How to Cite This Article: Pilechian, A.; Farrokhfar, F.; Dadvar, A. (2026). Iconographic Reading of the Works of Leading Contemporary Painters of Iran and Pakistan. *Kimiya-ye-Honar*, 14(57): 65-86.

Iconographic Reading of the Works of Leading Contemporary Painters of Iran and Pakistan

Akram Pilechian*

Farzaneh Farrokhfar**

Abolghasem Dadvar***

Received: 12.08.2025

Accepted: 11.05.2026

Abstract

In the contemporary era, the artistic landscapes of Iran and Pakistan have transformed through the tension between deeply rooted traditions and Western modernism, leading artists to seek a unique visual language reconciling these two worlds. This research focuses on a seminal group of avant-garde and pioneer painters from both regions who emerged as the first generation to engage in an academic and deconstructive synthesis of tradition-especially Persian and Mughal miniature painting-and modernity. These artists successfully combined traditional principles, such as non-linear perspective, symbolic color palettes, and intricate ornamentation, with modern artistic expressions to convey personal narratives and subjective experiences, thereby redefining contemporary miniature painting and securing a distinct place in regional art discourse.

The primary objective of this study is to conduct a visual and iconological reading of the works of these pioneering painters in Iran and Pakistan, decoding the meanings embedded in their stylistic choices to understand the cultural and philosophical foundations of their art. The main research questions concern the dominant visual characteristics and intrinsic meanings in these works, as well as the differences in cultural strategies toward identity representation.

This descriptive-analytical study employs a comparative approach based on Erwin Panofsky's three-level framework of Iconology, analyzing works from the pre-iconographical and iconographical levels to the iconological level in order to uncover their underlying principles. Findings show that although both groups share a common heritage, their ideological paths differ significantly. Iranian pioneer painters pursued an identity-oriented approach committed to preserving miniature principles within a modern framework to stabilize cultural identity. In contrast, Pakistani pioneer artists showed a stronger inclination toward modern concepts and Western visual elements, using bold experimentation and satirical humor, where miniature tradition became a potent tool for socio-political critique. Despite these iconological differences, artists from both nations share visual characteristics such as the omission of deep perspective, two-dimensional surfaces, and extensive use of Islamic motifs and symbolic imagery.

Key words: Contemporary Iranian painting, contemporary Pakistani painting, leading painters, iconography, visual identity.

* PhD student in Islamic Art, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: akrampilechian@ymail.com

** Associate Professor, Graphics Department, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: f.farrokhfar@modares.ac.ir

*** Professor, Art Research Department, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran, Iran. Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

ارجاع به مقاله: پیله‌چیان، ا.؛ فرخ‌فر، ف.؛ دادور ، ا. (۱۴۰۴). خوانش شمایل‌نگارانه آثار نقاشان پیشرو معاصر ایران و پاکستان (مورد مطالعه: از سال ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵ه.ش). کیمیای هنر، ۱۴(۵۷): ۶۵-۸۶.

خوانش شمایل‌نگارانه آثار نقاشان پیشرو معاصر ایران و پاکستان (مورد مطالعه: از سال ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵ه.ش)

اکرم پیله‌چیان*
فرزانه فرخ‌فر**
ابوالقاسم دادور***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۱

چکیده

تحقیق حاضر بر گروهی از نقاشان پیشرو و آوانگارد منطقه تمرکز دارد که به‌عنوان نخستین نسل با رویکردی دانشگاهی و ساختارشکنانه، به تلفیق آگاهانه سنّت (نگارگری) و مدرنیته (مفاهیم و شیوه‌های غربی) پرداختند. موفقیت این هنرمندان در گرو بهره‌گیری از اصول نقاشی سنّتی و هم‌آمیزی آن با نقاشی غربی، با هدف بیان دیدگاه‌ها و درونیات شخصی و ایجاد تحولاتی در شیوه نگارگری بوده است؛ تحولاتی که به شکل‌گیری جایگاهی متمایز برای آنان در هنر معاصر منطقه انجامید. هدف این پژوهش، خوانش بصری و شمایل‌شناسانه آثار نقاشان پیشرو معاصر ایران و پاکستان است. این هنرمندان به‌عنوان نخستین کسانی که به‌طور جدی و آکادمیک به تلفیق سنّت نگارگری با مفاهیم و تکنیک‌های مدرن غربی پرداختند، انتخاب شده‌اند. پرسش اصلی پژوهش این است که شاخصه‌های بصری و معنای ذاتی (شمایل‌شناسانه) در آثار این نقاشان چیست و رویکرد آن‌ها در تلفیق سنّت و مدرنیته چه تفاوت‌هایی دارد. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی و مبتنی بر چارچوب نظری شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نقاشان ایرانی در بازنمایی روایت‌های سنّتی و پایبندی به اصول نگارگری در قالبی نو، رویکردی هدفمند داشته‌اند. در مقابل، هنرمندان پاکستانی با گرایش بیشتر به مفاهیم مدرن و بهره‌گیری از عناصر بصری غربی، آثاری با آزادی بیان و طنز خلق کرده‌اند. این تفاوت در معنای ذاتی آثار، بیانگر راهبردهای متفاوت دو کشور در مواجهه با مسئله هویت فرهنگی در عصر مدرن است. در سطح بصری نیز هنرمندان هر دو کشور در حذف پرسپکتیو، دوبعدی‌سازی سطوح و استفاده از نمادهای شرقی و غربی اشتراکاتی دارند.

واژه‌های کلیدی: نقاشی معاصر ایران، نقاشی معاصر پاکستان، نقاشان پیشرو، شمایل‌شناسی، شاخصه بصری.

* دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email : akrampilechian@ymail.com
** دانشیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. Email : f.farrokhfar@modares.ac.ir
*** استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر. دانشگاه الزهرا (س)، تهران. ایران. Email : a.dadvar@alzahra.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

مقدمه

نقاشی، به عنوان بازتابی از تحولات اجتماعی و فرهنگی، در کشورهای منطقه و به ویژه ایران و پاکستان، در دهه‌های اخیر شاهد ظهور جریان‌های نوینی بوده است. این پژوهش بر گروهی از هنرمندان متمرکز است که تحت عنوان نقاشان پیشرو شناخته می‌شوند؛ این گروه، نخستین کسانی هستند که به طور جدی و آکادمیک، به تلفیق آگاهانه سنّت‌های بصری و نگارگری گذشته با شیوه‌ها و مفاهیم مدرنیته غربی پرداخته‌اند. این رویکرد، نه تنها یک نوآوری فنی، بلکه تلاشی برای احیای نگارگری در قالبی معاصر بوده است تا هنرمندان بتوانند بیانی نوین و متمایز از دغدغه‌های فرهنگی و هویتی خود خلق کنند و به بازتعریف جایگاه هنر سنّتی در عصر جهانی‌شدن بپردازند. ضرورت و اهمیت تحقیق در آن است که با وجود مطالعات مبسوط در حوزه نقاشی معاصر هر دو کشور، پژوهش‌های پیشین اغلب به صورت تاریخی یا توصیفی-جزئی به این آثار پرداخته‌اند و تاکنون بر تحلیل تطبیقی و بررسی معنای ذاتی (شمایل‌شناسانه) در آثار نقاشان پیشرو ایران و پاکستان متمرکز نبوده‌اند. هدف اصلی پژوهش، شناسایی و تحلیل شاخصه‌های بصری و معنای ذاتی (شمایل‌شناسانه) آثار این هنرمندان و آشکارسازی وجوه افتراق و اشتراک رویکرد ایران و پاکستان در این تلفیق است. بر این اساس، سؤال اصلی تحقیق آن است که شاخصه‌های بصری و معنای ذاتی (شمایل‌شناسانه) موجود در آثار نقاشان پیشرو ایران و پاکستان کدام‌اند و رویکرد آن‌ها در تلفیق سنّت و مدرنیته چه تفاوت‌هایی دارد. در پاسخ به این سؤال، فرضیه پژوهش بر این مبنا استوار است که با وجود شباهت‌های بصری ناشی از تأثیرپذیری از نگارگری، رویکرد شمایل‌شناسانه نقاشان ایرانی به پایبندی به سنّت و هویت‌گرایی و رویکرد پاکستانی‌ها به نوگرایی و آزادی عمل انتقادی تمایل بیشتری نشان می‌دهد. تلاش مشترک هنرمندان هر دو کشور برای احیای نگارگری و تلفیق سنّت و مدرنیته، پیش‌فرض این پژوهش است. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی و مبتنی بر چارچوب نظری شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی است تا امکان دستیابی به تفسیر فرهنگی و ذاتی آثار فراهم گردد. جامعه آماری، نقاشان منطبق با تعریف پیشرو است که از میان آن‌ها ۶ هنرمند (۳ هنرمند از ایران و ۳ هنرمند از پاکستان) به صورت هدفمند برای تحلیل کیفی انتخاب شده‌اند.

پیشینه تحقیق

با آنکه درباره‌ی نقاشی معاصر ایران و پاکستان مطالعات متعددی صورت گرفته است، بررسی پیشینه‌ی تحقیق نشان می‌دهد که این پژوهش‌ها به‌صورت پراکنده و در قالب دسته‌های زیر قابل دسته‌بندی هستند:

مطالعات متمرکز بر تاریخ هنر معاصر و پیشگامان ایران که این دسته از تحقیقات، عمدتاً بر تاریخ‌نگاری، شناسایی پیشگامان و دغدغه‌های هویتی هنر ایران تمرکز دارند. جواد مجابی، کریم امامی، سعید بهروزی و منیژه میرعمادی در کتاب خود با نام پیشگامان نقاشی معاصر ایران: نسل اول (۱۳۷۶) به شناسایی نخستین نسل نقاشانی پرداختند که جریان‌های نوگرایانه را آغاز کردند. مرتضی گودرزی در کتاب جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران (۱۳۸۵) بر مسأله‌ی هویت تمرکز داشته است. همچنین، حمید کشمیرشکن در آثار متعدد خود از جمله هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین (۱۳۹۳)، کنکاشی در هنر معاصر ایران (۱۳۹۶) و هنر معاصر ایران: پیدایش گفتمان‌های هنری نو[1] (۲۰۲۰) به‌طور جامع به تحلیل تاریخ، مدرنیته و مسأله‌ی معاصریت در هنر ایران پرداخته و به رابطه‌ی میان گذشته‌ی فرهنگی و مدرنیسم اشاره می‌کند. مطالعات متمرکز بر نگارگری نوین و تأثیر آن در ایران که این تحقیقات به صورت تخصصی بر روی بازتولید و تأثیر نگارگری در آثار نقاشان معاصر ایران متمرکز هستند. سجاد باغبان ماهر(۱۳۸۶) در مقاله‌ی خود به نقد تکوینی نگارگری معاصر ایران پرداخته است. شروین شماس و مریم توحیدی (۱۴۰۱) پیرامون

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/14.57.4]

شیوه‌های متأثر از نگارگری در آثار نقاشان معاصر ایران پژوهش کرده‌اند. اگرچه این پژوهش به بررسی شیوه‌های بصری و تکنیکی نگارگری در ایران پرداخته‌اند، امّا پژوهش حاضر با رویکردی تطبیقی (ایران و پاکستان) و فراتر رفتن از فرم، به تحلیل معنای ذاتی و لایه‌های شمایل‌شناسانه بر اساس نظریه پانوفسکی می‌پردازد. همچنین رضا رفیعی‌راد و همکارانش[۲] (۲۰۲۰) نقش زنان نقاش در بازسازی و حفظ مینیاتور در نقاشی معاصر ایران را مورد بررسی قرار داده‌اند. مطالعات متمرکز بر نگارگری نوین و مینیاتور معاصر پاکستان که این دسته، شامل تحقیقاتی است که به‌طور خاص به پیدایش جریان نگارگری نوین در پاکستان و خاستگاه‌های آن پرداخته‌اند. بهنام کامرانی (۱۳۸۳) و شهروز مهاجر (۱۳۸۹) در نشریه تندیس، نگارگری معاصر پاکستان و ردِ پای مینیاتور ایرانی در آن را بررسی کرده‌اند. در منابع لاتین، علی عطقا[۳] (۲۰۰٤) تحولات اخیر هنر در پاکستان و بنگلادش را مورد توجه قرار داده است. ندیم عمر طرار[٤] (۲۰۱۱) به خلق مجدد نقاشی مینیاتور در پاکستان و خاستگاه آکادمیک آن در لاهور می‌پردازد. دوریا دوهادوالا[٥] (۲۰۱۳) نیز هنر مینیاتور معاصر پاکستان را بررسی کرده و کانوال سید و سارینا عبدالله[٦] (۲۰۱۵) تاریخچه‌ی جنبش هنر پاکستان از سنّت به معاصر را تحلیل کرده‌اند. در نهایت، سعدیه اصغر[۷] (۲۰۲۳) با معرفی اصطلاح نئومینیاتور به عنوان یک جنبش هنری معاصر، به ترکیب تکنیک‌های سنّتی با مضامین معاصر پرداخته است. مطالعات تطبیقی محدود و مشابه که تعداد اندکی از تحقیقات به مقایسه‌ی این دو جریان یا تحلیل ساختاری آثار هنرمندان دو کشور پرداخته‌اند. مریم قجاوند و اصغر کفشچیان‌مقدم (۱۳۹۷) شاخصه‌های ساختاری نگارگری را در آثار سه هنرمند دوران پست‌مدرن (که فرح اصولی از ایران و شاهزیا سکندر و دوقلوهای سینگ از هنرمندان مطرح مینیاتور نوین پاکستانی هستند) مقایسه کرده‌اند که یک مقایسه‌ی جزئی و بین‌المللی است. زهره پیرزاده و همکاران (۱٤۰۱) نیز تأثیر نگارگری ایرانی بر نگارگری معاصر پاکستان را بررسی کرده‌اند، امّا پژوهش آن‌ها صرفاً بر آثار دو هنرمند پاکستانی متمرکز بوده و فاقد تحلیل تطبیقی عمیق بر شاخصه‌های شمایل‌شناسانه است.

با جمع‌بندی تحقیقات فوق، مشخص می‌گردد که هیچ پژوهشی به‌طور خاص، تطبیق و مقایسه‌ای میان آثار نقاشان پیشرو هر دو کشور (شش هنرمند منتخب این تحقیق) انجام نداده و مهم‌تر از آن، هیچ مطالعه‌ای از چارچوب نظری شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی برای تحلیل سه‌سطحی و کشف معنای ذاتی این آثار استفاده نکرده است. هدف اصلی این تحقیق، ارائه تحلیل تطبیقی و ساختارمند از چگونگی بازتاب شاخصه‌های بصری و تفسیر فرهنگی (شمایل‌شناسانه) از تلفیق سنّت و مدرنیته در آثار این نقاشان پیشرو است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر هدف، یک مطالعه بنیادین محسوب می‌شود؛ چرا که به دنبال تولید دانش جدید و تدوین یک چارچوب تحلیلی جدید برای خوانش آثار نگارگری نوین است و در عین حال، از جنبه کاربردی نیز برخوردار است، زیرا نتایج آن می‌تواند توسط منتقدان، تاریخ‌نگاران هنر و کیوریتورها برای نقد و شناسایی جریان‌های هنری منطقه مورد استفاده قرار گیرد. ماهیت کلی پژوهش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است تا با مقایسه دو جریان هم‌زمان در ایران و پاکستان، وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها مشخص شود. گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای انجام پذیرفته و در آن از منابع دست اول، کاتالوگ نمایشگاه‌ها، مقالات و کتب مرتبط با هنر معاصر و نظریه شمایل‌شناسی بهره گرفته شده است. تحلیل داده‌ها مبتنی بر چارچوب نظری شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی است؛ این روش، پژوهشگر را قادر می‌سازد تا از سطح توصیفی صرف فراتر رفته و به تفسیر معنای ذاتی و فرهنگی آثار دست یابد؛ بدین ترتیب، تحلیل هر اثر بر اساس سه سطح پانوفسکی شامل توصیف بصری عناصر (پیشا-شمایل‌نگاری)، شناسایی مضامین و مفاهیم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

قراردادی (شـمایل‌نگاری) و تفسـیر معنای ذاتی و فرهنگی اثر (شـمایل‌شـناسـی) انجام می‌گیرد. جامعه آماری این پژوهش، تمامی نقاشـان معاصـر ایران و پاکسـتان را که در تعریف نقاشـان پیشـرو صـدق می‌کنند و در جریان احیای نگارگری در قالبی جدید نقش داشته‌اند، شامل می‌شود. روش نمونه‌گیری به صورت هدفمند (انتخابی) است و بر اساس تعریف نقاشان پیشرو (نخستین کسانی که به طور جدی به تلفیق سنّت و مدرنیته پرداخته‌اند)، شش هنرمند از میان این جامعه به عنوان نمونه آماری برای تحلیل کیفی انتخاب شده‌اند. شش هنرمند عبارت‌اند از: فرح اصولی[۸]، آیدین آغداشلو[۹] و رضوان صادق‌زاده[۱۰] از ایران و عمران قریشی[۱۱]، عایشه خالد[۱۲] و زهور الاخلاق[۱۳] از پاکستان؛ این هنرمندان به دلیل انطباق کامل با معیارهای نقاشان پیشرو و نقش بسزای آن‌ها در نوآوری و تثبیت نگارگری نوین انتخاب شده‌اند و آثار آن‌ها قابلیت تحلیل عمیق شمایل‌شناسانه را دارد. با توجه به ماهیت کیفی پژوهش و لزوم تفسیر عمیق شمایل‌شناسانه هر اثر، تعداد نمونه‌ها به این شش هنرمند محدود شده است تا از توصیف سطحی اجتناب شود و تحلیل‌های تطبیقی با دقت بیشتری صورت پذیرد.

۱. نقاشی معاصر ایران

نقاشـی معاصـر ایران، جریانی حیاتی و تأثیرگذار اسـت که در پاسـخ به چالش‌های مدرنیته و نفوذ فرهنگ غرب شـکل گرفت. این جریان با پیشـگامی هنرمندانی آغاز شـد که با تلفیق آگاهانه سـنّت‌های بصـری نگارگری با مفاهیم و شـیوه‌های نقاشـی مدرن، تلاش کردند تا بیانی جدید و در عین حال پایبند به هویت ملّی ارائه دهند. این راهبرد احیاگرایانه، منجر به خلق یک زبان هنری پیچیده شـد که دغدغه‌های معاصر جامعه ایرانی را در قالبی اصیل بازتاب داده است. با تحولات دوره پهلوی و تأسیس مراکز هنری، نقاشی معاصر ایران شـکلی نوین به خود گرفت. هنرمندان با بهره‌گیری از آموزش‌های آکادمیک و مکاتب غربی و شـرقی، آثار نوآورانه‌ای خلق کردند که زمینه را برای ورود هنر مدرن به ایران فراهم ساخت(Keshavarzi, 2021, pp. 13-17). نقاشی این دوره، تحت تأثیر هنر غرب فقط در فرم و تکنیک نبود بلکه به غیر از شکل و روش در محتوا و مفهوم و اندیشه نیز بود. بنابراین، فرم و تکنیک، نقاشی غربی بود، امّا از نظر محتوا ایرانی و سـوبژکتیویسـم[۱۴] هنری غالب بود(Bagheripoor,2018, p. 54). مهاجری و فهیمی‌فر (۲۰۱۸) بیان داشـتند«کسب آزادی اجتماعی و تشـدید جنگ جهانی دوم برای کشـور ایران و هنر آن زمینه‌سـاز ظهور مدرنیسـم[۱۵] شـد؛ اما برخی از تعارضات بین مدرنیته و سنّت با ورود مدرنیته منجر به ناهماهنگی در هنر شد»(Mohajeri & Fahimifar, 2018). همواره گفتمان غالب بر جامعه و وضـعیت فرهنگی آن، تأثیر به‌سـزایی در شـکل گیری سـبک‌ها و تکنیک‌های متفاوت دارد (گودرزی، ۱۳۸۵، ص. ۱۸۵). رفیعی (۱۳۹۸) بیان می‌کند که «شـیوه‌های نقاشـی معاصـر در چهار دهه‌ی اخیر تحت تأثیر فضـای جامعه، به‌دنبال رواج طبیعت‌گرایی و واقع گرایی بود. ولی به‌تدریج استفاده از نماد و انتزاع صِرف نیز در کارها مورد توجه قرار گرفت. بعضی از نقاشان با رجوع به سـنّت و نقاشـی سـنّتی ایران، در کنار حفظ نگاه نو و جدید شـخصـی، به هویت‌های قومی، ملّی و دینی خود نیز پایبند بودند. در این میان هنرمندانی نیز بودند که برخلاف گروه اول که به نقاشـی سـنّتی ایران رجعت کرده‌اند، شـیوه‌های غربی را در نقاشـی‌های خود آزمودند»(رفیعی‌راد، ۱۳۹۸، ص. ۶). قسـمت عمده‌ای از تحولات نقاشـی نوگرای ایران بین سـال‌های ۱۳۱۹ تا ۱۳۳۳ شـمسـی، با تأسیس هنرکده هنرهای زیبا آغاز شد. با این حال، آثار این دوره به دلیل تشابه زیاد، موضوعات مختصر و کلی‌گویی، فاقد عمق و تمایز لازم بودند(مجابی،۱۳۷۶، ص. ۱۱۸). در سال‌های ۱۳۲۸ه.ش سه گروه عمده در عرضه نقاشی همچنان در این سال‌ها فعال بودند؛ آنها عبارتند از نقاشان اکادمیک[۱۶] (مکتب کمال‌الملک)، نگارگری جدید و نقاشان قهوه‌خانه. نکته جالب در مورد نقاشی نوگرایی دهه بیست، نبود حمایت‌کننده شخص خاصی است. دو گروه دیگر به نوعی دارای حمایت‌کننده و هواخواهان خاص خود بودند. نگارگری

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/14.57.4]

جدید را اروپائیان مستقل کردند و باعث رشد و نمو آن شدند(همان: ۱۱۹). همسو با تحولات سیاسی و فرهنگی در ایران، هنر نیز وارد فرآیند نوگرایی شـد. این جریان به پیدایش جنبش‌های هنری‌ای انجامید که بخش عمده‌ای از هنر مدرن و معاصـر ایران را تشـکیل می‌دهند(کشـمیرشـکن، ۱۳۹۴، ص. ۱۳). هنرمندان ایرانی در سـال های قبل از انقلاب عمدتاً حضـور داشـتند. دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م منجر به رویدادهای هنری و آثار نوآورانه شـد(keshmirshekan, 2007, p. 139). شـاید عامل نادیده گرفته شـدن نقاشـان مدرن ایرانی، انگیزه و هدف آنها بود که علاقه داشـتند توسـط مخاطبین و دیگران تحسـین شـوند، لذا نقاشـان مدرن ایرانی به هنر مستقلی دست نیافتند(Bagheripoor,2018, p. 58). اصلی‌ترین نقیصه نقاشی معاصر ایران در سه دهه‌ی نخست قرن چهاردهم، تقلید ناشـیانه از سـبک‌های آوانگارد غربی بود. این جریان هنری با فاصـله گرفتن از ضـروریات اجتماعی و محتوای فرهنگی، فاقد اصالت و عمق لازم بود(شادقزوینی، ۱۳۹۰، ص. ۳۰). در دوره معاصر پس از تأسیس آموزشگاه ها و موسسات هنری، دنیای نقاشی، شـاهد حضـور هنرمندان زن متعددی در عرصـه مینیاتور و نقاشـی روبرو شـد. برخی از نقاشـان زن در تلاش برای احیای نگارگری، در نقاشی‌های معاصر به موفقیت های زیادی دست یافتند(rafiei rad et al.,2020). نقاشان معاصر از نگارگری گذشته بهره می‌برند و بازیابی آثار گذشـته، صـورت آفرینش هنری به همراه هنرمند را به خود می گیرد. ادغام مولفه‌های نقاشـی ایرانی با تصـاویری از نقاشـان برجسـته غربی تحت تأثیر گفتمان‌های جهانی شـدن کار می‌کنند. نقاشـان پیشـرو با تغییر نگاره‌های گذشـته، آثار کاملاً جدیدی را با معانی جدید خلق می‌کنند (goodarzi & rezazadeh sareskanroud, 2022).

۱-۱. نقاشان پیشرو ایران

نقاشان پیشرو ایران با تحصیلات آکادمیک، ضمن دخل و تصرف در نگارگری سنّتی، عناصر آن را با سبک‌های غربی ترکیب کرده و بیانی نو و شـخصـی خلق کرده‌اند. این هنرمندان با حفظ ارتباط با گذشـته، آثاری بدیع و معاصـر آفریده‌اند (پاشـازانوس، ۱۳۹۱، ص. ۳۶). فضـای آزادی که در دوران معاصـر به وجود آمده، به نقاشـان اجازه داده تا آزادانه از سـنت‌های گذشـته اقتباس کنند. ظرفیت‌های گسـترده نگارگری نیز به هنرمندان معاصـر کمک کرده تا آن را ابزاری مطلوب برای بیان مفاهیم و اهداف فردی خود بیابند(شـماس و توحیدی، ۱۴۰۱). در آثار نقاشان پیشرو و آونگارد[۱۷] ایران، دخل و تصرف در آثار بزرگان غربی دیده می‌شود. آیدین آغداشلو با سوزاندن و مچاله‌کردن نگاره‌های گذشـته، به از دست رفتن میراث فرهنگی اشـاره می‌کند. او با تلفیق شـیوه‌های ظریف نگارگری و این تخریب عامدانه، بی‌قراری‌های شخصی خود را به تصویر کشیده و مرزهای بین نقاشی و نگارگری را درهم می‌شکند(پاشازانوس، ۱۳۹۱، ص. ۳۸).

۲. نقاشی معاصر پاکستان

نقاشی معاصر پاکستان پس از استقلال، با چالش‌های هویتی منحصربه‌فردی مواجه شد و بر خلاف ایران، جریان هنری خود را بر پایه‌ی احیای نگارگری مینیاتور در قالب مدرن بنیان نهاد. هنرمندان پیشرو پاکستانی، با تحصیلات آکادمیک و آشنایی با جریان‌های جهانی، اصول فنی مینیاتور کلاسیک را حفظ کردند؛ امّا از آن به عنوان یک زبان بصری انتقادی و معاصر برای بیان مضامینی چون سیاست، هویت جنسیتی و مسائل اجتماعی بهره گرفتند. این رویکرد، منجر به خلق آثاری شد که دارای شجاعت، آزادی عمل و عمق مفهومی بالایی هستند. سرزمین پاکستان از قدمتی تاریخی و تمدنی کهن در زمینه هنرهای سنّتی و بومی است که پیوندی دیرینه با تاریخ و فرهنگ هندوستان دارد. پاکستان یکی از پر جمعیت‌ترین کشورهای مسلمان و دارای فرهنگی اسلامی و سنّتی دارد. از میان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/14.57.4]

هنرهای سنّتی، نگارگری (گرچه اقتباسی از سایر فرهنگ‌ها)، از اهمیت بخصوصی برخوردار است(امانی و کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۶). تجزیه‌وتحلیل تاریخ نگارگری پاکستان نشان می‌دهد که استعمار بریتانیا و ایده‌های اروپایی بیشترین تأثیر را بر هنرمندان مدرن این کشور داشته و به نابودی هنرهای سنتی کمک کرده است. با این حال، می‌توان گفت نگارگری گذشته نیز تأثیری عمیق بر هنر معاصر پاکستان و شبه‌قاره هند گذاشته است(مهاجر، ۱۳۸۹). در اواخر سده ۱۹م هنرستان‌های نقاشی توسط غربی‌ها در شبه قاره‌ی هند و پاکستان تأسیس شد. تعلیم سبک نقاشی اروپائی در این مدارس عشق به میهن و توجه به دوران پرعظمت و جلال سلاطین مغول را در نظر هنرجویان مجسم می‌نمود و آن عشق در نتیجه‌ی بیداری سیاسی پدیدار شد(نشریه هلال، ۱۳۳۱، ص. ۳۸). نقاشی معاصر پاکستان ماحصل توجه و بازگشت به سنّت نگارگری (نقاشی مینیاتور) مکتب مغول است که از کشورهای هند و ایران به ارث رسیده و استفاده از آن به یک جریان هنری در این کشور تبدیل شده است که در معرفی هنر معاصر پاکستان نقش مهمی ایفا می‌کند. ارزش نگارگری در نظر نقاشان پاکستانی چندان زیاد نبود و آنرا تقلید محض از آثار گذشته می‌دانستند. نقاشان نگارگری گذشته را کنار گذاشته و از منظره‌های غمناک مهاجرین، تابلوهائی تهیه نمودند که غم و اندوه و الم مردم آواره را به‌طور کامل مجسم می‌نمود(نشریه هلال، ۱۳۳۱، ص. ۳۸). بازگشت به نگارگری و راه‌اندازی دپارتمان مینیاتور در دانشگاه ملّی هنرهای زیبای لاهور، به یک مسیر هنری مستمر تبدیل شد که در پرورش نسل جدید هنرمندان و شکل‌گیری هنر آوانگارد پاکستان نقشی کلیدی ایفا کرد(امانی و کفشچیان مقدم، ۱۳۹۶). تأسیس دپارتمان مینیاتور توسط استاد بشیر احمد، به احیای این هنر سنّتی در پاکستان منجر شد. همچنین، نقاشانی که پس از بازگشت از اروپا، تحت تأثیر نگارگری‌های دوره مغول قرار گرفتند، با تلفیق عناصر نگارگری و نقاشی معاصر خود، به عنوان نگارگران پیشرو شناخته شدند.

۲-۱. نقاشان پیشرو پاکستان

در دهه‌های اخیر، نقاشان پیشرو پاکستانی با تشکیل گروه نگارگران جدید، جنبشی هنری را پایه‌گذاری کردند. این جنبش با تلفیق سنّت‌های نگارگری و مضامین مدرن، موضوعات سنّتی را با رویدادهای معاصر جایگزین کرد. این هنرمندان با استفاده از سنّت به عنوان ابزاری برای نوآوری، به عنوان پیشگامان هنر مدرن پاکستان شناخته شدند(آرنولد، ۱۹۹۷). شناسایی روش‌های باستانی در چنین سبک هنری معاصر غیرممکن نیست؛ بلکه در بسیاری از موردها بهره‌گیری از عناصر سنّتی نگارگری که گاه آشکار و واضح و گاه در پشت پرده پنهان است، نشان از تجلیل از روش‌های سنّتی دارد (Beach M C, 2012, p. 26). نقاشان پیشرو پاکستان با الهام از میراث غنی نگارگری، به مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی روز پرداخته‌اند. این جریان هنری با حفظ جزئیات دقیق، به آن‌ها امکان داده است تا شکاف میان سنّت و نوآوری را پُر کنند و ترکیبی منحصر به فرد خلق کنند (Asghar,2023, p. 1907). نقاشان معاصر پاکستان، با رویکردی متفاوت از گذشتگان خود، به شهرت بین‌المللی دست یافته‌اند. این هنرمندان با تأسیس مدارس و کانون‌های هنری، سبک‌های منحصربه‌فردی را توسعه داده‌اند. آن‌ها با ترکیب سبک غربی و موضوعات شرقی، آثاری خلق می‌کنند که منعکس‌کننده هویت مردم در دنیای امروز است (گودوین، ۱۳۸۳، ص. ۸۷).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

۳. شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی

اروین پانوفسکی[۱۸] در شاخه شمایل‌شناسی[۱۹]، نظریه‌ای ساختارمند را مطرح کرد که با ایجاد یک مسیر مطالعاتی مشترک میان تاریخ هنر و سایر رشته‌های علوم انسانی، به شهرت رسید. او در این نظریه بر ارتباط ضروری اثر هنری با نظام‌های ادبی، مذهبی، سیاسی و فرهنگی همعصر خود تأکید می‌کند؛ بدین ترتیب، پانوفسکی نگرش‌های تاریخی-فرهنگی را به‌عنوان شالوده و ساختار درونی تمامی آثار هنری در نظر می‌گیرد و معتقد است معنای غایی اثر (معنای ذاتی) را باید از دل این ساختارهای فرهنگی استخراج کرد (احمدی، ۱۳۹۷، صص. ۲۲-۲۳). شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی، شاخه‌ای از مطالعات تاریخ هنر است که تمرکز خود را بر مضمون یا معنای آثار هنری قرار می‌دهد و آن را در تقابل با صرفاً فرم اثر تحلیل می‌کند (پانوفسکی، ۱۳۹۵، ص. ۳۵). ریشه واژه‌ی آیکونولوژی، یونانی است و از پیشوند Eikenai به‌معنای شبیه بودن و eikon (Icon) گرفته شده است که در مشتقات گوناگونی از انتزاعی و فیلسوفانه تا کاملاً تحت‌اللفظی و عینی به کار رفته است (عبدی، ۱۳۹۰، ص. ۲۰). در یک نگاه عمومی و کلان، شمایل‌شناسی را می‌توان به‌معنای مطالعه‌ی تصاویر و بازنمایی‌های نمادین و تمثیلی مفاهیم دانست (نامورمطلق، ۱۳۹۰، ص. ۵۳). آیکونولوژی در حقیقت به دانشی اشاره دارد که در پی تبیین، توصیف و تفسیر لایه‌های معنایی پنهان تصویر است (نصری، ۱۳۹۱، ص. ۸). این رویکرد تحلیلی، ساختار سه مرحله‌ای را برای خوانش آثار هنری فراهم می‌آورد تا بتوان از توصیف صرف، به تفسیر فرهنگی عمیق گذر کرد.

۳-۱. سطوح سه‌گانه تحلیل پانوفسکی

پانوفسکی فرآیند تحلیل اثر هنری را به سه سطح متوالی تقسیم می‌کند که در کنار هم، معنای کامل اثر را آشکار می‌سازند: الف) سطح پیشاشمایل‌نگارانه"توصیف پیشاآیکونوگرافیک[۲۰]"، این سطح اولین و ابتدایی‌ترین مرحله تحلیل است که بر شناسایی محض فرم‌ها و موضوعات طبیعی در اثر تمرکز دارد. این مرحله شامل توصیف عناصر بصری خالص است؛ مانند خطوط، رنگ، ترکیب‌بندی، بافت، و فیگورهای انسانی. در این مرحله، پژوهشگر به توصیف اثر بر مبنای صورت‌های محسوس موجود در آن، با تکیه بر تجربه‌ی عملی خود پرداخته و با توصیف مفاهیمی چون رنگ‌ها، سطوح و ترکیب بندی به‌کار رفته در اثر می‌تواند به معنای واقعی اثر و با توصیف مفاهیم مرتبط با حالات عاطفی همچون خشم، شادی و غیره که از اثر دریافت می‌شود به معنای بیانی آن دست یابد (پانوفسکی، ۱۳۹۵، صص. ۳۷-٤٤). ب) سطح شمایل‌نگارانه"تحلیل آیکونوگرافیک[۲۱]" که در این مرحله به تحلیل موضوعات قراردادی یا ثانوی پرداخته می‌شود. در این سطح، اشکال و فیگورهای شناسایی شده در مرحله اول، به عنوان نمادها، تمثیل‌ها یا روایات تاریخی و فرهنگی شناخته می‌شوند. پژوهشگر به تحلیل معنای نهفته در اثر از طریق فهم قراردادهای معنایی موجود در اثر و نیز فرهنگی که اثر در آن شکل گرفته می‌پردازد. او از طریق مطالعه‌ی نمادها و تمثیل‌هایی که هنرمند به صورت عامدانه و با آگاهی از معنای آنها در اثر به کار برده است، تلاش می‌کند به معنای قراردادی یا ثانویه پنهان در آن دست یابد (جلالی‌میلانی و همکاران، ۱۳۹۹). ج) سطح شمایل‌شناسانه "تفسیر آیکونولوژیک[۲۲]"، که این مرحله نهایی و عمیق‌ترین سطح تحلیل است و به تفسیر معنای ذاتی یا محتوایی اثر می‌پردازد. هدف، کشف اصول اساسی است که نحوه انتخاب و اجرا را توسط هنرمند تعیین کرده‌اند و به زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و فلسفی زمان خلق اثر مربوط می‌شوند. در این مرحل، محقق به دنبال آن دسته از معانی مرتبط با مشخصه‌های ملّی، مذهبی یا عقاید فلسفی نهفته در اثر است که طی دوران گوناگون یا در ضمن طبقات اجتماعی شکل گرفته، جهان‌بینی هنرمند را شکل داد و به طور ناخودآگاه توسط او در اثر متبلور می‌یابد(عبدی، ۱۳۹۱، ص. ٤٦).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

٤. تحلیل آثار منتخب

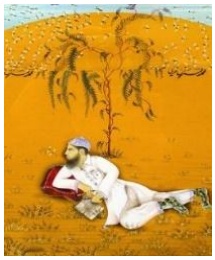
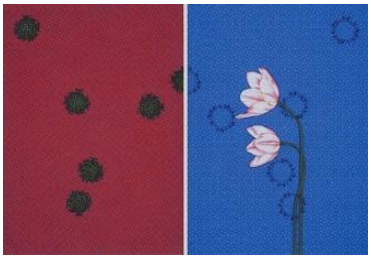
هدف این بخش پژوهش حاضر، نه صرفاً توصیف فرم‌ها، بلکه درک لایه‌های معنایی در آثار نقاشان پیشرو ایران و پاکستان است. بر این اساس، آثار سه نقاش برجسته ایرانی (فرح اصولی، آیدین آغداشلو و رضوان صادق‌زاده) و سه نقاش شاخص پاکستانی (عمران قریشی، عایشه خالد و زهور الاخلاق) که همگی پرچمداران جریان تلفیق سنّت و مدرنیته هستند، مورد خوانش شمایل‌شناسانه قرار می‌گیرند. این تحلیل، با فراتر رفتن از سطح پیشا-شمایل‌نگاری، می‌کوشد تا معنای ذاتی آثار را از دل ساختارهای فرهنگی، ادبی و سیاسی هم‌عصر خود استخراج کند. در این راستا، با بررسی هر اثر، مشخص خواهد شد که چگونه هدف مشترک احیای نگارگری در ایران به یک رویکرد سنّت‌گرایانه-هویتی و در پاکستان به یک رویکرد نوگرایانه-انتقادی در قبال سنّت منجر شده است. در جدول۱، نمونه آثار منتخب نقاشان پیشرو ایران و پاکستان نشان داده شده است.

جدول ۱- نمونه آثار نقاشان پیشرو منتخب ایران و پاکستان(نگارندگان، ۱۴۰۴)

<table>
<tr><td colspan="2">نمونه آثار منتخب ایران</td></tr>
<tr><td>فرح اصولی(نمونه منتخب ۱)

من‌و دلاکروا. مجموعه گوش کن، وزش ظلمت را می شنوی؟. ۱۳۹۳ه.ش.</td><td>آیدین آغداشلو(نمونه منتخب ۲)

مینیاتور سوزانده‌شده. مجموعه خاطرات انهدام. ۱۳۹۲ه.ش. گواش روی مقوا. ۷۸* ۵۸ cm</td></tr>
<tr><td colspan="2">رضوان صادق زاده(نمونه منتخب ۳)

خوش بود ماه آفتاب‌پرست. مجموعه دیوار. ۱۳۹۲ه.ش.</td></tr>
<tr><td colspan="2">نمونه آثار منتخب پاکستان</td></tr>
<tr><td>عمران قریشی (نمونه منتخب ٤)
 
روشنگری میانه‌رو. ۱۶/۵* ۲۱/۶ cm. ۲۰۰۷م.</td><td>عایشه خالد (نمونه منتخب ۵)
 
غرب به شرق نگاه می کند. ۲۰۱۳م. ۵۰/۵* ۲۷/۵cm.</td></tr>
</table>

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

زاهور الاخلاق (نمونه منتخب ٦)

یک شب. ۲۰۰۸م. ۱۰۰*۸۵ cm.

اثر من و دلاکروافرح اصولی از مجموعه گوش کن، وزش ظلمت را می‌شنوی؟ (تصویر۱) را بر اساس سطح اول تحلیل پانوفسکی (پیشا-شمایل‌نگاری) که در این سطح، بر توصیف فرم‌های محض تمرکز می‌شود. این اثر در قالب یک سه‌لت ارائه شده است که ساختار آن، فضایی روایی و چندبخشی را برای بیان مضمون فراهم می‌کند. فیگورها و فرم‌ها آگاهانه به شکل تخت و دوبُعدی ساده‌سازی شده‌اند و هنرمند عامدانه از پرسپکتیو و سایه‌روشن مرسوم در نقاشی غرب دوری جسته است. در فضای داخلی فرم‌ها و برای پُر کردن سطوح، از نقوش پیچیده‌ای چون اسلیمی، ختایی، نیلوفر و ابر بهره گرفته شده که یادآور تذهیب و حاشیه نسخه‌های خطی سنّتی است؛ این عناصر بصری، وفاداری هنرمند به اصول و زیباشناسی نگارگری ایرانی را در مقابل زبان بصری رمانتیسم غربی (منبع اقتباس) برجسته می‌سازند. در سطح دوم تحلیل (شمایل‌نگاری)، به این گونه است که اثر مذکور، اقتباسی مستقیم و آشکار از اثر مشهور اوژن دلاکروا با نام آزادی هدایتگر مردم (تصویر۲) است که نمادی از قیام ۲۷، ۲۸ و ۲۹ جولای سال ۱۸۳۰م فرانسه است که در نهایت منجر به پایان حکومت شارل دهم (برادر لوئی شانزدهم) شد، می‌باشد. فرح اصولی در این اقتباس، تغییرات روایی و نمادین کلیدی ایجاد کرده و زنانی شجاع و آزادی‌خواه را با پرچمی مزین به سیمرغ (به جای پرچم سه‌رنگ فرانسه) در مقابل سربازان مهاجم قرار داده است. در اینجا، سیمرغ به عنوان یک نماد اساطیری ایرانی (که نماد رهایی و سعادت است) جایگزین نمادهای غربی شده و این جابه‌جایی‌های نمادین، روایت‌گری سنّتی نگارگری را در خدمت بیان مضمونی مدرن و شخصی از قدرت و رنج زنان و کشمکش‌های هویتی در جامعه معاصر قرار می‌دهد. در سطح سوم (شمایل‌شناسی)، می‌توان اینطور گفت که اقتباس اصولی صرفاً یک بازآفرینی نیست، بلکه یک راهبرد آگاهانه‌ی فرهنگی برای از آنِ خودسازی یک روایت جهانی است. معنای ذاتی این اثر آن است که سنّت نگارگری ایرانی، ابزاری قدرتمند و فعال برای ورود به گفتمان‌های مدرن و جهانی (مانند آزادی، ظلم‌ستیزی و هویت جنسیتی) است و نباید صرفاً به عنوان یک میراث موزه‌ای دیده شود، رویکرد فرح اصولی سنّت‌گرایانه است؛ او با ایرانی کردن نمادها و زبان بصری غربی، نشان می‌دهد که تلفیق سنّت و مدرنیته در ایران، یک فرآیند تثبیت هویت فرهنگی در برابر سلطه‌ی زیبایی‌شناسی غرب است و به این ترتیب، به هدف اصلی نقاشان پیشرو یعنی احیای نگارگری در قالبی معاصر دست می‌یابد؛ آثاری که در فضای بی‌زمان نگارگری خلق شده‌اند، پیامی قدرتمند و مرتبط با چالش‌های جهان امروز را منتقل می‌کنند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

تصویر۱-من‌ودلاکروا. مجموعه گوش کن، وزش ظلمت را می شنوی؟. فرح اصولی. ۱۳۹۳ه.ش. ۶۵*cm۷۵. گواش روی کاغذ.(URL1).
طرح خطی نقش‌مایه بر روی البسه و ابزارآلات.

تصویر۲- آزادی هدایتگر مردم. اوژن دلاکروا. ۱۸۳۰م. رنگ‌و رغن روی بوم. ۳۲۵*cm۲۶۰. (URL2)

اثر مینیاتور سوزانده‌شده از آیدین آغداشلو (تصویر۳) بر اساس سطح اول تحلیل پانوفسکی (پیشا-شمایل‌نگاری) به این صورت است که در این سطح، بر توصیف فرم‌های مادی اثر تمرکز شده و بازآفرینی نگاره‌ی دوره‌ی صفوی با نام جوان با جامی در دست(تصویر٤) اثر رضا عباسی است؛ با این تفاوت که فیگور اصلی اثر در مرکز قرار گرفته و آگاهانه تخریب و سوزانده شده است. آغداشلو عناصر بصری نگارگری سنّتی مانند حاشیه‌ی مذهّب و کتیبه را حفظ کرده امّا با افزودن سایه‌روشن و استفاده از طیف‌های رنگی گرم و سرد، کیفیت بصری متفاوت و متضاد با شیوه‌ی تخت نگارگری ایجاد کرده است. تخریب فیزیکی، ساختار بصری اصلی را به چالش می‌کشد و با حفظ نقوش تزئینی نظیر اسلیمی و ختایی، هویتی متناقض و در عین حال جدید به اثر بخشیده است. در سطح دوم تحلیل (شمایل‌نگاری)، این اثر به‌طور مستقیم، روایت بصری نگاره‌ی جوان با جامی در دست را بازگو می‌کند؛ نگاره‌ای که در سنّت نگارگری، نمادی از زیبایی، عشرت و کمال هنری دوران صفوی محسوب می‌شود. با این حال، آغداشلو با وارد کردن مفهوم انهدام و زوال از طریق سوزاندن، یک لایه‌ی روایی جدید و متضاد خلق می‌کند. این تخریب، در سطح شمایل‌نگاری، استعاره‌ای از زوال میراث گذشته، پایان یک دوره طلایی و عدم تکرارپذیری زیبایی کلاسیک و سنّتی است و گفت‌وگویی بصری میان ساخت و انهدام یا زندگی و مرگ را شکل می‌دهد. در سطح سوم (شمایل‌شناسی)، آغداشلو به طرز ماهرانه‌ای از سنّت استفاده می‌کند تا مفاهیم مدرن و دغدغه‌های شخصی خود را بیان کند. معنای ذاتی این اثر نه صرفاً زوال یک نگاره، بلکه انتقاد به گذشته‌گرایی صرف و مرثیه‌ای برای مرگِ زیبایی از دست رفته است. رویکرد آغداشلو را می‌توان یک واکنش انتقادی در چارچوب جریان سنّت‌گرایی جدید

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/14.57.4]

قلمداد کرد؛ او نشان می‌دهد که تلفیق سنّت و مدرنیته در ایران لزوماً به معنای احیای بی‌قید و شرط سنّت نیست، بلکه می‌تواند شامل بازتفسیرهای شخصی، تلخ و انتقادی باشد تا از این طریق، اهمیت فرهنگی میراث گذشته را در مواجهه با خطرات فرهنگی امروز، به شیوه‌ای عمیق‌تر و معاصر به نمایش بگذارد.

تصویر۳- مینیاتور سوزانده‌شده. مجموعه خاطرات انهدام. ۱۳۹۲ه.ش. گواش روی مقوا. ۷۸* ۵۸ cm (URL3). طرح خطی نقش‌مایه بر روی البسه. گل.

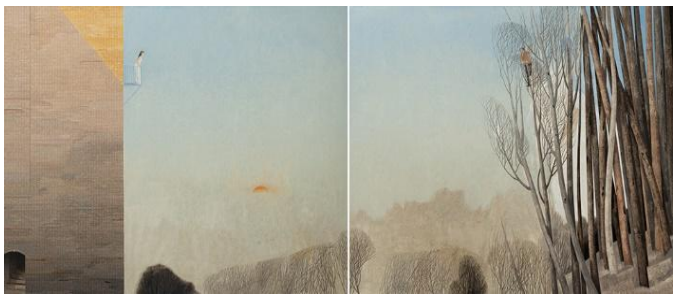
تصویر٤-دیتیل جوانی با پیاله و تنگ در دست. رضا عباسی. آبرنگ روی کاغذ. قرن۱۱ه.ق. (URL4).

اثر خوش بود ماه پرست از رضوان صادق‌زاده (تصویر۵) در سطح اول تحلیل پانوفسکی (پیشا-شمایل‌نگاری) بر توصیف فرم‌های بصری اثر تمرکز شده و برخلاف نگارگری سنّتی، هنرمند در این اثر از رنگ‌های محدود، کدر و تیره استفاده کرده است. فیگورها به صورت شمایلی و تمثیلی طراحی شده‌اند. صادق‌زاده به‌صورت همزمان از سایه‌روشن و پرسپکتیو غربی برای حجم دادن به عناصر استفاده کرده، امّا در عین حال به فضای چندساحتی و ذهنی نگارگری نیز وفادار مانده است. بخش اعظم کادر به دیوارهای بلند و درختان خشک اختصاص داده شده و تکرار موتیف‌های آجری و درختان، بافت یکپارچه و منسجم در اثر خلق کرده است که این رویکرد ساختاری، از جمله ویژگی‌های نوگرایانه‌ی کار او محسوب می‌شود. سطح دوم تحلیل (شمایل‌نگاری)، بازخوانی مدرنی از داستان خسرو و شیرین است که یکی از منابع روایی اصلی در ادبیات و نگارگری سنّتی ایرانی است. فیگور اصلی، شیرین که در تراس به حالت نیم‌رخ و با پیراهنی بلند به تصویر کشیده شده است. پنهان بودن چهره‌ی شیرین، نمادی از حجب و حیا و پایبندی به ارزش‌های سنّتی است، در حالی که قرار گرفتن او در فضای بیرونی و دستان برهنه، در سطح نمادین، خروج زن از فضای اندرونی و تحول جایگاه اجتماعی او را نشان می‌دهد. محدود کردن داستان اصلی در فضای کوچک کادر و تأکید بر دیوارها و فضای بسته، یک رویکرد متفاوت از داستان‌گویی سنّتی و بیانی تمثیلی از موانع و محدودیت‌ها است. درسطح سوم (شمایل‌شناسی)، صادق‌زاده از داستان کلاسیک خسرو و شیرین استفاده می‌کند تا مضامین معاصر پیرامون جایگاه زن، محدودیت‌ها و فضای ذهنی درونی را بیان

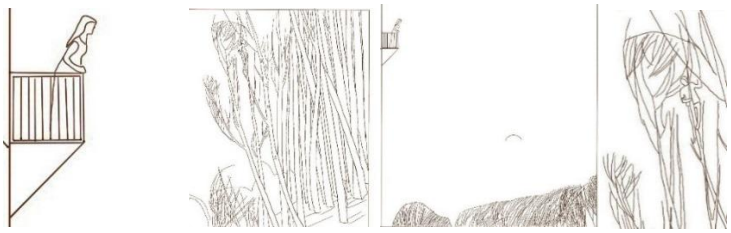
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

کند. معنای ذاتی این اثر در آن است که تلفیق سنّت و مدرنیته در آثار صادق‌زاده، به منظور ادغام زبان سنّتی نگارگری (مانند روایت‌گری و فضای ذهنی) با دغدغه‌های روان‌شناختی و اجتماعی مدرن صورت گرفته است. رویکرد او نیز مانند دیگر هنرمندان ایرانی منتخب، رویکردی سنّت‌گرایانه است؛ وی با حفظ ساختارهای روایی و ذهنی نگارگری، و افزودن عناصر مدرن (سایه‌روشن و پرسپکتیو)، به بیانی شخصی و جدید دست یافته که به طور همزمان به میراث فرهنگی خود وفادار بوده و آن را به یک زبان معاصر برای نقد و بیان تبدیل کرده است. تصویر٦ طرح خطی اثر خوش بود ماه پرست از رضوان صادق‌زاده است.



تصویر۵-خوش بود ماه آفتاب‌پرست. مجموعه دیوار. اثر رضوان صادق زاده. ۱۳۹۶ه.ش.(URL5)



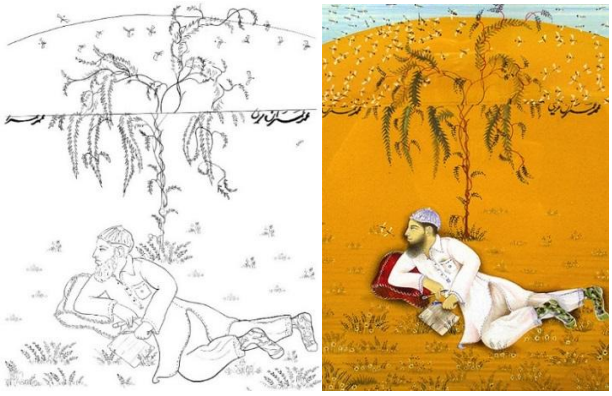
تصویر۶-طرح خطی. خوش بود ماه آفتاب‌پرست. رضوان صادق‌زاده (نگارندگان).

اثر روشنگری میانه‌رو از عمران قریشی (تصویر۷) در سطح اول تحلیل پانوفسکی (پیشا-شمایل‌نگاری) فضایی تپه‌مانند به رنگ زرد اُخرا را نشان می‌دهد که تقریباً کل کادر را فراگرفته است. قریشی با وجود استفاده از رنگ‌های تخت و ساده با طیف‌های گرم و خنثی که یادآور شیوه‌ی رنگ‌گذاری نگارگری سنّتی است. در بخش‌هایی از فیگور مرد به حجم‌نمایی پرداخته و این تلفیق، تضادی میان سنّت و مدرنیته ایجاد می‌کند. در مرکز اثر، درخت بید مجنون با جزئیات دقیق گیاهان و شاخه‌ها طراحی شده است که با خطوط ظریف مینیاتور خلق شده‌اند. نوشته‌ی محمدعمران قریشی در وسط کادر، به صورت عنصری تزئینی ظاهر شده و تداعی‌کننده‌ی کتیبه‌ها و تذهیب حاشیه‌های نگارگری است. در سطح دوم تحلیل (شمایل‌نگاری)، فیگور اصلی، مرد مسلمانی با ریش بلند و لباس سنّتی است که به شکلی نامتعارف به پشت دراز کشیده و در یک دستش قلمی دارد و در حالتی از آرامش، تأمل و شاید غمگینی است. این مرد، شمایلی تمثیلی از مرد متفکر، هنرمند یا عالم است که در فضای بی‌زمان و بی‌مکان اسیر شده و یا شاید در غم عشقی جانسوز به سر می‌برد و در طلب و غرق در خیال یار است و در پی نوشتن نامه‌ای برای اوست. سنجاقک‌ها در بخش بالایی کادر، نماد تغییر، قدرت و خوش‌شانسی هستند، در حالی که درخت بید مجنون نمادی از عشق بی‌فرجام، هجران و تواضع در ادبیات شرقی است. این تقابل نمادین میان امید (سنجاقک‌ها) و اندوه/تواضع (بید مجنون)، فضایی چندلایه و شاعرانه به اثر می‌بخشد که بازگوکننده‌ی یک مبارزه یا عشقی درونی است. در سطح سوم (شمایل‌شناسی)، معنای ذاتی این اثر نه فقط یک منظره‌ی نمادین، بلکه بازتابی از چالش روشنفکری و دین‌داری در بستر سیاسی-اجتماعی معاصر پاکستان است. در این اثر، تلفیق سنّت و مدرنیته توسط قریشی، یک راهبرد نوگرایانه و انتقادی است؛ او از زبان بصری لطیف مینیاتور استفاده می‌کند تا مفاهیم سنگین و مدرنی مانند تأمل، هویت فکری و تقابل میان سنّت و اصلاح‌طلبی را بیان کند. رویکرد قریشی، احیای مینیاتور به عنوان یک زبان انتقادی است؛ در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

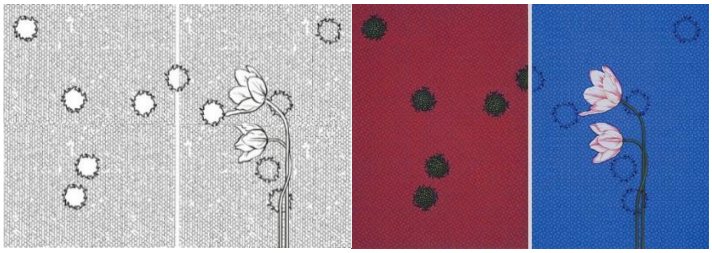
[DOI: 10.22034/14.57.4]

اینجا نگارگری نه برای بازگویی داستان‌های کلاسیک (مانند رویکرد ایرانی)، بلکه برای بیان دغدغه‌های شخصی، سیاسی و فلسفی در فضایی نمادین و شاعرانه به کار گرفته شده و این امر، تفاوت رویکرد شمایل‌شناسانه هنرمندان پاکستانی را برجسته می‌سازد.



تصویر۷- روشنگری میانه‌رو. ۲۰۰۷م. ۱۶/۵*۲۱/۶. گواش روی کاغذ وازلی .طرح خطی (URL6).

اثر غرب به شرق نگاه می‌کند از عایشه خالد (تصویر۸) در سطح اول تحلیل پانوفسکی (پیشا-شمایل‌نگاری) در قالب دو لت عمودی ارائه شده که یک تقارن و تعادل بصری در ساختار ایجاد کرده است. هنرمند با استفاده از نقوش متراکم، مسحورکننده و تکراری، کل فضای کادر را با بافتی فشرده پوشانده که این تزئینات، هنرهای نساجی سنّتی و زیباشناسی فشرده‌ی نگارگری را به ذهن متبادر می‌کند. رنگ‌گذاری به‌صورت تخت و ساده و با استفاده از رنگ‌های محدود و پرکنتراست انجام شده است که این سادگی فرم‌ها، اثر را به فضای نگارگری نزدیک می‌سازد. جزئیات وسواس‌گونه‌ی نقوش، نشان‌دهنده‌ی وفاداری فنی هنرمند به شیوه‌های مینیاتور است. در سطح دوم تحلیل (شمایل‌نگاری)، این نقاشی، روایتی غیرمستقیم و نمادین از تقابل دو جهان است که در ساختار دوگانه‌ی لت‌ها بازتاب یافته است. لت راست با پس‌زمینه‌ی آبی، نمادین از آرامش، امنیت و ثبات کشورهای غربی است و دو گل زعفران صورتی (نماد شادی و رشد) در مرکز آن، رو به لت چپ ایستاده‌اند. در مقابل، لت چپ به رنگ قرمز تیره (نماد خونریزی و جنگ) نقاشی شده که بیانگر وضعیت شرق و خاورمیانه است و دایره‌های سیاه معلق در آن، نماد بمب‌ها و بی‌نظمی و ویرانی هستند. این تقابل رنگی و نمادین، یک روایت تصویری قدرتمند از نگاه و بی‌تفاوتی غرب نسبت به رنج‌های شرق را ایجاد می‌کند و پیامی عمیق و پرطنین دارد. در سطح سوم (شمایل‌شناسی)، عایشه خالد از زبان مینیاتور استفاده می‌کند تا یک دغدغه‌ی سیاسی و جهانی را بیان نماید. معنای ذاتی این اثر، انتقاد شدید به نظم جهانی و دوگانه‌ی شرق و غرب است؛ رویکردی که در جریان نئو-مینیاتور پاکستان بسیار پررنگ است. تلفیق سنّت و مدرنیته در آثار خالد، راهبردی نوگرایانه و انتقادی محسوب می‌شود؛ او با استفاده از اصول فنی نگارگری (نقوش فشرده و رنگ‌گذاری تخت) فضایی نمادین و بی‌زمان خلق کرده و از این زبان سنّتی برای بیان مفاهیم سیاسی ریشه‌ای و احساس ناخوشایند جنگ و ویرانی استفاده می‌کند که این امر، رویکرد شمایل‌شناسانه‌ی هنرمندان پاکستانی را متمایز از رویکرد سنت‌گرایانه‌ی هنرمندان ایرانی می‌سازد.

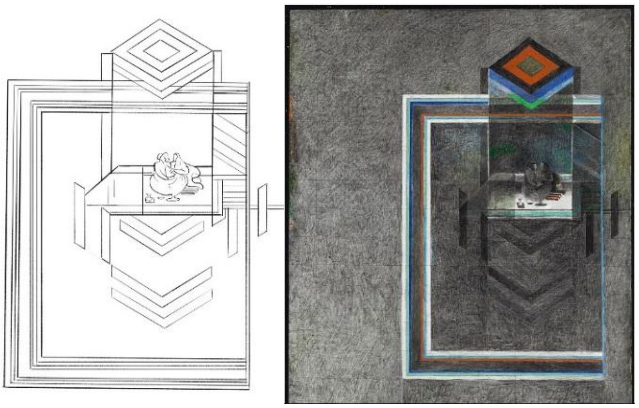


تصویر۸- غرب به شرق نگاه می کند.۲۰۱۳م. گواش روی کاغذ وازلی. ۱۰۱/۶*۶۹/۸cm.(URL7). طرح خطی.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

اثر یک شب از زهور الاخلاق (تصویر۹) در سطح اول تحلیل پانوفسکی (پیشا-شمایل‌نگاری) ساختار اثر، بر مبنای تقارن نامتقارن و استفاده از یک کادر خالی و خاکستری در مقابل یک قاب رنگین و مزین است. الأخلاق از خطوط مورب و موازی استفاده کرده که به‌طور همزمان هم حس پرسپکتیو غربی را القاء می‌کند و هم فضای لایه‌لایه و چندساحتی نگارگری را حفظ می‌نماید. استفاده از رنگ‌های متنوعی مانند خاکستری، نارنجی، آبی و سبز و سادگی در فرم‌ها، یک فضای انتزاعی و چندلایه ایجاد کرده است. تکنیک قاب در قاب که درون قاب اصلی رنگین قرار دارد، ابزار بصری مهمی برای هدایت نگاه مخاطب به درون اثر محسوب می‌شود. سطح دوم تحلیل (شمایل‌نگاری)، این نقاشی، الهام گرفته از نگارگری مغول است و قاب درونی آن، یادآور صحنه‌های عاشقانه در نگارگری‌های گذشته است. در این قاب درونی، زوجی عاشق به تصویر کشیده شده‌اند که به صورت دید پرنده (دید از بالا) نقاشی شده‌اند؛ این زاویه‌ی دید، ارجاع مستقیمی به شیوه‌های فضاسازی در نگارگری سنّتی دارد. وجود جام و پیاله‌ی شراب و سقف تزئین شده که یادآور گلیم ایرانی است، به مضامین قراردادی شادی و عشرت در سنّت‌های بصری شرق ارجاع می‌دهد. این قاب درونی، بیانگر دنیای خیالی و اثیری یا جهان مثالی است که در تضاد با فضای خالی و واقعی کادر اصلی قرار دارد. سطح سوم (شمایل‌شناسی)، الأخلاق در این اثر، به دنبال خلق یک گفتمان میان فرهنگی و زیبایی‌شناختی میان سنّت و مدرنیته است. معنای ذاتی اثر یک شب در شکستن مرزهای زمانی و مکانی و ایجاد فضای سوم است؛ فضایی که نه کاملاً سنّتی است و نه کاملاً مدرن. تلفیق سنّت و مدرنیته در آثار الاخلاق، رویکردی ساختارگرا و نوگرا است که از عناصر نگارگری (مانند موضوعات عاشقانه و فضای بدون پرسپکتیو) استفاده کرده تا آن‌ها را با شیوه‌های انتزاعی و لایه‌بندی مدرنیستی (شبیه به کوبیسم) درآمیزد. الاخلاق از طریق این رویکرد ذهنی و فاقد زمان و مکان مشخص، به هویت خود در عرصه‌ی جهانی می‌پردازد و هدف نئو-مینیاتور پاکستان را در استفاده از سنّت به عنوان ابزار بازاندیشی فرهنگی در برابر مفاهیم مدرن، تثبیت می‌کند.



تصویر۹-یک‌شب. ۲۰۰۷م. ۱۰۰* ۸۰ cm.(URL8). طرح خطی.

٦. تطبیق شمایل‌نگارانه آثار منتخب نقاشان پیشرو ایران و پاکستان

نقاشان پیشرو ایران و پاکستان، با وجود برخورداری از تحصیلات آکادمیک و شناخت کافی نسبت به جریان‌های هنری غرب، هدف مشترکی را در تلفیق سنّت و مدرنیته برای احیای هنر نگارگری دنبال کرده‌اند. این هنرمندان تلاش می‌کنند تا آثاری مبتنی بر افکار و درونیات شخصی‌شان و با ایجاد تغییراتی در شیوه‌ی نگارگری خلق نمایند. وجوه اشتراک بصری میان آثار آن‌ها در سطح پیشا-شمایل‌نگاری (سطح اول پانوفسکی) مشهود است؛ آثار هر دو گروه در یک فضای خیالی، بی‌زمان و بی‌مکان (عالم مُثُل) خلق شده‌اند و از عدم پرسپکتیو عمیق و دوبُعدی‌سازی سطوح بهره می‌برند. همچنین، استفاده از رنگ‌های نمادین (مانند قرمز، آبی و زرد)، نقوش

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

اسلیمی (گل و برگ)، و به‌کارگیری فیگورهای شمایلی اغلب خنثی و بی‌حالت، از شاخصه‌های مشترک تکنیکی آن‌هاست؛ به‌علاوه، هر دو جریان از تکنیک‌های مدرن مانند اقتباس و بازآفرینی برای به‌روزرسانی محتوای سنّتی استفاده می‌کنند. با این حال، تفاوت مهمی میان دو جریان در رویکرد شمایل‌شناسانه (سطح سوم پانوفسکی) و هدف غایی آن‌ها از این تلفیق نهفته است: نقاشان پیشرو ایران (مانند اصولی، آغداشلو و صادق‌زاده) گرایش بیشتری به نقاشی سنّتی و احیای نگارگری دارند و رویکرد آن‌ها سنّت‌گرایی هدفمند و هویتی است؛ این هنرمندان، نگارگری را ابزاری برای تثبیت هویت روایی و فرم‌های اصیل ایرانی در نظر می‌گیرند و مضامین آن‌ها بیشتر بر بازخوانی داستان‌های کلاسیک و روایت‌های ادبی (عشق، انهدام، ترس) متمرکز است. در مقابل، نقاشان پیشرو پاکستان (مانند قریشی، خالد و الاخلاق)، با وجود حفظ ظرافت‌های فنی مینیاتور، گرایش بیشتری به مفاهیم مدرن و انتزاع غربی دارند و رویکرد آن‌ها نوگرایی انتقادی و ساختارگرا است؛ این هنرمندان از سنّت به عنوان یک تکنیک خام و یک ابزار انتقادی برای بیان دغدغه‌های اصلی و ریشه‌ای و معاصر مانند مسائل سیاسی، خشونت و هویت جنسیتی بهره می‌برند و کمتر به روایت‌گری‌های کلاسیک می‌پردازند، که این امر به آثار آن‌ها آزادی عمل، شجاعت و شوخ‌طبعی بیشتری می‌بخشد. در نتیجه، نقاشان ایرانی نگاهی روایی و هدفمند به سنّت دارند، در حالی که نقاشان پاکستانی نگاهی بصری، ساختارشکنانه و انتقادی به سنّت دارند. در جدول۱، آثار نقاشان پیشرو منتخب ایران و پاکستان از منظر شمایل‌شناسانه تطبیق داده می‌شوند.

جدول ۱-تطبیق آثار نقاشان پیشرو منتخب ایران و پاکستان از منظر شمایل‌شناسی(نگارندگان، ۱۴۰۴)

شاخصه	ایران (فرح اصولی، آیدین آغداشلو، رضوان صادق‌زاده)	پاکستان (عمران قریشی، عایشه خالد، ظهور الاخلاق)
رویکرد شمایل‌شناسانه	سنّت‌گرایی هدفمند، حفاظت از هویت روایی و فرمی	نوگرایی انتقادی: استفاده از سنّت برای بیان مفاهیم سیاسی و اجتماعی معاصر
مضامین اصلی	عشق، جنگ، انهدام، ترس، بازخوانی داستان‌های کلاسیک	عشق، جنگ، قدرت، آزادی، مضامین فمینیستی و سیاسی
روایت‌گری	پایبندی قوی به روایت‌گری و بازگویی داستان در قالبی جدید	فاصله گرفتن از روایت‌گری و تمرکز بر نمادگرایی انتزاعی و بصری
نقوش تزئینی	تأکید بیشتر بر تذهیب، تشعیر و نقوش اسلیمی/ختایی	تأکید بیشتر بر نقوش هندسی و اسلیمی ساده
حجم‌نمایی	عموماً بدون حجم و وزن	دیده شدن حجم‌نمایی و سایه‌روشن در برخی آثار

۷. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف خوانش شمایل‌شناسانه آثار نقاشان پیشرو معاصر ایران و پاکستان و تحلیل تطبیقی شاخصه‌های بصری و معنای ذاتی آن‌ها انجام گرفت و از روش سه‌سطحی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی به عنوان چارچوب نظری برای دستیابی به تفسیر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/14.57.4]

فرهنگی و معنای غایی آثار بهره برد. نتایج این مطالعه، هم در سطح بصری و هم در سطح معنایی (شمایل‌شناسی) قابل جمع‌بندی هستند. در سطح بصری و شمایل‌نگاری، یافته‌ها حاکی از اشتراکات قابل توجهی میان هنرمندان هر دو کشور است، چرا که نقاشان پیشرو ایران و پاکستان در استفاده از ویژگی‌هایی چون حذف پرسپکتیو عمیق، دوبُعدی‌سازی سطوح، خلق فضایی ذهنی و بی‌زمان (عالم مُثُل) و به‌کارگیری رنگ‌های نمادین و فیگورهای شمایلی خنثی مشترک هستند و این اشتراکات نشان می‌دهد که هر دو جریان به صورت آگاهانه به اصول بصری نگارگری سنّتی خود وفادار مانده‌اند تا بیانی جدید برای هویت فرهنگی خود ایجاد نمایند. امّا تفاوت بنیادین، در سطح سوم تحلیل، یعنی شمایل‌شناسی (معنای ذاتی) آشکار است؛ این تفاوت مستقیماً با راهبرد فرهنگی هنرمندان در مواجهه با مدرنیته ارتباط دارد. نقاشان پیشرو ایران (مانند فرح اصولی، آیدین آغداشلو و رضوان صادق‌زاده)، رویکردی سنّت‌گرایانه و هدفمند را دنبال کرده‌اند و معنای ذاتی آثار آن‌ها، بر تثبیت و حفاظت از هویت روایی و فرمی اصیل نگارگری تمرکز دارد. این هنرمندان، از سنّت به عنوان یک پایگاه هویتی مستحکم استفاده می‌کنند و تلفیق را ابزاری برای بازخوانی داستان‌های کلاسیک و ادامه‌دار کردن روایت‌های ادبی-فرهنگی خود در قالبی نوین می‌دانند. در مقابل، نقاشان پیشرو پاکستان (مانند عمران قریشی، عایشه خالد، ظهور الاخلاق)، رویکردی نوگرایانه، انتقادی و ساختارگرا را در پیش گرفته‌اند و معنای ذاتی آثار آن‌ها، بر استفاده از مینیاتور به عنوان یک تکنیک خام تمرکز دارد که برای بیان دغدغه‌های رادیکال، سیاسی و اجتماعی دوران معاصر به کار گرفته می‌شود، زیرا این هنرمندان کمتر به روایت‌گری کلاسیک وفادار مانده و با شجاعت و آزادی عمل بیشتر، ساختارهای فنی نگارگری را در خدمت نقد نظم جهانی، مسائل جنسیتی و تقابل‌های هویتی قرار داده‌اند. می‌توان گفت که هر دو جریان در تلاش برای احیای نگارگری در قالبی معاصر موفق بوده‌اند، امّا راهبرد شمایل‌شناسانه‌ی آن‌ها در قبال این احیا متفاوت است؛ در ایران، هدف تلفیق، حفظ روایت و تداوم هویت ملّی از طریق زبان بصری اصیل است، در حالی که در پاکستان، هدف تلفیق، استفاده از فرم‌های سنّتی برای ساخت زبان انتقادی و ساختارشکنانه برای نقد واقعیت‌های مدرن است.

۸. پیشنهادها برای تحقیقات آتی

پژوهش حاضر به خوانش شمایل‌شناسانه‌ی آثار نقاشان پیشرو ایران و پاکستان در حوزه‌ی احیای نگارگری پرداخت. با توجه به یافته‌ها، پیشنهاد می‌شود تحقیقات آتی در مسیرهای زیر تکمیل و تعمیق یابند:

-با توجه به محدودیت نمونه در پژوهش حاضر، پیشنهاد می‌شود مطالعاتی با استفاده از چارچوب شمایل‌شناسی پانوفسکی بر روی طیف گسترده‌تری از هنرمندان معاصر ایران و پاکستان (به‌ویژه نسل دوم هنرمندان نئو-مینیاتور) انجام شود تا راهبردهای هویتی به‌صورت جامع‌تر و قابل تعمیم‌تری بررسی گردند.

-پیشنهاد می‌شود تحلیل‌های تطبیقی مشابه، با استفاده از مبانی نظری دیگر مانند نظریه‌ی پسااستعماری یا تحلیل گفتمان انتقادی صورت پذیرد تا بتوان عمق و ابعاد سیاسی و اجتماعی رویکردهای انتقادی در آثار هنرمندان پاکستانی و رویکرد هویتی در آثار هنرمندان ایرانی را دقیق‌تر بررسی کرد.

-با توجه به برجسته بودن نقش زنان در احیای نگارگری معاصر هر دو کشور (مانند فرح اصولی و عایشه خالد)، پیشنهاد می‌شود مطالعه‌ی تطبیقی مجزا با تمرکز بر شمایل‌شناسی فمینیستی انجام گیرد تا چگونگی استفاده از سنّت برای بیان مسائل جنسیتی در ایران و پاکستان تحلیل شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

- انجام مطالعه‌ی تطبیقی سه‌جانبه یا چندجانبه میان ایران و پاکستان و دیگر کشورهای منطقه‌ی اسلامی (مانند ترکیه یا کشورهای آسیای میانه) که دارای سابقه‌ی نگارگری هستند، برای شناسایی راهبردهای متفاوت هویت‌طلبی در مقیاس وسیع‌تر پیشنهاد می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1 Keshmirshekan, H. (2006). *Discourses on post- Revolutionart Iranian Art: Neo- traditionalism during the 1990s*. Mugarnas. Brill. 28pages. 131-157.

2 Rafiei rad, R. (2020). Role of women painters in the restoration and preservation of miniature in contemporary painting in Iran (in the last four decades)' . *Paykareh*. Journal Art Faculty shahd chamran University of Ahvaz. Vol8, No18. p.1-17.

3 Attea, A. (2004). "Postmodernism : Recent Developments in Art in Pakistan and Bagladesh" . *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York : The Metropolitan Museum of Art.

4 Omar Tarar, N. (2011). "Discourse on the Reinvention of Miniature painting in Pakistan". *Framing of a National Tradition*. Page577-539.

5 Dohadwala, D. (2013). "Reviving Tradition- Pakistan Contemporary Miniature Art". *Passage* March. 20-21.

6 Syed, k., Abdullah S. (2015). Chroncling Pakistans Art Movements from Traditional to Contemporary : 1960-2011. *Wacana seni Jornal of Arts Discourse*. Jil/VoL14. 32-58.

7 Asghar S. (2023). "*Reurgence of Miniature in Pakistan*". Vol.20. No.2 (2023) : palarchs Journal of Archaeology of Egypt.

۸ فرح اصولی از نگارگران برجسته معاصر ایران است که در سال ۱۳۳۲ در شهر زنجان متولد شد. او در سال ۱۳۵۰ تحصیلات خود را در هنرستان به پایان رساند و چند سال بعد، در سال ۱۳۵۶، موفق به دریافت مدرک کارشناسی گرافیک از دانشگاه تهران شد. اصولی از سال ۱۳۵۷ به طور جدی وارد عرصه نقاشی شد و به تدریج تمرکز خود را بر هنر نگارگری معاصر قرار داد. آثار او اغلب با الهام از سنت‌های نگارگری ایرانی شکل گرفته‌اند اما با نگاه و بیانی امروزی ارائه می‌شوند. او در آثارش از ترکیب عناصر سنتی با مفاهیم اجتماعی و فرهنگی بهره می‌گیرد و به ویژه به بازنمایی نقش و جایگاه زنان توجه دارد. فرح اصولی با شیوه‌ای خلاقانه توانسته است پیوندی میان میراث تصویری ایران و بیان هنری معاصر ایجاد کند(www.farahossouli.com).

۹ آیدین آغداشلو، متولد سال ۱۳۱۹ در رشت، از چهره‌های شاخص هنر نوگرا و معاصر ایران به شمار می‌آید. او علاوه بر نقاشی، در حوزه‌هایی چون گرافیک، نویسندگی، نقد هنری و نقد فیلم نیز فعالیت داشته است. آثار نقاشی او اغلب به مفاهیمی همچون گذر زمان، مرگ، زوال و فرسودگی می‌پردازند و فضایی تأمل‌برانگیز و گاه اندوهناک را به تصویر می‌کشند. آغداشلو در بسیاری از آثار خود به بازآفرینی و بازخوانی آثار کلاسیک هنری پرداخته و آن‌ها را با بیانی مدرن و گاه سوررئال ارائه کرده است. این شیوه باعث شده آثارش ترکیبی از سنت و مدرنیته را در خود داشته باشند. او با نگاه فلسفی و تاریخی خود توانسته است جایگاه ویژه‌ای در هنر معاصر ایران به دست آورد(www.aghdashlu.com).

۱۰ رضوان صادق‌زاده در سال ۱۳۴۳ در شهر اردبیل متولد شد و از نقاشان معاصر ایران به شمار می‌رود. او عضو هیأت علمی دانشگاه هنر است و در حوزه آموزش و پژوهش هنری نیز فعالیت گسترده‌ای دارد. صادق‌زاده همچنین عضو گروه هنرمندان دیوار سفید و انجمن نقاشان ایران است و در نمایشگاه‌های مختلف هنری حضور داشته است. آثار او بیشتر بر پایه نگاه مفهومی و ساختارهای فضایی شکل می‌گیرند. در بسیاری از کارهایش می‌توان تأثیر اندیشه‌ها و شیوه‌های معمار ژاپنی، تادائو آندو، را مشاهده کرد؛ به ویژه در استفاده از سادگی فرم‌ها، فضاهای خلوت و تأکید بر نور و ساختار. آثار او تلاشی برای پیوند میان معماری، فضا و بیان نقاشانه به شمار می‌آیند و رویکردی معاصر و اندیشمندانه دارند(قهرمانی قدر، ۱۳۹۶).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

۱۱ عمران قریشی، هنرمند معاصر پاکستانی، در سال ۱۹۷۲ میلادی در شهر حیدرآباد پاکستان متولد شد و بعدها برای ادامه زندگی و فعالیت هنری به شهر لاهور رفت. آثار او ریشه‌ای عمیق در سنت نگارگری گورکانی دارد که خود متأثر از نگارگری ایرانی است، اما این سنت را با بیانی معاصر و مفاهیم اجتماعی و سیاسی پیوند می‌دهد. قریشی با بهره‌گیری از فرم‌ها و فضاهای سنتی نگارگری، مسائل مربوط به خشونت، تنش‌های سیاسی و شرایط اجتماعی معاصر را بازنمایی می‌کند (پیرزاده و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۵۰). او از استادان پیشگام نقاشی مینیاتور در کالج ملی هنر لاهور است و در آثار خود اغلب بر روی کاغذ سنتی وازلی با قلم‌موهای بسیار ظریف کار می‌کند. مواجهه او با تاریخ نقاشی مغولی سبب شد تا با استفاده از زبان سنتی این هنر، امکان‌های تازه‌ای برای بیان هنری بیابد. آثار قریشی غالباً به موضوعاتی مانند وضعیت اجتماعی پاکستان و مسئله سلاح‌های هسته‌ای می‌پردازند و تلاش دارند تجربه زندگی معاصر را از طریق سنت‌های تصویری گذشته ترجمه کنند (کامرانی، ۱۳۸۳، ص. ۴). قریشی در آثار خود رویکردی نو در نگارگری ارائه کرده است که از سنت مینیاتور مغولی قرن شانزدهم الهام می‌گیرد، اما در قالب‌های متنوعی همچون نقاشی فیگوراتیو، آثار انتزاعی روی کاغذ، نقاشی‌های دیواری و چیدمان‌های هنری نمود می‌یابد. او نقوش و تکنیک‌های سنتی را با زبان بصری هنر معاصر و مفاهیم انتزاعی ترکیب می‌کند و از عناصری مانند ورق طلا و رنگ اکریلیک قرمز بهره می‌گیرد. رنگ قرمز در بسیاری از آثار او نشانه‌ای از خشونت، جنگ و درگیری‌های قومی و مذهبی است که در پاکستان و حتی منطقه خاورمیانه رخ می‌دهد. در مجموعه‌های مختلف کاری قریشی می‌توان نوعی اقتباس و بازخوانی از نگارگری سنتی مشاهده کرد؛ با این تفاوت که او از قالب‌های کوچک سنتی فاصله گرفته و گاه تنها فرم‌های الهام‌گرفته از نگارگری را در ابعاد بزرگ و با رویکردی معاصر به کار می‌برد (امانی و کفشچیان مقدم، ۱۳۹۶). به همین دلیل، قریشی به عنوان یکی از چهره‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری جریان نگارگری معاصر پاکستان شناخته می‌شود و نقش مهمی در معرفی این هنر در عرصه بین‌المللی داشته است (قناعت، ۱۴۰۱، ص.۱۰).

۱۲ عایشه خالد، هنرمند معاصر پاکستانی، در سال ۱۹۷۲ در شهر فیصل‌آباد متولد شد و بعدها برای ادامه فعالیت‌های هنری خود به لاهور مهاجرت کرد. او در کنار آموزش هنر، به مطالعه موضوعاتی چون ریاضیات، هندسه و گیاه‌شناسی نیز پرداخت و این دانش در ساختار بصری آثارش بازتاب یافته است. آثار خالد اغلب دارای مضامین سیاسی و اجتماعی هستند و تحت تأثیر تجربه‌های شخصی او در زمینه جنسیت، جایگاه زنان، زیبایی‌شناسی و روابط قدرت میان شرق و غرب شکل گرفته‌اند. او از هنرمندانی است که با تکیه بر سنت نگارگری در پاکستان، زبان تازه‌ای برای بیان مفاهیم معاصر ایجاد کرده است. در بسیاری از آثارش، سطح‌های تزئینی و الگوهای سنتی با مفاهیم انتقادی و پیام‌های اجتماعی ترکیب می‌شوند. مجموعه آثار او موضوعاتی مانند انتظارات فرهنگی از زنان، خشونت و تبعیض جنسیتی و پیامدهای جهانی رویدادهایی مانند یازده سپتامبر را بررسی می‌کند. خالد با استفاده از نقوش سنتی و الگوهای هندسی اسلامی، بدون نمایش مستقیم چهره‌ها، به بیان مسائل مرتبط با جنسیت و هویت می‌پردازد (پیرزاده و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۵۰). عایشه خالد که از فارغ‌التحصیلان برنامه معروف نقاشی مینیاتور در کالج ملی هنر لاهور است، توانسته این رسانه سنتی را به شیوه‌ای نو گسترش دهد. آثار او ترکیبی از تزئینات اسلامی، هنرهای سنتی نساجی و نقاشی انتزاعی مدرن را دربرمی‌گیرد و سبکی منحصربه‌فرد ایجاد کرده است. خالد علاوه بر نقاشی، در حوزه‌هایی مانند ویدئو آرت، چیدمان و کار با منسوجات نیز فعالیت می‌کند. ویژگی بارز آثار او دقت بسیار بالا در اجرا و در عین حال حضور معنوی و تأثیرگذار آن‌هاست. بسیاری از آثار او به شکل پارچه‌ها یا پرده‌های آویخته با نقوش هندسی، گل‌ها، میوه‌ها و گاه نقش چشم دیده می‌شوند که فضایی نمادین و تأمل‌برانگیز ایجاد می‌کنند. این گرایش به ساختارهای هندسی و تزئینی تا حد زیادی از پیشینه تحصیلی او در زمینه هندسه و مطالعات بصری الهام گرفته است (قناعت، ۱۴۰۱، ص. ۸).

۱۳ زاهورالاخلاق از برجسته‌ترین هنرمندان پاکستان در نیمه دوم قرن بیستم به شمار می‌آید که در حوزه‌های نقاشی، مجسمه‌سازی و چاپ هنری فعالیت داشت. او نقش مهمی در شکل‌گیری و تحول هنر معاصر پاکستان ایفا کرد و تأثیر عمیقی بر نسل‌های بعدی هنرمندان این کشور گذاشت. علاقه او به هنر از دوران کودکی و با آشنایی با آثار استاد خوشنویس یوسف دلویی آغاز شد و بعدها در دوران تحصیل در کالج ملی هنر لاهور تحت تأثیر آموزه‌های مدرنیستی استاد شاکرعلی قرار گرفت. زاهورالاخلاق با بهره‌گیری از دانش گسترده خود درباره سنت‌های بومی و همچنین آشنایی با هنر و اندیشه‌های معاصر غربی، تلاش کرد تا ساختارهای سنتی نگارگری را بازخوانی و بازآفرینی کند. این نگاه سبب شد تا او رویکردی نو در استفاده از عناصر نگارگری کلاسیک در هنر معاصر ارائه دهد. در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، زاهورالاخلاق از نخستین هنرمندانی بود که ایده‌های پست‌مدرن را در فضای هنری لاهور مطرح کرد. او در کالج ملی هنر لاهور بر اهمیت نگارگری به عنوان منبعی زنده برای هنرمندان معاصر تأکید داشت و دانشجویان را به استفاده خلاقانه از این سنت تشویق می‌کرد. در آثار نقاشی او، عناصر بصری نگارگری سنتی با ساختارها و زبان نقاشی انتزاعی تلفیق شده‌اند و ترکیبی تازه از گذشته و حال را شکل می‌دهند (Attea, 2004, p. 19). تلاش‌های او سبب شد نقاشی معاصر پاکستان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]
[DOI: 10.22034/14.57.4]

مسیر تازه‌ای پیدا کند و زمینه‌ای برای ظهور نسل جدیدی از هنرمندان فراهم شود. برخی از هنرمندان پس از او این رویکرد را به شکل معکوس ادامه دادند و نگارگری را به عنوان پایه‌ای برای خلق تصاویر و بیان‌های کاملاً معاصر به کار گرفتند (پیرزاده و همکاران، ۱۴۰۱).

14 Subjectivism (ذهنیت‌گرایی)

15 Modrnism

16 Academic

۱۷ - واژه پیشرو یا آوانگارد به هنرمندان و نویسندگانی اطلاق می‌شود که با شیوه‌های نوین و پیشگامانه، جنبش‌های جدید هنری را پایه‌گذاری کرده‌اند و ریشه آن به اصطلاحات نظامی قرن ۱۹ میلادی بازمی‌گردد(دومزون‌روژ، ۱۳۸۹، ص. ۹۷)(Avant Gard).

18 Erwin Panofsky

19 Iconological

20 Pre-Iconographical Description

21 Iconographical Analysis

22 Iconological Interpretation

کتابنامه

امانی، ح. کفشچیان‌مقدم، الف (۱۳۹۶). هنر پاکستانی: سنّت نگارگری،آموزه‌های غربی. مجله برای فردا. (۲۱).

پاشازانوس، م.ع. (۱۳۹۱). آینده‌ای بهتر برای نگارگری معاصر: درنگی در «نونگارگری». نشریه هنر و معماری. (۲۹). ۳۰-۳۸.

پانوفسکی، الف.(۱۳۹۵). شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی: درآمدی بر مطالعه‌ی هنر رنسانس. معنا در هنرهای تجسمی. ترجمه: اخوان‌اقدم، ندا. تهران: نشر چشمه.

پیرزاده، ز. و همکاران. (۲۰۲۲). بررسی تأثیر نقاشی نگارگری ایرانی بر نگارگری معاصر پاکستان (۲۰۲۱-۱۹۴۷م). نشریه نگره. ۴۳-۵۸.

جلالی‌میلانی، س. و همکاران. (۱۳۹۹). سنجش امکان بهره‌گیری از روش اروین پانوفسکی در خوانش نماهای خانه‌های تاریخی ایران. نشریه باغ نظر. ۱۷(۹۲). ۸۹-۱۰۲.

دومزون‌روز، الف. (۱۳۸۹). هنر معاصر. ترجمه: عرب‌زاده، ج. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

رفیعی‌راد، ر. و دیگران. (۱۳۹۸). نقش نقاشان زن، در احیا و حفظ سنّت نگارگری در نقاشی معاصر ایران(در ده ۵۰تا ۸۰). هنرو معماری. پیکره. (۱۸). ٤-۱۷.

شادقزوینی، پ. (۱۳۹۰). بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران(۱۳۲۰-۱۳۵۷ه.ش). هنرو معماری. نشریه جلوه‌هنر. (۵). ۲۳-۳۲.

شماس، ش و توحیدی، م. (۱٤۰۱). پژوهشی پیرامون شیوه‌های متأثر از نگارگری در آثار نقاشان معاصر ایران. نشریه مطالعات هنرهای زیبا. (۹). ٥٤-٦٤.

عبدی، ن. (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژیک: نظریه کاربرد. تهران: دایره سفید.

قناعت، گ. (۱٤۰۱). بررسی نقش مینیاتور در نقاشی معاصر پاکستان (با تأکید بر آثار عایشه خالد و عمران قریشی). پایان‌نامه کارشناسی ارشد. موسسه آموزش عالی سپهر اصفهان.

قهرمانی قدر، م. (۱۳۹۶). مطالعه تاثیر نقاشی شرق دور بر آثار رضوان صادق‌زاده. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر. دانشگاه الزهرا.

کامرانی، ب. (۱۳۸۳). عرصه تازه برای مینیاتورها (۲)(نگاهی به نگارگری معاصر پاکستان)، نشریه تندیس. هنر و معماری. (۳۷). ٤-٥.

کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران (ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین). تهران. نشر نظر.

گودرزی، م. (۱۳۸۵). جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران. تهران. انتشارات علمی وفرهنگی.

گودوین، و. (۱۳۸۳). پاکستان. ترجمه: شاداب، فاطمه. تهران. نشر ققنوس.

مجابی، ج. و همکاران. (۱۳۷۶). پیشگامان نقاشی معاصر ایران: نسل اول. تهران. نشر هنر ایران.

مهاجر، ش. (۱۳۸۹). نقاشی: ردِ پای مینیاتور در هنر معاصر پاکستان. نشریه تندیس. (۱۸۲). صفحه۸.

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۰). پیشینه‌شناسی تحلیل آیکونوگرافی از سزار، ریپا تا امیل مال. نقدنامه هنر. ۱(۱). ۵۰-۶۵.

نشریه هلال. ادبیات و زبانها. (۱۳۳۱). نقاشی معاصر در پاکستان. (۱). ۳٤-٤۰.

نصری، الف. (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی. کیمیای هنر. ۲(۶). ۷-۲۰.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

Asghar S. (2023). "Reurgence of Miniature in Pakistan". Vol.20. No.2 (2023): *palarchs Journal of Archaeology of Egypt.*

Attea, A. (2004). "*Postmodernism: Recent Developments in Art in Pakistan and Bagladesh*". Heilbrunn Timeline of Art Histry. New York: The Metropolitan Museum of Art.1-23.

Bagheri poor, A. (2018). *Investigation of Modern Aspects in Painting of Iranian contemporary Artist*. International Journal of Arts. DOL:10. 5923.arts. 8(3): 53-59.

Goodarzi, N, & Rezazadeh sareskanroud, T. (2022). "*An Analytical study on Contemporary Iranian Artworks Based on the Concept and Function of the* "*Appropriation*"". Bagh-e Nazar. 19(113).21-32.

Keshavarzi, s. (2021). "*Iranian Modern Art during the Pahlavy Dynasty (1925-1979)*". *201 pages*. To obtain the degree of Doctor of Art History at the Institute of Art History, University of Regensburg 2021. 1-83.

Keshmirshekan, H. (2007). "*Discourses on post-Revolutionart Iranian Art: Neo-traditionalism during The 1990s*. Mugarnas. Brill. 28pages. 131-157.

Mohajeri, M. (2018). *Representation of Women's Image in Iranian Contemporary Painting (A Study Based on Michel Foucault's Co,ncept of Power*). Advances in Social Sciences Research Journal . 5(5). 50-73.

Pourmokhtar , S. & et al. (2022). *Discourse Analysis of Traditionalism and Historical Perspectives in the Theoretical Foundations of Islamic Art*. Historical Perspective & Historiography. 31(28) . Pages 39-59.

Rafiei rad, R & et al. (2020). "*Role of women painters in the restoration and preservation of miniature in contemporary painting in Iran (in the last four decades)*". Paykareh. Journal Art Faculty shahd chamran University of Ahvaz. 8(18). p.1-17.

www.farahossouli.com. Access date: 2024. 10. 21.

www.aghdashlu.com. Access date: 2024. 10. 22.-

منابع تصویر

URLs

url1 :https://iroon.com/irtn/album/1091/%DA%AF%D9%88%D8%B4-%DA%A9%D9%86-%D9%88%D8%B2%D8%B4-%D8%B8%D9%84%D9%85%D8%AA-%D8%B1%D8%A7-%D9%85%DB%8C%E2%80%8C%D8%B4%D9%86%D9%88%DB%8C-%D9%85%DB%8C%D9%86%DB%8C%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%B1%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D9%81%D8%B1%D8%AD-%D8%A7%D8%B5%D9%88%D9%84%DB%8C/

url2 :https://poshtebammag.ir/27703/online-mag/%D8%A7%D9%88%DA%98%D9%86-%D8%AF%D9%84%D8%A7%DA%A9%D8%B1%D9%88%D8%A7/

url3 :https://moshrefzadeh.wordpress.com/category/%D8%AA%D8%A7%D8%B1%DB%8C%D8%AE-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86/page/15/

url4 :https://artang.ir/reza-abbasi/

url5 : https://artchart.net/fa/artists/rezvan-sadeghzadeh/artworks/o89g03/similars

url6 : //www.christies.com/en/artists/imran-qureshi

url7 : https://islamicartsmagazine.com/magazine/view/the_divine_is_in_the_detail

url9 :https://artsandculture.google.com/asset/one-night-zahoor-ul-akhlaq/qgF8utRWnsfItw

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]

COPYRIGHTS

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

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-13]

[DOI: 10.22034/14.57.4]