

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 5, Summer 2021, 57-84
Doi: 10.30465/CRTLS.2020.30348.1807

A Critique on the Book “*Studies on Iconology, Humanistic Themes in the Art of Renaissance*” by Erwin Panofsky

Atefeh Amiri*

Zeinab Saber**, Nahid Abdi***

Abstract

Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance by Erwin Panofsky clarifies the function of the Iconology method in interpreting artworks. The goal of this critic is to express the significance of interdisciplinary studies and also is a survey in how methodically organized studies is used in analyzing artworks. Thus this study criticizes and studies the form and contents in the book and also author’s opinions about analyzing and referring to the sources according to Iconology method. In its form, the book looks into the basic relations between the form and subject in analyzing art forms and shows analyzing and interpreting artworks according to their historical context in which they originated and the multiplicity of visual and textual sources which refers to the artworks. By the way, in some cases missing references are seen and the order in using them in the text is not also correct and reliable references are needed, especially sources of Islamic philosophy which have caused some limitations in using the book in some related conditions. Despite these problems, researchers can go further than a mere Formal study by using interdisciplinary and in order to make an understanding about Symbolic Meaning and Contents of artworks, they can have fruitful research.

Keywords: Iconology, Erwin Panofsky, Art of Renaissance, Intrinsic Meaning, Content

* PhD Candidate in Art, University of Isfahan, Isfahan, Iran, amiri.a.art@gmail.com

** Associate Professor in Art, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author), z.saber@ui.ac.ir

*** Associate Professor in Art, Institute of Art, Tehran, Iran, Abdi.nahid@gmail.com

Date received: 08/01/2021, Date of acceptance: 28/06/2021

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماه‌نامه علمی (مقاله علمی - پژوهشی)، سال بیست‌ویکم، شماره پنجم، مرداد ۱۴۰۰، ۵۹ - ۸۴

نقد و تحلیل کتاب

*Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the
Renaissance By: Erwin Panofsky*

(درآمدی بر آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس،
نوشته اروین پانوفسکی)^۱

عاطفه امیری*

زینب صابر**، ناهید عبدی***

چکیده

کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس» نوشته اروین پانوفسکی چگونگی کاربست روش‌شناسی آیکونولوژی را در تفسیر آثار هنری نشان می‌دهد. هدف از نقد کتاب مذکور بیان اهمیت پژوهش‌های بینارشته‌ای و چگونگی سازماندهی روشمند مطالب در تحلیل آثار هنری است. ازین رو در این مقاله، شکل و محتوای اثر و مواضع نویسنده در تحلیل و ارجاعات به منابع بر اساس روش آیکونولوژی مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است. به لحاظ شکلی، کتاب مورد بحث ایده محوری رابطه میان فرم و موضوع در تحلیل آثار هنری را مدنظر داشته، و چگونگی تحلیل و تفسیر آثار هنری را با توجه به زمینه تاریخی پدید آمدن آثار نشان داده است. البته مواردی چند از عدم ارجاع به تصاویر در متن کتاب و نیز فقدان ترتیب در استفاده از تصاویر در متن و عدم ارجاع به منابع معتبر به‌ویژه در ارجاع به منابع فلسفه اسلامی موجب برخی محدودیت‌ها در استفاده از کتاب مذکور شده است.

* دانشجوی دکتری، پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، amiri.a.art@gmail.com

** دانشیار فلسفه هنر، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)، z.saber@au.ac.ir

*** استادیار پژوهشکده هنر، عضو هیئت علمی پژوهشکده هنر، تهران، ایران، Abdi.nahid@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۶۰ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال بیست‌ویکم، شماره پنجم، مرداد ۱۴۰۰

علی‌رغم وجود این موارد، پژوهشگران با استفاده از روش تحلیل بینا رشته‌ای مطرح‌شده توسط پانوفسکی، با فراروی از مطالعات فرمی، پژوهش‌هایی بارور در جهت فهم معنای ذاتی یا محتوا در آثار هنری خواهند داشت.

کلیدواژه‌ها: آیکونولوژی، اروین پانوفسکی، هنر رنسانس، معنای ذاتی، محتوا.

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین مسائل در نقد و تحلیل آثار هنری به کار بردن روش یا روش‌هایی است که ضمن استفاده از منابع متعدد، و حفظ ساختار منطقی تحلیل، از پراکنده‌گویی و اطناب پرهیز کرده و به کاوش در منابع تصویری متعدد بپردازد. با توجه به این مسئله که مطالعه و تحلیل آثار هنری همواره در زمینه تاریخی خلق اثر و با در نظر گرفتن موقعیت اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فلسفی هر دوره امکان‌پذیر است، مسئله اصلی این پژوهش، چگونگی به‌کارگیری روش آیکونولوژی در تحلیل و تفسیر آثار هنری در زمینه‌ای تاریخی است و از آنجاکه آثار تصویری در هنر ایران در پیوند با مضامین اجتماعی، سیاسی، الهیاتی در دوره‌های مختلف تاریخی پدید آمده است، روش آیکونولوژی به پژوهش‌های هنری در باب مواد تصویری هنر ایران جهت و انسجام منطقی و ساختاری خواهد بخشید. براین اساس، پرسش مهم پژوهش حاضر این است که چگونه می‌توان با توجه به زمینه تاریخی پدید آمدن آثار هنری و تعدد منابع متنی و تصویری، به تحلیل و تفسیر آثار هنری پرداخت؟ اروین پانوفسکی با درافکندن روشی به نام آیکونولوژی در کتاب مذکور، راه را برای پژوهش‌های نظام‌مند و ژرف‌نگر در حوزه علوم انسانی و تاریخ هنر هموار کرده است. پژوهش‌های متعددی که هرروزه در جهان، با اتکا به این روش تولید می‌شوند بیان‌کننده درجه اهمیت و کاربردی بودن روش آیکونولوژی است.

کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس» نخستین بار در ۱۹۳۹ م. توسط انتشارات آکسفورد منتشر شد، در ۱۹۶۲ م. ویراست دوم آن توسط انتشارات Westview به چاپ رسید و در ۱۹۷۲ نیز بار دیگر تجدید چاپ شد. ویراستی که در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است، در سال ۲۰۱۸ توسط انتشارات راتلیج صورت گرفته است. در این مقاله ضمن معرفی کتاب مذکور، به بررسی جنبه‌های متفاوت تأثیرگذاری آن در نقد آثار هنری و کاربرد این نظریات در تحلیل نقاشی ایرانی خواهیم پرداخت. به این ترتیب، متناظر با پرسش اصلی پژوهش، نشان داده می‌شود که پانوفسکی

مضامین و نقش‌مایه‌هایی از اسطوره‌های کلاسیک را در آثار هنری دوره رنسانس تشخیص داده و از طریق متن‌های فلسفی و ادبی همان دوره معنای تصاویر را روشن کرده است.

در کشور ما، تلاش‌هایی در جهت کاربرد ساختن روش آیکونوگرافی و آیکونولوژی در پژوهش‌های دانشگاهی انجام گرفته است. به‌عنوان نمونه، در شماره یک نقدنامه هنر (۱۳۹۱) ویژه آیکونولوژی هنر، جمعی از صاحب‌نظران این حوزه به معرفی این روش و طرح مباحثی درباره تاریخ شکل‌گیری و چگونگی استفاده از این روش در پژوهش‌های هنری پرداخته‌اند. علاوه بر این، کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و کاربردها» نوشته ناهید عبدی (۱۳۹۰) گامی مهم در توضیح چگونگی به کار بردن نظریه آیکونولوژی در تحلیل نقاشی ایرانی است. همچنین در کتاب «حکمت شمایل‌های مسیحی» (۱۳۸۸) نیز نویسنده به تبیین چارچوب نظری آیکونولوژی برای بررسی تصاویر هنری مسیحی پرداخته است. گفتنی است که تاکنون ترجمه‌ای کامل از کتاب پانوفسکی به فارسی انجام نشده است و تنها بخش‌هایی از کتاب «معنا در هنرهای تجسمی» (۱۳۹۶) ترجمه شده است. همچنین باید از پژوهش‌های بهار مختاریان در قالب مقالاتی سخن گفت که با تشریح ابعاد نظری تألیفات اِبی و اربورگ و اروین پانوفسکی، در جهت پیوند مباحث اسطوره‌شناسی و اخترشناسی در خوانش آثار هنری دوره اسلامی کوشیده است. به‌تازگی نیز کتابی تحت عنوان «تفسیر نگاره‌های ایرانی بر پایه نجوم» (۱۳۹۷) منتشر شده است که دو تن از محققان به تفسیر نگاره‌های نسخه‌های نجومی ایران بر پایه نظریات پانوفسکی و همکاری‌شان در کتاب «زحل و مالیخولیا» (۱۹۶۴) پرداخته‌اند و بهار مختاریان در پیشگفتاری بر این کتاب، لزوم شناخت منابع متنی و مطالعات بینارشته‌ای در تحلیل آثار هنری دوره اسلامی را یادآور شده است.

۲. معرفی کتاب و تحلیل خاستگاه آن

کتاب مورد بحث دارای ۲۶۲ صفحه و ۱۷۳ تصویر است. بخش‌های مختلف کتاب شامل مقدمه نویسنده، ضمیمه مقدمه (توضیحات تصاویر مندرج در کتاب)، پیشگفتار، فصول شش‌گانه، کتاب‌شناسی و نمایه است. تصویر روی جلد کتاب نقاشی «پیروزی زمان» (The Triumph of Time) اثر یاکوب پزلینو^۱ است که در موزه بوستون محفوظ است. در بخش مقدمه، پانوفسکی هدف خود را از طرح مسئله موضوعی^۲ یا معنا در نقاشی رنسانس

توضیح داده و ذکر کرده است که این مباحث با همکاری فریتز ساکسل (Fritz Saxl) انجام شده است. وی همچنین اشاره کرده است که مطالب ذکر شده در این کتاب، آموخته‌های او از استادش ابی واربورگ (Aby Warburg) در مؤسسه واربورگ است. ابی واربورگ، خود نیز مورخ فرهنگ و هنر بود و آثار مهمی از وی به جای مانده است. او برای انجام پژوهش‌های خود کتابخانه‌ای ترتیب داده بود تا با دسترسی به منابع، مطالعات خود در باب تاریخ فرهنگ را انجام دهد. این کتابخانه چنان غنی بود که پس از مرگش به مؤسسه‌ای تحقیقاتی (Warburg Institute) با نام واربورگ تبدیل شد و هم‌اکنون نیز به‌عنوان یکی از پایگاه‌های معتبر پژوهش‌های تاریخ هنر و فرهنگ، فعال است. توجه به سنت قرون وسطی در مطالعه آثار هنری دوره رنسانس که موضوع محوری کتاب حاضر است، نخستین بار توسط ابی واربورگ مورد توجه قرار گرفت. او در کتاب خود تاریخ هنر را به‌مثابه معرفتی در باب تصاویر تلقی می‌کرد و باور داشت که تصاویر در طول تاریخ تداوم یافته و در دوره‌های بعدی به شکل‌های دیگری بازتولید می‌شوند (Johnson 2012). او همچنین بخش عمده‌ای از میراث رنسانس را داستان‌های تمثیلی بازمانده از قرون کهن می‌داند (Ramplly 2015,48). اروین پانوفسکی نیز تحت آموزش‌های ابی واربورگ و بر پایه نظریه فوق، ساختار کتاب خود را شکل داد. محتوای کتاب درآمدی بر آیکونولوژی نیز همانند کتابخانه واربورگ، شامل تفسیر مباحث فرهنگی، ادبی و فلسفی، به میانجی تصاویر هنری است.

در فصل اول کتاب که ۳۰ صفحه را در بر گرفته مبانی نظری آیکونولوژی مطرح شده است. پانوفسکی با ذکر مثالی بسیار ساده، سه سطح از مشاهده را معرفی کرده و با قائل شدن تمایز میان مضمون یا معنا (Content) و فرم (Form) سه مرحله از تفسیر را معرفی می‌کند: ۱. توصیف پیش آیکونوگرافیک (Pre-iconographical description) که موضوع اولیه یا طبیعی را در برمی‌گیرد و به توصیف نقش مایه‌ها و فرم‌های ناب حامل معانی اولیه می‌پردازد. ۲. تحلیل آیکونوگرافیک (Iconographical analysis) که موضوع ثانوی یا قراردادی را در بردارد و از طریق آشنایی با متون ادبی و مطالعه اسناد مکتوب به تحلیل تصاویر می‌پردازد. ۳. تفسیر آیکونوگرافیک (interpretation iconographical) یا آیکونولوژی که در پی کشف معنای ذاتی یا محتواس است (Panofsky, 2016: 14-17). در پایان این فصل ۱۶ تصویر در رابطه با مباحث مطرح شده ارائه شده است.

فصل دوم «تاریخ اولیه بشر در دو دوره نقاشی پیرو دی کوزیمو» (The Early History of Man in Two Cycles of Paintings) نام دارد و ۳۵ صفحه را شامل می‌شود. پیرو دی کوزیمو (Piero di Cosimo)^۵ نقاش ایتالیایی دوره رنسانس بود. نویسنده در این فصل با درجه خاصی از دقت نشان می‌دهد که تا چه اندازه انتقال مسئله موضوعی اهمیت دارد و حتی اهمیت آن می‌تواند ورای ارزیابی هنری تصاویر باشد. ۱۸ تصویر در پایان این فصل ارائه شده است.

فصل سوم این کتاب «پدر- زمان» (Father Time) نام دارد و ۲۵ صفحه را شامل می‌شود. در این فصل نویسنده به بیان تحولات مفهوم «زمان» و احیای آن در قالب فرم‌ها و مضمون‌ها در آثار هنری دوره رنسانس پرداخته و ۳۴ تصویر در پایان این فصل ارائه کرده است.

نویسنده در فصل چهارم، با عنوان «کوپید کور» (blind Cupid) که ۳۳ صفحه را شامل می‌شود، به تأمل در مفهوم «عشق» و سیر تحول آن پرداخته است و ۳۸ تصویر در پایان این فصل ارائه داده است.

فصل پنجم کتاب، «جنبش نوافلاطونی در فلورانس و شمال ایتالیا (بندینلی (Bartolommeo Bandinelli) و تیسین)^۶» (The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy (Bandinelli and Titian)) نام دارد؛ این فصل شامل ۴۱ صفحه و ۱۸ تصویر است. نویسنده با ارجاع به جنبش نوافلاطونی، به بررسی دو سبک هنری متفاوت بر مبنای دو قرائت و تفسیر متفاوت از مضمون «عشق» پرداخته است.

فصل ششم کتاب به «جنبش نوافلاطونی در فلورانس و شمال ایتالیا و تأثیر آن بر میکل‌آنژ» (The Neoplatonic Movement and Michelangelo) پرداخته است. این فصل در ۵۹ صفحه و ۴۹ تصویر تنظیم شده است. جنبش نوافلاطونی که موضوع فصل پیشین نیز بود، در این فصل با جزئیات بیشتر در آثار هنری میکل‌آنژ مورد بررسی و مذاقه قرار گرفته است.

۳. نقد شکلی اثر: امتیازات و کاستی‌ها

پس از مروری کلی بر مباحث کتاب، ویژگی‌هایی چند به نظر می‌رسد که موجبات اهمیت این کتاب در پژوهش‌های تاریخ هنر را فراهم ساخته است. نخستین ویژگی این کتاب، گستردگی منابع و ارجاعات آن است. این ارجاعات که شامل منابع متنی و تصاویر مختلف

است، اثربخشی گسترده‌ای بر عمق تحلیل‌ها گذاشته است. پیش‌تر ذکر شد که کتابخانه واربورگ که شامل انواع منابع متنی، تصویری، نقشه‌ها، آثار اسنادی و... است، خود به‌تمامی نشان‌دهنده ساختار مطالعاتی واربورگ و شاگردان اوست. به پیروی از این شیوه، پانوفسکی توانسته است به تفسیری جامع در باب موضوع «اومانیزم» از مجرای تصاویر دست یابد.

علاوه بر این، یکی از مهم‌ترین امتیازات این کتاب چنانچه گفته شد، توجه خاص پانوفسکی به رابطه میان فرم و موضوع در اثر هنری است. او در تمام فصول کتاب خود، سعی دارد ایده محوری رابطه میان فرم و موضوع را مدنظر داشته باشد. تمایل نویسنده به قائل شدن اهمیتی فوق‌العاده برای «موضوع» آثار هنری، در تقابل با گرایش‌های فرم‌محور زمان خود بود که در آن‌ها موضوع به نسبت جنبه‌های فرمی اثر هنری، عنصری فرعی محسوب می‌شد؛ پانوفسکی موضوع اثر هنری را دربردارنده مسائل اجتماعی، سیاسی، ادبی، فلسفی و مذهبی و همچنین پیونددهنده فرم و جنبه‌های تکنیکی اثر دانسته است (Panofsky 2018).

امتیاز دیگر این کتاب دقت در کاربرد مبانی نظری در تحلیل آثار هنری است. در این کتاب، پانوفسکی تفسیر خود را با فراروی از حدود بررسی‌های شکلی و فرمی انجام داده است. به‌عنوان نمونه، وی در فصل سوم و چهارم نه‌تنها تغییرات را در بازنمایی‌های «پدر زمان» و «کوپید کور» نشان می‌دهد، بلکه با مراجعه به زمینه فکری گسترده‌تری که ریشه در ادبیات و فلسفه دارد، به تفسیر آثار هنری پرداخته است. البته صرف‌نظر از به‌کاربردن روش علمی در تحلیل آثار هنری، گونه‌ای خلأ در تعاریف مقدماتی مفاهیم فلسفی در این کتاب مشاهده می‌شود. به‌بیان‌دیگر، گویی پانوفسکی مخاطب خود را افرادی متخصص در تمامی رشته‌های علوم انسانی فرض کرده و ضرورتی در توضیح مقدماتی مفاهیم احساس نکرده است. به‌عنوان نمونه، در ابتدای فصل چهارم، در بحث از شخصیت کوپید، بدون ارائه تعریفی مقدماتی از شخصیت کوپید در اسطوره‌ها، به بررسی مضامین وابسته به این شخصیت در متون فلسفی پرداخته، از صفحه ۹۵ تا ۱۰۵ به‌صورت مطوّل به واکاوی این مفهوم پرداخته است. به نظر می‌رسد که این مسئله اندکی با مراحل روشمند موردنظر پانوفسکی که در فصل نخست ارائه شده است مغایرت دارد، چراکه در فصل نخست، مواجهه با آثار هنری از توصیف شروع شده، به تحلیل و سپس تفسیر می‌انجامد (نک: پیشگفتار، جداول صفحات ۱۴ و ۱۵). باوجود این قسم مشکلات، کتاب مورد بحث علاوه بر پژوهشگران حوزه هنر، می‌تواند مورد استفاده کسانی نیز قرار گیرد که

مایل اند با تاریخ تفکر و اندیشه بشری به نحوی انتقادی آشنا شوند و نقش یک دوره آموزشی تخصصی را برای محققان هنری ایفا کرده، نحوه تحلیل آثار هنری را با تکیه بر محتوای اثر هنری و با رجوع به منابع تاریخی آموزش دهد.

۴. نقد محتوایی اثر

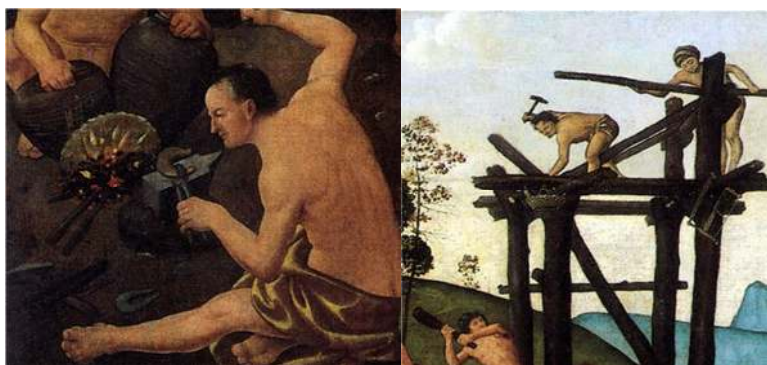
برای روشن شدن نحوه استدلال پانوفسکی در این اثر لازم است تا با نگاهی جزئی تر به محتوای فصل‌ها، شیوه استدلال نویسنده را مورد بررسی قرار داد. به باور مختاریان (۱۳۹۵) پانوفسکی در این کتاب به دنبال نظریه‌ای برای تاریخ هنر است.

برای او جدایی میان تجربه زاینده هستی از فضایی که در آن داده‌های فرهنگی شکل گرفته است، غیرواقعی است. فرهنگ طبیعت دوم آدمی است و هر تجربه هستی و بصری متأثر از سنت فرهنگی است و امری طبیعی و غیر تاریخی نیست. او شناخت این تجربه را از طریق دانش ادبی و نوشتاری ممکن می‌داند (مختاریان ۱۳۹۵: ۵).

این جمله به درستی مبین روش پانوفسکی در اتکای بر متون مختلف در خوانش آثار هنری است.

ارتباط میان فصول در این کتاب، نشان‌دهنده نظم منطقی و اندیشه‌ای است که پیونددهنده فصول به یکدیگر است. به عنوان نمونه نویسنده در فصل دوم به طرح این موضوع پرداخته است که در دو دوره از نقاشی‌های پیرو دی کوزیمو، می‌توان روایت تاریخ تمدن بشری را مشاهده کرد. او به تجزیه و تحلیل آثار این نقاش پرداخته و در اثر او با نام «هیلاس و نیمف» (Hylas and the Nymph) بازنمایی مراحل تکامل بشر را ردیابی کرده (ibid: 34) و متون نوشتاری فراوانی را درباره تاریخ تکامل بشر مورد مذاقه قرار داده است. سپس در توصیف نقاشی دی کوزیمو، جوانی را که در میانه تصویر با پاهایی کج (Bow legged- Youth) بر زمین افتاده و نیمف‌ها (Nymphs) ^۱ برگرد او حلقه زده‌اند، بازنمایی شخصیت اسطوره‌ای به نام وولکان (Vulcan) تلقی کرده که به دلیل نقص جسمانی به زمین هبوط کرده است. وولکان در اسطوره‌های رومی، خدای آتش و آهنگری است. هومر (Homer) ساختن زره و آهنگری را به او نسبت داده و باور دارد که او پشتیبان صنایع دستی است و در بنیاد و اعتلای تمدن بشری سهمی به سزا داشته است (همیلتون ۱۳۷۶: ۴۳). اما به بیان پانوفسکی بازنمایی او در این اثر، در چارچوب فرم‌های هنر رنسانس است. هدف

پانوفسکی از طرح این بحث، این است که نشان دهد در نقاشی‌های دی‌کوزیمو مضامین و نقش‌مایه‌هایی از اسطوره‌های کلاسیک وجود دارد که تفسیر آن‌ها تنها به یاری متن‌های ادبی و فلسفی همان دوره مقذور است و چنانچه متون ادبی و فلسفی در تفسیر این اثر به‌کارگرفته نشوند، معنایی که تصویر انتقال داده است، به فهم در نمی‌آید. به همین دلیل او در ادامه بحث متونی از ویتروویوس (Marcus Vitruvius Pollio)^۹ و بوکاجو (Giovanni Boccaccio)^{۱۰} را مورد بررسی قرار می‌دهد (Panofsky 2018: 39-49). نویسنده در ادامه سعی دارد دو مضمون را در کنار هم قرار داده و به تحلیل پردازد؛ نخست توصیفات ویتروویوس درباره دوره‌های تمدن‌پذیری بشر و ساخت خانه‌ها و استفاده از ابزارها و دوم، توصیف اسطوره وولکان در آثار بوکاجو با تأکید بر نقش وولکان در آموزش دادن به انسان‌ها و تکامل استعدادهای بشر. شیوه استفاده پانوفسکی از منابع تاریخی و اسطوره‌ای و استفاده از این منابع برای تحلیل، آنجا روشن می‌شود که در نمونه‌ای از نقاشی‌های دوره دوم حیات هنری دی‌کوزیمو (تصویر شماره ۱ و ۲) کارگرانی تنومند ترسیم شده‌اند که با ابزارهایی مانند میخ، چکش و اره، مشغول ساختن چارچوب خانه‌ای هستند. پانوفسکی این نقاشی را دقیقاً همان توصیف ویتروویوس درباره تحول تکنولوژیک در تمدن بشری می‌داند. «در ابتدا انسان‌ها تیرهای چوبی ساختند، سپس شاخه‌های درخت‌ها را به‌هم‌بافته و بر روی آن‌ها قراردادند و در نهایت آموختند که چگونه با گل دیوارهایی بسازند» (ibid: 44).



۱- بخش‌هایی از نقاشی «وولکان و ائولو» (Vulcano ed Eolo) اثر پیرو دی‌کوزیمو، (پانوفسکی ۲۰۱۸: تصویر شماره ۱۸)

پروژه اصلی پانوفسکی در فصل حاضر این است که با اشاره به دو دوره نقاشی‌های دی‌کوزیمو حیات و احیای مضامین کهن را در نقاشی دوره رنسانس نشان دهد. (ibid:65) او

باور دارد که در این نقاشی «گذار از عصر سنگ به عصر فلز» (ibid; 51) صورت‌بندی و ارائه شده است. سپس استدلال خود را این گونه به پایان می‌رساند که در دورهٔ رنسانس، تاریخ انسان در روایتی تصویری توسط هنرمند ارائه شده است. او این شیوه را نوعی تفسیر مضامین کلاسیک و اسطوره‌ای متناسب با قواعد و چارچوب‌های هنری رنسانس می‌داند (ibid:67). در نقد این فصل باید چنین گفت که تجزیه و تحلیل پانوفسکی می‌توانست ناظر به مقایسهٔ آثار هنرمندانی دیگر در دورهٔ رنسانس باشد. با توجه به اینکه در نظر فیلسوفان رنسانس هر تصویری که روایتی را در بردارد، از دل جریان‌های سستی دوران باستان به ارث رسیده است (مایر ۱۳۹۰: ۱۲۰)، به نظر می‌رسد که تعیین و تشریح ابعاد تاریخ بشر را می‌توان در آثار دیگر هنرمندان این دوره نیز پی گرفت. به بیان بهتر، پانوفسکی، در انتخاب پیرو دی کوزیمو، دلایل کافی ارائه نداده است؛ اما به زعم وی، این فصل گشایندهٔ مباحثی است که در فصول بعدی با جزئیاتی بیشتر بدان‌ها پرداخته است.

در فصل سوم با عنوان «پدر-زمان» نویسنده با ذکر نمونه‌ای دیگر از مضامین اسطوره‌ای یعنی مفهوم «زمان» به صورت بندی نظریهٔ خود دربارهٔ حیات مضامین کلاسیک در هنر دورهٔ رنسانس به میانجی مضمونی اسطوره‌ای - مذهبی پرداخته است. نویسنده در این فصل به طرح استناداتی در باب مفهوم زمان و تطور آن در طول تاریخ پرداخته و چنین بیان کرده است که «ایزد زمان» در اسطوره‌های یونانی «کایروس» (Kairos) نام داشته و به هیئت جوانی دارای دو بال، با ترازویی در دست تصویر شده است (تصویر شماره ۳). در برخی موارد نیز کایروس با چرخ تصویر شده است. این تصویر از کایروس تا قرن یازدهم میلادی حیات و استمرار داشته و پس از آن با اسطورهٔ سرنوشت (Fortune) درآمیخته است. پانوفسکی همچنین بیان می‌کند که واژه‌ای که در زبان لاتین برای سرنوشت استفاده می‌شود، Fortune است.

این موضوع نشان می‌دهد که گذار اسطوره‌ها در میان تمدن‌های مختلف، در زبان نیز باز نمود یافته است. به پیروی از این استدلال، نویسنده مفهوم زمان را در هنر کهن ایران نیز کاویده است. به نحوی که ایزد زمان در ایران را که آیون (Aion) نام دارد با دلالت‌های بر نیروی خلأقهٔ ابدی و در ارتباط با «آیین میترا» ذکر کرده است. هرچند که در میان تصاویری که در انتهای فصل آورده است، تصویری از آیون ارائه نداده و به جای آن تصویری از ایزد زمان اورفئوسی (phanes) آورده است (Panofsky 2018: 71-72). بر همین اساس پانوفسکی تصویر زمان در اسطوره‌ها را انتقال‌دهندهٔ مضمون «فانی بودن» تلقی کرده است. سپس در

ادامه بحث، ضمن اشاره به چهره ایزد زمان که در یونان باستان کرونوس (Cronus) و به یونانی (Κρόνος) نامیده می‌شده است، به بررسی شباهت در ریشه‌های واژگان «کایروس» و «کرونوس» پرداخته است؛ اما ساختار استدلال نویسنده در آنجا شکل گرفته است که ادعا می‌کند مقارن با قرون وسطی در غرب که تصویرگری صورت‌های سیارات رواج می‌یابد، چهره ایزد زمان با سیاره ساتورن (Saturn) یا زحل، درهم آمیخته و در هنر دوره رنسانس چهره دوگانه زمان در آثار هنری بازنمایی شده است. در واقع نویسنده ادعا می‌کند که مضامین و نقش‌مایه‌های هنر رنسانس، در امتداد مضامین و نقش‌مایه‌های کهن و قرون وسطی است و «گسست کامل سنت در طی قرون وسطی رخ نداد. بلکه مفاهیم کلاسیک، ادبی، فلسفی، علمی و هنری در طی قرون حفظ شده و در دوره رنسانس به‌عمد احیا شدند» (Panofsky 1955: 40-41). در همین راستا او به کاوش در نقاشی‌های رنسانس پرداخته و تصاویری از ایزد زمان را شناسایی می‌کند که انتقال‌دهنده مضامین اسطوره‌ای و ادبی ایزد زمان هستند. پانوفسکی باور دارد که تغییراتی که در تصویر ایزد زمان مشاهده می‌شود، نشان‌دهنده نفوذ جنبه‌های قرون وسطایی در تصاویری است که در نگاه نخست به نظر می‌رسد که کلاسیک‌اند (Ibid: 75). به‌نحوی که این موضوع را در کتاب دیگر خود که با همکاری فریتز ساکسل نوشته بود، این‌گونه بیان می‌کند:

مقارن با قرون وسطی، تقلیدهای هنرمندان از نمونه‌های کلاسیک متوقف شده و آن‌ها روشی جدید بنیان نهادند؛ انتقال مضمون صورت‌های کهن به قرون وسطی به طریقی که تقریباً منشأ کلاسیکشان غیرقابل تشخیص می‌شد. در واقع هنرمندان در قرون وسطی سنت بازنمایی صورت‌های اسطوره‌ای را به‌کلی تغییر دادند (Panofsky and Saxl 1933: 237).



۲- تصویر «کایروس»، نقش برجسته یونانی، ۱۶۰-ق م
(پانوفسکی ۲۰۱۸: تصویر شماره ۳۵)



۳- تصویر «ساتورن»، رم، ۱۴۰۰ م.
(همان: تصویر شماره ۴۵).

بر این اساس، چهرهٔ زمان که در دورهٔ کلاسیک با ترکیب دو ویژگی فانی بودن (کایروس) و جاودانگی خلاق (آیون) بیان شده بود، در هنر رنسانس وجهی نابودگر یافته و با تصویر سیارهٔ زحل درآمیخته است. پانوفسکی در ادامهٔ بحث با بررسی نقاشی‌های پوسن (Nicolas Poussin)^{۱۱} بیان می‌کند که او وجه ویرانگری زمان را که انتقال‌دهندهٔ مضامین سیارهٔ زحل است، با دو وجه دیگر زمان که در اسطوره‌ها بدان‌ها اشاره شده است، یعنی «خلاقیت» و «فانی بودن» درهم‌آمیخته و این تضاد را در نقاشی خود به وحدت رسانده است (ibid: 92). وی نتیجه می‌گیرد که تصویر زمان در آثار پوسن، ترکیبی از آیون

۷۰ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال بیست‌ویکم، شماره پنجم، مرداد ۱۴۰۰

اسطوره‌ای و ساتورن قرون وسطایی است و این وجه از شخصیت ایزد زمان را با آثار اوید (Ovid)^{۱۲} و همچنین در کتاب تبارشناسی خدایان (Theogonia)^{۱۳} اثر هسیود مستندسازی می‌کند.



۴- نقاشی «رقص زندگی بشر» (Il Ballo Della Vita Humana) اثر نیکلای پوسن، ۱۶۳۵م.
(پانوفسکی ۲۰۱۸: تصویر شماره ۶۷)

در فصل چهارم که «کوئید کورا» نام دارد، بار دیگر استمرار و تداوم مضامین کلاسیک را در دوره رنسانس مورد بررسی قرار گرفته است. «کوئید خدای عشق در اسطوره‌های رومی است. او با عشق‌های سرسری به کینه‌ورزی برمی‌خیزد» (همیلتون ۱۳۷۶: ۴۵). نویسنده در این فصل برای تحلیل نقش‌مایه «پسریچه‌ای بالدار با چشمان بسته و با تیروکمانی در دست» که در دوره قرون وسطی به کرات بازنمایی شده است، به منابع ادبیات کلاسیک رجوع می‌کند و به گونه‌ای عجیب، تفاوتی چشمگیر را مشاهده می‌کند؛ در ادبیات و اسطوره‌های کلاسیک، توصیفی از کوری یا بسته‌بودن چشم کوئید وجود ندارد؛ اما در توصیفات نویسندگان کلاسیک، مفهومی از عشق بیان شده است که فرد را از عقلانیت دور کرده و به صورت تمثیلی گویی که بینایی فرد را از او گرفته است. نویسندگان کلاسیک این مفهوم را «عشق کور» نام نهاده‌اند (Panofsky 2018: 95-97). سپس پانوفسکی با بررسی تصاویر کوئید در هنر قرون وسطی درمی‌یابد که تصویر کوئید با چشمانی بسته با

نوار (blindfold)، در قرون وسطی از طریق اسطوره‌های کلاسیک انتقال نیافته است، بلکه به‌طور آزادانه‌ای از منابع ادبی کلاسیک استخراج شده که بیان‌کننده مضمون «عشق کور» بودند. این موضوع بیان‌کننده اهمیت و صحت استنادات در تحلیل پانوفسکی است. بدین گونه که ارجاع پانوفسکی به مسئله و موضوع عشق کور در متون ادبی، مهم‌ترین بخش تحلیل او را صورت‌بندی کرده است. چنانچه این استناد شکل نمی‌گرفت، تفسیر دقیقی از نقش مایه «کوید با چشمانی بسته» که به کرات در هنر قرون وسطی و رنسانس بازنمایی شده است، به دست نمی‌آمد. پانوفسکی بر این باور است که در منابع ادبی مانند سنکا (Lucius Annaeus Seneca)^{۱۴}، کوید با چشمانی بسته توصیف نشده است اما مفهوم عشق کور توضیح داده شده است (ibid: 98). این مطلب زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا پانوفسکی به بررسی منابعی بپردازد که به توصیف کوید پرداخته‌اند.

این مبحث در صفحات ۹۸ و ۹۹ تبیین و تشریح می‌گردد. نویسنده بر این باور است که کوید در آثار هومر و ویرژیل عضوی از معبد خدایان بوده است. سپس نویسندگان دوره کلاسیک تفسیری آزادانه از آن ارائه دادند که مفهوم عشق را به‌گونه‌ای اخلاقی شده و بر مبنای مفاهیم اسطوره‌شناختی بیان کردند. در قرون وسطی کوید اسطوره‌ای با مضمون «عشق متعالی و الهی» درآمیخته و در شعر این دوره نیز بازتاب یافته است (ibid:99). پانوفسکی تا آنجا پیش می‌رود که حتی رد پای این گونه عشق را در شرق^{۱۵} نیز پی می‌گیرد و به‌گونه‌ای از عشق عرفانی در آثار غزالی، خیام و... اشاره می‌کند.

هدف نویسنده از طرح این بحث و اشاره به نویسندگان اسلامی، این است که نشان دهد مضمون عشق اشراقی که به‌طور هم‌زمان، هم بر نویسندگان دوره قرون وسطی و هم بر نویسندگان اسلامی تأثیر نهاده، بر اساس الگوی عشق نوافلاطونی بوده است و این الگو در شرق و غرب، موجبات پدید آمدن مفهومی از عشق الهی و عرفانی را فراهم آورده است (ibid). البته ماهیت این بحث محل تردید است، چراکه مفهوم عشق متعالی در نزد نویسندگان دوره اسلامی^{۱۶}، می‌بایست بیش از هر چیز در زمینه دین اسلام و عقاید اهل طریقت و عرفان شکل گرفته باشد. به نظر می‌رسد که پانوفسکی بدون درک دقیق مفهوم عشق متعالی نزد فیلسوفان اسلامی، صرفاً به ارائه برخی اطلاعات پرداخته است.

در صفحات بعدی (از صفحه ۱۰۰ تا ۱۱۵) نویسنده به سیر تطور مفهوم «عشق» و بیان تغییرات آن بر اساس وضعیت‌های تاریخی و نگرش‌های سیاسی، مذهبی و... هر دوره پرداخته و بر این باور است که در طی قرون وسطی مضمون «عشق کور» بر اساس مفهوم

کلاسیک عشق در پیوند با اسطوره کویید شکل گرفت و در آثار هنری دوره قرون وسطی کویید با نواری بسته شده بر روی چشمان ترسیم شده است. نویسندگان در این رابطه شواهد تصویری بسیاری از کتاب آثار هنری دوره قرون وسطی آورده است. سپس با عطف توجه به هنر دوره رنسانس که موضوع اصلی بحث این کتاب را تشکیل می‌دهد، به تشریح ابعاد وسیع این مسئله می‌پردازد که متون فلسفی دوره رنسانس به احیای مفهوم «عشق» بر اساس منابع کلاسیک پرداختند اما هنرمندان این دوره، با فراروی از توصیفات متنی، برای بازنمایی کویید او را با چشمانی بسته ترسیم کردند تا مضمون عشق کور و عشق متعالی را به صورتی متناقض انتقال دهند (ibid:121). به عنوان نمونه، پیرو دلا فرانچسکو (Piero della Francesca) نقاش دوره رنسانس، در نقاشی دیواری خود در بازلیکای سن فرانچسکو، کویید را به هیئت کودکی که تیروکمان در دست دارد ترسیم کرده است، در حالی که چشمان او با چشم‌بند بسته شده‌اند.



۵- بخشی از نقاشی «کویید با چشمان بسته»، پیرو دلا فرانچسکا، ۱۴۶۶ م.
(پانوفسکی ۲۰۱۸: تصویر شماره ۹۲)

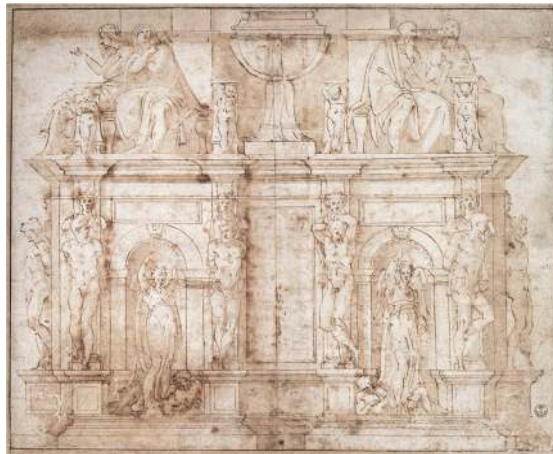
محور بحث پانوفسکی در فصل پنجم، بررسی احیای مفاهیم نوافلاطونی در هنر دوره رنسانس است و بدین منظور بحث را با ارائه نقاشی‌هایی از دو هنرمند دوره رنسانس، بندینلی و تیسین آغاز می‌کند و به بررسی ویژگی‌های دو سبک هنری فلورانس و ونیزی می‌پردازد. از نظر او، هنر فلورانس، مبتنی بر طراحی، استحکام شکلی و ساختار است در حالی که هنر ونیزی مبتنی بر رنگ، فضا، شادابی بصری و هارمونی موسیقایی است (ibid: 148). نویسنده، تضاد چشمگیر میان هنر فلورانس و ونیزی را بیانگر دو تلقی متفاوت از مفهوم «عشق نوافلاطونی» دانسته و به تشریح تفاوت‌های میان نوافلاطون‌گرایی فلورانس و ونیزی در آثار هنری می‌پردازد.

به زعم او در تابلوی نقاشی بندینلی با عنوان «وحشت از کویید و آپولو در حضور خدایان» (the Fray of Cupid and Apollo, with all the Gods present) مفاهیم نبرد میان «روح»

و «عقل» که مفهومی اساساً نوافلاطونی است، ترسیم شده است. همچنین تیسین در تابلوی مشهور خود با عنوان «عشق مقدس و نامقدس» (Sacred and Profane Love) دو زن را بازنمایی کرده است که به بیان پانوفسکی، صورت افلاطونی شده ونوس (Venus) الهه عشق یونانی را در دو حالت زمینی و آسمانی توصیف کرده است. این مفهوم دوگانه عشق زمینی و عشق متعالی در نوشته‌های دو نویسنده رنسانس، فیچینو (Marsilio Ficino)^{۱۸} و پیکو (Giovanni Pico della Mirandola)^{۱۹} ذکر شده بود (ibid: 152-153). پانوفسکی سپس با مقایسه میان فرم‌های موجود در نقاشی‌های بندینلی و تیسین، چنین نتیجه می‌گیرد که نوافلاطون‌گرایی در نقاشی‌های دوره رنسانس به دو روش احیاشده است؛ روش شیوه‌گرایانه فلورانس و روش تعالی‌گرایانه ونیزی. به بیانی دیگر او سعی دارد نشان دهد که رنسانس در ایتالیا چگونه فرم‌های کلاسیک را با مفاهیم کلاسیک اتحاد بخشید و این اتحاد موجب شد تا تصاویر کلاسیک ضمن اینکه از خطر فراموشی حفظ می‌شدند، بازتعریف شده و تولدی دوباره یابند (Landauer 1994: 263). پروژه اصلی پانوفسکی در این فصل نیز تفسیر سیر تحولات مضمون «عشق» به میانجی آثار هنری دوره رنسانس است و در این رابطه با استناد به مراجع معتبر، موفق عمل کرده است.

در فصل ششم نویسنده با بررسی آثار میکل‌آنژ، به شخصیت، نوع و یکتایی او در تاریخ رنسانس اشاره کرده و وی را «تنها نابغه افلاطونی در میان هنرمندان بسیاری که تحت تأثیر ایده‌های نوافلاطونی قرار گرفته‌اند» توصیف کرده است. ذکر این نکته ضروری است که آموزه‌های نوافلاطونی که مقارن با قرون وسطی در مسیحیت غربی رواج یافت، نقش مؤثری در هنر رنسانس داشته است. به بیان پانوفسکی، میکل‌آنژ با باور به ایده‌های نوافلاطونی درباره انسان و سرنوشت او، نوعی نمادگرایی نوافلاطونی را در آثار خود انعکاس داده است. برای تبیین بحث، وی به دو اثر مهم میکل‌آنژ مقبره ژولیوس دوم^{۲۰} و کلیسای مدیچی (Medici)^{۲۱} اشاره کرده، به واکاوی چگونگی ارائه فرم‌های بصری و محتوای نوافلاطونی در دو کلیسای ذکر شده توسط میکل‌آنژ می‌پردازد. در این راستا وی به گرایش‌هایی اشاره می‌کند که در قرن چهاردهم در فلورانس پدید آمده‌اند اشاره کرده و بیان می‌کند که مقارن این دوره، به کار بردن فرم‌های باشکوه و مجلل در مقبره‌های تدفینی محدود شد و گرایش به فرم‌های ساده اما فاخر رواج یافت (Panofsky 2018: 183). در صفحات بعدی او سعی دارد تا این تغییرات را به واسطه مباحثی فلسفی تحلیل کند که به زعم وی بازتاب آن در آثار میکل‌آنژ قابل مشاهده است و آن آموزه دوگانه زندگی وقف عمل (Vita Activa) و زندگی

وقف نظر (Vita Contemplativa) است. در یونان باستان زندگی وقف عمل به‌عنوان یکی از ارزش‌های اساسی انسان به کار می‌رفته است. با شروع قرون وسطی، قدیس اگوستین، این مفهوم را هم‌ردیف با رفع حوایج زمینی تلقی کرد و زندگی وقف نظر را تحت تأثیر گرایش‌های مذهبی در قرون وسطی، در جایگاهی والاتر قرارداد (آرنت ۱۳۹۸: ۴۸-۵۴). این مفهوم همچنین در دوره رنسانس، توسط فیلسوفانی چون لاندینو (Cristoforo landino) مطرح شده است. پانوفسکی در این فصل به این اصطلاحات ارجاع داده است اما پیش‌تر^{۲۲} تعریفی از این دو اصطلاح و سیر تطور آن ارائه نکرده است. به‌عبارت‌دیگر، تعریف دوگانه زندگی وقف عمل و زندگی وقف نظر، در میان انبوه ارجاعات این فصل گم‌شده است. باری، نویسنده با محور قرار دادن این دوگانه فلسفی، طی بحثی مبسوط نشان می‌دهد که میکل‌آنژ در مقبره ژولیوس دوم، نقش‌مایه‌هایی را به‌کاربرده که بیان‌کننده دوگانه زندگی وقف عمل و زندگی وقف نظر بوده است. وی در این مقبره تصویری از عروج ژولیوس دوم ترسیم کرده که نه به شکل تصاویر عروج مسیح بلکه در چارچوب مفاهیم نوافلاطونی است. در آموزه‌های نوافلاطونی، دو راه رسیدن به خدا، «عدالت ورزی» و «دین‌داری» است. پانوفسکی با ارجاع به متون فلسفی چنین بیان می‌کند که نویسندگان قرون وسطی این دو آموزه را به شکلی تمثیلی، در قالب دو بال برای عروج به بهشت بیان کرده‌اند (Panofsky 2018: 194).



۶- «مقبره ژولیوس دوم»، میکل آنژ، ۱۵۱۳ م.
(پانوفسکی ۲۰۱۸: تصویر شماره ۱۳۵)

میکل آنژ نیز در این تصویر دو بال فرشته ترسیم کرده است. یکی بیان‌کننده عدالت ورزی است که از زندگی عملی حاصل می‌شود و دیگری بیان‌گر دین‌داری است که از زندگی وقف نظر منتج می‌گردد (ibid:192). جالب آنجاست که میکل آنژ در مجسمه‌ای با نام متفکر نیز این آموزه زندگی وقف نظر را به‌کار برده است (ibid: 193). پانوفسکی همچنین با اشاره به اثری دیگر از میکل آنژ، مقبره مدیچی، اذعان می‌کند که میکل آنژ این آموزه دوگانه زندگی وقف عمل و نظر را در بازنمایی چهره مدیچی (تصویر ۷) و ژست او که شبیه به مجسمه متفکر است، نشان‌دهنده تضادی می‌داند که به میانجی این آموزه کهن برای بازنمایی چهره مدیچی مورداستفاده قرار داده است.



۷- مجسمه «لورتسو مدیچی در مقبره مدیچی»، اثر میکل آنژ، ۱۵۲۰-۱۵۳۴ م.
(همان: تصاویر شماره ۱۵۴ و ۱۵۵)

۵. بررسی نظم منطقی اثر

خواننده با خواندن این کتاب درمی‌یابد که تفاسیر نویسنده با روش به کار گرفته شده و نیز با نتایج فصول پنج‌گانه انطباق کامل دارد. علاوه بر این، هر فصل زمینه‌ای نظری را برای مطالعه فصل بعدی فراهم می‌آورد. براین اساس، در این کتاب، نوعی نظم منطقی و تسلسل میان فصول رعایت شده است. بدین معنا که هریک از فصل‌ها صرف‌نظر از عناوین و موضوعات متنوعی که دارند، دارای وحدت موضوعی با تحلیل او در محور قراردادن

«تداوم و حیات مضامین و نقش‌مایه‌های کلاسیک در هنر دوره رنسانس» است. نویسنده صورت‌بندی این فرضیه را در چارچوبی روش‌شناختی و بر پایه منابعی گسترده پی گرفته و برای بررسی تداوم و حیات مفاهیم کلاسیک در هنر دوره رنسانس، پژوهش‌های خود را به نحوی تنظیم کرده است که در فصل نخست، مبانی نظری و اهمیت و ضرورت روش آیکونولوژی را تبیین نماید، سپس با ارائه تصاویر در پایان فصل نخست، ذهن خواننده را برای ورود به مباحث فصل دوم آماده سازد. در فصل دوم مباحث مطروحه پیشین را با بیانی جزئی‌تر و در چارچوب روابط میان متن اسطوره‌ای (اسطوره ولکان) با متن فلسفی (نوشته‌های ویتروزیوس و بوکاچو) مستدل ساخته است. این ساختار در فصل سوم نیز به همین شیوه ارائه شده است و مفهوم اسطوره‌ای زمان در انطباق با متون فلسفی در آثار هنری بازجسته شده‌اند. در فصل چهارم، مفهوم آموزه‌های نوافلاطونی در قالب مفاهیم نظری فصول پیشین برای خواننده روشن می‌شود. دو فصل پایانی کتاب نیز که به لحاظ کمی نیز صفحات بیشتری را به خود اختصاص داده‌اند، به‌طور مداوم به نمونه‌های اسطوره‌ای که در فصل‌های سوم و چهارم مورد بررسی قرار گرفت، اشاره کرده و بدین ترتیب، به صورتی جامع به بررسی آثار هنری هنرمندان رنسانس پرداخته‌اند. صرف‌نظر از نظم جامع این اثر، در تعداد زیادی از صفحات کتاب، ارجاعات به تصاویر در میان متن دارای نظم منطقی نیست. بدین‌سان که ترتیبی که در فهرست تصاویر در ابتدای کتاب و به‌صورت شماره‌گذاری شده، ارائه شده، در متن کتاب به‌گونه‌ای آشفتگی بیان شده است. به‌عنوان نمونه، در صفحه ۱۵۰ به تصویر شماره ۱۰۸ و در صفحه بعد به تصاویر شماره ۱۱۷ و ۱۱۸ ارجاع داده شده است. سپس نویسنده طی چهار صفحه بعد، به تصاویر شماره ۱۰۹ و ۱۱۰ ارجاع داده است. به نظر می‌رسد که نویسنده در زمینه ارائه تصاویر در متن، نظم و ترتیبی را در نظر نداشته است. به گفته هانس بلتینگ که از منتقدان روش پانوفسکی در مطالعات هنری است، پانوفسکی مطالعات خود را در پیوند میان تصاویر کلاسیک و رنسانس، معطوف به تحلیل تصاویر کرده است، اما در تحلیل تصاویر، تصویر را به متن تقلیل داده است (Belting 2005: 303). ضمناً ارائه تصاویر در پایان هر فصل، موجبات دشواری در خواندن این کتاب می‌شود. چراکه برای هر ارجاع به تصویر لازم است خواننده به پایان فصل رجوع کرده، تصویر را مشاهده کند و سپس در ابتدای کتاب، توضیحات تصویر را پی گیرد. به نظر نویسنده این سطور بهتر می‌بود که تصاویر در میانه متن و در محل ارجاع خود همراه با توضیحات قرار گیرند.

۶. نقد اعتبار منابع

شاید بتوان چنین گفت که مهم‌ترین بخش کتاب مذکور کتاب‌شناسی آن شامل ۴۱۳ عنوان است که با شماره‌هایی در پاورقی به آن‌ها ارجاع داده می‌شود. نظم و ترتیبی که ابتدا سردرگم کننده است، اما با قدری تأمل اهمیت و فایده آن روشن می‌شود. خواننده در ابتدای خواندن کتاب، به‌طور مرتب به کاوش در اطلاعات و رجوع به فهرست تصاویر در ابتدای کتاب ترغیب می‌شود. کتاب‌شناسی گسترده و سودمند این کتاب از نقاط قوت آن است. چنانچه پیش‌تر نیز ذکر شد، یکی از مهم‌ترین فعالیت‌های مؤسسه وارنبرگ، تهیه و تدوین نمایه‌ها و کتاب‌شناسی‌هایی بود که با وسعت گرفتن این کار، تبدیل به چکیده‌ای از سنت دانشگاهی در حوزه علوم انسانی شد و در دسترس محققان قرار گرفت. منابع گسترده به‌کاررفته در این کتاب، از زبان‌های مختلف و در رشته‌های مختلف، طیفی از آثار گذشته و امروزی را شامل می‌شود؛ اما در مواردی نیز می‌توان اشراف نویسنده به منابع را محل تردید قرار داد. به‌عنوان نمونه، پانوفسکی در فصل چهارم به فیلسوفان و شاعران مسلمان مانند غزالی و خیام درباره موضوع «عشق متعالی» ارجاع می‌دهد اما در استفاده از منابع برای تبیین این مسئله اندکی تساهل ورزیده است. او در پاورقی صفحه ۹۹ به تحلیل نویسندگان غربی درباره متفکران اسلامی استناد کرده است و رجوعی مستقیم به منابع دست‌اول نویسندگان و فیلسوفان اسلامی نداشته است (نک. پاورقی صفحه ۹۹). به نظر می‌رسد که در میان انبوهی از منابع که در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته است، فقدان منبعی دست‌اول درباره آرای فیلسوفان اسلامی پذیرفتنی نیست. از طرفی دیگر، یکی از مواردی که خواندن و استفاده از این کتاب را به‌رغم اهمیت آن برای محققان دشوار ساخته است، ارجاعات فراوان نویسنده به واژگان، اصطلاحات و متون به زبان‌های لاتین، ایتالیایی، آلمانی و فرانسوی بدون ذکر معادل‌های انگلیسی آن‌هاست. همچنین در موارد بی‌شماری، حجم پاورقی‌ها در یک صفحه از متن اصلی آن صفحه بیشتر است. این موضوع البته نشان‌دهنده گستردگی کار پانوفسکی است، اما به نظر می‌رسد که ناشران و شارحان این اثر باید اهتمام بیشتری در ترجمه موارد ذکرشده به زبان انگلیسی به‌کاربرده تا این اثر ارزشمند، بتواند در دسترس مخاطبان بیشتری قرار گیرد.

۷. دقت در استنادات و ارجاعات

نویسنده در تمامی صفحات کتاب ارجاعاتی به کتاب‌ها، تصاویر، اشعار و... داشته است. این‌گونه وفور ارجاعات، لازمه پژوهش‌های بینارشته‌ای است. از نیازهای مهم نوع مطالعه بینارشته‌ای که پانوفسکی به آن تعلق دارد، استفاده از منابع و دقت در صحت ارجاعات است. چراکه آیکونولوژی به تفسیر نمادها و چگونگی «نمادینه شدن تصاویر در فرهنگ» می‌پردازد (مختاریان ۱۳۹۵: ۲۱). اما در کتاب مذکور، علی‌رغم جامعیت ارجاعات، گاه کاستی‌هایی در ارجاع به تصاویر در متن مشاهده می‌شود. به‌عنوان نمونه در صفحه ۴۶ به تصویر شماره ۲۴ اشاره شده است. سپس تا صفحه ۵۰ ارجاعی به تصاویر صورت نگرفته و در همین صفحه تصویر شماره ۳۳ مورد بررسی قرار گرفته است. به عبارتی ۸ تصویر در پایان فصل دوم وجود دارد که در متن به آن‌ها ارجاع داده نشده است. باید پرسید که ارائه تصویر در یک پژوهش علمی بدون ارجاع به آن، چه ضرورتی داشته است؟ این‌گونه کاستی‌ها در ارجاع به تصاویر در فصول بعدی نیز مشاهده می‌شود. تصاویر شماره ۳۳، ۴۲، ۵۷، ۷۷، ۸۲، ۸۰، ۹۸، ۹۹، ۱۱۷، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۳ و ۱۲۸ نیز از مواردی است که ارجاعی بدان‌ها در متن صورت نگرفته است. به نظر می‌رسد که پانوفسکی گاه چنان دل‌بسته تفاسیر فلسفی بر مبنای متون و در زبان‌های مختلف شده است که ارجاع به برخی تصاویر را به نفع تحلیل‌ها فرو گذاشته است.

۸. انطباق اثر با نیازهای جامعه و اهمیت آن برای پژوهشگران

با بررسی و نقد کتاب پانوفسکی، کاربردی بودن نظریه آیکونولوژی در مطالعه آثار هنری روشن می‌شود. در مطالعات حوزه نقاشی ایرانی، فقدان نظام روش‌شناختی دقیق در طبقه‌بندی و توصیف آثار، آشکارا موجبات دشواری برای پژوهشگران شده است. یکی از جنبه‌های سودمند نظریه پانوفسکی در این کتاب، می‌تواند توجه به «موضوع» در نقاشی ایرانی و فراروی از مطالعات فرمی باشد. نویسندگان و پژوهشگران حوزه مطالعات آیکونولوژی به اهمیت این روش در جهت استفاده در پژوهش‌ها اذعان داشته‌اند؛ به‌عنوان نمونه، عبدی (۱۳۹۱) با تأکید بر اهمیت مسئله موضوعی و معنا در بخش مهمی از روابط انسانی و در نگاهی گسترده‌تر، تمدن بشری، درک و تبیین تمایز و مرز بین مسئله موضوعی و فرم را گامی بنیادی در مطالعات آیکونولوژی به شمار آورده است. در حوزه نقاشی ایرانی و در مطالعات دانشگاهی، نیاز به مستندسازی معنا از دل متون اسطوره‌ای و دینی و فلسفی

هم‌ارز با تصاویر موجب بارور شدن پژوهش‌ها و مطالعات می‌شود. به‌عنوان نمونه، در بررسی سبک‌های نقاشی ایرانی، با مراجعه به زمینه تاریخی آن‌ها، نویسندگان و پژوهشگران ایرانی و خارجی، به ضرورت مطالعه مضامین ادبی و فلسفی به‌جز مطالعه تاریخ تصاویر، اذعان داشته‌اند. چنانچه، الگ گرابار نیز در کتاب خود «مروری بر نگارگری ایرانی» (۱۳۹۰) در توصیف نقاشی ایرانی، از اصطلاح «مضامین بزرگ» استفاده کرده است. او باور دارد که «مضامین بزرگ نوعی نگرش را درباره تصویر ایجاد می‌کند و تفسیری را برمی‌انگیزند که ضرورتاً تصویر دقیقی از متن نیست» (گرابار ۱۳۹۰: ۱۱۴-۱۱۵). در نتیجه آثار هنری در بین دیگر مستندات، دارای جایگاهی مهم در مطالعات انسان‌شناختی‌اند و این موضوع زمینه‌ساز مطالعات بینا رشته‌ای است که یکی از الزامات مهم در پژوهش‌های دانشگاهی ایران در حوزه هنر است. به بیان نصری (۱۳۸۹: ۶۲) «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». مطابق با این بیانات، به نظر می‌رسد که روش آیکونولوژی در تحلیل و تفسیر آثار تجسمی و نقوش و نگاره‌های دوره تاریخی ایران، سودمند است. به این دلیل که حوزه تجسمی نقوش در ایران همواره در پیوند با نظام‌های فرهنگی و سیاسی و اجتماعی رشد کرده و بالیده است. بدین ترتیب، روش آیکونولوژی امکان استفاده از منابع تاریخی را در راستای تحلیل نقاشی ایرانی براساس نظام‌های ارزشی هر دوره، فراهم می‌سازد.

علاوه بر این، از دیگر کاربردهای کتاب مورد بحث برای پژوهش‌های دانشگاهی در حوزه تجسمی و نقاشی، می‌توان به چگونگی استفاده از مضامین زبان‌شناختی و تاریخی در راستای تحلیل تصاویر اشاره کرد. چنانچه پیش‌تر ذکر شد، پانوفسکی با احاطه بر زمینه‌های مختلف علوم انسانی و به شیوه‌ای تطبیقی به این مهم دست‌یافته است؛ بنابراین، این کتاب می‌تواند در دسترس طیف وسیعی از مخاطبان قرار گرفته و راه را برای به هم پیوستن شاخه‌های مختلف علوم انسانی و برنامه‌های دانشگاهی هنر، هموار سازد. با در نظر گرفتن این موارد، بازخوانی کتاب پانوفسکی و بازنویسی آن به زبان امروزی با توجه به اهمیت پژوهش‌های بینا رشته‌ای در جامعه دانشگاهی ایران، و رای ضرورت، یک الزام است.

۹. نتیجه‌گیری

نظر به اینکه حوزه تجسمی و نقاشی ایرانی در پیوند با مضامین اجتماعی، سیاسی، الهیاتی در دوره‌های مختلف تاریخی است، این مقاله با نقد و بررسی کتاب «درآمدی به آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس» اثر اروین پانوفسکی به بررسی چگونگی کاربست روش آیکونولوژی در تحلیل و تفسیر آثار تجسمی و نقوش و نگاره‌ها در زمینه‌ای تاریخی پرداخت و با بررسی فصول شش‌گانه کتاب مورد بحث، جنبه‌های سودمند نظریه پانوفسکی و امکان گشایش خوانشی نو از نقاشی ایرانی را با توجه به «محتوا» و فراروی از مطالعات فرمی تبیین کرده است. براین اساس، در پاسخ به پرسش این پژوهش، می‌توان با مراجعه به فصول کتاب، به الگویی منسجم در باب تحلیل نقوش و نگاره‌ها دست یافت و با روشی بینارشته‌ای با تکیه بر گستره مضمون‌های مختلف اسطوره‌ای، دینی، مذهبی، سیاسی و ادبی به تحلیل تصاویر پرداخت. این نکته، یکی از چالش‌های مهم در پژوهش‌های هنری ایران است و پژوهشگران با عطف توجه به مطالعات بینارشته‌ای و تطبیقی، در حوزه نقاشی ایرانی می‌توانند به بارور کردن مطالعات هنری کمک قابل توجهی کنند. چنانچه نویسنده کتاب مذکور نیز ارتباط میان هنرهای گوناگون را از طریق «مسئله موضوعی» مورد کاوش قرار داده، بدین طریق سرشت نمادین و تصویری تفکر را در دوره رنسانس بررسی کرده است. همچنین از نتایج مهم مقاله می‌توان به این مورد اشاره کرد که راهبردهای پانوفسکی در کتاب مذکور، در بررسی چگونگی تغییرات در تاریخ نقاشی ایرانی راهگشا بوده و با استفاده از روش فوق، پژوهشگران می‌توانند با مراجعه به متون تاریخی و آموزه‌های فلسفی به مستند کردن تصاویری بپردازند که در پی انتقال محتوایی نمادین‌اند. تاریخ نقاشی ایرانی مملو از نگاره‌هایی است که با پیوند مفاهیم اسطوره‌ای و اخترشناسی در پی انتقال مفاهیمی نمادین‌اند. کتاب مورد بحث به‌طور منسجم، ارزش‌های نمادین انتقال یافته از مجرای تصاویر را نشان داده و تحولات مفاهیمی چون تکامل بشری، عشق، زمان و مفاهیم نوافلاطونی را در قالب فرم‌ها و مضمون‌های دوره رنسانس و به عبارتی تاریخ انسان را در روایتی تصویری کاوش نموده است و ایده غالبی را که قائل به نوعی گسست میان دوره رنسانس و قرون وسطی است به چالش کشیده و نشان داده است که مضامین و نقش‌مایه‌های هنر رنسانس، در امتداد مضامین و نقش‌مایه‌های کهن و قرون وسطی است و گسستی در این میان وجود نداشته است. نقد کتاب حاضر نشان داد که چگونه پژوهشگران می‌توانند موارد مذکور را در نقاشی ایرانی نیز تحلیل و تفسیر نمایند.

علی‌رغم این مسئله، در این مقاله برخی از کاستی‌های موجود در کتاب مذکور نیز مورد نقد و بررسی قرار گرفت؛ کاستی‌ها در ارجاع به تصاویر، ارائه انبوهی از ارجاعات فلسفی و ادبی به زبان‌های مختلف بدون ذکر ترجمه انگلیسی که خواننده را در فهم مطلب سردرگم می‌کند و نیز فقدان ارجاع به منابع معتبر در باب آرای فیلسوفان اسلامی که موجب درک سطحی مطلب شده است، باین وجود، کاستی‌های ذکرشده به ارزش و اهمیت کتاب مذکور لطمه‌ای وارد نکرده است و با رفع مشکلات شکلی اثر توسط ناشران و شرح تناقضات محتوایی آن توسط پژوهشگران، کتاب مذکور می‌تواند در زمره منابع درسی رشته هنر مورد استفاده قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله، مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تفسیر بازنمودهای بهرام در نقاشی ایرانی، مبتنی بر روش آیکونولوژی» و با راهنمایی نویسنده دوم و سوم در دانشگاه هنر اصفهان است.
۲. فرانچسکو پزلینو (۱۴۲۲-۱۴۵۷)، نقاش ایتالیایی مکتب فلورانس، در شناسنامه کتاب نام این نقاش، Jacopo Pesellino، درج شده است. حال آنکه نام صحیح نقاش این اثر Francesco Pesellino است و نقاشی وی «The Triumphs of Fame, Time, and Eternity» نام دارد (پاکباز ۱۳۸۶: ۱۲۳). تصویر جلد کتاب، بخشی از نقاشی مذکور است که در سال ۱۴۵۰ خلق شده است؛ اما در شناسنامه کتاب، نام نقاش و نام اثر به درستی و به‌طور کامل عنوان نشده است.
۳. عبدی در کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و کاربردها» (۱۳۹۰) عبارت «subject matter» را «مسئله موضوعی» ترجمه کرده است (عبدی ۱۳۹۰: ۳۲) در این مقاله نیز عبارت مسئله موضوعی مورد استفاده قرار گرفته است.
۴. فریتز ساکسل (۱۸۹۰-۱۹۴۸) برای مطالعه بیشتر بنگرید به: Panofsky, Erwin and Saxl, Fritz, 1933, *Classical Mythology in Mediaeval Art*
۵. پیرو دی‌کوزیمو (۱۴۶۲-۱۵۲۲) نقاش اهل فلورانس در دوره رنسانس.
۶. بارتولومو بندینلی (۱۴۹۳-۱۵۶۰) نقاش، طراح و مجسمه‌ساز ایتالیایی در دوره رنسانس.
۷. تیتسیانو وچلی (۱۴۸۷-۱۵۷۶) نقاش ایتالیایی و از اعضای مشهور مکتب ونیز.
۸. پریان، در اساطیر باستانی، الهگان فرعی مظهر طبیعت که در هیئت دوشیزگان زیبای ساکن کوه‌ها، جنگل‌ها و رودها تجسم یافته‌اند (پاکباز ۱۳۸۶: ۱۰۰۲).

۸۲ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال بیست‌ویکم، شماره پنجم، مرداد ۱۴۰۰

۹. مارکوس پائولو ویترویوس، نویسنده و معمار رومی بود. تنها اثر برجای‌مانده از او «ده کتاب معماری» است. برای مطالعه بیشتر بنگرید به: Vitruvius Pillio, *The Ten Books of Architecture*, 1914
۱۰. بوکاچو (۱۳۱۳-۱۳۷۵) نویسنده و ادیب ایتالیایی نویسنده «دکامرون» (Boccaccio, *The Decameron* (Penguin Classics), 2003).
۱۱. نیکولا پوسن (۱۵۹۴-۱۶۶۵).
۱۲. اوید شاعر رومی (۴۳ پیش از میلاد-۱۷ میلادی)؛ نام اصلی او «پوبلیوس اویدوس ناسو» است (ماری، ۱۳۸۹: ۱۶۸).
۱۳. یا تبارشناسی خدایان، کتابی از هسیود (قرن ۸ و ۷ ق.م) درباره منشأ پیدایش خدایان یونانی که در تاریخ ۷۰۰-۷۳۰ ق.م سروده شده است. برای مطالعه بیشتر بنگرید به: تئوگونی هسیودس (۱۳۸۷) نوشته فریده فرنودفر.
۱۴. (۴ ق.م-۶۵ م). فیلسوف رومی معروف به سنکای جوان، او تأثیر بسیاری بر فیلسوفان رواقی پس از خود گذاشت. تحت تأثیر او تفکر رواقی تا دوره رنسانس ادامه یافت. منبع: (<https://plato.stanford.edu/entries/seneca/#LifWor>)
۱۵. منظور پانوفسکی از منابع شرقی، همان منابع دوره اسلامی است. او واژه «شرقی» (estern) را در توصیف متون دوره اسلامی به‌کار برده است.
۱۶. برای مطالعه بیشتر بنگرید به مقدمه در: (سناری، ۱۳۹۷)
۱۷. پیرو دلآ فرانچسکو (۱۴۱۶-۱۴۹۲) نقاش و ریاضی‌دان دوره رنسانس.
۱۸. مارسلیو فیچینو (۱۴۳۳-۱۴۹۹) فیلسوف ایتالیایی دوره رنسانس که نقش مؤثری در تبادلات رنسانس با نوزایی داشته است. (مایر، ۱۳۹۰: ۱۲۱)
۱۹. پیکو دلآ میراندلآ (۱۴۶۳-۱۴۹۴) فیلسوف و نویسنده ایتالیایی رنسانس و از اعضای آکادمی فیچینو (همان: ۱۲۲).
۲۰. در سال ۱۵۱۳، پاپ لئون دهم به میکل‌آنژ سفارش باز ساخت نمای بیرونی بازلیکای سن لورنتسوی فلورانس و آراستن آن با تندیس‌ها را داد و میکل‌آنژ این اثر را در طول سه سال خلق کرد. (گاردنر، ۱۳۸۵: ۴۱۴-۴۴۱)
۲۱. خانواده قدرتمند ایتالیایی دوران رنسانس بودند که در سرپرستی و حمایت از هنر و هنرمندان، سفارش دادن و گردآوری آثار هنری و دست‌نوشته‌ها و به‌این ترتیب ترویج رنسانس در ایتالیا و اروپا نقش مهمی ایفا کردند. (همان)

نقد و تحلیل کتاب Studies in Iconology, Humanistic ... (عاطفه امیری و دیگران) ۸۳

۲۲. کریستوفر لاندینو (۱۴۲۴-۱۴۹۸) فیلسوف و محقق ایتالیایی و از اعضای آکادمی فیچینو، وی سه گانه‌ای در باب زندگی وقف عمل و زندگی وقف نظر تألیف کرده است. (ماری ۱۳۸۹: ۹۷)

کتاب‌نامه

- آرنت، هانا (۱۳۹۸). وضع بشر، ترجمه مسعود علیا، چاپ ششم، تهران: ققنوس.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۶). *دایره‌المعارف هنر تماشایی، پیکره‌سازی، گرافیک، چاپ ششم*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶). *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمه ندا اخوان اقدم، تهران: چشمه.
- سناری، جلال (۱۳۹۷). *عشق صوفیانه*، تهران: مرکز.
- صرامی، عارفه و شمس‌الدین، سیده شبنم (۱۳۹۷). *تفسیر نگاره‌های ایرانی بر پایه نجوم، با پیشگفتاری از بهار مختاریان*، تهران: انسان‌شناسی ایران.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۰). *درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۱). «بررسی نقش مایه‌های آیکونوگرافیک از ورای دو شاهنامه بایسنقری و طهماسبی»، در: *فصلنامه‌ی کیمیای هنر*، سال اول، شماره ۳، ۱۱۰-۱۰۰.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۵). *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ هفتم، تهران: آگه.
- گرابار، الگ (۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- ماری، کریس (۱۳۸۹). *نویسندگان برجسته قلمرو هنر از عهد کهن تا پایان سده نوزدهم*، ترجمه صالح طباطبائی و فائزه دینی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- ماینر، ورنون هاید (۱۳۹۰). *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- مختاریان، بهار (۱۳۹۵). «نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر» در: *فصلنامه‌ی چیدمان*، سال پنجم شماره ۱۲.
- نصری، امیر (۱۳۸۸). *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران: چشمه.
- نصری، امیر (۱۳۸۹). «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری»، در: *مجله‌ی رشد آموزش هنر*، دوره هشتم، شماره اول، ۵۶-۶۲.
- نقدنامه هنر (۱۳۹۱). *ویژه آیکونولوژی هنر*، زیر نظر معاونت پژوهشی خانه هنرمندان ایران؛ شماره ۱.
- همیلتون، ادیت (۱۳۷۶). *سیری در اساطیر یونان و رم*، ترجمه عبدالحسین شریفیان، تهران: اساطیر.

Belting, Hans (2005), *Image, Medium, Body: A New approach to Iconology*, in: *critical Inquiry* 31.

- Johnson, Christopher D (2012), *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press and Cornell University Library Ithaca, New York
- Klibansky, Raymond and Saxl, F and Panofsky, E (1964), *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. Cambridge University Press.
- Panofsky, Erwin and Saxl, Fritz (1933), *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies, Vol. 4, No 2.
- Panofsky, Erwin (2018), *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Routledge: New York
- Panofsky, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday & Company, Inc. Garden City, N.Y.
- Landauer, Carl (1994), *Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance*, *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No.2.