بسم الله الرحمن الرحيم

الجماليات في التفسير الدلالي (Iconography) وتحليل المعنى الأيقوني (Iconology):
قراءة نقدية من خلال التصوير التشكيلي المعاصر

The Aesthetics of Iconography and Iconology:
A Critical Reading Through Contemporary Art

إعداد

د. لينا محمد علي قطان
أستاذ مساعد في الفنون البصرية

تخصص التصوير التشكيلي
قسم الرسم والفنون ـ كلية التصاميم والفنون
جامعة الملك عبد العزيز

٢٠١٨م

الجماليات في التفسير الدلالي (Iconography) وتحليل المعنى الأيقوني (Iconology): قراءة نقدية من خلال التصوير التشكيلي المعاصر

- **مقدمة:**

لأن الأعمال الفنية آسرة وغامضة في آنٍ واحد، دوماً ما نتساءل ونحتار في معانيها، وغالبا ما نكون توّاقين لفك غموض أسرارها. ولهذا السبب، ظهرت العديد من الطرق والمناهج المتنوعة في محاولة للكشف عن معاني الأعمال الفنية، وبالتالي التبحّر في مناهج تاريخ الفنون. وبالرغم من ظهور العديد من هذه المناهج وسيادتها على فكر مؤرخي الفنون في الماضي، جاء القرن العشرين بأفكار جديدة ووجهات نظر مختلفة جذرياً. ومع انتشار فكر الحداثة (Modernism)، فقد هدمت العديد من المفاهيم التي سادت الفكر، وأصبح الكثير منها غير مقبول في عالم الفن بالتحديد مثل مفهوم "سيطرة الرجل الأبيض" (White-Male Privilege) وتفوّقية (Superiority) الطبقة البرجوازية. ومن الأمثلة على ذلك، أعمال الفنانة المكسيكية فريدا كالو (Frida Kahlo) مثل تلك اللوحة التي بعنوان *صورة شخصية بشعر مقصوص* (*Self-Portrait with Cropped Hair*) (صورة رقم ١). وفي هذا السياق، قدّم بعض من مؤرخي الفنون منطلقات فكرية جديدة ومختلفة في كيفية قراءة العمل الفني، منها *التفسير الدلالي* (*Iconography*) *وتحليل المعنى* أو *الأيقونية* (*Iconology*) والتي ارتبطت بشكل كبير مع النظريات *البنيوية* (*Structuralism*) *والتفكيكية* (*Deconstruction*).

صورة رقم (١) فريدا كالو، *صورة شخصية بشعر مقصوص*، ١٩٤٠م.

- **مشكلة البحث:**

حتى وقتٍ قريب، لا تزال هناك التباسات لدى الكثير من مؤرخي ومنظري الفنون حول بعض المصطلحات النقدية مثل *التفسير الدلالي* (*Iconography*) و*تحليل المعنى* (*Iconology*)، ولهذا السبب، أخطأ البعض في استخدامها على أنها مترادفات لفظية. ومن هذا المنطلق، وضّح المفكر الألماني إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky) الفرق بين هذين المصطلحين بطريقة دقيقة ومفصّلة لتبيين الفروقات الطبقية بين المعاني والرموز والدلالات في الفن. وانعكست هذه الفروقات على مختلف أنواع التحليل الفني والإدراك الحسي الذي يخضع له العمل الفني.

ومن خلال ما سبق، تتحدد مشكلة البحث في محاولة الإجابة على التساؤل التالي:

- هل يمكن لمنهجية التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني فك غموض الأعمال الفنية ولا سيما المساهمة في قراءة العمل الفني المعاصر؟

- **فروض البحث:**

- احتمالية تعددية المعاني (Polysemous) للعمل الفني الواحد باختلاف عوامل الزمان والمكان وكذلك عبر الثقافات المختلفة.

- أن منهجية التفسير الدلالي وتحليل المعنى توفّر مناحي جديدة لفهم وقراءة الأعمال الفنية بشكل عام.

- إمكانية توظيف منهجية التفسير الدلالي وتحليل المعنى بالاستناد إلى نظريات البنيوية والتفكيكية في قراءة العمل الفني المعاصر بشكل خاص.

- **أهداف البحث:**

- إلقاء الضوء على الجماليات المتضمنة في منهجية التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني.

- توضيح الفروق الجوهرية بين مفهومي التفسير الدلالي (Iconography) وتحليل المعنى (Iconology).

- إثراء مجال النقد والتذوق الفني بمنطلقات فكرية مستحدثة لقراءة الصورة الفنية من خلال الدمج بين المنطلقات الفكرية للحداثة ونظريات ما بعد الحداثة.

- **حدود البحث:**

- يقتصر البحث على توضيح بعض المفاهيم الخاصة بمنهجية "التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني" ونظريات الفنون الحديثة "البنيوية والتفكيكية".

- تحليل عملين غربيين: الأول معاصر لزمن بانوفسكي للفنان الفرنسي پول جوجان بعنوان "*ابن الإله*"، والثاني حديث نسبياً للفنان البريطاني إكزافير بِك تحت عنوان "*الحرب واللون*".

- وفي النهاية، يتطرق البحث لإمكانية توظيف منهجية "التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني" على الفن المعاصر من خلال مثال لعمل الفنانة السعودية منى الضويان تحت عنوان "*الاختيار رقم ١* ".

- **منهج البحث:**

تعتمد الباحثة في هذا البحث على المنهج الوصفي التاريخي في توضيح الإطار النظري لمفاهيم منهجية التفسير الدلالي وتحليل المعنى ونظريات الفنون الحديثة. كما وتتّبع المنهج التحليلي في قراءة ونقد نموذج من أعمال الفن المعاصر الخاص بالفنانة منى الضويان.

- **مصطلحات البحث:**

١. التفسير الدلالي (*Iconography*): هو علم دراسة الأشكال في العمل الفني والتي لها علاقة مباشرة بالخبرات الثقافية والدينية في المجتمع، أي يهتم بدراسة موضوع العمل الفني ذاته بجميع حيثياته (مرجع رقم ١٨ و٢٣). باختصار، هو الدراسة الوصفية للصور وتصنيفها في إطارها الثقافي والزمني.

٢. تحليل المعنى الأيقوني (*Iconology*): هو علم دراسة المعنى المتضمن في الرموز الموجودة في العمل الفني، وذلك بناءً على السياق التاريخي للعمل وعلى خلفية الفنان (مرجع رقم ٢٠ و٢٤). باختصار، هو التفسير الدلالي للأشكال المتضمنة في العمل الفني للوصول للمعنى.

١. مفاهيم بانوفسكي حول التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني:

في عام ١٩٠٨م، استخدم المؤرخ الفني الألماني آبي واربيرغ (Aby Warburg) مصطلح *الأيقونية* (*Iconology*) لأول مرة في كتابه *تاريخ الفن كالتاريخ الثقافي* (*Art History as Cultural History*). كان استخدامه لهذا المفهوم بشكل واسع النطاق، ومن ثم قام تلميذه بانوفسكي بتطوير فكرته من خلال مقارنته بمفهوم التفسير الدلالي (*Iconography*). فبالنسبة لمؤرخي الفنون، فإمكانية فهم واستيعاب العمل الفني بالاعتماد فقط على الوصف الشكلي (Formal Analysis) تعتبر غير كافية. فحتى نتمكّن من استيعاب العمل الفني بالكلية، فلابد من تضمين السياق التاريخي الذي أُنتج فيه العمل وأخذه بعين الاعتبار. وفي هذا السياق، "زعم واربيرغ أن الفترة الزمنية لعمل ما غالبا ما تكون متصلة بطريقة أو بأخرى مع الدين، الفلسفة، الأدب، العلم، السياسة، والحياة الاجتماعية." (مرجع رقم ٧). وأكّد تلميذه بانوفسكي من بعده على أنه "لا يمكن فصل العمل الفني عن مضمونه." (المرجع السابق) ففي حين أن نهج بانوفسكي الأيقوني في تحليل المعنى أثرى مجال تاريخ الفنون، فإن كثير من الأبحاث والدراسات المتأخرة في هذا المجال قد وصلت لدرجة أكثر فعالية، وخصوصا من خلال توقيع النظريات الفكرية المعاصرة.

في عام ١٩٣٩م، قام بانوفسكي في كتابه *دراسات في الأيقونية: مواضيع إنسانية في فنون عصر النهضة* (*Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Arts of the Renaissance*) بتوضيح الفروقات الجوهرية والمرحلية للتحليل الأيقوني، وقدّم من خلاله منطلقا فكريا مُنمذجاً للاستفادة منه عند قراءة الأعمال الفنية، ولا سيما فنون عصر النهضة. ويتضمن نموذج منهجية بانوفسكي في التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني على مستويات ثلاث.

(١) تقتصر المرحلة الأولى على التعريف المُبسّط للمفردات الشكلية في العمل، ويمكن ذلك من خلال الإلمام (Familiarity) بالأشكال والأحداث المتعارف عليها. أطلق بانوفسكي على هذه المرحلة مسمى *التحليل ما قبل الدلالي* (*Pre-Iconographical Analysis*). وترتبط هذه المرحلة بالمظهر الظاهري للشكل والذي له علاقة بالإدراك الحسي (Sensory Perception). فمن منظور بانوفسكي، تختص المرحلة الأولى بفهم الحقائق (Factual) واستيعاب التعابير الأساسية (Expressional)، والتي تعتمد بالأساس على خبرة المشاهد ومعرفته بتاريخ الأسلوب الفني (History of styles). بحيث يتم كل ذلك بدون الربط بأي معنى أو تفسير في هذه المرحلة. فعلى سبيل المثال، عند مشاهدة عمل فني يُصوّر مشهداً حربياً، فيجدر بنا فقط التعريف بأسماء الأسلحة القتالية المتعارف عليها، مع إهمال تلك المناظر المأساوية المجسّدة وكل جثث القتلى والجرحى والتي من السهل تحديدها (مرجع رقم ٢٧).

(٢) ترتكز المرحلة الثانية على *التحليل الدلالي* (*Iconographical Analysis*)، وذلك من خلال تكوين العلاقات بين الصور (Imagery) وبين المواضيع (Themes) والمفاهيم (Concepts). تتطلّب هذه المرحلة معرفة إضافية عن المصادر الأدبية والعلمية وتاريخ الأنماط (History of Types) والرموز (Symbols). وتتعلّق هذه المرحلة بشكل أساسي بالزخارف والعناصر الفنية (Artistic Motifs). واستنادا على المثال السابق للمشهد القتالي، فالمشاهد المثقف عن بعض التفاصيل المتعلقة بالأسلحة القديمة، يمكنه تحديد بعض الأشكال والمواضيع الممُثلة في ذلك العمل وبكل بساطة.

(٣) أما المرحلة الأخيرة من التفسير الدلالي لتحليل المعنى الأيقوني فيُطلق عليها مسمى *تحليل المعنى* أو *الأيقونية* (*Iconological Analysis*)، والتي تفترض التفسير المتعدد للمعاني. وترتبط هذه المرحلة بجوهر (Essence) العمل الفني. فبالنسبة لبانوفسكي، فإن هذه المرحلة تتطلب الكثير من الحدس المتراكم (Synthetic Intuition)، والمحكوم بسيكولوجية الفرد الذاتية (Personal Psychology) *والإطار الفكري العام* (*Weltanchauung*) وذلك من خلال المعرفة والاطلاع على مؤثرات التاريخ الثقافي (Cultural History Symptoms). ويكون ذلك عبر الأخذ في عين الاعتبار بعض العوامل المهمة مثل الفترة الزمنية التي أُنتج فيها العمل، والتعرّف على الفنان صانع العمل ... الخ (مرجع رقم ١٩). وهكذا، فيمكن الزعم بأن الخبرة الذاتية للمشاهد المتلقي قد تساعده في قراءة العمل الفني وتحديده للمعنى المتضمّن فيه.

اقترح بانوفسكي أنه في حال الرغبة للوصول للمعنى والتعبير المتضمن في العمل الفني، فإنه من المهم بمكان التفريق بين هذه المراحل الثلاث؛ ولهذا السبب، فإنه استنكر على مؤرخي الفنون في عدم تمكنهم من اجتياز المرحلة الثانية للتفسير الدلالي للمعنى.

٢. تطبيق منهجية بانوفسكي في تاريخ الفن:

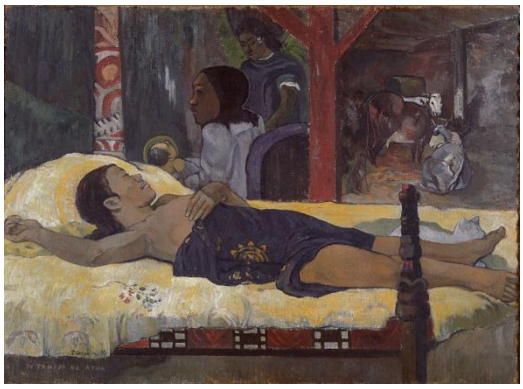
حتى نتمكّن من فهم واستيعاب طريقة بانوفسكي في قراءة العمل الفني، فلابد من تطبيقها عمليا على أعمال التصوير التشكيلي. وسيتم التركيز في هذه الدراسة على عملين اثنين فقط:

١) العمل الأول متزامن مع الفترة المعاصرة لبانوفسكي.

٢) والعمل الثاني يعتبر حديث نسبيا.

أولاً: العمل الفني الأول: محل الدراسة هو لوحة للفنان الفرنسي پول جوجان (Paul Gauguin) وتحت عنوان *ابن الإله* (*Te Tamari No Atua – Son of God*) (صورة ١). فالوصف الشكلي للمرحلة الأولى (التحليل ما قبل الدلالي) يتضمن التالي: امرأة سمراء مستلقية على السرير وعيناها شبه مغلقتان، وتنام بجانب قدميها قطة بيضاء صغيرة الحجم. وتجلس بجانب السرير امرأة أخرى بشرتها أكثر سُمرة، وتحمل

طفلا رضيعاً بين يديها. وتظهر في الخلفية بعض الحيوانات الأليفة. وبما أن المرحلة الثاني (التحليل الدلالي) تتعلق بالنص المتضمن في الصورة، فيمكن القول بأن العمل يحوي مرجعية لقصة ولادة السيد المسيح في الثقافة المسيحية. والتوصل لمثل هذه الفكرة كان عن طريق ربط وجود هالة التقديس (Halos) حول رأس كلا من الطفل وأمه. ويسهل تعليق هذا العمل بالفكر المسيحي من خلال معرفة أن الفنان جوجان أمضى العديد من سنوات حياته وفنه للربط ما بين المواضيع المسيحية والأفكار الآسيوية التاهيتية (Tahitian). وإضافة إلى ذلك، من الممكن أن تُشير القطة الموجودة في العمل إلى لوحة الفنان الفرنسي إدوارد مانيه (Edouard Manet) المشهورة والتي بعنوان *أوليمبيا* (*Olympia*). ويمكن التحقق من هذه المعلومة من خلال العلم بأن جوجان قد احتفظ بصورة فوتوغرافية لهذا العمل في بيته الكامن في جزر تاهيتي (مرجع رقم ٢١). وترتبط المرحلة الثالثة والأخيرة (تحليل المعنى الدلالي) بمدلول أعمق من ذلك، مثل الربط الرمزي المجازي ما بين شكل القطة المستلقية على سرير المرأة وبين مفهوم البِغاء. فعندما نعرف بأن المرأة المُصوّرة في العمل هي عشيقة الفنان، وخصوصا لأنها تبدو لنا "امرأة يافعة وكسولة، وتعتليها ملابس رثة بالكاد تغطي جسدها، فبالتالي تكون محل شك وارتياب في شخصها وخُلُقها" (مرجع رقم ١٤).



صورة رقم (١) بول جوجان، *ابن الإله*، ١٨٩٦م.

إضافة إلى ذلك، قدّمت الناقدة الأمريكية نانسي ماثيوز (Nancy Matthews) قراءة تحليلية دلالية وأكثر تعمقاً للعمل، وربطته بالناحية الجنسانية:

> تستلقي مريم "العذراء" على مخدعها، وأرجلها متباعدة، ولا يغطيها إلا قطعة من قماش البارو (Pareu) الرقيق، والذي يلف جسدها بخفة. مع أنه من غير المألوف لنا رؤية مريم وهي شبه عارية وحال الانتهاء من ولادتها، فمن الصادم أكثر ارتباط وضعية جسدها هذه بنفس الوضعية المتعارف عليها بعد الانتهاء من المضاجعة ... تعتبر هذه اللوحة تجسيد إنساني للقصة الدينية، والمرتبطة بولادة السيد المسيح على أنها مظهر من مظاهر الأمومة المعروف؛ وفي هذا السياق، يقوم جوجان

بالتأكيد على الخبرة الجنسية الاعتيادية التي قادت للحمل ومن ثم للولادة. ومن أجل تأصيل فكرة أن المرأة المُصوّرة في العمل هي مريم، فيفترض جوجان من جمهوره أن يعتقد بأن المرأة العارضة والمُمثلة في العمل هي نفسها عشيقته باهورا (Pahura)، والتي كانت حاملاً في نفس فترة إنتاج العمل. وبالتالي، أصبح جوجان نفسه، والذي اعتدى على عذرية المرأة، بمثابة *الأب المقدس* (*The Holy Father*). وعند النظر للعمل من خلال هذه المفاهيم، فستبدو اللوحة لنا متعلقة بجنسانية مريم، باهورا، وجوجان جميعاً – وهي سلسلة من الصور الغير مريحة للمشاهد، ولكنها في نفس الوقت، تبعث على التأمل... فعملية إعادة الترجمة الصورية للقصص المسيحي الكاثوليكي التقليدي مكّنت جوجان من الالتحاق بالمذهب البروتستاني (Protestant) فيما بعد (المرجع السابق).

فمن خلال توظيف منهجية التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني الذي قدمه لنا بانوفسكي، أصبح من الممكن التعمق بإسهاب في التوصل إلى المعاني المتضمنة في العمل الفني. وفي نفس الوقت، فإن ذلك يُؤكد مفهوم تعددية المعاني (Polysemous) للعمل الفني الواحد.

ثانياً: العمل الفني الثاني: محل النقاش هو للفنان البريطاني إكزافير بِك (Xavier Pick)، والذي قام بالانضمام إلى الجنود المغادرون للحرب في العراق عام ٢٠٠٨م. فقد رسم العديد من اللوحات الخاصة بهذا الموضوع في مجلته اليومية مثل لوحة *الحرب واللون* (*War and Paint*) (صورة ٢). رسم بِك العديد من الصور التي تُجسّد الأشخاص، المعدات، الأماكن والمتعلّقة بمنطقة أجنبية عنه وعن جمهوره. فأي شخص مثله وبهذه الخبرة الشخصية المباشرة يستطيع تكوين العلاقات وتحديد ماهية تلك المفردات الشكلية المتنوعة والمتجسدة في العمل. وبالمثل، فيمكن الزعم بأن المشاهد الذي لديه خبرة حياتية معينة هو الذي يستطيع فقط التعرف على الملامح التعبيرية التي تُمثل الحيرة، الضياع، والقلق المتمثل في أوجه الجنود في مثل هذه الأعمال الحربية. يُصوّر الفنان بِك بدقة بعض الانفعالات والتعابير التي تظهر على ملامح الجنود القلين، والذين لا يعلمون يقيناً بإمكانية عودتهم مرة أخرى لأهاليهم. ومع ذلك، فيُمكن الادعاء بأن مثل هذه الانفعالات والأحاسيس يمكن التعرّف عليها بسهولة لأنها عامة بين الناس، ويمكن لأي شخص التعرّف عليها وتحديدها، بغض النظر إن كان قد عاصر حرباً دامية أم لا. ومن الجدير بالذكر هنا، بأن التطبيق العملي لمنهجية بانوفسكي لتحليل المعنى الأيقوني قد تكون غير مُجدي في مثل هذه الحالات.

صورة رقم (٢) إكزافير بِك، *في الحرب واللون*، ٢٠٠٨م.

تالنغلنغدبنذدن

٣. تضمين مفهوم التحليل الدلالي الأيقوني في منهجيات تاريخ الفن:

بالرغم من أن بانوفسكي قد طوّر فكره النهجي من خلال أعمال فن عصر النهضة (Renaissance) – مجال خبرته التخصصية – فإن طريقته في تفسير المعنى الدلالي طُبّقت على مختلف الأزمنة التاريخية والفترات الثقافية، تماما مثل ما فعل الناقد والمؤرخ الفني النمساوي إرنست جومبرتش (Ernst Gombrich) في كتابه *قصة الفن* (*The Story of Art*). بشكل عام، فقد استند جومبرتش في كتاباته على منهجية تحليل المعنى الأيقوني لبانوفسكي (مرجع رقم ٢٦). وجد العديد من الباحثين في تاريخ الفنون بعض المشاكل الأصولية في هذه المنهجية، وخصوصا لما يُحيط بها من غموض والتباسات فكرية. فتحديد معنى عمل فني ما بالنسبة لبانوفسكي لا يتبع طريقة مُحدّدة ومُقننّة؛ بل على العكس، إنها تعتمد بالأساس على كثير من العوامل الذاتية المُتعلقة بالمجتمعات، الأمم، الأفراد، والأجيال. وهذا يعني بأنه عند القيام بتفسير المعنى الأيقوني لفنون عصر النهضة مثلا، فيجب أن تتوفّر هناك معرفة مبدئية كافية عن بعض الرموز النموذجية والأشكال الاعتيادية لفن عصر النهضة، كما يرى بانوفسكي (مرجع رقم ٢٧). وعليه، يعتقد بانوفسكي بأن المرحلة الأخيرة من تحليل المعنى الأيقوني ستُمكّن الناقد من تجاوز الكثير من عقبات القراءات النقدية، وذلك من خلال مساعدته بتوفير وجهات نظر جديدة بطريقة وغير مسبوقة (مرجع رقم ١٠). وينظر بانوفسكي للفن على أنه خارج السياق الزمني ومنفصل عن الظروف المحيطة به أثناء إنتاج العمل، فما على الفرد إلا أن يتعامل مع العمل الفني وكأنه ببساطة بمعزل عن أي شيء وكأنه يسبح منفصلا في الفراغ. ويكون ذلك عن طريق عدم تعليقه بفكر قصصي أو تضمين أي موضوع يُمكّن الناقد أو المشاهد من التعرّف عليه بسهولة. وفي نظره، أن هذه الخاصية مهمة جدا لأنها مُثرية للفن من خلال السماح بالتوسّع في تعددية المعاني للعمل الفني ذاته.

ومن هذا المنطلق، زعم الكثير من الباحثين في مجال تاريخ الفنون بأن طريقة بانوفسكي تُسهم في فهم وتذوّق الفن بفعالية من خلال الاهتمام بالسياق الظاهر والمقصد الجلي للعمل، في حين أن العديد من القراءات النقدية للأعمال الفنية تقوم على حصر العديد من الاحتمالات أو حتى تُبطلها في كثير من الأحيان. في الحقيقة، يُمكن القول بأن من أحد أهم الأسباب التي جعلت لوحة *الموناليزا* (*Mona Lisa*) من أشهر اللوحات العالمية كونها أنها تصوير شخصي (Portrait) لامرأة مجهولة الهوية.

مع بداية فترة الستينات، ظهر نقد فعّال ومناهض لطريقة بانوفسكي في التفسير الدلالي لتحليل المعنى في الفن، وخصوصا مع نشأة الحركات الاجتماعية وظهور النظريات النقدية الحديثة مثل علم الدلالة السيميائي (Semiotic)، نظرية التلقي (Reception Theory)، وتاريخ نظريات تاريخ الفنون (History of Art History). أدّت جميع هذه التطورات النظرية والفكرية بمؤرخي الفنون إلى التساؤل عن ماهية هذا المجال المعرفي وطرقه، وأهدافه، وفرضياته، وحتى تفسيراته المنطقية (Rationale). في الوقت الذي تبنّى فيه العديد من مؤرخي الفن طريقة بانوفسكي في تحليل المعنى الأيقوني، فإنهم ركّزوا بشكل كبير على دور المُتلقي وعلى أهمية السياق الاجتماعي المتزامن مع إنتاج العمل الفني (مرجع رقم ١١). باختصار، فالعمل الفني لا يعتبر رسالة (Message) ثابتة من المفترض توصيلها من الفنان للمشاهد، ولكنه عبارة عن نص (Text) متعدد المعاني (Polysemous)، والذي يُمكن أن يُفهم أو حتى أن يُساء فهمه. وعلى ذلك، فإن النقد الموجّه لنظريات بانوفسكي قد ارتكز بالأساس على كونها محدودة وعلى طبيعتها الوصفية (Descriptive Nature) (مرجع رقم ١٧). ومن هذا المنطلق، تحدّى كلا من مايكل باكسندال (Michael Baxandall) وسيڤيتلانا ألبرز (Svetlana Alpers) فرضيات بانوفسكي التي تقول بأن الأشكال المرئية تتضمن الرمزية في طيّاتها، والتي تُعبّر عن معنى العمل الفني بالضرورة. وهكذا، أكّد كلاهما على أهمية "الوعي بعلاقة العوامل الاقتصادية لإنتاج العمل الفني" وذلك من أجل توضيح فردية الفنان من خلال التحليل الدلالي للمعنى واختلاف الأساليب في منهجيات تاريخ الفنون (مرجع رقم ١).

ولا يزال النقد مستمرا لنهج بانوفسكي الأيقوني حتى من نقاد ومؤرخي الفنون المعاصرين. فعلى سبيل المثال، ناقش جوناثان كراري (Jonathan Crary) ذلك الدور المتغيّر للمشاهد من أجل إبطال وتهميش نظريات بانوفسكي المُتعلقة بفكرة *العين البريئة* (*Innocent Eye*)، مع أن فشل في الاعتراف بالتغيّر الدائم وعدم الثبات في الفكر النظري عبر العصور (مرجع رقم ٣). بالإضافة إلى ذلك، زعمت ويندي ستاينر (Wendy Steiner) بأن تفسيراتنا للصور الفوتوغرافية، على سبيل المثال، غالباً ما تتشابك مع ارتباطنا الحسي بهذه الصور – أو ما أطلق عليه بانوفسكي مُسمى العلاقة التعبيرية (Expressional Relationship) –

ومن ثم فإن ذلك يمنعنا من الغوص في أسبار الصورة ومعانيها، وبالتالي لا يمكننا اجتياز المرحلة الأولى من التفسير الدلالي للمعنى (مرجع رقم ٢٢).

اعترض العديد من مؤرخي الفن على منهجية بانوفسكي في كونها مُقتصرة على تحليل أعمال فن عصر النهضة فقط؛ وعلى ذلك، فمن الصعوبة بمكان تعميم هذه المنهجية في تحليل معاني الأعمال الفنية الأخرى. فعلى سبيل المثال، ذكر مؤرخ الفنون الهولندي إيدي دي يونج (Eddy de Jongh) في هذا السياق أنه طبّق طريقة التفسير الدلالي الأيقوني لقراءة معنى بعض الأشياء المستخدمة يومياً، وعلاقتها بالتالي بالمعنى الرمزي الدلالي المتضمن في الأعمال الفلمنكية القديمة (Flemish) (مرجع رقم ١٣). وقد قُوبلت طريقته هذه بمعارضة شديدة من قِبل نظرائه. وزعمت ألبرز في هذا الصدد بأن فكرة مقارنة الفن الهولندي الفلامكني بنظيره الإيطالي لعصر النهضة تعتبر مغالطة فكرية، لأن الأول لم يكن فن قصصي ورمزي مثل ما كان نظيره الإيطالي. وتذكر ألبرز أيضا أن " الفنانون الهولنديون عملوا بطريقة مميزة لتمثيل ثقافتهم بشكل بصري في الأساس، والتي قادتهم فيما بعد إلى الإعلاء من شأن وقيمة التفاصيل في اللوحات، فكان تمثيل الأشياء المستخدمة يومياً بمثابة طريقة لفهم العالم من حولهم، ولم تكن بهدف تجسيد رسالة خُلُقية مستترة ضمن العمل الفني" (مرجع رقم ٢). وعلى ذلك، فيمكن القول بأن الاعتماد الأساسي على فنون عصر النهضة عند نمذجة منهجية بانوفسكي أدى إلى اختلال بعض أركان هذه المنهجية وصعوبة توظيفها في قراءة جميع الأعمال الفنية.

كان هناك تزايد في إهمال طريقة بانوفسكي المنهجية في تحليل وتفسير المعنى الدلالي الكامن في العمل الفني، ويرجع ذلك لأسباب عدة:

(١) قلة اهتمام مؤرخي الفن الأمريكي بالفرضيات النظرية لتفسير الفن، وعلى ذلك "فإن تطبيق استراتيجيات النقد لقراءة الأعمال الفنية البصرية القديمة، والذي يتمثل في التعريف بأهمية القيم الشكلية الجوهرية في الأعمال الفنية لا زال تحت النقاش والجدل لاعتباره أساس لقراءة العمل الفني، فقد وضع هذا المفهوم منهجية بانوفسكي في تحليل المعنى تحت النظر لأن هذه الطريقة اهتمت فقط بفهم العمل الفني من خلال الإطار المفهومي للفترة التاريخية التي أُنتج فيها العمل الفني" (مرجع رقم ١٥).

(٢) إن الانتقاد المتزايد للنموذج المنهجي لبانوفسكي كان بسبب أن " حصر مُنطلقه الفكري في التحليل الدلالي للمعنى فقط، والذي هو عبارة عن تحليل التقاليد الصورية التي يعتمد عليها أي عمل ما، وأهملت بالتالي التطلع إلى تحليل المعنى الأيقوني، فهو في مثل هذه التقاليد البصرية يربط السياق الثقافي العام والذي أُنتج فيه العمل الفني" (المرجع السابق). باختصار، إن مهمة المُتلقي عند بانوفسكي تعتبر منتهية لحظة تصنيف العمل في حقبته التاريخية. وعلى هذا، فإن هذه المنهجية قد تغافلت عن بعض الخواص المتشابكة والمتضافرة

في الفنون البصرية، والتي لها علاقة أساسية بمظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية. فمن أهم النقاط التي نوّه عليها كيث موكسي (Keith Moxey) في نقده الموجه لبانوفسكي هي "محدودية النقطة الأرخميدية (Archimedean Point) التي بنى عليها بانوفسكي منهجيته في قراءة العمل الفني، والتي تقول بأن كل الأعمال الفنية يُمكن تحليلها بغض النظر عن حقبتها الزمنية؛ وصعوبة تجاوز حدود تفسير الخواص الشكلية في العمل؛ وإن المرحلة العليا في التفسير الدلالي لتحليل المعنى الأيقوني قد تعاملت مع التاريخ العام للروح الإنسانية" (مرجع رقم ١٦). ومن خلال ما سبق، فيمكن القول بأنه مع تواجد بعض نقاط ضعف في منهجية بانوفسكي لتحليل المعنى الأيقوني، إلا أنها قد قدمت الكثير لنقاد ومؤرخي الفنون للوصول للمعاني المتضمنة في العمل الفني، كما وأثبتت مفهوم تعددية المعاني للعمل الفني الواحد. وعلى ذلك، يُمكن للناقد والمشاهد المثقف فنياً التوصل لمعنى مختلف تماماً للعمل الفني الواحد مع اختلاف عوامل الزمان والمكان واختلاف الفكر عبر الثقافات المختلفة. ولهذه الأسباب، اعتمد كثير من مؤرخي الفنون على دمج هذه المنهجية بنظريات الفنون الحديثة، فلا يمكن قراءة العمل الفني بمعزل عن هذه النظريات اليوم.

٤. نظريات ما بعد البنيوية والتفكيكية:

وطبقاً للنقد المتزايد للنظريات الحديثة في تاريخ الفنون ومنهجية بانوفسكي على وجه التحديد، ظهرت العديد من المنهجيات في عصر ما بعد الحداثة، وانقسمت إلى ثلاث منطلقات فكرية: *البنيوية* (*Structuralism*)، *ما بعد البنيوية* (*Post-Structuralism*)، *والتفكيكية* (*Deconstruction*). ومن خلال المفهوم القائل بأن العمل الفني عبارة عن نص (Text) يمكن أن يُفهم أو أن يُساء فهمه، تبنّى بعض مؤرخي الفنون نظريات الفكر البنيوي الذي ينظر للممارسات الثقافية على أنها متكوّنة من بُنى تحتية هيكلية متضمنة في التحليل البصري. ورأى الفيلسوف فرديناند سوسّور (Ferdinand Saussure) اللغة على أنها شبكة متداخلة من البُنى الشكلية والتي يمكن تجزئتها إلى مكوناتها الأصلية. وبالتالي، وفّرت البنيوية مثال جيد لقراءة العمل الفني وتحليل معناه (مرجع رقم ٢٠).

أما بالنسبة إلى نظرية ما بعد البنيوية، فيرتكز فيها المعنى على التلاعب الخفي للرموز. فقد زعم مفكري ما بعد البنيوية بأنه لا توجد هناك صلة بالضرورة بين *الشكل الدال* (*Signifier*) *والمدلول* (*Signified*) في اللغة. وتم ترسيخ مثل هذه المفاهيم واعتمادها من قبل العديد من المؤرخين أمثال رونالد بارثي (Ronald Barthe)، والذي طبّقها على الصور الشخصية الفوتوغرافية (Portrait-Photography)، بالإضافة إلى تركيزه على العلاقة ما بين الصورة الفوتوغرافية كشكل دال، وبين الشخص العارض (Model) المتمثل في الصورة كمدلول لذلك الشكل الدال (مرجع رقم ٤). وفي هذا الصدد، زعم بارثي بأنه لا يمكن الفصل بين التمثيل الفوتوغرافي وبين الشخص المصوّر فيها (المرجع السابق). إضافة إلى ذلك، رأى

موكسي بأن "الأشكال البصرية لا تعتبر مُحاكية للواقع، فهي ليست وسائل يقبض الفنان من خلالها على خواص العالم الواقعي، وبدلاً من ذلك، فإن المفردات الشكلية هي المُحمّلة بمعاني ذلك العالم الذي يختلف من ثقافة لأخرى ومن فترة زمنية لأخرى" (مرجع رقم ١٦). باختصار، وبالاعتماد على أساسيات اللغة والنظريات السيمائية، ساهمت نظريات البنيوية وما بعد البنيوية على التعمق في المعاني الدلالية المتضمنة في العمل الفني، وبالتالي توفير طرق جديدة لقراءة العمل الفني.

وانطلاقاً من اللغة أيضاً، وضّحت النظرية التفكيكية كيفية غرس المعرفة في المعنى المُتشكّل والمُتضمّن في العمل الفني. ومن هذا، زعم المفكر الفرنسي جاك دريدا (Jacques Derrida) بأن اللغة يُمكن أن تنقل كلاً من غياب المعنى وحضوره في آنٍ واحد (مرجع رقم ٥). ففي حين أن منهجية التحليل الدلالي للمعاني تنطلق أساساً من التحليل الشكلي البسيط، فإن نسقية التفكيكية تبدأ من الفكرة ذاتها. وفي هذا السياق، فإن البُنى الشكلية الهيكلية ليست عامة شاملة أو حقيقة ثابتة والتي من المُفترض أن يُكشف عنها الغطاء، لكن تعتبر هذه البُنى الهيكلية بمثابة تراكيب ثقافية تكوّنت من خلال خطاب ما، لأنه لا يمكن الوصول إلى الحقيقة والمعرفة بطريقة موضوعية ثابتة.

فالفرق بين المنهجية التفكيكية وطريقة التفسير الدلالي للمعنى الأيقوني هو مفهوم *الاختلاف* (*Différence*)، والذي يعتبر أن الشكل الدال والمدلول غير متطابقين – فهناك فراغ كبير موجود بينهما (مرجع رقم ٨). وفي هذا الصدد، فإن أي حقيقة ستكون نسبية وغير مُكتملة. "فإذا كانت الكلمة دالة، فإنها تكون كذلك عن طريق الاختلاف، وأن هذا الاختلاف يصبح *أثرا* (*Trace*) – لا محالة، وهو جزء غائب من حضوره" (المرجع السابق). وهكذا، يُمكن تبنّي أفكار ونظريات دريدا وتطبيقها على التمثيل المرئي للفنون. فبالنسبة لدريدا، فإن الأعمال الفنية مهمة بسبب "أنها قادرة على تحدّي القاعدة المُستترة لحضارتنا ... وتقوم هذه الأعمال بإيجاد حلاً خارج حدود التعبير اللغوي المحدود (Logocentrism) لأنها تتجاوز منطقية التماثل، وبذلك تُثبت قاعدة التلاعب في فكر الاختلاف (*Différence*). فالعمل الفني ذاته يقوم بتفكيك عملية البحث عن الحضور وعن الحقيقة، أو البحث عن الحقيقة كحضور فيه" (المرجع السابق). باختصار، إن فكر الاختلاف (الغياب والحضور والأثر) الذي افترضه دريدا قدّم رؤية جديدة لفهم العمل الفني، ومن خلال طريقة غير مسبوقة من قبل.

نوّه دريدا بعدم التسّرع في استنتاج المعنى لأنه عند القيام بذلك، فإننا من الممكن أن نُبطل (*Arriagn*) العمل الفني ذاته (مرجع رقم ٨). ففي حين أن هذا الدحض يُمكن أن يُكوّن إشكالية لدى دريدا، لكنه من الممكن أن يكون مفيداً في نفس الوقت، خاصةً لدى مؤرخي الفنون. ففي التقاليد الفنية الغربية القديمة، اعتقد الكثير من مؤرخي ونقاد الفن (بما فيهم بانوفسكي) بأن الأعمال الفنية يجب أن تتماشى مع المنطق وأنه من السهولة

بمكان فهمها والتوصّل لمعانيها، ناهيك عن افتراض محاكاتها للواقع. ومن خلال وجهة النظر هذه، رفض دريدا فكرة تطبيق منهج التحليل التفكيكي عند دراسة الفنون المرئية. ومع ذلك، لم يكن هذا رادعاً كافياً لمؤرخي الفنون للتوقف عن توظيفها في قراءة العمل الفني.

٥. تطبيق المنهجية التفكيكية على أعمال الفنانة منى الضويان كمثال للفن السعودي:

من خلال النهج التفكيكي المتشابك مع الفكر البنيوي، نستعرض قراءة العمل الفني للفنانة السعودية منال الضويان (Manal al-Dowayan)، والذي قدّمته عام ٢٠٠٥م. من خلال عملها الذي بعنوان *الاختيار رقم ١* (*The Choice I*)، تعالج فيه قضايا تختص بالهوية، التهميش، والتمكين الذاتي (صورة ٣). وتقوم الفنانة بإثارة الجدل الاجتماعي من خلال سلسلة الأعمال الفنية التي بعنوان *الاختيار* (*The Choice*)، فهي تثير تساؤلات حول النشاطات التي تُمنع المرأة السعودية من مزاولتها مثل قيادة السيارة، التصويت الحكومي، وممارسة الرياضة العامة. فالفكرة الأساسية التي تكمن وراء أعمالها الفنية هي تلك "الاختيارات المسلوبة".

صورة رقم (٣) منال الضويان، *الاختيار رقم ١*، ٢٠٠٥م.

من خلال القراءة المبدئية للعمل، فيُمكن القول: أنها صورة فوتوغرافية بدرجات الأبيض والأسود لامرأة تمسك بمقود السيارة وترفعه ناحية وجهها. وإذا اتبعنا طريقة التحليل الدلالي لتفسير المعنى الأيقوني، فسوف نجد أن العمل يُناقش الطبيعة الرمزية للمفردات الشكلية مثل طريقة تمثيل امرأة سعودية بحجاب متدلّي، صامتة، تمسك بقوة على عجلة القيادة؛ فهل تقول إنها أقوى وأكثر تمكينا من خلال الإمساك بالمقود أم لا؟ في حين أن القراءة التفكيكية للعمل من الممكن أن تشير *للمعالجات المزدوجة* (*Binary Oppositions*)، *الآثار المتبقية* (*Traces*)، غياب أم حضور بعض المفاهيم، تحدّي المثاليات المجتمعية، إمكانية الفكرة أو إبطالها، ماهية الاختلاف (*Différence*)، وأخيراً، الارتباط بنظريات أخرى مثل النظرية النسوية (Feminism) على وجه الخصوص.

يُمكن أن تتضمن المعالجات المزدوجة في هذا العمل على سبيل المثال لا الحصر: المرأة/الرجل، الماضي/الحاضر، الخاص/العام، الاغتراب/الوطنية، هم/نحن، المرؤوس/الرئيس، والمُستتر/المكشوف.

وغالباً ما تكون هذه المعالجات غير ثابتة وفي حالة تغيّر مستمر. "عندما تشترك المرأة في صنع القرار في هذا المجتمع، فإنه سيكون بمثابة تنبؤ على التقدم والتمثيل العادل والمتوازن لنصف المجتمع، والذي كان بلا صوت في الماضي. فلم تأت مثل هذه التغيرات على سبيل المصادفة، بل كانت نتيجة مجهودات متواصلة من بعض النساء والرجال الفعّالين والذين يعملون بجد لإحداث مثل هذا التغيير في مجتمعهم" (مرجع رقم ٦).

فهناك العديد من الأشياء المختلفة التي سُلبت من المرأة العربية عبر الأجيال، وخصوصا تلك التي يجب أن تكون فيها هي صاحبة القرار الأول والأخير؛ فهي التي تختار أو تمتنع بناءً على رغبتها (مرجع رقم ١٢). لم تكن الضويان هي أول فنانة سعودية تكشف الغطاء عن تلك الأحاسيس والأفكار المُتعلقة بكبت المرأة في المجتمع السعودي، "لأنه لا يزال هناك جدل عام حول مصداقية تلك القوانين المجتمعية الوضعية، وحول مرجعيتها على أنها دينية أم وليدة العادات والتقاليد" وتذكر الضويان في هذا المضمار، "يفصل بين الدين والعادات والتقاليد الاجتماعية خط رفيع من الصعب تحديده" (مرجع رقم ٩). يعتبر هذا العمل الفني من الأعمال الصادمة، خصوصاً عندما يُعرض في مجتمع تكون فيه حرية التعبير عن الرأي محدودة جداً. وترجع هذه المحدودية إلى اختلاف العقليات والقوانين المجتمعية الوضعية، ناهيك عن العادات والتقاليد العربية الصارمة.

بشكل عام، إن استمرارية الجدل حول حياة المرأة السعودية كان له تأثير كبير على سلسلة الأعمال الفنية التي قدمتها الضويان. فمثل هذا الجدل، يرجع للمحاذير التي فُرضت على المرأة جراء ضغط التقاليد العربية، والتي أصبحت مُتشابكة بشكل معقّد مع الدين والهوية العربية اليوم. وتذكر الضويان في هذا السياق، "من خلال استخدام بعض الصور البسيطة والثابتة، فإنني أصبح قادرة على إيصال مفاهيم قوية جداً بحيث لا تترك المجال للتأويل. فبالرغم من أنها قد تُعطي انطباعاً كئيباً ومُظلماً، نظراً للموضوع الذي تعالجه، لكنها في نفس الوقت تُحيط المشاهد بإحساس قوي بالجمال والأمل والذي تقوم فيه المرأة العارضة بتوصيله للرائي بطريقة ما" (مرجع رقم ٩). وتقوم الضويان في سلسلتها الفنية هذه "بتكشّف الهوية السعودية من خلال إثارة التساؤلات حول أوضاع المرأة؛ وحول الرموز الخاصة بالولاء القبلي؛ وحول التحوّلات في التقنية الحديثة وعلاقتها ببقية العالم ... لكن هناك عنصر تشجيعي دوماً ما يُعرض لتشويش وتعكير مزاج هذه المشاهد التحفيزية" (مرجع رقم ٢٥).

بالنسبة للآثار المتروكة في هذا العمل الفني هي نقش الحناء على أذرع المرأة؛ ونوعية قماش الحجاب الذي ترتديه (*الشيلة*)؛ وعجلة القيادة القديمة الصنع، فكل هذه المفردات الشكلية تدل على التقاليد السعودية القديمة الأزل وعلى ذلك الصراع الثقافي بين الماضي والحاضر (مرجع رقم ١٢). في حين أن مقود السيارة يغطي فم المرأة – كطريقة لإسكاتها – لكنها تبدو للمشاهد قوية، متمكنة، ومسيطرة على الوضع.

ويظهر ذلك جلياً من الطريقة التي تُمسك بها العجلة بقوة ومهارة، إضافة إلى إيحاءاتها المليئة بالتحدّي، وخصوصاً في طريقتها المُشابهة للبوستر النسوي الشهير الذي بعنوان *نستطيع فعل ذلك* (*We Can Do It*) (صورة ٤).

صورة رقم (٤) هاورد ميلير، *نستطيع فعل ذلك*، ١٩٤٣م.

ومن خلال النظرة التي تعلو ملامح المرأة في عمل الضويان، فإنها تبدو قلقة، لكنها في نفس الوقت مُصرّة على ما ترغب بفعله. في حين أن تغطية الفم قد تُشير إلى التساؤلات المُحيطة بالقوانين المجتمعية الوضعية والغير عقلانية والتي تمنع المرأة من قيادة السيارة مثلاً (*مستحيل* Impossible). لكن في المقابل، تبدو المرأة العارضة وكأنها واثقة من نفسها ومتمكنة من اختيارات حياتها (*ممكن* Possible). وكأن المرأة تقول للمشاهد من خلال هذا العمل: لا أستطيع التحدّث عن هذا الموضوع بأريحية، حتى وإن فعلت، فلن يسمعني أحد؛ ومع ذلك، فإنني لا أحتاج لقيادة السيارة لأتمكّن من حياتي، لأنني لا زلت ذلك الفرد المُسيطرة على خطط السير، وأستطيع الذهاب متى وأينما شئت، لأنك أنت كرجل، مُجبر على أخذي لأي مكان أريد.

من خلال منظور الفكر النسوي، تتطرّق الضويان إلى حقيقة المجتمع الذكوري السعودي الذي يسلب المرأة أقل حقوقها في التحكّم في قراراتها الشخصية، مثل قيادة السيارة بمفردها. فمن خلال الكشف عن جزئية بسيطة من صدرها القابع خلف مقود السيارة، فإنها تعالج ماهية "التغيير" الذي تتوق إليه – كما يفترضه جدلاً ذهن الرجل السعودي - حال السماح لها بالقيادة: ستقوم المرأة بالتّخلي عن الحجاب والتقاليد، وفي النهاية، ستتخلّى عن دينها. ناهيك عن اكتساب المزيد من الحرية والاستقلالية، وبالتالي، سيظهر التمكين الإضافي في مجال العمل. ومع الأسف، في ذهن المواطن السعودي – بما في ذلك أغلب الرجال وبعض النساء – أنه في حال السماح لها بقيادة السيارة، فإنها ستتغرّب (Westernized) وتتنازل عن أخلاقياتها ودينها. ولأن كل ذلك أبعد ما يكون عن الحقيق، فإن الضويان تعمل على دحض مثل هذه المعتقدات في عملها من خلال التركيز على قضية الحجاب ودفعه لأبعد الحدود.

- **نتائج البحث:**

اختصارا لما سبق ذكره، ففي حين أن العديد من مؤرخي الفنون لم يعتمدوا حصرياً على منهجية التفسير الدلالي لتحليل المعنى الأيقوني عند قراءة العمل الفني، والتي وضع أسسها وقواعدها المفكر الألماني بانوفسكي، فإن ذلك لا يعني بالضرورة أنها لم تُثرِ هذا الفرع من مجالات المعرفة. وما تبعها من دراسات ونظريات معاصرة، مثل البنيوية والتفكيكية، ساعدت على فهم واستيعاب العديد من الأعمال الفنية، وخصوصا عند تأكيدها على مفهوم تعددية المعاني للعمل واستمراريته عبر الزمان والمكان. فالعمل الفني بشكل عام عبارة عن نص (Text) يُمكن فهمه أو إساءة فهمه من قبل الناقد أو المشاهد.

- **توصيات البحث:**

- التأكيد على مفهوم تعددية المعاني (Polysemous) للعمل الفني الواحد، وأنه مرتبط بعوامل الاختلاف في الزمان والمكان والاختلاف عبر الثقافات.

- التعمّق في إمكانية الاستفادة من منهجية بانوفسكي في التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني في قراءة الأعمال الفنية بشكل عام، بغض النظر عن نقاط الضعف التي أشار لها مؤرخي الفنون.

- عدم الاقتصار على منهجية أو منطلق فكري واحد عند تقديم القراءة النقدية للأعمال الفنية، فلابد من الدمج بين النظريات والمنهجيات الفكرية، ولا سيما اعتبار السياق الذي أُنتج فيه العمل والفنان صانع العمل.

قائمة المراجع

١. Adams, Laurie Schneider. *The Methodologies of Art: An Introduction.* New York, NY: HarperCollins Publishers, 1996, 43-97.

٢. Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century.* Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984, 532-536.

٣. Bann, Stephen. *Meaning/Interpretation.* Vol. 7, in *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996, 87-100.

٤. Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography.* Translated by Richard Howard. New York, NY: Hill and Wang Press, 1982, 8-16.

٥. Bernstein, J. M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno.* University Park, PN: Pennsylvania State University Press, 1992, 131-152.

٦. Binder, Gerhard Haupt and Pat. "Manal Al-Dowayan: Interview with the artist from Saudi Arabia." *Nafas Art Magazine*, Oct. 2011. https://universes.art/nafas/articles/2011/manal-al-dowayan (accessed May 2018).

٧. D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History.* Second. London: Laurence King Publishing, 2012, 16-32.

٨. Derrida, Jacques. *Of Grammatology.* Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Balitimore, MD: John Hopkins University Press, 1976, 80-88.

٩. Dowayan, Manal Al. *The Choice Series.* 2012. http://manaldowayan.com (accessed May 17, 2013).

10. Emerling, Jae. *Theory for Art History.* New York, NY: Routledge, 2005, 131-144, 185-194.

١١. Fernie, Eric. *Art History and Its Methods: A Critical Anthology.* London: Phaidon Press Limited, 1995, 127-157.

١٢. Floch, Jean-Marie. *Visual Identities.* London: Continuum, 2000. Fowler, Susanne. "Women of Saudi Arabia Emerge on the Bosporus." *The New York Times*, Nov 24, 2010.

١٣. Jongh, Eddy de. "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting." In *Looking as Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered*, by Wayne Franits. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 245-268.

١٤. Matthews, Nancy Mowll. *Paul Gauguin: An Erotic Life.* New Haven, CT: Yale University Press, 2001, 17-81.

١٥. Moxey, Keith. "Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art." *New Literary History* (University of Virginia) 17, no. 2 (Winter 1986): 265-274.

١٦. Moxey, Keith. *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994, xv-153.

١٧. Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, ed. *Visual Theory: Painting & Interpretation.* New York, NY: HarperCollins Publishers, 1991, 93-99.

١٨. Panofsky, Erwin. *An Introduction to Iconography.* New York, NY: Taylor & Francis, 2000, 3-4.

١٩. Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* ICON. New York, NY: Harper & Row Publishers, 1972, 2-16.

٢٠. Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science.* New Haven, CT: Yale University Press, 1989, 162-188.

٢١. Salvia, Maria Siponta De. *Gauguin.* Great artists. New York, NY: Enchanted Lion Books, 2003, 31-35.

٢٢. Steiner, Wendy. "The Vast Disorder of Objects: Photography and the Demise of Formalist Aesthetics." In *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, by Irving Lavin. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995,195-205.
٢٣. Straten, Roelof van. *An Introduction to Iconography.* Vol. 1, in *Documenting the Image*, edited by Helene E. Roberts and Brent Maddox, translated by Patricia de Man. Amsterdam: Gordon and Beach Science Publishers, 2000, 3-24.
٢٤. Tymieniecka, Anna-Teresa. *The Aesthetic Discourse of the Arts: Breaking the Barriers*. New York, NY: Springer Science Business Media, 2000, xi-xii.
٢٥. Vera, Elisa. *Manal Al Dowayan: A Glimpse of Saudi Arabia From Inside.* Edited by Robert Kluijver. May 16, 2012. http://robertk.asia (accessed May 17, 2013).
٢٦. Woodfield, Richard. "Gombrich and Panofsky on Iconology." *International Yearbook of Aesthetics* (University of Glasgow) 12 (2008): 151-164.
٢٧. Woodrow, R. *Erwin Panofsky's Explanation of Iconography and Iconology.* http://archive.is/Hkejr. 1999. (accessed May 2018).

- **ملخص البحث باللغة العربية:**

تناول هذا البحث الإمكانات الحديثة لقراءة العمل الفني وذلك عن طريق إلقاء الضوء على الجماليات المتضمنة في منهجية التفسير الدلالي (Iconography) وتحليل المعنى الأيقوني (Iconology) التي قدّمها المؤرخ الفني الألماني إروين بانوفسكي في الثلاثينيات من القرن الماضي. ونتيجة للخلط السائد بين المفهومين المستخدمين في ترجمة المعنى المتضمن في العمل الفني، قام بانوفسكي بتوضيح الفروق الجوهرية بين مفهومي التفسير الدلالي وتحليل المعنى، ومن ثم طوّر منهجيته في نموذج من ثلاث مراحل. ونظراً لمحدودية نموذج بانوفسكي، قدّم البحث إمكانات حديثة للجماليات وذلك من خلال دمج منهجية بانوفسكي لتحليل المعنى الأيقوني مع نظريات تاريخ الفنون الحديثة. كل ذلك كان بهدف إثراء مجال النقد والتذوق الفني بمنطلقات فكرية مستحدثة لقراءة الصورة الفنية وذلك من خلال الدمج بين منهجيات الحداثة ونظريات ما بعد الحداثة، وخصوصاً تلك التي جعلت اللغة هي محطة الانطلاق الأولى لها. وتمركزت مشكلة البحث في التساؤل حول إمكانية منهجية التفسير الدلالي وتحليل المعنى الأيقوني في فك غموض الأعمال الفنية ولا سيما المساهمة في قراءة العمل الفني المعاصر. ومن خلال اتباع المنهج التاريخي الوصفي في معالجة الجزء النظري من الدراسة، تم تتبع التطور التاريخي للمنهجيات المُنمذجة التي طوّرها مؤرخي الفنون بالتعاون مع المنطلقات الفكرية للفكر الما بعد حداثي مثل البنيوية والتفكيكية. وفيما بعد، انتهج البحث المنهج التحليلي في تطبيق المنهجيات الجمالية عند القراءة النقدية لعمل سعودي معاصر للفنانة منال الضويان. وكان ذلك بهدف التحقق من إمكانية تلك المنهجيات للمساهمة في قراءة المعاني المتضمنة (الظاهرة والباطنة) في العمل الفني. وخلص البحث في الاعتراف باحتمالية تعددية المعاني (Polysemous) للعمل الفني الواحد باختلاف عوامل الزمان والمكان وكذلك عبر الثقافات المختلفة. وباختصار، فالعمل الفني عبارة عن نص (Text) متعدد الدلالات، يُمكن فهمه أو إساءة فهمه من قِبل مشاهده.

- **ملخص البحث باللغة الإنجليزية:**

This study examines the modern approaches in reading works of art through shedding light on the aesthetics that is integrated within the Iconography and the Iconology methods, which were presented by the German art historian Erwin Panofsky during the thirties of the previous century. Due to the confusion of the two terms when interpreting meanings within artworks, Panofsky came to differentiate between Iconography and the Iconology and then developed his attitudes in three levels of understanding meaning. Because of the limitedness of his approach, the study proposes contemporary methods of aesthetics by merging it with Post-Modern art history theories. All of this was to enrich the art appreciation and criticism disciplines with a diverse range of Modern and Post-Modern approaches to interpret meaning, especially the ones that make language its starting point of departure. This study argues that the Iconology methodology can aid in deciphering meanings within artworks, particularly when reading contemporary Saudi art. The paper follows the historical and descriptive methodologies when dealing with theoretical bases of the aesthetics of Modernism and Post-Modernism theories such as Structuralism and Deconstruction. Later on, an analytical approach was utilized when analyzing and critically reading a Saudi work of art done by Manal al-Dowayan. The analytical reading of this exemplified work was provided to investigate the possibility of using the proposed methodologies to interpret meanings within the artwork. The study concludes with the conception that the work of art is Polysemous and depending on factors of space, time, and cultural diversity. In short, a work of art, is a text, which can be understood or misunderstood by its spectator.