تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵

محمد عارف[۱]

مفهوم آیکونوگرافی و گونه‌های کاربردی آن در هنرهای نمایشی با رویکرد انسان‌شناسی دیداری

چکیده

هدف این مقاله بررسی تحلیلی و خاستگاه‌شناختی آیکونوگرافی و گونه‌های کاربردی آن در هنرهای نمایشی، با رویکرد انسان/ مردم‌شناسی دیداری است. شواهد نشان می‌دهد که در ادبیات هنری ایران، عبارت آیکونولوژی همواره دچار تشتت سلیقه‌ها، نقطه‌نظرهای متناقض و اصطلاحات رایج کم‌ربط یا بی‌ربط با ساحتِ بنیادین آیکونولوژی یا سیماشمایل‌شناسی شده و به همین نسبت دارای پراکندگی معنا و کاربرد است. معمولاً در فرهنگ رایج ایران، اغلب شکلک‌های مبایلی، اینترنتی، نشانه‌های بیناشهری و بینافرهنگی، علایم جاده‌ای، ایموجی‌ها، آدرس‌ها، اشاره‌ها، فلش‌ها، و هرسونگری‌ها را آیکون می‌نامند. درحالی‌که آیکونوگرافی و آیکونولوژی، دارای قواعدی منحصر به ساختاری روشمند، با عناصر نمایشی در قلمرو انسان‌شناسی دیداری است. بنابراین، نقد و بررسی دیدگاه‌ها، ترجمه‌ها و جنبه‌های کاربردی آیکون در هنرهای نمایشی و انسان‌شناسی دیداری از اهم تلاش این مقاله‌ی پژوهش‌محور در راستای تبیین درست واژه‌ی آیکون است. بخشی از این مقاله با رویکرد انتقادی به برابرنهاد و بازتعریف آیکون در فرهنگ نمایش با طرح مسئله‌ی نشانه‌گذاری بر تعدادی از میزانسن‌ها در ادبیات داستانی، تابلونگاری‌ها، نقاشی‌های دیواری، پارچه‌ای، صخره‌ای، و دیگر قالب‌ها است. بدیهی است این واژه‌ی تازه‌وارد در ادبیات و فرهنگِ هنر ایران بین گستره‌های نماد، نشانه و تمثیل، دچار کم‌توجهی شده باشد. بنابراین نگاه انتقادی به تعاریف موجود و تبیین ساختار آیکون از نتایج حاصل این پژوهش، نشان می‌دهد که آیکونولوژی روش/ دانشی مستقل و کم‌مانند در زبان هنر است که بدون هریک از ارکان دوگانه‌ی نمایشی و انسان‌شناسی دیداری، دیگر دارای مفهوم آیکون نیست. این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی و رویکرد تفسیری، به ارایه‌ی چند آیکونوگرافی ایرانی از هنرهای تجسمی دوره‌ی باستان تاکنون و با هدف تحلیل محتوای کیفی، به مقایسه چند نظر و نظریه‌ی رایجِ خارجی و داخلی در راستای تبیین متناسب عبارت آیکون در ادبیات و هنر ایران، تجزیه‌وتحلیل شده است.

واژگان کلیدی: ایران، آیکونولوژی، انسان‌شناسی دیداری، هنرهای نمایشی، تجسمی، سیما/ شمایل.

[۱] دانشیار گروه نمایش، دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی. تهران. ایران.
Email: m.aref@iauctb.ac.ir

۱. مقدمه و بیان موضوع

آیکون (سیما/ شمایل) شناسی[1] واژه‌ای نو و غیرایرانی است که طی سه دهه‌ی اخیر به هنرهای هفت‌گانه‌ی ایران وارد شده و مترجمان ایرانی کوشیده‌اند برابرنهادِ فارسی آن را پیدا و رایج کنند. بااین‌حال، هنوز برابرنهاد آیکون در دسته‌بندی‌های موضوعی از جایگاهی تعمیم‌یافته و همه‌فهم برخوردار نیست. به نظر می‌رسد عبارت «سیما/ شمایل‌شناسی» معناگراترین، و نزدیک‌ترین برابرنهاد برای آیکونولوژی باشد. آیکون، در ترجمان اخیر فارسی به «شمایل» برابرنهاد شده، درحالی‌که شمایل در ادبیات فرهنگی ایران دارای معناهایی کم‌ارتباط، مانند کُتَل، شکل، تابلو و درفش هم معنا شده است. بی‌سبب نیست که آروین پانوفسکی نیز نگران تحریف مفهوم آیکونولوژی است. «هراس من از این است که از نگاه منتقدین، رویکرد شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری به‌جای این‌که به‌صورت رابطه‌ی قوم‌شناسی و قوم‌نگاری باشد، به‌صورت رابطه‌ی طالع‌شناسی و طالع‌نگاری درآید» (Panofsky, 1955: P.32). آیکون، دارای ساختاری روشن و مستدل و منفک از بقیه مفاهیم شعری و تجسمی و ادبی است و از سه رکن اساسی «**نمایش، انسان و تجسم**» شکل گرفته که تاکنون در ایران این‌گونه معرفی نشده و در این مقاله به هر یک از آن‌ها با اسناد و مقایسه‌ی تطبیقی پرداخت خواهد شد. بسیاری از طرح‌ها و نقاشی‌های دیواری ایران باستان نیز از شاخص‌های آیکونوگرافی برخوردارند. آیکون‌ها لزوماً خاستگاهی نمایشی- تصویری دارند و متعلق به قرن بیستم میلادی هم نیستند. بااین‌حال، استرول نیز به این فرایند از منظر احساس و ایماژ نگریسته و نقش نمایش را نادیده گرفته است. «اگر آیکون را ازجمله حسیات صِرف تلقی کنیم؛ یعنی به عبارتی ایماژ را تصویری صرفاً حسی لحاظ کنیم در آن صورت ایماژها، اموری خصوصی تلقی می‌شوند که به قول ویتگنشتاین، نیاز به یک زبان خصوصی در هر فرد برای بیان پیدا خواهد شد». (استرول، ۱۳۸۴: ۲۱۷). پیرس برای آیکون، معنایی یگانه منتشر نکرده، بلکه با درهم آمیختن نشانه و شمایل مفهومی چندگانه تعیین کرده است. همین مفاهیم متضاد باعث تشتت معنا در فرهنگ و هنر ایران شده است. «شمایل، نشانه‌ای است که صرفاً به‌واسطه ویژگی‌های خودش و به چیزی که بر آن دلالت می‌کند، ارجاع می‌دهد. هر چیزی، هر کیفیتی داشته باشد، یک فرد موجود یا یک قانون، مادامی‌که مشابه چیز دیگری است و در حکم نشانه‌ی آن چیز به کار می‌رود، شمایل آن چیز است». (پیرس، ۱۹۳۱، ج ۲: ۲۴۷). درحالی‌که این سه به لحاظ صورت و معنا تفاوت دارند. مرضیه پیراوی‌ونک نیز در ترجمه‌ی آیکون به تأثیر دقیق‌تری از آروین پانوفسکی، نوشته: «واژه‌ی یونانی آیکون و معادل لاتین آن یعنی ایماژ، دال بر نحوه‌ای از شباهت است. در فلسفه‌ی افلاطون، این واژه مبین شباهتِ نمود با الگو است. بر اساس تحلیل معناشناختی این واژه که هم‌بسته‌ی معنایی ایده است، می‌توان در آن از عناصری همچون ادراک، تخیل، شباهت، تصویر و محاکات سراغ گرفت. فرایند ایجاد آیکون یا ایماژ، نسبت خاص آن را با تخیل یا صورت‌های خاصِ خیالی که از پشتوانه‌ای معناییِ نمادین برخوردارند، نشان می‌دهد. بدین ترتیب، آیکون را نمی‌توان به‌مثابه‌ی تصویری صرفاً حسی یا عکس لحاظ کرد؛ چراکه آیکون، آیکون یک نماد است که در ارتباط با یک نماد، نقش خود را به‌صورت مرئی ایفا می‌کند» (پیراوی‌ونک، ۱۳۹۰: ۴۹). «آروین پانوفسکی کوشید میان تعبیر قدیمی آیکونوگرافی به‌عنوان بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق یک فیگور و آیکونولوژی به‌عنوان درک و دریافتی فراتر از بازنمایی‌های شمایل، تمایز قائل شود». (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲). شواهد نشان می‌دهد که در حال حاضر، آیکون در فضای مجازی به مفهوم نفرین، شوخی و طنز هم شناخته شده و کاربران از کیفیت مهم ساختار آن بی‌بهره‌بری بنیادین، گذر کرده‌اند. درحالی‌که آیکون با بن‌مایه‌های

گرافیکی، روایت‌گر ترکیب نمایشی در بازنشانی مفهومی تازه با رویکرد انسان‌شناسی دیداری است که با سه عنصر تجسمی و نمایشی نمودِ علمی پیدا می‌کند. در این صورت، هر اثر گرافیکی، لزوماً آیکون نیست و از پی آن، شکلک، آدرس، نمایه، پیام بصری و مانند این‌ها آیکون نیستند. این مقاله درصدد بازشناسی کاربردی مفهومِ آیکونولوژی در فرهنگ رمزگرای هنرهای نمایشی ایران است.

۲. روش‌شناسی پژوهش

این مقاله به روش توصیفی تحلیلی به گردآوری اسنادی و کتابخانه‌ای پرداخته و با روش تحلیل محتوای کیفی به ریخت‌شناسی سیما/ شمایل‌هایی چندگانه برای رسیدن به مفهوم مطلق آیکون در هنرهای نمایشی و تجسمی ایران پرداخته است.

۳. چارچوب و مبانی نظری

آروین پانوفسکی، یکی از پیشتازان دبستانِ سیما/ شمایل‌شناسی است که برای درک آیکون‌ها سازوکاری منحصربه‌فرد دارد. تاکنون، درزمینه‌ی آیکونولوژی و نقاشی روایت‌گر از اشخاص مهم قابل روایت در داستان‌های حماسی، مذهبی، فراواقعی، و گزاره‌گرایی دیدگاه‌ها و سخن‌هایی متفاوت منتشر شده است. آروین پانوفسکی با تحقیق و بررسی‌های تجربی و آزمایشگاهی به نشر تمایز و وجوه اشتراک و افتراق سیما/ شمایل‌ها پرداخته و با نمونه‌هایی بارز، مرزبندی‌های علمی- پژوهشی خود را بیان داشته است. «آروین پانوفسکی[۲] یکی از اعضای پیشتاز مکتب واربورگ بود» (آدامز، ۱۳۸۷: ۵۱). «وقتی یک آشنا در خیابان با برداشتن کلاهش به من سلام می‌کند، آن‌چه من از دیدگاه فرمی بدان می‌نگرم چیزی نیست به‌جز تغییر جزئیات مشخص در ترکیب‌بندی الگوهای کلیِ رنگ، خطوط و حجم که دنیای دید من را تشکیل می‌دهند. وقتی‌که من این ترکیب‌بندی، مرد را به‌عنوان شیء (Object) و تغییر جزئیات را به‌عنوان رویداد (Event) تعیین کردم، گام خود را از محدوده‌های درک فرمی صرف فراتر نهادم و به حیطه‌ی محتوا وارد شده‌ام» (Panofsky.1955: P.26). آروین پانوفسکی در خوانش تصویر، سه سطح را مشخص می‌کند: اولین سطح معنای اولیه است که شامل دو بخش واقعی بیان می‌شود. در این مرحله که بسیاری آن را توصیف پیشاشمایل‌نگارانه می‌نامند؛ ابتدا شروع به توصیف خصوصیات فرمی اثر از قبیل اشکال، ریتم‌ها، رنگ‌ها و بقیه عناصر بصری می‌کنیم و همچنین کیفیات عاطفی و بیانی مانند حالت سوگواری یا خشم در نظر گرفته شده و در توصیف بیان می‌شود. مرحله دوم، خوانش معنا یا محتوای ثانویه است که در تصاویر نیز در همین مرحله مشخص می‌شود. این مرحله شامل تعیین قراردادهای حاکم بر تصویر و مضمون آن‌ها بر اساس متون ادبی و اسناد مکتوب است. مرحله‌ی سوم معنای اصلی یا ذاتی آن است که با نام آیکونولوژی یا تفسیر آیکونوگرافی خوانده می‌شود. «پانوفسکی این سه مرحله را در امتداد هم می‌داند و معتقد است هر مرحله، پیش‌زمینه‌ی مرتبه بعدی است. بنابراین در مطالعات آیکونولوژی شاهد توصیف پیش‌آیکونوگرافی و تحلیل آیکونوگرافیک هستیم» (نصری، ۱۳۹۱: ۱۵). «مهم‌ترین هدف این روش، مشخص‌کردن تفاوت میان «مضمون یا معنا» و «فرم» است. این روش از طریق سه مرحله‌ی توصیف پیش‌آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونوگرافیک یا آیکونولوژی گام‌به‌گام به تفکیک سه لایه‌ی معنای اولیه، ثانویه و محتوایی با هدف دریافت مفاهیم پنهان در عناصر ملموس می‌پردازد» (عبدی، ۱۳۹۱: ۱۶).

۴. ادبیات پژوهشی: آیکون (سیما/ شمایل) شناسی

آیکون[۳]، عبارتی لاتین و نوپدید است که به‌تازگی در فرهنگ و هنر ایران، ازجمله سینما، تئاتر، ادبیات و هنرهای تجسمی وارد شده و غریبانه کوشیده در ادبیاتِ هنری ایران با بار معنایی قابل اعتنایی رایج شود. عبارت آیکونولوژی در دوره‌ای وارد فضای هنری ایران می‌شود که برای همه‌ی واژه‌های غربی ازجمله سیمبل[۴]، ساین[۵]، آلِگوری[۶]، ایماژ[۷]، آدرس[۸] و مانند این‌ها برابرنهاد فارسی شده است بنابراین، تا این لحظه برای ترجمه‌ی واژه‌ی آیکون، برابرنهادِ شمایل در نظر گرفته‌اند. درحالی‌که، شمایل در ادبیات شفاهی ایران به صورتک‌های گرافیکی، پرچم‌ها، تابلوهای مذهبی، علامت‌های مذهبی، تابلوهای عکس، شکل و قامت انسان هم گفته می‌شود. گمبریچ نیز تلویحاً به این مشکلات تحلیلی و تحدیدها درباره‌ی آیکونولوژی اشاره کرده است. «تحلیل شمایل‌نگارانه، همیشه با مشکلات و تحدیدهای زیادی مواجه است» (Gombrich, 1996: P.463). آیکونولوژی، روش/ دانشی بینارشته‌ای در قلمرو انسان/ مردم‌شناسی هنر است که تجسم فرهنگ انسان در یک قاب نمایشی را روایت می‌کند. به عبارتی ساده‌تر آیکون، به هر اثر نقاشی/ گرافیکی گفته می‌شود که ماجرایی را روایت کند. بنابراین، هیچ اثر گرافیکی یا نقاشی بدون نمایش‌گر روایت انسانی را نمی‌توان آیکون نامید.

- **سه رکن اساسی آیکون (سیما/ شمایل) نگاری**

۱. انسان، یا مانندنگاری از انسان (پرندگان، حیوانات یا اشیاء در هیات انسان)
۲. هنرهای تجسمی، (نقاشی، گرافیک، عکس، سنگ‌تراشی، تصویر).
۳. نمایش روایت‌گری، (داستانی که پیرامون انسان درون نقاشی، روایت شود).

روایت‌شناسی تابلوهای گرافیکی، پرده‌های نقاشی، نقش‌برجسته‌های باستانی و حتی نخل‌گردانی نیز، در قلمرو دانش آیکونولوژی قرار می‌گیرند. آیکونوگراف باید به دانش پنجگانه‌ی بشر؛ ادبیات، نمایش، نقاشی، انسان‌شناسی، و فرهنگ (قومی، بومی، مذهبی و ملی) آشنایی کامل داشته باشد. بر همین مبنا، هر نقاش یا گرافیست یا نمایش‌گری ماهر هم بدون تخصص درزمینه‌ی انسان/ مردم‌شناسی، نمی‌تواند آیکون ایجاد کند. آیکون‌ها، نشانه‌ها نیستند؛ بلکه بخشی از آن‌ها در دسته‌ی تمثیل‌ها (مانندپنداری‌ها) قرار می‌گیرند. درواقع، نقش‌های فرهنگی و جایگاه اجتماعی آیکونوگراف، شناختی است؛ آیکونوگراف مانند درام/ فیلم‌نامه‌نویس، آفریدگار است ولی آیکونولوژیست، مفسر آثارِ آیکونوگراف است. «پانوفسکی برای نخستین‌بار میان آیکونوگرافی و آیکونولوژی، تفکیکی روش‌مند قائل شد؛ او نظریات خود را تحت تأثیر فلسفه‌ی صورت‌های سمبلیک کاسیرر و نظریات واربورگ شکل داده است» (نصری،۱۳۹۱: ۱۰). «آروین پانوفسکی به‌واسطه‌ی تئوری خود، روشی کاملاً علمی و منضبط از آیکونوگرافی و آیکونولوژی ارایه داد. او در کتاب مطالعاتی در آیکونولوژی (مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس) در سال ۱۹۳۲ م. که بعدها در سال ۱۹۵۵ م. با نام «معنا در هنرهای تجسمی» تجدید چاپ شد، کوشید تا میان تعبیر قدیمی آیکونوگرافی به‌عنوان بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق یک فیگور و آیکونولوژی به‌عنوان درک و دریافتی فراتر از بازنمایی‌های شمایل، تمایز قائل شود» (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲). آنیلا پیروجاو درباره‌ی آیکون‌ها و شیوه‌ی بهره‌برداری از آن‌ها در فیلم‌های اکشن، قهرمان‌جویی و داستانی نوشته است: «من برای تجزیه‌وتحلیل سه شخصیت مشابه، قهرمانان ژانرهای مختلف فیلم‌های ماجراجویی را انتخاب کردم: اکشن ماجراجویی ایندیانا جونز، فارست

گامپ، ماجراجویی دراماتیک و هری پاتر. برای تجزیه‌وتحلیل شخصیت‌های مشابه از ژانرهای مختلف می‌توانم شباهت‌های احتمالی لباس‌های این قهرمانان و قهرمانان مشابه را بهتر ببینم. تفسیر من تحت تأثیر این پیش‌دانش آیکونولوژی قرار گرفته است». (Annila, 2014: P.43). بهره‌برداری درام‌نویسان دینی از تمثیلات، بیش از نشانه‌ها و نمادها است. «رنگ‌های گوناگون برای لباس و آکسسوار افراد ویژه در فیلم‌ها، اغلب برای نشان‌دادن مردم روستایی یا شهرهای کوچک است. رنگ‌های اصلی او سفید و آبی روشن است. رنگ سفید در دین مسیحیت با خلوص و بی‌گناهی مرتبط است. فارست را می‌توان ساده‌اندیش دانست؛ اما او قلبی معصوم، عادل و دوست‌داشتنی دارد. آبی با فاصله، آرامش، هارمونی و استراحت مرتبط است و در مسیحیت به‌عنوان نماد فروتنی و فداکاری دیده می‌شود» (Annila, 2014: P.38). آیکون‌ها به تابلوها، و پرده‌های نمایشی مبتنی‌بر انسان‌شناسی فیزیکی[9] یا انداموارهنگاری روایت‌داری گفته می‌شود؛ که بر آن‌ها نقاشی چهره‌ی انسان یا اندام کامل او در ماجرایی توصیف شود. امیلیا نرسیسیانس نوشته: «شمایل را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

الف) تصویرها

ب) نمودارها: مانند دیاگرام‌ها، ماکت‌ها، نقشه‌ها و غیره. در مورد تصویرها، خصایص ساده، مشابهت‌ها و در مورد نمودارها رابطه میان اجزاء مشابه هستند» (نرسیسیانس، ۱۳۸۵: ۳۷).

پیرس نوشته: «شمایل، نشانه‌ای است که صرفاً به‌واسطه‌ی ویژگی‌های خودش به چیزی که بر آن دلالت می‌کند، ارجاع می‌دهد. هر چیزی با هر کیفیتی که داشته باشد، یک فرد موجود یا یک قانون، مادامی‌که مشابه چیز دیگری است و در حکم نشانه‌ی آن چیز به کار می‌رود، شمایل آن چیز است» (پیرس، ۱۹۳۱، جلد ۲: ۲۴۷). «شمایل، اصل حاکم در نشانه‌های شمایلی شباهت است و در اصل به‌واسطه‌ی شباهت بین دال و مدلول، بازنمود موضوعش است. بدیهی است این اصلی کلی است؛ طوری که در اصل هر نوع شباهت بین نشانه و موضوعش است و برای برقراری رابطه‌ای شمایلی کفایت می‌کند» (کر الام، ۱۳۸۹: ۳۴). «به گفته‌ی پیرس، شمایل، نشانه‌ای است که ابژه یا مورد ادراک خود را بر پایه‌ی شباهت با آن نمایش‌گر می‌سازد؛ رابطه دال و مدلول و همچنین نشان‌گر و نشانده، رابطه‌ای است مبتنی بر تشابه» (نرسیسیانس، ۱۳۸۵: ۳۶). معمولاً اغلب درام‌هایی که به لحاظ محتوایی به ادیان پرداخته‌اند بین سه دسته‌ی نمادین، تمثیلی و نشانه‌ای قرار دارند. با آنچه از آروین پانوفسکی بیان شد، و همچنین زیرمتن حرکت شمایل توسط گروهی مشایعت‌کننده، شاید با اندکی تأمل، بتوان شمایل‌گردانی در میناب را به‌عنوان یکی از نمونه‌های سیار آیکون (سیما/شمایل) در فرهنگ مردم جنوبِ ایران دانست؛ با این استدلال که علاوه بر هنرهای تجسمی موجود بر تابوت، «رقص پاتابوتی» و «روایت انسان‌های درون نخل‌ها» هم وجود دارد. «حرکت دادن تابوت توسط حمل‌کنندگان همواره با نوعی رقص دست‌وپا همراه است. حمل‌کنندگان تابوت که معمولاً چهار نفرند با یک دست تابوت را گرفته و درحالی‌که دست دیگرشان آزاد است به‌صورت نیم‌خیز نشسته و برمی‌خیزند. این نشست‌وبرخاست در حالتی هَروَله‌کنان (حالتی بین دویدن و راه‌رفتن) انجام می‌گیرد. این عمل حاملان تابوت، به «رقص پا تابوتی» مشهور است» (میرشکاری، ۱۳۸۲: ۱۲۹).

نخل / شمایل‌گردانی در میناب. بندرعباس. ۱۳۸۲ عکس از علیرضا میرشکاری

طاهری در تشریح عنوان فارسی آیکونولوژی، شمایل را نزدیک‌ترین معنا در نظر گرفته و برای تبیین آن نوشته: «مجموعه راهکارهایی که برای تفسیر معانی، آشکارسازی پس‌زمینه فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نشانه‌ها و نمادهای هنری توسط پژوهشگرانی چون «ابی واربورگ» و پس از او «فریتز ساکسل»، «آروین پانوفسکی» و پیروانشان پیشنهاد شده و توسعه‌یافته، شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی نامیده شده است. پانوفسکی مانند انسان‌شناسان برای تفسیر هر اثر هنری به سه‌گام روشمند تأکید کرده ولی در این مقاله بحث پیرامون سه گام پانوفسکی نیست، بلکه مسئله اصلی این مقاله آیکون‌شناسی دقیق و کاربردهای درست آن در فرهنگ و ادبیات ایران است. شمایل‌شناسی، گامی فراتر از شمایل‌نگاری است که تنها به تحلیل محتوای شکلی تصاویر می‌پردازد» (طاهری، ۱۳۹۶: ۱۸). «مهم‌ترین هدف این روش، مشخص‌کردن تفاوت میان «مضمون» و «فرم» است. این روش از طریق سه مرحله‌ی توصیف پیش‌آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونوگرافیک یا آیکونولوژی گام‌به‌گام به تفکیک سه لایه‌ی معنای اولیه، ثانویه و محتوایی با هدف دریافت مفاهیم پنهان در عناصر ملموس می‌پردازد» (عبدی، ۱۳۹۰: ۱۶).

۵. بحث: بازشناسی فرم‌ها و معناها در آیکون (سیما / شمایل) ها

گام نخست آیکون (سیما/ شمایل) شناسی، توصیف ساده‌ای از قاب آیکون است. دومین گام در تقسیم آن به قطعات مجزا و از زوایای گوناگون است و گام سوم تحلیل فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، دینی، (فرم و محتوا)، و درنهایت ریشه‌شناسی است. سیما/ شمایل‌شناس با روش‌شناسی گیرتز می‌تواند با مطالعه‌ی امیک/ اتیک به بازیابی داستان و وضعیت بیرونی- درونیِ تابلوها بپردازد. این مرحله از اهم پژوهش‌های انسان‌شناسی دیداری در قلمرو آیکونولوژی است. «نقش آیکون یا ایماژ در درک پدیده‌ها به جهت نقش نشانه‌ای[۱۰] آن است. ماهیت ایماژ، ماهیتی نشانه‌وار است که ذهن برای درک پدیده‌ها یا انتقال دانش خود، مورد استفاده‌ی دیگران قرار می‌دهد» (پیراوی‌ونک، ۱۳۹۰: ۵۴). آیکون را باید منحصر به قالبی مستقل و معناگرا دانست و بازگشایی کدهای آن نیز به برساختی انسان‌شناختی با سه رکن مهم انسان‌شناسی دیداری در نظر گرفت.

سه رکن مهم آیکونوگرافی

الف) انسان و فرهنگ، ب) نمایش روایت‌گری، پ) هنرهای تجسمی

برای نمونه، هشت تابلو گوناگون از ریخت‌های ظرفی و درون‌مایه‌های مظروفی به همراه کارکردهای عملیِ

آن‌ها مورد مداقه، تحلیل محتوا در رسیدن به مفهومی واحد و یکدست از سیما/ شمایل‌شناسی قرار می‌گیرند:

۱. سیما/ شمایل‌شناسی تابلو سنگی شکار گراز در کرمانشاه
۲. سیما/ شمایل‌شناسی سیاوش در توران
۳. آیکونولوژی تابلوی سنگی اسارت والرین، امپراتور روم در تنگ چوگان کازرون
۴. سیما/ شمایل‌شناسی پرده‌خوانی رستم و سهراب
۵. سیما/ شمایل‌شناسی تابلو شام آخر عیسی مسیح
۶. پیکرگردانی آیکونولوژیک آثار ساعدی
۷. پیکرگردانی آیکونولوژیک آثار بیضایی

هفت نمونه بالا در جهت تبیین موضوعی واژه‌ی آیکون به همراه کاربردهای نشانه‌ای، انسان/ مردم‌شناسی دیداری و نمایشی، به آنالیز مضامین گوناگون حماسی، دینی، بومی، قومی، ملی و بین‌المللی در یک قالب تجسمی می‌پردازد.

۱. سیما/ شمایل‌شناسی تاق‌بستان کرمانشاه

تابلوی انیمیشن بیست‌متری مشهور به «شکار گراز» در ضلع روبه‌روی تابلوی «شکار گوزن» آیکونی سنگ‌تراشی شده است.

آیکون/ سیماگرافی تابلوی انیمیشن شکار گراز در تاق بستان کرمانشاه (عارف، ۱۳۹۷: ۲۱)

این پدیده پارتیک، در پژوهش‌های انسان‌شناسیِ منتهی به کرسی‌های نظریه‌پردازی بین‌المللی و نشر مقاله‌ی «کشف انیمیشن هزارو پانصد ساله‌ی ایران در تاق بستان کرمانشاه[۱۱]» در مجلات معتبر و کنفرانس‌های علمی پژوهشی ایران و چند کنفرانس بین‌المللی، طرح شده است. ایده‌ی آیکونوگرافی انیمیشن هزارو پانصدساله‌ی نقاشِ دوره‌ی ساسانی، موجب طرح این پرسش‌ها می‌شود که باوجود آیکون مربوط به دوره امپراتوری ساسانی در جهان، آیا آیکونوگرافی پدیده‌ای غربی و وارداتی است؟ چرا این آیکون/ سیماشمایل مهم و بنیادین در وزارت میراث فرهنگی کشور، انجمن‌های باستان‌شناسی و مردم‌شناسی ایران جدی گرفته نشده است؟ و چرا تا این لحظه به نقش این نقاشی انیمیت و سفال انیمیشن شهر سوخته زابل به‌عنوان خاستگاه انیمیشن ایران در جهان تأکید و تأمل نشده است؟ بااینکه «نخستین کار تطبیقی درزمینه‌ی آیکونوگرافی غیردینی، توسط ابی واربورگ با مطالعه بر روی تزیینات یک نقاشی دیواری به سال ۱۹۱۲ م. انجام گرفت که نشان داد، هنر یک دوره خاص به شیوه‌های گوناگون با مذهب، فلسفه، ادبیات، علم، سیاست و زندگی اجتماعی همان دوره مرتبط است» (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲). پاسخ آن این‌گونه است: ۱- خیر. تعدادی دیگر از نقش برجسته‌های پیش از ساسانیان نیز، در زمره‌ی آیکونوگرافی قرار دارند. ۲- تاکنون تعریفی درست از آیکون و آیکونولوژی در

ایران روی نداده که مرز بین تمثیل و نشانه و آیکون را مجزا کند. تابلوی شکار گراز در سمت چپ ایوان بزرگ تاق بستان، از عناصر مهمی چون داستان (روایت) نقاشی، اشخاص، ماجرا، موسیقی، بافت، رنگ، حجم، زمان، موضوع، فضا، ژانر، طرح، نماد، زبان، هدف، کشمکش، آغازه، میانه و پایانه برخوردار است. رابطه‌ی انسان با طبیعت و فرهنگ امپراتوران عصر ساسانی در این تابلوی نمایشی به‌روشنی دیده می‌شود. انسان، ماهی، اردک، درخت، نی‌زار، فیل، گراز، آب، باتلاق و حیات شگفت‌انگیز انسان و طبیعت در این تابلو باستانی به تصویر کشیده و در این طرح تجسمی- نمایشی، نیز سه نکته مهمِ نشان‌گر آیکونوگرافی است: ۱- انسان و فرهنگ - (شاه، ملازمان، زنان رامش‌گر، نوازندگان، فیلبانان و کارگران). ۲- هنرهای تجسمی - (شکارگاه، باتلاق، گرازها، نیزارها و آب). ۳- نمایش روایت‌گری - (داستان شکارگاه و شاه و گرازها).

خسرو پرویز، پادشاه ساسانی سده‌ی پنجم میلادی، در یک روز به قصد شکار به محوطه باتلاقی شکار گراز می‌رود. آیکون‌های موجود، نشان می‌دهد که شاه بر قایقی ایستاده و سایر همراهان او در یک ترکیب‌بندی دقیق قرار گرفته‌اند. هنرمند سنگ‌نگار دوره‌ی ساسانی با هوشیاری تمام در قابی حدوداً ۲۰ مترمربعی تابلوی پویا و زیبا از شکارگاه، شاه، کارگران، گرازها، فیل‌ها، زنان رامش‌گر، آب و پرندگانی آفریده است. شکل‌وشمایل شاه بر دو قایق، روایت شکار و فرهنگ بومی، نشان‌گر آیکونوگرافی دوره‌ی ساسانی است. دیاکونوف نوشته: «هنر مجسمه‌سازی و هیکل‌تراشی طاق بستان به‌کل جنبه‌ی دیگری دارد. حرکات گرازها و فیل‌ها کاملاً ظاهر شده از لحاظ هنر نقاشی بسیار حائز اهمیت و چنان دقیق است که پارچه‌ی لباس شکارچیان نیز کاملاً مشخص است» (دیاکونوف، ۱۳۸۴: ۳۷۱). تابلو سنگی شکار گراز یکی از آیکون‌های باستانی ایران در جهان است.

۲. سیما / شمایل‌شناسی سیاوش

سیاوش، پس از توطئه‌ی سودابه با سربلندی از آتش می‌گذرد و با نقشه‌ی پدرش کیکاووس به جنگ با تورانیان فرستاده می‌شود که کشته شود؛ اما سپاه توران را شکست می‌دهد و دوازده سردار تورانی را اسیر می‌کند. افراسیاب، دوازده اسب به همراه جواهرات برای سیاوش می‌فرستد که دوازده سردار اسیر را آزاد کند. سیاوش که از مادری تورانی[۱۲] متولد شده و آیین فتوت و رادمردی را از رستم آموخته، سرداران اسیرشده‌ی تورانی را آزاد می‌کند و جواهرات را هم به توران برمی‌گرداند؛ همین مسأله، موجب خشم کیکاووس می‌شود و سیاوش را طرد می‌کند. افراسیاب با مشورت پیران ویسه (مشاور خود) به سیاوش پیشنهاد پناهندگی رسمی می‌دهد. سیاوش می‌پذیرد و بازهم به مشورت پیران ویسه به سیاوش پیشنهاد می‌دهند که با هر دختری از توران بخواهد، می‌تواند ازدواج کند. سیاوش، دختر زیباسیما و نامدارِ پیران ویسه «جریره» را انتخاب می‌کند و شهر زیبای گنگ دژ، یا به تعبیر بندهش و دینکرت، سیاوش‌گِرد را در توران می‌سازد. سیاوش در این مدت با سخنان متین، رفتاری شایسته، گفتاری برجسته و ایجاد فضایی امن، محبوب مردم سیاوش‌گِرد می‌شود. «اگر اسطوره به‌عنوان نماد، بنا باشد تأثیرگذاری کند، باید اصطلاحات و صور خیالی را به کار گیرد که برای شنودگانش پرمعنی باشد» (هینلز، ۱۳۸۶: ۲۶). محبوبیت سیاوش در توران، موجب خشم بیشتر گرسیوز می‌شود. افراسیاب برای این‌که از تخت نیفتد، برخلاف تقلاهای دختر دلبند خود فرنگیس، دستور کشته‌شدن سیاوش را می‌دهد. سیاوش توسط گرسیوز و دمور کشته می‌شود.

آیکون / سیماشمایل‌شناسی کشته‌شدن سیاوش در توران

تابلوی اسطوره‌ای- کهن‌الگویی کشته شدن سیاوش، نیز با سه رکن بنیادینِ «نمایش‌روایت» - «انسان و فرهنگ» - «نقاشی سربریدن»، به‌عنوان آیکونوگرافی شناخته می‌شود. تأکید این مقاله بر قابلیت‌های تفسیری آیکونولوژی و سه شاخص ضروری آن با رویکرد انسان‌شناسی بوم‌شناختی یا فرهنگی است. در غیر این صورت (نداشتن سه رکن اساسی) در دسته آیکونوگرافی قرار نمی‌گیرد. بنابراین، در این طرح تجسمی و نمایشی سه نکته مهمِ نشان‌گر آیکونوگرافی، وجود دارد: ۱- انسان و فرهنگ - (سیاوش، گرسیوز، گروی، دمور). ۲- هنرهای تجسمی- (فرهنگ ایران و توران). ۳- نمایش روایت‌گری - (روایت تراژیک کشته شدن سیاوش در توران).

۳. آیکون (سیما / شمایل) شناسیِ تنگ چوگان در کازرون

معبد آناهیتا و تنگِ چوگان کازرون با داشتن هفده تابلوی سنگی نقش برجستگی از حیث روایت، قابلیت بررسی با معیارهای آروین پانوفسکی در آیکونولوژی را دارند. یکی از آن تابلوهای روایی سنگی «صحنه‌ی اسارت والریانوس امپراتور روم» است که به دست شاپور اول افتاده و فیلیپوس از شاپور ساسانی می‌خواهد که امپراتور روم، والریانوس را به قتل نرسانند.

سیما / شمایل‌شناسی نقش برجسته‌ی والرین و شاهپور اول در تنگ چوگان. کازرون

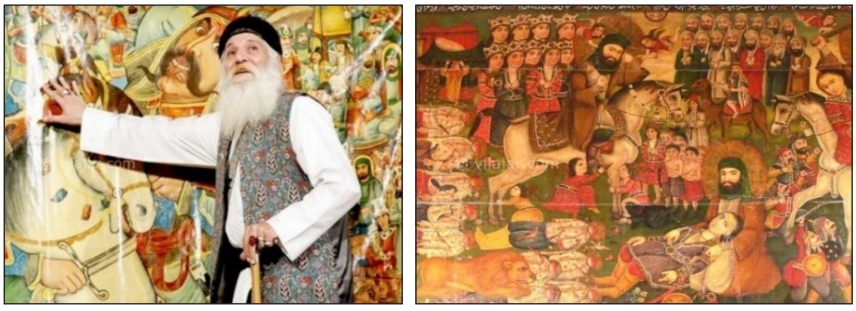
«شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی ازجمله رویکردهای مطالعات تصویر به شمار می‌آیند که هرچند سابقه آن به دوران رنسانس بازمی‌گردد؛ اما به‌عنوان یک گرایش مدون مطالعاتی درزمینه‌ی تصویر می‌توان آغاز آن را ابتدای قرن بیستم و مکتب واربورگ دانست» (نصری، ۱۳۹۲: ۷). در این طرح تجسمی و نمایشی سه نکته مهمِ نشان‌گر آیکونوگرافی، وجود دارد: ۱- انسان و فرهنگ (شاپور یکم، والرین امپراتور روم، فیلیپوس). ۲- هنرهای تجسمی (نقش‌برجسته). ۳- نمایش روایت‌گری (روایت اسارت امپراتور روم و التماس فیلیپوس به شاپور). شاپور اول، امپراتور ساسانی به درخواست فیلیپوس جامه‌ی عمل می‌پوشاند و به

رسم فتوت و رادمردی ایرانی، دستور می‌دهد به‌جای زندان برای والریانوس، کاخی در کنار قلعه‌ی ساسانیان در تنگ چوگانِ کازرون بسازند. این تابلوی ساسانی با سه رکن نمایش- انسان- تجسمی، به‌عنوان آیکون شناخته می‌شود. تأکید این مقاله بر قابلیت‌های تفسیری آیکونولوژی و سه شاخص ضروری آن با رویکرد انسان‌شناسی نمایشی است.

۴. آیکون (سیما/ شمایل) شناسی رستم و سهراب در پرده‌خوانی

آیکونوگرافیِ پرده‌ی فرزندکشیِ سهراب و رستم

در این طرح تجسمی و نمایشی سه نکته مهمِ نشان‌گر آیکونوگرافی، وجود دارد: الف) انسان و فرهنگ (رستم، سهراب، رخش و اسب سهراب). پوشاک شخصیت‌ها در این سیما/ شمایل‌نگاری، با بیان نمادها و نشانه‌هایی از رنگ‌های آبی اقیانوسی (نماد خردمندی)، قرمز (نماد عشق)، سبز (نماد رویش)، زرشکی (نماد شورانگیزی)، طلایی (نماد متانت)، زیتونی (نماد طبیعت‌گرایی) و سفید (نماد صلح) است. ب) هنرهای تجسمی (نقاشی از ایران و توران). پ) نمایش روایت‌گری (مرگ سهراب به دست پدر، رستم) آیکون/ پرده‌خوانی یکی دیگر از سیمانگاری‌های موجود در فرهنگِ هنرهای تجسمی- نمایشی ایرانیان از باستان تا امروز است. درواقع، نقالی درحالی‌که به‌تنهایی دارای ساختاری مستقل و مشهور است، بخشی از آیکون/ سیماخوانی هم به شمار می‌آید. داستان‌های حماسی، شاهنامه‌ای و روایت‌های مربوط به دوره‌های اشکانیان و پیش از آن تا دوران پس از اسلام که به نقل روایات دینی اختصاص دارد در زمره‌ی آیکون/ سیماخوانی محسوب می‌شود. پرده‌خوانی، تلفیقی از داستان‌گویی و نقالی است. این تابلوی تاریخی- اسطوره‌ای نیز با سه رکن بنیادینِ نمایش- انسان- نقاشی، به‌عنوان آیکون شناخته می‌شود. تأکید این مقاله بر قابلیت‌های تفسیری آیکونولوژیِ با سه شاخص ضروری آن درزمینه‌ی انسان‌شناسی فرهنگی است.

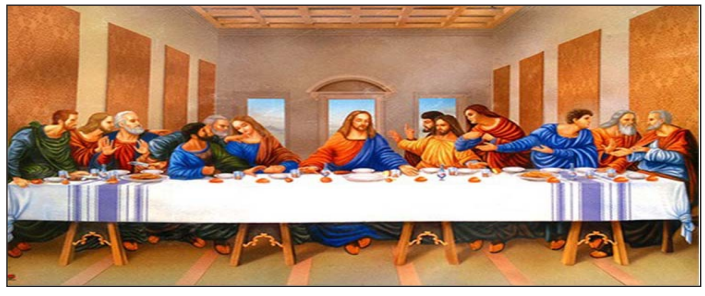


آیکونوگرافی پرده‌خوانی یا شمایل‌خوانی مذهبی

عدد پنج در نمادشناسی به آرم المپیک، در تداعی معانیِ پنج قاره جهان، تمثیل/ مانندنگاری است. گاه‌شماری ایران باستان نیز به روز سپندارمذ مشهور است. در آیکون/ سیماشناسی اسلامی، با پنجه‌ی‌طلایی دست بریده‌شده‌ی حضرت عباس (ع) و نمادی از پنج‌تن بزرگ خاندان ازجمله پیغمبر، حضرت فاطمه (س)، حضرت علی (ع)، حضرت امام حسین (ع) و امام حسن (ع) تمثیل/ مانندانگاری شده است. عبارت‌واژه پنج تن با تصاویری از اشیاء فلزی یا هر جسمی دیگر در ردیف آیکونولوژی قرار نمی‌گیرد بلکه تمثیل‌مانندانگاری است. «برخی به لحاظ قداست عدد «هفتاد و دو» و ارتباط آن با واقعه‌ی کربلا گفته‌اند در هر پرده، هفتاد و دو مجلس فرعی و اصلی وجود دارد». (غریب‌پور،۱۳۷۸: ۵۸). شواهد نشان می‌دهد در پرده‌ها، هفتاد و دو مجلس وجود ندارد. بااین‌حال، در دسته آیکونوگرافی و در قلمرو آیکونولوژی قرار می‌گیرند. ۱- انسان و فرهنگ (امام حسین (ع) و یاران). ۲- نقاشی. ۳- نمایش روایت‌گری (روایت تراژیک شهادت امام حسین (ع) و یاران). این دو تابلوی نقاشی نیز به‌عنوان آیکون شناخته می‌شوند. در ادبیات مذهبی ایران، به این‌گونه سیما/ شمایل‌ها، که روایت‌هایی مجسم در پی دارند، آیکون نمی‌گویند بلکه پرده‌خوانی می‌گویند و این پارادوکسی شگفت است که پس آیکون چیست؟ و چه ویژگی دارد؟ آیا آیکون‌ها تجسم صنعتی تصاویری احساسی‌اند یا نمایش انسانی مبتنی‌بر نقاشی؟

۵. سیما/ شمایل‌شناسی تابلو شام آخرِ لئوناردو داوینچی

یکی‌دیگر از تابلوهای قابلِ تفسیر با رویکرد آیکونولوژیکِ آروین پانوفسکی، «شام آخر» اثر مشهور لئوناردو داوینچی است که دارای بن‌مایه‌های سه مرحله‌ی توصیفی، تحلیلی و تفسیری به شرح زیر است. اما چرا این تابلو در ردیف آیکونولوژی قرار گرفته، درام پنهانی است که بین حضرت عیسی مسیح با حوارین مطرح می‌شود و آن‌هم پرسشی تکان‌دهنده که کدام‌یک از شما مرا خواهید کشت؟ در غیر این صورت تابلوهایی فراوان دیده شده که از هنرهای تجسمی و انسان برخوردارند اما به این دلیل که روایت نمایشی مبتنی بر فرهنگ و طبیعت ندارند. لزوماً در ردیف آیکونوگرافی قرار نمی‌گیرند.



سیما/ شمایل تابلوی شام آخر. لئوناردو داوینچی

رنگ‌ها نیز اگرچه به آن سه رکن اصلی به‌عنوان بند چهارم افزوده نمی‌شوند، اما مانند عددها بخشی از آیکون‌ها به شمار می‌آیند. پوشاک شخصیت‌ها در سیما/ شمایل‌نگاری تابلوی شام آخر، با بیان نمادها و نشانه‌هایی از رنگ‌های آبی سرمه‌ای (نماد خردمندی، روشن‌گری، ژرفانگری، زیبایی روح، پاکی و معنویت)، قرمز شرابی (نماد خون عیسی مسیح)، زرد (نماد نیرنگ و خیانت، رنگ پوشاک یهودا در شام آخر نیز زرد است)، سبز زمردین (نماد زندگی جاودان)، خرمایی یا قهوه‌ای (نماد فروتنی، پرهیزکاری، متانت و ترک دنیا است.

پوشاک عیسی مسیح در تابلو شام آخر نیز قهوه‌ای است)، و سفید (نماد صلح) دیده می‌شود. ۱- انسان و فرهنگ (مسیح و دوازده حواریون). ۲- نقاشی (طبیعت مسیح و دوستان). ۳- نمایش روایت‌گری (روایت تراژیک کشته شدن مسیح).

در این طرح تجسمی که به نظر می‌رسد از شام آخر میترا در فرهنگ میتراییسم ایرانی سرچشمه گرفته باشد، سه نکته مهمِ «انسان»، «فرهنگ رمز»، و «روایت» وجود دارد که نشانه‌ی آیکونوگرافی است.

تابلو هایپر آیکونوگرافی عروج حضرت عیسی مسیح (ع)

تابلو نقاشی عروج عیسی مسیح (ع) به آسمان، یکی از جلوه‌های هایپر آیکونوگرافی[۱۳] فراواقعی دیدن عروج حضرت مسیح با دو رنگ آبی و قرمز به‌صورت خورشید و ماه بر شانه‌های عیسی است. «رمزپردازی در مقوله رنگ‌ها که تخیل، آن را به‌غایت غنی ساخته، وجود دارد اما کاربرد منظم‌الوان مختلف برای تذکار سهل و ساده‌ی بعضی مفاهیم (رنگ‌پریدگی روشن‌فکر، سیاه‌سوختگی، روستایی و...) یادآور استعمال استعارات فرسوده در زبان ماست.» (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۸۵). تأکید بر سه رکن مهم انسان، نقاشی و نمایش در شناسایی آیکونوگرافی، باعث این پرسش مهم می‌شود که آیا در ادبیات و شعر و رمان و داستان و نمایشنامه و فیلم‌نامه، هم می‌توان آیکونوگرافی کرد؟ نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که تعدادی اندک از درام/ فیلم‌نامه‌نویسان ایرانی به‌ویژه آثار غلامحسین ساعدی و بهرام بیضایی، به شرح زیر مورد مداقه و تفسیر از منظر انسان‌شناسی بوم‌شناختی قرار خواهند گرفت.

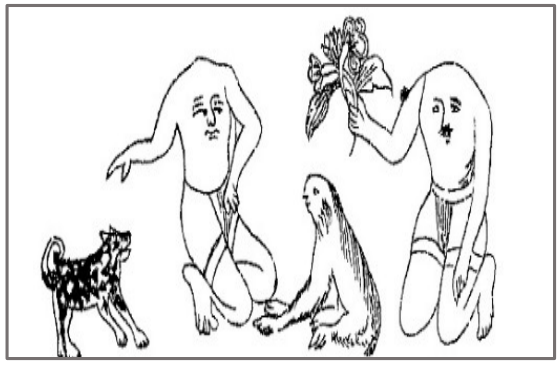
۶. سیما/ شمایل‌نگاریِ غلامحسین ساعدی

مجموع انسان‌های عجیب‌الخلقه با ظاهر متفاوت در دسته‌ی «پیکرگردانی‌های ترکیبی» قرار می‌گیرند که می‌توان آن‌ها را در فیلم‌نامه‌ی «عافیت‌گاه» و نمایشنامه‌های «وای بر مغلوب» و «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» مشاهده کرد.

- **آیکونولوژی انسان بی‌چهره:** در داستان «آرامش در حضور دیگران» از زنی بی‌صورت با شمایل عجیب سخن آمده: «زن بی‌صورت را دیدند که رو به دیوار و پشت به جماعت قوز کرده بود و از تو گونی کهنه‌ای، آت‌آشغال عجیب‌وغریبی بیرون می‌کشید». (ساعدی، ۵۵۳۱: ۲۱۲). مشابه این شخصیت Noppera-bō شبحی بی‌چهره در فرهنگ عامه‌ی مردم ژاپن است (تصویر ۴-۴). «این موجود هیولامانند، شبیه به انسان است ولی چهره‌ای ندارد.» (Głownia, 2013: P.98).

تصویر ۴-۴. شبح بدون چهره (www.historyofjapan.co.uk)

این تابلوی افسانه‌ای با سه رکن بنیادینِ نمایش- انسان- تجسم، به‌عنوان آیکون یا سیما/ شمایل شناخته می‌شود. قابلیت‌های تفسیری آیکونولوژی و سه شاخص ضروری آن با رویکرد انسان‌شناسی فرهنگی از هدف‌های مؤکد این مقاله است. شبح بدون چهره در این آیکون، بخش نمایشی یا به روایت حکایتی تاریخی درباره‌ی انسان و تجسم ذهنی صحنه‌ها و حتی دیالوگ‌های آن‌ها می‌پردازد. انسان بی‌سر در «وای بر مغلوب» از زبان خانم متوهم و بیمار گفته می‌شود: «هر شب، اون چارتا رو میاره خونه. هیچ‌کدومشونم کله ندارن» (ساعدی، ۱۳۴۹ج: ۸۳). در «عافیت‌گاه»، پسری که مبتلا به زار شده بود، انسان‌هایی با شمایل (آیکون) عجیب می‌بیند: «می بینه جلو چشمش یه عده سیاه‌پوست که بعضی‌هاشون سر ندارن، بعضی‌ها نصف یه آدم هستن با چوب‌ها و دهل‌های بزرگ به‌طرف اون حمله می‌کنن... محمد هم حس می‌کنه که سیاه‌های بی‌سر رفتن تو لاشه‌ش و می‌خوان اونو ببرن» (ساعدی، ۱۳۶۷: ۵۱ و ۵۰). این مردمان آدم‌خوار، بدون سرند و صورتشان بر روی سینه قرار دارد». (Bane, 2016: P.36). در «عجایب‌المخلوقات» تصاویر این آدمیان آمده است. (تصویر ۵-۴). (فیضی مقدم، عارف و شریف‌زاده، ۱۴۰۱). در این تصاویر نیز سه فکتِ اساسیِ «**انسان**» و «**نقاشی**» و «**نمایش‌گری**» وجود دارد. بنابراین در دسته‌ی تابلوهای آیکونوگرافی قرار دارند.



تصویر ۵-۴. انسان‌های بدون سر که چهره بر سینه دارند، عجایب‌المخلوقات به زبان اردو، لاله بهاری‌لال، ۱۸۹۳ م. کتابخانه دیجیتال جهانی (www.ulib.isri.cmu.edu)

در آی بی کلاه، آی باکلاه، پیرمرد متوهم، هیولایی عجیب را با دو سر در خانه متروکه می‌بیند: «مثل اینکه شقه‌اش کرده بودن از وسط، این‌جوری، دو تیکه بود، دو تام سر داشت. یکی از سراش جلوجلو می‌رفت و اون یکی دنبالش». (ساعدی، ۱۳۵۱ الف: ۱۹). در افسانه‌های ایرانی، انسان‌هایی با چندین سر حضور

داشته‌اند. در صور فلکی، نقش انسان دوسر که اشاره به برج جوزا یا دوپیکر دارد، مشاهده می‌شود. تصویر آن در کتاب البلهان می‌توان دید. (تصویر ۶-۴). این تابلوها نیز هر سه ویژگی آیکونولوژی را دارند.

تصویر ۶-۴. انسان دوسر، البلهان، قرن ۱۴ م. /۸ ه.ق. کتابخانه بودلیان، دانشگاه آکسفورد (www.bodleian.ox.ac.uk)

آیکون/ سیمانگاری انسان پشمالو: در «بازی تمام شد»، سخن از آدم‌هایی لخت و پشمالو آمده که به بدنه‌ی چاه چسبیده بودند و سپس در گنداب افتاده و ناپدید شده‌اند». (ساعدی، ۱۳۷۷ الف: ۱۳۱). در «وای بر مغلوب»، انسان پشمالوی میمون‌نما را در سخنان خانم - شخصیت متوهم داستان - می‌توان دید: «دو هفته پیش، زن ابوالقاسم یه بچه عجیب‌وغریب آورد؛ عین میمون، سه بار با قیچی پشم‌های صورتشو چیدن تا بتونن چشماشو ببینن. عبدالخالق برای نوه‌اش «هویج» می‌خرید، چهار روزه بود که یه شب راه می‌افته می‌ره بالای درخت، انگار می‌دونسته که جاش کجاس» (ساعدی، ۱۳۴۹ ج: ۲۵). «طبق روایات، مردمان قبیله یأجوج‌ومأجوج، موجوداتی کوتاه‌قد و پرمو بودند که همانند سگ‌ها عوعو می‌کردند» (القزوینی، ۱۳۷۳: ۷۰۲). «علاوه براین، تحقیقات باستان‌شناسی نشان‌گر زیست‌انسان‌های پشمالوی میمون‌نما در دنیای پیش از تاریخ است که از آن‌ها با نام انسان نئاندرتال یاد می‌شود» (Krings, 1997). (فیضی‌مقدم، عارف و شریف‌زاده، ۱۴۰۱). در این تصاویر نیز سه فکتِ اساسیِ «انسان»، «نقاشی» و «نمایش‌گری» وجود دارد. بنابراین در دسته‌ی تابلوهای آیکونوگرافی قرار دارند. در «عافیتگاه»، شخصی به نام «گورزه» همانند جدش در قبر به دنیا آمده است. او «نیمه‌افلیج و جوان است ولی چین‌وچروک فراوان دارد، مثل خواجگان. نصف صورتش می‌خندد، نصفی گریه می‌کند. دست‌های بزرگ، باریک و بلند دارد. یک چشمش درشت و دراز به‌طرف پایین کشیده شده، چشم دیگرش کور است» (فیضی‌مقدم، عارف و شریف‌زاده،۱۴۰۱: ۹۴). در این تصویر نیز سه فکتِ اساسیِ «**انسان و فرهنگ**» و «**نقاشی ذهنی**» و «**روایت‌گری- نمایش‌گری**» وجود دارد. بنابراین در دسته‌ی تابلوهای آیکونوگرافیک قرار دارند. ساعدی با تأثیر مستقیم از فرهنگ عامه ایران از این شخصیت بهره‌های نمایشی، فولکلوریک، مردم‌نگاری بوم‌شناختی، سحر و جادوپنداری، و انسان‌شناسی زیستی برده است. برطبق روایات، «گورزا» به «بچه‌ای گویند که مادرش آبستن مرده باشد و آن بچه در قبر به دنیا بیاید» (هدایت، ۱۳۹۰: ۲۵). «بابادریا» در فیلم‌نامه «عافیت‌گاه» با نام «شیخ‌البحور» نیز خطاب می‌شود: «اهالیِ ده فریاد می‌زنند شیخ‌البحور و پیرمرد می‌گوید: جنگلین، مضراتین، آدمو بدجون می‌کنن، منتظرن یه نفر به چنگشون بیفته، بدزدنش ببرنش دریا» (فیضی‌مقدم، عارف و شریف‌زاده، ۱۴۰۱: ۹۹). او در افسانه‌های عامیانه، «هیکل آدم را دارد با بدنی که از صدف‌های درشت پوشیده‌شده، دست‌های بسیار بلندش انگشت شست ندارند و پستانه‌ای متعدد تمام سینه‌اش را پوشانیده است». (ساعدی، ۱۳۴۵ الف: ۱۴۹). علاوه بر این در «اهل‌هوا»، شیخ‌البحور به‌عنوان بادی در دریاها که «هیکل سیاه و قد بلندی

دارد و تندتر از تمامی ماهی‌ها راه می‌رود». (ساعدی، ۱۳۴۵ : ۱۱۰) توصیف شده است.

۷. سیما / شمایل‌نگاری بهرام بیضایی

بهرام بیضایی برای ارجاع‌دادن شخصیت‌های مورد نظر خود در درام/ فیلم‌نامه‌هایش از آیکون‌های باستانی که گاهی تمثیل به‌شمار می‌آیند و گاهی شمایل و حتی گاهی نمادی بین‌المللی‌اند، بهره‌هایی دراماتیک و متناسب برده است. تبدیل دیالوگ‌های مصور به درام از مهم‌ترین شگردهای بهرام بیضایی در هنرهای نمایشی است. اهورامزدا به معنای سرور دانا نام خدای زردشتیان است. او در متون زرتشتی به شکل خورشید بر آسمان و روشنی بر زمین تجسم می‌یابد: «ما می‌ستائیم اهورامزدایی که سرچشمه کلیه اشیاء است، اهورامزدایی که فروغ سرشار است» (گات‌ها، ۱۳۸۴: ۱۸۷). ایزد مهر در اوستا، دارنده دشت‌های فراخ و هزار گوش و ده هزار چشم تجسم یافته است: «مهرِ فراخ‌چراگاه را می‌ستاییم که از «مَنثره» آگاه است. زبان‌آورِ هزار گوشِ ده هزار چشم بُرزمندِ بلندبالایی که بر فراز برجی پهن ایستاده است. نگاهبانِ زورمندی که هرگز خواب به چشم او راه نیابد» (اوستا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۵۵). در این تصاویر نیز سه فکتِ اساسیِ «**انسان**» و «**نقاشی**» و «**نمایش‌گری**» وجود دارد. بنابراین در دسته‌ی تابلوهای آیکونوگرافیک بهرام بیضایی قرار دارند. «تو مهرِ هزار گوشِ هزار چشم؛ دارنده دشت‌های فراخ» (بیضایی، ۱۳۸۲، ج ۱: ۵۶)، «پناه به مِهرِ هزارگوشِ هزار چشم که می‌نگرد خیره و خاموش است!» (بیضایی، ۱۳۹۸ ب: ۸۴). «تکاوری تک، جنگی خدای تیزسنان، آن بهرام پشتیبان، آن دل‌دهنده به من، آن جگردار، آن‌که دیدارش زهره بر دشمن می‌ترکاند» و «چه کسی نمی‌داند که شاه شیرافکن دلاوری بود تک؟ هماورد اژدها و بزرگ در چشم جنگی خدای جنگ‌آزمای بهرام پشتیبان؟» (بیضایی، ۱۳۵۸: ۳۶-۲۶). ناهید – ایزدبانوی آب – در آبان‌یشت اوستا به‌صورت دوشیزه‌ای «برومند، فره‌مند، دارنده‌ی هزار دریاچه و هزار رود با بازوان زیبا و سپید که به زیورهای باشکوه آراسته» (۱۳۸۵، ج ۱: ۲۹۸)، توصیف شده است. در این تصاویر نیز سه فکتِ اساسیِ «**انسان و فرهنگ**»، «**نقاشی - تجسمی**» و «**روایت‌نمایش‌گری**» وجود دارد. بنابراین در دسته‌ی تابلوهای آیکونوگرافیک قرار دارند. در «مرگ یزدگرد»: «اگر کیسه‌ای آرد مانده بود بر سر خود می‌ریختم تا سراپا سفید شوم. شاید ناهید هورپیکر مرا جای فرشته‌ای می‌گرفت یا به‌جای دختر خود و در چشمه‌ای شستشو می‌داد». (بیضایی، ۱۳۵۸: ۲۹). در «سهراب‌کشی» از ایزدبانوی ناهید با صفت خوب‌چهر یاد شده است». (بیضایی، ۱۳۹۸ ب: ۱۰۶). سروش از محبوب‌ترین ایزدان زرتشتی که در اوستا «پاک، مقدس، پارسا، نیک، دلیر، پیروزمند، نیرومند، جنگاور و اهورایی». (۱۳۸۵، ج ۱: ۳۹۵-۳۸۹) گاهی خود را به‌صورت مرغ سروشه یا سحرخیز «خروس» درمی‌آورد و سحرگاهان با صدایش مردم را به نماز و ستایش فرامی‌خواند. «برخیزید ای مردم، نماز «اشم و هو» خوانید و اهریمن را نفرین کنید». (کارنوی، ۱۳۴۱: ۶۷). (فیضی‌مقدم، عارف و شریف‌زاده، ۱۴۰۱).

۷. نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم اساسی رایج در برابرنهاد آیکون و آیکون‌شناسی هنوز آن‌گونه که باید در فرهنگ نمایشی و تجسمی ایران، روشن نشده و مفاهیم سه‌گانه‌ی آیکون‌ها که ارکان اساسی آیکونولوژِی به‌شمار می‌آیند، و عبارت‌اند از انسان؛ هنرهای تجسمی و نمایش روایت‌گری، هنوز شناخته شده نیستند. این مقاله برای تبیین موضوع به بررسی تعدادی از تابلوهای

سنگی و نقش‌برجسته‌های نمایشی دوران ایران باستان هم پرداخته و برای رسیدن به مفهومی روشن و مستدل برای آیکون‌شناسی به مطالعه‌ی تحلیلی و قیاسی با دیگر نظریه‌ها تا حصول مفهومی واحد برای آن اهتمام ورزیده است. بررسی وجوه افتراق و اشتراک آیکون با نماد، تمثیل، شمایل، شکلک، ایماژ و تصاویر غیر آیکون نیز از اهم روش‌شناسی این مقاله پژوهش محور تطبیقی خاستگاه‌شناختی بوده است. یافته‌ها حاکی از آن است که آیکونوگرافی با انسان نخستین در ایران باستان همراه بوده و نشانه‌های آن‌ها نیز در نقش‌برجسته‌ها، غارها، سنگ‌نبشته‌ها و درفش‌ها همچنان مشهود است. آیکونوگرافی با انسان‌شناسی، نمایش و نقاشی پیوندی دیرینه دارد. هر تصویری بدون سه رکن اساسی مورد بحث در این مقاله، آیکون نیست. در میان نظریه‌پردازان و تجربه‌گرایان معاصر، اروین پانوفسکی، با شیوه‌ای تجربی و آزمایشگاهی به آنالیز آیکون‌ها اهتمام ورزیده است. بنابراین، پیشنهاد می‌شود از این به بعد برای هر اثر نمایشی، تجسمی و مصور یا ایماجی، معنای آیکون به کار برده نشود.

پی‌نوشت‌ها

1. Iconology
2. Erwin Panofsky
3. Icon
4. Symbol
5. Sign
6. Allegory
7. Image
8. Address
9. Physical Anthropology
10. Semeion

۱۱. ر. ک. به نشریه علمی پژوهشی هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران. سال ۱۳۹۷. دوره ۲۳. شماره ۲ صفحه ۲۲-۱۵.

۱۲. مادر سیاوش، که در زادروز سیاوش می‌میرد از نزدیکان گرسیوز، برادر افراسیاب بوده است.

۱۳. Hypaer icology, سیما/شمایل‌شناسی فراواقعی یا فلاش فوروارد.

فهرست منابع

- الام، کر (۱۳۸۲). نشانه‌شناسی تئاتر و درام. ترجمه‌ی فرزان سجودی. تهران: قطره.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۲). نمایش در ایران. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۹). عیّار تنها (فیلم‌نامه). چاپ چهارم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۰). قصّه‌های میر کفن‌پوش (فیلم‌نامه). چاپ سوم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۸). ریشه‌یابی درخت کهن. تهران: نشر روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۹). هزار افسان کجاست؟ چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۵ الف). اهل هوا (تک‌نگاری). تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۱ الف). آی بی کلاه، آی باکلاه (نمایشنامه). تهران: نیل.

- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۵). واهمه‌های بی‌نام‌ونشان (شش داستان کوتاه). تهران: نیل.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷ ب). ترس‌ولرز (شش داستان کوتاهِ پیوسته). تهران: قطره.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۷ ج). ضحاک (نمایشنامه). تهران: به نگار.
- ستاری، جلال (۱۳۷۴). نماد و نمایش. تهران: انتشارات توس.
- طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های هم‌جوار. تهران: نشر شورآفرین.
- عارف، محمد (۱۳۹۷). انسان‌شناسی نمایش. «کمیجان، سرزمین شگفت‌انگیز تات‌ها و مادها». چاپ چهارم. تهران: انتشارات طهوری.
- عبدی، ناهید (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: نشر سخن.
- غریب پور، بهروز (۱۳۸۴). تئاتر در ایران‌زمین. تهران: نشر پژوهش‌های فرهنگی: رویه ۱۱۳.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۴). تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی، تهران: نشر نی.
- کارنوی، آلبرت جوزف (۱۳۴۱). اساطیر ایرانی. ترجمه‌ی احمد طباطبایی. تهران: فرانکلین.
- میرشکاری، علیرضا (۱۳۸۲). تعزیه و تعزیه‌خوانی در میناب. بوشهر: نشر شروع.
- نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۵). انسان، نشانه، فرهنگ. تهران: نشر افکار.
- هدایت، صادق (۱۳۹۰). نیرنگستان (نسخه الکترونیکی). تهران: جاویدان.
- هینلز، جان (۱۳۸۶). شناخت اساطیر ایران. ترجمه‌ی ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چاپ بیستم. تهران: نشر چشمه.

مقالات

- پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۹۰). «تحلیل معناشناختی واژه‌ی آیکون». مجله متافیزیک. سال سوم. شماره (۱۱ و ۱۲). صفحه‌های ۵۴- ۴۹.
- سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۳). «مطالعه تطبیقی ساختار بصری ماسک‌های آفریقایی و نقاب در آثار جیمز انسور». فصلنامه هنر. سال چهارم: شماره هشتم، پاییز و زمستان. صفحه‌های ۳۰-۱۵.
- عارف، محمد (۱۳۹۷). «کشف اندیشه انیمیشن هزارپانصدساله‌ی ایران در تاق بستان کرمانشاه». مجله هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران. تابستان ۱۳۹۷. دوره ۲۳. شماره (۲). صفحه‌های ۲۲-۱۵.
- فیضی‌مقدم، الهه، عارف، محمد و شریف‌زاده، محمدرضا (۱۴۰۱). «مطالعه تطبیقی اساطیر ترکیبی پیکرگردانی در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژراژ ژنت». دو فصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی. دوره ۴: شماره (۸)، پاییز و زمستان.
- فیضی مقدم، الهه، عارف، محمد و شریف‌زاده، محمدرضا (۱۴۰۲). «مطالعه مظاهر دگردیسی در آثار غلامحسین ساعدی بر مبنای نظریه بیش‌متنیتِ ژراژ ژنت». دو فصلنامه مطالعات نقد ادبی. دوره ۱۸: شماره (۵۴)، بهار و تابستان.

نصری، امیر (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه آروین پانوفسکی». سال اول. شماره (٦). تهران: کیمیای هنر، صفحه‌های ۲۰-۷.

رساله دکتری

- فیضی مقدم، الهه (۱۴۰۱). «مطالعه تطبیقی تأثیرات اساطیر ترکیبی پیکرگردانی ایران بر ادبیات دوران باستانی و اسلامی»، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. استاد راهنما: دکتر محمد عارف، استاد مشاور: دکتر محمدرضا شریف‌زاده.

Received: 2023/11/03
Accepted: 2024/01/20
Published: 2024/02/04

The Concept of Iconography and Its Applied Types in Performing Arts with the Approach of Visual Anthropology

Mohammad Aref, Associate Professor of Theatre Department, Faculty Member of Art Islamic Azad University, Center Tehran branch. Tehran, Iran.

Abstract

The aim of this article is the analytical and etymological examination of the applied types of icon (image/ symbol) in performing arts, visualization and human/ visual anthropology. The evidence shows that in subcultures and artistic literature of Iran, the term iconology is always subject to tastes, points of view, and common terms that are not related or unrelated to the fundamental field of iconology, and thus it has a vague meaning. Usually in the popular culture of Iran, most mobile phone and internet emoticons, intercity and intercultural signs, road signs, emojis, addresses, gestures, arrows, signs and many graphic lines are called icons. While the icon, iconography and iconology have rules unique to the classical/ modern format and have a methodical, clear and simultaneously scrutinized structure in the realm of performing arts, painting and visual anthropology. The results of the research show that iconology is an independent and rare method/ knowledge in the culture and language of art, which is not an icon without the three pillars of representation, visualization, visual anthropology. This article has been analyzed by descriptive-analytical method and analogical approach, with the aim of qualitative content analysis. Criticizing and reviewing the views and translations and aspects of applying iconology in performing arts and painting and anthropology is one of the most important efforts of this research-oriented article in order to correctly explain the word icon in Iranian culture and art. Therefore, a part of this article has been written with a critical approach, and to raise the issue, it is marked on a number of paintings, stone inscriptions, photographs, wall paintings, fabric, rock paintings and other formats in Iran. It seems obvious that this newly arrived word has received little attention in Iranian art literature between symbol, sign and allegory. Therefore, a critical look at the existing definitions and explaining the structure of the icon is one of the most important efforts of this article. The evidence shows that until now the writers and artists of visual arts and theater and graphics and anthropologists have not been able to consider a suitable translation and definition for the icon that is acceptable from an international and domestic point of view. Therefore, the word icon in computer systems and mobile devices and telephones and simple signs and social contracts is called icon. While the icon has a rule and structure and a semantic culture and not every sign should be regarded as an icon.

Keywords: Iconology, Visual Anthropology, Drama, Visualization, Image.