

شمایل‌شناسی: پرسش از متد یا ساختار؟

نقد کتاب معنا در هنرهای تجسمی

● جمال عرب‌زاده

عضو هیئت علمی دانشگاه هنر jamalarabzadeh@yahoo.com

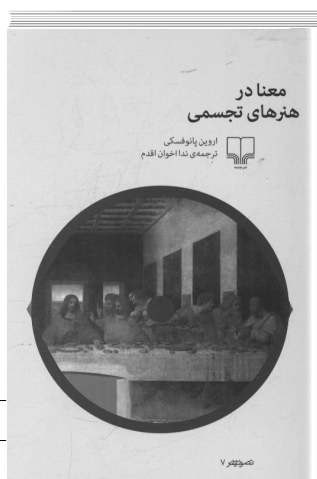
چکیده

مقاله پیش رو به بررسی و نقد کتاب *معنا در هنرهای تجسمی*، اثر اروین پانوفسکی می‌پردازد. او یکی از مشهورترین مورخان قرن بیستم است که با فعالیت نظری خود سنت اروپایی تاریخ‌نگاری هنر را به سنت آمریکایی پیوند داد. عمده شهرت این مؤلف، به دلیل روش ابداعی‌اش در تفسیر نشانه‌های هنری، شمایل‌شناسی است. کتاب شامل سه مقاله مهم از پانوفسکی و یک مقاله انتقادی از آن‌هالی، منتقد آمریکایی است. سه مقاله ابتدایی کتاب به صورت کلی نظریات پانوفسکی درباره روش تاریخ‌نگاری هنر و روش‌شناسی خاص او در مورد شمایل‌شناسی را در برمی‌گیرد. مقاله حاضر در چهار بخش اصلی، به شرح و تحلیل هر کدام از مقالات این کتاب پرداخته است. این بخش‌ها به ترتیب در مورد نظریه تاریخ هنر پانوفسکی، آسیب‌شناسی روش شمایل‌شناسی در تاریخ هنر، تحول نظریه تناسبات انسانی در هنر و همچنین نقدی تحلیلی بر آراء پانوفسکی است.

کلیدواژه: پانوفسکی، شمایل‌شناسی، شمایل‌نگاری، تاریخ‌نگاری، تاریخ هنر، نماد و معنا در هنر.

مقدمه

کتاب مورد بررسی سال ۱۳۹۵ توسط نشر چشمه و در ۱۵۷ صفحه به چاپ رسیده است. این اثر ترجمه‌ای از پیشگفتار و دو مقاله ابتدایی کتاب *معنا در هنرهای تجسمی*^۱، اثر اروین پانوفسکی (۱۹۵۵) است. همچنین شامل مقاله‌ای از میشل آن‌هالی^۲ مورخ هنری آمریکایی (Holly, 1984, pp. 185-194)، در نقد آراء او است که



فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۲۰۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۲۶

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

توسط ندا اخوان اقدم ترجمه شده است.

پانوفسکی مؤلف این کتاب یکی از مهم‌ترین مورخان هنر قرن بیستم محسوب می‌شود. او وارث سنت آلمانی در تاریخ‌نگاری هنر بوده و با الهام از تفکر فلسفی ارنست کاسیرر^۳ در مورد اسطوره، روش تازه‌ای از تاریخ‌نگاری را پایه نهاده است. فعالیت‌های اولیه او که دانش آموخته مکتب ابی واربورگ، مورخ هنر بزرگ آلمانی است، در سنت ژرمانیک تاریخ‌نگاری شکل گرفت. در نتیجه نوع نگاه او به تاریخ، آمیخته به دیدگاهی است که پدیده‌ها و اعمال تاریخی را با نوعی ایدئالیسم فلسفی خاص نگاه اروپایی، تبیین می‌کرد. پانوفسکی به دلیل یهودی بودن، در دهه ۳۰ میلادی و بعد از همه‌گیر شدن جریان نازیسم در کشورهای آلمانی‌زبان، ناگزیر به آمریکا مهاجرت کرد و جزء نسلی از اندیشمندان مهاجر اروپایی شد که در آنجا تلفیقی از سنت تجربه‌گرایی آنگلوساکسن و سنت تفکر متافیزیکی اروپایی را به وجود آوردند (هاید ماینر، ۱۳۸۷: ص ۶۸).

سه مقاله ابتدایی کتاب شامل برخی از مهم‌ترین آثار مؤلف در توضیح روش‌شناسی خود در تاریخ هنر است. اهمیت نظری این مقالات به این دلیل است که پانوفسکی کتاب خود را با فاصله زمانی، نسبت به اولین آثارش در مورد شمایل‌شناسی منتشر کرد. در این مدت، او پذیرای نقدهای متعددی در مورد روش خود بود و با نوشتن این کتاب سعی در توجیه و شفاف‌سازی روشش در مقابل کج‌فهمی‌های سطحی نسبت به آن داشت.

مورخ هنر: اومانیزم تاریخ‌نگار

اولین مقاله پانوفسکی با عنوان «تاریخ هنر به مثابه یک شیوه اومانیزم» با مثالی از کانت در مورد آنچه بنیاد انسانیت است، آغاز می‌شود و با شرح تحول تاریخی

این مفهوم در تقابل با دو قطب مادون و مافوقش (حیوان و ذات الوهی)، به بیان ارزش‌های متناظر با مفهوم در سنت اومانیستی می‌پردازد. اومانیسم در تقابل با جبرگرایی است اما نگاهی عینیت‌گرا به سنت دارد. ضرورت مطالعه اعمال انسان، به‌عنوان یک غایت، لازمه بروز بررسی تاریخی است، اندیشه‌ای که در قرون وسطی وجود نداشت. برای نمایش این ضرورت، پانوفسکی سعی در تعریف نسبت تاریخی علوم طبیعی و انسانی در نگاهی وسیع‌تر دارد.

فصلنامه نقدکتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۱ و ۲
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۳۷

از نظر او فهم ساختار دلالت، در استفاده از علائم خاص انسان‌هاست که آنها را از حیوانات تفکیک می‌کند، زیرا قادر به تفکیک ابزار بیان از مفهوم بیان شده نیستند (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ص ۱۴). این علائم در مقیاسی کلان‌تر همان اعمال تاریخی انسان هستند که به‌صورت ایده بیان می‌شوند. این اعمال باید در **نظامی معنادار** نظم یابند. بنابراین از نظر پانوفسکی، اومانیستی که این اعمال را ثبت و بررسی تاریخی می‌کند اساساً یک مورخ است.

تفاوت علوم تجربی و انسانی، نسبت این علوم با زمان است. برای اولی گذر زمان باعث انباشت دانسته‌ها می‌شود، ولی برای دومی دانش از گذر زمان متولد می‌شود. علوم تجربی به دنبال «نظم طبیعی» هستند و علوم انسانی آن چیزی را جستجو می‌کنند که مؤلف «نظم فرهنگی» می‌نامد. پانوفسکی در علوم انسانی نوعی تناقض می‌بیند که آن را با نقش دوگانه حواس در علوم تجربی قیاس می‌کند. علوم انسانی در مجموع، از یک تلقی کلی - و اساساً تاریخی - در مورد واقعیت پیروی می‌کنند، دیدگاهی که در انتخاب و تحلیل یافته‌های تاریخی تأثیرگذار است و همچنان خود، از این داده‌ها دستخوش تغییر می‌شود. می‌توان این نگاه را تا حدی مشابه با نظریه پارادایمی توماس کوهن^۴ (کوهن، ۱۳۹۳) دانست که با رد عینیت‌گرایی^۵ علوم حتی از نوع پوزیتیویستی، آنها را در نظم دادن به داده‌ها، پیرو الگوهایی کلی معرفی می‌کند که خود با کشف داده‌های جدید دچار بحران و تغییر چهارچوب می‌شوند. امری که در مقاله انتقادی انتهای کتاب با اشاره به نظریه جرالدهولتون^۶ و کوهن موشکافی شده است. پانوفسکی این وضعیت دورانی و متقابل را «وضعیت ارگانیک» می‌نامد. برای مثال اثری از دوره‌ای خاص، بر مبنای دیدگاه کلی سبک‌شناسی موجود در همان دوره تحلیل می‌شود و درعین‌حال این اثر در نهایت باید بر چهارچوب دیدگاه سبک‌شناسانه این دوره تأثیر بگذارد.

با تأکید بر این که مورخ هنر، اومانیستی است که به آثار هنری می‌پردازد، پانوفسکی سعی در تعریف اثر هنری دارد. در این راه پرسشی بر ضرورت لذت زیبایی‌شناسی در دریافت و فهم اثر هنری طرح می‌نماید. او تا حدی عجولانه، ایزه‌های دست‌ساخت بشر را به دو گروه اشیاء ارتباطی و ابزارها دسته‌بندی می‌کند و به همین منوال نتیجه می‌گیرد که به‌صورت کلی، اثر هنری در گروه ابزارهای ارتباطی جای می‌گیرد. در این میان برای توجیه کارکرد معنایی اثر هنری به

تفکیک فرم و محتوا می‌پردازد. او با بیان اینکه مرز زیبایی‌شناسی و کاربرد در شیء را نمی‌توان به‌طور دقیق معین کرد، به محتوا به‌عنوان تعادلی میان این دو اشاره می‌کند (پانوفسکی: ص ۲۲). در نتیجه وظیفه مورخ هنری جستجوی محتوای اثر هنری در قالب معنایی قابل فهم برای همگان است. امری سوپژکتیو که برای دستیابی به آن مورخ هنری ملزم به بازآفرینی معنا است. بدین روی پانوفسکی، تحلیل عمیق و همه‌جانبه‌ای از شرایط خلق و دریافت اثر در زمانه را، به صورتی که بتوان کیفیت زیبایی‌شناختی اثر را ارزیابی و درک کرد، برای مورخ هنری ضروری می‌داند. او در مثال خود ارزیابی مورخ را مانند دریافت فردی عادی در زمانه خلق اثر طرح می‌کند. به‌وضوح پیداست که پیش‌شرط این کار برای پانوفسکی بی‌طرفی مورخ است، امری که الزاماً مورد قبول همه مورخان نیست (کالینگ وود، ۱۳۸۰). نسبی بودن این داوری، چالشی است که پانوفسکی نیز خود به آن اذعان دارد. این داوری‌ها بر سوپژکتیویته مورخ بنا شده‌اند که این امر موجب طرح پرسشی درباره علمی بودن تاریخ هنر می‌شود. پیشنهاد پانوفسکی برای رفع این مشکل، ترکیب دو وجه کار مورخ هنر، یعنی بازآفرینی شهودی زیبایی‌شناختی و بررسی دقیق باستان‌شناختی است.

برای تجربه بازآفرینی اثر هنری، از نظر او لازم است دانسته‌های فرهنگی به حساسیت بصری و زیبایی‌شناختی - بی‌طرفانه - اضافه شود. از این روست که فهم اثر هنری و دریافت معنی آن که از نظر پانوفسکی تنها با آگاهی فلسفی از انسان و دوره مربوطه امکان دارد، خوانش متون دوره مورد بررسی را ضروری می‌سازد. از ورای طرح این پرسش مؤلف به تمایز جالب توجهی میان کارشناس هنری و مورخ هنری می‌رسد. در مقابل اثری هنری از دوره‌ای معین، کارشناس هنری با بررسی - عموماً تکنیکی - و ارزش‌گذاری اثر به‌عنوان موردی منفرد در بستر تاریخی صحنه می‌گذارد، اما مورخ هنر در بررسی اثر هنری با چهارچوبی عام‌تر ساختارهایی اساسی‌تر در مورد هنر و نظریه هنری را تکمیل می‌کند یا پی‌می‌ریزد. برای اولی تاریخ هنر نقشی ثانوی دارد، این بار هم رابطه‌ای دوطرفه و مکمل بین نظریه هنری و تاریخ هنر آشکار می‌شود (پانوفسکی: ص ۲۷).

در اینجا پانوفسکی به تجربه شهودی مورخ در بازآفرینی اثر خود اشاره دارد که تجربه‌ای درونی، نه برداشتی کاملاً آزاد و شخصی، بلکه لاجرم باید قابل بازسازی باشد. در این معنا خلق اثر هنری، یکی از انتخاب‌های متعدد هنرمند است و مورخ باید با بیان زمینه، شرایط خلق اثر هنری را به‌صورت دستاورد سبک‌شناختی هنرمند درباره مسئله دشوار آفرینش هنری نشان بدهد. همچنین مؤلف با اشاره به مفاهیمی که در طبقه‌بندی، تفکیک و توصیف آثار هنری به کار می‌بریم، خاطرنشان می‌کند که این مفاهیم در دو سوی محوری میان تمایز و پیوستگی^۸ قرار گرفته‌اند. در اینجا باز هم به بحث میان رابطه کل (نظریه هنر) و جزء (اثر هنری و کیفیاتش)

برمی‌خوریم. او استدلال می‌کند که نظام مفاهیم بنیادی هنر بر نظریه هنری بنا شده است، یعنی مرز تفکیک کیفیات بر داوری زیبایی‌شناختی قرار دارد. در نتیجه مورخ از نظریه‌ای عام (یک کل) بهره می‌برد که بدون آن انسجام داده‌های تاریخ (اجزاء) ممکن نخواهد بود. هم‌زمان او بر شکل‌گیری این کلیت نیز تأثیر می‌گذارد که سومین «وضعیت ارگانیک» برای پانوفسکی است. در نتیجه نظریه‌پرداز هنر و مورخ برای او، دو همراه این مسیرند.

در پایان او پرسشی در مورد فایده علوم انسانی واقعی طرح می‌کند. او این فایده را در جویا شدن حقیقت می‌داند. امری که اقتدارگرایان دشمن اومانیسیم به خوبی از خطر آن آگاهی دارند. در اینجا بار دیگر پانوفسکی علوم انسانی را در تمایز با علوم طبیعی قرار می‌دهد. اولی جهان فرهنگ (وابسته به زمان) و دومی جهان طبیعی (مستقل از زمان) را باز می‌آفرینند. علوم انسانی در جهان فرهنگی خود، به حیات بخشی از امور گذشته می‌پردازد و بر پایه آن آگاهی و بینشی به انسان عرضه می‌کند. این معرفت در تقابل با دانشی است که علوم طبیعی از گذار بررسی پدیده‌های زودگذر، برای ما به ارمغان می‌آورد. تمایز این دو مفهوم برای پانوفسکی نشان از تفاوت دستاوردهای این دو گونه از علوم دارد.^{۱۰}

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۱ و ۲
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۲۹

خوانش اثر هنری: پرسش از جزء یا کل؟

مقاله دوم کتاب با عنوان «شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی: درآمدی بر مطالعه هنر رنسانس»، یکی از مقالات مهم پانوفسکی در توضیح و تبیین شمایل‌شناسی است. اولین متن توضیحی او درباره این روش‌شناسی در سال ۱۹۳۹ با عنوان *مطالعاتی در شمایل‌شناسی*^{۱۱} انتشار یافت و او را به عنوان مبدع این گرایش در تاریخ‌نگاری هنر شناساند. در این مقاله که با فاصله‌ای پانزده ساله از کتاب او به انتشار رسیده است، مؤلف سعی در تدقیق روش خود دارد.

مقاله با مثال مشهور او در مورد مردی که در خیابان با برداشتن کلاه به بیننده سلام می‌کند، شروع می‌شود. او با بازخوانی این پیام، لایه‌ها و سطوح مختلفی را که در تفسیر آن مورد استفاده قرار می‌گیرند، شرح می‌دهد. برای معنی کردن این رفتار، در ابتدا دریافت فرم‌های طبیعی شامل کلاه، بدن انسان و ژست، تشخیص داده می‌شود. از این علائم فیزیکی در سطح دوم، پیامی استخراج و در بستر قراردادهای فرهنگی (سلام دادن) معنا می‌شود. در سطح سوم نیز تفسیری از ذهنیت (نیت خوب یا ادب) فرد مورد نظر به دست می‌آید. برای پانوفسکی این سه مرحله شامل (۱) معنای طبیعی یا اولیه، (۲) معنای ثانویه یا قراردادی و (۳) معنای ذاتی یا محتوا می‌شود. این تقسیم‌بندی او را در تفکیک سه سطح از خوانش معنا در شمایل‌شناسی یاری می‌کند؛ چنانچه می‌بینیم در این تقسیم‌بندی رسیدن به معنای نهایی به مفهوم تفکیک فرم از محتوا است (نصری، ۱۳۹۱: ص ۱۴).

خوانش پانوفسکی با تأکید بر مفهوم ارزش‌های نمادین کاسیرر، سعی در تبیین نوعی نمادگرایی در ویژگی‌های تکنیکی در سبک هنرمندان دارد. عنوان اثر مهم پانوفسکی در مورد هنر رنسانس به وضوح از ایده کاسیرر به عاریت گرفته شده است: پرسپکتیو به مانند فرم سمبولیک (Panofsky, 1975). معنای فرم نمادین^{۱۱} برای کاسیرر چنین است: «...هر انرژی روح که از طریق آن معنای غیرمادی به نشانه‌ای محسوس مصداق گردد و عمیقاً با آن مناسبت داشته باشد. در این معنا زبان، دنیای اسطوره‌ای - مذهبی خود را کاملاً به مانند فرم‌های خاص نمادین به ما عرضه می‌کند» (Rieber, 2008).

بدین روی برای او در ابتدایی‌ترین خصوصیات فرمی آثار هنرمندان مانند بافت‌ها و خطوط، نوعی سمبلیسم فرمی را می‌توان جستجو کرد. «نوعی ارزش نمادین که اغلب برای خود هنرمند هم ناشناخته است» (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ص ۴۰). در اساس، سعی کاسیرر گسترش فلسفه کانتی به حوزه‌های مختلف فرهنگ است. برای او، هدف فهم دنیا است، نه تعیین شرایط شناخت آن. به این صورت او نقد فرهنگ را جایگزین نقد عقل محض می‌کند، چون فعالیت ذهن در فرهنگ فعالیتی نمادین است و انسان جانوری سمبل‌ساز است (کاسیرر، ۱۳۹۳: ص ۳). پس با گسترده‌گی معنا در سطوح مختلف فعالیت انسانی، خوانش‌های متفاوتی از فرم می‌تواند صورت گیرد.

مبنای روش پانوفسکی، خوانش نشانه‌ها با عمق معنایی متفاوت است. روش او به سه نوع فعالیت تقسیم می‌شود: «پیشاشمایل‌نگاری»، «شمایل‌نگاری»^{۱۲} و «شمایل‌شناسی»^{۱۴}. غیر از بخش اول که با دریافت مستقیم فرم سروکار دارد، قسمت اصلی تلاش پانوفسکی در این مقاله تفکیک واضح‌تر دو مفهوم شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی است. برای این کار او با رجوع به تفاوت ریشه لاتین، به جداسازی این دو می‌پردازد. پانوفسکی انتظار خود از کارکرد صحیح این دو سطح تفسیر در تاریخ هنر را در قیاس میان قوم‌نگاری و قوم‌شناسی جستجو می‌کند: «قوم‌نگاری در معنای واقعی به رفتار کاملاً توصیفی مردم و گونه‌ها محدود می‌شود، درحالی‌که قوم‌شناسی بر مطالعه تطبیقی آنان دلالت دارد» (پانوفسکی: ص ۴۱). در نتیجه به ظن او شمایل‌نگاری در ذات روشی ترکیبی و شمایل‌شناسی تحلیلی است. کاربرد این روش‌ها، با مراجعه به منابع ادبی می‌تواند به استنتاجی منطقی منجر شود که قابلیت تبیین تغییرات فرمی و موضوعی آثار را در دوره‌های تاریخی مهیا سازد. می‌توان به خوبی مشاهده کرد که در تعریف پانوفسکی از روش شمایل‌شناسی، بالاترین سطح تفسیر از نوعی شناخت کلی از زمینه خلق اثر ممکن می‌شود؛ امری که امکان تأیید مشاهدات جزئی با نگاه کلی پیشینی را به همراه خواهد داشت. به موجب همین نگرانی، او نیاز مورخ به نوعی شهود ترکیبی را در سطح بالای تفسیر احساس می‌کند. این شهود در تفسیر برای او، گونه‌ای تعادل برای رهایی از

خطر ذهنیت‌گرایی صرف و تسلیم در برابر نگاه تاریخی و سنت مسلط را به ارمغان می‌آورد.

پانوفسکی نیز همچون محققان هم‌نسل و هم‌زبان خود میراث‌دار بخشی از تفکر ژرمانیک در زمینه فلسفه و تاریخ بود. او که در مکتب واربورگ پرورش یافته بود، به خوبی با تفکر هگل آشنا بود؛ لذا در ادامه راه مورخانی مانند آلوین ریگل و هانریش ولفلین به اهمیت تعریف رابطه فرم و محتوا در آثار هنری، در قالب نظریه‌ای بر پایه سبک که توانایی توضیح تحولات فرمی و محتوایی را در هنر داشته باشد، واقف بود (Martin, 2000). برای او شمایل‌شناسی امکان ترسیم تاریخی سبک را دارد، برای همین با مثال‌های خود نشان می‌دهد که چگونه فرم و مضمون کلاسیک از وحدت اولیه خود در یونان باستان به گسست در قرون وسطی رسیده و چگونه در رنسانس پیوندی دوباره یافته است (همان: ص ۵۸).

تلاش پانوفسکی در این مقاله دو وجه را در برمی‌گیرد؛ این دو، ریشه در دل‌نگرانی او از کج‌فهمی روش تاریخی دارد که برای خوانش آثار ابداع کرده است. چنانچه دیدیم، اولین تلاش او توجیه وجود معنایی مکنون در فرم و دومین، نحوه صحیح به‌کارگیری شمایل‌شناسی بود. دقیقاً به همین خاطر است که او سعی در تعمیق تفاوت این روش با ایکونوگرافی دارد. در واقع به نظر پانوفسکی، بارزترین خطا در نسبت خوانش تاریخی با جزء یا کل بروز می‌کند. او در مطالعه تاریخی نشانه‌ها دو رویکرد را متمایز می‌سازد که یکی بر پایه ترکیب (synthèse) جزء و دیگری بر پایه تحلیل (analyse) کل است. اول دیدگاهی که قصدش رجوع به جزئیات برای ساختن کلیت تاریخی است و دوم نگاهی که خوانش و فهم آثار را در چهارچوب مفهومی پیشینی از یک کلیت تاریخی امکان‌پذیر می‌سازد. می‌توان استعاره میکروسکوپ و تلسکوپ را به‌مثابه ابزارهای خوانش آثار توسط مورخ به کار برد: یکی برای دیدن نشانه‌ها در اثر به‌عنوان ریز جهانی مستقل و دیگری در کادر جهانی بزرگ‌تر. برای پانوفسکی، نشانه‌ها در آثار هنری در فرم‌هایی از جزئیات قرار گرفته‌اند، فرم‌هایی که حامل معنا هستند. شناسایی این فرم‌ها، نیازمند ابزاری برای مشاهده نزدیک است. از طرفی استخراج معنا، تنها از تسلط بر کلیت فرهنگی برمی‌آید، کلیتی که شامل وجوه مختلف حیات کسانی است که آثار هنری را تولید و مصرف کرده‌اند. سؤال اصلی پانوفسکی ایجاد رابطه متناسب بین این دو منظر در خوانش آثار است. منظر فرهنگی - تاریخی مسلط در مورد یک دوره، امری است که امکان تفسیر جزئیات را فراهم می‌سازد. از طرفی همین نگاه کلی، از تبیین مجموعه‌ای از نشانه‌های خرد تأمین شده است. در این صورت به‌سادگی می‌بینیم که هر خوانش جدید، در چرخه‌ای از تأثیر کل بر جزء و برعکس گرفتار است، چرخه ناگزیری که یکی از اولین مشکلات مورخ است. پانوفسکی با آگاهی از این معضل، قصد دارد دو

خطر روش‌شناسی مورخان را گوشزد کند؛ از یک طرف تعلق خاطر بیش از حد به تفسیر جزئیات و نشانه‌های خرد بدون رجوع به پس‌زمینه فرهنگی یا متون و از طرف دیگر خوانش با اتکا به بستر فرهنگی اجتماعی بدون بررسی دقیق جزئیات و نقش آنها در تفسیر اثر.

مورد اول به خوانشی منحصر به فرد و مجزا منتهی خواهد شد که ملاحظات مربوط به شرایط خلق اثر را در نظر نخواهد گرفت. این خوانش تنها سعی در آشکار کردن پیام - اساساً بر مبنای فردیت - هنرمند خواهد داشت. همین‌طور به دلیل ایزوله دیده شدن اثر، این خوانش قادر به توضیح تفاوت‌های فرمی و تحول سبکی نخواهد بود. اما مورد دوم رجوع کمتری به اثر و یگانگی آن در بستر تاریخی دارد، در عین حال این خوانش قادر به فراهم کردن توضیح در مورد شرایط خلق، همین‌طور تحولات فرمی و معنایی است.

پانوفسکی در این مقاله مشهور هدف خود را تبیین فاصله‌ای مناسب برای مورخ در مقابل اثر هنری تعیین می‌کند. دیدگاهی میان دو چشم‌انداز دور و بسیار نزدیک به اثر هنری؛ یعنی فاصله‌ای میان اثر و مورخ که در آن مورخ نه جزئیات فردی، نه دورنمای اجتماعی فرهنگی، بلکه هیبتی فلسفی از انسان تاریخی را مشاهده کند. امری که بهترین راه فهم آن حساسیت و دقت در تفاوت میان به‌کارگیری دو روش شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی است. رجوع پانوفسکی به لزوم کیفیاتی مانند شهود برای مورخ، اشاره به همین حساسیت‌های روش‌شناسانه اما خطیر دارد.

تناسبات انسانی: از ابژه تا سوژه

مقاله سوم پانوفسکی با عنوان «تاریخ نظریه تناسبات بشری به مثابه بازتابی از تاریخ سبک‌ها» مطالعه‌ای در مورد تاریخچه نظام عقلانی تناسبات در تاریخ هنر است که سعی دارد پاسخی برای پیش‌فرض‌ها و سوء‌تعبیرهای موجود درباره نحوه استفاده و ساختار تناسبات در کار هنرمندان ارائه کند. اولین نظریه‌های هنری از هنگام یونان باستان با تکیه بر میمسیس، بحث مدل و تقلید از آن را پیش کشیدند. رجوع به ایده‌های کامل در مورد زیبایی تنها در قالب وجود مدلی ایدئال قابل توضیح بود، مدلی که بازتولید آن معضلات تکنیکی مربوط به رعایت تناسباتی معین را طرح می‌کرد. از سوی دیگر، تلاش متفکران اولیه برای یافتن وحدت میان آفریده‌های مختلف بشری (مجسمه، نقاشی، معماری، شعر و ...) و طبیعت در تبعیت از قواعدی یکسان به ناچار رجوع به ریاضیات را ضرورت می‌بخشید (ونتوری، ۱۳۸۴: ص ۵۶). برای پانوفسکی تاریخ نظریه تناسبات، بازتابی از تاریخ سبک است که می‌تواند مفاهیم پیچیده هنری را به شیوه‌ای واضح‌تر و قابل توصیف‌تر (بسان ریاضیات) از خود هنر بیان کند (پانوفسکی: ص ۷۲). به‌طور کلی او تلاش می‌کند که با طرح مثال‌های متنوعی از نظام تناسبات در دل تاریخ، تفاوت آنها را به بنیاد نظام فکری

شرایطی مرتبط سازد که این آثار در آن به وجود آمده‌اند.

دسته‌بندی اولیه پانوفسکی، مبتنی بر ارجاعات مختلف هنرمندان در استفاده از تناسب است. اولین تناسبات عینی^{۱۵} است، که ذیل هدف تقلید مورد استفاده قرار می‌گیرد. در حقیقت این نظام تناسبی، کارکردی موقت و محدود به مدلی معین دارد و باید معضلات مربوط به تقلید از مدل را برطرف سازد. دومین نوع تناسبات، تکنیکی از راه‌حل هنرمند در چیدمان عناصر تصویرش بر مديوم خود است (برای مثال نحوه قرارگیری اعضای بدن در یک مجسمه به نسبت تخته‌سنگی که مورد استفاده قرار گرفته است). در این نوع از تناسبات، چیدمان و ترکیب عناصر تصویر از قواعدی معین پیروی می‌کند. ترکیب این دو نوع نظریه تناسبات، سه امکان استفاده برای هنرمندان ایجاد می‌کند: استفاده از روش تناسبات عینی، تکنیکی و روشی ترکیبی، یعنی انطباق دو روش قبلی مانند هنر مصر.

در هنر مصر به دلیل عدم در نظر گرفتن نظرگاه بیننده، اثری از دو روش اول وجود ندارد؛ یعنی اثری از کوتاه‌نمایی یا هرگونه تمهیدی برای تصحیح نگاه بیننده نیست. در استفاده از نظریه تناسبات، هنر مصر در تضاد با هنر یونان به دنبال عناصر ویتروویوسی^{۱۶} مانند، تاکسیس، جنرا و تقارن^{۱۷} است (هاید ماینر، ۱۳۸۷: ص ۹۳). پانوفسکی به مجسمه‌های ناتمام مصری اشاره می‌کند که مراحل انجام کار مجسمه‌سازان را مشخص می‌سازند، و مبنای این توازن نظر بیننده نیست. استدلال او بر این پایه بنا شده که هنرمندان مصری، از روشی ریاضی استفاده می‌کردند. مبنای این روش یک کل است که به واحدهایی تقسیم می‌شود و هر جز، ضریبی از واحد اولیه است: شبکه‌ای ساختاری و نه انتقالی که از پیش محصول نهایی را تعیین می‌کند. او با تفسیری از جنس شمایل‌شناسی، ایده ثابت بودن تصویر در این روش را به تلاش مصریان در جهت تحقق جاودانگی بی‌زمان پیوند می‌زند. تضاد دیگر با مجسمه‌های یونانی، در نسبت با حیات است. حیات برای آنها بالفعل و تقلیدی و برای مصریان جهت بازسازی بالقوه است (پانوفسکی: ص ۷۷).

برای یونانیان، بدن انسان تصویری بود که برای تقلیدش باید حرکت و نحوه دریافت آن توسط بیننده در نظر گرفته می‌شد و -گاه تصحیح نمود - برای مثال زمانی که مجسمه از پایین دیده می‌شد. نظریه تناسبات یونان نیز بر مبنای همین نیازها شکل گرفت. برخی از تناسبات ایدئال در نظر گرفته می‌شد، اما هنرمند قادر بود که بر اساس ذهنیت خود تغییراتی را اعمال کند. از نظر پانوفسکی این نظام تناسبات بر اساس ارزش‌های مطلق شکل نگرفته، بلکه بر پایه کارکرد بوده است. اجزای بدن تنها باید تناسبی با کل بدن داشته باشند تا از قانون زیبایی پیروی کنند. سیستمی منعطف از زیبایی که از هماهنگی میان اجزا و کل شکل می‌گرفت^{۱۸}.

به نسبت یونانیان، اسلوب قرون وسطی همواره بدون سایه و حجم بود؛ اما

بدون آنکه از تمام عناصر نشان‌دهنده عمق عاری باشد. به عقیده پانوفسکی، در نگاه این دوران نسبت به بدن تغییر به وجود آمد. برخلاف دوره‌های قبل که بدن امری کلی، یکپارچه و دارای سه بعد تصور می‌شد، فرمی که تحرک هم داشت. سیستم قرون وسطایی تناسبات برخلاف سیستم یونانی و مصری، از تعیین ابعاد عینی بدن چشم‌پوشی کرد و روشی شماتیک را برگزید؛ نظام تناسباتی که تا قرن هجدهم نیز دوام داشت و به نظر می‌آمد که از کیهان‌شناسی الهام گرفته باشد (همان: ص ۸۶).

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۲۰۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۳۴

تنها در رنسانس است که نظریه تناسبات، ارزشی متافیزیکی به دست آورد؛ دوره‌ای که تقارن و هارمونی (یا بی‌نقص بودن بدن انسان) در ادبیات نمود بیشتری پیدا کرد. کانون^{۱۹} ویتروویوسی دوباره کشف شد، اما در عمل، هنرمندان الهام از طبیعت را به پیروی از هر نظام تناسباتی ترجیح می‌دادند. آلبرتی و داوینچی اولین تلاش‌های عملی را برای اندازه‌گیری بدن انجام دادند. آنها با ترجیح افرادی که «بهترین‌ها» محسوب می‌شدند، به سمت نوعی انسان‌شناسی در جزئیات رفتند. نتایج کار آلبرتی محدود بود، اما داوینچی در مسیر کاملاً متفاوتی پیش رفت: مطالعه حرکت (انقباض و انبساط ماهیچه‌ها، و تغییر ضخامت مفاصل و اندام‌ها). اما مثال بارز این رویکرد هنرمندی مانند دور است که تحت تأثیر آلبرتی و داوینچی، با رد کانون واحد و ایدئال زیبایی ۲۶ نوع بدن انسان را تصور کرده بود. رساله او با عنوان «چهار کتاب درباره تناسبات انسانی»^{۲۰} را می‌توان به‌عنوان جستجویی مستقل از سنت تصویر آن زمان در نظر گرفت، که بعد از مرگ او در سال ۱۵۲۸ به چاپ رسید. به خوبی قابل مشاهده است که این نگاه، تا چه حد از ایدئال زیبایی‌شناختی یونان باستان یا ایتالیای رنسانس دور است.

از نظر پانوفسکی به تدریج و در طول رنسانس، تلاش برای اندازه‌گیری عینی تناسبات بدن به نفع مواردی از جنس ذهنیت‌گرایی کنار گذاشته شد. مواردی نظیر تأثیر حرکت و پرسپکتیو بر کوتاه‌نمایی و احساس بصری بیننده. در اینجا می‌توان مشاهده کرد که پرسش درباره اندازه‌گیری بدن به سؤال پرسپکتیو هندسی می‌پیوندد. توسعه تاریخی پانوفسکی در مورد قاعده تناسبات در هنر، بر این محور چیده شده که تحولات نگاه به شیء، دیگر تأییدگر استقلال آن نیست، بلکه حرکت به سوی استقلال سوژه صورت گرفته است. از طرف دیگر می‌توان تأیید کرد که برای پانوفسکی تحولات تناسبات بدن انسان در هنر، نمایشی از وابستگی آن به مفهوم ذهنیت فردی و ارتباط میان انسان و الوهیت است (Rieber, 2008: p. 4). لذا علم تناسبات از اهداف مستقیم هنرمندان کنار گذاشته شد تا هم‌راستا با رشد اراده مشاهده‌گری در بشر، به دست دانشمندان و با رویکردی اثبات‌گرایانه به علمی مستقل تبدیل شود.

پانوفسکی: متفکری روشمند یا نکته‌بینی با ذوق؟

آخرین مقاله کتاب با عنوان «پرسپکتیو شمایل‌شناسانه» تحلیل انتقادی متأخری بر آرای پانوفسکی است. مؤلف این مقاله آن‌هالی، با بازخوانی نظریات و آرای پانوفسکی سعی دارد از داوری‌های پیشینی درباره دیدگاه او نسبت به تاریخ‌نگاری هنر دوری جسته و تصویری منصفانه از روش‌شناسی پانوفسکی ارائه دهد.

یکی از اولین ایرادات وارد بر روش پانوفسکی در مورد خطر تحلیل‌های ذهنی مورخ، لزوم وجود نوعی چشم‌معصوم برای سطوح بالای خوانش آثار هنری است، یعنی باور به اینکه مورخ با اطمینان به شهود خود و از طریق بازآفرینی می‌تواند تجربه مشابهی از ارزش‌ها، ادراک تاریخی و فرهنگی دوره مرتبط با اثر داشته باشد (دالوا، ۱۳۹۴: ص ۳۳). آن‌هالی این خوانش را به بررسی نوعی دید جهانی در کار پانوفسکی تشبیه می‌کند؛ یعنی یک «معنای ذاتی یا مضمون... اصولی که نگرش یک ملت، دوره، طبقه و عقیده مذهبی یا فلسفی را آشکار می‌سازند، توسط فرد ناآگاهانه توصیف شده و در یک اثر جای می‌گیرند» (پانوفسکی: ص ۱۲۱). برای مثال آیا تفسیر پانوفسکی از اندیشه نوافلاطونی در جهان‌بینی میکال آنژ همان درک او از این آموزه فلسفی نیست؟

از طریق بررسی تاریخی نگاشته‌های پانوفسکی، مؤلف سعی دارد تفاوت میان روش علمی او در انجام شمایل‌شناسی و نظریه شمایل‌شناسانه او در تاریخ هنر را طرح کند. برای مثال وقتی پانوفسکی از وجود عامدانه نوعی برنامه نمادین در نقاشی‌های فلاندر برای کنترل رموز معنوی ذیل نشانه‌ها صحبت می‌کند، ضرورت سطح سوم خوانش در روش او، شمایل‌شناسی، زیر سؤال می‌رود^۱. یا زمانی که تأکید بر یافتن معنای عمیق‌تر از طریق شمایل‌شناسی مطرح می‌شود، منتقدان شکاک می‌پرسند که آیا در هر نشانه رازی نهفته است؟

آن‌هالی در مقابل این انتقادات به روش پانوفسکی، بیان می‌کند که مبدع شمایل‌شناسی آن‌چنان هم که به نظر می‌آید به این موارد بی‌توجه نبوده است. او پیش‌تر در متونش، در مقابل ذهنیت‌گرایی افراطی مورخ هشدارهایی بیان کرده بود. اما بزرگ‌ترین اتهام پانوفسکی آن بود که او با توجه بیش‌ازحد به تحقیقات ادبی که ظاهراً محدود به متون مرتبط به نمادها بودند، به کیفیات هنری بی‌توجه بود. این نقد، به جایگاه او به‌عنوان مورخی که صاحب یک نظریه روش‌شناسی در مطالعات تاریخی بود، به دیده شک می‌نگرد. به این معنا که باعث طرح این پرسش می‌شود که آیا او اندیشمندی بدون ذوق هنری بود؟ یا چشمان نکته‌سنجی برای کشف و تفسیر نمادها داشت، آن‌چنان مؤثر که بر پایه این توانایی نظریه‌ای نه‌چندان مستحکم (از درون) را پی‌نهاده بود (همان: ص ۱۲۵).

در استدلالی دیگر مبنی بر غلط بودن باور علاقه بیش‌ازحد پانوفسکی به معنا،

مؤلف نشان می‌دهد که سه بخش ابتدایی کار مورخ یعنی فرم، ایده و محتوا با سه سطح شمایل‌نگاری او مطابقت دارد. پانوفسکی با طرح تحول تاریخی رابطه موتیف‌ها و مضامین نشان می‌دهد که با وجود اختلاف سبک‌شناختی، نمی‌توان تمایز آشکاری میان فرم و ایده یک اثر هنری قائل شد. تا حدی که فرم به‌عنوان محمل ایده، نسبت به مضمون اثر اهمیت بیشتری پیدا می‌کند؛ به گفته پانوفسکی نقشی «فراتر از معنای بصری» می‌یابد.^{۲۲} ضرورت عدم تفکیک فرم و محتوا برای رسیدن به معنای شمایل‌شناسانه کاسیرری، از نظر پانوفسکی برای حفظ نظریه‌اش حیاتی می‌نمود. همین نظریه است که شمایل‌شناسی را «واکنش زیبایی‌شناختی شهودی» به اثر هنری منحصربه‌فردی در نظر می‌گیرد که «نقطه مبدأ مطالعات تاریخی» است (همان: ص ۱۳۰). به این صورت روش مطالعه تاریخی او با تمایز سبک و شمایل‌شناسی به میراث وولفلین پشت می‌کند. یعنی در گام سوم، تفسیر اثر هنری تنها به مطالعه کلیت فرهنگی که ارتباط سبکی را نیز تبیین می‌کند اکتفا نکرده و تلاش در یافتن معنا در کارکردهای ارتباطی و شیوه‌های بصری و ذاتی اثر هنری منفرد دارد.

در مقابل اظهارات منتقدان پانوفسکی برای تقلیل روش او از مطالعه‌ای برای تفسیر معنای درونی به یک تکنیک کشف رمز شمایل‌شناسانه، مؤلف مقاله رجوع به نحوه شکل‌گیری شناخت یا نوعی باستان‌شناسی دانش را به‌طور خاص با مراجعه به آراء جرالدهولتون پیشنهاد می‌دهد. او در روش کارکرد علمی ذهن، سه سطح از بهره‌برداری آن را دسته‌بندی می‌کند: (۱) تجربی، که منتج از ادراکات و تجربیات است، (۲) تحلیلی، که از کارکرد خرد، منطق و مفروضات استنتاج می‌شود و (۳) موضوعی، که شامل باورها و پیش‌فرض‌های ذاتی و فرهنگی است (همان: ص ۱۳۷). دو سطح اول و دوم، نسبت به سطح سوم در معرض تغییرات بیشتری قرار دارند. مؤلف با تطبیق اندیشه اومانستی پانوفسکی و اندیشه علمی نشان می‌دهد چگونه می‌توان باورهای مستقر علمی را با سنت‌های مسلط علم تاریخ متناظر دانست. به این صورت او سطوح درک معنا (پیشاشمیلی، شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی) در روش پانوفسکی را مترادف با سه سطح کارکرد علمی ذهن می‌شمارد.

او با این قیاس نشان می‌دهد چگونه رسیدن به سطح سوم می‌تواند زمینه‌ای را ایجاد کند که دو سطح اولیه بر آن استوار باشند؛ یعنی تفسیر آثار نه به روش خطی (سه سطح خوانش)، بلکه به روشی چرخشی انجام می‌شود. سطح شمایل‌شناسانه زمینه‌ای برای تحلیل پیشاشمایل‌نگارانه می‌شود، زیرا نمی‌توان هیچ توصیف اولیه‌ای را بدون داده‌های تاریخی زمینه حدس زد. به عقیده آن‌ها، برای پانوفسکی تأثیرات متقابل اثر با دنیای خود باید در روشی هم‌زمان و در زمان مورد بررسی قرار گیرد، زیرا اثر معنایش را درون سیستمی از ارجاعات و قواعد

مربوط به خویش ساخته و دربارهٔ چیزی جز خودش نیست. برای درک این معنا در مجموعه‌ای از نشانه‌های فرهنگی باید روشی دوری را برگزینیم، زیرا تفسیر معنایی مشاهدات جدید تنها زمانی امکان دارد که با تفاسیر در یک مجموعه کلی تأیید شود. اگر این امر ممکن نباشد، به ناگزیر و به صورت دورانی معنای مجموعه نیز باید تغییر کند.^{۲۴} تاریخی که از روش شمایل‌شناسانه پانوفسکی حاصل می‌شود، با طرح زمینه‌ای جدید نه تنها پاسخی برای سؤال اولیه نیست بلکه شروعی برای سؤالاتی تازه است. همین امر نزدیکی خاصی با تاریخ مورد نظر میشل فوکو دارد؛ نوعی از معرفت که بر اساس تمایلات اساسی ذهن بشر از باستان‌شناسی تاریخی شرایط و نه پدیده‌ها حاصل می‌شود.

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۲ و ۱
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۳۷

نتیجه‌گیری

چنانچه دیدیم دیدگاه کلی پانوفسکی بر این اصل استوار بود که هر نشانه‌ای محتوایی دارد که در آن رمزی مکنون است. می‌توان مشاهده کرد که معنای مورد جستجوی او بیشتر شامل آثار هنری می‌شود و با تلاش مورخان قدیمی‌تر هنر همسو است. تلاشی که به گفتهٔ هانس بلتینگ^{۲۴} در آن معنای دیگر تصاویر در درجهٔ دوم قرار می‌گرفت، چون این معنا در حیطهٔ مذهب یا دربار عمل می‌نمود. پانوفسکی سعی داشت روشی همه‌گیر^{۲۵} برای تحلیل تصویر ارائه کند، اما پرسش از امکان اعمال این روش بر همهٔ تصاویر همواره مطرح بود. به ظاهر، او بیشتر دل‌مشغول تصاویر هنری بود و معنای دیگر تصاویر زمانهٔ خود را در مقابل ابزارهای بستر فرهنگی امروزی که قادر به دستیابی به معنای اثر هستند، نادیده می‌گرفت (Belting, 2013: p. 46).

بازبینی دقیق مقاله‌های این کتاب مشخص کرد که مطالب طرح‌شده در واقع پاسخی به انبوهی از سؤالاتی است که روش‌شناسی او در تاریخ هنر برانگیخته بود. او تلاش داشت با تعریف حوزهٔ عمل مورخ هنر، فعالیت او را به سنت پیشینی اومانستی پیوند بزند و از این بابت نوع مطالعهٔ تاریخ‌نگار را پرچالش، اما سودمند نشان دهد. همچنین بازتعریف و تفکیک مهم‌ترین مفاهیم روش او -مانند شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی - امکان کاربرد اشتباه و تفسیرهای عجولانه را در این فعالیت کمتر می‌نمود. شهود و تخیل نیز شامل این موارد پرابهام می‌شدند. پانوفسکی می‌دانست که بخشی از کار او به‌عنوان مورخ با تخیل سروکار دارد و در تفسیرهایش از گزینش‌هایی خاص بهره می‌گیرد. اما سؤال در مورد بی‌طرفی مورخ، برای او با کشف این مطلب همراه شد که مورخ همواره باید برای معنا دادن به داده‌ها از دیدگاه خاصی بهره ببرد. تخیل، مکاشفه و شهود راه‌های ناگزیری هستند که مورخ برای رسیدن به ابژه‌های واقعی علوم انسانی به کار می‌بندد (پانوفسکی: ص ۱۵۳).

در نهایت می‌توان استنباط کرد که برخلاف برخی انتقادات رایج درباره محدودیت‌های روش شمایل‌شناسی، مبدع این روش، پانوفسکی به خوبی از خطرها و چالش‌های نظری آن آگاه بوده است و همواره هشدارهایی برای گریز از اعمال کلیشه‌ای آن داده است. برای او پردازش هر داده تاریخی برای مورخ، مسئولیتی خطیر است، مسئولیتی که هیچ روش معین تاریخ‌نگاری در ذات خود نمی‌تواند تضمینی برای صحت تفسیرها ارائه کند. به همین روی، شمایل‌شناسی هم تنها با بسیج کامل توانایی‌های مورخ می‌تواند پاسخ‌هایی برای سؤالات تاریخی ارائه کند.

با وجود دشواری خاص متون پانوفسکی و تحلیل‌های پیچیده و گسترده در متن اصلی، ترجمه کتاب حاضر با توجه وافر صورت گرفته است؛ اگرچه روان‌سازی بخش‌هایی از متن به‌خصوص در بخش پایانی، امکان دستیابی ساده‌تر به برخی از آراء طرح‌شده را میسر می‌کند. متن حاضر در پیروی از متن اصلی، دقت قابل قبولی در درج نشانه‌ها و ایتالیک کردن کلمات خاص دارد و اشتباهات ویرایشی آن محدودند. همچنین مترجم حساسیت مناسبی در انتخاب معادل‌های فارسی برای عبارات لاتین به خرج داده است. شاید کوچک بودن و گاه ناخوانا بودن تصاویر و دور بودن آنها از ارجاعات خود، بارزترین دشواری در بهره‌گیری از این کتاب مفید باشد. امید است که با ترجمه کامل مقالات کتاب اصلی، منبع کامل‌تری درباره این روش از تاریخ هنر به علاقه‌مندان ارائه شود.

پی‌نوشت

۱. عنوان اصلی کتاب *Meaning in the Visual Arts* است. ظاهراً به اشتباه در شناسنامه کتاب، عنوان

لاتین [*What art is*, 2013]

درج شده است.

2. Michael Ann Holly (1944-)

مورخ هنری معاصر آمریکایی که برای پژوهش در مورد تاریخ‌نگاری هنر و نظریه تاریخ هنر اشتها دارد.

3. Ernst Cassirer (1874-1945)

فیلسوف نوکانتی آلمانی که به دلیل اهمیتی که برای امر اسطوره‌ای در دیدگاه خود قائل بود شهرت دارد.

4. Thomas Kuhn

5. Objectivism

6. Gerald Holton

۷. مثال پانوفسکی در این مورد، تمایز پزشک و محقق علم پزشکی در مواجهه با نشانه‌های بیماری سرطان است. مسلماً تشخیص پزشک در مورد نشانه‌های بیماری اهمیت دارد، اما برای محقق

پزشکی این نشانه‌ها امکان تکامل نظریه‌ای را فراهم می‌آورند که در لوای آن تشخیص بیماری ممکن می‌شود.

۸. مؤلف برای کلمه لاتین Continuity عبارت انسجام را به کار می‌برد.

۹. این مقاله با نقل قولی از فیچینو خطاب به پسر پایان می‌یابد که بر فردیت عمل تاریخی انسان و ضرورت بررسی تاریخی این فردیت برای رسیدن به دانشی سودمند تأکید دارد.

10. Panofsky, Erwin. (1939) *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York: Oxford University Press.

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۱ و ۲
بهار و تابستان ۱۳۹۷

۱۳۹

۱۱. Symbolic Forms در فارسی گاه به صورت‌های سمبلیک هم ترجمه شده است.

۱۲. مفهوم کارکرد نمادین فقط کانتی نبوده، بلکه نئوکانتی هم بود. کاسیرر با تعمیم تعریف کانتی کارکرد پیشینی (*a priori*) ذهن به نمادها، یعنی فرم‌های محسوس (نشانه‌ها و تصاویر)، محتوای غیرمادی را به عنوان معنا به نمایش گذاشت. رجوع کنید به: فلسفه صورت‌های سمبلیک، جلد دوم: اندیشه اسطوره‌ای، ترجمه یدالله موقن، تهران: هرمس، ۱۳۷۸.

13. iconography

14. Iconology

15. Objective

16. Vitruvius

17. Taxis, genera, symmetry

۱۸. انتخاب ظاهری مجسمه‌ساز بر مشاهده تکیه داشت. برای مثال از نظر مجسمه‌سازی مانند پولو کلیتوس، بلندی بازوها و پاها باید یکسان می‌بود یا سر یک هفتم اندازه بدن بود. اما اندازه دقیق اینکه مثلاً سر از کجا شروع می‌شود (رستنگاه یا بالای سر) مشخص نبود. برای همین در مطالعه دقیق این آثار تفاوت‌های بارزی در تناسب دیده می‌شود.

19. canon

20. *Vier Bücher von menschlicher Proportion*

۲۱. این برنامه را می‌توان به نمود نوعی قرارداد فرهنگی تفسیر کرد که سطح دوم خوانش، یعنی شمایل‌نگاری، برای آن مناسب است.

۲۲. برای نمونه مضامین و بن‌مایه‌های تصویر کلاسیک که در هنر قرون وسطی برای طرح مضامین متفاوتی به کار گرفته می‌شدند. برای مثال بن‌مایه هرکول که برای بازنمایی مسیح به کار می‌رفت.

۲۳. مؤلف اشاراتی به نزدیکی روش شمایل‌شناسی و نشانه‌شناسی معاصر دارد، همچنین حساسیت‌های پانوفسکی در تفکیک روش خود از علم خوانش نشانه‌ها را به نمایش می‌گذارد.

24. Hans Belting

مورخ هنر معاصر که به دلیل نظریه انتقادی‌اش در مورد تاریخ هنر و همچنین ایده پایان تاریخ هنر مشهور است.

25. Universal

منابع

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

دالوا، آ. (۱۳۹۴) روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر، ترجمه آ. م. حسینی، تهران: فخر کیا.
کاسیرر، ا. (۱۳۹۳) فلسفه صورت‌های سمبلیک، جلد دوم: اندیشه اسطوره‌ای، ترجمه موقن، تهران: هرمس.

کالینگ وود، ر. ج. (۱۳۸۰) «فلسفه: آیا مورخ می‌تواند بی‌طرف باشد؟» ترجمه ع. فولادوند، بخارا (۱۸)، ص ۷-۱۹.

کوهن، ت. (۱۳۹۳) ساختار انقلاب‌های علمی (نسخه ۴)، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).

نصری، ا. (۱۳۹۱) پانوفسکی، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین»، کیمیای هنر، ۱ (۶)، ص ۲۰-۷.

هاید ماینر، و. (۱۳۸۷) تاریخ تاریخ هنر: سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر، ترجمه م. قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی و مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

ونتوری، ل. (۱۳۸۴) تاریخ نقد هنر، ترجمه ا. مدنی، تهران: مؤسسه علمی و فرهنگی فضا.
Belting, H. (2013) *L'histoire de l'art est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre*. (J.-F. Poirier, & Y. Michaud, Trads.) Nîmes: Gallimard.

Holly, M. A. (1984) *Panofsky and the foundations of art history*. New York: Cornell University Press.

Martin, F.-R. (2000) La «migration» des idées Panofsky et Warburg en France. *Revue germanique internationale*(13), 239-259.

Panofsky, E. (1975) *a Perspective comme forme symbolique*. Paris: Éditions de Minuit.

Rieber, A. (2008, juin). Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E.

Panofsky: Reprise et déplacement d'un concept cassirérien. *Appareil [Online]*. doi:10.4000/appareil.436