تأویل و تفسیر نگاره‌های ایرانی-اسلامی بر پایهٔ نجوم

عارفه صرامی
سیده شبنم شمس‌الدین
با پیشگفتاری از:
بهار مختاریان

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 محـترم 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/۷۶۶۸ N
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 تـاریخی؛ داده‌هایی که ربط و پیوند آنها را بتوان بـا اسـتناد بـه حـوزه‌هـای گوناگون فرهنـگ بشـری ـ از دیـن و باورهـای دینـی و آداب و رسوم گرفته تا طب و نجوم و مانند آن ـ تبیین کرد و متناسـب بـا پرسش‌های پـژوهش، روشـی در «تأویـل» و «تفسـیر» آن داده‌هـا اختیار کرد؛ روشی کـه طـیِ کاربسـت آن البتـه «حقیقـت» فـدای پایبندی بـه اصـول و مبـانی «روش» نشـود. کاربسـت رویکـرد و روشی علمی در تأویل و تفسیر داده‌های تـاریخی در دو پـژوهش این کتاب نشان می‌دهد معنای تصاویر از رهگذر اشراق و ادراکی بی‌واسطه و جز آن، خود را بر ما منکشف و آشکار نمـی‌سـازد و به‌خودی‌خود نیز سخن نمی‌گویـد. در ایـن تصـاویر، جلـوه‌ای از باورها و معرفت و علم و آیین‌های گذشته مضمر و مسـتتر اسـت که پرده برگرفتن از آنها در گـرو بررسـی دقیـق یکایـک اجـزا و عناصر آنهاست.

روشـی کـه پژوهنـدگان ایـن دو گفتـار در تجزیـه و تحلیـل یـا بـه‌سـخنی تأویـلِ داده‌هـای تـاریخی آن اختیـار کـرده‌انـد روش آیکـون‌نگـاری[1] و آیکـون‌شناسـی[2] اسـت کـه واضـعان اصـلی آن واربورگ[3]–پانوفسکی[4] بوده‌اند و شاید توضیحی موجز و مختصـر در بابِ وجه تسمیهٔ این روش تحلیلی–تفسیری بتوانـد اهمیـت جایگـاه آن را در تأویل تاریخ هنر روشن و ضرورتِ گزینش چنین روشـی 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*، *آیکونوگرافیِ 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[۱] 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»[۲] در حقیقت بسط و ساماندهی به این آرا و اندیشه‌هاست و همین مقاله در مقدمهٔ کتاب مشهورش «مطالعاتی در آیکونولوژی»[۳] 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 تـا ۱۹۵۵ دسـتخوش تغییـر و دگرگـونی نمی‌شود (Kaemmerling, 1979: 185-206).

پانوفسـکی در توضـیح و توجیـه بـه‌کـاربردن اصـطلاح «آیکونولوژی» می‌گوید:

> بر اثر نارسایی کاربرد عام اصـطلاح آیکونـوگرافی در ایـن سـرزمین (امریکا)، پیشنهاد می‌کنم واژهٔ مناسب و کهن آیکونولوژی از نـو احیـا شود تا شاید آیکونوگرافی از انزوا خارج شـود و بـا دیگـر روش‌هـا، اعـم از تـاریخی، روان‌شـناختی، انتقـادی، و جـز آن پیونـد یابـد، آن روش‌هایی که به مدد آنهـا مـی‌کوشـیم راز سربسـته‌ای را بگشـاییم. چون پسوند «-گرافی» بر توصیف دلالت دارد، مـا پسـوند «-لـوژی» را اختیار کرده ایم که از «لوگوس» برگرفته شـده و مـراد و معنـای آن نیز «اندیشیدن» و «فهم» است و بر «تفسیر» دلالت دارد. ازاین رو، مـن آیکونولوژی را همان آیکونوگرافی اما در کسوت تفسیر درمی یـابم و با این تمهید، آیکونولوژی بخشی شایسـته از پـژوهش هنـر خواهـد شد. آیکونولوژی روشی است مبتنی بر تفسیر که از سـنتز (تفسـیر) و نه از آنالیز (تحلیل) شکل می‌گیرد (ibid: 86).

نباید فراموش کـرد واربـورگ در سـخنرانی مشـهورش در کـاخ شیفانویا[1] ایتالیـا در ۱۹۱۲ اصـطلاح آیکونولـوژی را بـه‌عنـوان روش «تفسیر فراگیر» به‌کار برده بود. با این همه، از منظر روش‌شـناختی کـه بنگریم، در کارهای واربورگ، برخلاف پانوفسکی، تمایزی روشـن و مشخص میان دو اصـطلاح آیکونولـوژی و آیکونـوگرافی بـه‌چشـم 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 ستراسبورگ 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