نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۹۲)، ۸۹-۱۰۲ / بهمن ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/bagh.2020.229539.4535

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Evaluating the Feasibility of Using Erwin Panofsky's Method in Reading the Facades of Persian Historic Houses
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

سنجش امکان بهره‌گیری از روش اروین پانوفسکی در خوانش نماهای خانه‌های تاریخی ایران *

سمیه جلالی میلانی[۱]، احد نژادابراهیمی**[۲]، حامد بیتی[۳]، علی وندشعاری[۴]

۱. پژوهشگر دکتری معماری اسلامی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.
۲. دانشیار، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.
۳. استادیار، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.
۴. دانشیار، دانشکدهٔ فرش دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۲/۱۶ تاریخ اصلاح: ۹۹/۰۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۲۹ تاریخ انتشار: ۹۹/۱۱/۰۱

چکیده

بیان مسئله: در پژوهش‌های تاریخ معماری ایران، به غیر از خود بناها، منابعی تاریخی که بتوان با اتکاء بر آنها به انجام این پژوهش‌ها اقدام کرد، عموماً محدودند. بنابراین ضرورت آشنایی و تسلط بر روش‌هایی که از طریق خوانش بناهای تاریخی، می‌توانند اطلاعات تاریخی مورد نیاز را در اختیار قرار دهند، احساس می‌شود. در میان روش‌شناسی‌های شناخته‌شده‌ای که به منظور خوانش آثار تاریخی مورد استفادهٔ پژوهشگران قرار می‌گیرند، آیکونولوژی (شمایل‌شناسی) «اروین پانوفسکی» روشی است که به دنبال فهم معنای اثر در تقابل با فرم آن است. این روش که دارای مراتبی سه‌گانه است، در ایران هرچند در پژوهش‌های تفسیری-تاریخی در حوزه‌هایی چون نگارگری، فرش و یا اشیای تاریخی مورد استفاده قرار گرفته، اما به‌ندرت در حوزهٔ پژوهش‌های تاریخ معماری مورد توجه بوده است.

هدف پژوهش: تحقیق حاضر در درجهٔ اول به دنبال فهم آن است که آیا روش خوانش آیکونولوژیک پانوفسکی به طور کلی در پژوهش‌های تاریخ معماری کاربرد دارد، و پس از اطمینان حاصل‌کردن از این موضوع در درجهٔ بعدی به دنبال پاسخگویی به این پرسش است که در صورت کاربست این روش مشخصاً در مطالعهٔ نمای خانه‌های تاریخی ایران، قابلیت‌ها و محدودیت‌های آن در این زمینه چیست.

روش پژوهش: پس از اطمینان‌یافتن از کارکرد عمومی روش‌شناسی آیکونولوژی در پژوهش‌های تاریخی معماری با تکیه بر روش مطالعهٔ کتابخانه‌ای، با اتکاء بر روش پژوهش موردی، یک نمونه نما مربوط به خانه‌ای قاجاری-پهلوی در شهر تبریز، بر مبنای مراتب سه‌گانهٔ آیکونولوژی پانوفسکی مورد خوانش قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد خوانش آیکونولوژیک پانوفسکی به طور کلی در حوزهٔ تاریخ معماری کاربرد داشته و همچنین در زمینهٔ مطالعهٔ نمای خانه در معماری تاریخی ایران قابل استفاده است، ضمن اینکه بهره‌گیری از آن در این حوزه، پژوهشگر را با برخی قابلیت‌ها و محدودیت‌ها مواجه می‌کند.

واژگان کلیدی: *خوانش، آیکونولوژی، روش اروین پانوفسکی، نما، خانه‌های تاریخی.*

مقدمه

«تاریخ معماری همانند دیگر انواع تاریخ، به دنبال فهم گذشته و شرح و تبیین آن است؛ اما وجه تمایز آن با دیگر انواع تاریخ، ماهیت شواهد تاریخیِ معماری و روش‌های سنجش این شواهد است» (کانوی و رونیش، ۱۳۸۴، ۲۴). بناها خود شواهدی از تاریخ خودند (همان، ۳۱)؛ آنها برای مورخ در حکم اسناد تاریخی‌اند که به او اطلاعاتی همانند شرح یک واقعهٔ نوشته شدهٔ تاریخی می‌دهند (گلیجانی مقدم، ۱۳۸۴،

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «سمیه جلالی میلانی» با عنوان «فهم ذهنیت معمارانه در دورهٔ قاجار از نمای خانه، براساس خوانش نماهای خانه‌های محلهٔ سرخاب تبریز» است که با راهنمایی دکتر «احد نژادابراهیمی» و مشاورهٔ دکتر «حامد بیتی» و دکتر «علی وند شعاری» در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در حال انجام است.

** نویسنده مسئول: ۰۹۱۴۴۱۱۳۱۹۸. ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir

۶۱). با این حال گاهی گشودن گرهٔ این شواهد و فهم آنها کاری صعب و پیچیده می‌شود (کانوی و رونیش، ۱۳۸۴، ۳۱). از این رو روش‌شناسی‌های مختلفی برای خوانش این آثار و گشودن گره آنها پیش روی پژوهشگر تاریخ قرار می‌گیرد. «لوری آدامز» (۱۳۹۵) روش‌شناسی‌های ممکن در پژوهش‌های تاریخ هنر و معماری را شش مورد معرفی می‌کند: ۱. شکل‌گرایانه و سبکی ۲. آیکونولوژیک (شمایل‌شناسانه) ۳. زمینه‌ای ۴. زندگی‌نامه‌ای ۵. نشانه‌شناسانه ۶. روان‌کاوانه که هریک از آنها در تاریخ‌نگاری هنر و معماری، دسته‌ای از امکانات را در اختیار پژوهشگر تاریخ قرار داده و کمک می‌کند ابعاد مختلفی از ویژگی‌ها و یا معانی یک اثر نمایان شوند. به عنوان مثال رویکرد شکل‌گرایانه و سبکی در تاریخ‌نگاری هنر، کمک می‌کند فرم بدون دخالت‌دادن هیچ عامل دیگری غیر از مباحث زیبایی‌شناسانهٔ صرف، با تکیه بر اصولی مشخص و قابل اتکاء مورد مطالعه قرار گیرد. در حالی‌که رویکردهای زمینه‌ای مانند تاریخ‌نگاری مارکسیستی، به دنبال خوانش آثار هنر و معماری در ارتباط با زمینه‌های سیاسی و اجتماعی آن و مطالعهٔ تأثیرات متقابل آن‌هاست (همان). با این حال در مطالعات تاریخی معماری ایران تنوع کمتری در انتخاب رویکردهای پژوهشی به چشم می‌خورد و در مواردی که رویکردهایی غیر از رویکردهای فرمالیستی به کار بسته می‌شوند، می‌توان نمونه‌هایی را یافت که این رویکرد را به شیوه‌ای کمابیش ناخودآگاه و بدون طی‌کردن روندی منسجم و منطقی به کار برده‌اند (ناری قمی، ۱۳۹۴). بر این اساس این پرسش مطرح می‌شود که آیا دلیل استفاده‌نشدن از این رویکردها به صورتی روشمند، کاربردنداشتن آنها در حوزهٔ معماری تاریخی ایران است، یا آن که دلیل را باید در غفلت از این رویکردها و آگاه‌نبودن از امکاناتی که در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهند پیدا کرد؟

یکی از روش‌شناسی‌های مطرح در خوانش آثار هنری تاریخی، خوانش «آیکونولوژیک» است که «اروین پانوفسکی» آن را در قالب روشی منسجم و نظام‌مند در سه مرتبهٔ مجزا برای فهم معانی آثار ارائه داده است. با جستجوها در منابع فارسی، پژوهش‌هایی در حوزهٔ تاریخ هنر می‌توان یافت که با تکیه بر این رویکرد به مطالعهٔ آثار هنری پرداخته‌اند. با این حال در میان آنها به ندرت پژوهشی در حوزهٔ آثار تاریخی معماری یافت می‌شود. از این رو مشخصاً این پرسش مطرح می‌شود که آیا روش خوانش آیکونولوژیک قابلیت استفاده در مطالعات تاریخ معماری ایران را ندارد؟ به ویژه که در تعاریف ارائه شده از آیکونولوژی بر کاربرد آن در مطالعات هنرهای دیداری تأکید شده است (Van Straten,1994, 12).

به عنوان بخشی از شواهد معماری تاریخی ایران، نمای بناها حاوی معانی ناگفته‌ای هستند که می‌توانند مورد خوانش قرار گرفته و امکان فهم بهتری از تاریخ معماری ایران فراهم آورند. بر این اساس این پژوهش بر آن است که پس از اطمینان حاصل‌کردن از کارآمدی عمومی روش‌شناسی آیکونولوژیک در مطالعات تاریخ معماری، امکان بهره‌گیری از این روش را در خوانش نمای خانه در معماری تاریخی ایرانی مورد بررسی قرار داده و قابلیت‌ها، نقاط قوت و محدودیت‌های آن را در این زمینه بسنجد.

فرض بر این است که نما در معماری تاریخی ایران را می‌توان با بهره‌گیری از مراتب سه‌گانهٔ روش پیشنهادی پانوفسکی مورد مطالعه قرار داده و به فهم معانی نهفته در آن رسید؛ در حالی که هدف از به کاربستن چنین روشی، بهره‌گیری از چارچوب کلی مراتب سه‌گانهٔ این روش از طریق شبیه‌سازی گام به گام آنها در مطالعهٔ نماهای تاریخی، جهت دستیابی به روشی سامان‌مند در چنین مطالعاتی است.

پرسش‌های تحقیق

۱. آیا آیکونولوژی اروین پانوفسکی در پژوهش‌های حوزهٔ تاریخ معماری کاربرد دارد؟

۲. آیا این روش‌شناسی را می‌توان مشخصاً به منظور مطالعه و خوانش نماهای خانه‌های تاریخی ایران به کار بست؟ قابلیت‌ها و محدودیت‌های آن چیست؟

روش تحقیق

این تحقیق بر مبنای روش پژوهش موردی صورت خواهد گرفت. از این‌رو به منظور دستیابی به هدف این تحقیق، پس از مروری بر آرای اروین پانوفسکی به عنوان چارچوب نظری پژوهش، ابتدا امکان کاربرد آن به طور کلی در پژوهش‌های حوزهٔ تاریخ معماری مورد بررسی قرار خواهد گرفت، و این امر از طریق مروری بر پژوهش‌های خارجی که در این حوزه صورت یافته‌اند، با روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای صورت خواهد یافت. پس از آن برای بررسی امکان بهره‌گیری از خوانش آکونولوژیک در مطالعهٔ نماهای تاریخی، نمایی مربوط به یک خانهٔ قاجاری-پهلوی در محلهٔ «سرخاب تبریز» به عنوان نمونهٔ موردی انتخاب شده، براساس مراتب سه‌گانهٔ پیشنهادی پانوفسکی مورد خوانش قرار خواهد گرفت تا نقاط قوت و ضعف این روش تبیین شود.

پیشینهٔ تحقیق

چنان‌که اشاره شد، در پژوهش‌های فارسی در حوزهٔ معماری، نمونه‌ای که به بررسی کاربرد روش آیکونولوژی در این حوزه پرداخته باشد و یا از این روش برای مطالعهٔ موضوعی در حوزهٔ تاریخ معماری بهره گرفته باشد، یافت نشد. با این حال در سایر حوزه‌های پژوهشی مرتبط با هنر نمونه‌های متعددی می‌توان یافت. به عنوان مثال نصری (۱۳۹۱) به بررسی این روش در مطالعات تاریخ هنر، امکانات و قابلیت‌هایش و نقدهای وارد شده بر آن پرداخته است. عبدی (۱۳۹۱) نیز به طور مفصل‌تری این روش را مورد بررسی قرار داده و سپس با بهره‌گیری از آن به

مطالعهٔ برخی از آثار نگارگری ایرانی پرداخته است. همچنین نامور مطلق (۱۳۹۰) این روش و پیشینه‌شناسی تحلیلی آن را مورد توجه قرار داده است. علاوه بر این می‌توان به پژوهش‌هایی اشاره کرد که با کاربست این روش یکی از آثار تاریخ هنر ایران در حوزه‌هایی چون نگارگری، اشیاء و منسوجات را مطالعه کرده‌اند. به عنوان مثال نمازعلیزاده و موسوی‌لر (۱۳۹۸) به بررسی نگاره‌ای مشخص بر روی یک سفال سلجوقی با بهره‌گیری از این روش پرداخته‌اند و یا قانی و مهرابی (۱۳۹۷) تصویر بافته شده بر قالیچه‌ای بختیاری را به این روش مورد تحلیل و تفسیر قرار داده‌اند.

چارچوب نظری

• مروری بر خوانش آیکونولوژیک از دیدگاه اروین پانوفسکی

«آیکونولوژی شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است که به مضمون یا معنای آثار هنری در تقابل با فرم آن می‌پردازد» (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۳۵). این شاخه در نگاهی عمومی و کلان به معنای مطالعهٔ تصاویر و بازنمایی‌های نمادین و تمثیلی مفاهیم است (نامورمطلق، ۱۳۹۰، ۵۳). ریشهٔ واژهٔ آیکون به زبان یونانی بازمی‌گردد که در آن زبان به معنای تصویر است. بر این اساس واژهٔ آیکونولوژی در کنار واژهٔ آیکونوگرافی که در برخی متون پژوهشی فارسی با ترجمهٔ شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری و در برخی دیگر با ترجمهٔ آیکون‌شناسی و آیکون‌نگاری به کار رفته‌اند، در حقیقت به دانشی اشاره دارد که در پی تبیین و توصیف تصویر است (نصری، ۱۳۹۱، ۸). مطالعات در این حوزه به سدهٔ شانزدهم میلادی و پژوهش‌های «سزار ریپا» که در کتابی تحت عنوان «آیکونولوژیا» به چاپ رسانده است، نسبت داده می‌شود؛ این کتاب دانشنامه‌ای حاوی مضامین هنری و شاخصه‌های تمثیلی بود که جهت استفادهٔ هنرمندان و هنردوستان گردآوری شده بودند (عبدی، ۱۳۹۱). با این حال آیکونولوژی به عنوان یک روش مطالعاتی در تاریخ هنر، در قرن بیستم توسط افرادی چون «ابی واربورگ» و اروین پانوفسکی در قالب مؤسسهٔ واربورگ مطرح شد (نامورمطلق، ۱۳۹۰، ۵۵)؛ مؤسسه‌ای که پژوهشگران آن بر لزوم بهره‌گیری از اسطوره‌شناسی، ادبیات، تاریخ و حیات اجتماعی- سیاسی برای تحلیل آثار هنری تأکید داشتند (نصری، ۱۳۹۱، ۱۰). از برجسته‌ترین این پژوهشگران، اروین پانوفسکی پایه‌گذار روش مطالعاتی آیکونولوژی در مطالعات تاریخی است. بر مبنای این روش او برای مطالعه و خوانش آثار هنری و درک معنای نهفته در آنها، مراتبی سه‌گانه را پیشنهاد داد: مرتبهٔ نخست: توصیف پیشاآیکونوگرافیک، مرتبهٔ دوم: تحلیل آیکونوگرافیک و مرتبهٔ سوم تفسیر آیکونولوژیک.

در مرتبهٔ اول یعنی توصیف پیشاآیکونوگرافیک، پژوهشگر به توصیف اثر بر مبنای صورت‌های محسوس موجود در آن، با تکیه بر «تجربهٔ عملی» خود می‌پردازد. او در این مرتبه با توصیف مفاهیمی چون رنگ‌ها، سطوح و ترکیب‌بندی به کار رفته در اثر می‌تواند به «معنای واقعی» اثر و با توصیف مفاهیم مرتبط با حالات عاطفی همچون خشم، شادی و غیره که از اثر دریافت می‌شود به «معنای بیانی» آن دست یابد. پانوفسکی این دو معنای بیانی و واقعی را با هم در یک گروه قرار داده و آن را «معنای طبیعی یا اولیه» می‌نامد. در مسیر فهم این معنا، هرچند بهره‌گیری پژوهشگر از «تجربهٔ عملی»اش ضروری است، اما در پاره‌ای موارد برای جلوگیری از بروز اشتباه، او باید با تکیه بر شناخت خود از سبک‌های به کار رفته در هر دورهٔ تاریخی- و یا به عبارتی نحوهٔ بیان فرم‌ها و مفاهیم در هر دوره- از یک اصل اصلاحی استفاده کند که پانوفسکی آن را «تاریخ سبک» می‌نامد (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۴-۴۲).

در مرتبهٔ دوم یعنی تحلیل آیکونوگرافیک، پژوهشگر به تحلیل معنای نهفته در اثر از طریق فهم قراردادهای معنایی موجود در اثر و نیز فرهنگی که اثر در آن شکل گرفته می‌پردازد. او از طریق مطالعهٔ سمبل‌ها و تمثیل‌هایی که هنرمند به صورت عامدانه و با آگاهی از معنای آنها در اثر به کار برده است (نصری، ۱۳۹۱، ۱۳) تلاش می‌کند به «معنای قراردادی یا ثانویه» مستتر در آن دست یابد. شرط لازم برای چنین تحلیلی آشنایی پژوهشگر با موضوعات و مفاهیم تمثیلی و سمبولیکی است که از راه «منابع ادبی و یا سنت شفاهی» منتقل می‌شوند؛ در حقیقت این مرحله تحلیل سامانمند وابستگی میان نقوش و فرم‌ها، و محتوای ادبی است (Hasenmueller,1978, 291). در تصحیح اشتباهات احتمالی این مرتبه از خوانش نیز پانوفسکی بررسی «تاریخِ گونه‌ها» را پیشنهاد می‌کند. به این معنا که پژوهشگر باید به مطالعهٔ این موضوع بپردازد که تحت شرایط و دوره‌های مختلف تاریخی، مفاهیم و مضامین منتقل شده در منابع ادبی به چه روشی بیان می‌شوند (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۴-۴۵).

در مرتبهٔ سوم یعنی تفسیر آیکونولوژیک، پژوهشگر به دنبال آن دسته از معانی مرتبط با مشخصه‌های ملی، مذهبی یا عقاید فلسفی نهفته در اثر است که طی دوران گوناگون یا در ضمن طبقات اجتماعی شکل گرفته، جهان‌بینی هنرمند را شکل داده و به طور ناخودآگاه توسط او در اثر تبلور می‌یابد (عبدی، ۱۳۹۱، ۴۶). پانوفسکی این دسته از معانی را «معنای ذاتی یا محتوا» می‌نامد. در این مرحله، اثر هنری انعکاسی از ارزش‌های نمادین یک عصر و دوره دانسته می‌شود و بر این اساس تغییرات در شیوهٔ بیان هنری یک موضوع در دوره‌های مختلف به تغییرات و تحولات در نگرش‌های اساسی هر دوره نسبت داده می‌شود (کیپنبرگ، ۱۳۷۳، ۱۴۴). به این ترتیب برای تفسیر آیکونولوژیک یک اثر، پژوهشگر باید شواهد و مستندات بسیاری را خارج از حوزهٔ هنر به کار بندد و سازه‌های اصلی بنیادهای فکری، دینی،

عقیدتی و فلسفی بستر شکل‌گیری اثر را شناسایی کند. از این رو روش به کار رفته در این مرتبه، میان‌رشته‌ای است (مختاریان، ۱۳۹۵، ۱۴). پانوفسکی برای تصحیح اشتباهات احتمالی در این مرتبه نیز، مطالعه بر روی «تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها» را پیشنهاد می‌دهد. به این معنا که پژوهشگر در این مرتبه از خوانش باید نسبت به روشی که در هر دورهٔ تاریخی مضامین و مفاهیم در قالب نمادها یا نشانه‌های فرهنگی بازنمایانده می‌شده‌اند، شناخت حاصل کند (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۷)؛ (جدول ۱).

خوانش آیکونولوژیک در مطالعات تاریخ معماری: مروری بر پژوهش‌های صورت گرفته در این حوزه

پانوفسکی خود روش پیشنهادی‌اش را در زمینهٔ مطالعات تاریخ هنر رنسانس و قرون وسطی به کار برده است. در این جا پرسشی مطرح می‌شود و آن این است که آیا این روش در پژوهش‌های مربوط به تاریخ معماری نیز کاربرد دارد. مروری بر فهرست کتب و مقالات نوشته‌شده توسط پانوفسکی این شائبه را از میان می‌برد؛ چرا که در میان این کتب و مقالات می‌توان نمونه‌هایی را یافت که مشخصاً معماری دوران رنسانس و قرون وسطی را مورد توجه قرار داده‌اند. بخش «میکل آنجلو» و «جنبش نوافلاطونی» در کتاب «مطالعاتی در باب آیکونولوژی» که پانوفسکی در سال ۱۹۳۹به چاپ رساند، نمونه‌ای از این موارد است که پانوفسکی در آن کوشیده است رابطهٔ میان دیدگاه‌های نوافلاطونی میکل آنجلو و مجسمه‌ها و معماری او را به طور ویژه در دو نمونه بنای کلیسای «مدیچی» ومقبرهٔ «ژولیوس دوم» با تحلیل‌های آیکوفوگرافیک کشف کند (Panofsky, 2018). نمونهٔ دیگری از مطالعات تاریخی پانوفسکی در حوزهٔ معماری، کتاب «سوگر و کلیسای سن‌دنی» است که در سال ۱۹۴۶ منتشر شد. پانوفسکی در این کتاب به بررسی تأثیر دیدگاه‌های فلسفی و الهیاتی سوگر- بنیان‌گذار کلیسای سن‌دنی- بر شکل‌گیری معماری «کلیسای سن‌دنی» می‌پردازد و از آن جا که آغاز سبک گوتیک در معماری قرون وسطا به این کلیسا نسبت داده می‌شود، پانوفسکی، دیدگاه‌های یادشده را با آغاز سبک گوتیک مرتبط دانسته و تلاش می‌کند با مطالعات آیکونوگرافیک، تناظری میان دیدگاه‌های فلسفی و الهیاتی سوگر و سبک معماری گوتیک برقرار کند (حسینی دستجردی، ۱۳۹۵). ناگفته نماند که رویکرد پانوفسکی در این پژوهش در نسبت‌دادن آغاز شکل‌گیری سبک گوتیک به دیدگاه‌های یک فرد خاص، مورد نقدهایی نیز واقع شده است. به عنوان مثال «گادامر» چنین نگرشی به تاریخ‌نگاری را نمونه‌ای از «تأثیر میراث زندهٔ هگلی» بر شیوهٔ تاریخ‌نگاری می‌داند که به دنبال ایجاد پیوستگی در تاریخ است (همان،۱۵۳). نمونهٔ برجسته و قابل توجه دیگری از پژوهش‌های پانوفسکی که مشخصاً در حوزهٔ تاریخ معماری صورت یافته است، کتاب «معماری گوتیک و تفکر مدرسی» است. پانوفسکی در این کتاب که به سال ۱۹۵۱ به چاپ رسیده، کوشیده است به اثبات این نظریه بپردازد که آن‌چه معماران دورهٔ گوتیک طرح‌ریزی کرده‌اند، نشأت‌گرفته از اندیشهٔ آنان است که در قالب تفکر مدرسی پرورش یافته؛ تفکری انتقادی که تدریس آن در دانشگاه‌های قرون وسطا رواج داشت. در حقیقت او ادعا می‌کند که «اصول و روش‌های به کار رفته در روند تفکر مدرسی به عنوان عاداتی ذهنی توسط معماران هضم و جذب شده و توسط آنها در بناها نمود یافته است... بدین طریق که الزامات مشخصی از سبک معماری و سازه، معادل‌هایی نمایان و محسوس برای ایده‌ها، فرم‌ها و روش‌های فلسفی فراهم کرده‌اند» (Bober,1953, 310). از این رو او تلاش کرده است تا اصول و روش‌های تفکر مدرسی را استخراج کرده و رابطهٔ میان این اصول با معماری بناهای دورهٔ گوتیک را تبیین کند. به عنوان مثال وی سه الزام تفکر مدرسی: ۱. تمامیت ۲. آرایش براساس سیستمی از بخش‌ها و زیربخش‌های متشابه ۳. رسابودن و مستدل‌بودن قیاسی، را معادل با ۱. ارائهٔ جزئیات کافی ۲. مفصل‌بندی کافی و ۳. روابط متقابل کافی در معماری کلیساهای دورهٔ گوتیک معرفی می‌کند (ibid., 311). چنین رویکردی البته با انتقاداتی نیز روبرو بوده است. چنان‌که به عنوان مثال «هالی» بیان می‌کند که «پانوفسکی بدون کمترین خودآگاهی، جهان‌بینی آفرینندهٔ اثر را با درک خود از آموزه‌های فلسفی برابر گرفته

جدول ۱. مراتب خوانش آیکونولوژیک. مأخذ: پانوفسکی، ۱۳۹۵.

انواع معانی مستتر در اثر هنری	روش دستیابی به معنا	ابزار دستیابی به معنا	اصول اصلاحی
معنای طبیعی یا اولیه	توصیف پیشاآیکونوگرافیک	بهره‌گیری از تجربهٔ عملی	رجوع به تاریخ سبک‌ها
معنای قراردادی یا ثانویه	تفسیر آیکونوگرافیک	بهره‌گیری از دانش منابع ادبی یا سنت شفاهی	رجوع به تاریخ گونه‌ها
معنای ذاتی	تحلیل آیکونولوژیک	بهره‌گیری از دانش مربوط به تمایلات اساسی ذهن بشر	رجوع به تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها

است... او برای وفادارماندن به دیدگاه‌های نظری‌اش (در زمینهٔ آیکونولوژی) باید به روش‌هایی اهمیت نشان می‌داد که در آن دیدگاه‌های جامع‌تر جهانی نه تنها به اثر، بلکه حتی بر آموزه‌های فلسفی تأثیر گذاشته‌اند» (هالی، ۱۳۹۵، ۱۲۰-۱۲۲). در میان پژوهش‌های پانوفسکی مواردی نیز وجود دارد که مستقیماً نمای بناهایی مشخص را مورد بررسی قرار داده است. «دو طرح نما از دومنیکو بکافومی و مسئلهٔ شیوه‌گرایی در معماری» نمونه‌ای از این پژوهش‌هاست که پانوفسکی در آن کوشیده است با بررسی آیکونوگرافیک دو نما از معماری نه چندان نام آشنا، ظهور سبک شیوه‌گرایی در معماری و دلایل آن را توضیح دهد (Panofsky, 1955).گذشته از تمامی آن چه درباب پژوهش‌های خود پانوفسکی در حوزهٔ تاریخ معماری گفته شد، چنین عنوان می‌شود که آرای پانوفسکی، توسط «ریچارد کراوتیمر» به حوزهٔ معماری بسط یافته است. او در مقاله‌ای تحت عنوان «مقدمه‌ای بر آیکونوگرافی معماری قرون وسطا» که در ۱۹۴۲ به چاپ رسیده است، تحت تأثیر دیدگاه‌های پانوفسکی و ابی واربورگ به قابلیت‌ها و ظرفیت‌های آیکونوگرافی از طریق ارائهٔ روشی برای مطالعه آثار معماری قرون وسطا پرداخته است (Mccurach, 2011). علاوه بر این می‌توان به مقاله‌ای تحت عنوان «معماری قرون وسطا و معنا: محدودیت‌های آیکونوگرافی» چاپ شده به سال ۱۹۸۸ توسط «پل کراسلی» اشاره کرد که نویسنده در آن به بررسی کاربرد و محدودیت‌های آیکونوگرافی در مطالعهٔ معماری قرون وسطا پرداخته است (Crossley,1988)؛ موضوعی که نشانگر بهره‌گیری از این روش در مطالعات تاریخ معماری، سال‌ها پس از مطرح‌شدن اولیهٔ آن در مکتب واربورگ، و آگاهی‌یابی از امکانات و محدودیت‌های این روش است. همچنین می‌توان به پژوهشی تحت عنوان «ارزش رویکردهای شکل‌گرایانه و آیکونولوژیک به منظور درک مسئلهٔ سبک در معماری» اشاره کرد، که نویسنده در آن تلاش کرده است تا امکانات متفاوت این دو رویکرد را در تبیین سبک‌های معماری مورد بررسی قرار دهد (Linda, 2015). بهره‌گیری از این روش‌شناسی در پژوهش‌های حوزهٔ تاریخ معماری اسلامی نیز قابل مشاهده است. به عنوان مثال «اولگ گرابار» در کتاب خود با عنوان «هنر اسلامی اولیه ۶۵۰-۱۱۰۰» به ارائهٔ بخشی با عنوان «آیکونوگرافی معماری اسلامی» پرداخته است. همچنین «جاناتان ام. بلوم» در مقاله‌ای تحت عنوان «قبه‌الخضرا و آیکونوگرافی ارتفاع در معماری اسلامی اولیه» از این رویکرد استفاده کرده است (Bloom, 1993). نکتهٔ قابل توجه در پژوهش‌های حوزهٔ تاریخ معماری با چنین روش‌شناسی‌ای، آن است که در این پژوهش‌ها عموماً از واژهٔ آیکونوگرافی به جای آیکونولوژی استفاده شده است. «ارنست گامبریچ» به عنوان یکی از پژوهشگران مکتب واربورگ تمایز میان آیکونولوژی و آیکونوگرافی را چنین بیان می‌کند که «آیکونولوژی بازسازی کل یک برنامه است و بنابراین بیش از یک متن تنها را در بر می‌گیرد و در درون زمینه‌ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی را در خود دارد» (آدامز، ۱۳۹۵، ۵۲). در برخی منابع به نقل از پانوفسکی، از آیکونولوژی، با عنوان آیکونوگرافی به معنای عمیق‌تر یاد شده است (نصری، ۱۳۹۱). از مجموعهٔ این موارد چنین برمی‌آید که آیکونوگرافی و آیکونولوژی هردو در پژوهش‌های تاریخ معماری کاربرد دارند و به نظر می‌رسد مطالعات آیکونوگرافیک در معماری بیشتر بر قراردادهای معنایی که معماران به صورتی کمابیش آگاهانه در معماری بناها به کاربرده‌اند می‌پردازد، در حالی که مطالعات آیکونولوژیک بر ویژگی‌های فرهنگی-اجتماعی زمینهٔ اثر توجه دارد که از طریق تأثیرگذاری بر ذهنیت و جهان‌بینی معمار به صورتی ناخودآگاه در اثر معماری نمود می‌یابد. ضمن این‌که علی‌رغم نقدهای صورت گرفته بر این روش، آیکونولوژی پانوفسکی همچنان یکی از روش‌شناسی‌های مطرح در حوزهٔ تاریخ هنر است که به واسطهٔ تأکید بر ضرورت مطالعات وسیع و عمیق متکی بر متون و اسناد متنوع بشری و نیز به دلیل برقراری روشی مستحکم و مطمئن و ارائهٔ تالیفی مشخص از تفسیر (عبدی، ۱۳۹۱، ۹۷و ۱۰۱) می‌تواند پژوهشگر را دست‌کم در فهم پاره‌ای از معانی نهفته در اثر یاری دهد.

خوانش نمای خانه‌های تاریخی با اتکاء بر روش پانوفسکی

در ادامه تلاش شده است تا با تکیه بر روش پانوفسکی و طی‌کردن گام به گام چارچوب مراتب پیشنهادی او ، مراتب معنایی نمای یک خانهٔ قاجاری-پهلوی مورد بررسی قرار گیرد. بدین منظور یکی از نماهای خانهٔ «شربت‌اوغلی»، واقع در محلهٔ سرخاب تبریز و مربوط به اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی انتخاب شده و به ترتیب مورد توصیف پیشاآیکونوگرافیک، تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونولوژیک قرار خواهد گرفت. این خانه که متعلق به حاج مجید شربت‌اوغلی، تاجر فرش و حمله‌دار زائرین خانهٔ خدا بوده است، دو نما رو به سوی دو معبر شمالی و جنوبی دارد، که هردو دربرگیرندهٔ ورودی از سوی معبر به خانه هستند. نمای مورد مطالعه در این پژوهش، نمای جنوبی و مربوط به بخشی از خانه است که در قالب یک دالان نسبتاً طولانی مشترک با دو همسایهٔ دیگر، ارتباط خانه را با معبر جنوبی فراهم می‌کند (تصاویر ۱و۲).

توصیف پیشاآیکونوگرافیک نمای خانه در معماری تاریخی ایران

چنانچه پیش‌تر گفته شد، هدف از توصیف پیشاآیکونوگرافیک یک اثر، دستیابی به معنای اولیه یا طبیعی آن از طریق توصیف ویژگی‌های محسوس و بیانی اثر با بهره‌گیری از تجربهٔ عملی و اتکا بر تاریخ سبک‌هاست (پانوفسکی، ۱۳۹۵).

تصویر ۱. پلان خانهٔ شربت اوغلی و جانمایی نمای مورد مطالعه در آن.
مأخذ: https://eachto.ir/index.php/miras/banaha.

تصویر۲. نمای رو به معبر شمالی خانهٔ شربت‌اوغلی.
عکس: سمیه جلالی میلانی، ۱۳۹۵.

حال باید دید که چه مباحثی می‌تواند تأمین‌کنندهٔ تجربهٔ عملی لازم برای توصیف پیشاآیکونوگرافیک نمای خانهٔ شربت اوغلی باشد؛ معنای طبیعی این نما چگونه قابل دستیابی است و تاریخ سبک‌ها به چه نحو می‌تواند برای پیشگیری از بروز خطا در توصیف به کمک آید.

در متون مربوط به مبانی نظری معماری می‌توان موارد متعددی را یافت که به توصیف مؤلفه‌های شکل‌دهنده به نما پرداخته‌اند، به گونه‌ای که این موارد می‌توانند تشکیل‌دهندهٔ تجربهٔ عملی درباب نما بوده و چارچوبی برای توصیف نما ایجاد کنند. به عنوان مثال توسلی (۱۳۷۶) به مفاهیم نظم، وحدت، ترکیب، استحکام بصری، تعادل، مقیاس، تناسب و هماهنگی به عنوان اصولی اشاره کرده است که دستیابی به آنها در نما از طریق جایابی مناسب عناصری چون روزنه‌ها میسر است. به عنوان نمونه‌ای دیگر مزینی (۱۳۷۳) به ارائهٔ معیارهایی بیانی برای طراحی نمای مطلوب پرداخته که عبارت است از تهییج، تنوع، قابلیت شناسایی، خاطره‌انگیزی، سرزندگی، هویت، تصورپذیری، خوانایی، انعطاف‌پذیری، سادگی، وضوح، چیرگی بخشی از فرم، تطابق با محیط، معنی‌داری و آموزندگی. بنابراین توصیف‌گر متخصص در حوزهٔ معماری با تکیه بر شناخت حاصل از مطالعهٔ چنین مباحثی که شکل‌دهنده به تجربهٔ عملی اوست، می‌تواند به توصیف پیشاآیکونوگرافیک نما بپردازد. بر این اساس برای توصیف ویژگی‌های شکلی و بیانی نما در خانه‌های تاریخی ایران می‌توان با اتکاء بر متون یادشده ابتدا به ارائهٔ چارچوبی برای مؤلفه‌های قابل بررسی در این نماها پرداخت که تجربهٔ عملی در این زمینه را ساماندهی کرده، و با تکیه بر آن می‌توان به طور دقیق‌تری به چنین توصیفی پرداخت (جدول۲).

برای روشن‌ترشدن موضوع چنانچه بخواهیم نمای خانهٔ شربت اوغلی را مورد توصیف پیشاآیکونوگرافیک قرار دهیم، بخشی از آن چنین توصیفی می‌تواند باشد:

نما دارای ساختاری متقارن است که در میانهٔ آن، دیوار عقب نشسته و قوسی آجری با عمقی نه چندان زیاد، بر این عقب‌نشستگی شکل گرفته است. در بالای قوس گچبری با طرح گیاهی و حیوانی مشاهده می‌شود، و در زیر گچبری، دقیقاً در میانهٔ نما یک در چوبی تعبیه شده است. گچبری‌های دیگری با طرح گیاهی، در دو طرف نما دیده می‌شوند که به حفظ تعادل بصری آن کمک می‌کنند. این تعادل با بهره‌گیری از گچبری‌هایی با جزئیات کمتر، در پایین نما و ممانعت از سنگینی بیش از حد نما در قسمت‌های بالایی آن، تقویت شده است. ترکیب کلی این عناصر می‌تواند توصیف‌گر نما را به این نتیجه برساند که بخش میانی نما، ورودی اصلی بناست. موضوعی که می‌تواند به عنوان معنای واقعی نما قلمداد شود. به ویژه که این ورودی در مقایسه با ورودی دیگر خانهٔ شربت اوغلی رو به معبر شمالی پرکارتر است (تصویر۳).

در رابطه با معنای بیانی نما و چگونگی توصیف آن اشاره به مثالی از خود پانوفسکی بسیار مفید است. او در این رابطه، ویژگی‌های آرامش‌بخش و دنج برای یک فضای داخلی را نمونه‌ای از معنای بیانی معرفی کرده است (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۳۷) که مشخصاً مثالی در حوزهٔ معماری است. در ارتباط با نمای خانهٔ شربت‌اوغلی، به واسطهٔ قوس مرتفع میانی، خطوط عمودی و گچبری‌های کشیده در دو طرف آن، تأکیدی بر محور عمودی قابل مشاهده است؛ هرچند این تأکید با خطوط افقی

رخبام و ازاره تاحدودی تعدیل شده است. چنین تأکیدی بر محور عمودی در کنار آرایه‌های گچبری می‌تواند مشاهده‌گر را ترغیب کند تا نما را با عباراتی چون دعوت‌کننده، ظریف، مجلل یا با صلابت توصیف کند. عباراتی که می‌تواند دلالت‌کننده بر معنای بیانی این نما باشد.

نکتهٔ قابل توجه این است که در میانهٔ گچبری‌های طرفین نما، سطوحی مربعی با بافت یک‌نواخت سنگ رودخانه‌ای وجود دارد (تصویر۴). این مورد از نمونه‌هایی است که تجربهٔ عملی نگارندگان برای درک معنای اولیهٔ آن ناکافی است. از این رو بنا به روش پانوفسکی برای فهم معنای طبیعی آن باید به دنبال قراینی برای این جزء از نما در میان منابع تاریخی- به عنوان مثال سایر نماهای تاریخی، تصاویر باقی‌مانده از نماها و یا منابع مکتوب مرتبط با معماری نماها- بود. مطالعهٔ تاریخ سبک نماها در معماری ایرانی نیز می‌تواند توصیف این جزء از نما را از اشتباهات احتمالی دور نگه دارد.

تحلیل آیکونوگرافیک نمای خانه در معماری تاریخی ایران

پانوفسکی لازمهٔ تحلیل آیکونوگرافیک یک اثر را مجهز بودن تحلیل‌گر به دانش منابع ادبی می‌داند. در واقع پژوهشگر با کمک دانشی که نسبت به منابع ادبیِ مربوط به بستر فرهنگی اثر دارد، می‌تواند معنای قراردادی موجود در ابژه‌ها- در اثر هنری- را دریافت کند. چرا که در چارچوب بستر فرهنگی اثر، ابژه‌ها به مرور زمان دارای معنایی قراردادی شده‌اند و این معانی در منابع ادبی انعکاس یافته‌اند. ممکن است امروز این معانی قراردادی و یا ابژه‌ها همچنان کاربرد داشته باشند و یا کاربرد خود را از دست داده باشند، که در صورت کاربردنداشتن رجوع به منابع ادبی می‌تواند دریافت این معانی قراردادی را میسر سازد. بنابراین چنان‌چه پژوهشگری بخواهد نمای خانهٔ شربت‌اوغلی را مورد تحلیل آیکونوگرافیک قرار دهد، باید به بستر فرهنگی که این خانه در آن ساخته شده آشنایی داشته و به معنای قراردادی عناصر و اجزای آن تسلط داشته باشد. در غیر این صورت آن‌چه که به عنوان معنای ثانویهٔ این نما ارائه می‌شود، صرفاً تحلیلی برمبنای برداشت شخصی پژوهشگر خواهد بود. با چنین شرحی تحلیل آیکونوگرافیک بخشی از نمای خانهٔ شربت‌اوغلی می‌تواند چنین باشد:

در دو طرف درب ورودی، به واسطهٔ عقب‌رفتگی نما در این بخش و امتدادیافتن سطوح ازاره، سکوهایی با عمق متوسط ایجاد شده است. پژوهشگر ناآشنا با فرهنگ معماری ایرانی، در ابتدای امر آنها را صرفاً سکوهایی در کنار در ورودی درخواهد یافت. با این حال احتمال زیادی وجود دارد که او از طریق مطالعهٔ متون مربوط به معماری تاریخی ایران به اصطلاح «پیرنشین» برای نامیدن این سکوها برخورد کند؛ اصطلاحی که هدف از آن نشستن افراد- عموماً سالخورده- به منظور رفع خستگی، مکث و تأمل به منظور درک بهتر بنا، و تعامل مراجعین و مخاطبین عنوان شده است (مهدوی‌پور، جعفری و سعادتی،۱۳۹۲). با این حال برای اطمینان از چنین کارکردهایی برای سکوهای درگاه ورودی نمای مورد مطالعه، بنا به پیشنهاد پانوفسکی در مرتبهٔ دوم خوانش، رجوع به منابع ادبی مفید خواهد بود. جستجو در منابع نظم و نثر فارسی نشانی از واژهٔ پیرنشین نمی‌دهد. این واژه را حتی در واژه‌نامه‌های عمومی فارسی و یا تخصصی معماری نیز نمی‌توان یافت. سلطان‌زاده (۱۳۹۰، ۹۴) به نامیدن این سکوها با عنوان «خواجه‌نشین» در برخی مناطق ایران اشاره کرده است. پیرنیا (۱۳۸۶، ۳۷۷) این سکوها را «پاخوره» نامیده که در فرهنگ فارسی عمید «نشستنگاهی که در کنار در خانه درست کنند، سکوی در خانه» معنی شده است. با این حال نشانی از هیچ یک از این دو واژه نیز در منابع ادبی نظم و نثر فارسی یافت نشد. اما در این منابع می‌توان مواردی را یافت که بر رفتار نشستن بر در خانهٔ کسی اشاره کرده‌اند و تکرار این موارد در منابع متعدد، در دوره‌های تاریخی متفاوت نشان از عمومیت‌داشتن این رفتار به عنوان عملی دارای معنایی خاص در فرهنگ ایرانی دارد. اشعار زیر نمونه‌هایی از این موردند:

چون بدید آن شاه ما بر در نشسته بندگان
وان در از شکلی که نومیدی دهد مشتاق را

(مولوی)

بر در ارباب بی‌مروت دنیا
چند نشینی که خواجه کی به در آید

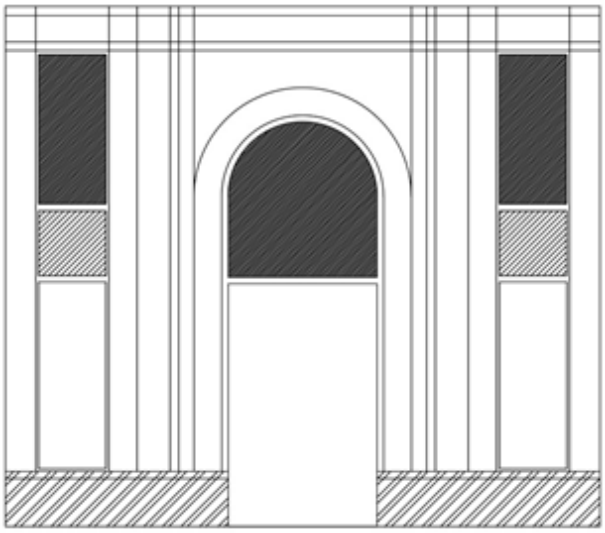
(حافظ)

نیمه شبان نشسته جان بر در خلوت دلم
منتظر صدای پا مهد کش خیال را

(وحشی بافقی)

جدول ۲. مؤلفه‌های قابل بررسی در نمای خانه‌های تاریخی برای توصیف پیشاآیکونوگرافیک آنها. مأخذ: نگارندگان.

مؤلفه‌های نما	موارد قابل مطالعه در هر قالب هر مؤلفه
رنگ، بافت و مصالح	بررسی مصالح، بافت‌ها و رنگ‌های انتخاب شده برای بخش‌های مختلف نما
خطوط نما	بررسی خطوط افقی و عمودی همچون خط زمین، خط آسمان، خطوط جداکنندهٔ طبقات و خطوط جداکنندهٔ بخش‌های متفاوت نما
سطوح و لایه‌بندی نما	بررسی عقب‌رفتگی‌ها، پیش‌آمدگی‌ها و فضاهای پر و خالی در نما که تشکیل سطوح و لایه‌های متنوعی را برای نما می‌دهند.
ترکیب‌بندی اجزای نما	بررسی ارتباط ورودی‌ها، پنجره‌ها ، ایوان‌ها و سایر جزئیات نما همچون تزئینات، نسبت به یکدیگر و نسبت به کل نما
آرایه‌ها و تزئینات	بررسی طرح و نقش هریک از آرایه‌ها



تصویر ۳. ساختار اصلی نما و جانمایی عناصر مختلف آن در جهت رسیدن به وحدت و استحکام بصری. مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۴. سنگ رودخانه‌ای به کار رفته در بخشی از نمای خانهٔ شربت‌اوغلی تبریز. عکس: سمیه جلالی میلانی، ۱۳۹۵.

ای ز غم فراق تو جان مرا شکایتی
بر در تو نشسته ام، منتظر عنایتی
(عراقی)

اما نمونه‌ای از متون ادبی مربوط به دوران متأخر که مشخصاً بر رفتار نشستن بر سکوی در خانه اشاره کرده است، متنی است در کتاب شرح زندگانی من که از این قرار است:

«او با نان و پنیرش و من دست خالی هریک روی یک سکوی در خانه لژ می‌گرفتیم» (مستوفی، ۱۳۸۴، ۱۵۸).

«از نوکرهای خودمان که زیر هشت یا دم در نشسته‌اند چیزهایی می‌پرسم» (همان، ۲۲۷).

پس از اطمینان‌یافتن از اینکه سکوی در ورودی خانه‌ها در معماری تاریخی ایران دربردارندهٔ معنایی در ارتباط با نشستن قشرهای مختلف مردم هستند، این پرسش مطرح می‌شود که آیا دو سکوی کنار در ورودی در نمای خانه‌ی شربت‌اوغلی نیز چنین معنایی دارند. برای پاسخ به این پرسش رجوع به تاریخ گونه‌ها- آن چنان که پانوفسکی پیشنهاد می‌دهد- می‌تواند مفید واقع شود. در پژوهشی در مورد ورودی‌های خانه‌های تهران دورهٔ قاجار، فضاهای ورودی این خانه‌ها به سه سبک سنتی، تلفیقی و اروپایی تقسیم شده است (رمضانی جماعت و نیستانی، ۱۳۸۹). فضاهای ورودی سنتی دارای سکوهایی در دو طرف درب ورودی برای گفتگوی مراجعین با اهالی خانه و نیز انتظار و رفع خستگی عابران بدون اجازه از صاحبخانه معرفی شده‌اند. خانه‌های سبک تلفیقی که- طی جریان تأثیرپذیری ایرانیان از فرهنگ و هنر اروپا در دورهٔ قاجار – از معماری اروپا تأثیر گرفته‌اند، ممکن است سکوی دو طرف درب داشته یا نداشته باشند. اما در صورت وجود نیز اغلب اوقات این سکوها سطح کافی برای نشستن ندارند و به نظر می‌رسد تنها برای ایجاد ترکیب شکلی و فضایی و یا به عنوان عنصری تزیینی به کار می‌روند. در نهایت در ورودی‌های خانه‌های سبک اروپایی که کاملاً برگرفته از معماری اروپایی هستند، سکوی دو طرف درب ورودی حذف شده است که نشان از تغییر الگوهای رفتاری و طراحی و نیز تأثیرپذیری از کارکرد معابر شهری و خیابان‌ها دارد. هرچند نمونه‌های مورد مطالعه در پژوهش یادشده از تهران قاجاری انتخاب شده، اما می‌توان با توجه به قرارگیری دو شهر تهران و تبریز در یک حوزهٔ فرهنگی، طبقه‌بندی شرح داده شده را ملاک قرار داده، بخش ورودی نمای خانهٔ شربت‌اوغلی را مربوط به سبک سنتی قلمداد کرد؛ چرا که این سکوها از عمق کافی برای نشستن برخوردارند.

به این ترتیب می‌توان سکوهای دو سمت ورودی خانهٔ شربت‌اوغلی را جزئی از نما تلقی کرد که واجد معنایی قراردادی بوده و بازنمایانندهٔ مجموعه‌ای از آداب، عادات و رفتارها پیرامون نشستن در ورودی خانه است.

تفسیر آیکونولوژیک نمای خانه در معماری تاریخی ایران

در تفسیر آیکونولوژیک یک اثر، ابژه‌هایی مورد توجه قرار می‌گیرند. که دستیابی به معنای آنها (معنای ذاتی)، نیازمند پژوهش‌هایی عمیق‌تر و گسترده‌تر در حوزهٔ اسطوره‌شناسی، تاریخ فرهنگ، تاریخ اجتماعی و غیره است. این مطالعات مشخصاً با باورها، نگرش‌ها، امیال و خواست‌های- گاه ناخودآگاه- مردمی که اثر در میان‌شان شکل گرفته، در ارتباط است و به دنبال کشف معانی مورد نظر در میان آنهاست. امری که می‌توان آن را فراتر از معانی قراردادی قلمداد کرد. به هر ترتیب چنان‌چه بخواهیم به تفسیر آیکونولوژیک نمای خانهٔ شربت‌اوغلی به روش

پیشنهادی پانوفسکی بپردازیم، بخشی از آن می‌تواند چنین تفسیری باشد:

در سردر، بالای درب ورودی، طرح گچبری قابل توجهی مشاهده می‌شود (تصویر ۵). به نظر می‌رسد که نقش این گچبری، معنایی فراتر از معنای اولیه یا طبیعی داشته باشد؛ موضوعی که با رجوع به برخی منابع مرتبط با اسطوره‌شناسی وضوح بیشتری می‌یابد. در طرح مورد نظر، تصویری از سه نقش‌مایه وجود دارد: درخت تاک، دو طاووس و دو آهو که در دو طرف درخت تاک قرار دارند.

در اساطیر مهری انگور مظهری برای خون است. در برخی روایات کهن نیز تاک مظهر ملکه و چنار مظهر شاه و در هم پیچش این دو مظهر تداوم سلطنت از طریق خون دانسته شده است (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹، ۲۹۲). گفته می‌شود که ایرانیان این درخت را مظهر جاودانگی و نماد شاه و مقام سلطنت و حکومت می‌دانسته‌اند (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۰، ۱۱۶). در ارتباط با نقش‌مایهٔ طاووس در ایران پیش از اسلام این باور وجود داشت که طاووس آب حیات نوشیده و از این رو عمر جاودانه یافته است (شهبازی شیران، معروفی اقدم، ستارنژاد و طهماسبی، ۱۳۹۷، ۲۴۹). پس از اسلام این باور شکل گرفته است که طاووس در بهشت رابط بین آدم و حوا، و شیطان بوده و به همین دلیل همراه آنان از بهشت رانده شده است. در «منطق الطیر» عطار، طاووس نماد بهشت‌پرستانی است که در آرزوی بازگشت به بهشت‌اند. از طرف دیگر در دیوان سنایی از پیامبر به عنوان طاووس بوستان قدوسی یاد شده است (خزایی، ۱۳۸۶، ۸). اما آهو در فرهنگ باستان، نمادی از فره الهی بوده است. در دینکرد- درسنامهٔ دین زرتشتی- آورده شده که فره کیانی به شکل آهو بر کاووس نمایان شده و چون او بر خشم خود پافشاری کرده، آهو به سرعت از پیش کاووس گریخته است. همچنین طبق برخی متون دست‌نویس، پنجمین کالبد بهرام، پیکر آهویی بوده که به سرعت می‌دویده و کسی را یارای رسیدن به او نبوده است (قلی‌زاده، ۱۳۹۱، ۳۷).

با این حال از مرور متونی که به معانی جانوران و گیاهان اساطیری و نیز نقش‌مایه‌های تزیینی به کار رفته در هنر و معماری ایرانی پرداخته‌اند، چنین برمی‌آید که تصویر نقشی گیاهی در میانه و در دو سمت آن جانورانی اساطیری همچون بزکوهی، طاووس، آهو و شیر، بارها به اشکال متفاوت و در قالب هنرهای مختلف از دوران پیش از اسلام تا دوره‌های متأخر تکرار شده است (تصویر ۶) که در این تصویر از نقش گیاهی به عنوان درخت زندگی و از جانوران کنار آن به عنوان نگهبانان این درخت یاد می‌شود.

درخت زندگی مقدس‌ترین درخت در میان اقوام و ملل گوناگون است. این درخت در بهشت روییده و یا در مرکز عالم قرار دارد؛ و مظهر باروری و رجعت به منشأ اولیه و رمز نیروی مقدس است.

تصویر۵.گچبری سردر خانهٔ شربت اوغلی تبریز. عکس: سمیه جلالی میلانی،

درونمایهٔ درخت زندگی از بین‌النهرین ریشه گرفته و ایرانی‌ها، بیزانسی‌ها و اعراب آن را به شرق دور برده‌اند (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۰، ۹۶). در فرهنگ ایران باستان مار (اژدها) نماد اهریمن دانسته می‌شد که در پی تسلط بر درخت زندگی است؛ چیزی که پیامد آن بلایایی مانند خشکسالی است. از این رو در تصاویر همیشه نگهبانانی برای محافظت از این درخت و میوه‌های آن گمارده می‌شد که اغلب جانورانی چون بز کوهی، طاووس، آهو و گاه جانوران افسانه‌ای و ترکیبی مانند گاو بالدار، شیر بالدار و غیره هستند (خزایی، ۱۳۸۶، ۹). مفهوم درخت زندگی پس از اسلام به واسطهٔ برخی مفاهیم مشابه در قرآن کریم همچون درخت طوبی و سدره‌المنتهی تعدیل شد و به حضور خود در آثار هنری و معماری ادامه داد. نقش‌مایهٔ این درخت به همراه دو طاووس در دو سمتش در آرایه‌های معماری- و همچنین در نقوش روی آثار دیگری همچون پارچه‌ها، فرش‌ها، ظروف وغیره- بارها به کار گرفته شده است. این تصویر به‌ویژه در سردر بسیاری از مساجد و اماکن مذهبی به کار بسته شده (تصویر ۷)، و این موضوع به این صورت توضیح داده می‌شود که چون طاووس مرغی بهشتی دانسته می‌شد، حضور آن در سردر مساجد به معنای خوش‌آمدگویی و راهنمایی مردم به داخل مسجد بوده است (همان، ۱۱). همچنین طاووس می‌توانسته نگهبان این اماکن ازگزند پلیدی‌ها و شیطان در نظر گرفته شود (هیلن براند، ۱۳۷۹، ۵۵). در دورهٔ قاجار بهره‌گیری از نقش‌مایهٔ طاووس حتی بیشتر شد. سکه‌ای از دورهٔ قاجار با طرح طاووس که بر روی بدن آن نام پیامبر اسلام ضرب شده (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ۱۴۸۷)، یادآور مفهوم طاووس به عنوان نمادی از پیامبر است که پیش‌تر ذکر شد (تصویر ۸). ضمن اینکه تصویر طاووس به همراه درخت زندگی همچنان در هنر و معماری این دوره به

تصویر۶. نقش‌مایهٔ درخت زندگی و طاووس بر روی لوح گچی تیسفون، دوره ساسانیان. موزه متروپلیتن. مأخذ: مبینی و شافعی، ۱۳۹۴، ۵۴.

تصویر۷. نقش‌مایه‌های دو طاووس و درخت زندگی، سردر مسجد امام اصفهان، دورهٔ صفویه. مأخذ: خزایی، ۱۳۸۶.

کار رفته است؛ به طوری که این تصویر در معماری بناهایی با کارکرد غیرمذهبی نیز دیده می‌شود (تصویر۹).

به این ترتیب با آگاهی‌یافتن از معانی نقش‌مایه‌های به کار رفته در گچبری سردر خانهٔ شربت‌اوغلی، برای تفسیر آیکونولوژیک نمای این خانه فرضیه‌ای به ذهن می‌رسد؛ و آن اینکه سردر ورودی تعبیه شده در این نما، منقش به آرایه‌هایی شده است که به طور نمادین دلالت‌کننده بر خوش‌آمدگویی و طلب خیر برای عبورکنندگان از آن‌اند. به عبارت دیگر سازندگان نما و صاحبخانه در آرزوی ساختن بهشتی زمینی در فضای این خانه، و دورکردن پلیدی‌ها، بلایا و شیاطین از خانه و واردشوندگان به آن، و افزایش برکت روزی، دست به دامان چنین نقشی بر روی نمای رو به بیرون خانه شده‌اند. علاوه بر این سرشناس‌بودن مالک خانه و برخورداربودن او از وضعیت مطلوب مالی این فرض را تقویت می‌کند که صاحبخانه تمایل داشته است تا طلب خیر برای واردشوندگان به خانه‌اش را کمابیش از طریق نمایش موقعیت اجتماعی خود به آنها به وسیلهٔ این طرح گچبری چشمگیر، در نمای خانه خود صورت دهد. ضمن این‌که ممکن است انتخاب نقش‌مایهٔ طاووس چندان بی‌مناسبت با شغل صاحبخانه (حمله‌دار زائرین خانهٔ خدا) نباشد. به ویژه که در دورهٔ قاجار از طرح طاووس به عنوان نمادی از پیامبر اسلام بهره گرفته شده است. با این حال همچنان مسئله‌ای پیش روی چنین تفسیری قرار می‌گیرد که باید بدان پاسخ داد. تصویر درخت زندگی و نگهبانانش در گچبری نمای خانهٔ شربت‌اوغلی، به لحاظ سبکی تفاوت‌هایی با این تصویر در نمونه‌های دیگر باقی‌مانده از دوره‌های صفوی و قاجار دارد (بنگرید تصاویر۷و۸) در حالی که مقایسهٔ تصویر مورد نظر با نمونه‌های مربوط به دوران پیش و پس از اسلام، شباهت آن را با مواردی مربوط به دوران پیش از اسلام- به ویژه دورهٔ ساسانی- آشکار می‌سازد (تصویر۱۰). دلایل این موضوع را البته می‌توان با مطالعه در شرایط اجتماعی دوران قاجار و پهلوی اول به گرایشات به ایران باستان- به ویژه در طبقات مرفه‌تر- در این دوران نسبت داد (حاجی علیلو، ۱۳۸۴). موضوعی که در آثار هنر و معماری این دوران نیز قابل پیگیری بوده و پژوهش‌هایی نیز به این مسئله پرداخته‌اند.[۲۳] با این اوصاف به نظر می‌رسد تصویر گچبری سردر در چنین فضای فکری شکل گرفته است؛ فضایی که نگرش‌ها و افکار سازنده، صاحبخانه و یا هر دو آن‌ها را ولو به شکلی ناخودآگاه متأثر ساخته است. نکتهٔ قابل توجه این است که پانوفسکی خود تفسیر آیکونولوژیک اثر را کشف و تفسیر ارزش‌های نمادین موجود در آن می‌داند که اغلب برای خود هنرمند ناشناخته است و حتی می‌تواند از آن چه او قصد بیانش را دارد نیز متفاوت باشد (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ۴۰). از این رو می‌توان چنین گفت که ممکن است سازندهٔ گچبری و یا صاحبخانه نه به صورت آگاهانه بلکه به شکلی ناخودآگاه و به علت قرارگیری در فضای فکری غالب در جامعه و تأثیرپذیری ناخودآگاه از آن، چنین نقشی را با محتوایی که برایش تفسیر شد، برای سردر خانه برگزیده باشد. چنان‌که مشخص است، تفسیر آیکونولوژیک طرح گچبری نمای خانهٔ شربت‌اوغلی، نه صرفاً تفسیری اسطوره‌شناختی بلکه همچنین تفسیری با در نظرداشتن مجموعه‌ای از عوامل همچون عوامل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و مذهبیِ زمان ساخت اثر و یا تمایلات سازنده و صاحبخانه است.

تحلیل و بررسی نهایی

جدول ۳ چارچوبی برای خوانش نماهای خانه‌های تاریخی براساس مراتب پیشنهادی پانوفسکی ارائه می‌دهد. بر مبنای این چارچوب، نکات زیر قابل توجه است:

۱. بهره‌گیری از خوانش آیکونولوژیک در مطالعهٔ نمای خانه‌های تاریخی این امکان را برای پژوهشگر فراهم می‌آورد که با نزدیک‌شدن به معانی نهفته در آن، از افکار خودآگاه و ناخودآگاهی که در ذهن معمارِ نما، سازندهٔ آن، صاحبخانه و یا هر فرد دخیل دیگری وجود داشته و در شکل‌گیری نما مؤثر

تصویر ۸. سکهٔ طلا مربوط به دورهٔ قاجار. مأخذ: پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ۱۴۸۷.

تصویر ۹. نقش‌مایهٔ دو طاووس و درخت زندگی در بخشی از نمای خانهٔ هنرمندان اصفهان که در اواخر دورهٔ قاجار با کاربری مسکونی ساخته شده است. عکس: سمیه جلالی میلانی، ۱۳۹۵.

بوده است، آگاهی یابد. بدیهی است این افکار خود متأثر از آموزه‌های معماری و ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسیِ زمان و مکان شکل‌گیری نماست.

۲. خوانش آیکونولوژیک نما، روشی برای تحلیل‌های شکل‌گرایانه و زیبایی‌شناسانهٔ نما نیست؛ هر تحلیل شکلی و زیبایی‌شناسانهٔ نما بر اساس این روش در مرحلهٔ پیشاآیکونوگرافیک قرار می‌گیرد. تحلیل‌ها و تفاسیر آیکونوگرافیک و آیکونولوژیک آنگاه آغاز می‌شود که اجزا و عناصر و صور واجد معنای قراردادی و یا نمادین نما (در صورت وجود) به منظور فهم این معانی مورد خوانش قرار گیرد.

۳. به نظر می‌رسد مرتبهٔ اول و دوم این روش را می‌توان برای

تصویر ۱۰.گچبری با نقش پرنده بر شاخه انگور، چال ترخان. مأخذ: مبینی و شافعی، ۱۳۹۴، ۵۶.

توصیف و تحلیل و فهم معنای جنبه‌های ساختاری نماهای خانه‌های تاریخی و بخش‌هایی که واجد ویژگی‌های فرمی و فضایی هستند، در کنار الحاقاتِ واجد ویژگی‌هایِ تصویری به کار برد. این در حالی است که مرتبهٔ سوم صرفاً قابل کاربست بر بخش‌های تصویری نماست که عموماً تحت عنوان تزئینات از آن یاد می‌شود.

۴. هرچند روش اروین پانوفسکی قابل کاربست در مطالعهٔ نمای خانه‌های تاریخی ایران است، اما باید توجه داشت که مراتب سه‌گانهٔ خوانش آیکونولوژیک لزوماً نمی‌تواند برای هر نمایی کاربرد داشته باشد؛ چه بسا نمایی مورد مطالعه قرار گیرد، که بیش از مرتبهٔ اول نتوان آن را مورد خوانش قرار داد و یا این که خوانش آن در مرتبهٔ دوم متوقف شود و به مرتبهٔ سوم نرسد.

۵. روش پانوفسکی را بعضی منتقدان همچون «گادامر» نه تاریخ‌نگاری بلکه عقایدنگاری می‌دانند؛ که منظور از آن توصیف دیدگاه‌ها و عقاید غالب یک دورهٔ تاریخی براساس آثار به دست‌آمده از آن دوره است (حسینی دستجردی، ۱۳۹۵، ۱۵۴). بر مبنای این انتقادات در این روش استقلال اثر از میان رفته و اثر به متون ادبی و حوزه‌های مختلف علوم انسانی همچون اسطوره‌شناسی گره زده می‌شود (نصری، ۱۳۹۱، ۱۸). با این اوصاف این روش برای مطالعهٔ نماهای تاریخی، نما را وابسته

جدول ۳. چارچوب خوانش نمای خانه در معماری تاریخی ایران به روش اروین پانوفسکی. مأخذ: نگارندگان.

	روش دستیابی به معنای نمای خانه در معماری تاریخی ایران	ابزار دستیابی به معنا	اصول اصلاحی
توصیف پیشاآیکونوگرافیک نما	معنای طبیعی یا اولیه: - معنای واقعی‌نما: مطالعه و توصیف ویژگی‌های فرمی و شکلی نما همچون رنگ، بافت، مصالح، خطوط اشکال، احجام، آرایه‌ها وغیره و نیز ارتباطات متقابل آنها که می‌توان در قالب اصول ترکیب‌بندی نما در نظر گرفت. - معنای بیانی نما: شامل ویژگی‌های بیانی نما	تجربهٔ عملی: از مطالعهٔ متون مربوط به مبانی‌نظری معماری می‌تواند به‌دست آید.	رجوع به تاریخ سبک‌ها: مطالعهٔ سبک‌های نما در هر دورهٔ تاریخی
تحلیل آیکونوگرافیک نما	معنای قراردادی یا ثانویهٔ نما: مطالعه و تحلیل آن دسته از اشکال، فرم‌ها و تصاویر استفاده‌شده در نما که در بستر فرهنگی و اجتماعی دورهٔ شکل‌گیری نما، دارای معنایی قراردادی شده‌اند، در حالی که ممکن است امروزه آن معنای قراردادی به فراموشی سپرده شده باشد.	بهره‌گیری از دانش منابع ادبی یا سنت شفاهی: برای شناخت بستر فرهنگی و اجتماعی دوره‌ای که نما در آن شکل گرفته و آشنایی با مفاهیم قراردادی آن دوره	رجوع به تاریخ گونه‌ها: مطالعه گونه‌های نما در هر دورهٔ تاریخی
تفسیر آیکونولوژیک نما	معنای ذاتی نما: مطالعه و تفسیر نقش‌مایه‌های به کار رفته بر روی نما برای دستیابی به نگرش‌ها و تفکرات غالب دوره‌ای که نما در آن شکل گرفته و سازنده به صورت ناخودآگاه آنها را در نما بازتابانده است.	بهره‌گیری از دانش مربوط به تمایلات اساسی ذهن بشر: برای شناخت نگرش‌ها، تفکرات و تمایلات غالب دوره‌ای که نما در آن شکل گرفته است.	رجوع به تاریخ نشانه‌های فرهنگی یا نمادها

به متنی خارج از آن کرده و استقلال معنایی را از آن گرفته، به امری درجهٔ دوم و بازتابی از زمان و مکان تاریخی تبدیل می‌کند؛ به طوری که نما خود به سندی برای فهم عقاید یک دوره تبدیل می‌شود. به هر حال به نظر می‌رسد از آن جایی که آثار معماری امری جدای از بستر اجتماعی و فرهنگی خود نیستند، توجه به ارتباطشان با این بستر در مطالعات تاریخی معماری، به فهم بهتر معنای آنها می‌انجامد. ضمن این که برخی از پژوهشگران از یافته‌های حاصل از مطالعات تاریخ معماری به عنوان دانشی در خدمت تدوین تاریخ اجتماعی یاد کرده و اتفاقاً چنین یافته‌هایی را از فواید مطالعات تاریخ معماری دانسته‌اند (گلیجانی مقدم، ۱۳۸۴، ۶۶).

۶. از نقدهای دیگر صورت گرفته بر روش پانوفسکی آن است که در بسیاری موارد فاصلهٔ تحلیل آیکونوگرافیک و تفسیر آیکونولوژیک غیرقابل تشخیص است (نصری، ۱۳۹۱، ۱۸). در نمونه نمای انتخابی، زمانی که تصویر بالای سردر مورد تفسیر آیکونولوژیک قرار می‌گیرد، رجوع به متون ادبی نیز اجتناب‌ناپذیر می‌شود، ضمن این که نمی‌توان از قراردادی‌نبودن معانی‌ای که برای نقش‌مایه‌ها یافت می‌شود، اطمینان حاصل کرد. از همین روست که در برخی متون، آیکونولوژی، آیکونوگرافی به معنای عمیق‌تر دانسته شده است (عبدی، ۱۳۹۱، ۶۳).

۷. خوانش آیکونولوژیک پانوفسکی با داشتن مراتبی سه‌گانه که هریک واجد روندی مشخص و مدون و اصولی اصلاحی برای پایین‌آوردن امکان خطا در تحلیل و تفسیر است، روشی مناسب برای دورشدن از پیش‌داوری‌ها و پیش‌فرض‌های غالب نسبت به ابعاد و مؤلفه‌های گوناگون نما- مشخصاً نمای خانه- در معماری تاریخی ایران است و می‌تواند پژوهشگران را از آثار سوِ پاره‌ای مباحثِ مطرح در این حوزه که درستی آنها اثبات نشده است، اما به دلیل تکرار به امری بدیهی و غیرقابل تردید بدل شده‌اند، برهاند.

نتیجه‌گیری

آیکونولوژی در تاریخ‌نگاری هنر روشی است که به پژوهشگر کمک می‌کند تا از طریق خوانش اثر هنری به فهم معنای نهفته در اثر، و به تبع آن فهم روشن‌تر از تاریخ هنر دست یابد. این روش هرچند توسط خود پانوفسکی در نمونه‌های متعددی از پژوهش در حوزهٔ تاریخ‌نگاری معماری به کار بسته شده است، اما در پژوهش‌های تاریخ نگاری معماری ایران کمتر مورد توجه بوده است. محدودیت‌هایی که این رویکرد در مواجهه با خوانش آثار هنر و معماری پیش روی می‌آورد، پژوهشگر معماری را نسبت به بهره‌گیری از آن برای مطالعهٔ آثار تاریخی معماری محتاط می‌سازد. از جمله این که خوانش آیکونولوژیک روشی برای مطالعهٔ تصاویر واجد معانی نمادین و قراردادی است، در حالی که آثار معماری نهایتاً پدیده‌هایی سه‌بعدی و واجد توده و فضا هستند. با این حال آن چنان‌که در این پژوهش بررسی شد، به نظر می‌رسد روش خوانش آیکونولوژیک اروین پانوفسکی به جهت ساختار مدون و سامان‌مند خود، می‌تواند دستکم در مطالعهٔ جنبه‌های تصویری‌تر آثار معماری همچون نما مفید واقع شده و به طور مشخص در مطالعهٔ نماهای خانه‌های

قاجاری و پهلوی اول که معمولاً واجد معانی نمادین‌اند، ضمن سامان‌مندکردن روند مطالعهٔ این نماها، به پژوهشگر در فهم بهتری از معانی مستتر در آنها و نهایتاً فهم روشن‌تری از تاریخ معماری در این حوزه نیز کمک کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در فارسی آیکون به شمایل ترجمه شده است که منظور از آن پرتره‌هایی با محتوای دینی است. بنابراین ترجمهٔ آیکونوگرافی و آیکونولوژی به شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی می‌تواند به معنای گردآوری پرتره‌ها با محتوای دینی باشد و نمی‌تواند روشنگر آن روش و رویکردی باشد که امروزه از این دو اصطلاح در تاریخ هنر منظور است (مختاریان، ۱۳۹۵). بر همین اساس در این پژوهش نیز مانند برخی کتب (عبدی، ۱۳۹۱) و مقالات (نامور مطلق، ۱۳۹۰) در این حوزه، از خود واژه‌های آیکونولوژی و آیکونوگرافی به جای ترجمهٔ آنها بهره گرفته شده است.

۲. آن گروه از هنرهای مبتنی بر طرح که اساساً حس بینایی را مخاطب قرار می‌دهند، مشتمل‌اند بر نقاشی، پیکره‌سازی، معماری و هنرهای مشتق از این‌ها (پاکباز،۱۳۸۹، ۶۵۸).

۳. Iconology

۴. Icon در واژه‌نامهٔ کمبریج چنین معنی شده است: الف. تصویر یا نمادی کوچک بر روی صفحهٔ کامپیوتر. ب. فرد یا چیزی شناخته شده که باورها و یا روشی از زندگی را بازنمایی می‌کند ج. نوعی نقاشی که از حضرت عیسی مسیح و یا افراد مقدس عموماً بر روی چوب ترسیم می‌شد (Cambridge Dictionary, 2019) محققان هنر و دین معمولاً واژهٔ آیکون را به دلیل عینی‌تر بودن به جای واژهٔ بت به کار می‌برند. آنها همچنین معمولاً آیکون را به بازنمایی‌های دوبعدی حضرت عیسی مسیح نسبت می دهند.

۵. Iconography

۶. به عنوان مثال نصری (۱۳۹۱) از ترجمهٔ شمایل‌شناسی و شمایل‌نگاری و مختاریان (۱۳۹۵) از ترجمهٔ آیکون‌شناسی و آیکون‌نگاری استفاده کرده است.

۷. Cesare Ripa

۸. Iconologia

۹. Aby Warburg

۱۰. Warburg institute، مؤسسه‌ای که در هامبورگ آلمان از کتابخانه‌ی ابی واربورگ شکل گرفت و محققان مختلف در آن به مطالعه در حوزهٔ آیکونوگرافی و آیکونولوژی می‌پرداختند.

۱۱. the Neoplatonic movement and Michelangelo

۱۲. Studies in iconology, humanistic themes in the art of the renaissance

۱۳. Medici Chapel

۱۴. Tomb of Julius II

۱۵. Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its art treasures

۱۶. او همچنین راهب صومعهٔ سن‌دنی، سیاستمدار و مشاور شاه فرانسه، اصلاح‌گر کلیسا و حامی هنر بود.

۱۷. Hans-Georg Gadamer

۱۸. Gothic Architecture and Scholasticism

۱۹. نام فلسفهٔ شایع در سده‌های دهم تا پانزدهم میلادی که پیروان آن سعی در اثبات نظری جهان‌بینی دینی داشتند.

۲۰. Two Facade Designs by Domenico Beccafumi and the Problem of Mannerism in Architecture

۲۱. Richard Kratheimer

۲۲. An introduction to iconography of mediaeval architecture

۲۳. Mediaeval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography

۲۴. Paul Crossley

۲۵. Oleg Grabar

۲۶. The Art and Architecture of Islam (650-1250)

۲۷. The Iconography of Islamic Architecture

۲۸. Jonathan M. Bloom

۲۹. The "Qubbat al-Khadra" and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture

۳۰. هرچند در تدوین این بخش‌ها مستقیماً از آرا و روش پانوفسکی استفاده نشده است، اما رویکرد به کار رفته در آنها ریشه در همین دیدگاه دارد.

۳۱. Ernest Gombrich

۳۲. به عنوان مثال ر.ک. مصطفی کیانی. (۱۳۸۸)، تأثیرات باستان‌گرایی بر معماری دورهٔ اول پهلوی

فهرست منابع

• آدامز، لوری. (۱۳۹۵). *روش‌شناسی هنر* (ترجمهٔ علی معصومی). چاپ پنجم. تهران: چاپ و نشر نظر.

• پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۵). شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی: درآمدی بر مطالعهٔ هنر رنسانس. *معنا در هنرهای تجسمی* (ترجمهٔ ندا اخوان اقدم). تهران: نشر چشمه.

• پوپ، آرتور آبهام و آکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران* (ترجمهٔ نجف دریابندی). تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

• پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۰). درخت زندگی و ارزش‌های نمادین آن در باورها؛ *مطالعات ایرانی*، ۱(۱)، ۸۹-۱۲۶.

• پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۸۶). *آشنایی با معماری اسلامی ایران*. تدوین: غلامحسین معماریان. تهران: انتشارات سروش دانش.

• توسلی، محمود. (۱۳۷۶). *قواعد و معیارهای فضاهای شهری*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران.

• حاجی علیلو، سلماز. (۱۳۸۴). بررسی اثرپذیری و موارد الگوبرداری از ایران پیش از اسلام در عصر قاجار با تکیه بر نقش برجسته‌های قاجاری. *نامهٔ انسان شناسی*، (۸)، ۳۰-۵۹.

• حسینی دستجردی، سید مجید. (۱۳۹۵). نقد و بررسی دیدگاه و روش پانوفسکی در کتاب سوگر و کلیسای سن‌دنی. *الهیات هنر*، (۶)، ۱۴۷-۱۶۲.

• خزایی، محمد. (۱۳۸۶). نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران؛ *کتاب ماه هنر*، (۱۱۱ و۱۱۲)، ۶-۱۲.

• رمضانی جماعت، مینا و نیستانی، جواد. (۱۳۸۹). جلوه‌های سنت و تجدد در فضاهای ورودی خانه‌های تهران دورهٔ قاجار. *هنرهای زیبا*، ۲(۴۴)، ۶۵-۷۶.

• سلطان‌زاده، حسین. (۱۳۹۰). *فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران*؛ تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

• شهبازی شیران، حبیب؛ معروفی اقدم، اسماعیل؛ ستارنژاد، سعید؛ طهماسبی، فریبرز. (۱۳۹۷). مظاهر و کارکردهای آناهیتا الههٔ زن در ایران باستان (مطالعهٔ نقش‌مایه‌های ضروف زرین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه). *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۰(۲)، ۲۳۷-۲۶۲.

• ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۹). *پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران*. تهران: نشر نی.

• عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد*. تهران: دایرهٔ سفید.

• قانی، افسانه و مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۷). تحلیل معنای قالیچهٔ تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی؛ *هنرهای صناعی ایران*، ۱(۲) ۹۵-۱۱۱.

• قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۹۱). *دانشنامهٔ اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

• کانوی، هیزل و رونیش، راوئن. (۱۳۸۴). تاریخ معماری چیست؟ (ترجمهٔ حمیدرضا خوئی)، *گلستان هنر*، (۲)، ۲۴-۳۶.

• کیپنبرگ، اچ. جی. (۱۳۷۳). شمایل‌نگاری و دین (ترجمهٔ مجید محمدی). *نامهٔ فرهنگ*، (۱۶)، ۱۳۹-۱۴۷.

• کیانی، مصطفی. (۱۳۸۸)، تأثیرات باستان‌گرایی بر معماری دورهٔ اول

پهلوی؛ تاریخ معاصر ایران، (۳۲)، ۴۵-۷۰.
• گلیجانی مقدم، نسرین. (۱۳۸۴). *تاریخ‌شناسی معماری ایران*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
• مبینی، مهتاب و شافعی، آزاده. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته و فلزکاری). *جلوه هنر*، ۷(۲)، ۴۶-۵۴.
• مهدوی‌پور، حسین؛ جعفری، رشید و سعادتی، پوراندخت. (۱۳۹۲). جایگاه جلوخان در معماری مسکونی بومی ایران. *مسکن و محیط روستا*، ۲۳(۲۴۱)، ۳-۸۱.
• مزینی، منوچهر. (۱۳۷۳). *مقالاتی در باب شهر و شهرسازی*. تهران: امنشارات دانشگاه تهران.
• مختاریان، بهار. (۱۳۹۵). نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر. *چیدمان*، (۱۴)، ۲۴-۳۲.
• مستوفی، عبدالله. (۱۳۸۴). *شرح زندگانی من، تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجار*. جلد اول، تهران: نشر زوار.
• ناری قمی، مسعود. (۱۳۹۴). نقدی بر پژوهش‌های تفسیری تاریخی در خصوص معماری. *مطالعات معماری ایران*، ۱(۷)، ۹۳-۱۱۰.
• نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). پیشینه‌شناسی تحلیلی آیکونوگرافی از سزار ریپا تا امیل مال. *نقدنامهٔ هنر*، ۱(۱)، ۵۰-۶۵.
• نصری، امیر. (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی. *کیمیای هنر*،۲(۶)، ۷-۲۰.
• نمازعلیزاده، سهیلا و موسوی‌لر، اشرف‌السادات. (۱۳۹۸). آیکونولوژی نگاره‌ی لیلی و مجنون در سفال سلجوقی؛ *باغ نظر*، ۱۶(۷۵)، ۴۷-۵۲.
• هالی، مایکل. (۱۳۹۵). *پرسپکتیو شمایل‌شناسانه، در:پانوفسکی، اروین. معنا در هنرهای تجسمی*؛ (ترجمهٔ ندا اخوان اقدم). تهران: نشر چشمه.
• هیلن‌براند، رابرت. (۱۳۷۹). *فرم، عملکرد و معنا* (ترجمهٔ ایرج اعتصام). تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
• Bloom, J. M. (1993). The "Qubbat al-Khaḍrā'" and the Iconography of Height in Early Islamic Architecture. *Ars Orientalis*, (23), 135-141.
• Bober, H. (1953). Gothic Architecture and Scholasticism by Erwin Panofsky. *the Art Bulletin*, 35(4), 310-312.
• Cambridge Dictionary. (2019). *Icon*, Retrieved from https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/icon: 2019/15/11.
• Crossley, P. (1988). Mediaeval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography. *Burlington* , 130 (1019), 116-121.
• Hasenmueller, Ch. (1978). Panofsky, Iconography and Semiotics. *Aesthetics and Art Criticism*, 36 (3), 153-188.
• Linda, S. (2015). Value of the Formal and Iconological Approaches for Conceptualization of Style Problem in Architecture. *Architectural Studies*, 1(1), 23-28.
• Mccurach, C. C. (2011). Renovatio Reconsidered: Richard Krautheimer and the Iconography of Architecture. *Gesta*, (50), 41-69.
• Panofsky, E. (1955). *Two Facade Designs by Domenico Beccafumi and the Problem of Mannerism in Architecture.* In Meaning in Visual Arts. New York: Doubleday& Company.
• Panofsky, E. (2018). *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Rutledge.
• Van Straten, R. (1994). *An Introduction to Iconography: Symbols*, Allusions and Meaning in the Visual Arts. New York: Abingdon.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

جلالی میلانی، سمیه؛ نژادابراهیمی، احد؛ بیتی، حامد و وندشعاری، علی. (۱۳۹۹). سنجش امکان بهره‌گیری از روش اروین پانوفسکی در خوانش نماهای خانه‌های تاریخی ایران . *باغ نظر*، ۱۷(۹۲)، ۸۹-۱۰۲.

DOI: 10.22034/bagh.2020.229539.4535
URL: http://www.bagh-sj.com/article_117951.html