بررسی فرآیند تبدیل شدن نقشمایه تابلوی جیغ ادوارد مونش به شمایل (Icon) جهانی در گذر زمان

ماه منیر شیرازی*
زهرا رهبرنیا**

چکیده :در میان قدیمی‌ترین نمونه‌های تصویری بدست آمده که اندیشه‌ها و تفکر بشری را بازتاب می‌دهند، نقشمایه‌هایی وجود دارند که امروزه بسیاری از اندیشمندان، بر پایه علوم جدید همچون اسطوره‌شناسی، جامعه شناسی، روانشناسی و به‌ویژه بر مبنای نشانه شناسی آنها را تفسیر کرده و توضیح می‌دهند. این شیوه در مورد نقشمایه‌های معاصر نیز صدق می‌کند و آثار هنری معاصر، پس از تولید توسط هنرمند، به سرعت در بوته بررسی صاحبنظران قرار می‌گیرد. آثار هنری که پس از سالها گذشت زمان از آنها، شاهکارهای هنری محسوب می‌شوند، در طی گذشت زمان، به شیوه‌های متفاوت توسط دیگران تکرار می‌شوند و یا نقشمایه آنها در کاربردهای متفاوت هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد. مفاهیم درونی این آثار ریشه در اعتقادات، تفکرات، فطرت و ناخودآگاه جمعی همه انسانها دارند. از میان این نقشمایه‌ها در حوزه هنرهای تجسمی معاصر، تابلوی جیغ، اثر معروف ادوارد مونش است. پریشانی، ترس و اضطراب درون این اثر که به نوعی در ضمیر ناخودآگاه بشر پنهان است، نوعی کهن الگو محسوب می‌شود که ممکن است در هر زمان و مکان در وجود انسانهای دیگر بروز کند. در واقع می‌توان گفت از منظر نشانه شناسی، تابلوی جیغ در طی زمان تبدیل به گونه‌ای از شمایل (Icon) شده است. این مقاله در صدد توضیح نماد، نشانه، شمایل و یافتن دلایلی است که یک اثر هنری را در طی زمان ماندگار کرده و تبدیل به نقشمایه‌ای می‌کند که نسل‌های دیگر همواره آگاهانه یا ناخودآگاه آنرا تکرار می‌کنند. روش تحقیق در این مقاله ، روش توصیفی تحلیلی و روش جمع‌آوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی : شمایل (Icon) ، نشانه شناسی ، ادوارد مونش ، جیغ

مقدمه

از میان هزاران هنرمند، که آثارشان به معرض دید عموم در می‌آید، تنها معدودی هنرمند یافت می‌شود که در آثارشان پتانسیل بسط و گسترش طرح و همچنین خلاقیت وجود داشته باشد. اینجاست که این سوال مطرح می‌شود که چه عاملی ادوارد مونش و اثر ماندگار او، جیغ را از سایر آثار او و نیز از آثار هنری دیگر متمایز می‌کند؟

آثار هنری همواره نشانهٔ جامعه معاصر خویش هستند، اگر این آثار شاهکارهای جهانی باشند، به غیر از جامعه معاصر خود، در جوامع دیگر هم مورد استقبال قرار می گیرند، چون همه انسان‌ها با آنچه توسط هنرمند کشف می‌شود زندگی می‌کنند. اگرچه خود به کشف آن نایل نیایند، وقتی توسط هنرمند به ایشان ارائه شود آن را می‌فهمند. این آثار اگر تقلیدی و صرفاً تکنیکی باشند ـ به عبارتی هنر متوسط و کوچک باشند ـ فقط در عصر خود مورد استقبال قرار گرفته و با گذشت زمان فراموش می‌شوند و هر چقدر هم که در کتابهای تاریخ هنر ثبت شده باشند، تأثیری احساسی و شناختی در جوامع دیگر ندارند. اما اثر هنری بزرگ در طی زمان همواره در همه جوامع مورد پذیرش قرار می‌گیرد.

تابلوی جیغ اثر ادوارد مونش هنرمند اکسپرسیونیست نروژی، از آثار ماندگاری است که تاکنون نقش‌مایه آن بارها با کاربردهای مختلف تکرار شده است. نقشمایه این اثر پیکره‌ای در حال فریاد کشیدن است که در طی زمان برای عده کثیری از مخاطبان تبدیل به تصویری آشنا شده است.

اینکه یک اثر در ذهن و تفکر مخاطبان خود مکرراً بازبینی و تکرار شود، نشانگر وجود معنایی ذاتی درون آن و پیوند عمیق با احساسات بشری است و از منظر نشانه شناسی هنر و بررسی نشانه های موجود در یک اثر نیز قابل بررسی می‌باشد. نشانه‌هایی که در پس صورت ظاهری شان دارای رمزگان و محتوای نمادین هستند، در مباحث نشانه شناسی هنر مورد بررسی قرار می‌گیرند.

این مقاله درصدد معرفی نشانه، نماد، رمزگان یک اثر و چگونگی تبدیل‌شدن آن به یک شمایل است. از منظر شمایل‌شناسانه تابلوی جیغ دارای معانی رمزی و مجازی پنهان شده در صورت ظاهری آن است.

این مقاله می‌کوشد با معرفی اثر جیغ، حالات روحی ادوارد مونش هنگام خلق آن، نسبت تابلو با احساسات و عواطف بشری، ارتباط حس درونی اثر با کهن الگوی انسان

* **نویسنده مسئول:** کارشناس ارشد پژوهش هنر ، دانشگاه الزهرا mahmonir_shirazi@yahoo.com
** دکترای پژوهش هنر و عضو هیئت علمی دانشگاه الزهرا z.rahbarnia@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

عاصیِ محکوم به زیستن و جبر اگزیستانسیالیستی حاکم بر اثر، نشان دهد که ماندگاری و تبدیل شدن نقشمایه جیغ به الگویی شمایلی و درپی آن تکرار این نقشمایه، از علل مذکور سرچشمه می‌گیرد. ابتدا به شرح و توضیح نشانه و علم نشانه‌شناسی، نماد و شمایل‌شناسی پرداخته می‌شود و سپس بسط و گسترش یک اثر هنری در میان مخاطبان به صورت جهانی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و در نهایت رمزگان نشانه‌ای موجود در تابلوی جیغ شرح و بسط داده می‌شود.

نشانه

از نظر پیرس[1] نشانه‌ها سه دسته‌اند، نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین. نشانه‌های شمایلی براساس شباهت نشانه با موضوع استوارند، نشانه‌های نمایه‌ای براساس گونه‌ای از نسبت درونی و وجودی میان موضوع و نشانه شناخته می‌شوند و نشانه‌های نمادین براساس قراردادهای نشانه‌شناسی استوارند.

در نگاه اول- اینگونه در می‌یابیم که عکاسی، سینما ونقاشی به نشانه‌های شمایلی استوارند اما با دقت بیشتر متوجه می‌شویم که در هر سه نشانه‌های نمادین سلطه دارند. مثلاً ساعت در یک تصویر علاوه بر شمایل‌بودن، نمادی از گذر زمان محسوب می‌شود پس ترکیبی از نشانه شمایلی و نمایه‌ای است.

معنای هر پرده نقاشی- خواه فیگوراتیو، خواه تجریدی- با نظام نسبت‌های درونی نشانه‌ها دانسته می‌شود و نه با موضوعی که پرده بدان دلالت دارد، یا فرض می‌شود که دلالت دارد. "نشانه بیانگر چیزی غیر از خود است، می‌تواند طبیعی باشد یا قراردادی، نشانه‌های بیماری یا فریادی که از سردرد می‌کشیم نشانه‌های طبیعی هستند."(احمدی، ۱۳۸۸، ۳۴)

نشانه‌شناسی[2] علم مربوط به نظام‌های نشانه‌ای است. این رشته با سخنرانی‌های زبانشناس سوئیسی فردینان دو سوسور در دانشگاه ژنو آغاز گشت. سوسور به دنبال ساختاری استوار به ساختار زبان می‌رسد آنچه بنیاد نشانه‌شناسی را خواهد ساخت. این علمی است که به مطالعه زندگی نشانه‌ها در یک جامعه می‌پردازد و بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه روان‌شناسی عمومی خواهد بود. نشانه‌شناسی معلوم می‌کند که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حکم فرماست.

"مطالعه برخی پدیده‌ها از جنبه نشانه‌شناسی به منزله التفات‌کردن به شیوه تولید معنای آنهاست، به عبارت دیگر روشی که به کمک آن پدیده‌ها بتوانند دلالت یا تاویل را برانگیزند. یک نشانه در واقع نشانه نیست مگر این که مبین ایده‌ها باشد و در ذهن فرد یا افرادی که آن را دریافت می‌کنند رفتاری تأویلی را برانگیزد." (پهلوان، ۱۳۸۵، ۱۴)

هدف اصلی نشانه‌شناسی یافتن نسبت‌های میان اشیاء و صورت‌ها با مفاهیمی که در ذهن بوجود می‌آورند می‌باشد. در تابلوی جیغ آنچه در ظاهر می‌بینیم پیکره‌ای است که فریاد می‌کشد، ظاهر این اثر مفهومی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که شامل محتوای ذاتی اثر است آنچه مونش می‌خواسته در ورای صورت ظاهری اثرش بگوید. با دانستن نشانه‌های بصری و نیز شناخت قوانینی که بر ساختار زبان بصری در تصاویر حاکم است، می‌توان تصاویر را از منظر نشانه شناسی بررسی کرد . این بررسی به مدد شناخت روش‌های ارتباطی فردی و گروهی و ارتباط آن با نشانه‌های فرهنگی امکان‌پذیر است. چنانچه مونش از به تصویرکشیدن پیکره‌ای که فریادی عمیق سر داده، خطوط موّاج و رنگ‌های تند و ساختن فضایی اضطراب‌آور و پریشان، درصدد بیان احساسی ورای صورت ظاهری تابلو است. یافتن این احساس با بررسی نشانه‌های تابلو صورت می‌گیرد.

نماد

نماد[3] بازنمایی صفت، حالت یا وضعیتی با وساطت یک نشانه بصری است. "تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت." (پاکباز ، ۱۳۷۸، ۶۰۴)

نمادها به دو شکل ساخته می‌شوند: یکی آگاهانه و دیگری ناآگاهانه. در ایجاد نمادهایی که اگاهانه بوجود می‌آیند عامل بیرونی و در خلق نمادهای که ناآگاهانه ایجاد می‌شوند عوامل درونی مؤثر می‌باشند.

چون چیزهای بیشماری فراسوی حد ادراک ما وجود دارند، پیوسته ناگزیر می‌شویم به یاری اصطلاحات نمادین برداشت‌هایی از آنها ارائه بدهیم که نه می‌توانیم تعریف‌شان کنیم و نه بدرستی آنها را بفهمیم. اما باید متوجه بود که اینها تنها بخشی از نمادها را تشکیل می‌دهند. نمادهایی که ناآگاهانه و خود انگیخته به وجود می‌آیند بیشتر در رویاها و حالات کشف و شهود ایجاد می‌شوند. این نمادها که ریشه در کهن‌ترین باورهای انسان‌ها دارند و نمایانگر تأثیرات کهن الگوها می‌باشند، از ژرفای ناخودآگاه سر بر می‌کشند و بیانگر حالات روحی و چگونگی ارتباط خودآگاه با ناخودآگاه نیز هستند. این نمادها از تجربه‌های درونی و فردی اشخاص ناشی می‌شوند. از طریق تحلیل و ارزیابی این نمادهاست که می‌شود در اعماق ناشناخته و مرموز روان هنرمند سفرکرد و بر تاریک‌ترین زوایای روح بشر روشنی افکند. نمادهایی که ناخودآگاه ساخته می‌شوند،

Archive of SID

www.SID.ir

اصیل‌ترین نمادها به حساب می‌آیند، منبع تغذیه و پرورش این نمادها، ناخودآگاه بشر و کهن الگوها هستند. به برکت وجود ناخودآگاه جمعی است که انسان‌ها می‌توانند نماد های همدیگر را درک و فهم کنند، زیرا ناخودآگاه جمعی در همه جا و درهمه وقت تقریباً یکسان عمل می‌کند. زمانیکه هنرمند، اثری هنری می‌آفریند، در حالت ذهنی خاصی قرار می‌گیرد که درحقیقت نوعی ایجاد رابطه با طبیعت، اشیاء و دیگر انسانهاست، عبارت از گونه‌یی همسانی و پیوند ذهنی - روانی.

در بررسی و تحلیل نمادها، باید متوجه چند نکته بود. نخست اینکه مفاهیم آن نمادها را در اساطیر بومی هنرمند جستجوکرد. زیرا اسطوره‌های که در طول هزاران سال در روان افراد یک جامعه جا افتاده‌اند، بهترین زمینه برای شکل گیری نمادها هستند. همچنان نظر و عقیده خود هنرمند در مورد نمادهایی که در اثری هنری بیان می‌دارد و یا در رویایش آنرا می‌بیند، با اهمیت است. چرا که ممکن است هنرمند، نماد مورد نظر را در معنای وارونه و غیر از آنچه که متداول است استعمال کند. نکته سوم اینکه نمادها را باید دراساطیر همه ملل جهان جستجو و ارزیابی کرد. زیرا ناخود آگاه جمعی که منبع و سرچشمه این نمادها به شمار می‌رود، اکثراً به گونه‌ای نمادها را می‌آفریند که مفاهیم و معانی همسانی داشته باشند.

«پیرس نماد را یکی از انواع سه‌گانه و اصلی نشانه می‌دانست به گمان او هرگاه از راه قراردادی، نسبت مورد تأویلی، موضوع و مبنای نشانه روشن شود، .... با نماد سروکار داریم» (احمدی، ۱۳۸۸، ۴۱)

نماد، نشانه یا بازنمونی است که ارجاعش به موضوع، نه به دلیل شباهت و از طریق قیاس است و نه به دلیل پیوند آن با ویژگی‌های عامی که موضوع آن ممکن است داشته باشد، بلکه به دلیل ارتباط پویایی (و همچنین فضایی) است که از یک سو با موضوع دارد و از سوی دیگر با حواس یا خاطرات شخصی که (آن پدیده) برای او حکم نشانه را دارد. (پیرس،۱۳۸۱، ۵۹)

با توجه به این تعاریف، پیکره‌ای که هراسان در تابلوی جیغ فریاد می‌کشد، در ظاهر نشانه‌ای شمایلی است ولی با دقت بیشتر در می‌یابیم که جنبه‌های نمادین بر آن حاکم است، ظاهر صورت تابلو فریاد کشیدن است در حالی که در پس آن معنای نمادین اضطراب، هراس و حتی اعتراض و عصیان پنهان شده است.

تأثیرگذاری بر مخاطب یکی از خصیصه‌های مهم یک نماد یا شمایل است." این کارکرد روابط میان پیام و گیرنده را مشخص می‌کند. از آنجا که هدف هرگونه ارتباط، ایجاد واکنش نزد گیرنده است، بنابراین می‌تواند عقل‌گیرنده یا احساس او را تحت تأثیر خود قرار دهد. در نتیجه در این سطح نیز می‌توان تمایزهای عینی- ذهنی و شناختی- احساسی را مشاهده کرد."(پهلوان، ۱۳۸۵، ۱۰۰)

"به عقیده کارل گوستاو یونگ، واژه یا تصویر زمانی یک نماد است که متضمن چیزی در ماوراء معنای آشکار و مستقیم خود باشد. نماد دارای جنبه‌ای وسیع‌تر و با خود آگاه است که هرگز نمی‌توان به طور دقیق آن را تعریف و یا به طور کامل آن را توصیف کرد."(هومنه گر، ۱۳۶۶، ۱۳)

نشانه‌شناسی و رمزگان نشانه‌ها

"پس از ارسطو همواره هنرهای کلامی را براساس الگوی هنرهای دیداری بررسی کرده‌اند؛ اکنون نشانه شناسی جدید می‌کوشد تا گامی فراتر از الگوی کلاسیک بررسی سخن زیبایی شناسیک بردارد و هر اثر دیداری را به یاری رمزگان خود آن باز شناسد. (احمدی، ۱۳۸۸، ۹) مثلاً یک نقاشی مجموعه‌ای است از واحدهای نشانه‌ای و هیچ یک از واحد های نشانه‌ای در این مجموعه معنایی مستقل از مجموعه نخواهند داشت. نقاشی را می‌توان نظامی بیانی دانست که در آن نشانه‌های دیداری روی سطحی صاف که همان بوم سفید است ثبت می‌شوند. معنای هر پرده نقاشی خواه فیگوراتیو، خواه تجریدی- با نظام نسبت‌های درونی نشانه ها دانسته می‌شود. نقاشی به نظام نشانه های تصویری وابسته است و بررسی نشانه‌های بصری هستند که در نقاشی اولویت دارند.

"پانوفسکی[۴] سه لایه معنایی را درباره آثار هنری تصویری به کار گرفته است.

۱) حضور ابتدایی و طبیعی که پیکربندی‌های خطوط و رنگهایند، جهان اشکال ناب، معنایی فوری، ابتدایی و طبیعی را ارائه می‌کند.

۲) حضور قراردادی یا دنیای رمزگان اثر، ما اشکال را با مفاهیمی قراردادی همبسته می‌دانیم، درونمایه های هر اثر را به یاری معانی آشنا و قراردادی می‌شناسیم و به آنها تصویر می‌گوییم.

۳) حضور معانی ژرفتر و گسترده‌تر یا معناهای ذاتی، درک این معناها با دو روش تحلیل شکل و تحلیل دلالت های شمایل نگاریک اثر ممکن می‌شود. (همان، ۲۲)

" تمامی نظام‌های نشانه شناسیک دارای رمزگان هستند... رمزگان گاه شمایلی هستند، نهادن انگشت نشانه بر لب‌ها به نشانهٔ سکوت قراردادی است و... نشانه‌ای شمایلی است... هرگاه نشانه‌ای بنا به قراردادی روشن و مورد پذیرش همگان به کار رود، سخن رمزگذاری می‌شود. نمادی

Archive of SID

www.SID.ir

که برای انتقال اطلاعاتی خاص از فرستنده‌ای به سوی گیرنده‌ای فرستاده شود و استوار به قراردادی قطعی و برای هر دو طرف شناخته باشد و به دلیل وجود آن گرایش، پیام به حالت تک معنایی شدت یابد، رمز خوانده می شود. از راه رمزگان می‌توان پیام را شناخت چون بیشتر قراردادها یعنی سویهٔ نمادین رمزگان را شناخته‌ایم یا پذیرفته‌ایم." (همان، ۴۲-۴۰) هرگز نمی‌توان جنبه های نمادین یک اثر هنری را نادیده گرفت، هر اثر هنری در هر شکل و صورتی که باشد دارای نماد و رمزگان بصری می‌باشد که نشانه‌شناسی می‌کوشد با رمزگشایی بصری یک اثر، نمادها و نشانه‌های موجود در آن را بیابد. هر نماد بازنمایی رمزگانی در یک اثر هنری به شمار می‌رود.

"اینک ثابت شده است که کنش و ارزش رمز به زندگانی در روشنی هشیاری و به فعالیت خودآگاهانه، منحصر و محدود نمی‌شود... به بیانی دیگر رمز پیامش را می‌رساند و کار خاصش را انجام می‌دهد، حتی اگر معنایش برخود آگاهی پوشیده ماند." (ستاری، ۱۳۸۴، ۱۷۶-۱۷۵)

رمزگان ویژه هر نقاش و شناسایی آن در یک اثر دشوارتر از شناختن رمزگان‌های فرهنگی و نقاشی هستند که در سبک هر نقاش جای دارد. هر نقاش یک سری کدهای شخصی و منحصر به فرد را در آثارش استفاده می‌کند. همه انواع هنرها به علت داشتن لایه‌های معنایی متفاوت، در ورای معنای ظاهری خود دارای جنبه‌های نمادین هستند و برخی از آنها هیچگاه به طور کامل توصیف و تشریح نمی‌شوند، در هرمنوتیک مدرن نیز به علت وجود معانی متعدد به تعداد مخاطبان، نمادها و معانی متعددی از یک صورت هنری حاصل می‌شود اما به هر صورت جنبهٔ نمادین آثار هنری را نمی‌توان انکار کرد.

"آرنهایم نماد را به معنای ایده‌ای کلی که قابل شناخت و دسترسی برای همگان است، می‌داند و به این دلیل تمامی هنر را نمادین می‌داند که به ما امکان می‌دهد تا کیفیت‌های همگانی چیزها را درک کنیم و به تجربه‌ای جمعی دست یابیم. هنر، گونه‌ای ادراک حسی مشترک ایجاد می‌کند و در مورد هنرهای دیداری گونه‌ای اندیشه دیداری می‌آفریند." (احمدی، ۱۳۸۸، ۴۲)

◆ شمایل[5] و شمایل‌شناسی[6]

شمایل، نشانه‌ای است که میان صورت و معنی‌اش نوعی شباهت صوری وجود داشته باشد. در نشانه‌های شمایلی دلالت صورت نشانه به معنی، تا حدی قراردادی و تا حدی طبیعی و اجباری است که بیشتر بر خود هنرمند نیز ناشناخته می‌ماند و حتی به گونه‌ای قاطع متفاوت است از آنچه او خودآگاهانه قصد ارائه‌اش را داشت. از این‌رو "کشف و تأویل ارزش‌های نمادین، موضوع روشی است که ما آن را شمایل شناسی می‌خوانیم." (همان، ۲۳)

"شمایل شناس به بررسی سبک اثر هنری نمی‌پردازد، بلکه معانی نهفته در اثر را که حتی ممکن است برای خود هنرمند نیز نا شناخته باشد، در ارتباط با مشخصات ملی، دوره ای، طبقاتی، آیینی، اخلاقی، دینی و فلسفی کشف و تاویل می‌کند. رویین پاکباز در دایرة المعارف هنر شمایل را دارای سه معنای متمایز می‌داند که در زمینه های مختلف به کار برده می‌شود. "رایج‌ترین و قدیمی‌ترین معنای آن در تاریخ هنر به تمثال‌های مریم و مسیح اشاره دارد و معنای دیگر نیز مترادف با موضوع هنری در هنر آلمان نیمه دوم سده نوزدهم است. اما معنایی از شمایل که مورد نظر این مقاله است، معنایی است که در برخی مکتب‌های معنا شناسی[7] و نظریه هنر در سده بیستم مورد استفاده قرار می‌گیرد و مفاهیم خاصی را بیان می‌کند." (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۳۳) "

شمایل‌شناسی کاملاً از نظریه نشانه‌ای پیرس درباره شمایل جداست. این اصطلاح را نخستین بار اروین پانوفسکی به کار برد تا رویکرد عام‌تر خود در تجزیه و تحلیل معنایی هنرهای دیداری را از شمایل‌نگاری- که صرفاً به شناسایی موضوع بسنده می‌کند- متمایز سازد. به نظر پانوفکسی شمایل‌شناسی می‌کوشد تا معنای کلی یک اثر هنری را در بافت تاریخی و فرهنگی آن بفهمد. به این ترتیب در این دیدگاه، اثر هنری حکم یک سند تاریخی و ملموس را پیدا می‌کند. سندی که به کار مطالعه تمدن یا دورهٔ تاریخی مربوط به آن اثر می‌آید و خلاء میان تاریخ هنر و دیگر مطالعات تاریخی را پر می‌کند." (مکاریک، ۱۳۸۳، ۱۹۵- ۱۹۴)

بخشی از پیام‌های شمایلی فیگوراتیو یا غیرفیگوراتیو در ضمن توصیف کلامی اثر، شناسایی می‌شوند بدیهی است که ورای تشخیص نقشمایه‌ها که با رعایت اصول تغییر شکل و دگرگونی باز نمودی به دست آمده‌اند باید توجه داشت که هر یک از نقشمایه های اثر، برای چیز دیگری جز خود آن علامت حضور دارند، یعنی برای معانی، دلالت های ضمنی و وابسته به آن. یک اثر تجسمی محصول طراحی ذهن هنرمند است. حتی آن دسته از آثار که بسیار به طبیعت یا اشیاء شباهت دارند، در واقع بازنمایی‌هایی هستند که توسط هنرمند برای بیان اهداف و دیدگاه‌های خاص، گزینش، هدایت و قاعده‌مند شده‌اند. بدیهی است که هدف این گزینش تأثیرگذاری بر مخاطب است.

تابلوی جیغ را از منظر شمایل‌شناسانه در بافت فرهنگی و تاریخی آن یعنی اوایل قرن بیستم و فضای جنگ جهانی و اکسپرسیونیسم ادراک می‌کنیم. شناسایی موضوع

Archive of SID

www.SID.ir

اثر مهمترین هدف شمایل‌شناسی است و سپس از طریق نشانه شناسی به مضمون نمادین اثر می‌پردازد.

"تمامی نشانه‌های کیفی به معنایی بسیار کلی، نشانه های شمایلی هستند. "(احمدی، ۱۳۸۸، ۴۱)

در هر اثر هنری نشانهٔ نمادین با نشانهٔ شمایلی ترکیب می‌گردد. صورتِ نشانه ،ساختاری مجازی دارد و معنیِ نشانه، حالتی استعاری. می‌توان گفت از شناخت شمایل به شناخت نماد پنهان آن پی می‌بریم. هدف شمایل‌شناسی فهمیدن معنای رمزی است که در صورت‌های مجازی پنهان شده است. هدف تحلیل شمایل شناسانه معنا و محتوای ذاتی اثر هنری است.

ادوارد مونش[۸] (۱۹۴۴-۱۸۶۳) نقاش و چاپگر نروژی یکی از نمایندگان برجستهٔ سبک اکسپرسیونیسم به شمار می‌رود، "نیروهای هراسناک طبیعت و بیان روانشناسانه، سرچشمهٔ تصویرهایی هستند که تعبیر مونش از نمادهای هستی را عرضه می دارند." (Timm, 1969,9)

پایه و اساس آفرینش تابلوی جیغ، اضطراب شدید ادوارد مونش است، اضطرابی ناشی از مشکلات روحی و روانی که از کودکی همواره او را آزار داده است. مردی در تابلوی او دیوانه وار فریاد می‌کشد." فریاد چیزی افسونگر و فلج‌کننده در بردارد. "(شوالیه، ۱۳۸۵، ۳۸۹) مونش با این اثر هیجان‌آور و تکان‌دهنده لایه‌های عمیق‌تری را به ظهور می‌رساند و این برای او یک تمثیل می‌شود برای ترس از زندگی. مونش در تمام مراحل زندگی خود از نوعی اضطراب و ترس رنج برده است و در جملات و سخنانی که در مورد آفرینش تابلوی جیغ از او به جای مانده این اضطراب کاملاً مشهود است. در توضیحی که خود مونش درباره چگونگی آفرینش تابلوی جیغ آورده است می‌بینیم که نشانه‌های بارز اضطراب و ترس آنچنان که خودش گفته است بر او چیره شده و همانگونه که خودش حالات روحی و جسمی اش را توصیف می‌کند نشانه‌های نورُز[۹] و مشخصاً نشانه‌هایی از اختلال پانیک[۱۰] را مشاهده می‌کنیم.

"تخیل، تصور و تجسم که در آفرینندگی هنری نقش بسیار حساس دارند، اساساً به بازنمایی تصویری پیوسته اند. طرح اولیه هنرمندان اغلب به صورت تصویری در ذهنشان مجسم می‌شود. بسیاری از هنرمندان یا حتی دانشمندان گزارش داده‌اند که تمام اثر یا نظریه خود را به طور کامل در رؤیا یا تخیل دیده‌اند و سپس زمان درازی را برای پرداخت دقیق جزئیات یا محاسبات لازم سپری کرده‌اند." (پهلوان، ۱۳۸۵، ۱۳-۱۲)

به هر حال از آنجا که حتی تخیلِ خلاق‌ترین هنرمند (اندازه و شیوه ابهام آفرینی و برون افتادن اثرش از حیطه فهم) هرچه باشد وابسته به حدود امکانات روانی اوست، ممکن است که از قلم موی نقاش یا قلم پیکرتراش، اشکال و صوری تراوش کند که برای وی ناشناخته‌اند و نشان از چیزهایی و محدودیت‌هایی دارند.

قدرت هنر به واسطهٔ دنیایی است که هنر در آن خلق شده، تضادها در دنیای هنرمند رنگ متفاوتی دارد. در دنیای هنرمند احساسات به اوج می‌رسند، و رنگ‌ها در نهایت خلوص و خطوط، تیره و مشخص هستند. هنرمندان بیش از دیگران به اهمیت احساسات آدمی توجه دارند و مدام در صدد ثبت این احساسات و هیجانات درونی می‌باشند.

مونش درباره صحنه ای که بعدها آن را با نام تابلوی جیغ کشید ، چنین می‌گوید : " با دو تن از دوستانم قدم زنان در راهی پیش می‌رفتم، آفتاب غروب کرد، اندوهی خفیف بر من چیره شد و ناگهان آسمان رنگ سرخ خونین به خود گرفت. من خسته ایستادم و به نرده‌ها تکیه دادم و به ابرهای آتشین نگاه می‌کردم که همچون خون و شمشیر بر فراز آسمان سرمه‌ای شهر آویزان بودند. دوستانم به قدم زدن ادامه دادند. من لرزان از وحشت آنجا ایستادم و فریاد بلند و بی‌پایان و گوشخراش طبیعت را شنیدم. " (Timm,1969,70)

در تابلوی جیغ ، مونش ناگهان فرد حاضر در صحنه‌اش را به سوی ما می‌چرخاند، بدون جنسیت یا سن خاصی، با نمایی کاملاً خیالی. این فرد نمادی از ترس بی‌پرده و عریان است. ریسمان موجی شکل خاک، آب، و آسمان این فرد را تابع یک منحنی (ت) شکل می‌سازد و او را از شکل انسانی آزاد در می‌آورد و تبدیل به موجودی می‌کند که محصور و مغلوب طبیعت است. در اصل مونش فریاد طبیعت را هنگام پیاده روی در طول جاده‌ای در امتداد ساحل شرقی رود اُسلو شنید و با استفاده افراطی از رنگ‌های طبیعی محیط آنرا به شکل یک تابلو ترسیم کرد. اضطراب حاکم بر اثر، در رنگ‌ها، خطوط موّاج و خیره شدن هولناک پیکره‌ای رو به مخاطب که فریاد می‌کشد، به شدت در تابلو نمایان است. این همان اضطراب درون هنرمند است که از اثر به مخاطب انتقال می‌یابد.

کی یرکیگارد معتقد است: "اگر انسان دیو یا فرشته بود می‌توانست از اضطراب مصون بماند ولی او زاده آمیختگی این هر دو به شمار می‌آید. زندگی ناشی از اتحاد روح و بدن، اتحاد فرشته و حیوان است و این اتحاد فرجام و دوامی ندارد زیرا وحدت فرشته و حیوان پایدار نخواهد ماند. اضطراب نطفه‌ای است که در این آمیزش نامتعادل بسته می‌شود." (معمایی، ۱۳۴۴، ۶۶)

موضوع دیگری که ادوارد مونش در تابلوی جیغ بر آن

Archive of SID

www.SID.ir

تأکید دارد، رنج عمیقی است که انسان از بودن در این جهان متحمل می‌شود. این رنج اگزیستانسیالیستی[11] در اثر مونش، سال‌ها قبل از بیانیه و فلسفه اگزیستانسیالیسم ظهور می‌کند چرا که این تفکر و جبر انسانی قدمتی به اندازه تاریخ زندگی سقراط و پیروان او دارد. سیدرضا حسینی در توضیح و شرح فلسفه اگزیستانسیالیسم می‌گوید: "آدمی در دنیای پوچ و بیهوده‌ای افکنده شده است که نه قرار و قانونی دارد و نه به هدفی منتهی می‌شود. بنابراین هیچ چیز راهنمای آفرینش نیست. انسان در اصل دارای هیچ خصیصه فطری نیست، بلکه از آنچه در عالم وجود کسب می‌کند تشکیل شده است. یعنی بشر را کارهای او و رفتار او و محیط او می‌سازد. آدمی با کارهایی که در عالم وجود انجام می‌دهد می‌تواند برای خویشتن ماهیتی بسازد." (حسینی، ۱۳۸۴، ۹۶۵-۹۶۳)

پیکره موجود در تابلوی جیغ، مجبور است حالتی کژریخت شده به خود بگیرد و از جبر، فریادی بی‌انتها سر دهد. سماجت فریادی که در دهان او به حیات خود ادامه می‌دهند، کاملاً مشهود است و نمودی از تنها بودن و انزوای ذاتی و غیر قابل اجتناب انسان در اعتقادات اگزیستانسیالیستی می‌باشد.

مونش تابلوی جیغ را به عنوان نشانه‌ای از ترس خودش و نیز ترس بشریت از زندگی تعریف می‌کند. " هنرمند فردی دارای اراده‌ای آزاد که به دنبال هدف خویش است نیست، بلکه کسی است که به هنر امکان می‌دهد تا توسط او اهداف خود را محقق دارد. شاید او به عنوان یک انسان دارای حالات روحی، اراده و هدف های شخصی باشد اما به عنوان یک هنرمند، انسان به مفهومی والاتر است. انسانِ جمعی است، کسی که زندگی روانی و ناخودآگاه نوع بشر را حمل می‌کند و شکل می‌بخشد. او برای انجام دادن وظیفه دشوار خودگاه ناچار از فدا کردن سعادت خویش و همه چیزهایی است که برای انسان عادی ادامه زندگی را با ارزش می‌کند." (یونگ ۱۳۸۲، ۱۵۶ ـ ۱۵۵)

"زندگی رنج است. واقعیت رنج، اولین حقیقت پیش روی ماست. اما انواع مختلفی از رنج وجود دارد، از ناراحتی تا تاسف. رنج ممکن است درد فیزیکی و جسمی باشد، یا بیماری، محرومیت، یاس و یا درد روانی... تولد، رنج است. یکی شدن با ناخوشایندی رنج است .... ادوارد مونش، فشار و تنشِ رنج هستی را بیان می‌کند(رنجی اگزیستانسیالیستی) . رنجی که در طی زندگی و در نتیجهٔ درماندگیِ اجتناب ناپذیر، سَر خوردگی و نا امیدی ایجاد می‌شود." (Harris,2011,46)

اثری که مونش در ۱۸۹۳ م بر روی مقوا ترسیم کرد و با آن مشهور شد، تابلوی جیغ، سمبلی است برای تشویش های ویژهٔ هر یک از افراد نسل جوان، مثل سرکوبی میل جنسی، انزوای شهری، ترس از مرگ و این اثر با پیشگویی خود از اکسپرسیونیست قرن بیستم و نوشته مونش در قسمت بالای آن با این مضمون که فقط یک دیوانه می‌تواند چنین نقاشی را بکشد منبعی از جذابیت بی‌پایان است. "تلاش واقعی هنرمند در نوآفرینی و ابداع برای رهایی از اضطراب است." (یونگ ۱۳۸۲، ۱۰۰)

بسط و گسترش اثر هنری (جهانی شدن)

در همه زمان‌ها، هنرمند همواره دیدگاهی فرا نگر نسبت به مردم عامه- به جهانی که در آن می‌زیسته است داشته است.

یکی از عناصر مهم در ایجاد و گسترش یک اثر هنری و رواج آن مخاطب می‌باشد که با دادن بازخورد موجب معرفی شدن اثر هنری به جهان می‌شود. نظریه پردازانی چون ژاک دریدا اثر هنری را به مثابه متن یا نوشتار می‌دانند که از نظام ارتباطی تشکیل می‌شود (ارتباطی بین هنرمند و مخاطب) این متن در پیکر نظام نشانه‌ها شکل گرفته است و از راه رمز شکنی شناخته می‌شود.

" اگر اثر هنری همچون متنی علمی، معنایی صریح، روشن، یکه، قطعی، نهایی و اصیل داشت... با کشف این معنا اثرهنری می‌مرد، حرف یا پیامی داشت که با ارائه آن کارش به پایان رسیده بود. اثر هنری، اما به این دلیل برای هر مخاطب (و نه فقط مخاطبان بسیار در افق‌های تاریخی متفاوت) جذاب باقی می‌ماند که پرسش‌های بسیار طرح می‌کند و پاسخ‌های اندک می‌دهد یا پاسخی نمی‌دهد.. ایده گفتگوی با متن که در مباحث هرمنوتیک مدرن اهمیت بسیار یافته است، استوار بر این فرض است که اثر هنری چیزی است پنهان‌گر و باطنی و همواره حرف‌هایی دارد که از ما پنهان دارد. معنا یا معناهای پنهان اثر، مواردی مادی نیستند که یکبار و برای همیشه کشف شوند و می‌بینیم که پژوهش و تأویل ما نهایت ندارد. (احمدی، ۱۳۸۸، ۲۰۴)

مدرنیست‌ها سعی می‌کردند به یک زبان هنر جهانی برسند و به‌نوعی‌زبان‌هنری‌دست‌پیدا کنند که‌مطلقاً ویژگی خاص‌فرهنگی، تمدنی‌و منطقه‌ای‌نداشته باشد. این، نهایت جهانی‌شدن‌در هنر و داشتنِ یک‌زبان‌جهانی‌فارغ‌از مرزهای منطقه‌ای‌بود. موضوع‌گرایی[12] هنر جدید است که به شدت در ذات‌آن‌جریان‌دارد. یا وقتی که شخصیت هنرمند ارزش پیدا می‌کند، انبوه هنرمندان می‌توانند ارزش‌های متفاوت و گسترده‌ای‌را به‌ظهور برسانند. همچنین وقتی موضوع‌گرایی مطرح‌می‌شود، موضوع‌های‌مختلفی‌در سراسر جهان باب می‌گردد. هنر معاصر نوعی‌تحقق‌وحدت‌در کثرت‌است.

Archive of SID

www.SID.ir

هنر در شرایط جهانی‌شدن دارای شرایط و امکانات تازه‌ای است. این‌هنر قابلیت‌پرداختن‌به‌موضوعات‌وسیع‌را دارد. پس‌طبیعی‌است‌که بتواند ایدئولوژیک‌هم باشد. مسائل مهم بشری، دغدغه‌خاطر هنرمندان‌را شکل‌می‌دهد. از این‌رو، تا حد درهم‌شکستن‌مرز بین‌هنر و غیرهنر پیش‌می‌رود. پیروان‌رمانتیسیست‌ها، به شدت‌علیه‌هنرمندان مدرن موضع گرفته و گفتند تمام معیارهای‌هنری درهم شکسته شده و دیگر بین هنر و ناهنر مرز مشخصی وجود ندارد نمایشگاه‌های هنری، آثاری به نمایش‌در می‌آید که برخی از آن‌ها به‌عنوان ضد هنر[۱۳] یاد می‌کنند. در شرایط‌جدید، شخص هنرمند، احوالات‌او و هزارتوی‌درونی‌اش‌نیز دارای اهمیت است و گاهی‌تجربه‌های‌شخصی‌هنرمند است‌که اثر هنری را متمایز می کند. مسئله‌ی‌دیگر، ساختارشکنی‌ای است که در زیبایی و بیان‌هنری به وجود آمده‌است، و آن‌نقض‌اصول‌هنری‌و زیبایی‌شناسی‌تثبیت شدهٔ قبلی‌است. در هنر، زبان نشانه‌ها، زبانی مشترک و قابل درک برای همه فرهنگ‌ها به نظر می‌رسد. هرگاه نشانه‌های متنی به نشانه‌های تصویری تبدیل شوند، جهانی‌سازی اتفاق می‌افتد.

"تحلیل پیام های شمایلی اثر از هر نوع و در هر قالب به‌وجوه و جنبه‌های قابل بررسی، براساس مشاهده و مطالعه دقیق همراه با تفکر متکی است. این روند با هدف رسیدن به دلالت های اثر ممکن و عملی می‌شود. در این مرحله شاخص‌های صوری، خصوصیات و ویژگی‌های عمده عناصر تصویری به شکلی بیان می‌شود که خواننده متن قادر باشد به یک تصویر دقیق از اثر دست یابد." (پهلوان، ۱۳۸۷، ۴۹)

در مورد تابلوی جیغ چند رمزگان قابل بر شمردن است:

۱ـ رمزگان حسی که عموماً شامل رنگ، نور و دیگر کیفیات بصری است و در تابلوی جیغ از رنگ‌های گرم با خلوص بالا استفاده شده است .

۲ـ رمزگان شمایلی مثل اجزای صورت یا حالات چهره‌ای که در تابلو فریاد می‌کشد.

۳ـ رمزگان ناخودآگاه که باعث انگیزش یا واکنش در مخاطب می‌شود و یا موقعیت‌های روانشناسی ویژه‌ای را می‌سازد.

در بخش اول این رمزگان می‌بینیم که استفاده افراطی از رنگ‌ها، ضرباهنگ خطوط طولانی و موّاج در تمام اثر نوعی از کیفیات بصری را ایجاد کرده که بیان‌کننده گونه‌ای از احساس اضطراب و ترس است. مخاطب در این رمزگان حسی (انبوهی از اجزای عناصر تصویر همچون خط، رنگ، بافت و خطوط پل که به شدت به عمق تصویر می‌روند.) تصور می‌کند که هر لحظه، زمین و زمان و دریا می‌لرزند و ترس و طنین فریاد منبعث در آن همه جا را فرا گرفته است.

در بخش دوم رمزگان شمایلی که عموماً بر اساس شباهت نشانه با موضوع استوار هستند، در نوع اجزای پیکره و به ویژه چهره و دست‌ها و فشاری که عموماً در چشمها به هنگام فریاد زدن ایجاد می‌شود و دهانی که در حال فریاد است، دیده می‌شود. صورت منتشره از پیکره نیز به صورت خطوط موّاج این فریاد را تداعی می‌کند و در این اعوجاج، پیکره و چهره نیز به عنوان تولیدکننده صوت از یک سو و تحت تأثیر صوت برگشت داده شده از سوی طبیعت، به صورت موّاج در حال لرزش هستند. این نشانه‌ها، در تکرارِ نمایش ترس و اضطراب که با فریاد همراه است و در نوع بشر نهادینه شده به تصویر درآورده شده‌اند.

در بخش سوم رمزگان ناخودآگاه، جایی که مونش می‌گوید : مردم به فکرشان هم خطور نمی‌کند که نقاشی های من در نهایت جدّیت و رنج بردن آفریده شده‌اند و محصول شب‌های بی‌خوابی من هستند. آنها از خون من ساخته شده و اعصاب و روانم را تحلیل برده‌اند. این تحلیل رفتن در نوع ارائه عناصر بصری در تصویر و به ویژه نمایش پیکره‌ای که در اعوجاج است دیده می‌شود و موقعیت روانشناسی مذکور را بیان می‌کند. در واقع نمایش نیروهای هراسناک طبیعت که او به شدت از آن در ترس و هراس بود در مجموعه‌ای از آثار او نمونه‌ای از رمزگان نوع سوم است که قابل مشاهده می‌باشد. در این راستا نوشته بالای تصویر (فقط یک دیوانه می‌تواند چنین نقاشی بکشد) نیز این موقعیت روانشناسی رادر آثارش مشخص می‌کند. باید چنین اشاره کرد که حرکات سیّال و موّاجی که زمینه‌های ترس و هراس از وقوع حادثه‌ای را بیان می‌کند، رمزگان ناخودآگاهی است که باعث واکنش از سوی مخاطب می‌گردد و بی‌ثباتی در اجزای طبیعتی است که به جای آرامش ، نوعی هول‌انگیز بودن را تداعی می‌کند که انسان مغلوب آن و محکوم به تحمل آن است.

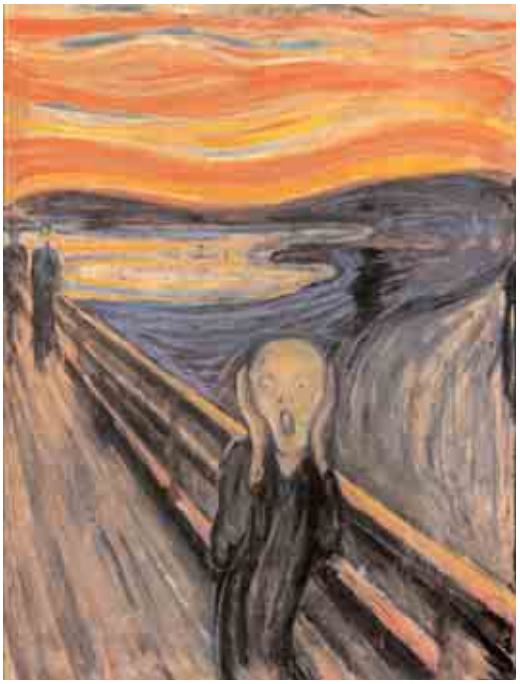
آنچه لازم به ذکر است این است که مجموع هر سه رمزگان مذکور در اثر جیغ، در نمونه‌های ساخته شده پس از آن، فرآیند تبدیل شدن نقشمایه تابلوی جیغ را به شمایلی جهانی در طول مدت کمتر از یک قرن از آفرینش اثر نشان می‌دهد. البته این شمایل نیز مانند برخی شمایل‌های تصویری دیگر، در دهه‌های اخیر به علت به کارگیری در تولیدات مختلف (به سبب شهرت اولیه) تا حدودی معنای اصلی و درون مایه اگزیستانسیالیستی خود را از دست داده است.

Archive of SID

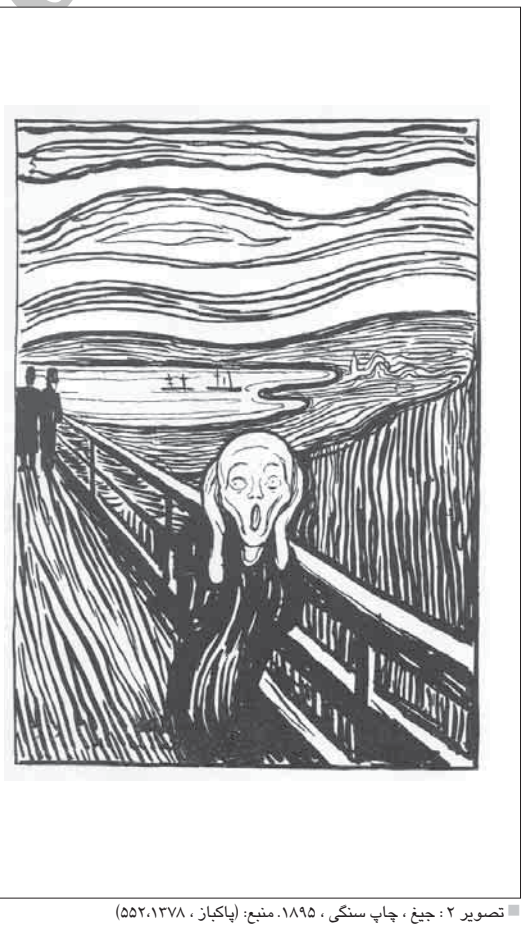
www.SID.ir

چند خوانش جدید از نقشمایه تابلوی جیغ:

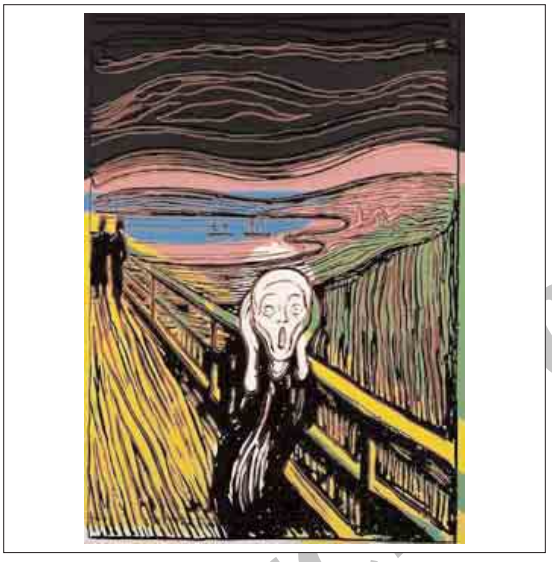
تابلوی جیغ و پیکره درون آن که در حال فریادزدن است، مکرراً در طراحی پوستر، کمیک استریپ ها (تصاویر ۱۰ و ۱۱) و حتی در بعضی موارد برای ابراز نظر در حوزه سیاست مورد استفاده قرار گرفته است(تصویر ۱۶) که نمونه های محدودی را در اینجا آورده‌ایم. اندی وارهول هنرمند سبک پاپ آرت، تابلوی جیغ را به سبک خود در سال ۱۹۸۴ با تکنیک سلیک اسکرین به تصویر کشید. او از نقشمایه تابلوی جیغ به دو دلیل استفاده کرده است ، هم به این جهت که تصویری مشهور در تاریخ هنر است و هم اینکه در فرهنگ عمومی مقبول و مورد توجه بوده است و در اثر بازنمایی شده وارهول، با درونمایه‌های پاپ آرت نمایش داده شده است . (تصویر ۳)



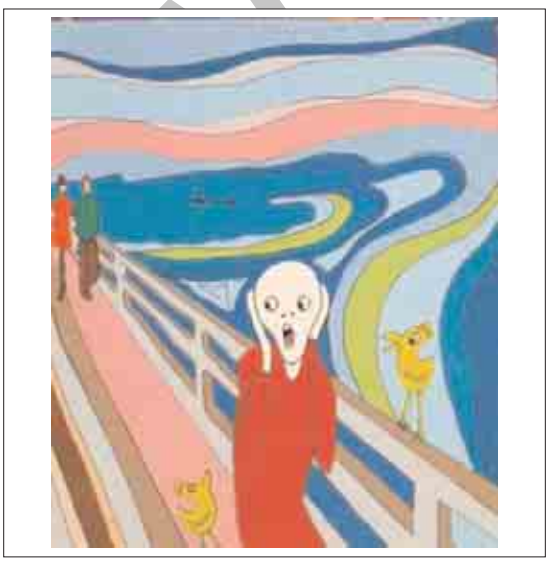
تصویر ۱ : تابلوی جیغ ، رنگ و روغن روی بوم ، تمپرا و پاستل، موزه اسلو ، ۱۸۹۳ ، منبع :(Bischoff ,2007 ,53)



تصویر ۲ : جیغ ، چاپ سنگی ، ۱۸۹۵، منبع: (پاکباز ، ۵۵۲،۱۳۷۸)



تصویر ۳: نام اثر:جیغ بعد از ادوارد مونش، اثر اندی وارهول، منبع: http://www.mountstreetgalleries.com

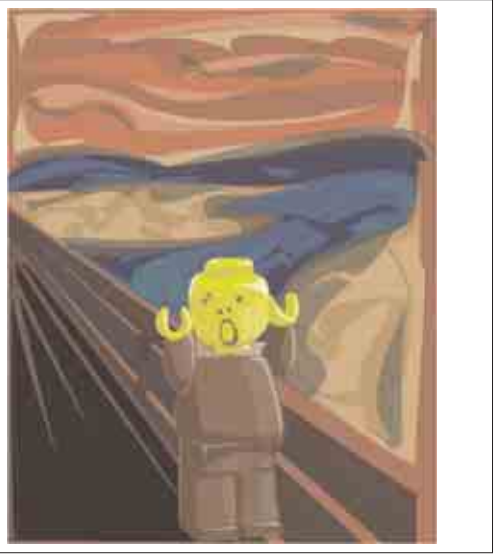


تصویر۴ : اثر جیمز ریزی ، ۱۹۹۹ ، منبع : http://search.it.online.fr/covers/?p=169

www.SID.ir

تصویر ۵ : اثر نیک هس ، ۲۰۰۰ ، منبع :همان

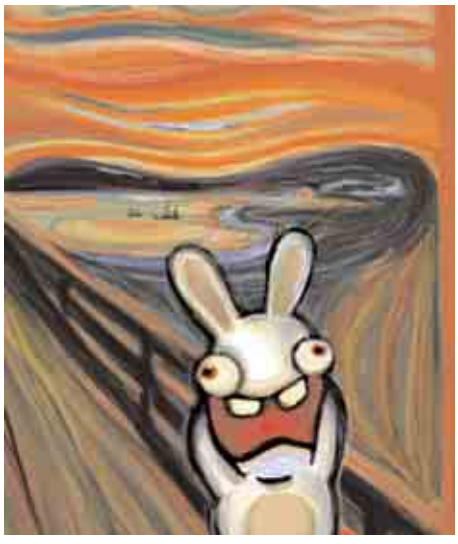
تصویر ۸ : جیغ II، اثر ارو ، ۱۹۶۷، منبع :همان



تصویر شماره ۶ : لوگو اثر ژول گراناس ، منبع :همان

تصویر ۹ :تعبیر هجوآمیز از جیغ، اثر مت گروئنینک
منبع : http://oaks.nvg.org/an3ra2.html

تصویر ۷ : اثر لینگاس ، ۲۰۰۵ ، منبع :همان



تصویر ۱۰ : کاربرد برای کمیک استریپ ، http://search.it.online.fr/covers/?p=169

www.SID.ir

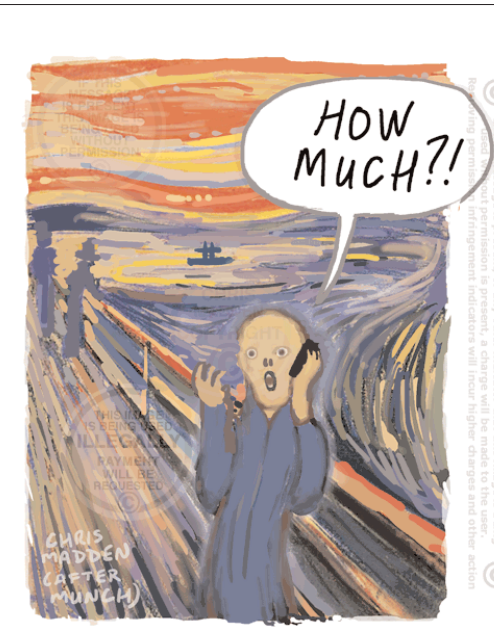
تصویر شماره ۱۱: استفاده از صورت پیکره تابلوی جیغ در سینما ، فیلم جیغ(scream) ، به کارگردانی وس کریون

درون‌مایه اصلی شخصیت فیلم جیغ ، به کارگردانی وس کریون، که به صورت چند قسمتی ساخته شد، برگرفته از پیکره تابلوی جیغ ادوارد مونش است و نام فیلم هم برگرفته از نام اثر می‌باشد. این صورتک نقش یک قاتل روانی را در سری فیلم‌های جیغ بازی می‌کند. طراحی این صورتک که با اقتباس از تابلوی جیغ صورت گرفته، قبل از اینکه خیلی ترسناک به نظر برسد، حالتی از همان رنج اگزیستانسیالیستی پیکره تابلو را دارد و گویی از بودن و زیستن در عذاب است .(تصویر ۱۲)

تصویر شماره ۱۲ : عروسک ساخته شده بر اساس پیکره تابلوی جیغ ، منبع: www.passionweiss.com

در سال ۲۰۰۶ ، سایت گوگل به مدت چند روز لوگوی خود را با تأثیر از تابلوی جیغ در صفحه اصلی خود قرار داد. (تصویر ۱۳) استفاده از حروف نام سایت و قرار دادن مناسب آنها در میان عناصر تابلو مشهود است .

تصویر شماره ۱۳ : استفاده از نقشمایه جیغ در طراحی لوگوی سایت گوگل در سال ۲۰۰۶
منبع : http://search.it.online.fr/covers/?p=169



تصویر شماره ۱۴ : پوستر پس از قیمت گذاری تابلوی جیغ در حراجی ساتبی به قیمت ۱۲۰ میلیون دلار ،منبع:
http://chrismaddencartoons.wordpress.com/2012/05/03/edvard-munch-the-scream-goes-to-auction

تصویر شماره ۱۵ : استفاده از تابلوی جیغ در کاریکاتور سیاسی
منبع:/http://sadhillnews.com/2010/11/04

www.SID.ir

تصویر۱۶:استفاده از تابلوی جیغ در طراحی صنعتی برای تلفن همراه، منبع:
http://www.zazzle.com/the_scream_edvard_munch

همچنین استفاده از نقشمایه و رنگ‌های تابلوی جیغ به وفور در زمینه طراحی صنعتی ، طراحی لباس و حتی طراحی مُد دیده می شود. (تصاویر ۱۹-۱۷) در طراحی لباس با اقتباس از تابلوی جیغ ، نمونه های قابل ملاحظه ای وجود دارد که در اینجا به آوردن تنها سه نمونه بسنده کرده‌ایم.

تصویر شماره ۱۷ : کاربرد تابلوی جیغ در طراحی لباس، منبع : www.artsology.com

تصویر شماره ۱۸ : طراحی جواهر آلات با استفاده از تابلوی جیغ
منبع: http://www.etsy.com/listing/100993786/the-scream-edvard-munch

تصویر ۱۹ : استفاده از نقشمایه جیغ در طراحی مُد ، برای طراحی ناخن، منبع : همان

نتیجه‌گیری

عناصر، باورها، موقعیت‌ها و ... در ذهن و ذات بشر از دیرباز تا کنون باعث بوجود آمدن نمادهایی با محتوای کهن الگوهای جمعی شده اند. اگر این موارد محتوایی و در قالب ادبیات و فلسفه باشند، در حیطه های نمادها می‌گنجند و در صورتی که وجودی عینی مانند آثار تجسمی داشته باشند، تبدیل به شمایل‌های ماندگار می‌گردند. تابلوی جیغ اثر ادوارد مونش، صدای همه نوع بشر است. همه بشریت به نوعی با این حالت فریاد و عدم تعادل و آسایش روحی همذات پنداری دارند. مونش فریادی که میان طبیعت و در آسمان قرمز خونین طنین انداخته بود و نیز از سویی در وجود خودش شعله می‌کشید را به تصویر در آورد. مخاطب یا تماشاگر به سهم خود رمزگانی از اثر را درک می‌کند و این به معنای درک سویه های اندیشگون تصویر است. او بسیاری از کدهای تصویری را از راه ارتباط دادن آنها به رمزگان زندگی هر روزه‌اش باز می‌شناسد. رمزگان موجود در تابلوی جیغ، جبر انسانی و محکومیت انسان به زیستن در این جهان است. اضطرابی که بشر از زمان آغاز فلسفه در مورد آن اندیشیده و هرگز او را گریزی از این اضطراب نبوده است. این رنج اگزیستانسیالیستی بشری که در تابلوی جیغ همراه با پیکره درون آن فریاد می‌کشد، مهمترین دلیل تبدیل شدن نقشمایه این تابلو به عنصری جهانی در طی کمتر از یک قرن گردید و باعث شد تا این نقشمایه نه تنها مورد استفاده در بازنمایی‌های متفاوت هنرمندان هر دوره قرار بگیرد، بلکه در طراحی گرافیک، طراحی صنعتی، حوزه‌های تبلیغات و طراحی مُد و لباس نیز مورد توجه واقع شود.

پی‌نوشت‌ها

۱ - چارلز سندرس پیرس (۱۹۱۴-۱۸۳۹) ، فیلسوف آمریکایی و مؤسس مکتب پراگماتیسم(عمل گرایی)، پایه‌گذار نشانه‌شناسی نوین و همچنین یکی از بانیان منطق ریاضی و نمادین است.

Archive of SID

www.SID.ir

همچنین او در سراسر زندگیش عمیقاً مجذوب تحقیقات زبانشناسی بود.

۲ - semiology با نظریه‌های فردینان دو سوسور، زبانشناس سوئیسی پاگرفت و سپس به خصوص توسط رولان بارت نویسنده فرانسوی در زمینه‌های نقد و زیبایی‌شناسی گسترش یافت. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۷۴)

3- jobkys

۴ - اروین پانوفسکی Panofsky هنر شناس و تاریخ نگار آلمانی (۱۸۹۲ ۱۹۶۸) روش شمایل شناسی را بنیان گذاشت.(پاکباز، ۱۳۷۸ : ۱۱۵)

۵ - Icon، به یونانی : EIKON به معنی تصویر و بازنمود . (همان : ۳۳۲)

۶ - شمایل شناسی Iconography، اصطلاحی است که برای بررسی معنای کلی آثار هنری در زمینه تاریخی و فرهنگی شان به کار برده می شود . (پاکباز ، ۱۳۷۸ : ۳۳۳)

7- Semantics

8-Edward Munch

۹ -نورُزها به یک دسته از بیماری‌های روانی اطلاق می‌شود که به عاطفه، احساس، اخلاق و عادات اجتماعی انسان آسیب می‌رساند و شخص را عجیب- غیرعادی- بی موازنه و نامتعادل بار می آورد. نورز روح سازگاری انسان را با مردم و جامعه ای که در آن زیست می‌کند پریشان می‌سازد... اضطراب محصول کشمکش ها و هسته اصلی نورز است و در حقیقت نورز تلاشی برای رهایی از این اضطراب روانی است. (معمایی، ۱۳۴۴: ۲۴)

10 -Panic disorder

حمله‌ای که با احساس اضطراب یا ترس شروع می‌شود و با علائمی جسمانی مانند تپش قلب می باشد و در یک دوره زمانی کمتر از یک ساعت شکل می گیرد. (مجتهدی، ۱۳۸۳: ۲۰۷)

۱۱ -اگزیستانسیالیسم، اعتراضی است علیه جهانی که در آن افراد بشر همچون بازیچه‌هایی در دست نیروهای تاریخ یا دستخوش جریان منظم حوادث طبیعی انگاشته می‌شوند. بشر وانهاده است و تنهاست. بشر محکوم است زیرا همین که پا به جهان گذاشت مسئول همه کارهایی است که انجام می‌دهد. رنج اگزیستانسیالیستی انسان ، سردرگمی و از تنهایی عمیقی رنج بردن است و گویی انسان‌ها تا ابد مجبور به تحمل این تنهایی‌اند.

12- subjectivism

13 -anti-art

فهرست منابع

۱- احمدی، بابک، **از نشانه های تصویری تا متن**، چاپ هشتم، تهران، نشر مرکز،۱۳۸۸.

۲- پاکباز، رویین، **دایرة المعارف هنر**، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸.

۳- پهلوان، فهیمه، **درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم**، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۸۵.

۴- پهلوان، فهیمه، **ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی**، تهران ، دانشگاه هنر،۱۳۸۷

۵- پیرس، چارلز سندرز، **منطق به مثابه نشانه شناسی، نظریه نشانه‌ها**، ترجمهٔ: فرزان سجودی، نشریه زیباشناخت، مطالعات نظری و - فلسفی هنر، شماره ۶ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.

۶- حسینی، سیدرضا، **مکتب‌های ادبی**، جلد دوم، چاپ دوازدهم، تهران، نشرنگاه،۱۳۸۴ .

۷- ستاری، جلال، **اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده** ، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۴.

۸- شوالیه، ژان، آلن گربران، **فرهنگ نمادها**، ترجمهٔ: سودابه فضائلی، جلد چهارم ، تهران، نشر جیحون،۱۳۸۵.

۹ - مجتهدی، یوسف، **روانپزشکی**، کیانوش کیانی، رضا قنبرپور مقدم، علی احمدی ابهری، تهران، آینده سازان شهرآب، ۱۳۸۳.

۱۰- معمایی، نصراله، **هنر و جنون**، تهران، کتابخانه ابن سینا، ۱۳۴۴.

۱۱- مکاریک، ایرناریما، **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۳.

۱۲- هوهنه گر، آلفرد ، **نمادها و نشانه‌ها**، ترجمهٔ: علی صلح جو، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۶.

۱۳- یونگ، کارل گوستاو، **اسطوره‌ای نو**، ترجمهٔ: جلال ستاری، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۲.

۱۴- یونگ، کارل گوستاو، **انسان امروزی در جستجوی روح خود**، ترجمهٔ: فریدون فرامرزی و لیلا فرامرزی، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۸۲.

15-Harris,Ian,**The Complete Illustrated Encyclopedia of Buddhism**, Wigston : Anness Publishing,2011.

16-Timm , Werner , **The Graphic Art of Edward Munch** , London, Studio Vista Publication, 1969.

منابع تصاویر

۱۲-پاکباز، رویین، **دایرةالمعارف هنر**، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸.

1-Bischoff,Ulrich,2007,Edward Munch,Bonn: Taschen Publication

2- www.mountstreetgalleries.com

3- www.search.it.online.fr/covers/?p=169

4- www.oaks.nvg.org/an3ra2.html

5- www.passionweiss.com

6- www.oaks.nvg.org/an3ra2.html

7- www.chrismaddencartoons.wordpress.com /2012/05/03/edvard-munch-the-scream-goes-to-auction

8- www.sadhillnews.com/2010/11/04/

9- www.zazzle.com/the_scream_edvard_munch

10 - www.artsology.com-

11-www.etsy.com/ listing /100993786 /the-scream-edvardmunch

Archive of SID

www.SID.ir