

## بررسی رویکرد آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی

### چکیده:

تمرکز غالب پژوهشگران داخلی و خارجی بر ظاهر بصری نقاشی ایرانی باعث حذف نسبی و گهگاه فراموشی کامل اهمیت محتوای این آثار تصویری شده است. اندک مقالات و پژوهش‌هایی که محتوای نقاشی‌های ایرانی در آن‌ها مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته، بعضاً به تفاسیری شخصی و غیر سامانمند محدود و در خوش‌بینانه‌ترین حالت بر نظریه‌هایی استوارند که با ارجاع به هنر اروپایی شکل گرفته است. در این نوشتار از روش آیکونولوژی به‌عنوان یکی از رویکردهایی نام‌برده می‌شود که استفاده از آن توسط غالب پژوهشگران هنر ایرانی بدون هیچ پیش‌شرط و با وام‌گیری

الهام اعتمادی  
استادیار گروه پژوهش هنر،  
واحد علوم و تحقیقات،  
دانشگاه آزاد اسلامی، تهران،  
ایران.

Email: etemadi.elham@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۵/۰۸

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۶/۱۶

مطلق از روش اروپایی آن رو به افزایش است. آنچه در این مقاله مورد توجه قرار می‌گیرد برجسته کردن نقاط ضعف این روش در برخورد با هنر ایرانی، بخصوص نقاشی دوران پیشامدرن است. از کاستی‌های این رویکرد در مواجهه با نقاشی پیشامدرن ایرانی می‌توان به نحوه تحول سنت‌های تصویری، غالب بودن فرهنگ شفاهی و همچنین نقش مخاطب معاصر در خوانش نقاشی‌های این دوران یاد کرد. هدف از این بررسی تأکید بر ضرورت ارائه روش‌هایی سامانمند در بررسی محتوای نقاشی ایرانی، با در نظر گرفتن فرهنگ و تاریخ هنر آن است.

**واژگان کلیدی:** هنر ایرانی، نقاشی پیشامدرن، محتوای نقاشی، آیکونولوژی، پانوفسکی.

## مقدمه:

رابرت هیلنبرند به درستی اشاره می‌کند که در مطالعه تاریخ هنر «دیگر پاسخ به سؤال‌های استاندارد چه کسی، چگونه، کجا و کی کافی نیست ...» (Hillenbrand, 2004: 5) در سال‌های اخیر نیز مطالعاتی مختصر در بررسی محتوا، زمینه و جنبه‌های زیباشناختی هنر ایران صورت گرفته است. هرچند با توجه به موج غالب پژوهش‌هایی که تنها با تکیه بر ظاهر بصری این آثار شکل می‌گیرند، پژوهش در مورد محتوای آن، همچنان موضوعی حاشیه‌ای محسوب می‌گردد. از این رو تاکنون رویکردی سامانمند که ارزش‌های زیباشناختی هنر ایرانی را در رابطه با محتوای آن به‌طور جدی بررسی کند توسعه نیافته است. تمرکز غالب بر روی تاریخ و فرم گونه‌های مختلف هنرهای ایرانی منجر به غفلت از این امر گشته که هنر در رابطه مستقیم با محیط فرهنگی و اجتماعی خود شکل می‌گیرد. به این ترتیب جنبه ارتباطی هنر، یعنی مبادله میان هنرمند، بیننده و اثر هنری مورد نظر، نادیده گرفته می‌شود.<sup>۱</sup> در این راستا پافشاری بر ویژگی‌های ظاهری یک اثر هنری، بدون در نظر گرفتن محتوای آن، این امکان را به پژوهشگر می‌دهد که اثر مورد نظر را خارج از محیط آن مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و به ثباتی نسبی در معنای آن دست یابد.<sup>۲</sup> این در حالی است که مفاهیم تفسیری در تناقض با ثبات در معنای یک اثر هنری هستند. با توجه به آنچه گفته شد نیاز به تمرکز بیشتر بر روی محتوای آثار هنری ایرانی ضروری به نظر می‌آید. از این رو، برای انسجام و دقت هر چه بیشتر، تأکید و تکیه مباحث در این پژوهش با توجه به نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی و شرایط اجتماعی و فرهنگی آن دوران تنظیم می‌گردد. شایان ذکر است که در این مقاله نقاشی دوران پیشامدرن آثاری را در برمی‌گیرد که از نظر زمانی مابین تاریخ آغاز حکومت صفویه (۱۵۰۱-۱۷۳۶ میلادی/ ۱۱۴۹ - ۹۰۷ هجری قمری) تا پایان دوران حکومت قاجار (۱۷۸۵-۱۹۲۵ میلادی/ ۱۳۳۴ - ۱۱۹۹

هجری قمری) خلق شده‌اند. در این دوران علی‌رغم تبادلات فرهنگی و اجتماعی صورت گرفته با آسیای شرقی و حکومت عثمانی، شاهد تبادلات فرهنگی و اجتماعی مشهودی بین ایران و اروپا نیز هستیم. شکل‌گیری عوامل ذکر شده بی‌تأثیر بر هنر ایرانی نبوده و در نتیجه منجر به انتقال تدریجی نقاشی سنتی ایرانی به نقاشی مدرن در طول این دوران می‌گردد. این در حالی است که با پایان دوران قاجار و آغاز حکومت پهلوی (۱۹۲۵-۱۹۷۹ میلادی/ ۱۳۹۹ - ۱۳۳۴ هجری قمری) شاهد فعالیت‌های رسمی و دولتی به‌منظور مدرن ساختن جامعه ایرانی با الگوبرداری مطلق از جوامع غربی هستیم که تأثیر آن بر روی تولیدات هنری نیز قابل‌رؤیت است.<sup>۳</sup> اهمیت انتخاب و تمرکز بر روی این برهه زمانی با استناد بر تغییرات چشمگیر صورت گرفته در این دوران به عنوان نقطه عطفی در تاریخ هنری، اجتماعی و سیاسی ایران توجیه‌پذیر است. در حالی که موارد مورد بحث در این مقاله را نمی‌توان تنها به نقاشی‌های دوران پیشامدرن ایرانی محدود نمود، بسط و توسعه نکاتی که در این نوشتار مطرح خواهند شد به دورانی غیر از دوران پیشامدرن و گونه‌های هنری به‌غیر از نقاشی، نیازمند بررسی و توجه دیگر پژوهشگران و منتقدین هنری است که دارای شناختی جامع و تخصصی هستند.

برای بررسی محتوای نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی، از رویکرد آیکونولوژی<sup>۴</sup> (شمایل‌شناسی) به عنوان یکی از روش‌های مناسب می‌توان نام برد.<sup>۵</sup> در این راستا، با در نظر گرفتن این نکته که روش آیکونولوژی بر پایه فرهنگ و تاریخ هنر اروپایی شکل و توسعه یافته است، این سؤال مطرح می‌گردد که برای اعمال این رویکرد بر نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی چه پیش‌فرض‌ها و یا شرایطی توسط پژوهشگر با هدف رسیدن به خوانشی دقیق باید مورد توجه قرار بگیرد؟ فرضیه این پژوهش آن است که با توجه به اختلاف در نوع شکل‌گیری، تاریخ و نحوه تحول هنر ایرانی با هنر اروپایی، اعمال رویکرد آیکونولوژی بدون

پانوفسکی با تأثیرگیری از فلسفه نوکانتی ارنست کسیرر<sup>۸</sup> و تمایز علوم و انسان‌گرایی ویلهلم دیلثی<sup>۹</sup> ایده اولیه خود را در باب سطوح مختلف معنا ارائه (Summers, 1995: 17) و سپس به توسعه نظراتش در حوضه هنر، با مطرح کردن سطوح مختلف درک از یک نقاشی و متعاقباً معنا در آن، پرداخت. در این راستا می‌توان به کتب و مقالات متعددی که وی در زمینه توسعه و گسترش این رویکرد تألیف نموده اشاره کرد.<sup>۱۰</sup>

این رویکرد همانند بسیاری از روش‌های هنری دیگر با نقدها و خرده‌گیری‌های گوناگونی از طرف منتقدان روبرو بوده، به طوری که برای دوران محدودی به انزوایی نسبی کشیده شد؛ اما چشم پوشی از این رویکرد برای زمانی طولانی پایدار نبوده و در نهایت با فعالیت‌های پژوهشگرانی چون میشل ان هولی<sup>۱۱</sup> و سیلیویا فرتی<sup>۱۲</sup> در دهه هشتاد میلادی جانی دوباره یافت.<sup>۱۳</sup> در سال‌های اخیر نیز محققانی چون پال تیلور<sup>۱۴</sup>، چارز هوپ<sup>۱۵</sup>، الیزابت مک گراث<sup>۱۶</sup>، باربارا بارت<sup>۱۷</sup> و دبلیو. جی. تی میتچل<sup>۱۸</sup> با نشر و چاپ کتب و مقالات گوناگون به طور مستمر به توسعه و رشد این روش با آگاهی از محدودیت‌های آن در برخورد با هنرهای غربی می‌پردازند.<sup>۱۹</sup> علی‌رغم پیشینه طولانی رویکرد آیکونولوژی در میان پژوهشگران غربی، این رویکرد تنها در سال‌های اخیر مورد توجه و استفاده پژوهشگران ایرانی قرار گرفته است. در این راستا می‌توان به پژوهش‌های صورت گرفته توسط محققین ایرانی، همچون ناهید عبدی، بهاره مختاریان و اعمال این رویکرد توسط آنان بر روی هنر ایرانی اشاره نمود.<sup>۲۰</sup> چنانچه ذکر شد، به طور غالب پژوهشگران ایرانی بدون هیچ پیش‌شرط و با وام‌گیری مطلق از روش اروپایی رویکرد آیکونولوژی به بررسی هنر ایرانی، به خصوص نقاشی ایرانی، توسط آن پرداخته‌اند. این امر در مواردی به علت اختلاف و تفاوت میان نحوه شکل‌گیری و توسعه تاریخ و هنر اروپایی با ایرانی منجر به دریافتی ناقص از محتوای نقاشی ایرانی و نحو اعمال این رویکرد

هیچ پیش‌شرطی بر نقاشی پیشامدرن ایرانی می‌تواند منجر به خوانشی غالباً ناقص و یا خلاف واقعیت گردد. شرایط قابل تأمل فرهنگی و هنری ایران در برهه زمانی مورد نظر در این پژوهش بدون شک بر روی تولید نقاشی‌های این دوران و در نتیجه محتوا و معنای قابل درک از آن‌ها بی‌تأثیر نبوده است و در نتیجه در شرایطی اعمال رویکرد آیکونولوژی را بر تمامی متون تصویری این دوران بدون هرگونه پیش‌شرطی با اختلال روبرو می‌سازد. از این رو، هدف پژوهش حاضر را می‌توان مشخص نمودن محدودیت‌های این روش در مواجهه با نقاشی پیشامدرن ایرانی تعریف نمود. در روش تحقیق مورد استفاده پژوهشگر در این مقاله، از رهیافت‌های کیفی استفاده شده است. همچنین در این پژوهش بر اساس روش تحلیل بنیادی - نظری گزاره‌های ارائه‌شده در آن مورد بررسی قرار گرفته و بر اساس ماهیت و روش نیز این پژوهش به صورت توصیفی - تحلیلی شکل و توسعه یافته است. پژوهش پیش رو دارای هدفی بنیادی است که به این منظور گردآوری اطلاعات مورد نیاز در آن با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی، مانند کتاب، مقاله و اسناد صورت گرفته است.

### پیشینه پژوهش:

آیکونولوژی به‌عنوان یک روش سامانمند و به‌منظور بررسی محتوای یک اثر هنری زمانی پدیدار شد که همانند وضع کنونی تاریخ هنر ایران، فرم و ظاهر بصری آثار هنری بیش از محتوای آن مورد توجه محققین و منتقدین غربی قرار می‌گرفت (Holly, 1981: 4). از نظر تاریخی رشد و توسعه رویکرد آیکونولوژی به قرن بیستم میلادی / چهاردهم هجری قمری، زمانی که این روش برای اولین بار وارد دنیای آکادمیک شد، برمی‌گردد. در این راستا نام موسسه واربورگ<sup>۶</sup> و بنیان‌گذاران این روش همواره در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ اما از میان اعضای موسسه واربورگ از اروین پانوفسکی<sup>۷</sup> می‌توان به عنوان تأثیرگذارترین عضو در شکل‌گیری و توسعه این رویکرد یاد کرد.

بر آن گردیده است. علی‌رغم اهمیت مسئله موردنظر، با توجه به اطلاعات نگارنده، تا به حال پژوهش‌های مشابهی که موضوع مطرح‌شده را به‌طور کامل با تکیه بر نقاشی و شرایط اجتماعی دوران پیشامدرن ایران مورد بررسی قرار دهد صورت نگرفته است. در این راستا، برای بسط و درک هرچه بهتر و دقیق‌تر مبحث اصلی این پژوهش به‌اجبار در بخش ابتدایی به معرفی اجمالی روش آیکونولوژی و نظریات اروین پانوفسکی و سپس در بخش دوم و یا به عبارتی بخش کلیدی این مقاله به بررسی نقاط ضعف این رویکرد در مواجهه با نقاشی ایرانی در دوران پیشامدرن پرداخته می‌شود.

### رویکرد آیکونولوژی

به‌منظور دستیابی به هدف بیان‌شده در این پژوهش و شناسایی هرچه بهتر رویکرد آیکونولوژی، در این بخش در ابتدا به تعریف آیکون و سپس سه مرحله درک معنا در این روش پرداخته می‌شود:

### آیکون

اگر هدف بررسی محتوای یک اثر هنری با استفاده از روش آیکونولوژی باشد، نخستین سؤال چگونگی تعریف و مشخص نمودن محدوده واحد تولید معنا است. در این رویکرد «آیکون» به عنوان واحد تولیدکننده معنا معرفی می‌گردد. در مجموع، هیچ تعریف شفاف و واحدی که تمامی پژوهشگران با آن در تعریف محدوده واژه آیکون، برای نمونه در یک نقاشی هم‌نظر باشند وجود ندارد. به‌عنوان مثال پانوفسکی آیکون را با استفاده از مثال معروف کلاه تعریف می‌کند (Panofsky, 1955: 27-28)؛ اما این موضوع در مثال وی واضح نیست که آیا کلاه به‌تنهایی و یا ترکیب کلاه و دست که منجر به بالا رفتن کلاه شده است، تشکیل‌دهنده یک آیکون هستند؟ آیا آیکون قابل توسعه دادن به محیط اطراف بوده و افراد شرکت‌کننده در این عمل اجتماعی را نیز در محدوده خود قرار می‌دهد؟

علی‌رغم گنگی موجود در تعاریف ارائه‌شده، به‌طور کلی یک آیکون را در نقاشی می‌توان اجزای مصور شده‌ای دانست که منتقل‌کننده یک مفهوم یا یادآور یک فرد، یک شیء، یک داستان و... هستند. با توجه به مفهوم ارجاعی نهفته در این تعریف، معنی آیکون وابستگی مستقیم به نمایش‌های قبلی موجود از موضوع موردنظر دارد که با توجه به فرهنگ و شرایط اجتماعی سال‌ها و در مواردی قرن‌های گذشته شکل گرفته است. به‌عبارت‌دیگر معنی آیکون در خارج از متن تصویری که در آن مصور شده است از پیش شکل گرفته و بدون در نظر گرفتن موقعیت کنونی به آن انتقال می‌یابد. در نتیجه معنی یک آیکون در طول تاریخ ثابت بوده و استفاده مجدد و آگاهانه از آن در متون تصویری گوناگون با هدف شناسایی خصوصیات و معانی قراردادی منسوب شده به آن، صورت می‌گیرد (Adams, 2010: 44). در مواجهه با محتوای یک اثر، پانوفسکی درک حاصل از معنای یک آیکون را در روش آیکونولوژی به سه مرحله پیشا آیکونوگرافی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی تقسیم می‌کند. قابل‌ذکر است که علی‌رغم جداسازی نظری این سه مرحله، به‌طور عملی در تجزیه و تحلیل یک نقاشی مرز مراحل توصیف‌شده درهم آمیخته‌اند. سه مرحله قیدشده نقش بنیادینی در نظریات ارائه‌شده بعد از پانوفسکی که با هدف گسترش و توسعه این رویکرد شکل گرفتند، ایفا می‌کنند. از این‌رو تعریف این مراحل، هرچند به‌صورت اختصاری، ضروری به نظر می‌آید.<sup>۲۱</sup>

### مراحل سه‌گانه

مرحله پیشا آیکونوگرافی به پایه‌ای‌ترین مرحله درک از یک آیکون ترسیم‌شده در نقاشی محدود می‌گردد. در این مرحله ظاهر یک آیکون، آن را به واقعیت‌های ممکن از آن در جهان واقعیت مربوط می‌سازد (Panofsky, 1955: 28; Hasenmueller, 1978: 290). در مرحله دوم یا آیکونوگرافی، شناسایی صورت می‌گیرد: در این مرحله آیکون ترسیم‌شده در درون نقاشی به یک مفهوم، تم، داستان، فرد مشخص

نقاشی ایرانی ضروری است. به این منظور در بحث پیش رو سه مبحث سنت و معنا، خلاقیت در تفسیر و منابع موجود مورد بررسی قرار می گیرند.

### سنت و معنا

به منظور شفاف کردن کاستی های روش آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی پیشامدرن ایرانی یکی از مواردی که باید مورد توجه قرار بگیرد موضوع تشکیل و تحول سنت های تصویری در نقاشی های به جای مانده از این دوران است. از آنجاکه شکل گیری سنت های تصویری در نقاشی ایرانی با دگرگونی هایی در طول تاریخ روبرو بوده است، استفاده از این روش را می تواند با چالش مواجهه سازد. برای مثال، می توان به شاهنامه فردوسی و یا خمسه نظامی اشاره کرد که بارها تحت حمایت پادشاهان ایرانی در کارگاه های سلطنتی تصویرسازی و خطاطی شده اند. تکرار مستمر موضوع های آشنا و تصاویری که به صورت قراردادی از آن ها اجرا گردیده، منجر به تشکیل سنتی تصویری گردیده است که بررسی و تحلیل نگاره هایی که در کارگاه های سلطنتی تولید گشته اند را با توجه به روش مورد بحث، به خصوص تا مرحله آیکونوگرافی تا حدودی قابل اجرا می نماید؛ اما این قابلیت با تحولات به وجود آمده در تاریخ سیاسی - اقتصادی ایران به مرور زمان با تغییراتی روبرو شد.

از قرن شانزدهم میلادی / دهم هجری قمری به بعد، پادشاهان ایرانی به دلایل گوناگون سیاسی و اقتصادی به تدریج حمایت های خود را از کتاب خانه های سلطنتی و کتاب آرایی درباری محدود کردند و این امر رفته رفته منجر به پایان یافتن کارهای گروهی و پرهزینه در کارخانه های سلطنتی گردید<sup>۳۳</sup>. از طرفی، با محدود شدن فعالیت های کارگاه های سلطنتی شاهد تولید و تکثیر گونه های نوین و کم هزینه تری همچون تک نگاره ها در تاریخ نگارگری ایران هستیم که بعضاً به سفارش حامیانی غیر از پادشاهان وقت

و یا غیره در خارج از متن تصویری مورد نظر مربوط می گردد. به بیانی دیگر آیکونوگرافی به بررسی مناسبات استعاری<sup>۳۲</sup> میان ظاهر بصری یک آیکون و آنچه از خارج متن بصری به صورت قراردادی به آن منسوب می گردد، می پردازد (Hasenmueller, 1978: 292). در این راستا متون تصویری و یا مکتوب باقی مانده از این دوران از جمله منابع اصلی برای شناسایی این منسوبات هستند. در مرحله سوم، آیکونولوژی، تفسیر شکل می گیرد. در این مرحله بیننده بعد از توصیف و شناسایی یک آیکون، به تفسیر آن در مرحله آیکونولوژی می پردازد (Van Leeuwen, 2004: 115). با در نظر گرفتن این موضوع که یک آیکون در خلأ تولید نمی گردد، آیکونولوژی در جستجو و تفسیر «ارزش های نمادین» جامعه ای است که آیکون مورد نظر در آن خلق شده است (Panofsky, 1955: 31). به بیانی دیگر در این مرحله به دنبال شناسایی تمامی دلایل فرهنگی و اجتماعی هستیم که به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه منجر به تولید ویژگی های بصری یک آیکون و معنای منسوب شده به آن گردیده است (Gombrich, 1972: 6).

### آیکونولوژی و نقاشی پیشامدرن ایرانی

با توضیحات کلی ارائه شده از این روش، با تکیه بر الگوی اروپایی آن، حال به بررسی این رویکرد در برخورد با نقاشی ایرانی در دوران پیشامدرن به منظور بهره گیری بیش از پیش از آن می پردازم. چنانچه اشاره شد، این رویکرد با نقدهای گوناگونی در طول تاریخ توسط پژوهشگران غربی مواجهه بوده است. پذیرش کامل و بدون شرط این نقدها که با در نظر گرفتن هنر، تاریخ و فرهنگ غیر ایرانی شکل گرفته اند، نیز می تواند منجر به برداشت هایی ناصحیح از هنر ایرانی گردد. از این رو بررسی این رویکرد با توجه به شرایط فرهنگی و هنری ایران در دوران پیشامدرن، به عنوان بازه زمانی تحت مطالعه در مقاله حاضر، با هدف توسعه و کاربرد آن در بررسی محتوای

تصویر علی رغم وجود دست خط نقاش در گوشه بالای چپ نقاشی که صحنه تصویر شده را توضیح می‌دهد، بررسی نقاشی با توجه به روش آیکونولوژی با ابهام روبرو خواهد شد. با توجه به متن نوشته‌شده در تصویر، شخصیت درشت مصور شده در مرکز نقاشی به احتمال زیاد عظیم خان اصفهانی است که در عنوان نقاشی نیز به آن اشاره شده است. افرادی که در پشت وی قرار دارند نیز همراهان عظیم خان هستند. همچنین دو مرد ترک در پایین نقاشی در کنار هم و در حالی که خنجرهای خود را در دست گرفته‌اند، تصویر شده‌اند که عظیم خان برای دستگیری آنان اعزام گشته است؛ اما با توجه به نقاشی و متن موجود در آن همچنان مشخص نیست به چه دلیل دو نفر ترک موردنظر باید دستگیر می‌شدند و چرا صنیع الملک عظیم خان و همراهان او را این‌گونه به تصویر کشیده است؟ از طرفی نقش زوج جوان ترسیم‌شده در پایین نقاشی و یا مرد ریشداری که در حال کشیدن قلیان در کنار زوج جوان مصور شده است نیز نامشخص است. همچنین این نکته که آیا زوج جوان و مرد قلیان به دست قسمتی از داستان تصویر شده هستند و یا حضور آنها تنها منعکس‌کننده تصویری واقع‌گرایانه از صحنه موردنظر است نیز در پرده‌ای از ابهام قرار دارد. همچنین، در این راستا، می‌توان به نگاره تک‌برگی از دوران صفویه با عنوان «زنی که با انگشتان شمارش می‌کند» (تصویر ۲) اشاره نمود. در این نگاره نیز مشخص نیست که



تصویر ۱- داستان عظیم خان اصفهانی، صنیع الملک، آبرنگ روی کاغذ، ۱۸۵۲ میلادی/ ۱۲۶۸ هجری قمری، ۵۶×۴۴ سانتی متر. مأخذ: (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۵۱)

و یا افراد طراز اول دربار تولید گردیده‌اند. یکی از نتایج ظهور حامیان جدید سفارش و در نتیجه تولید موضوع‌ها، شخصیت‌ها، داستان‌ها و مفاهیم نوین و غیر سلطنتی در نگارگری ایرانی است. با گذر زمان، تغییرات به وجود آمده استفاده و تکرار قراردادهای تصویری شکل گرفته در گذشته را محدود کرد و در نهایت پایانی تدریجی برای بعضی از سنت‌های مستمر تصویری در نقاشی ایرانی آفرید. این تغییر را نه تنها حاصل پدیدار شدن موضوع‌های جدید؛ بلکه نتیجه از بین رفتن حافظه جمعی که باعث پایداری سنت‌های تصویری می‌گشت می‌توان دانست.

علاوه بر این، بی‌سوادی فراگیری که تا قبل از دوران مدرن بر تاریخ و فرهنگ ایران سایه انداخته بود و همچنین ظهور و ورود دیرهنگام صنعت چاپ و رسانه‌های مکتوب به این سرزمین<sup>۲۴</sup> منجر به نهادینه شدن ارتباطات شفاهی در تاروپود زندگی اجتماعی ایرانیان گردید. از این‌رو، بعضی از داستان‌ها و یا موضوعات مصور شده به علت عدم ثبت آنها به‌طور مکتوب با گذر زمان به دست فراموشی سپرده‌شده‌اند و در حال حاضر نیز برای مخاطبان معاصر قابل‌شناسایی نیستند. از طرفی با افزایش تنوع موضوعات مصور شده در این دوران به‌ندرت یک موضوع غیر درباری چندین بار به تصویر کشیده شده است. به همین دلیل، امکان تشکیل قراردادهای تصویری با تکیه بر ارائه‌های قبلی و تکرار مستمر آنها باهدف شناسایی، به‌تدریج کاهش یافت. در نتیجه با توجه به عدم وجود و یا دسترسی به اطلاعات کافی در مورد داستان‌ها، مفاهیم و موضوعات ترسیم‌شده و همچنین عدم تشکیل قراردادهای بصری مشخص در این دوران، بررسی محتوای بعضی از نقاشی‌هایی که بعد از قرن شانزدهم میلادی/دهم هجری قمری در ایران تولید گشته‌اند با استفاده از روش آیکونولوژی به‌دوراز خطا و نقصان نخواهد بود.

نمونه مناسب برای این ادعا نقاشی «داستان عظیم خان اصفهانی» است. (تصویر ۱) در این

چالش باشد. از این رو یکی دیگر از ایرادهای وارده به روش آیکونولوژی که با در نظر گرفتن نقد مطرح شده در بخش سنت و معنا بیش از پیش حائز اهمیت می‌گردد، نحوه‌ای است که در آن یک آیکون شناسایی شده معنای خود را به دست می‌آورد<sup>۲۵</sup>. همان‌طور که قبلاً اشاره شد یک آیکون معنای خود را از خارج از متن تصویری و با توجه به فرهنگ و اجتماع اولیه‌ای که در آن تولید شده است، کسب می‌کند. در نتیجه آیکون منتقل‌کننده مفهومی عینی و مقرر شده است. از طرفی در روش آیکونولوژی معانی احتمالی که یک آیکون به واسطه روابطی که با دیگر اجزا ترسیم شده در نقاشی تولید می‌کند مورد توجه قرار نمی‌گیرد و تفسیر یک متن تصویری توسط مخاطب آن تنها محدود به معانی مشخص و ثابتی است که از بیرون از متن تصویری مورد نظر به آیکون های ترسیم شده در نقاشی منسوب می‌گردد. به‌عنوان مثال در نگاره «مجنون در بیابان» از نسخه خطی خمسه تهماسبی (تصویر ۳)، مجنون و قصه عاشقانه او به‌عنوان معنای اصلی اثر و هدف نقاش در نظر گرفته می‌شود. در نتیجه معنای نگاره وابسته به توانایی بیننده اثر در تشخیص قراردادهای تصویری‌ای است که به مجنون و داستان او منسوب می‌گردند. حال با توجه به این امر که در روش آیکونولوژی معانی احتمالی حاصل از رابطه بین اجزای ترسیم شده در درون متن تصویری نادیده گرفته می‌شود، این سؤال مطرح می‌گردد که در صورت عدم تشخیص و شناسایی آیکون‌های مصور توسط بیننده آیا ادراک وی از این نگاره تنها به مرحله پیشا آیکونوگرافی، محدود می‌شود؟ آیا آیکون‌های موجود فاقد توانایی ایجاد هرگونه ارتباطی فراتر از معنای از پیش تشکیل یافته آن‌ها با بیننده هستند؟ این‌گونه به نظر می‌رسد که حتی اگر بیننده اثر نتواند مجنون را به واسطه قراردادهای تصویری موجود در این نگاره شناسایی کند، ادراک او از این نگاره تنها محدود به مرحله پیشا آیکونوگرافی نخواهد بود. به‌عنوان مثال، ممکن است که



تصویر ۲- زنی که با انگشتان شمارش می‌کند، منسوب به معین مصور، آبرنگ روی کاغذ، ۱۶۷۴ میلادی/ ۱۰۸۴ هجری قمری، ۱۰×۱۹ سانتی‌متر. مأخذ: (Canby, 1993: 17).

نقاش به چه دلیلی به تصویر کردن زنی در حال شمارش انگشتان خود پرداخته است؟ آیا با توجه به این نکته که از قرن هفدهم میلادی/ یازدهم هجری قمری به بعد وجود تک‌چهره‌هایی در حال خوردن و یا آشامیدن بسیار دیده می‌شود، این نگاره نیز تنها انعکاسی واقع‌گرایانه است؟ به چه دلیل شمارش با انگشتان، در حالی که به‌سختی از آن می‌توان به‌عنوان فعالیت روزمره یاد کرد، سوژه مورد توجه نقاش در این نگاره بوده است؟ و یا آنکه نگاره مورد نظر را باید انعکاس تصویری از بخشی از داستان یا واقعه‌ای مشخص دانست که برای مخاطب معاصر آن قابل تشخیص نیست؟

متأسفانه با توجه به شرایط و خصوصیات فرهنگی و تاریخی هنر ایرانی، مدارک تصویری یا مکتوب مشخصی که بتوانند در واضح نمودن ابهام‌های مطرح شده در این دو نقاشی یاری‌رسان مخاطب معاصر آن باشد موجود نیست. از این رو بررسی محتوا و معنای این نقاشی‌ها با توجه به روش آیکونولوژی به خاطر محدودیت‌های معرفت‌شناختی در آن‌ها امکان‌پذیر نیست.

### خلاقیت در تفسیر

چنانچه مطرح شد، شناسایی آیکون‌های موجود در متون تصویری دوران پیشامدرن برای مخاطب معاصر آن می‌تواند امکان‌ناپذیر و یا همراه با



تصویر ۴- مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از جمال حضرت یوسف، نقاش نامعلوم، رنگ روغن، تهران، قرن ۱۹ میلادی/ قرن سیزدهم هجری قمری، ۶۰×۴۵ سانتی متر. مأخذ: (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۷۸).

پیشا آیکونوگرافی نمی‌گردد. مخاطب به واسطه رابطه اجزای ترسیم‌شده در این نگاره به‌طور ناخودآگاه دست به تفسیری پویا و خلاق می‌زند. به‌عنوان مثال ممکن است بیننده بی‌نظمی و هرج مرج تصویر شده در میان زنان و بیهوشی عده‌ای از آنان را به علت حضور نامتعارف مردی همراه با سینی‌ای از میوه در حرامسرا تفسیر کند. در نتیجه، عدم موفقیت بیننده در شناسایی حضرت یوسف و زلیخا و داستان آن‌ها منجر به تفسیری نو و ارزشی افزوده در یک تفسیر پویا می‌گردد که در روش آیکونولوژی نادیده انگاشته می‌شود.

از این‌رو، بررسی یک نقاشی با توجه به رویکردی که در آن معانی از پیش شناخته‌شده اجزای مصور در اولویت قرار دارد و برقراری ارتباط مخاطب با نقاشی وابسته به شناسایی آن‌ها است و به‌طور بالقوه مانع تولید معنا با اشاره به خود نقاشی می‌گردد. اجتناب از تفسیر و ارجاع آن تنها به متون تصویری، نوشتاری و یا لفظی موجود، موضوع مصور شده را در یک چارچوب ثابت و معین مسدود



تصویر ۳- مجنون در بیابان، آقا میرک، نگاره‌ای از خمسه تهماسبی، گواش روی کاغذ، تبریز، ۱۵۴۳ - ۱۵۳۹ میلادی/ ۹۵۰ - ۹۴۶ هجری قمری، ۱۴×۲۳.۵ سانتی متر. مأخذ: (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۰۶).

بیننده این اثر، به‌واسطه اجزاء مصور شده در آن مجنون را مردی راه‌گم‌کرده تفسیر کند که از سر ناچاری در بیابان و با حیوانات اوقات سپری می‌کند و یا در تفسیری دیگر درک بیننده ممکن است به فردی محدود شود که به علت تعلیمات مشخص از شهر و دنیای مادی فاصله گرفته و با حیوانات زندگی می‌کند.

به‌عنوان نمونه دیگر می‌توان به پرده رنگ‌روغن «مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از جمال حضرت یوسف» اشاره نمود (تصویر ۴). در این پرده نیز مخاطبی که با داستان عشق زلیخا به حضرت یوسف آشنایی داشته باشد احتمالاً قادر به شناسایی قراردادهای تصویری ایجادشده در این نگاره و متعاقباً معنای منسوب شده به آن است؛ اما همان‌طور که در مورد نگاره «مجنون در بیابان» هم ذکر شد، عدم آشنایی با داستان حضرت یوسف و زلیخا و یا تشخیص قراردادهای تصویری موجود در نگاره «مدهوش شدن ندیمگان زلیخا از جمال حضرت یوسف» منجر به محدود شدن ادراک مخاطب از این نگاره تنها به مرحله



مانع نگاهی تطبیقی باهدف استخراج اطلاعات صحیح و دقیق از شرایط فرهنگی و اجتماعی دورانی مشخص از میان این نوشته‌ها می‌گردد. علاوه بر این، همواره امکان تحمیل مفاهیم اجتماعی مدرن، توسط مخاطب معاصر، بر آثار دوران پیشین به‌منظور دست‌یابی و شناسایی ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی دوران گذشته وجود دارد. در نتیجه کمبود اطلاعات لازم و کافی در مورد زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی مربوط به دوران پیشامدرن در ایران یکی از چالش‌های موجود برای پژوهشگران است که همواره می‌تواند بررسی نقاشی‌های این دوران به روش آیکونولوژی را با خللی جدی روبرو سازد.<sup>۲۶</sup>

#### نتیجه:

در این مقاله با اشاره به تمرکز غالب پژوهش‌های صورت گرفته بر روی ظاهر بصری هنرهای ایرانی، بخصوص نقاشی، بر اهمیت و نیاز بررسی محتوای این آثار تأکید گردید. از این‌رو به رویکرد آیکونولوژی به‌عنوان یکی از روش‌های مناسب برای بررسی محتوای هنر ایرانی که توسط محققین مورد توجه قرار گرفته است، اشاره شد؛ اما با توجه به این نکته که این روش بر پایه فرهنگ و تاریخ هنر اروپایی شکل گرفته و توسعه یافته است، اعمال آن بدون هیچ پیش‌فرضی بر روی هنر ایرانی به‌دوراز اشکال نخواهد بود. از این‌رو علی‌رغم آنکه روش آیکونولوژی به‌طور نسبی درکی عینی با توجه به زمینه تولید یک اثر ارائه می‌دهد، برای پاسخ به سؤال مطرح شده در ابتدای این پژوهش عوامل فرهنگی و تاریخ هنری که در شکل‌گیری و توسعه نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی تأثیرگذار بودند، مورد بررسی قرار گرفت. در این راستا، از ظهور موضوعات نوین در نقاشی‌های دوران پیشامدرن و عدم تکرار مستمر آن‌ها که منتج به تشکیل نشدن سنت‌های تصویری گردید، کم‌توجهی به معنای حاصل از روابط ایجادشده بین آیکون‌های موجود در یک نقاشی و همچنین عدم دسترسی به اسناد و مدارک

می‌نماید. این نوع برخورد به‌طور معمول منجر به یک ارتباط مستقیم بین موضوع ترسیم‌شده و معنای قراردادی که خارج از متن تصویری موردنظر شکل گرفته است، می‌گردد.

#### منابع موجود

چنانچه مطرح شد در بررسی یک نقاشی با استفاده از روش آیکونولوژی، بخصوص در مرحله سوم تعریف‌شده از درک معنا توسط پانوفسکی، به جستجوی ارزش‌های نمادین جامعه‌ای که آیکون موردنظر در آن تولید گشته است، می‌پردازم. در نتیجه، از آشنایی نسبتاً کامل با شرایط اجتماعی و فرهنگی آن جامعه می‌توان به عنوان یکی از شروط لازم برای رسیدن به نتیجه‌ای مطلوب یادکرد. از این‌رو برای بررسی نقاشی‌های دوران پیشامدرن ایرانی به روش آیکونولوژی دسترسی به منابع مکتوب و قابل اعتماد از این دوران الزامی است؛ اما چنانچه مطرح شد، فرهنگ ایرانی به‌صورت ریشه‌ای فرهنگی شفاهی است. این امر منجر به انتقال غالب اندوخته‌های ذهنی و الگوهای رفتاری به‌صورت نانوشته در طول تاریخ ایران گردیده است، به‌طوری‌که منابع موجود در این راستا، در مقایسه با کشورهای غربی، بسیار محدود هستند.

از طرفی، از خاطره‌نویسی‌ها و وقایع‌نگاری‌ها می‌توان به عنوان منابع اصلی باقی‌مانده از این دوران که به شرح شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان خود پرداخته‌اند، نام برد. این منابع به‌طور کلی یا توسط ایرانی‌های تحصیل‌کرده‌ای که غالباً از میان درباریان و یا قشر مرفه جامعه بودند نگاشته شده است و یا حاصل یادداشت‌هایی از خاطرات و مشاهدات فرنگی‌هایی است که مدت‌زمانی را در ایران سپری نموده‌اند؛ اما تکیه مطلق بر این منابع به علت وجود مسائلی همچون سانسورهای تاریخی و فرهنگی، تمرکز بر روی طبقه اجتماعی مشخصی از جامعه و یا نگرش‌ها و خوانش‌های شرق‌شناسانه می‌تواند منجر به گمراهی مخاطب معاصر گردد. همچنین، محدود بودن این منابع،

نقاشی دوران پیشامدرن با استفاده از این روش مشروط به تغییر و توسعه آن با تأکید بر تاریخ هنر ایران و شرایط فرهنگی، اجتماعی این منطقه است.

موردنیاز در مورد شرایط اجتماعی و فرهنگی دوران پیشامدرن را می‌توان به‌عنوان دلایلی اصلی نام برد که بررسی نقاشی‌های این دوران را توسط روش آیکونولوژی با چالش روبرو می‌سازد. از این رو مطالعه محتوای نقاشی دوران پیشامدرن با استفاده از روش آیکونولوژی که با توجه به هنر و تاریخ غرب شکل و توسعه یافته است همیشه به‌طور جامع پاسخگو نخواهد بود و رسیدن به نتیجه‌ای مطلوب و وابسته به سازگاری موضوع ترسیم‌شده در متن نقاشی موردنظر با شرایط ذکرشده است. به‌عبارتی دیگر تمامی نقاشی‌های خلق شده در دوران پیشامدرن قابلیت بررسی با تکیه بر آنچه به‌عنوان روش آیکونولوژی در تاریخ هنر به‌طور کلی شناخته می‌شود را نخواهند داشت. در نتیجه، درحالی‌که نقاط قوت روش آیکونولوژی برای بررسی محتوای نقاشی ایرانی قابل چشم‌پوشی نیست، دست‌یابی به تفسیری غنی از محتوای

#### پی‌نوشت‌ها:

۱- به‌عنوان مثال تمرکز بر روی ظاهر بصری نقاشی دوران قاجار و غفلت از محتوای آن را می‌توان به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین عواملی دانست که منجر به معرفی نقاشی این دوران برای سال‌های متداول به‌عنوان دوران زوال و رکود نقاشی ایرانی، گردید.  
 ۲- بدون شک هیچ تردیدی در ارزش و مشارکت روش‌هایی که با تمرکز بر ظاهر بصری یک اثر شکل می‌گیرد وجود ندارد؛ اما محدود کردن درک حاصل تنها به‌ظاهر آن خطایی آشکار است.  
 ۳- شایان ذکر است که تقسیم‌بندی مطرح‌شده تنها باهدف سهولت در اشاره به آثار هنری است که در این دوران خلق گردیده و دارای خصوصیتاتی هرچند کلی اما مشترک هستند.

#### 4- Iconology

۵- یکی دیگر از رویکردهایی که در بررسی محتوای هنر ایرانی می‌توان از آن استفاده نمود روش سمیوتیک (نشانه‌شناسی) است. این روش نیز همانند آیکونولوژی در برخورد با هنر ایرانی بدون نقص نبوده و استفاده بی‌قیدوشرط آن در بررسی هنر ایرانی می‌تواند منتج به نتایجی بعضاً نادرست گردد.

#### 6- Warburg Institute

#### 7- Erwin Panofsky

#### 8- Ernst Cassirer

#### 9- Wilhelm Dilthey

#### 10- Panofsky, Erwin. (1955). *Meaning in the Visual Arts*, New York: Doubleday and Co.

#### 11- Michel Ann Holly

#### 12- Sylvia Ferretti

۱۳- برای مثال رجوع شود به:

Holley, Michel Ann. (1981). *The Origin and Development of Erwin Panofsky's Theories of Art*. (Doctoral dissertation), Cornell University.

-Holly, Michel Ann. (1985). *Erwin Panofsky and the Foundation of Art History*. New York: Cornell University Press.

-Ferretti, Sylvia. (1989). *Cassirer, Panofsky, Warburg: Symbol, Art and History*. (R. Pierce, Trans.). New

Haven: Yale University Press.

#### 14- Paul Taylor

#### 15- Charles Hope

- 16- Elizabeth McGrath  
17- Barbara Baert  
18- W.J. T. Mitchell

۱۹- به‌عنوان نمونه‌ای از پژوهش‌های این محققین نگاه کنید به:

- Baert, Barbara. (2012). *To Touch with the Gaze: Noli me Tangere and the Iconic Space*. Leuven: Synthoris.  
-Mitchel, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.  
-Hope, Charles. (1982). Bronzino's Allegory in National Gallery. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 239-243.  
-McGreath, Elizabeth. (2007). Jacob Tordaens and Moses's Ethiopian Wife, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 70, 247-285.  
-Taylor, Paul. (2008). *Iconography without Text*. London: The Warburg Institute.

۲۰- برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به:

- عبدی، ناهید (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی، تهران: انتشارات سخن.  
مختاریان، بهار و عارفه صرامی (۱۳۹۵). «چیدمان آیکونولوژی: بازنمود زحل و باورهای مربوط با آن در نگاره‌ها»، چیدمان، شماره ۱۴، صص ۶۸-۱۵.

۲۱- برای اطلاعات دقیق به‌عنوان مثال رجوع شود به:

- Panofsky, Erwin. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday and Company, Inc.  
عبدی، ناهید (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی، تهران: انتشارات سخن.

## 22- Metaphoric Relationship

برای اطلاعات بیشتر به‌عنوان مثال رجوع شود به:

(Adams, 2010, 166-167)

- ۲۳- نسخه خطی و مصور هزار و یک‌شب که در بین سال‌های ۱۸۵۹-۱۸۴۸ میلادی/۱۲۶۴-۱۲۷۶ هجری قمری، به دستور ناصرالدین‌شاه قاجار تولید گردید، آخرین نمونه کتاب آرایه‌ی درباری در ایران محسوب می‌شود.  
۲۴- برای اولین بار در دوران ولیعهدی عباس میرزا، جانشین فتحعلی شاه قاجار، در تبریز صنعت چاپ در ایران به‌طور جدی مورد توجه قرار گرفت که در نهایت منجر به ورود دستگاه‌های چاپ در سال ۱۸۱۸ میلادی/۱۲۳۴ هجری قمری به ایران شد. همچنین نخستین روزنامه در ایران در سال ۱۸۳۷ میلادی/۱۲۵۳ هجری قمری در زمان حکومت محمدشاه قاجار منتشر گردید.  
۲۵- نقد مورد نظر را نمی‌توان تنها محدود به نقاشی پیشامدرن ایرانی دانست.  
۲۶- مسئله کمبود اطلاعات در مورد شرایط فرهنگی و اجتماعی دوران باستان و کلاسیک نیز یکی از اصلی‌ترین موانع برای بررسی متون تصویری باقی‌مانده از این دوران با استفاده از روش آیکونولوژی است.

## منابع:

- پاکباز، رویین (۱۳۸۰). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا به امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.  
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۲). *زندگی و آثار استاد صنیع الملک*، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.  
- عبدی، ناهید (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران: انتشارات سخن.  
- مختاریان، بهار و عارفه صرامی (۱۳۹۵). «چیدمان آیکونولوژی: بازنمود زحل و باورهای مربوط با آن در نگاره‌ها»، چیدمان، شماره ۱۴، صص ۶۸-۱۵.  
- نصری، امیر (۱۳۸۹). «*رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری*»، رشد آموزش هنر، سال هشتم، شماره ۱، صص ۶۳-۵۶.  
- Adams, Laurie Schneider. (2010). *The Methodologies of Art: An Introduction* (2nd ed.). Boulder: Westview Press.  
- Baert, Barbara, Ann-Sophie Lehmann & Jenke Van den Akkerveken. (2011). *New Perspective in Iconology: Visual Studies and Anthropology*. Brussels: ASP.  
- Baert, Barbara. (2012). *To Touch with the Gaze: Noli me Tangere and Iconic Space*. Leuven: Sintjoris.  
- Ferretti, Sylvia. (1989). *Cassirer, Panofsky, Warburg: Symbol, Art and History*. (R. Pierce, Trans.). New Haven: Yale University Press.  
- Gombrich, Ernst H. (1972). *Symbolic Images: Studies in the Art of Renaissance II*. London: Phaidon Press. Limited.

- Hasenmieller, Christine. (1978). Panofsky, Iconography and Semiotics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36, 289-301.
- Hillenbrand, Robert. (2004). *New Perspective in Shahnama Iconography*, In Robert Hillenbrand (Ed.), *Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings*. Aldershot: Ashgate.
- Holley, Michel Ann. (1981). *The Origin and Development of Erwin Panofsky's Theories of Art* (Doctoral dissertation), Cornell University.
- Holly, Michel Ann. (1985). *Erwin Panofsky and the Foundation of Art History*. New York: Cornell University Press.
- Hood, William & Charels Hope. (1977). Titian's Vatican Altarpiece and the Pictures Underneath. *The Art Bulletin*, 59, 534-552.
- Hope, Charles. (1982). Bronzino's Allegory in National Gallery, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 239-243.
- McGrath, Elizabeth. (1983). The Drunken Alcibiades': Ruben's Picture of Plato's Symposium. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 46, 228-235.
- McGrath, Elizabeth. (2007). Jacob Tordaens and Moses's Ethiopian Wife. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 70, 247-285.
- Mitchell, W.J.T. (2006). *The Family of Image*. In S. Manghani, A. Piper & J. Simons (Eds.), *Image: A Reader*. London: SAGE Publications.
- Panofsky, Erwin. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday and Company, Inc.
- Summers, David. (1995). *Meaning in the Visual Art as a Humanistic Discipline*, In Irving Lavin (Ed.) *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)* (pp. 9-24). Princeton: Institute for Advanced Study.
- Taylor, Paul. (2008). *Iconography Without Texts*. London: The Warburg Institute.
- Van Leeuwen, Theo. (2004). Semiotics and Iconography, In Theo Van Leeuwen & Carey Jwitt (Eds.), *Handbook of Visual Analysis* (pp. 92-119). London: SAGE Publications.