعی از صاحب‌نظران این حوزه به معرفیِ این روش و طرح مباحثی دربارهٔ تاریخ شکل‌گیری و چگونگی استفاده از این روش در پژوهش‌های هنری پرداخته‌اند. علاوه‌براین، کتاب *درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و کاربردها*، نوشتهٔ ناهید عبدی (۱۳۹۰)، گامی مهم در توضیحِ چگونگی به‌کاربردنِ نظریهٔ آیکونولوژی در تحلیل نقاشی ایرانی است. هم‌چنین، در کتاب *حکمت شمایل‌های مسیحی* (۱۳۸۸)، نویسنده به تبیین چهارچوب نظری آیکونولوژی برای بررسی تصاویر هنریِ مسیحی پرداخته است. گفتنی است که تاکنون ترجمه‌ای کامل از کتاب پانوفسکی به فارسی انجام نشده است و تنها بخش‌هایی از کتاب *معنا در هنرهای تجسمی* (۱۳۹۶) ترجمه شده است. هم‌چنین، باید از پژوهش های بهار مختاریان در قالب مقالاتی سخن گفت که با تشریح ابعاد نظری تألیفات ابی واربورگ و اروین پانوفسکی درجهت پیوند مباحث اسطوره‌شناسی و اخترشناسی در خوانش آثار هنری دورهٔ اسلامی کوشیده است. به‌تازگی نیز کتابی تحت عنوان *تفسیر نگاره‌های ایرانی برپایهٔ نجوم* (۱۳۹۷) منتشر شده است که دو تن از محققان به تفسیر نگاره‌های نسخه‌های نجومی ایران برپایهٔ نظریات پانوفسکی و همکارانش در کتاب *زحل و مالیخولیا* (۱۹۶۴) پرداخته‌اند و بهار مختاریان در پیش‌گفتاری بر این کتاب لزوم شناخت منابع متنی و مطالعات بینارشته‌ای در تحلیل آثار هنری دورهٔ اسلامی را یادآور شده است.

۲. معرفی کتاب و تحلیل خاستگاه آن

کتابِ موردبحث ۲۶۲ صفحه و ۱۷۳ تصویر دارد. بخش‌های مختلف کتاب شامل مقدمهٔ نویسنده، ضمیمهٔ مقدمه (توضیحات تصاویر مندرج در کتاب)، پیش‌گفتار، فصول شش‌گانه، کتاب‌شناسی، و نمایه است. تصویر روی جلد کتاب نقاشی *پیروزی زمان* (*The Triumph of Time*) اثر یاکوب پزلینو[۲] است که در موزهٔ بوستون محفوظ است. در بخش مقدمه، پانوفسکی هدف خود را از طرحِ مسئلهٔ موضوعی[۳] یا معنا در نقاشیِ رنسانس توضیح داده و ذکر کرده است که این مباحث با همکاری فریتز ساکسل (Fritz Saxl)[۴] انجام شده است. وی هم‌چنین اشاره کرده است که مطالب ذکرشده در این کتاب آموخته‌های او

از استادش ابی واربورگ (Aby Warburg) در مؤسسهٔ واربورگ است. ابی واربورگ مورخ فرهنگ و هنر بود و آثار مهمی از وی به‌جای مانده است. او برای انجام پژوهش‌های خود کتاب‌خانه‌ای ترتیب داده بود تا با دسترسی به منابع، مطالعات خود را درباب تاریخ فرهنگ انجام دهد. این کتاب‌خانه چنان غنی بود که پس از مرگش به مؤسسه‌ای تحقیقاتی با نام واربورگ (Warburg Institute) تبدیل شد و هم‌اکنون نیز به‌عنوان یکی از پایگاه‌های معتبر پژوهش‌های تاریخ هنر و فرهنگ فعال است. توجه به سنتِ قرون وسطی در مطالعهٔ آثار هنری دورهٔ رنسانس را، که موضوع محوری کتاب حاضر است، ابی واربورگ موردتوجه قرار داد. او در کتاب خود تاریخ هنر را به‌مثابهٔ معرفتی درباب تصاویر تلقی می‌کرد و باور داشت که تصاویر درطولِ تاریخ تداوم می‌یابند و در دوره‌های بعدی به شکل‌های دیگری بازتولید می‌شوند (Johnson 2012). او هم‌چنین بخش عمده‌ای از میراث رنسانس را داستان‌های تمثیلیِ بازمانده از قرون کهن می‌داند (Ramply 2015: 48). اروین پانوفسکی نیز تحت آموزش‌های ابی واربورگ و برپایهٔ نظریهٔ فوق ساختار کتاب خود را شکل داد. محتوای کتاب *درآمدی بر آیکونولوژی* نیز، همانند کتاب‌خانهٔ واربورگ، شامل تفسیر مباحثِ فرهنگی، ادبی، و فلسفی به‌میانجیِ تصاویر هنری است.

در فصل اول کتاب، که سی صفحه را در بر گرفته، مبانی نظریِ آیکونولوژی مطرح شده است. پانوفسکی با ذکر مثالی بسیار ساده سه سطح از مشاهده را معرفی می‌کند و با قائل‌شدن تمایز میان مضمون یا معنا (content) و فرم (form) سه مرحله از تفسیر را معرفی می‌کند: ۱. توصیف پیش‌آیکونوگرافیک (pre-iconographical description) که موضوع اولیه یا طبیعی را در بر می‌گیرد و به توصیف نقش‌مایه‌ها و فرم‌های ناب حامل معانی اولیه می‌پردازد، ۲. تحلیل آیکونوگرافیک (Iconographical analysis) که موضوع ثانوی یا قراردادی را در بر دارد و از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعهٔ اسناد مکتوب به تحلیل تصاویر می‌پردازد، ۳. تفسیر آیکونوگرافیک (interpretation Iconographical) یا آیکونولوژی که درپی کشف معنای ذاتی یا محتواست (Panofsky 2016: 14-17). در پایان این فصل شانزده تصویر در رابطه با مباحث طرح‌شده ارائه شده است.

فصل دوم «تاریخ اولیهٔ بشر در دو دورهٔ نقاشی پیرو دی کوزیمو» (The Early History of Man in Two Cycles of Paintings) نام دارد و ۳۵ صفحه را شامل می‌شود. پیرو دی کوزیمو (Piero di Cosimo)[۵] نقاش ایتالیایی دورهٔ رنسانس بود. نویسنده در این فصل با درجهٔ خاصی از دقت نشان می‌دهد که تا چه اندازه انتقال مسئلهٔ موضوعی اهمیت دارد و حتی اهمیت آن می‌تواند ورای ارزیابیِ هنری تصاویر باشد. هجده تصویر در پایان این فصل ارائه شده است.

فصل سوم ایـن کتـاب «پـدر ــ زمـان» (Father Time) نـام دارد و ۲۵ صـفحه را شـامل می‌شود. در این فصل، نویسنده به بیان تحولاتِ مفهومِ «زمان» و احیای آن در قالبِ فرم‌هـا و مضمون‌ها در آثار هنری دورهٔ رنسانس پرداخته و ۳۴ تصـویر را در پایـان ایـن فصـل ارائـه کرده است.

نویسنده در فصل چهارم، با عنوانِ «کوپید کور» (Blind Cupid)، که ۳۳ صـفحه را شـامل می‌شود، به تأمل در مفهوم «عشق» و سیر تحول آن پرداخته اسـت و ۳۸ تصـویر را در پایـان این فصل ارائه داده است.

فصل پنجم کتاب، «جنبش نوافلاطونی در فلورانس و شمال ایتالیا (بندینلی[۶] و تیسـین[۷])» (The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy: Bandinelli and Titian) نـام دارد. این فصل شامل ۴۱ صفحه و هجده تصویر است. نویسنده با ارجاع بـه جنـبش نوافلاطـونی به بررسی دو سبک هنری متفاوت برمبنای دو قرائت و تفسیر متفـاوت از مضـمون «عشـق» پرداخته است.

فصل ششم کتاب بـه «جنـبش نوافلاطـونی در فلـورانس و شـمال ایتالیـا و تـأثیر آن در میکل‌آنژ» (The Neoplatonic Movement and Michelangelo) پرداختـه اسـت. ایـن فصـل در ۵۹ صفحه و ۴۹ تصویر تنظیم شده است. جنبش نوافلاطونی، که موضوع فصـل پیشـین نیـز بود، در این فصل با جزئیات بیش‌تـر در آثـار هنـری میکـل‌آنـژ موردبررسـی و مداقـه قـرار گرفته است.

۳. نقد شکلی اثر: امتیازات و کاستی‌ها

پس از مروری کلی بر مباحث کتاب، چند ویژگی به‌نظر می‌رسد کـه موجبـات اهمیـت ایـن کتاب در پژوهش‌های تاریخ هنر را فراهم ساخته است. نخستین ویژگی این کتاب گستردگی منابع و ارجاعات آن است. این ارجاعات، که شامل منـابع متنـی و تصـاویر مختلـف اسـت، اثربخشیِ گسترده‌ای بر عمق تحلیل‌ها گذاشته است. پیش‌تر ذکر شد کتـاب‌خانـهٔ واربـورگ، که شاملِ انواع منابع متنی، تصـویری، نقشـه‌هـا، آثـار اسـنادی، و... اسـت، خـود بـه‌تمـامی نشان‌دهندهٔ ساختار مطالعاتیِ واربورگ و شاگردان اوست. به‌پیروی‌از ایـن شـیوه، پانوفسـکی توانسته است به تفسیری جامع درباب موضوع «اومانیسم» از مجرای تصاویر دست یابد.

علاوه‌براین، از مهم‌ترین امتیازات این کتاب، چنان‌که گفته شد، توجه خـاصِ پانوفسـکی به رابطهٔ میان فرم و موضوع در اثر هنری است. او در تمـام فصـول کتـاب خـود سـعی دارد

ایدهٔ محوریِ رابطهٔ میان فرم و موضوع را مدنظر داشته باشد. تمایل نویسنده به قائل‌شدن اهمیت فوق‌العاده برای «موضوع» آثار هنری در تقابل با گرایش‌های فرم‌محورِ زمان خود بود که در آن‌ها موضوع به نسبت جنبه‌های فرمی اثر هنری عنصری فرعی محسوب می‌شد. پانوفسکی موضوع اثر هنری را دربردارندهٔ مسائل اجتماعی، سیاسی، ادبی، فلسفی، مذهبی، و هم‌چنین پیونددهندهٔ فرم و جنبه‌های تکنیکی اثر دانسته است (Panofsky 2018).

امتیاز دیگر این کتاب دقت در کاربردِ مبانی نظری در تحلیل آثار هنری است. در این کتاب، پانوفسکی تفسیر خود را با فراروی از حدودِ بررسی‌های شکلی و فرمی انجام داده است. به‌عنوان نمونه، وی در فصل سوم و چهارم نه‌تنها تغییرات را در بازنمایی‌های «پدر ـ زمان» و «کوپید کور» نشان می‌دهد، بلکه با مراجعه به زمینهٔ فکری گسترده‌تری که ریشه در ادبیات و فلسفه دارد به تفسیر آثار هنری پرداخته است. البته صرف‌نظر از به‌کاربردن روش علمی در تحلیل آثار هنری گونه‌ای خلأ در تعاریفِ مقدماتیِ مفاهیم فلسفی در این کتاب مشاهده می‌شود. به‌بیان‌دیگر، گویی پانوفسکی مخاطب خود را افرادی متخصص در تمامی رشته‌های علوم انسانی فرض کرده و ضرورتی در توضیح مقدماتی مفاهیم احساس نکرده است. به‌عنوان نمونه، در ابتدای فصل چهارم، در بحث از شخصیت کوپید، بدون ارائهٔ تعریفی مقدماتی از شخصیت کوپید در اسطوره‌ها، به بررسی مضامین وابسته به این شخصیت در متون فلسفی پرداخته، از صفحهٔ ۹۵ تا ۱۰۵ به‌صورت مطول به واکاوی این مفهوم پرداخته است. به‌نظر می‌رسد که این مسئله اندکی با مراحلِ روش‌مند موردنظر پانوفسکی، که در فصل نخست ارائه شده است، مغایرت دارد، چراکه در فصل نخست مواجهه با آثار هنری از توصیف شروع می‌شود و به تحلیل و سپس تفسیر می‌انجامد (ibid. preface, vol. 1, 14, 15). باوجود این قسم مشکلات، کتاب موردبحث، علاوه‌بر پژوهش‌گران حوزهٔ هنر، می‌تواند مورداستفادهٔ کسانی نیز قرار گیرد که مایل‌اند با تاریخ تفکر و اندیشهٔ بشری به‌نحوی انتقادی آشنا شوند و نقش یک دورهٔ آموزشی تخصصی را برای محققان هنری ایفا کند و نحوهٔ تحلیل آثار هنری را با تکیه بر محتوای اثر هنری و با رجوع به منابع تاریخی آموزش دهد.

۴. نقد محتوایی اثر

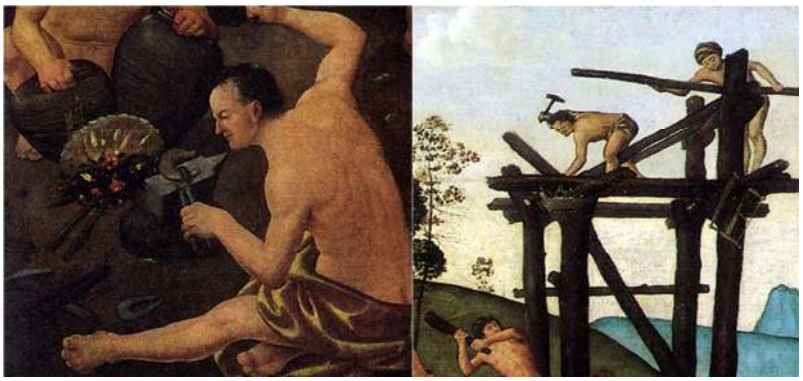
برای روشن‌شدنِ نحوهٔ استدلال پانوفسکی در این اثر لازم است تا، با نگاهی جزئی‌تر به محتوای فصل‌ها، شیوهٔ استدلال نویسنده را موردبررسی قرار داد. به‌باور مختاریان، پانوفسکی در این کتاب به‌دنبال نظریه‌ای برای تاریخ هنر است:

> برای او، جدایی میان تجربهٔ زایندهٔ هستی از فضایی که در آن داده‌های فرهنگی شکل گرفته است غیرواقعی است. فرهنگ طبیعت دوم آدمی است و هر تجربه هستی و بصری متأثر از سنت فرهنگی است و امری طبیعی و غیرتاریخی نیست. او شناخت این تجربه را از طریق دانش ادبی و نوشتاری ممکن می‌داند (مختاریان ۱۳۹۵: ۵).

این جمله به‌درستی مبینِ روش پانوفسکی در اتکا بر متون مختلف در خوانش آثار هنری است.

ارتباط میان فصول در این کتاب نشان‌دهندهٔ نظم منطقی و اندیشه‌ای است که پیونددهندهٔ فصول به یک‌دیگر است. به‌عنوان نمونه، نویسنده در فصل دوم به طرح این موضوع پرداخته است که در دو دوره از نقاشی‌های پیرو دی کوزیمو می‌توان روایتِ تاریخ تمدنِ بشری را مشاهده کرد. او به تجزیه‌وتحلیل آثار این نقاش پرداخته و در اثر او با نامِ *هیلاس و نیمف* (*Hylas and the Nymph*) بازنمایی مراحل تکامل بشر را ردیابی کرده (Panofsky 2018: 34) و متون نوشتاری فراوانی را دربارهٔ تاریخ تکامل بشر موردمداقه قرار داده است. سپس، در توصیفِ نقاشی دی کوزیمو، جوانی را که در میانهٔ تصویر با پاهایی کج (bow legged- youth) بر زمین افتاده و نیمف‌ها (Nymphs)[۸] برگرد او حلقه زده‌اند، بازنماییِ شخصیتی اسطوره‌ای به‌نام وولکان (Vulcan) تلقی کرده که به‌دلیل نقص جسمانی به زمینِ هبوط کرده است. وولکان، در اسطوره‌های رومی، خدای آتش و آهن‌گری است. هومر (Homer) ساختن زره و آهن‌گری را به او نسبت می‌دهد و باور دارد که او پشتیبان صنایع دستی است و در بنیاد و اعتلای تمدن بشری سهمی به‌سزا داشته است (همیلتون ۱۳۷۶: ۴۳). به‌بیانِ پانوفسکی بازنماییِ او در این اثر در چهارچوب فرم‌های هنر رنسانس است. هدف پانوفسکی از طرح این بحث این است که نشان دهد در نقاشی‌های دی کوزیمو مضامین و نقش‌مایه‌هایی از اسطوره‌های کلاسیک وجود دارد که تفسیر آن‌ها تنها به‌یاری متن‌های ادبی و فلسفی همان دوره مقدور است و چنان‌چه متون ادبی و فلسفی در تفسیرِ این اثر به‌کار گرفته نشوند، معنایی که تصویر انتقال داده است به‌فهم درنمی‌آید. به همین دلیل، او در ادامهٔ بحث متونی از ویترویوس (Marcus Vitruvius Pollio)[۹] و بوکاچو (Giovanni Boccaccio)[۱۰] را موردبررسی قرار می‌دهد (Panofsky 2018: 39-49). نویسنده درادامه سعی دارد تا دو مضمون را درکنار هم قرار دهد و به تحلیل بپردازد؛ نخست توصیفاتِ ویترویوس دربارهٔ دوره‌های تمدن‌پذیریِ بشر، ساخت خانه‌ها، و استفاده از ابزارها و دوم توصیفِ اسطورهٔ وولکان در آثار بوکاچو با تأکید بر نقش وولکان در آموزش‌دادنِ به انسان‌ها و تکامل استعدادهای بشر. شیوهٔ استفادهٔ پانوفسکی از منابع تاریخی،

اسطوره‌ای، و استفاده از این منابع برای تحلیل آن‌جا روشن می‌شود که در نمونه‌ای از نقاشی‌های دورهٔ دوم حیات هنری دی کوزیمو (تصویر ۱ و ۲) کارگرانی تنومند ترسیم شده‌اند که با ابزارهایی مانند میخ، چکش، و اره به ساختنِ چهارچوب خانه‌ای مشغول‌اند. پانوفسکی این نقاشی را دقیقاً همان توصیف ویترویوس دربارهٔ تحول تکنولوژیک در تمدنِ بشری می‌داند. «در ابتدا انسان‌ها تیرهای چوبی ساختند، سپس شاخه‌های درخت‌ها را به‌هم بافتند و بر روی آن‌ها قرار دادند و درنهایت آموختند که چگونه با گل دیوارهایی بسازند» (ibid.: 44).



تصویر ۱. بخش‌هایی از نقاشی *وولکان و ائولو* (*Vulcano ed Eolo*) اثر پیرو دی کوزیمو (ibid.: pic. no. 18).

پروژهٔ اصلی پانوفسکی در فصل حاضر این است که با اشاره به دو دورهٔ نقاشی‌های دی کوزیمو حیات و احیای مضامینِ کهن را در نقاشی دورهٔ رنسانس نشان دهد (ibid.: 65). او باور دارد که در این نقاشی «گذار از عصر سنگ به عصر فلز» (ibid.: 51) صورت‌بندی و ارائه شده است. سپس استدلال خود را این‌گونه به‌پایان می‌رساند که در دورهٔ رنسانس تاریخ انسان در روایتی تصویری به‌دست هنرمند ارائه شده است. او این شیوه را نوعی تفسیرِ مضامین کلاسیک و اسطوره‌ای متناسب با قواعد و چهارچوب‌های هنری رنسانس می‌داند (ibid.: 67). در نقد این فصل، باید چنین گفت که تجزیه‌وتحلیل پانوفسکی می‌توانست ناظر به مقایسهٔ آثار هنرمندانی دیگر در دورهٔ رنسانس باشد. باتوجه‌به این‌که در نظر فیلسوفان رنسانس، هر تصویری که روایتی را در بر دارد از دل جریان‌های سنتی دوران باستان به‌ارث رسیده است (ماینر ۱۳۹۰: ۱۲۰)، به‌نظر می‌رسد که تعیین و تشریح ابعادِ تاریخ بشر را می‌توان در آثار دیگر هنرمندانِ این دوره نیز پی‌گرفت. به‌بیان بهتر، پانوفسکی

در انتخاب پیرو دی کوزیمو دلایل کافی ارائه نداده است، اما به‌زعم وی، این فصل گشایندهٔ مباحثی است که در فصول بعدی با جزئیاتی بیش‌تر بدان‌ها پرداخته است.

در فصل سوم، با عنوان «پدر ــ زمان»، نویسنده با ذکر نمونه‌ای دیگر از مضامین اسطوره‌ای، یعنی مفهوم «زمان»، به صورت‌بندی نظریهٔ خود دربارهٔ حیاتِ مضامین کلاسیک در هنر دورهٔ رنسانس به‌میانجی مضمونی اسطوره‌ای ـ مذهبی پرداخته است. نویسنده در این فصل به طرح استناداتی درباب مفهومِ زمان و تطور آن درطول تاریخ پرداخته و چنین بیان کرده است که «ایزد زمان» در اسطوره‌های یونانی «کایروس» (Kairos) نام داشته و به‌هیئت جوانی دارای دو بال با ترازویی در دست تصویر شده است (تصویر ۳). در برخی موارد نیز کایروس با چرخ تصویر شده است. این تصویر از کایروس تا قرن یازدهم میلادی حیات و استمرار داشته و پس‌ازآن با اسطورهٔ سرنوشت (Fortune) درآمیخته است. پانوفسکی هم‌چنین بیان می‌کند که واژه‌ای که در زبان لاتین برای سرنوشت استفاده می‌شود fortune است.

این موضوع نشان می‌دهد که گذارِ اسطوره‌ها درمیانِ تمدن‌های مختلف در زبان نیز بازنمود یافته است. به‌پیروی‌از این استدلال، نویسنده مفهوم زمان را در هنر کهن ایران کاویده است، به‌نحوی‌که ایزد زمان در ایران را، که آیون (Aion) نام دارد، با دلالت‌های بر نیروی خلاقهٔ ابدی و در ارتباط با «آیین میترا» ذکر کرده است. هرچند درمیان تصاویری که در انتهای فصل آورده است، تصویری از آیون ارائه نداده و به‌جای آن تصویری از ایزد زمان اورفئوسی (Phanes) آورده است (Panofsky 2018: 71-72). بر همین اساس، پانوفسکی تصویر زمان در اسطوره‌ها را انتقال‌دهندهٔ مضمونِ «فانی‌بودن» تلقی کرده است. سپس در ادامهٔ بحث، ضمن اشاره به چهرهٔ ایزد زمان که در یونان باستان کرونوس (Cronus) و به یونانی Κρόνος نامیده می‌شده است، به بررسی شباهت در ریشه‌های واژگان «کایروس» و «کرونوس» پرداخته است، اما ساختار استدلال نویسنده در آن‌جا شکل گرفته است که ادعا می‌کند مقارن با قرون وسطی در غرب که تصویرگری صورت‌های سیارات رواج می‌یابد، چهرهٔ ایزد زمان با سیارهٔ ساتورن (Saturn) یا زحل، در هم آمیخته و در هنر دورهٔ رنسانس چهرهٔ دوگانهٔ زمان در آثار هنری بازنمایی شده است. درواقع، نویسنده ادعا می‌کند که مضامین و نقش‌مایه‌های هنر رنسانس در امتدادِ مضامین و نقش‌مایه‌های کهن و قرون وسطی است و «گسست کامل سنت درطی قرون وسطی رخ نداد، بلکه مفاهیم کلاسیک، ادبی، فلسفی، علمی، و هنری درطی قرون حفظ و در دورهٔ رنسانس به‌عمد احیا شدند» (Panofsky 1955: 40-41). در همین جهت، او به کاوش در نقاشی‌های رنسانس می‌پردازد و تصاویری از ایزد زمان را شناسایی می‌کند که انتقال‌دهندهٔ مضامین اسطوره‌ای و ادبیِ ایزد

زمان‌اند. پانوفسکی باور دارد که تغییراتی که در تصویر ایزد زمان مشاهده می‌شود نشان‌دهندهٔ نفوذ جنبه‌های قرون وسطایی در تصاویری است که در نگاه نخست به‌نظر می‌رسد که کلاسیک‌اند (ibid.: 75)، به‌نحوی‌که این موضوع را در کتاب دیگر خود که با همکاری فریتز ساکسل نوشته بود این‌گونه بیان می‌کند:

> مقارن با قرون وسطی، تقلیدهای هنرمندان از نمونه‌های کلاسیک متوقف شدند و آن‌ها روشی جدید بنیان نهادند؛ انتقالِ مضمون صورت‌های کهن به قرون وسطی به‌طریقی که تقریباً منشأ کلاسیکشان تشخیص‌ناپذیر می‌شد. درواقع، هنرمندان در قرون وسطی سنتِ بازنماییِ صورت‌های اسطوره‌ای را به‌کلی تغییر دادند (Panofsky and Saxl 1933: 237).

تصویر ۲. *کایروس*، نقش‌برجستهٔ یونانی، ۱۶۰پ‌م
(Panofsky 2018: pic. no. 35)

تصویر ۳. *ساتورن*، رم، ۱۴۰۰م
(ibid.: no. 45).

بر این اساس، چهرهٔ زمان که در دورهٔ کلاسیک با ترکیبِ دو ویژگیِ فانی‌بودن (کایروس) و جاودانگیِ خلاق (آیون) بیان شده بود، در هنر رنسانس وجهی نابودگر یافته و با تصویر سیارهٔ زحل درآمیخته است. پانوفسکی در ادامهٔ بحث با بررسی نقاشی‌های پوسن (Nicolas Poussin)[۱۱] بیان می‌کند که او وجه ویران‌گری زمان را، که انتقال‌دهندهٔ مضامین سیارهٔ زحل است، با دو وجه دیگر زمان، که در اسطوره‌ها بدان‌ها اشاره شده است، یعنی «خلاقیت» و «فانی‌بودن»، در هم آمیخته و این تضاد را در نقاشی خود به وحدت رسانده است (ibid.: 92). وی نتیجه می‌گیرد که تصویر زمان در آثار پوسن ترکیبی از آیون اسطوره‌ای و ساتورنِ قرون وسطایی است و این وجه از شخصیتِ ایزد زمان را با آثار اوید (Ovid)[۱۲] و هم‌چنین در کتاب *تبارشناسی خدایان* (*Theogonia*)،[۱۳] اثر هسیود، مستندسازی می‌کند.

تصویر ۴. *رقص زندگی بشر* (*Il Ballo Della Vita Humana*)، اثر نیکلای پوسن، ۱۶۳۵م
(ibid.: pic. no. 67)

در فصل چهارم، که «کوپید کور» نام دارد، بار دیگر استمرار و تداوم مضامینِ کلاسیک در دورهٔ رنسانس موردبررسی قرار گرفته است. «کوپید خدای عشق در اسطوره‌های رومی است. او با عشق‌های سرسری به کینه‌ورزی برمی‌خیزد» (همیلتون ۱۳۷۶: ۴۵). نویسنده در این فصل برایِ تحلیل نقش‌مایهٔ «پسربچه‌ای بال‌دار با چشمانِ بسته و با تیروکمانی در دست»، که در دورهٔ قرون وسطی به‌کرات بازنمایی شده است، به منابع ادبیاتِ کلاسیک رجوع می‌کند و به‌گونه‌ای عجیب تفاوتی چشم‌گیر را مشاهده می‌کند. در ادبیات و

اسطوره های کلاسیک، توصیفی از کوری یا بسته‌بودن چشمِ کوپید وجود ندارد، اما در توصیفات نویسندگان کلاسیک مفهومی از عشق بیان شده است که فرد را از عقلانیت دور کرده و به‌صورت تمثیلی گویی که بینایی فرد را از او گرفته است. نویسندگان کلاسیک این مفهوم را «عشق کور» نام نهاده‌اند (Panofsky 2018: 95-97). سپس، پانوفسکی با بررسی تصاویر کوپید در هنر قرون وسطی درمی‌یابد که تصویر کوپید با چشمانی بسته با نوار (blindfold) در قرون وسطی از طریق اسطوره‌های کلاسیک انتقال نیافته است، بلکه به‌طور آزادانه‌ای از منابعِ ادبیِ کلاسیک استخراج شده است که بیان‌کنندهٔ مضمونِ «عشق کور» بودند. این موضوع بیان‌کنندهٔ اهمیت و صحت استنادات در تحلیل پانوفسکی است. بدین گونه که ارجاع پانوفسکی به مسئله و موضوع عشق کور در متون ادبی مهم‌ترین بخشِ تحلیل او را صورت‌بندی کرده است. چنان‌چه این استناد شکل نمی‌گرفت، تفسیرِ دقیقی از نقش‌مایهٔ «کوپید با چشمانی بسته» به‌دست نمی‌آمد که به‌کرات در هنر قرونِ وسطی و رنسانس بازنمایی شده است. پانوفسکی بر این باور است که، در منابع ادبی، مانند آثار سنکا (Lucius Annaeus Seneca)[۱۴]، کوپید با چشمانی بسته توصیف نشده، اما مفهومِ عشق کور توضیح داده شده است (ibid.: 98). این مطلب زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا پانوفسکی به بررسی منابعی بپردازد که به توصیف کوپید پرداخته‌اند.

این مبحث در صفحات ۹۸ و ۹۹ تبیین و تشریح می‌شود. نویسنده بر این باور است که کوپید در آثار هومر و ویرژیل عضوی از معبد خدایان بوده است. سپس نویسندگان دورهٔ کلاسیک تفسیری آزادانه از آن را ارائه دادند که مفهوم عشق را به‌گونه‌ای اخلاقی‌شده و برمبنایِ مفاهیمِ اسطوره‌شناختی بیان کردند. در قرون وسطی، کوپیدِ اسطوره‌ای با مضمونِ «عشق متعالی و الهی» درآمیخته و در شعر این دوره نیز بازتاب یافته است (ibid.: 99). پانوفسکی تا آن‌جا پیش می‌رود که حتی ردپای این‌گونه عشق را در شرق[۱۵] پی می‌گیرد و به‌گونه‌ای از عشقِ عرفانی در آثار غزالی، خیام، و... اشاره می‌کند.

هدف نویسنده از طرح این بحث و اشاره به نویسندگان اسلامی این است که نشان دهد مضمونِ عشق اشراقی، که به‌طور هم‌زمان هم در نویسندگان دورهٔ قرون وسطی و هم در نویسندگان اسلامی تأثیر نهاده، براساس الگوی عشق نوافلاطونی بوده است و این الگو در شرق و غرب موجباتِ پدیدآمدن مفهومی از عشق الهی و عرفانی را فراهم آورده است (ibid.). البته ماهیتِ این بحث محل تردید است، چراکه مفهوم عشق متعالی درنزدِ نویسندگان دورهٔ اسلامی (برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به ستاری ۱۳۹۷: مقدمه) می‌بایست بیش از هرچیز در زمینهٔ دین اسلام و عقاید اهل طریقت و عرفان شکل گرفته باشد. به‌نظر

می‌رسد که پانوفسکی بدون درکِ دقیق مفهوم عشق متعالی نزد فیلسوفان اسلامی صرفاً به ارائهٔ برخی اطلاعات پرداخته است.

در صفحات بعدی (از صفحهٔ ۱۰۰ تا ۱۱۵) نویسنده به سیر تطور مفهوم «عشق» و بیان تغییرات آن براساس وضعیت‌های تاریخی و نگرش‌های سیاسی، مذهبی، و... هر دوره پرداخته و بر این باور است که درطی قرون وسطی مضمونِ «عشق کور» براساسِ مفهوم کلاسیک عشق در پیوند با اسطورهٔ کوپید شکل گرفت و در آثار هنری دورهٔ قرونِ وسطی کوپید با نواری بسته‌شده بر روی چشمان ترسیم شده است. نویسنده در این رابطه شواهد تصویری بسیاری از کتاب آثار هنری دورهٔ قرون وسطی آورده است. سپس، باتوجه‌به هنر دورهٔ رنسانس، که موضوعِ اصلی بحث این کتاب را تشکیل می‌دهد، به تشریح ابعاد وسیع این مسئله می‌پردازد که متون فلسفی دورهٔ رنسانس به احیای مفهوم «عشق» براساس منابع کلاسیک پرداختند، اما هنرمندان این دوره، با فراروی از توصیفاتِ متنی، برای بازنمایی کوپید او را با چشمانی بسته ترسیم کردند تا مضمون عشق کور و عشق متعالی را به‌صورتی متناقض انتقال دهند (ibid.: 121.). به‌عنوان نمونه، پیرو دلا فرانچسکو (Piero della Francesca)،[۱۶] نقاش دورهٔ رنسانس، در نقاشی دیواری خود در بازیلیکای سن فرانچسکو کوپید را به‌هیئت کودکی که تیروکمان در دست دارد ترسیم کرده است، درحالی‌که چشمان او با چشم‌بند بسته شده‌اند.

تصویر ۵. بخشی از نقاشیِ *کوپید با چشمان بسته*، پیرو دلا فرانچسکا، ۱۴۶۶م
(ibid.: pic. no. 92)

محور بحث پانوفسکی در فصل پنجم بررسیِ احیای مفاهیم نوافلاطونی در هنر دورهٔ رنسانس است و بدین منظور بحث را با ارائهٔ نقاشی‌هایی از دو هنرمند دورهٔ رنسانس، بندینلی و تیسین، آغاز می‌کند و به بررسی ویژگی‌های دو سبک هنری فلورانسی و ونیزی می‌پردازد. از نظر او، هنر فلورانس مبتنی‌بر طراحی، استحکام شکلی، و ساختار است درحالی‌که هنر ونیزی مبتنی‌بر رنگ، فضا، شادابی بصری، و هارمونی موسیقایی است

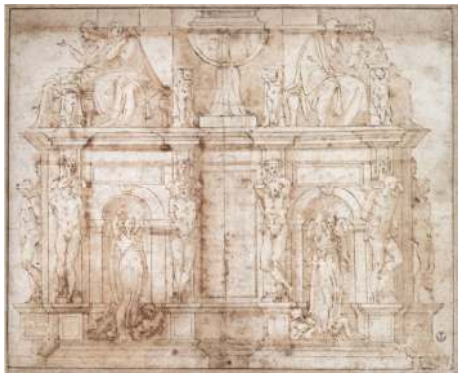
(ibid.: 148). نویسنده تضاد چشم‌گیر میان هنر فلورانسی و ونیزی را بیان‌گرِ دو تلقی متفاوت از مفهوم «عشق نوافلاطونی» می‌داند و به تشریحِ تفاوت‌های میانِ نوافلاطون‌گرایی فلورانسی و ونیزی در آثار هنری می‌پردازد.

به‌زعم او، در تابلوی نقاشی بندینلی با عنوانِ *وحشت از کوپید و آپولو در حضور خدایان* (*The Fray of Cupid and Apollo, with all the Gods Present*) مفاهیم نبرد میانِ «روح» و «عقل»، که مفهومی اساساً نوافلاطونی است، ترسیم شده است. هم‌چنین، تیسین در تابلوی مشهور خود با عنوان *عشق مقدس و نامقدس* (*Sacred and Profane Love*) دو زن را بازنمایی کرده است که به‌بیان پانوفسکی صورتِ افلاطونی‌شدهٔ ونوس (Venus)، الههٔ عشق یونانی، را در دو حالتِ زمینی و آسمانی توصیف کرده است. این مفهوم دوگانهٔ عشق زمینی و عشق متعالی در نوشته‌های دو نویسندهٔ رنسانس، فیچینو (Marsilio Ficino)[۱۷] و پیکو (Giovanni Pico della Mirandola)[۱۸]، ذکر شده بود (ibid.: 152-153). پانوفسکی سپس با مقایسهٔ میان فرم‌های موجود در نقاشی‌های بندینلی و تیسین چنین نتیجه می‌گیرد که نوافلاطون‌گرایی در نقاشی‌های دورهٔ رنسانس به دو روش احیا شده است: روش شیوه‌گرایانهٔ فلورانسی و روش تعالی‌گرایانهٔ ونیزی. به‌بیان‌دیگر، او سعی دارد نشان دهد که رنسانس در ایتالیا چگونه فرم‌های کلاسیک را با مفاهیم کلاسیک اتحاد بخشید و این اتحاد موجب شد تا تصاویر کلاسیک، ضمن این‌که از خطر فراموشی حفظ می‌شدند، بازتعریف شوند و تولدی دوباره یابند (Landauer 1994: 263). پروژهٔ اصلی پانوفسکی در این فصل نیز تفسیرِ سیر تحولاتِ مضمونِ «عشق» به‌میانجی آثار هنری دورهٔ رنسانس است و در این رابطه با استناد به مراجع معتبر موفق عمل کرده است.

در فصل ششم، نویسنده با بررسیِ آثار میکل‌آنژ به شخصیت، نبوغ، و یکتایی او در تاریخ رنسانس اشاره کرده و وی را «تنها نابغهٔ افلاطونی درمیان هنرمندان بسیاری که تحت تأثیر ایده‌های نوافلاطونی قرار گرفته‌اند» توصیف کرده است. ذکر این نکته ضروری است که آموزه‌های نوافلاطونی، که مقارن با قرون وسطی در مسیحیتِ غربی رواج یافت، نقش مؤثری در هنر رنسانس ایفا کرده است. به‌بیان پانوفسکی، میکل‌آنژ با باور به ایده‌های نوافلاطونی دربارهٔ انسان و سرنوشت او نوعی نمادگرایی نوافلاطونی را در آثار خود انعکاس داده است. برای تبیین بحث، وی به دو اثر مهم میکل‌آنژ، *مقبرهٔ ژولیوس دوم*[۱۹] و *کلیسای مدیچی* (Medici)[۲۰]، اشاره کرده است و به واکاویِ چگونگی ارائهٔ فرم‌های بصری و محتوایِ نوافلاطونی در دو کلیسای ذکرشدهٔ میکل‌آنژ می‌پردازد. در این جهت، وی به گرایش‌هایی اشاره می‌کند که در قرن چهاردهم در فلورانس پدید آمده‌اند و بیان می‌کند که مقارن با این

دوره به‌کاربردنِ فرم‌های باشکوه و مجلل در مقبره‌های تدفینی محدود شد و گرایش به فرم‌های ساده اما فاخر رواج یافت (Panofsky 2018: 183). در صفحات بعدی او سعی دارد تا این تغییرات را به‌واسطهٔ مباحثی فلسفی تحلیل کند که به‌زعم وی بازتابِ آن در آثار میکل‌آنژ قابل‌مشاهده است و آن آموزهٔ دوگانه زندگی وقف عمل (Vita Activa) و زندگی وقف نظر (Vita Contemplativa) است. در یونان باستان، زندگی وقف عمل به‌منزلهٔ یکی از ارزش‌های اساسی انسان به‌کار می‌رفته است. با شروع قرون وسطی، قدیس آگوستین این مفهوم را هم‌ردیف با رفع حوایج زمینی تلقی کرد و زندگی وقف نظر را تحت‌تأثیر گرایش‌های مذهبی در قرون وسطی در جایگاهی والاتر قرار داد (آرنت ۱۳۹۸: ۴۸–۵۴). این مفهوم را هم‌چنین در دورهٔ رنسانس فیلسوفانی چون لاندینو (Cristoforo Landino)[۲۱] مطرح کرده‌اند. پانوفسکی در این فصل به این اصطلاحات ارجاع داده است، اما پیش‌تر تعریفی از این دو اصطلاح و سیر تطور آن را ارائه نکرده است. به‌عبارت‌دیگر، تعریف دوگانهٔ زندگی وقف عمل و زندگی وقف نظر درمیان انبوه ارجاعات این فصل گم شده است.

به‌هرروی، نویسنده با محور قراردادنِ این دوگانهٔ فلسفی طی بحثی مبسوط نشان می‌دهد که میکل‌آنژ در مقبرهٔ ژولیوس دوم نقش‌مایه‌هایی را به‌کار برده که بیان‌کنندهٔ دوگانهٔ زندگی وقف عمل و زندگی وقف نظر بوده است. وی در این مقبره تصویری از عروج ژولیوس دوم ترسیم کرده که نه به‌شکل تصاویرِ عروج مسیح، بلکه در چهارچوب مفاهیم نوافلاطونی است. در آموزه‌های نوافلاطونی، دو راهِ رسیدن به خدا «عدالت‌ورزی» و «دین‌داری» است. پانوفسکی با ارجاع به متون فلسفی چنین بیان می‌کند که نویسندگان قرون وسطی این دو آموزه را به‌شکلی تمثیلی در قالب دو بال برای عروج به بهشت بیان کرده‌اند (Panofsky 2018: 194).



تصویر ۶. مقبره *ژولیوس دوم*، میکل‌آنژ، ۱۵۱۳م (ibid.: pic. no. 135)

میکل‌آنژ نیز در این تصویر دو بال برای فرشته ترسیم کرده است که یکی بیان‌کنندهٔ عدالت‌ورزی است و از زندگی عملی حاصل می‌شود و دیگری بیان‌گر دین‌داری است که از زندگی وقف نظر منتج می‌شود (ibid.: 192). جالب آن‌جاست که میکل‌آنژ در مجسمه‌ای با نام متفکر نیز این آموزهٔ زندگی وقف نظر را به‌کار برده است (ibid.: 193). پانوفسکی هم‌چنین با اشاره به اثری دیگر از میکل‌آنژ، *مقبرهٔ مدیچی*، اذعان می‌کند که میکل‌آنژ این آموزهٔ دوگانهٔ زندگی وقف عمل و نظر را در بازنمایی چهرهٔ مدیچی (تصویر ۷) و حالت او را، که شبیه به مجسمهٔ متفکر است، نشان‌دهندهٔ تضادی می‌داند که به‌میانجیِ این آموزهٔ کهن برای بازنمایی چهرهٔ مدیچی مورداستفاده قرار داده است.

تصویر ۷. مجسمهٔ *لورنتسو مدیچی* در مقبرهٔ مدیچی، اثر میکل‌آنژ، ۱۵۲۰-۱۵۳۴م
(ibid.: pic. no. 154, 155)

۵. بررسی نظم منطقی اثر

خواننده با خواندن این کتاب درمی‌یابد که تفاسیر نویسنده با روش به‌کار گرفته‌شده و نیز با نتایج فصول پنج‌گانه انطباق کامل دارد. علاوه‌براین، هر فصل زمینه‌ای نظری را برای مطالعهٔ فصل بعدی فراهم می‌آورد. بر این اساس، در این کتاب، نوعی نظم منطقی و تسلسل میانِ فصول رعایت شده است. بدین معنا که هریک از فصل‌ها، صرف‌نظر از عناوین و موضوعاتِ متنوعی که دارند، دارای وحدت موضوعی با تحلیل او در محور قراردادنِ «تداوم و حیاتِ مضامین و نقش‌مایه‌های کلاسیک در هنر دورهٔ رنسانس» است. نویسنده صورت‌بندی این فرضیه را در چهارچوبی روش‌شناختی و برپایهٔ منابعی گسترده پی گرفته و برای بررسی

تداوم و حیاتِ مفاهیم کلاسیک در هنر دورهٔ رنسانس پژوهش‌های خود را به‌نحوی تنظیم کرده است که در فصل نخست مبانی نظری و اهمیت و ضرورت روش آیکونولوژی را تبیین کند، سپس با ارائهٔ تصاویر در پایان فصل نخست ذهن خواننده را برای ورود به مباحث فصل دوم آماده سازد. در فصل دوم مباحث طرح‌شدهٔ پیشین را با بیانی جزئی‌تر و در چهارچوب روابط میان متن اسطوره‌ای (اسطورهٔ وولکان) با متن فلسفی (نوشته‌های ویترویوس و بوکاچو) مستدل ساخته است. این ساختار در فصل سوم نیز به همین شیوه ارائه شده است و مفهوم اسطوره‌ای زمان در انطباق با متون فلسفی در آثار هنری بازجسته شده‌اند. در فصل چهارم، مفهوم آموزه‌های نوافلاطونی در قالب مفاهیم نظریِ فصول پیشین برای خواننده روشن می‌شود. دو فصل پایانیِ کتاب نیز که به‌لحاظ کمّی نیز صفحاتِ بیش‌تری را به‌خود اختصاص داده‌اند، به‌طور مداوم به نمونه‌های اسطوره‌ای، که در فصل‌های سوم و چهارم موردبررسی قرار گرفت، اشاره کرده و بدین ترتیب، به‌صورتی جامع، به بررسی آثار هنری هنرمندان رنسانس پرداخته‌اند. صرف‌نظر از نظم جامعِ این اثر، در تعداد زیادی از صفحاتِ کتاب، ارجاعاتِ به تصاویر درمیانِ متن دارای نظم منطقی نیست. بدین‌سان که ترتیبی که در فهرست تصاویر در ابتدای کتاب و به‌صورت شماره‌گذاری‌شده ارائه شده، در متن کتاب به‌گونه‌ای آشفته بیان شده است. به‌عنوان نمونه، در صفحهٔ ۱۵۰ به تصویر شمارهٔ ۱۰۸ و در صفحهٔ بعد به تصاویر شمارهٔ ۱۱۷ و ۱۱۸ ارجاع داده شده است. سپس، نویسنده طی چهار صفحهٔ بعد به تصاویر شمارهٔ ۱۰۹ و ۱۱۰ ارجاع داده است. به‌نظر می‌رسد که نویسنده در زمینهٔ ارائه تصاویر در متن نظم و ترتیبی را در نظر نداشته است. به‌گفتهٔ هانس بلتینگ، که از منتقدان روش پانوفسکی در مطالعات هنری است، پانوفسکی مطالعات خود را در پیوند میانِ تصاویر کلاسیک و رنسانس معطوف به تحلیلِ تصاویر کرده است، اما در تحلیل تصاویر تصویر را به متن تقلیل داده است (Belting 2005: 303). درضمن ارائهٔ تصاویر در پایان هر فصل موجب دشواری در خواندن این کتاب می‌شود، چراکه برای هر ارجاع به تصویر لازم است خواننده به پایان فصل رجوع و تصویر را مشاهده کند و سپس در ابتدای کتاب توضیحاتِ تصویر را پی‌گیرد. به‌نظر نویسندهٔ این سطور بهتر می‌بود که تصاویر در میانهٔ متن و در محلِ ارجاع خود همراه با توضیحات قرار می‌گرفتند.

۶. نقد اعتبار منابع

شاید بتوان چنین گفت که مهم‌ترین بخش کتاب یادشده کتاب‌شناسیِ آن شامل ۴۱۳ عنوان است که با شماره‌هایی در پاورقی به آن‌ها ارجاع داده می‌شود. نظم و ترتیبی که ابتدا

سردرگم‌کننده است، با قدری تأمل اهمیت و فایدهٔ آن روشن می‌شود. خواننده در اثنای خواندنِ کتاب به‌طور مرتب به کاوش در اطلاعات و رجوع به فهرست تصاویر در ابتدای کتاب ترغیب می‌شود. کتاب‌شناسی گسترده و سودمندِ این کتاب از نقاط قوت آن است. چنان‌که پیش‌تر نیز ذکر شد، یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های مؤسسهٔ واربورگ تهیه و تدوین نمایه‌ها و کتاب‌شناسی‌هایی بود که با وسعت‌گرفتن این کار به چکیده‌ای از سنت دانشگاهی در حوزهٔ علوم انسانی تبدیل شد و دردست‌رس محققان قرار گرفت. منابع گستردهٔ به‌کاررفته در این کتاب، از زبان‌های مختلف و در رشته‌های مختلف، طیفی از آثار گذشته و امروزی را شامل می‌شود، اما در مواردی نیز می‌توان اشرافِ نویسنده به منابع را محل تردید قرار داد. به‌عنوان نمونه، پانوفسکی در فصل چهارم به فیلسوفان و شاعرانِ مسلمان مانند غزالی و خیام دربارهٔ موضوع «عشق متعالی» ارجاع می‌دهد، اما در استفاده از منابع برای تبیین این مسئله اندکی تساهل ورزیده است. او در پاورقی صفحهٔ ۹۹ به تحلیل نویسندگان غربی دربارهٔ متفکران اسلامی استناد کرده است و رجوعی مستقیم به منابع دست‌اول نویسندگان و فیلسوفان اسلامی نداشته است. به‌نظر می‌رسد که درمیانِ انبوهی از منابع که در این کتاب موردبررسی قرار گرفته است، فقدانِ منبعی دست‌اول دربارهٔ آرای فیلسوفان اسلامی پذیرفتنی نیست. ازطرف‌دیگر، یکی از مواردی که خواندن و استفاده از این کتاب را به‌رغم اهمیت آن برای محققان دشوار کرده، ارجاعات فراوان نویسنده به واژگان، اصطلاحات، و متون به زبان‌های لاتین، ایتالیایی، آلمانی، و فرانسوی بدون ذکر معادل‌های انگلیسی آن‌هاست. هم‌چنین، در موارد بی‌شماری، حجم پاورقی‌ها در یک صفحه از متن اصلی آن صفحه بیش‌تر است. این موضوع البته نشان‌دهندهٔ گستردگیِ کار پانوفسکی است، اما به‌نظر می‌رسد که ناشران و شارحانِ این اثر باید اهتمام بیش‌تری در ترجمهٔ موارد ذکرشده به زبان انگلیسی به‌کار برند تا این اثر ارزش‌مند بتواند دردست‌رس مخاطبان بیش‌تری قرار گیرد.

۷. دقت در استنادات و ارجاعات

نویسنده در تمامیِ صفحاتِ کتاب ارجاعاتی به کتاب‌ها، تصاویر، اشعار، و... داشته است. این‌گونه وفور ارجاعات لازمهٔ پژوهش‌های بینارشته‌ای است. از نیازهای مهمِ نوع مطالعهٔ بینارشته‌ای که پانوفسکی به آن تعلق دارد استفاده از منابع و دقت در صحت ارجاعات است، چراکه آیکونولوژی به تفسیر نمادها و چگونگی «نمادینه‌شدن تصاویر در فرهنگ» می‌پردازد (مختاریان ۱۳۹۵: ۲۱)، اما در کتاب یادشده، باوجود جامعیت ارجاعات، گاه

کاستی‌هایی در ارجاع به تصاویر در متن مشاهده می‌شود. به‌عنوان نمونه، در صفحهٔ ۴۶ به تصویر شمارهٔ ۲۴ اشاره شده است. سپس تا صفحهٔ ۵۰ ارجاعی به تصاویر صورت نگرفته و در همین صفحه تصویر شمارهٔ ۳۳ موردبررسی قرار گرفته است. به‌عبارتی، هشت تصویر در پایان فصل دوم وجود دارد که در متن به آن‌ها ارجاع داده نشده است. باید پرسید که ارائهٔ تصویر در یک پژوهش علمی بدون ارجاع به آن چه ضرورتی داشته است؟ این‌گونه کاستی‌ها در ارجاع به تصاویر در فصول بعدی نیز مشاهده می‌شود. تصاویر شمارهٔ ۳۳، ۴۲، ۵۷، ۷۷، ۸۰، ۸۲، ۹۸، ۹۹، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۲۲، ۱۲۳، و ۱۲۸ نیز از مواردی است که ارجاعی بدان‌ها در متن صورت نگرفته است. به‌نظر می‌رسد که پانوفسکی گاه چنان دل‌بستهٔ تفاسیر فلسفی برمبنای متون و در زبان‌های مختلف شده است که ارجاع به برخی تصاویر را به‌نفع تحلیل‌ها فرو گذاشته است.

۸. انطباق اثر با نیازهای جامعه و اهمیت آن برای پژوهش‌گران

با بررسی و نقد کتاب پانوفسکی، کاربردی‌بودنِ نظریهٔ آیکونولوژی در مطالعهٔ آثار هنری روشن می‌شود. در مطالعات حوزهٔ نقاشی ایرانی، فقدانِ نظام روش‌شناختیِ دقیق در طبقه‌بندی و توصیف آثار آشکارا موجباتِ دشواری برای پژوهش‌گران شده است. یکی از جنبه‌های سودمندِ نظریهٔ پانوفسکی در این کتاب می‌تواند توجه به «موضوع» در نقاشی ایرانی و فراروی از مطالعات فرمی باشد. نویسندگان و پژوهش‌گرانِ حوزهٔ مطالعات آیکونولوژی به اهمیت این روش به‌منظور استفاده در پژوهش‌ها اذعان داشته‌اند. به‌عنوان نمونه، عبدی (۱۳۹۱)، با تأکید بر اهمیت مسئلهٔ موضوعی و معنا در بخش مهمی از روابط انسانی و در نگاهی گسترده‌تر تمدن بشری، درک و تبیین تمایز و مرز بین مسئلهٔ موضوعی و فرم را گامی بنیادی در مطالعات آیکونولوژی به‌شمار آورده است. در حوزهٔ نقاشی ایرانی و در مطالعات دانشگاهی نیاز به مستندسازی معنا از دل متون اسطوره‌ای، دینی، و فلسفی هم‌ارز با تصاویر موجب بارورشدنِ پژوهش‌ها و مطالعات می‌شود. به‌عنوان نمونه، در بررسی سبک‌های نقاشی ایرانی، با مراجعه به زمینهٔ تاریخی آن‌ها، نویسندگان و پژوهش‌گران ایرانی و خارجی به‌ضرورتِ مطالعهٔ مضامین ادبی و فلسفی به‌جز مطالعهٔ تاریخ تصاویر اذعان داشته‌اند، چنان‌که الگ گرابار نیز در کتاب خود *مروری بر نگارگری ایرانی* (۱۳۹۰) در توصیف نقاشی ایرانی از اصطلاحِ «مضامین بزرگ» استفاده کرده است. او باور دارد که «مضامین بزرگ نوعی نگرش را دربارهٔ تصویر ایجاد می‌کند و تفسیری را

برمی‌انگیزند که ضرورتاً تصویر دقیقی از متن نیست» (گرابار ۱۳۹۰: ۱۱۴–۱۱۵). درنتیجه، آثار هنری دربین دیگر مستندات دارای جایگاهی مهم در مطالعات انسان‌شناختی‌اند و این موضوع زمینه‌ساز مطالعات بینارشته‌ای است که یکی از الزامات مهم در پژوهش‌های دانشگاهی ایران در حوزهٔ هنر است. به‌بیان نصری (۱۳۸۹: ۶۲)، «ما در مطالعات تطبیقی همیشه یک اثر را از حیث خصلت‌های صوری و فرمال بررسی نمی‌کنیم، بلکه بین اثر با ادبیات موجود در آن زمان و با فلسفه، الهیات، نظام سیاسی، نظام اجتماعی آن دوران، و سایر نظام‌های فرهنگی‌ای که در آن زمان وجود داشته‌اند پیوند برقرار می‌کنیم». مطابق با این گفته‌ها، به‌نظر می‌رسد که روش آیکونولوژی در تحلیل و تفسیر آثار تجسمی و نقوش و نگاره‌های دورهٔ تاریخی ایران سودمند است. به‌این‌دلیل‌که حوزهٔ تجسمی نقوش در ایران همواره در پیوند با نظام‌های فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی رشد کرده و بالیده است. بدین ترتیب، روش آیکونولوژی امکانِ استفادهٔ از منابع تاریخی را درجهت تحلیل نقاشی ایرانی براساس نظام‌های ارزشی هر دوره فراهم می‌سازد.

علاوه‌براین، از دیگر کاربردهای کتاب موردبحث برای پژوهش‌های دانشگاهی در حوزهٔ تجسمی و نقاشی می‌توان به چگونگیِ استفاده از مضامینِ زبان‌شناختی و تاریخی درجهت تحلیل تصاویر اشاره‌کرد. چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، پانوفسکی با احاطه بر زمینه‌های مختلف علوم انسانی و به شیوه‌ای تطبیقی به این مهم دست‌یافته است. بنابراین، این کتاب می‌تواند دردسترس طیف وسیعی از مخاطبان قرار گیرد و راه را برای به‌هم‌پیوستنِ شاخه‌های مختلف علوم انسانی و برنامه‌های دانشگاهی هنر هموار سازد. با درنظرگرفتنِ این موارد، بازخوانیِ کتاب پانوفسکی و بازنویسیِ آن به‌زبان امروزی، باتوجه‌به اهمیت پژوهش‌های بینارشته‌ای در جامعهٔ دانشگاهیِ ایران، ورای ضرورت، یک الزام است.

۹. نتیجه‌گیری

نظر به این‌که حوزهٔ تجسمی و نقاشی ایرانی در پیوند با مضامینِ اجتماعی، سیاسی، و الهیاتی در دوره‌های مختلف تاریخی است، این مقاله با نقد و بررسی کتاب *درآمدی به آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس*، اثر اروین پانوفسکی، به بررسی چگونگیِ کاربستِ روش آیکونولوژی در تحلیل و تفسیر آثار تجسمی، نقوش، و نگاره‌ها در زمینه‌ای تاریخی پرداخت و با بررسیِ فصول شش‌گانهٔ کتاب موردبحث جنبه‌های سودمندِ نظریهٔ پانوفسکی و امکان گشایشِ خوانشی نو از نقاشی ایرانی را، با توجه به

«محتوا» و فراروی از مطالعات فرمی، تبیین کرده است. بر این اساس، در پاسخ به پرسش این پژوهش، می‌توان با مراجعه به فصول کتاب به الگویی منسجم درباب تحلیل نقوش و نگاره‌ها دست یافت و با روشی بینارشته‌ای با تکیه بر گسترهٔ مضمون‌های مختلف اسطوره‌ای، دینی، مذهبی، سیاسی، و ادبی به تحلیل تصاویر پرداخت. این نکته یکی از چالش‌های مهم در پژوهش‌های هنری ایران است و پژوهش‌گران باتوجه‌به مطالعات بینارشته‌ای و تطبیقی در حوزهٔ نقاشی ایرانی می‌توانند به بارورکردن مطالعات هنری کمک قابل‌توجهی کنند. چنان‌که نویسندهٔ کتاب یادشده نیز ارتباط میان هنرهای گوناگون را از طریق «مسئلهٔ موضوعی» موردکاوش قرار داده، بدین طریق سرشت نمادین و تصویریِ تفکر را در دورهٔ رنسانس بررسی کرده است. هم‌چنین، از نتایج مهم مقاله می‌توان به این مورد اشاره کرد که راه‌بردهای پانوفسکی در کتاب یادشده در بررسی چگونگی تغییرات در تاریخ نقاشی ایرانی راه‌گشا بوده است و با استفاده از روش فوق، پژوهش‌گران می‌توانند با مراجعه به متون تاریخی و آموزه‌های فلسفی به مستندکردنِ تصاویری بپردازند که درپیِ انتقال محتواهایی نمادین‌اند. تاریخ نقاشی ایرانی مملو از نگاره‌هایی است که با پیوند مفاهیم اسطوره‌ای و اخترشناسی درپی انتقال مفاهیمی نمادین‌اند. کتاب موردبحث به‌طور منسجم ارزش‌های نمادین انتقال‌یافته از مجرای تصاویر را نشان داده و تحولات مفاهیمی چون تکامل بشری، عشق، زمان، و مفاهیم نوافلاطونی را در قالب فرم‌ها و مضمون‌های دورهٔ رنسانسی و به‌عبارتی تاریخ انسان را در روایتی تصویری کاوش کرده است و ایدهٔ غالبی را که به‌نوعی گسست میان دورهٔ رنسانس و قرون وسطی قائل است به‌چالش کشیده و نشان داده است که مضامین و نقش‌مایه‌های هنر رنسانس در امتدادِ مضامین و نقش‌مایه‌های کهن و قرون وسطی است و گسستی در این میان وجود نداشته است. نقد کتاب حاضر نشان داد که چگونه پژوهش‌گران می‌توانند موارد مزبور را در نقاشی ایرانی نیز تحلیل و تفسیر کنند. در این مقاله، برخی از کاستی‌های موجود در کتاب یادشده نیز موردنقد و بررسی قرار گرفت؛ کاستی‌ها در ارجاع به تصاویر، ارائهٔ انبوهی از ارجاعات فلسفی و ادبی به زبان‌های مختلف، بدون ذکر ترجمهٔ انگلیسی که خواننده را در فهمِ مطلب سردرگم می‌کند، و نیز فقدان ارجاع به منابع معتبر درباب آرای فیلسوفان اسلامی که موجب درک سطحی مطلب شده است، اما کاستی‌های ذکرشده به ارزش و اهمیتِ کتاب یادشده لطمه‌ای وارد نکرده است و، با رفعِ مشکلات شکلی اثر از سوی ناشران و شرحِ تناقضات محتوایی آن از سوی پژوهش‌گران، کتاب یادشده می‌تواند در زمرهٔ منابعِ درسیِ رشتهٔ هنر مورداستفاده قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان *تفسیر بازنمودهای بهرام در نقاشی ایرانی، مبتنی‌بر روش آیکونولوژی* با راهنمایی نویسندهٔ دوم و سوم در دانشگاه هنر اصفهان است.

۲. فرانچسکو پزلینو (۱۴۲۲–۱۴۵۷)، نقاش ایتالیایی مکتب فلورانس، در شناس‌نامهٔ کتاب نام این نقاش Jacopo Pesellino درج شده است، حال‌آن‌که نام صحیح نقاش این اثر Francesco Pesellino است و نقاشی وی *The Triumphs of Fame, Time, and Eternit* نام دارد (پاکباز ۱۳۸۶: ۱۲۳). تصویر جلد کتاب بخشی از نقاشی یادشده است که در سال ۱۴۵۰ خلق شده است، اما در شناس‌نامهٔ کتاب نام نقاش و نام اثر به‌درستی و به‌طور کامل ذکر نشده است.

۳. عبدی در کتاب *درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و کاربردها* (۱۳۹۰) عبارت "subject matter" را «مسئلهٔ موضوعی» ترجمه کرده است (عبدی ۱۳۹۰: ۳۲). در این مقاله نیز عبارت مسئلهٔ موضوعی مورداستفاده قرار گرفته است.

۴. فریتز ساکسل (۱۸۹۰–۱۹۴۸)، (برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به Panofsky and Saxl 1933).

۵. پیرو دی‌کوزیمو (۱۴۶۲–۱۵۲۲)، نقاش اهل فلورانس در دورهٔ رنسانس.

۶. بارتولومو بندینلی (۱۴۹۳–۱۵۶۰)، نقاش، طراح، و مجسمه‌ساز ایتالیایی در دورهٔ رنسانس.

۷. تیتسیانو وچلی (۱۴۸۷–۱۵۷۶)، نقاش ایتالیایی و از اعضای مشهور مکتب ونیز.

۸. پریان، در اساطیر باستانی، الهگان فرعی مظهر طبیعت که در هیئت دوشیزگان زیبای ساکن کوه‌ها، جنگل‌ها، و رودها تجسم‌یافته‌اند (پاکباز ۱۳۸۶: ۱۰۰۲).

۹. مارکوس پائولو ویترویوس نویسنده و معمار رومی بود. تنها اثر برجای‌مانده از او *ده کتاب معماری* است (برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به Vitruvius Pillio 1914).

۱۰. بوکاچو (۱۳۱۳–۱۳۷۵)، نویسنده و ادیب ایتالیایی نویسندهٔ کتاب *دکامرون* (*The Decameron*).

۱۱. نیکولا پوسن (۱۵۹۴–۱۶۶۵).

۱۲. اوید، شاعر رومی (۴۳پ‌م–۱۷م)؛ نام اصلی او «پوبلیوس اویدوس ناسو» است (ماری ۱۳۸۹: ۱۶۸).

۱۳. یا *تبارشناسی خدایان*، کتابی از هسیود (قرن هشتم و هفتم پ‌م) دربارهٔ منشأ پیدایش خدایان یونانی که در تاریخ ۷۳۰–۷۰۰پ‌م سروده شده است (برای مطالعهٔ بیش‌تر، بنگرید به فرنودفر ۱۳۸۷).

۱۴. (۴پ‌م–۶۵م)، فیلسوف رومی معروف به سنکای جوان، او تأثیر بسیاری بر فیلسوفان رواقی پس از خود گذاشت. تحت‌تأثیر او تفکر رواقی تا دورهٔ رنسانس ادامه یافت (<https://www.plato.stanford.edu/entries/seneca/#LifWor>).

۱۵. منظور پانوفسکی از منابع شرقی همان منابع دورهٔ اسلامی است. او واژهٔ «شرقی» (estern) را در توصیف متون دورهٔ اسلامی به‌کار برده است.

۱۶. پیرو دلا فرانچسکو (۱۴۱۶–۱۴۹۲)، نقاش و ریاضی‌دان دورهٔ رنسانس.

۱۷. نقش مؤثری در ترادف رنسانس با نوزایی داشته است (ماینر ۱۳۹۰: ۱۲۱).

۱۸. پیکو دلا میراندلا (۱۴۶۳–۱۴۹۴)، فیلسوف و نویسندهٔ ایتالیایی رنسانس و از اعضای آکادمی فیچینو (ماینر ۱۳۹۰: ۱۲۲).

۱۹. در سال ۱۵۱۳، پاپ لئون دهم به میکل‌آنژ سفارش بازساخت نمای بیرونی بازیلیکای سن لورنتسوی فلورانس و آراستن آن با تندیس‌ها را داد و میکل‌آنژ این اثر را درطول سه سال خلق کرد (گاردنر ۱۳۸۵: ۴۱۴–۴۴۱).

۲۰. خانوادهٔ قدرت‌مند ایتالیایی دوران رنسانس بودند که در سرپرستی و حمایت از هنر و هنرمندان، سفارش‌دادن، گردآوری آثار هنری و دست‌نوشته‌ها، و به این ترتیب ترویج رنسانس در ایتالیا و اروپا نقش مهمی ایفا کردند (گاردنر ۱۳۸۵: ۴۱۴–۴۴۱).

۲۱. کریستوفر لاندینو (۱۴۲۴–۱۴۹۸)، فیلسوف و محقق ایتالیایی و از اعضای آکادمی فیچینو. وی سه‌گانه‌ای درباب زندگی وقف عمل و زندگی وقف نظر تألیف کرده است (ماری ۱۳۸۹: ۹۷).

کتاب‌نامه

آرنت، هانا (۱۳۹۸)، *وضع بشر*، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.

پاکباز، روئین (۱۳۸۶)، *دایرةالمعارف هنر نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک*، تهران: فرهنگ معاصر.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶)، *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمهٔ ندا اخوان اقدم، تهران: چشمه.

ستاری، جلال (۱۳۹۷)، *عشق صوفیانه*، تهران: مرکز.

صرامی، عارفه و سیده‌شبنم شمس‌الدین (۱۳۹۷)، *تفسیر نگاره‌های ایرانی برپایهٔ نجوم*، با پیش‌گفتاری از بهار مختاریان، تهران: انسان‌شناسی ایران.

عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، *درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، «بررسی نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک از ورای دو *شاهنامهٔ* بایسنقری و طهماسبی»، فصل‌نامهٔ *کیمیای هنر*، س ۱، ش ۳.

فرنودفر، فریده (۱۳۸۷)، ترجمه و شرح *تئوگونی هسیودس*، تهران: دانشگاه تهران.

گاردنر، هلن (۱۳۸۵)، *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: آگه.

گرابار، الگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانش‌مند، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه، و نشر آثار هنری متن.

ماری، کریس (۱۳۸۹)، *نویسندگان برجستهٔ قلمرو هنر از عهد کهن تا پایان سدهٔ نوزدهم*، ترجمهٔ صالح طباطبایی و فائزه دینی، تهران: فرهنگستان هنر.

ماینر، ورنون هاید (۱۳۹۰)، *تاریخِ تاریخ هنر*، ترجمهٔ مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر.

مختاریان، بهار (۱۳۹۵)، «نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر»، فصل‌نامهٔ *چیدمان*، س ۵، ش ۱۲.

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

نصری، امیر (۱۳۸۹)، «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری»، مجلهٔ *رشد آموزش هنر*، دورهٔ ۸، ش ۱.

نقدنامهٔ هنر؛ ویژهٔ آیکونولوژی هنر (۱۳۹۱)، زیرنظر معاونت پژوهشی خانهٔ هنرمندان ایران، ش ۱.

همیلتون، ادیت (۱۳۷۶)، *سیری در اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر.

Belting, H. (2005), "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology", *Critical Inquiry*, vol. 31.

Johnson, Ch. D. (2012), *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York: Cornell University Press and Cornell University Library Ithaca.

Klibansky, R., F. Saxl, and E. Panofsky (1964), *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Cambridge University Press.

Landauer, C. (1994), "Erwin Panofsky and the Renascence of the Renaissance", *Renaissance Quarterly*, vol. 47, no. 2.

Panofsky, E. (2018), *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Routledge.

Panofsky, E. (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Garden City: Doubleday & Company.

Panofsky, E. and F. Saxl (1933), "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Metropolitan Museum Studies*, vol. 4, no 2.

Vitruvius, P. (1914), *Vitruvius: The Ten Books of Architecture*.