سال چهارم، مسلسل ۱۰، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۴
شاپا چاپی: 2981-250X
شاپا الکترونیکی: 2980-9266

صاحب امتیاز:
پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیرمسئول: دکتر محسن جوادی

سردبیر: دکتر مصطفی گودرزی

دستیار سردبیر: دکتر هادی بابایی فلاح

اعضای هیأت تحریریه:
[به ترتیب حروف الفبا]

دکتر سیدغلامرضا اسلامی (استاد دانشگاه تهران)
دکتر مرتضی افشاری (دانشیار دانشگاه شاهد)
دکتر رضا افهمی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر محمدرضا حسنائی (استاد دانشگاه هنر)
دکتر سیدمحمد فدوی (استاد دانشگاه تهران)
دکتر اصغر فهیمی‌فر (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر مصطفی گودرزی (استاد دانشگاه تهران)
دکتر مهران هوشیار (دانشیار دانشگاه سوره)
دکتر سیده راضیه یاسینی (دانشیار پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات)

مدیر داخلی: رقیه مهری
امور هنری: حامد خلیلی
ویراستار: فاطمه هداوند
وبگاه: ssa.ricac.ac.ir

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولیعصر، خیابان دمشق، شماره ۹
صندوق پستی: ۶۴۷۴-۱۴۱۵ تلفن: ۸۸۹۱۹۱۸۶-۰۲۱ نمابر: ۸۸۸۹۳۰۷۶-۰۲۱

بها: ۳۰۰ هزار تومان

فصلنامه «مطالعات هنر» به صاحب‌امتیازی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات پس از اخذ پروانه انتشار به شماره ثبت ۸۶۰۷۹ از معاونت مطبوعاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، با همکاری «انجمن علمی هنر اسلامی ایران» به انتشار می‌رسد. این نشریه، بر اساس آیین‌نامهٔ نشریات علمی، مصوب کمیسیون نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فناوری پس از انتشار چهار شمارهٔ متوالی، در فرایند ارزیابی نشریات علمی قرار داده خواهد شد و مقالاتی که در این چهار شماره چاپ شده‌اند نیز از رتبهٔ علمی اعلام‌شده از سوی وزارت علوم برخوردار خواهند شد.

درباره نشریه

فصلنامه «مطالعات هنر» با انتشار مقاله‌های علمی محققان در حوزه‌های مطالعات میان رشته‌ای هنر، درصدد دریافت و ارائهٔ راهبردها و راهکارها در خصوص حل مسائل خرد و کلان عرصهٔ هنر معاصر ایران است. با توجه به وظایف و مأموریت پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات و تکالیف محوله به آن، که به مسئله‌شناسی و نیازسنجی و انجام پژوهش در پاسخ‌دهی به نیازها و مسائل موجود جامعهٔ ایران در زمینهٔ هنر معطوف است، این مجله، بر ترویج مطالعات راهبردی و تقویت زمینه‌های تولید نظریه در عرصهٔ‌های هنری با رویکرد بومی متمرکز بوده و از مقاله‌های علمی پژوهشگرانی که به این‌گونه مطالعات برای «حل مسئله» در حوزهٔ هنر ایران علاقه‌مند هستند، استقبال می‌کند.

محورها و اولویت‌های موضوعی نشریه:

- جامعه‌شناسی هنر، اقتصاد هنر، مدیریت هنر، روان‌شناسی هنر، انسان‌شناسی هنر، آموزش هنر، هنر و سیاست، هنر و رسانه، نقد هنری و حقوق مالکیت هنرمندان و آثار هنری.
- چالش‌های نظری و روش‌شناختی در پژوهش‌های راهبردی و کاربردی هنر.
- تحلیل مطالعات راهبردی در هنر جهان به‌منظور بومی‌سازی و کاربست آنها در ایران.
- مطالعهٔ هنرهای رسمی، بومی و جدید در ایران و جهان با رویکرد پژوهش راهبردی و کاربردی.
- طرح مسائل و چالش‌های اساسی در هنر ایران و ارائه دیدگاه‌های جدید و استدلالی به سیاست‌گذاران و مدیران فرهنگی و هنری برای حل آنها.

فهرست

۷ **تحلیل ابعاد گفتمانی نگارهٔ قربانی حضرت ابراهیم (ع) از فالنامهٔ دورهٔ صفویه**
آرزو پایدارفرد، مهدی محمدزاده، حسن بلخاری قهی، محمدعلی لسانی فشارکی

۳۱ **مفصل‌بندی هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن در کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰ خورشیدی**
فاطمه یزدانی، مهران هوشیار

۵۷ **تأثیرات فرهنگی و هنری ایران بر پاکستان: نمونه خوانی تأثیرات نقاشی ایرانی در آثار شه ضیا سکندر**
ویدا قاسمی

۹۱ **تحلیل انتقادی هوش مصنوعی به‌مثابه «همکارآفرینش هنری»: بازاندیشی اصالت و خلاقیت انسانی در مطالعات هنر**
مرضیه سادات شهیدی، حسین اردلانی

۱۱۳ **تحلیل اجتماعی گرافیتی بنکسی و تأثیر آن بر فرهنگ اعتراضی جوانان و مرزهای هنر شهری**
علی حریری، کیوان مصباحی

۱۳۷ **واکاوی عناصر ادراک بصری در معماری اسلامی با رویکرد تداعی گری ذهنی**
علی اکبر ظروفی، منصوره رضاسلطانی، حمیده جعفری

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 7 - 29
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.558050.1101

Analysis of the Discursive Dimensions in the Painting "The Sacrifice of Prophet Abraham (AS)" from a Persian Falnama of the Safavid Period

Arezoo Paydarfard, *Assistant Professor, University of Birjand, Faculty of Art, Birjand, Iran. (Corresponding Author) Email: a_paydarfard@birjand.ac.ir*
Mehdi Mohammadzade, *Professor, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey. Email: mahdi.mohammadzadeh@grv.atauni.edu.tr*
Hassan Bolkhari Ghehi, *Full Professor, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir*
Mohammad Ali Lassioni Fesharki, *Faculty Member, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. Email: lessanima@gmail.com*

Extended Abstract

Introduction: The Holy Qur'an employs parables and prophetic narratives as primary instruments of human guidance. These stories transcend mere historical reporting; rather, they function as discourses shaped by the interaction of characters, events, and dialogues to convey warning (*inzār*) and glad tidings (*tabsheer*). Within illustrated Persian manuscripts, an inseparable relationship exists between text and image, with Persian painting (*negârgari*) serving as a vital medium for interpreting religious texts. Although extensive research has addressed the historical and formal aspects of Persian painting, studies that explore meaning-making through interdisciplinary approaches-particularly in relation to Qur'anic discourse-remain limited. This study addresses this gap by examining how the discursive dimensions of the Qur'anic narrative of Prophet Abraham (AS) are manifested in a significant Safavid painting. The primary research question investigates how the discursive dimensions-action-oriented prescriptive, tension-oriented, and counter-discourse-are reflected in the painting *"The Sacrifice of Abraham"* from a Persian *Falnama* of the Safavid period.

Method: This research adopts a descriptive-analytical method grounded in discursive semio-semantics. This theoretical framework was selected for its capacity to analyze the dynamic process of meaning generation in both written and visual texts, emphasizing the interaction between external layers (actions and visual elements) and internal layers (feelings and emotions). Data were collected through library-based and documentary research. The analyzed image derives from documented materials in the illustrated catalogue of the National Museum of Asian Art (Smithsonian), compiled by Massumeh Farhad.

Findings and Discussion: The findings indicate that the Qur'anic discursive context in *"The Sacrifice of Abraham"* operates across multiple visual layers. These include figure placement, compositional structure, viewpoint, directional movement, meaningful use of color, and "somatics"-mediating elements between form and meaning, such as the dagger, the ram, and bodily postures-that construct relationships and generate meaning among the pictorial agents.

Within the deep structure of the artwork, the "trial" pattern, central to the Qur'anic narrative, generates three primary discourses:

Action-Oriented Prescriptive Discourse: This discourse materializes through the

luminous flames surrounding Abraham and Ishmael (AS), signifying prophethood and divine election, as well as through the dagger in Abraham's hand and his son seated with bound hands. These elements visually articulate obedience to divine command and the Prophet's acceptance of responsibility as the principal actor before God as the ultimate Actant.

Tension-Oriented Discourse: This discourse constitutes the innermost narrative layer, situating Abraham within a tensional space in which emotional intensity (affective pressure) arising from attachment to his son (the object of value) intersects with the cognitive necessity of submission to divine will. The painting represents this tension through a triangular composition uniting Abraham, Ishmael, and Satan as the obstructive force. Satan's distant and elevated position, Ishmael's bound and blindfolded state, and, crucially, the chromatic correspondence between the garments of Satan and Ishmael all signify the severity of the trial and the proximity of temptation to the object of value. This visual strategy transforms Abraham from a mere actor into a subject who experiences the trial emotionally, enabling viewer empathy through his foreground placement.

Counter-Discourse: The discourse of divine support, emerging upon the successful completion of the trial, appears in a second triangular composition featuring the angel, Abraham, and Ishmael. An angel descends bearing a white ram, the dagger lies on the ground, and Satan is omitted from the scene. The chromatic correspondence between Abraham's garment and that of the angel, together with the visual pairing of the dagger and the ram (black and white), represents the concept of the "Great Sacrifice" and its substitution for Ishmael. The fallen dagger signifies the transition from tension to counter-discourse, while the angel's directional movement toward Abraham with the ram embodies divine protection following successful submission.

Conclusion: The discursive semio-semantic analysis demonstrates that *"The Sacrifice of Abraham"* transcends mere religious illustration, functioning instead as a complex and multi-layered reflection of Qur'anic discourse. Moving beyond formal analysis makes it possible to apprehend the artwork's deep semantic structures. The painter skillfully employed visual devices-composition, color, and somatics-to articulate three discourses simultaneously within a single frame. This simultaneity, characteristic of Persian painting, creates a suspension of temporal sequence, inviting viewers to contemplate latent layers of meaning. The analysis further reveals that somatic elements such as the dagger function beyond their material presence, operating as vehicles of meaning in which emotion and perception converge. The triangular compositional system, combined with strategic chromatic correspondences, visually articulates both the intensity of the trial and the subsequent divine support. Ultimately, these three discourses converge within a macro-discourse: the discourse of submission in trial for truth-seeking. Within this framework, humanity-by transcending material attachments with which Satan deceptively associates and by submitting to divine truth-attains salvation and spiritual security. This study confirms that religious Persian painting, particularly in prophetic narratives, constitutes a visual source capable of revealing and analyzing the Qur'an's fundamental patterns of guidance through semio-semantic analysis.

Keywords: Quranic discourse, Persian miniature painting, Painting of the Sacrifice of Abraham, Test, Semio-semantics

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۱/ شماره مسلسل ۱۰ / بهار ۱۴۰۴/ ۲۹ - ۷
Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 7 - 29
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.558050.1101

تحلیل ابعاد گفتمانی نگارهٔ قربانی حضرت ابراهیم (ع) از فالنامهٔ دورهٔ صفویه

آرزو پایدارفرد[۱]، مهدی محمدزاده[۲]، حسن بلخاری قهی[۳]، محمدعلی لسانی فشارکی[۴]

چکیده

قرآن کریم، انسان را با بهره‌گیری از تمثیل و داستان‌های پیامبران، به‌سوی هدایت فرامی‌خواند. وظیفهٔ اصلی پیامبران در این داستان‌ها، انذار و تبشیر (بیم‌دادن و امیدبخشیدن) برای تعالی انسان است. داستان‌های پیامبران، گفتمان‌هایی را شکل می‌دهند که از تعامل سه عنصر شخصیت، رویدادها و گفتگوها پدید می‌آیند. با توجه به پیوند ناگسستنی متن و تصویر در نسخ خطی مصور، بررسی بازتاب این گفتمان قرآنی در نگارگری اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. این پژوهش باهدف مطالعهٔ چگونگی بروز ابعاد گفتمانی بخشی از داستان قرآنی حضرت ابراهیم (ع) در یک اثر نگارگری، به تحلیل گفتمان قرآنی نگارهٔ «قربانی حضرت ابراهیم» از فالنامهٔ فارسی دورهٔ صفویه می‌پردازد. پرسش اصلی این است که ابعاد گفتمانی یادشده در این نگاره چگونه بازتاب یافته است؟ روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی با رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی است و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. تصاویر نگاره‌های مورد تحلیل در این پژوهش، بر اساس مستندات منتشرشده در کاتالوگ مصور موزه ملی هنر آسیایی (اسمیتسونیان) به‌کوشش معصومه فرهاد گردآوری شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بافتار گفتمانی قرآن در این نگاره، از طریق جایگیری شخصیت‌ها در کادر، ترکیب‌بندی، زاویهٔ دید، جهت‌گیری حرکت عناصر، رنگ‌بندی معنادار و نیز «جسمانه»هایی که بر روابط و معنا میان عوامل تصویری تأثیر می‌گذارند، آشکار شده است. در این میان، الگوی «آزمون» در ژرف‌ساخت اثر، زمینه‌ساز بروز سه گفتمانِ «کنش‌محور تجویزی»، «تنش‌محور» و «پادگفتمان» است.

واژگان کلیدی

گفتمان قرآنی، نگارگری، نگاره قربانی ابراهیم، آزمون، نشانه، معناشناسی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۳۰

۱. استادیار دانشکده هنر دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.
a_paydarfard@birjand.ac.ir
۲. استاد تمام دانشگاه ارزروم، ترکیه.
mehdimz722@yahoo.com
۳. استاد تمام دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه تهران، تهران، ایران.
hasan.bolkhari@ut.ac.ir
۴. عضو هیئت‌علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
lessanima@gmail.com

مقدمه

خداوند در قرآن با استفاده از تمثیل، معانی اساسی چون تقوی، آزمونِ پیروی نکردن از شیطان، تمسک جستن به خداوند و یاری طلبیدن از او و ... را در قالب طرح داستان مطرح می‌کند. چراکه تمثیل یکي از جلوه‌های بیاني است که در پرده‌برداری از معاني و به تصویر درآوردن حقایق در قالبی ساده و قابل‌فهم، نقشي بسزا ایفا مي‌کند و شنونده را چنان تحت تأثیر قرار می‌دهد که گمان مي‌کند شخصاً در ماجرا حضور دارد و حوادث را از نزدیك مشاهده مي‌کند (نقیب زاده،۱۳۸۵: ۷۰)؛ بنابراین سه ویژگی، مختص تمثیلات قرآن است: ۱. واقعی بودن داستان‌ها و شخصیت‌های آن ۲. عاری بودن از خیال‌پردازی ۳. عدم وجود مبالغه و غلو در آن‌ها (بانیانی و دیگران،۱۳۹۳: ۱۵۰). همچنین تمثیلات قرآن یا به شکل عام مطرح می‌شوند[۱] و یا ناظر به شخصیت با خصلتی مشخص هستند[۲] و یا در قالب داستان پیامبران چون موسی (ع) و ابراهیم (ع) و... و غیر انبیاء چون ذوالقرنین، اصحاب کهف، اصحاب القریه، صاحب دو باغ، ملائکه و جنیان و ... ازجمله داستان‌های غیرانبیائی هستند (پروینی، ۱۳۷۹: ۸۵).

نگارگری ایرانی نیز با پایبندی به متون علمی، فنی و تعلیمی و تغزلی همواره به دنبال بازنمایی اساسی‌ترین پیام‌های متون در قالب تصویر بوده است. آن‌چنان‌که نگارگری، با بازنمایی صحنه‌هایی از داستان‌های انبیاء به دنبال دعوت به خیر و پرهیز از شر بوده است. ارتباط ناگسستنی متن و نگاره در نسخ مصور نگارگری ایرانی گویای این امر است. در این تحلیل نشانه - معناشناسانه، گفتمان قرآن، با ذکر گنجینه‌ای از داستان‌های پیامبران امکان بررسی و تفسیر لایه‌های پیدا و پنهان نگاره‌های پیامبران را فراهم می‌کند. یکی از این نگاره‌ها، نگاره قربانی حضرت ابراهیم از فالنامه فارسی صفوی است که ابعاد گفتمانی متفاوتی بر مبنای الگوی آزمون در آن بروز داشته است. نظام نشانه-معناشناسانه پژوهش از نوع گفتمانی است که گفته پرداز خداوند است و گفته قرآن است و نظام گفتمانی معنادار، نگاره واجد تحلیل گفتمانی است. در این راستا اهمیت گفتمان قرآنی که ابعاد متعددی دارد، مشخص می‌شود. در این تحلیل، عواملی چون قرارگیری شخصیت‌های اصلی و ایجاد ترکیب‌بندی، پلان‌های نگاره، رنگ‌بندی گفتمانی، زاویه دید و نگاه و جهت عناصر و ... از عوامل تحلیل برای بروز بافتار گفتمانی نگاره بر مبنای متن هستند.

پیشینه پژوهش

در حوزهٔ نگارگری، منابع چاپی متعددی وجود دارد که بیشتر آن‌ها با رویکردی تاریخی، به بررسی مکاتب نگارگری و سیر تحولات سبکی این هنر پرداخته‌اند (ازجمله: پاکباز،

۱. زندگی دنیا را برای آنها به آبی تشبیه کن که از آسمان فرو می‌فرستیم و به وسیله آن گیاهان زمین سرسبز و درهم فرو می‌روند اما بعد از مدّتی می‌خشکند به‌گونه‌ای بادها آنها را به هر سو پراکنده می‌کنند و خداوند بر هرچیز توانا است. کهف/۴۵

۲. اما کسی که بخل ورزد و (از این راه) بی‌نیازی طلبد، (۸) و پاداش نیك (الهی) را انکار کند، (۹) به‌زودی او را در مسیر دشواری قرار می‌دهیم: (۱۰) و در آن هنگام که (در جهنم) سقوط می‌کند، اموالش به حال او سودی نخواهد داشت! (۱۱) به یقین هدایت کردن بر ماست، (۱۲) و آخرت و دنیا از آن ماست، (۱۳) و من شما را از آتشی که زبانه می‌کشد بیم می‌دهم (۱۴). لیل/۸-۱۴

۱۳۸۵، «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز»؛ کنبای، ۱۳۸۴، «نقاشی ایرانی»؛ گرابر، ۱۳۷۴، «نگارگری ایرانی»). بااین‌حال، سهم آثاری که به تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانی و چگونگی دریافت معنا از نگاره‌ها بپردازند، به‌ویژه در پیوند با متون دینی و قرآنی، در مقایسه کمتر است. این خلأ پژوهشی، ضرورت رویکردهای میان‌رشته‌ای را در مطالعات نگارگری برجسته می‌سازد.

الف) مطالعات قرآنی و قصص‌الانبیاء

قرآن‌کریم به‌عنوان منبعی اصیل، بستری غنی برای کاوش گفتمان‌های هدایتی و تأثیر قصص پیامبران فراهم می‌آورد. در این زمینه، آثار متعددی در شناخت ساختار داستان‌های قرآنی و ابعاد هنری آن‌ها تأثیرگذار بوده است:

پروینی(۱۳۷۹)، در کتاب «تحلیل عناصر ادبی و هنری داستان‌های قرآن»، تهران: سروش جهت آشنایی با ساختار داستان پیامبران در قرآن و عناصر تشکیل‌دهنده آن (شخصیت، رویداد، گفتگو) اطلاعات مفیدی ذکر کرده است و همچنین حسینی (۱۳۸۴)، در مقاله «قصص‌الانبیاء به روایت تصویر»، فصلنامه خیال، شماره ۱۳ به پژوهش‌های مرتبط با بازتاب داستان پیامبران در نگارگری ایرانی پرداخته است. ایزوتسو (۱۹۹۹) نیز در کتاب "Dialogue in Islam: God and Man in the Quran, Tokyo: Keio University Press" به آیین گفتگو و چهار عامل جهان شناختی در این رابطه پرداخته است.

- وحیدی‌مطلق و دیگران (۱۳۹۳)، در مقاله «جلوه‌های هنری قصص در قرآن کریم»، فصلنامه مطالعات قرآنی، سال ۵، شماره ۱۹ و در این ارتباط بانیانی و دیگران (۱۳۹۳)، در مقاله «تمثیل در قرآن و نقش آن در تصویرآفرینی هنری»، پژوهشنامه معارف قرآنی، سال ۵، شماره ۱۸ و نقیب‌زاده، (۱۳۸۵)، در کتاب «تمثیل در قرآن»، تهران: امیرکبیر به وجوه تمثیلی و هنری داستان‌های پیامبران چون عدم خیال‌پردازی، عدم مبالغه و واقعی بودن پرداخته‌اند.

ب) نشانه‌معناشناسی گفتمانی و دیداری

چارچوب نظری این پژوهش بر نشانه‌معناشناسی گفتمانی استوار است که توسط اندیشمندان زیر بسط یافته است:

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵، ۱۳۸۷، ۱۳۹۰)، در کتاب «نشانه‌معناشناسی گفتمان» (مجموعه سه‌جلدی)، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس، نشانه معناشناسی را به عنوان پارادایمی متأخر معرفی کرده که زبان را نظامی پویا و سیال در فرایند گفتمانی می‌داند همچنین شعیری (۱۳۹۲)، در کتاب «نشانه‌معناشناسی دیداری: نظریه و کاربرد»، تهران: نشر علم این رویکرد را چارچوبی برای تحلیل لایه‌های معنایی در متن‌های تصویری با تأکید بر ابعاد حسی - ادراکی می‌داند. شعیری و وفایی (۱۳۸۸)، در کتاب «نشانه‌معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی»، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس مفهوم «جسمانگی» و نقش آن را در آشکار شدن معنا از طریق حالات چهره، ژست‌ها و حرکات بدن شخصیت‌ها تبیین کرده‌اند که در تحلیل

نگاره به کار رفته است و نیز شعیری و خدادادی (۱۴۰۱)، در کتاب «نشانه‌معناشناسی تنش در متون دیداری-گفتمانی»، تهران: نشر علم، الگوی تنشی را برای تحلیل لایه‌های پنهان معنایی در تصاویر دینی معرفی کرده‌اند.

سجودی(۱۳۹۰)، در مقالهٔ «نشانه‌شناسی لایه‌ای و تحلیل در متن هنری»، در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۱۹، مفهوم «نقش نشانه‌ای» از دیدگاه یلمزلف و اهمیت روابط درونی در بروز معنا را تبیین کرده است. گرمس و کورتس (۱۹۷۹) در «Sémiotique» نشانه‌معناشناسی را به‌عنوان «مجموعه‌ای از ساختارهای معنایی» پویا و سیال در فرایند گفتمان تعریف کرده‌اند. فونتنی (۲۰۰۳) در «Sémiotique du discours» موضوع محوری نشانه‌معناشناسی را کشف «روابط فرا-ساختاری پنهانی» دانسته که معنا را در سطوح مختلف متن تولید می‌کند.

ج) کاربست نشانه‌معناشناسی در مطالعات قرآنی و متون دینی

پژوهش‌های زیر در به‌کارگیری نشانه‌معناشناسی گفتمانی برای تحلیل متون قرآنی و دینی زمینه‌ساز بوده‌اند:

پاکتچی و دیگران (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «تحلیل فرآیندهای گفتمانی در سوره قارعه با تکیه بر نشانه‌شناسی تنشی»، فصلنامه جستارهای زبانی، دوره ۴، شماره ۴، الگوی نشانه‌شناسی تنشی را در تحلیل ابعاد گفتمانی سوره قارعه به‌کار گرفته است. همچنین داودی‌مقدم و دیگران (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «نقش پادگفتمان‌ها در تحلیل گفتمانی سوره کهف»، پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن، سال ۳، شماره ۱، مفهوم پادگفتمان را در تحلیل گفتمانی قرآن معرفی کرده‌اند که در بخش نظری برای تبیین پادگفتمان در داستان‌های پیامبران استفاده شده است، همچنین در این رابطه، شریفی و نجم‌الدین (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانی سوره الرحمن (مبتنی بر الگوی تنشی)»، پژوهشنامه تفسیر و زبان قرآن، سال ۵، شماره ۱، الگوی تنشی را برای تحلیل گفتمان قرآنی به کار گرفته‌است. این پژوهش چارچوبی نظری فراهم می‌کند که نشان دهد می‌توان از الگوهای زبانی-گفتمانی قرآن (مانند نظام تنشی عاطفی-معنایی) برای تحلیل آثار تصویری بهره گرفت. همچنین رهنما و دیگران (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «از کرامت جاهلی تا کرامت قرآنی؛ نشانه‌شناسی فرآیندهای گفتمانی «کرامت» در قرآن»، فصلنامه الهیات و علوم اسلامی، سال ۲، شماره ۲، نشان می‌دهد که چگونه می‌توان یک مفهوم قرآنی را در قالب فرآیندهای گفتمانی (تبدیل ارزش‌ها، کنش‌ها و...) تحلیل کرد.

د) تحلیل نشانه‌شناختی در هنر و نگارگری

پژوهش‌های زیر که به تحلیل نشانه‌شناختی آثار هنری و به‌ویژه نگارگری ایرانی پرداخته‌اند، از نزدیک‌ترین وجوه به مقالهٔ حاضر برخوردارند:

رشیدی، صادق (۱۳۹۲)، «کاربرد روش‌شناسی پژوهش‌های کیفی در مطالعات هنر اسلامی (نگارگری)»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، دوره ۶، شماره ۲۱، به تبیین مبانی روش‌شناختی پژوهش‌های کیفی در حوزه نگارگری ایرانی-اسلامی می‌پردازد

و رویکردهایی مانند پدیدارشناسی، هرمنوتیک، نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان را جهت مطالعه آثار تصویری معرفی می‌کند. همچنین احمدپناه و جباری (۱۳۹۳)، در پژوهش «تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد بر اساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گریماس»، فصلنامه پژوهش هنر، سال ۴، شماره ۷ مستقیماً یک نگاره ایرانی را با استفاده از دو ابزار مهم نشانه‌شناسی (الگوی کنشی و مربع معناشناسی گریماس) تحلیل کرده است.

شریفی و دیگران (۱۳۹۵)، در پژوهش «تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان روایی ضحاک و فریدون براساس نظریه گرمس»، فصلنامه ادبیات حماسی، سال ۳، شماره ۵، با تمرکز بر الگوی کنشی و مربع معناشناسی، فرآیند تحول گفتمانی شخصیت‌ها را بررسی می‌کند. همچنین افضل‌الملوک و شعیری (۱۳۹۶)، «بررسی فرآیند معناسازی در نگاره‌های مکتب تبریز صفوی با رویکرد نشانه‌معناشناسی»، دو فصلنامه پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال ۱، شماره ۱، با اتکا به نظریه نشانه‌معناشناسی گفتمانی حمیدرضا شعیری (به‌ویژه الگوی تنشی)، فرآیند شکل‌گیری معنا در نگاره‌های مکتب تبریز را بررسی می‌کند. نویسندگان نشان می‌دهند که معنا در نگارگری نه در عناصر منفرد، بلکه در تعامل میان نظام‌های حسی-ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد. مجموعه مقالات هم‌اندیشی نشانه‌شناسی (۱۳۹۴-۱۳۹۶)، جلدهای ۱ تا ۳، تهران: انتشارات علم، مقالاتی از نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسوری و گریماس تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی و الگوهای تنشی و پدیدارشناختی ارائه می‌دهد.

ه) مطالعات اختصاصی فالنامه‌های صفوی

در حوزۀ منبع‌شناسی و مطالعات مرتبط با فالنامه‌های مصور دورۀ صفوی، منابع زیر شایستۀ ذکرند:

اخوانی، زهرا و محمودی، مرضیه (۱۳۹۶)، «تحلیل مضامین بصری فالنامه‌های مصور عصر صفوی بر مبنای کاربرد در امر پیشگویی (مطالعه موردی: نگاره‌های نسخه فالنامه فارسی موزه توپقاپی)»، فصلنامه نگره، سال ۱۲، شماره ۴۳، با رویکردی توصیفی-تحلیلی، رابطه میان محتوای تصویری نگاره‌ها و کارکرد پیشگویانه نسخ فالنامه‌های صفوی را بررسی می‌کنند. همچنین رسالۀ دکتری نگارندۀ اول (۱۳۹۷)، با عنوان «گفتمان قرآنی انذار و تبشیر در منتخبی از نگاره‌های پیامبران از فالنامه‌های دوره صفویه»، از نخستین پژوهش‌های نظام‌مند در پیوند میان قرآن، تحلیل گفتمان قرآنی و نشانه‌معناشناسی در نگارگری ایرانی است که با تمرکز بر نگاره‌های پیامبران در فالنامه‌های صفوی، الگوهای انذار و تبشیر را در چارچوب نشانه‌شناسی تنشی شعیری و مربع معناشناسی گریماس تحلیل کرده است و در پایان پاکتچی و همکاران (۱۴۰۰)، «تحلیل نشانه‌شناختی کارکردهای ارتباطی در پوسترهای هنری ایرانی»، مجله هنرهای تجسمی، دوره ۲۶، شماره ۲، با وجود تمرکز بر پوستر، چارچوبی برای بررسی کنش‌های گفتمانی تبلیغی ارائه می‌کند که قابل تعمیم به کارکردهای هدایتی و پیشگویانه نگاره‌های فالنامه است.

این مجموعه از منابع، با پوشش وجوه قرآنی، نظری (نشانه‌معناشناسی گفتمانی) و مطالعات کاربردی در هنر و نگارگری، زمینهٔ شکل‌گیری رویکرد میان‌رشته‌ای مقالهٔ حاضر را فراهم آورده‌اند

رویکرد نظری پژوهش: نشانه‌معناشناسی گفتمان و تحلیل نگاره‌های روایی

گفتمان، به مثابه یک نظام تولید معنا، همواره بر بنیاد نظام‌های نشانه‌ای شکل می‌گیرد. نشانه‌شناسی با کاوش در لایه‌های عمیق روایت‌های گفتمانی، ارزش و بار معنایی آن‌ها را آشکار می‌سازد. با توجه به ماهیت *روایت‌محورنگاره‌های پیامبران*، رویکرد «نشانه‌معناشناسی گفتمان» به عنوان چارچوب نظری اصلی این پژوهش برگزیده شده است؛ رویکردی که نه صرفاً به توصیف نشانه‌ها، بلکه به تبیین فرایند پویای *تولید معنا* در بستر گفتمان می‌پردازد. نشانه‌معناشناسی، به عنوان پارادایمی متأخر، با نقد نشانه‌شناسی ساختارگرای کلاسیک (سوسوری) شکل گرفت که زبان را نظامی ثابت از دال و مدلول می‌دانست. در مقابل، نشانه‌معناشناسی، زبان و متن را نه مجموعه‌ای از نشانه‌های منفرد، بلکه به‌منزله «مجموعه‌ای از ساختارهای معنایی» پویا و سیال در نظر می‌گیرد که در فرایند گفتمان شکل می‌گیرند (گریماس و کورتس، ۱۹۷۹: ۲۷). موضوع محوری این علم، کشف «روابط فرا-ساختاری پنهانی» است که معنا را در سطوح مختلف متن یا گفتمان تولید و تنظیم می‌کند (فونتنی، ۲۰۰۳: ۴۵). از این منظر، نشانه‌ها در بستر گفتمان، «فرصت نشان‌پذیری مجدد» می‌یابند و از کارکردهای قراردادی و تکرارشونده خارج شده، به عناصری با کارکردی زیبایی‌شناختی، ایدئولوژیک و اغلب غیرمنتظره تبدیل می‌شوند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۷۷).

یکی از مفاهیم کلیدی در این مسیر، مفهوم «نقش نشانه‌ای» است. لویی یلمزلف، از پیشگامان این اندیشه، معتقد است که این نقش‌ها مانند «بیان» و «محتوا» چرا در پرانتز آمده؟ و روابط درونی‌شان هستند که عامل بروز و تبلور معنا در متن می‌شوند (به نقل از سجودی، ۱۳۹۰: ۱۹۳). این نگاه، تحلیل را از سطح صورت به سطح عمق و از نشانه به فرایند معناسازی سوق می‌دهد. حمیدرضا شعیری، از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان نشانه‌معناشناسی در ایران، در آثار متعدد خود از جمله «نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی» (۱۳۸۸)، «تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان» (۱۳۹۱) و «نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه‌ها و کاربردها» (۱۳۹۵)، بر اهمیت ابعاد حسی، ادراکی و عاطفی (بُعد درونی انسانی) در فرایند معناسازی تأکید می‌ورزد. از نگاه وی، معنا تنها از عقلانیت ناشی نمی‌شود، بلکه پیش‌از هر چیز در «تجربه زیسته» بدنمند سوژه و در تعامل احساسی او با جهان متجلی می‌گردد (شعیری، ۱۳۸۸: ۶۵). بر این اساس، تحلیل نشانه‌معناشناختی یک متن یا نگاره، می‌بایست همزمان از دو منظر «درونی» (نگاه، احساسات، انگیزه‌ها و جهان ذهنی شخصیت‌ها) و «بیرونی» (کنش‌ها، ریخت‌ها، روابط فضایی و عناصر

دیداری عینی) و نیز تعامل پویای این دو سطح صورت پذیرد. «جسمانگی»های وابسته به شخصیت‌ها (حالات چهره، ژست‌ها، حرکات بدن) به عنوان نشانه‌های دیداری کلیدی، محل تلاقی این دو بُعد و کانون تولید معنا هستند.

شناخت ابعاد گفتمانی داستان پیامبران

گفتمان از منظر قرآن، آیین گفتگوست (ایزوتسو، ۱۳۷۴: ۱۹۳). در این آیین، خداوند، مشیّت و ارادهٔ خود را با هدف هدایت انسان‌ها و به میانجیگری یک پیامبر آسمانی آشکار می‌سازد. هدف وحی، نجات و رستگاری شخصی پیامبر نیست و خدا از جهتی با وی سخن نمی‌گوید که تنها با او سخن گفته باشد، بلکه کلمات خدا به آن‌سوی پیامبر یعنی مردم زمان خود و حتی دیگر زمان‌ها باید انتقال پیدا کند و به همهٔ انسان‌ها برسد (ایزوتسو، ۱۳۷۴، ۲۲۸). در آیین گفتگوی خداوند ۴ عامل جهان شناختی وجود دارد: ۱. پیام (مضمون عبارات یا خود عبارات فرستاده شده)؛ ۲. فرستنده پیام (خدا)؛ ۳. دریافت کننده پیام (انسان) و ۴. واسطه یا واسطه‌های پیام (انبیا یا فرشته یا فرشتگان خدا) (ایزوتسو، ۱۳۷۴: ۱۹۳)، این ۴ عامل در داستان‌های پیامبران در قالب شخصیت‌ها، رویدادها و گفتگو یا تعامل میان شخصیت‌ها در رویداد آشکار می‌شود. بر این اساس، در داستان‌های پیامبران در قرآن، خداوند در پی مشخص کردن زمان و مکان داستان‌ها به‌طور خاص نیست چراکه هدف قرآن، بیش از تأکید بر نام انسان‌ها، مکان‌ها، زمان و اعداد و ... تاکید بر هدایت است؛ بنابراین گفتمان قرآن، با توجه به ویژگی‌های پیام خداوند برای هدایت انسان‌ها و خصلت‌های انسانی و به‌واسطهٔ پیامبر که انتقال پیام الهی به قومش را بر عهده دارد آشکار می‌شود.

گفتمان کنشی-تجویزی

گفتمان روایی کنش محور، گفتمانی است که هدف آن تغییر وضعیت اولیه یا نابسامان به وضعیتی ثانویه و مطلوب است و نظام گفتمانی تجویزی در زیرمجموعه نظام کنشی گفتمان قرار می‌گیرد. این نوع گفتمان ما را با کنشگزاری مواجه می‌سازد که در موقعیتی برتر نسبت به کنشگر قرار دارد و می‌تواند کنشگر را وادار به انجام کنش کند؛ که البته خواست و ارادهٔ کنشگر در قبول کنش و یا عدم قبول آن، تأثیرگذار است (شعیری، ۱۳۹۵: ۲۴). خداوند در قرآن رابطهٔ کنشی - تجویزی خود را با بندگان به‌صورت عهد و پیمان بستن با آن‌ها بیان می‌کند و خواستار آن است که انسان یا به شکلی بهتر بندگانش، تنها او را به خدایی برگزینند (عهد اَلَست)[1] و از شیطان که دشمن آشکار انسان است، پیروی

وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُواْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَاذَا غَفِلِين. به خاطر بیاور زمانی را که پروردگارت از پشت و صلب فرزندان آدم ذریّه آن‌ها را برگرفت و آن‌ها را گواه بر خویشتن ساخت [و فرمود] آیا من پروردگار شما نیستم گفتند آری گواهی می‌دهیم [چرا چنین کرد] برای اینکه در روز رستاخیز نگویید ما از این غافل بودیم. اعراف/۱۷۲

وَلَقَدْ عَهِدْنا إِلى آدَمَ مِنْ قَبْلُ فَنَسِيَ وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْما. ما از آدم از قبل پیمان گرفته بودیم اما او فراموش کرد عزم استواری برای او نیافتیم. طه/۱۱۵

نکنند[1]؛ بنابراین، ماهیت تجویز خداوند بر پایه عهد و پیمانی است که با هدایت تشریعی (به‌واسطهٔ ارشاد پیامبران)، برای انسان، مسئولیت کنش مثبت ایجاد می‌کند. کنشی که بر پایه خوف[2] و رجاء[3] است؛ یعنی ترس از عظمت و قدرت و قهار بودن خداوند و امید به مهربانی و رئوفیت و بخشش خداوند که به شکل تأثیرگذاری موجب عدم بروز گناه و خطا در انسان می‌شود و در صورت بروز خطا راه را برای توبه و بازگشت باز می‌کند. در داستان پیامبران، ساختار روایی با حضور کنشگزار که خداوند است و کنشگر اصلی که پیامبر است و معمولاً عامل بازدارنده که مخالف و منکر کنش تسلیم در برابر خداوند است و کنشگر یاری‌دهندهٔ پیامبر مشخص می‌شود.

گفتمان‌تنشی

در برخی موارد گفتمان کنش محور تبدیل به گفتمان تنش محور می‌شود. در اینجا رابطهٔ درونی افراد نسبت به‌نظام ارزشی که پیامبر بیان می‌کند، ملاک گفتمان می‌شود. درواقع گفتمان از حالتی بیرونی و تعریف‌شده خارج شده و اشخاص بر اساس شناخت درونی، حالات و فرایند حسی - ادراکی و عاطفی خود نسبت به‌نظام ارزشی اخلاقی پیامبر، واکنش نشان می‌دهند. گفتمان تنشی دو جریان یکی متعلق به حالات روحی و عاطفی کنشگر و دیگری متعلق به دنیای بیرونی را درهم‌آمیختگی باهم قرار می‌دهد. فضای تنشی بر دو محور فشاره و گستره استوار است. فشاره، عناصر کیفی و عاطفی هستند و گستره بر پایه شناخت دنیای بیرون شکل می‌گیرد (شعیری، ۱۳۹۵: ۳۸-۳۹). در داستان پیامبران، فضای تنشی زمانی ایجاد می‌شود که عوامل بازدارنده به جهت حسی درونی با فشاره عاطفی قوی چون ترس، خشم، غرور و ... از گسترهٔ شناختی و عقلانی تفکر در پیام دعوت پیامبر دور شده و به‌عنوان عامل بازدارنده، کنش ضد ارزشی از خود بروز می‌دهند.

بنابراین تعاملی که در فضای تنشی شکل می‌گیرد، رخدادی بر پایه برنامه‌ای از پیش تعیین شده نیست بلکه برای پیامبر یا مخاطب او، محصول جریانی غیرمنتظره از نوع حسی - ادراکی است؛ بنابراین آنچه در این تعامل اهمیت دارد، کنش نیست بلکه احساس و ادراک است که بر اساس آن معنا به‌طور ناگهانی تولید می‌شود پس بجای کنشگر از شوشگر یاد می‌شود. نظام شوشی بر مبنای حضور عاطفی و دریافت‌های حسی - ادراکی عمل می‌کند (شعیری، ۱۳۸۸: ۲۲).

پادگفتمان

پادگفتمان، وضعیتی است که در آن دو یا چند گفتمان در تعامل و یا چالش با یکدیگر

۱. أَلَمْ أَعْهَدْ إِلَيْكُمْ يَبَنِي ءَادَمَ أَن لَّا تَعْبُدُوا الشَّيْطَانَ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِين. آیا با شما عهد نکردم ای فرزندان آدم که شیطان را پرستش نکنید که او برای شما دشمن آشکاری است. یس/۶۰

۲. وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى (۴۰) فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى. وآنکس که از مقام پروردگارش خائف بوده و نفس را از هوی و هوس بازداشته(۴۰)، پس همانا بهشت جایگاه او است. نازعات/۴۰ و۴۱

۳. قُلْ يَاعِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللهِ إِنَّ اللهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيم. (ای پیامبر) بگو ای بندگان من که بر نفس خود اسراف و ستم کرده‌اید از رحمت خداوند نا امید نشوید که خداوند همه گناهان را می‌آمرزد همانا او بسیار آمرزنده و مهربان است. زمر/۵۳

قرار می‌گیرند و یک گفتمان، چتر حمایتی برای گفتمان دیگر می‌شود و آن را تحت حمایت خود قرار می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۶۹). در زبان عربی، مادهٔ عجز از نظر لغت به معنای ضعف و ناتوانی و نقیض حزم است. معجزه، امری ست خارق‌العاده برای صدق ادعای نبی به اذن خداوند که همه از انجام آن ناتوان باشند. در قرآن، معجزاتی که به پیامبران نسبت داده شده برای اثبات رسالت آنان بوده است و آن اعمال نشان‌دهندهٔ راستگویی پیامبر و در نتیجه، درستی وحی الهی بوده است (پرچم، ۱۳۸۹: ۲۴، ۲۶ و ۲۷). لازم به ذکر است، با توجه به اهمیت جسمانه در بافتار گفتمانی، جسمانه تعریف شود؛ جسمانه جسمی است که با جسم فیزیکی متفاوت است. جسمانه بین دو سطح صورت و محتوا قرار می‌گیرد و رفت و آمد بین صورت و محتوا را ممکن می‌سازد تا کنش‌های معناساز به کنش‌های فیزیکی تبدیل نشوند. احساس و ادراک سوژه روی جسمانه سوار می‌شود (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۷۰). در واقع، جسمانه به عنوان واسطه‌ای میان صورت و محتوا عمل می‌کند و امکان گذار معناساز را بدون تقلیل به کنش صرفاً فیزیکی فراهم می‌سازد.

ابعاد گفتمانی داستان حضرت ابراهیم و قربانی کردن اسماعیل

ابراهیم، نام سوره‌ای در قرآن و از پیامبران الهی است که پس از حضرت صالح مبعوث می‌شود. در قرآن درباره حضرت ابراهیم و فرزندش حضرت اسماعیل ذکر شده است که پایه‌های خانهٔ کعبه را بالا بردند و در حفظ کعبه و پاکی آن تلاش می‌کردند[1]. یکی از سخت‌ترین آزمون‌های الهی در میان پیامبران مربوط به حضرت ابراهیم است که باید تنها فرزندش تا آن زمان را برای خداوند، قربانی کند. آیات ۸۳ تا ۱۱۱ سوره صافات شرح کاملی از این آزمون را روایت می‌کند. در این آیات پس از شرحی از قوم حضرت ابراهیم که مردمی بت‌پرست بودند و درنهایت ابراهیم را در آتش افکندند که به امر الهی، نجات یافت، آیه ۱۰۰ به دعا و درخواست حضرت ابراهیم از خداوند در طلب فرزند اشاره دارد. خداوند یا کنشگزار در کنشی تجویزی، خواست کنشگر اصلی یا پیامبر را اجابت می‌کند، همانطور که در نظام تجویزی کنشگزار نسبت به کنشگران یا بندگان، مشخص شده است که: مرا بخوانید تا شما را اجابت کنم[2] و در جایی دیگر آمده است که در این درخواست، صلاح و مصلحت و طلبیدن خیر و نه آنچه برایتان خوشایند است، اهمیت دارد[3]. کنشگزار درخواست کنشگر اصلی را اجابت می‌کند و پسری به او عطا می‌کند (آیه ۱۰۱/صافات) که در ادامهٔ آیات، حضرت اسماعیل به‌واسطهٔ صفت بردبار و صبور بودن، ابژه ارزشی روایت است. کنشگر اصلی بارها خواب می‌بیند که ابژه

۱. و (به خاطر بیاورید) هنگامی که خانه کعبه را محل بازگشت و مرکز امن‌وامان برای مردم قرار دادیم! و (برای تجدید خاطره،) از مقام ابراهیم، عبادتگاهی برای خود انتخاب کنید! و ما به ابراهیم و اسماعیل امر کردیم که: «خانه مرا برای طواف‌کنندگان و مجاوران و رکوع‌کنندگان و سجده‌کنندگان، پاک و پاکیزه کنید!»(بقره/۱۲۵)

و (نیز به یاد آورید) هنگامی را که ابراهیم و اسماعیل، پایه‌های خانه (کعبه) را بالا می‌بردند، (و می‌گفتند:) «پروردگارا! از ما بپذیر، که تو شنوا و دانایی! (بقره/۱۲۷)

۲. پروردگار شما گفته است: «مرا بخوانید تا (دعای) شما را بپذیرم!(غافر/۶۰)

۳. جهاد در راه خدا، بر شما مقرّر شد؛ در حالی که برایتان ناخوشایند است. چه بسا چیزی را خوش نداشته باشید، حال آن که خیرِ شما در آن است. و یا چیزی را دوست داشته باشید، حال آنکه شرِّ شما در آن است. و خدا می‌داند، و شما نمی‌دانید.(۲۱۶/بقره)

ارزشی را قربانی کرده است، حضرت اسماعیل در این زمان، در سن جوانی بوده است و طبق آیهٔ قرآن، زمان تلاش او یعنی زمانی که ابژه ارزشی حق انتخاب و اختیار دارد (۱۰۲/ صافات). درواقع کنشگر اصلی به‌واسطهٔ خواب به‌نظام ارزشی کنش‌گزار و خواست او متصل است، پس به‌واسطهٔ این خواب که آن‌را، تجویز کنشگزار میداند، خواست ابژه ارزشی را در برابر تجویز کنشگزار می‌خواهد و حضرت اسماعیل، به‌واسطهٔ اتصال به نظام ارزشی کنشگزار، خواست کنشگر را نمی‌بیند بلکه نسبت به تجویز کنشگزار پاسخ مثبت می‌دهد. پس ابژه ارزشی به کنشگر اصلی اعلام می‌کند که: اجرا کن. درواقع نگفتن جملهٔ من را قربانی کن و بیان جملهٔ اجرا کن که به معنای اجرا کن، فرمان پروردگارت را است، موقعیت ارزشی ابژه را برای ما بهتر آشکار می‌کند و ویژگی حلم یا صبوری که تنها به حضرت ابراهیم و پسرش (حضرت اسماعیل) در قرآن عطا شده است.[۱]

بنابراین آزمون برای این پدر و پسر آغاز می‌شود و کنشگر اصلی را در فضایی تنشی قرار می‌دهد که حس علاقه و وابستگی پدر به فرزند عامل آزمون و امتحان بزرگ او می‌شود. درواقع فشارهٔ عاطفی بالا که در علاقهٔ شدید به فرزند و حس تعلق نسبت به او وجود دارد، می‌توانست کنشگر اصلی را در گسترهٔ شناختی، دچار افت یا ضعف قاطعیت و درنتیجه تردید نسبت به کنش قربانی کردن ابژه ارزشی کند و فضای شوشی ناشی از ترس از قربانی شدن، می‌توانست پسر را به جواب منفی نسبت به پدر وادار کند و یا کنشگر که زمانی درخواست فرزنددار شدن از کنش‌گزار داشت، مجدد درخواست گذشتن از این امر را از کنشگزار داشته باشد، اما پیام خداوند، صرفا یک کلام زیباشناسانه نیست بلکه کنش و مسئولیتی نسبت به انسان ایجاد می‌کند که پیامبر از آن مجزا نیست و پیامبر محکم‌تر از دیگر انسان‌ها باور و ایمان خویش نسبت به پروردگار را به مهک می‌گذارد. محتوای پیام الهی، هر لحظه و در هر شکل، آزمونی برای انسان خواهد داشت. پیام خداوند در قرآن نسبت به فرزند به‌طور مشخص بیان شده است: و بدانید اموال و اولاد شما، وسیله آزمایش است؛ و(برای‌کسانی که از عهده امتحان برآیند) پاداش عظیمی نزد خداست (۲۸/انفال). همچنین در این آزمون که از دید کنشگر به آن «فتنه» گفته شده، عاملی بازدارنده و ضعیف کننده چون شیطان ایفای نقش می‌کند. آنچنان‌که در آیه ۶۴ سورهٔ اسراء درباره وارد شدن این کنشگر بازدارنده از ایمان از راه شراکت در مال و فرزندان انسان تأکید شده است: هر کدام از آن‌ها را می‌توانی با صدایت تحریك کن! و لشکرسواره و پیاده‌ات را بر آن‌ها گسیل دار! و در ثروت و فرزندانشان شرکت جوی! و آنان رابا وعده‌ها سرگرم کن! -ولی شیطان، جز فریب و دروغ، وعده‌ای به آن‌ها نمی‌دهد (۶۴/اسراء) و در آیاتی دیگر نیز کنشگزار، پیش از پیام آزمون برای انسان، از غفلت فضای تنشی سخن می‌گوید که به‌واسطه عواطف نسبت به فرزندان و وابستگی به آن‌ها، انسان در گسترهٔ شناختی

۱. چراکه ابراهیم، بردبار و دلسوز و بازگشت‌کننده (سوی خدا) بود.هود/۷۵ - حلم حضرت اسماعیل : صافات/۱۰۱.

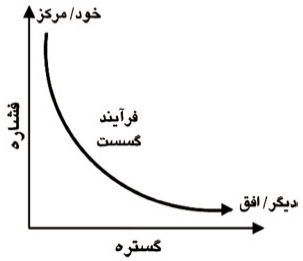
نسبت به پروردگار دچار ضعف و غفلت می‌شوند[1] و به این دلیل، اموال و اولاد در قرآن وسیلهٔ آزمون انسان نسبت به یاد و ذکر پروردگار عنوان شده است[2] در ادامهٔ روایت، پس از گفتمان تسلیم ابژه ارزشی نسبت به کنشگزار، حضرت اسماعیل، قدرت تسلیم در برابر کنش قربانی شدن را، توان صبر در وجودش از جانب پروردگار می‌داند (آیه ۱۰۲/صافات)؛ و درواقع خداوند پس از قبول قربانی کردن و قربانی شدن از طرف هر دو کنشگر و ابژه ارزشی، در پیام خود می‌فرماید: در موقعیتی که هر دو تسلیم شدند و کنشگر پیشانی ابژه ارزشی را بر خاک نهاد برای انجام کنش الهی، پاد گفتمان یا حمایت الهی آندو را فرا می‌گیرد و خداوند در گفتمان پاد نسبت به آندو، پیام تحقق رویا را به ابراهیم نسبت می‌دهد و موفقیت در آزمون به‌واسطهٔ تسلیم کنشگر اصلی و تحقق ظاهری خواب را با ذبحی عظیم مقارن می‌کند (که همان قربانی گوسفند است).

درواقع مسئولیت قربانی کردن فرزند با این نشانه از دوش حضرت ابراهیم برداشته می‌شود. نهایت بروز گفتمان حمایت الهی با سلام دادن بر ابراهیم و قرارگیری او در جایگاه ایمن الهی به‌واسطهٔ باوری که عینیت بخشید و ثبات ایمان، در آیات ۱۰۸ تا ۱۱۱ صافات آشکار شده است. در نمودار شماره ۱ و ۲، محور گفتمان تنش محور قربانی کردن حضرت اسماعیل (ع) و در جدول شماره ۱ خلاصه بافتار گفتمانی این داستان با توجه به عناصر اساسی روایت بیان شده است (جدول شماره ۱). در نمودار تنشی شماره ۱، فشارهٔ عاطفی شدید در فضای گفتمانی تنشی میان حضرت ابراهیم و پسرش و از طرفی خواست خداوند، می‌توانست باعث گسترهٔ متمرکز در حضرت ابراهیم شود و در هیچ شرایطی حاضر به از دست دادن ابژه ارزشی نشود یعنی اهمیت به خود و ناتوانی از اجرای امر الهی (نمودار شماره ۱)؛ اما باور قلبی یا ایمان نسبت به حضور پروردگار و جهانی دیگر، با وجود فشارهٔ عاطفی بالا، حضرت ابراهیم را در کنش اطاعت و تسلیم همراه با حلم (صبر) یاری می‌کند. درواقع با گذر از خود، محدودیت دید برای کنشگر کم شده و عمق میدان و گسترهٔ جهانی دیگر برای او قابل رؤیت و به روی کنشگر باز می‌شود[3] (نمودار ۲).

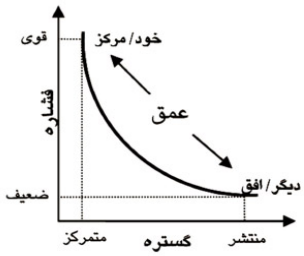
۱. بدانید زندگی دنیا تنها بازی و سرگرمی و تجمل پرستی و فخرفروشی در میان شما و افزون طلبی در اموال و فرزندان است، همانند بارانی که محصولش کشاورزان را در شگفتی فرومی‌برد، سپس خشک می‌شود به‌گونه‌ای که آن را زردرنگ می‌بینی؛ سپس تبدیل به کاه می‌شود! و در آخرت، عذاب شدید است یا مغفرت و رضای الهی؛ و (به هر حال) زندگی دنیا چیزی جز متاع فریب نیست(حدید/۲۰).

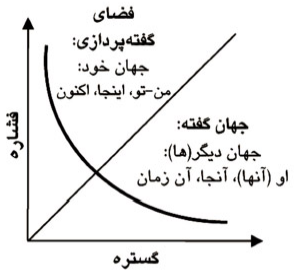
۲. ای کسانی که ایمان آورده‌اید! اموال و فرزندانتان شما را از یاد خدا غافل نکند! و کسانی که چنین کنند، زیانکارانند(منافقون/۹).

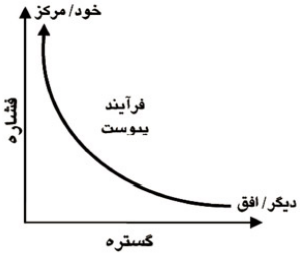
۳. عمق میدان به عنوان تنش یا کشش میان مرکز و افق‌ها، با گستره، نسبت مستقیم و با فشاره، نسبت معکوس دارد (پاکتچی و دیگران، ۱۳۹۴، ۵۳).



نمودار شماره ۲ : نمودار تنشی تسلیم در برابر امر الهی (پاکتچی و دیگران، ۱۳۹۴، ص۵۳)







نمودار ۱. نمودار تنشی عدم تسلیم در برابر امر الهی (پاکتچی و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۳)

جدول ۱. خلاصه بافتار گفتمانی قربانی حضرت ابراهیم از آیه ۱۰۱ تا ۱۱۰ (منبع : نگارندگان، ۱۳۹۶)

داستان آزمون قربانی کردن حضرت اسماعیل موارد سبز رنگ: در نگاره موردنظر مشهود است					
شخصیت					
کنش گزار	ابژه ارزشی	کنش پذیر	کنشگر بازدارنده		
خداوند	حضرت اسماعیل	حضرت ابراهیم	نفس - شیطان		
پی‌رنگ					
درخواست ابراهیم از خداوند برای فرزند دار شدن		نوجوانی حضرت اسماعیل و آگاه کردن او از خوابش (خواب ابراهیم)	تسلیم اسماعیل در برابر امر الهی	موفقیت در آزمون و ذبح عظیم	
گفتمان					
گفتمان کنشی - تجویزی	پادگفتمان	گفتمان تنشی	گفتمان تجویزی - تنشی	فضای تنشی - شوشی	پادگفتمان
درخواست ابراهیم از خداوند برای فرزند دار شدن	اجابت خداوند و بخشیدن فرزندی پسر و دارای حلم به اسماعیل	آگاه کردن ابراهیم، فرزندش را از خوابش	تسلیم اسماعیل در برابر امر الهی	میعادگاه و تسلیم ابراهیم در برابر امر الهی	ذبح عظیم و سلام بر ابراهیم از طرف خداوند

نگاره قربانی حضرت ابراهیم از فالنامه فارسی صفویه

نسخهٔ «فالنامه» شامل رویدادهای معجزه آسای زندگی شخصیت‌های ادبی و پیامبران انجیلی و قرآنی و امامان شیعه است. نگارگری نسخ مصور فالنامه‌ها در قرن شانزدهم هم در محافل صفوی و هم در محافل عثمانی انجام می‌شده است (رندا، ۱۳۸۵: ۱۴۹-۱۵۱).

تصویر ۱. قربانی کردن اسماعیل توسط ابراهیم
منبع (Farhad, 2010 : 113)

این کتاب پیشگویی، ترکیبی از تصاویر نادر به همراه متون علمی در رابطه با خواب و رویا، فال و پیشگویی است. یکی از این نسخ فالنامه به سفارش شاه تهماسب صفوی نگارگری شده است. این نسخۀ خطی، شامل طیف وسیعی از تصاویر شامل: قصص قرآنی، سیارات و نشانه‌های صور فلکی مرتبط با زندگی و کردار قدیسین و پیامبران اسلامی است. فالنامۀ شاه‌تهماسبی ۷۳ نگاره دارد و احتمالاً متعلق به مکتب تبریز یا قزوین است. استوارت گری ولش با مقایسه چهره‌های نگاره‌های آن، نگارگر آن‌را آقا میرک می‌داند (Farhad, 2010: 44). نگاره قربانی ابراهیم از این نسخۀ فالنامه است. در این نگاره بخشی از داستان قرآنی فوق مربوط به صحنۀ قربانی کردن حضرت اسماعیل به دست حضرت ابراهیم به تصویر درآمده است. مهم‌ترین عوامل تصویری در این نگاره وجود شخصیت‌های ابراهیم، اسماعیل، فرشته به همراه قوچ و شیطان است که هر یک در موقعیت مشخصی تصویر شده‌اند.

فضاسازی و زاویه دید نگاره

فضای سه ساحتی کادر با نمایش حضرت ابراهیم ایستاده و حضرت اسماعیل نشسته در ساحت پایین کادر و نزدیک‌ترین شخصیت‌ها به دید مخاطب مشخص می‌شود. در سمت چپ کادر و بالاترین بخش، درست در بالای سر حضرت ابراهیم، فرشته‌ای در حال فرود به ساحت حضرت ابراهیم و اسماعیل در حالی که قوچی سفید رنگ در دستانش دارد به نمایش در آمده است؛ و در ساحت بالایی و دورترین بخش به دید مخاطب در سمت راست کادر در پشت تپه‌ها، شیطان با چهره‌ای تیره در حال نگریستن به حضرت ابراهیم و اسماعیل است (تصویر شماره ۱). روایت تصویری نگاره به‌گونه‌ای است که هم‌زمان دو گفتمان یکی تنشی و دیگری پادگفتمانِ رهایی حضرت اسماعیل هر دو با ترکیب‌بندی مثلثی بروز کرده است.

نمود تصویری گفتمان تنشی در ترکیب‌بندی مثلثی در مکانی که «مکان شَوِشی» یا غیرمنتظره است، بروز کرده است که سه رأس آن، حضرت ابراهیم، ایستاده با خنجری در دست چپ و هاله دور سر و حضرت اسماعیل با هاله دور سر بافاصلۀ بسیار کمی و جلوتر، در حالت نشسته در حالی که پای راستشان نیمه باز است و دستانشان

تصویر ۲. الف) تصویر بالاتر ترکیب بندی مثلثی پیرنگ اول گفتمان تنشی ب) ترکیب بندی مثلثی رهایی حضرت اسماعیل، گفتمان پاد. منبع (نگارندگان، ۱۳۹۶)

به پشتشان (احتمالا بسته شده است) و چشمانشان با پارچه‌ای تیره بسته شده و پشت به حضرت ابراهیم دیده می‌شوند. طبق نمودار فضای تنشی، آزمون رها کردن تعلق و وابستگی نسبت به فرزند با حضور شیطان، بهتر، مجسم می‌شود چراکه حضور شیطان نمودی است برای غیبت ابراهیم از تسلیم امر الهی شدن. آن‌چنان‌که در نظام گفتمانی تنشی، بودنِ کنشگر و تبدیل به شدنِ او طی فرایندی عاطفی که فشارهٔ بالا ایجاد می‌کند، کنشگر را تبدیل به شوش‌گری می‌کند که باید مجدد حضور خود را با همان ارزش درونی، ثابت کند (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۹)؛ بنابراین بر اساس ویژگی «داشتن، بودن، توانش و شدن»، یا بر توانایی تغییر به سوی نظام ارزشی سوق می‌دهد و کنشگر تسلیم شدن را تجربه می‌کند و یا کنشگر با وجود عامل بازدارنده که فریبنده‌ای زیرک است، برای حفظ نظام ارزشی اخلاقی که داشته و در حال حاضر در آن هست، تلاش می‌کند. چرا که شیطان یا عامل فریب‌دهندهٔ بازدارنده به عزت و جلال خداوند قسم یاد کرده است که انسان را بفریبد با ایجاد شک و تردید و او را از اتصال به پروردگار باز دارد و همان‌طور که از قول خداوند در قرآن گفته شد؛ اموال و اولاد وسیلهٔ آزمون هستند، درواقع شیطان در ساحت دور به‌عنوان یکی از عوامل سه‌گانه عمل می‌کند. این مثلث دقیقاً بر مدل کنشگری گریماس منطبق است: شیطان به‌عنوان دشمن توانش» حضرت ابراهیم (ع) را مختل می‌کند و او را به شوش‌گر تبدیل می‌نماید (Greimas & Courtés, 1979/1982 309). در اینجا خنجر در دست ابراهیم عاملی می‌شود برای قطع هر گونه تعلق که مهم‌ترین آن فرزند است و هرگونه فریب و دروغ نسبت به پروردگار که در رأس آن شیطان است که در نگاره یکی در جلوی ابراهیم زانو زده با چشمان و دستان بسته که نشان تسلیم اوست و دیگری در پشت سر و نظاره‌گر (تصویر شماره ۲، الف). در ترکیب‌بندی مثلثی دوم (فرشته-ابراهیم-اسماعیل)، مسیر روایت گفتمانی تغییر کرده و به‌واسطهٔ تسلیم حضرت ابراهیم در قبال قربانی فرزند، فضای

تصویر ۳. الف) تصویر راست، رنگ بندی در بروز ترکیب بندی مثلثی پیرنگ اول گفتمان تنشی ب) چپ، رنگ‌بندی در بروز ترکیب بندی مثلثی رهایی حضرت اسماعیل، گفتمان پاد. منبع (نگارندگان، ۱۳۹۶)

آزمون تبدیل به گفتمان پاد می‌شود. فرشته به‌عنوان کمک‌رسان و قوچ به‌عنوان شیء-ارزش عمل می‌کند؛ خنجر افتاده میان ابراهیم و اسماعیل نیز عملکرد صلاحیت‌بخش الهی را نشان می‌دهد (Canby, 1993: 78). نمود تصویری پیام خداوند به ابراهیم که در این آزمونِ آشکار، پیروز شده‌ای و خداوند ذبحی عظیم را فدای اسماعیل می‌کند. به شکل فرشته‌ای در حال پرواز به سمت اسماعیل با قوچی در دست راست فرشته به نمایش در آمده است که این گفتمان پاد با ترکیبی مثلثی میان فرشته و حضرت ابراهیم و حضرت اسماعیل در جریان است. در ترکیب‌بندی اول، ساحت حضور شیطان و ساحت قربانی کردن و شدن در فضا مشهود است که با قطع و بریدن اتصال شیطان توسط ابراهیم در ترکیب دوم، ساحت شیطان حذف شده و حضور فرشته و قوچ از جانب خدا به سمت ساحت ابراهیم و اسماعیل در جریان است که در ترکیب‌بندی دوم فرشته و قوچ، ابراهیم و اسماعیل، به‌واسطۀ حمایت الهی حضور دارند و سنگ و خنجر افتادۀ میان ابراهیم و اسماعیل درواقع نشان از همان ندای الهی در پیروزی در آزمون و فدا کردن ذبح دیگری بجای اسماعیل دارد و این‌بار در این ترکیب‌بندی بر اساس گفتمان پاد، خنجر در دست ابراهیم نشانۀ حمایت الهی و انتظار حضرت ابراهیم برای قربانی کردن قوچ از جانب خداوند است (تصویر شماره ۲، ب)؛ بنابراین فضاسازی نگاره بر اساس فضای متصل همسو شکل گرفته است که دو رویداد مرتبط به هم را در یک فضا با دو گفتمان تنشی و پاد جای داده است که نگارگر صفوی برای اولین بار در نسخه‌های قصص‌الانبیاء این ویژگی را به‌کار برد (Gruber, 2018: 145) بنابراین نگاره نه‌تنها آزمون الهی (صافات: ۱۰۲-۱۰۷) را بازنمایی می‌کند، بلکه با حذف ساحت شیطان در مثلث دوم، پیروزی تسلیم را به‌صورت بصری اثبات می‌کند (نامورمطلق و عیسوند، ۱۳۹۸: ۱۱۰). نگارگر، به‌واسطۀ نشانه‌های تصویری چون خنجر، قوچ و ... چند مفهوم آزمون، قربانی کردن، تسلیم، حمایت الهی را به

تصویر کشیده است هر چند روایت تصویری، مطابق آیهٔ قرآن که حضرت ابراهیم، برای قربانی کردن، پیشانی اسماعیل را بر خاک می‌گذارد، نیست.

رنگ‌بندی گفتمانی نگاره

حضور صخره‌ها و سنگ و تپه در ساحت حضور ابراهیم و فرزندش، نشان از تغییر موقعیت آن‌ها از محل زندگی به مکانی در کوه است که این موقعیت آن‌ها را از ساحت میانی که زمینی روشن و گل‌وبوته‌های بزرگ رنگ‌رنگ قرمز و آبی و درخت شکوفه سفید دارد، متمایز می‌کند. در ساحت حضور شیطان، آسمان طلایی‌رنگ و دو درخت سرو سبزرنگ به تصویر درآمده است. شیطان، باپوستی تیره‌رنگ متمایل به سیاه چون دیگر نگاره‌ها لباسی متمایز از مابقی شخصیت‌ها ندارد، دستاری سفید و کلاهی سرخ رنگ بر سر دارد و چیزی شبیه نیزه‌ای تیره‌رنگ بر پشتش آویزان شده است؛ اما نکتهٔ حائز اهمیت، تقارن رنگی شدیدی است که میان حضرت اسماعیل و شیطان از یک‌سو و حضرت ابراهیم و فرشته از سوی دیگر برقرار است. درواقع همان دو رویداد آزمون در ترکیب‌بندی مثلثی و مکان شوشی و رویداد پاد با ترکیب‌بندی مثلثی در قالب رنگ‌ها نیز بروز یافته است و رنگ‌بندی، عناصر اصلی به گونه ایست که دو گفتمان تنشی - شوشی و پاد را نیز در رنگ‌بندی بروز می‌دهد. در گفتمان تنشی و ترکیب مثلثی تنشی که مدل آزمون را تداعی می‌کند، رنگ لباس شیطان و حضرت اسماعیل یکی است و این یکی بودن رنگ لباس بر آزمون سخت حضرت ابراهیم تأکید دارد و اینکه برای تسلیم امر الهی شدن، حضرت ابراهیم از هر دوعاملی که می‌تواند یک شخصیت باشد، باید بگذرد؛ و در صورت پابندی بر تعلق، در واقع، حضرت اسماعیل، نمود شیطان بر حضرت ابراهیم شده که او را دچار انفصال از بندگی خدا کرده است (تصویر ۳، الف).

تصویر ۴. تحلیل رنگی نگارهٔ قربانی کردن ابراهیم از فالنامه دوره صفویه بر اساس بافتار گفتمانی تنشی و پاد. منبع (نگارندگان، ۱۳۹۶)

تصویر ۵. تحلیل دید فضایی و ایجاد جهت و حرکت درنگارهی قربانی کردن ابراهیم از فالنامه دوره صفویه. منبع (نگارندگان، ۱۳۹۶)

همچنین در پیروزی آزمون و گفتمان پاد تصویر شده در نگاره نیز، اینبار، غلبۀ حضرت ابراهیم بر شیطان با نمود رنگی لباس‌فرشتۀ پیام‌آور از جانب الهی به تصویر درآمده است و محتوای پیام الهی نیز علاوه برنمود فرمی ارتباط میان خنجر و قوچ بارنگ سیاه‌وسفید قوچ و چاقو، تطبیق پیدا کرده است (تصویر شماره ۳، ب). تحلیل رنگی نگارۀ فوق بر اساس بافتار گفتمانی تنشی و پاد در تصویر شماره ۴ مشخص شده است.

در متون دیداری-گفتمانی دینی، تنش نه‌تنها از تعارض کنشگران ناشی می‌شود، بلکه از لایه‌های جسمانه‌ای چون خنجر یا قوچ در نگاره‌های قرآنی برمی‌خیزد که فشاره عاطفی (دلبستگی به ابژه ارزشی) را در برابر گستره شناختی (تسلیم الهی) قرار می‌دهد. این تنش، شوشگر را به سمت شدنِ ارزشی سوق می‌دهد و در نگاره قربانی ابراهیم، خنجر افتاده بر سنگ، لحظه گذار از تنش به پادگفتمان را نشانه‌گذاری می‌کند» (شعیری و خدادادی، ۱۴۰۱: ۱۱۲-۱۱۳). این چارچوب، تحلیل نگاره فالنامه صفوی را از حالت فرمی به لایه‌های پنهان گفتمانی ارتقا می‌دهد، جایی که جسمانه خنجر، واسطه تبدیل کنش فیزیکی به معناسازی عاطفی است (همان: ۱۱۵).

نکات‌تکمیلی:

گل‌وبوته‌ها و صخره در هماهنگی با شخصیت‌ها، فضا را از حالت منجمد درآورده و با ایجاد جهت یا دید فضایی جهت‌دار، حرکت متناسبی میان سه ساحت برقرار کرده‌اند که در پویایی و زیبایی نگاره حائز اهمیت است (تصویر شماره ۵). وجود دو درخت سرو در بالاترین ساحت، با سنت نگارگری مکتب تبریز دوم مرتبط است. در این میان قرارگیری ابراهیم و اسماعیل در نزدیک‌ترین دید فضایی به مخاطب در میان تپه و «صخره»، همچنین بسته بودن چشمان اسماعیل و آزاد بودن از بند رها بودن پاهای ایشان، می‌تواند به گفتمان بینامتنیت در فرهنگ تفسیر روایت‌های اسلامی قرآن (صافات/۱۰۲-۱۰۷) و وجود قوچ به گفتمان بین فرهنگی در تفسیر روایت اسلامی قرآن و یهودی تورات (تورات، پیدایش ۱، ۱۹-۲۲) از این داستان اشاره داشته باشد. در جدول شماره ۲ خلاصه تحلیل نشانه معناشناسانه گفتمانی نگاره ارائه شده است.

جدول ۲. خلاصه بافتار گفتمانی نگاره قربانی حضرت ابراهیم (منبع : نگارندگان، ۱۳۹۶)

گفتمان کنش محور تجویزی	گفتمان تنش محور		پاد گفتمان	
شعله نورانی دور سر حضرت ابراهیم به نشان پیامبری از جانب الهی شعله نورانی دور سر حضرت اسماعیل به نشان مقام والا از جانب الهی خنجر در دست حضرت ابراهیم و در جلوی ایشان، اسماعیل نشسته بر خاک با چشمان و دستان به پشت بسته به نشان اطاعت از تجویز الهی در الگوی آزمون	خنجر در دست راست ابراهیم به قربانی کردن عزیزترین دلبستگی (ترس، غم، ناتوانی) اسماعیل با چشمان بسته و دستان بسته به پشت (ترس) ترکیب بندی مثلثی میان سه شخصیت شیطان و ابراهیم و اسماعیل عامل نگاه شیطان به اسماعیل با زاویه دید دور دست و بالاتر از سطح افق به نشان پنهان بودن شیطان ابراهیم پشت کرده به شیطان	حرکت دستان ابراهیم با خنجر در دست به نشان آمادگی پلان جلوی کادر حضور ابراهیم و اسماعیل که نزدیک به سطح افق مخاطب است و همزادپنداری مخاطب با این دو شخصیت جسمانهٔ خنجر به تنهایی عامل حس ترس و درد و از دست دادن	خنجر افتاده روی سنگ حرکت فرشته و قوچ به سمت ابراهیم	هاله دور سر ابراهیم هاله دور سر اسماعیل
	رنگ بندی گفتمانی		رنگ بندی گفتمانی	
	لباس یکرنگ شیطان و اسماعیل در نمایش مدل آزمون		لباس یکرنگ ابراهیم و فرشته و یکرنگی خنجر و قوچ در نمایش حمایت الهی پس از توفیق در آزمون	

نتیجه‌گیری

۱. نگارگری دینی به‌ویژه نگارگری داستان‌های پیامبران به عنوان یک منبع و متن تصویری، قابلیت تحلیل و بازشناسی مهم‌ترین الگوهای مطرح شده در قرآن را دارد.

۲. با تحلیل نشانه-معناشناسانهٔ عوامل روایت چون شخصیت‌ها، رویدادها و گفتگوها و به شکلی دقیق‌تر، بررسی گفتمانی فرستنده پیام، گیرنده پیام و واسطه پیام و شناخت پیام در گفتمان پیامبران در نگارگری، ژرف‌ساخت‌های معانی و هدف نگارگری، همچنین دریافت‌های بیشتر و عمیق‌تری از متن قرآن به‌واسطهٔ نگاره‌ها در مخاطب ایجاد می‌شود.

۳. با گذر از تحلیل صرفا ساختارگرایانه و فرمی نگارگری و ورود به دایرهٔ نشانه معناشناسانهٔ فضای نگاره‌های پیامبران، درک و دریافت گفتمانی بسیاری از مبانی راستین هدایت قرآنی که در هر زمانی و برای هر شخصی قابل رویداد است، مشخص می‌شود، از این میان نگاره قربانی ابراهیم، الگوی آزمون انسانی را در لایه‌های پنهان‌تر نگاره به‌واسطهٔ درک گفتمان تجویزی، تنشی و پاد آشکار کرد.

۴. با در نظر گرفتن شخصیت‌های اصلی در داستان و نگاره و مشخص کردن ترکیب‌بندی کادر بر اساس موقعیت حضور شخصیت‌ها در نگاره، تعاملات

میان شخصیت‌ها به‌واسطهٔ گفتمان‌های بیرونی و درونی‌شان آشکار شد. تجویز پروردگار، عامل اتصال جسمانهٔ خنجر در دست ابراهیم و حضور اسماعیل با چشمان بسته و دستان به پشت بسته به نشان تسلیم، شد و آنچه در متن قرآن به شکل محسوس اشاره نشده بود یعنی عامل شیطان، در نگاره حضور پیدا کرد که در الگوی آزمون، ترکیب‌بندی مثلثی میان شیطان، ابراهیم و اسماعیل و همرنگی لباس شیطان با اسماعیل واسطه‌های بروز الگوی آزمون در نگاره شدند و معنای گفتمان تنش محور که درک آن با همزاد پنداری با شخصیت ابراهیم در نگاره برای مخاطب بروز می‌کند، با نمایش ابراهیم و اسماعیل در نزدیک‌ترین افق دید مخاطب، فضای تنشی را با ایجاد حس ترس، دلبستگی و درد ایجاد کرد. در نهایت در ترکیب‌بندی مثلثی دوم که بخش بعد از الگوی آزمون را به نمایش کشیده است، پادگفتمان الهی با خنجر افتاده بر سنگ از جهت تیزی آن، جهت حرکت فرشته و قوچ به سمت ابراهیم، شیطان حذف شده و فرشته و قوچ، ابراهیم و اسماعیل، در ترکیبی سه راسی، گفتمان پاد الهی را بروز دادند که همرنگی لباس ابراهیم و فرشته، گفتمان پاد را در رنگ‌بندی بروز داده است.

۵. فضای هم‌زمان دو رویداد: ۱. قربانی کردن و در موقعیت قربانی قرار گرفتن ۲. حمایت الهی و قربانی شدن قوچ در یک نگاره بروز کرده است که فضاهای هم‌زمان در نگارگری یا تعلیق زمان را برای مخاطب آشکار کرد و همین امر، ضرورت تحلیل لایه‌های پنهان معانی در نگاره‌های پیامبران را مشخص می‌کند.

۶. تحلیل سه گفتمان بروز کرده در نگاره، نگارندگان را به گفتمان عظیم‌تری در متن رساند که گفتمان تسلیم در آزمون با الگوی حقیقت‌یابی نام‌گذاری می‌شود. در این گفتمان، معنای پویا و سیالی چون آزمون برای درک حقیقت آشکار شد که یکی از مصداق‌های آن نگارهٔ مورد نظر بود. انسان‌ها برای قطع تعلقات مادی‌شان هر چند زیبا، عزیز و ارزشمند توسط خداوند تجویز به آزمون می‌شوند، چراکه شیطان بیش از هر چیز به افق دید تعلق ما در حال نگریستن است و شیطان فاصلهٔ خودش با تعلقاتمان را آنقدر کم می‌کند که او و عامل دوست‌داشتنی ما، هر دو یکرنگ و در یک لباس قرار می‌گیرند و صرفا با بستن چشمان بر دوست‌داشتنی‌های دنیا و آگاهی و آماده بودن (خنجر در دست) است که پشت به شیطان کرده‌ایم و اینجاست که حقیقت آشکار می‌شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

قرآن کریم.

پاکتچی، احمد و دیگران (۱۳۹۴). تحلیل فرآیندهای گفتمانی در سوره «قارعه» با تکیه بر نشانه‌شناسی تنشی،جستارهای زبانی، ۶(۴)، ۳۹ـ۶۸.

پرچم، اعظم (۱۳۸۹). بررسی و مطالعه گفتمان‌های تورات و انجیل و قرآن در معجزه پیامبران،الهیات تطبیقی، ۱ (۱)، ۲۱ـ۳۶.

پروینی، خلیل (۱۳۷۹). تحلیل عناصر ادبی و هنری داستان‌های قرآن، فرهنگ گستر.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰).نشانه‌شناسی کاربردی، علم.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲).نشانه‌معناشناسی دیداری، نظریه‌ها و کاربردها، سخن.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰). نشانه معناشناسی ادبیات، نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی، نشر آثار علمی.

شعیری، حمیدرضا وترانه وفایی (۱۳۸۸). راهی به نشانه معناشناسی سیال (مطالعه موردی ققنوس نیما)، علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا و مریم خدادادی (۱۴۰۱)نشانه‌معناشناسی تنش در متون دیداری_ گفتمانی، علم.

عباسی، علی و علی کریمی فیروزجان (۱۳۹۱). کارکرد روایی فرا راوی در داستان حضرت آدم.مطالعات قرآن و حدیث، ۶(۱). ۱۵۹ـ۱۸۵.

کمالی بانیانی و دیگران (۱۳۹۳). واکاوی بیان شیوه‌های تمثیلی در قرآن کریم،مطالعات قرآنی، ۵ (۱۸)، ۱۳۷ـ۱۵۲.

کهنمویی‌پور، ژاله (۱۳۸۶). رولان بارت و نشانه های تصویری. درمجموعه مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، فرهنگستان هنر.

نامور مطلق، بهمن و لیلا عیسوند (۱۳۹۸). مطالعه ترامتنی قربانی کردن ابراهیم؛ نقاشی‌های رامبراند و فرشچیان،پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۲ (۲)، ۱۰۱ـ۱۲۰.

نقیب‌زاده، محمد (۱۳۸۵). قصص قرآن در آیینه واقعیت،معرفت، ۱۵ (۸)، ۶۶ـ۷۶.

ایزوتسو، توشی هیکو (۱۳۷۴). خدا و انسان در قرآن (معنی‌شناسی جهان‌بینی قرآنی، ترجمهٔ احمد آرام، فرهنگ اسلامی.

Abbasi, A., & Karimi Firoozjani, A. (2012). The narrative function of the meta-narrator in the story of Prophet Adam.Qur'an and Hadith Studies, 6(1), 159-185. **[In Persian]**

Blair, S., & Bloom, J. (1994).The art and architecture of Islam 1250-1800. Yale University Press.

Canby, S. R. (1993).Persian painting: From the Mongols to the Qajars. I.B. Tauris.

Farhad, M. (2010).Falnama: The book of omens. Smithsonian Institution.

Greimas, A. J., & Courtés, J. (1982).Semiotics and language: An analytical dictionary (L. Crist, D. Patte et al., Trans.). Indiana University Press.

Gruber, C. (2018).The Islamic manuscript tradition: From Abraham to the digital age. Indiana University Press.

Izutsu, T. (1995).God and man in the Quran: Semantics of the Quranic Weltanschauung(A. Aram, Trans.). Farhang-e Eslami. (Original work published 1964). **[In Persian]**

Kamali Baniani, et al. (2014). An analysis of the expression of allegorical methods in the Holy Quran.Quranic Studies, 5(18), 137-152. **[In Persian]**

Kohanmoui Pour, Z. (2007). Roland Barthes and visual signs. InProceedings of the Barthes and Derrida Symposium. Farhangestan-e Honar. **[In Persian]**

Namvar Motlagh, B., & Eisvand, L. (2019). A transtextual study of Abraham's sacrifice: Paintings by Rembrandt and Farshchian.Honarhaye Tajassomi(Journal of Academy of Arts), 2(2), 101-120**. [In Persian]**

Naghibzadeh, M. (2006). The stories of the Quran in the mirror of reality.Ma'refat, 15(8), 66-76. **[In Persian]**

Pakatchi, A., et al. (2015). Analysis of discursive processes in Surah 'Al-Qari'ah' with an emphasis on tensional semiotics.Language Related Research, 6(4), 39-68. **[In Persian]**

Parcham, A. (2010). A study of the discourses of the Torah, the Bible and the Quran on the miracles of prophets.Comparative Theology, 1(1), 21-36. **[In Persian]**

Parvini, K. (2000).Analysis of the literary and artistic elements of Quranic stories. Farhang Gostar**. [In Persian]**

Sajjadi, F. (2011).Applied semiotics. Elm. **[In Persian]**

Shairi, H. (2013).Visual semiotics: Theories and applications. Sokhan. **[In Persian]**

Shairi, H. (2016).Literary semiotics: Theory and method of literary discourse analysis. Nashr-e Asar-e Elmi. **[In Persian]**

Shairi, H., & Vafaei, T. (2009).A path to fluid semiotics (A case study of Nima's 'Phoenix'). Elmi va Farhangi. **[In Persian]**

Shairi, H., & Khodadadi, M. (2022).Tensional semiotics in visual-discursive texts. Elm. **[In Persian]**

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

Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 31 - 56
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.558800.1104

Articulating Iranian Identity in the Illustrations of Classical Narratives in Elementary Persian Textbooks of the 2010s

Fateme Yazdani, *Ph.D. Student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)*
Email: f.yazdani@soore.ac.ir
Mehran Houshiar, *Associate Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email:houshiar@soore.ac.ir*

Extended Abstract

Iranian identity, as one of the most foundational cultural and social constructs, plays a pivotal role in the reproduction and transmission of values within the national educational system. The Farsi (Bekhanim) textbooks used in Iranian elementary schools during the 2010s employ classical Persian narratives and their accompanying illustrations as key pedagogical tools for representing, stabilizing, and internalizing national identity among children. Grounded in Laclau and Mouffe's Discourse Theory, this study investigates how Iranian identity is articulated through the visual representations of these classical stories. The research purses two major aims: first, to identify the primary components of Iranian identity embedded in the illustrations of classical narratives across the Farsi textbooks of the 2010s; and second, to explain how these components are discursively articulated within the theoretical framework of Laclau and Mouffe. Accordingly, the study addresses the following central questions: What identity components are most prominent in the visual representations of classical narratives? How are these components articulated through nodal points, chains of equivalence, and processes of exclusion? Which dominant discourses govern the representation of Iranian identity, and through which signifiers do they assert their hegemony?

The findings indicate that the visual construction of Iranian identity in these textbooks is organized around six major axes: (1) epic–national, (2) moral–didactic, (3) religious–spiritual, (4) scientific–rational, (5) cultural–literary, and (6) hybrid or multi-layered representations that combine several of these elements. Each axis functions as a nodal point anchoring a broader chain of equivalence, thereby linking dispersed signifiers-such as heroism, virtue, piety, scientific inquiry, and Persian aesthetics-into coherent identity frameworks. Among these axes, the epic–national and moral–didactic dimensions demonstrate the strongest hegemonic force. Illustrations of national heroes and mythological figures foreground cultural memory, sacrifice, and resistance, while moral narratives visually encode virtues such as honesty, justice, and wisdom. Through their repetitive presence across grade levels, these images contribute

to the stabilization of a national–ethical identity that connects Iranian belonging with moral excellence, spiritual sensibility, and historical pride.

The study further reveals that visual style plays a crucial developmental and discursive role in identity formation. In the lower grades, simplified and symbolic illustrations are employed to correspond to the concrete cognitive capacities of young learners, enabling the transmission of foundational ethical and cultural markers through clear, child-friendly imagery. In the middle grades, semi-realistic styles enriched with Persian motifs provide more culturally specific cues, deepening students' engagement with Iranian aesthetic and historical codes. In the upper grades, highly realistic and detailed illustrations appear, allowing for more complex articulations of national, historical, and scientific identity. This progression reflects a pedagogical logic in which visual complexity increases alongside students' cognitive development, thereby facilitating the gradual and layered internalization of identity.

The analysis also highlights mechanisms of discursive exclusion. The relative absence of female heroes, ethnic diversity, and representations of modern social realities suggests that the curriculum constructs a selective and idealized image of the Iranian subject-typically male, traditional, and historically grounded. In Laclau and Mouffe's terms, these omissions function as constitutive outsides that delineate the boundaries of the hegemonic identity project. Thus, identity is articulated not only through what is depicted but also through what is silenced or marginalized.

Overall, the findings demonstrate that the illustrations of classical Persian narratives in the elementary Farsi textbooks of the 2010s operate as powerful discursive instruments that produce, stabilize, and reproduce Iranian identity. Through nodal points, chains of equivalence, and stylistic strategies aligned with developmental stages, these visual representations articulate a multifaceted Iranian identity that is national, ethical, spiritual, and cultural. Far from being mere complements to literary texts, the illustrations function as central ideological mechanisms within the educational apparatus, shaping children's understanding of what it means to belong to the Iranian cultural and historical community.

Keywords: Iranian identity; Persian literature; educational illustration; school textbooks; elementary education.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۱/ شماره مسلسل ۱۰ / بهار ۱۴۰۴/ ۵۶ - ۳۱
Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 31 - 56
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.558800.1104

مفصل‌بندی هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن در کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دهۀ ۱۳۹۰ خورشیدی

فاطمه یزدانی[۱]، مهران هوشیار[۲]

چکیده

هویت ایرانی به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین مقولات فرهنگی و اجتماعی، نقشی محوری را در بازتولید و انتقال ارزش‌ها در نظام آموزشی ایفا می‌کند. کتاب‌های درسی فارسی (بخوانیم) دورۀ ابتدایی در دهه ۱۳۹۰، با بهره‌گیری از داستان‌های کهن ایرانی و تصویرسازی‌های متناسب، بستری مهم برای بازنمایی و تثبیت هویت ملی در ذهن کودکان فراهم می‌سازند. این پژوهش با تکیه بر چارچوب نظری تحلیل گفتمان لاکلا و موفه به بررسی چگونگی مفصل‌بندی هویت ایرانی در تصویرسازی‌های داستان‌های کهن در این کتاب‌ها می‌پردازد. اهداف اصلی مقاله شامل شناسایی مؤلفه‌های هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن موجود در کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دهه ۱۳۹۰ و تبیین چگونگی مفصل‌بندی این مؤلفه‌ها در چارچوب نظری لاکلا و موفه بوده است. بر این اساس، پرسش‌های اصلی مقاله نیز عبارت‌اند از مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن کتاب‌های فارسی دورۀ ابتدایی دهۀ ۱۳۹۰ کدام‌اند؟ این مؤلفه‌ها چگونه در چارچوب نظری لاکلا و موفه مفصل‌بندی می‌شوند؟ و گفتمان‌های غالب در بازنمایی هویت ایرانی در این تصویرسازی‌ها کدام‌اند و چه دال‌هایی را برجسته می‌کنند؟ یافته‌ها نشان داد که مؤلفه‌های هویت ملی در این تصویرسازی‌ها در شش محور اصلی بازنمایی شده‌اند: حماسی ملی، اخلاقی تعلیمی، دینی و معنوی، علمی و فرهنگی ادبی. هر یک از این محورها به‌منزله دال‌های مرکزی عمل کرده و پیرامون خود زنجیره‌های هم‌ارزی معناداری ساخته‌اند. به‌ویژه، بازنمایی اسطوره‌های ملی و روایت‌های اخلاقی، نقشی هژمونیک در تثبیت گفتمان هویت ایرانی ایفا کرده‌اند و از طریق پیوند دادن ایرانی بودن با فضیلت اخلاقی، معنویت دینی و افتخارات تاریخی، به انسجام این هویت یاری رسانده‌اند. همچنین تحلیل سبک‌های تصویری نشان داد که ساده‌سازی نمادین در پایه‌های ابتدایی، واقع‌گرایی همراه با موتیف‌های ایرانی در پایه‌های میانی و بازنمایی واقع‌گرایانه و دقیق‌تر در پایه‌های بالاتر، فرایند تدریجی درونی‌سازی هویت را تسهیل کرده است. درمجموع، نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تصویرسازی‌های داستان‌های کهن در کتاب‌های فارسی دهه ۱۳۹۰، تنها بازنمای متون ادبی نیستند و سازوکار گفتمانی قدرتمندی برای تثبیت و بازتولید هویت ایرانی در ذهن دانش‌آموزان نیز به شمار می‌روند.

واژگان کلیدی

هویت ایرانی، ادبیات فارسی، تصویرسازی آموزشی، کتاب‌های درسی، مقطع تحصیلی ابتدایی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۵

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنراسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.(نویسنده مسئول)
f.yazdani@soore.ac.ir
۲. دانشیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
houshiar@soore.ac.ir

مقدمه

هویت ملی همواره یکی از بنیادی‌ترین عناصر شکل‌دهنده انسجام اجتماعی و استمرار تاریخی جوامع بوده است. در ایران، با پیشینه‌ای از اسطوره‌ها، متون کهن و میراث هنری، مسئله هویت نه‌تنها یک مفهوم انتزاعی بلکه ابزاری کارآمد برای بازتولید ارزش‌های مشترک و تقویت پیوندهای اجتماعی به شمار می‌آید. یکی از مهم‌ترین عرصه‌هایی که این بازنمایی و انتقال هویتی در آن تحقق می‌یابد، نظام آموزشی است. در این میان، کتاب‌های درسی دوره ابتدایی از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند؛ چراکه نخستین مواجهه کودکان با روایت‌های ملی، تاریخی و فرهنگی را شکل می‌دهند و از طریق متن و تصویر، بنیان‌های هویت فردی و جمعی آنان را سامان می‌بخشند.

تصویرسازی در کتاب‌های درسی تنها یک ابزار مکمل آموزشی نیست؛ بلکه نقشی تعیین‌کننده در بازنمایی مؤلفه‌های هویت ایرانی ایفا می‌کند. تصویرسازی آموزشی به‌منزله زبانی بصری عمل می‌کند که قادر است پیام‌های پیچیده فرهنگی و اجتماعی را به زبان ساده و اثرگذار به مخاطبان خردسال منتقل کند. به‌ویژه در درس فارسی، چراکه زبان و ادبیات فارسی بخشی جدایی‌ناپذیر از حافظه فرهنگی ایرانیان هستند. تصویرسازی‌ها با بازنمایی می‌توانند ارزش‌هایی چون میهن‌دوستی، اخلاق، دین‌مداری، خردگرایی و ادبیات مشترک را برجسته سازند یا در چارچوب گفتمان‌هایی خاص به آن‌ها معنا دهند.

ازاین‌رو بررسی چگونگی بازنمایی و مفصل‌بندی هویت ایرانی در تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دهۀ ۱۳۹۰ اهمیتی مضاعف می‌یابد. این دهه به دلیل سیاست‌های فرهنگی خود، تغییرات محتوایی در نظام آموزشی ایران و تصویب سند تحول بنیادین بستری مهم برای مطالعۀ بازتولید گفتمان‌های هویتی محسوب می‌شود. از سوی دیگر، بهره‌گیری از نظریه گفتمان لاکلا و موفه امکان آن را فراهم می‌سازد تا تصویرسازی‌ها نه‌فقط به‌عنوان نمودهای هنری، بلکه به‌مثابه میدان کشاکش گفتمان‌ها و تثبیت موقت معنا تحلیل شوند. این رویکرد کمک می‌کند تا مؤلفه‌های هویتی شناسایی شوند، زنجیره‌های هم‌ارزی و روابط تفاوت آشکار گردند و نحوه برجسته‌سازی یا طرد عناصر مختلف در شکل‌گیری گفتمان هویت ایرانی روشن شود.

بر این اساس، پژوهش حاضر با دو هدف اصلی دنبال می‌شود: ۱. شناسایی مؤلفه‌های هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن موجود در کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دهۀ ۱۳۹۰ و ۲. تبیین چگونگی مفصل‌بندی این هویت در چارچوب نظری لاکلا و موفه. در راستای این اهداف، پرسش‌های زیر مطرح می‌شود: مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی دهۀ ۱۳۹۰ کدام‌اند؟ این مؤلفه‌ها چگونه در چارچوب نظری لاکلا و موفه مفصل‌بندی می‌شوند؟ و گفتمان‌های غالب در بازنمایی هویت ایرانی در این تصویرسازی‌ها کدام‌اند و چه عناصر یا دال‌هایی را برجسته می‌کنند؟

به‌این‌ترتیب، پژوهش پیش‌رو تلاش می‌کند تا با ترکیب رویکرد نظری و تحلیل داده‌های تصویری، تصویری جامع از چگونگی بازنمایی تصویری هویت ایرانی در داستان‌های کهن فارسی در نظام آموزشی ایران دهه ۱۳۹۰ ارائه دهد و ویژگی‌های فرهنگی آن را مورد بررسی قرار دهد.

روش پژوهش

در راستای پاسخ‌گویی به سؤالات مطرح شده، این مقاله به صورت توصیفی تحلیلی انجام؛ و جامعهٔ آماری آن نیز از میان تصاویر کتاب‌های درسی آموزش‌وپرورش دورهٔ ابتدایی به‌صورت هدفمند با انتخاب تصویرسازی‌های مجموعه کتاب‌های فارسی (بخوانیم) دهه ۱۳۹۰ خورشیدی است.

انتخاب نمونه‌های موردی در این مقاله به‌صورت گزینشی و با تمرکز بر داستان‌هایی از کتاب بخوانیم فارسی مقطع ابتدایی انجام شده که بیان‌کنندهٔ زندگی‌نامه، داستان و حکایات کهن ایرانی می‌باشند. مؤلفه‌های تحلیل‌شده بر اساس دسته‌بندی‌های حماسی ملی، اخلاقی تعلیمی، دینی، علمی و فرهنگی ادبی تعیین شدند.

پیشینه پژوهش

از پژوهش‌هایی که به تحقیق پیرامون موضوع گفتمان هویت ملی در تصویرسازی کتاب‌های درسی پرداخته‌اند می‌توان به تعدادی مقاله و پایان‌نامه به شرح زیر اشاره کرد:

مقالهٔ «*جایگاه هویت ملی در کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی ایران*» نوشتهٔ جعفری هرندی، رضا و همکاران (۱۳۹۷)، باهدف تعیین میزان توجهِ کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی به مقوله هویت ملی، به بررسی کلیه ۴۳ کتاب درسی دورهٔ ابتدایی چاپ‌شده در سال ۱۳۹۶ با روش تحلیل محتوای آنتروپی شانون پرداخته است. یافته‌های این پژوهش نشان داد که در بین مؤلفه‌های هویت ملی (فرهنگی، سیاسی و نمادها)، مؤلفه سیاسی با ۲۷۴ مورد، مؤلفه فرهنگی ۲۷۳ مورد و نمادها ۱۹۵ مورد در کتاب‌های درسی به‌کار رفته‌اند. همچنین یافته‌ها نشان داد که بیشترین مقدار ضریب اهمیت در کتاب‌های درسی دورهٔ ابتدایی را پایه سوم و کمترین را پایه دوم ابتدایی داشته است.

ایشانی، طاهره و حاجی حسین، منیژه (۱۳۹۶). در مقالهٔ «*نقش کتاب فارسی بخوانیم دوره ابتدایی در هویت ملی با تأکید بر فرهنگ و میراث فرهنگی*» باهدف بررسی مؤلفه‌های هویت ملی با تأکید بر فرهنگ و میراث فرهنگی در متون درسی کتاب فارسی بخوانیم دوره اول ابتدایی با روش توصیفی به تحلیل محتوای جامعهٔ آماری خود پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد میزان توجه متون کتاب فارسی به مؤلفهٔ هویت ملی در سه‌پایهٔ بررسی‌شده یکسان نیست و بیشترین فراوانی این مؤلفه را پایه اول دبستان به خود اختصاص داده؛ درحالی‌که در کتاب فارسی پایه سوم ابتدایی، بااینکه کودک تسلط بیشتری بر خواندن و نوشتن دارد و

قدرت تحلیل و استنباط او نسبت به سال اول بیشتر شده، توجه به مضامین مرتبط باهویت ملی‌تقلیل یافته است. همچنین یافته‌های این پژوهش در بررسی میزان فراوانی شاخص‌های‌فرهنگ و میراث فرهنگی‌در کتاب‌های یادشده حاکی از این است که از مؤلفهٔ آشنایی بافرهنگ و روش زندگی اسلامی بیش از سایر شاخص‌ها در متون استفاده شده است.

زاویه، سعید و عزیزی، مهدیه (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «*تصاویر کتاب‌های درسی و رابطه آن‌ها با هویت ملی و دینی؛ مطالعه کتاب‌های اول و دوم دبستان*» باهدف بررسی میزان توجه به مؤلفه‌های هویتی (ملی و دینی) در کتاب‌های درسی اول و دوم ابتدایی سال تحصیلی۹۰ - ۸۹، کتاب‌های این دو پایه را با استفاده از روش توصیفی تحلیلی‌مورد بررسی قرار دادند. اطلاعات به‌دست آمده از بررسی تصاویر در هفت دستهٔ کلی شامل عناصر تصویری هماهنگ، خنثی، متضاد و ترکیب‌های مختلف آن‌ها در این مقاله دسته‌بندی و پردازش شده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که در این کتاب‌ها توجه متعادلی به عناصر و مؤلفه‌های هویت دینی و ملی نشده و اگر در بعضی صفحات نیز تصاویر متناسب با هویت ملی و دینی دیده می‌شود با قرارگیری در کنار عناصر متضاد و خنثی تأثیر بایستهٔ خود را از دست داده و کم‌رنگ‌تر شده است. درواقع می‌توان گفت صفحات و تصاویر این کتاب‌ها درزمینهٔ انتقال مفاهیم هویتی بسیار کم‌رنگ ایفای نقش نموده‌اند.

عزیزی، سید مهدیه (۱۳۹۰). در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «*بررسی تصاویر کتاب‌های اول و دوم دبستان و رابطه آن‌ها با هویت ملی و دینی*» رابطهٔ هویت در کتاب‌های درسی مقطع ابتدایی را بررسی و در آغاز ضمن ارائه نتایج حدود ۴۰ پژوهش در حوزه هویت و مقوله آموزش ابتدایی به تعاریف متعددی که از هویت و متفرعات آن وجود دارد مانند هویت ملی، هویت دینی، هویت قومی، هویت جهانی و... پرداخته است. همچنین ضمن مقایسه مقطع ابتدایی در کشورهای فرانسه، ژاپن و... با نظام آموزشی این مقطع در ایران و ارائه جدولی از مشخصات تصویری، هر یک از صفحات دروس فارسی، ریاضی، علوم و قرآن را در ارتباط با مقوله هویت مورد نقد قرار داده است.

نظریه گفتمان

تحلیل گفتمان رویکردی میان‌رشته‌ای است که به مطالعه روابط میان زبان، قدرت و ایدئولوژی می‌پردازد و می‌کوشد سازوکارهای تولید معنا در متون، تصاویر و روایت‌ها را آشکار سازد. در این چارچوب، گفتمان نه صرفاً به‌عنوان بازتاب واقعیت، بلکه به‌منزله فرایندی اجتماعی - فرهنگی درک می‌شود که از طریق آن، هویت‌ها، ارزش‌ها و روابط قدرت شکل می‌گیرند. تحلیل گفتمان با تمرکز بر مفاهیمی چون دال‌های مرکزی، زنجیره‌های هم‌ارزی و روابط تفاوت، امکان بررسی چگونگی تثبیت یا منازعه بر سر معنا را فراهم می‌آورد. گفتمان هرگز نمی‌تواند به یک معنای واحد قناعت کند، چراکه تاریخ

پیچیده‌ای داشته و نظریه‌پردازان بسیاری به روش‌های مختلف آن را به کار گرفته‌اند (میلز، ۱۳۸۲: ۱۳). گفتمان به لزوم کارکرد اجتماعی یا معنایی آن تعبیر شده است. ازاین‌رو تحلیل گفتمان عبارت است از تعبیهٔ سازوکار مناسب و اعمال آن در کشف و تبیین ارتباط متون باکارکردهای فکری و اجتماعی. در عمل تحلیل گفتمان درصدد کشف و تبیین ارتباط بین ساختار دیدگاه‌های فکری اجتماعی و ساختارهای گفتمانی است (یارمحمدی و خسروی نیک، ۱۳۸۲: ۱۷۳).

کاربرد این رویکرد در پژوهش حاضر به ما اجازه می‌دهد نشان دهیم که تصویرسازی داستان‌های کهن در کتاب‌های فارسی ابتدایی چگونه صرفاً روایتگر قصه‌ای ادبی نیست، بلکه بستری برای بازتولید، برجسته‌سازی یا طرد مؤلفه‌های هویت ایرانی است. به‌بیان‌دیگر، تحلیل گفتمان در اینجا ابزار مفهومی و تحلیلی است برای فهم این‌که چه عناصری به‌عنوان دال‌های محوری انتخاب شده‌اند، چه پیوندهایی میان نشانه‌ها برقرار گردیده و چگونه از طریق تصویر، گفتمانی خاص از هویت ایرانی تثبیت یا به چالش کشیده می‌شود.

نظریه گفتمان لاکلا و موفه

با توجه به مواردی که پیش‌تر اشاره شد و پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موفه رویکردی است که با شیوه‌ای قاعده‌مند می‌تواند در راستای هدف و پرسش‌های مطرح شده در این مقاله مورد استفاده قرار گیرد. این نظریه از رویکردهای برجسته در مطالعات فرهنگی و اجتماعی است که بر نحوهٔ شکل‌گیری معنا در بستر منازعات گفتمانی تأکید دارد. در این دیدگاه گفتمان بخش‌هایی از حوزهٔ اجتماع را در سیطرهٔ خود گرفته و با در اختیارگرفتن ذهن افراد، به گفتارها و رفتارهای شخصی و اجتماعی آن‌ها معنا می‌دهد. لاکلا و موفه بر نقش قدرت در شکل‌گیری صورت‌بندی‌های گفتمانی توجه کرده‌اند (طاووسی، ایمانی و...، ۱۳۹۴: ۲۶). بر اساس این نظریه جامعه به مثابه کلیتی در نظر گرفته می‌شود که محصول گفتمان است و همهٔ پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی ازجمله آثار هنری متأثر از نظام‌های گفتمانی حاکم بر جامعه هستند. هر جریان سیاسی و اجتماعی قصد دارد تا به شیوهٔ خود به پدیده‌ها معنا دهد و دراین‌بین منازعاتی به وجود می‌آید (باقرزاده آتشچی، ۱۴۰۰: ۲۳). وظیفهٔ تحلیل گفتمان طراحی جریان این درگیری‌ها برای تثبیت معنا در همهٔ سطوح اجتماعی است. این نظریه که مبتنی بر ساختارگرایی است ابزار مناسبی را برای توصیف گفتمان و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن فراهم می‌کند (قجری و نظری، ۱۳۹۲: ۵۳). ازنظر لاکلا و موفه معنا امری تثبیت‌نشده و سیال است که درنتیجهٔ فرایندهای گفتمانی، در قالب مفصل‌بندی‌ها به‌طور موقت سامان می‌یابد. مفصل‌بندی، فرایندی است که طی آن نشانه‌ها و عناصر پراکنده در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و حول دال‌های مرکزی معنا تثبیت می‌شود. در این فرایند رابطهٔ میان مؤلفه‌ها به‌نحوی‌که هویت‌شان درنتیجهٔ

مفصل‌بندی دچار تغییر شود تشریح می‌شود (همان: ۵۵). در این میان، دال‌های مرکزی که از کلیدی‌ترین ابزارهای این نظریه برای تکوین یک گفتمان هستند؛ نقش نقطهٔ انسجام‌بخش را ایفا می‌کنند و دیگر عناصر و نشانه‌ها در پیوند با آن‌ها معنای هویتی خود را بازمی‌یابند (Laclau & Mouffe, 1985: 112). در برابر آن‌ها، دال‌های شناور وجود دارند که همواره در معرض منازعه و تفسیرهای متکثرند و بسته به گفتمان حاکم، به‌گونه‌ای خاص جهت‌گیری می‌شوند. در فرایند مفصل‌بندی، گفتمان‌ها دال‌های شناور در عرصهٔ اجتماع را به‌مثابه قطعات پازل در کنار یکدیگر و در راستای ارائهٔ تصویری همه‌فهم و همه‌پسند از نظام سیاسی اجتماعی موردنظر خود می‌چینند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۹). از دیگر مفاهیم کلیدی این رویکرد، زنجیره‌های هم‌ارزی و منطق تفاوت هستند. زنجیرهٔ هم‌ارزی هنگامی شکل می‌گیرد که نشانه‌ها و عناصر متفاوت در کنار یکدیگر قرار گرفته و معنایی مشترک را تولید می‌کنند. در مقابل، برجسته‌سازی و فرایند حاشیه‌رانی نشان می‌دهد که هر گفتمان نه‌تنها از طریق هم‌نشینی دال‌ها، بلکه با حذف یا به‌حاشیه‌راندن برخی معانی رقیب تثبیت می‌شود. به‌بیان‌دیگر، هرلحظهٔ تثبیت معنا حاصل ترکیبی از هم‌ارزی و طرد است (Laclau, 1990: 127_134).

در جدول شماره ۱ خلاصه‌ای از مفاهیم و ابزارهای مرتبط با نظریه گفتمان لاکلا و موفه نشان داده شده است:

جدول ۱. خلاصه‌ای از مفاهیم و ابزارهای مرتبط با نظریه گفتمان لاکلا و موفه

۱	دال مرکزی[1]	هستهٔ مرکزی یک گفتمان دال مرکزی یا نقطهٔ کانونی آن است، دالی که سایر دال‌ها اطراف آن جمع می‌شوند و انسجام‌بخش آن‌هاست (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۷).
۲	دال شناور[2]	دالی که مدلول آن شناور و غیرثابت است، مدلول‌های متعدد دارد و گفتمان‌ها بر اساس نظام معنایی خود و متناسب با آن سعی دارند مدلول خویش را به آن الحاق کنند و مدلول‌های دیگر (رقیب) را به حاشیه برانند (بوذری، ۱۳۹۶: ۷۷).
۳	مفصل‌بندی[3]	تلفیقی از عناصری که با قرار گرفتن در مجموعهٔ جدید، هویتی تازه می‌یابند.
۴	ضدیت و غیریت[4]	گفتمان‌ها از پایه در ضدیت و تفاوت با یکدیگر شکل می‌گیرند. هویت‌یابی هر گفتمانی در تعارض با دیگر گفتمان‌ها ممکن است.
۵	زنجیرهٔ هم‌ارزی و منطق تفاوت[5]	گفتمان‌ها از طریق زنجیرهٔ هم ارزی، تفاوت‌های موجود در میان عناصر را از بین می‌برند و به‌نوعی وحدت و انسجام میان آن‌ها کمک می‌کنند (حسینی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۹۲).
۶	حاشیه‌رانی[6] و برجسته‌سازی	تقویت دال‌های موردنظر خود و به حاشیه راندن دال‌های رقیب

1. Nodal point
2. Floating Signifier
3. Artculation
4. Antagonism & Otherness
5. Chain of equivalence and Logic of difference
6. Marginalization

۷	هویت[1]	هویت هر چیز تنها در شبکه هویت‌های دیگر که باهم مفصل‌بندی شده‌اند، پدید می‌آید. هویت‌ها در درون گفتمان دارای ماهیتی ارتباطی‌اند و این هویت بخشی گفتمان با سازوکار زنجیرهٔ هم‌رأی و منطق تفاوت اعمال می‌شود (مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۲)
۸	هژمونی[2]	قدرتی است که طبقهٔ حاکم می‌تواند به دست آن طبقات دیگر را قانع کند که منافع آن طبقه به نفع همهٔ طبقات است. چنان‌که گروه مسلط (فرادست) درجه‌ای از رضایت گروه تحت سلطه را به دست می‌آورد (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۳).

انتخاب این رویکرد برای پژوهش حاضر ازآن‌رو اهمیت دارد که مسئلهٔ هویت ایرانی در بستر تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی، امری سیال، چندلایه و منازعه‌برانگیز است. تصویرسازی داستان‌های کهن تنها بازنمایی سادهٔ روایات و حکایات نیستند، بلکه حامل گفتمان‌های متعددی‌اند که تلاش می‌کنند عناصر هویتی خاصی را برجسته و تثبیت کنند. استفاده از ابزارهای نظری لاکلا و موفه، این امکان را فراهم می‌آورد که نحوهٔ مفصل‌بندی هویت ایرانی در این تصویرسازی‌ها به‌دقت واکاوی شود. برای نمونه، بررسی زنجیره‌های هم‌ارزی نشان می‌دهد چگونه عناصر بصری متنوع (مانند قهرمانان اسطوره‌ای، نمادهای دینی، یا عناصر فرهنگی و اخلاقی) در کنار یکدیگر قرار گرفته و معنای مشترکی از ایرانی بودن می‌سازند. همچنین تحلیل روابط حاشیه‌رانی و برجسته‌سازی روشن می‌کند چه عناصر یا روایت‌هایی به حاشیه رانده می‌شوند تا معنای خاصی از هویت تثبیت شود؛ بنابراین، چارچوب نظری لاکلا و موفه نه‌تنها با ماهیت داده‌های این پژوهش هم‌خوانی دارد، بلکه این امکان را فراهم می‌کند فرایندهای گفتمانیِ نهفته در این بازنمایی‌ها آشکار گردد. به همین دلیل، این نظریه ابزار تحلیلی مناسبی برای بررسی چگونگی مفصل‌بندی هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن کتاب‌های فارسی دههٔ ۱۳۹۰ به‌شمار می‌آید.

هویت ایرانی

هویت ایرانی مفهومی چندوجهی است که مجموعه‌ای از عناصر تاریخی، فرهنگی، اخلاقی، دینی و اجتماعی را در بر می‌گیرد و در بستر تحولات سیاسی، فرهنگی و اجتماعی تاریخ ایران شکل گرفته و به‌طور مستمر بازتولید شده است. این هویت همواره از طریق سازوکارهایی چون ادبیات، هنر، نظام آموزشی و نمادهای فرهنگی به نسل‌های مختلف انتقال یافته و در ساختار ذهنی و فرهنگی جامعه تثبیت شده است (ابوالحسنی، ۱۳۸۷: ۲). از این منظر، هویت ایرانی نه پدیده‌ای ایستا، بلکه سازه‌ای پویا و تاریخی است که در تعامل با شرایط گوناگون اجتماعی و فرهنگی معنا می‌یابد. در چارچوب رویکرد ترکیب‌گرایی و با بررسی آرای مطرح شده در این دیدگاه، می‌توان چهار منبع و عنصر اصلی هویت ملی، هویت دینی، هویت قومی و هویت جهانی را به‌عنوان اجزای بنیادین شاکلهٔ هویت ایرانی شناسایی کرد؛ عناصری که روابط میان آن‌ها به‌گونه‌ای نسبی و متعادل سامان یافته است (حاجیانی، ۱۳۷۹: ۲۳). این هم‌زیستی

1. Identity
2. Hégémonie

و تعامل میان مؤلفه‌ها، امکان برساخت هویتی چندلایه و منعطف را فراهم می‌آورد که قابلیت بازنمایی در حوزه‌های گوناگون فرهنگی، ازجمله آموزش و هنر را دارد. در حوزهٔ آموزش ابتدایی، کتاب‌های فارسی با بهره‌گیری از داستان‌ها و تصویرسازی‌های برگرفته از تاریخ، اسطوره‌ها، ادبیات کلاسیک و ارزش‌های اخلاقی و دینی، از مهم‌ترین ابزارهای بازنمایی و تقویت هویت ایرانی در ذهن کودکان به شمار می‌آیند. این تصویرسازی‌ها با انتخاب آگاهانهٔ عناصر بصری و سازمان‌دهی آن‌ها پیرامون دال‌های مرکزی، مؤلفه‌های متنوع هویت ایرانی را در قالبی ملموس، قابل‌فهم و جذاب برای دانش‌آموزان سامان می‌دهند و از این طریق، فرایند درونی‌سازی هویت ملی را تسهیل می‌کنند. در این راستا، هویت ملی را می‌توان روح حاکم بر ساختار کلی کتاب دانست؛ روحی که در تصاویر، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم متجلی می‌شود. این هویت نه‌تنها در شیوهٔ خط‌کشی، رنگ‌گذاری و طراحی هنرمند حضور دارد و از طریق زبان تصویر به دانش‌آموز منتقل می‌شود، بلکه نمودهای مفهومی مرتبط با فرهنگ، سنت‌ها و زیست‌جهان اقوام نیز در این فرایند نقش‌آفرین هستند (پژوهشی، ۱۳۷۳: ۴۲). بر این اساس، هویت ملی صرفاً محصول تکنیک‌های بصری نیست، بلکه حاصل پیوند میان فرم هنری و محتوای فرهنگی است. با توجه به این تعریف، نه‌تنها شیوهٔ اجرای طراحی و رنگ‌گذاری یک هنرمند، بلکه نمادها، اسطوره‌ها، آیین‌ها و عناصر بومی هر قوم نیز در شکل‌گیری آثار هویت‌مدار نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کنند (اکرمی، ۱۳۸۳: ۳۴۳). این عناصر، زمینه‌ای را فراهم می‌سازند که در آن تصویرسازی به رسانه‌ای برای بازنمایی لایه‌های پنهان و آشکار هویت جمعی بدل می‌شود. از سوی دیگر، هویت بصری در آثار هنری و تصویرسازی، اغلب واجد جنبه‌ای عینی و تجربه‌پذیر است و درعین‌حال می‌تواند دارای بیانی غیرمستقیم و مفهومی باشد که احساسات و خاطره‌های جمعی مخاطب را برمی‌انگیزد (سجادی، ۱۳۹۴: ۴۱). هویت بصری ملی نیز بر پایهٔ عناصر هویت‌بخش هر سرزمین تعریف می‌شود؛ عناصری که از طریق نمادها، رموز و استعاره‌ها امکان بومی‌شدن تصاویر را فراهم می‌آورند. علاوه بر این، مؤلفه‌هایی همچون رنگ، خط، تکنیک، نقوش، پوشش، معماری، حالات ظاهری و چهره‌ها در تصویرسازی می‌توانند یادآور هویت یک سرزمین مشخص یا بیانگر نگرشی فرهنگی و ارزشی خاص باشند (کاملان، ۱۳۹۱: ۱۰۴).

مؤلفه‌های بازنمایی هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی

بازنمایی هویت ایرانی در کتاب‌های فارسی (بخوانیم) دورهٔ ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰ از طریق تصویرسازی داستان‌های کهن، نقش مهمی در شکل‌دهی به فهم کودکان از میراث فرهنگی و تاریخی کشور ایفا می‌کند. تحلیل و بررسی تصویرسازی‌های انتخابی مرتبط با موضوع مقاله نشان می‌دهد که تصویرسازی‌ها به‌ترتیب اغلب با محوریت شش

دسته هویتی زیر طراحی شده‌اند که دال‌های مرکزی آن‌ها بیان‌گر مؤلفه‌های کلیدی هویت ایرانی هستند:

۱. حماسی ملی (هویت تاریخی و میهنی): این دسته با دال‌های مرکزی مانند مقاومت، قهرمان، ایران و اسطوره‌های ملی مشخص می‌شود. نمونه‌های شاخص شامل تصویرسازی داستان‌های آرش کمان‌گیر، زال و سیمرغ و هفت خان رستم است که فضاسازی و پوشش‌ها با الهام از معماری، لباس و ابزارهای تاریخی ایرانی طراحی شده‌اند. این تصاویر غالباً واقع‌گرایانه هستند و تمرکز بر نمایش شخصیت‌های قهرمان با جزئیات تاریخی و فضاسازی‌های دقیق دارد.

۲. اخلاقی تعلیمی (هویت اخلاقی و اجتماعی): دال‌های مرکزی این دسته خرد، اخلاق، نصیحت، عدالت و رفتار اجتماعی هستند. در داستان‌هایی مانند حکایت هر که نان از عمل خویش خورد و داستان جوان‌مردی و...، تصویرسازی‌ها بر تعامل شخصیت‌ها در موقعیت‌های اخلاقی و اجتماعی تأکید دارد و عناصر بصری مانند لباس و محیط با هدف تقویت پیام اخلاقی انتخاب شده‌اند. تکنیک‌های تصویرسازی اغلب ساده و کودکانه هستند تا فهم کودکان را تسهیل کنند.

۳. عرفانی دینی (هویت معنوی و اسلامی): با دال‌های ایمان، عشق الهی، عرفان، نیکی و معرفت مشخص می‌شود. داستان‌هایی همچون داستان دعای مادر از بستان العارفین و حکایت نور از مثنوی، با فضاسازی معنوی، استفاده از رنگ‌ها و موتیف‌های نمادین و ترکیب عناصر انسانی و طبیعی به بازنمایی هویت دینی می‌پردازند.

۴. علمی عقلانی (هویت دانش‌محور): این دسته با دال‌های دانش، پیشرفت علمی و عقلانیت ایرانی تعریف می‌شود. داستان‌هایی مانند داستان یک بیمارستان (زکریای رازی) و حکایت درخت علم از مثنوی با نمایش فعالیت‌های عقلانی شخصیت‌ها به پرورش نگاه علمی در کودکان کمک می‌کنند.

۵. فرهنگی ادبی (ادبیات کلاسیک ایران): دال‌های مرکزی این دسته ادبیات فارسی و زیبایی‌شناسی ایرانی هستند. داستان‌هایی مانند حکایات گلستان سعدی با استفاده از موتیف‌ها و رنگ‌های سنتی، تصویرسازی‌ها را در خدمت انتقال ارزش‌های ادبی و زیبایی‌شناسی ایرانی قرار می‌دهند.

۶. چندوجهی (اخلاقی، ملی و دینی): این دسته با ترکیب چند دال مرکزی، بازنمایی هویت ملی، اخلاقی و دینی را به‌صورت هم‌زمان انجام می‌دهد. نمونه‌هایی از این دسته تصویرسازی‌هایی هستند که در یک کادر عناصر اخلاقی، تاریخی و عرفانی را تلفیق می‌کنند و بیانگر نگاه چندلایه به هویت ایرانی هستند. بررسی تصاویر نشان می‌دهد که این دسته‌بندی‌ها

به‌صورت هدف‌مند در تصویرسازی‌ها اعمال شده و انتخاب رنگ، فرم، پوشش و محیط‌های تصویری با دقتی معنادار انجام شده است تا عناصر هویتی تقویت شوند. این مؤلفه‌ها نه‌تنها پیام فرهنگی و تاریخی داستان‌ها را منتقل می‌کنند، بلکه کودکان را با مفاهیم هویت ملی و اخلاقی در بستر تصویرسازی آشنا می‌کنند.

بررسی و تحلیل تصویرسازی داستان‌های کهن ایرانی به‌مثابه نشان‌های هویت ایرانی در کتاب‌های فارسی ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰

شناسایی دال‌های مرکزی و شناور

تصویرسازی‌های داستان‌های کهن، با توجه به مؤلفه‌های هویت ملی ایرانی اسلامی، نشان می‌دهند که گفتمان هویتی در این متون بیش از آنکه صرفاً در سطح ادبی یا روایت‌گونه شکل بگیرد، در لایه‌ای نشانه‌شناسانه تثبیت می‌شود. بر اساس رویکرد گفتمان لاکلا و موفه، می‌توان دریافت که این تصویرسازی‌ها در مقام دال‌های شناور عمل می‌کنند که از طریق برقراری روابط هم‌ارزی و تقابل، به انسجام یک نظام معنایی در باب هویت ملی یاری می‌رسانند. به‌بیان‌دیگر، عناصر بصری در این آثار نه‌فقط بازنمایی‌کنندهٔ داستان، بلکه حاملان معانی اجتماعی و فرهنگی‌اند که گفتمان ملی را بر بستر تخیل دانش‌آموزان تثبیت می‌کنند.

این قسمت از مقاله می‌کوشد چگونگی مفصل‌بندی هویت ایرانی را جامعهٔ آماری انتخابی بازخوانی کند. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد رویکرد نظری این تحلیل نظریه گفتمان لاکلا و موفه است که تأکید بر مفصل‌بندی دال‌ها، ایجاد زنجیره‌های هم‌ارزی در هنگامی‌که معنا تثبیت می‌شود و عناصری که به این سبب به حاشیه رانده می‌شوند، دارد. لذا منظور از تصویرسازی نه صرفاً زیبایی‌شناسی بصری، بلکه قراردادهای بصری‌ای است که معناهای هویتی را ایجاد، تثبیت یا متزلزل می‌کنند. بررسی تصاویر نشان می‌دهد که مؤلفه‌های هویت ملی در تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی به‌طورکلی در شش محور اصلی (حماسی ملی، اخلاقی تعلیمی، دینی، علمی و فرهنگی ادبی) بازنمایی شده‌اند. بااین‌حال، میزان برجستگی هر یک از این مؤلفه‌ها در تصویرسازی‌ها یکسان نبوده و می‌توان گفت برخی عناصر، نقش محوری‌تری در برساخت گفتمان هویت ملی داشته‌اند. این طبقه‌بندی نه‌تنها به ماهیت متون مورد اقتباس (شاهنامه، گلستان سعدی، مثنوی مولوی، کلیله‌ودمنه و ...) وابسته است، بلکه به جهت‌گیری گفتمانی نظام آموزشی نیز مربوط می‌شود. به‌بیان‌دیگر، تصویرسازی‌ها فقط بازنمای داستان نیستند، بلکه حامل بار ایدئولوژیک و گفتمانی‌اند که وظیفهٔ برساخت و تثبیت هویت ایرانی را در ذهن کودک بر عهده دارند.

از منظر دسته‌بندی محتوایی، نخستین محور برجسته، تاریخ و اسطوره‌های ایرانی است. تصویرگران با بهره‌گیری از نمادهایی چون قهرمانان اساطیری و نشانه‌های

تمدنی کهن پیوندی میان گذشتهٔ پرافتخار ایران و هویت امروز برقرار می‌سازند. این امر در چارچوب نظری لاکلا و موفه به‌منزلهٔ دال مرکزی عمل می‌کند که پیرامون آن زنجیره‌ای از دال‌های هم‌ارز (قدرت، خرد و قهرمانی) شکل می‌گیرد. بدین‌سان، روایت بصری اسطوره‌ها از یک‌سو به بازتولید گفتمان ملی می‌انجامد و از سوی دیگر امکان مقاومت در برابر گفتمان‌های رقیب به‌ویژه گفتمان جهانی‌سازی و هویت‌های فراملی را فراهم می‌سازد؛ بدین ترتیب، هویت ایرانی در مقام هویتی تاریخی و میهنی تثبیت می‌شود (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. چهارم ابتدایی، ۱۳۹۳: ۵۵ تصویر ۲. ششم ابتدایی، ۱۳۹۷: ۹۲

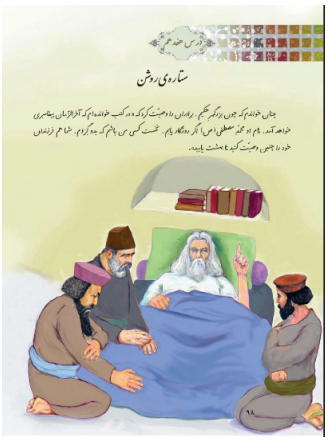
در محور دوم، هویت اخلاقی و اجتماعی قرار دارد. تصویرسازی‌های مربوط متون نثر و نظم ادبی مانند گلستان سعدی، کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه و ... یا حکایت‌های عامیانه بیش از هر چیز بر ارزش‌های اخلاقی همچون نیکی، عدالت، صداقت و رفتار اجتماعی تأکید دارند. از منظر لاکلا و موفه، این تصاویر از طریق زنجیرهٔ هم‌ارزی دال‌هایی چون خرد، نصیحت، رفتار اجتماعی و عدالت و مانند این‌ها هویتی اخلاقی برای کودک می‌سازند. به‌طور مثال، در تصویر حکایت پیاده و سوار از مرزبان‌نامه یا جوان و راهزن از سبحه‌الاحرار جامی تصویرسازی نه‌فقط روایت حکایت، بلکه تثبیت دال مرکزی نیکی در مقام بنیان هویت اخلاقی ایرانی را به عهده دارد. این تصاویر هویت ملی را از سطح سیاسی و تاریخی به سطح اجتماعی و اخلاقی بسط داده و به کودک می‌آموزند که ایرانی بودن با فضیلت اخلاقی گره خورده است (تصویر ۳ و ۴)

تصویر ۳. ششم ابتدایی، ۱۳۹۶: ۹۵

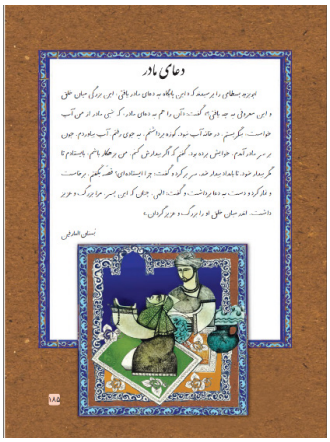
تصویر ۴. ششم ابتدایی: ۱۳۸ـ ۱۳۹

در محور سوم، دین و معنویت جایگاهی کلیدی دارد. تصویرسازی‌هایی که عناصر مذهبی یا فضاهای اسلامی را به تصویر می‌کشند، در پیوند با گفتمان ملی، امر مقدس را به‌عنوان جزئی جدایی‌ناپذیر از هویت ایرانی اسلامی تثبیت می‌کنند.

در چارچوب نظری لاکلا و موفه، این تصاویر کارکردی هژمونیک دارند؛ زیرا گفتمان ملی و دینی را در هم ادغام کرده و هویت ایرانی را در پیوندی ناگسستنی با هویت اسلامی بازنمایی می‌کنند. از منظر گفتمانی، این تصاویر با ایجاد رابطهٔ هم‌ارزی میان ایرانی بودن و مسلمان بودن، هویت ملی را در چارچوبی معنوی و الهی صورت‌بندی می‌نمایند. همچنین تقابل‌های دوگانه (همچون خیر/شر یا ایمان/کفر) در این تصویرها برساخته می‌شوند که در نظام گفتمانی، به تولید دیگری و تقویت انسجام هویتی کمک می‌کنند. در این تصویرسازی‌ها، ایرانی بودن معادل با ایمان و عشق الهی معرفی می‌شود و این همان لحظهٔ تثبیت معناست که در سطح آموزشی و فرهنگی مشروعیت می‌یابد (تصویر ۵ و ۶).

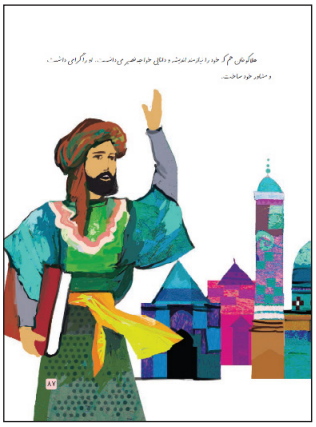


تصویر ۵. ششم ابتدایی، ۱۳۹۳: ۹۸

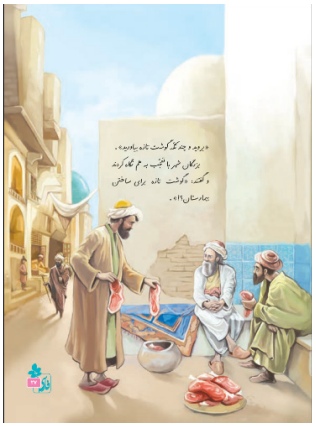


تصویر ۶. پنجم ابتدایی، ۱۳۹۵: ۱۸۵

محور بعدی، به بازنمایی هویت علمی عقلانی مربوط است. تصویرسازی‌های مربوط به دانشمندان و اندیشمندان ایرانی چون زکریای رازی، بوعلی سینا، ابوریحان بیرونی یا خواجه‌نصیرالدین طوسی، جایگاه ویژه‌ای در بازنمایی هویت دانش‌محور دارند. زنجیرهٔ هم‌ارزی این تصاویر حول دال‌های دانش، پیشرفت علمی و عقلانیت ایرانی شکل می‌گیرد. بدین ترتیب، هویت ایرانی نه‌تنها تاریخی و دینی، بلکه به‌عنوان حامل عقلانیت و تمدن علمی بازنمایی می‌شود. این مؤلفه نشان‌دهندهٔ تلاش نظام آموزشی برای برساخت نوعی غرور ملی علمی و الگوسازی از گذشتهٔ تمدنی ایران است (تصویر ۶ و ۷).

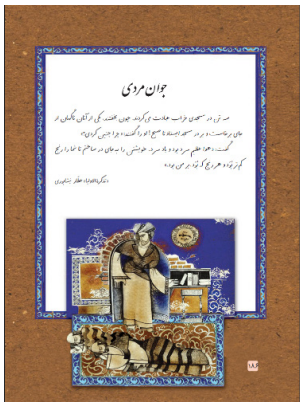


تصویر ۷. پنجم ابتدایی، ۱۳۹۵: ۸۷



تصویر ۸. ششم ابتدایی، ۱۳۹۷: ۲۷

محور پنجم بیان‌کنندهٔ هویت فرهنگی ادبی است. تصویرسازی داستان‌هایی برگرفته از گلستان سعدی، مثنوی مولوی، دیوان ایرج میرزا یا ملک‌الشعرای بهار، نمایانگر تلاش برای تثبیت هویت ادبی ایرانی است. در این تصاویر، زیبایی‌شناسی ایرانی، خطاطی فارسی، معماری سنتی و نمادهای ادبی به چشم می‌خورد. زنجیرهٔ هم‌ارزی در اینجا حول دال زبان و ادب فارسی و فرهنگ مشترک شکل گرفته است. بدین ترتیب، کودک با میراث ادبی ایران به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از هویت ملی آشنا می‌شود (تصویر ۸ و ۹).



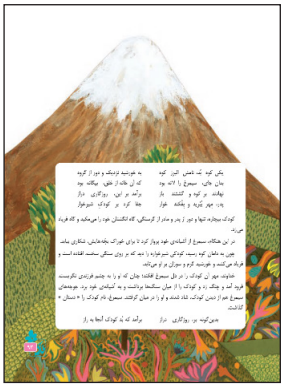
تصویر ۸. پنجم ابتدایی، ۱۳۹۳: ۱۸۳

تصویر ۹. پنجم ابتدایی، ۱۳۹۳: ۹۶

ششمین محور اصلی نیز به‌صورت چندوجهی (ملی، اخلاقی و دینی) حامل چندین لایه هویتی است. تصویرسازی داستان‌هایی برگرفته از گلستان سعدی، مثنوی مولوی، دیوان ایرج میرزا یا ملک‌الشعرای بهار، نمایانگر تلاش برای تثبیت هویت ادبی ایرانی است. در این تصاویر، زیبایی‌شناسی ایرانی، خطاطی فارسی، معماری سنتی و نمادهای ادبی به چشم می‌خورد. زنجیرهٔ هم‌ارزی در اینجا حول دال زبان و ادب فارسی و فرهنگ مشترک شکل گرفته است. بدین‌ترتیب، کودک با میراث ادبی ایران به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از هویت ملی آشنا می‌شود (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰. ششم ابتدایی، ۱۳۹۳: ۵۹

همچنین می‌توان گفت طبیعت و جغرافیای ایران که در بسیاری از تصویرسازی‌ها به‌عنوان پس‌زمینه بازنمایی می‌شوند، نیز نه صرفاً عناصر تزئینی، بلکه نشانه‌هایی هویتی‌اند که سرزمین را به‌عنوان مؤلفه‌ای بنیادین از ملیت بازنمایی می‌کنند. در چارچوب لاکلا و موفه، این تصاویر در زنجیرهٔ هم‌ارزی با مفاهیمی چون خانه، میهن و ریشه قرار می‌گیرند و بدین‌ترتیب، وابستگی عاطفی کودک به سرزمین مادری در سطح ناخودآگاه تقویت می‌شود (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱. ششم ابتدایی، ۱۳۹۷: ۹۳

افزون بر این، زندگی روزمره و فرهنگ عامه نیز در تصویرسازی‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد. بازنمایی پوشاک سنتی، آیین‌ها، معماری بومی و روابط اجتماعی در این آثار، نشان‌دهندهٔ تلاش برای تثبیت گفتمان ایرانی بودن در سطح تجربهٔ زیستهٔ روزمره است. این تصاویر، به‌گونه‌ای پیوسته و ملموس، پیوندی میان کودک و میراث فرهنگی برقرار می‌سازند و از رهگذر همین بازنمایی‌ها، دال‌هایی چون اصالت، سنت و پیوستگی تاریخی در زنجیرهٔ گفتمانی جای می‌گیرند (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. ششم ابتدایی، ۱۳۹۵: ۶۹ـ ۶۸

بررسی موارد ذکر شده نشان می‌دهد که از میان مؤلفه‌ها تاریخ و اسطوره‌های ایرانی به همراه اخلاق و معنویت بیش‌ترین فراوانی را به خود اختصاص داده‌اند. این امر نشان می‌دهد که گفتمان حاکم بر نظام آموزشی در دهه ۱۳۹۰، تلاش کرده است تا از طریق تصویرسازی‌ها، هویت ملی را بر محور گذشته پرافتخار و هویت دینی تثبیت کند. به بیان دیگر، تصویرسازی‌ها در این کتاب‌ها نه‌تنها به روایت داستان محدود نمی‌شوند، بلکه به‌منزلهٔ ابزارهای گفتمانی برای مشروعیت‌بخشی به گفتمان ملی عمل می‌کنند. در چارچوب نظری لاکلا و موفه، می‌توان گفت این مؤلفه‌ها در حکم دال‌های مرکزی عمل کرده و سایر عناصر در زنجیرهٔ هم‌ارزی پیرامون آن‌ها سامان یافته‌اند.

به‌ویژه، دین و معنویت در این تصویرها جایگاهی ممتاز یافته است. کودک و نوجوان در مواجهه با این تصاویر با نوعی هم‌نشینی معنایی روبه‌رو می‌شود که ایرانی بودن را هم‌ارز با مسلمان بودن بازنمایی می‌کند. این هم‌نشینی معنایی در سطح گفتمان، کارکردی هژمونیک دارد؛ زیرا امکان می‌دهد گفتمان دینی و گفتمان ملی در یکدیگر ادغام شوند و به شکل هویت ایرانی‌ـاسلامی تثبیت گردند. به بیان دقیق‌تر، تصویرها با ایجاد زنجیره‌ای از دال‌های هم‌ارز، مرزهای گفتمانی را بازتعریف کرده و هویتی ترکیبی و هم‌بسته را به کودک معرفی می‌کنند.

از سوی دیگر، تاریخ و اسطوره‌های ایرانی نیز در تصویرسازی‌ها با قدرت بازنمایی شده‌اند. این مؤلفه از طریق عناصر بصری نظیر جنگ‌آوران و پهلوانان و نشانه‌های تمدنی مانند معماری و هنر حضور یافته است. این تصاویر به‌عنوان دال‌های شناور عمل می‌کنند که معنای آن‌ها بسته به زمینه‌های گفتمانی می‌تواند تغییر کند، اما در

اینجا به‌طور عمده به بازتولید گفتمان ملی‌گرایانه در پیوند با افتخارات تاریخی و میراث فرهنگی ایرانی منجر شده‌اند. این بازنمایی‌ها، در پیوند با گفتمان آموزشی، گذشتهٔ تاریخی را نه‌فقط به‌عنوان خاطره، بلکه به‌عنوان سرمایه هویتی عرضه می‌کنند.

باوجوداین برجستگی‌ها، طبیعت و جغرافیای ایران نیز در بسیاری از تصویرسازی‌ها حضوری چشمگیر دارد. کوه‌های البرز، دشته‌های کویری، جنگل و... همچون نمادهای عینی سرزمین در این تصویرها حاضرند. این مؤلفه از منظر گفتمانی، نقشی عاطفی و احساسی ایفا می‌کند؛ زیرا به‌طور ناخودآگاه، وابستگی دانش‌آموز به میهن را از طریق تجربهٔ بصری طبیعت بیدار می‌سازد. به زبان لاکلا و موفه، این تصاویر بخشی از زنجیرهٔ دال‌های هم‌ارزی پیرامون دال مرکزی ایران را شکل داده و به انسجام معنایی گفتمان ملی کمک می‌کنند.

همچنین، زندگی روزمره و فرهنگ‌عامه در تصویرسازی‌ها بازتاب یافته است. پوشاک سنتی، معماری بومی، آیین‌های ملی و روابط اجتماعی در این آثار بازنمایی می‌شود. اهمیت این محور در آن است که گفتمان هویت ملی را از سطح کلان به سطح تجربهٔ زیسته و عینی دانش‌آموز منتقل می‌کند. به‌بیان‌دیگر، هویت ملی در اینجا نه‌فقط یک مفهوم انتزاعی، بلکه بخشی از زندگی روزمره دانش‌آموز است که به تصویر کشیده می‌شود. در چارچوب نظری لاکلا و موفه، این امر به معنای گسترش هژمونی گفتمان هویت ملی به قلمروی زندگی روزمره است که در آن، ایرانی بودن در جزئی‌ترین مناسبات انسانی و فرهنگی نیز قابل‌شناسایی می‌شود. ازاین‌رو اساس تحلیل داده‌ها می‌توان گفت که تصویرسازی‌های کتاب‌های فارسی دههٔ ۱۳۹۰، بیش از آنکه روایت‌گر سادهٔ داستان‌ها باشند، ابزارهایی گفتمانی برای بازنمایی و تثبیت هویت ایرانی‌اند. این بازنمایی‌ها با دال‌های مرکزی چون قهرمان/ایران، دانش، اخلاق و ادب و دین و معنویت سامان‌یافته و از طریق زنجیره‌های هم‌ارزی معنا یافته‌اند. به‌علاوه، لحظات تثبیت معنا در این تصویرسازی‌ها، به شکلی هژمونیک، هویت ایرانی را در پیوند با دین، تاریخ، اخلاق و دانش معرفی می‌کنند. بدین ترتیب، گفتمان حاکم بر کتاب‌های درسی در این دوره، هویتی ترکیبی و چندوجهی را تولید کرده است که به‌طور هم‌زمان بر ملی بودن، دینی بودن و دانش‌محوری تأکید دارد.

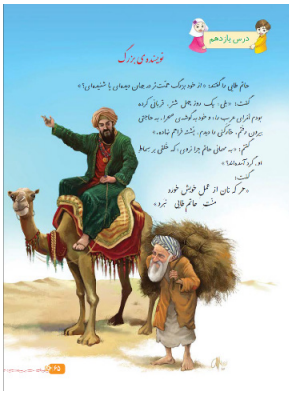
زنجیره‌های هم‌ارزی

در چارچوب نظریه گفتمان لاکلا و موفه، زنجیره‌های هم‌ارزی یکی از سازوکارهای بنیادین برای تثبیت معنا به شمار می‌آید. این سازوکار هنگامی شکل می‌گیرد که نشانه‌ها و عناصر تصویری ناهمگون، در کنار یکدیگر قرار گرفته و به‌واسطهٔ پیوندی گفتمانی، معنایی واحد را حول یک دال مرکزی سامان می‌دهند. درواقع، عناصر پراکنده و متنوع با ایجاد نوعی هم‌نشینی و هم‌پوشانی معنایی، در خدمت تقویت یک هویت جمعی یا ارزش فرهنگی قرار می‌گیرند. لاکلا و موفه معتقدند که منطق هم ارزی باعث

کاهش تمایزات و ساده‌سازی و در مقابل منطق تفاوت بر تکثر و تمایزات تأکید می‌کند (سجودی و قاضی‌زاده، ۱۳۹۲: ۹۶).

بررسی تصویرسازی‌های موردمطالعه نشان می‌دهد که در بسیاری از قاب‌ها، چنین زنجیره‌هایی برای تثبیت دال‌های مرکزی ایران، قهرمان ملی و خرد اخلاقی شکل گرفته است. برای نمونه، در بازنمایی فردوسی و میراث شاهنامه، تصویرگر با کنار هم قرار دادن مجسمه فردوسی، صحنه‌های نبرد رستم، تصویر رخش و همچنین اقتباس‌هایی از نگارگری‌های سنتی، زنجیره‌ای از نشانه‌ها می‌آفریند که همگی به دال مرکزی ایران ارجاع داده می‌شوند. این هم‌نشینی تصویری نه‌تنها یادآور شکوه حماسی شاهنامه است، بلکه نوعی هویت فرهنگی ملی را به مخاطب القا می‌کند که در آن فردوسی و قهرمانانش به‌منزلهٔ پاسداران ایران بازنمایی می‌شوند. (تصویر ۱۳) و یا در تصویرسازی داستان آرش کمان‌گیر حضور عناصر تصویری آرش روی صخره با کمان، ترسیم لحظه رهاسازی تیر از کمان، پوشش پهلوانی به‌گونه‌ای عمل می‌کند که مفهوم میهن‌پرستیِ ایثارگرانه را به‌عنوان یک جزء مرکزی هویت ایرانی به دانش‌آموز نشان می‌دهد. به همین ترتیب، در فریم مربوط به حاتم طایی، پیوند عناصر متضادی همچون صحنه بیابان، لباس‌های فاخر و کهنه و تقابل بصری غنی و فقیر، زنجیره‌ای از نشانه‌ها را می‌سازد که دال مرکزی بزرگواری اخلاقی را تثبیت می‌کند (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۳. دوم ابتدایی، ۱۳۹۵: ۷۳ـ۷۲



۱۴. سوم ابتدایی، ۱۳۹۳: ۶۵

همچنین در برخی قاب‌ها، حضور عناصر اخلاقی قابل مشاهده است. برای نمونه، تقابل تصویری میان انسان‌های نیک و چهره‌های اهریمنی، زنجیره‌ای از نشانه‌ها را حول دال مرکزی تقابل خیر و شر پدید می‌آورد (تصویر ۱۵). در اینجا، تصویرساز با ترکیب عناصر متناقض، معنایی واحد و پایدار را تولید می‌کند که ورای روایت تاریخی یا داستانی، ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی جامعه را بازنمایی می‌نماید.

تصویر ۱۵. ششم ابتدایی، ۱۳۹۳: ۲۷

از این منظر، زنجیره‌های هم‌ارزی نه صرفاً ابزارهای زیبایی‌شناختی یا بازنمایی‌های داستانی، بلکه سازوکارهایی گفتمانی هستند که از طریق پیوند نشانه‌ها، معنای هویتی را تثبیت و بازتولید می‌کنند. به‌بیان‌دیگر، هر قاب تصویری با ساختن چنین زنجیره‌هایی، در فرایند برساخت هویت ملی مشارکت می‌کند و دال‌های مرکزی همچون ایران، قهرمان ملی و خرد اجتماعی را در ذهن مخاطب تثبیت می‌سازد. این رویکرد به‌ویژه در تصویرسازی‌های ادبیات کهن اهمیت دارد، زیرا موجب می‌شود میراث ادبی و تاریخی در قالبی بصری و معاصر بازتولید شده و به بخشی از حافظه جمعی بدل گردد. ازاین‌رو باید گفت هر قاب تصویر نه‌فقط مجموعه‌ای از عناصر بصری، بلکه سازوکاری گفتمانی است که از طریق زنجیره‌های هم‌ارزی، معنای هویتی خاصی را تثبیت می‌کند. چنین زنجیره‌هایی از طریق هم‌نشینی نشانه‌های تاریخی، اسطوره‌ای، دینی و فرهنگی، دال‌های مرکزی هویت ملی را برجسته ساخته و امکان بازتولید آن‌ها را در حافظهٔ جمعی فراهم می‌آورند.

روابط حاشیه‌رانی و برجسته‌سازی

هویت ایرانی در این تصویرسازی‌ها همواره از رهگذر تمایز و طرد دیگران تثبیت می‌شود. در منازعات گفتمانی هر گفتمان با برجسته کردن نقاط قوت خود و نقاط ضعف رقیب و با به حاشیه راندن نقاط ضعف خود و نقاط قوت رقیب، سعی درکشیدن هاله‌ای از قدرت دست‌نایافتنی به اطراف خود است. برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی، شیوه‌ای برای حفظ و استمرار قدرت و دوام هژمونیک گفتمان است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۳). روایت‌های حماسی مانند داستان آریوبرزن یا نبردهای رستم، بر مبنای تقابل با دیگری (اسکندر، خاقان چین یا دشمنان بیگانه و ...) شکل می‌گیرند و به‌طور نمادین ایران را در مقابل غیرایران برجسته می‌سازند. در روایت‌های اخلاقی نیز، طرد رفتار نادرست یا شخصیت منفی همچون راهزن یا حیله‌گر، در کنار بازنمایی ارزش‌های مثبت چون

عدالت و جوان‌مردی، هویت اخلاقی و اجتماعی را تثبیت می‌کند. در همین راستا، برخی از عناصر فرهنگی غیرایرانی (مانند معماری هندی در داستان رهایی از قفس) تنها به‌عنوان پس‌زمینه‌ای فرعی بازنمایی می‌شوند، درحالی‌که عناصر ایرانی (لباس، معماری بومی، طبیعت داخلی) نقش اصلی را ایفا کرده و در مرکز معنا قرار می‌گیرند.

همان‌گونه که پیش‌تر به آن اشاره شد، هویت تصویریِ تثبیت‌شده همواره همراه با ساختنِ دیگری و طرد برخی دال‌هاست. لاکلا و موفه به ساختن دیگری و تقابل‌ها اهمیت می‌دهند. بررسی تصاویر نشان می‌دهد در انتخاب و تصویرسازی داستان‌های کهن ادبیات فارسی برای دانش‌آموزان ابتدایی عناصر و گفتمان‌هایی طرد یا جهت‌دار کمرنگ شده‌اند ازجمله آنان می‌توان به غیبت زنانِ قهرمان اشاره کرد. تقریباً در تمام نمونه‌های حماسی و قهرمانی، قهرمان مرد است. زنان عمدتاً نقش‌های پس‌زمینه یا نقش‌های سنتی (مادر، دعاکننده) دارند. این غیاب نشان می‌دهد که یکی از تفاوت‌های تثبیت‌شده، هویت مردانهٔ ملی است؛ یعنی هویتِ قهرمانی اغلب مردانه معنا می‌شود.

در ادامه باید به نبود و حذف تنوع اجتماعی‌قومیتی اشاره کرد. تصاویر پر از معماریِ سنتی، پوششِ تاریخی و منظرهٔ روستایی‌اند؛ نمادهای شهری، پوشش یا تنوع قومی به‌ندرت یا اصلاً دیده نمی‌شود؛ بنابراین یک تفاوتِ کلیدی بین سنت (حاضر و مطلوب) و متنوع‌بودن (غایب یا نامطلوب) برقرار می‌شود.

لحظات تثبیت معنا

لحظات تثبیت معنا آن نقاطی هستند که ترکیبِ دال‌ها معنایی را به‌صورت نسبتاً پایدار در ذهن مخاطب تثبیت می‌کند. این مسئله زمانی در این تصویرسازی‌ها رخ می‌دهد که دال‌های متکثر در شبکه‌ای پایدار سازمان می‌یابند. البته که این لحظات از طریق تکرار در مقاطع مختلف تحصیلی، به الگوهای تثبیت‌شده‌ای از هویت ملی بدل می‌شوند. برای نمونه، تصویرسازی آرش کمان‌گیر با صخره، کوهستان، کمان و بدن کشیدهٔ قهرمان، لحظه‌ای تثبیت معناست که هویت ملی تاریخی حول مقاومت و فداکاری سامان می‌گیرد. یا در تصویرسازی‌های عرفانی، مانند داستان‌هایی از گلستان، مرزبان‌نامه یا بستان العارفین، ترکیب فضای تخت، موتیف‌های ایرانی و لباس‌های سنتی با رنگ‌های خاکی و آرام، لحظه‌ای از تثبیت هویت دینی و معنوی را پدید می‌آورد. در تصویرسازی حکایت‌های دانش‌محور مانند داستان انتخاب مکان بیمارستانِ توسط زکریای رازی نیز لحظه‌ای که علمِ ایرانی تثبیت می‌شود: تصویر علم نه به‌عنوان امرِ خارجی، بلکه در بسترِ معماریِ ایرانی و پوششِ ایرانی قرار گرفته و معنای ملی و علمی را با هم پیوند می‌زند.

نقش سبک تصویری و سن دانش‌آموز در مفصل‌بندی هویت

سبک تصویرگری در این متون نقشی کلیدی در مفصل‌بندی هویت ایفا می‌کند. در پایه‌های اول و دوم ابتدایی، تصویرسازی غالباً ساده‌سازیِ کودکانه یا فانتزی است؛ عناصرِ هویتی به شکل معنادار اما ساده و عینی ارائه می‌شوند (برای مثال تصویر ۱۶:

داستان لاک‌پشت و مرغابی از کلیله‌ودمنه) چراکه تفکر خردسالان هنوز عینی است و دانش‌آموزان مسائل را به‌صورت شهودی دریافت می‌کنند، نه بر طبق نوعی منطق و قانون (مطلق غلام‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۴۲) ازاین‌رو هویت به شیوه‌های آشکار و نمادینِ ساده ارائه می‌شود تا قابل‌فهم و پذیرش باشد. در پایه‌های میانی (سوم و چهارم) که دانش‌آموز توانایی انجام و دریافت اعمال منطقی را کسب می‌کند و ظرفیت‌های شناختی به او اجازه می‌دهد که تااندازه‌ای جریان‌های فکری خود و دیگران را مرور کند (مطلق غلام‌زاده، ۱۴۰۱: ۱۴۳)؛ تکنیک واقع‌گرایانه با موتیف‌های ایرانی بیش‌تر دیده می‌شود؛ تصویرها جزئیات پوشش و معماری را نشان می‌دهند تا پیوند فرهنگی را تقویت کنند. در پایه‌های بالاتر (پنجم و ششم) نیز تصویرسازی‌ها به سمت واقع‌گرایی بیشتر می‌روند؛ فضاهای معماری، پوشش‌ها و چهره‌ها دقیق‌تر بازنمایی می‌شوند و به‌این‌ترتیب، پیوند هویت ایرانی با تاریخ، علم و ادب، در سطحی آگاهانه‌تر منتقل می‌شود؛ بنابراین، سبک تصویرگری نه‌تنها ابزار آموزشی، بلکه سازوکار گفتمانی برای درونی‌سازی هویت در کودکان است.؛ این سطح پیچیدگیِ تصویری با ظرفیتِ کودکان برای درک انتزاعی‌تر هم‌خوانی دارد و امکان مفصل‌بندی پیچیده‌تری از هویت (ترکیب هویت ملی، تاریخی و علمی) را فراهم می‌آورد.

همچنین نوع تکنیک بر لحظات تثبیت معنا تأثیر دارد: برای مثال کلاژ از نگارگری و چاپ سنگی، حسِ پیوستگی تاریخی را بهتر تثبیت می‌کند؛ واقع‌گرایی، هویتِ مادی و تاریخی را تقویت می‌کند؛ و تصویرسازی کودکانه و ساده‌سازی‌شده، پیام‌های اخلاقی را سریع‌تر منتقل می‌کند. این تغییر سبک، بیانگر فرایندی تدریجی درونی‌سازی هویت است که از سطوح ابتدایی به سمت آگاهی عمیق‌تر پیش می‌رود.

تصویر ۱۶. اول ابتدایی، ۱۳۹۴: ۱۰۲ـ۱۰۱

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تصویرسازی‌های داستان‌های کهن در کتاب‌های فارسی دورهٔ ابتدایی دههٔ ۱۳۹۰ خورشیدی، صرفاً بازتاب‌دهندهٔ روایت‌های ادبی نیستند؛ بلکه به‌عنوان میدان‌های تولید معنا عمل می‌کنند و از طریق آرایه‌ای از

نشانه‌ها هویت ایرانی را مفصل‌بندی، تثبیت و بازتولید می‌نمایند. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد که مؤلفه‌های هویت ایرانی در این تصویرسازی‌ها عمدتاً در شش محور قابل تفکیک‌اند: ۱. محوری حماسی ملی (اسطوره، قهرمان، مقاومت)؛ ۲. اخلاقی تعلیمی (خرد، نصیحت، عدالت)؛ ۳. عرفانی دینی (ایمان، معنویت، نیکی)؛ ۴. علمی عقلانی (دانش، عقلانیت، تمدن علمی)؛ ۵. فرهنگی ادبی (ادبیات فارسی و زیبایی‌شناسی) و ۶. بازنمودهای ترکیبی که مشتمل بر پیوند چندوجهی این مؤلفه‌هاست. این مجموعه مؤلفه‌ها در عمل با فراوانی متفاوت ظاهر شده‌اند و محورهای تاریخی اسطوره‌ای و اخلاقی از برجستگی بیشتری برخوردارند.

در پاسخ به پرسش نخست پژوهش با این موضوع که مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی در تصویرسازی داستان‌های کهن دههٔ ۱۳۹۰ کدام‌اند؟ می‌توان گفت که مؤلفه‌های تاریخی اسطوره‌ای و اخلاقی، همراه با مؤلفه‌های معنوی (دینی) و علمی در رأس بازنمایی قرار دارند. طبیعت و مناسبات روزمره نیز به‌عنوان پشت‌صحنه‌هایی هویتی حضور دارند و کارکردی احساسی متعهدکننده برای پیوستگی به سرزمین برای دانش‌آموزان تولید می‌کنند. در ادامه و در پاسخ به پرسش: این مؤلفه‌ها چگونه در چارچوب نظری لاکلا و موفه مفصل‌بندی می‌شوند؟ با استفاده از مفاهیم مفصل‌بندی، دال‌های مرکزی، زنجیره‌های هم‌ارزی و روابط برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی تبیین می‌گردد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که تصویرسازی‌ها از طریق قرار دادن نشانه‌ها و تصاویر تکرارشونده (پهلوان، معماری، منظرهٔ بومی، سمبل‌های معنوی) در کنار هم زنجیره‌های هم‌ارزی می‌سازند که حول دال‌های مرکزی مانند ایران یا قهرمان معنا را تثبیت می‌کنند. هم‌زمان، فرایندهای طرد و حاشیه‌رانی موجب حذف یا کم‌رنگ‌شدن دال‌های رقیب می‌شوند؛ مثلاً با عدم حضور زنان قهرمان و تنوع قومی در تصاویر مرزهای گفتمانیِ هویت مطلوب را بازتعریف می‌کنند. لحظات تثبیت معنا در قالب قاب‌های نمادین تاریخی و اسطوره‌ای رخ می‌دهد که به‌واسطهٔ تکرار و تقویت آموزشی در ذهن دانش‌آموزان پایدار می‌گردند. در پاسخ به پرسش سوم: گفتمان‌های غالب در بازنمایی هویت ایرانی کدام‌اند و چه دال‌هایی را برجسته می‌کنند؟ نیز تحلیل‌های این مقاله نشان داد که گفتمان‌های غالب عبارت‌اند از گفتمان ملی تاریخی (تأکید بر اسطوره، قهرمان و حافظهٔ ملی)، گفتمان اخلاقی آموزشی (تأکید بر نیکی، عدالت و خرد) و گفتمان دینی معنوی (برابری میان ایرانی بودن و مسلمان بودن). هر یک از این گفتمان‌ها از طریق برجسته‌سازی دال‌های مشخص (قهرمان، نیکی، دانش و ایمان) و از طریق ترکیب این دال‌ها در زنجیره‌های هم‌ارزی، معنا و هژمونیِ هویتی را تثبیت می‌کنند. می‌توان گفت که گفتمان ملی و اخلاقِ معنوی بیش‌ترین ظرفیت هژمونیک را داشته و زمینهٔ تولید هویت تلفیقی ایرانی اسلامی را فراهم ساخته‌اند. یکی از نتایج تبیینی مهم این پژوهش آن است که سبک تصویری و سطح سنی مخاطب متغیرهای تعیین‌کننده‌ای در فرایند مفصل‌بندی هویت‌اند. در سطوح پایین‌تر مقطع ابتدایی،

تصویرسازی‌های ساده‌سازی‌شده و نمادین برای انتقال ارزش‌های اخلاقی کارایی بیشتری دارند؛ در سطوح بالاتر، تکنیک‌های واقع‌گرایانه امکان مفصل‌بندی پیچیده‌تر و انتزاعی‌تری از هویت را فراهم می‌آورند. به‌عبارت دیگر، انسجام تصویری کتاب‌های درسی به‌عنوان یک ابزار آموزشی، نقش مستقیم و تعیین‌کننده‌ای در چگونگی درونی‌سازی دال‌ها ایفا می‌کند. به همین دلیل طراحان محتوای درسی و تصویرسازان باید از پیامدهای هویتی انتخاب رویکردهای تصویری آگاه باشند و همچنین در طراحی به‌صورت متعادل‌تری تلاش کنند تا تنوع جنسیتی، قومی و نمادهای مدرن نیز در متن تصویری دیده شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

ابوالحسنی، سیدرحیم (۱۳۸۷). مؤلفه‌های هویت ملی با رویکردی پژوهشی، *فصلنامه سیاست*، (۴)، ۱۶ ـ ۳۸.

اکرمی، جمال‌الدین (۱۳۸۳). کودک و تصویر یک، انتشارات سروش.

ایمانی، الهه، محمود طاووسی، امیر حسین چیت‌سازیان و علی شیخ‌مهدی (۱۳۹۴). گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار، *گلجام*، ۲۸ (۱۱)، ۲۳ ـ ۳۸.

باقرزاده آتشچی، زهرا (۱۴۰۰). تکوین گفتمان‌های گرافیک نوین ایران با نظریهٔ گفتمان لاکلائو و موف دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

بوذری، علی (۱۳۹۶). تحلیل گفتمان نگاره‌های نسخهٔ خطی هزارویک‌شب (موردمطالعه: نگاره‌های ناصرالدین‌شاه) دانشگاه هنر اصفهان.

پژوهشی، اردشیر (۱۳۷۳). تصویرسازی کتاب‌های درسی، *رشد معلم*، (۱۰۳)، ۴۶ـ۴۸.

حاجیانی، ابراهیم (۱۳۷۹). تحلیل جامعه‌شناختی هویت ملی در ایران و طرح چند فرضیه، *فصلنامه مطالعات ملی*، (۵)، ۱۹۳ ـ ۲۲۸.

خسروی‌نیک، مجید و لطف‌الله یارمحمدی (۱۳۸۰). شیوه‌ای در تحلیل گفتمان و بررسی دیدگاه‌های فکری ـ اجتماعی، *نامه فرهنگ*، ۴۲ (۱۱)، ۱۷۳ـ۱۸۱.

سجودی، فرزان و بهناز قاضی مرادی (۱۳۹۲). تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوره قاجار، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۴ (۱)، ۹۳ ـ ۱۲۲.

سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۸۴). *قدرت، گفتمان و زبان*، نشر نی.

غلامعلی‌زاده مطلق، شهرزاد (۱۴۰۱). بررسی نظریه رشد شناختی پیاژه در روانشناسی، *فصلنامه مطالعات علوم اجتماعی*، (۸)، ۱۳۸-۱۴۷.

قجری، حسینعلی و جواد نظری (۱۳۹۲). کاربرد تحلیل گفتمان در تحقیقات اجتماعی، انتشارات جامعه‌شناسان.

لوئیز فیلیپس، ماریان یورگنسن (۱۳۸۹). نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمهٔ هادی جلیلی، نشر نی.

حسینی‌زاده محمدعلی (۱۳۸۳). نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی، *علوم سیاسی*، (۲۸)، ۲۱۲ ـ ۱۸۱.

مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰). نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۶(۲)، ۹۱ ـ ۱۲۴.

میلز، سارا (۱۳۸۲). گفتمان، ترجمهٔ فتاح محمدی، نشر هزارهٔ سوم.

Aboulhasani, S. R. (2008). Components of national identity: A research-oriented approach. Siyasat Quarterly, (4), 16-38. **[in Persian]**

Akrami, J. A. (2004). Children and illustration (Vol. 1). Soroush Publications. **[in Persian]**

Imani, A., Tavousi, M., Chitsazian, A. H., & Sheikh-Mehdi, A. (2015). The discourse of anci-entism in pictorial carpets of the Qajar period. Goljam, 28(11), 23-38. **[in Persian]**

Bagherzadeh Atashchi, Z. (2021). The formation of discourses of modern Iranian graphic de-sign based on Laclau and Mouffe's discourse theory (Master's thesis). Tabriz Islamic Art University. **[in Persian]**

Boudhari, A. (2017). Discourse analysis of the illustrations of the manuscript One Thousand and One Nights (Case study: Illustrations from the era of Naser al-Din Shah) (Master's the-sis). Isfahan University of Art. **[in Persian]**

Pazhouheshi, A. (1994). Illustration of school textbooks. Roshd-e Moallem, (103), 46-48. **[in Persian]**

Hajiani, A. (2000). A sociological analysis of national identity in Iran and proposing several hypotheses. National Studies Quarterly, (5), 193-228. **[in Persian]**

Khosravi-Nik, M., & Yarmohammadi, L. A. (2001). An approach to discourse analysis and the examination of socio-intellectual perspectives. Nameh-ye Farhang, 42(11), 173-181. **[in Persian]**

Sajoudi, F., & Ghazi-Moradi, B. (2013). The impact of Constitutional discourse on visual norms in the Qajar period. Sociology of Art and Literature, 4(1), 93-122. **[in Persian]**

Soltani, A. A. (2005). Power, discourse, and language. Ney Publications. **[in Persian]**

Gholam-Alizadeh, S. (2022). A review of Piaget's theory of cognitive development in psychology. Journal of Social Sciences Studies, (8), 138-147. **[in Persian]**

Ghajari, H., & Nazari, J. (2013). The application of discourse analysis in social research. Jame'e-Shenāsān Publications. **[in Persian]**

Marian, F., & Louise, Y. (2010). Theory and method in discourse analysis. Ney Publications. **[in Persian]**

Mohammad Ali, H. Z. (2004). Discourse theory and political analysis. Political Science Quarterly, (28), 181-212. **[in Persian]**

Moghaddami, M. T. (2011). Laclau and Mouffe's discourse analysis theory and its critique. Cultural and Social Knowledge, 6(2), 91-124. **[in Persian]**

Mills, S. (2003). Discourse (F. Fattah, Trans.). Hezareh-ye Sevvom Publications. **[in Persian]**

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

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.

Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 91 - 112
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.551975.1097

Critical Analysis of Artificial Intelligence as an "Artistic Co-Creator": Rethinking Human Originality and Creativity in Art Studies

Marzieh Sadat Shahidi, *Lecturer, Department of Painting, Faculty of Art, Tehran West Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.*
Email: marziehsadat.shahidi@iau.ac.ir
Hossein Ardalani, *Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. Email: H.Ardalani@iau.ac.ir*

Extended Abstract

Introduction: The rapid expansion of artificial intelligence (AI) across design disciplines has significantly reshaped creative processes in interactive graphic design. As AI becomes increasingly integrated into visual production workflows, a central question emerges: how can designers engage AI as a collaborative partner while preserving-and potentially redefining-human creativity and artistic authenticity? This study addresses the conceptual and practical challenges inherent in human-machine interaction, examining how algorithmic contributions influence creative decision-making, cultural interpretation, and the aesthetic construction of interactive visual experiences.

Methods: This research adopts an analytical and critical methodological framework. Data were collected through an extensive review of scholarly literature, an examination of practical case studies in AI-assisted interactive and three-dimensional design, and semi-structured interviews with designers and experts experienced in human–AI collaboration. Thematic analysis was employed to identify recurring patterns related to creative opportunities, technical and ethical challenges, and the conditions that enable productive synergy between human designers and AI systems.

Results: The findings indicate that AI can function effectively as a creative collaborator in interactive graphic design when its application is grounded in human-centered principles. AI enhances ideation by rapidly generating diverse visual alternatives, facilitates experimentation with complex forms, and supports innovative aesthetic exploration. However, the results underscore that human judgment, cultural awareness, and artistic sensitivity remain indispensable. Although AI expands the spectrum of creative possibilities, it cannot replace the uniquely human capacities for interpretation, contextual reasoning, and meaning-making. Additional challenges identified include algorithmic bias, limited contextual awareness, and the risk of aesthetic homogenization.

Discussion: The study concludes that the future of interactive graphic de-

sign depends on establishing a synergistic model of human–AI collaboration. When AI is positioned as an augmentative instrument rather than a substitute for human designers, it strengthens creative agency and fosters the development of culturally informed and aesthetically nuanced design outcomes. This collaborative paradigm shifts the emphasis toward an iterative, process-oriented conception of creativity, in which meaning emerges through the dynamic interplay between human intentionality and computational capability. Ultimately, the research demonstrates that human creativity is not diminished by AI; rather, it can be expanded and rearticulated within digital environments through deliberate and ethically grounded integration.

Keywords: Artificial Intelligence (AI), Interactive Graphic Design, Human Creativity, Artistic Originality.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۱/ شماره مسلسل ۱۰ / بهار ۱۴۰۴/ ۱۱۲ - ۹۱
Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 91 - 112
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.551975.1097

تحلیل انتقادی هوش مصنوعی به‌مثابه «همکارآفرینش هنری»: بازاندیشی اصالت و خلاقیت انسانی در مطالعات هنر

مرضیه سادات شهیدی[۱]، حسین اردلانی[۲]

چکیده

با گسترش کاربرد هوش مصنوعی (AI) در طراحی، یکی از پرسش‌های اساسی در گرافیک تعاملی این است که چگونه می‌توان از هوش مصنوعی به‌عنوان همکار بهره برد، به‌گونه‌ای که خلاقیت و اصالت انسانی حفظ و بازتعریف شود. این مسئله به چالش‌های تعامل انسان و ماشین و تأثیر آن بر فرآیندهای خلاقانه و هنری می‌پردازد. پژوهش حاضر با رویکرد تحلیلی و انتقادی تعاملات انسان و AI در طراحی گرافیک تعاملی را بررسی می‌کند. داده‌ها از طریق مرور ادبیات تحقیقاتی، مطالعه نمونه‌های عملی و مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با متخصصان و طراحان جمع‌آوری شده‌اند. تحلیل داده‌ها باهدف شناسایی چالش‌ها، فرصت‌ها و شرایط مؤثر بر هم‌افزایی انسان و AI انجام شد. نتایج نشان می‌دهد که هوش مصنوعی می‌تواند به‌عنوان همکار خلاق عمل کند و فرآیند ایده‌پردازی، آزمایش ترکیب‌های بصری و خلق طرح های نوآورانه را تقویت کند، مشروط بر حفظ ارزش‌ها، قضاوت هنری، حساسیت فرهنگی و تصمیم‌گیری انسانی. توانمندی‌های الگوریتمی دامنه خلاقیت انسان را گسترش می‌دهند، اما جایگزین ظرفیت‌های انسانی برای تفسیر، اصالت و درک فرهنگی نمی‌شوند. آینده طراحی گرافیک تعاملی در ایجاد رابطه هم‌افزا میان انسان و AI نهفته است؛ جایی که خلاقیت و اصالت از طریق فرآیند طراحی مشترک شکل می‌گیرد، نه صرفاً محصول نهایی. استفاده از AI به‌عنوان ابزار تقویت‌کننده امکان می‌دهد طراحان تمرکز بیشتری بر جنبه‌های معنایی، فرهنگی و زیبایی‌شناختی اثر داشته باشند و تجربه‌ای پویا، زمینه‌مند و منطبق با اصول انسانی از اصالت هنری خلق کنند. این رویکرد تضمین می‌کند که خلاقیت انسانی تضعیف نمی‌شود و در محیط دیجیتال تقویت و بازتعریف می‌گردد.

واژگان کلیدی

هوش مصنوعی Ai، طراحی گرافیک تعاملی، خلاقیت انسانی، اصالت هنری.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۹

۱. مدرس گروه نقاشی، دانشکده هنر، واحد تهران غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
marziehsadat.shahidi@iau.ac.ir

۲. دانشیار گروه فلسفه هنر، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.
H.Ardalani@iau.ac.ir

مقدمه

تأثیر هوش مصنوعی بر خلق آثار گرافیکی و مفهوم اصالت، یکی از مباحث چالش‌برانگیز در هنر دیجیتال و طراحی معاصر است. در سال‌های اخیر، ابزارهای هوش مصنوعی، به‌ویژه الگوریتم‌ها و مدل‌های یادگیری ماشین، امکاناتی فراهم کرده‌اند که سرعت، دقت و توان تولید طرح های پیچیده را به‌طور چشمگیری افزایش می‌دهد و هنرمندان را در خلق آثار نوآورانه یاری می‌کند. بااین‌حال، همین قابلیت‌ها پرسش‌های تازه‌ای درباره جایگاه هنرمند به‌عنوان خالق اصلی اثر مطرح ساخته‌اند؛ زیرا استفاده گسترده از سیستم‌های مصنوعی، مفهوم سنتیِ اصالت را با چالش مواجه کرده و نقش انسان را در فرآیند آفرینش اثر هنری دستخوش تغییر می‌کند. در دنیای دیجیتال امروز که تحت تأثیر تحول‌های سریع فناوری شکل گرفته است، مسئله حفظ و بازتعریف خلاقیت و اصالت انسانی در کنار هوش مصنوعی به موضوعی اساسی تبدیل شده است. یکی از چالش‌های محوری این است که چگونه می‌توان از هوش مصنوعی به‌عنوان همکار خلاق در طراحی گرافیک تعاملی بهره گرفت، بدون آنکه نقش انسانی در فرآیندهای شناختی، زیبایی‌شناختی و خلاقانه کاهش یابد یا تهدید شود. این پرسش اهمیت می‌یابد که آیا هوش مصنوعی صرفاً می‌تواند ابزاری تسهیلگر باشد یا آنکه ممکن است به‌تدریج جایگزین بخش‌های کلیدی خلاقیت انسانی شود. ازاین‌رو، بررسی این موضوع که چگونه می‌توان از فناوری در جهت تقویت و نه تضعیف خلاقیت انسانی استفاده کرد، ضرورتی پژوهشی به شمار می‌رود. پیشرفت‌های اخیر در عرصه هوش مصنوعی نشان داده است که این فناوری می‌تواند به‌عنوان همکار در فرآیند طراحی عمل کند؛ اما بهره‌گیری مؤثر از آن مستلزم حفظ ارزش‌های انسانی، تصمیم‌گیری آگاهانه و نقش هدایت‌گرانه انسان است. پژوهش حاضر به دنبال روشن ساختن این مسئله است که چگونه می‌توان قدرت پردازشی و امکانات نوآورانه هوش مصنوعی را با خلاقیت انسانی ترکیب کرد تا تعامل سازنده‌ای میان انسان و ماشین شکل گیرد و درنتیجه، خلاقیت انسانی نه‌تنها کاهش نیابد بلکه به سطحی تازه ارتقا یابد.

هدف این پژوهش، تحلیل انتقادی نقش هوش مصنوعی در طراحی گرافیک تعاملی با تأکید بر چگونگی حفظ و بازتعریف خلاقیت و اصالت انسانی است. این تحقیق می‌کوشد روشن کند که هوش مصنوعی در چه شرایطی می‌تواند به‌عنوان همکار مؤثر در کنار طراحان عمل کند و فرآیند طراحی را بهبود بخشد، بی‌آنکه نقش انسانی و ارزش‌های بنیادین خلاقیت هنری تضعیف شود. همچنین، این پژوهش در پی آن است که مشخص سازد چگونه می‌توان ظرفیت‌های فناورانه هوش مصنوعی را در خدمت گسترش خلاقیت انسانی به‌کار گرفت و از جایگزینی کامل انسان در فرآیندهای خلاقانه جلوگیری کرد.

پیشینهٔ پژوهش

حیدری و گندمکار (۱۴۰۲). در مقاله «کاربرد هوش مصنوعی در صنعت گرافیک» بیان می‌کنند که هوش مصنوعی با الگوریتم‌های پیشرفته، امکان تولید تصاویر خودکار، شخصی‌سازی طرح ها و افزایش سرعت طراحی را فراهم کرده و به ابزاری کلیدی برای گسترش خلاقیت و تولید آثار بصری نوآورانه تبدیل شده است.

سیف (۱۴۰۱) در مقاله «بررسی فرایند خودکارسازی طراحی گرافیک با بهره‌گیری از هوش مصنوعی» تأکید می‌کند که هوش مصنوعی با ورود به صنعت طراحی گرافیک، نقشی پررنگ یافته و با اتوماسیون فرآیندها، امکان خلق طرح های پیچیده و خلاقانه را فراهم کرده است.

سرلک (۱۴۰۲). در مقاله «قیاسی بر هنر طراحی هوش مصنوعی و طراحان گرافیک» بیان می‌کند که هوش مصنوعی با سه مدل ضعیف، قوی و فوق‌العاده می‌تواند با سرعت و هزینه کم طرح های هنری تولید کند، درحالی‌که طراحان گرافیک با تکیه‌بر خلاقیت و تجربه فردی، زمان و هزینه بیشتری صرف می‌کنند. این تفاوت، چالش‌هایی را در صنعت طراحی نمایان می‌سازد.

رضوانی و همکاران در مقاله «بازنگری نقش هوش مصنوعی در خلق آثار هنری اصیل» در نشریه «باغ نظر» با رویکردی فلسفه ذهن محور، به مسئله اصالت در آثار هنری تولیدشده توسط هوش مصنوعی پرداخته و با استناد به استدلال «اتاق چینی» سرل، نشان داده است که مسئله قصدیت و تجربه انسانی همچنان در مرکز بحث قرار دارد. این پژوهش از نخستین تلاش‌های جدی در فضای علمی ایرانی است که مسئله اصالت را در پیوند با فناوری بررسی می‌کند (رضوانی، کامرانی و شریف‌زاده، ۱۴۰۲: ۵۷ -۶۸).

لطیف‌زاده (۱۴۰۳) با تمرکز بر آثار ادبی و هنریِ تولیدشده با هوش مصنوعیِ مولد نشان می‌دهد افزایش توان تولید این فناوری، مفاهیمی مثل خلاقیت و اصالت را وارد چالش‌های جدی حقوقی مالکیت و پدیدآورندگی کرده است. او تأکید می‌کند چون AI فاقد آگاهی/نیت انسانی است، نقش آن باید در حد ابزار/همکار دیده شود و برای تعیین حدود حمایت حقوقی و نسبت‌دادن حقوق (حقوق ویژه) به خروجی‌ها، قانون‌گذاری روشن ضروری است.(لطیف‌زاده.۱۴۰۳: ۱۳۹-۱۵۳).

کریمی در پژوهش «نفی اصالت در هنر معاصر» نشان می‌دهد که مفهوم اصالتِ مبتنی بر نیت هنرمند و یگانگی اثر، درنتیجه تحولات اجتماعی، فناوری‌های نوین و گسترش فضای دیجیتال دچار دگرگونی شده است. به اعتقاد او، جهانی‌شدن، تکثیرپذیری دیجیتال و تغییر نقش مخاطب موجب تضعیف مرز میان خالق، اثر و مخاطب و بازتعریف اصالت در هنر معاصر شده‌اند. وی تأکید می‌کند که در هنر معاصر، ارزش اثر بیش از منشأ یگانه، بر فرآیند، ایده و تعامل استوار است و نفی اصالت نه نشانه زوال خلاقیت، بلکه بیانگر شکل‌گیری الگوهای نوین تولید معنا و نقش جدید هنرمند در عصر دیجیتال است (کریمی، ۱۴۰۲: ۹۳-۷۵).

پایی و دادوربر این باورند که هوش مصنوعی در هنر دیجیتال صرفاً ابزار تولید نیست، بلکه می‌تواند در فرایند آفرینش به‌صورت «همکار خلاق» وارد شود و درنتیجه، شیوه‌های ایده‌پردازی و تولید اثر را دگرگون کند. این پژوهش همچنین تأکید می‌کند که ورود AI، مفاهیمی مانند اصالت، نقش خالق انسانی و مسائل اخلاقی/حقوقی (ازجمله مالکیت معنوی) را به چالش کشیده و ضرورت بازاندیشی نظری در این حوزه را برجسته می‌سازد (پایی و دادور، ۱۴۰۳: ۳۳-۲۱).

در سال‌های اخیر، ورود هوش مصنوعی به حوزه طراحی گرافیک موجب تحولات قابل‌توجهی در فرآیندهای خلاقانه و تولید بصری شده است. پژوهش‌های نظام‌مند نشان می‌دهد که هوش مصنوعی می‌تواند در تولید اولیه ایده، پیش‌طرح و چیدمان خودکار عناصر بصری به طراحان کمک کند، اما داوری نهایی و تضمین کیفیت اثر همچنان در اختیار انسان است. این رویکرد ترکیبی باعث شده است که خلاقیت، کارایی و نوآوری در طراحی گرافیک همزمان افزایش یابد، بدون آنکه هویت بصری و اصالت اثر خدشه‌دار شود (Li, Xue, Zhang, Luo, Kong, & Huang, 2024).

لی و همکاران[1] معتقدند که شبکه‌های مولد خصمانه در سطح فنی قادر به تولید خودکار «چیدمان[2]» گرافیکی هستند؛ به‌طور مثال، عناصر یک صفحه پوستر، وب‌سایت یا اینفوگرافیک به‌صورت حرفه‌ای و منطبق با اصول طراحی، خودکار سازماندهی می‌شوند (Li, Yang, Hertzmann, Zhang, & Xu, 2019). این ابزارها برای مرحله ایده‌پردازی و پیش‌طرح بسیار مؤثرند، اما اعمال خلاقیت نهایی و قضاوت زیبایی‌شناختی همچنان نیازمند مداخله انسانی است. همچنین لی و همکاران بر این باورند که مفهوم «خلاقیت ترکیبی انسان-ماشین» اهمیت یافته است؛ جایی که هوش مصنوعی به‌عنوان ابزار تسهیل‌کننده و تسریع‌کننده فرآیند طراحی عمل می‌کند و طراح با دانش، حساسیت و داوری زیبایی‌شناختی خود، خلاقیت و اصالت اثر را حفظ می‌کند. این تعامل موجب خلق آثار بصری نوآورانه می‌شود و به‌ویژه در زمینه‌هایی مانند طراحی هویت بصری، تبلیغات و گرافیک دیجیتال، کاربرد عملی و علمی گسترده دارد (Li, Xue, Zhang, Luo, Kong, & Huang, 2024:1-12).

مارکوس دوسوتوی[3] در کتاب خود با عنوان «رمز خلاقیت: هنر و نوآوری در عصر هوش مصنوعی» به بررسی نقش هوش مصنوعی در فرایندهای خلاقانه هنری می‌پردازد. او تحلیل می‌کند که هوش مصنوعی چگونه می‌تواند در خلق آثار هنری مشارکت داشته باشد و تفاوت‌های خلاقیت انسانی و ماشینی را روشن می‌کند. همچنین، دوسوتوی به چالش‌های فلسفی و اخلاقی مرتبط با خلاقیت ماشینی و مسئله اصالت آثار هنری اشاره دارد و نمونه‌هایی از کاربرد هوش مصنوعی در خلق نقاشی، موسیقی و دیگر حوزه‌های هنری را مورد بررسی قرار می‌دهد. او هوش مصنوعی را نه‌تنها به‌عنوان ابزاری کمکی،

1. Li & et al
2. Layout
3. Du Sautoy

بلکه به‌عنوان یک همکار خلاق معرفی می‌کند که می‌تواند فرایندهای تولید هنری را متنوع‌تر و غنی‌تر سازد (du Sautoy, 2019: 131-158).

مقاله ال‌گمال[1] با عنوان «شبکه‌های خصمانه خلاق (CAN)» به استفاده از شبکه‌های خلاق دشمنی (CAN) برای تولید آثار هنری می‌پردازد. این مقاله چالش‌های هنری و تکنیکی تولید آثار هنری با هوش مصنوعی و نگرانی‌هایی مانند کاهش اصالت هنری را بررسی می‌کند. همچنین تکنیک‌هایی برای بهبود کارایی طبقه‌بندی متنی در یادگیری ماشین ارائه می‌دهد که در پروژه‌های تعاملی گرافیکی مبتنی بر داده‌های متنی یا بازخورد کاربر کاربرد دارند (Elgammal, Liu, Elhoseiny, & Mazzone, 2017: 96-103).

آندرو هرتزمان[2] نیز تأکید دارد که خلق هنر واقعی نیازمند قضاوت انسانی و درک زمینه فرهنگی و معنایی است و صرف تولید الگوریتمی نمی‌تواند اصالت اثر را تضمین کند (Hertzmann, 2018: 1-12).

روش پژوهش

این پژوهش از نوع تحلیل انتقادی و ترکیبی است که با رویکرد کیفی و تحلیلی-مقایسه‌ای طراحی شده است. داده‌های تحقیق شامل منابع کتابخانه‌ای، مقالات علمی، متون فلسفی و پژوهش‌های تجربی مرتبط با طراحی گرافیک و هوش مصنوعی می‌باشند. علاوه بر این، نمونه‌هایی از آثار گرافیک دیجیتال و تعاملی سه‌بعدی مورد بررسی قرار گرفته‌اند تا رابطه میان خلاقیت انسانی و نقش هوش مصنوعی در فرآیند طراحی به‌دقت تحلیل شود. در این مطالعه، فرآیند تحلیل محتوا و طبقه‌بندی مفهومی به کار گرفته شده است. ابتدا منابع علمی و تجربی موجود گردآوری و مرور شد و پس از استخراج مفاهیم کلیدی، داده‌ها بر اساس محورهای خلاقیت انسانی، نقش هوش مصنوعی، تعامل انسان-ماشین و حفظ اصالت دسته‌بندی گردید. این روش‌شناسی امکان می‌دهد تا تأثیر ابزارهای هوش مصنوعی بر خلاقیت و اصالت آثار هنری به‌صورت علمی و مفهومی بررسی شود، ضمن آنکه تحلیل ترکیبی از دیدگاه فلسفی، روان‌شناسی خلاقیت و فناوری گرافیک دیجیتال ارائه می‌شود. نتایج به دست آمده می‌تواند چارچوبی برای طراحان و پژوهشگران جهت بهره‌گیری مؤثر از هوش مصنوعی در فرآیندهای خلاقانه ارائه کند، بدون آنکه نقش انسانی و اصالت آثار کاهش یابد.

ادبیات نظری

تعریف هوش مصنوعی

هوش مصنوعی[3] شاخه‌ای از علم رایانه است که به مطالعه و طراحی عامل‌های هوشمند می‌پردازد؛ یعنی سیستم‌هایی که می‌توانند محیط خود را درک کنند و بر اساس آن برای

1. Elgammal
2. Hertzmann
3. Artificial Intelligence

دستیابی به اهداف مشخص عمل کنند (Russell & Norvig, 2016: 1-5).

کاربرد AI در طراحی گرافیک

در سال‌های اخیر، هوش مصنوعی در صنعت طراحی گرافیک نقش چشمگیری یافته است. ابزارهایی نظیر Midjourney، DALL·E و Stable Diffusion با ترکیب NLP و یادگیری عمیق، امکان تولید خودکار تصاویر بر اساس توصیف متنی را فراهم کرده‌اند. پژوهش‌های بین‌المللی نشان می‌دهد که استفاده از مدل‌های مولد تصویر، سرعت و تنوع طرح‌ها را افزایش داده و نقش AI را از یک «ابزار اجرایی» به یک «همکار ایده‌پرداز» ارتقا داده است (McCormack et al., 2020: 5-7).

هوش مصنوعی دارای چند بُعد بنیادی است که هر یک نقش مشخصی در عملکرد سیستم‌های هوشمند ایفا می‌کنند. یکی از این ابعاد یادگیری ماشین[1] است که به سامانه‌ها امکان می‌دهد با تحلیل داده‌ها، الگوهای پنهان را شناسایی کنند و عملکرد خود را بر اساس تجربه بهبود دهند. این قابلیت در طراحی گرافیک اهمیت ویژه‌ای دارد، زیرا می‌تواند سرعت تولید طرح‌ها، فرآیند ایده‌پردازی و کیفیت خروجی‌های بصری را ارتقا دهد (Mitchell, 1997: 1-10).

یادگیری عمیق[2] که بر پایه‌ی شبکه‌های عصبی مصنوعی بنا شده است، توانایی استخراج ویژگی‌های پیچیده از داده‌های تصویری و صوتی را فراهم می‌کند. همین ویژگی باعث شده است که یادگیری عمیق در حوزه‌هایی مانند تشخیص چهره، بازسازی تصویر، ترکیب رنگ و تولید محتوای گرافیکی نقش کلیدی داشته باشد (Goodfellow, Bengio & Courville, 2016: 98-140).

پردازش زبان طبیعی[3] شاخه‌ای است که امکان فهم و تولید زبان انسانی را برای ماشین فراهم می‌سازد. کاربرد این فناوری در ابزارهای تولید تصویر مبتنی بر متن، مانند مدل‌های مولد، به طراحان اجازه می‌دهد تنها با نوشتن یک توصیف، ایده‌های بصری جدید ایجاد کنند (Jurafsky & Martin, 2020: 10-12).

درنهایت، بینایی ماشین[4] توانایی تحلیل و تفسیر تصاویر را فراهم می‌کند. این فناوری در طراحی گرافیک به سیستم‌ها امکان می‌دهد عناصر بصری را شناسایی، دسته‌بندی یا بازترکیب کنند و درنتیجه فرآیندهایی مانند اصلاح عکس، ترکیب‌بندی و تولید جلوه‌های ویژه را تسهیل نمایند (Szeliski, 2022: 1-20).

هوش مصنوعی در سال‌های اخیر به یکی از ابزارهای مهم در طراحی گرافیک تبدیل شده و نقش آن در مراحل مختلف خلق ایده و تولید تصویر پررنگ‌تر شده است. مدل‌هایی مانند میدجرنی[5] و ادوب فایرفلای[6] با ترکیب یادگیری عمیق و پردازش زبان

1. Machine Learning
2. Deep Learning
3. Natural Language Processing - NLP
4. Computer Vision
5. Midjourney
6. Adobe Firefly

طبیعی، امکان تولید طرح های اولیه، ترکیب‌بندی‌های متنوع و پیشنهادهای خلاقانه را تنها بر اساس ورودی متنی فراهم می‌کنند. این قابلیت‌ها به طراح کمک می‌کند تا فرایند ایده‌پردازی را با سرعت بیشتری پیش ببرد و سبک‌های بصری تازه‌ای را تجربه کند. باوجوداین، هوش مصنوعی نمی‌تواند جایگزین نقش انسان در قضاوت زیبایی‌شناختی، درک فرهنگی، انتخاب پیام بصری و خلق معنا شود؛ زیرا این مؤلفه‌ها به تجربه زیسته، حساسیت هنری و زمینه فرهنگی هنرمند وابسته‌اند. علاوه بر مزایا، استفاده از ابزارهای هوش مصنوعی چالش‌هایی مانند یکنواخت شدن سبک‌ها، کاهش اصالت، وابستگی بیش‌ازحد طراح به الگوریتم‌ها و مسائل اخلاقی و حقوقی مرتبط با مالکیت اثر را نیز به همراه دارد. درمجموع، هوش مصنوعی می‌تواند به‌عنوان همکار و مکمل در کنار طراح عمل کند، اما تصمیم‌گیری نهایی و شکل‌دهی به هویت اثر همچنان در اختیار طراح انسانی باقی می‌ماند.

الگمال و همکارانش در مقاله «شبکه‌های مولدِ خصمانهٔ خلاق» نشان می‌دهند که سیستم‌های مولد مبتنی بر یادگیری عمیق می‌توانند سبک‌های هنری را تقلید و حتی از آن‌ها فاصله‌گذاری خلاقانه ایجاد کنند. آن‌ها توضیح می‌دهند که الگوریتم‌ها قادرند تصاویر جدیدی بسازند که ازنظر آماری به آثار هنری شباهت دارند اما الزاماً دارای نیت یا معنا نیستند. این پژوهش مستقیماً بحث اصالت و ماهیت خلاقیت در هنر تولیدی را مطرح می‌کند (Elgammal, Liu, Elhoseiny, & Mazzone, 2017: 96-103).

مک‌کورمک و همکاران در این مقاله با رویکردی فلسفی-تحلیلی توضیح می‌دهند که تولید هنر توسط ماشین، پرسش‌های بنیادی درباره «اصالت»، «نویسندگی»، و «خودمختاری» مطرح می‌کند. آن‌ها تأکید می‌کنند که حتی اگر الگوریتم‌ها قادر به تولید تصویر باشند، تفسیر زیبایی‌شناختی، ارزش‌گذاری و معنا، همچنان به حضور انسان وابسته است (McCormack, Gifford, & Hutchings, 2019: 35-50).

مگارت بودن در کتاب خود انواع خلاقیت (ترکیبی، اکتشافی، تحول‌آفرین) را توضیح می‌دهد و نشان می‌دهد که چرا خلاقیت انسانی دارای لایه‌های معنایی، پیش‌زمینه فرهنگی و قضاوت‌های پیچیده است. این کتاب پایه نظری مهمی برای مقایسه خلاقیت انسان و ماشین است (Boden, 2004).

شنایدرمن تأکید می‌کند که هوش مصنوعی باید «مکمل انسان» باشد نه «جایگزین». او توضیح می‌دهد که در فرایندهای خلاقانه، تصمیم‌گیری نهایی باید انسانی باقی بماند و نقش AI تقویت‌کننده و توسعه‌دهنده توان طراح است (Shneiderman, 2022).

ابزارهای هوش مصنوعی و نقش آن‌ها در بهبود فرایند طراحی گرافیک

در سال‌های اخیر ابزارهای هوش مصنوعی همچون میدجرنی، ادوب فایرفلای، دیپ آرت[1] و رانوی[2] به بخش قابل‌توجهی از فرایند طراحی گرافیک تعاملی تبدیل شده‌اند. این

1. DeepArt
2. RunwayML

ابزارها، با تکیه‌بر مدل‌های مولد مبتنی بر دیفیوژن[1] و نورال استایل ترنسفر[2]، توانایی تولید سریع طرح ها و ترکیب‌های بصری متنوع را فراهم کرده‌اند و امکان می‌دهند طراح در مرحلهٔ ایده‌پردازی به گزینه‌های بیشتری دسترسی پیدا کند. برای نمونه، میدجرنی و فایرفلای به طراح اجازه می‌دهند در مدت کوتاه مجموعه‌ای از اتودهای اولیه را تولید و آن‌ها را ازنظر ترکیب‌بندی، رنگ، نور و سبک بررسی کند. چنین قابلیتی موجب می‌شود طراح چند گزینه را هم‌زمان بسنجد، روند تصمیم‌گیری را تسریع کند و فرایند خلاقیت را هدف‌مندتر پیش ببرد.

در کنار این ابزارها، دیپ آرت بر پایه الگوریتم مشهور نورال استایل ترنسفر امکان تبدیل تصاویر به سبک‌های هنری را فراهم می‌کند و پاسخ‌گوی نیازهایی است که به تنوع زیبایی‌شناختی و بازنمایی سبک‌های تاریخی و معاصر وابسته‌اند. رانوی نیز با ترکیب مدل‌های مولد و ابزارهای تعاملی، بیشتر در حوزه تولید و ویرایش ویدئو و طراحی پویا کاربرد دارد و به طراح اجازه می‌دهد میان رسانه‌های مختلف و حالت‌های گرافیکی متنوع جابه‌جا شود.

ازنظر علمی، ارتقای فرایند طراحی توسط این ابزارها قابل دفاع است؛ زیرا پژوهش‌های جدید نشان داده‌اند که مدل‌های مولد مبتنی بر یادگیری عمیق می‌توانند در مرحله تولید اتود، گزینه‌های بصری متنوع و ساختارمند ارائه کنند و با کاهش زمان اجرای اولیه، فرصت بیشتری برای تصمیم‌گیری خلاقانه در اختیار طراح قرار دهند (Elgammal et al., 2017; Rombach et al. 2022). بااین‌حال، تصمیم‌گیری نهایی، قضاوت زیبایی‌شناختی و انتخاب معنای بصری همچنان وابسته به طراح انسانی باقی می‌ماند؛ چراکه مدل‌های مولد قادر به درک نیت، زمینه فرهنگی و معنا نیستند و تنها از الگوهای آماری داده‌های آموزشی پیروی می‌کنند (McCormack et al., 2019: 38-45;Boden, 2016).

خلاقیت

خلاقیت را «ترکیب و تلفیق عناصر در صورتی نو» تعریف می‌کند. این برداشت با تعریف‌های متأخرتر در روان‌شناسی خلاقیت هم‌خوان است؛ جایی که خلاقیت به «تولید ایده‌ها یا آثاری که هم اصیل و هم مفید باشند» تعبیر شده است (Run-co & Jaeger, 2012: 92-96). بدین معنا، خلاقیت صرفاً به تولید امر نو محدود نمی‌شود، بلکه به جهت‌دهی آن به نتایجی ارزشمند برای زمینه فرهنگی، اجتماعی یا هنری وابسته است.

از این منظر، «خلاق بودن» به‌خودی‌خود ارزش مستقل ندارد؛ بلکه زمانی معنا می‌یابد که نیروی خلاق در مسیر تولید معنا، ارزش یا حل مسئله قرار گیرد. این جهت‌گیری، محور مشترک در رویکردهای معاصر روان‌شناسی و نظریه هنر است که

1. Diffusion
2. Neural style transfer

تأکید دارند خلاقیت در بستر تعامل میان فرد، زمینه اجتماعی و حوزه فعالیت شکل می‌گیرد (Amabile, 1996; Csikszentmihalyi, 1996).

گارسیا تأکید می‌کند که مسیر پژوهش در حوزه گرافیک دیجیتال تعاملی باید به‌گونه‌ای هدایت شود که هوش مصنوعی نه به‌عنوان جایگزین خلاقیت انسانی، بلکه به‌عنوان همکار و افزاینده ظرفیت خلاقیت انسانی پذیرفته شود. در این رویکرد، فرایند طراحی همچنان توسط انسان مدیریت می‌شود، تجارب زیباشناختی و فرهنگی حفظ می‌گردد و هم خلاقیت و هم اصالت انسانی تقویت می‌شوند (Garcia, 2024).

خلاقیت از دیدگاه هایدگر و روان‌شناسان

خلاقیت از منظر فلسفه و روان‌شناسی، مفهومی چندلایه و پیچیده است. در نگاه هایدگر، هنر عرصه‌ای است که در آن حقیقتِ جهان بر ما گشوده می‌شود. او در سرآغاز کار هنری توضیح می‌دهد که آفرینش هنری به معنای «آوردن چیزی نو به ظهور» است، اما این نوآوری صرفاً محصول ذهن فردی هنرمند نیست؛ بلکه در تعامل میان انسان، ماده و جهان تحقق می‌یابد. اثر هنری ازنظر او «میدان آشکارگی حقیقت» است؛ جایی که ماده و شکل درهم‌تنیده می‌شوند تا جهانی تازه گشوده شود و معنایی نو امکان ظهور پیدا کند (هایدگر، ۱۳۹۳: ۲۵-۳۴).

در روان‌شناسی نیز خلاقیت اغلب به‌عنوان توانایی تولید ایده‌های اصیل و ارزشمند تعریف شده است. گیلفورد (۱۹۵۰) آن را با تفکر واگرا، توانایی تولید ایده‌های متنوع برای یک مسئله پیوند می‌دهد. آمابیل (۱۹۹۶) بر نقش انگیزه درونی و محیط حمایت‌کننده تأکید می‌کند و چیک‌سنت‌میهالی (۱۹۹۶) خلاقیت را فرایندی می‌داند که در آن فرد چیزی نو و ارزشمند را در یک زمینه فرهنگی تولید می‌کند. مارگارت بودن (۲۰۰۴) نیز خلاقیت را در سه نوع ترکیبی، اکتشافی و تحول‌آفرین دسته‌بندی می‌کند و نشان می‌دهد که بخش مهمی از خلاقیت انسانی به‌ویژه خلاقیت تحول‌آفرین به تجربه، تخیل و قضاوت انسانی وابسته است.

همکاری انسان و هوش مصنوعی در هنر

همکاری میان انسان و هوش مصنوعی در سال‌های اخیر به یکی از محورهای اصلی پژوهش در هنر دیجیتال، طراحی گرافیک و تولید محتوا تبدیل شده است. مطالعات نشان می‌دهد که سیستم‌های مبتنی بر یادگیری ماشین می‌توانند بخشی از فرآیندهای خلاقانه را تسریع کنند، کیفیت خروجی را بهبود دهند و دامنه‌ی ایده‌پردازی را گسترش دهند؛ بااین‌حال، نقش انسان در هدایت، انتخاب و ارزیابی زیبایی‌شناختی همچنان غیرقابل جایگزین باقی می‌ماند.

به‌عنوان نمونه، مک‌کورمک و همکاران بر این نکته تأکید می‌کنند که هوش مصنوعی، باوجود توانایی در ایجاد الگوهای جدید و پیشنهادهای خلاقانه، در سطح «تصمیم‌گیری زیبایی‌شناختی» فاقد آگاهی، نیت و درک زمینه‌ای است و بنابراین نمی‌تواند جایگزین قضاوت انسانی شود (McCormack et al., 2019: 35-50). به

بیان آن‌ها، هوش مصنوعی زمانی بیشترین کارایی را دارد که همچون «ابزار همکار» عمل کند و طراح انسانی به‌عنوان عامل تفسیرکننده و هدایت‌کننده در مرکز خلاقیت باقی بماند.

درمجموع، ادبیات پژوهشی معاصر رابطه‌ی انسان و هوش مصنوعی را نوعی «همکاری ترکیبی» می‌داند؛ همکاری‌ای که در آن هوش مصنوعی توان پردازش، سرعت و تنوع سبک را فراهم می‌آورد و انسان نقش تفسیر، تصمیم‌گیری، معنابخشی و تضمین اصالت را بر عهده دارد. از همین رو، بهره‌گیری از هوش مصنوعی در هنر و طراحی تنها زمانی ارزشمند است که هویت، تجربه و قضاوت زیباشناختی انسان به‌عنوان بخش محوری فرآیند خلاقانه حفظ شود.

بازتعریف خلاقیت و نقش هوش مصنوعی

بازتعریف خلاقیت در عصر هوش مصنوعی به یکی از مباحث اساسی هنر دیجیتال و طراحی گرافیک تعاملی تبدیل شده است، زیرا مفهوم سنتی خلاقیت به‌عنوان توانایی صرفاً انسانی، اکنون در مواجهه با ابزارهای پیشرفته مبتنی بر یادگیری ماشین دچار تحول شده است. در تعریف کلاسیک، خلاقیت معمولاً به‌عنوان «توانایی تولید ایده‌ها، مفاهیم یا آثار نوآورانه و اصیل» شناخته می‌شود؛ تعریفی که بر بداهه‌پردازی، تخیل و حساسیت انسان نسبت به تجربه زیسته و مسائل پیچیده فرهنگی و احساسی تکیه دارد.

ظهور هوش مصنوعی موجب شده است که تعریف سنتی خلاقیت نیازمند بازنگری جدی باشد. سامانه‌های هوشمند قادرند الگوهای وسیع داده را تحلیل و ترکیب کنند، پیشنهادهای نوآورانه ارائه دهند و حتی آثاری خلق کنند که گاه ازنظر بصری با آثار انسانی قابل تشخیص نیستند. بااین‌حال، همان‌گونه که مارگارت بودن تأکید می‌کند، این سیستم‌ها فاقد آگاهی تجربه‌شده، تخیل انسانی و درک زمینه فرهنگی‌اند و بنابراین بیشتر به‌عنوان «محرک خلاقیت» یا «همکار» عمل می‌کنند، نه جایگزین خلاقیت انسانی. بودن نشان می‌دهد که خلاقیت انسانی محصول تعامل پیچیده‌ای از حافظه، تجربه و توانایی‌های شناختی است و می‌تواند به سه نوع اصلی تقسیم شود: ترکیبی[1]، اکتشافی[2] و تغییردهنده قواعد[3]. درحالی‌که الگوریتم‌ها و مدل‌های هوش مصنوعی می‌توانند ایده‌ها را ترکیب کنند یا در یک فضای معنایی محدود کاوش نمایند، توانایی ایجاد تغییر بنیادین قوانین و خلق چیزی کاملاً نو عمدتاً مختص انسان است (Boden, 2004: 45-60).

وانگ و همکاران در پژوهشی تجربی بر تفاوت‌های بنیادین میان فرایند خلاقیت انسان و خلاقیت مشترک انسان-ماشین تأکید دارند و نشان می‌دهند که AI می‌تواند مشارکت مؤثری داشته باشد، اما تصمیم‌گیری خلاقانه، قضاوت هنری و درک زمینه فرهنگی همچنان در اختیار انسان باقی می‌ماند (Wang et al., 2025).

1. Combinational Creativity
2. Exploratory Creativity
3. Transformational Creativity

چالش حفظ اصالت و خلاقیت انسانی در هنر دیجیتال و طراحی گرافیک

یکی از مهم‌ترین نقدهایی که در ادبیات معاصر نسبت به مشارکت هوش مصنوعی در فرآیندهای هنری مطرح شده، مسئله تهدید اصالت و خلاقیت انسانی است. در نگاه منتقدان، اصالت هنری امری وابسته به نیت، آگاهی و تجربه زیسته است؛ عناصری که تنها در سوژه انسانی تحقق دارند و در سامانه‌های هوش مصنوعی حتی پیشرفته‌ترین آن‌ها، قابل بازتولید نیستند (Runco & Jaeger, 2012: 92-96).

رانکو و جاگر تأکید می‌کنند که تعریف استاندارد خلاقیت بر «اصالت» و «ارزش در یک زمینه مشخص» استوار است و بدون دخالت ذهن و نیت انسان، این ارزش به‌طور کامل شکل نمی‌گیرد. یافته‌های مک‌کورمک و همکاران نشان می‌دهد که الگوریتم‌ها می‌توانند الگوهای نو و پیشنهادهای طراحی متعددی تولید کنند، اما فرآیند داوری، انتخاب، تفسیر زیبایی‌شناختی و نسبت دادن معنا، اموری ذاتاً انسانی‌اند (Runco & Jaeger, 2012: 92-96; McCormack, Gifford, & Hutchings, 2019: 35-50).

مطالعات تجربی نیز نشان داده‌اند که اتکای افراطی به سامانه‌های تولید تصویر مبتنی بر یادگیری عمیق، ازجمله سامانه‌های شبکه‌های خلاقانه مقابله‌ای[1] (CAN)، ممکن است به یکنواخت شدن سبک‌ها، حذف نشانه‌های فرهنگی و تضعیف هویت هنرمند منجر شود. همچنین، تحلیل‌های اخلاقی در حوزه هنر دیجیتال نشان می‌دهد که آثار تولیدشده به‌طور کامل توسط هوش مصنوعی، به دلیل فقدان آگاهی فرهنگی و زمینه‌مندی، ممکن است با ارزش‌های اجتماعی یا حساسیت‌های فرهنگی در تعارض قرار گیرند (Elgammal et al., 2017: 96-103; Nielsen & Carter, 2020: 567-580).

به‌این‌ترتیب، اجماع ادبیات انتقادی بر این نکته استوار است که حفظ اصالت و خلاقیت انسانی تنها زمانی ممکن است که نقش انسان در فرآیند خلق اثر هنری حفظ شود. ابزارهای هوش مصنوعی می‌توانند در فرایندهای ترکیبی و اکتشافی نقش مؤثری ایفا کنند، اما «خلاقیت تحول‌آفرین»، شامل تغییر قواعد، ایجاد معنا، نوآوری فرهنگی و جهان‌گشایی هنری، همچنان به تجربه، تخیل و قضاوت انسانی وابسته است (Boden, 2004: 45-60).

همچنین، پژوهش‌ها بر اهمیت تصمیم‌گیری زیبایی‌شناختی و ملاحظات فرهنگی در طراحی گرافیک تعاملی تأکید دارند. ابزارهای تولید تصویر مبتنی بر هوش مصنوعی هرچند قادر به خلق ترکیب‌ها و سبک‌های جدید هستند، اما فاقد درک فرهنگی، زمینه‌ای و اخلاقی‌اند و بنابراین داوری نهایی درباره سبک، پیام بصری و معنا باید بر عهده انسان باقی بماند (Elgammal et al., 2017: 96-103).

بازتعریف مفهوم اصالت

در عصر هنر دیجیتال، مفهوم سنتی «اصالت» که به یگانگی اثر با نیت و تجربه انسانی وابسته بود، نیازمند بازنگری جدی است. مطالعات نشان می‌دهد که در آثار تولیدشده

1. Creative Adversarial Networks (CAN)

با مشارکت هوش مصنوعی، اصالت نه‌تنها درنتیجه نهایی، بلکه در فرایند تعامل انسان با الگوریتم‌ها، انتخاب داده‌ها و هدایت خلاقانه ابزارهای دیجیتال شکل می‌گیرد (Manovich, 2013: 45-60; McCormack, Gifford, & Hutchings, 2019: 35-50).

ژاک دریدا تأکید می‌کند که «اصالت» در هنر دیجیتال بیش از آن‌که به مالکیت کامل هنرمند بر محصول نهایی وابسته باشد، در کیفیت رابطه و نوع تعامل هنرمند با فناوری شکل می‌گیرد؛ رابطه‌ای که شامل هدایت فرایند، انتخاب داده‌ها و معنابخشی خلاقانه به خروجی دیجیتال است (Derrida, 1997: 15-30). همچنین الگمال و همکارانش معتقدند که هرچند الگوریتم‌ها و سامانه‌های هوش مصنوعی قادر به تولید سبک‌ها و ترکیب‌های نو هستند، اما ارزیابی معنا، انسجام فرهنگی و هدایت خلاقانه اثر همچنان نیازمند تجربه، قضاوت و نیت انسانی است (Elgammal, Liu, Elhoseiny, & Mazzone, 2017: 96-103).

از این منظر، بازتعریف اصالت در هنر دیجیتال شامل سه محور اصلی است:

۱. تمرکز بر فرایند تولید اثر و تعامل انسان-ماشین به‌جای صرفاً نتیجه نهایی؛

۲. حفظ نقش نیت، تجربه و قضاوت انسانی در هدایت و تفسیر اثر دیجیتال؛

۳. توجه به زمینه فرهنگی و اجتماعی که تفسیر و ارزش هنری اثر بر اساس آن معنا می‌یابد.

به‌این‌ترتیب، اصالت در هنر دیجیتال در عین پذیرش فناوری و ابزارهای هوشمند، پیوند خود را با خلاقیت، فرهنگ و نیت انسانی حفظ می‌کند و جایگاه انسان را در فرآیند خلق اثر تقویت می‌نماید.

اصالت و خلاقیت هنری در بستر همکاری انسان و هوش مصنوعی

بحث درباره‌ی اصالت و خلاقیت هنری در عصر هوش مصنوعی، از مهم‌ترین چالش‌های نظری هنر معاصر است. پرسش اصلی این است که آیا خلاقیت می‌تواند در تعامل میان انسان و ماشین شکل گیرد و آیا اثر تولیدشده همچنان اصالت هنری دارد؟

چیک‌سنت‌میهالی خلاقیت را حاصل تعامل سه عنصر می‌داند: فرد، حوزه‌ی دانشی و اجتماع متخصصان. از این دیدگاه، خلاقیت فرایندی پیچیده، مرحله‌مند و وابسته به زمینه فرهنگی است. بنابراین، حتی در تولیدات مبتنی بر هوش مصنوعی، «عامل انسانی» در تعریف مسئله، گزینش داده‌ها و ارزیابی خروجی همچنان نقش مرکزی دارد (Csikszentmihalyi, 1996: 25-44).

کوکلمنس مسئله‌ی اصالت را در سطح فلسفی به معنای «حضور» و «گشودگی حقیقت» نزد هایدگر مطرح می‌کند. او اثر هنری را پدیدار شدن حقیقت و گشایش جهان می‌داند. اگر اثر هنری با میانجی‌های فناورانه تولید شود، پرسش این است که آیا این گشودگی همچنان رخ می‌دهد یا نه؟ بسیاری از نظریه‌پردازان هنر دیجیتال معتقدند که ابزارهای جدید ماهیت اثر را مخدوش نمی‌کنند؛ بلکه شیوه‌ی ظهور آن را تغییر می‌دهند (Kockelmans, 1985: 67-92).

دوسوتوی نشان می‌دهد که در پژوهش‌های معاصر نقش هوش مصنوعی بیشتر به‌عنوان همکار خلاق تعریف می‌شود تا جایگزین خلاقیت انسانی. او بیان می‌کند که سیستم‌های یادگیری ماشین می‌توانند الگوهای جدیدی در موسیقی، نقاشی و شعر خلق کنند، اما «هدف‌گذاری خلاق»، «زمینه هنری» و «داوری زیبایی‌شناختی» همچنان در اختیار انسان باقی می‌ماند (Du Sautoy, 2019: 131–158).

مصطفوی بیان می‌کند که از دیدگاه پدیدارشناختی، تجربه زیباشناختی نقش مرکزی دارد. پدیدارشناسانی چون هوسرل و هایدگر معتقدند که «معنای اثر» در مواجهه فردی و درک حضوری آشکار می‌شود. بنابراین، اینکه اثر با قلموی سنتی یا الگوریتم شبکه‌های مولد مقابله‌ای[1] ساخته شده باشد، لزوماً تفاوت ماهوی ایجاد نمی‌کند؛ آنچه اهمیت دارد تجربه‌ای است که در ذهن مخاطب گشوده می‌شود (مصطفوی، ۱۴۰۳: ۱۱۵-۱۴۲).

درنهایت، هنر مبتنی بر هوش مصنوعی، نه نفی‌کننده‌ی خلاقیت انسانی است و نه به‌طور کامل خودآیین. بلکه بستری است که در آن، انسان و ماشین در یک «اکوسیستم خلاق» مشترک عمل می‌کنند؛ جایی که مفهوم اصالت، از یک ویژگی مطلق، به یک رابطه میان هنرمند، فناوری و مخاطب تبدیل می‌شود.

مکورمک و همکاران استدلال می‌کنند که حتی اگر ماشین‌ها بتوانند خروجی‌های تصویری تولید کنند، ارزش‌گذاری زیبایی‌شناختی و تفسیر معنا همچنان به بافت انسانی و داوری انسان وابسته است. همچنین، آن‌ها تأکید می‌کنند که اصالت در هنر ماشینی امری پیچیده است؛ زیرا اثر نه کاملاً محصول انسان است و نه کاملاً محصول ماشین، بلکه نتیجه تعامل طراحی‌شده میان این دو است (McCormack, Gifford, Hutchings, & Lomas, 2019: 38–45).

بر اساس دیدگاهی که مک‌کورمک و همکاران درباره هنر تولیدشده توسط هوش مصنوعی مطرح می‌کنند، می‌توان در تحلیل حاضر نشان داد که مسئلهٔ اصلی در ارزیابی آثار دیجیتال نه توانایی الگوریتم در تولید تصویر، بلکه تعیین مرزهای «عاملیت»، «نیت» و «خلاقیت» است. از منظر تحلیلی، هر اثر هنری مبتنی بر هوش مصنوعی مجموعه‌ای از انتخاب‌های انسانی را در لایه‌های پنهان خود حمل می‌کند؛ از طراحی مدل و انتخاب داده‌ها تا معیارهای ارزش‌گذاری خروجی. بنابراین، حتی در شرایطی که ماشین به شکل خودکار و بدون مداخلهٔ مستقیم انسان تصویری نو تولید می‌کند، فرایند خلاقانهٔ آن وابسته به معماری ذهنی طراح و چهارچوبی است که انسان برای آن ترسیم کرده است. این وابستگی نشان می‌دهد که در هنر مبتنی بر هوش مصنوعی، اصالت نه در استقلال ماشین، بلکه در تعامل میان نیت انسانی و قابلیت‌های الگوریتمی شکل می‌گیرد. از همین رو، در تحلیل آثار گرافیک سه‌بعدی و هنر تعاملی، باید به‌جای تکیه بر مفهوم «جایگزینی»، بر «هم‌زیستی» خلاقانهٔ انسان و ماشین تأکید کرد؛ زیرا خلاقیت الگوریتمی

1. GAN

تنها زمانی معنا می‌یابد که در بستر تجربه، داوری و جهان‌فهمی انسان قرار گیرد. چنین تحلیلی نشان می‌دهد که تولید هنری در عصر هوش مصنوعی فرآیندی تک‌لایه نیست، بلکه محصول شبکه‌ای از تصمیم‌ها، قیود، زمینه‌ها و کنش‌های انسانی است که ماشین تنها یکی از عناصر آن را تشکیل می‌دهد.

بودن توضیح می‌دهد که خلاقیت می‌تواند ترکیبی، اکتشافی یا تغییردهنده قواعد باشد و هرچند الگوریتم‌ها می‌توانند ایده‌ها را ترکیب یا کاوش کنند، تغییر بنیادین قوانین و خلق چیزی کاملاً نو عمدتاً ویژگی انسان است (Boden, 2016: 45-60). این نکته نشان می‌دهد که در هنر دیجیتال مبتنی بر هوش مصنوعی، اصالت و خلاقیت اثر در تعامل میان انسان و ماشین شکل می‌گیرد و تحلیل آثار بدون توجه به این تعامل ناقص خواهد بود.

یافته‌های پژوهش و تحلیل

بازتعریف خلاقیت در عصر هوش مصنوعی بر سه محور اصلی استوار است:

۱. تغییر معنای خلاقیت در مواجهه با فناوری؛

۲. نقش تقویتی و الهام‌بخش ابزارهای هوش مصنوعی در فرایندهای هنری؛

۳. حفظ اصالت و برتری خلاقیت تحول‌آفرین انسانی در برابر محدودیت‌های ماشین.

در دوره معاصر، با گسترش فناوری‌های دیجیتال و ظهور سامانه‌های هوش مصنوعی، خلاقیت به یکی از موضوعات محوری در مطالعات هنر و طراحی تبدیل شده است. در تعریف سنتی، خلاقیت عمدتاً به‌عنوان توانایی انحصاری انسان برای تولید ایده‌های نو، ابتکاری و معنادار تعریف می‌شد؛ توانایی‌ای که بر تخیل، بداهه‌پردازی، تجربه زیسته و حساسیت انسانی استوار بود. با ورود ابزارهای پیشرفته مبتنی بر یادگیری ماشین، این تعریف گسترش یافته و ابعاد جدیدی پیدا کرده است.

در حوزه طراحی گرافیک، خلاقیت دیگر صرفاً نتیجه تلاش فردی طراح نیست؛ بلکه فرایندی است که می‌تواند از تعامل انسان و هوش مصنوعی شکل گیرد. سامانه‌های هوشمند قادرند الگوهای پیچیده داده را تحلیل کنند، پیشنهادهای متنوع ارائه دهند، ترکیب‌های بصری تازه ایجاد کنند و مسیرهای نو برای ایده‌پردازی در اختیار طراح قرار دهند. از این منظر، هوش مصنوعی نه فقط ابزار کمکی، بلکه «همکار خلاق» است که ظرفیت‌های طراح را گسترش می‌دهد. بدین ترتیب، بازتعریف خلاقیت در طراحی گرافیک مستلزم درک این نکته است که هوش مصنوعی می‌تواند دامنه خلاقیت طراح را گسترش دهد، اما جایگزین خلاقیت انسانی نمی‌شود؛ بلکه با ایجاد فرصت‌های تازه، انسان را در فرآیند آفرینش هنری توانمندتر می‌سازد.

در عصر هوش مصنوعی، مفهوم اصالت دیگر محدود به محصول نهایی و نیت هنرمند نیست؛ بلکه شامل فرایند تعامل انسان و ماشین و نقش هدایت‌گرانه هنرمند

در مدیریت الگوریتم‌ها و داده‌ها نیز می‌شود. اصالت اثر هنری وابسته به کیفیت تصمیم‌گیری انسانی و نحوه سازمان‌دهی معنا است؛ الگوریتم‌ها به‌تنهایی قادر به خلق اصالت نیستند.

علاوه بر این، اهمیت زمینه فرهنگی و تجربه انسانی در شکل‌گیری اصالت دیجیتال برجسته می‌شود، زیرا سیستم‌های هوش مصنوعی فاقد آگاهی فرهنگی و نیت‌مندی هستند و توانایی تشخیص تناسب نمادها و ارزش‌های فرهنگی را ندارند. نهایتاً، اصالت در سطح تفسیر نیز تحقق می‌یابد؛ مخاطبان اثر با آگاهی از تعامل انسان و ماشین، ارزش هنری و اصالت اثر را درک می‌کنند.

نتیجه‌گیری

بازتعریف اصالت پیامدهای مهمی برای طراحی گرافیک تعاملی دارد:

۱. تمرکز بر فرایند به‌جای نتیجه نهایی: طراحی گرافیک تعاملی دیگر نمی‌تواند صرفاً بر محصول نهایی تکیه کند؛ بلکه فرایند شکل‌گیری اثر نیز بخشی از ارزش زیبایی‌شناختی و هویتی اثر است.

۲. بازاندیشی در مفهوم «مؤلف»: حضور هوش مصنوعی باعث می‌شود نقش مؤلف بازتعریف شود. در آثار تعاملی، مخاطب و هوش مصنوعی هر دو در تولید معنا مشارکت دارند؛ بااین‌حال، نقش انسانی همچنان محور است و تصمیم‌گیری درباره پیام بصری، ساختار روایت، و تطابق با زمینه فرهنگی نیازمند داوری انسانی است.

۳. مهارت‌های جدید طراح: طراح باید توانایی هدایت الگوریتم، انتخاب خروجی مناسب، تشخیص خطای معنایی، کنترل سبک و ایجاد انسجام زیبایی‌شناختی را کسب کند. این مهارت‌ها بخشی از «اصالت حرفه‌ای» در عصر دیجیتال محسوب می‌شوند.

۴. رویکردهای اخلاقی و مسئولانه: توجه به ریشه‌های فرهنگی، پرهیز از کپی‌برداری ناخواسته و شفاف‌سازی سهم انسان و ماشین، ضرورت‌هایی هستند که در تدوین استانداردهای جدید طراحی اهمیت دارند.

درمجموع، بازتعریف اصالت به معنای کنار گذاشتن فناوری یا پذیرش کامل خودمختاری آن نیست؛ بلکه چارچوبی نظری برای همزیستی خلاقه انسان و ماشین ایجاد می‌کند، جایی که طراح انسانی نقش هماهنگ‌کننده، تفسیرگر و معناپرداز را بر عهده دارد و هوش مصنوعی ابزار توسعه و تقویت قابلیت‌های انسانی است.

مطالعات فلسفه هنر و روان‌شناسی خلاقیت نشان می‌دهند که اصالت هنری وابسته به نیت، تجربه زیسته و آگاهی انسانی است؛ عناصری که در سامانه‌های هوش مصنوعی قابل تحقق نیستند. مارک رونکو و گرت جاگر (۲۰۱۲) تصریح می‌کنند که اصالت و ارزشمندی یک اثر تنها زمانی تحقق می‌یابد که فرایند خلق بر قضاوت آگاهانه

و تجربه‌محور انسان استوار باشد. همچنین مارگارت بادن تأکید دارد که خلاقیت دارای معنا ریشه در ادراک، تخیل و تجربه احساسی انسان دارد؛ ویژگی‌هایی که در ماشین‌ها قابل بازتولید نیست.

در هنر دیجیتال، هویت خالق دیگر محدود به تک‌مولف منفرد نیست، بلکه «عاملی هدایت‌گر در میان شبکه‌ای از عوامل انسانی و غیرانسانی» است. طراح انسانی همچنان مسئول تعیین هدف اثر، انتخاب داده‌ها و پرامپت‌ها، انتخاب خروجی‌ها و ترکیب نهایی اثر است و نقش کلیدی خود در تعیین جهت، معنا و امضای نهایی اثر حفظ می‌شود.

با ورود هوش مصنوعی، اثر هنری اغلب ثابت و نهایی نیست و می‌تواند براساس زمان، مکان، داده‌های ورودی یا تعامل مخاطب تغییر یابد. در این شرایط، یک «اثر واحد» نسخه‌های متعددی ارائه می‌دهد که همگی به هسته مفهومی و طراحی اولیه بازمی‌گردند. بدین ترتیب، اصالت در فرایند مداوم تولید، بازآفرینی و به‌روزرسانی اثر ریشه دارد و تجربه هر مخاطب را یکتا و غیرقابل تکرار می‌کند.

این رویکرد امکان ارائه نوعی تازه از اصالت هنری را فراهم می‌کند که با منطق رسانه‌های تعاملی و هوشمند هم‌خوان است و تجربه بصری و معنایی یکتایی ایجاد می‌کند.

در بسیاری از آثار تولیدشده با هوش مصنوعی، داده‌ها و الگوهای بصری از فرهنگ‌ها، زبان‌ها و زمینه‌های اجتماعی متنوع گردآوری می‌شوند؛ بنابراین اصالت هنری محدود به منشأ واحد یا هویت فردی خالق نیست. پژوهش حاضر اصالت را فرایندی پویا، چندبُعدی و وابسته به تعامل انسان، فناوری و فرهنگ می‌داند.

هویت انسانی در تعامل با فناوری، ترکیب خلاقانه سه عنصر را ایجاد می‌کند:

۱. انسان به‌عنوان صاحب نیت و داوری زیبایی‌شناختی؛

۲. ماشین به‌عنوان ابزار تولید و پردازش‌گر الگوهای بصری؛

۳. فرهنگ به‌عنوان زمینه‌ای که معنا، ارزش و کدهای زیبایی‌شناختی را شکل می‌دهد.

فرایند خلق اثر، تجربه مخاطب و شیوه تعامل او با اثر نیز جزئی از اصالت هنری است و امکان بازتعریف مستمر اصالت در عصر هوش مصنوعی را فراهم می‌آورد.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد بهره‌گیری از هوش مصنوعی تنها زمانی سازنده و اثرگذار است که در چارچوبی انتقادی و با حفظ نقش انسان در مرکز فرایند خلاقیت صورت گیرد. توان پردازشی و سرعت تولید سیستم‌های هوش مصنوعی می‌تواند مرحله ایده‌پردازی و آزمایش ترکیب‌های بصری را تقویت کند، اما جایگزین تجربه زیباشناختی، حساسیت فرهنگی و قضاوت هنری طراح انسانی نمی‌شود.

الگوی مطلوب، نه حذف نقش انسان و نه نفی فناوری، بلکه شکل‌گیری تعامل هم‌افزا میان توان الگوریتمی و قضاوت انسانی است. تداوم استفاده مسئولانه از هوش مصنوعی مستلزم بازاندیشی در مفهوم خلاقیت و اصالت، توجه به پیامدهای فرهنگی

و هویتی، و تعریف سازوکارهایی است که ارزش هنری اثر تنها در سرعت و تولید انبوه خلاصه نشود.

شکاف اصلی پژوهش در بررسی نسبت میان «نقش همکارانه هوش مصنوعی» و «حفظ خلاقیت و اصالت انسانی» در طراحی گرافیک تعاملی قرار دارد. نوآوری پژوهش حاضر در تلفیق فلسفه هنر، روان‌شناسی خلاقیت و مطالعات فنی گرافیک دیجیتال است تا تصویری جامع از همکاری انسان و هوش مصنوعی ارائه دهد و نشان دهد چگونه می‌توان هم خلاقیت و هم اصالت انسانی را حفظ و تقویت کرد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

پایی، فاطمه، و ابوالقاسم دادور (۱۴۰۳). بررسی نقش و کاربرد هوش مصنوعی در خلق آثار هنری نوین و چگونگی تغییر رویکردهای هنری در دوره دیجیتال، مطالعات هنر، ۳(۱)، ۲۱ ـ ۳۳.

https://doi.org/10.22083/ssa.2025.480976.1047

حیدری، دیانا و سیمین گندمکار (۱۴۰۲). کاربردهای هوش مصنوعی در صنعت گرافیک، اولین کنفرانس بین‌المللی روان‌شناسی، علوم اجتماعی، علوم تربیتی و فلسفه با رویکرد توسعه فرهنگی، بابل.

https://civilica.com/doc/2098159

رضوانی، لیلا و کامرانی، بهنام و محمدرضا شریف‌زاده (۱۴۰۲). *بازنگری نقش هوش مصنوعی در خلق آثار هنری اصیل مطالعه موردی: آثار نقاشی هارولد کوهن.* https://civilica.com/doc/1896104

سرلک، پریا (۱۴۰۲). قیاسی بر هنر طراحی هوش مصنوعی و طراحان گرافیک »چگونه فناوری هنر را شکل می‌دهد«،نخستین کنفرانس ملی گرافیک و رویکردهای تعاملی میان‌رشته‌ای.

https//:civilica.com/doc1874255/

سیف، فاطمه (۱۴۰۱). *بررسی فرایند خودکارسازی طراحی گرافیک با بهره‌گیری از هوش مصنوعی: آینده‌پژوهی*،سومین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال، دزفول.

https//:civilica.com/doc1548237/

کریمی، شیدا (۱۴۰۲). *نفی اصالت در هنر معاصر*. فصلنامه مطالعات پیشرفته هنر ۳، ۷۵ ـ ۹۳.

https://www.magiran.com/p2704942

لطیف‌زاده، مهدیه(۱۴۰۳). *پیامدهای حقوقی نقش‌آفرینی خلاقیت هوش مصنوعی مولد در خلق آثار ادبی و هنری*. حقوق خصوصی، ۲۱(۱)۱۳۹ ـ ۱۵۳.

https://jolt.ut.ac.ir/article_97641.html?utm_source=chatgpt.com

مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۴۰۳) *پدیدارشناسی هنر و ادبیات؛ هوسرل، هایدگر، سارتر*. نشر نی.

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۳). سرآغاز کار هنری. ترجمه فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات پرسش.

Amabile, T. M. (1996). Creativity in Context. Westview Press.

Boden, M. A. (2004). The creative mind: Myths and mechanisms (2nd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203508527.

Boden, M. A. (2016). The Creative Mind: Myths and Mechanisms (3rd ed.). Routledge.

Csikszentmihalyi, M. (1996). Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention (pp. 25-44). HarperCollins.

Derrida, J. (1997). Of Grammatology (G. C. Spivak, Trans.). The Johns Hopkins University Press. (Original work published 1967).

Du Sautoy, M. (2019). The Creativity Code: How AI is Learning to Write, Paint and Think. Harvard University Press. (pp. 131-158).

Elgammal, A., Liu, B., Elhoseiny, M., & Mazzone, M. (2017). CAN: Creative Adversarial Networks. Proceedings of ICCC, 96-103.

Goodfellow, I., Bengio, Y., & Courville, A. (2016). Deep Learning. MIT Press. pp. 98-140.

Garcia, M. B. (2024). The paradox of artificial creativity: Challenges and opportunities of generative AI artistry. Creativity Research Journal. https://www.manuelgarcia.info/media/original/artificial-creativity.pdf?utm_source=chatgpt.com.

Hertzmann, A. (2018). Can computers create art? Arts, 7(2), 1-12. Preprint. https://arxiv.org/abs/1801.04486.

Jurafsky, D., & Martin, J. H. (2020). Speech and Language Processing (3rd ed.). Pearson. pp. 10-12.

Kockelmans, J. J. (1985). Martin Heidegger on art and truth: A philosophical interpretation (pp. 67-92). University of Massachusetts Press.

Li, H., Xue, T., Zhang, A., Luo, X., Kong, L., & Huang, G. (2024). The application and impact of artificial intelligence technology in graphic design: A Critical Interpretive Synthesis. Heliyon, 10(21), e40037. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2405844024160689?utm_source=chatgpt.com.

Li, J., Yang, J., Hertzmann, A., Zhang, J., & Xu, T. (2019). LayoutGAN: Generating graphic layouts with wireframe discriminators. Preprint. https://arxiv.org/abs/1901.06767.

McCormack, J., Gifford, T., & Hutchings, P. (2019). Autonomy, authenticity, authorship and intention in computer generated art. In A. Liapis, J. J. Romero, & A. Ekárt (Eds.), Proceedings of EvoMUSART 2019 (Lecture Notes in Computer Science, Vol. 11453, pp. 35-50). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-16667-0_3.

McCormack, J., Gifford, T., & Hutchings, P. (2020). Creativity and Artificial Intelligence. Springer. pp. 5-7.

Manovich, L. (2013). Software Takes Command. Bloomsbury Academic. Phenikaa University Library +1 (chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dlib.phenikaa-uni.edu.vn/bitstream/PNK/6847/1/Software%20Takes%20Command%2C2013.pdf?utm_source=chatgpt.com.)

McCormack, J., Gifford, T., & others. (2019). Computational creativity and the aesthetics of artificial intelligence. Leonardo, 52(1), 18-25.

McCormack, J., Gifford, T., & Hutchings, P. (2019). Autonomy, authenticity, and creativity in artificial intelligence systems. Philosophy & Technology, 32, 21-44.

McCormack, J., Gifford, T., Hutchings, P., & Lomas, D. (2019). Autonomy, authenticity, and creativity in computer generated art. In A. Dorin, J. McCormack, & A. McCabe (Eds.), Proceedings of the International Conference on Computational Creativity (pp. 38-45). Association for Computational Creativity.

Runco, M. A., & Jaeger, G. J. (2012). The Standard Definition of Creativity. Creativity Research Journal, 24(1), 92-96.

Shneiderman, B. (2022). Human-centered AI. Oxford University Press.

Wang, X., Kim, J., Peng, L., & Wang, Y. (2025). Exploring creativity in human-AI cocreation: a comparative study across design experience. Frontiers in Computer Science. https://www.frontiersin.org/journals/computer-science/articles/10.3389/fcomp.2025.1672735. **[In Persian]**

Heydari, D., & Gandomkar, S. (2023). Applications of artificial intelligence in the graphics industry. First International Conference on Psychology, Social Sciences, Educational Sciences, and Philosophy with a Focus on Cultural Development. https://civilica.com/doc/2098159.

Razavani, L., Kamrani, B., & Sharifzadeh, M. R. (2023). Revisiting the role of artificial intelligence in creating authentic artworks: A case study of Harold Cohen's paintings. https://civilica.com/doc/1896104.

Sarlak, P. (2023). A comparison of AI design art and graphic designers: How technology shapes a.

rt. First National Conference on Graphics and Interdisciplinary Interactive Approaches. https://civilica.com/doc/1874255.

Seif, F. (2022). Studying the process of automating graphic design using artificial intelligence: A futurology approach. Third National Conference on Performing and Digital Arts, Dezful. https://civilica.com/doc/1548237.

Karimi, S. (2023). The negation of authenticity in contemporary art. Quarterly Journal of Advanced Art Studies, 3, 75-93. https://www.magiran.com/p2704942.

Latifzadeh, M. (2024). Legal implications of generative AI creativity in the creation of literary and artistic works. Private Law, 21(1), 139-153. https://jolt.ut.ac.ir/article_97641.htmlMostafavi, Sh. M. (2024). Phenomenology of art and literature: Husserl, Heidegger, Sartre (pp. 115-142). Tehran: Ney Publishing.

Heidegger, M. (2014). The origin of the work of art (F. Majidi, Trans.). Tehran: Porsesh. (Original work published 1935).

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

Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 113 - 136
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2025.557205.1100

A social analysis of Banksy's graffiti and its impact on youth protest culture and the boundaries of urban art

Ali Hariri, *Master of Arts in Art Research Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, Faculty of Fine, inersity of Tehran,Tehran. (Corresponding Author) Email: alihaririaa473@gmail.com*

Keyvan Mesbahi, *Lecturer, Faculty of Arts, University of semnan. Semnan, Iran. Email: keyvan_mesbahi@gmail.com*

Extended Abstract

Objective: The purpose of this research is to examine the social implications of Banksy's graffiti and to analyze its influence onyouth protest culture, identity formation, and the evolving boundaries of contemporary urban art. While graffiti has historically been associated with vandalism, illegality, and antisocial behavior, its role in shaping youth culture and political expression has expanded significantly over the past decades. This study seeks to explore how Banksy's artworks, through their critical narratives and subversive techniques, contribute to emerging forms of urban communication, inspire patterns of dissent, and redefine the meaning of public space for younger generations. The research also investigates the indirect yet significant relationship between graffiti, protest music, underground lifestyles, and the broader visual culture of urban youth.

Method: This study adopts a descriptive–analytical approach based on qualitative data collected from academic literature, visual documentation, scholarly publications, and credible online sources. It includes a comparative analysis of selected artworks by Banksy, focusing on their thematic content, visual strategies, and sociopolitical contexts. By examining the interplay among imagery, location, symbolism, and public reception, the study evaluates how Banksy's artistic interventions function as communicative and critical acts within urban environments. Furthermore, secondary sources on youth culture, the history of street art, and theories of cultural resistance were analyzed to contextualize the relationship between Banksy's graffiti and contemporary protest movements. This methodological framework enables an in-depth understanding of the cultural, aesthetic, and political dimensions of Banksy's oeuvre and its impact on youth identity formation.

Findings: The findings indicate that graffiti-particularly in the case of Banksy-functions as a powerful medium for articulating social critique and fostering youth engagement with political and cultural discourses. Banksy's works employ humor, irony, visual shock, and symbolic juxtaposition to address global issues such as war, economic inequality, environmental degradation, state surveillance, migration, and structural discrimination. His anonymity and unconventional methods of production-often executed at night and in highly symbolic urban locations-have significantly contributed to the iconic status of his art. The study demonstrates that his works transcend the limitations of traditional mural painting by operating as public interventions that disrupt the everyday visual order of the city and invite viewers to reconsider dominant narratives.

Moreover, the research identifies strong connections between Banksy's graffiti and youth protest culture. Although
his works do not explicitly reference specific musical genres, their ethos of defiance, rebellious aesthetic, and critique of authority have influenced underground music communities, including hip-hop, rap, and alternative rock scenes. His imagery and slogans have been incorporated into album covers, music videos, posters, and youth fashion, reinforcing the interdependence between street art and other forms of artistic resistance. The findings further suggest that Banksy's use of "creative vandalism" challenges conventional aesthetic norms and encourages young audiences to explore alternative forms of self-expression and activism. In this regard, his art shapes youth lifestyles not only through thematic inspiration but also through the creation of a shared global visual vocabulary of protest.
Moreover, the research identifies strong connections between Banksy's graffiti and youth protest culture. Although his works do not explicitly reference musical genres, their spirit of defiance, aesthetic of rebellion, and critique of authority have greatly influenced underground music communities, including hip-hop, rap, and alternative rock scenes. His imagery and slogans have been incorporated into album covers, music videos, posters, and youth fashion, reinforcing the interdependence between street art and other forms of artistic resistance. The findings further demonstrate that Banksy's use of "creative vandalism" challenges conventional aesthetic norms and encourages young audiences to explore new forms of self-expression and activism. In this regard, his art shapes youth lifestyles not only through thematic inspiration but also through the creation of a shared global visual vocabulary of protest.
Conclusion: The study concludes that Banksy's graffiti plays a significant role in redefining the boundaries of urban art and transforming how young people engage with public space, cultural identity, and political expression. His works have contributed to the transformation of graffiti from a marginal practice into an influential medium of global communication that resonates deeply with contemporary youth. By combining aesthetic innovation with sociopolitical commentary, Banksy has introduced new frameworks for understanding concepts such as resistance, public visibility, and the democratization of art. The research further highlights that his interventions contribute to a broader cultural movement that empowers youth to participate in dialogues concerning justice, freedom, and social change.
Overall, Banksy's influence extends beyond the visual arts, permeating protest music, street fashion, underground
culture, and the broader sphere of civic engagement. His graffiti exemplifies how urban art can function as a catalyst for critical reflection and as a potent instrument for expressing dissent in contemporary societies. As such, Banksy's work not only enriches contemporary visual culture but also cultivates a dynamic, accessible, and socially engaged language of protest that continues to inspire younger generations worldwide.

Keywords : Graffiti, Street Art, Protest Art, Banksy, Youth Music, Culture and Society, Vandalism.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۱/ شماره مسلسل ۱۰ / بهار ۱۴۰۴/ ۱۳۶ - ۱۱۳
Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 113 - 136
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2025.557205.1100

تحلیل اجتماعی گرافیتی بنکسی و تأثیر آن بر فرهنگ اعتراضی جوانان و مرزهای هنر شهری

علی حریری[۱]، کیوان مصباحی[۲]

چکیده

گرافیتی گونه‌ای از هنر خیابانی است که آثار تصویری، نقاشی و طراحی را بر سطوح عمومی مانند ساختمان‌ها، پل‌ها و دیوارها عرضه می‌کند و معمولاً با اسپری، ماژیک ضدآب یا خراش سطوح ایجاد می‌شود. این هنر در شهرهای بزرگ، به‌ویژه در بافت‌های شهری با حضور خرده‌فرهنگ‌های جوان، همواره با فرهنگ اعتراضی و بیان غیررسمی مرتبط بوده و نقش کلیدی در شکل‌دهی به سبک‌های موسیقی زیرزمینی، از جمله هیپ‌هاپ، رپ و پانک، ایفا کرده است. گرافیتی، با بهره‌گیری از عناصر وندالیسم و تخریب‌گرایی خلاقانه، امکان بازنمایی انتقاد از نابرابری، سرکوب و تبعیض را به‌صورت مستقیم و نمادین فراهم می‌سازد. بنکسی، یکی از برجسته‌ترین هنرمندان گرافیتی جهان، آثار خود را حول موضوعات اجتماعی و سیاسی مانند صلح، اشغالگری، تبعیض، بحران‌های زیست‌محیطی و خشونت نظامی شکل می‌دهد. این پژوهش با هدف تحلیل پیام اعتراضی آثار بنکسی و بررسی تأثیر آن‌ها بر فرهنگ اعتراضی جوانان و پیوند آن‌ها با موسیقی زیرزمینی انجام شده است. پرسش اصلی پژوهش، میزان نقش آثار بنکسی در ترغیب جوانان به بیان اعتراض و شکل‌دهی سبک زندگی خلاقانه و خودبیانگرانه است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی است. نتایج نشان می‌دهد که اگرچه موضوعات آثار بنکسی مستقیماً با سبک‌های موسیقی یا رفتار روزمره جوانان مرتبط نیست، شجاعت او در بیان اعتراض و بهره‌گیری از وندالیسم خلاقانه، الهام‌بخش نسل جدید هنرمندان گرافیتی بوده است. آثار او پیوندهای نمادین و غیرمستقیم میان هنر اعتراضی، موسیقی زیرزمینی و سبک زندگی جوانان ایجاد کرده و نشان می‌دهد که گرافیتی می‌تواند هم‌زمان ابزار انتقال پیام اجتماعی و عنصر شکل‌دهنده خرده‌فرهنگ‌ها باشد.

واژگان کلیدی

گرافیتی، هنر خیابانی، هنر اعتراضی، بنکسی، موسیقی جوانان، فرهنگ و اجتماع.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۵

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران. (نویسنده مسئول)
alihaririaa473@gmail.com
۲. مدرس، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
keyvan_mesbahi@gmail.com

مقدمه

هنر خیابانی، به‌ویژه گرافیتی، یکی از جریان‌های خلاقانه و اثرگذار هنر معاصر شهری است که توانسته در شکل‌دهی به خرده‌فرهنگ‌های جوانان و انتقال پیام‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی نقش مهمی ایفا کند. با این حال، در بسیاری از جوامع، گرافیتی همچنان به‌عنوان کنشی غیراجتماعی و تخریب‌گر تلقی می‌شود و مخالفت‌هایی نسبت به حضور آن در فضای شهری وجود دارد؛ نگرشی که عمدتاً از پیشینه ارتباط برخی گرافیتی‌کاران با باندهای خلافکار و فعالیت‌های غیرقانونی ناشی شده است. در مقابل، هنرمندانی چون بنکسی با خلق آثاری منتقدانه و حامل پیام‌های ضد جنگ، ضد سرمایه‌داری و مخالف ساختارهای سلطه، نشان داده‌اند که گرافیتی می‌تواند ابزاری فرهنگی و اعتراضی برای بازنمایی مسائل اجتماعی و تقویت گفتمان انتقادی جوانان باشد.

در چنین بستری، ضرورت بررسی کارکرد اجتماعی گرافیتی بنکسی و تأثیر آن بر جوانان اهمیت می‌یابد. پژوهش حاضر می‌کوشد جایگاه اجتماعی این هنر را روشن سازد و نشان دهد که آثار بنکسی چگونه می‌توانند جوانان را به بیان دیدگاه‌های اعتراضی و شکل‌دهی سبک زندگی انتقادی ترغیب کنند. بر همین اساس، پرسش محوری این پژوهش آن است که آثار گرافیتی بنکسی چه نقشی در تشویق جوانان به بیان دیدگاه‌های اعتراضی و در شکل‌گیری سبک زندگی آنان ایفا می‌کند؟ در ادامه این مسیر، دو پرسش دیگر نیز اهمیت می‌یابد: نخست این‌که کارکردها و تأثیرات اجتماعی آثار بنکسی بر مخاطبان چیست؟ و سپس این‌که این آثار چه تأثیری بر هنرمندان، به‌ویژه فعالان حوزه موسیقی اعتراضی، دارند؟ تحلیل این پرسش‌ها می‌تواند تصویری روشن‌تر از پیوند میان هنر خیابانی، فرهنگ جوانان و جریان‌های اعتراضی ارائه دهد و به فهم بهتر نقش گرافیتی در عرصه اجتماعی و فرهنگی کمک کند.

پیشینه پژوهش

در منابع داخلی و خارجی اکثر آثار موجود بیشتر به وجه اعتراضی، سویه‌های وندالیستی و تخریبی این پدیده توجه شده و تاکنون به تحلیل اجتماعی آثار در یک هنرمند خاص پرداخته نشده است. یکی از این منابع در حوزهٔ تحقیقات خارجی مقاله‌ای باعنوان *«استفادهٔ غیرمجاز از فضاهای عمومی برای پیام‌های شخصی»* نوشته «دیوید رابینسون»(۱۹۹۰) است که به بیان این موضوع که اصرار و پافشاری گرافیتی هنگامی‌که سانسور رشد فزاینده‌ای دارد، می‌پردازد و اینکه گرافیتی نقطه‌ای برای تحریک افراد شده تا آزادی خود را طلب کنند. مقاله دیگری با عنوان *«گرافیتی از منظر فرهنگ بصری شهری»* به نویسندگی «حمیده محسن پور»(۱۳۹۳)، در این مقاله گرافیتی از منظر فرهنگ بصری موردتوجه قرارگرفته است. نویسنده به تعریف نظریه‌هایی پیرامون گرافیتی، بررسی مفاهیم و سابقه گرافیتی و گرافیتی در ایران پرداخته‌شده است.

همچنین در مقاله‌ای با عنوان «*گرافیتی، رسانه‌ای غیررسمی*» به نویسندگی «مهدی افهمی»(۱۳۹۰) این پژوهش در پی آن است که با توجه به ویژگی پیام‌رسانی گرافیتی و بهره‌گیری ازنظریات مطرح شده در حوزه مطالعات فرهنگی، به ارتباط مخاطب و قدرت در آثار گرافیتی از منظر رسانه‌ای بپردازد. همچنین مقاله «*به دیوار تکیه ندهید، دیوار رنگی است، گزارشی از چالش‌های هنر خیابانی با بررسی آثار بنکسی*» نوشته «مهشید آسوده خواه»(۱۳۸۹)، در این مقاله به توضیح معنایی برخی آثار بنکسی پرداخته‌شده، آثاری که هرکدام برای معنا دادن به چیزها یا تغییر دادن شرایط در قیاس با هر نوع هنر داخلی شانس بیشتری دارد. کتاب «*گرافیتی، رویکردی انتقادی*» اثر دکتر «مسعود کوثری» انتشارات دریچه نو است که در آن به توضیح هنر گرافیتی، سبک‌های گرافیتی و مشخصاً گرافیتی در ایران پرداخته و بارویکرد جامعه‌شناسانه موردبررسی قرارداد و در انتها گزیده‌ای از آثار گرافیتی ایران و جهان آورده شده است. کتاب (دیوار و گرافیتی) به نویسندگی بنکسی و ترجمه «ساناز فرازی»، (۱۳۸۹)، کتاب «*هنر خیابانی*» به نویسندگی «جانز استالز»، (۱۳۸۸)، در کتاب حاضر، ضمن بیان تاریخچه‌ای از هنر خیابانی، به بررسی سبک‌ها و نقش این هنر در پیشبرد اهداف جامعه، پرداخته‌شده است. طی مطالعه پیشینه پژوهش‌ها مشخص شد که پژوهش سویه‌ها و دلالت‌های اجتماعی دیوارنویسی (گرافیتی) به‌مثابهٔ گرافیتی‌های بنکسی از منظر کارکرد اجتماعی سابقهٔ چندانی در پژوهش‌های علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی در ایران نداشته و پژوهش‌های معدودی در این حوزه انجام‌شده‌اند. به‌طورکلی منابع و پیشینه‌های مرتبط با عنوان مذکور چند ویژگی بارز را شامل می‌شوند ازجمله این ویژگی‌ها این است که بسیاری از مطالعات موجود کلی‌نگر هستند و برای ارائهٔ نظریات خویش کمتر به بررسی جزییات پرداخته‌اند. همچنین در بسیاری از منابع موجود شاهد تکرار مطالب گذشته هستیم، دستاوردهای این‌گونه تحقیقات آن‌چنان دقیق نیستند که محققان دیگر به آن‌ها اتکا نموده و ادامه‌دهنده راه آن‌ها باشند.

روش پژوهش

این پژوهش با هدف تحلیل کارکرد اجتماعی آثار گرافیتی بنکسی و تأثیر آن بر فرهنگ اعتراضی جوانان انجام شده است. گردآوری داده‌ها و اطلاعات پژوهش از منابع کتابخانه‌ای داخلی و خارجی و همچنین منابع علمی معتبر در اینترنت صورت پذیرفته است. روش پژوهش توصیفی تحلیلی است؛ بدین معنا که با بررسی و تحلیل متون، مقالات و آثار گرافیتی بنکسی، کارکرد اجتماعی و پیامدهای فرهنگی این آثار مورد ارزیابی قرار گرفته است. تحلیل‌ها شامل شناسایی موضوعات محوری آثار، بررسی ارتباط آن‌ها با فرهنگ اعتراضی و موسیقی زیرزمینی و ارزیابی تأثیر آن‌ها بر سبک زندگی جوانان است. این رویکرد امکان می‌دهد تا هم جنبه‌های هنری و هم تأثیرات اجتماعی گرافیتی به‌طور جامع مورد بررسی قرار گیرد.

نقاشی گرافیتی

گرافیتی که مفرد آن «گرافیتو» است، واژه‌ای برگرفته از زبان ایتالیایی است. گرافیتی به تصاویری یا حروفی اطلاق می‌شود که بر اماکن عمومی، ازجمله دیوارها، پل‌ها و سایر سطوح قابل‌رؤیت برای عموم، اعمال می‌شوند. سابقه گرافیتی دست‌کم به دوران تمدن‌های باستانی مانند یونان و روم باستان بازمی‌گردد (وارنیدو گوپنیک، ۱۹۹۰: ۲۵۲۸). بااین‌حال، امروزه مراد از گرافیتی شکل مدرن آن است. گرافیتی علاوه بر آنکه به‌عنوان وسیله‌ای برای ارسال پیام‌های اجتماعی و سیاسی یا به شکل تبلیغات مورد استفاده قرار می‌گیرد، به‌عنوان یک شکل هنری مدرن نیز شناخته می‌شود و آثار آن امروزه در گالری‌های سراسر جهان به نمایش گذاشته می‌شوند. این دیدگاه‌های متنوع و گاه متعارض نسبت به گرافیتی موجب شده است که این پدیده در دو دههٔ اخیر به‌عنوان یک موضوع پژوهشی و هنری مورد توجه گسترده قرار گیرد.

گرافیتی هنجار یا ناهنجار در اجتماع

فضاهای عمومی شهری مانند باجه‌های تلفن، کتابخانه‌ها، اتوبوس‌ها و صندلی‌های پارک، به‌عنوان بسترهایی برای نمایش نوشتارها و گفتارهای سیاسی، اجتماعی، مذهبی و جنسی که گاه ممنوع محسوب می‌شوند، مورد استفاده قرار می‌گیرند. این پدیده عمدتاً ناشی از محدودیت‌های گفتاری در فضای آزاد است و نشان‌دهنده تلاش افراد برای بیان دیدگاه‌ها و اعتراض‌های خود در محیط‌های شهری است (نصرتی، ۱۳۸۴: ۱۵). از دیدگاه علمی، هیچ رشته‌ای قادر به بررسی تمامی ابعاد یک موضوع نیست؛ بلکه هر علم بخشی از ساختار، فرآیند و جنبه‌های خاص پدیده‌ها را بر اساس نظریه‌ها و روش‌های مشخص مطالعه می‌کند. در این چارچوب، میان برداشت عمومی مردم از یک مسئله به‌عنوان یک پدیده اجتماعی و تعریف جامعه‌شناختی آن، همبستگی و شباهت قابل‌توجهی وجود دارد. «رابرت کینگ مرتون[1]» این معیارها را ذکر می‌کند و شرحی برای هر یک از این معیارها بیان می‌کند و نیز نقدهای خود را بر بعضی از این معیارها ارائه می‌کند. نکته این است کسانی که قدرت را در دست دارند، عملاً تصمیم می‌گیرند که چیزی انحراف از معیارهای اجتماعی است و لذا بسیاری ازآنچه به‌عنوان نظر مردم تلقی می‌شود، نظر صاحبان قدرت است. نکته دیگر اینکه ممکن است آنچه برای یک گروه مسئله باشد، برای گروه دی گر مسئله نباشد و حتی مزیت باشد. برای مثال گرافیتی از دید برخی خرابکاری و نوعی وندالیسم ترقی می‌شود درحالی‌که برخی آن را موجب زیبایی محیط و هنری قابل‌تقدیر در نظر دارند. اکثریت مردم یا تعداد زیادی از آن‌ها، یک مسئله را مشکل قلمداد می‌کنند، مرتون درباره این معیار قلمدادهایی دارد؛ بنابراین گروه‌های مختلف مردم درباره اینکه چه چیزی مسئله اجتماعی است باهم تفاوت دارند»(جوادی یگانه، ۱۳۷۸: ۲۸). کج‌روی رفتاری است که از هنجارهایی

۱. Robert K. Merton، رابرت کینگ مرتون، جامعه‌شناس علم، با دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه خود نقش مهمی در توسعه علم‌سنجی ایفا کرد.

که در پایگاه‌های اجتماعی مردم مقررشده است، منحرف می‌شود. تعریف کج‌روی با تعریف هنجار مشخص می‌شود و لذا کج‌روی یک مفهوم انتزاعی یا یک قضاوت اخلاقی نیست بلکه یک مفهوم تکنیکی است. کج‌روی انحراف از هنجار است و دلیل نکوهش کج‌روی از جانب مردم این است که کج‌روی پیش‌بینی پذیری رفتار فرد یعنی رفتار مطابق با هنجارهای جامعه را مختل می‌کند و لذا ارتباط اجتماعی با فرد کج‌رو مشکل می‌شود و مردم از طریق کنترل اجتماعی و ابراز خشم یا واکنش‌های منفی دیگر نسبت به فرد کج‌رو، سعی کنند او را به رفتار بهنجار ترغیب کنند.

گرافیتی و نظریه وندالیسم اجتماعی

وندالیسم عمدتاً به تخریب عمدی اموال عمومی یا خصوصی اطلاق می‌شود؛ رفتارهایی مانند خراب‌کاری، نقاشی یا خراش دیوارها، شکستن شیشه‌ها، تخریب مبلمان شهری و سایر تأسیسات شهری - بدون رضایت مالک - از مصادیق آن هستند. این پدیده نه‌تنها از منظر قانونی جرم تلقی می‌شود، بلکه در قلمرو آسیب‌های اجتماعی نیز طبقه‌بندی می‌شود: تخریب فضاهای عمومی و اموال مشترک نوعی بزهکاری خرد است که هزینه‌های قابل‌توجه اقتصادی و اجتماعی را بر گروه‌های شهری وارد می‌سازد. از سوی دیگر، وندالیسم تأثیرات عمیق بر کیفیت زندگی شهری دارد: زشتی بصری، افت زیبایی و کارآمدی فضاهای عمومی، کاهش سرمایه‌گذاری و اعتماد شهروندان و کاهش تعلق اجتماعی را به همراه می‌آورد. همچنین، هزینه ترمیم و بازسازی تأسیسات آسیب‌دیده - اعم از مالی، زمانی و روانی - برای شهرداری‌ها، دولت و مردم بسیار سنگین است. به‌علاوه، تداوم و گسترش وندالیسم موجب افزایش احساس ناامنی، کاهش همبستگی اجتماعی و رشد بی‌اعتمادی بین شهروندان و نهادهای مسئول می‌شود. در مناطق دارای وندالیسم مستمر، ارزش ملک و فضای شهری کاهش می‌یابد و ساکنان ممکن است به مهاجرت یا ترک منطقه ترغیب شوند؛ این فرایند خود نابرابری و تبعیض شهری را تشدید می‌کند. از دید نظریه‌پردازان برچسب‌زنی، کج‌روی ذاتاً کیفیت عملی فرد نیست، بلکه نتیجه اعمال قوانین و پاسخ‌های اجتماعی به رفتار اوست؛ به‌عبارت‌دیگر، کج‌روی رفتاری است که جامعه به آن برچسب انحراف می‌زند. «مرتون در این زمینه معتقد است که نظریه برچسب‌زنی میان خود کج‌روی و واکنش اجتماعی به آن خلط می‌کند؛ ابتدا باید هنجاری وجود داشته باشد تا انحراف از آن، برچسب کج‌روی بخورد. از دید او، این نظریه علل کج‌روی را بررسی نمی‌کند و صرفاً فرایندهای ارزیابی اجتماعی آن را مورد تحلیل قرار می‌دهد، بنابراین بررسی صحیح موضوع مستلزم توجه به کنش متقابل میان کج‌روی و واکنش جامعه است، نه ادغام این دو پدیده (تولایی، ۱۳۹۲: ۳۲).

هنر در هر دوره بازتاب شرایط اجتماعی و فرهنگی همان دوره است و هویت جوانان تحت تأثیر عواملی همچون فرهنگ مصرف، فاصله نسل‌ها، مدرنیته و گرایش‌های

جمعی بر گرافیتی اثر می‌گذارد و متقابلاً از آن تأثیر می‌پذیرد. خاستگاه گرافیتی عمدتاً طبقه متوسط است؛ جوانان این طبقه با اسپری ایده‌های خود را در فضای عمومی ترسیم می‌کنند و در آن رابطه میان فرم و محتوا در کنار تکنیک‌های تصویری قابل مشاهده است. اصطلاح «هنر خیابانی» درواقع عنوانی جدید برای این شکل دیرین بیان ذهنیات انسانی است و همین امر یکی از دلایل بی‌توجهی و تحقیر آن در گذشته بوده است. برای مثال، در سال ۱۹۳۳ یک عکاس و روزنامه‌نگار گرافیتی را «هنر حرام‌زاده خیابانی‌های بدنام» خواند. «تحقیر هنر خیابانی تا حدی به دلیل سانسورناپذیری آن است؛ بیان فردی در تلاش برای ایجاد رسانه‌های مستقل، شکاف‌هایی را هدف قرار می‌دهد که منابع اقتصادی و مقامات رسمی بر جای گذاشته‌اند. این امر موجب شکل‌گیری کنش‌های متعدد هنر خیابانی می‌شود که با محدودیت‌های کنترل اجتماعی مواجه‌اند. درواقع، زمانی که متفکران قادر به بیان آزادانه افکار خود نیستند، دیوارها سخن می‌گویند. واکنش دولت‌ها نشان‌دهنده میزان تأثیرگذاری این آثار است؛ برای مثال، در برلین گرافیتی غیرقانونی به‌شدت مجازات می‌شود، اما هم‌زمان برگزاری جشنواره‌های رسمی هنر خیابانی درآمد قابل‌توجهی دارد.» (جونز، ۱۳۸۸: ۴۴). گرافیتی یک رسانه منحصربه‌فرد است؛ بیانی یک‌طرفه که توجه خالقان آن بیشتر به بینندگان است تا املاک دیگران. میل انسان به جاودانه ماندن و به‌جا گذاشتن رد خود در فضاهای عمومی، از امضای آثار گرفته تا سنگ‌نوشته‌ها، ریشه‌ای تاریخی دارد و در بسیاری از حوزه‌ها به رسمیت شناخته شده است، مانند امضای دانشجویان در دانشگاه یا کوه‌نوردان بر قله‌ها. این هنر مهجور، کارکردهای اجتماعی و فرهنگی متعددی دارد که اغلب مورد غفلت قرار گرفته‌اند.

شکل ۱. اثری از بنکسی در قطار شهری لندن (londonist.com)

تعامل میان گرافیتی و موسیقی در اجتماع

میان گرافیتی و برخی از نحله‌های موسیقی مردم‌پسند در غرب، به‌ویژه موسیقی هیپ‌هاپ[۱] و رپ[۲]، ارتباط‌های مستقیمی وجود دارد که می‌تواند به‌عنوان نمود

۱. Hip-Hop یک جنبش فرهنگی و هنری است که در دهه‌ی ۱۹۷۰ در محله‌های آفریقایی‌آمریکایی برانکس نیویورک شکل گرفت.
۲. Rap گونه‌ای از اجرای موسیقی در چارچوب فرهنگ هیپ‌هاپ است که به بیان شعر به‌صورت ریتمیک و همراه با قافیه می‌پردازد.

رسانه‌های زیرزمینی تحلیل شود. استفاده از گرافیتی به‌عنوان پس‌زمینه بسیاری از کلیپ‌های موسیقی رپ در ایالات‌متحده و سایر نقاط جهان نشان می‌دهد که این هنر بخشی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ هیپ‌هاپ است و درون‌مایه‌هایی ازجمله مخالفت با نژادپرستی، خرده‌فرهنگ‌ها و مسائل جنسیتی را منعکس می‌کند.(Rose, 1994; Schloss, 2009) از این منظر، برخی پژوهشگران گرافیتی را عنصری نمادین از فرهنگ هیپ‌هاپ و ابزار بصری ابراز خرده‌فرهنگ‌های شهری و زیرزمینی قلمداد کرده‌اند. ریشه‌های این جریان به شرایط اجتماعی و اقتصادی خاصی بازمی‌گردد که در نیمه دوم قرن بیستم در آمریکا شکل گرفت. در زمانی که ساختارهای خانوادگی و اجتماعی قادر به پاسخگویی به نیازهای گروه‌های حاشیه‌نشین نبودند، جوانان سرکوب شده و محروم به‌تدریج در خیابان‌ها و محله‌هایی که تحت سلطه گروه‌های خلافکاری و گنگ‌ها[1] بود، سازمان‌یابی کردند. این گروه‌ها با ایجاد اتحاد و هویت جمعی، فضایی برای ابراز وجود و مقاومت در برابر محدودیت‌های اجتماعی فراهم کردند، هرچند عضویت در این گروه‌ها مستلزم پذیرش ریسک‌های شدید، شامل فعالیت‌های مجرمانه و خشونت‌آمیز بود (Forman, 2002). در این بستر، گرافیتی به‌عنوان یک ابزار بیان اعتراض و ثبت هویت جوانان حاشیه‌ای عمل کرد. هم‌زمان، موسیقی هیپ‌هاپ نیز از طریق شعر و ریتم، روایتگر تجربیات مشابه این نسل بود و توانست به شکل‌دهی خرده‌فرهنگ‌های شهری کمک کند. تعامل میان گرافیتی و موسیقی اعتراضی، نه‌تنها فضایی برای بیان انتقادهای اجتماعی و سیاسی فراهم ساخت، بلکه زمینه‌ای برای شکل‌گیری هویت فرهنگی و جمعی جوانان سرکوب‌شده ایجاد کرد؛ بنابراین، گرافیتی و موسیقی اعتراضی در این دوره، هم ازنظر بصری و هم ازنظر شنیداری، نمادهای مقاومت، اعتراض و خودبیانگری در بافت شهری و اجتماعی محسوب می‌شوند. در اواخر دهه ۱۹۶۰ میلادی، در محلهٔ برانکس نیویورک[2]، جامعه آفریقایی-آمریکایی موفق به ایجاد جریان فرهنگی منحصربه‌فردی شد که بعدها به نام هیپ‌هاپ شناخته شد. هیپ‌هاپ محصول خودشناسی، خلاقیت و غرور این نسل بود و از ترکیب چهار عنصر اصلی شامل بریک‌دنس[3]، گرافیتی، ام‌سیینگ[4] و دی‌جی[5] شکل گرفت. این عناصر گرچه پیش از آن وجود داشتند، اما با ادغام در یکدیگر، زمینه‌ساز شکل‌گیری فرهنگ هیپ‌هاپ و موسیقی هیپ‌هاپ شدند که ابتدا ابزاری غیرتجاری برای بیان اعتراضات اجتماعی و فرهنگی بود (Chang, 2005; Rose, 1994). با گذشت زمان، محبوبیت هیپ‌هاپ افزایش یافت و این فرهنگ به‌تدریج به یک خرده‌فرهنگ جهانی و صنعتی با درآمد بالا تبدیل شد. این رشد، باعث شد که جریان هیپ‌هاپ به دو شاخه اصلی

۱. Gang به گروه‌های سازمان‌یافته از جوانان یا افراد جامعه حاشیه‌ای اشاره دارد که معمولاً در محیط‌های شهری شکل می‌گیرند و هویت، امنیت و قدرت جمعی خود را از طریق پیوندهای اجتماعی، قواعد داخلی و گاهی فعالیت‌های غیرقانونی حفظ می‌کنند.
۲. The Bronx, New York یکی از پنج ناحیه اصلی شهر نیویورک در ایالات متحده آمریکا.
۳. رقص خیابانی و حرکات آکروباتیک.
۴. MCing اجرای شعر و رپ به‌صورت ریتمیک و بیان پیام‌های اجتماعی و سیاسی.
۵. DJing مهارت در میکس و خلق موسیقی با استفاده از تجهیزات دی‌جی.

تقسیم شود: جریان زیرزمینی -که اهداف اصیل جنبش، یعنی اعتراض اجتماعی و ارائه پیام‌های فرهنگی و سیاسی را حفظ می‌کرد و جریان اصلی[1] که بیشتر با جنبه‌های تفریحی، تجاری و سطحی هیپ‌هاپ همراه شد (Forman, 2002). جریان زیرزمینی، تمرکز خود را بر ارائه مفاهیم اجتماعی، نقد فرهنگی و تحلیل انتقادی مشکلات شهری قرار داد و هم‌زمان، گرافیتی به‌عنوان یک ابزار بصری و رسانه‌ای زیرزمینی برای بیان اعتراض و بازنمایی هویت خرده‌فرهنگ‌ها به کار گرفته شد.(Schloss, 2009) در این دوران، گرافیتی نه‌تنها برای معرفی گروه‌های محلی و مناطق تحت سلطه گنگ‌ها به کار می‌رفت، بلکه به‌مرور تبدیل به رسانه‌ای برای اعتراض اجتماعی و نقد سیاست‌های شهری شد. این هنر در مکان‌های عمومی مانند مترو، ایستگاه‌های قطار، صندلی‌های پارک و باجه‌های تلفن عمومی ظاهر شد و موضوعاتی چون نابرابری اجتماعی، تبعیض نژادی و نقد قدرت حاکم را بیان می‌کرد (Bennett, 2001). با افزایش آگاهی عمومی و پذیرش فرهنگی، برخی هنرمندان دیوارهای شهری را به بوم خود تبدیل کرده و آثار خلاقانه و معناداری خلق کردند که همچنان هویت انتقادی و اعتراض‌جویانه جریان زیرزمینی را حفظ می‌کرد. پیوند گرافیتی با موسیقی اعتراضی تنها به هیپ‌هاپ محدود نماند؛ جنبش‌های موسیقی پانک[2] و موج نو[3] در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ نیز از این هنر بهره بردند تا اعتراضات اجتماعی، خشونت، فساد و تبعیض را به تصویر بکشند. گرافیتی در پس‌زمینه کلیپ‌ها[4] و اجراهای این گروه‌ها به‌عنوان عنصر بصری برجسته‌ای عمل می‌کرد و هویت خرده‌فرهنگی آن‌ها را تقویت می‌کرد. این پیوند میان موسیقی اعتراضی و گرافیتی، به مخاطبان پیامی دوگانه می‌داد: هم نمایانگر هویت فرهنگی و اعتراض به هنجارهای غالب بود و هم فضایی برای خلاقیت و خودبیانگری فراهم می‌کرد (Bennett, 2001; Rose, 1994). به‌این‌ترتیب، گرافیتی و موسیقی اعتراضی در سطح شهری و اجتماعی، به مثابه دو رسانه مکمل عمل کردند که نه‌تنها اعتراضات و مشکلات اجتماعی را بازتاب می‌دهند، بلکه به شکل‌گیری هویت جمعی و فردی جوانان و خرده‌فرهنگ‌های شهری نیز کمک کرده‌اند. امروزه، آثار این دو رسانه در جهان، چه در گالری‌ها و موزه‌ها و چه در فضای عمومی، نشان‌دهنده پیوند دیرپا میان هنر، فرهنگ و اعتراض اجتماعی هستند.

گرافیتی در انگلستان

گرافیتی در انگلستان، همانند بسیاری از کشورهای اروپایی، سیر تاریخی طولانی و چندمرحله‌ای را پشت سر گذاشته است. هرچند شکل امروزی آن به‌عنوان «هنر خیابانی» پدیده‌ای مدرن محسوب می‌شود، اما ریشه‌های آن به قرون میانه بازمی‌گردد. در برخی کلیساها و بناهای تاریخی انگلستان، نشانه‌ها و حکاکی‌هایی بر

1. Mainstream

۲. Punk Music سبکی از موسیقی راک است که در اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی در ایالات متحده و بریتانیا شکل گرفت.

۳. New Wave سبکی از موسیقی پاپ و راک است که در اواخر دهه ۱۹۷۰ و اوایل دهه ۱۹۸۰ میلادی شکل گرفت.

۴. Clip نماهنگ.

دیوارها دیده می‌شود که به‌عنوان گونه‌ای ابتدایی از گرافیتی شناخته شده‌اند. این آثار، بازتابی از تمایل انسان به ثبت حضور خود در فضاهای عمومی بوده و ازنظر تاریخی ارزشمندند (historicengland.org.uk). حتی در برخی از بناهای کهن شهر لندن مانند محلهٔ هارو(Harrow)، نمونه‌هایی از این علامت‌ها با تاریخ ۱۴۱۱ میلادی کشف شده است که از نخستین نمونه‌های گرافیتی شناخته‌شده در انگلستان به‌شمار می‌رود (londonist.com).

با آغاز قرن بیستم و گسترش شهرنشینی، گرافیتی در انگلستان شکل تازه‌ای به خود گرفت و به‌عنوان یکی از جلوه‌های اعتراض اجتماعی و فرهنگی جوانان شهری مطرح شد. در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، به‌ویژه در شهرهای لندن و بریستول، گرافیتی به‌عنوان بخشی از فرهنگ زیرزمینی و بیان هنری ضدنظام رشد یافت. شهر بریستول به‌مرور به یکی از مراکز اصلی هنر خیابانی انگلستان تبدیل شد و بسیاری از هنرمندان محلی ازجمله بنکسی از همین فضا برخاستند. در پژوهشی از دانشگاه بریستول آمده است که «گرافیتی و هنر خیابانی به بخش جدایی‌ناپذیری از هویت فرهنگی بریستول بدل شده‌اند» (archaeology.blogs.bristol.ac.uk). یکی از مهم‌ترین رویدادها در این زمینه، برگزاری فستیوال Upfest از سال ۲۰۰۸ بود که به بزرگ‌ترین جشنوارهٔ هنر خیابانی اروپا تبدیل شد و بریستول را در سطح جهانی مطرح کرد (archaeology.blogs.bristol.ac.uk).

در لندن نیز از دههٔ ۱۹۹۰ به بعد، گرافیتی به‌عنوان بخش مهمی از چشم‌انداز شهری شناخته شد. یکی از نقاط شاخص در این زمینه تونل Leake Street یا «تونل بنکسی» است که در سال ۲۰۰۸ با برگزاری فستیوال Cans Festival توسط بنکسی ایجاد شد. این مکان بعدها به یکی از معدود فضاهای قانونی گرافیتی در لندن تبدیل شد و امروزه هنرمندان بسیاری در آن آثار خود را به نمایش می‌گذارند (explanders.com). افزون بر بنکسی، هنرمندانی چون Ben Eine و Stik نیز با آثار خود در معابر و دیوارهای لندن، سهم چشمگیری در شکل‌گیری جریان هنر خیابانی انگلستان داشته‌اند (londonist.com).

در دهه‌های اخیر، گرافیتی در انگلستان از یک فعالیت زیرزمینی و غیرقانونی به پدیده‌ای فرهنگی، اجتماعی و حتی گردشگری تبدیل شده است. شهرهایی مانند لندن و بریستول امروزه میزبان تورهای گردشگری هنر خیابانی هستند که مخاطبان بین‌المللی را جذب می‌کنند. بااین‌حال، چالش‌های قانونی همچنان پابرجاست؛ زیرا بر اساس دیدگاه «Historic England»، هرگونه ایجاد گرافیتی بدون مجوز رسمی بر روی بناهای عمومی یا تاریخی نوعی تخریب میراث فرهنگی محسوب می‌شود (historicengland.org.uk) در نتیجه، بسیاری از شهرها با ایجاد دیوارهای آزاد[1] تلاش کرده‌اند میان آزادی هنری و قوانین شهری تعادل برقرار کنند.

در مجموع، سیر گرافیتی در انگلستان از علامت‌گذاری‌های ساده بر دیوارهای

1. Free Walls

قرون‌وسطایی تا آثار پیچیده و معاصر هنرمندان خیابانی، بازتابی از تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری این کشور است. گرافیتی در این سرزمین، هم وسیله‌ای برای اعتراض و بیان فردی بوده و هم به‌مرور به بخشی از هویت بصری شهرهای بزرگ انگلستان تبدیل شده است (historicengland.org.uk; londonist.com).

معرفی بنکسی

بنکسی[1] یکی از مشهورترین و مرموزترین هنرمندان خیابانی معاصر است که آثارش همواره در فضاهای عمومی و شهری در سرتاسر جهان به نمایش گذاشته می‌شوند. اطلاعات دقیقی در مورد هویت واقعی او وجود ندارد و همچنان هویت او به عنوان یک راز باقی مانده است. بنکسی به‌عنوان یک هنرمند گرافیتی، معمولاً آثارش را با پیامی سیاسی، اجتماعی و ضدجنگ خلق می‌کند. او از طنز تلخ و نقدهای اجتماعی برای به چالش کشیدن مسائل جهانی و مشکلات اجتماعی استفاده می‌کند. در آثار او می‌توان ردپای نقد به جنگ‌ها، نابرابری‌های اجتماعی و دیگر مسائل جهانی را مشاهده کرد (Lewis,2011:123) آثار بنکسی عمدتاً با استفاده از تکنیک استنسیل[2] ایجاد می‌شوند، جایی که هنرمند با استفاده از شابلون‌ها و طرح های آماده بر روی سطوح مختلف رنگ می‌پاشد. این روش به او این امکان را می‌دهد که در زمان‌های محدود، آثارش را در مکان‌های عمومی خلق کند. بااین‌حال، مهم‌ترین ویژگی بنکسی هویت مرموز اوست. بنکسی هیچ‌گاه هویت خود را به‌طور رسمی فاش نکرده است و این مسئله باعث شده تا او یکی از بزرگ‌ترین معماهای دنیای هنر معاصر باقی بماند. بسیاری از طرفداران و منتقدان هنر او حدس می‌زنند که او شخصی اهل بریستول[3] انگلستان است، اما هیچ مدرک قطعی برای تأیید این نظریه وجود ندارد. برخی دیگر بر این باورند که او ممکن است یک هنرمند گروهی باشد که به‌صورت جمعی آثارش را تولید می‌کنند. این مرموز بودن، به‌نوعی باعث شده که تمرکز بیشتری بر روی آثار او و پیام‌های سیاسی و اجتماعی که در آن‌ها نهفته است، معطوف شود. در نهایت، بنکسی نه‌تنها به عنوان یک هنرمند گرافیتی شناخته می‌شود، بلکه آثار او تأثیر زیادی بر دنیای هنر معاصر گذاشته‌اند و ارزش‌های هنری خاص خود را دارند. درحالی‌که برخی آثار او به قیمت‌های گزاف در حراج‌ها فروخته شده‌اند، بسیاری از آثار او در فضاهای عمومی همچنان به‌عنوان نشانه‌هایی از هنر خیابانی و اعتراض‌های اجتماعی به شمار می‌آیند. همچنان که بسیاری از هنرمندان خیابانی، آثار بنکسی را به عنوان نمادی از آزادی بیان و هنر مستقل می‌شناسند.» (Avramidis & Tsilimpounidi, 2017:61).

تحلیل اجتماعی گرافیتی‌های بنکسی

دربارهٔ ماهیت کارکرد گرافیتی در اجتماع دو نوع رویکرد وجود دارد. برخی آن را هنری

1. Banksy
2. Stencil
3. Bristol

والا و درخور تحسین می‌دانند که می‌بایست خلق شود و در جامعهٔ رشد یابد. ازنظر این افراد گرافیتی فقط نقاشی از سر بیهودگی یا بیکاری نیست، بلکه می‌تواند نقش نوعی شیوه بیان رادیکال و سیاسی را در جامعه ایفا کند. از دیگر سو، گرافیتی می‌تواند ابزاری برای بیان اعتراض خرده‌فرهنگ‌ها علیه اقتدار حاکم نیز باشد. بااین‌حال، افراد در اجتماع بر سر این پدیده نظر یکسانی ندارند و با طیفی از نگرش‌ها در این زمینه مواجه هستیم. ازنظر عده‌ای گرافیتی نباید ابزاری برای بیان مقاصد سیاسی باشد؛ اما عده‌ای از مردم بر آن‌اند که گرافیتی می‌تواند ابزاری برای بیان عقاید و سلوك سیاسی افراد و گروه‌های متفاوت باشد. یکی از نمونه‌های اولیهٔ آن را می‌توان در آثار بنکسی دید. آثار این هنرمند با استنسیل کردن پیام‌های ضد جنگ، پیام‌های آنارشیستی[۱]، فمینیستی[۲] و ضد کمونیستی[۳] در گوشه و کنار قطار شهری لندن شکل می‌گیرد. مشخصه بارز گرافیتی‌های بنکسی نگاه طنزآلود و گاهی طعنه‌آمیز او به سیاست است. او در استفاده مناسب از پرسپکتیو بُعد دادن به اشیا متبحر است و تعریف خاص خودش را از هنر خیابانی دارد؛ آمیخته‌ای از این تعریف و تکنیک استفاده از شابلون، فضای خاصی به کارهایش می‌بخشد. گاهی هم امضای بنکسی زیر برخی آثارش نمایان می‌شود. استنسیل‌های سیاه‌وسفید بنکسی؛ زیبا، زیرکانه و القاء کننده انقلابی تدریجی است: (افسران پلیس خندان، موش‌های مته به دست، میمون‌های مجهز به سلاح‌های کشتارجمعی (سلاح‌های ضد شورش)، دخترکانی که موشک‌ها را در آغوش کشیده‌اند، گشت زدن افسران پلیس با سگ‌های «پودل شان»[۴]، «ساموئل آل جکسون»[۵] و «جان تراولتا»[۶] در«پالپ فیکشن»[۷]که به‌جای اسلحه، موز پرتاب می‌کنند، مردی چاق در حال نوشتن کلمه آشوب بر دیوار، نشان دادن بهران پناه جویان و...) ازاین‌رو بنکسی را علاوه بر دیوارنگاری‌ها، به موضع‌گیری‌های اجتماعی سیاسی هم می‌شناسیم. هنر خیابانی او طعنه‌آمیز و هجویه‌هایش خرابکارانه است. هنر او آمیزه‌ای از طنز سیاه و گرافیتی است که

۱. Anarchismآنارشیسم یا اقتدارگریزی یک فلسفه و جنبش سیاسی است که نسبت به انحصارطلبی در قدرت ریشه ضدیت دارد و همه اشکال اجبار و سلسله مراتب را رد می‌کند. آنارشیسم خواستار از بین بردن قدرت رهبری است و به نظر آن تمامی دولت‌های تک حزبی نامطلوب، غیرضروری و مضر هستند.

۲. Feminism- گستره‌ای از جنبش‌های سیاسی، ایدئولوژی‌ها و جنبش‌های اجتماعی است که به دنبال تعریف، برقراری و دستیابی به حقوق برابر جنسیتی در مسائل سیاسی، اقتصادی، شخصی و اجتماعی است.

۳. Anticommunism ضد کمونیسم جنبشی است که برای مقابله با کمونیسم به وجود آمد. اولین بار ضد کمونیسم سازمان یافته پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ میلادی در روسیه ایجاد شد و در زمان جنگ سرد، هنگامی که ایالات متحده و اتحاد جماهیر شوروی درگیر رقابتی شدید بودند (رقابتی که از آن به عنوان جنگ سرد یاد می‌شود)، به ابعاد جهانی رسید. ضد کمونیسم، جنبشی است که بسیاری از موضع‌گیری‌های سیاسی مختلف را شامل می‌شود، از جمله دیدگاه‌های ملی گرایانه، سوسیال دموکرات، لیبرال، آزادی‌خواه محافظه کار، فاشیست، سرمایه‌داری، آنارشیست و حتی دیدگاه‌های سوسیالیستی.

۴. سگ های نژاد پودل به عنوان یکی از نژادهای باهوش در جهان شناخته می شوند. آنها بسیار قابل آموزش هستند و برای هر وظیفه ای مناسب و آموزش پذیرند.

۵. ساموئل لیروی جکسون (Samuel Leroy Jackson) بازیگر آمریکایی است. او نامزد دریافت افتخاراتی نظیر جایزه‌های اسکار، گلدن گلوب و بفتا شده‌است.

۶. جان جوزف تراولتا (John Joseph Travolta) بازیگر و خواننده آمریکایی است.

۷. داستان عامه‌پسند یا پالپ فیکشن (Pulp Fiction)؛ فیلمی آمریکایی، محصول سال ۱۹۹۴، به کارگردانی کوئنتین تارانتینو و در گونه سینمای جنایی است. عمده شهرت فیلم به دلیل به نمایش درآوردن ترکیبی کنایه‌آمیز از خشونت و شوخ‌طبعی، داستان غیرخطی، اشاره‌های سینمایی، ارجاعات آن به فرهنگ عامه و دیالوگ‌های آن است.

با تکنیک گرته‌برداری ویژه‌ای خلق می‌شود. آثار هنری او با محتوای سیاسی و اجتماعی در خیابان‌ها، دیوارها و پل‌ها در شهرهای مختلف دنیا به تصویر درآمده است. تصاویر کوبنده و طعنه‌آمیز بنکسی، اغلب با شعار درهم‌آمیخته است. کارهای او اغلب حاوی پیام‌های ضد جنگ، ضد سرمایه‌داری یا ضد دولت هستند. در اغلب آثار او، سوژه‌ها عبارت‌اند از: (موش، میمون، پلیس، سرباز، کودک و افراد مسن) بنکسی که همیشه به مهم‌ترین مسائل روز جهان واکنش نشان داده و به‌صورت مخفی آثارش را در سطح و دیوارهای عمومی شهرهایی از جهان به نمایش گذاشته، علاقه ویژه‌ای به غافلگیر کردن مردم دارد. کارهای بنکسی جهت‌گیری‌های مشخص سیاسی و اجتماعی دارد. درون‌مایه بسیاری از کارهای او را مفاهیم ضد جنگ، ضد سرمایه‌داری[۱]، ضدفاشیسم[۲]، ضدامپریالیسم[۳]، آنارشیسم، نهیلیسم[۴] واگزیستانسیالیسم[۵] تشکیل می‌دهد. به‌علاوه او برخی خصوصیات انسانی را نیز به‌نقد می‌کشد؛ طمع، بی‌چیزی، دورویی، ملال، بیهودگی، ناامیدی و ازخودبیگانگی موضوعات آثار وی هستند (Banksy, 2006:110).

می‌توان به‌جرئت گفت که آثار بنکسی باعث بسط و گسترش هنر گرافیتی در سطح جهان شده است، گرافیتی‌های این هنرمند چون آن شکل هنری آشکارا سیاسی شده‌ای در براندازی و انسداد فرهنگ[۶] یا به‌منزله جنبش‌های تاکتیکی رسانه‌ای تلقی می‌شود که شاید بتوان بنکسی را در زمره‌ی یکی از محبوب‌ترین و درعین‌حال مرموزترین هنرمندان گرافیتی دنیا به‌حساب آورد. محبوب ازآن‌رو که برخی از ستارگان سینمای جهان، صدها هزار دلار برای خرید آثار هنری‌اش هزینه می‌کنند؛ مرموز به این دلیل که هیچ‌کس تابه‌حال او را ندیده است. بااینکه این هنرمند گرافیتی کار، بیش از ده سال است از فعالیتش می‌گذرد، اما تنها در سه چهار سال اخیر نامش به رسانه‌ها کشیده شده و محبوبیت عجیبی در بین مردم پیداکرده است. او کارش را از دیوارنگاری روی دیوارهای مناطق محروم شهر (بریستول)[۷] زادگاهش آغاز کرد. به دلیل ممنوعیت دیوارنگاری خیابانی در انگلستان او نیمه‌شب‌ها دور از چشم دیگران، بر روی دیواره‌های شهر نقاشی می‌کند و عمدتاً

۱. Anticapitalism نوعی جنبش و ایدئولوژی سیاسی است که دربرگیرنده انواع متنوعی از نگرش‌ها و ایده‌های مخالف با تفکر سرمایه‌داری می‌باشد. از این جهت، ضدسرمایه‌داران کسانی اند که آرزومند جایگزینی سرمایه‌داری با نوع دیگری از نظام اقتصادی، اغلب نوعی سوسیالیسم، می‌باشند.

۲. Antifascism دیدگاهی خلاف ایدئولوژی‌های فاشیستی گروه‌ها و افراد است. جنبش ضد فاشیستی در دهه بیست قرن بیستم در برخی کشورهای اروپایی شروع شد و تدریجاً در سراسر کشورهای جهان گسترش پیدا کرد.

۳. Antiimperialism امپریالیسم‌ستیزی استعمارستیزی یا ضد کلونیسم در علوم سیاسی و روابط بین‌الملل، ضدیت با استعمار، امپراتوری استعماری، هژمونی و امپریالیسم است. جنبش‌های استعمارستیز معمولاً استقلال سیاسی و تشکیل دولت ملی را طلب می‌کنند. این مفهوم همچنین مخالفت سیاسی با توسعه ارضی یک کشور بیرون از مرزهای تثبیت شده اش را در برمی‌گیرد.

۴. Nihilism- هیچ انگاری، به هر نوع دیدگاه فلسفی گفته می‌شود که وجود یک بنیان عینی (ابژکتیو) برای نظام ارزشی بشر را رد می‌کند. این اندیشه معمولاً در ارتباط نزدیک با بدبینی عمیق و شک‌گرایی رادیکال است.

۵. Existentialism -اصطلاحی است که به کارهای فیلسوفان مشخصی از اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم اعمال می‌شود که با وجود تفاوت‌های مکتبی عمیق در این باور مشترک هستند که اندیشیدن فلسفی با موضوع انسان آغاز می‌شود نه صرفاً اندیشیدن موضوعی. در هستی‌گرایی، نقطه آغاز فرد به وسیله آنچه «نگرش به هستی» یا احساس عدم تعلق و گم‌گشتگی در مواجهه با دنیای به ظاهر بی‌معنی و پوچ خوانده می‌شود مشخص می‌شود.

6. Culture jamming

۷. Bristol بریستول یکی از شهرهای انگلستان است.

مکان‌های غیرمتعارفی را برای نمایش آن‌ها برمی‌گزینند: گاه تونل مخروبه‌ای در لندن و گاه دیوار حائل بین اسرائیل و فلسطین!در شهر «اوان»[1] کار بسیاری از نقاشی‌هایش چند روزی بیشتر روی دیوار دوام نمی‌آورد و توسط شهرداری پاک می‌شد ولی در حال حاضر باوجود منع قانونی کشیدن گرافیتی روی دیوار، رئیس شورای شهر بریستول، دستور داده که نقاشی‌های بنکسی به‌عنوان فرزند پرافتخار این شهر باید روی دیوارها حفظ شود. ازاین‌رو تغییر بینش و نگرش به گرافیتی (خرابکارانه) تا حدود زیادی در بین جامعه کمرنگ شده است. از دیگر سو، نباید از یاد برد که در بسیاری از کشورها، به‌ویژه کشورهایی با حکومت‌های مستبد و اقتدارگرا، گرافیتی کاملاً غیرقانونی محسوب می‌شود و ازاین‌رو جایی در محافل رسمی یا عمومی ندارد؛ بنابراین، بسته به زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، هنرمندان گرافیتی واکنش‌های متنوع و متفاوتی از خود نشان داده‌اند. ازآنجاکه گرافیتی به‌نوعی نشانه‌گذاری هدفمند توسط انسان روی سطوح مختلف اطلاق می‌شود، چه در محیط‌های شخصی و چه در اماکن عمومی. این پدیده بیشتر در محله‌هایی که درآمد شهری رواج دارد به شکل اثری هنری، امضا یا نوشته‌ای خاص ظاهر می‌شود. وقتی این عمل برخلاف رضایت صاحب‌ملک یا مسئول نگهداری آن محل یا سطح انجام گیرد جنبه وندالیسم[2] یا اوباشگری پیدا می‌کند. (جونز، ۱۳۸۸: ۶)؛ بنابراین، این شکل از گرافیتی که عموماً از سوی مردم و مدیران شهری به‌عنوان نوعی خرابکاری تلقی می‌شود، درواقع، گرافیتی درگذر زمان تغییرات زیادی یافته و اکنون آنچه به‌منزله «گرافیتی نوین» شناخته می‌شود، به خراب کردن و از ریخت انداختن یك سطح با استفاده از افشانه‌ها و ماژیک‌های (مارکرهای)[3] رنگی غیرقابل پاك کردنی مواد دیگر گفته می‌شود. وقتی نقاشی گرافیتی بدون رضایت مالك صورت می‌گیرد، نوعی وندالیسم (خرابکاری / خراب کردن اموال عمومی) تلقی می‌شود که در بسیاری از کشورهای جهان جرم تلقی می‌شود و تنبیهاتی قانونی برای آن وجود دارد.

شکل ۲. راست: گرافیتی بنکسی بر روی دیوار ساختمانی. نقاشی همیشه امید هست. چپ: گرافیتی بنکسی بر روی دیوار ساختمانی. کودک زباله گرد. (londonist.com).

۱. Awans -این شهر در کشور بلژیک واقع شده است.

۲. Vandalism به معنای تخریب کنترل نشده اشیاء و آثار فرهنگی باارزش یا اموال عمومی است که یک ناهنجاری اجتماعی به حساب می‌آید و دلایل متعددی برای آن عنوان می‌کنند. وندالیسم را در زمره انحرافات و بزه‌کاری‌های جوامع جدید دسته‌بندی می‌کنند و آن را عکس‌العملی خصمانه و واکنشی کینه‌توزانه نسبت به برخی از فشارها، تحمیلات، ناملایمات، اجحاف‌ها و شکست‌ها تحلیل می‌کنند.

3. Marker

در (تصویر ۲)، دختربچه‌ای با لباس ساده در کنار دیواری ایستاده و دست خود را به‌سوی یک بادکنک قرمزِ قلبی‌شکل که در حال دور شدن است، دراز کرده است. جهت نگاه او به‌سوی بادکنک نشان‌دهندهٔ تمرکز و واکنش احساسی‌اش نسبت به دور شدن آن است. سادگی فرم‌ها و حذف جزئیات محیطی، توجه مخاطب را مستقیماً به رابطهٔ میان دختر و بادکنک جلب می‌کند. بادکنک قلبی‌شکل به‌عنوان نماد معصومیت، عشق، آرزو یا امید مطرح می‌شود و فاصله گرفتن آن، مفهوم فقدان یا ازدست‌دادن را برجسته می‌سازد. در این میان، استفادهٔ هدفمند از رنگ نیز اهمیت دارد: صحنه تماماً سیاه‌وسفید است و تنها عنصر رنگی، بادکنک قرمز است. این تضاد رنگی باعث می‌شود بادکنک به مهم‌ترین نقطهٔ کانونی تصویر تبدیل شود و نقش نمادین آن تقویت گردد. ترکیب‌بندی اثر مبتنی بر فضای خالی وسیع اطراف دختر و بادکنک است که نبود عناصر پس‌زمینه، مانند ساختمان‌ها یا سایر نشانه‌های محیطی را نشان می‌دهد. این حذف عمدی اطلاعات بصری باعث می‌شود وضعیت ثبت‌شده حالتی عمومی پیدا کند و مخاطب بر عنصر احساسی و مفهومی اثر تمرکز کند. در برخی نسخه‌ها، جملهٔ «همیشه امیدی هست» در کنار اثر دیده می‌شود که با محتوای بصری آن در ارتباط است. این عبارت به جنبهٔ تفسیری اثر اشاره دارد و نشان می‌دهد که باوجود نمایش لحظهٔ ازدست‌دادن، امکان تداوم امید نیز مطرح می‌شود. مجموع این ویژگی‌ها «دختر و بادکنک» را به نمونه‌ای قابل‌توجه از زبان تصویری مینیمال و نمادگرایانهٔ بنکسی تبدیل می‌کند.

در سمت چپ، گرافیتی‌ای دیده می‌شود که بر روی دو دیوار زاویه‌دار یک پارکینگ اجرا شده و کودکی را نشان می‌دهد که با لبخند و بازوانی گشوده، زیر بارش دانه‌هایی ایستاده است. در نگاه نخست، صحنه تداعی‌کنندهٔ بازی کودکانه با برف است، اما بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که دانه‌های سفید درواقع خاکسترهای برخاسته از آتش یک سطل زباله در دیوار کناری هستند. این تفاوت معنایی، هستهٔ محتوایی اثر را شکل می‌دهد و بی‌خبری کودک را به نمادی از بی‌تفاوتی جامعه نسبت به مسائل اجتماعی بدل می‌کند. کودک در برابر فقر، آلودگی و نابسامانی محیط خود، بی‌گناه و ساده‌دل به نظر می‌رسد و این تضاد میان تجربهٔ کودکانه و واقعیت تلخ، مفهوم نمادین اثر را تقویت می‌کند. خاکستر به‌عنوان جایگزین برف، نشان‌دهندهٔ زیبا جلوه دادن واقعیتی ناخوشایند و ناآگاهی اقشار آسیب‌پذیر در درک شرایط محیطی است. بنکسی با این ترکیب‌بندی ساده اما مؤثر، مسائل اجتماعی مانند فقر شهری، بحران‌های زیست‌محیطی و شکاف طبقاتی را به تصویر کشیده است. اثر ازنظر عملکرد اجتماعی نیز چندوجهی است: ابتدا با قرارگیری در فضای عمومی، مخاطب را مستقیماً با واقعیت مواجه می‌کند و گفت‌وگوی اجتماعی پیرامون مشکلات نادیده گرفته‌شده را تحریک می‌کند. همچنین، به‌صورت نمادین، پرسشی دربارهٔ تفاوت میان واقعیت تلخ و ادراک‌های مطلوب روزمره مطرح می‌کند. استقبال

گستردهٔ بازدیدکنندگان و اقدامات مقامات محلی برای حفظ اثر، نشان‌دهندهٔ قدرت گرافیتی در انتقال پیام‌های اجتماعی و ایجاد تأمل جمعی است. این اثر، نه‌تنها تصویری بر دیوار، بلکه ابزاری برای بازتاب وضعیت اجتماعی و دعوت به بررسی انتقادی جامعه است. شهرداری به‌منظور نگهداری مناسب این اثر، پیشنهاد داد تا هزینه جابه‌جایی نقاشی و ساخت پارکینگ جدید در ازای دیوار برداشته‌شده به مالک پارکینگ پرداخت شود. تعداد زیاد بازدیدکنندگان از این نقاشی خیابانی به حدی بود که پلیس برای حفاظت از آن یک حصار اطراف اثر نصب کرد و یک نیروی امنیتی ویژه نیز مأمور حفاظت از آن شد. این اقدامات نشان‌دهنده تغییر نگرش مقامات محلی نسبت به گرافیتی است؛ از دیدگاه سنتی که این آثار را صرفاً تخریب یا وندالیسم می‌دانست، به درکی نوین که آن‌ها را بخشی از فرهنگ شهری و هویت هنری منطقه قلمداد می‌کند. حفظ و مدیریت چنین آثاری، علاوه بر ارتقای ارزش‌های فرهنگی و هنری، می‌تواند در تقویت تعلق اجتماعی شهروندان، جذب گردشگر و توسعه اقتصاد فرهنگی نقش مؤثری ایفا کند (Bull, 2011:18).

شکل ۳. راست: گرافیتی بنکسی در بیت الحم[1]. دختر فلسطینی و سرباز اسراییلی را بازرسی بدنی می‌کند. چپ: کوکتل مولوتوف[2] (دسته‌گلی در دست فرد انقلابی) (londonist.com).

(شکل ۳) سمت راست، اثری از بنکسی در بیت‌لحم را نشان می‌دهد که روی دیواری در نزدیکی دیوار حائل کرانه باختری نقش بسته و یک دختر فلسطینی را در حال بازرسی فیزیکی از یک سرباز اسرائیلی نشان می‌دهد. در تصویر، سرباز با یونیفورم کامل نظامی دست‌هایش را به دیوار چسبانده و سر به پایین انداخته است، درحالی‌که دختر نوجوان با ظاهری ساده و معصوم، نقش مأمور امنیت را ایفا می‌کند. این وارونه‌سازی نقش‌ها، نقطهٔ مرکزی اثر را شکل می‌دهد و چرخش نمادین قدرت را به تصویر می‌کشد.

اثر با سادگی بصری و بدون استفاده از متن، کنایه‌ای به اشغالگری، کنترل نظامی و شرایط روزمره فلسطینیان ارائه می‌دهد. تضاد میان ظاهر کودکانه دختر و تجهیزات نظامی سرباز، تصویری هم‌زمان طنزآمیز و تراژیک ایجاد می‌کند. استفاده از تکنیک شابلون و رنگ‌های ساده، همراه با فضای خالی اطراف دو شخصیت، تمرکز مخاطب را

۱. بِیتْ‌لَحم شهری در فرمانداری بیت‌لحم در مرکز کرانه باختری رود اردن است که زیرنظر تشکیلات خودگردان فلسطینی اداره می‌شود.
۲. Molotov cocktail. نوعی بمب ناپالم دست‌ساز و از جنگ‌افزارهای براندازی است، که در جنگ‌های خیابانی و چریکی به کار می‌رود.

بر تقابل بدنی و نقش‌ها قرار می‌دهد.

پیام سیاسی اثر مستقیماً با دیوار حائل مرتبط است؛ این دیوار نماد جدایی، کنترل و تضاد نظامی-سیاسی است و حضور گرافیتی بر آن به کنشی هنری-سیاسی بدل می‌شود. اثر، از طریق وارونه‌سازی موقعیت‌ها، مخاطب را به بازاندیشی درباره قدرت، مشروعیت آن، خشونت و تأثیر آن بر کودکان و معصومیت وادار می‌کند. گرافیتی بنکسی در بیت‌لحم، با نمایش سادهٔ دختری که سربازی را بازرسی می‌کند، یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های نقد بصری خشونت و اشغال نظامی محسوب می‌شود و نشان می‌دهد که دیوار می‌تواند هم‌زمان بوم اعتراض و بیان هنری باشد.

در سمت چپ (شکل ۳) اثر بنکسی در بیت‌لحم، با عنوان «عاشق در پرتاب» یا «گل‌انداز»، گرافیتی‌ای است که مردی با چهره پوشیده، شبیه معترض یا انقلابی خیابانی را در حال پرتاب نشان می‌دهد. بدن و حالت او تداعی‌کنندهٔ پرتاب کوکتل مولوتوف است، اما در دست او به‌جای سلاح، دسته‌ای گل رنگارنگ قرار دارد. این جابه‌جایی نمادین، هستهٔ معنایی اثر را شکل می‌دهد و خشونت را با پیام صلح جایگزین می‌کند. گرافیتی عمدتاً سیاه‌وسفید است و تنها گل‌ها با رنگ‌های زنده‌ای مانند قرمز، زرد و صورتی برجسته شده‌اند. این تضاد رنگی، دو جهان متفاوت را نشان می‌دهد: دنیای خشونت و اعتراض در برابر دنیای امید، زندگی و زیبایی. مرد در حال پرتاب، گرچه ظاهراً تهاجمی است، اما ابزار او نماد بازسازی و مقاومت غیرمسلحانه است. اثر مخاطب را به بازاندیشی دربارهٔ ماهیت اعتراض و راه‌های تغییر اجتماعی وامی‌دارد. اجرای این اثر بر دیوار حائل بیت‌لحم، نماد جدایی و کنترل، به آن اهمیت و پیام سیاسی عمیق‌تری می‌دهد. «گل‌انداز» نه‌تنها بر سطح دیوار، بلکه در ذهن جهانیان به نماد مقاومت مسالمت‌آمیز و دعوت به صلح تبدیل شده است. این گرافیتی نمونه‌ای از هنر اعتراضی است که بدون استفاده از خشونت یا شعار مستقیم، نقد اجتماعی ارائه می‌دهد و در سرزمینی آسیب‌دیده، پیام امید و امکان تغییر را منتقل می‌کند.

در (شکل ۴) یکی از نمونه‌های برجسته مواجهه بنکسی با سانسور، گرافیتی‌ای دیده می‌شود که بازآفرینی طنزآمیز صحنه‌ای از فیلم «پالپ فیکشن»[1] کوئنتین تارانتینو بود. در نسخه اولیه، شخصیت‌های وینسنت و جولز که معمولاً با تفنگ‌های کشیده نشان داده می‌شوند، به‌جای اسلحه، موز در دست داشتند. این جابه‌جایی ساده ولی طعنه‌آمیز، یکی از شناخته‌شده‌ترین طنزهای تصویری بنکسی محسوب می‌شود. مأموران نظافت شهری لندن اثر را نوعی خرابکاری قلمداد کرده و پاک کردند، اما بنکسی در واکنشی هنرمندانه، گرافیتی جدیدی بر همان دیوار کشید. در نسخه دوم، صحنهٔ مشابه با رنگی محو و روح‌وار بازسازی شد؛ شخصیت‌ها همچنان در همان ژست هستند اما حس محوشدن یا بازگشت از خاطره را منتقل می‌کنند. این اقدام،

۱. داستان عامه‌پسند(Pulp Fiction)؛ فیلمی آمریکایی، محصول سال ۱۹۹۴، به کارگردانی کوئنتین تارانتینو و در گونه سینمای جنایی است. عمده شهرت فیلم به دلیل به نمایش درآوردن ترکیبی کنایه‌آمیز از خشونت و شوخ‌طبعی، داستان غیرخطی، اشاره‌های سینمایی، ارجاعات آن به فرهنگ عامه و دیالوگ‌های آن است.

خودِ عمل سانسور را وارد روایت اثر کرد و اثر دومهم مرثیه‌ای برای نسخه پاک‌شده و هم بازتاب چرخهٔ هنر خیابانی: خلق، حذف و بازخلق بود. بنکسی با این واکنش نشان داد که هنر خیابانی نه‌تنها با حذف از میان نمی‌رود، بلکه با هر حذف، روایت جدیدی از مقاومت، شوخ‌طبعی و پایداری مقابل ساختارهای رسمی خلق می‌کند. اهمیت این مجموعه تنها به طنز موزها محدود نمی‌شود، بلکه به تبدیل پاک شدن اثر به بخشی از روایت و تأکید بر ماندگاری ایده‌ها حتی پس از سانسور مرتبط است.

شکل ۴. راست: گرافیتی از یک صحنه فیلم «پالپ فیکشن»، توسط مأموران پاک شد و بنکسی مجدداً تصویر جدیدی از آن کشید. (londonist.com)

گرافیتی بنکسی و موسیقی اعتراضی جوانان

از منظر جامعه‌شناسی هنر، گرافیتی فراتر از صرفاً یک شکل بصری یا تزئینی است و به‌مثابه ابزاری برای بازنمایی موقعیت‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی عمل می‌کند. ظهور گرافیتی در شهرهای بزرگ، به‌ویژه در بافت‌های حاشیه‌ای و محروم، نشان‌دهنده تلاش جوانان برای شکل‌دهی هویت جمعی و بیان اعتراض نسبت به ساختارهای قدرت و نابرابری اجتماعی است (Ferrell, 1996). در این چارچوب، آثار بنکسی نه‌تنها تجربه‌ای بصری، بلکه فضایی برای تأمل و کنش اجتماعی ارائه می‌کنند؛ آثاری که مضامین ضد جنگ، نقد سرمایه‌داری و انتقاد از تبعیض و سرکوب را با زبانی نمادین و طنز تلخ منتقل می‌کنند. هم‌زمان، موسیقی اعتراضی، به‌ویژه هیپ‌هاپ و جریان‌های زیرزمینی، به‌عنوان رسانه صوتی خرده‌فرهنگ‌ها عمل می‌کند و با روایت تجربیات زیسته و ناگفته جوانان، زمینه گفت‌وگو و همذات‌پنداری اجتماعی را فراهم می‌آورد. رابطه میان گرافیتی و موسیقی اعتراضی در این بستر، تعامل بصری و شنیداری ایجاد می‌کند که هویت جمعی جوانان را تقویت کرده و امکان تولید معنا و نقد اجتماعی را به شکل چندحسی فراهم می‌سازد (Hebdige, 1979). این پیوند، مبتنی بر شرایط اجتماعی- اقتصادی جوانان محروم و حاشیه‌نشین است؛ کسانی که از طریق هنر خیابانی و موسیقی اعتراضی، هویت جمعی و آگاهی سیاسی خود را بازنمایی می‌کنند. گرافیتی بنکسی با جهانی‌سازی هنر خیابانی و ارائه آثارش در فضاهای عمومی مختلف، الگویی از مقاومت فرهنگی و بیان خلاقانه اعتراض را به نسل‌های جوان عرضه

می‌کند و به‌نوعی نشان می‌دهد که هنر می‌تواند درعین‌حال که جغرافیای شهری را شکل می‌دهد، به عاملی برای بازتعریف هویت اجتماعی و فرهنگی نیز بدل شود. در نتیجه، گرافیتی بنکسی و ارتباط آن با موسیقی اعتراضی نه صرفاً یک جریان هنری، بلکه پدیده‌ای اجتماعی-فرهنگی است که با تلفیق بصری و شنیداری، امکان کنش و نقد اجتماعی را فراهم می‌کند و نقش مهمی در بازتعریف خرده‌فرهنگ‌ها و هویت جمعی جوانان ایفا می‌نماید.

جدول ۱. پیام اعتراضی برخی از گرافیتی‌های مطرح بنکسی، (نگارنده).

اثر گرافیتی بنکسی	مشخصات اثر		پیام اعتراضی اثر
	عنوان اثر	دختربچه با بادکنک	از دست رفتن امید و معصومیت در جهان معاصر نقد خشونت، جنگ و نظام‌هایی که آینده کودکان را می ربا یند حسرت نسبت به آزادی و عشق ازدست‌رفته فراخوانی برای حفظ امید، حتی در دل ویرانی
	محل اولیه دیوار	شرق لندن، انگلستان	
	سال خلق	۲۰۰۲ میلادی	
	تکنیک	شابلون‌نگاری روی دیوار	
	موضوع اثر	هنر خیابانی، هنر اعتراضی	
	عنوان اثر	فصل شادی‌ها	افشای فقر و بی‌عدالتی اجتماعی؛ کودک برای گرما به آتش زباله پناه بُرده است. نقد بی‌تفاوتی جامعه نسبت به محرومان و کودکان آسیب‌پذیر.
	محل اولیه دیوار	شهر پورت تالبوت (Port Talbot)، ولز، بریتانیا	
	سال خلق	۲۰۱۸ میلادی	
	تکنیک	نقاشی دیواری با شابلون و اسپری	
	موضوع اثر	گرافیتی سیاسی / اجتماعی	
	عنوان اثر	ایست بازرسی	وارونه‌سازی نقش قدرت؛ کودکِ بی‌دفاع در جایگاه بازرس و سرباز مسلح در جایگاه فرد مظنون قرار گرفته است. انتقاد از نظام‌های نظامی-امنیتی که امنیت را از کودکان و غیرنظامیان می‌گیرند. افشای بی‌عدالتی و نابرابری قدرت در مناطق درگیر تنش و اشغال. تأکید بر معصومیت کودکی در برابر خشونت ساختاری. نقد چرخه ترس، کنترل و سلطه
	محل اولیه دیوار	دیوار حائل در کرانه باختری (نزدیکی بیت‌لحم، فلسطین)	
	سال خلق	۲۰۰۷ میلادی	
	تکنیک	استنسیل و اسپری رنگ بر روی دیوار سیمانی	
	موضوع اثر	گرافیتی سیاسی	

اثر گرافیتی بنکسی	مشخصات اثر		پیام اعتراضی اثر
	عنوان اثر	گل انداز	جایگزینی خشونت با صلح تبدیل اعتراض به کنش انسانی و اخلاقی بیان قدرت نمادین عشق و امید در برابر خشونت واژگون‌سازی تصویر کلیشه‌ای معترض خشن
	محل اولیه دیوار	بیت‌المقدس شرقی، فلسطین	
	سال خلق	۲۰۰۳ میلادی	
	تکنیک	استنسیل و اسپری رنگ بر روی دیوار	
	موضوع اثر	گرافیتی سیاسی	
	عنوان اثر	داستان عامه‌پسند با موز	جایگزینی نمادین خشونت با طنز (موز به‌جای اسلحه) بی‌اثرشدن ابزار خشونت در برابر نگاه انتقادی و آگاهی اجتماعی ترکیب هنر خیابانی با طنز برای انتقال پیام سیاسی و اجتماعی
	محل اولیه دیوار	نزدیکی ایستگاه مترو لندن، انگلستان	
	سال خلق	۲۰۰۲ میلادی	
	تکنیک	استنسیل با اسپری رنگ روی دیوار آجرنما	
	موضوع اثر	پاپ‌آرت انتقادی / گرافیتی خیابانی	

جدول ۲. جنبه‌های مختلف کارکرد اجتماعی گرافیتی‌های بنکسی، (نگارنده).

محور / مؤلفه	موسیقی اعتراضی	وندالیسم اجتماعی
ماهیت و عملکرد اثر	آثار بنکسی با الهام از موسیقی اعتراضی، فرهنگ هیپ‌هاپ و پانک همخوانی دارد؛ پیام‌ها اغلب سیاسی، اجتماعی و انتقادی هستند و با موسیقی زیرزمینی و رپ مرتبط می‌شوند.	گرافیتی بنکسی وقتی بدون اجازه مالک اجرا می‌شود، از منظر قانونی و اجتماعی وندالیسم محسوب می‌شود. این آثار فضاهای عمومی را به محل اعتراض و نمایش پیام‌های فردی تبدیل می‌کنند.
پیام و مضمون	گرافیتی بنکسی به‌عنوان بخشی از فرهنگ اعتراضی جوانان، هم‌راستا با پیام‌های موسیقی رپ و هیپ‌هاپ است؛ مضمون‌ها شامل اعتراض اجتماعی، ضد نژادپرستی، خرده‌فرهنگ‌ها و نقد قدرت است.	پیام‌های بنکسی انتقادی و سیاسی هستند، اما اجرا در فضاهای عمومی باعث تنش با مقامات و مدیریت شهری می‌شود؛ نقد سرمایه‌داری، جنگ و نابرابری اجتماعی غالب است.
تعامل با جامعه	تعامل با جامعه از طریق جذب جوانان و طرفداران فرهنگ اعتراضی؛ آثار بنکسی رسانه‌ای برای گسترش پیام‌های اجتماعی و سیاسی، مشابه نقش موسیقی اعتراضی در فرهنگ هیپ‌هاپ.	کنش متقابل با جامعه و دولت شکل می‌دهد؛ واکنش‌های قانونی، حذف و پاکسازی آثار نشان‌دهنده اثرگذاری و تهدید بالقوه آن بر نظم عمومی است.
نمادشناسی و ابزار هنری	گرافیتی با المان‌های بصری مشابه موزیک ویدئوها و کلیپ‌های رپ عمل می‌کند؛ ترکیب تصویر و شعار به انتقال پیام‌های فرهنگی و سیاسی کمک می‌کند.	استفاده از دیوارها، پل‌ها، قطارها و فضاهای شهری به‌عنوان بوم؛ تکنیک‌های استنسیل و اسپری رنگ باعث برجسته شدن مضمون انتقادی می‌شوند.
تأثیر بر جوانان	تقویت آگاهی اجتماعی و سیاسی جوانان؛ الهام‌بخش برای مشارکت در فرهنگ اعتراضی و خرده‌فرهنگ‌های زیرزمینی؛ شکل‌دهنده سبک زندگی و نگرش‌های انتقادی.	ایجاد حس مجاز به تخطی از هنجارها و تجربه محدودیت‌ها؛ تقویت هویت فردی و اجتماعی در زمینه اعتراض و نمایش قدرت انتقادی.

پیشنهادها

با توجه به نقش مهم گرافیتی در هویت‌بخشی به فضاهای شهری و ایجاد ارتباط سازنده با نسل جوان، پیشنهاد می‌شود شهرداری و سازمان زیباسازی با اختصاص فضاهای مشخص و قانونی برای اجرای گرافیتی، امکان فعالیت سالم و کنترل‌شده این هنر را فراهم کنند. ایجاد «دیوارهای قانونی» در پارک‌ها، فرهنگسراها و فضاهای بلااستفاده شهری، برگزاری مسابقات فصلی یا سالانه گرافیتی و برپایی نمایشگاه‌های شهری و روباز برای نمایش آثار هنرمندان می‌تواند به سامان‌دهی این هنر کمک کند. همچنین استفاده از هنرمندان گرافیتی در پروژه‌های زیباسازی محلات، جداره‌های شهری و فضاهای حمل‌ونقل عمومی، علاوه بر کاهش گرافیتی‌های غیرمجاز، موجب ارتقای کیفیت بصری شهر خواهد شد. برگزاری کارگاه‌های آموزشی و برنامه‌های حمایتی برای هنرمندان نیز می‌تواند زمینه رشد حرفه‌ای آن‌ها را فراهم کند. اجرای چنین طرحی به افزایش مشارکت جوانان، بهبود منظر شهری و تبدیل هنر خیابانی به ابزاری فرهنگی و مثبت در شهر منجر می‌شود. از دیگر سو، پیشنهاد می‌شود پژوهشگران حوزه هنر مطالعات گسترده‌تری درباره کارکردهای اجتماعی و فرهنگی گرافیتی انجام دهند.

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که گرافیتی‌های بنکسی فراتر از یک بیان بصری یا کنش خودانگیخته در فضاهای عمومی، به یک زبان فرهنگی و رسانه اجتماعی بدل شده‌اند که توانسته‌اند در شکل‌دهی فرهنگ اعتراضی جوانان نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا کنند. این آثار با تمرکز بر موضوعاتی چون نابرابری اجتماعی، خشونت ساختاری، بحران‌های سیاسی، جنگ، سرمایه‌داری و وضعیت زیست‌محیطی، نوعی روایت انتقادی از جهان معاصر ارائه می‌دهند و فضای شهری را به بستری برای گفت‌وگو، آگاهی‌بخشی و مقاومت فرهنگی تبدیل می‌کنند. بنکسی در آثار خود از طنز تلخ، نمادهای شفاف، برهم‌زدن معناهای تثبیت‌شده و تکنیک‌های قاب‌گیری ساده اما تأثیرگذار بهره می‌گیرد تا پیام‌هایی چندلایه را در قالبی عمومی و قابل فهم مطرح سازد؛ پیام‌هایی که اغلب در رسانه‌های جریان اصلی مجال بروز نمی‌یابند. تحلیل اجتماعی آثار او نشان می‌دهد که گرافیتی‌های بنکسی نه‌تنها به بازتعریف مفهوم هنر خیابانی کمک کرده‌اند، بلکه باعث شده‌اند گرافیتی از قالب کنشی طردشده، مخرب یا حاشیه‌ای خارج شده و به یک هنر شهری مشروع، تأثیرگذار و حامل ایده‌های انتقادی تبدیل شود. تحولات نگرش عمومی و نهادهای فرهنگی نسبت به آثار او از جرم‌انگاری تا رسمیت‌بخشی، نمایشگاهی‌شدن و ارزش‌گذاری اقتصادی بیانگر آن است که هنر خیابانی چگونه می‌تواند از حاشیه به متن فرهنگی راه یابد و در فرآیند بازاندیشی رابطه میان هنر، شهر و جامعه نقش داشته باشد. پژوهش حاضر همچنین نشان می‌دهد که آثار بنکسی با شیوه‌های زندگی و بیان فرهنگی جوانان پیوندی عمیق برقرار کرده‌اند. آن‌ها بستری

برای تقویت هویت فردی و جمعی نسل جوان، شکل‌گیری خرده‌فرهنگ‌های اعتراضی، مشارکت در نقد قدرت و ایجاد همبستگی اجتماعی فراهم می‌کنند. جوانان در مواجهه با این آثار نه‌تنها با یک تصویر یا شعار روبه‌رو نمی‌شوند، بلکه با نوعی زبان دیداری مواجه‌اند که بازتاب‌دهنده تجربه زیسته و دغدغه‌های نسلی آنان است. بدین ترتیب، گرافیتی‌های بنکسی در کنار سایر اشکال بیان اعتراضی معاصر، نقشی مؤثر در بازنمایی نارضایتی‌های اجتماعی، تولید معانی مشترک و تقویت ظرفیت مقاومت مدنی ایفا می‌کنند. در مجموع، نتایج تحقیق نشان می‌دهد که گرافیتی‌های بنکسی توانسته‌اند مرزهای هنر شهری را جابه‌جا کنند و الگویی از هنر اعتراضی معاصر ارائه دهند که در آن، هنر، سیاست، جوانی و فضاهای شهری در رابطه‌ای پویا با یکدیگر قرار دارند. این آثار هنر شهری را به ابزار نقد اجتماعی، بازتولید هویت، بسط آگاهی و مشارکت فرهنگی تبدیل کرده‌اند و نشان می‌دهند که فضاهای عمومی تا چه اندازه می‌توانند به میدان کنش اعتراضی و گفت‌وگوی اجتماعی بدل شوند. بر این اساس، می‌توان گفت که بنکسی با خلق رویکردی نوین در گرافیتی، سهمی چشم‌گیر در شکل‌دادن به فرهنگ اعتراضی جوانان و گسترش ظرفیت‌های هنر شهری داشته است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مآخذ:

آسوده خواه مهشید (۱۳۹۲). به دیوار تکیه ندهید، دیوار رنگی است، *مجله پژوهش هنر*،۱ (۱)، ۱۵۷.

افهمی، رضا، زارع هرفته، مرجان، شیخ مهدی، علی (۱۳۹۰)، گرافیتی رسانه‌ای غیررسمی، *فصلنامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۴ (۷)، ۶۷ـ۸۴.

بنکسی، بنکسی (۱۳۸۹). *دیوار و گرافیتی*، مترجم: ساناز فرازی، تهران: کتاب آبان.

جوادی یگانه، محمدرضا (۱۳۷۸). مشکلات اجتماعی و نظریه جامعه‌شناختی، *مجله کتاب ماه علوم اجتماعی*، ۱۸، ۲۱ـ۲۳.

جونز، استال (۱۳۸۸). *هنر خیابانی*، مترجم: سامان هزارخانی، تهران: فخر کیا.

رابینسون، دیوید (۱۳۸۶). استفاده غیرمجاز از فضاهای عمومی برای پیام‌های شخصی. مترجم: ستاره نوروزی، *مجله تندیس*، ۱۰۴، ۲۴ـ۲۶.

کوثری، مسعود (۱۳۸۹). گرافیتی به‌منزلهٔ هنر اعتراض. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. ۲ (۱)، ۶۲ـ۱۰۲.

مرتون، کینگ رابرت (۱۳۹۲). *مشکلات اجتماعی و نظریه جامعه‌شناختی*، ترجمه: نوین تولایی، انتشارات امیرکبیر.

نصرتی، روح اله (۱۳۸۴). *دیوارنوشته‌ها و مقاومت در زندگی روزمره*، تهران: جهاد دانشگاهی.

Asoudehkhah, Mahshid (2013). Do not lean against the wall, the wall is painted. Journal of Art Research, 1(1), 157. **[In Persian]**

Afhami, Reza; Zareh Hrafteh, Marjan; Sheikh Mahdi, Ali (2011). Graffiti as informal media. Quarterly of Visual and Applied Arts, 4(7), 67–84. **[In Persian]**

Banksy (2010). Wall and Graffiti. Trans. Sanaz Farazi. Tehran: Aban Publishing.

Banksy (2006). Wall and Piece. Century. ISBN 1844137872, p. 110. - Bennett, Andy (2001). Cultures of Popular Music. Berkshire: Blackwell Publishing.

Bull, Martin (2011). Banksy Locations & Tours: A collection of Graffiti Locations and Photographs in London, England. PM Press. ISBN 978-1-60486-320-8.

Chang, Jeff (2005). Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation. New York: St. Martin's Press, p. 88.

Javadi Yeganeh, Mohammadreza (1999). Social problems and sociological theory. Ketab-e-Mah Social Sciences Journal, 18, 21–23. **[In Persian]**

Jones, Staal (2009). Street Art. Trans. Saman Hezarkhani. Tehran: Fakhr Kia.

Kowsari, Masoud (2010). Graffiti as protest art. Sociology of Art and Literature, 2(1), 62–102. **[In Persian]**

Lewis, M. (2011, December 11). Banksy: The man behind the wall. The Guardian. Retrieved from https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/dec/11/banksy-man-behind-wall.

Merton, Robert King (2013). Social Problems and Sociological Theory. Trans. Novin Toulai. Tehran: Amir Kabir Publishing.

Nosrati, Roohollah (2005). Wall writings and resistance in everyday life. Tehran: Jahad-e-Daneshgahi. **[In Persian]**

Robinson, David (2007). Unauthorized use of public spaces for personal messages. Trans. Setareh Norouzi. Tandis Journal, 104, 24–26.

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

Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 137 - 155
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2025.501792.1060

Cognitive analysis of visual elements to foster mental associations (CASE STUDY: Islamic Architecture)

Ali Akbar Zorofi, *PhD Student in Architectural Engineering, Department of Architecture, Islamic Azad University, South Tehran Branch, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: aazorufi1995@gmail.com*

Mansoureh Rezasoltani, *Assistant Professor, Department of Architecture, Islamic Azad University, South Tehran Branch, Tehran, Iran. Email: M_rezasoltani@iau.ac.ir*

Hamideh Jafari, *Assistant Professor, Department of Art, Islamic Azad University, South Tehran Branch, Tehran, Iran. Email: h_jafari@azad.ac.ir*

Extended Abstract

Background/Introduction: Islamic architecture, with its diverse theological, physical, and functional components, has often been examined in relation to its cultural and climatic contexts. Research in the field of Islamic art and architecture generally falls into two main categories. The first focuses on formal aspects, often critiqued as derivative and lacking spiritual depth, with figures such as André Godard and Arnold representing this view. The second emphasizes the semantic dimensions, viewing Islamic architecture as a mystical art rooted in the Islamic spiritual tradition, with theorists such as Burckhardt at the forefront. Dr. Seyyed Hossein Nasr is a key proponent of this latter perspective. He argues that one of the primary spiritual merits of Islamic art and architecture in contemporary times lies in its capacity to offer a direct and intelligible expression of sacred architecture. According to Nasr, wisdom in religious architecture is achieved through an understanding of art-a type of art that has become estranged from everyday life and is now preserved as a museum artifact from a traditional past. This wisdom-oriented approach, exemplified by thinkers like Dr. Nasr, represents an endogenous perspective that could pave the way for a redefinition of Islamic architecture (Farshchian, 2017: 92).

In general, individuals' perceptions and mental images of subjects and phenomena are shaped by visual form, which mediates their relationship with and differentiation from other phenomena. Furthermore, one of the distinguishing characteristics of Islamic architecture is its capacity to evoke emotions and convey profound concepts to the viewer. This capacity stems from the integration of visual elements such as symmetry, centrality, and compositional harmony.

Methodology: This research is classified as applied research and employs a correlational method aimed at verifying the influence of recreated visual perception elements on mental associations. The study's participants were undergraduate and graduate students in Architectural Engineering, selected via random sampling. Data collection was carried out through a pictorial questionnaire consisting of 26 visual items. Each item was selected based on the following criteria: (1) the simplest possible form, (2) absence of color, and (3) comprehensive representation of key concepts based on the theoretical foundations of visual perception in Islamic architecture.

The research began with interviews involving 22 Ph.D. students in architecture. Participants were asked to draw the overall form of Islamic architecture as they imagined it. Analysis of these drawings revealed recurring motifs such as the Iranian *Chahar Bagh* (four-part garden), architectural arches, simple Islamic *Girih* (geometric patterns), and domes. While the symbolic significance of these elements has been established in previous studies, the role of visual perception elements-both holistically and individually-has not been thoroughly examined. For instance, symmetry, the foundational concept of the *Chahar Bagh*, has yet to be systematically analyzed in its full and partial forms.

Consequently, a questionnaire using a five-point Likert scale was designed to evaluate four core variables in Islamic architecture: symmetry, composition, centrality, and transformation. These variables were selected based on their conceptual significance, geometric applicability, and the limited attention they have received in contemporary Iranian-Islamic architectural discourse. A follow-up questionnaire presented the same shapes and asked participants to identify those that evoked associations, regardless of the scores assigned in the previous questionnaire.

The reliability of the questionnaire was assessed using Cronbach's alpha in IBM SPSS Statistics 27, yielding a coefficient of 0.79-indicating acceptable reliability across all components. To ensure validity, the preliminary version of the questionnaire was tested with 13 Ph.D. students and revised accordingly before distribution to the broader sample.

Conclusion: Associativity is a key factor in the memorability of Islamic architectural forms. A deep understanding of the mechanisms and influencing elements of associativity can inform the design of structures that are both aesthetically pleasing and semantically resonant-leaving a lasting impression on observers. Once a design is registered in memory, it can serve as a large-scale urban landmark (Lynch, 2003: 9). Dr. Madadpour, in *The Manifestations of Spiritual Wisdom in Islamic Art*, emphasizes the role of rhythm and repetition in Islamic spatial design as a strategy for creating a sense of infinity. He regards this as a symbolic intermediary representing the infinite existence of the Divine-a view echoed by the research participants (Charkhchian, 2019: 87).

The results of this study suggest that the integration of geometric forms has a substantial effect on mental recall. For example, the combination of an irregular and regular shape in the symmetry section received a low significance rating but achieved a high recall rate (70%). This suggests that conscious use of such combinations can enhance architectural associativity. Similarly, an incomplete Islamic arch, despite receiving only moderate ratings, had a high recall rate (60%), whereas a complete arch, which scored highly in terms of perceived importance, had a relatively low recall rate (26%). In the analysis of centrality (convergent vs. divergent forms), both forms had equal importance ratings, but the divergent form had a significantly higher recall rate (64%), indicating its greater effectiveness in evoking mental associations.

Keywords: Islamic architecture, Cognitive analysis, mental associations, Phenomenology

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۱/ شماره مسلسل ۱۰ / بهار ۱۴۰۴/ ۱۵۵ - ۱۳۷
Vol. 4, Series. 10, No. 1, Spring 2025/ 137 - 155
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2025.501792.1060

واکاوی عناصر ادراک بصری در معماری اسلامی با رویکرد تداعی گری ذهنی

علی‌اکبر ظروفی[۱]، منصوره رضاسلطانی[۲]، حمیده جعفری[۳]

چکیده

معماری اسلامی با زبان بی‌بدیل خود، از دیرباز به‌عنوان یکی از قدرتمندترین ابزارهای ارتباطی و انتقال مفاهیم فرهنگی، اجتماعی و مذهبی بوده است. مقاله حاضر با ارزیابی جامع متغیرهای مشتق از معماری اسلامی از جمله تقارن، تمرکز، ترکیب و تکامل، به بررسی تأثیر این متغیرها بر میزان تداعی‌گری و به‌یادماندنی بودن بناهای معماری اسلامی می‌پردازد. در این پژوهش، با ترکیبی از روش کمی و کیفی که شامل پرسش‌نامه‌ای تصویری بود، به واکاوی نظرات آزمودنی‌ها منطبق بر فرم‌های ادراک بصری و تحلیل آن‌ها پرداخته شده است. نتایج حاصل از تحلیل داده‌های پرسش‌نامه نشان می‌دهد که ترکیب سه شکل ایستا با یکدیگر دارای بیشترین میزان به خاطرسپاری‌وتداعی‌گری(۸۲درصد) است یا به طور خاص و در حالت (کلیت نامتقارن و حضور خردتقارن‌ها). اگرچه این عامل از ارزش ویژۀ نسبتاً کمی برخوردار است؛ اما درصد به‌خاطر سپاری آن بیشتر از حد انتظار (۷۰درصد) بدست آمده است. نتایج این پژوهش می‌تواند در طراحی بناهای جدید معماری با کاربری‌های مختلف و درک بهتر از تأثیر آن بر ذهن و روان انسان مؤثر باشد.

واژگان کلیدی

معماری اسلامی، ادراک بصری، تداعی گری ذهنی، پدیدارشناسی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۰۹

۱. دانشجوی دکتری مهندسی معماری، گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
aazorufi1995@gmail.com

۲. استادیار گروه معماری، گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران.
M_rezasoltani@iau.ac.ir

۳. استادیار گروه هنر، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران.
h_jafari@azad.ac.ir

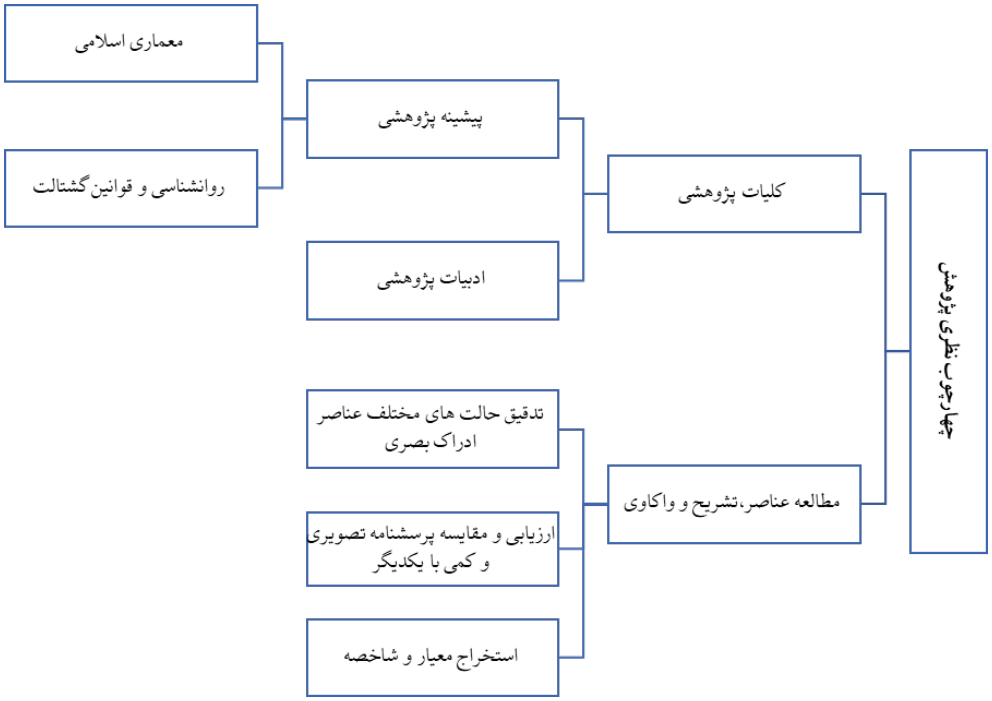
مقدمه

معماری اسلامی با مؤلفه‌های مختلف اعتقادی، کالبدی و عملکردی خود و گاه در بستر فرهنگ و اقلیم خود مورد بررسی قرارگرفته است. مطالعاتی که در حوزه هنر و معماری اسلامی صورت گرفته است را می‌توان به دودسته طبقه‌بندی نمود. دسته اول، مطالعاتی که بر جنبه‌های صوری تمرکز نموده و آن را اقتباسی و فاقد روح می‌دانند و افرادی چون آندره گدار[1] و آرنولد[2] از چهره‌های شاخص آن هستند. دسته دوم مطالعاتی که بر جنبه‌های معنایی تمرکز نموده و آن را هنری رمزآلود و مبتنی بر روح اسلامی می‌دانند و افرادی چون بورکهارت[3] از جمله نظریه‌پردازان شاخص آن هستند.

دکتر سیدحسین نصر از متفکرانی است که بر دیدگاه اخیر در هنر و معماری اسلامی تأکید کرده‌است و ازنظر او در روزگار ما یکی از آثار معنوی و روحانی مهم هنر و معماری اسلامی توانایی آن در عرضهٔ بدون واسطه و قابل فهم این معماری است. از منظر او حکمت در معماری دینی به واسطهٔ درك مفهوم هنر است، هنری که از زندگی انسان رخت بربسته است و در انزوا، به منزلهٔ بنایی موزه مانند از گذشته‌ای سنتی، باقی مانده‌است. نگرش حکمی افرادی چون دکتر نصر به معماری اسلامی‌دراصل نگرشی درون زاست که می‌تواند موجبات بازتعریف معماری اسلامی را فراهم آورد(فرشچیان،۱۳۹۶:۹۲). دکتر نصر، در تعریف جان هوگ، معماری اسلامی را نحوهٔ ترکیب عوامل ساختمانی و فرم های ایجادشده، سابقهٔ آن، و این که به چه صورت و از کجا الهام گرفته شده‌است شرح می دهد (فرشچیان،۱۳۹۶:۹۷).

آن چه از مرور آثار افرادی چون نصر برمی‌آید نشان می‌دهد در معماری اسلامی صورت و معنا از یکدیگر جدا نیستند چرا که معنا برای تجلی خود نیاز به‌صورت دارد و از دیدگاه عرفانی خلقت نماد و آیین‌هایی از وجود خداوند و حقیقت مطلق است (چرخچیان،۱۳۹۸:۷۱). به‌طورکلی، برداشت‌ها و تصاویر ذهنی افراد از موضوعات و پدیده‌ها بر محمل شکل و صورت استوار است و از این طریق با آن پدیده رابطه برقرار می‌گردد و آن موضوع از سایر موضوعات تمایز می‌یابد. از سوی دیگر می‌توان به این نکته اشاره کرد که از ویژگی‌های بارز بناهای اسلامی، توانایی آن‌ها در برانگیختن احساسات و تداعی مفاهیم عمیق در ذهن مخاطب است. این توانایی، ناشی از تلفیق مفاهیمی چون تقارن، تمرکز و ترکیب می‌باشد که در این بناها به‌کاررفته. حال، پرسشی که دراین‌رابطه می‌تواند طرح گردد آن است که آیا بازآفرینی این مفاهیم در کالبد بناهای معماری اسلامی سبب تقویت تداعی گیری در این بناها خواهد شد؟ ثانیاً آیا می‌توان از این عناصر در سایر معماری‌ها با کاربری‌های مختلف بهره جست؟ با پاسخ به این پرسش و یافتن مناسب‌ترین حالت از هر عنصر بصری می‌توان به نتایج قابل‌استناد برای ادامهٔ طراحی و ساخت بناها پرداخت.

1. André Godard
2. Jack Arnold
3. Jacob Burckhardt



نمودار ۱. چارچوب نظری پژوهش(منبع: نگارندگان)

۱. معماری اسلامی

همان‌گونه‌که از نتایج تاریخ و بررسی پژوهش‌های افرادی چون گروبه برمی‌آید، بنیادی‌ترین ویژگی معماری اسلامی، خلق الگوی جاودانه‌ای است که از همان آغاز و در تمام دوره‌ها در اذهان ماندگار گشته است (چرخچیان، ۱۳۹۸:۸۴). چرخچیان طی پژوهشی با عنوان «تداعی‌های ذهنی در شناخت شاخصه‌های معماری اسلامی» این نکته را اثبات و به بیان و کشف میزان تأثیرگذاری هر یک از شاخصه‌ها همچون تزیینات، عناصر کالبدی، نحوهٔ طراحی، نور و فضا و... بر تداعی‌گری ذهنی مخاطب پرداخته است. نکته قابل‌ذکر دیگر در این‌باره آن است که دکتر مددپور در کتاب خود با عنوان «تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی» به عنصر ریتم و تکرار در فضا اشاره دارند و آن را راهکاری در خلق فضایی بی‌نهایت و بیکرانه در معماری اسلامی سرزمین‌های مختلف از ایران تا مصر می‌دانند (چرخچیان،۱۳۹۸:۸۷).

بنابراین شایان‌ذکر است که معماری اسلامی، مکاشفه‌ای است از صور گوناگون هستی تا حقیقت این صور را در قالب کلام، موسیقی، تصویر، حجم و معماری به تجسم و نمایش بگذارد و در روند این مکاشفه، حیات فردی و جمعی انسانی را اعتلا دهد تا آن حد که به قرب الهی برساند (چرخچیان،۱۳۹۸:۷۲). «هنراسلامی جلوه حسن و جمال الهی است و حقیقتی که در این هنر متحقق شده رجوع به ظهور و تجلّی حق‌تعالی به اسم جمال دارد» (مددپور، ۱۳۷۴: ۱۳۹).

۲. نمادها و سمبل‌های معماری اسلامی

بنای اصلی معماری اسلامی حرکت از ظاهر به باطن[۱] وسوق دادن مخاطب از صورت به معنا و زمینه‌ساز تکامل انسان از بعد فردی و اجتماعی می‌باشد. در واقع، در هنر اسلامی سازگاری باروح اسلام یعنی توحید[۲]، شاخص‌ترین رویکرد و ویژگی به شمار می‌رود که در معماری اسلامی و به‌ویژه در مساجد نیز می‌توان آن را یافت (ایمان طلب و گرامی، ۷۷:۱۳۹۱). این ویژگی به شکل مرکزیت بصری نمود فیزیکی داشته و تأثیر بسزایی در تداعی‌گری آثار این سبک معماری داشته است. سلسله‌مراتب[۳] در معماری اسلامی اصل دیگری است که مبتنی بر هدایت مخاطب در فضاست که ضمن داشتن آغاز و پایان با ایجاد تفاوت ارزشی عناصر به لحاظ معنایی و شکلی و ایجاد حرکت، معماری را از زمین به آسمان هدایت می کند (ربیعی، ۱۳۸۸:۴۷). این مضمون مبتنی بر ریتم و تکرار منظم و متقارن عناصر در راستای افقی و عمودی است.

اصل دیگری که می‌توان به آن اشاره نمود بهره‌گیری از محور است که در جهت‌دهی فضا و پیوند عناصر گوناگون نقش داشته و در معماری مساجد، تأکید بر محور قبله اصل اساسی شکل‌گیری پلان می‌باشد که در تمامی فضا تسری می‌یابد. به فراخور اصول مطرح شده در معماری اسلامی و معانی مورد نظر آن، نمادهایی در این معماری در طول زمان شکل‌گرفته‌اند که استفاده گسترده از نمادهای هندسی، وکلامی در معماری اسلامی، مفاهیم عمیقی را به مخاطب منتقل می‌کند. هندسه و ترکیب‌بندی هندسی، تکامل، مرکزیت، تعادل، ترکیب و... در حجم و پلان نیز، از اصول حائز اهمیت در این معماری می‌باشد.

تقارن: هندسه ابزاری است قدرتمند که معماری اسلامی را قادر به ایجاد تناسبات نیکو و خلق نظم و زیبایی کرده است. این نظم به‌نوعی تداعی‌کننده تقارن در بناهای اصیل ایرانی می‌باشد. در گذشته‌های نه‌چندان دور، تقارن در آثار معماران مسلمان به طور کامل هویدا بود. نیاز هر بنا به تقارن در درجه اول جهت ایستایی آن می‌باشد. تقارن موجود در معماری ایرانی (عمدتا محوری) از نوعی نگاه اندیشمندانه نشات می‌گیرد که سعی در ایجاد این مؤلفه بین وزن‌های مختلف در گستره بصری وذهنی نمای داخلی و خارجی بنا دارد(بمانیان،۱۲:۱۳۹۰). نظریات موجود در عرصه‌های مختلف علم و هنر اسلامی حاکی از معنادار بودن مفهوم قرینگی در یکی از مراحل شناخت، ادراک، فهم و یا به‌خاطر سپاری یک اثر می‌باشد. به عبارتی این مفهوم به‌ظاهر ساده وجه مشترک پدیده‌های بسیاری به شمار می‌رود که هیچ رابطهٔ ظاهری با یکدیگر ندارند. مروری در تاریخ‌پژوهش گواهی می‌دهد در اکثر موارد زمانی که سخن از تقارن به میان می‌آید، توجه به نحوه برهم‌زدن تقارن و ایجاد نوعی تقارن در عین بی‌قرینگی نیز مدنظر قرار می‌گیرد. هرگاه برهم‌زدن تقارن صریح مد نظر قرارگیرد، جهت تقرب به مفهوم حیات

۱. دو مفهوم ظاهر و باطن، از مفاهیم بنیادی در حکمت اسلامی می‌باشند در ترجمان معماری، سامان‌دهی اجزا، همواره با رویکرد سیر کردن از ظاهر پدیده‌ها و یادآور شدن باطن آن‌ها همراه می‌باشد.

۲. توحید در عربی به معنی تک‌خداپرستی است و این‌گونه باور، بنیادی‌ترین اصل اعتقادی در اسلام و به معنای یکتا و بی‌مانند دانستن خدا و همچنین بی‌شریک بودن او در آفریدن جهان هستی است.

۳. به طورکلی سلسله مراتب را در زمینه تک بنا می توان در موارد ورودی، نور، احتلاف سطح، کف سازی متفاوت و ... مشاهده کرد.

نوعی خاص از بی‌قرینگی اعمال می‌گردد که علی‌رغم حضور خرد تقارن‌ها در سطوح کوچک‌تر، کلیت اثر به‌صورت نامتقارن تجلی می‌یابد. این امر خود کیفیات فضایی متنوعی از جمله میزان مناسبی از تنوع را به همراه خواهد داشت (یزدی،۱۳۹۷:۶).

مرکزیت: معانی در ساحت باطنی از مرتبهٔ کارکردها و عملکردهای ظاهری و حتی نشانه‌ها بالاترمی روند و ظهورشان در عالم به‌صورت «رمز و نماد» آشکار می‌شود. نمادها معمولاً به چیزی بیش از مفاهیم و معانی آشکار دلالت دارند و منحصراً منجر به تداعی‌گری ذهنی می‌گردند. مرکز مانند هر مفهوم دیگری در عالم، نظام معنایی ذومراتبی دارد؛ نظامی که سیری از ظاهر به باطن را طی می‌کند و تمام پیکرهٔ معماری را در برمی‌گیرد. فارغ از زمان و مکان، تجلی مفهوم «مرکز» در معنا و کالبد آن است و هر آفریده‌ای واجد مرکزی است که حیات مادی و معنوی‌اش پیرامون آن معنا می‌یابد. در هستی‌شناسی اسلامی، مانند اکثر اندیشه‌های سنتی، عالم مرکزی دارد که محمل حضور حقیقت است و کل هستی قائم به وجود آن است. علاوه بر حضور مفهوم مرکز در عالم هستی، این مفهوم تا حدی در معماری ایرانی‌اسلامی متجلی شده است که هدف اصلی این معماری را نمایش مرکز چه به‌صورت مستقیم و چه به‌صورت غیرمستقیم دانسته‌اند (ندیمی،۱۳۹۳:۱۱۶). رودولف آرنهایم[1] که به دنبال کشف راز ترکیبات بصریِ ذهنی ماندگار و تداعی‌گری آن در طول تاریخ است، پس از مطالعات وسیعش در این زمینه، در آخرین اثر خویش با عنوان قدرت مرکز، «مرکز» را راه‌گشاترین مفهوم در نیل به این هدف می‌داند. وی دو اصل مرکزگرایی و مرکزگریزی را کلید حلّ معمای ترکیبات بصری معرفی می‌کند و به قدرت مراکز در ساماندهی بصری تصویر و معنابخشی به آن اشاره می‌کند (Arnheim, 1998:36). نوربرگ شولتس[2] باتوجه‌به نگرشش از مرکز طبیعی نتیجه می‌گیرد: بیابان، کویر یا هامونی پهناور که فاقد عناصر متعیّن طبیعی مثل کوه، رود، دره یا درخت می‌باشد، به‌طورکلی با کمبود مراکز طبیعی مواجه است (Schultz, 2003:5). وی در ادامه می‌گوید که این وظیفهٔ معماری است که کمبود این مراکز را جبران کند؛ یعنی بنای معماری باید بتواند یک محوطه را تعریف کند و پیوندی میان آسمان و زمین برقرار سازد. اما با کمی تعمّق روشن می‌شود که بیابان خود حاوی نیروهای طبیعی‌ای است که بر بنای معماری و انسان حاضر در آن مؤثر واقع می‌شود؛ ازاین‌رو، نمی‌توان گفت که بیابان فاقد مراکز کالبدی طبیعی است. از این منظر، کل بیابان، یک مرکز مکان طبیعی است که بر اثر معماری نیروهایی وارد می‌کند. تفاوت‌های ساختاری و کیفی معماری‌های بیابانی با معماری‌هایی که در جوار مراکز طبیعی دیگر واقع می‌شوند دلیل صحت این ادعاست. از منظرشولتز، هر آنچه دارای «بود» یا «حیاتِ» طبیعی است و به‌عبارت‌دیگر مرکز گریز باشد را می‌توان مرکز طبیعی نامید. به همین علت است که او گل، برگ، درخت، حتی آوندهای موجود در برگ را «مرکز» می‌نامد (ندیمی،۱۳۹۳:۱۲۵).

1. Rudolf Arnheim
2. Christian Norberg-Schultz

۳. گشتالت و قوانین بصری

واژه گشتالت اولین‌بار در علم روان‌شناسی مطرح شده و توسط گروهی از روان‌شناسان آلمانی در سال۱۹۲۰ برای شناخت و توصیف چگونگی درک اطلاعات بصری توسط انسان‌ها و فرایندهای مربوط به آن ایجاد شد. در آستانه قرن بیستم، ماکس ورتهایمر آلمانی با الهام از آموزه‌های فلسفی و روان‌شناسی پیشینیان، تئوری جدیدی را مطرح کرد که بعدها به نام «گشتالت»، به مفهوم «یک کلیت وحدت یافته»، معروف شد. کپس، نویسنده کتاب زبان تصویر، معتقد است که گشتالت کلیتی است مادی، روانی یا نهادی، دارای مختصاتی که اجزای آن به طورمنفرد، فاقد چنان مختصاتی هستند. ازاین‌رو، این کلیت را با عنوان قانون پرگنانز شناسانده‌اند که با مجموعه قوانینی اعم از: اصل روابط شکل و زمینه، اصل مشابهت، اصل مجاورت، اصل تداوم، اصل تقارن، اصل عنصر متصل، اصل سرنوشت مشترک سازماندهی شده است. تعادل و توازن بصری، کنتراست، تضاد، تقارن، تأکید و وحدت از جمله کیفیت‌های بصری هستند که مغز انسان ارتباط بصری بین آنها را از طریق چشم به طور ناخودآگاه در هنگام مشاهده اشیا و طبیعت پیرامون خود دریافت و ادراک می‌کند (غفوری فر،۱۳۹۷:۲۰۵). در واقع ادراکات و فرایندهای دریافتی از طریق یک سری عناصر بصری موجود در پیرامون چشم ما اتفاق می‌افتد که این عناصر بصری در حقیقت اصول و پایه اساسی در کلیه هنرها است که در هرگونه از جلوه‌های بصری اعم از طبیعی یا مصنوعی دیده می‌شود. در مرحلهٔ اول باید عناصر پایه بازشناسایی شوند و در آثار مصنوعی هنری و غیرهنری یافت شوند (غفوری فر،۱۳۹۶:۲۱۲). این اصول نه‌تنها در بناهای کالبدی و مساجد این نوع معماری بلکه در تمامی وجوه زندگی نیز واردگشتهاست. ترکیب ر هندسه کلید اساسی برای ایجاد ارتباط بین ساختمان و انگاره‌هاست که همواره به‌عنوان بخشی از تجلی مفهوم زیبایی در معماری اسلامی از آن یاد شده‌است. درواقع، علمی است که به چگونگی ایجاد نقوش و ترکیب آنها بر پایه قواعد و تناسبات هندسی می‌پردازد و به‌عنوان پایه‌ای در طراحی و ترکیب نقش‌های هندسی مورد استفاده بوده و اهمیت به سزایی از منظر تداعی‌گری داشته‌است (سیلوایه، ۱۳۹۱:۵۷). پوپ و آکرمن[1] در بررسی و توضیح ساختار تزیینات معماری سلجوقی آورده‌اند که طراحان عصر سلجوقی، تنها با دراختیار داشتن یکی از سه شکل تحول‌ناپذیر (مربع، سه‌گوش و دایره)، زمینه‌ای را به اشکال مختلف ترسیم می‌کرده‌اند (اعظم زاده، ۱۴۰۱:۵۱). از سوی دیگر ذکر این نکته حائز اهمیت است که فرم و ساختار یک اثر هنری، ازطریق شناخت سامان‌بندی و ترکیب آن قابل‌درک است و با عناصر بصری، اصول ترکیب‌بندی و تداعی‌گری ذهنی ارتباط دارد. عناصر بصری نیز نخستین عاملی است که مخاطب، بیش از هر متن دیگری دریافت می‌کند. بر همین مبنا هنرمندان با توجه به ذهنیتی که از خلق اثر هنری دارند، روش‌ها، زبان و بیان ویژه‌ای برای آن تجسم کرده و سپس اقدام

1. Eco Pope & Phyllis Ackerman

به زینت بخشی یا به‌اصطلاح دیگر، آراستگی و آذین‌بندی می‌کنند.

تکامل: معماری، به‌عنوان یکی از قدیمی‌ترین و پیچیده‌ترین هنرهای بشری، همواره در حال تحول و تغییر بوده است. این تحولات نه‌تنها در شکل و فرم بناها، بلکه در عناصر بصری آن‌ها نیز به چشم می‌خورد. تکامل و نقص عمدی در عناصر بصری معماری، دو پدیده‌ای هستند که به طور همزمان در این هنر وجود داشته‌اند و بر یکدیگر تأثیرگذاشته‌اند. از بدو پیدایش معماری، انسان‌ها به دنبال خلق فضاهایی بودند که نه تنها نیازهای اولیه آن‌ها را برطرف کند، بلکه از نظر بصری نیز جذاب، دلنشین و تداعی‌گر باشد. نقص عمدی در معماری در کنار تکامل تدریجی عناصر بصری، پدیده دیگری نیز در معماری وجود دارد که به آن نقص عمدی می‌گویند. این پدیده به معنای ایجاد عمدی ناهماهنگی یا نقص در عناصر بصری یک بنا است. این نقص‌ها ممکن است در شکل، اندازه، رنگ یا هر عنصر بصری دیگری رخ دهند. دلایل ایجاد نقص عمدی در معماری متنوع است و می‌تواند شامل موارد زیر باشد: ایجاد تأکید: گاهی اوقات، معماران با ایجاد یک نقص عمدی، توجه بیننده را به یک عنصر خاص جلب می‌کنند. ایجاد حس حرکت یا دینامیک: نقص‌های عمدی می‌توانند حس حرکت و پویایی را در یک بنا ایجاد کنند. ایجاد یک تجربه بصری خاص: برخی معماران با ایجاد نقص‌های عمدی، به دنبال خلق یک تجربه بصری خاص و متفاوت هستند. نمادگرایی و بیان مفاهیم: نقص‌ها می‌توانند نمادی از مفاهیم خاصی باشند یا به بیان یک ایده فلسفی کمک کنند. ارتباط تکامل و نقص تکامل و نقص عمدی در عناصر بصری معماری، دو پدیده متضاد اما مکمل هستند. از یک سو، تکامل تدریجی عناصر بصری به بهبود عملکرد و زیبایی بناها کمک می‌کند. از سوی دیگر، نقص عمدی می‌تواند به ایجاد تنوع، نوآوری و تداعی گری آثار معماری کمک کند. تأثیر بر ادراک و تجربه فضایی تکامل و نقص عمدی در عناصر بصری، تأثیر مستقیمی بر ادراک و تجربه فضایی کاربران دارد. این تغییرات می‌توانند احساسات مختلفی را در افراد برانگیزند، از جمله شگفتی، تعجب، آرامش، هیجان و حتی اضطراب. همچنین، این تغییرات تاثیر مستقیمی بر نحوه تعامل افراد با فضا و به خاطرسپاری محیط اطراف دارد (اعظم‌زاده، ۵۶:۱۳۹۵).

۴. تأثیر نمادهای هندسی بر تداعی در معماری اسلامی

نمادهای هندسی در معماری اسلامی، صرفاً عناصر تزیینی نیستند، بلکه حامل معانی عمیق و مفاهیم فلسفی هستند. به طور مثال معماری مساجد مجموعه‌ای بی‌نظیر از عناصر متفاوتی چون رنگ، تزیینات، هندسه و عناصر کالبدی چون محراب (بازنمایی دروازه بهشت و محل پیوند آسمان و زمین)، گنبد (نمادی از عرش الهی) و مناره (نمادی نمایشی از حضور اسلام) است که با زبان بصری خود، تجربه‌ای معنوی و روحانی را برای مخاطب فراهم می‌کنند و باعث تداعی مفاهیمی چون بی‌نهایت، کمال، وحدت و ارتباط انسان با جهان هستی می‌شوند (چرخچیان، ۷۴:۱۳۹۸).

۵. اهمیت نمادهای هندسی در معماری اسلامی

نمادهای هندسی، به‌عنوان زبانی جهانی، قادرند مفاهیم پیچیده فلسفی و عرفانی را به شیوه‌ای ساده و قابل‌فهم به مخاطب انتقال دهند. این نمادها، با ایجاد حس وحدت و ارتباط با یک سنت بزرگ، باعث تقویت حس تعلق مخاطب به هویت اسلامی می‌شوند (Poop, 1986:57).

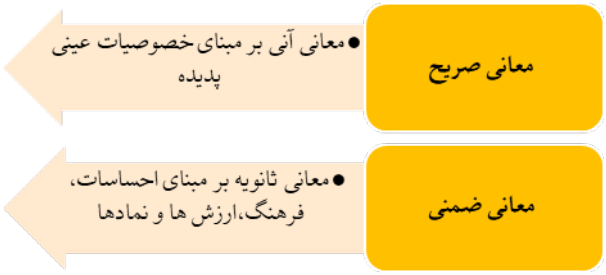
جدول ۱. معرفی نمادهای هندسی و معانی آن‌ها(منبع:ربیعی،۱۳۸۸)

شکل هندسی	نماد
	نماد کمال، بی‌نهایت، وحدت، چرخه زندگی و آسمان
	نماد زمین، ثبات، عدالت و جهان مادی
	نماد نور، هدایت، دانش و ارتباط با عالم بالا
	نماد تعادل، هماهنگی و ارتباط بین آسمان و زمین
	نماد بی نهایت، چرخه زمان و تعادل عناصر

۶. تداعی‌گری در معماری اسلامی

بر اساس تحقیقات صورت‌گرفته پیرامون عامل معنا همچون مطالعه راپاپورت، می‌توان ادعا کرد که معنا ذهنیاتی است که انسان در مواجهه با یک پدیده، و ارزیابی و بررسی آن بر اساس تجربیات، اهداف و مقاصدش کسب می‌کند (حبیب، ۱۱:۱۳۸۵)؛ بنابراین معنای مکان برآیندی از تأثیر عوامل متفاوت است که در فرایند تعامل انسان و مکان، فرد را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ بنابراین یکی از جنبه‌ها و اهداف اصلی و اساسی ارتباطات و تعاملات دوسویه میان انسان و مکان، دریافت و ادراک معانی مکان می‌باشد (Mer-liu, 1998:5) و چگونگی کشف معانی و تجربه آنها در مکان موضوع حائز اهمیت دیگر دراین‌رابطه است. جیمز گیبسون[1] سطوح مختلف تعامل میان انسان و مکان را با شش سطح مختلف شامل معانی آنی و ابتدایی، معانی کارکردی، معانی ابزاری، معانی ارزشی و عاطفی، معانی نشانه‌ای و معانی نمادین، طبقه‌بندی می‌نماید (Gibson, 1950:64). در طبقه‌بندی معانی مکان، اکو به دو سطح از معانی «صریح» و «ضمنی» اشاره نموده و معنای صریح را مبین عملکرد اصلی یک موضوع و معنای ضمنی را با ویژگی نمادین و دررابطه‌با خصوصیات انتزاعی آن تعریف می‌کند که به همراه معنای صریح، تداعی شده و انتقال می‌یابد (Eco, 1968:1811).

1. James J. Gibson



تصویر ۱. جمع بندی طبقه بندی‌های صورت گرفته در مورد معنا (منبع: چرخچیان، ۱۳۹۸)

یکی از ویژگی‌های بارز بناهای اسلامی، توانایی آن‌ها در برانگیختن احساسات و تداعی مفاهیم عمیق در ذهن مخاطب است. به‌طورکلی، برداشت‌ها و تصاویر ذهنی افراد از موضوعات و پدیده‌ها بر محمل شکل و صورت استوار است و از این طریق با آن پدیده رابطه برقرار می‌گردد و آن موضوع از سایر موضوعات تمایز می‌یابد. طی این فرایند است که عناصر بصری یک بنا، مجموعه‌ای از مفاهیم و احساسات را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد (یاوری، ۱۲:۱۳۹۰).

روش پژوهش

این پژوهش از نوع تحقیقات کاربردی به شمار می‌رود. روش تحقیق از نوع همبستگی می‌باشد که به بررسی اعتباریابی تأثیر بازآفرینی عناصر ادراک بصری بر تداعی‌گری ذهنی می‌پردازد. آزمودنی‌های تحقیق حاضر، دانشجویان مقطع کارشناسی و کارشناسی‌ارشد رشتهٔ مهندسی معماری می‌باشند. روش نمونه‌گیری به‌کارگرفته‌شده، نمونه‌گیری تصادفی می‌باشد. در این مطالعه برای گردآوری اطلاعات، از پرسش‌نامه تصویری در قالب ۲۶ گویه و به گونه تفکیکی ودر قالب اشکال بصری که انتخاب هر یک از این نمونه‌ها بر اساس شاخص‌هایی چون ۱. ساده‌ترین حالت ممکن ۲. عدم استفاده از رنگ ۳. انتخاب فرم‌های جامع‌تر و همچنین با درنظرگرفتن اصول مبانی نظری و مفاهیم ادراک بصری معماری اسلامی صورت گرفت. فرآیند پژوهش با مصاحبه با ۲۲ نفر از دانشجویان دکتری معماری آغاز گردید که در آن، فرم کلی از معماری اسلامی که در ذهن متبادر می‌شد، ترسیم گردید. با بررسی ترسیمات، نتیجه‌گیری شدکه فرم‌های ترسیم شده عموماً تصاویری از چهارباغ ایرانی، قوس معماری، گره چینی سادهٔ اسلامی و گنبد هستند. شایان‌ذکر است که تداعی‌گری هر کدام از این عناصر کالبدی مطابق با پیشینه‌های قبلی اثبات شده اما عناصر ادراک بصری آن چه به‌صورت کلی و چه به‌صورت مجزا بررسی نشده است. به طور مثال مفهوم تقارن که درون‌مایه‌ی اصلی چهارباغ ایرانی -اسلامی می‌باشد، نه به شکل کلی و نه به‌صورت تفکیک شده در اجزا بررسی نشده است؛ بنابراین، پرسش‌نامه‌ای با استفاده از مقیاس لیکرت ۵ گزینه‌ای به‌منظور ارزیابی ۴ متغیر اساسی در معماری اسلامی شامل تقارن، ترکیب، تمرکز و تکامل که اهمیت و قرابت معنایی بیشتری از لحاظ کاربردی‌بودن هندسی و عدم به‌روزرسانی در عرصهٔ معماری ایرانی -اسلامی داشتند، تهیه، توزیع و جمع‌آوری شد.

سپس پرسش‌نامه ی دیگری شامل جدولی از تمامی اشکال مرحلهٔ قبل توزیع و از دانشجویان خواسته شدکه به انتخاب اشکالی که در ذهنشان تداعی می‌شود حتی در صورت عدم اختصاص نمرهٔ بالا به آن در پرسش‌نامه قبلی بپردازند. آلفای کرونباخ با استفاده از نرم‌افزار IBM SPSS Statistics 27 محاسبه گردید و میزان پایایی آن ۰/۷۹ بدست آمد که نشان‌دهندهٔ ضریب اعتبار قابل‌قبول برای همهٔ بخش‌ها می‌باشد. همچنین برای تعیین روایی ابزار پژوهش، در ابتدا پرسش‌نامه‌ای از اشکال کلی با ۱۳ نفر از دانشجویان مقطع دکتری به‌صورت پیش‌آزمون، مورد ارزیابی قرار گرفت و پس از تعیین روایی آن میان آزمودنی‌ها توزیع گردید.

یافته‌های پژوهش

در این بخش اطلاعات آماری در دو سطح آمار توصیفی (فراوانی، میانگین و انحراف معیار و..) و استنباطی ارائه شده است.

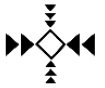
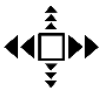
۱.آمار توصیفی

جمعیت آزمودنی‌ها از دو گروه خانم و آقا (۵۰ نفر) دانشجویان مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد رشته معماری که تعداد خانم‌ها ۳۸ نفر و تعداد آقایان ۱۲ نفر و طیف سنی ۲۲ تا ۳۸ ساله می باشند.

جدول ۲. جنسیت آزمودنی‌ها(منبع: نگارندگان)

جنسیت	تعداد	درصد
خانم	۳۸	۷۶
آقا	۱۲	۲۴

متغیر	حالت	فرم انتخابی	ارزش ویژه	انحراف از معیار	واریانس	درصد به‌خاطر سپاری
تقارن	کلیت متقارن، عدم حضور خردتقارن‌ها		۳/۰۶	۰/۹۱	۰/۸۳	٪۵۶
	کلیت نامتقارن وحضور خردتقارن‌ها		۲/۹۶	۱	۱/۰۱	٪۷
	کلیت متقارن و حضور خردتقارن‌ها		۳	۱/۲۲	۱/۵	٪۶۴
	کلیت نامتقارن وحضور خردتقارن‌ها (شکل هندسی منظم و نامنظم)		۱/۷	۰/۷	۰/۸	٪۷۰

مرکزیت	تمرکز همگرا		۲/۹۲	۱/۱۵	۱/۳	٪۴۲
	تمرکز واگرا		۲/۹	۱/۱	۱/۲	٪۶۴
ترکیب	سه شکل پویا		۳/۱	۱/۱	۱/۰۸	٪۵۶
	سه شکل ایستا		۴/۱	۰/۶۸	۰/۴	٪۸۲
	دو شکل پویا در اطراف و یک شکل ایستا در مرکز		۳	۰/۹۸	۰/۹۷	٪۳۸
	دو شکل ایستا در اطراف و یک شکل پویا در مرکز		۳/۶	۰/۸	۰/۷	٪۶۸
	دو شکل پویا در اندازه متفاوت		۲/۶	۱/۲	۱	٪۳۸
	دو شکل پویا با یک جز ارتباطی در مرکز		۲/۵	۰/۸۶	۰/۷	٪۴۴
	دو شکل پویا با جز ارتباطی در اطراف		۲/۸	۱	۰/۸	٪۵۶
	دو شکل ایستا در اندازه متفاوت		۱/۲	۱/۴	۰/۷	٪۱۴
	شکل ایستا در اندازه متفاوت با یک جز ارتباطی بین مراکز		۲/۶	۰/۹	۰/۸	٪۲۸
	یک شکل پویا و یک شکل ایستا		۲/۲	۱	۱	٪۳۰
	شکل پویا و یک شکل ایستا با یک جز ارتباطی بین مراکز		۲/۲	۰/۸۵	۰/۹۵	٪۳۰
تکامل	شکل ناقص یک قوس معماری اسلامی با جزییات		۲/۷	۱	۰/۹	٪۶۶
	شکل کامل یک قوس معماری اسلامی با جزییات		۳/۱	۱/۲	۱/۵	٪۲۶

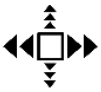
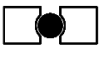
جدول ۳. سطح تحصیلات آزمودنی‌ها(منبع:نگارندگان)

مدرک تحصیلی	تعداد	درصد
کارشناسی	۱۵	۳۰
کارشناسی‌ارشد	۳۵	۷۰

۲.آماراستنباطی

از مقایسه عوامل مطرح شده در هر دو پرسش‌نامه، نتیجه شد که ترکیب سه شکل پویا با یکدیگر با ضریب ۸۲٪ و ارزش ویژۀ ۴/۱، دارای بیشترین میزان به خاطرسپاری و تداعی‌گری می‌باشد. در جایگاه دوم و به طور مشترک عواملی چون کلیت متقارن و حضور خردتقارن‌ها - تمرکز واگرا - دوشکل ایستا در اطراف و یک‌شکل پویا در مرکز- شکل ناقص یک قوس معماری اسلامی با جزییات - کلیت نامتقارن وحضور خردتقارن‌ها از میزان به‌خاطر سپاری خوبی برخوردار هستند. از میان حالت‌های مورد بررسی نیز کمترین میزان به‌خاطر سپاری به ترتیب مربوط به (ترکیب دو شکل ایستا در اندازه متفاوت) و (کلیت متقارن و عدم حضور خردتقارن‌ها) می‌باشد.

جدول۴: مقایسه و ارزیابی متغیرهای تحقیق براساس ارزش ویژه و درصد به خاطر سپاری(منبع: نگارندگان)

متغیر	حالت	فرم انتخابی	ارزش ویژه	انحراف از معیار	واریانس	درصد به خاطر سپاری
تقارن	کلیت متقارن، عدم حضور خردتقارن‌ها		۳/۰۶	۰/۹۱	۰/۸۳	٪۵۶
	کلیت نامتقارن وحضور خردتقارن‌ها		۲/۹۶	۱	۱/۰۱	٪۷
	کلیت متقارن و حضور خردتقارن‌ها		۳	۱/۲۲	۱/۵	٪۶۴
	کلیت نامتقارن وحضور خردتقارن‌ها (شکل هندسی منظم و نامنظم)		۱/۷	۰/۷	۰/۸	٪۷۰
مرکزیت	تمرکز همگرا		۲/۹۲	۱/۱۵	۱/۳	٪۴۲
	تمرکز واگرا		۲/۹	۱/۱	۱/۲	٪۶۴
ترکیب	سه شکل پویا		۳/۱	۱/۱	۱/۰۸	٪۵۶
	سه شکل ایستا		۴/۱	۰/۶۸	۰/۴	٪۸۲
	دوشکل پویا در اطراف و یک شکل ایستا در مرکز		۳	۰/۹۸	۰/۹۷	٪۳۸
	دوشکل ایستا در اطراف و یک شکل پویا در مرکز		۳/۶	۰/۸	۰/۷	٪۶۸

ترکیب	دو شکل پویا در اندازه متفاوت		۲٫۶	۱/۲	۱	٪۳۸
	دو شکل پویا با یک جز ارتباطی در مرکز		۲٫۵	۰/۸۶	۰/۷	٪۴۴
	دو شکل پویا با جز ارتباطی در اطرف		۲٫۸	۱	۰/۸	٪۵۶
	دو شکل ایستا در اندازه متفاوت		۱٫۲	۱/۴	۰/۷	٪۱۴
	شکل ایستا در اندازه متفاوت با یک جز ارتباطی بین مراکز		۲٫۶	۰/۹	۰/۸	٪۲۸
	یک شکل پویا و یک شکل ایستا		۲٫۲	۱	۱	٪۳۰
	شکل پویا و یک شکل ایستا با یک جز ارتباطی بین مراکز		۲٫۲	۰/۸۵	۰/۹۵	٪۳۰
تکامل	شکل ناقص یک قوس معماری اسلامی با جزییات		۲٫۷	۱	۰/۹	٪۶۶
	شکل کامل یک قوس معماری اسلامی با جزییات		۳٫۱	۱/۲	۱/۵	٪۲۶

نتیجه‌گیری

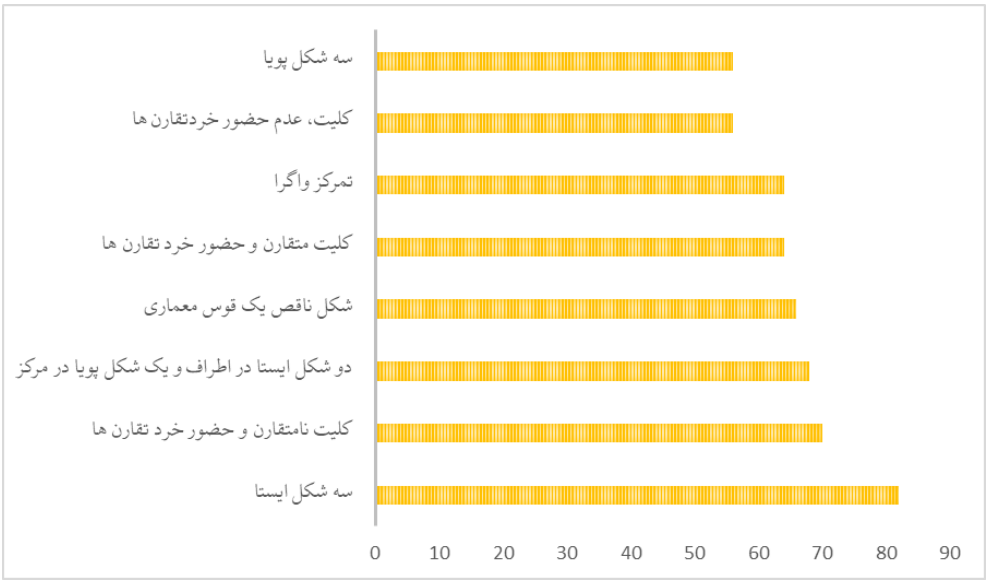
تداعی‌گری، یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر بر به‌یادماندنی بودن بناهای معماری اسلامی است. با درک عمیق از مکانیسم‌های تداعی‌گری و عوامل مؤثر بر آن، می‌توان بناهایی طراحی کرد که نه‌تنها از نظر زیبایی‌شناختی جذاب باشند، بلکه از نظر معنایی نیز غنی بوده و در ذهن مخاطب ماندگار شوند. زمانی که یک طرح در ذهن ثبت و ماندگار شود می‌توان از آن به‌عنوان یک نشانهٔ شهری در مقیاس کلان نیز بهره برد (lynch, 2003:9)[1]. نکته قابل‌ذکر دیگر در این باره آن است که همان‌گونه که دکتر مددپور در کتاب خود با عنوان «تجلیات حکمت معنوی در هنراسلامی»، به عنصر ریتم و تکرار در فضا اشاره دارند، آن‌را راهکاری در خلق فضایی بینهایت و بیکرانه در معماری اسلامی سرزمین‌های مختلف از ایران تا مصر می‌دانند و از آن به‌عنوان واسطه‌ای نمادین برای وجود مطلق پروردگار یادمی‌کنند، این امر توسط مشارکت‌کنندگان نیز مورد تأکید قرار گرفته‌است (چرخچیان، ۸۷:۱۳۹۸). با نگاهی به نتایج این پژوهش می‌توان این‌گونه استنباط کرد که لزوم ترکیب اشکال هندسی با یکدیگر تأثیر بسزایی در به‌خاطر سپاری ذهنی ایفا می‌کند. به طور خاص و در بخش تقارن و زیرحالت ترکیب یک‌شکل نامنظم با یک‌شکل منظم، این عامل از ارزش ویژه ی نسبتا کمی برخوردار بود اما درصد به خاطر سپاری

1. Kevin lynch

آن بیشتر از حد انتظار(۷۰درصد) گزارش شده‌است.این نتیجه حاکی از آن است که این نوع از ترکیب در صورت استفاده آگاهانه می‌تواند به عنوان یکی از عوامل اصلی در تداعی گری فرم بناها استفاده گردد. در موردی مشابه، تمامی آزمودنی‌ها امتیاز متوسطی به شکل ناقصی از یک قوس معماری اسلامی دادند، درحالیکه این فرم از درصد به خاطرسپاری نسبتا بالایی (۶۰درصد) برخوردار می‌باشد و در حالت یک قوس کامل علیرغم انتخاب اختصاص ارزش ویژه ی بالا به این عامل، از درصد به خاطر سپاری نسبتاً پایینی(۲۶درصد) برخوردار بود. دربخش مرکزیت (همگرا، واگرا) اگرچه هر دو فرم از ارزش ویژه ی یکسانی برخوردار می باش اما از حیث به خاطرسپاری دارای اختلاف (۲۰درصدی) بودند که حالت واگرا با (۶۴درصد) جزو عوامل تاثیرگذار بر به تداعی گری ذهنی افراد می باشد.همچنین به‌وسیله‌ی بررسی پاسخ‌های آزمودنی‌ها در پرسشنامه‌ی تصویری، ۸ عامل اصلی که در نمودار ۲ ذکر شده است و دارای میزان به خاطرسپاری بالای (۵۰درصد) می‌باشند شناسایی شد که لزوم بازنگری در طراحی این عناصر ادراک بصری برای استفاده در حجم و پلان بناهای امروزی اعم از کاربری‌های مختلف را تاکید می‌نماید. برخی دیگر از نتایج این تحقیق نیز معطوف به این موضوع می باشد که معماری اسلامی پتانسیل تداعی گری خود در طول حیات اش را صرفاً از طریق تزیینات و ویژگی‌های فرهنگی به اشتراک گذاشته و توجه کمتری به شناسایی‌و بروزسانی دقیق فرم‌ها وارائه ی آثاری متناسب با عصرحال داشته‌است.

پیشنهادها

باتوجه‌به اینکه این تحقیق از طریق بررسی عناصر کلی و پایه بدون درنظرگرفتن هرگونه عامل تداخل‌گر همچون رنگ، بافت، تزیینات و... انجام شد؛ لذا توصیه می‌گردد درتحقیقات آتی لزوم تأثیر این عوامل بر هر کدام از این فرم‌ها درنظر گرفته شده تا نتایج جامع و کاربردی‌تر استخراج گردد. همچنین می‌توان اشاره کرد که جامعهٔ آماری این تحقیق صرفاً از بین افراد تحصیل‌کرده در رشته‌های معماری انتخاب شد؛ لذا می توان با تحقیق مشابه از عموم آحاد جامعه با سطح تحصیلات مختلف، نتایج متفاوتی دریافت کرد.



نمودار ۲:درصد به خاطر سپاری عناصر ادراک بصری بیشتر از۵۰درصد(منبع:نگارندگان)

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و ماخذ

آرنهایم،رودلف(۱۳۹۲). نیروهای ادراک بصری در معماری. مترجم: مهرداد قیومی، تهران: سمت.

ایمانطلب، حسین(۱۳۹۱). نسبت معنا و شکل، تطابق اندیشهی معماری مسجد و فرم شناسی نماز. *نشریه مطالعات هنر اسلامی*:۱ (۵)،۱۵ـ ۳۱.

اعظم زاده، محمد(۱۴۰۱). تحلیل ترکیب بندی و فضای بصری نقوش هندسی و کتیبه‌ها در دو برج مقبره چهل دختران وپیر علمدار دامغان. *نگارینه هنر اسلامی*، (۹)۲۳، ۵۴ـ ۴۰.

https://doi.org/10.22077/nia.2021.4265.1446

الکساندرو، کریستوفر(۱۳۹۰). سرشت نظم. جلد اول: پدیده حیات، صبری، رضا، اکبری، علی، چاپ اول،تهران: پرهام نقش.

بمانیان، محمدرضا(۱۳۹۰). کاربرد هندسه و تناسبات در معماری. تهران: هله طحان.

چرخچیان، مریم(۱۳۹۸). تداعی‌های ذهنی در شناخت شاخصه‌های معماری اسلامی. *نشریه مطالعات هنر اسلامی*،(۱۵)۳۵، ۹۸ـ ۷۰. https://doi.org/10.22034/ias.2019.101020

حبیب، فرح(۱۳۸۵). کندوکاوی در معنای شکل شهر. *نشریه هنرهای زیبا*، ۸(۲۵)، ۱۴ـ ۵.

سیلوایه، سونیا(۱۳۹۱). هندسه در معماری ایرانی پیش از اسلام و تجلی آن در معماری معاصر ایران. *نقش جهان*. (۸)۱، ۶۶ـ ۵۵. https://doi.org/20.1001.1.23224991.1392.3.1.3.0

غفوری‌فر،فاطمه(۱۳۹۷). مفهوم‌شناسی ادراک و ارتباط بصری با رویکرد به روانشناسی گشتالت و ساختارشناسی فرمی عناصر تزئینی قاجاری به شماره ثبت ۳۰۸۹ محفوظ با عناصر نوشتاری در قرآن مذهب در کتابخانه مرکزی تبریز. آرشیو ملی،۴(۴)،۱۹۶ـ ۲۱۶.

فرشچیان، امیرحسین(۱۳۹۶). بررسی و نقد دیدگاهدکتر نصر در باب معماری اسلامی و ویژگی های آن، *حکمت معاصر*،۸(۳)، ۱۱۰ـ ۹۱. https://doi.org/10.30465/cw.2017.2878

لینچ، کوین(۱۳۸۳). سیمای شهر، ترجمه: منوچهر مزینی، تهران: دانشگاه تهران.

مددپور، محمد(۱۳۷۴). تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، تهران: امیرکبیر.

ندیمی،ضحی(۱۳۹۳). اطوار مرکز، تحلیلی بر مراتب مفهوم مرکز در معماری. *مطالعات معماری ایران*،۳(۵)،۱۲۹ـ ۱۱۵.

یزدی، ملیحه السادات(۱۳۹۷). درآمدی بر شناخت مفهوم تقارن، تعادل و جایگاه آن در معماری. معماری شناسی،(۲)۱، ۱۹ـ ۱۲.

Arnheim, R. (2013). The Power of Visual Perception in Architecture. Translated by Mehrdad Ghayoumi, Tehran: Farhangestan-e Honar. 6(8), 81-110. **[In Persian]**

Alexander, C (2011). The Nature of Order. Volume One: The Phenomenon of Life. Translated by Reza Sabri and Ali Akbari, First Edition, Parham-e Naghsh Publications, Tehran. 8(6), 31-44. **[In Persian]**

Azamzadeh, M (2022). Analysis of Composition and Visual Space of Geometric Patterns and Inscriptions in the Two Tomb Towers of Chehel Dokhtaran and Pir Alamdar in Damghan. Negarineh Honar-e Eslami, (9)23, 40-54. **[In Persian]**

-Bamanian, M (2011). Application of Geometry and Proportions in Architecture. Halleh Tahan Publications, Tehran. 7(3), 44-53. **[In Persian]**

Charkhchian, M (2019). Mental Associations in Understanding the Characteristics of Islamic Architecture. Journal of Islamic Art Studies, (15)35, 70-98. **[In Persian]**

Eco, U. (1968). Function and sign: semiotics in architecture, in the city,

Endress, K. (1999). Symmetry in Flowers: Diversity and Evolution: Institute of Systematic Botany, University of Zurich.

Farshchian, A (2017). Review and Critique of Dr. Nasr's View on Islamic Architecture and Its Characteristics. Hikmat-e Moaser, 8(3), 91-110.https://doi.org/10.30465/cw.2017.2878 **[In Persian]**

Ghaffouri Far, F (2018). Conceptualization of Perception and Visual Communication with an Approach to Gestalt Psychology and Formal Structure of Qajar Decorative Elements Registered under No. 3089 Preserved with Written Elements in the Quran of the Central Library of Tabriz. National Archives, 4(4), 196-216. **[In Persian]**

Gibson, J. (1950). The Perception of the visual world, Boston: Houghton Mifflin. 8(2), 23-44.

Habib, F (2006). An Inquiry into the Meaning of City Form. Journal of Fine Arts, 8(25), 5-14. **[In Persian]**

Imantalab, H (2012). The Relationship Between Meaning and Form: The Conformity of Mosque Architectural Thought and the Morphology of Prayer. Journal of Islamic Art Studies, 1(5), 15-31. **[In Persian]**

Lynch, K (2004). The Image of the City. Translated by Manouchehr Mozayeni, University of Tehran Publications. 6(10), 74-83. **[In Persian]**

Madadpour, M (1995). Manifestations of Spiritual Wisdom in Islamic Art. Tehran: Amir Kabir Publications. 9(2), 12-28. **[In Persian]**

Manus, I. (2005). Symmetry and Asymmetry in Aesthetics and the Arts, Department of Psychology, University College London. European Review, 13 (2), 157-180.

Nadimi, Z (2014). The Manners of the Center: An Analysis of the Levels of the Concept of Center in Architecture. Iranian Architectural Studies, 3(5), 115-129. **[In Persian]**

Silaviyeh, S (2012). Geometry in Pre-Islamic Iranian Architecture and Its Manifestation in Contemporary Iranian Architecture. Naqsh-e Jahan, (8)66, 55-1. **[In Persian]**

Yazdi, M (2018). An Introduction to Understanding the Concept of Symmetry, Balance, and Its Place in Architecture. Memari-ye Shenasi, (2)1, 12-19. **[In Persian]**

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

ART STUDIES

[MOTALEAT _E HONAR]

Contents

7 **Analysis of the Discursive Dimensions in the Painting "The Sacrifice of Prophet Abraham (AS)" from a Persian Falnama of the Safavid Period**
Arezoo Paydarfard, Mehdi Mohammadzade, Hassan Bolkhari Ghehi, Mohammad Ali Lassioni Fesharki

31 **Articulating Iranian Identity in the Illustrations of Classical Narratives in Elementary Persian Textbooks of the 2010s**
Fateme Yazdani, Mehran Houshiar

57 **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

91 **Critical Analysis of Artificial Intelligence as an "Artistic Co-Creator": Rethinking Human Originality and Creativity in Art Studies**
Marzieh Sadat Shahidi, Hossein Ardalani

113 **A social analysis of Banksy's graffiti and its impact on youth protest culture and the boundaries of urban art**
Ali Hariri, Keyvan Mesbahi,

137 **Cognitive analysis of visual elements to foster mental associations (CASE STUDY: Islamic Architecture)**
Ali Akbar Zorofi , Mansoureh Rezasoltani, Hamideh Jafari

ART STUDIES

[MOTALEAT_EHONAR]

Vol.4 , Series. 10, No.1, Spring 2025
Print ISSN: 2981-250X
Electronic ISSN: 2980-9266

Research Institute of Culture, Art and Communication
Ministry of Culture and Islamic Guidance

Managing Director: Javadi, Mohsen (Ph.D)
Editor in Chief: Mostafa Goudarzi (Ph.D)

Asistent Editor: Hadi Babaei Fallah (Ph.D)

Editorial Board:
Seyed Gholamreza Eslami(Ph.D)
Morteza Afshari (Ph.D)
Reza Afemi (Ph.D)
Mohammadreza Hassanai (Ph.D)
Mohammad Shahba (Ph.D)
Sasan Fatemi (Ph.D)
Mohammad Baqer Ghahrani (Ph.D)
Mehran Hoshiar (Ph.D)

Production Manager: Mehri, Roghayeh
Persian Editor: Hadavand, Fatemeh
Layout: Khalili, Hamed

Editorial Office
No.9, Dameshgh St. Valiasr Square, Tehran,
Islamic Republic of Iran
Tel: (021) 88919186
Fax: (021) 88893076
website: http://ssa.ricac.ac.ir

Aim and Scopes

"Studies of Art" quarterly, by publishing scientific articles of researchers in the fields of interdisciplinary studies of art, seeks to find and present strategies and solutions for solving micro and macro problems in various fields of contemporary Iranian art. The most important of these fields are: sociology of art, economics of art, management of art, psychology of art, anthropology of art, art education, art and politics, art and media, art criticism and property rights of artists and artworks.

IN THE
NAME
OF GOD