نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۱۹، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۳

امکان‌سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره

مهیار اسدی*[۱]، حسن بلخاری[۲]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر ادیان و تمدنها، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] دانشیار 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 سابقهٔ 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 نانگاره‌پرداز ممکن نیست و این بدان معناست که آیکونولوژی در همان گام اول متوقف می‌شود. در آثار آبسترهٔ 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، نسبی گرایی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۹۴۰۱۸۲، نمابر: ۳۳۴۷۱۳۰۰-۰۲۱، E-mail: mahyar.asadi@ymail.com.

مقدمه

آیکونولوژی[1] 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 *آیکونولوژیا*[2] که توسط سزار ریپا[3] نگاشته شده است پیگیری نمود، ولی عملاً پس از کتاب **اروین پانوفسکی**[4] 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[5] 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 یا نگارگری ایرانی بوده است. همچنین مقوله مورد مطالعهٔ پانوفسکی نیز سابقهٔ تاریخی داشته و مربوط به دوران رنسانس است. ماینر در کتاب *تاریخِ تاریخ* هنر مدعی شده است که مقالات زیادی در ردّ 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 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 مسئلهٔ 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.

در باب آیکونوگرافی[6] و آیکونولوژی

واژه آیکونوگرافی (Iconography)، از ترکیب دو واژه eikon به معنای تصویر و graphe به معنای نوشتن حاصل شده است. بنابراین شمایل‌نگاری، هم به معنای شیوهٔ کار هنرمند در *نوشتن* تصویر و هم داستانی که خود تصویر بازگو می‌کند، است. روش آیکونوگرافی توسط پژوهشگران وابسته به مؤسسه واربورگ 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 واربورگ بود. آیکونولوژی یا دانش (logos) تصویرگری به عنوان یک رویکرد مرتبط با آیکونوگرافی به پژوهش برنامهٔ بزرگتری (در صورت وجود) می‌پردازد که اثر بدان متعلق است. تفاوت آیکونوگرافی و آیکونولوژی را ارنست گمبریچ که از پژوهشگران مؤسسه واربورگ 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 بدواً 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 مقالهٔ خود، آیکونوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر برمی‌شمرد که به مضمون و معنای

اثـر هنری بـه عنوان نقطـه مقابل فـرم[۷] می‌پـردازد (Panofski, 2009, 220). او در جهـت ادراک و تفسـیر هـر اثـر هنری، قائل بـه سـه لایـهٔ معنایی اسـت کـه در ذیل شـرح مختصـری از آن بیـان خواهد شـد.

معنای ابتدایی یا طبیعی[۸]

لایـهٔ اول کـه مربـوط به معنـای ابتدایـی یا طبیعـی پدیده‌ها اسـت و بـه دو قسـمت معنـای واقعـی[۹] و معنای بیانی[۱۰] تقسـیم می‌شـود، از طریـق شناسـایی صورت‌هـای محسـوس و درک روابـط میـان آنهـا شـکل می‌گیـرد. بازشناسـی اشـکال، رنگ‌ها و خطـوط کـه بازنماینـده طبیعت، انسـان، حیوان و ... هسـتند و بـه واسـطه تجربـهٔ عملـی[۱۱] ممکن می‌شـوند، منتج بـه ادراک معنـای واقعـی شـده و ادراک کیفیت‌هـای بیانـی ایـن صورت‌ها کـه در سـطحی بالاتـر از معنـای واقعـی قـرار دارد و منتـج بـه ادراک معنـای بیانـی می‌گـردد، متعلـق بـه ایـن لایـه هسـتند. پانوفسـکی ایـن دنیـای فرم‌هـای ناب را کـه حامل معنـای اولیه یـا طبیعـی هسـتند، دنیـای نقشـمایه‌های هنـری[۱۲] می‌خواند و معتقـد اسـت شـناخت معنـای اولیـهٔ ایـن نقشـمایه‌ها، توصیف پیشـاآیکونوگرافی[۱۳] یـک اثـر هنری اسـت.

معنای ثانویه یا قراردادی[۱۴]

در پـس صـورت هر نقشـمایه‌ای، معنـای ثانویه‌ای قـرار دارد کـه از پـی درک و تحلیـل معنـای اولیـه آن حاصـل می‌گـردد. لایـهٔ دوم، محمـل شـناخت معنـا یـا مفهـوم نهانـی اسـت کـه نقشـمایه‌ها راوی آن هسـتند. نقشـمایه‌هایی کـه حامـل معنای قـراردادی یـا ثانویـه هسـتند، تصویـر[۱۵] خوانـده می‌شـوند و پرداختـن بـه روابـط میـان تصاویر و ادراک داسـتانی کـه روایت می‌کننـد، از منظـر پانوفسـکی تحلیـل آیکونوگرافـی[۱۶] خوانـده می‌شـود. آنچـه در لایـهٔ دوم مطرح اسـت فراتـر از تحلیل فرمال یـک اثـر هنری اسـت؛ چـرا که در یـک تحلیـل فرمـال، تنها به صـورت اثـر بسـنده می‌شـود و بـه معنـا و مفهـوم آن پرداختـه نمی‌شـود. ولـی در تحلیـل آیکونوگرافـی کـه بـه طـور کلـی **آیکونوگرافـی** خوانـده می‌شـود، هـدف ادراک و تفسـیر معنـا در مقابـل فـرم اثـر هنری اسـت.

معنا یا محتوای ذاتی[۱۷]

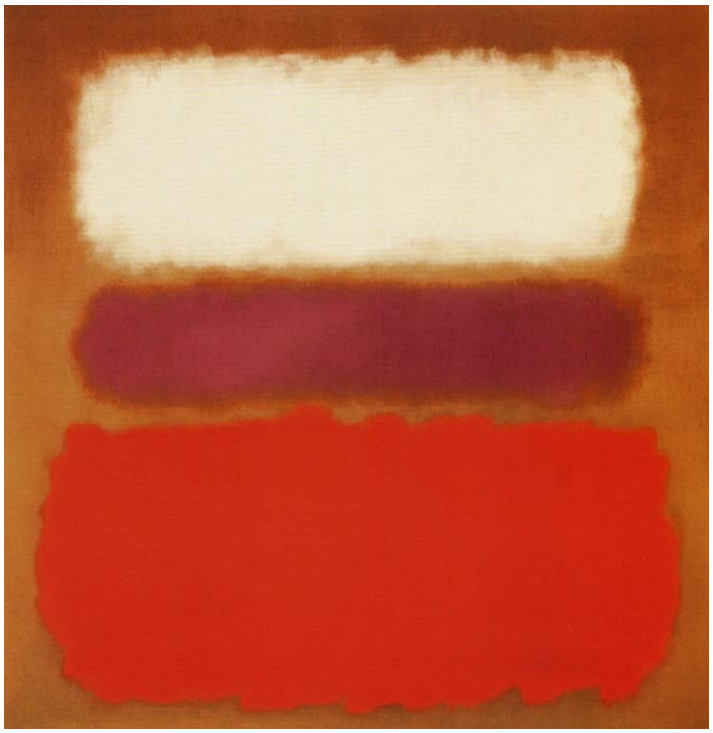
لایـهٔ سـوم معنایی مربوط به مدرکاتی اسـت کـه از تعیّن آن دسـته از اصـول اساسـی شـکل می‌گیـرد کـه در مشـخصه‌های یـک ملـت، دوره زمانـی، جایـگاه، باورهـای مذهبـی یا فلسـفی نهفتـه اسـت و ایـن مشـخصه‌ها توسـط ناخـودآگاه شـخص در یـک اثـر متراکـم گشـته‌اند. نیـاز بـه ذکر نیسـت که ایـن اصول با شـناخت «روش‌هـای ترکیب‌بندی» و «مفهـوم آیکونوگرافی» روشـن و آشـکار می‌گـردد. تفسـیر مـا از ادراک فرم‌هـای نـاب، نقشـمایه‌ها، تصاویـر، داسـتان‌ها و حکایـت بـه عنـوان مظاهـر اصول اساسـی، درسـت همان چیزی است که ارنسـت کاسیرر[۱۸] از آن بـه عنـوان ارزش‌هـای نمادیـن[۱۹] یـاد می‌کنـد. کشـف و تفسـیر ایـن ارزش‌هـای نمادیـن (کـه اغلب بـرای خـود هنرمند هـم ناشـناخته هسـتند و ممکـن اسـت حتی بسـیار متفـاوت از آن چیـزی باشـد کـه قصد بیانش را داشـته اسـت)، امری اسـت کـه *آیکونولـوژی* خوانـده می‌شـود و متمایـز از آیکونوگرافـی بـوده و در مقابل آن قـرار دارد (Panofski, 2009, 221–223). پانوفسـکی، آیکونولـوژی را معادلـی بـرای *تفسـیر آیکونوگرافـی* برمی‌شـمرد.

مبانی آیکونولوژی و تقابل با ساختارهای هنر آبستره

تفسـیر آیکونوگرافـی یـا همـان آیکونولـوژی زمانـی قابـل دسـت‌یابی اسـت کـه لایـهٔ سـوم معنایی کـه دربردارنـدهٔ آن دو دیگـر اسـت شناسـایی و ادراک شـود. آنچه در این میان مسـیر را دشـوار می‌سـازد، تضادهایـی میـان مبانـی روش آیکونولـوژی و سـاختارهای هنـر آبسـتره اسـت کـه امـکان ادراک معنـا را به عنـوان تکیـه‌گاه این روش گاه از همان لایـه معنایی اول محدود می‌کنـد. نانگاره‌پـردازی، عـدم ارجاع بـرون متنی، نسـبی‌گرایی، عـدم این‌همانـی میـان هویـت و ماهیـت صـورت و معنـای اثـر، عـدم نمادپـردازی و وجـود بیـش از یـک معنـا در پـس صـورت واحـد از جملـه سـاختارهای هنـر آبسـتره بـه شـمار می‌رونـد کـه بـه وضوح در تضـاد با مبانـی آیکونولـوژی هسـتند. در ذیل یکایـک موانـع در ادراک هـر لایـه معنایـی تفصیـل و تفسـیر می‌گـردد.

معنای ابتدایی و آثار نانگاره‌پرداز[۲۰]

در اولیـن لایـهٔ معنایـی بـه معنـای واقعـی پدیده‌هـا کـه حاصـل شـناخت عناصـر صـوری از جمله شـکل، رنـگ، خطوط و روابـط میـان آنهـا کـه منتـج بـه شـکل‌گیری تصویـر و در نهایـت بازشناسـی آن بـه عنـوان صـورت محسـوس در یـک اثر اسـت، پرداختـه می‌شـود و تجربـهٔ عملـی نقـش بسـزایی در ایـن بازشـناخت بـر عهـده دارد. حـال سـؤال اینجاسـت کـه آیا اساساً روابـط میـان عناصـر صـوری در یک اثـر هنری آبسـتره، تصویـری را شـکل می‌دهـد کـه قابـل بازشناسـی باشـد یـا خیر و سـؤال دیگـر آنکـه آیـا در دنیـای فردگـرای مـدرن، تجربـهٔ عملـی همـهٔ انسـان‌ها حتـی در یـک فرهنگ مشـترک یکسـان اسـت یـا خیـر. آنچـه مسـلم اسـت در بسـیاری از آثـار هنـری آبسـتره نانگاره‌پـرداز به دلیـل ناعینیت‌گرایی[۲۱] بازشناسـیِ هیچ تصویـری امکان‌پذیـر نبـوده و مخاطـب هیـچ نقشـی را نمی‌یابد کـه مابه‌ازایـی در دنیـای خـارج از اثر داشـته باشـد. بـرای مثال



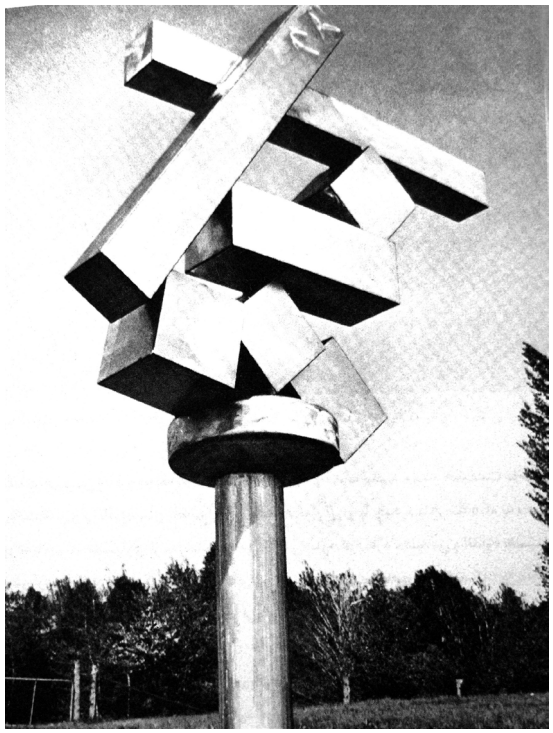
تصویر ۱- بدون عنوان، مارک روتکو، ۱۹۵۷، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۸×۱۴۳، مجموعه شخصی.
مأخذ: (Charles et al, 2006, 503)

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 بازنمود 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 پلاستی‌سیته می‌نویسد: «یک اثر هنری که به طبیعت شبیه باشد، اثری بیهوده است. هنر مصنوع است و نه طبیعی؛ آفرینش تقلید از طبیعت نیست؛ آفرینش پابه‌پای طبیعت رفتن و حتی از حد آن گذشتن توسط ابداعی است که در میان جانداران فقط انسان شایستهٔ 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 مبیّن 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 دوبارهٔ 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 وی «برای بخش عظیمی از هنرمندان معاصر، مواد دیگر بدنهٔ کار، و صرفاً بدنهٔ کار، نیست، بلکه نتیجهٔ کار، و هدف گفتمان خلاق نیز هست. اسلوب نقاشی معروف به غیرصوری، از پیروزی رنگ‌پاشه‌ها، 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 شیوهٔ آبستره، 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



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

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

«پل کله[۲۶]، یکی از بزرگ‌ترین اســتادان هنر نوین، موضوع را چنین بیان می‌کند: ما عادت داشــتیم اشیای مرئی بر روی کرهٔ 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 پدیدهٔ منزوی اســت که اخیراً واقعیت‌های دیگر از لحاظ عددی از آن سبقت گرفته‌اند. اشیاء، معنی گسترده‌تر و متنوع‌تری به خود می‌گیرند... ســرانجام، جهانی از شکل از بطن عناصر صرفاً انتزاعی شــکل آفریده خواهد شد که از قواره‌بندی آن عناصر به عنوان اشــیاء، موجودات، یا چیزهایی انتزاعی مانند حروف یا اعداد کاملاً مســتقل خواهد بود. به بیان دیگر، واقعیت اشــیای مرئی، دیگر صرفاً مرئی بودنشان نیست، حالت مرئی هر شیء، که با یک پرســپکتیو تنها به شیوهٔ هنر سنتی نشان داده می‌شود، گزارشی بی‌نهایت کوتاه شده و محدود دربارهٔ آن است؛ واقعیــت، چیزی به مراتب بیش از این اســت» (گاردنر، ۱۳۸۶، ۶۱۵). کاندینســکی[۲۷] نیز معتقــد بود «هنر بیشــتر از رهگذر کمپوزیســیون‌های انتزاعی و فرانمودهای شــاعرانه می‌تواند به معنویت دســت یابد تــا از طریق رویکردی کامــلاً محاکاتی [یا بازنمودی] به جهان قابل رؤیــت» (لینتن، ۱۳۸۶، ۵۷). وی در کتاب معروف خود معنویت در هنر این‌گونه می‌نویسد: «هنگامی که مذهب، علم و اخلاق (این دو توســط دســت نیرومند نیچه) متزلزل می‌شوند و هنگامی که حامیان برون در حال نابودی‌اند، بشــر توجه خــود را از برون بــه درون خود معطــوف می‌کند» (کاندینسکی، ۱۳۹۰، ۶۲). این درون‌نگری در مقابل برون‌نگری، دوری از طبیعت‌گرایــی و گرایش به ســمت انتــزاع را در آثار کاندینسکی در پی دارد. در کل دوری جستن از بازنمایی طبیعت و گرایش به ســمت هنر آبســتره، خلق آثاری را به همراه دارد که هیچگونه شــمایلی در آن موجود نیســت و با توجه به تأکید پانوفســکی بر شناخت معنای مستتر در شــمایل‌ها و همچنین توجه به بنیان‌های این روش که شمایل‌شناسی نام دارد، می‌توان اینگونه اذعان نمود که عدم وجود شــمایل در یک اثر هنری، راه را بر تفسیر آن از طریق روش شمایل شناسی می‌بندد.

از برآیند گفته‌های بالا می‌توان این‌چنین اســتنباط نمود که در آن دســته آثار هنری آبســتره که نانگاره‌پرداز هستند، روابط میان عناصر بصری به شــکل‌گیری نقشــمایه‌های هنری منتج نمی‌شود و در پی آن، آیکونولوژی که برمبنای کشف معنای پس پشت نقشمایه‌ها شکل می‌گیرد در همان قدم اول یعنی شناخت معنای ابتدایی یا واقعی از ادامهٔ مســیر باز می‌ماند. همچنین در آرای پانوفســکی، ادراک این معنای واقعی منوط به تجربهٔ عملی پنداشــته شده است که با در نظر گرفتن فردگرایی هنر مدرن و

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

بویژه هنر آبستره، این تجربهٔ 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 آبستره نانگاره‌پرداز تصویر وجود ندارد؛ پس طرح مسئلهٔ 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 آبستره که دارای تصویر هستند، امکان‌پذیر خواهد بود یا خیر. برای مثال بسیاری از آثار پابلو پیکاسو[۲۸] از رابطهٔ میان خطوط و سطوح رنگی به وجود آمده است (تصویر ۳). یعنی شناخت معنای اولیه یا واقعی در این اثر امکان پذیر 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 همهٔ افراد با یک کیفیت صورت می‌پذیرد؟

ویتکنشتاین معتقد است آنچه انسان می‌بیند وابسته به تفسیر 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. کیپنبرگ 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 نحوهٔ 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؟» (کیپنبرگ، 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 دورهٔ 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

«آگاهانـــه» و «با نیتی خاص» پدید آورده اســـت و فارغ از درک مخاطب اســـت (رامین، ۱۳۹۰، ۳۸۴). البته ممکن است کشف این معنا در آثـــار 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[۳۰] فیلسوف شهیر آلمانی نام برد که معتقد بود دســـتیابی به یک معنای مطلق از یک متن ممکن نیســـت 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 کـــه اثر را تأویل می‌کند با افق خالق آن فاصله زمانی وجود دارد و این دو بر هم منطبق نخواهند شـــد و وضعیت تاریخی مخاطب همـــواره گونه‌ای پیش‌داوری در خوانش اثـــر 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 لحظهٔ خلـــق اثر، خود نمی‌داند چه خواهد کرد و به هیچ وجه از نتیجهٔ کار آگاه نیست و گفته‌هایی از پیکاسو هست که بر این امر صحه می‌نهـــد. مثـــلاً (از بیانیهٔ ۱۹۲۳): «از جملـــه گناهانی که مرا به ارتکابـــش متهم کرده‌اند هیچ یک دروغ‌تر از آن نیســـت که من به عنوان اصلـــی عینی در کار خودم رعایت می‌کنم و آن روحیهٔ پژوهش است. وقتی نقاشی می‌کنم، هدفم نشان دادن آن چیزی اســـت که یافته‌ام نه آن چیزی که در جســـتجویش هستم؛ و از گفتگویش با کریستیان زرووس در سال ۱۹۳۵: چگونه می‌توانید از یک نظاره‌گر انتظار داشـــته باشید به تصویر من آن طور جان بدهد که مـــن داده‌ام؟ تصویر از فاصلهٔ هزاران فرســـنگ به من می‌رســـد: چه کســـی می‌تواند بگوید من از چـــه فاصله‌ای آن را احســـاس کردم، دیدم و نقاشـــی کردم؟ با وجـــود این، روز بعد، چیزی را که خود انجـــام داده‌ام نمی‌توانم ببینم. دیگران چگونه می‌توانند وارد رویاهای من، غرایز من و افکار من شـــوند، چون، اینها مدت‌ها طول کشیده تا بالغ شوند و به عرصهٔ ظهور برسند، و به ویژه آن چه را من در جستجویش بوده‌ام درک کنند شاید هم مخالف اراده‌ام باشد؟» (رید، ۱۳۸۷، ۴۷–۴۶). گفته‌های پیکاسو حاکی از تکثر واقعیت اســـت که در دنیای پیشـــامدرن معنایی نداشـــت و در چارچوب مدرنیته است که مفاهیمی چون یقین، اطمینـــان و وحدت جای خود را به شـــک، تعدد و کثرت‌گرایی می‌دهند (ضیمران، ۱۳۸۵، ۳).

هربرت رید[۳۱] از جمله متفکرانی اســـت 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 راهـــی ندارد جز آن که واقعیت خویـــش را هر قدر هم دلبخواه و بیهوده بنماید، خودش پی‌ریزی کند*» (رید، ۱۳۸۷، ۲۱).

تکثر واقعیت حاصل نسبیتی است که از علم به عنوان یکی از ساختارهای فرهنگی به دیگر ساختارها و در نهایت تصور فضایی قرن بیستم ســـرایت نمود. علم، تصور انســـان از جهان مادی و دنیای درونش را دگرگون کرد و تکنولوژی با تأثیرات بســـیارش، شرایط زندگی را برای انسان‌ها کاملاً تغییر داد. در باب این دوران می‌توان گفت: جایی که هیچ چیز قطعی نیست، هر چیزی تبدیل به مســـئله می‌شود و اصلی‌ترین پرســـش این دوران از این قرار اســـت که چه چیزی واقعی است؟ قرن بیستم از نظر ساختاری، در پاســـخ به این پرسش و پرســـش‌های سنتی بدبین است ولی در یک مورد شـــک ندارد و آن اینکه «واقعیت بی‌نهایت بغرنج و شـــاید نهایتاً گریزپا باشد و به هیچ وجه در جریان زندگی روزانهٔ قراردادی و مبتنی بر حس مشـــترک ما بر ما روشن نشود؛ بدون تردید «دیدن» دیگر شـــالودهٔ «اعتقاد داشتن» نیست» (گاردنر، ۱۳۸۶، ۶۱۴).

اینشـــتین[۳۲] با بیان اینکه هیچ حرکـــت مطلقی وجود ندارد، قطعیت را از عالم علم خارج و نســـبیت را به دنیای مدرن هدیه نمود(اینشتین، ۱۳۸۹، ۳۵). هایزنبرگ[۳۳] نیز با بیان عدم قطعیت در تمـــام پدیده‌هـــای اتمی این نکته را روشـــن نمود که تمامی روش‌های مشاهده و اندازه‌گیری نسبی عمل می‌کنند و «فرایند مشاهده، پدیدهٔ مورد مشاهده را تحریف می‌کند. شناخت عینی و در عین حال کامل واقعیت‌ها دســـت یافتنی نیســـت» (بکولا، ۱۳۸۷، ۲۱۰). این نسبیت در علم تا بدانجا پیش رفت که پوپر[۳۴] مدعی شـــد «تمام دانش ما محصول انتظارات و فرضیات است» (پوپر، ۱۳۸۴، ۲۲). نســـبیتی که این‌گونه در علم حاصل شـــده بود، در دیگر ساختارهای فرهنگی نیز به گونه‌های مختلف نمود پیدا کرد. نســـبیت در فلسفه وحدت واقعیت را مورد پرسش قرار داد و این درســـت همان چیزی اســـت که هنرمند مدرن آن را دســـتمایه قرار می‌دهد و مثال آن پیش‌تر ذکر شد. برای هنرمند قرن بیســـتم، تفکر مطلقاً «مســـتقیم‌الخطی»[۳۵] کـــه برگرفته از زیبایی‌شناسی کلاســـیک بود، مقبول نبوده و کاربرد معیارهای هندســـی در امر زیبایی‌شناســـی از منظر او مردود است. ارنست کاســـیرر معتقد اســـت غیردقیق و نامعین بودن اســـت که خرد زیبایی‌شـــناختی را شکل می‌دهد و اندیشـــهٔ غیرقطعی و ناتمام است که الهام بخش تخیلات زیباشناختی است (کاسیرر، ۱۳۸۹، ۴۵۲). هنرمند مدرن پیشـــاپیش 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 می‌اندیشـــد که به یافته‌هایش وفادار باشد و آنچه را می‌بیند نقاشی کند (گاردنر، ۱۳۸۶، ۲۱۹).

نقاش و منتقد هنری ادوارد وادســـورث[۳۶]، در باب هنر مدرن اینچنین می‌نویســـد: «یک تابلو نقاشـــی، دیگر یک دریچه که از درون آن یک قطعه زیبا و جذاب طبیعت را ببینیم نیســـت، و نه وسیله و طریقی اســـت که توسط آن نقاش احساسات و عواطف خود را ابراز کند؛ خودش اســـت، یک شیء است. نقاش آنچه را می‌بیند نمی‌کشـــد، بلکه آنچه را که به عنوان یک شـــیء درک

می‌کند می‌کشـــد» (اگروس و ستانســـیو، ۱۳۸۶، ۲۰۴). نتیجه اینکـــه در دنیایی که واقعیت امری واحد برشـــمرده نمی‌شـــود، نمی‌تـــوان معنای واحـــدی برای یک صورت مفروض داشـــت و بنابراین هرگز نمی‌توان هویتی برای یک اثر قائل بود که منطبق بر ماهیت آن باشـــد. این عدم ادراک صحیـــح معنای ثانویه اثر، امریست که مفسر را در گام دوم روش آیکونولوژی یعنی تحلیل آیکونوگرافی متوقف می‌نماید و از ادامه مسیر و رسیدن به مرحلهٔ آیکونولوژی بازمی‌دارد.

آیکونولوژی و شناخت

اگرچـــه آیکونولوژی به عنـــوان روش پس از اینکه توســـط 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 مارکسیســـت اثر هنری را جزئی از یک کل می‌پندارند و آن کل به نظر جامعه‌شناســـان، جامعه و به نظر همرأیان 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 اســـت و یا لااقل از طبقه‌بندی سه‌گانه وی در باب لایه‌های معنایی می‌توان این‌چنین استنباط نمود. یعنی خوانش تصویری اثر هنری و دریافت معنای مســـتتر در پس پشـــت تصاویر، شالوده گام‌های بعدی به سوی تفسیر اثر را بنـــا می‌کند و از طریق اثر اســـت که امکان دســـتیابی به روح حاکم بر زمینه‌ای که اثر در آن خلق شـــده است فراهم می‌شود. ماینر در کتاب خود به نقل تفســـیر شمایل‌شناسانه پانوفسکی از تابلوی *شام آخر* اثر لئوناردو داوینچی پرداخته است و مدعی شده اســـت که «این تابلوی نقاشـــی صورت فشرده شده‌ی ارزش‌های حاکـــم بر فرهنگ هنـــری و فکری وســـیعی را در پیش روی ما می‌گســـتراند که در قرن‌های پانزدهم و شـــانزدهم در شهرهای بزرگ و دربارهای ایتالیا رونق یافته بود» (۱۳۹۰، ۳۰۷). ســـؤال 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، فلســـفی و دیگر منابع دریافته است و در تفســـیر اثر بر آن شده اســـت 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 دســـت آمده در تفسیر اثر نیز تعمیم داده شده است که در این صورت ادعای شـــناخت روح حاکم بر دوران با استفاده از اثر هنری، غیرمنطقی به نظر می‌رسد. چرا که این شناخت در پی مطالعه متون مکتوب حاصل شـــده است و نه از اثر هنری. البته سؤالات بالا پاســـخ دیگری نیز می‌تواند در پی داشته باشد و آن اینکه تا مرحله توصیف پیشـــا آیکونوگرافی که مربوط به معنای ابتدایی و طبیعی است، شناخت از پی تصاویر حاصل می‌شود (که البته از شـــناخت معنای ابتدایی تصاویر فراتر نمی‌رود) و حرکت از جزء به کل اســـت. ولی در مرحله آیکونوگرافی و آیکونولوژی این حرکت بالعکس اتفاق می‌افتد. البته شـــایان ذکر است که در مرحله آیکونولوژی، تصویر به عنوان محرک عمل نموده و با ایجاد پرسش، چیستی و چگونگی مسیر تفسیر را مشخص می‌سازد. از مهم‌ترین اتفاقاتی که در تفسیر اثر هنری با روش آیکونولوژی رخ می‌دهد این اســـت که در تعریف پانوفسکی این روش در بدو امر از شـــناخت معنای اولیه تصویر (شمایل) آغاز شده و با شناخت معنای ثانویه مستتر در پس پشت تصویر ادامه می‌یابد. حال آنکه در تفاســـیری که با اتکا به ایـــن روش در باب آثار مدرن صورت پذیرفته است، مفسر یا مورخ به دلیل عدم یافتن وجه شمایلی 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 شـــمایل و روح دوران برقرار سازد[۳۷]. یعنی مفسر به جای تفســـیر اثر هنری، آن را دستمایه‌ای برای تفسیر جریان مولد قرار داده و به شـــرح و تحلیل فضای پیرامون اثر می‌پردازد. اینجاســـت که جایگاه آیکونولوژی از تفسیر به طبقه‌بندی تقلیل یافته و از سطح توصیف فراتر نمی‌رود.

جایگاه نماد در آیکونولوژی

به زعم پانوفســـکی در رویکرد شمایل‌شناســـانه به پدیده هنر، فهم اثر در ســـطحی عمیق و باطنی مســـتلزم آن است که فلسفهٔ صورت‌های نمادین ارنســـت کاسیرر درک شده باشد و این اعتقاد کاســـیرر 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 یکســـان هستند و تفاوتی میان آنها نیست، ولی بدلیل اینکه آیکون برای نمادهای تصویری استفاده می‌شـــود، نماد کلی‌تر از آن انگاشته می‌شود (مختاریان، ۱۳۹۲، ۱۱۴ و پیراوی، ۱۳۹۰، ۵۲). «نماد به طور کلی یک مفهوم یا نشانه اســـت که به عنوان نماینده‌ی چگونگی شیء یا موضوع، حس یا فکر قرار می‌گیرد» (مختاریـــان، ۱۳۹۲، ۱۱۳). می‌توان گفت نماد «چیزی اســـت که، در نظر همگان، بطور طبیعی، چیز دیگری را، به دلیل داشـــتن کیفیت‌های مشـــابه یا پیوند واقعی یا ذهنی، معرفی می‌کند، باز می‌نماید یا به یاد می‌آورد» (Wolanin, 1978, 16). از نگاه سوســـور[۳۸] نماد بـــه دلیل رابطه طبیعی میان دال و مدلول متفاوت از نشـــانه 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 هیچ گونه پیوند طبیعی میان دال و مدلول نیست (سوسور، ۱۳۸۸، ۳۱). اگرچـــه پیرس[۳۹] نیز بر این نکتـــه اذعان دارد که دلالت نماد بر ابژهٔ خود مبتنی بر قانون و تفســـیر آن براساس قاعده یا ارتباط

همیشگی مبتنی بر عادت است (سجودی، ۱۳۸۲، ۳۵)، ولی تعبیر وی از نماد متفاوت از سوســور است. حال پرسش اینجاست که با توجه به تعاریف مطرح شــده از نماد، آیا می‌توان در آثار آبســتره نانگاره‌پرداز نمادی یافت که با مورد تفسیر قرار دادن آن به معنای خاصی رســید؟ آیا با توجه به ارجــاع درون متنی و عدم ارجاع به پدیده یا موضوعــی خارج از اثر در هنر آبســتره، نمی‌توان گفت نمادپردازی جایگاهی در تفکر هنرمند مولد اثر آبســتره 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 نشــانه شده و ارتباط میان آنها را براســاس یک قرارداد اختیاری انگاشته اســت (چندلر، ۱۳۸۷، ۶۶)، آیا نمی‌توان گفت در آثاری هماننــد آثار روتکو (تصویر ۱)، حتی اگر لکه رنگ را نماد پنداریم، این نماد ســاخته شخص هنرمند است و معنای آن شخصی و در بسیاری مواقع حاصل ناخودآگاه و در نتیجه دور از دسترس است؟

آنچه مسلم اســت 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 دســت، حامل نشانه توسط هنرمند و به صورت ناخودآگاه خلق شده اســت و مدلول آن در بسیاری آثار نامشخص است و هنرمندانی همچون پیکاسو و وازارلی صراحتاً بر این نکته اذعان داشته اند. در بسیاری از آثار نانگاره‌پرداز هم هنرمند اصرار بر آن دارد تا اثرش بازنمایی هیچ پدیده‌ای از دنیای پیرامونش نباشد و بــر ارجاع به عناصر بصری و ماتریال مصرفی تأکید می‌کند. پس عدم وجود آیکون و نماد در آثار آبستره نانگاره‌پرداز، تفسیر بین آنها با روش آیکونولوژی را غیر ممکن ســاخته و همچنین اتخاذ آیکونولوژی بــه عنوان رویکرد در مواجهه با آثار آبســتره امری غیرمنطقی می‌نماید.

نتیجه

آیکونولوژی با توجه به مبانی آن که بر پایهٔ معنا در مقابل فرم (صورت) شــکل گرفته است، روشی ناکارآمد در جهت تفسیر هنر آبســتره است. این روش در گام اول با شــناخت معنای واقعی یا ابتدایی نقشــمایه‌های هنری که حاصل روابط میان عناصر بصری اســت، آغاز می‌شود و این در حالی است که در آثار هنری آبستره نانگاره‌پرداز، 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 اســت کــه مورد توجه هنرمند قرار گرفته و حتی اگر لکه‌های رنگ و یا خطوط را آیکون تلقی کنیم، نمی‌تــوان در آنها وجــه نمادینی یافت. فردگرایــی 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 ببازد. این بدان معناست که آیکونولوژی که بر مبنای شناخت ارزش‌های نمادین موجود در آثار شــکل می‌گیرد، در برابر این دســت آثار در همان ابتدای مسیر بازمی‌ماند.

در مورد آثار آبستره که در آن تصویری قابل بازشناسی موجود اســت، ناکارآمدی این روش به گونه‌ای دیگــر بروز پیدا می‌کند. آیکونولوژی در گام دوم پس از شــناخت معنای ابتدایی یا واقعی نقشــمایه‌ها، با شناخت معنای ثانویهٔ نهان در پس صورت تصاویر (نقشــمایه‌های 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 صــورت واحد، عدم انطباق هویت و ماهیت صورت و معنا، عدم این‌همانی نیت مؤلف و دریافت مخاطب اســت و این ســاختارها امکان شناخت معنای ثانویه را غیرممکن می‌کنند. معنای ثانویه‌ای که مفســر از اثر هنری آبستره ادراک می‌کند، هیچ‌گاه منطبق بر معنای منظور مؤلف نبوده و گفته‌هــای خود هنرمندان گواه این مدعاست و هیچ‌گاه هویتی که توسط مخاطب بازشناسی می‌شود منطبق بر ماهیت اثر نیســت و ادراک ماهیت اثر در دنیای نسبی امــری غیر ممکن می‌نماید.کشــف و ادراک معنای ثانویهٔ یک اثر زمانی اتفاق می‌افتد که صورتی که بازشناســی می‌شود به معنایی خارج از اثر ارجاع دهد و این معنا در متون و یا فرهنگ شــفاهی قابل بازیابی 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 بــاب آثاری کاربــرد دارد که هویت خــود را از متون، فرهنگ شــفاهی و به‌طور کلی طبیعت بازمی‌یابند و نه هنر آبســتره که هویتی نسبی دارد.

پی‌نوشت‌ها

1 Iconology.
2 Iconologia.
3 Cesare Ripa (1560- 1622).
4 Erwin Panofsky.
۵ ن.ک. کتــاب درآمدی بــر آیکونولوژی، تألیف دکتــر ناهید عبدی و مجموعه مقالات نقدنامه هنر، شماره ۱.
6 Iconography.
۷ شایان ذکر است معنای واژهٔ فرم از نظر پانوفسکی، برابر شکل و صورت است.

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 تاریخِ تاریخ هنر اثر هایدماینر، 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.
اگروس، 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، ساندرو (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.
پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۰)، تحلیل معناشناختی واژه آیکون، *نشریه متافیزیک*، دوره جدید، سال سوم، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۴۹- ۵۸.
چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه شناسی، 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، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، نشر قصه، تهران.
سوسور، فردینان دو (۱۳۸۸)، *مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی (مجموعه مقاله)*، چاپ دوم، گردآورنده: فرزان 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 فلسفهٔ 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 شمایل شناسی 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 Gregorianae, Roma.