تأویل و تفسیر نگاره‌های ایرانی-اسلامی بر پایهٔ نجوم

عارفه صرامی
سیده شبنم شمس‌الدین
با پیشگفتاری از:
بهار مختاریان

انسان‌شناسی

بسم الله الرحمن الرحیم

تأویل و تفسیر نگاره‌های ایرانی-اسلامی بر پایهٔ نجوم

عارفه صرامی، سیده شبنم شمس‌الدین

ناشر: نشر انسان‌شناسی
طرح جلد: مهناز شاه‌علیزاده
چاپ اوّل: تابستان ۱۳۹۷
تیراژ: ۱۰۰۰
قیمت: ۵۵,۰۰۰ تومان
شابک: ۶-۳-۹۵۵۲۶-۶۲۲-۹۷۸

نشانی: تهران، خ انقلاب، روبروی درب اصلی دانشگاه تهران، پاساژ فروزنده، ط ۲، واحد ۵۰۷
تلفن: ۶۶۴۶۶۰۰۲

کلیه آثار منتشره این انتشارات در جهت ایجاد فضای آزاد علمی و نظر شخصی نویسندگان محترم آن است و لزوماً مورد تأیید نشر انسان‌شناسی نیست.

سرشناسه: صرامی، عارفه، ۱۳۶۸-
شناسنامه افزوده: شمس‌الدین، سیده شبنم، ۱۳۶۴-
شناسنامه افزوده: مختاریان، بهار، ۱۳۴۷-، مقدمه‌نویس
عنوان و نام پدیدآور: تأویل و تفسیر نگاره‌های ایرانی-اسلامی بر پایهٔ نجوم/ عارفه صرامی، سیده شبنم شمس‌الدین؛ با پیشگفتاری از بهار مختاریان
مشخصات نشر:تهران: نشر انسان‌شناسی، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری: ۱۳۶۸ ص؛ ۵/۱۴ × ۵/۲۱ س م.
شابک:. ۶-۳-۹۵۵۲۶-۶۲۲-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی:فیپا
یادداشت:کتابنامه: ص. .....
موضوع: ماهی‌ها در ادبیات
موضوع: Fishes in art
موضوع: نجوم در ادبیات
موضوع: Astronomy in Literature
رده بندی کنگره: ۱۳۹۷ ۴ ص ۲م/N ۷۶۶۸
رده بندی دیویی: ۷۰۴/۹۴۳۲۷
شماره کتابشناسی ملی: ۵۵۹۴۱۰۱

فهرست

پیشگفتار ۵

بخش اول

آیکون‌نگاری «دوماهی» در هنر ایرانی-اسلامی ۲۹

مقدمه ۲۹

مفاهیم نظری روش «آیکون‌نگاری و آیکون‌شناسی» در تحلیل اثر هنری ۳۹

آموزهٔ آیکون‌نگاری و آیکون‌شناسی به‌مثابهٔ روش در هنر ۴۶

نگاه کلی به تحقیق پیش رو ۵۱

بازنمود نقش«ماهی» در فرهنگ‌های مختلف و نجوم کهن ۵۶

تحلیلی ساختاری از اسطوره‌های مرتبط با «ماهی»/«دوماهی» در فرهنگ‌های گوناگون ۹۷

نقش «ماهی» و بازنمود مفهوم «دوگانگی» در اسطوره‌ها و داستان‌ها ۹۹

مفهوم «دوگانگی» دو ماهی در نمادپردازی اندام انسان ۱۳۰

نمونه‌های متفاوت از روایاتِ دربرگیرندهٔ مفهوم دوگانگی ۱۴۰

سخن پایانی ۱۵۰

تصاویر ۱۵۲

بخش دوم

آیکون‌نگاری زحل و کارکردهای آن در عالم صغیر ۱۷۷

مقدمه ۱۷۷

کلیاتی در باب نجوم ۱۸۵

کلیات نجوم در ایران ۲۰۴

نجوم و تنجیم در روش‌شناسی آیکون‌نگاری-آیکون‌شناسی واربورگ-پانوفسکی ۲۲۵

ساتورن، زحل/کیوان، و باورهای مرتبط با آن ۲۵۲
زحل/کیوان و بازنمود آن در نگارگری ایرانی-اسلامی..... ۲۷۱
توصیف زحل در اشعار فارسی ۲۷۶
نمود تصویری زحل/کیوان در نگاره‌های ایرانی-اسلامی..... ۲۸۹
بازنمود زحل در متون نجومی..... ۲۹۷
نتیجه‌گیری..... ۳۴۶
منابع..... ۳۵۱
نمایه..... ۳۶۹

پیشگفتار

خاستگاه و پیشینهٔ تفسیرِ تصویر به‌تعبیری به تجربهٔ چشم‌ها در حوزهٔ زبان بازمی‌گردد. هر بیننده و هر مفسری، از منظر تاریخِ هنر که بنگریم، به‌نوعی در امر تفسیر دخیل می‌شود. به‌سخنی، هر بیننده‌ای از نوعی تطبیق پوشیده و پنهان میان تصویر و کاربرد زبان عمل می‌کند که چنین تطبیقی در جایی دیگر صورت نمی‌بندد. در ظاهر امر، تفسیرِ تصویر در حقیقت با ترجمهٔ میان این دو حوزه سروکار دارد؛ ترجمه‌ای که در پی هویت تصویر و واژه است؛ یا به‌عبارتی دیگر، در پی رابطه‌ای انطباقی و گاه متباین میان آن چیزی است که در زبان تصویری و زبان در معنی اخص آن درک و دریافت می‌شود (Boehm, 1978: 444). باری، تفسیر در صدد فهم و دریافت معناست. از منظر علمی، حاصلِ چنین روندی باید با روش‌هایی مستدل همراه شود و پیوسته سنجیده و ارزیابی شود. اگرچه تفسیرِ تصویر بیرون از چهارچوب زبان ممکن و مقدور نیست، برقراری پیوند و انطباق این دو نیز ساده نیست. صفحات پیش رو کوششی است در کاربستِ روشی در

تفسیر و تأویل تصویر. غالب پژوهش‌ها در حوزهٔ تحقیق در باب نمادها و نشانه‌ها، باوجود اتخاذ رویکردها و روش‌های متفاوت، می‌کوشند پیوند متن و تصویر ـ زبان و ایماژ ـ را نشان دهند. دو پژوهش این کتاب نیز در صددند نشان دهند تصاویر تاریخی اشکال و صوری صرف نیستند، بلکه اسنادی‌اند حامل و حاوی روحِ فرهنگ و تاریخ. این تصاویر متضمن وحدتی از کلام و تصویر یا صورت و معنا هستند و فقط با به‌کارگیری منابع و مآخذی از حوزه‌های گوناگون دانش می‌توان جایگاه و معنای آنها را در فرایند درهم‌تنیده و پیچیدهٔ تاریخ و فرهنگ به‌منزلهٔ نمادهایی واجد معنا بازشناخت. در این فرایند، ارتباط و استناد این نمادها هرچه بیشتر با شواهد و قراینی از حوزه‌های مختلف فرهنگ همراه باشد، هر شاهدی ما را قدمی به درک معنای آنها نزدیک‌تر خواهد کرد.

این تصور که هر تصویری به‌سادگی معنای خود را منتقل می‌سازد، تصوری ساده‌لوحانه است؛ خوانش و تفسیر درست یک تصویر و درک معنای آن در گرو احاطه بر حوزه‌های گوناگون فرهنگ و توسل به داده‌های مختلفی از این حوزه‌هاست؛ شکل آرمانی تفسیرِ تصویر گردآوری همهٔ اسناد و مدارک مرتبط با آن موضوع است که البته چنین تفسیری در همان مرحلهٔ «آرمان و آرزو» باقی می‌ماند. گسست تاریخی و فرهنگی از سویی و گسست حوزه‌های مرتبط دانش و علوم انسانی، به‌ویژه در حوزه‌های میان‌رشته‌ای مانند هنرپژوهی از سوی دیگر، معضل و مسئلهٔ «روش» را بیشتر به شوخی بدل کرده است. در واقع، سخن بر سر «تاریخ»، یا به‌سخنی دیگر، داده‌های تاریخی از سویی و

«تأویل» از سوی دیگر است: یعنی روشِ تأویل داده‌های تاریخی؛ داده‌هایی که ربط و پیوند آنها را بتوان با استناد به حوزه‌های گوناگون فرهنگ بشری ـ از دین و باورهای دینی و آداب و رسوم گرفته تا طب و نجوم و مانند آن ـ تبیین کرد و متناسب با پرسش‌های پژوهش، روشی در «تأویل» و «تفسیر» آن داده‌ها اختیار کرد؛ روشی که طیِ کاربست آن البته «حقیقت» فدای پایبندی به اصول و مبانی «روش» نشود. کاربست رویکرد و روشی علمی در تأویل و تفسیر داده‌های تاریخی در دو پژوهش این کتاب نشان می‌دهد معنای تصاویر از رهگذر اشراق و ادراکی بی‌واسطه و جز آن، خود را بر ما منکشف و آشکار نمی‌سازد و به‌خودی‌خود نیز سخن نمی‌گوید. در این تصاویر، جلوه‌ای از باورها و معرفت و علم و آیین‌های گذشته مضمر و مستتر است که پرده برگرفتن از آنها در گرو بررسی دقیق یکایک اجزا و عناصر آنهاست.

روشی که پژوهندگان این دو گفتار در تجزیه و تحلیل یا به‌سخنی تأویلِ داده‌های تاریخی آن اختیار کرده‌اند روش آیکونوگرافی[1] و آیکونولوژی[2] است که واضعان اصلی آن واربورگ[3]-پانوفسکی[4] بوده‌اند و شاید توضیحی موجز و مختصر در بابِ وجه تسمیهٔ این روش تحلیلی-تفسیری بتواند اهمیت جایگاه آن را در تأویل تاریخ هنر روشن و ضرورتِ گزینش چنین روشی را در تأویل نگاره‌های هنر ایرانی-اسلامی توجیه کند.

---

1. Iconography
2. Iconology
3. Aby Warburg
4. Erwin Panofsky

اصطلاح آیکونوگرافی و آیکونولوژی را اگرچه از سدهٔ شانزدهم میلادی بر نحوهٔ توصیف تصاویر اطلاق کرده‌اند، میان معنا و کاربرد این اصطلاح در آن روزگار با معنا و کاربردی که این اصطلاح در سدهٔ نوزدهم به این‌سو در تاریخ هنر و هنرپژوهی به خود گرفته است، چندان ربط و پیوندی نمی‌توان برقرار کرد. مراد از این اصطلاح در روزگار گذشته به معنی گلچینی از پرتره‌های نیم‌تنهٔ کهن، پرتره‌های سکه‌ها و مدالیون‌ها بوده است. البته، به این نکته نیز باید اشاره کرد که در همان سدهٔ شانزدهم نیز این اصطلاح را سزار ریپا[1] برای درک و توصیف آن تمثیل‌هایی به‌کار برده است که برخی تصاویر در حقیقت نمایش و نگاره‌ای از آن تمثیل‌ها بوده‌اند و ریپا نیز در ۱۵۹۳ اثری به نام *آیکونولوژیا*[2] در این موضوع تألیف کرده بود که شهرتی بسیار داشت. در روزگار معاصر، اصطلاح آیکونوگرافی در زمان آبی واربورگ هنوز با دانش پرتره‌ها مربوط می‌شد. اما از اواسط قرن نوزدهم، آدولف دیدرون[3] در چندین اثر خود از جمله *تبارشناسی ایزدان*، *آیکونوگرافی شخصیت ایزدان*[4]، و نیز *آیکونوگرافی مسیحی*[5] به بررسی محتوا و مضامین هنر مسیحی و پیوند آنها با منابع نوشتاری پرداخت. در واقع، اصطلاح آیکونوگرافی در آثار دیدرون به‌کاربرد امروزی آن نزدیک‌تر شد. در همان زمان در آلمان نیز پژوهش‌هایی در این زمینه از یوزف فون رادویتز[6] با نام

1. Cesare Ripas
2. iconologia
3. Adolphe Napoléon Didron
4. Histoire de Dieu, iconographie des personnes divines
5. Iconographie chrétienne
6. Joseph von Radowitz

آیکونوگرافی قدیسان[1] و آنتون اشپرینگر[2] به نام *مطالعات آیکونوگرافی*[3] منتشر شد که وجه بارز و مشترک همهٔ این پژوهش‌ها آن بود که موضوع آنها به آموزه‌ها و آثار دین مسیحی محدود و منحصر می‌شد.

اما، توجه و اقبال به حوزه‌های گسترده‌تر آیکونولوژی به‌تدریج در مباحث سنتی تاریخ هنر گسترش یافت؛ چندان‌که در ۱۸۸۹ برای نخستین‌بار در گزارش همایش تاریخ هنر توجه محض به محتوای مسیحی آثار هنری به‌سمت موضوعات با مضامین غیرمسیحی و دینی نیز معطوف شد. در همان همایش، اوژن مونتز[4] مقاله‌ای دربارهٔ «ضرورت پژوهش‌های آیکونوگرافی» ارائه کرد. به‌دنبال این همایش، آگوست شمارزوس[5] کوشید کمیته‌ای بین‌المللی از پژوهشگران تاریخ هنر در حوزهٔ مطالعات آیکونوگرافی تشکیل دهد. گزارشی به سال ۱۹۰۲ از این کوشش در دست است که توضیحی جالب دربارهٔ رهیافت این کمیته ارائه می‌کند و در آن سخن از ابهامی است که هنوز در قبال اصطلاح آیکونوگرافی رایج و شایع است ودریافت سنتی رایج این اصطلاح را صرفاً به برخی از پرتره‌ها محدود و منحصر می‌کند. همین گزارش نشان می دهد که آن کمیته در صدد گشایش راهی به مفهوم گسترده‌تر این اصطلاح و اطلاق آن به همهٔ مفاهیم محتوایی و هر نوع بازنمایی در آثار هنری است. چنان‌که برمی‌آید، هنوز تا آن زمان خلط مفهومی اصطلاح آیکونوگرافی به

1. Ikonographie der Heiligen
2. Anton Springer
3. Ikonographische Studien
4. Eugéne Müntz
5. Agust Schmarsows

ابهاماتی دامن می‌زد که ناچار مونتز پیشنهاد می‌کند برای پرهیز از آشفتگی، از این پس اصطلاح «آیکونولوژی» برای این رویکرد جدید و اصطلاح «آیکونوگرافی» در همان کاربرد قدیمی و پیشین خویش به‌کار رود. با این همه، این پیشنهاد با اقبالی روبه‌رو نمی‌شود و اصطلاح آیکونوگرافی همچنان در دو تعبیر متباین خود به حیاتش ادامه داده است (Schmidt, 1989: 9-12). روش آیکونولوژی با نام واربورگ و پانوفسکی گره خورده است. نام آبی واربورگ همراه و ملازم کلیدواژهٔ آیکونولوژی است؛ با این همه، غالباً این اصطلاح را با اِروین پانوفسکی نیز مربوط می‌کنند و او را پدر آیکونولوژی می‌خوانند و واربورگ به‌واسطهٔ ایده‌ها و اندیشه‌های همانندش با پانوفسکی به‌گونه‌ای در پس‌زمینه یا در سایه قرار گرفته است. شاید یکی از علت‌های آن این باشد که پانوفسکی برای نخستین‌بار از اصطلاح آیکونولوژی به‌منزلهٔ «روش» یاد کرده است. پانوفسکی در ۱۹۳۰ این اصطلاح را در یکی از پژوهش‌هایش به‌کار برد[1] و کوشید تأملات و آرای خویش را دربارهٔ محتوای معنایی آثار هنری بسامان درآورد. سخنرانی و مقالهٔ پانوفسکی در ۱۹۳۱ به نام «در باب معضلات توصیف و معنای محتوایی آثار هنر تجسمی»[2] در حقیقت بسط و ساماندهی به این آرا و اندیشه‌هاست و همین مقاله در مقدمهٔ کتاب مشهورش «مطالعاتی در آیکونولوژی»[3] نیز تجدید چاپ شده است. از پاره‌ای تغییرات جزئی که بگذریم، سرشت و

---

۱. در مقدمهٔ کتاب خود موسوم به *Herkules am scheidewege*

2. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst

3. Studies in Iconology

ماهیت آرای او از ۱۹۳۱ تا ۱۹۵۵ دستخوش تغییر و دگرگونی نمی‌شود (Kaemmerling, 1979: 185-206).

پانوفسکی در توضیح و توجیه به‌کاربردن اصطلاح «آیکونولوژی» می‌گوید:

> بر اثر نارسایی کاربرد عام اصطلاح آیکونوگرافی در این سرزمین (امریکا)، پیشنهاد می‌کنم واژهٔ مناسب و کهن آیکونولوژی از نو احیا شود تا شاید آیکونوگرافی از انزوا خارج شود و با دیگر روش‌ها، اعم از تاریخی، روان‌شناختی، انتقادی، و جز آن پیوند یابد، آن روش‌هایی که به مدد آنها می‌کوشیم راز سربسته‌ای را بگشاییم. چون پسوند «-گرافی» بر توصیف دلالت دارد، ما پسوند «-لوژی» را اختیار کرده ایم که از «لوگوس» برگرفته شده و مراد و معنای آن نیز «اندیشیدن» و «فهم» است و بر «تفسیر» دلالت دارد. ازاین رو، من آیکونولوژی را همان آیکونوگرافی اما در کسوت تفسیر درمی یابم و با این تمهید، آیکونولوژی بخشی شایسته از پژوهش هنر خواهد شد. آیکونولوژی روشی است مبتنی بر تفسیر که از ستنز (تفسیر) و نه از آنالیز (تحلیل) شکل می‌گیرد (ibid: 86).

نباید فراموش کرد واربورگ در سخنرانی مشهورش در کاخ شیفانویا[1] ایتالیا در ۱۹۱۲ اصطلاح آیکونولوژی را به‌عنوان روش «تفسیر فراگیر» به‌کار برده بود. با این همه، از منظر روش‌شناختی که بنگریم، در کارهای واربورگ، برخلاف پانوفسکی، تمایزی روشن و مشخص میان دو اصطلاح آیکونولوژی و آیکونوگرافی به‌چشم نمی‌خورد و تعریف و تبیینی روشن از آن دو به‌دست نمی‌دهد.

---

1. Schifanoja

مقصود ما از این اشارات موجز و مختصر این است که روش آیکونولوژی به‌رغم ابهامی که ناشی از هم‌پوشانی و تداخل و خلط روش‌شناختی و محتوایی آن با آیکونوگرافی است، دست‌کم در گسترهٔ هنرپژوهی و تاریخ هنر در روزگار معاصر معنا و محتوای کاملاً مشخص و متمایز از آن افاده می‌شود. با این همه، در زبان فارسی بر اثر برگردان و برابرگزینی «شمایل‌نگاری» و «شمایل‌شناسی»، گویی همچنان بر خصیصهٔ سنتی این رویکرد در تاریخ سنتی تاریخ هنر که اشعار و اشاره بر گردآوری پرتره‌ها، آن هم پرتره‌های دینی با مضمون و محتوای مسیحی دارد، اصرار و ابرام می‌ورزد. حال آنکه غرض از آیکونولوژی روش و رویکردی است با مضمون و محتوای تحلیلی-تفسیری در تاریخ هنر. پیداست که نه‌فقط چنین تمایز دقیقی در کاربرد این اصطلاح در حوزهٔ هنرپژوهی ایران شکل نگرفته است، بلکه ابراز و طرح چنین مباحث روش‌شناسانه‌ای در گسترهٔ تاریخ تحلیلی و تفسیری تاریخ هنر، اسباب دهشت هنرورزانی را فراهم کرده است که توقع دارند گسترهٔ پهناور پژوهش هنر به همان «ملیله‌دوزی» و «کوزه‌گری» و صنایع و حرفه‌های شریفی مانند آن محدود و منحصر بماند.

باری، مقاله‌هایی که از واربورگ به‌جا مانده است نشان می‌دهد او این دو اصطلاح را در آن روزگار بدون تمایزی خاص به‌کار برده و برخلاف پانوفسکی هرگز تعریف دقیقی از آن ارائه نکرده است. این بدان‌معنا نیست که او چنین الگویی را در کاربست پژوهش‌های خویش درنظر نداشته است. تحقیقات او به‌نیکی نشان می‌دهد دامنهٔ وسیع حوزه‌هایی که او پیش‌تر در آنها تحصیل کرده بود، چه امکاناتی را در اختیارش می‌نهاد: او در

دانشگاه بُن آلمان در رشتهٔ تاریخ هنر و هم‌زمان نجوم تحصیل کرده بود و استادش هرمان اوزنر[1] محقق و متخصص ادیان باستان بود؛ استادی که در سراسر زندگی واربورگ به‌نحوی شگرف تأثیر نهاده بود. این تأثیر را به‌ویژه دربارهٔ دیدگاه واربورگ در مورد «توانایی ماندگاری سنت‌های ابتدایی» آشکارا می‌توان دید. موضوع ماندگاری این سنت‌ها موضوع پژوهش‌های گستردهٔ دین‌پژوهی در قرن نوزدهم به‌ویژه موضوع تحقیقات تایلور[2] بود و استاد واربورگ، هرمان اوزنر از شارحان و پیروان چنین رویکردی بود. از سوی دیگر، واربورگ نزد لامپرشت[3] به تحصیل تاریخ فرهنگ روان‌شناختی و نزد کارل یوستی[4] به تحصیل تاریخ هنر پرداخته بود. شگفت است که یوستی راهنمایی موضوع دکترای واربورگ را رد کرد و ناچار واربورگ راهی سترایبورگ شد و در آنجا نزد هوبرت یانیچک[5] از دکترای خود با عنوان *تولد ونوس بوتیچیلی و بهار* دفاع کرد. این رساله، در برابر رویکرد مألوف و مسلط زیباشناسی آن زمان، توانست شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل تاریخ هنر را سراپا دگرگون کند. پس از آن، واربورگ در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۹۲ تا ۱۸۹۵ در برلین و سپس در فلورنس به تحقیق دربارهٔ نظریه‌های زیباشناسی، نماد، جشن، و هنر رنسانس ایتالیا پرداخت. در ۱۸۹۵، سفری به امریکا کرد که این سفر موجبات آشنایی او را با فرهنگ بومیان سرخپوست آن قاره فراهم کرد و نتیجهٔ آن گسترش افق ذهنی این مورخ تاریخ هنر بود؛ افقی که دامنه‌های آن به حوزه‌های انسان‌شناسی و قوم‌شناسی کشانیده

1. Herman Usener
2. Taylor
3. Karl Lamprecht
4. Carl Justi
5. Hubert Janitschek

می‌شد (Böhnme, 1997: 137-138). آیکون‌شناسی که بعدها به‌منزلهٔ روش تفسیر تاریخ هنر به واربورگ منسوب شد، یگانه عرصه‌ای نیست که او به پژوهش‌هایی جدی پرداخت. در ۱۹۱۸، واربورگ مسئلهٔ مهم «پیوند تاریخ هنر و دین‌پژوهی برای بهبود روش‌های مطالعات فرهنگی» را طرح می‌کند و از «سبک‌شناسی مطالعات فرهنگ»[1] و یکی‌شدن «تاریخ هنر و دین پژوهی در پژوهشگاه تاریخ تصاویر مطالعات فرهنگی»[2] سخن می‌گوید (ibid: 138). واربورگ مجموعهٔ کار خویش را «مجموعه‌ای از مستندات کهن روان‌شناسی بیانِ انسانی» تعریف می‌کند. بی‌سبب نیست که برخی کار واربورگ را «دانش بی‌نام» نام نهاده‌اند؛ دانشی که در پی نشان‌دادن دگردیسی‌های تاریخ هنر سنتی، گذر از «تاریخ اشیا» به «تاریخ روان» است؛ تاریخی که خود را در سبک‌ها، فرم‌ها، نمادها، خیال‌ها، و باورها به بیان درمی‌آورد.

واربورگ کار خود را «هنر و اندیشه» نام نهاده است؛ روشی که در جست‌وجوی پیوند فرم و محتوا، نظریهٔ نماد، انسان‌انگاری، و پیوستگی ایده‌هاست. واژهٔ «بیان»[3] در یکایک کوشش‌هایش به‌چشم می‌خورد و به یاری آن می‌کوشد آموزهٔ روان‌شناسی هنر را تدوین و تبیین کند. در این میان، غرض او از روان امری فراشخصی و فرافردی است. همان‌چیزی که در آموزه‌های کلاسیک زیباشناسی تقلید[4] خوانده می‌شود (Didi-Huberman,

---

1. stilerforschender Kulturwissenschaft

۲. جالب اینجاست که واربورگ در نامهٔ خود به پسرش، خود را «مورخ تصویر» (Bildhistoriker) و نه «مورخ هنر» (Kunsthistoriker) می‌خواند، زیرا تصویر و متن برایش به یک اندازه اهمیت داشت (McEwan,Ibid: S. 12).

3. Ausdruck
4. Imitation

(2001: 621-645). واربورگ در پژوهش‌هایش می‌کوشد پیوند جهان ایده‌ها را ـ که «واژه» تجسمی از آن است ـ با جهان ایماژها ـ که در نقاشی تجسم یافته است ـ نشان دهد. به گمان او، وظیفهٔ تاریخ هنر پژوهش در باب تأثیر بیان نمادین جهان کهن و بازتاب و بقای آن در نحوهٔ بیان در ادوار گوناگون است و برای شرح و توصیف همین وظیفه بود که واربورگ سال‌ها درگیر گردآوری منابع و مآخذ مختلف در حوزه‌های گوناگون بود؛ زحمتی که حاصل و نتیجهٔ آن کتابخانه‌ای غنی بود که بعدها با نام «بنیاد واربورگ» به حیات خود ادامه داد.

درک دقیق‌تر کار او را شاید شرحی از سخنرانی مشهورش در کاخ شیفانویا[1] ایتالیا اندکی روشن‌تر سازد. او این سخنرانی را در ۱۹۱۲ ایراد کرد و طی آن از آیکونولوژی به‌عنوان روش تفسیر فراگیر یاد کرد و با چنین رویکردی کوشید نقاشی‌های آن کاخ را با استناد به داده‌های نجومی سده‌های میانه بازسازی کند و کلیات آنها را تا دورهٔ باستان پی گیرد. در این کاخ، ۱۲ تصویر وجود دارد که هریک در سه بخش تصویر شده‌اند. بخش فوقانی دربرگیرندهٔ تصاویر پرشکوه ایزدان باستان و بخش زیرین صحنه‌هایی است از کارهای رایج طی ماه‌های سال و تصاویری از زندگی دربار، و بخش میانی حاوی تصاویری است از منطقه البروج به‌همراه تصاویری از افرادی که ماهیت آنها قابل شناسایی نیست. واربورگ توضیح داد اگرچه تصاویر ایزدان بخش فوقانی با داده‌های منابع مکتوب سده‌های میانه در توصیف این ایزدان منطبق است، از لحاظ شمار با سنت‌های رایج در باب هفت سیاره

1. Schifanoja

در منابع مذکور همخوانی ندارد، بلکه هر ۱۲ تصویر با ۱۲ ایزد المپ مرتبط است؛ این سنت دیگر در قرون وسطا شناخته‌شده نبود، اما یکی از مورخان باستان، مانیلیوس[1]، آن را توصیف کرده بود و اثر این مورخ را در ۱۴۱۶ اومانیست‌های آن دوران کشف کرده بودند. توصیفاتی که مانیلیوس در اثرش دربارهٔ ایزد-ستارگان آورده بود کاملاً با تصاویر بخش فوقانی کاخ شیفانویا همخوانی داشت. از این گذشته، واربورگ در پیگیری و جست‌وجوی خود در منابع نوشتاری برای تحلیل برخی از تصاویر فوقانی به اثری از راهب انگلیسی آلبریکوس[2] از قرن ۱۲ برمی‌خورد که موضوع آن اثر دربارهٔ اسطوره‌های ایزدان باستان است و از سوی دیگر، برای بازشناسایی برخی از اشخاصی که در تصاویر میانی در جوار تصاویر منطقه‌البروج تصویر شده‌اند، به منابع نجومی دیگری از دوران باستان و قرون وسطا رجوع می کند. یکی از این منابع *Sphaers Barbarica* تألیف نویسنده‌ای از آسیای صغیر به نام تویکروس[3] بود که به‌تازگی فرانس بول[4] آن را منتشر کرده بود و واربورگ با استناد به داده‌های این اثر، سه شخصیت ناشناخته در بخش میانی را با تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ ماهانه در گاه‌شماری مربوط می‌کند. واربورگ با آنکه تحلیلی نسبتاً جامع از تصاویر کاخ ارائه می‌کند، پرسش اصلی او همچنان چگونگی انتقال این تفکر و این آموزه‌ها بوده است. در پاسخ به این پرسش همانندی‌های بی‌شماری را در زایچه‌های منجمان عرب‌زبان، به‌ویژه منجم سدهٔ نهم میلادی ابومعشر می‌یابد؛ اثری

1. Manilius
2. Albericus
3. Albericus
4. Franz Boll

که در بنیاد با داده‌های نجومی هندی منطبق است. واربورگ چگونگی انتقال اثر ابومعشر و ترجمهٔ لاتین آن توسط پیترو دابانو[1] را به مغرب‌زمین پی می‌گیرد. درخور اشاره است که در منبع نوشتاری کتابدار کاخ شیفانویا در باب نقشهٔ ترسیم این نمادهای نجومی به منابع نجومی از جمله به اثر ابومعشر اشاره شده بود. هدف اصلی واربورگ در این سخنرانی فقط برقراری پیوند میان تصاویر و این منابع نجومی نبود؛ دغدغهٔ اصلی او چگونگی انتقال این باورها بود (Warburg, 2008: 65, 135). او به تاریخ و پیشینهٔ فرهنگی که در پسِ این تصاویر پنهان بود، توجه داشت و به روند انتقال این تصورات از دوران باستان به قرون وسطا و رنسانس اهمیت می‌داد. خود او در همان سخنرانی به‌صراحت می‌گوید کشف معمای این تصاویر هدف اصلی پژوهش او نبوده است، بلکه از این طریق کوشیده است مرزهای سیاسی و جغرافیایی داده‌ها را درنوردد و دوران باستان، میانه، و معاصر را روندی مستمر و وابسته ببیند و آثار هنری را به‌عنوان اسنادی هم‌ارز «واژگان» تلقی کند.

موضوعی که او در این پژوهش و در برخی دیگر از کارهایش برای کاربستِ روش آیکونولوژی مرکز مورد توجه قرار می‌دهد نجوم و تنجیم است. او با اذعان به این واقعیت که در فرهنگ بشری باورهای آیینی و اسطوره‌ای در باب پدیده‌های آسمانی موازی و هم‌چندِ دریافت‌های ریاضیاتی و اندازه‌گیری زمان به‌نحوی پایدار و مستمر به حیات خود ادامه داده‌اند، می‌گوید: «آنچه را ما به‌عنوان نمود و ظهور جهانِ ستارگان محاسبه می‌کنیم، حاصل قرن‌ها تلاش

1. Pietro d'Abano

آدمی است، زیرا انسان‌ها قوانین و قواعد حاکم بر ستارگان را که منطبق با اعضا و پیکر انسان می‌پنداشتند، به‌کندی رها کرده‌اند» و «آنچه ما از خصیصهٔ دینی روزگار شرک به سختی درک توانیم کرد، سبک و سیاق آن تخیلی است که پیوندی میان انسان و پیرامون وی، کیهان، برقرار می‌سازد. آنچه را ما جادو می‌نامیم، در قرون وسطای متأخر همان چیزی است که آن را جهان‌شناسی کاربردی می‌نامند، آن جهان‌شناسی‌ای که نهایتاً بر اعمال و انطباق اصل همسانی سوژه و جهان مبتنی است، همان انطباق عالم صغیر و کبیر؛ امری که در ارتباط با صور فلکی امری مفروض تلقی می‌توان کرد، همان درک و دریافتی است که انسان هزاران سال آن را اعمال کرده و به‌کندی از آن دست برداشته است» (ibid: 68, 73). مصادیق چنین سخنی در فرهنگ ایرانی نیز کاملاً قابل پیگیری و بررسی است. در این جهان‌بینی، ابژه بر سوژه غلبه داشت و هستی انسان را جهان صغیری تلقی می‌کرد که در ذات خویش پنداری از جهان معتبر کبیر بود؛ جهانی که در آن ایماژ اسطوره‌ای قدرتی بلامنازع داشت و در این جهان صغیر همچنان نقش‌آفرین و از این رهگذر نظامی از ارتباط میان پدیده‌ها را شکل می‌داد. با رشد مفاهیم عقلانی و قدرت‌یافتن انتزاع، کم‌کم اندیشهٔ اسطوره‌ای رنگ باخت و ایماژهای اسطوره‌ای در زمرهٔ مقوله‌ای از مقولات تخیل شدند. اما، این تخیل خارج از صورت‌بندی آغازین فرهنگ‌ها عمل نمی‌کند، بلکه تکرار و تقلید[1]

---

۱. در این معنی، اصطلاح تقلید با معنای آیکون نیز نزد افلاطون و ارسطو همسوست. آیکون در زبان یونانی به‌معنای «تصویر» است، اما افلاطون آیکون را نوعی تقلید می‌داند. به‌عبارتی، او آن را ویژگی تصویر اعمال و ایده‌های این جهانی می‌داند.

آن است و بدین‌ترتیب تقلید در آگاهی هنری ویژگی تازه‌ای کسب کرد. تقلید امر واقع در واقعیت (ایماژ اسطوره‌ای) به تقلیدِ واقعیت در تخیل تبدیل شد. جهان واقعی، جهان صغیر، صرفاً تقلیدی از جهان کبیر شناخته شد که از رهگذر خیال درک می‌شد. هرچه آثار هنری کهن‌تر باشد، چنین تقلیدی به منشأ آن یعنی به ایماژ اسطوره‌ای نزدیک‌تر است. برای فهم چنین روند شناختی در فرهنگ، باید به این واقعیت توجه کرد که نظریه‌های فیلسوفان معاصر واربورگ و پانوفسکی مانند فریدریش تئودور فیشر و ارنست کاسیرر دربارهٔ نماد تأثیری ژرف در پی داشته است. نزد کاسیرر فرم نمادین هرگونه توان روح است که از طریق آن محتوای معنایی روحی به نشانه‌ای عینی پیوند می‌خورد و آن نشانه را از درون با خود متناسب و همساز می‌کند. در این معنی است که زبان، جهان اسطوره‌ای و دینی و هنر هریک به‌عنوان فرم نمادین خاصی شکل می‌گیرند. جهانی خودساخته از نشانه‌ها و تصاویر که ما آن را واقعیت عینی چیزها می‌نامیم. برای او نماد نه در زبان، هنر یا اسطوره، بلکه کلیت آنها به‌عنوان صورت‌بندی نمادین مطرح است. از نظر کاسیرر، کشمکش تصویر و معنا در هنر آرام می‌گیرد و به توازن می‌رسد و برخلاف اسطوره، به مرحله‌ای برتر از آزادی و خودیابی نائل می‌شود. او بر آن است در اسطوره، دین، زبان، و هنر محتوا و حقیقتی نهفته است که پیوسته تکرار می‌شود. نظریهٔ فلسفهٔ صورت‌های نمادین کاسیرر و نظریهٔ نماد در پژوهش هنر پانوفسکی

ارسطو آیکون را جنبهٔ تصویری استعاره‌ها از سویی و تقلید هنری از سوی نقاشان و مجسمه‌سازان از سوی دیگر می‌داند؛ تعبیری که در غرب جا افتاده است.

در این رویکرد به هم پیوند می‌خورد. پانوفسکی در مقاله‌های اولیهٔ خود در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۳۲ که با تغییری اندک در مقدمهٔ کتاب *مطالعاتی در آیکونولوژی*[1] تجدید چاپ شده‌اند، در جست‌وجوی نظریه‌ای در باب تاریخ هنر است. نزد او، جدایی تجربهٔ زایای هستی از فضایی که در آن داده‌های فرهنگی شکل گرفته‌اند، جدایی راستینی نیست.

فرهنگ سرشت و طبیعت ثانوی انسان است و هر تجربهٔ هستی[2] و نیز تجربهٔ بصری از سنت فرهنگی متأثر است نه از امری طبیعی و نا-تاریخی. او شناخت این تجربه را از رهگذر دانش ادبی و نوشتاری ممکن و میسر می‌داند. به گمان پانوفسکی نیز محتوایی که برای ما امروزه در ارتباط با تصاویر امری متفاوت یا عادی جلوه می‌کند، غالباً نتیجهٔ تفاوت و تمایز نقش‌مایه‌هایی است که برخی نزد ما آشنا و قابل فهم‌اند و برخی دیگر کاملاً غریب و بیگانه؛ فقط به یاری منابع و متون مختلف می‌توان آشنای این نقش‌مایه‌های غریب و بیگانه شد. در این میان، تنها یافتن پیوندها و نسبت‌های معانی مهم نیست، بلکه وظیفهٔ اصلی و عمده همانا کشف آن روند تاریخی است که به شکل‌گیری این تصورات انجامیده است. وانگهی او نماد را در آثار هنری جست‌وجو نمی‌کند، بلکه غرض و نیّت او آن صورت‌بندی نمادینی است که دنیای هنر را تحت سیطرهٔ خود دارد؛ دنیایی که اشکال و صور خویش را از دل فرهنگ اخذ کرده است. پس آیکون‌شناسی تفسیر آثار هنری است و هنر به معنی اندیشیدن در ایماژها و، به‌گمان کاسیرر، یکی از انواع فرم‌های نمادین، راهی

1. Studies in Iconology
2. Daseinerfahrung

برای درک و شناخت جهان. سرشت آفرینشگر ایماژ و توانایی تولید آن در فرم‌های گوناگون امری است که هنرمند از فرهنگ خود می‌گیرد و آن را بازمی‌آفریند؛ امری که کاسیرر آن را «شبکهٔ نمادین» یا «نظام نمادینی» می‌خواند که انسان توانسته است به یاری آن خود را با پیرامون خویش منطبق کند. این توانایی کلّ هستی انسان را تغییر داده است. انسان از این طریق در ساحتی تازه از واقعیت نه‌تنها در کیهانی صرفاً مادی، بلکه در کیهانی نمادین می‌زید. زبان، اسطوره، هنر، و مانند آن اجزا و مؤلفه‌های این کیهان نمادین‌اند (Cassirer, 2007: 49). به‌سخنی، انسان در محاصرهٔ فرم‌های زبانی، تصاویر هنری، نمادهای اسطوره‌ای، و آیین‌هاست (ibid: 50). کاسیرر حرکت زبان و هنر را میان دو قطب، یکی تصور عینی و دیگری تصور ذهنی تلقی می‌کند. به‌نظر او، هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند این دو قطب را نادیده بینگارد، البته شاید بتوان گاه بر این و گاه بر آن قطب تأکید بیشتری ورزید (ibid: 213). کشف این کیهان نمادین در فرهنگ رنسانس اروپا سبب شد برای رسیدن به آن افق زمانی و مکانی، موضوع را صرفاً نه به این دوران، بلکه دوران کهن‌تر و فرهنگ‌های دیگر کشاند و بدین‌طریق رویکردی تازه در قبال تاریخ هنر و تأویل و تفسیر آن شکل گرفت.

پژوهش‌های آیکون‌نگاری/آیکون‌شناسی در تاریخ هنر ارجاعات نمادین بازنمایی‌های تصویری را بررسی می‌کند. فرهنگ‌های گوناگون شیوه‌های گوناگونی نیز برای بازنمایی تصویری پدیدارهای مشابه ابداع کرده‌اند. از این‌رو، گمان ما بر این است ما شباهت‌ها را بازمی‌شناسیم، اما در واقع شناخت ما به کلیشه‌هایی محدود است که در فرهنگ ما شناخته شده‌اند.

خوانش تصویرها در گرو شناسایی ویژگی آن قراردادهایی است که موجبات ایجاد آنها را فراهم ساخته است. آیکون‌نگاری می‌کوشد طریقه‌ای را که فرهنگ‌های مختلف برای بیان تصاویر به‌کار گرفته‌اند، شناسایی و رده‌بندی کند.

تصویرها و نمادهای تصویری که به‌نحوی قاعده‌مند در هنر به‌کار گرفته می‌شوند، بسان مفاهیم ادبی نهادینه شده‌اند. در حقیقت، آیکون‌شناسی در پی رابطه‌ای است میان تصویر و واژه. وانگهی، واژه و تصویر هریک دارای منطق خاص خویش‌اند؛ تصاویر از قواعد زبان گفتاری پیروی نمی‌کنند و برخلاف «زبان» در معنی اخصّ آن، امری استدلالی و گفتمانی نیست؛ تصاویر، برخلاف نوشتار یا کلام، پیام را نه در توالی به‌صورت زنجیرهٔ زمانی بلکه یکباره بازمی‌نمایند. با برقراری پیوندی میان تصاویر و معانی و مقاصدی که از طریق زبان به‌صورت پیوستار ادراک می‌شوند، می‌توان به درک و دریافت آن ارزش‌های نمادینی رسید که در فرهنگ‌ها موجودند. ارجاع نهایی ذهن، پسِ پشتِ واژه‌ها و ایده‌ها به‌صورت تصویر در آگاهی ما منقوش است. شناخت این ارجاعات به فهمِ دین‌شناختی پیوند و نسبت خالق و مخلوق، ماده و روح، و... یاری می‌رسانند. تصویرها/ایماژها کارکردها و نقش‌های گوناگونی در حیات ما ایفا می‌کنند و با درون‌مایه‌های روایی خویش در آموزش حقایق بنیادین دینی، تاریخی، و اجتماعی به‌کار گرفته می‌شوند. بنابراین، آیکون‌شناسی می‌کوشد ایماژهای مکرر و مسلطی را که ایجاد و شکل‌گیری آنها منوط به شرایط بازنمایی آنها در فرهنگ‌هاست، شناسایی و استمرار آنها را در تصویر و نوشتار پیگیری و پیوندهای پنهان و ناآشکار آنها را تبیین کند و بر آن است بر بنیاد آیکون‌نگاری

اصول بنیادین ارزش‌های نمادین را کشف کند. در این راستا، این روش می‌کوشد در کنار تصاویر با یاری منابع نوشتاری در حوزه‌های فلسفه، استعارات ادبی، الهیات، اسطوره‌شناسی، و دانش‌های دیگر در تعیین معانی تصویر و روند شکل‌گیری و استمرار ایماژ و ایده از سویی و تحولات آنها در تاریخ فرهنگ آیکون‌های تصویری را تحلیل و تفسیر کند. جست‌وجوی این اصول در آیکون‌شناسی روندی است شهودی و وابسته به دانش محقق، و چه‌بسا نتایج متفاوتی در پی داشته باشد. پانوفسکی با چنین رویکردی کوشید به تعریف و تبیین روشی بپردازد که مفسر آثار هنری را برای فهم معنای تصویر هدایت کند و این مسیر را در سه مرحله تبیین کرد: ۱. معنای پدیداری[1]/طبیعی یا اولیه که با نگریستن به تصویر در پیوند با خطوط، اشیا، حالات و رویدادها و بر اساس تجربهٔ شخصی حاصل می‌شود. او نام‌نهادن آغازین بر چیزها و رویدادهای تصویر را توصیف پیشا-آیکونوگرافی می‌خواند. در این مرحله، کافی است تجربهٔ عملی داشته باشیم و اشیا و رویدادها را بشناسیم. روشن است در بررسی تصاویر کهن فقدان چنین تجاربی چشمگیر است و نقشی بسزا ایفا می‌کند؛ ۲. معنای ادبی/مستند/ثانوی یا سنتی؛ آگاهی و دانش کافی و وافی از ادبیات و تاریخ به درک و استنباط معنا از تصویر می‌انجامد. او این مرحله را تحلیل آیکونوگرافی می‌خواند؛ ۳. معنای ذاتی/محتوایی؛ پانوفسکی بر این باور است وقتی سازه‌های اصلی بنیادهای فکری، دینی، فلسفی، آیینی، و... شناسایی شود، حصول معنای محتوایی یک اثر ممکن و میسر است. به‌عبارتی،

1. Phenomenal → (Panofsky, E., (1931), "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos*.21:103-19. → *Critical Inquiry* Vol. 38, No 3, 2012).

هنگامی‌که ما فرم‌های ناب، نقش‌مایه‌ها، تصاویر، داستان‌ها و افسانه‌ها، و تمثیل‌ها را به‌عنوان تجلی اصول اساسی درک می‌کنیم، همهٔ این عناصر را به‌عنوان همان چیزی درمی‌یابیم که کاسیرر آن را ارزش‌های نمادین می‌نامد. باری، درک درست تصاویر نمادین، یا تفسیر آیکونولوژی، منوط و مشروط به شناخت درست و دقیق نقش‌مایه‌ها بر اساس تحلیل آیکونوگرافی است. با ارائهٔ این الگو، آیکونوگرافی از نظر پانوفسکی روشی توصیفی و تحلیلی است و مواد را گردآوری و طبقه‌بندی می‌کند و در پی خاستگاه و تحول داده‌ها نیست، ولی آیکونولوژی سنتزی و تفسیری است. به‌عبارتی، یافتن تأثیر تصویر از ایده‌های الهیاتی، فلسفی، و سیاسی وظیفهٔ آیکونولوژی بر بنیاد شهود سنتزی است. اما، چون هر جریان شهودی تفسیر تحت‌تأثیر ذهن، به‌عبارتی، متأثر از جهان‌بینی و روان‌شناسی فردی قرار می‌گیرد، نیازمند غلط‌گیری و اصلاح است که از طریق تاریخ نشانه‌های فرهنگی[1] و مستندنگاری این نشانه‌ها حاصل می‌شود. به‌نظر پانوفسکی، برای فهم این نشانه‌ها باید دریابیم چگونه و تحت چه شرایط تاریخی تمایلات موجود روح انسان از طریق موضوعات و تصورات به بیان درآمده‌اند. درست برای دنبال‌کردن چنین نشانه‌های فرهنگی در محتوای آثار، اصول علمی گوناگونی به‌جای ضدیت با هم در خدمت یکدیگر به‌کار می‌آیند. به همین منظور، برای تفسیر آیکون‌شناسی خارج از حوزهٔ هنر شواهد و استنادات بسیاری از حوزه‌های دیگر به‌کار می‌آیند و ازاین‌رو این روش میان‌رشته‌ای است. بنابراین، تفسیر آیکون‌شناختی روش تازه‌ای نیست، بلکه حاصل ارتباط سنتزهای گستردهٔ روش‌ها و حوزه‌های

1. Geschichte kultureller Symptome

گوناگون است. این روش مجموعه‌ای از روش‌هاست که در هم‌آزمایی خلاقانهٔ ناشی از شهود حاصل می‌شود (Panofsky, 1955: 41-48). مسلّم است هرچه حوزهٔ دانش پژوهشگر وسیع‌تر باشد و بتواند از داده‌های مختلف و گسترده‌تری استفاده کند، آن نتیجه‌ای که منظور و مراد پانوفسکی است بهتر حاصل می‌شود. **نارسایی این اصطلاح در بیان محتوای عملیاتی آن حتی خود** پانوفسکی را بر آن داشت از به‌کاربردن آن در برخی از آثارش اجتناب ورزد یا فقط به استفاده از آن در عنوان اثرش بسنده کند. در پژوهش‌های پانوفسکی در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۲، این اصطلاح یا هرگز به‌کار نرفته یا فقط در عنوان آن آمده است. شاید این سرنوشت برخی از روش‌ها و الگوهای علمی معاصر باشد که اجرا و کاربست آن بسیار فراتر و دشوارتر از تلخیص آن در عنوان یک اثر یا تعریفی فرمول‌واره از آنهاست.

به گمان پانوفسکی، این روش عرصهٔ گفت‌وگو و تعامل دانش‌های گوناگون در حوزه‌ای خاص است و صرفاً شماری از قوانین و مرحله‌بندی صوری و ظاهری نیست که هرکس به‌سادگی در صدد اجرای آن برآید. به‌سخنی، آیکون‌شناسی اساساً به بررسی ساختار ثابت و مکرر نمادپردازی ایده‌های مختلف در پیوند با تصاویر در ادوار مختلف، نحوهٔ ترکیب آنها در تصاویر و القای معنا می‌پردازد. به همین دلیل، روش پانوفسکی در تفسیر تصاویر به گفتهٔ لوی‌استروس[1] روشی ساختارگرایانه است: «اینکه پانوفسکی یکی از ساختارگرایان بزرگ است، اساساً از این‌روست که او مورخی بزرگ است و تاریخ برای او سرچشمهٔ جایگزین‌ناپذیری از داده‌هایی است که بسان گسترهٔ ترکیبی

1. Lévi-Strauss

ارائه می‌شود؛ داده‌های تاریخی که صحت و درستی تفسیر و تأویل‌هایش را هزاران‌بار اثبات می‌کند» (Lévi-Strauss, 1973: 310).

پژوهش پیش رو کوششی است در این راستا، و به‌رغم دشواری‌های عدیده‌ای که گریبان‌گیر چنین پژوهش‌هایی است، می‌توان این کوشش را پژوهشی ثمربخش دانست و گام‌هایی آغازین در این راه. در پژوهش نخست، عارفه صرامی می‌کوشد با روش «آیکون‌نگاری» به بررسی نقوشی موسوم به «ماهی درهم» در آثار هنری ایران بپردازد و آن را نقد و بررسی کند. ایشان پس از نقدی بر وجه تسمیه و نام‌گذاری این نقش نمادین در فرهنگ ایران، نه‌فقط تکرار آن را در تاریخ گستردهٔ تصاویر در فرهنگ‌های گوناگون به‌نحوی مستند نشان می‌دهد، بلکه با کاربرد روش آیکون‌نگاری۷ این نقش‌مایهٔ نمادین را با استناد به باورهای اسطوره‌ای دربارهٔ تنجیم و نجوم کهن تفسیر و تأویل می‌کند. بسط و گسترش معنای حاصل از این روش در دیگر حوزه‌های فکری، دینی، عقیدتی، و فلسفی که همان آیکون‌شناسی است، به پژوهش‌های دقیق دیگری نیاز دارد. با این همه، پژوهشگر به بنیاد شکل‌گیری ایدهٔ دوگانگی در ساختار فکری فرهنگ‌های گوناگون پرداخته است و از این طریق تحلیلی ساختاری از دوگانگی دو ماهی در صورت فلکی حوت ارائه می‌دهد و از تحلیل آیکون‌نگاری برای روشن‌کردن شکل‌گیری مفهوم دوگانگی به تحلیل ساختاری می‌پردازد و از این حیث روشی فراگیرتر اختیار می‌کند. بازنمود این ایده در آثار هنری مختلف چنان پایدار و مکرر است که نمی‌توان از تأثیر و تأثر آن در فرهنگ ایرانی-اسلامی غافل شد؛ موضوعی که متأسفانه در بسیاری از تفاسیر نمادها در فرهنگ ایران، به‌ویژه در حوزهٔ تصاویر، یکسره نادیده انگاشته می‌شود.

ازاین‌رو، این پژوهش می‌کوشد برای نخستین‌بار چنین رویکردی را در مورد نقش‌مایهٔ «دوماهی» (ماهی درهم)[۱] در تصاویر هنر ایرانی-اسلامی در ارتباط با نجوم کهن و شناسایی برج حوت در منطقه‌البروج و انطباق آن با نمادپردازی پیکر انسان در بخش پا/ماهیچه در پیوند با ساختار دوگانهٔ آن در بنیادهای فکری-فرهنگی مستند و محقق سازد. مسئلهٔ اساسی این پژوهش نقد روش‌شناختی حاکم در نحوهٔ تفسیر و تحلیل تصویر از سویی، و جایگزینی این فضا با روش‌شناسی دیگری به نام آیکون‌نگاری از سوی دیگر است که در مطالعات تاریخ هنر در ایران هنوز چندان جایی باز نکرده است. کاربست چنین رویکرد و روشی البته ما را به ساحت‌های معنایی تازه‌ای از تفسیر تصویر در نگاره‌های ایرانی-اسلامی رهنمون خواهد ساخت.

در پژوهش دوم -*آیکون‌نگاری زحل و بازنمود کارکردهای آن در عالم صغیر* - نیز شبنم شمس‌الدین می‌کوشد پس از نگاهی گذرا بر تاریخچهٔ تنجیم و نجوم در فرهنگ‌های باستان به این‌سو، و با توجه به اثر زحل/ساتورن و مالیخولیا[۲] از پانوفسکی و همکارانش، به شناسایی شبکهٔ ارتباطی میان نمادهایی بپردازد که در جهان‌شناسی باستان در انطباق عالم کبیر و عالم صغیر رایج بوده است. ایشان می‌کوشد با کاربست مرحلهٔ دوم آیکون‌نگاری که کشف مضمون تصویر است، با استفاده از منابع علمی کهن مقولهٔ مالیخولیا در طب باستان و نقش سیارهٔ زحل را در شکل‌گیری آن شناسایی کند و راه به شبکه و نظام نمادین این جهان‌بینی ببرد و بازتاب آن را در نگاره‌های گوناگون نشان

---

۱. نویسنده نقد دقیقی حتی به نام‌گذاری این نقش به‌عنوان «ماهی درهم» بر اساس اصول روش آیکون‌نگاری دارد. او نشان می‌دهد در همان معنای اولیه از فرم‌های طبیعی باید دلیل مستندی برای نام‌گذاری از داده‌های تاریخی استخراج کرد.

2. Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F., (1979), *Saturn and Melancholy.*

دهد. در این راستا، کوشش ایشان بر آن بوده است دو دسته نگاره انتخاب شود: دسته‌ای که مشخصاً از منابع نجومی برگرفته شده است و چنین باوری را بسیار صریح و روشن بازنمایانیده‌اند؛ و دسته‌ای که اگرچه به‌صراحت بازتاب چنین باورهای تنجیمی را نشان نمی‌دهد، تلویحاً چنین نگرشی را منعکس می‌کند. تفسیر نگاره‌های گروه دوم مشروط به درک جهان‌بینی سنتی و ارزش‌های نمادینی است که در فرهنگ مسلط بوده‌اند. با این نگرش، بسیاری از نگاره‌ها معنایی دیگر می‌یابند و لایه‌های ساختاری آنها روشن‌تر می‌شود. وظیفهٔدشوار تنظیم این پژوهش برای نشر را سرکار خانم صرامی به گردن گرفته بود و بی یاری بیدریغ ایشان این کار به پایان نمی آمد.

باری، این دو پژوهش را پژوهشگرانی جوان به انجام رسانیده‌اند و شاید لغزش‌هایی در آن به چشم آید؛ اما کمتر تردیدی در توفیق آنها در اعمال رویکرد و روش آیکون‌نگاری- آیکون‌شناسی به دیده می‌آید. هر دو پژوهشگر از آغاز دورهٔ کارشناسی ارشد خویش در دانشکدهٔ هنر ادیان و تمدن‌های دانشگاه هنر اصفهان نزد بنده کار کرده‌اند و درس خوانده‌اند. امیدواریم که این پژوهش گام نخست ایشان در راه پژوهش‌های آینده در حوزهٔ هنرپژوهی و فرهنگ باشد. در خاتمه، وظیفه خود می دانم تا از یاری و همکاری آقای دکتر جبار رحمانی و دیگر همکاران فاضل سپاسگزاری کنم که در فراهم آوردن این پژوهش و نشر آن از هیچ کمکی دریغ نکردند.

بهارمختاریان