بررسی رویکرد آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی

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

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 تجزیه‌وتحلیل قرارگرفته، بعضاً به تفاسیری شخصی و غیر سامانمند محدود و در خوش‌بینانه‌ترین حالت بر نظریه‌هایی استوارند که با ارجاع به هنر اروپایی شکل‌گرفته 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 مطلق از روش اروپایی آن رو به افزایش است. آنچه در این مقاله موردتوجه قرار می‌گیرد برجسته کردن نقاط ضعف این روش در برخورد با هنر ایرانی، بخصوص نقاشی دوران پیشامدرن است. از کاستی‌های این رویکرد در مواجه با نقاشی پیشامدرن ایرانی می‌توان به نحوه تحول سنت‌های تصویری، غالب بودن فرهنگ شفاهی و همچنین نقش مخاطب معاصر در خوانش نقاشی‌های این دوران یادکرد. 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.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه:

رابرت هیلنبرند به‌درستی 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 پژوهش هایی که تنها با تکیه بر ظاهر بصری این آثار شکل می‌گیرند، پژوهش در مورد محتوای آن، همچنان موضوعی حاشیه‌ای محسوب می‌گردد. ازاین‌رو تاکنون رویکردی سامانمند که ارزش‌های زیباشناختی هنر ایرانی را در رابطه با محتوای آن به‌طورجدی بررسی کند توسعه‌نیافته است. تمرکز غالب بر روی تاریخ و فرم گونه‌های مختلف هنرهای ایرانی منجر به‌غفلت از این امر گشته که هنر در رابطه مستقیم با محیط فرهنگی و اجتماعی خود شکل می گیرد. به‌این‌ترتیب جنبه ارتباطی هنر، یعنی مبادله میان هنرمند، بیننده و اثر هنری موردنظر، نادیده گرفته می‌شود[1]. در این راستا پافشاری بر ویژگی‌های ظاهری یک اثر هنری، بدون در نظر گرفتن محتوای آن، این امکان را به پژوهشگر می دهد که اثر موردنظر را خارج از محیط آن مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده و به ثباتی نسبی در معنای آن دست یابد[2]. 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. ازاین‌رو، 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 ازنظر زمانی مابین تاریخ آغاز حکومت صفویه (۱۵۰۱-۱۷۳۶ میلادی/ ۱۱۴۹ ـ ۹۰۷ هجری قمری) تا پایان دوران حکومت قاجار (۱۷۸۵-۱۹۲۵ میلادی/۱۳۳۴ ـ ۱۱۹۹ هجری قمری) خلق‌شده‌اند. در این دوران علی رغم تبادلات فرهنگی و اجتماعی صورت گرفته با آسیای شرقی و حکومت عثمانی، شاهد تبادلات فرهنگی و اجتماعی مشهودی بین ایران و اروپا نیز هستیم. شکل گیری عوامل ذکرشده بی‌تأثیر بر هنر ایرانی نبوده و درنتیجه 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 ـ ۱۳۳۴ هجری قمری) شاهد فعالیت های 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[3]. 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. درحالی‌که موارد موردبحث در این مقاله را نمی‌توان تنها به نقاشی های 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 به‌غیراز 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[4] (شمایل‌شناسی) به عنوان یکی از روش‌های مناسب می‌توان نام برد[5].در این راستا، با در نظر گرفتن این نکته که روش آیکونولوژی بر پایه فرهنگ و تاریخ هنر اروپایی شکل و توسعه‌یافته 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 موردتوجه 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

Archive of SID

www.SID.ir

هیچ پیش‌شرطی بر نقاشی پیشامدرن ایرانی می‌تواند منجر به خوانشی غالباً ناقص و یا خلاف واقعیت گردد. شرایط قابل‌تأمل فرهنگی و هنری ایران در برهه زمانی موردنظر در این پژوهش بدون شک بر روی تولید نقاشی‌های این دوران و درنتیجه محتوا و معنای قابل‌درک از آن‌ها بی‌تأثیر نبوده است و درنتیجه در شرایطی اعمال رویکرد آیکونولوژی را بر تمامی متون تصویری این دوران بدون هرگونه پیش‌شرطی با اختلال روبرو می سازد. ازاین‌رو، هدف پژوهش حاضر را می‌توان مشخص نمودن محدودیت های این روش در مواجهه با نقاشی پیشامدرن ایرانی تعریف نمود. در روش تحقیق مورداستفاده پژوهشگر در این مقاله، از رهیافت‌های کیفی استفاده شده است. همچنین در این پژوهش بر اساس روش تحلیل بنیادی ـ نظری گزاره های ارائه‌شده در آن موردبررسی قرارگرفته و بر اساس ماهیت و روش نیز این پژوهش به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی شکل و توسعه‌یافته است. پژوهش پیش رو دارای هدفی بنیادی است که به این منظور گردآوری اطلاعات موردنیاز 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 موردتوجه محققین و منتقدین غربی قرار می‌گرفت (Holly, 1981: 4). ازنظر 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[۶] و بنیان‌گذاران این روش همواره در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ اما از میان اعضای موسسه واربورگ از اروین پانوفسکی[۷] می‌توان به عنوان تأثیرگذارترین عضو در شکل‌گیری و توسعه این رویکرد یادکرد. پانوفسکی با تأثیرگیری از فلسفه نوکانتی ارنست کسیرر[۸] و تمایز علوم و انسان‌گرایی ویلهلم دیلتی[۹] 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[۱۰].

این رویکرد همانند بسیاری از روش‌های هنری دیگر با نقدها و خرده‌گیری‌های گوناگونی از طرف منتقدان روبرو بوده، به‌طوری‌که برای دوران محدودی به انزوایی نسبی کشیده شد؛ اما چشم پوشی از این رویکرد برای زمانی طولانی پایدار نبوده و درنهایت با فعالیت های پژوهشگرانی چون میشل ان هولی[۱۱] و سیلویا فرتی[۱۲] در دهه هشتاد میلادی جانی دوباره یافت[۱۳]. در سال‌های اخیر نیز محققانی چون پال تیلور[۱۴]، چارز هوپ[۱۵]، الیزابت مک گراث[۱۶]، باربارا بارت[۱۷] و دبلیو. جی. تی میتچل[۱۸] با نشر و چاپ کتب و مقالات گوناگون به طور مستمر به توسعه و رشد این روش با آگاهی از محدودیت های آن در برخورد با هنرهای غربی می‌پردازند[۱۹]. علی‌رغم پیشینه طولانی رویکرد آیکونولوژی در میان پژوهشگران غربی، این رویکرد تنها در سال های اخیر موردتوجه و استفاده پژوهشگران ایرانی قرارگرفته است. در این راستا می‌توان به پژوهش های صورت گرفته توسط محققین ایرانی، همچون ناهید عبدی، بهاره مختاریان و اعمال این رویکرد توسط آنان بر روی هنر ایرانی اشاره نمود[۲۰]. چنانچه ذکر شد، به‌طور غالب پژوهشگران ایرانی بدون هیچ پیش‌شرط و با وام گیری 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

Archive of SID

www.SID.ir

بـر آن گردیـده اسـت. علـی رغـم اهمیـت مسـئله موردنظـر، بـا توجـه بـه اطلاعـات نگارنـده، تابه‌حـال پژوهـش مشـابهی کـه موضـوع مطرح‌شـده را به‌طـور کامـل بـا تکیه‌بـر نقاشـی و شـرایط اجتماعـی دوران پیشـامدرن ایـران موردبررسـی قـرار دهـد صـورت نگرفتـه اسـت. در ایـن راسـتا، بـرای بسـط و درک هرچـه بهتـر و دقیـق‌تـر مبحـث اصلـی ایـن پژوهـش به‌اجبـار در بخـش ابتدایـی بـه معرفـی اجمالـی روش آیکونولـوژی و نظریـات اروین پانوفسـکی و سـپس در بخـش دوم و یـا بـه عبارتـی بخـش کلیـدی ایـن مقالـه بـه بررسـی نقـاط ضعـف ایـن رویکـرد در مواجـه بـا نقاشـی ایرانـی در دوران پیشـامدرن پرداختـه مـی شـود.

رویکرد آیکونولوژی

به‌منظـور دسـت‌یابی بـه هـدف بیان‌شـده در ایـن پژوهـش و شناسـایی هرچـه بهتـر رویکـرد آیکونولـوژی، در ایـن بخـش در ابتـدا بـه تعریـف آیکون و سـپس سـه مرحلـه درک معنـا در ایـن روش پرداختـه مـی شـود:

آیکون

اگـر هـدف بررسـی محتـوای یـک اثـر هنـری بـا اسـتفاده از روش آیکونولـوژی باشـد، نخسـتین سـؤال چگونگـی تعریـف و مشـخص نمـودن محـدوده واحـد تولیـد معنـا اسـت. در ایـن رویکـرد «آیکـون» بـه عنـوان واحـد تولیدکننـده معنـا معرفـی مـی‌گـردد. درمجمـوع، هیـچ تعریـف شـفاف و واحـدی کـه تمامـی پژوهشـگران بـا آن در تعریـف محـدوده واژه آیکـون، بـرای نمونـه در یـک نقاشـی هم‌نظـر باشـند وجـود نـدارد. به‌عنوان‌مثـال پانوفسـکی آیکـون را بـا اسـتفاده از مثـال معـروف کلاه تعریـف می‌کنـد (Panofsky, 1955: 27-28)؛ امـا ایـن موضـوع در مثـال وی واضـح نیسـت کـه آیـا کلاه به‌تنهایـی و یـا ترکیـب کلاه و دسـت کـه منجـر بـه بـالا رفتـن کلاه شـده اسـت، تشـکیل‌دهنده یـک آیکـون هسـتند؟ آیـا آیکـون قابـل توسـعه دادن بـه محیـط اطـراف بـوده و افـراد شـرکت‌کننده در ایـن عمـل اجتماعـی را نیـز در محـدوده خـود قـرار می‌دهـد؟

علـی رغـم گنگـی موجـود در تعاریـف ارائه‌شـده، به‌طورکلـی یـک آیکـون را در نقاشـی می‌تـوان اجـزای مصـور شـده‌ای دانسـت کـه منتقل‌کننـده یـک مفهـوم یـا یـادآور یـک فـرد، یـک شـیء، یـک داسـتان و... هسـتند. بـا توجـه بـه مفهـوم ارجاعـی نهفتـه در ایـن تعریـف، معنـی آیکـون وابسـتگی مسـتقیم بـه نمایـش هـای قبلـی موجـود از موضـوع موردنظـر دارد کـه بـا توجـه بـه فرهنـگ و شـرایط اجتماعـی سـال هـا و در مـواردی قـرن‌هـای گذشـته شـکل‌گرفته اسـت. به‌عبارت‌دیگـر معنـی آیکـون در خـارج از متـن تصویـری کـه در آن مصـور شـده اسـت از پیـش شـکل‌گرفته و بـدون در نظـر گرفتـن موقعیـت کنونـی بـه آن انتقـال مـی یابـد. درنتیجـه معنـی یـک آیکـون در طـول تاریـخ ثابـت بـوده و اسـتفاده مجـدد و آگاهانـه از آن در متـون تصویـری گوناگـون بـا هـدف شناسـایی خصوصیـات و معانـی قـراردادی منسـوب شـده بـه آن، صـورت می‌گیـرد (Adams, 2010: 44). در مواجـه بـا محتـوای یک اثـر، پانوفسـکی درک حاصل از معنـای یـک آیکـون را در روش آیکونولـوژی بـه سـه مرحلـه پیشـا آیکونوگرافـی، آیکونوگرافـی و آیکونولـوژی تقسـیم می‌کنـد. قابل‌ذکـر اسـت کـه علـی رغـم جداسـازی نظـری ایـن سـه مرحلـه، به‌طـور عملـی در تجزیه‌وتحلیـل یـک نقاشـی مـرز مراحـل توصیف‌شـده درهم‌آمیخته‌انـد. سـه مرحلـه قیدشـده نقـش بنیادینـی در نظریـات ارائه‌شـده بعـد از پانوفسـکی کـه بـا هـدف گسـترش و توسـعه ایـن رویکـرد شـکل گرفتنـد، ایفـا مـی‌کننـد. ازایـن‌رو تعریـف ایـن مراحـل، هرچنـد به‌صـورت اختصـاری، ضـروری بـه نظـر می‌آیـد[۲۱].

مراحل سه‌گانه

مرحلـه پیشـا آیکونوگرافـی بـه پایه‌ای‌تریـن مرحله درک از یـک آیکـون ترسیم‌شـده در نقاشـی محدود مـی‌گردد. در ایـن مرحلـه ظاهـر یـک آیکـون، آن را بـه واقعیـت هـای ممکـن از آن در جهـان واقعیـت مربـوط می‌سـازد (Panofsky, 1955: 28; Hasenmueller, 1978: 290). در مرحلـه دوم یـا آیکونوگرافـی، شناسـایی صـورت می‌گیـرد: در ایـن مرحلـه آیکـون ترسیم‌شـده در درون نقاشـی بـه یـک مفهـوم، تـم، داسـتان، فـرد مشـخص

Archive of SID

www.SID.ir

و یا غیره در خارج از متن تصویری موردنظر مربوط می‌گردد. به بیانی دیگر آیکونوگرافی به بررسی مناسبات استعاری[۲۲] میان ظاهر بصری یک آیکون و آنچه از خارج متن بصری به‌صورت قراردادی به آن منسوب می‌گردد، می‌پردازد (Hasenmueller, 1978: 292). در این راستا متون تصویری و یا مکتوب باقی‌مانده از این دوران ازجمله منابع اصلی برای شناسایی این منسوبات هستند. در مرحله سوم، آیکونولوژی، تفسیر شکل می‌گیرد. در این مرحله بیننده بعد از توصیف و شناسایی یک آیکون، به تفسیر آن در مرحله آیکونولوژی می‌پردازد(Van Leeuwen, 2004: 115). با در نظر گرفتن این موضوع که یک آیکون در خلأ تولید نمی‌گردد، آیکونولوژی در جستجو و تفسیر «ارزش های نمادین» جامعه ای است که آیکون موردنظر در آن خلق‌شده است (Panofsky, 1955: 31). به بیانی دیگر در این مرحله به دنبال شناسایی تمامی دلایل فرهنگی و اجتماعی هستیم که به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه منجر به تولید ویژگی های بصری یک آیکون و معنای منسوب‌شده به آن گردیده است (Gombrich, 1972: 6).

آیکونولوژی و نقاشی پیشامدرن ایرانی

با توضیحات کلی ارائه‌شده از این روش، با تکیه بر الگوی اروپایی آن، حال به بررسی این رویکرد در برخورد با نقاشی ایرانی در دوران پیشامدرن به‌منظور بهره گیری بیش‌ازپیش از آن می پردازم. چنانچه اشاره شد، این رویکرد با نقدهای گوناگونی در طول تاریخ توسط پژوهشگران غربی مواجه بوده است. پذیرش کامل و بدون شرط این نقدها که با در نظر گرفتن هنر، تاریخ و فرهنگ غیر ایرانی شکل‌گرفته‌اند، نیز می‌تواند منجر به برداشت هایی ناصحیح از هنر ایرانی گردد. ازاین‌رو بررسی این رویکرد با توجه به شرایط فرهنگی و هنری ایران در دوران پیشامدرن، به‌عنوان بازه زمانی تحت مطالعه در مقاله حاضر، باهدف توسعه و کاربرد آن در بررسی محتوای نقاشی ایرانی ضروری است. به این منظور در بحث پیش رو سه مبحث سنت و معنا، خلاقیت در تفسیر و منابع موجود موردبررسی قرار می گیرند.

سنت و معنا

به‌منظور شفاف کردن کاستی های روش آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی پیشامدرن ایرانی یکی از مواردی که باید موردتوجه قرار بگیرد موضوع تشکیل و تحول سنت های تصویری در نقاشی های به‌جای مانده از این دوران است. ازآنجاکه شکل‌گیری 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 به‌صورت قراردادی از آن‌ها اجرا گردیده، منجر به تشکیل سنتی تصویری گردیده است که بررسی و تحلیل نگاره‌هایی که در کارگاه‌های سلطنتی تولید گشته‌اند را با توجه به روش موردبحث، به خصوص تا مرحله آیکونوگرافی تا حدودی قابل‌اجرا می نماید؛ اما این قابلیت با تحولات به وجود آمده در تاریخ سیاسی ـ اقتصادی ایران به‌مرورزمان با تغییراتی روبرو شد.

از قرن شانزدهم میلادی/ دهم هجری قمری به بعد، پادشاهان ایرانی به دلایل گوناگون سیاسی و اقتصادی به‌تدریج حمایت‌های خود را از کتاب خانه‌های سلطنتی و کتاب‌آرایی درباری محدود کردند و این امر رفته‌رفته منجر به پایان یافتن کارهای گروهی و پرهزینه در کارخانه‌های سلطنتی گردید[۲۳]. از طرفی، با محدود شدن فعالیت‌های کارگاه‌های سلطنتی شاهد تولید و تکثیر گونه‌های نوین و کم‌هزینه‌تری همچون تک‌نگاره‌ها در تاریخ نگارگری ایران هستیم که بعضاً به سفارش حامیانی غیر از پادشاهان وقت

Archive of SID

www.SID.ir

و یا افراد طراز اول دربار تولید گردیده‌اند. یکی از نتایج ظهور حامیان جدید سفارش و درنتیجه تولید موضوع ها، شخصیت ها، داستان ها و مفاهیم نوین و غیر سلطنتی در نگارگری ایرانی است. با گذر زمان، تغییرات به وجود آمده استفاده و تکرار قراردادهای تصویری شکل‌گرفته درگذشته را محدود کرد و درنهایت پایانی تدریجی برای بعضی از سنت های مستمر تصویری در نقاشی ایرانی آفرید. این تغییر را نه‌تنها حاصل پدیدار شدن موضوع های جدید؛ بلکه نتیجه از بین رفتن حافظه جمعی که باعث پایداری سنت های تصویری می گشت می‌توان دانست.

علاوه بر این، بی سوادی 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[۲۴] منجر به نهادینه شدن ارتباطات شفاهی در تاروپود زندگی اجتماعی ایرانیان گردید. ازاین‌رو، بعضی از داستان ها 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 تکیه‌بر ارائه های قبلی و تکرار مستمر آن‌ها باهدف شناسایی، به‌تدریج کاهش یافت. درنتیجه با توجه به عدم وجود و یا دسترسی به اطلاعات کافی در مورد داستان ها، مفاهیم و موضوعات ترسیم‌شده و همچنین عدم تشکیل قراردادهای بصری مشخص در این دوران، بررسی محتوای بعضی از نقاشی هایی که بعد از قرن شانزدهم میلادی/ دهم هجری قمری در ایران تولید گشته اند 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 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 به‌احتمال‌زیاد عظیم خان اصفهانی است که در عنوان نقاشی نیز به آن اشاره‌شده است. افرادی که در پشت وی قرار دارند نیز همراهان عظیم خان هستند. همچنین دو مرد ترک در پایین نقاشی در کنار هم و درحالی‌که 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 می شدند و چرا صنیع‌الملک 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 درکنار 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، صنیع‌الملک، آبرنگ روی کاغذ، ۱۸۵۲ میلادی/ ۱۲۶۸ هجری قمری، ۴۴×۵۶ سانتی‌متر. مأخذ: (ذکاء، ۱۳۸۲: ۱۵۱)

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۲- زنی که با انگشتان شمارش می‌کند، منسوب به معین مصور، آبرنگ روی کاغذ، ۱۶۷۴ میلادی/ ۱۰۸۴ هجری قمری، ۱۹×۱۰ 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، درحالی‌که به‌سختی از آن می توان به‌عنوان فعالیتی روزمره یادکرد، سوژه موردتوجه نقاش در این نگاره بوده است؟ و یا آنکه نگاره موردنظر را باید انعکاس تصویری از بخشی از داستان یا واقعه‌ای مشخص دانست که برای مخاطب معاصر آن قابل‌تشخیص نیست؟

متأسفانه با توجه به شرایط و خصوصیات فرهنگی و تاریخی هنر ایرانی، مدارک تصویری یا مکتوب مشخصی که بتوانند در واضح نمودن ابهام های مطرح‌شده در این دو نقاشی یاری‌رسان مخاطب معاصر آن باشد موجود نیست. ازاین‌رو 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 چالش باشد. ازاین‌رو یکی دیگر از ایرادهای وارده به روش آیکونولوژی که با در نظر گرفتن نقد مطرح‌شده در بخش سنت و معنا بیش‌ازپیش حائز اهمیت می‌گردد، نحوه‌ای است که در آن‌یک آیکون شناسایی‌شده معنای خود را به دست می آورد[۲۵]. 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 تولیدشده است، کسب می‌کند. درنتیجه آیکون منتقل‌کننده مفهومی عینی و مقررشده است. از طرفی درروش آیکونولوژی معانی احتمالی که یک آیکون به‌واسطه روابطی که با دیگر اجزا ترسیم‌شده در نقاشی تولید می‌کند موردتوجه قرار نمی‌گیرد و تفسیر یک متن تصویری توسط مخاطب آن تنها محدود به معانی مشخص و ثابتی است که از بیرون از متن تصویری موردنظر به آیکون های ترسیم‌شده در نقاشی منسوب می گردد. به‌عنوان‌مثال 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. درنتیجه 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 ترسیم‌شده در درون‌متن تصویری نادیده گرفته می‌شود، این سؤال مطرح می‌گردد که در صورت عدم‌تشخیص و شناسایی آیکون‌های مصور توسط بیننده آیا ادراک وی از این نگاره تنها به مرحله پیشا آیکونوگرافی، محدود می شود؟ آیا آیکون‌های موجود فاقد توانایی ایجاد هرگونه ارتباطی فراتر از معانی از پیش تشکیل یافته آن‌ها با بیننده هستند؟ این‌گونه به نظر می‌رسد که حتی اگر بیننده اثر نتواند مجنون را به‌واسطه قراردادهای تصویری موجود در این نگاره شناسایی کند، ادراک او از این نگاره تنها محدود به مرحله پیشا آیکونوگرافی نخواهد بود. به‌عنوان‌مثال، ممکن است که

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۳-مجنون در بیابان، آقا میرک، نگاره ای 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

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

پیشا آیکونوگرافی نمی‌گردد. مخاطب به‌واسطه رابطه اجزای ترسیم‌شده در این نگاره به‌طور ناخودآگاه دست به تفسیری پویا و خلاق می‌زند. به‌عنوان‌مثال 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.

ازاین‌رو، 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

Archive of SID

www.SID.ir

می‌نماید. این نوع برخورد به‌طورمعمول منجر به یک ارتباط مستقیم بین موضوع ترسیم‌شده و معنای قراردادی که خارج از متن تصویری موردنظر شکل‌گرفته 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 ارزش های نمادین جامعه ای که آیکون موردنظر در آن تولید گشته است، می پردازم. درنتیجه، از آشنایی نسبتاً کامل با شرایط اجتماعی و فرهنگی آن جامعه می‌توان به عنوان یکی از شروط لازم برای رسیدن به نتیجه ای مطلوب یادکرد. ازاین‌رو برای بررسی نقاشی های 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 ریشه ای 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 می توان به عنوان منابع اصلی باقی‌مانده از این دوران که به شرح شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان خود پرداخته‌اند، نام برد. این منابع به‌طورکلی یا توسط ایرانی های تحصیل‌کرده‌ای که غالباً از میان درباریان و یا قشر مرفه جامعه بودند نگاشته شده است و یا حاصل یادداشت‌هایی از خاطرات و مشاهدات فرنگی هایی 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 نگرش ها و خوانش های شرق‌شناسانه می تواند منجر به گمراهی مخاطب معاصر گردد. همچنین، محدود بودن این منابع، 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 دست یابی و شناسایی ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی دوران گذشته وجود دارد. درنتیجه کمبود اطلاعات لازم و کافی در مورد زمینه های اجتماعی و فرهنگی مربوط به دوران پیشامدرن در ایران یکی از چالش های موجود برای پژوهشگران است که همواره می‌تواند بررسی نقاشی های این دوران به روش آیکونولوژی را با خللی جدی روبرو سازد[۲۶].

نتیجه:

در این مقاله با اشاره به تمرکز غالب پژوهش های صورت گرفته بر روی ظاهر بصری هنرهای ایرانی، بخصوص نقاشی، بر اهمیت و نیاز بررسی محتوای این آثار تأکید گردید. ازاین‌رو به رویکرد آیکونولوژی به عنوان یکی از روش های مناسب برای بررسی محتوای هنر ایرانی که توسط محققین موردتوجه قرارگرفته است، اشاره شد؛ اما با توجه با این نکته که این روش بر پایه فرهنگ و تاریخ هنر اروپایی شکل‌گرفته و توسعه‌یافته است، اعمال آن بدون هیچ پیش فرضی بر روی هنر ایرانی به‌دوراز اشکال نخواهد بود. ازاین‌رو علی رغم آنکه روش آیکونولوژی به‌طور نسبی درکی عینی با توجه به زمینه تولید یک اثر ارائه می دهد، برای پاسخ به سؤال مطرح‌شده در ابتدای این پژوهش عوامل فرهنگی و تاریخ هنری که در شکل‌گیری و توسعه نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی تأثیرگذار بودند، موردبررسی 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

Archive of SID

www.SID.ir

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. ازاین‌رو مطالعه محتوای نقاشی دوران پیشامدرن با استفاده از روش آیکونولوژی که با توجه به هنر و تاریخ غرب شکل و توسعه‌یافته است همیشه به‌طور جامع پاسخگو نخواهد بود و رسیدن به نتیجه‌ای مطلوب وابسته به سازگاری موضوع ترسیم‌شده در متن نقاشی موردنظر با شرایط ذکرشده است. به‌عبارتی‌دیگر تمامی نقاشی‌های خلق‌شده در دوران پیشامدرن قابلیت بررسی با تکیه‌بر آنچه به‌عنوان روش آیکونولوژی در تاریخ هنر به‌طورکلی شناخته می‌شود را نخواهند داشت. درنتیجه، درحالی‌که نقاط قوت روش آیکونولوژی برای بررسی محتوای نقاشی ایرانی قابل‌چشم‌پوشی نیست، دست یابی به تفسیری غنی از محتوای 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.

پی‌نوشت‌ها:

۱-به‌عنوان‌مثال تمرکز بر روی ظاهر بصری نقاشی دوران قاجار و غفلت از محتوای آن را می‌توان به عنوان یکی از اصلی‌ترین عواملی دانست که منجر به معرفی نقاشی این دوران برای سال‌های متداول به عنوان دوران زوال و رکود نقاشی ایرانی، گردید.

۲-بدون شک هیچ تردیدی در ارزش و مشارکت روش هایی که با تمرکز بر ظاهر بصری یک اثر شکل می گیرد وجود ندارد؛ اما محدود کردن درک حاصل تنها به‌ظاهر آن خطایی آشکار است.

۳- شایان ذکر است که تقسیم بندی مطرح‌شده تنها باهدف سهولت در اشاره به آثار هنری است که در این دوران خلق گردیده و دارای خصوصیاتی هرچند کلی اما مشترک هستند.

4- Iconology

۵- یکی دیگر از رویکردهایی که در بررسی محتوای هنر ایرانی می توان از آن استفاده نمود روش سمیوتیک (نشانه شناسی) است. این روش نیز همانند آیکونولوژی در برخورد با هنر ایرانی بدون نقص نبوده و استفاده بی‌قیدوشرط آن در بررسی هنر ایرانی می تواند 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: Cornel 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

Archive of SID

www.SID.ir

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: Sinthoris.
-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 به‌عنوان‌مثال 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- Methaphoric Relationship

برای اطلاعات بیشتر به‌عنوان‌مثال رجوع شود به:

(Adams, 2010, 166-167)

۲۳-نسخه خطی و مصور هزار و یک‌شب که در بین سال های ۱۸۵۹-۱۸۴۸ میلادی/۱۲۶۴-۱۲۷۶ هجری قمری، به دستور ناصرالدین‌شاه قاجار تولید گردید، آخرین نمونه کتاب آرایی درباری در ایران محسوب می شود.
۲۴-برای اولین بار در دوران ولیعهدی عباس میرزا، جانشین فتحعلی شاه قاجار، در تبریز صنعت چاپ در ایران به‌طورجدی موردتوجه قرار گرفت که درنهایت منجر به ورود دستگاه های 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 موردنظر را نمی توان تنها محدود به نقاشی پیشامدرن ایرانی دانست.
۲۶-مسئله کمبود اطلاعات در مورد شرایط فرهنگی و اجتماعی دوران باستان و کلاسیک نیز یکی از اصلی ترین موانع برای بررسی متون تصویری باقی‌مانده از این دوران با استفاده از روش آیکونولوژی است.

منابع:

ـ پاکباز، رویین (۱۳۸۰). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا به امروز***، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
ـ ذکاء، یحیی (۱۳۸۲). ***زندگی و آثار استاد صنیع الملک***، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
ـ عبدی، ناهید (۱۳۹۱). ***درآمدی بر آیکونولوژی***، تهران: انتشارات سخن.
ـ مختاریان، بهار و عارفه صرامی (۱۳۹۵). ***«چیدمان آیکونولوژی: بازنمود زحل و باورهای مربوط با آن در نگاره‌ها»***، چیدمان، شماره ۱۴، صص ۶۸-۱۵.
ـ نصری، امیر (۱۳۸۹). ***«رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل شناسی 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: Westivew 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.

Archive of SID

www.SID.ir

- 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: Cornel University Press.
- Hood, William & Charels Hope. (1977). Titian's Vatican Altarpiece and the Pictures Underneath. *The Art Bulletin,* 59, 534-552.
- Hope, Charles. (1982). Bronizino'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 Courauld 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: SAGEPublications.
- 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). Semitics and Iconography, *In Theo Van Leeuwen & Carey Jwitt (Eds.),* Handbook of Visual Analysis (pp. 92-119). London: SAGE Publications.

Archive of SID

www.SID.ir

A Study of Application of Iconology Approach in Pre-Modern Persian Painting

Abstract:
Visual appearance has always dominated the focus of scholars in the study of Persian paintings, which has led to – at times totally – neglecting their content. Few studies that have so far addressed the content of Persian paintings are mostly subjective with un-systematic approaches that are, in the best instances, based on methodologies that are formulated with reference to European art and cultural history. In this article, Iconology is discussed as one of the methodologies that has been frequently applied to Persian paintings unconditionally – by employing the method exactly as it is applied to European paintings during the past years. This article deals with the limits and shortcomings of the Iconological approach in analyzing the content of Persian painting – particularly pre-modern ones. In case we intend to examine the content of paintings from an Iconological point of view, then a primary question is how to define and delimit the unit of meaning generation. As a tentative delimitation for practical purposes, this paper shall define an icon, the carrier of meaning and the object of Iconological study, as a presented object which transfers a concept or a notion or suggests a person or a thing. Obviously, in this definition, the unit of meaning is not necessarily singular and could be formed by various associations among presented objects to form clusters. Also, given the referential element implied in the definition, it should be clear that the presented object is examined in terms of previous representations of the same topic with regards to the culture it was created in: as such, an icon gains significance from outside of the painting and carries an established meaning that helps identification in other contexts.With this understanding of a unit of meaning in the Iconological approach, the analysis of the method shall be developed with reference to Panofsky's tripartite phases of understanding, which are also fundamental to the approaches proposed after him: the pre-iconographical, the iconographical and the iconological stages of interpretation.The three levels of Iconological meaning detailed are intended to describe how the method is a step forward from the descriptive approach in analyzing paintings, but they cannot be turned into a pre-established grid to be imposed on various paintings. They explain potential layers of meaning, but they do not imply that the actual processes of mind are being described.This could be highlighted by the fact that the formation of a visual tradition in Persian painting underwent a transformation in its history which challenges tradition as such. Books of poetry were frequently illustrated and calligraphed under the patronage of kings, making royal book illustration a tradition. At the same time, the subjects of royal books were mostly the canons of Persian literature. Due to constant repetition of the same well-known subjects and their visual conventions, the formation of a presentational tradition was facilitated and Iconological study of illustrations seems to be justified.
From the sixteenth century onwards, Persian kings gradually decreased their commissions on royal books and sup-

Elham Etemadi
Assistant Professor, Art Studies, Faculty of Arts and Architecture, Islamic Azad University, Science and Research Branch,Tehran, Iran
Email:
etemadi.elham@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

port of the royal libraries for various reasons. This put an end to the collective artistic work and led to the production and proliferation of other forms. One results was the emergence of other art patrons and subsequently new subjects, characters, narratives, concepts, etc. in Persian paintings. This put and end to a continuous artistic and visual tradition not only because unprecedented subjects were introduced, but also because the collective memory that sustained the tradition disappeared.

Since Iranian culture was fundamentally orally oriented, it is not hard to imagine that some stories or themes were illustrated but were not documented, one way or another, fully or partially, thus making them currently unidentifiable. At the same time, since the subjects of paintings become more varied, hardly any non-royal subjects were portrayed more than a few times. This decreased the possibility of the formation of visual conventions by relying on former presentations of the same subject by its repetition for recognition. Besides, the aesthetic of visual representation in itself, emerging in the relationships that are thus produced, are excluded from Iconological analysis. Moreover, what we know about a specific period's culture is sometimes very limited and practically unhelpful in Iconological analysis.

Due to lack of sufficient social and cultural data that would lead to recognition of the symbolic value of presented objects, the Iconological study of paintings encounters difficulties. As a result, the three levels of Iconological meaning cannot be turned into a pre-established grid to be imposed on all the pre-modern Persian Paintings. Hopefully, this way the necessity of introducing systematic methodologies for the study of the content of Persian Painting, based on culture and history of Persian art, will be felt by scholars who are studying Persian art.

Keywords: Persian Art, Pre-Modern Painting, Painting Content, Iconology, Panofsky.

References

• Abdi, Nahid. (2012). *An Introduction to Iconology*. Tehran: Sokhan.
• Adams, Laurie Schneider. (2010). *The Methodologies of Art: An Introduction (2nd ed.).* Boulder: Westivew Press.
• Baert, B., Lehmann, A.S. & Van den Akkerveken, J. (2011). *New Perspective in Iconology: Visual Studies and Anthropology.* Brussels: ASP.
• Baert, Barbara. (2012). *To Touch with the Gaze: Noli me Tangere & 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. *Journal of Aesthetics & 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 King. Aldershot: Ashgate.
• Holley, Michel Ann. (1981). *The Origin & Development of Erwin Panofsky's Theories of Art* (Doctoral dissertation), Cornell University.
• Holly, Michel Ann. (1985). *Erwin Panofsky & the Foundation of Art History*. New York: Cornel University Press.
• Hood, William & Charels Hope. (1977). Titian's Vatican Altarpiece and the Pictures Underneath. *The Art Bulletin,* 59, 534-552.
• Hope, Charles. (1982). Bronizino'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 Courauld 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.
• Nasri, Amir. (2010). Iconography & Iconology in Art Studies. *Roshd va Amuzesh-e Honar,* 8/1, 56-63.
• Pakbaz, Ruyin. (2001). *Iranian Painting: from Ancient Times to the Present.* Tehran: Zarrin & Simin.
• Panofsky, Erwin (1955). *Meaning in the Visual Arts.* New York: Doubleday and Co.
• 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: Warburg Institute.
• Van Leeuwen, Theo. (2004). *Semitics and Iconography*. In Theo Van Leeuwen & Carey Jwitt (Eds.), Handbook of Visual Analysis (pp. 92-119), London: SAGE Publications.
• Zoka, Yahya. (2003). *The Life and Works of Sani'Ol-Molk. Cyrus Parham (Ed.).* Tehran: Iran Cultural Heritage Organization.

Archive of SID

www.SID.ir