رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری

دکتر امیر نصری
عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی

درآمد

«شمایل‌نگاری» و «شمایل‌شناسی» یکی از روش‌های مطالعات هنری است که در قرن بیستم به آن توجه شده است. در ادبیاتی که در زمینه‌ی هنرهای تجسمی در ایران رواج دارد میان «شمایل» و «شمایل‌نگاری» تفکیک دقیقی وجود ندارد و معمولاً بین آن ها خلط معنی می‌شود؛ در حالی که به هیچ عنوان شمایل مساوی با شمایل‌نگاری نیست. از این رو به ناگزیر ابتدا باید به تعریف شمایل بپردازیم تا مرز میان شمایل و شمایل‌نگاری را مشخص کنیم. سپس به توصیف آرای اروین پانوفسکی می‌پردازیم که از نظریه‌پردازان برجسته‌ی شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در سده‌ی بیستم است.

کلیدواژه‌ها: شمایل، شمایل‌نگاری، شمایل‌شناسی، اروین پانفسکی، تحلیل تصویر.

تعاریف

در دایرةالمعارف‌هایی کـه در زمینه‌ی هنر و مطالعات ادیان به نگارش در آمده‌اند، به دو مدخل مجزای «شمایل» و «شمایل‌نگاری» بر می‌خوریم که همین امر نیز توجه مؤلفان آن‌ها را به تفکیک دقیق میان این دو اصطلاح خاطر نشـان می‌سازد.

۱. واژه‌ی «icon» یا شمایل، صرفاً به مسیحیت شرقی یا بیزانسی اختصاص دارد و پس از فروپاشی امپراتوری بیزانس، در هـنر مذهبی روس ادامـه می‌یابد و به هیچ وجه به کل مسـیحیت اختصاص ندارد. بنابراین نمی‌توان نقاشـی‌های مذهبی غرب مسیحی را تحت عنوان «شمایل» طبقه‌بندی کرد. هم‌چنین، اگر در سـنت‌های مذهبی متفاوت، از لفظ شـمایل اسـتفاده می‌شـود (برای مثال از تعبیر شمایل‌های شـیعی، بودایی و غیره)، این بهره‌گیری به تسـامح صورت می‌پذیرد و احتمالاً این ترکیب‌ها براساس ترکیب شمایل‌های بیزانسی یا شـمایل‌های شرق مسیحی پدید آمده‌اند. در هر صـورت، مقصود از عباراتی چون «شـمایل‌های شـیعی» و عبارات نظیر آن، همان «شمایل‌نگاری شیعی» است. چرا که لفظ شمایل در سنت شرق از مبانی الهیاتی منحصر به فردی برخوردار اسـت و نمی‌توان آن مبانی را در سنت‌های مذهبی

دیگر ملاحظه کرد (رك: نصری، ۱۳۸۸، فصل دوم).

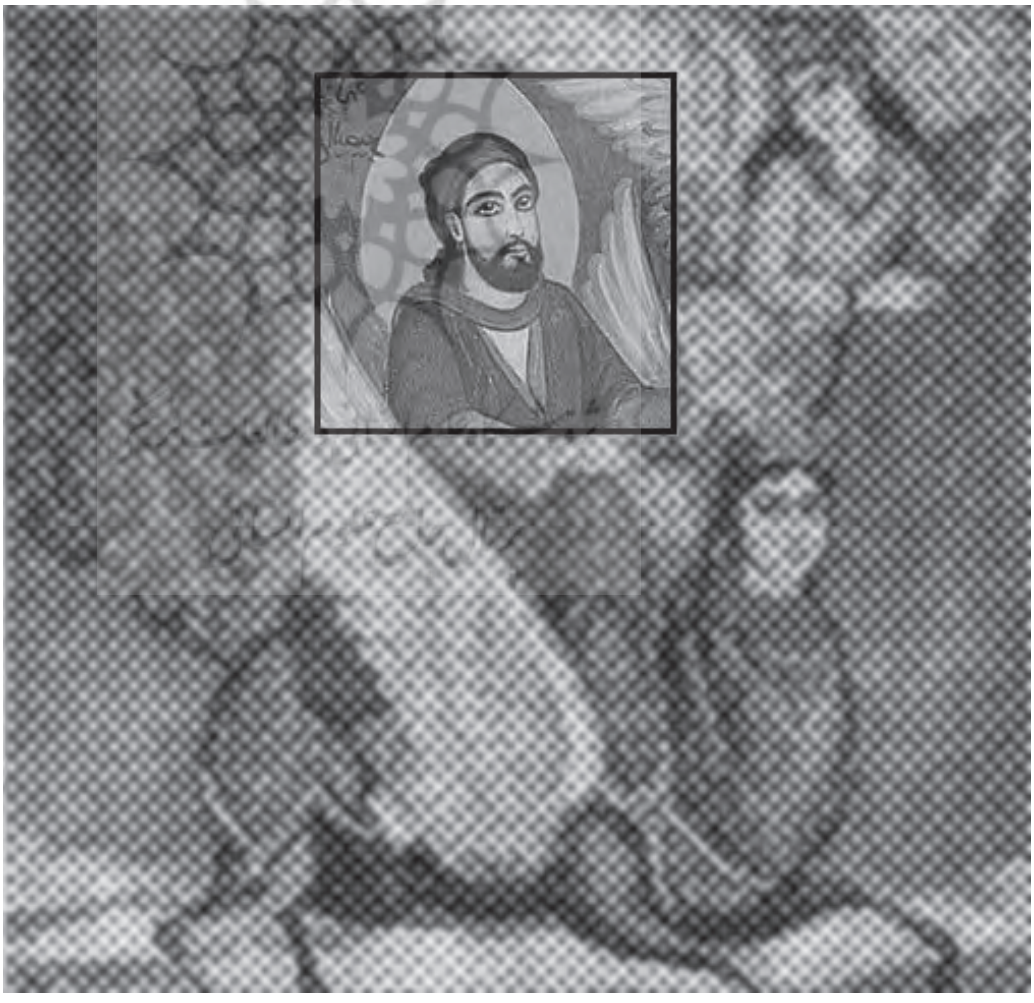
۲. در تعریف اصطلاح شمایل‌نگاری یا «iconography» باید گفت که به هنر یا مذهب و آیین خاصی اختصاص ندارد. همه‌ی هنرها و بیشتر مذاهب و آیین‌ها، از کهن‌ترین ادوار تا روزگار ما، از شمایل‌نگاری بهره‌مند بوده‌اند. حتی در یهودیت که منع شمایل و شمایل‌شکنی وجود داشته است نیز، شاهد رویکرد شمایل‌نگارانه هستیم. به عنوان نمونه، «شمعدان هفت شاخه»ی یهودیان نمونه‌ای از شمایل‌نگاری آن دین است. هم‌چنان که در این نمونه مشخص می‌شود، شمایل‌نگاری به هیچ وجه صرفاً جنبه‌ی «فیگوراتیو[۱]» ندارد و شامل جنبه‌ی «انتزاعی[۲]» تصویر نیز می‌شود.

در ادامه‌ی بحث پس از آن‌که نسبت میان «شمایل و شمایل‌نگاري» را مشخص ساختیم، به تفکیک میان دو اصطلاح «شمایل‌نگاري[۳]» و شمایل‌شناسي[۴] می‌پردازیم. تمایز میان این دو اصطلاح را می‌توان در ریشه‌ی لغوی آن‌ها نیز یافت. ریشه‌ی واژه‌ی «icon» به واژه «eikon» یونانی باز می‌گردد که در آن زبان به معنای «تصویر» است و شامل هر امر تصویری می‌شود. پس از این حیث صرفاً به نقاشی اختصاص ندارد، بلکه حتی مجسمه و خوش‌نویسی را نیز در برمی‌گیرد [straten, 2000: 3].

واژه‌ی «graphy» به معنای حک‌کردن، تصویرکردن و ترسیم‌کردن است که از واژه‌ی «graphein» یونانی اخذ شده است و در کنار آن واژه‌ی «logy» قرار دارد که از واژه‌ی «logos» یونانی به معنای «شناختن» اخذ شده است [Pan-ofsky, 1955, p.32]. در انتخاب معادل برای این اصطلاح بهتر است که در زبان فارسی نیز هم‌چون زبان مبدأ این واژگان، بین «نگاری» و «شناسی» تفکیکی قائل شویم و در ترجمه نیز به این پسوند توجه داشته باشیم.

با توجه به این توضیحات، در ابتدا باید مشخص کنیم که اهمیت رویکرد شمایل‌نگاری در مطالعات هنری و بررسی تاریخ هنر چیست. در پاسخ به این پرسش باید توجه داشته باشیم که نمونه‌های متفاوت شمایل‌نگاری را از هنر پیش از

در جهان اسلام، با این‌که در ادوار تاریخی متفاوتی منع شمایل‌نگاری وجود داشته است، با این حال خوش‌نویسی اسلامی، شمایل‌نگاری اسلامی محسوب می‌شود



تاریخ تا هنر معاصر می‌توان یافت که در این جا برای توضیح مطلب، به نمونه‌هایی از آن به طور اختصار اشـاره می‌کنم. به عنوان نمونه، ادیان بدوی برای بیان مناسـک و آموزه‌های خـود ناگزیـر به اسـتفاده از زبان تصویری و بیان شـمایل نگارانه بودند. نمونه‌ی دیگر شمایل‌نگاری را در مورد «ادیان ابراهیمی» می‌توان یافت.

در جهان اسـلام، با این‌که در ادوار تاریخی متفاوتی منع شمایل‌نگاری وجود داشته اسـت، با این حال خوش‌نویسی اسلامی شمایل‌نگاری اسلامی محسوب می‌شود. مثلاً از خط به عنـوان یک «بن مایه[5]» هـنری در هنرهای صناعی بهره می‌گرفتند. یعنی خوش‌نویسـی اسـلامی کارکرد شـمایلی داشته اسـت. یا استفاده از کتیبه‌ها در معماری از این حیث قابل بررسی اسـت. از این منظـر باید توجه داشت که این کتیبه‌ها در بسیاری از موارد جنبه‌ی خوانایی نداشتند و مخاطب در بسیاری از موارد به سـهولت قادر نبوده است که از طریق آن‌ها، به کسب اطلاعاتی در بـاب آموزه‌هـای مذهبـی بپردازد. اما این کتیبه‌ها کارکردی شـمایل‌نگارانه داشـتند. یعنی، شـمایل فقط نقاشـی و تصویر نیست. یا از میان هنرمندان مدرن کـه از بیان شـمایل نگارانه بهره برده‌اند، می‌توان از آثار **ژرژ روئو**، **پل گوگن**، **فرانسیس بیکن** و دیگر هنرمندان نام برد که برای پرهیز از اطاله‌ی کلام، به نمونه‌هایی از آثار آن‌ها نمی‌پردازیم.

شمایل صرفاً به نقاشی اختصاص ندارد، بلکه حتی مجسمه و خوش‌نویسی را نیز در برمی‌گیرد

تاریخچه‌ی شمایل‌نگاری

در آغاز سـخن مطرح شد که رویکرد شمایل نگارانه در مطالعات هنری به ابتدای قرن بیستم باز می گردد. در ابتدای این قرن، محققی به نام آبی واربورگ[6] مطالعاتی در این زمینه انجام داد و حاصل آن را در اختیار کتاب‌خانه‌ای در دانشگاه هامبورگ گذاشت. پس از آن، دانشگاه هامبورگ مؤسسه‌ای به نام وی تأسـیس کرد که محققان تا جنگ دوم جهانی در آن‌جا به مطالعه در زمینه‌ی شمایل‌نگاری می‌پرداختند. این مؤسسه در دوران جنگ به لندن منتقل شد.

واربورگ معتقد بود که هر تمدنی ساحت‌های مختلفی دارد و هنر هر تمدن با ساحت‌های مختلف آن تمدن مرتبط است. هنگامی که ما آثار هنری یک تمدن را بررسی می‌کنیم، با ساحت‌های مختلف آن تمدن آشنا می‌شویم و این آشنایی ناگزیر به داشتن روشی است. شکوفایی فعالیت‌های واربورگ را می‌توان در روش و رویکرد **اروین پانوفسکی** ملاحظه کرد که از محققان این مؤسسه بود.

پانوفسـکی یـکی از برجسـته‌ترین صاحب‌نظـران شمایل‌نگاری در سده‌ی بیستم بود. او برای نخستین بار بین شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تفکیک روشمندی را ایجاد کرد و با توجه بـه این تفکیک، به مطالعه «هنر رنسانس» به طور خاص پرداخت. البته پانوفسکی معتقد بـود کـه روش وی در مطالعـه‌ی تصویر شـامل کل تاریخ هنر می‌شـود و نمی‌توان آن را بـه هنر دوران یا سـبک خاصی منحصر کرد. او، هم‌صدا بـا دیگر مورخـان هنر پیش از خود، معتقد بود که رنسـانس بازگشـت به میراث کلاسـیک اروپایی یا تمدن یونانی- رومی بوده است. طبق نظر مورخان هنر، حدفاصل تمـدن یونانی- رومی با رنسـانس، وقفه‌ای در حدود هزار سال است که همان دوران قرون وسطا یا سده‌های میانه نامیده می‌شـود. در این دوران، به هـنر یونانی- رومی به مثابه هنری «کافرکیشـانه» یا «پاگانیسـتی[7]» می‌نگریستند. در دوران رنسانس، این هنر دوباره احیا می‌شود و به علاوه، هم‌چنین تمدن یونان و روم نیز مورد توجه قرار می‌گیرد.

پانوفسـکی با توجه به شرایط تاریخی جدیدی که در دوران رنسـانس چهره گشود، به طرح این پرسش می‌پردازد که: «آیا دوره‌ی رنسـانس الگوبـرداری صرف از یونان و روم بوده است؟ بی‌شک انسان رنسانسی تحول جدیدی را ایجاد کرد اما آیا این تحول محصول تقلید از گذشته بوده است؟» پانوفسـکی در جواب به سـؤال می‌گوید: انسان رنسانسی، در مرتبـه‌ی ظاهر، از میراث یونان و روم اسـتفاده کرد. این بهره‌برداری تنها در ظاهر است که هنر رنسانس از موضوعات

غالب هنر یونان- روم یا از اساطیر آن تمدن‌ها به نحو کثیری استفاده کرده است [Panofsky, 1970, Chap. 1].

دلیل پانوفسکی که چندان با مورخان هنر پیش از خودش و هم‌دوره‌اش سازگار نیست، توجه به این مطلب است که در دوره‌ی رنسانس بحث تاریخمندی [سیالیّت] وجود انسان مطرح بوده و این که انسان در این دوره نسبت به تاریخ درک و بصیرتی داشته است که در آن تمدن‌ها نمی‌توان چنین بصیرتی را یافت. در توضیح نکته‌ی مورد نظر پانوفسکی باید ذکر کرد که وقتی هنر یونانی و رومی را ملاحظه می‌کنیم، به این نکته پی می‌بریم که اسطوره در این هنرها از نقش برجسته‌ای برخوردار بوده است. بدین صورت که حتی اگر انسان یونانی و رومی می‌خواست به یک ماجرای تاریخی بپردازد- مثلاً جنگ بین دو دولت شهر را بازگو کند- سعی می‌کرد آن را در قالب اساطیری بازنمایی کند. دلیل این امر به نگرش تمدن یونان و روم بر می‌گردد.

ارسطو در رساله‌ی «بوطیقا»- که نخستین متن مدون در باب هنر است- اعتقاد دارد که شعر امری است فلسفی‌تر از تاریخ؛ چرا که شعر به مصادیق کلی می‌پردازد، اما تاریخ با مسائل جزئی سروکار دارد. بنابراین، شعر از گستره‌ی محدودتری بهره‌مند است. در حالی که شعر یونانی بازتاب و تجلّی اسطوره است. باید توجه داشته باشیم، تراژدی‌های یونانی نیز تحت مقوله‌ی شعر طبقه‌بندی می‌شدند. در نتیجه، یونانیان برای این‌که تاریخ را به امر کلّی تبدیل کنند، ناچار بودند از بازتاب اسطوره در تاریخ بهره ببرند. اما برای انسان رنسانسی اسطوره دیگر آن معنا را نداشت. در این زمینه دلایل متعددی وجود دارد، از جمله این‌که: رویکرد انسان عصر جدید به اسطوره، متفاوت از رویکرد انسان گذشته است و عقلانیت دوره‌ی جدید دیگر نمی‌توانست اسطوره را به معنی گذشته‌اش بپذیرد. با این وصف در دوره‌ی جدید، تاریخ جای‌گزین اسطوره می‌شود.

در نقاشی‌های رنسانسی متوجه اهمیت میراث تاریخی می‌شویم. مثلاً در تابلوهایی که از «زایش ونوس» وجود دارد، با این که ونوس چهره‌ای اساطیری است، اما با توجه به شرایطی که در آن دوران حاکم بوده است، حامیان هنرمند (حاکم دولت- شهر، اشراف، کلیسا...) خودشان را در موضوع تابلو داخل کرده‌اند. به این مسئله که در دوره‌ی جدید مطرح شد، «تاریخمندی» می‌گویند. پانوفسکی با چنین الگو و گسستی مواجه بود. بنابراین نمی‌توانست بپذیرد که هنر دوره‌ی رنسانس تجلی و بازتاب مستقیم میراث دوره‌ی کلاسیک است.

با توجه به تفسیری که پانوفسکی در باب آن مقطع تاریخی مطرح می‌سازد، بهتر است در ادامه‌ی بحث به اصل مطلب طرح شده توسط وی، یعنی روش پانوفسکی در خوانش تصویر، بپردازیم. البته پیش از پرداختن به روش وی باید اشاره کرد که تحولات تاریخی رنسانس در شکل‌گیری نوعی ذهنیت جدید برای انسان، او را به طرح این روش سوق داد و حتی بدین‌خاطر از این روش برای بررسی هنر رنسانس بهره گرفت.

روش پانوفسکی در خوانش تصویر

پانوفسکی در بررسی تصاویر به مراتب سه گانه معتقد بود. وی می‌گفت: هنگامی که می‌خواهیم تصویری را بررسی و مطالعه کنیم، باید مراتب متفاوتی را در نظر داشته باشیم که عبارت‌اند از:

- مرتبه‌ی اول: «توصیف پیشا شمایل‌نگارانه[8]»
- مرتبه‌ی دوم: «تحلیل شمایل‌نگارانه[9]»
- مرتبه‌ی سوم: «تفسیر شمایل‌شناسانه[10]»

در مرتبه‌ی نخست، یعنی توصیف پیشا شمایل‌نگارانه، به بیان این مسئله می‌پردازیم که وقتی ابتدا با اثر هنری مواجه می‌شویم، تنها می‌توانیم آن را توصیف کنیم؛ صرف نظر از این که علمی نسبت به آثار هنری داشته باشیم یا نداشته باشیم. در این مرحله، به صورت‌های محسوس آثار هنری توجه می‌کنیم؛ مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب بندی و

غیره. به عبارت دیگر، سر و کارمان با امور محسوس است. در این مرتبه دو بخش داریم:

۱. **معانی ناظر به واقع یا معانی عینی**[11]: در این مرتبه، رها از احساسی که به اثر هنری داریم، به توصیف آن می‌پردازیم.

۲. **معانی بیانی**[12]: احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد، مثل حالت خشم، جنون، محبت و غیره، به مرتبه‌ی اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی تعلق دارند. در

این جا این پرسش مطرح می‌شود که: آیا تمام مسائلی که در زندگی با آن‌ها مواجه می‌شویم، جزو معانی عینی و طبیعی هستند؟ یا با معانی دیگری نیز مواجه هستیم؟

پانوفسکی در این مورد مثالی دارد: در فرهنگ غربی، برداشتن کلاه از سر به هنگام مواجهه با فردی، نشانه‌ی احترام و ادب است. حال اگر من فرهنگ غربی را نشناسم، معنی کلاه برداشتن از سر را هم متوجه نمی‌شوم و نمی‌توانم این عمل را توصیف کنم. در زندگی با معانی دیگری نیز به نام معانی ثانویه یا معانی قراردادی سروکار داریم، که اگر قواعد درونی فرهنگ کشور را بدانیم و یا در آن فرهنگ بزرگ شده باشیم، می‌توانیم آن‌ها را بفهیم. در نتیجه، معانی قراردادی معانی جهان شمول نیستند، بلکه در برخی از جوامع به صورت یک قرار وجود دارند. شاید بتوان فرهنگی را یافت که در آن برداشتن کلاه از سر نشانه‌ی احترام نباشد، بلکه نشانه‌ی توهین باشد. در نتیجه،تحلیل شمایل‌نگارانه مساوی است با تحلیل معانی ثانویه یا قرار دادی.

در آثار هنری، هنرمند به نحو عامدانه‌ای از نمادها و تمثیل‌ها استفاده می‌کند. به عنوان نمونه، می‌توان از «هاله‌ی مقدس[۱۳]» نام برد که هنرمندان به طور عامدانه از آن استفاده می‌کنند. این هاله از معانی متفاوتی برخوردار است، از جمله مشروعیت مذهبی یا مشروعیت سیاسی یک فرد. یا می‌تواند قراردادی باشد که در آن جامعه در باب هاله‌ی مقدس ذکر شده است. مثلاً ممکن است مطابق قراردادی، هاله‌ی مقدس برای فردی استفاده شود که شرور است، در نتیجه نمی‌توان گفت که همواره و به طور طبیعی استفاده از هاله‌ی مقدس برای توجه به امور مقدس است.

نمونه‌ی دیگر موجود در شمایل‌نگاری، استفاده‌ی عامدانه‌ی هنرمند از ترکیب‌بندی مقامی یا سلسله مراتبی است. چرا که می‌خواهد سلسله مراتب افراد، یا جایگاه مکانی و زمانی یك فرد، و یا مقامات سیاسی و مذهبی را مشخص کند. مثلاً در نگاره‌ها، فردی که از زمان دیگر است، در ترکیب‌بندی مقامی، دورتر از افراد دیگر قرار می‌گیرد. حال سؤال این است که: یك ناظر اثر هنری، چگونه متوجه شود که هنرمند از این امر عامدانه استفاده کرده است؟

بخشی از این نشانه‌ها هم‌چون هاله‌ی مقدس در هنرها، زمان‌ها و مکان‌های متفاوت رواج داشته‌اند. اما می‌توان موارد متعددی را ذکر کرد که از این شمول زمانی و مکانی برخوردار نیستند. به عنوان نمونه، آثاری از هنر مکزیک را می‌توان یافت که در آن‌ها، نوشته‌های روی بدن افراد، مفهوم دفع نیروهای شرور را دارند، در حالی که مخاطب بیگانه با قراردادهای هنر مکزیک، ممکن است برداشت‌های متفاوتی از آن‌ها داشته باشد. این مسائل جزو تحلیل‌های شمایل‌نگارانه است.

پس در شمایل‌نگاری هر قوم باید پس زمینه‌ی فرهنگی، سیاسی، مذهبی و اجتماعی آن قوم را بشناسم. یعنی، مخاطبان و مورخان آثار هنری قادر نیستندبراساس‌ویژگی‌های صوری آثار هنری، به تحلیل شمایل‌نگارانه‌ی آن آثار بپردازند، بلکه نیازمند شناخت پس‌زمینه‌های فوق‌الذکرند تا دریابند که نیت مؤلف، تا چه اندازه در پیدایش این آثار دخیل است. یکی از راه‌های نیل به نیت مؤلف، آشنایی با ادبیات موضوع یا جنبه‌ی روایی اثر است. در نتیجه در تحلیل شمایل‌نگارانه، استفاده از ادبیات و وابستگی آن موضوع به ادبیات یکی از مهم‌ترین ملاک‌هاست. مثل کلیسای «شارتر» که نمونه‌های متعددی از شمایل‌نگاری در شیشه‌های معرق آن وجود دارد و بیش از دو هزار داستان در شیشه‌های معرق کلیسا بازنمایی شده است. اما جالب این‌جاست که به دلیل ناآشنایی محققان با پس زمینه‌های بسیاری از این روایت ها، دقیقاً نمی‌توانند مشخص سازند که آن‌هابه چه مسائلی اشاره

دارند. در مورد این اثر، برخی بر این گمان‌اند که این روایات بازنمایی شده‌ی مجهول، به ماجراهای شخصی، قومی و بومی معماران و صنعتگرانی می‌پردازند که کلیسا را ساخته‌اند؛ ولی در این زمینه هیچ سندی در اختیار نداریم. بنابراین، تحلیل شمایل‌نگارانه در این مورد به بن‌بست می‌رسد.

اما در موارد شیشه‌های معّرقی که به بازنمایی داستان‌های کتاب مقدس می‌پردازند، می‌توان به تحلیل شمایل‌نگارانه پرداخت. البته در شکل‌گیری بسیاری از آن‌ها، بخشی از باورهای سیاسی و اجتماعی و خلاقیت هنرمند نیز دخیل بوده است. پس شناخت ادبیات موضوع، ملاکی برای سنجش تحلیل شمایل نگارانه است که این امر به نوعی، رابطه‌ی میان ادبیات و هنر تجسمی را در وادی شمایل نگاری عیان می‌سازد. در نتیجه، شمایل نگاری رویکردی محتوامحور است یا شمایل‌نگاری رویکردی است که به تحلیل محتوای اثر می‌پردازد.

مرتبه‌ی سوم، رویکرد شمایل شناسانه است. در این رویکرد با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم. برای مثال، اگر بگوییم «هوا امروز بارانی است»، به توصیف وضع هوا پرداخته‌ایم. اما اگر در باب وضعیت هوا به قضاوت ارزشی متوسل شویم، در این‌جا از تفسیر بهره برده‌ایم. البته باید توجه داشت که توصیف بی‌طرفانه و عاری از پیش فرض ناممکن است. از این حیث، به تعبیری نمی‌توان مرز دقیقی را میان توصیف و تفسیر برقرار ساخت. مثلاً هیچ‌گاه نمی‌توانیم در باب وضعیت هوا خنثا صحبت کنیم. وقتی نسبت به پدیده‌های طبیعی چنین رویکردی داشته باشیم، در زمینه‌ی آثار هنری نیز چنین رویکردی به طریق اولی وجود دارد.

با این حال، در رویکرد شمایل‌شناسی، به دنبال امور عامدانه موجود در اثر هنری نیستیم، بلکه به دنبال اموری هستیم که به نحو ناخودآگاه و غیر عامدانه در اثر موجودند. به عنوان نمونه، یکی از عکاسان معاصر آمریکایی تصویری از یک زن به همراه سیبی در دست او تهیه می‌کند. منتقدین این اثر را به ماجرای حوا و گناه بزرگ نسبت داده‌اند، در صورتی که خود هنرمند صادقانه اذعان می‌کند که اصلاً چنین منظوری نداشته است.

در رویکرد سوم یا شمایل‌شناسی، هنگامی که در جست‌وجوی امور آگاهانه نیستیم، رویکرد ما، رویکرد ترکیبی است در این رویکرد داده‌های متفاوت را از اثر هنری جدا می‌کنیم و در کنار یکدیگر قرار می‌دهیم تا بتوانیم تفسیرکنیم. البته شرط چنین تفسیری انسجام آن است و هیچ تفسیر شخصی پذیرفته نیست. یعنی باید بتوانیم مؤلفه‌های تفسیری خود را در اثر هنری به مخاطب نشان دهیم و این مؤلفه‌ها مؤید صحت تفسیر ما هستند. پانوفسکی می‌گوید: «در این موضع، با جهان‌بینی آن دوران مواجه می‌شویم [Panofsky, 1955:38].

به عنوان نمونه، یك هنرمند ایرانی را در نظر بگیرید که از سنت فرهنگی‌اش منقطع است و به هیچ وجه از هنر پیش از خودش آگاه نیست. حال اگر او به نحوی ناآگاهانه، از نمادی از هنر ایرانی در اثر خود استفاده کرد، درباره‌ی او چه باید گفت؟ این هنرمند از جهان‌بینی رایجی که در فرهنگ و زمانه‌اش وجود داشته، به نحوی ناآگاهانه تأثیر پذیرفته است.

یکی از مواردی که مطالعات تطبیقی در زمینه‌ی هنر را برجسته می‌سازد، این است که مطالعات تطبیقی درصدد است میان یک اثر هنری با شرایط موجود در آن زمان، ارتباط برقرار سازد. مثلاً به دنبال آن است که رابطه‌ی میان یک

واربورگ معتقد بود که هر تمدنی ساحت‌های مختلفی دارد و هنر هر تمدن با ساحت‌های مختلف آن تمدن مرتبط است. هنگامی که ما آثار هنری یک تمدن را بررسی می‌کنیم، با ساحت‌های مختلف آن تمدن آشنا می‌شویم و این آشنایی ناگزیر به داشتن یک روش است

نگاره‌ی دوره‌ی صفویه با شعر و اندیشه‌ی آن دوران را مشخص سازد. منتقدین این شیوه از رویکرد تطبیقی می‌پرسند: از کجا مطمئن هستیم، هنرمند آن دوره آثار اندیشمندان و شعرای آن دوران را خوانده است؟ در پاسخ به این پرسش می‌توان از رویکرد شمایل‌شناسی بهره گرفت، چرا که این رویکرد از تأثیرپذیری غیرعامدانه و ناآگاه هنرمند از زمانه‌اش نیز سخن می‌گوید و به صراحت مطرح می‌کند که در بسیاری از موارد، هنرمند نسبت به امری که به بازنمایی آن می‌پردازد، نیت آگاهانه‌ای ندارد.

پانوفسکی با طرح تفسیر شمایل‌شناسانه، بین مطالعاتی که در زمینه‌ی تاریخ هنر صورت می‌پذیرند و مطالعات سایر رشته‌های علوم انسانی، پیوند برقرار می‌کند. ما در مطالعات تطبیقی همیشه یک اثر را از حیث خصلت‌های صوری و فرمال بررسی نمی‌کنیم، بلکه بین اثر با ادبیات موجود در آن زمان و با فلسفه، الهیات، نظام سیاسی، نظام اجتماعی آن دوران و سایر نظام‌های فرهنگی که در آن زمان وجود داشته‌اند، پیوند برقرار می‌کنیم؛ صرف‌نظر از این که هنرمند هم چنین قصدی را داشته یا نداشته است.

طبیعتاً این رویکرد به ما نشان می‌دهد که هنر بخشی از تاریخ اندیشه‌هاست. مثلاً، مفرغ‌های لرستان به عنوان یک اثر هنری پدید نیامده‌اند. چنان‌که تحقیقات باستان شناسان و مردم‌شناسان نشان می‌دهند، اصلاً چنین قصدی نیز در کار نبوده است. بلکه مفرغ‌های لرستان نوعی شیء آیینی بودند و البته در زندگی روزمره‌ی مردم آن دوران استفاده‌ی کاربردی نیز داشته‌اند. این موضوع به گونه‌ای است که برخی مورخان جدید هنر به این عقیده رسیده‌اند که اتفاقات پیش از رنسانس را باید دوران قبل از هنر نام نهیم و به اتفاقات بعد از رنسانس است که می توان دوران بعد از هنر را منتسب سازیم [Bellting, 1996: Xxi].

یعنی از رنسانس به بعد، عامدانه به دنبال این هستیم که اثری هنری از حیث زیباشناختی به وجود آوریم، در صورتی که قبل از آن به دنبال حیطه‌ی کارکردی اثر بودیم. در نتیجه، یکی از اسناد معتبری که می‌توان به واسطه‌ی آن به بررسی تحولات فکری و فرهنگی یک دوران پرداخت، همین آثار هنری یا به تعبیری آثار کاربردی هستند. کما این که بخشی از کار مورخان هنر و یا مورخ اندیشه‌ها، همین است که آن‌ها بر مبنای این آثار درصددند به درک اندیشه‌های آن دوران بپردازند. مخاطبی که با فرهنگ و زمانه‌ی اثر آشنا نباشد، به هیچ وجه قادر نیست که با توسل به مرتبه‌ی دوم و سوم مورد نظر پانوفسکی، به تحلیل و تفسیر اثر بپردازد و ناگزیر در همان مرتبه‌ی نخست متوقف می‌شود و صرفاً به توصیف اثر می‌پردازد.

البته این موضوع به خودی خود عیب و نقص نیست. چرا که بسیاری از مواقع، هنگام بررسی اثر هنری فقط می‌توان آن اثر را از حیث مرتبه‌ی نخست بررسی کرد و از حیث مرتبه‌ی دوم و گاهی از حیث مرحله‌ی سوم، فقط در پاره‌ای از موارد می‌توان به بررسی یک اثر هنری پرداخت. به عبارت دیگر، تمامی نمونه‌های موجود در تاریخ هنر را نمی‌توان با توجه به این سه مرتبه‌ی مورد نظر پانوفسکی بررسی کرد. چرا که این بررسی به اسناد و مدارک تاریخی معتبری نیازمند است و هم‌چنین، آشنایی با آن فرهنگ و سنت رامی‌طلبد.

در هنر مغرب زمین آثار هنری دوران رنسانس را با توجه به کثرت اسناد و مدارک موجود از آن دوران می‌توان از منظر این مراتب متفاوت بررسی کرد و یا هنر ایران در دوره‌ی صفویه از چنین قابلیتی برخوردار است. اما در مواردی که ما آگاهی تاریخی چندان زیادی نداریم، عملاً بررسی آثار هنری با توجه به جمیع این مراتب ناممکن است. البته نباید مبدع این رویکردهای سه گانه را صرفاً پانوفسکی بدانیم، چرا که وی با بررسی اسنادی که از میراث فرهنگی گذشته در اختیار داشت، به ارائه‌ی این تقسیم‌بندی پرداخت.

اگر از حیث تاریخی دقیق‌تر به این مقوله‌بندی بنگریم، می‌توانیم خاستگاه آن را در دوران رنسانس بیابیم.

دردوره‌ی رنسانس رساله‌های متعددی تحت عنوان «iconologia» به نگارش در آمده‌اند که می‌توان معانی نمادین آثار هنری را در آن‌ها یافت. اهمیت این رساله‌ها در این است که در همان دوره، آثار را مورد تحلیل و تفسیر قرار داده‌اند. اگر بخواهیم از این حیث به آثار هنری نگاه کنیم در ادواری از تاریخ هنر، اسنادی از این قبیل در اختیار ما قرار دارد، اما در ادواری نیز از چنین اسنادی بهره‌مند نیستیم، لذا اطلاعاتمان در باب آن دوران محدود است.

بهتر است در خاتمه‌ی بحث به نقاط ضعف این رویکرد هم اشاره کنیم. باید توجه داشته باشیم، که رویکرد پانوفسکی هم‌چون سایر رویکردها، کاملاً مطلق و جهان شمول نیست. پانوفسکی خود نیز از این مسئله آگاه بوده است و به صراحت ذکر می‌کند که می‌ترسد، رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی، به جای این که به صورت