

امکان‌سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره

مهیار اسدی*^۱، حسن بلخاری^۲

^۱دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر ادیان و تمدنها، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
^۲دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۷/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۱۱)

چکیده

آیکونولوژی به عنوان یک رویکرد- روش در مطالعات هنر، جهت تفسیر آثاری با سابقه تاریخی دستمایه قرار گرفته و علیرغم ادعای کارکرد آن در باب تفسیر آثار هنری مدرن، هیچ‌گاه در تفسیر یک اثر هنری آبستره مورد استفاده قرار نگرفته است. هدف این مقاله امکان‌سنجی استفاده از روش آیکونولوژی در تفسیر آثار تجسمی آبستره است و پرسش این پژوهش بدین قرار است که آیا روش آیکونولوژی که در پی شناخت معنا در مقابل فرم (صورت) است، در تفسیر آثار هنری آبستره روشی کاربردی خواهد بود یا خیر. فرضیه این جستار این‌چنین است که آیکونولوژی مبتنی بر معنای اثر بوده و این معنا در دنیای نسبی‌گرای هنر آبستره خارج از دسترس و اساساً متکثر و نسبی است. بنابراین آیکونولوژی در باب آثار هنری آبستره کاربردی نخواهد بود. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و روش تحقیق بکار برده شده در این پژوهش تحلیلی- تاریخی است. یافته‌های تحقیق بدین قرار است که شناخت معنای واقعی یا ابتدایی در آثار آبستره نانگارهدراز ممکن نیست و این بدان معناست که آیکونولوژی در همان گام اول متوقف می‌شود. در آثار آبستره حامل تصویر هم، از پس صورت اثر نمی‌توان به معنای واحدی رسید و هویتی که بازشناخته می‌شود متکثر بوده و منطبق بر ماهیت اثر نیست.

واژه‌های کلیدی

آیکونولوژی، آیکونوگرافی، هنر آبستره، معنا، نسبی‌گرایی.

مقدمه

نیست و حتی در صورت سازگاری با معضلاتی همراه است (نصری، ۱۳۸۹، ۶۳). بکارگیری این روش در تفسیر صرف آثار تاریخی، نگارنده را بر آن داشت تا امکان کاربرد این روش در باب هنر آبستره را مورد بررسی قرار دهد. در واقع هدف، امکان‌سنجی کاربرد روش آیکونولوژی در تفسیر یک اثر هنری آبستره البته در حیطه هنرهای تجسمی است و پرسش و مسئله اصلی این پژوهش از این قرار است که آیا آیکونولوژی که در پی شناخت معنای اثر و مسائلی مرتبط با ناخودآگاه فردی و جمعی هنرمند است، در باب هنر آبستره که نسبی‌گرایی در آن نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، روشی کاربردی خواهد بود یا خیر. فرضیه این جستار این‌چنین است که آیکونولوژی مبتنی بر معنای اثر است و این معنا در دنیای نسبی‌گرای هنر آبستره خارج از دسترس و اساساً متکثر و نسبی بوده و حتی خود هنرمند نیز بدان آگاهی ندارد. بنابراین آیکونولوژی در باب هنر آبستره کاربرد نداشته و صرفاً در مورد هنر بازنمودی کاربردی است. چرا که هنر آبستره ارجاعی به پدیده و یا روایت واحد و خاصی ندارد. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و روش تحقیق بکار برده شده در این پژوهش تحلیلی - تاریخی است. منوال مطالعه این‌چنین خواهد بود که ابتدا مبانی و ساختارهای آیکونولوژی - به عنوان روش - مطرح و سپس موانع استفاده از آن در باب هنر آبستره با توجه به ساختارهای آن سنجیده خواهد شد تا امکان و یا عدم امکان استفاده از آن در تفسیر این نوع هنر روشن گردد.

آیکونولوژی^۱ به عنوان یک رویکرد - روش در تفسیر اثر هنری، سال‌هاست که در مطالعات هنر مورد استفاده قرار می‌گیرد. اگرچه ریشه‌های اصلی این روش را می‌توان تا قرن شانزدهم و کتاب آیکونولوژی^۲ که توسط سزار ریپا^۳ نگاشته شده است پیگیری نمود، ولی عملاً پس از کتاب **اروین پانوفسکی**^۴ با عنوان: «مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس» در سال ۱۹۳۲ میلادی است که به عنوان روشی کاربردی مطرح شده و مورد توجه قرار می‌گیرد. در ایران نیز این روش امروزه بسیار مورد توجه واقع شده و دامنه این التفات تا بدانجا گسترده شده است که در باب چیستی آن، کتاب و مقالاتی^۵ نگاشته شده و همچنین در مطالعات هنر نیز به عنوان روش، بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. در مطالعات انجام شده در ایران که از این روش بهره برده‌اند، محور اصلی و مورد مطالعه مربوط به نقوش کهن ایرانی و با نگارگری ایرانی بوده است. همچنین مقوله مورد مطالعه پانوفسکی نیز سابقه تاریخی داشته و مربوط به دوران رنسانس است. ماینر در کتاب تاریخ تاریخ هنر مدعی شده است که مقالات زیادی در رد روش پانوفسکی و نبود سمبولیسم پنهان نوشته شده است ولی همچنان ارزیابی‌های او مقبولیت عام دارد (۱۳۹۰، ۳۲۱). گمبریچ نیز بر این اعتقاد است که رویکرد پانوفسکی تئوری‌سازانه و نظریه‌پردازانه است و تنها معطوف به هنر رنسانس بوده و به نمونه‌های عینی نپرداخته است. این در حالی است که این رویکرد با بسیاری از هنرها سازگار

در باب آیکونوگرافی^۶ و آیکونولوژی

از پژوهشگران مؤسسه واربرگ نیز بود در ۱۹۷۲ به خوبی مشخص کرده است. وی آیکونولوژی را بازسازی کل یک برنامه یا زمینه می‌داند و بنابراین بیش از یک متن را شامل می‌شود و این متون در زمینه‌ای قرار دارند که محیط هنری و فرهنگی را شامل می‌شود (آدامز، ۱۳۸۷، ۵۲-۵۱) تئوری پانوفسکی که بدو به صورت نسخه‌ای ابتدایی در سال ۱۹۳۲ م. مطرح شد، پس از چاپ به عنوان مقدمه کتابی از او با عنوان: «مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس» بار دیگر در سال ۱۹۵۵ م. در همان کتاب با اعمال اصلاحاتی مختصر و با نام: «معنا در هنرهای بصری» به طبع رسید و تا به امروز بارها تجدید چاپ شده است (عبدی، ۱۳۹۰، ۳۱). پانوفسکی در مطلع مقاله خود، آیکونوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر برمی‌شمرد که به مضمون و معنای

واژه آیکونوگرافی (Iconography)، از ترکیب دو واژه eikon به معنای تصویر و graphe به معنای نوشتن حاصل شده است. بنابراین شمایل‌نگاری، هم به معنای شیوه کار هنرمند در نوشتن تصویر و هم داستانی که خود تصویر بازگو می‌کند، است. روش آیکونوگرافی توسط پژوهشگران وابسته به مؤسسه واربرگ بسط و گسترش یافت. این مؤسسه در هامبورگ آلمان تأسیس شد ولی برای در امان ماندن از پیگرد نازی‌ها در سال‌های پیش از جنگ جهانی دوم به لندن نقل مکان کرد. اروین پانوفسکی عضو سرآمد و پیش‌تاز واربرگ بود. آیکونولوژی یا دانش (logos) تصویرگری به عنوان یک رویکرد مرتبط با آیکونوگرافی به پژوهش برنامه بزرگتری (در صورت وجود) می‌پردازد که اثر بدان متعلق است. تفاوت آیکونوگرافی و آیکونولوژی را ارنست گمبریچ که

روشن و آشکار می‌گردد. تفسیر ما از ادراک فرم‌های ناب، نقشمایه‌ها، تصاویر، داستان‌ها و حکایت به عنوان مظاهر اصول اساسی، درست همان چیزی است که ارنست کاسیرر^{۱۸} از آن به عنوان ارزش‌های نمادین^{۱۹} یاد می‌کند. کشف و تفسیر این ارزش‌های نمادین (که اغلب برای خود هنرمند هم ناشناخته هستند و ممکن است حتی بسیار متفاوت از آن چیزی باشد که قصد بیانش را داشته است)، امری است که آیکونولوژی خواننده می‌شود و متمایز از آیکونوگرافی بوده و در مقابل آن قرار دارد (Panofski, 2009, 221-223). پانوفسکی، آیکونولوژی را معادلی برای تفسیر آیکونوگرافی برمی‌شمرد.

مبانی آیکونولوژی و تقابل با ساختارهای هنر آبستره

تفسیر آیکونوگرافی یا همان آیکونولوژی زمانی قابل دست‌یابی است که لایه سوم معنایی که در بردارنده آن دو دیگر است شناسایی و ادراک شود. آنچه در این میان مسیر را دشوار می‌سازد، تضادهایی میان مبانی روش آیکونولوژی و ساختارهای هنر آبستره است که امکان ادراک معنا را به عنوان تکیه‌گاه این روش گاه از همان لایه معنایی اول محدود می‌کند. نانگارپردازی، عدم ارجاع برون‌متنی، نسبی‌گرایی، عدم این‌همانی میان هویت و ماهیت صورت و معنای اثر، عدم نمادپردازی و وجود بیش از یک معنا در پس‌صورت واحد از جمله ساختارهای هنر آبستره به شمار می‌روند که به وضوح در تضاد با مبانی آیکونولوژی هستند. در ذیل یکایک موانع در ادراک هر لایه معنایی تفصیلی و تفسیر می‌گردد.

معنای ابتدایی و آثار نانگارپرداز^{۲۰}

در اولین لایه معنایی به معنای واقعی پدیده‌ها که حاصل شناخت عناصر صوری از جمله شکل، رنگ، خطوط و روابط میان آنها که منتج به شکل‌گیری تصویر و در نهایت بازشناسی آن به عنوان صورت محسوس در یک اثر است، پرداخته می‌شود و تجربه عملی نقش بسزایی در این بازشناخت بر عهده دارد. حال سؤال اینجاست که آیا اساساً روابط میان عناصر صوری در یک اثر هنری آبستره، تصویری را شکل می‌دهد که قابل بازشناسی باشد یا خیر و سؤال دیگر آنکه آیا در دنیای فردگرایی مدرن، تجربه عملی همه انسان‌ها حتی در یک فرهنگ مشترک یکسان است یا خیر. آنچه مسلم است در بسیاری از آثار هنری آبستره نانگارپرداز به دلیل ناعینیت‌گرایی^{۲۱} بازشناسی هیچ تصویری امکان‌پذیر نبوده و مخاطب هیچ نقشی را نمی‌یابد که مابه‌ازایی در دنیای خارج از اثر داشته باشد. برای مثال

اثر هنری به عنوان نقطه مقابل فرم^۲ می‌پردازد (Panofski, 2009, 220). او در جهت ادراک و تفسیر هر اثر هنری، قائل به سه لایه معنایی است که در ذیل شرح مختصری از آن بیان خواهد شد.

معنای ابتدایی یا طبیعی^۸

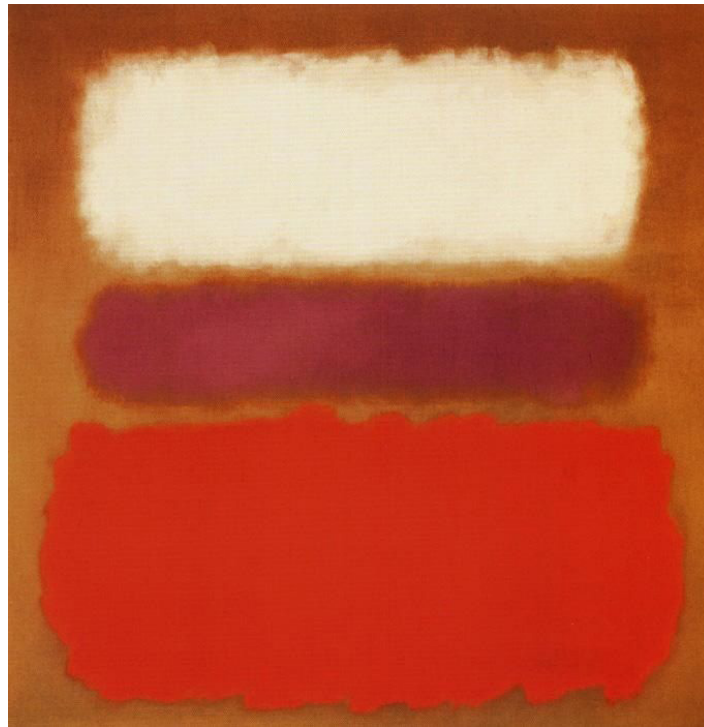
لایه اول که مربوط به معنای ابتدایی یا طبیعی پدیده‌ها است و به دو قسمت معنای واقعی^۹ و معنای بیانی^{۱۰} تقسیم می‌شود، از طریق شناسایی صورت‌های محسوس و درک روابط میان آنها شکل می‌گیرد. بازشناسی اشکال، رنگ‌ها و خطوط که بازنمایاننده طبیعت، انسان، حیوان و ... هستند و به واسطه تجربه عملی^{۱۱} ممکن می‌شوند، منتج به ادراک معنای واقعی شده و ادراک کیفیت‌های بیانی این صورت‌ها که در سطحی بالاتر از معنای واقعی قرار دارد و منتج به ادراک معنای بیانی می‌گردد، متعلق به این لایه هستند. پانوفسکی این دنیای فرم‌های ناب را که حامل معنای اولیه یا طبیعی هستند، دنیای نقشمایه‌های هنری^{۱۲} می‌خواند و معتقد است شناخت معنای اولیه این نقشمایه‌ها، توصیف پیش‌آیکونوگرافی^{۱۳} یک اثر هنری است.

معنای ثانویه یا قراردادی^{۱۴}

در پس‌صورت هر نقشمایه‌ای، معنای ثانویه‌ای قرار دارد که از پی‌درک و تحلیل معنای اولیه آن حاصل می‌گردد. لایه دوم، محمل شناخت معنا یا مفهوم نهانی است که نقشمایه‌ها راوی آن هستند. نقشمایه‌هایی که حامل معنای قراردادی یا ثانویه هستند، تصویر^{۱۵} خواننده می‌شوند و پرداختن به روابط میان تصاویر و ادراک داستانی که روایت می‌کنند، از منظر پانوفسکی تحلیل آیکونوگرافی^{۱۶} خواننده می‌شود. آنچه در لایه دوم مطرح است فراتر از تحلیل فرمال یک اثر هنری است؛ چرا که در یک تحلیل فرمال، تنها به صورت اثر بسنده می‌شود و به معنا و مفهوم آن پرداخته نمی‌شود. ولی در تحلیل آیکونوگرافی که به طور کلی آیکونوگرافی خواننده می‌شود، هدف ادراک و تفسیر معنا در مقابل فرم اثر هنری است.

معنا یا محتوای ذاتی^{۱۷}

لایه سوم معنایی مربوط به مدرکاتی است که از تعیین آن دسته از اصول اساسی شکل می‌گیرد که در مشخصه‌های یک ملت، دوره زمانی، جایگاه، باورهای مذهبی یا فلسفی نهفته است و این مشخصه‌ها توسط ناخودآگاه شخص در یک اثر متراکم گشته‌اند. نیاز به ذکر نیست که این اصول با شناخت «روش‌های ترکیب‌بندی» و «مفهوم آیکونوگرافی»



تصویر ۱- بدون عنوان، مارک روتکو، ۱۹۵۷، رنگ روغن روی بوم، ۱۴۳×۱۲۸، مجموعه شخصی. مأخذ: (Charles et al, 2006, 503)

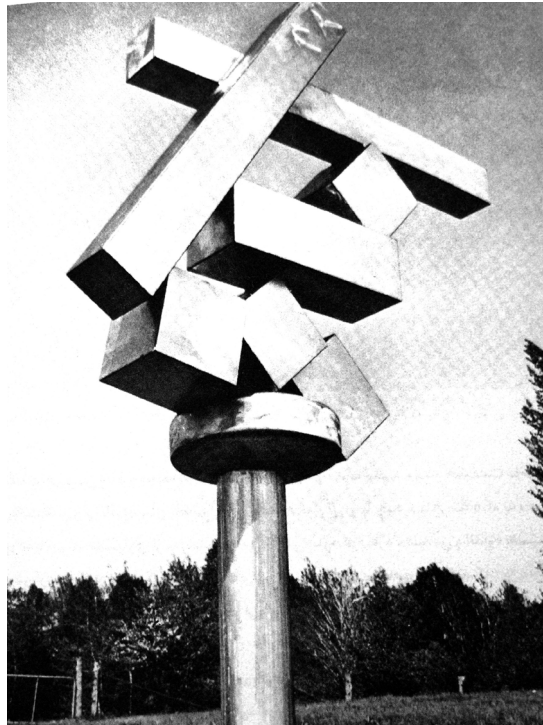
وی «برای بخش عظیمی از هنرمندان معاصر، مواد دیگر بدنه کار، و صرفاً بدنه کار، نیست، بلکه نتیجه کار، و هدف گفتمان خلاق نیز هست. اسلوب نقاشی معروف به غیرصوری، از پیروزی رنگ پاشه‌ها، ترک‌ها، برآمدگی‌ها، درزها و چین و چروک‌ها، شره‌ها، و غیره حکایت داشت» (اکو، ۱۳۹۱، ۲۰۸).

نقش ماتریال در هنر مدرن تا بدانجا گسترده و برجسته می‌شود که گاهی هنرمندان پروسه خلق را میان خود و مواد مورد استفاده‌شان تقسیم می‌کنند و به مواد اجازه می‌دهند تا با حرکت آزادانه اثری را بیافرینند که همچون نقش آب دریا بر ساحل، و یا نقش باران بر خاک، طبیعی یا اتفاقی است. برخی نقاشان شیوه آبدسته، با نام‌گذاری آثار خود به نام مواد مورد استفاده‌شان مثل آسفالت، سنگ، کپک‌ها، خاک، تفاله، زنگ، قیر و غیره راه را برای جستجوی هرگونه معنا بر ذهن بیننده می‌بندند. اگرچه مقصود آنان نمایش صرف اشیای مذکور نیست، و با انتخاب خود چشمان بیننده را به حساسیت بیشتر در نگریستن به جهان پیرامون خود دعوت می‌کنند، ولی هدف اصلی‌شان، کندوکاو در مواد و تفسیر آن است تا بیننده را به کشف زیبایی پنهان آن هدایت کنند (همان، ۲۱۰-۲۰۸). آنچه مبرهن است هنرمند خالق یا انتخاب‌گر این آثار در پی بیان معنا و مفهوم و یا روایت رخداد و داستان نیست و آنچه او را به نمایش اثرش برانگیخته است، زیبایی صوری نهفته در فرمی است که گاه وی خالق آن است، و گاه کاشف آن.

نگاه هنرمند مدرن به جهان همانند پیشینیانش نیست که جهان را حقیقت می‌پنداشتند. برای هنرمند نسبی‌نگر مدرن

در برخی نقاشی‌های روتکو^{۲۲} (تصویر ۱)، تنها عناصر بصری قابل شناخت سطوح رنگی هستند که منتج به هیچ‌گونه بازشناسی نمی‌شوند و همچنین برخی مجسمه‌های دیوید اسمیت^{۲۳} (تصویر ۲)، که باز نمود هیچ پدیده‌ای از دنیای خارج خود نیستند، از این دست به شمار می‌روند. ارجاعات عناصر بصری در این آثار، درون متنی بوده و مرجع تمامی آنها طبیعت نبوده بلکه ماهیت هنر است و این امر در جایی که هنرمندان در باب آثار خود سخن گفته‌اند به وضوح آشکار است. برای مثال ویکتور وازارلی^{۲۴} در کتاب خود با نام پلاستی‌سیت می‌نویسد: «یک اثر هنری که به طبیعت شبیه باشد، اثری بیهوده است. هنر مصنوع است و نه طبیعی؛ آفرینش تقلید از طبیعت نیست؛ آفرینش پایه‌ای طبیعت رفتن و حتی از حد آن گذشتن توسط ابداعی است که در میان جانداران فقط انسان شایسته خلق آن است. نقاشی حتی اگر انقباض اعضای درونی را مجسم کند، حتی اگر مواد مذاب درون زمین یا مناظر کیهانی و یا تصاویر ماده در سطح ریزترین ذرات را بنمایاند، باز هم نگاره‌پرداز^{۲۵} باقی می‌ماند» (وازارلی، ۱۳۵۱، ۲۲).

بنا بر نظر امبرتو اکو، زیبایی‌شناسی معاصر مبتنی بر این نکته است که زیبایی، آفرینش و حقیقت باید صورت یافته تا به واسطه حواس درک شوند و این نکته هنرمند را در جایگاه کاشف دوباره مواد قرار می‌دهد. برای هنرمند قرن بیستم، دوری از آثار فیگوراتیو توجه به مواد را در پی داشت و این امر راه‌های تازه‌ای را در قلمرو امکانات فرمی برای او می‌گشود. به زعم



تصویر ۲- مکعبی، دیوید اسمیت، ۱۹۶۴، فلز گالوانیزه، ارتفاع ۲۹۴ سانتیمتر، گالری مارلبورو، نیویورک، امریکا. مأخذ: (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰، ۱۷۷)

کمپوزیسیون‌های انتزاعی و فرامودهای شاعرانه می‌تواند به معنویت دست‌یابد تا از طریق رویکردی کاملاً محاکاتی [یا بازنمودی] به جهان قابل رؤیت» (لینتن، ۱۳۸۶، ۵۷). وی در کتاب معروف خود معنویت در هنر این‌گونه می‌نویسد: «هنگامی که مذهب، علم و اخلاق (این دو توسط دست‌نیرومند نیچه) متزلزل می‌شوند و هنگامی که حامیان برون در حال نابودی‌اند، بشر توجه خود را از برون به درون خود معطوف می‌کند» (کاندینسکی، ۱۳۹۰، ۶۲). این درون‌نگری در مقابل برون‌نگری، دوری از طبیعت‌گرایی و گرایش به سمت انتزاع را در آثار کاندینسکی در پی دارد. در کل دوری جستن از بازنمایی طبیعت و گرایش به سمت هنر آبستره، خلق آثاری را به همراه دارد که هیچ‌گونه شمایی در آن موجود نیست و با توجه به تأکید پانوفسکی بر شناخت معنای مستتر در شمایل‌ها و همچنین توجه به بنیان‌های این روش که شمایل‌شناسی نام دارد، می‌توان این‌گونه اذعان نمود که عدم وجود شمایل در یک اثر هنری، راه را بر تفسیر آن از طریق روش شمایل‌شناسی می‌بندد.

از برآیند گفته‌های بالا می‌توان این‌چنین استنباط نمود که در آن دسته آثار هنری آبستره که نانگارپرداز هستند، روابط میان عناصر بصری به شکل‌گیری نقش‌مایه‌های هنری منتج نمی‌شود و در پی آن، آیکونولوژی که بر مبنای کشف معنای پس‌پشت نقش‌مایه‌ها شکل می‌گیرد در همان قدم اول یعنی شناخت معنای ابتدایی یا واقعی از ادامه مسیر باز می‌ماند. همچنین در آرای پانوفسکی، ادراک این معنای واقعی منوط به تجربه عملی پنداشته شده است که با در نظر گرفتن فردگرایی هنر مدرن و

حقیقتی وجود ندارد. حقیقت آن است که او می‌اندیشد و این‌گونه است که بازنمایی از طبیعت را بیهوده می‌شمارد و به دنیای درون خویش می‌پردازد. دنیایی که بر مبنای خلاقیت وی شکل می‌گیرد. ناشکل‌گرایی هنر مدرن، به نوعی تجلی‌نسی‌نگری در هنر است. آثار هنری بازنمایانه در واقع به صورت استعاری عمل می‌کنند ولی ظهور هنر آبستره و استفاده دگرگونه از بازنمایی، یادآور موضوعی است که در آرای فیلسوفان بسیاری از زمان افلاطون به بعد قابل ردیابی است و آن این‌که واقعیت امری لایتغیر نبوده و امری قراردادی است (لینتن، ۱۳۸۶، ۱۷۸).

«پل کله^{۲۶}، یکی از بزرگ‌ترین استادان هنر نوین، موضوع را چنین بیان می‌کند: ما عادت داشتیم اشیای مرئی بر روی کره خاکی را شبیه‌سازی کنیم... امروز ما از واقعیت اشیای مرئی پرده برمی‌داریم و بدین ترتیب این اعتقاد را بیان می‌کنیم که واقعیت مرئی صرفاً یک پدیده منزوی است که اخیراً واقعیت‌های دیگر از لحاظ عددی از آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء، معنی گسترده‌تر و متنوع‌تری به خود می‌گیرند... سرانجام، جهانی از شکل از بطن عناصر صرفاً انتزاعی شکل آفریده خواهد شد که از قواره‌بندی آن عناصر به عنوان اشیاء، موجودات، یا چیزهایی انتزاعی مانند حروف یا اعداد کاملاً مستقل خواهد بود. به بیان دیگر، واقعیت اشیای مرئی، دیگر صرفاً مرئی بودنشان نیست، حالت مرئی هر شیء، که با یک پرسپکتیو تنها به شیوه هنر سنتی نشان داده می‌شود، گزارشی بی‌نهایت کوتاه شده و محدود درباره آن است؛ واقعیت، چیزی به مراتب بیش از این است» (گاردنر، ۱۳۸۶، ۱۶۱۵). کاندینسکی^{۲۷} نیز معتقد بود «هنر بیشتر از رهگذر



تصویر ۳- گیتار، شیر گاز و بطری، پابلو پیکاسو، ۱۹۱۳، رنگ روغن ماسه و ذغال روی بوم، ۵۳×۶۸،۵، مجموعه خصوصی، لندن. مأخذ: (Penrose, 1994, 24)

و تعبیر اوست و هیچ چشمی معصوم و عاری از اشتباه نیست. وی مشاهده را فرآیندی **فعال** می‌داند و نه **منفعل** و این فعالیت سبب آن است که در خوانش تصاویر، کلیشه‌ها و الگوهایی که از پیش در ذهن بیننده است در نسبت با واقعیت در اولویت قرار بگیرد. ارنست گمبریچ این دیدگاه را تا بدانجا بسط داده که اساساً قائل به تقسیم قاطعی میان معنای طبیعی و قراردادی آنگونه که پانوفسکی شرح داده است نیست. به زعم وی، آنچه ما به عنوان شباهت‌ها تشخیص می‌دهیم، کلیشه‌ها و شکل‌های شناخته شده در فرهنگ خودمان است. کپینبرگ در مقاله‌ای تحت عنوان شمایل‌نگاری و دین با ذکر مسائل مطروحه در بالا مدعی می‌شود که با در نظر گرفتن نقش و سهمی بیشتر از آنچه پانوفسکی برای بیننده قائل شده است، سؤالاتی رخ خواهد نمود که پاسخ به آنها سهل به نظر نمی‌رسد. برای مثال «چگونه می‌توان نحوه نگاه دیگر افراد به تصاویر خود را توضیح داد؟ چگونه میان تداعی ذهنی و ادراک عینی تمایز قائل شویم؟ در کجا می‌توان خطی میان استنتاج درست و نادرست کشید؟» (کپینبرگ، ۱۳۷۳، ۱۴۲).

اگرچه بنابر نظر کسانی همچون هیرش، نویسنده امریکایی^{۲۹} دستیابی به معنای اثر دست‌کم به لحاظ تئوری امکان‌پذیر است و مواردی همچون توجه به دوره تاریخی هنرمند، مکتب ادبی و یا هنری اثر و رجوع به دیگر آثار هنرمند این امر را ممکن ساخته و مسیر را تسهیل می‌کنند، نباید این نکته را فراموش کرد که معنای متن از منظر صاحب این تئوری، آن چیزی است که مؤلف

بوژه هنر آباستره، این تجربه عملی کاملاً فردی بوده و حتی در فرهنگی مشترک نیز امکان همسانی آن وجود ندارد.

معنای ثانویه و تکثر معنا

لایه دوم معنایی، جایگاه ادراک معنای ثانویه‌ای است که در پس پشت صورت تصاویر (نقشمایه‌های حامل معنای ثانویه) نهان است. آنچنان که پیش‌تر ذکر شد در آثار هنری آباستره نانگارپرداز تصویر وجود ندارد؛ پس طرح مسئله رابطه میان معنای ثانویه و این‌گونه آثار جوابی از پیش معین خواهد داشت. حال پرسش اینجاست که آیا ادراک معنای ثانویه یا قراردادی در آثار آباستره که دارای تصویر هستند، امکان‌پذیر خواهد بود یا خیر. برای مثال بسیاری از آثار پابلو پیکاسو^{۳۰} از رابطه میان خطوط و سطوح رنگی به وجود آمده است (تصویر ۳). یعنی شناخت معنای اولیه یا واقعی در این اثر امکان‌پذیر است. آیا معنای ثانویه‌ای که مخاطب و یا مفسر از این اثر ادراک می‌کند همان معنای منظور پیکاسو است؟ آیا نیت مؤلف و دریافت مخاطب بر هم منطبقند؟ آیا در دنیای نسبی‌گرای مدرن میان هویت و ماهیت صورت و معنای اثر این‌همانی اتفاق می‌افتد؟ آیا در پس صورت آثار مدرن معنای واحد نهفته است؟ آیا برای هنرمندان مدرن قرن بیستم واقعیت امری واحد است؟ آیا فرآیند دیدن در همه افراد با یک کیفیت صورت می‌پذیرد؟ ویتکنشتاین معتقد است آنچه انسان می‌بیند وابسته به تفسیر

ساختارهای فرهنگی به دیگر ساختارها و در نهایت تصور فضایی قرن بیستم سرایت نمود. علم، تصور انسان از جهان مادی و دنیای درونش را دگرگون کرد و تکنولوژی با تأثیرات بسیاری، شرایط زندگی را برای انسان‌ها کاملاً تغییر داد. در باب این دوران می‌توان گفت: جایی که هیچ چیز قطعی نیست، هر چیزی تبدیل به مسئله می‌شود و اصلی‌ترین پرسش این دوران از این قرار است که چه چیزی واقعی است؟ قرن بیستم از نظر ساختاری، در پاسخ به این پرسش و پرسش‌های سنتی بدبین است ولی در یک مورد شک ندارد و آن اینکه «واقعیت بی‌نهایت بغرنج و شاید نهایتاً گریزپا باشد و به هیچ وجه در جریان زندگی روزانه قرار دادی و مبتنی بر حس مشترک ما بر ما روشن نشود؛ بدون تردید «دیدن» دیگر شالوده «اعتقاد داشتن» نیست» (گاردنر، ۱۳۸۶، ۶۱۴).

اینشتین^{۳۲} با بیان اینکه هیچ حرکت مطلق وجود ندارد، قطعیت را از عالم علم خارج و نسبیت را به دنیای مدرن هدیه نمود (اینشتین، ۱۳۸۹، ۳۵). هاینبرگ^{۳۳} نیز با بیان عدم قطعیت در تمام پدیده‌های اتمی این نکته را روشن نمود که تمامی روش‌های مشاهده و اندازه‌گیری نسبی عمل می‌کنند و «فرایند مشاهده، پدیده مورد مشاهده را تحریف می‌کند. شناخت عینی و در عین حال کامل واقعیت‌ها دست یافتنی نیست» (بکولا، ۱۳۸۷، ۲۱۰). این نسبیت در علم تا بدانجا پیش رفت که پوپر^{۳۴} مدعی شد «تمام دانش ما محصول انتظارات و فرضیات است» (پوپر، ۱۳۸۴، ۲۲). نسبیتی که این گونه در علم حاصل شده بود، در دیگر ساختارهای فرهنگی نیز به گونه‌های مختلف نمود پیدا کرد. نسبیت در فلسفه وحدت واقعیت را مورد پرسش قرار داد و این درست همان چیزی است که هنرمند مدرن آن را دستمایه قرار می‌دهد و مثال آن پیش‌تر ذکر شد. برای هنرمند قرن بیستم، تفکر مطلقاً «مستقیم‌الخطی»^{۳۵} که برگرفته از زیبایی‌شناسی کلاسیک بود، مقبول نبوده و کاربرد معیارهای هندسی در امر زیبایی‌شناسی از منظر او مردود است. ارنست کاسیرر معتقد است غیردقیق و نامعین بودن است که خرد زیبایی‌شناختی را شکل می‌دهد و اندیشه غیرقطعی و ناتمام است که الهام بخش تخیلات زیباشناختی است (کاسیرر، ۱۳۸۹، ۴۵۲). هنرمند مدرن پیشاپیش برای گزینش رنگ و تصویری که می‌خواهد به وجود بیاورد تصمیمی ندارد. او قصد انجام دادن کاری را ندارد و در پی انجامش هم نیست و فقط حساسیتش را رها می‌کند و در حالت جذبه کامل به نقاشی می‌پردازد و فقط به این می‌اندیشد که به یافته‌هایش وفادار باشد و آنچه را می‌بیند نقاشی کند (گاردنر، ۱۳۸۶، ۲۱۹).

نقاش و منتقد هنری ادوارد وادسورث^{۳۶}، در باب هنر مدرن اینچنین می‌نویسد: «یک تابلو نقاشی، دیگر یک دریچه که از درون آن یک قطعه زیبا و جذاب طبیعت را ببینیم نیست، و نه وسیله و طریقی است که توسط آن نقاش احساسات و عواطف خود را ابراز کند؛ خودش است، یک شیء است. نقاش آنچه را می‌بیند نمی‌کشد، بلکه آنچه را که به عنوان یک شیء درک

«آگاهانه» و «با نیتی خاص» پدید آورده است و فارغ از درک مخاطب است (رامین، ۱۳۹۰، ۳۸۴). البته ممکن است کشف این معنا در آثار بازنمایانه امکان‌پذیر بنماید ولی ذکر این نکته ضروری است که هنرمند مدرن خود اذعان دارد که اثرش حاصل ناخودآگاه اوست و خود وی نیز پس از اتمام پروسه خلق در مقام مخاطب اثرش قرار می‌گیرد و خوانشش متفاوت از خالق است. در مقابل آرای هیرش، باید از گادامر^{۳۷} فیلسوف شهیر آلمانی نام برد که معتقد بود دستیابی به یک معنای مطلق از یک متن ممکن نیست و تأویل نهایی و قطعی به هیچ وجه امکان ندارد. بنا به اعتقاد او تاریخ و زبان دو مسئله اساسی است که دستیابی به معنا را غیرممکن می‌سازد. چرا که میان افق مخاطب امروزی که اثر را تأویل می‌کند با افق خالق آن فاصله زمانی وجود دارد و این دو بر هم منطبق نخواهند شد و وضعیت تاریخی مخاطب همواره گونه‌ای پیش‌داوری در خوانش اثر برای وی به همراه خواهد داشت که اگرچه به زعم گادامر منفی نیست، ولی مانع از رسیدن به معنای حقیقی اثر است (همان، ۳۸۵).

مثال‌های بی‌شماری موجود است که هنرمند مدرن در لحظه خلق اثر، خود نمی‌داند چه خواهد کرد و به هیچ وجه از نتیجه کار آگاه نیست و گفته‌هایی از پیکاسو هست که بر این امر صحنه می‌نهد. مثلاً (از بیانیه ۱۹۲۳): «از جمله گناہانی که مرا به ارتکابش متهم کرده‌اند هیچ یک دروغ‌تر از آن نیست که من به عنوان اصلی عینی در کار خودم رعایت می‌کنم و آن روحیه پژوهش است. وقتی نقاشی می‌کنم، هدفم نشان دادن آن چیزی است که یافته‌ام نه آن چیزی که در جستجوی هستم؛ و از گفتگویش با کریستیان زرووس در سال ۱۹۳۵: چگونه می‌توانید از یک نظاره‌گر انتظار داشته باشید به تصویر من آن طور جان بدهد که من داده‌ام؟ تصویر از فاصله هزاران فرسنگ به من می‌رسد: چه کسی می‌تواند بگوید من از چه فاصله‌ای آن را احساس کردم، دیدم و نقاشی کردم؟ با وجود این، روز بعد، چیزی را که خود انجام داده‌ام نمی‌توانم ببینم. دیگران چگونه می‌توانند وارد رویاهای من، غرایز من و افکار من شوند، چون اینها مدت‌ها طول کشیده تا بالغ شوند و به عرصه ظهور برسند، و به ویژه آن چه را من در جستجوی بوده‌ام درک کنند شاید هم مخالف اراده‌ام باشد؟» (رید، ۱۳۸۷، ۴۶-۴۷). گفته‌های پیکاسو حاکی از تکثر واقعیت است که در دنیای پیشامدرن معنایی نداشت و در چارچوب مدرنیته است که مفاهیمی چون یقین، اطمینان و وحدت جای خود را به شک، تعدد و کثرت‌گرایی می‌دهند (ضمیران، ۱۳۸۵، ۳).

هربرت رید^{۳۸} از جمله متفکرانی است که اعتقادی بر وحدت واقعیت نداشته و معتقد به شخصی بودن آن است. او معتقد است «اکنون به درجه‌ای از نسبی‌گرایی در فلسفه رسیده‌ایم که می‌توانیم ثابت کنیم واقعیت به معنای ذهنی بودن است، یعنی آدمی هیچ راهی ندارد جز آن که واقعیت خویش را هر قدر هم دلخواه و بیهوده بنماید، خودش پی‌ریزی کند» (رید، ۱۳۸۷، ۲۱). تکثر واقعیت حاصل نسبیتی است که از علم به عنوان یکی از

می‌کند می‌کشد» (اگروس و ستانسیو، ۱۳۸۶، ۲۰۴). نتیجه اینک در دنیایی که واقعیت امری واحد برشمرده نمی‌شود، نمی‌توان معنای واحدی برای یک صورت مفروض داشت و بنابراین هرگز نمی‌توان هویتی برای یک اثر قائل بود که منطبق بر ماهیت آن باشد. این عدم ادراک صحیح معنای ثانویه اثر، امریست که مفسر را در گام دوم روش آیکونولوژی یعنی تحلیل آیکونوگرافی متوقف می‌نماید و از ادامه مسیر و رسیدن به مرحله آیکونولوژی باز می‌دارد.

آیکونولوژی و شناخت

اگرچه آیکونولوژی به عنوان روش پس از اینکه توسط پانوفسکی طبقه‌بندی و مدون شد، تغییراتی پیدا کرد، ولی بسیاری از مفسران حتی با اتکا به آرای پانوفسکی، روشی متفاوت از او را پی می‌گیرند. هنرپژوهان مارکسیست اثر هنری را جزئی از یک کل می‌پندارند و آن کل به نظر جامعه‌شناسان، جامعه و به نظر هم‌آبان کاسیرر ارزش‌ها و صورت‌های نمادین حاکم بر دریافت و مفهوم‌سازی ذهن انسان است. حرکت پانوفسکی در جهت تفسیر اثر هنری، حرکتی از جزء به کل است و یا لاقلاً از طبقه‌بندی سه‌گانه وی در باب لایه‌های معنایی می‌توان این چنین استنباط نمود. یعنی خوانش تصویری اثر هنری و دریافت معنای مستتر در پس پشت تصاویر، شالوده‌گام‌های بعدی به سوی تفسیر اثر را بنا می‌کند و از طریق اثر است که امکان دستیابی به روح حاکم بر زمینه‌ای که اثر در آن خلق شده است فراهم می‌شود. ماینر در کتاب خود به نقل تفسیر شمایل‌شناسانه پانوفسکی از تابلوی شام آخر اثر لئوناردو داوینچی پرداخته است و مدعی شده است که «این تابلوی نقاشی صورت فشرده شده‌ی ارزش‌های حاکم بر فرهنگ هنری و فکری وسیعی را در پیش روی ما می‌گستراند که در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم در شهرهای بزرگ و دربارهای ایتالیا رونق یافته بود» (۱۳۹۰، ۳۰۷). سؤال اینجاست که آیا این فرهنگ هنری و فکری حاکم، از پی خوانش اثر فهم شده است و پانوفسکی با استفاده از معنای نهفته در پس تصاویر به ترسیم سپهر فرهنگی حاکم بر دوران خلق اثر پرداخته است؟ یا اینکه او روح حاکم بر دوران را از طریق مطالعه‌ی متون مکتوب ادبی، مذهبی، فلسفی و دیگر منابع دریافته است و در تفسیر اثر بر آن شده است تا مابه‌ازای ارزش‌ها و صورت‌های نمادین را در اثر مذکور بیابد؟

در صورت صدق پرسش دوم، تفسیر اثر، حرکتی از کل به جزء را شامل شده است. یعنی ارزش‌ها و صورت‌های نمادین با مطالعه متون به دست آمده در تفسیر اثر نیز تعمیم داده شده است که در این صورت ادعای شناخت روح حاکم بر دوران با استفاده از اثر هنری، غیرمنطقی به نظر می‌رسد. چرا که این شناخت در پی مطالعه متون مکتوب حاصل شده است و نه از اثر هنری. البته سؤالات بالا پاسخ دیگری نیز می‌تواند در پی داشته باشد و آن اینکه تا مرحله توصیف پیشا آیکونوگرافی که مربوط به معنای

ابتدایی و طبیعی است، شناخت از پی تصاویر حاصل می‌شود (که البته از شناخت معنای ابتدایی تصاویر فراتر نمی‌رود) و حرکت از جزء به کل است. ولی در مرحله آیکونوگرافی و آیکونولوژی این حرکت بالعکس اتفاق می‌افتد. البته شایان ذکر است که در مرحله آیکونولوژی، تصویر به عنوان محرک عمل نموده و با ایجاد پرسش، چپستی و چگونگی مسیر تفسیر را مشخص می‌سازد. از مهم‌ترین اتفاقاتی که در تفسیر اثر هنری با روش آیکونولوژی رخ می‌دهد این است که در تعریف پانوفسکی این روش در بدو امر از شناخت معنای اولیه تصویر (شمایل) آغاز شده و با شناخت معنای ثانویه مستتر در پس پشت تصویر ادامه می‌یابد. حال آنکه در تفاسیری که با اتکا به این روش در باب آثار مدرن صورت پذیرفته است، مفسر یا مورخ به دلیل عدم یافتن وجه شمایی در تصویر (ن. ک تصویر ۱)، آن را دارای وجه نمایه‌ای تلقی می‌کند و تلاش می‌کند تا عدم حضور شمایل را توجیه کند و پیوندی میان این عدم حضور شمایل و روح دوران برقرار سازد^{۳۷}. یعنی مفسر به جای تفسیر اثر هنری، آن را دستمایه‌ای برای تفسیر جریان مولد قرار داده و به شرح و تحلیل فضای پیرامون اثر می‌پردازد. اینجاست که جایگاه آیکونولوژی از تفسیر به طبقه‌بندی تقلیل یافته و از سطح توصیف فراتر نمی‌رود.

جایگاه نماد در آیکونولوژی

به زعم پانوفسکی در رویکرد شمایل‌شناسانه به پدیده هنر، فهم اثر در سطحی عمیق و باطنی مستلزم آن است که فلسفه صورت‌های نمادین ارنست کاسیرر درک شده باشد و این اعتقاد کاسیرر که دریافت انسان از جهان حاصل ارزش‌ها یا صورت‌های نمادین است، شاخصه و معیار خوانش اثر قرار بگیرد (ماینر، ۱۳۹۰، ۳۰۶). پس آیکونولوژی در پی شناخت تصاویر نمادین موجود در اثر شکل گرفته و نمادشناسی برای پژوهشگر امری ناگزیر و اساسی می‌نماید. از منظر محتوا، نماد و آیکون یکسان هستند و تفاوتی میان آنها نیست، ولی بدلیل اینکه آیکون برای نمادهای تصویری استفاده می‌شود، نماد کلی‌تر از آن انگاشته می‌شود (مختاریان، ۱۳۹۲، ۱۱۴ و پیراوی، ۱۳۹۰، ۵۲). «نماد به طور کلی یک مفهوم یا نشانه است که به عنوان نماینده‌ی چگونگی شیء یا موضوع، حس یا فکر قرار می‌گیرد» (مختاریان، ۱۳۹۲، ۱۱۳). می‌توان گفت نماد «چیزی است که، در نظر همگان، بطور طبیعی، چیز دیگری را، به دلیل داشتن کیفیت‌های مشابه یا پیوند واقعی یا ذهنی، معرفی می‌کند، باز می‌نماید یا به یاد می‌آورد» (Wolantin, 1978, 16). از نگاه سوسور^{۳۸} نماد به دلیل رابطه طبیعی میان دال و مدلول متفاوت از نشانه است. به زعم او تفاوت اصلی نماد و نشانه این است که نماد به هیچ وجه اختیاری انتخاب نمی‌شود و همواره مفهومی را در بر دارد. ولی نشانه امری قراردادی است و هیچ‌گونه پیوند طبیعی میان دال و مدلول نیست (سوسور، ۱۳۸۸، ۳۱). اگرچه پیرس^{۳۹} نیز بر این نکته اذعان دارد که دلالت نماد بر ابژه خود مبتنی بر قانون و تفسیر آن براساس قاعده یا ارتباط

آنچه مسلم است معنای رنگ قرمز در آثار روتکو متفاوت از معنای چراغ راهنمایی است. چرا که در مورد چراغ راهنمایی دال متأثر از مدلول است و ابتدا مفهوم وجود داشته است و بر مبنای آن حامل نشانه شکل گرفته است. ولی در مورد اثر روتکو و آثاری از این دست، حامل نشانه توسط هنرمند و به صورت ناخودآگاه خلق شده است و مدلول آن در بسیاری آثار نامشخص است و هنرمندانی همچون پیکاسو و وازارلی صراحتاً بر این نکته اذعان داشته‌اند. در بسیاری از آثار نانگارپرداز هم هنرمند اصرار بر آن دارد تا اثرش بازنمایی هیچ پدیده‌ای از دنیای پیرامونش نباشد و بر ارجاع به عناصر بصری و ماتریال مصرفی تأکید می‌کند. پس عدم وجود آیکون و نماد در آثار آبستره نانگارپرداز، تفسیر بین آنها با روش آیکونولوژی را غیر ممکن ساخته و همچنین اتخاذ آیکونولوژی به عنوان رویکرد در مواجهه با آثار آبستره امری غیرمنطقی می‌نماید.

همیشگی مبتنی بر عادت است (سجودی، ۱۳۸۲، ۳۵)، ولی تعبیر وی از نماد متفاوت از سوسور است. حال پرسش اینجاست که با توجه به تعاریف مطرح شده از نماد، آیا می‌توان در آثار آبستره نانگارپرداز نمادی یافت که با مورد تفسیر قرار دادن آن به معنای خاصی رسید؟ آیا با توجه به ارجاع درون متنی و عدم ارجاع به پدیده یا موضوعی خارج از اثر در هنر آبستره، نمی‌توان گفت نمادپردازی جایگاهی در تفکر هنرمند مولد اثر آبستره ندارد؟ با توجه به طبقه‌بندی سه‌گانه پیرس (نماد- شمایل- نمایه)، که در آن مدعی عدم شباهت میان دال و مدلول در نماد یا وجه نمادین نشانه شده و ارتباط میان آنها را براساس یک قرارداد اختیاری انگاشته است (چندلر، ۱۳۸۷، ۶۶)، آیا نمی‌توان گفت در آثاری همانند آثار روتکو (تصویر ۱)، حتی اگر لکه رنگ را نماد پنداریم، این نماد ساخته شخص هنرمند است و معنای آن شخصی و در بسیاری مواقع حاصل ناخودآگاه و در نتیجه دور از دسترس است؟

نتیجه

(نقش‌مایه‌های حامل معنا) تداوم می‌یابد و این در حالی است که دنیای نسبی‌گرایی که اثر آبستره متعلق به آن است، وحدت واقعیت را بر نمی‌تابد. هنر آبستره متشکل از ساختارهایی چون تکثر معنا در صورت واحد، عدم انطباق هویت و ماهیت صورت و معنا، عدم این‌همانی نیت مؤلف و دریافت مخاطب است و این ساختارها امکان شناخت معنای ثانویه را غیرممکن می‌کنند. معنای ثانویه‌ای که مفسر از اثر هنری آبستره ادراک می‌کند، هیچ‌گاه منطبق بر معنای منظور مؤلف نبوده و گفته‌های خود هنرمندان گواه این مدعاست و هیچ‌گاه هویتی که توسط مخاطب بازشناسی می‌شود منطبق بر ماهیت اثر نیست و ادراک ماهیت اثر در دنیای نسبی امری غیر ممکن می‌نماید. کشف و ادراک معنای ثانویه یک اثر زمانی اتفاق می‌افتد که صورتی که بازشناسی می‌شود به معنایی خارج از اثر ارجاع دهد و این معنا در متون و یا فرهنگ شفاهی قابل‌بازیابی باشد. ولی در باب هنر آبستره، وضع بدینگونه است که اولاً گاه در اثر هیچ ارجاعی به دنیای خارج وجود ندارد و ثانیاً اگر هم وجود داشته باشد، به معنای واحدی ارجاع نمی‌دهد و چنانکه گفته شد، همین تکثر معنا است که به اثر هویت آبستره می‌بخشد. در یک جمله می‌توان این‌چنین بیان نمود که روش آیکونولوژی در باب آثاری کاربرد دارد که هویت خود را از متون، فرهنگ شفاهی و به‌طور کلی طبیعت بازمی‌یابند و نه هنر آبستره که هویتی نسبی دارد.

آیکونولوژی با توجه به مبانی آن که بر پایه معنا در مقابل فرم (صورت) شکل گرفته است، روشی ناکارآمد در جهت تفسیر هنر آبستره است. این روش در گام اول با شناخت معنای واقعی یا ابتدایی نقش‌مایه‌های هنری که حاصل روابط میان عناصر بصری است، آغاز می‌شود و این در حالی است که در آثار هنری آبستره نانگارپرداز، روابط میان عناصر بصری، منتج به تشکیل نقش‌مایه و در پی آن تصویر نمی‌شود. در بسیاری از آثار، ماتریال و ارزش‌های بصری و مبتنی بر مبانی هنر است که مورد توجه هنرمند قرار گرفته و حتی اگر لکه‌های رنگ و یا خطوط را آیکون تلقی کنیم، نمی‌توان در آنها وجه نمادینی یافت. فردگرایی دوران مدرن مسبب آن شد تا در بسیاری از آثار از جمله آثار آبستره نشانه‌های شخصی جای نمادهای مورد پذیرش همگان را گرفته و در نتیجه نمادپردازی که پیش از این در هنر بازنمایانه نقش عمده‌ای را ایفا می‌نمود، با نزول جایگاه محتوا در آثار آبستره رنگ بیازد. این بدان معناست که آیکونولوژی که بر مبنای شناخت ارزش‌های نمادین موجود در آثار شکل می‌گیرد، در برابر این دست آثار در همان ابتدای مسیر بازمی‌ماند.

در مورد آثار آبستره که در آن تصویری قابل بازشناسی موجود است، ناکارآمدی این روش به گونه‌ای دیگر بروز پیدا می‌کند. آیکونولوژی در گام دوم پس از شناخت معنای ابتدایی یا واقعی نقش‌مایه‌ها، با شناخت معنای ثانویه نهان در پس صورت تصاویر

پی‌نوشت‌ها

۵ ن.ک. کتاب درآمدی بر آیکونولوژی، تألیف دکتر ناهید عبدی و مجموعه مقالات نقدنامه هنر، شماره ۱.
6 Iconography.
۷ شایان ذکر است معنای واژه فرم از نظر پانوفسکی، برابر شکل و صورت است.

1 Iconology.
2 Iconologia.
3 Cesare Ripa (1560- 1622).
4 Erwin Panofsky.

متافیزیک، دوره جدید، سال سوم، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۴۹-۵۸.
 چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، چاپ چهارم، ترجمه مهدی پارسا، انتشارات سوره مهر، تهران.
 رامین، علی (۱۳۹۰)، نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر، نشر نی، تهران.
 رید، هربرت (۱۳۸۷)، فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ دوم، انتشارات نگاه، تهران.
 سجودی، فرزانه (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی کاربردی، نشر قصه، تهران.
 سوسور، فردینان دو (۱۳۸۸)، مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی، ساخت‌گرایی، پاساژگرایی و مطالعات ادبی (مجموعه مقاله)، چاپ دوم، گردآورنده: فرزانه سجودی، ترجمه گروه مترجمان، انتشارات سوره مهر، تهران.
 ضیمران، محمد (۱۳۸۵)، اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره‌ی دوم، چاپ دوم، انتشارات هرمس، تهران.
 عبدی، ناهید (۱۳۹۰)، درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی، سخن، تهران.
 کارول، نوئل (۱۳۸۶)، درآمدی بر فلسفه هنر، ترجمه صالح طباطبایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
 کاسیرر، ارنست (۱۳۸۹)، فلسفه روشنگری، ترجمه یدالله موقن، چاپ سوم، انتشارات نیلوفر، تهران.
 کاندینسکی، واسیلی (۱۳۹۰)، معنویت در هنر، ترجمه اعظم نوراله‌خانی، چاپ پنجم، انتشارات اسرار دانش، تهران.
 کیپنبرگ، اچ.جی. (۱۳۷۳)، شمایل نگاری و دین، نشریه نامه فرهنگ، ترجمه مجید محمدی، سال چهارم، شماره چهارم، شماره مسلسل ۱۶، صص ۱۳۹-۱۴۷.
 گاردنر، هلن (۱۳۸۶)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ هشتم، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه-مؤسسه‌ی انتشارات آگاه، تهران.
 لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، علیرضا سمیع‌آذر، مؤسسه فرهنگی، پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
 لینتن، نوربرت (۱۳۸۶)، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، نشر نی، تهران.
 ماینر، ورنون هاید (۱۳۹۰)، تاریخ تاریخ هنر، چاپ دوم، ترجمه مسعود قاسمیان، انتشارات فرهنگستان هنر و دیگران، تهران.
 مختاریان، بهار (۱۳۹۲)، اهمیت آیکونوگرافی و آیکونولوژی در دین پژوهی؛ آیکونولوژی یونس و ماهی، چاپ شده در نقدنامه هنر، زیر نظر معاونت پژوهشی خانه هنرمندان، مؤسسه نشر شهر، تهران.
 نصری، امیر (۱۳۸۹)، رویکرد شمایل نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری، نشریه رشد آموزش هنر، دوره هشتم، شماره اول، صص ۵۶-۶۳.
 وازارلی، ویکتور (۱۳۵۱)، پلاستیسیته، ترجمه پیروز افتخاری، انتشارات رز، تهران.

Charles, V, Manca, J, McShan, M, & Wigal, D (2006), *1000 Paintings of Genius, Sirrocco, London.*

Panofski, E (2009), *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, In The Art of Art History*, Preziosi, D, second edition, Oxford University Press Inc, New York.

Penrose, R (1994), *PICASSO*, Phaidon Press Ltd, London.

Wolanin, Adam. (1978), *Rites, Ritual Symbols and their Interpretation in the Writings of Victor W. Turner*, Universitatis Gregoriana, Roma.

8 Primary or Natural Subject Matter.
 9 Factual Meaning.
 10 Expressional meaning.
 11 Practical Experience.
 12 Artistic Motifs.
 13 Pre-Iconographical Description.
 14 Secondary or Conventional Subject Matter.
 15 Image.
 16 Iconographical Analysis.
 17 Intrinsic Meaning or Content.
 18 Ernst Cassirer.
 19 Symbolical Values.
 20 Non- Figurative.
 21 Non- Objectivity.
 22 Mark Rothko.
 23 David Smith.
 24 Victor Vasarely.
 25 Figurative.
 26 Paul Klee.
 27 Wassily Kandinsky.
 28 Pablo Picasso.
 29 E.D. Hirsch, JR. (1928-).
 30 Hans- Georg Gadamer (1900- 2002).
 31 Herbert Read.
 32 Albert Einstein.
 33 Werner Heisenberg.
 34 Karl Raimund Popper.
 35 Linear.
 36 Edward Wadsworth.
 ۳۷ ن.ک. کتاب تاریخ هنر اثر هایدمایر، صفحات ۳۲۴ و ۲۶۰.
 38 Saussure.
 39 Peirce.

فهرست منابع

اکو، اومبرتو (۱۳۹۱)، تاریخ زیبایی، چاپ دوم، ترجمه هما بینا، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، تهران.
 آگروس، رابرت و ستانسیو، جرج (۱۳۸۶)، داستان جدید علم، ترجمه بدیع‌الله روشندل، انتشارات بهجت، تهران.
 اینشتین، آلبرت (۱۳۸۹)، حاصل عمر، ترجمه ناصر موفقیان، چاپ ششم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
 آدامز، لوری اشنایدر (۱۳۸۷)، روش‌شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
 بکولا، ساندر (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، ترجمه روئین پاکباز و دیگران، فرهنگ معاصر، تهران.
 پاکباز، روئین (۱۳۸۸)، فرهنگ اصطلاحات هنری و اعلام هنرمندان، فرهنگ معاصر، تهران.
 پوپر، کارل ریموند (۱۳۸۴)، می‌دانم که هیچ نمی‌دانم، ترجمه پرویز دستمالچی، ققنوس، تهران.
 پیروای ونک، مرضیه (۱۳۹۰)، تحلیل معناشناختی واژه آیکون، نشریه