Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 57 - 89
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.564247.1106

Cultural and Artistic Influences of Iran on Pakistan: A Case Study of the Impact of Persian Painting on the Works of Shahzia Sikander

Vida Ghassemi, *PhD in Islamic Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran. Email: ghassemivida@gmail.com*

Extended Abstract

Introduction: This article examines how the aesthetics of Persian painting are transmitted, transformed, and reactivated in the contemporary works of Shahzia Sikander. Although artistic exchanges between Iran and the Indian Subcontinent have deep historical roots, and stylistic affinities between Persian and Mughal miniatures are well recognized, the semiotic mechanisms of meaning-making in Sikander's practice remain underexplored. Addressing this gap, the study analyzes three major works—The Scroll (1998), The Last Post (2010), and Ecstasy as Sublime, Heart as Vector (2011)—to trace the reappearance and transformation of key Persian visual principles, including surface-oriented spatial organization, absence of linear perspective, multi-centered composition, decorative rhythm, flattened color, and the symbolic logic of illumination. The research asks which Iranian elements persist, how they are reinterpreted through contemporary and postcolonial contexts, and what new cultural meanings emerge. It argues that Sikander activates Persian miniature logic as a living, generative system for addressing identity, migration, gender, and power.

Methodology: This study employs a qualitative analytical–comparative method based on close visual analysis and contextual interpretation. Primary data include museum archives, high-resolution images, and the artist's statements. The analysis is grounded in Paris School discourse semiotics, examining works across sensory–perceptual, cognitive, and axiological dimensions to trace meaning production. Postcolonial theory further frames the study through Bhabha's concepts of hybridity and in-between space and Spivak's notion of the subaltern. The purposive selection of The Scroll, The Last Post, and Ecstasy as Sublime, Heart as Vector enables systematic cross-comparison of Sikander's contemporary reinterpretation of Persian miniature structures.

Findings: This study reveals that Shahzia Sikander's engagement with Persian painting operates as a dynamic interplay of historical continuity, stylistic transformation, and discursive re-evaluation. Rather than treating Persian visual strategies as static symbols, she reinterprets them through fragmented spatial arrangements, layered temporalities, and hybridized visual vocabularies, transforming miniature painting into an active tool for exploring memory, identity, and postcolonial conditions.

The Scroll (1998), developed as Sikander's thesis at the National College of Arts, Lahore, draws deeply on Persian visual logic—surface-based composition, flat color, multi-centered spatial organization, and intricate architectural detail—while repurposing these elements to depict domestic spaces, fragmented rooms, staircases, and corridors. Sensory–perceptually, the viewer's physical movement along the scroll parallels the fluidity of the faceless female figure rendered in white gouache, creating an embodied perceptual field. Cognitively, fractured architecture evokes layered temporality and instability of identity, reflecting psychological fragmentation. Axiologically, the recurring female figure challenges patriarchal visual conventions, embodying fluid, resistant postcolonial subjectivity.

The Last Post (2010), a digital animation, translates Persian miniature principles into a time-based medium, reconstructing the history of the British East India Company. Animated figures emerge, dissolve, and collapse within multi-layered spaces inspired by Mogul and Persian aesthetics. Sensory–perceptually, floating layers, soft light, and atmospheric dissolution recall non-linear depth and surface-oriented illumination. Cognitively, Sikander references Mi'raj imagery from Timurid and Safavid manuscripts, displacing religious narratives toward a metaphorical critique of imperial rise and collapse. Axiologically, the final dissolution of the "Company Man" through bursts of color and movement visualizes the instability and destructive consequences of colonial power, demonstrating that Persian miniature logic functions as a discursive instrument for historical reinterpretation.

Ecstasy as Sublime, Heart as Vector (2011) further engages the Mi'raj motif, destabilizing its conventional iconography. Mosaic-like fragments, floating silhouettes, and shifting temporalities echo Iranian manuscript aesthetics while challenging them. The faceless ascending figure, poised between presence and absence, embodies Bhabha's "third space," representing hybrid, unsettled subjectivity shaped by intercultural experience. Across these works, Persian visual forms operate as instruments for articulating displacement, transformation, and self-reconstruction, linking traditional aesthetics to contemporary conceptual, cultural, and postcolonial concerns.

Conclusion: The analysis demonstrates that Persian painting in Sikander's work transcends mere stylistic reference. Through a discurse semiotice lens, Persian miniature principles function as perceptual, narrative, and value-generating tools, actively shaping contemporary meaning. Sikander transforms these inherited forms to address gender, postcolonial identity, and cultural hybridity, challenging fixed representational systems. This study confirms that Persian miniature painting remains a dynamic, generative tradition, producing new conceptual and aesthetic possibilities in global contemporary art.

Keywords: Persian Painting; Contemporary Pakistani Art; Shahzia Sikander; Discurse Semiotics; Postcolonial Discourse

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۱/ شماره مسلسل ۱۰ / بهار ۱۴۰۴/ ۸۹ - ۵۷
Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 57 - 89
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.564247.1106

تأثیرات فرهنگی و هنری ایران بر پاکستان: نمونه‌خوانی تأثیرات نقاشی ایرانی در آثار شه‌ضیا سکندر

ویدا قاسمی[۱]

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی چگونگی بازتاب و بازآفرینی مؤلفه‌های نقاشی ایرانی در آثار هنرمند معاصر پاکستانی، شه‌ضیا سکندر، پرداخته است و نقش این سنت تصویری را در شکل‌گیری گفتمان‌های فرهنگی، هویتی و پسااستعماری در هنر معاصر پاکستان تحلیل کرده است. با توجه به پیشینه طولانی مراودات هنری میان ایران و شبه‌قاره و تأثیر بنیادین نگارگران ایرانی در شکل‌گیری مکتب مغولی، این مقاله تلاش می‌کند روشن سازد که چگونه این میراث تاریخی در بستر معاصر و در آثار سکندر بازتعریف شده است. پژوهش با بهره‌گیری از روش تحلیلی-تطبیقی و رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی، سه اثر شاخص سکندر را بر اساس ابعاد حسی-ادراکی، شناختی و ارزشی تحلیل می‌کند تا سازوکارهای تولید معنا و دگرگونی رمزگان بصری ایرانی آشکار شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که سکندر با بهره‌گیری از ویژگی‌هایی چون سطح‌مداری، نور فراگیر، ریتم تزئینی، چندمرکزی و حذف پرسپکتیو خطی، سنت نقاشی ایرانی را نه به‌صورت بازتولید تاریخی، بلکه به‌مثابه زبانی معاصر به کار می‌گیرد که امکان پرسش‌گری فرهنگی و نقد ساختارهای قدرت را فراهم می‌سازد. او با ادغام عناصر برگرفته از نسخه‌های ایرانی با رسانه‌های جدید مانند نقاشی ترکیبی، ویدئو آرت و انیمیشن، ظرفیت‌های بیانی سنت را بسط داده و آن را وارد گفتمانی فراملیتی کرده است. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که بازخوانی نقاشی ایرانی در آثار سکندر صرفاً امری زیباشناختی نیست، بلکه فرآیندی معنازا و گفتمانی است که با مفاهیمی چون هویت، جابه‌جایی فرهنگی، مقاومت و پسااستعمار پیوند می‌خورد و نقشی مهم در بازتعریف جایگاه سنت در هنر معاصر جنوب آسیا ایفا می‌کند.

واژگان کلیدی

نقاشی ایرانی، هنر معاصر پاکستان، شه‌ضیا سکندر، نشانه‌معناشناسی گفتمانی، گفتمان پسااستعماری.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰

۱. دکتر هنرهای اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
ghassemivida@gmail.com

مقدمه

تاریخ هنر منطقه جنوب و غرب آسیا مملو از تبادل فرهنگی و هنری میان ایران و شبه‌قاره هند و پاکستان است؛ تبادلی که نه‌تنها در گذشته نقش تعیین‌کننده‌ای داشته، بلکه در هنر معاصر اهمیت بنیادین یافته است. هنر ایرانی به‌ویژه نقاشی سنتی ایرانی، نه‌تنها به‌عنوان یک میراث بصری بلکه به‌عنوان حامل گفتمان‌های فرهنگی، اجتماعی و هویتی، تأثیر عمیقی بر هنر معاصر پاکستان گذاشته است. نمونه‌ای برجسته از این تأثیرپذیری، آثار هنرمند معاصر پاکستانی، شه‌ضیا سکندر است. او با رجوع به سنت نقاشی ایرانی و تأثیرپذیری از سنت نقاشی مغولی (که به‌شدت ریشه در نقاشی ایرانی دارد)، این زبان تصویری را در قالب‌های نوین مانند نقاشی ترکیبی، ویدیو آرت و انیمیشن دیجیتال بازآفرینی کرده است. در آثار سکندر، سنت نقاشی ایرانی نه‌تنها میراث گذشته است، بلکه بستری برای تأمل در باب هویت، جنسیت، قدرت و نقد استعمار فراهم می‌آورد. بدین ترتیب، آثار او بازتابی از تداوم و دگرگونی سنت نقاشی ایرانی در بستر جهانی هنر معاصر محسوب می‌شوند؛ جایی که نشانه‌های بصری ایرانی، به‌عنوان سازوکارهایی معنازا و کنش‌گر در تولید گفتمان‌های جدید فرهنگی و سیاسی عمل می‌کنند. این فرآیند، امکان تحلیل پرسش‌های اجتماعی و هویتی را در چارچوبی زیبایی‌شناختی و فراملیتی فراهم می‌سازد. تحلیل آثار او از منظر تداوم سنت‌های تصویری، این امکان را فراهم می‌سازد تا جایگاه تاریخی تأثیر نقاشی ایرانی در شبه‌قاره و ظرفیت‌های معنایی و گفتمانی آن در هنر معاصر و به‌ویژه در پاکستان بازشناخته شود.

باوجود پژوهش‌های پیشین که به تأثیرات عمومی ایران بر هنر شبه‌قاره و سنت نگارگری مغولی و هندی پرداخته‌اند، ارتباط مستقیم این میراث با شیوه‌های اجرایی، رویکرد زیبایی‌شناسی و انتخاب‌های فرمی در آثار سکندر همچنان مغفول مانده است. پژوهش حاضر با تمرکز بر پیوند میان نقاشی ایرانی و آثار سکندر، قصد دارد این شکاف پژوهشی را پر کند و زمینه‌ای برای درک عمیق‌تر از استمرار و بازآفرینی سنت‌های هنری ایران در هنر معاصر پاکستان فراهم آورد.

پرسش اصلی این پژوهش آن است که چگونه نقاشی ایرانی بر آثار شه‌ضیا سکندر تأثیر گذاشته و در بستر معاصر پاکستان بازآفرینی شده است؟ و پرسش‌های فرعی شامل موارد زیر هستند:

۱. چه عناصر بصری ایرانی در آثار او قابل شناسایی‌اند؟

۲. این مؤلفه‌ها چگونه دگرگون شده‌اند و در فرآیند بازخوانی معاصر تغییر یافته‌اند؟

۳. بازخوانی این عناصر چه معناهای فرهنگی، هویتی و پسااستعماری را در هنر معاصر تولید می‌کند؟

هدف اصلی این مقاله روشن کردن مسیر انتقال و بازآفرینی عناصر نقاشی ایرانی در هنر معاصر پاکستان است و به‌ویژه نشان دادن این نکته که سکندر چگونه با

بهره‌گیری از سنت‌های نقاشی ایرانی، آن‌ها را در قالبی نوین بازتعریف کرده و به سطح جهانی رسانده است. روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تاریخ هنر تحلیلی-تطبیقی است و با رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی و تحلیل در چارچوب خوانش پسااستعماری سامان می‌یابد. پژوهش با نمونه‌خوانی هدفمند سه اثر شاخص سکندر انجام شده است. انتخاب نمونه‌ها بر اساس شاخص‌هایی چون نمایندگی سبک شخصی هنرمند، حضور مؤلفه‌های نگارگری ایرانی و اهمیت آن‌ها در گفتمان هنر معاصر صورت گرفته است.

در راستای پاسخ به پرسش پژوهش، مقاله در سه بخش سامان یافته است. نخست، چارچوب نظری مبتنی بر نشانه‌معناشناسی گفتمانی[1] معرفی می‌شود و ابعاد نشانه‌معنایی حسی-ادراکی، شناختی و ارزشی به‌عنوان ابزار تحلیل تعریف می‌گردد. اشاره کوتاهی نیز به مفاهیم پسااستعماری صورت می‌گیرد تا امکان تفسیر لایه‌های هویتی و فرهنگی آثار فراهم شود. در ادامه، برای فراهم‌کردن بستر فهم تحلیل، پیشینه تبادلات هنری میان ایران و شبه‌قاره به‌اختصار مرور می‌شود و در پی آن، مؤلفه‌های اصلی نقاشی ایرانی از جمله سطح‌مداری، نور فراگیر و فضاپردازی غیرپرسپکتیو و ... طرح می‌شود. در نهایت، سه اثر شاخص شه‌ضیا سکندر بر اساس ابعاد گفتمانی نشانه‌معنایی بررسی می‌شود تا روشن شود چگونه عناصر برگرفته از نقاشی ایرانی در ساختار ادراکی، روایی و ارزشی آثار او دگرگون می‌شوند و به تولید معناهای تازه درباره هویت، قدرت و جایگاه سنت در هنر معاصر پاکستان می‌انجامند.

وجه تمایز مقاله در تمرکز بر تأثیرات زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی بر هنر معاصر پاکستان و بهره‌گیری از چارچوب ترکیبی نشانه‌معناشناسی گفتمانی و تحلیل پسااستعماری است. این رویکرد، چشم‌اندازی تازه برای تحلیل میان‌فرهنگی آثار شه‌ضیا سکندر فراهم می‌آورد و نشان می‌دهد چگونه سنت‌های هنری ایران در مواجهه با هنر معاصر، فراتر از بازنمایی بصری، به ابزاری برای تحلیل مفاهیم جهان معاصر تبدیل می‌شوند.

پیشینه پژوهش

با وجود اهمیت آثار شه‌ضیا سکندر در مطالعات مربوط به نگارگری معاصر جنوب آسیا، پژوهش‌های محدودی به بررسی تحلیلی و تطبیقی آن پرداخته‌اند. تاکنون تنها دو پژوهش مستقل به‌طور مشخص به آثار این هنرمند اشاره کرده‌اند.

پژوهش نخست با عنوان «بازخوانی هویت در مینیاتور معاصر با تمرکز بر آثار شه‌ضیا سکندر» (نراقی، ۱۴۰۰)، رویکردی توصیفی-تحلیلی دارد و به بازنمایی هویتی و جنسیتی در آثار سکندر می‌پردازد. نویسنده در این پژوهش عمدتاً معناهای آشکار و مفاهیم نمادین مبتنی بر چندگانگی فرهنگی را بررسی کرده است. نتیجه این مطالعه نشان می‌دهد که سکندر با تلفیق عناصر بصری نقاشی مغولی (هندو-ایرانی) و زبان نقاشی معاصر، روایتی زنانه و مهاجرانه از هویت خویش بازآفرینی کرده است.

1. Discurse Semiotics

بااین‌حال، این پژوهش تمرکز خود را بر جنبه‌های اجتماعی و هویتی آثار قرار داده و تحلیل فرآیند تولید معنا و سازوکارهای نشانه‌ای در ساختار بصری آثار را در نظر نگرفته است. پژوهش دوم، با عنوان «بررسی تأثیر نقاشی نگارگری ایرانی بر نگارگری معاصر پاکستان» (فهیمی‌فر و دیگران، ۱۴۰۱)، به‌صورت توصیفی-تحلیلی تأثیر نقاشی ایرانی بر هنر پاکستان را مورد مطالعه قرار داده است. این مقاله نشان می‌دهد که تأثیر نقاشی ایرانی بر هنرمندان پاکستانی، ازجمله سکندر، بیشتر در جنبه‌های صوری و ترکیب‌بندی بصری قابل مشاهده است و در ساحت‌های معنایی و مفهومی تفاوت‌ها و فاصله‌هایی میان دو سنت وجود دارد. بااین‌حال، در این پژوهش آثار سکندر تنها در کنار تعداد زیادی از هنرمندان دیگر بررسی شده و تحلیل مستقلی از آثار او ارائه نشده است.

باوجوداین تلاش‌ها، هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین به تحلیل عمیق نشانه‌ها و سازوکارهای معنازایی در آثار سکندر نپرداخته و پیوند تاریخی و فرهنگی میان سنت نقاشی ایرانی و بازآفرینی آن در آثار وی را در چارچوب نشانه‌معناشناختی بررسی نکرده‌اند. پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی، فرآیند تولید معنا در ساختارهای تصویری آثار شه‌ضیا سکندر را تحلیل می‌کند و چگونگی بازتاب و تأثیرپذیری نقاشی سنتی ایران را در آن‌ها بررسی می‌کند. شایان ذکر است که نشانه‌معناشناسی تنها رویکردی است که می‌تواند نشان دهد مؤلفه‌های نقاشی ایرانی در آثار سکندر چگونه از نقش فرمی فراتر رفته و به سازوکارهای تولید معنا تبدیل می‌شوند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر کیفی و تحلیلی-تطبیقی است و با انتخاب هدف‌مند سه اثر شاخص شه‌ضیا سکندر به بررسی بازتاب مؤلفه‌های نقاشی ایرانی در هنر معاصر پاکستان می‌پردازد. معیار انتخاب آثار، نمایندگی سبک شخصی هنرمند، برجستگی مؤلفه‌های نقاشی ایرانی و اهمیت آن‌ها در گفتمان معاصر بوده است؛ رویکردی که امکان تحلیل عمیق بصری و مفهومی را فراهم می‌کند. داده‌ها بر پایه منابع کتابخانه‌ای، پژوهشی و دیجیتال گردآوری شده‌اند. تحلیل بر اساس نشانه‌معناشناسی گفتمان دیداری انجام می‌گیرد تا نقش فرم، رنگ، نقش‌مایه و ترکیب‌بندی در تولید معنا بررسی شود. این رویکرد نشان می‌دهد که عناصر نقاشی ایرانی تنها شباهت‌های فرمی نیستند، بلکه در سازوکار معنایی آثار سکندر نقش فعال دارند. در کنار آن، چارچوب پسااستعماری زمینه تاریخی و فرهنگی را روشن می‌کند و تعامل سنت ایرانی با هنر پاکستان را توضیح می‌دهد. بدین‌ترتیب پژوهش با ترکیب تحلیل نشانه‌ای و توجه به بستر فرهنگی، فرآیند شکل‌گیری معنا را نظام‌مند واکاوی می‌کند.

۴. چارچوب نظری پژوهش

در این بخش، به تبیین چارچوب نظری پژوهش پرداخته می‌شود. ابتدا نظریه و روش نشانه-معناشناسی گفتمانی، ابعاد گفتمانی و نشانه‌معناشناسی دیداری شرح داده

می‌شود، سپس رویکرد پسااستعماری و مفاهیم بنیادین آن بررسی می‌شود. در ادامه، پیشینه تاریخی و تداوم نقاشی ایرانی در هنر پاکستان و نیز مهم‌ترین ویژگی‌های بصری و زیباشناختی نقاشی ایرانی مورد توجه قرار می‌گیرند.

۴-۱.نشانه-معناشناسی‌گفتمانی،گفتمان

در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، نظریهٔ نشانه-معناشناسی گفتمانی در پی تحول گفتمانی زبان‌شناسی و تأثیر پدیدارشناسی شکل گرفت و به واکنش در برابر ساختارگرایی پرداخت؛ برخلاف دیدگاه ساختارگرایان که زبان را نظامی مستقل از تولیدکننده می‌دانستند، این رویکرد بر نقش فعال سوژه یا «گفته‌پرداز» در تولید معنا تأکید دارد. زبان در این چارچوب کنشی انسانی و ادراکی است که عناصر فردی، حسی و عاطفی گفته‌پرداز در آن نقش تعیین‌کننده دارند و معنا در بستر تجربه زیسته و ادراک وی شکل می‌گیرد. گفتمان نتیجه تعامل میان سوژه، عناصر بصری و جهان ادراکی اوست (شعیری، ۱۳۸۹: ۹-۱۱).

نشانه-معناشناسی گفتمانی گفتمان را فرآیندی پویا می‌داند که در آن گفته‌پرداز با تکیه بر تجربه‌های حسی، ادراکی و فرهنگی، معنا را در تعامل با مخاطب و بافت اجتماعی تولید می‌کند. مرز میان تولیدکننده و دریافت‌کننده برداشته شده و معنا از گفت‌وگویی مستمر میان آن‌ها شکل می‌گیرد؛ نشانه‌ها از طریق روابط چالش، تبانی یا تقابل معنا می‌یابند و فرایند گفتمان تحت تأثیر عوامل شناختی، عاطفی، زیباشناختی، حسی-ادراکی و کنشی است (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳-۱۵).

معنا در این دیدگاه ایستا نیست، بلکه با حضور ادراکی گفته‌پرداز در سطح بیان و محتوا بازتولید می‌شود و بازتاب موضع‌گیری، شرایط شناختی، فرهنگی و عاطفی اوست. در آثار شه‌ضیا سکندر، تصویر به‌مثابه گفتمانی زنده عمل می‌کند که از تعامل عناصر بصری، مؤلفه‌های نقاشی ایرانی و تجربه هنرمند با مخاطب و بافت فرهنگی‌اجتماعی معنا می‌یابد و لایه‌های درونی، ادراکی و فرهنگی اثر را آشکار می‌سازد.

۴-۲.نشانه‌معناشناسی‌گفتمان‌دیداری

نشانه‌معناشناسی گفتمان، معنا را نه در خود نشانه‌ها بلکه در کنش گفتمانی و حضور سوژهٔ گفته‌پرداز می‌بیند؛ برخلاف نشانه‌شناسی ساختارگرا که زبان را نظامی بسته می‌دانست، این رویکرد بر جنبهٔ وجودی و ادراکی معنا تأکید دارد. حال هنگامی که این کنش در عرصهٔ دیداری بروز یابد، ما با گفتمان دیداری مواجهیم. گفتمانی که از طریق عناصر بصری چون خط، رنگ، نور، فضا، ترکیب‌بندی، ریتم و بافت، سازوکارهای تولید معنا را سامان می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۰). هیچ تصویری بازنمایی کامل واقعیت نیست؛ بلکه نظامی از گفته‌پردازی بصری است که زاویه نگاه و حضور سوژه را بازتاب می‌دهد و آنچه غایب است را به شیوه‌ای هدفمند «حاضر» می‌کند. تصویر به‌عنوان میدان کنش و ارزش‌گذاری عمل می‌کند و روابط میان عناصر بصری مانند تعادل، تضاد، ریتم یا حذف، روایت و جهت‌گیری معنایی اثر را شکل می‌دهند. این رویکرد

به تحلیل سازوکارهای تولید معنا در سطح صوری (صورت بیان) و محتوایی (صورت مضمون) می‌پردازد و تعامل این دو سطح را بررسی می‌کند. در آثار شه‌ضیا سکندر، بازآفرینی فرم‌ها و منطق بصری نقاشی ایرانی در یک فرآیند، نظامی تازه از گفتمان دیداری پدید می‌آورد که معنا در تعامل میان سنت و معاصریت و میان حضور و حذف سوژه شکل می‌گیرد. برای تحلیل این معنا، سه بُعد نشانه‌معنایی حسی-ادراکی، شناختی و ارزشی گفتمان مورد توجه قرار می‌گیرد که امکان واکاوی عناصر بصری و فرم‌های سنتی به‌عنوان ابزارهای تولید معنا را فراهم می‌کنند.

۴-۳. بُعد حسی-ادراکی گفتمان

در چارچوب نشانه‌معناشناسی گفتمان، معنا نخست در بعد حسی و از رهگذر تجربه مستقیم اثر شکل می‌گیرد؛ حواس به‌عنوان منابع بنیادین تولید گفتمان عمل می‌کنند و احساس و ادراک خاستگاه اصلی نشانه‌معناها، به‌ویژه در تولیدات هنری و ادبی، هستند (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳۴). نظام ادراک حسی مبتنی بر حضور فعال سوژه است و جریان‌های حسی-ادراکی، نشانه‌ها را سیال و انعطاف‌پذیر می‌سازند، به‌گونه‌ای که فرایند تولید معنا غیرکلیشه‌ای و پویا می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۸۶-۸۹). در گفتمان دیداری، تجربه حسی مخاطب پایه‌ای برای شکل‌گیری معناست و عناصر بصری مانند رنگ، نور، خط، فضا، ریتم و بافت حامل انرژی‌های گفتمانی و هدایت‌کننده ادراک بیننده‌اند. شعیری این سطح را «جسمانه» می‌نامد، جایی که بدن مخاطب مشارکت دارد و واسطه میان دال و مدلول می‌شود و معنا را بر اساس هیجان زیبایی‌شناختی شکل می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۲: ۶۶-۶۷). این رویکرد نشان می‌دهد که آثار دیداری، پیش از شکل‌گیری معنای مفهومی، در سطح حسی-ادراکی و از طریق تجربه مستقیم مخاطب معنا تولید می‌کنند و فرآیند گفتمان را به شکلی زنده، انعطاف‌پذیر و پدیدارشناختی پیش می‌برند.

۴-۴. بُعد شناختی گفتمان

نشانه‌معناشناسی نوین، شناختی پویا، چندسویه و تعاملی را مطرح می‌کند؛ شناختی که در آن مخاطب از نقش منفعل بیرون آمده و به «شریک گفتمانی» تبدیل می‌شود، شریکی که می‌تواند در تولید، دریافت، بازتاب، تغییر یا حذف معنا مشارکت کند و حافظه و تجربه‌های پیشین او بر این فرآیند تأثیر می‌گذارند (شعیری، ۱۳۸۹: ۵۱). شناخت گفتمانی فعال و پویاست و امکان ظهور راهبردها و شگردهای زبانی را فراهم می‌آورد که پیوسته بازتولید، بازسازی، جایگزینی یا سرکوب می‌شوند و بدین ترتیب شناخت فراتر از انتقال اطلاعات صرف عمل می‌کند و در چرخهٔ تعامل گفتمانی انسجام می‌یابد. این شناخت، رابطهٔ انسان با عناصر جهان را شکل داده و جهان‌بینی او را نسبت به موضوع تعیین می‌کند؛ آنچه شعیری «شناخت شوشی» می‌نامد و گونه‌ای پدیدارشناختی است که حضور حساس انسان با شیء یا موضوع را تعریف می‌کند و تجربه‌های هیجان، شگفتی و لذت را فعال می‌سازد (شعیری، ۱۳۸۹: ۵۱-۵۵).

در آثار هنری، شناخت، ادراک و ارزش‌ها در تعامل میان هنرمند، اثر و مخاطب شکل می‌گیرند و معنا در جریان تعاملی و پویا تولید می‌شود. اثر هنری از سطح بازنمایی صرف فراتر می‌رود و نشانه‌ها در مواجهه با زمینهٔ تاریخی، فرهنگی و حسی مخاطب بازتفسیر و ارزش‌گذاری می‌شوند.

۴-۵. بُعد ارزشی گفتمان

نشانه‌معناشناسی امروزی معنا را در «صورت» چیزها می‌جوید و آن را از «وجود» مستقل می‌سازد؛ تجربه زیسته و بافت‌های گفتمانی و ادراکی در شکل‌گیری آن نقش دارند. نشانه‌های هنری با رمزگان‌های قدرتمند خود رابطه میان صورت بیان و صورت محتوا را تثبیت می‌کنند و امکان تمایز میان دو نوع ارزش فراهم می‌شود: ارزش در سیستم و ارزش گفتمانی. ارزش در سیستم صریح، مستقل و ثابت است، در حالی که ارزش گفتمانی بافت‌مند، حسی-ادراکی، پویا و سیال است و رمزگان‌ها را بازسازی و معنا را در قلمرو گفتمانی تولید می‌کند. فرآیند «نشانه‌معنایی شدن» به ظهور معناهای نو و گفتمانه منجر می‌شود؛ دخالت گفته‌پرداز، نظام رمزگانی را بازتعریف می‌کند و نظام ارزشی تازه‌ای ایجاد می‌کند که میان بیننده و گفته واسطه می‌شود. در گفتمان دیداری، تصویر میدان کنش و ارزش‌گذاری است و مخاطب در تولید معنا فعالانه مشارکت دارد (شعیری، ۱۳۹۲: ۹۵-۹۶).

بدین ترتیب، معنا در تعامل و تنش میان سه حوزهٔ حسی، شناختی و گفتمانی شکل می‌گیرد و هیچ‌گاه نهایی یا ثابت نیست. این تمایز امکان تحلیل جریان تغییر معنا از صورت بیان ثابت به نظام ارزشی پویا و چندصدایی را فراهم می‌آورد و هم ساختارهای سنتی نشانه‌ای و هم فرایندهای بازتولید معنا در تعامل با بافت گفتمانی و مخاطب را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

۴-۶. نظریه پسااستعماری[1]

مطالعات پسااستعماری، جریان انتقادی برجسته‌ای در قرن بیستم و هدف آن نقد ساختارهای قدرت، دانش و بازنمایی در گفتمان‌های غربی و بررسی شکل‌گیری هویت‌های فرهنگی در بستر سلطه استعماری است. این رویکرد نشان می‌دهد بازنمایی شرق از سوی غرب صرفاً توصیفی نیست، بلکه ابزاری برای بازتولید برتری غرب و تثبیت خود به‌مثابه «خود» در برابر «دیگری» است (شاه‌میری، ۱۳۸۹: ۱۱۳). نظریه‌های پسااستعماری با تمرکز بر مرکززدایی، روایت‌های کلان غربی را به چالش می‌کشند و امکان ظهور هویت‌های متکثر و بازتعریف‌شونده را فراهم می‌آورند، جایی که «شرق» واقعیتی عینی نیست، بلکه برساخته‌ای در چارچوب سلطه است (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۱۵).

هومی بهابها با طرح مفهوم «فضای سوم[2]» و «هیبریدیته[3]» نشان می‌دهد که معنا

1. Postcolonial Discourse
2. Third Space
3. Hybridity

در میان‌بودگی فرهنگی شکل می‌گیرد و هویت‌های چندلایه در موقعیت بینابینی سوژهٔ مهاجر ظهور می‌یابند. زمانمندی منفصل، حالت هم‌زیستی گذشته و حال، امکان بازتعریف مداوم هویت و گفتمان را فراهم می‌کند و مقاومت فرهنگی از طریق تقلید، جابه‌جایی معنا و واژگونی نشانه‌ها تحقق می‌یابد (Bhabha, 1994: 235-248). مفهوم فرودست نیز بر امکان سخن‌گفتن و بازیابی عاملیت گروه‌های حاشیه‌ای و زنان شرقی تأکید دارد. اسپیواک نظریه‌پرداز این حوزه نشان می‌دهد سلطه استعماری و مردسالارانه صدای فرودستان را خاموش می‌کند و آنان را تنها از دریچه بازنمایی دیگری قابل رؤیت می‌سازد (Spivak, 1999: 55). بدین ترتیب، مفهوم فرودست علاوه بر موقعیت اجتماعی و اقتصادی، سازوکارهای حذف و سکوت تحمیلی در سطح ایدئولوژیک و فرهنگی را نیز نشان می‌دهد. این نگاه انتقادی در هنر معاصر، ازجمله آثار شه‌ضیا سکندر، با بازخوانی بصری شرق و بهره‌گیری انتقادی از فرم‌های سنتی بازتولید شده است.

۵. مؤلفه‌های زیباشناختی نقاشی ایرانی

در این بخش، به مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی بنیادینی از نقاشی ایرانی اشاره می‌شود که بیشترین میزان تأثیرگذاری را در خوانش و بازآفرینی سکندر از سنت تصویری ایرانی داشته‌اند.

فضاسازی و پرسپکتیو: در سنت نقاشی ایرانی، منطق فضاسازی بر اساس سطح‌مداری و دوبعدی بودن شکل گرفته است و تصویر هرگز بر اساس پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای سامان نمی‌یابد. نگارگران به‌طور آگاهانه از ایجاد ژرفای واقع‌نما پرهیز می‌کردند؛ زیرا بازنمایی سه‌بعدی بر سطح دوبعدی کاغذ، نوعی گمراهی ذهن مخاطب تلقی می‌شد (بابایی‌فلاح، ۱۴۰۱: ۷۸). آرنولد نیز اشاره می‌کند: «در نقاشی ایرانی، تلاش برای کشف و کاوش بُعد سوم صورت نمی‌گرفت» (آرنولد، ۱۳۷۸ب: ۱۷۱). شایگان این ویژگی را بنیانی برای شکل‌گیری «فضایی کیفی و خیالین» می‌داند؛ فضایی که در آن اشکال همچون «صور معلق» ظاهر می‌شوند و چشم مخاطب آزادانه از سطحی به سطح دیگر می‌لغزد، بی‌آنکه به قوانین پرسپکتیو پایبند باشد (شایگان، ۱۳۷۹: ۸۲). این نوع فضاسازی امکان شکستن فضاهای بسته، کنار هم نشاندن رخدادهای متعدد و درک هم‌زمان چند زمان و مکان را فراهم می‌کند (قاضی‌زاده، ۱۳۸۷: ۳۳۱).

ترکیب‌بندی و چیدمان بصری: ترکیب‌بندی‌ها در نقاشی ایرانی غالباً مسطح و تخت به نظر می‌رسند و عناصر هم در محور افقی و هم در محور عمودی با یکدیگر درمی‌آمیزند. در این سنت تصویری، نقطهٔ کانونی مشخصی برای هدایت نگاه بیننده به ندرت تعیین می‌شود (ولش، ۱۳۸۴: ۱۵) و حجم رویدادها در فواصل نزدیک و دور به حدی زیاد است که شناسایی شخصیت‌های اصلی یا تشخیص واقعهٔ مرکزی، جز با اتکا به نشانه‌های داستانی و تجربه خوانش نگارگری، دشوار می‌شود. این ویژگی هم میدان حرکت بصری

گسترده‌ای ایجاد می‌کند و هم با صحنه‌های فرعی حاوی درون‌مایه‌هایی متفاوت از صحنه اصلی، چرخش بصری بیشتری در نگاره پدید می‌آورد (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۹).

نور و رنگ: ویژگی مستقل و زیبایی‌شناختی دیگر نقاشی ایرانی، بهره‌مندی تمام عناصر بصری از نوری یکنواخت و فراگیر است (بابایی‌فلاح، ۱۴۰۱: ۳۹). نور در سطح نقاشی بدون تمرکز بر یک شیء خاص، همه عناصر را هم‌زمان آشکار می‌کند و با فضای تخت و نمادین هماهنگ است (آیت‌اللهی، ۱۳۷۹: ۴۰). رنگ‌ها نیز در هنر مشرق زمین ذات مستقل ندارند؛ بلکه جلوه‌ای از نورند، نوری که ماهیتی ماورائی و غیرمادی دارد. کورکیان و سیکر بیان می‌کنند: «رنگ‌ها جوهر یا ذات مستقل نیستند، بلکه نمود عرضی یا موضعی تشعشع نورانی‌اند» (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۸: ۵۴).

تزئینات و پرداخت: تزئینات در نقاشی ایرانی نقش برجسته‌ای دارند و موجب درخشش و غنای بصری ترکیب‌بندی می‌شوند. به تعبیر آرتور پوپ، کمال‌یافتگی نقش و پرداخت ظریف اثر از شروط اصلی زیبایی نقاشی ایرانی است (بابایی فلاح، ۱۴۰۱: ۶۷). پوپ معتقد است؛ ظرایف تزئینات به نقاشان امکان خلق فرم‌هایی با قابلیت تطبیق و گستردگی مانند یک زبان بصری را می‌دهد (پوپ، ۱۳۸۰: ۳).

پیوند با خوشنویسی: نگارگری ایرانی نوعی تصویرسازی کتاب است و پیوند مستقیمی با هنر خوشنویسی دارد. خوشنویسی، به فراخور مکاتب هنری، در دل نگاره‌ها تجلی پیدا می‌کرد و جزییات ظریف آثار ایرانی با لطافت و روانی خوشنویسی همراه بود (گری، ۱۳۹۲: ۹۱).

پرهیز از فضای تُهی: در نقاشی ایرانی، نقاشان به شکلی همه جای تصاویر را با تزیینات و پرداخت‌های گوناگون پر می‌کردند و برای همه بخش‌های اثر اجزایی سنگین و دارای هویت بصری قوی لحاظ کرده‌اند. نگارگران حتی در پراکنده‌سازی رنگ‌های نگاره‌ها از ضرباهنگی موزون استفاده کرده و رنگ‌ها را در سرتاسر آثار پراکنده می‌ساختند (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۶۱).

این عناصر، هنگامی که در آثار سکندر بازآفرینی یا دگرگون می‌شوند، به ابزارهایی تبدیل می‌گردند که مخاطب را از ادراک بصری به سوی لایه‌های شناختی و ارزشی هدایت می‌کنند. بر این اساس، در بخش یافته‌ها نشان داده خواهد شد که چگونه همین مؤلفه‌ها ساختار معنایی سه اثر منتخب را شکل می‌دهند و بستر لازم را برای طرح مسائل هویتی، تاریخی و پسااستعماری فراهم می‌کنند.

۶. پیشینه تاریخی و تداوم نقاشی ایرانی در هنر پاکستان

پیوندهای فرهنگی و هنری ایران و شبه‌قاره هند به دوره تیموریان و گسترش امپراتوری مغول بازمی‌گردد. از قرن شانزدهم، مهاجرت نگارگران ایرانی به دربار اکبرشاه، باعث شکل‌گیری «مکتب مغولی» در نقاشی شد؛ سبکی که زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی را با عناصر بومی هند ترکیب می‌کرد و شامل پس‌زمینه‌های تخت، ترکیب‌بندی‌های

متقارن، رنگ‌های درخشان و پرداخت دقیق چهره‌ها بود. هنرمندانی چون عبدالصمد و میرسیدعلی، اصول ترکیب و فضاپردازی ایرانی را به کارگاه‌های سلطنتی هند آوردند و نخستین زبان تصویری مشترک میان ایران و شبه‌قاره را بنیان نهادند (بلر و بلوم، ۱۳۹۱: ۴۰۴-۴۰۶ و پرایس، ۱۳۹۳: ۱۷۱-۱۷۵).

این پیوند در طول زمان تداوم یافت و پایه هنر ملی پاکستان در قرن بیستم شد. در دوره استعمار و پس از استقلال، هنرمندان پاکستانی با بازتعریف هویت ملی مواجه شدند و بازگشت به نقاشی سنتی راهی مهم برای بازیابی هویت فرهنگی بود. در دهه‌های پایانی قرن بیستم، این بازخوانی به رویکردی مفهومی و انتقادی بدل شد و شه‌ضیا سکندر با تکیه بر ساختارهای بصری نقاشی ایرانی و نقاشی مغولی (هندو-ایرانی) و با بهره‌گیری از مضامین پسااستعماری، جنسیتی و سیاسی، سنت ایرانی را به زبانی معاصر و گفتمانی تبدیل کرد. در آثار او، فرم‌های آشنا از نسخه‌های ایرانی نه بازتولید گذشته، بلکه بستری برای گفت‌وگوی فرهنگ‌ها و تعامل با رسانه‌های نوین و موضوعات جهانی هستند. نقاشی ایرانی در این چارچوب به عنوان زبانی پویا عمل می‌کند که در زمینه‌های فرهنگی متفاوت فعال می‌شود. نهادهایی مانند دانشکده ملی هنر لاهور در حفظ و انتقال این زبان بصری نقش مؤثری داشته‌اند و حضور هنرمندانی مانند سکندر نشان می‌دهد که نقاشی ایرانی قادر است مفاهیمی همچون قدرت، مهاجرت، هویت و استعمار را در قالبی معاصر بازنمایی کند و سنت را به ابزاری برای بازاندیشی و تولید معنا در جهان امروز تبدیل سازد.

برای پرهیز از خلط مفهومی، لازم است میان «نقاشی ایرانی» و «نقاشی مغولی (هندو-ایرانی)» تمایزی نظری قائل شویم. نقاشی ایرانی، به‌ویژه در مکاتب تیموری و صفوی، بر منطق سطح‌مدار، نور فراگیر، حذف پرسپکتیو خطی، هم‌زمانی روایی و تقدم معنا و ... بر بازنمایی واقع‌نما استوار است. در مقابل، نقاشی مغولی اگرچه در شکل‌گیری خود به‌شدت وامدار نگارگران ایرانی است، اما به‌تدریج تحت تأثیر ذوق درباری هند، روایت تاریخی، پرتره‌پردازی فردمحور، گرایش به حجم‌نمایی و نوعی نظم روایی خطی‌تر قرار می‌گیرد.

در این مقاله، تمرکز تحلیل به‌صورت آگاهانه بر شناسایی و بررسی مؤلفه‌های بصری‌ای قرار دارد که ریشه در سنت نقاشی ایرانی دارند و در آثار شه‌ضیا سکندر بازخوانی شده‌اند، مؤلفه‌هایی که ممکن است به‌واسطهٔ نقاشی مغولی به آثار شه‌ضیا سکندر رسیده باشند و یا شه‌ضیا سکندر به طور مستقیم از طریق مطالعه‌ی نقاشی ایرانی از آن‌ها بهره گرفته باشد.

۷. شه‌ضیا سکندر و بازآفرینی سنت نقاشی ایرانی

شه‌ضیا سکندر در سال ۱۹۶۹ در لاهور، پاکستان متولد شد و در کالج ملی هنر لاهور در رشته نقاشی تحصیل کرد. او آموزش خود را نزد استاد نگارگر «بشیر احمد»

گذراند و اولین زنی بود که در بخش نقاشی سنتی هندو-ایرانی به تدریس پرداخت و چارچوب فنی و زیباشناختی این هنر را به چالش کشید. سکندر در سال ۱۹۹۱ مدرک کارشناسی هنرهای زیبا خود را دریافت کرد و سپس برای ادامه تحصیل به ایالات متحده رفت (URL 1). سکندر با بهره‌گیری از آموزش سنتی، رویکردی انتقادی و نوآورانه به نقاشی هندو-ایرانی و نقاشی ایرانی دارد و آثارش ترکیبی از سیالیت، تکه‌تکه‌شدن و دگرگونی‌های سورئال است که با دیدگاه‌های پسامدرن و فمینیستی معاصر پیوند می‌یابد. فعالیت‌های چندرسانه‌ای او از طراحی و نقاشی به موزاییک، مجسمه‌سازی و ویدئو گسترش یافته است (URL6).

شه‌ضیا سکندر از سال ۱۹۹۷ در نیویورک زندگی می‌کند و به‌عنوان هنرمندی چندرسانه‌ای و بین‌المللی شناخته می‌شود که نقاشی سنتی هندو-ایرانی و نقاشی ایرانی را به نقطه آغاز بازخوانی و گسترش ظرفیت‌های آن تبدیل کرده است. او با تجربه‌گری در مقیاس، رسانه‌ها و فرم‌های چندرسانه‌ای، ساختارهای تثبیت‌شده سنت را دگرگون می‌کند و آن را عرصه‌ای برای دگرمعنایی و گفت‌وگو با جهان معاصر می‌سازد. سکندر دریافت‌کننده فلوشیپ مک‌آرتور و جایزه پولاک است و آثارش در مؤسسات معتبر جهانی به نمایش درآمده‌اند؛ او نخستین هنرمند پاکستانی-آمریکایی در تالار ملی چهره‌های مؤسسه اسمیتسونیَن (۲۰۱۷) و نخستین پاکستانی دریافت‌کننده مدال هنر وزارت امور خارجه آمریکا (۲۰۱۲) بوده است (URL6).

۸. یافته‌های پژوهش

این بخش تحلیل سه اثر شه‌ضیا سکندر را بر اساس ابعاد گفتمانیِ حسی-ادراکی، شناختی و ارزشی ارائه می‌دهد. ابتدا کیفیت ادراکی و سازمان بصری بررسی می‌شود، سپس مسیرهای شکل‌گیری معنا و منطق روایی اثر و در نهایت ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های فعال در اثر تحلیل می‌شوند تا نحوه صورت‌بندی معنا و تأثیر مؤلفه‌های بصری ایرانی آشکار شود.

۸-۱. تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان دیداری اثر «طومار»

«طومار» (شکل ۱) یکی از آثار کلیدی سکندر است که قالب سنتی نقاشی قدیم را از لحاظ دقت در جزئیات، کاغذ خاص و ترکیب‌بندی مرسوم نگه داشته است؛ اما محتوا دیگر صحنه‌های اسطوره یا دربار نیست؛ بلکه زندگی روزمره، خانه، خاطره، تجربه شخصی یعنی بازتعریفی از نقاشی سنتی در جهت روایت معاصر است. این اثر سکندر که پایان‌نامهٔ او در کالج ملی لاهور (NCA) است، بازتابی شخصی و خلاقانه از خاطرات دوران نوجوانی‌اش و خانه‌ای است که در آن بزرگ شده است. او خود را به‌صورت حضور شفاف و شناور، شبح‌گونه و بدون چهره، در هر بخش اثر تصویر کرده است؛ حضوری که هم ناظر روایت است و هم کانالی برای دسترسی مخاطب به نقاشی و هدایت تجربهٔ بصری او. فرم شفاف و متحرک با گواش سفید ارائه شده و بیانگر

بی‌قراری جوانی، جستجوی هویت و مطالبهٔ آزادی برای بدن زن در محیط خانه است. اگرچه اثر از سنت‌های نقاشی صفوی و نقاشی ایرانی الهام گرفته، اما موضوع، قالب، محیط و جزئیات آن کاملاً نو و تازه هستند. «طومار» بیش از یک سال و نیم زمان برده و نه‌تنها برای سکندر تجربه‌ای شخصی و پیشگامانه بود، بلکه نقشی مهم در زنده نگه داشتن و بازآفرینی سنت‌های نقاشی قدیم در شیوه‌ای معاصر ایفا می‌کند (URL 1).

در ادامه به تحلیل ابعاد نشانه‌معناییِ حسی - ادراکی، شناختی و ارزشی اثر می‌پردازیم.

شکل ۲. شه‌ضیا سکندر، «طومار» ۱۹۹۸. رنگ گیاهی، رنگدانه خشک، آبرنگ و چای روی کاغذ دست‌ساز، ۱۳۱/۵* ۶۳۷/۸ اینچ(URL2).

Figure 2: shazia sikander, The Scroll1998, Vegetable color, dry pigment, watercol-or, and tea on hand-prepared wasli paper, 131/2 x 637/8 inches (URL2).

۸-۱-۱. بُعد حسی-ادراکی گفتمان

در تجربهٔ حسی - ادراکی اثر «طومار»، مواجهه نخست مخاطب نه با یک مفهوم انتزاعی، بلکه با جریانِ سیال حضور است؛ حضوری که بدن و حواس مخاطب را وارد میدان ادراک می‌کند. اثر همچون نواری گشوده است و خوانش آن مستلزم حرکت فیزیکی است؛ بیننده مسیر اتاق‌ها و پله‌ها را دنبال می‌کند و نگاهش در فضا جریان می‌یابد. این حرکت جسمانی با حرکت شبح‌وار زن در اثر هم‌ریتم می‌شود و همان

نقطه‌ای را می‌سازد که شعیری «جسمانه» می‌نامد. جایی که معنا از سطح بصری فراتر رفته و به تجربه‌ای زیسته و تَنانه بدل می‌شود. جسمانه موضع‌گیری سوژه است که بر اساس آن مرزها بین دو دنیای درون و برون متن قابلیت جابه‌جایی می‌یابد و سیال بودن معنا را تضمین می‌کند (شعیری، ۱۳۹۲: ۶۶).

این تجربهٔ تَنانه ریشه در بهره‌گیری آگاهانه از عناصر بنیادین نقاشی ایرانی دارد؛ نه به‌عنوان بازنمایی تاریخی یا ارجاع سبک‌شناسانه، بلکه به‌صورت نیروهای ادراکیِ فعال در سازمان‌دهی فضا. به‌طور مشخص، در بخش میانی «طومار»-جایی که مجموعه‌ای از اتاق‌ها به‌صورت مقطع‌گونه و عمودی بر روی یکدیگر چیده شده‌اند- منطق فضاسازی کاملاً با سنت نقاشی ایرانی هم‌خوان است. در این بخش، اتاق‌ها همچون سطوحی هم‌ارزش و چسبیده به هم ظاهر می‌شوند و پله‌ها بدون تبعیت از پرسپکتیو خطی، میان این فضاها تکرار می‌گردند. این شیوهٔ سازمان‌دهی فضا یادآور الگوی معماری در نسخه‌های نگارگری دورهٔ صفوی، به‌ویژه در صحنه‌های درونی کاخ‌ها و فضاهای داخلی است؛ جایی که تصویر نه بر اساس عمق‌نمایی، بلکه بر مبنای هم‌نشینی سطوح شکل می‌گیرد.

همان‌گونه که در نقاشی ایرانی سطح تصویر از خلأ تهی می‌شود و حضور جان‌دار عناصر، بیننده را به مشارکت فعال دعوت می‌کند، در «طومار» نیز فشردگی فضا و انباشتگی جزئیات که در تراکم اتاق‌ها و پله‌ها نمود دارد، چشم را به خود می‌کشاند و مجالی برای سکون باقی نمی‌گذارد. این انباشتگی، حضوری فشاره‌ای ایجاد می‌کند که مخاطب را ناگزیر از حرکت و پیگیری مسیر بصری می‌سازد و تجربه‌ای مستقیم از ریتم بستهٔ زندگی روزمره و محدودیت فضایی منتقل می‌سازد.

در بخش‌های متوالی ترکیب‌بندی، پیکره واحد زن با اندازه‌ی ثابت در فضاهای متفاوت خانه ظاهر می‌شود؛ گاه در آستانه‌ی درها، گاه بر روی پله‌ها و گاه در اتاق‌های بسته. این تکرار، بدون هیچ نشانه‌ی تغییر زمانی یا روایی، موجب می‌شود که مخاطب چند وضعیت متفاوت را به‌طور هم‌زمان درک کند. این شیوه بازنمایی به‌طور مستقیم به منطق هم‌زمانی در نقاشی ایرانی ارجاع دارد؛ جایی که یک شخصیت می‌تواند در یک تصویر، در چند لحظه‌ی زمانی متفاوت حضور داشته باشد. همچنین بهره‌گیری از فضای چندمرکزیِ نقاشی ایرانی در «طومار» باعث می‌شود نگاه بیننده میان نقاط مختلف پرتاب می‌شود و ناپایداری ادراکی، سیالیتی از حرکت و سرگردانی ایجاد می‌کند. حذف پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای در اثر، حضور عناصر را در میدان ادراک، هم‌زمان و چندلایه می‌کند و مخاطب را میان گذشته و حال، حرکت و سکون، حضوروغیاب سوژه‌ی زن درگیر می‌سازد.

در سراسر اثر، هیچ منبع نوری مشخصی قابل تشخیص نیست؛ اتاق‌ها، پله‌ها و پیکرهٔ زن همگی با نوری یکنواخت و فراگیر روشن شده‌اند. حذف سایه‌پردازی و این نور تخت و همگن، مستقیماً به منطق نور در نقاشی ایرانی ارجاع دارد؛ نوری که نه برای

حجم‌پردازی، بلکه برای آشکارسازی هم‌زمان عناصر به‌کار می‌رود. این کیفیت نوری، در کنار طیف رنگ‌های خاکی و بافت گرم لکه‌های چای بر کاغذ، سبب می‌شود تجربهٔ حسی اثر نه بر اساس عمق و حجم، بلکه بر پایهٔ تماس سطحی چشم با تصویر شکل گیرد؛ کیفیتی که ریشه در سنت سطح‌مدار نقاشی ایرانی دارد.

در ادامه همین منطق، معماری در اثر همچون پرده‌ای روایی عمل می‌کند؛ دیوارها باز و بسته می‌شوند، فضاها در هم نفوذ می‌کنند و پیکرهٔ زن مدام ظاهر و ناپدید می‌شود. این کیفیت «پر/تهی بودن حضور» یکی از سازوکارهای اصلی تولید معنا در سطح حسی اثر است. بدن بی‌چهره‌ی زن که هم واجد فردیت است و هم قابلیت تعمیم، این وضعیت تعلیقی را تشدید می‌کند. حذف چهره در امتداد حذف مرکزیت فردی در نقاشی ایرانی، دال را از مدلول مشخص جدا می‌کند و معنای هویت را در تعلیق نگه می‌دارد، به‌گونه‌ای که مخاطب را از خوانش قطعی بازمی‌دارد و تجربه‌ای از لغزندگی، اضطراب و تمنای رهایی ایجاد می‌کند.

در این چشم‌انداز، سنت نقاشی ایرانی نه صرفاً به‌مثابه یک سبک بصری، بلکه به‌عنوان سازندهٔ فرم ادراک در «طومار» عمل می‌کند، درحالی‌که زیست‌جهان معاصر و تجربهٔ مدرن، محتوای درونی اثر را شکل می‌دهند. خانه در این اثر هم‌زمان مأوا و محدودیت است و پیکره‌ی زن هم‌زمان شخصی و جمعی. تنش میان این دو قطب در تمام سطح اثر جریان دارد و تجربه حسی سیال و چندلایه، مبنای شکل‌گیری گفتمان اثر می‌شود. درنهایت نقاشی ایرانی در «طومار» فراتر از یک ارجاع فرمی عمل می‌کند و به‌عنوان ابزار تولید معنا، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری تجربهٔ حسی و معنایی این اثر از شه‌ضیا سکندر ایفا می‌کند.

۸-۱-۲.بُعدشناختی‌گفتمان

در اثر «طومار» بُعد شناختی زمانی پدیدار می‌شود که نگاه مخاطب از دریافت صرفاً حسی فراتر می‌رود و عناصر پراکنده تصویر در قالب یک ساختار روایی به یکدیگر پیوند می‌خورند. حرکت نگاه میان اتاق‌ها، پله‌ها و فضاهای گسسته، توقف‌ها و بازگشت‌های پی‌درپی، شبکه‌ای از پیوندهای روایی می‌سازد که محصول کنش بازشناسانه و مشارکتی مخاطب است. مطابق نظریه نشانه‌معناشناسی گفتمانی، شکلی از شناخت سیال و بازتولیدشونده ایجاد می‌کند؛ شناختی که معنا را نه منتقل، بلکه تولید می‌کند (شعیری، ۱۳۸۹: ۵۵).

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های شناختی اثر، تکرار پیکرهٔ واحد زن در موقعیت‌های متفاوت معماری است؛ مؤلفه‌ای که پیوند «طومار» با سنت نقاشی ایرانی را در سطحی ساختاری آشکار می‌سازد. همان‌گونه که اشاره شد؛ این شگرد یادآور منطق روایی نقاشی ایرانی است که در آن یک شخصیت می‌تواند در یک تصویر، حامل چند لحظهٔ زمانی به‌طور هم‌زمان باشد. در «طومار» نیز زن شبح‌گون، با اندازه‌ای تقریباً ثابت، در آستانهٔ درها، بر پله‌ها و در اتاق‌های بسته تکرار می‌شود؛ بی‌آنکه تقدم و تأخر زمانی

مشخصی میان این ظهورها وجود داشته باشد. این تکرارِ دیداری که پیش‌تر در سطح حسی-ادراکی به‌واسطهٔ موقعیت‌یابی پیکره در آستانه‌ها و پله‌ها تجربه شده بود، در این سطح به سازوکاری شناختی برای تولید روایت بدل می‌شود.

این هم‌زمانی تصویری، مخاطب را وادار می‌کند همانند خوانش یک نگارهٔ ایرانی، میان این حضورهای پراکنده رابطه برقرار کرده و روایت خود را بسازد. بدین‌ترتیب، ساختار شناختی اثر بر الگویی استوار می‌شود که در سنت نقاشی ایرانی ریشه دارد؛ الگویی که در آن روایت نه از مسیر خطی زمان، بلکه از طریق هم‌نشینی موقعیت‌ها شکل می‌گیرد. در این ساختار، زن نه شخصیتی با سیر داستانی مشخص، بلکه نشانه‌ای شناور است که در هر موقعیت معنایی تازه می‌یابد. در این مسیر، گذشته و حال، حرکت و توقف، حضور و غیاب سوژه زن، همه در یک میدان ادراکی واحد هم‌زمان تجربه می‌شوند و مخاطب را در چرخه‌ای از بازشناسی و بازتولید معنا قرار می‌دهند.

سطح‌مداری و حذف پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای که ریشه در منطق فضاسازی نقاشی ایرانی دارد، نقش تعیین‌کننده‌ای در فرآیند شناختی ایفا می‌کند. در «طومار» هیچ محور دید مسلطی وجود ندارد؛ صحنه‌ها گاه از طریق چارچوب درها، پنجره‌ها یا آینه‌ها دیده می‌شوند و مرز میان فضاها پیوسته در حال لغزش است. این شکست دید خطی، ساختاری چندمرکزی پدید می‌آورد که نگاه مخاطب را میان نقاط مختلف تصویر جابه‌جا می‌کند و او را ناگزیر می‌سازد مسیرهای روایی متعددی را به‌طور هم‌زمان دنبال کند. در این وضعیت، زاویهٔ دید نه تثبیت‌شده، بلکه متکثر و ناپایدار است؛ کیفیتی که امکان خوانش‌های متنوع و بازتولید مداوم معنا را فراهم می‌آورد. گرمس و کورتز زاویه دید را «مجموعه شگردهایی می‌دانند که گفته‌پرداز به کار می‌برد تا تنوع پردازش متنی ایجاد کند؛ این تنوع خوانش‌های متعدد از روایت را در پی دارد» (شعیری، ۱۳۸۹: ۷۶).

خانه در این سطح نه صرفاً یک مکان فیزیکی، بلکه ساختاری گفتمانی است؛ فضایی که روابط، نقش‌ها و ارزش‌ها در آن بازتعریف می‌شوند. الگوی معماری برگرفته از نقاشی ایرانی با تقسیم‌بندی‌های قابل‌چرخش، اتاق‌های گشوده، مسیرهای متکثر، خانه را از یک ظرف بازنمایانه به یک میدان شناختی تبدیل می‌کند. در این فضا مخاطب میان دوگانگی‌های بنیادین حرکت می‌کند: خانه به‌مثابه مأوا و خانه به‌مثابه محدودیت؛ زن به‌مثابه فرد و جمع؛ معنا نه تثبیت‌شده، بلکه در فرآیند بازشناسی و پیوند عناصر ساخته می‌شود.

لایهٔ پسااستعماری نیز به‌عنوان کیفیتی شناختی وارد میدان می‌شود. سوژهٔ زن؛ معلق، تکرارشونده، بی‌ثبات در فضایی قرار می‌گیرد که می‌توان آن را «فضای سوم» نامید؛ جایی میان گذشته و حال، سنت و مدرنیته، فردیت و جمعیت. تجربهٔ مخاطب نیز تابع همین موقعیت می‌شود: نه تثبیت‌شده، نه پایان‌پذیر، بلکه مدام در حال بازتعریف و بازسازی معنا باقی می‌ماند.

بدین‌ترتیب، «طومار» به میدانی برای ادغام سنت نقاشی ایرانی، تجربهٔ زیستهٔ

معاصر و ساختارهای گفتمانی پسااستعماری بدل می‌شود؛ میدانی که در آن معنا از دل حرکت نگاه، تکرار پیکره‌ها و کنش شناختی مخاطب تولید می‌گردد.

۸-۱-۳. بُعد ارزشی گفتمان

بعد ارزشی گفتمان در اثر «طومار» فراتر از روایت یا بازنمایی صرف عمل می‌کند و بستری برای ارزش‌گذاری اجتماعی و فرهنگی فراهم می‌آورد؛ ارزش‌هایی که از طریق سنت نقاشی ایرانی وارد گفتمان پسااستعماری پاکستان شده و جایگاهی تازه پیدا می‌کنند.

مؤلفه‌های نقاشی ایرانی در این اثر فراتر از سطح زیبایی‌شناسی، تبدیل به نشانه‌معناهای ارزشی می‌شوند. سطح‌مداری و فقدان پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، دیگر صرفاً انتخاب تکنیکی نیست؛ بلکه بیانگر منطق گفتمانی است که با سلسله‌مراتب دیداری و قدرت‌محور غربی در تقابل قرار می‌گیرد. در سطح ارزش‌گذاری، فقدان نقطه‌ی کانونی مسلط در ترکیب‌بندی «طومار» نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. بر خلاف منطق ترکیب‌بندی غربی که معمولاً یک مرکز دیداری را برجسته می‌کند، در این اثر همانند نقاشی ایرانی، هیچ عنصر واحدی بر تصویر سلطه ندارد. اتاق‌ها، پله‌ها و پیکره‌ها ازنظر بصری هم‌ارزش‌اند و نگاه بیننده به‌صورت آزاد در سطح اثر حرکت می‌کند. چنین فضاسازی‌ای ارزش‌هایی مانند چندمرکزی بودن و تکثر و نفی مرکزیت را برجسته می‌کند؛ ارزش‌هایی که با نقد نگاه استعمارگر همسو هستند و از طریق تجربهٔ بصری به مخاطب منتقل می‌شوند. چندمرکزی بودن تصویر به‌طور ضمنی با نفی سلسله‌مراتب قدرت و روایت خطی هم‌راستا است و امکان خوانش پسااستعماری و فمنیستی را فراهم می‌کند.

فضاهای گسسته که از منطق فضاسازی نقاشی ایرانی الهام گرفته‌اند، در سطح ارزش‌گذاری تبدیل به شاخصی برای تجربه زیسته در جامعه پسااستعماری می‌شوند. معماری‌های چندتکه، اتاق‌های بی‌ارتباط اما هم‌زمان مجاور و مسیرهای بی‌انتها، ارزش زیست در «میان‌بودگی» و پاره‌پاره شدن زیست‌جهان را برجسته می‌کنند. این وضعیت به‌طور مشخص در چیدمان فضاهایی دیده می‌شود که پیکرهٔ زن در آن‌ها پیوسته در حال جابه‌جایی است، بی‌آنکه به مقصدی نهایی برسد. این شیوه‌ی فضاسازی با مفهوم «فضای سوم» هومی بابا هم‌خوان است و سکندر آن را به‌صورت بصری و تجربی مجسم می‌کند. بدن زن تکرارشونده و بی‌چهره نیز وارد قلمرو ارزش می‌شود. این تکرار که حامل یک جایگاه گفتمانی است؛ زن به‌عنوان سوژه‌ای که نه تثبیت می‌شود و نه حذف، بلکه در وضعیت تعلیق، ارزش‌گذاری می‌شود. بی‌چهره‌گی او - در کنار حضور مکرر در آستانه‌ها، پله‌ها و فضاهای بسته- نه به معنای حذف هویت، بلکه از سر مقاومت در برابر قالب‌های تثبیت‌شدهٔ بازنمایی در جامعه پسااستعماری است. سکندر با امتناع از چهره‌مندی، ارزش هویت نامتعین و سوژگی سیال را طرح می‌کند؛ سوژگی‌ای که از دام دوتایی‌های شرق/غرب و سنت/مدرنیته می‌گریزد.

سکندر نقد اجتماعی را به‌طور مستقیم بیان نمی‌کند، اما اثر در سطح ارزش‌گذاری

با گفتمان پسااستعماری تعامل می‌کند. زنانی که در فضاهای کوچک، پله‌های بی‌پایان و اتاق‌های تنگ قرار دارند، وضعیت محدودکننده‌ای که جامعه پسااستعماری بر آن‌ها تحمیل می‌کند. این انتقال ارزش‌ها از طریق تجربه بصری و فضاسازی اثر صورت می‌گیرد و زیست در محدودیت و سوژگی سیال را برجسته می‌سازد. در این خوانش سنت نقاشی ایرانی نه به عنوان میراثی تزیینی، بلکه به عنوان زبانی زنده و انتقادی عمل می‌کند که امکان بازاندیشی در مفاهیمی چون زمان، هویت و تجربه زیسته را فراهم می‌آورد. «طومار» با اتکا به این منطق، نشان می‌دهد که چگونه یک ویژگی بنیادین نقاشی ایرانی می‌تواند در بستر معاصر، حامل معنایی سیاسی و فرهنگی شود.

۸-۱-۴. نتیجه‌گیری گفتمانی اثر «طومار»

«طومار» یکی از نمونه‌های بارز تأثیرپذیری سکندر از منطق تصویری نقاشی ایرانی است؛ تأثیری که نه در سبک، بلکه در سطح تجربهٔ ادراکی، سازمان‌دهی فضا و شیوه‌ی روایت عمل می‌کند. مهم‌ترین ویژگی برگرفته از نقاشی ایرانی در اثر طومار، منطق هم‌زمانی روایی و نفی زمان خطی است؛ ویژگی‌ای که از طریق تکرار یک پیکره در موقعیت‌های فضایی متفاوت و فضاسازی چندمرکزی، فقدان توالی روایی کلاسیک و حرکت تدریجی نگاه مخاطب در امتداد ساختاری طوماری اثر تحقق می‌یابد.

در بعد حسی-ادراکی، حرکت شبح‌گون زن در فضاهای چندسطحی خانه، پیوندی متقارن با جریان نگاه مخاطب ایجاد می‌کند و تجربه‌ای تنانه و مشارکتی از تصویر فراهم می‌آورد. تراکم جزئیات، فضاهای گسسته و خطوط معمارانه، مخاطب را به فعالیت ادراکی و کشف مسیرهای غیرخطی و چندمرکزی وادار می‌کند. همان‌گونه که در نقاشی ایرانی، سطح تصویر نقش فعال در شکل‌دهی ادراک ایفا می‌کند. در بعد شناختی، این حرکت و تکرار پیکره‌ها فرآیندی از بازشناسی و بازتولید معنا شکل می‌دهد؛ مخاطب نه یک روایت خطی دریافت می‌کند، بلکه شبکه‌ای از روابط فضایی، حرکتی و روایی می‌سازد که به شناخت سیال و مشارکتی منجر می‌شود. خانه و فضاهای آن، به جای مکان‌های صرفاً فیزیکی به میدان گفتمانی تبدیل می‌شوند که دوگانگی‌ها؛ خانه/بی‌قراری، فرد/جمع، گذشته/حال را هم‌زمان تجربه می‌کند. در بعد ارزشی، سنت نقاشی ایرانی به ابزاری برای بازآفرینی ارزش‌ها بدل می‌شود؛ چندمرکزی بودن، تعلیق هویت، زیست در میان‌بودگی و مقاومت در برابر تثبیت، همگی در چارچوب گفتمان پسااستعماری شکل می‌گیرند. «طومار» نه‌فقط روایت تصویری، بلکه فرآیندی گفتمانی است که در آن معنا در حرکت، بازشناسی، تکرار و مشارکت مخاطب تولید می‌شود.

۸-۲. تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان دیداری اثر «آخرین پست»

اثر دیجیتال «آخرین پست» (شکل ۲) شه‌ضیا سکندر نمونه‌ای از پیوند نقاشی هندو-ایرانی با گفتمان پسااستعماری است. این انیمیشن ده‌دقیقه‌ای تاریخ استعمار بریتانیا در جنوب و شرق آسیا را نه صرفاً بازنمایی، بلکه در سطح دیداری بازسازی می‌کند؛ نیروهای قدرت، تجارت و مقاومت در تعامل‌اند. سکندر با بهره‌گیری از منطق بصری

نقاشی سنتی در رسانه دیجیتال نشان می‌دهد معنا از طریق حرکت و بازآرایی عناصر پدید می‌آید. روایت با پیکره استعاری «مرد کمپانی»، نماینده قدرت استعماری، آغاز می‌شود که ابتدا در فضای درباری مغولی ظاهر شده و سپس در میان عناصر طبیعی محو می‌گردد. حرکت و فروپاشی او استعاره‌ای از گسست نظم استعماری است. انیمیشن روابط تجاری کمپانی هند شرقی با چین و هند را بازسازی می‌کند و پیکره سیال «مرد کمپانی» استمرار شبکه‌های اقتصادی-سیاسی را تداعی می‌کند. پایان اثر با انفجار و فروپاشی پیکره و فوران رنگ، حرکت و صدا، پیامدهای خشونت‌بار امپریالیسم را در تجربه‌ای چندحسی و انتقادی آشکار می‌سازد (URL3).

در ادامه، اثر از سه بُعد نشانه‌معناییِ حسی-ادراکی، شناختی و ارزشی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

.شکل ۲: شه‌ضیا سکندر، آخرین پست، ۲۰۱۰، انیمیشن دیجیتال، موزه هنر آمریکایی اسمیت‌سونیان
Figure 2: Shahzia Sikander, The Last Post, 2010, digital animation, Smithsonian American Art Museum (URL4).

۸-۲-۱. بُعد حسی-ادراکی گفتمان

در نخستین مواجهه ادراکی با اثر، مخاطب درگیر تجربه‌ای دیداری می‌شود که با تداخل نور طلایی، مه خاکستری و حرکت نرم لایه‌های تصویری آغاز می‌گردد. هیچ سطحی ثابت نیست؛ فضا مدام در حال انحلال و برهم‌ریختگی است. این وضعیت، تنشی میان روشنایی و تاریکی، نظم و آشوب می‌سازد که ادراک را از ثبات به لغزش می‌کشاند. مه خاکستری مرز عناصر تصویری را می‌لغزاند و حس معلق‌بودن و بی‌مکانی را تقویت می‌کند و تجربه‌ای سیال از ادراک را رقم می‌زند. ادراک در چنین بستری ثبات ندارد و نگاه، پیوسته در حال ساختن و بازساختن معنا است. این تجربه ادراکی، با منطق بصری نقاشی ایرانی پیوند دارد؛ منطقی که بر حذف پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، چندمرکزی‌بودن ادراک و جریان آزاد نگاه بر سطح تصویر استوار است. سکندر این الگوی ادراکی را نه

به‌صورت ارجاع تزئینی، بلکه به عنوان یک ساختار دیداری فعال به‌کار می‌گیرد و اثر نه از مسیر روایت خطی، بلکه از طریق تنش‌های حسی و برانگیختگی‌های ادراکی تجربه مخاطب را شکل می‌دهد.

در مواجهه‌ی با «آخرین پست»، ترکیب‌بندی لایه‌لایه‌ی موتیف‌های بصری به وضوح از سنت نقاشی ایرانی الهام گرفته‌اند. در چند نما، عناصر معماری تزیینی شامل قوس‌ها، شمایل‌های هندسی و نقوش گیاهی با خطوط شفاف و رنگ‌های متضاد -قرمز، آبی زرد- وارد میدان تصویر می‌شوند و پویا در سطح باقی می‌مانند، بدون اینکه نسبت به مرکز یا عمق اولویت یابند. این شیوهٔ سازمان‌دهی تصویر که در آن تزئینات معماری و نقوش گیاهی به‌صورت هم‌زمان و هم‌ارزش دیده می‌شوند، مستقیماً به منطق بصری نقاشی ایرانی ارجاع دارد؛ جایی که تصویر نه بر اساس عمق‌نمایی، بلکه بر پایهٔ هم‌نشینی سطوح و حرکت آزاد نگاه شکل می‌گیرد. در «آخرین پست»، این منطق باعث می‌شود تجربهٔ دیداری نه به‌سوی خوانش روایی یا فضایی خطی، بلکه به‌سوی ادراک سطحی، چندمرکزی و ناپایدار سوق داده شود. پیکرهٔ «مردِ کمپانی» در فضایی ظاهر می‌شود که ساختار هندسی، آرایش سطوح و استقرار فیگورها در اثر آشکارا ریشه در سنت نقاشی ایرانی و خصوصاً نقاشی دوران تیموری و صفوی دارد: فضایی بدون پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای، با چند مرکز ادراک و با عناصری که ارزش بصری‌شان بر اساس شدت رنگ و وزن خط تعیین می‌شود. بدین معنی که هرچند پیکرهی قرمزپوش در مرکز اثر قرار دارد، اما تراکم تزئینیِ دیوارهای دو سوی تصویر و وزن رنگیِ نوارهای فیروزه‌ای و نارنجیِ پایین کادر، مرکزیت ادراکی را میان چند نقطه گسترش می‌دهد و ساختاری چندمرکزی پدید می‌آورد که نگاه را پیوسته میان سطوح مختلف به گردش می‌کشاند.

در سطح جسمانه، یعنی سطحی که حس و معنا را در هم می‌تند، تجربهٔ بیننده بر رنگ، نور و ریتم است. رنگ‌های تخت و خالص، حذف سایه‌پردازی و نور یکنواخت باعث می‌شود نگاه به‌جای دنبال‌کردن عمق، در سطح گستردهٔ تصویر جریان یابد. این گشودگی سطح، بستری برای فعال شدن تخیل ادراکی فراهم می‌کند؛ تخیلی که در آن دال‌ها پیش از تثبیت معنایی، در حوزهٔ تنش و لغزش عمل می‌کنند.

ریتم تزئینی نیز نقش مهمی در سازمان ادراکی تصویر دارد. تکرار نقش‌مایه‌های گیاهی و خطوط مرزبند، پیکرهٔ مرد کمپانی را در فضایی تنشی قرار می‌دهد که یادآور فضایی است که تزئینات گیاهی در نقاشی ایرانی ایجاد می‌کردند. این همان فضای تنشی‌ای است که در نظریه‌ی نشانه-معناشناسی گفتمانی از دو قطب گستره‌ای و فشاره‌ای تشکیل می‌شود (شعیری، ۱۳۹۸: ۴۲) و حضور مرد کمپانی را از حالت تثبیت‌شده به سوی محوشدگی، پراکندگی و نهایتاً انهدام بصری سوق می‌دهد. انفجار نهایی پیکره، جایی که بدن او به ذرات روشن و رنگی تجزیه می‌شود، نقطه اوج این فرآیند است؛ معنا از طریق تجربه مستقیم نیروهای ادراکی تولید می‌شود و حضور از

اشباع به غیبت منتقل می‌گردد.

به‌این‌ترتیب، سکندر در بعد حسی-ادراکی اثر، سنت نقاشی ایرانی را نه به‌عنوان یک منبع تاریخی، بلکه به‌مثابه یک منطق ادراک به کار می‌گیرد. حذف عمق خطی، نور فراگیر، رنگ تخت، ریتم تزیینی و چندمرکزی کردن میدان دید، تجربه استعماری را در سطح دیدارپذیری بازنمایی می‌کند و اثر از همین مسیر وارد حوزه نشانه-معناشناسی (گفتمانی) می‌شود. این تحلیل نشان می‌دهد که ویژگی‌های بصری نقاشی ایرانی چگونه به عنوان شاخصه‌های فرهنگی و هنری ایران در هنر معاصر پاکستان جلوه می‌یابند.

۸-۲-۲. بُعد شناختی گفتمان

در بعد شناختی، معنا از تجربهٔ ادراکی به ساختارهای ذهنی و بازنمایی‌های فرهنگی منتقل می‌شود. «آخرین پست» نه صرفاً بازنمایی تاریخی استعمار بریتانیاست و نه‌تنها بازآفرینی فرم‌های نقاشی سنتی، بلکه شبکه‌ای از نشانه‌ها، ارجاعات تصویری می‌سازد که معنا در آن از خلال حرکت، تبدیل و تعامل میان لایه‌ها تولید می‌شود. سکندر در این اثر از منطق روایی نقاشی ایرانی به‌ویژه ساختار چندسطحی و غیرخطی نگاره‌های درباری و ساختار معماری لایه‌درلایه استفاده می‌کند، اما آن را در قالبی مبتنی بر انیمیشن به کار می‌برد تا روایت دیرینه استعمار را وارد گفت‌وگویی انتقادی کند. اینجا می‌توان تأثیرات مستقیم نقاشی ایرانی را بر سکندر مشاهده کرد؛ سنتی که در ترکیب با نشانه‌های استعماری و ارجاعات بین‌فرهنگی به بازخوانی و بازتعریف معنا می‌انجامد.

در مرکز اثر پیکره‌ی مرد کمپانی قرار دارد؛ پیکره‌ای اروپایی‌پوش بدون چهره برگرفته از پرتره‌های مقامات کمپانی هند شرقی در قرن هجدهم. رنگ قرمز، نشانهٔ قدرت نظامی-تجاری بریتانیاست، سکندر با حذف چهره، همان شگردی که در نقاشی سنتی برای قداست‌بخشی یا تعلیق هویت به کار می‌رفت، سوژه را از تَشَخص تاریخی تهی می‌کند و آن را به نشانه‌ای گفتمانی بدل می‌سازد. اینجا شناختِ مخاطب در سطحی غیرثابت شکل می‌گیرد و به او اجازه می‌دهد تا مرد کمپانی را نه یک فرد، بلکه یک ساختار قدرت ببیند؛ ساختاری که در جریان انیمیشن دائماً متزلزل می‌شود، جابه‌جا می‌گردد و مرزهایش فرومی‌ریزد و درنهایت فرومی‌پاشد.

ساختار بصریِ اثر نیز شناخت را از حالت خطی خارج می‌کند و آن را در بستری چندلایه پیش می‌برد. قوس‌ها و ستون‌های تزیینی ایرانی‌مآب در پس‌زمینه، با خطوط گل‌وبوته‌ای و طرح های معماری سنتی، به‌صورت لایه‌لایه باز و بسته می‌شوند و حرکت آن‌ها حس عمق و چندسطحی بودن را تداعی می‌کند. مناره‌ها و نماهای داخلی مغولی، با چینش متقارن و خطوط عمودی، یادآور ترکیب‌بندی‌های نگاره‌های درباری ایرانی‌اند و با حرکت و فروریختن در فضا، حس گذر زمان و ناپایداری قدرت استعمار را نشان می‌دهند. سیلوئت‌های تزیینی چینی در گوشه‌ها ظاهر و محو می‌شوند، اما تنها در ترکیب با موتیف‌های ایرانی معنا پیدا می‌کنند که بازتاب تأثیر نقاشی ایرانی در

سازمان‌دهی فضایی اثر است. این چندلایگی فرهنگی یادآور فضای چندمحوری سنت نقاشی ایرانی است؛ جایی که روایت از یک کانون واحد پیش نمی‌رود، بلکه از هم‌نشینی چند زاویهٔ دید شکل می‌گیرد.

در «آخرین پست» معماری مانند نگاره‌های نقاشی ایرانی یکی پس از دیگری گشوده و بسته می‌شود، می‌ریزد، شناور می‌شود و دوباره شکل می‌گیرد. این حرکات، به تعبیر نظریهٔ نشانه‌معناشناختی، زمان‌مندی سیالی خلق می‌کنند که جایگزین زمان تاریخی خطی می‌شود. گذشته، حال و روایت استعمار در یک قاب واحد هم‌زمان حضور می‌یابند. این هم‌زمانی لحظه‌ها، همان فرآیند لغزش دلالت است که در آن معنا در جابه‌جایی مداوم نشانه‌ها شکل می‌گیرد و باعث زایش گونه‌های شناختی دیگر می‌شود. مخاطب ناچار است میان رمزگان‌ها جابه‌جا شود، روایت‌ها را بازسازی کند و رابطهی نشانه‌ها را از نو بیازماید. بدین ترتیب، سکندر استعمار را نه به‌صورت یک رخداد تاریخی، بلکه به‌مثابهٔ سازوکار فرهنگی‌ای بازنمایی می‌کند که در آن سنت‌های بصری ایرانی با نشانه‌های استعماری و ارجاعات بین‌فرهنگی درهم تنیده‌اند.

خوشنویسی‌های پراکنده نیز نقشی اساسی دارند. این خطوط در فضا شناورند، یادآور حواشی نسخه‌های خطی ایرانی‌اند، اما این‌بار از حاشیه به متن آمده‌اند. این جابه‌جاییِ نوشتار از حاشیه به متن همان بازسازی نقش در فرایند شناختی است. در نظام دلالتی اثر، نوشتار از نقش سنتی خود خارج شده و به کنش دیداری تبدیل شده است؛ صدای خاموش شرق که در بطن گفتمان قدرت نفوذ می‌کند. شناخت مخاطب نیز در ارتباط با این نوشتار، شکل مداخله به خود می‌گیرد؛ او نه فقط بیننده، بلکه خواننده و درنهایت شریک گفتمانی معنا می‌شود.

با تمرکز بر این موتیف‌ها و ترکیب‌بندی‌ها، سکندر استعمار را نه به‌صورت یک رخداد تاریخی، بلکه به‌مثابهٔ سازوکار فرهنگی که در آن سنت‌های بصری ایرانی با ارجاعات بین‌فرهنگی درهم تنیده‌اند بازنمایی می‌کند. مخاطب، به جای گیرنده منفعل، شرکت‌کننده گفتمانی است که میان سنت‌های بصری نقاشی ایرانی و نشانه‌های استعمار جابه‌جا می‌شود و معنا را تولید می‌کند. به‌این‌ترتیب، اثر نشان می‌دهد که نقاشی ایرانی نه‌تنها به‌عنوان یک الگوی فرمی، بلکه به‌عنوان یک ابزار گفتمانی، تأثیر مستقیم و زنده‌ای بر تجربهٔ بصری و شناختی در آثار شه‌ضیا سکندر دارد.

۸-۲-۳. بُعد ارزشی گفتمان

در بعد ارزش گفتمانی، اثر انیمیشن «آخرین پست» به‌عنوان میدان کنش میان دو نظام ارزش‌گذاری ظاهر می‌شود؛ جایی که رمزگان‌های تثبیت‌شده‌ی نقاشی ایرانی و استعمار مدرن، از حالت «ارزش در سیستم» خارج می‌شوند و در فرایند گفته‌پردازی سکندر، وارد وضعیت سیال و کنونی گفتمانه می‌گردند. سکندر با بازآرایی مؤلفه‌های نقاشی ایرانی و ترکیب آن‌ها با نشانه‌های استعمار، این نظام رمزگانی مستحکم را بر هم می‌زند و نشانه‌ها را وارد جریان گفتمانه می‌کند.

قوس‌ها و ستون‌های تزیینی ایرانی‌مآب در پس‌زمینه قاب‌ها، با خطوط گل‌وبوته و آرایش متقارن خود، پیش‌تر حامل معناهای تثبیت‌شده نظم، مرکزیت و اقتدار بودند. در «آخرین پست»، این عناصر با فروپاشی، ادغام در مه متحرک و حرکت پیوسته در انیمیشن، ارزش سیستماتیک خود را از دست داده و به نشانه‌ای از بی‌مرکزی و ناپایداری قدرت بدل می‌شوند. در نظام رمزگانی نقاشی ایرانی، ارزش در سیستم بر دلالت‌های تثبیت‌شده و پیشینی استوار است؛ اما در «آخرین پست»، سکندر این نظام معنایی تثبیت‌شده را به سیالیت می‌رساند؛ نشانه‌ها از نقش‌های پیشین فاصله گرفته و با دخالت هنرمند، معنا و ارزش زنده و فعال تولید می‌کنند. نشانه‌ها وارد وضعیتی می‌شوند که در آن روابط قبلی میان صورت بیان و صورت محتوا فرو می‌ریزند و در تعامل با یکدیگر ارزش‌های تازه‌ای می‌سازند. معماری سنتی که در نظام کلاسیک رمزگانِ اقتدار و مرکزیت بود، با قطعه‌قطعه‌شدن، فروپاشی و ادغام در مه متحرک، ارزش سیستماتیک خود را از دست می‌دهد و به نشانه‌ای برای ناپایداری قدرت و بی‌مرکزی بدل می‌شود. نقوش هندسی که حامل نظم تکرارشونده بودند، با تغییرشکل، حرکت و فروپاشی، از وضعیت پس‌زمینه‌ای فاصله می‌گیرند و به کنش‌گرانی گفتمانی تبدیل می‌شوند؛ عناصر بصری که خود فرایند گسست و بازآرایی معنا را مرئی می‌کنند. حذف چهرهٔ مرد کمپانی، پیکره را از منطق هویتی کلاسیک جدا کرده و آن را به نشانه‌ای از بی‌ثباتی قدرت و زوال اقتدار استعمار بدل می‌سازد. خوش‌نویسی که پیش‌تر حامل انسجام و والایی قدسی بود، با پراکندگی، ادغام در پیکره‌ها وارد سطح گفتمانی تازه‌ای می‌شود و به نیرویی انتقادی بدل می‌شود (سنت در تعامل با نشانه‌های استعمار، نقش انتقادی پیدا می‌کند) که امکان تعلیق، اختلال و بازتعریف رابطهٔ میان سنت و قدرت را فراهم می‌سازد. نوشتارهای پراکنده در اثر، نه صرفاً عناصر تزیینی، بلکه نیروهای فعال در بازتعریف معنا هستند و تعامل میان سنت ایرانی و فرهنگ بومی را نمایان می‌کنند.

فرآیندهای فوق نشانه‌ها را وارد شبکه‌ای از روابط گفتمانی می‌کنند که در آن معنا در میدان تعامل نیروهای تاریخی، استعمار، تصویر و هویت شکل می‌گیرد. مخاطب با مشاهده ترکیب‌بندی‌های بازآفرینی‌شده و موتیف‌های ایرانی، می‌تواند تأثیر مستقیم نقاشی ایرانی بر روایت و ارزش‌گذاری اثر را دریابد و نقش آن را در بازتعریف هویت و نقد قدرت استعمار مشاهده کند. به‌این‌ترتیب، بازآفرینی موتیف‌های سنتی ایرانی در قالب انیمیشن مدرن نه‌تنها ارجاع زیباشناسانه نیست، بلکه زبان بصری غنی حامل معنا و ابزار گفتمانی انتقادی در مواجهه با تاریخ استعمار است.

۸-۲-۴. نتیجهٔ گفتمانی اثر «آخرین پست»

«آخرین پست» به‌مثابهٔ گفتمان دیداری، نمونه‌ای از چگونگی انتقال سنت بصری نقاشی ایرانی به عرصهٔ نقد معاصر است. سکندر نشان می‌دهد که نقاشی ایرانی نه میراثی ایستا، بلکه زبانی پویاست که می‌تواند سازوکارهای قدرت را در بستر جهانی

بازخوانی کند. در این اثر، معنا نه در بازنمایی واقعیت تاریخی، بلکه در فرآیند گفت‌وگو، لغزش و تداخل نشانه‌ها پدید می‌آید.

نشانه‌های سنتی؛ خطوط خوش‌نویسی، نقوش تزیینی، معماری و پیکره‌ها که پیش‌تر حامل ثبات، والایی و هویت بودند، در اثر سکندر دچار تحول گفتمانی می‌شوند. خطوط و نقوش متحرک، قطعات معماری فروپاشیده و پیکره‌های بی‌چهره، رابطه سنتی میان صورت بیان و صورت محتوا را برهم می‌زنند و زمینه‌ای برای تولید معناهای تازه فراهم می‌کنند. معنا در این اثر نه صرفاً بازنمایی واقعیت، بلکه در تعامل، تنش و چندصدایی میان نشانه‌ها شکل می‌گیرد. سطح حسی، شناختی و گفتمانی با یکدیگر پیوند می‌خورند و ارزش‌های سنتی به ارزش‌های سیال، انتقادی و مشارکت‌کننده در ساخت معنا تبدیل می‌شوند. سنت، از حامل ثبات و والایی، به عنصری فعال در گفتمان پسااستعماری بدل می‌شود. این بازتولید گفتمانی، امکان مقاومت فرهنگی و بازاندیشی تاریخی را فراهم می‌آورد و شرق را از ابژه نگاه به فاعل معنا تبدیل می‌کند. نقاشی ایرانی در این فضا، ابزار تحلیل انتقادی و زبان بازخوانی معاصر قدرت و هویت است.

۸-۳. تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان دیداری اثر «وجد به‌مثابه امر والا، قلب به‌مثابه بردار»

اثر «وجد به‌مثابه امر والا، قلب به‌مثابه بردار» (شکل ۳) از شه‌ضیا سکندر در سال ۲۰۱۶ به‌صورت یک موزاییک دیواری بزرگ در نمای بیرونی دانشگاه پرینستون اجرا شده است. اثر از پایین‌ترین سطح با تصویر زندگی و مرگ آغاز شده و با حرکت به سمت بالا با فیگور زنانه‌ای درزمینهٔ انتزاعی و رنگ‌های زنده و با تمثال پیامبر بر روی براق عجین می‌شود. این اثر نه‌تنها یکی از مهم‌ترین نمونه‌های بازخوانی سنت نقاشی ایرانی در هنر معاصر جنوب آسیا (پاکستان) است، بلکه تجسمی از حضور هنر شرقی در فضای عمومی و آکادمیک غرب به شمار می‌رود. سکندر در این اثر با تلفیق مصالحی چون شیشه، نور و سنگ، نظامی دیداری پدید آورده که در آن معنا از سطحی دینی و قدسی به سطحی فرهنگی و گفتمانی منتقل می‌شود؛ در اینجا صعود نه صرفاً حرکت روحانی، بلکه استعاره‌ای از حرکت سوژهٔ شرقی در مواجهه با نهاد قدرت و دانش غربی است (URL5).

شکل ۳. شه‌ضیا سکندر، وجد به‌مثابه امر والا، قلب به‌مثابه بردار، ۲۰۱۶. موزاییک شیشه، سنگ و مرمر، ساختمان بین‌المللی جولیس رومو رابینوویتز و لوئیس ای. سیمپسون، دانشگاه پرینستون، پرینستون، نیوجرسی (URL5).

Figure 3: Shahzia Sikander,Ecstasy as Sublime, Heart as Vector, 2016. Glass, stone, and marble mosaic, Julis Romo RabinowitzandLouisA.Simpson International Building,Princeton University, Princeton,New Jersey (URL 5).

۸-۳-۱. بُعد حسی-ادراکی گفتمان

در مواجههٔ نخست با اثر «وجد به‌مثابه امر والا»، چشم مخاطب به ریتم عمودی و درخشش نورهای طلایی و لایه‌گذاری منظم و شفاف اثر جذب می‌شود. نظمی که یادآور منطق هم‌زمانی و روی‌هم‌نشینی سطوح در نقاشی ایرانی است، در نگاره‌های ایرانی، فضا نه بر اساس عمق هندسی، بلکه از طریق هم‌نشینی ساحت‌های مستقل تصویری ساخته می‌شود؛ جایی که چندین زمان و فضا بی‌آنکه ضرورتاً روایتی خطیِ آن‌ها را پیوند دهد، در یک سطح حاضر می‌شوند. «وَجد به‌مثابه امر والا» نیز دقیقاً بر همین منطق استوار است و از چند ساحت هم‌پوشان ساخته شده است؛ ساحت‌هایی که هرکدام ریتم، شدت و نقش گفتمانی ویژه‌ای دارند و معنای نهایی در تنش و هم‌نشینی میان آن‌ها شکل می‌گیرد.

اثر «وجد به مثابه امر والا»، از سه لایهٔ اصلی ساخته شده است؛ در لایهٔ نخست، پیکرهٔ سفیدِ مرکزی که جهت نگاه و حرکت ادراک را تعیین می‌کند، سطحی یک‌دست، فاقد جزئیات و عمق‌نمایی داخلی که همچون بسیاری از پیکره‌های نقاشی ایرانی، نه بر اساس حجم‌پردازی طبیعی، بلکه از طریق تمایز سطحی و رنگی از زمینه جدا می‌شود.

این پیکره، به‌جای آنکه در یک فضای سه‌بعدی مستقر شود، به‌صورت نشانه‌ای شناور عمل می‌کند و جهت حرکت نگاه و ادراک را تعیین می‌سازد. لایهٔ دوم، پس‌زمینهٔ موزاییکی است که در عین وحدت کلی، از چندین زیرفضای مستقل تشکیل شده است؛ بافت‌های آبی و خاکستریِ موج‌دار، توده‌های قرمز و بنفشِ پرانرژی در بخش پایین و تراکم نورهای طلایی در بالای اثر. هر یک از این فضاها دارای ریتم‌های بصری مستقل‌اند؛ ریتم افقی و جاری آبی‌ها، ریتم جهشی و انفجاری قرمزها و ریتم نقطه‌ای و پراکندهٔ طلایی‌ها. این چیدمان عمودیِ رنگ و نور، یادآور ساختار سلسله‌مراتبی اما غیرخطی فضا در نقاشی ایرانی است؛ جایی که بالا و پایین تصویر نه بر اساس منطق پرسپکتیو، بلکه بر پایهٔ شدت معنایی و نمادین سازمان می‌یابد. لایهٔ سوم شامل خطوط باریک، موتیف‌های حلقه‌حلقه و مسیرهای نواریِ شناور است؛ عناصری که نه به‌طور کامل در پیکره ادغام می‌شوند و نه در پس‌زمینه حل می‌گردند. این خطوط که به نقوش تزیینی و گردش‌پذیر سنت ایرانی نزدیک‌اند، در وضعیتی تعلیقی حضور دارند و مرز میان سطح و عمق را بی‌ثبات می‌سازند. بر این اساس اثر نه یک زاویه دید، بلکه یک میدان چندزاویه‌ای ایجاد می‌کند. معنا نه در یک نقطه، بلکه در «تنش میان سطوح ادراکی» ساخته می‌شود.

در ساختار اثر، نور نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. نورهای طلاییِ پراکنده که یادآور کارکرد نمادین نور در سنت تصویری ایرانی‌اند، جایگزین پرسپکتیو خطی می‌شوند و فضا را از طریق هم‌زمانی سطوح نوری می‌سازند. همچنین شفافیت و بازتاب نور بر سطح سنگ‌ها و شیشه‌ها، اثر را از هر گونه ثبات، تهی می‌سازد و ادراک بیننده را به تجربه‌ای «شدَنی» بدل می‌سازد. مخاطب میان لایه‌های نور و سایه حرکت می‌کند و زمان و فضا را به‌صورت هم‌زمان تجربه می‌کند. در این اثر، مشارکت بصری مخاطب و بازخوانی لحظات مختلف، تجربه‌ای از ناپایداری و سیلان خلق می‌کند. این حالتِ «حضورِ ناپایدار»، همان سازوکار تنشی است که نشانه‌معناشناسی از آن به‌عنوان سطح حسیِ تولید معنا یاد می‌کند؛ سطحی که معنا نه با تثبیت بلکه با لغزش، تماس و برخورد لایه‌ها تولید می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۹۶).

۸-۳-۲.بُعدشناختی‌گفتمان

در بعد شناختی، معنا از ادراک حسی به ساختارهای ذهنی و روایی منتقل می‌شود. این مرحله همان لحظه‌ای است که مخاطب تجربهٔ دیداری را به‌مثابهٔ تصویر یا روایت تفسیر می‌کند. سکندر در این اثر با ارجاع به نگاره‌های معراج پیامبر اسلام در نقاشی تیموری و صفوی -به‌ویژه ترکیب‌بندی عمودی صعود، پیکرهٔ معلق در مرکز و حذف افق زمینی- ساختاری روایی می‌سازد که در آن «صعود» از معنای صرفاً مذهبی فراتر می‌رود و به تمثیلی از وضعیت سوژه در جهان مدرن بدل می‌شود.

در مرکز ترکیب‌بندی، پیکرهٔ سفید و کشیده با حذف وزن بصری از زمین جدا شده و در امتداد محور عمودی اثر معلق مانده است. این سازمان‌دهی فضایی، به‌روشنی

یادآور جایگاه پیکرهٔ پیامبر و براق در نگاره‌های معراج ایرانی است؛ جایی که بدن قدسی نه بر زمین استوار است و نه به آسمان محدود، بلکه در وضعیتی میانجی و تعلیقی قرار می‌گیرد. سکندر این الگوی ترکیب‌بندی را حفظ می‌کند، اما با تقلیل پیکره به سیلوئتی نورانی و حذف جزئیات تشخص‌بخش، آن را از روایت تاریخی-دینی جدا کرده و به نشانه‌ای از «سوژهٔ در حال صعود» تبدیل می‌کند. حذف چهره در اینجا همچون سنت نقاشی ایرانی نه نشانه‌ای قدسی، بلکه راهبردی نشانه‌معنایی است که به گفتهٔ شعیری (۱۳۸۹: ۹۹) حضور سوژه را از طریق غیاب بازمی‌سازد. این دگرگونی نشانه‌ها همان لحظه‌ای است که شناخت از بازنمایی (در اینجا روایت معراج پیامبر) به کنش گفتمانی تبدیل می‌شود.

نور، به‌عنوان دالِ امر والا، جایگزین چهرهٔ انسانی شده و درخشش سفید پیکره در برابر پس‌زمینهٔ تیره‌تر، نگاه مخاطب را به‌طور مداوم به مرکز ترکیب‌بندی بازمی‌گرداند. این کیفیت نوری، یادآور استفادهٔ نمادین از طلا و نور در نگاره‌های معراج است؛ با این تفاوت که در اینجا نور نه تثبیت‌کنندهٔ قدسیت، بلکه عامل تعلیق و ناپایداری معناست. مخاطب ناچار می‌شود معنای حضور را نه در چهره یا روایت صریح، بلکه در نسبت میان نور، خلأ و حرکت عمودی بازسازی کند.

در پیرامون این پیکره، لایه‌های موزاییکی متشکل از شیشه و سنگ با چینشی غیرخطی و چندمحور گسترده شده‌اند. این لایه‌ها که فاقد یک نقطهٔ گریز واحد هستند، ساختاری چندزمانی ایجاد می‌کنند؛ ساختاری که به‌روشنی با منطق هم‌زمانی در نقاشی ایرانی هم‌خوان است، جایی که چند لحظهٔ روایی در یک سطح واحد کنار هم قرار می‌گیرند. همان‌گونه که در نگاره‌های معراج، زمین، آسمان و عوالم میانی به‌صورت هم‌زمان در تصویر حاضرند، در اینجا نیز گذشته، حال و آینده در میدان بصری واحدی تداخل می‌یابند. این هم‌زمانی لحظه‌ها همان ساختار سیال و تکثیرشونده‌ای است که نظریهٔ شناخت شعیری (۱۳۸۹: ۵۵) به‌عنوان میدان زایش معنا توصیف می‌کند؛ جایی که شناخت نه بر اساس توالی زمانی، بلکه از طریق روابط فضایی و هم‌نشینی عناصر شکل می‌گیرد. مخاطب دیگر صرفاً ناظر تصویر نیست، بلکه با جابه‌جایی نگاه میان پیکرهٔ مرکزی و لایه‌های پیرامونی، ناچار به بازسازی روایت و مشارکت در تولید معنا می‌شود.

در این سطح، اثر به‌مثابهٔ نظامی از بازنمایی‌های فرهنگی نیز عمل می‌کند. قرار گرفتن این تصویر بر دیوار دانشگاه پرینستون به‌عنوان نماد نهاد دانش و قدرت غربی و بازآفرینی ترکیب‌بندی برگرفته از سنت نقاشی ایرانی، خود کنشی شناختی-گفتمانی است. صعود در اینجا نه صرفاً حرکت مذهبی، بلکه استعاره‌ای از جابه‌جایی معرفتی است؛ حرکتی که روایت قدسی را به میدان گفت‌وگوی میان سنت تصویری ایرانی و ساختارهای معاصر دانش و قدرت منتقل می‌کند.

۸-۳-۳. بُعد ارزشی گفتمان

در بُعد ارزشی گفتمان، «وجد به‌مثابهٔ امر والا» به میدانی بدل می‌شود که در آن

نشانه‌ها نه بر اساس ادراک و بازنمایی روایی، بلکه بر اساس نظام‌های ارزشی و ساختاری عمل می‌کنند. سکندر در این مرحله، عناصر برگرفته از نقاشی ایرانی -به‌ویژه محور عمودی صعود، سازمان‌دهی چندساحتی فضا و حذف مرکز پرسپکتیوی- را به‌مثابه عامل ارزشی به کار می‌گیرد، اما آن‌ها را در بستر تازه‌ای از مواد معاصر، تکنیک‌های بازتابی، ترکیب‌های موزاییکی و پیکره‌های بی‌هویت قرار می‌دهد. این جابه‌جایی، رمزگان اولیه را از زمینهٔ تاریخی‌اش جدا می‌کند و آن را در وضعیت «بینافرهنگی» و «هیبریدی» قرار می‌دهد؛ وضعیتی که هومی بهابها آن را نه تقلید سنت و نه بازگشت به هویت از دست‌رفته، بلکه «تولید شکل‌های تازهٔ بیان در مرز میان فرهنگ‌ها» می‌نامد (Bhabha, 1994: 241).

در سازمان‌دهی بصری اثر، هم‌زمانی دو نظام ارزشی به‌روشنی دیده می‌شود. خطوط عمودی کشیده‌شده در امتدادپیکرهٔ مرکزی که نگاه را از پایین به بالا هدایت می‌کند، تداعی‌کنندهٔ همان الگوی ترکیب‌بندی در نقاشی ایرانی حامل معراج یا صعود است؛ الگویی که در آن صعود با جهت‌دهی فضایی تصویر ساخته می‌شود. حذف افق زمینی و فقدان پرسپکتیو خطی نیز همان منطق قدسیِ فرازمانی را بازتولید می‌کند که در نگاره‌های ایرانی، زمین و آسمان را در یک سطح هم‌زمان حاضر می‌سازد. در مقابل، تکنیک موزاییک با قطعه‌قطعه شدن سطوح و سختی ماده، ارزش‌های جهان معاصر و سکولار را وارد تصویر می‌کند. سطح اثر، دیگر یک میدان هموار تصویری نیست، بلکه از تکه‌هایی ناهمگن ساخته شده که نور را به‌صورت شکسته و ناپایدار بازمی‌تابانند. این تضاد میان پیوستگیِ ترکیب‌بندی قدسی و گسستِ مادیِ سطح، همان تَنش ارزشی میان سنت و مدرنیته را در سطح تصویر مرئی می‌سازد.

نور در این میان نقشی دوگانه دارد. درخشش نورانی پیرامون پیکرهٔ سفید، یادآور کیفیت قدسی نور در نگاره‌های معراج است؛ جایی که نور جایگزین چهره و تشخص می‌شود؛ اما این نور دیگر صرفاً نمادین نیست، بلکه نتیجهٔ بازتاب فیزیکی بر سطوح شیشه‌ای و صنعتی است. به‌این‌ترتیب، نور هم حامل ارزش قدسی است و هم محصول مادهٔ معاصر؛ هم استعارهٔ عروج و هم نشانهٔ حضور فنّاورانه. این دوگانگی، سطح اثر را به صحنهٔ کشمکش میان صعود و گسست، والایی و مادیت بدل می‌کند. تجربهٔ دیداری بیننده دائماً میان این دو قطب نوسان می‌کند و همان فرآیند زایش معنا را شکل می‌دهد که گریماس از آن سخن می‌گوید؛ معنا در لحظهٔ برخورد نیروهای هم‌سو و ناهم‌سو پدید می‌آید و در هر لحظه امکان دگرگونی دارد (۱۳۹۹:۱۱). در این فضا، اثر نه صرفاً روایت قدسی است و نه بیان معاصر، بلکه مرز پویای برخورد دو جهان است که از میان نور و ماده، صعود و سقوط، سنت و مدرنیته ساخته و بازساخته می‌شود.

در این خوانش، به‌جای ثبات و مرکزیت معنابخش، نوعی سیلان و تعلیق هویتی پدید می‌آید. پیکرهٔ سفید و تهی‌شده به جای بازنمایی، خلا و فاصله معنایی ایجاد می‌کند و به‌این‌ترتیب، رمزگان اثر به رمزگان پسااستعماری تبدیل می‌شود؛ رمزگانی که

در آن نشانه‌ها به تولید ارزش‌های گفتمانی تازه‌ای مانند سیالیت، تعلیق، چندصدایی و بازتعریف قدرت و هویت می‌پردازند.

در همین مسیرِ دگرگونی ارزش‌هاست که ارجاع سکندر به معراج پیامبر اسلام معنای تازه‌ای می‌یابد. او این روایت قدسی را نه برای بازتولید رمزگان تثبیت‌شدهٔ مذهبی، بلکه «به‌عنوان استعاره‌ای برای سفر هنری و فرآیند عاطفی اعتماد در جستجوی حقیقت هنری و حس روشن‌بینی خلاقانه» (URL5) به کار می‌گیرد. بدین ترتیب، معراج که در متن سنتی حامل ارزش قدسی و روایت رستگاری است، در بستر خوانش پسااستعماریِ سکندر به ارزش گفتمانی جدیدی بدل می‌شود؛ ارزشی که تجربهٔ شخصی هنرمند، تنش میان فرهنگ‌ها و فرآیند خودآفرینی در مرزهای بینافرهنگی را برجسته می‌کند.

۸-۳-۴. نتیجهٔ گفتمانی اثر «وجد به‌مثابه امر والا»

اثر «وجد به‌مثابه امر والا» سکندر نمونه‌ای برجسته از بازتعریف معنا در چارچوب نشانه‌ـمعناشناسی و گفتمان پسااستعماری است. در بعد حسی-ادراکی، لایه‌های هم‌پوشان و میدان‌های چندساحتی تجربه‌ای از سیلان، تنش و ناپایداری ایجاد می‌کنند که مخاطب را به مشارکت فعال در بازخوانی معنا فرامی‌خواند. نور و رنگ جایگزین پرسپکتیو خطی شده و فضا با هم‌زمانی زمان‌ها و سطوح مختلف شکل می‌گیرد، بدین ترتیب معنا در تعامل میان سطوح و نه در یک نقطهٔ ایستا ساخته می‌شود.

در بعد شناختی، ارجاع به نگاره‌های معراج پیامبر روایت سنتی را فراتر از بازنمایی مذهبی برده و به استعاره‌ای از عروج سوژه در جهان مدرن و میان‌فرهنگی بدل می‌کند. حذف چهره و تهی‌سازی پیکره، حضور سوژه را از طریق غیاب بازمی‌آفریند و مخاطب را به بازسازی معنا و مشارکت گفتمانی وادار می‌کند. لایه‌های موزاییکی و ریتم‌های متنوع زمان و فضا تجربه‌ای چندزمانی و سیال پدید می‌آورند.

در بعد ارزشی، اثر میان سنت و مدرنیته، قدسی و مادی، شرق و غرب تنش ایجاد می‌کند. نشانه‌ها به جای بازتولید نظم، ارزش‌های نوینی چون تعلیق، چندصدایی، سیالیت و بازتعریف قدرت و هویت تولید می‌کنند. روایت معراج به استعاره‌ای از فرآیند هنری، تجربه میان‌فرهنگی و جستجوی حقیقت خلاقانه تبدیل می‌شود و گفتمانی پویا، تعاملی و سیال می‌آفریند که معنا و حضور در آن دائماً بازآفرینی می‌شوند.

بحث و نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که حضور نقاشی ایرانی در هنر معاصر پاکستان نه امری تصادفی یا صرفاً تاریخی، بلکه بخشی از یک استمرار فرهنگی پیچیده و زنده است که در آثار شه‌ضیا سکندر به سطحی تازه از تولید معنا می‌رسد. بررسی تداوم تاریخی و فرهنگی نقاشی ایرانی در شبه‌قاره نشان داد که از دوره تیموریان تا شکل‌گیری مکتب مغولی، عناصر اساسی نقاشی ایرانی، از سازمان‌دهی سطح گرفته تا زبان تزیینی و منطق فضاپردازی در بستر جدیدی امتداد یافته و در حافظه بصری هنر پاکستان تثبیت شده‌اند. این زمینه تاریخی، نقطه آغاز مهمی برای فهم نحوه بازتاب این سنت در آثار سکندر است.

تحلیل سه اثر منتخب سکندر در ابعاد نشانه-معنایی حسی-ادراکی، شناختی و ارزشی نشان داد که او سنت نقاشی را نه به عنوان مجموعه‌ای از قواعد ثابت، بلکه به مثابه منبعی فعال برای شکل‌دهی به تجربه ادراکی مخاطب به کار می‌گیرد. در بُعد حسی-ادراکی، ویژگی‌هایی چون حذف پرسپکتیو خطی، نور یکنواخت، رنگ‌های تخت، ترکیب‌بندی چندمرکزی و ریتم‌های تزئینی که همگی از منطق بصری نقاشی ایرانی ناشی می‌شوند، نحوه مواجهه مخاطب با تصویر را دگرگون می‌کنند و از همان ابتدا ساختاری چندلایه از معنا را می‌سازند. این امر نشان می‌دهد که مؤلفه‌های بصری ایرانی، در آثار سکندر تنها نقش زیبایی‌شناختی ندارند، بلکه تجربه‌ای ادراکی و حتی ایدئولوژیک را رقم می‌زنند.

در بعد شناختی، بررسی ساختارهای تصویری نشان داد که سکندر با بازآفرینی فرم‌هایی از نسخه‌های خطی، معماری ایرانی و موتیف‌های تاریخی، این عناصر را وارد میدان جدیدی از نشانه‌پردازی می‌کند. عناصر بصری ایرانی در آثار او نه تکرار گذشته، بلکه موضوع دگرگونی، قطعه‌قطعه‌شدن، جابه‌جایی و ترکیب با فرم‌های معاصر می‌شوند. این فرآیند، رمزگان تصویری نقاشی سنتی را از کارکرد ارجاعی جدا کرده و آن را به شبکه‌ای از نشانه‌ها تبدیل می‌کند که در تعامل با موقعیت معاصر، معنا تولید می‌کنند. در چنین بستری، سنت تبدیل به ابزاری برای روایت‌گری جدید و تولید سطحی تازه از معنا می‌شود.

در بعد گفتمانی-ارزشی، تحلیل مقاله نشان داد که سکندر سنت نقاشی ایرانی را در نسبت با گفتمان‌های پسااستعماری بازخوانی می‌کند. او با ایجاد اختلال در ساختارهای تثبیت‌شده سنت، با گسسته‌سازی چهره‌ها، جابه‌جایی خوشنویسی و قرار دادن عناصر ایرانی در بافت‌های ناسازگار، سنت را از حالت تثبیت‌شده خارج کرده و آن را به نیرویی انتقادی بدل می‌کند. این نیروی انتقادی امکان بازاندیشی در رابطه میان قدرت، تاریخ، مرزهای هویتی و نگاه مرکز-پیرامون را فراهم می‌سازد. آثار سکندر درنهایت نه‌تنها بازتاب‌دهنده حضور هنر ایرانی‌اند، بلکه میدان کنش میان فرهنگ‌ها و گفتمان‌ها می‌شوند؛ جایی که معنا نه از طریق تقلید، بلکه از طریق تقابل، جابه‌جایی و بازآفرینی شکل می‌گیرد.

درمجموع، پژوهش نشان داد که تأثیر نقاشی ایرانی بر آثار سکندر ترکیبی از استمرار تاریخی، دگرگونی بصری و بازتولید گفتمانی است. سنت ایرانی در آثار او از سطح تزیینی فراتر می‌رود و به زبان تحلیلی و انتقادی معاصر تبدیل می‌شود؛ زبانی که می‌تواند پرسش‌هایی درباره هویت، مهاجرت، مقاومت و قدرت را در میدان هنر امروز طرح کند. درنهایت، این مطالعه نشان می‌دهد که میراث نگارگری ایرانی همچنان قابلیت فعال‌شدن در فضاهای نو و تولید معنا در بستر جهانی هنر معاصر را دارد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

آرنولد، توماس (۱۳۷۸). خصایص زیبایی در نقاشی ایران، در سیر و صور نقاشی ایران، به کوشش آرتور پوپ و دیگران، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۹). وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیباشناسی سبک‌ها و ارزش‌ها در هنر ایرانی‌اسلامی و در هنر معاصر غرب، سایه طوبی. اولین مجموعه مقالات دوسالانه نقاشی جهان اسلام، تهران: موزه هنرهای معاصر.

بابائی فلاح، هادی (۱۴۰۱). زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران، انتشارات سوره مهر.

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۴). معنا به مثابه تجربه زیسته، تهران: سخن.

بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۹۱). هنر و معماری اسلامی۲ ، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: سمت.

پرایس، کریستین (۱۳۹۳). تاریخ هنر اسلامی، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: امیرکبیر.

پوپ، آرتور و دیگران (۱۳۸۰). شاهکارهای هنر ایران، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی‌وفرهنگی.

سیمپسون، ماریا شرو (۱۳۸۲). شعر و نقاشی ایرانی؛ حمایت از هنر در ایران، ترجمهٔ عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، تهران: نسیم دانش.

شاه‌میری، آزاده (۱۳۸۹). نظریه و نقد پسااستعماری، تهران: علم.

شایگان، داریوش (۱۳۷۹). بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی، تهران: امیرکبیر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹). تجزیه و تحلیل نشانه‌ـ معناشناسی گفتمان، تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). نشانه‌ـ معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری، چاپ اول، تهران: سخن.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). نشانه‌ـ معناشناسی ادبیات، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

کلیگز، مری (۱۳۸۸). درس‌نامه نظریه ادبی، جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.

کن‌بای، شیلا (۱۳۹۱). نقاشی ایرانی. مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

کورکیان، آن ماری و سیکر، ژ.پ (۱۳۷۸). باغ‌های خیال، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فروزان روز.

کونل، ارنست (۱۳۷۸). تاریخ نگارگری و طراحی در سیر و صور نقاشی ایران. به کوشش آرتور پوپ و دیگران، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

گری، بازیل (۱۳۹۲). نقاشی ایرانی، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.

گریماس، آلژیرداس (۱۳۹۹). نقصان معنا، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: خاموش.

لیمن، الیور (۱۳۹۳). درآمدی بر زیباشناسی اسلامی، محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

ولش، استوارت کری (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی؛ نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی، احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

Arnod, Thomas (1999). Characteristics of Beauty in Iranian Painting, in Survey of Persian Painting, ed. Arthur Upham Pope et al., trans. Yaqub Azhand. Tehran: Mowla. **[In Persian]**

Ayatollahi, Habibollah (2000). Points of Divergence and Convergence in the Aesthetic Foundations of Iranian-Islamic Art and Contemporary Western Art. In: Silent Tuba: The First Collection of Articles from the Biennial of Painting of the Islamic World. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art. **[In Persian]**

Babaei Fallah, Hadi (2022). Aesthetics of Classical Persian Painting. Tehran: Sura-ye Mehr. **[In Persian]**

Babak Moin, Morteza (2015). Meaning as Lived Experience. Tehran: Sokhan. **[In Persian]**

Bhabha, H.k (1994) The Location of Culture. London: Routledge.

Blair, Sheila & Bloom, Jonathan (2012). The Art and Architecture of Islam, Volume 2, trans. Yaqub Azhand. Tehran: Samt. **[In Persian]**

Canby, Sheila (2012). Persian Painting, trans. Mehdi Hosseini. Tehran: University of Art Press. **[In Persian]**

Courkia n, Anne-Marie & Séguy, Jean-Pierre (1999). Gardens of Imagination, trans. Parviz Marzban. Tehran: Forouzan-e Ruz. **[In Persian]**

Gray, Basil (2013). Persian Painting, trans. A'rab-Ali Shorveh. Tehran: Donyā-ye Now. **[In Persian]**

Greimas, Algirdas Julien (2020). The Deterioration of Meaning, trans. Hamidreza Schaeiri. Tehran: Khamoosh. **[In Persian]**

Klages, Mary (2009). Literary Theory: A Guide for the Perplexed, trans. Jalal Sokhanvar et al. Tehran: Akhtaran. **[In Persian]**

Kuhnel, Ernst (1999). A History of Persian Miniature Painting and Drawing, in Survey of Persian Painting, ed. Arthur -Upham Pope et al., trans. Yaqub Azhand. Tehran: Mowla. **[In Persian]**

Leaman, Oliver (2014). Islamic Aesthetics: an Introduction, trans. Mohammad-Reza Abolqasemī. Tehran: Māhī. [In Persian]

Pope, Arthur Upham et al. (2001). Masterpieces of Persian Art, trans. Parviz Natel Khanlari. Tehran: Elmi-va-Farhangi. **[In Persian]**

Price, Christine (2014). The History of Islamic Art, trans. Masud Rajab-Nia. Tehran: Amir Kabir. **[In Persian]**

Shah-Miri, Azadeh (2010). Postcolonial Theory and Criticism. Tehran: Elm. **[In Persian]**

Shairi, Hamidreza (2010). Discourse Semio-Cognitive Analysis. Tehran: Samt. **[In Persian]**

Shairi, Hamidreza (2012). Visual Socio-Semiotics: Theory and Analysis of Artistic Discourse. Tehran: Sokhan. **[In Persian]**

Shairi, Hamidreza (2019). Literary Semio-Meaning. Tehran: Tarbiat Modares University Press. **[In Persian]**

Shayegan, Dariush (2000). Idols of the Mind and the Eternal Memory. Tehran: Amir Kabir. **[In Persian]**

Simpson, Marianna Shreve (2003). Poetry and Painting in Iran: Patronage of the Arts, trans. Abdol-Ali Barati & Farzad Kiani. Tehran: Nasim-e Danesh.

Spivak, Gayatri Chakravorty. (1999), A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present. Cambridge: Harvard University Press, Print.

Welch, Stuart Cary (2005). Persian Painting: The Arts of the Book in the Safavid Period, trans. Ahmad-Reza Taqa. Tehran: Academy of Arts. **[In Persian]**

URL1: https://www.themorgan.org/exhibitions/online/shahzia-sikander/scroll

URL2: https://www.shahziasikander.com/artworks/the-scroll2

URL3:https://www.cincinnatiartmuseum.org/media/e35g5e21/25_collectivebehavior_large-print_print.pdf

URL4: https://www.shahziasikander.com/biography

URL5:https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0049.008/--mi-raj-mosaic-at-princeton-university-shahzia-sikander?rgn=main;view=fulltext

URL6: https://americanart.si.edu/artist/shahzia-sikander-34243

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.