صفحات ۶۸ - ۵۵ (مقاله پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی | دوره ۸ / شماره ۱ / بهار ۱۴۰۴

گفتمان‌های هنر مدرن و معاصر در پاکستان: از تأسیس این کشور تا دوره معاصر*

/// محمدرضا مریدی[1]**

[1] دانشیار دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۲-۱۱-۱۴۰۳، پذیرش نهایی: ۰۱-۰۲-۱۴۰۴

چکیده

در مقاله حاضر به مهم‌ترین تحولات هنر مدرن و معاصر پاکستان پرداخته شده و این پرسش‌ها دنبال گردیده که چگونه هنرمندان این کشور در فراز و فرود تحولات سیاسی، مدرنیته را تجربه کردند؟ چگونه آثاری در تلفیق هنر بومی و هنر مدرن پدید آوردند و بدین صورت تلاش کرده‌اند مدرنیته بومی را در هنر پاکستانی شکل دهند.

هنر پاکستان از یک‌سو در پیوند با آموزه‌های شرقی، هندو و بودا، از سویی دیگر در پیوند با آموزه‌های اسلام و امروزه در پیوند با مؤلفه‌های هنر مدرن و غربی است. از این‌رو در مدت نه‌چندان طولانی شکل‌گرفتن این کشور جریان‌های هنری پرفراز و نشیبی تجربه شده است. در این مقاله با درپیش‌گرفتن رویکرد روش‌شناختی تحلیل گفتمان به درهم‌تنیدگی تحولات سیاسی و جریان‌های هنری می‌پردازیم. یافته‌های پژوهش شش گفتمان مؤثر بر روند تحولات هنر مدرن و معاصر پاکستان را مورد بحث قرار می‌دهد: (۱) گفتمان هنر شرقی‌گرا و میراث هنر مینیاتور و مکتب بنگال، (۲) گفتمان ملی‌گرا و شکل‌گیری مکتب لاهور پس از استقلال پاکستان، (۳) درهم‌تنیدگی گفتمان هنر دینی با فرمالیسم هنری و شکل‌گیری خوشنویسی مدرن، (۴) گفتمان میراث و بازگشت به مینیاتور، (۵) گفتمان معاصریت و تلفیق مینیاتور با مضامین انتقادی و سیاسی. جریان هنر معاصر پاکستان بیش از گذشته مورد توجه بازار هنر خاورمیانه و جنوب غرب آسیا است و هنرمندان بیشتری در حال توسعه هنر معاصر پاکستان هستند.

واژگان کلیدی

هنر مدرن پاکستان، هنر معاصر پاکستان، مدرنیته بومی، مینیاتور، پاکستان

استناد: مریدی، محمد رضا. (۱۴۰۴). گفتمان هـای هنر مدرن و معـاصر در پاکستان: از تاسیس این کشور تا دوره معاصر. رهپویه هنرهای تجسمی، ۸ (۱)، ۵۵ - ۶۸، DOI: 10.22034/ra.2025.2052221.1523

* این مقاله تحت حمایت مادی بنیاد علمی ایران (INSF) برگرفته از طرح شماره ۴۰۳۶۱۲۱ انجام شده است.

** نویسنده مسئول: E-mail: Moridi@art.ac.ir

مقدمه

چگونه کشورهای پیرامونی و سرزمین‌های اسلامی مدرنیته را تجربه کردند؟ آیا روایت‌های غیرغربی از مدرنیته امکان‌پذیر بوده است؟ این پرسش مشترک کشورهایی چون ایران، پاکستان، عراق و دیگر کشورهای پیرامونی است. مطالعه تحولات هنر در کشورهای دیگر جستجوی پاسخ برای تجربه مدرنیته غیرغربی در هنر است تا ابعاد این مسئله روشن شود که هنرمندان در این کشورها چگونه با هنر مدرن مواجهه شده‌اند و ویژگی‌های بومی و هنر سنتی را با مدرنیته پیوند داده‌اند. در مقالهٔ حاضر به هنر مدرن و معاصر پاکستان می‌پردازیم و شرح می‌دهیم که تحولات سیاسی و اجتماعی بر پیوند، تلفیق و همسویی مدرنیته با هنر بومی و سنتی پاکستان چگونه تأثیر داشته است؛ هنرمندان پاکستان در جستجوی «مدرنیته بومی» به تجربه‌های متفاوت هنری دست یافته‌اند که آن‌ها را باید در بستر تحولات اجتماعی و سیاسی دنبال کرد.

هنر پاکستان از یک سو در پیوند با آموزه‌های شرق، هندو و بودا بوده و از سویی در پیوند با آموزه‌های اسلام بوده است. در دوره مدرن مؤلفه‌های غربی نیز به آن افزوده شد. لذا هنر معاصر پاکستان عرصه کشمکش فرهنگی میان سنت‌های شرقی و اسلامی و غربی است. هدف مقاله آن است که مهم‌ترین تحولات هنر مدرن و معاصر پاکستان مطالعه شود تا این مسئله کنکاش شود که هنرمندان پاکستان چگونه پیشینه هنر بومی و سنتی را در هنر مدرن و معاصر بازیابی کرده‌اند؟ تأسیس پاکستان در ۱۹۴۷ و اوج گرفتن گفتمان ملی‌گرایی چگونه بر هنرمندان این کشور تأثیر داشت و آن‌ها چگونه به هنر ملی پاکستان شکل دادند؟ تأکید بر نظام سیاسی اسلامی و هویت اسلامی چگونه تجربه هنرمندان را جهت داد؟ تحولات منطقه‌ای متأثر از دوران جنگ سرد چه تأثیری بر جریان هنر پاکستان داشت؟ هنرمندان چگونه با تلفیق میراث هنری همچون مینیاتور با هنر معاصر به بیان و زبانی انتقادی دست‌یافتند تا دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی شان را مطرح کنند؟ مجموعه این پرسش‌ها امکان روندپژوهی در هنر مدرن و معاصر پاکستان را فراهم می‌سازد.

پیشینهٔ پژوهش

شناخت محدودی از هنر پاکستان میان پژوهشگران ایرانی وجود دارد. در منابع فارسی مقالات اندکی درباره هنر پاکستان منتشر شده است. به‌عنوان مثال مجله هلال سال ۱۳۴۷ در ویژه‌نامه‌ای به معرفی هنرمندانی چون عبدالرحمان چغتای، صادقین، زبیده آقا پرداخته است (آغا،۱۳۴۷). بهنام کامرانی (۱۳۸۳) در مجله تندیس به نگارگری معاصر پاکستان پرداخته و در مقاله‌ای دیگر (۱۳۹۱) مینیاتور معاصر پاکستان را در فصلنامه نقدنامه خانه هنرمندان بررسی کرده است. هادی هزاوه‌ای (۱۳۸۸) نیز در مجله تندیس نیز بررسی تاریخی مختصری از هنر معاصر پاکستان منتشر کرده است. رویین پاکباز (۱۳۹۴) در دایرةالمعارف هنر در مدخل هنر نوگرای پاکستان به مرور تاریخی مهم‌ترین جریان‌های هنر پاکستان و معرفی برخی هنرمندان برجسته پرداخته است. برخلاف این منابع محدود در فارسی، منابع بسیاری درباره هنر مدرن و معاصر پاکستان در متون انگلیسی منتشر شده است.

افتخار دادی[1] (۲۰۱۰) از جمله پژوهشگران برجسته هنر مدرن و معاصر پاکستان است؛ او در کتابی با عنوان «خاموش» (۲۰۱۰) به مطالعه هنر مدرن و معاصر مسلمانان در جنوب آسیا پرداخته است. نوشته‌های افتخار دادی بر کاتالوگ‌های نمایشگاه‌ها نیز اهمیت دارد؛ زیرا هم متن فشرده‌ای در معرفی هنر پاکستان است و هم دیدگاه‌های رایج و معاصر را در معرفی و نمایش آثار هنرمندان مهم نشان می‌دهد. همچون مقدمه بر کاتالوگ نمایشگاه «پاکستان معاصر» (۲۰۰۸) که در لندن برگزار شد. همچنین مقدمه او بر کتاب نمایشگاه «ترجمه» (سال ۲۰۰۹) که در موزه کوئین نیویورک که با عنوان فرعی هنر معاصر خاورمیانه و آسیای مرکزی برگزار شد و کاتالوگ نمایشگاه صنایع‌دستی جنوب آسیا زیر نفوذ مدرنیته (۲۰۰۶) که درباره فرهنگ بصری جنوب آسیا در تعامل با انگلستان بحث می‌کند. مقالات دیگر او همچون «پوسترهای سیاسی در کراچی» (۲۰۰۷)، هنر دیاسپورای پاکستان (۲۰۰۶) و «تاریخ مختصر فرم و معنا در هنر پاکستان» (۲۰۱۷) و کتاب انور جلال شمزا[2] (۲۰۱۵) هر یک ابعاد مختلف هنر مدرن و معاصر این منطقه را نشان می‌دهد.

به منابع متعدد دیگر می‌توان اشاره کرد که تاریخ هنر پاکستان در دوران مدرن را دنبال کرده‌اند همچون کتاب اکبر نقوی[3] (۱۹۹۸) با عنوان «تصویر و هویت» و با عنوان فرعی پنجاه سال نقاشی و مجسمه در پاکستان اشاره کرد. نادم عمر ترار[4] (۲۰۰۸) به تاسیس کالج ملی هنر در دهه ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۰ پرداخته و تاسیس آن را در جامعه پسااستعماری پاکستان مطالعه کرده است. مارسلا سیرهاندی[5] از دیگر پژوهشگران آمریکایی در هنر پاکستان و آسیا است؛ او در کتاب نقاشی معاصر پاکستان (۱۹۹۲) به هنرمندان مهم مکتب لاهور، کراچی، اسلام آباد، پیشاور و کویته پرداخته است.

سلیمه هاشمی[6] در کتاب «رونمایی از دیده‌ها: زندگی و آثار زنان هنرمند پاکستان» (۲۰۰۳) به آثار ۵۰ هنرمند زن در سه نسل طی ۵۰ سال پرداخته است. همچنین سلیمه هاشمی نمایشگاه هنر پاکستان در آمریکا را نمایشگاه‌گردانی کرد و در کتابی به مناسبت همین نمایشگاه با عنوان «نقاشی معاصر پاکستان» (۲۰۰۹) سرویراستاری کرد که شامل مقالاتی از عایشه جلال، محسن حمید و افتخار دادی است.

نسل جوانی از پژوهشگران در دانشگاه‌های پاکستان به بررسی جزئی‌تر از هنر مدرن و معاصر پاکستان پرداخته‌اند؛ همچون سادیا ارشد[7] (۲۰۱۶) که به هنرمندان جریان‌ساز در هنر

پاکستان پرداخته است. به نظر او هنرمندانی چون الله‌بخش و عبدالرحمن چغتای اگرچه استاد سبک‌های فردی خود بودند اما با شرایط سیاسی و اقتصادی ناامیدکننده‌ای دست و پنجه نرم می‌کردند لذا نتوانستند در هنر پاکستان جریان‌ساز باشند. اما در نسل‌های بعد هنرمندانی چون آنا مولکا احمد[8] و شاکر علی[9] شدند. سادیا ارشد (۲۰۱۶، ۲۰۱۷) در مقالاتی دیگر به نوآوری‌های اکیف سوری[10] در مینیاتور معاصر پاکستان و سوررئالیسم در آثار نعیم[11] هنرمند معاصر پاکستانی پرداخته است. کانوال سید و سارینا عبدالله[12] (۲۰۱۵) هنر مدرن و معاصر پاکستان را در چهار مرحله از ۱۹۶۰ تا ۲۰۱۱ مطالعه می‌کنند و نشان دهند هنرمندان در مقاطع مختلف چگونه هویت‌جویی سیاسی و فرهنگی کرده‌اند. محمد عمران و محمد اقبال چولا و سجاد محمد اعوان[13] (۲۰۱۷) به تاریخ هنرهای بصری پاکستان پرداخته و مقاومت در برابر دولت نظامی محمد ضیاءالحق توسط هنرمندان را مطالعه کرده‌اند. سامینا شیخ[14] (۲۰۱۷) به مفاهیم پست‌مدرن در هنر معاصر پاکستان پرداخته و آثار هنرمندانی را بررسی می‌کند که هنرهای قومی و بومی و حتی هنر کامیونی را با جریان مفهومی هنر معاصر ترکیب می‌کنند.

مطالعه درباره هنر پاکستان منابع بیشتری دارد که به برخی از مهم‌ترین منابع اشاره شد. متاسفانه نه هنر پاکستان، نه پژوهشگران و نه موضوعات آن برای پژوهشگران ایران شناخته شده نیست. در حالی که دغدغه‌های مشترکی میان ایران و همسایگان آن وجود دارد. همچون نظریه‌پردازی درباره ایده تداوم هنرهای سنتی مانند مینیاتور و بازسازی و احیاء هنرهای بومی در دوران مدرن که از دغدغه‌های هنرمندان مدرن و معاصر بوده است.

رویکرد نظری و روش‌شناسی

برای بازنگری در تاریخ‌نگاری هنر غیرغربی پژوهشگران متعددی به تجربه «مدرنیته‌های دیگر» در کشورهای پیرامونی پرداخته‌اند. همچون سانجی کومار[15] (۲۰۱۹) که به «مدرنیته آلترناتیو» در جنوب آسیا به ویژه هند و چین می‌پردازد و آن را «مدرنیته آسیایی» می‌نامد. همچنین دیلیپ گانکار[16] در کتاب «مدرنیته آلترناتیو» مقالاتی پیرامون مدرنیته در هند، چین، پاکستان، آفریقا و مکزیک گردآورده است. در یکی از مقالات این کتاب، هومی بابا با شهزیا سکندر مصاحبه می‌کند و تجربه مدرنیته را در مینیاتور پاکستان دنبال می‌کند. پاسخ به این مسئله که «مدرنیته آلترناتیو» یا «مدرنیته‌های دیگر» چیست نیاز به مطالعه زمینه‌های ورود مدرنیته و بستر توسعه مدرنیته در کشورهایی چون پاکستان دارد. همان‌گونه که پرسش از مدرنیته ایرانی یا عربی یا ترکی نیاز به مطالعه تحولات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی دوران مدرن در این کشورها دارد تا روشن شود چگونه مدرنیته و فرهنگ بومی و سنتی در این سرزمین‌ها با یکدیگر ستیزکرده‌اند یا همساز و همسو شده‌اند.

فراز و فرود هنر پاکستان در بستر تحولات اجتماعی در پژوهش‌های مختلف دسته‌بندی‌های متمایز یافته است؛ از جمله پژوهش نادم عمر ترار (۲۰۰۸) که چهار دوره را در صحنه هنر مدرن پاکستان (جریان نوشرق‌گرایی، جریان تلفیق‌گرایی سنت و مدرن، جریان شاهکارهای مینیاتور سنتی، جریان مینیاتور معاصر) متمایز می‌کند. سادیا ارشد[17] (۲۰۱۶) جریان هنر پاکستان را بر مبنای مهم‌ترین هنرمندان جریان‌ساز (شامل ملکا احمد، شاکر علی، خالد اقبال و کولین دیوید) و نقش آن‌ها در شکل‌دادن به سبک‌های هنری مطالعه می‌کند. کانوال سید و سارینا عبدالله (۲۰۱۵) هنر مدرن و معاصر پاکستان را در چهار مرحله از ۱۹۶۰ تا ۲۰۱۱ مطالعه می‌کنند اولین بحث در مورد تلاش هنرمندان برای هویت پس از استقلال است. دوره دوم تحولات هنر زیر سانسور در دوران ژنرال ضیا تا سال ۱۹۸۸ است. مرحله سوم دهه ۱۹۹۰ است که آن را دوره گذار به سمت سیاسی-اجتماعی معاصر نامید هنر و در نهایت مرحله چهارم منعکس کننده تصاویر سیاسی اجتماعی معاصر است. با این حال این دسته‌بندی‌ها با این نقد مواجهه هستند که یا دوره‌شناسی را به نفرات محدودی از هنرمندان تقلیل داده‌اند یا به سبک‌های هنری مانند کوبیسم و مینیاتور. درحالی‌که برای جریان‌شناسی هنر باید از متن آثار هنری و تجربه‌های هنرمندان فراتر رفت و تحولات اجتماعی و سیاسی موثر بر هنر را دنبال کرد. در پژوهش حاضر تلاش شده است با در پیش گرفتن رویکرد تحلیل گفتمان به تحولات اجتماعی و سیاسی هنر در پاکستان پرداخت و بحث کرد که هنرمندان چگونه در این بسترهای سیاسی به خلق هنری پرداخته‌اند.

تحلیل گفتمان به معنای تحلیل شکل‌گیری شرایط امکانِ پدیده‌های اجتماعی است. تحلیل گفتمان فراتر از تحلیل‌های ساختارگرایانه می‌رود و می‌تواند توضیح دهد چگونه ساختارها ساخته می‌شوند، بازتولید می‌شوند و معانی را تثبیت می‌کنند. گفتمان همچون فضای اجتماعی است که برساخته عاملیت و ساختار است؛ از دیدگاه میشل فوکو منشأ قدرت، ساختارهای مسلط و جبری نیست بلکه عاملان نیز از سطحی از قدرت برخوردارند؛ در واقع قدرت هم نیرویی بازدارنده و هم نیرویی مولد است. در نظم گفتمانی است که روابط قدرت تثبیت می‌شوند و در این شرایط است که معناها تثبیت می‌گردند. «لذا پرسش روش‌شناختی در تحلیل گفتمان این است که چگونه می‌توان قواعد نظم گفتمانی را در یک دوره تاریخی صورت‌بندی کرد؟» (دریفوس، ۱۳۷۹: ۱۴۲). لذا در این پژوهش به مهم‌ترین نقاط عطف تحولات سیاسی و اجتماعی پاکستان می‌پردازیم. تکنیک گردآوری و سازماندهی اطلاعات بر مبنای

روش روندپژوهی است تا تحولات هنر و تغییرات سیاسی در پاکستان به گونه‌ای درهم‌تنیده روایت و دوره‌بندی شوند. انتخاب نمونه‌های پژوهش و آثار تحلیل شده نیز مبتنی بر نمونه‌گیری هدفمند است تا این در هم تنیدگی هنر و تحولات سیاسی و اجتماعی تبیین گردد.

هنر شرقی و گفتمان شرق گرایی: تاگور و چغتای

مکتب گورکانی متأثر از نقاشی ایرانی طی قرن شانزدهم تا هجدهم در هند توسعه یافت. با سقوط امپراتوری گورکانی هنرمندان به حکمران‌های محلی کوچک‌تر در منطقه راجستان و پنجاب متفرق شدند و زمینه تلفیق سبک هنر گورکانی و راجستانی با مشخصات اسلامی و هندی پدید آورد. با نفوذ استعماری انگلستان در هند، این جریان هنری منقطع شد و به جای آن جریانی از هنر غربی، آکادمیک و اوریانتالیستی شکل گرفت که به «سبک کمپانی» معروف بود. این تغییرات از مدارس انگلیسی در هند آغاز شد.

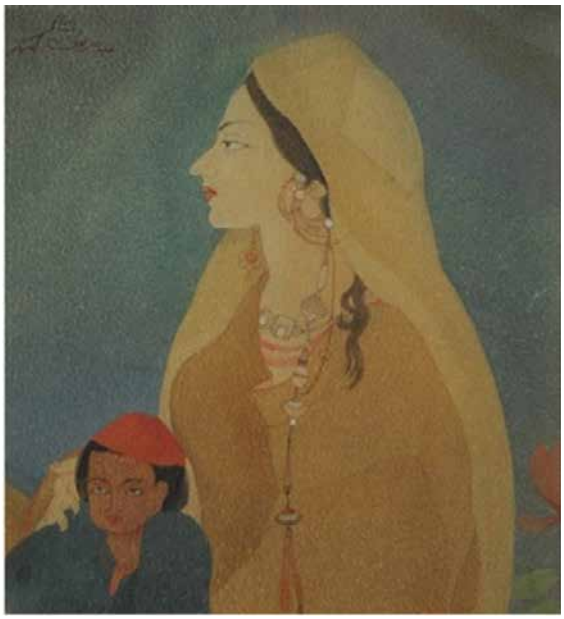
تأسیس مدارس هنری در کلکته و بمبئی آغاز تغییرات هنری در دوران مدرن بود. هدف این مدارس انگلیسی تربیت هنرمندان خلاق نبود؛ بلکه قصد داشتند هنرمندان تجاری را آموزش دهند که برای صنعت در حال رشد مفید باشد. این مدارس تأکید سختگیرانه بر تولید آثار واقع‌گرا مانند آثار سده نوزدهم اروپا داشتند. شاگردان اغلب از روی قالب‌های گچی یا از روی نسخه‌های کپی اروپایی طراحی می‌کردند. چشم‌اندازهای معمول در آثار بیشتر ویرانه‌های با حال و هوای بومی و سوژه‌های مردم‌نگارانه بودند (کانتا و کورتا، ۱۳۹۵: ۱۷). در پایان قرن نوزدهم با اوج‌گیری شرق‌گرایی، نقاشی‌های کمپانی سفارش‌دهندگان اروپایی زیادی داشت.

مدرسه هنر کلکته رویه‌ای متفاوتی در پیش گرفت؛ به‌طور مشخص پس از آن که ارنست بنفیلد هاول[18] از سال ۱۸۹۶ تا ۱۹۰۵ مدیر مدرسه شد؛ جایی که به همراه آبانندرات تاگور[19] سبکی از آموزش هنر را بر اساس روش‌های سنتی هندی توسعه داد و کمی بعد پایه و اساس «مدرسه هنر بنگال» را شکل داد. «هاول مجموعه‌ای از نسخه‌های خطی و مینیاتور گورکانی را برای مدرسه هنر کلکته گردآوری کرد تا هنر ایرانی. گورکانی الهام‌بخش هنرجویان باشد» (ترار[20]، ۲۰۱۱: ۵۷۸). تاگور و هاول همسو با منتقد معروف کومارسوامی بر رهایی هنر از موانع بازدارند و شیوه محدود و بسته مدارس هنری انگلیس اصرار داشتند (کانتا و کورتا، ۱۳۹۵: ۲۷). تاگور به دنبال مدرنیزه کردن سبک‌های گورکانی، ایرانی و راجپوت برای مقابله با نفوذ مدل‌های غربی هنر بود؛ ایده‌ای که منجر به ساخت «سبک ملی هندی» شد. نقاشی تاگور با عنوان «مادر هند» یا بهارات ماتا که سال ۱۹۰۵ نقاشی شد در جریان جنبش سوداشی نمادی از مقاومت هندی‌ها بود. جنبش سوداشی، واکنشی به تقسیم بنگال (۱۹۰۵) بود که در مقابل مردم کالاهای انگلیسی را تحریم کردند. این آغاز شکل‌گیری ملی‌گرایی هندی بود.

هواداران و دانشجویان مدرسه بنگال در تمام هند پراکنده شدند. عبدالرحمان چغتای که در مدرسه بنگال آموزش دیده بود نیز جریان مکتب لاهور را تقویت کرد. «چغتای[21] در نقاشی‌های آبرنگی اولیه‌اش از مکتب بنگال تأثیر گرفت. بعد سبک خودش را بر اساس نقاشی‌های گورکانی، سنت‌های هنر اسلامی و شیوه آرنوو ابداع کرد. وی موضوعات نقاشی‌هایش را از افسانه‌ها و فرهنگ‌های عامیانه، پنجابی، ایرانی و گورکانی هند بر می‌گرفت» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۵۵۶).

همان‌گونه که تاگور و مکتب بنگال نمونه هنری از جنبش استقلال‌خواهی هند بود، مکتب پنجاب و آثار چغتای نیز نمونه‌ای از استقلال‌خواهی مسلمانان شد (ترار، ۲۰۱۱: ۵۷۹). چغتای پرورش یافته مکتب پنجاب یا جریان هنر شمال هند بود. مکتب پنجاب در مدرسه مایو شکل گرفت و توسعه یافت. با پیدایش احساسات استقلال‌طلبانه مسلمانان از هند، مکتب مایو لاهور نیز بعد ملی‌گرا پیدا کرد. آثار جغتای در این دوران شکل گرفت که معرف هویت مستقل برای پنجاب پاکستان و مسلمانان بود. اثری او با عنوان مادر کشمیری در دوران جدایی پاکستان از هند نقاشی شد (تصویر ۱).

استاد الله بخش[22] از دیگر هنرمندان این دوران است. او نماینده مهمی از منظره‌نگاری شمال هند و مکتب پنجاب شناخته می‌شود. «سبک نقاشی آکادمیک او با تصویرگری از کریشنا و دیگر الهه و اسطوره‌های هند تصاویری شرق‌گرا خلق



تصویر۱. عبدالرحمان چغتای، مادر کشمیری، آبرنگ، بین ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰

کرد که با اقبال و استقبال مواجه بود» (ارشد، ۲۰۱۶: ۶۱). پس از استقرار در لاهور بیشتر به موضوعات بومی همچون زندگی روستایی در پنجاب و مردان و زنان محلی پرداخت. اگرچه آثارش سمت و سوی بازاری داشت اما تلفیق سبک غربی با موضوعات محلی و بومی الهام‌بخش هنرمندانی شد که در جستجوی سبک و مکتب ملی پس از استقلال پاکستان از هند بودند (تصویر ۲).

چغتای و الله بخش شاگردان و پیروانی داشتند اما سبک و روش آن‌ها در نسل بعد چندان تداوم نیافت. اول به این دلیل که سوژه‌های آن‌ها بعد از ۱۹۴۷ اعتباری نداشت و دوم ناشی از عدم تمایل استادان سنتی به آموزش تکنیک و روش به نسل بعد بود (همان: ۶۲). بعد از تأسیس پاکستان جریان نقاشی همچون دیگر جریان‌های فرهنگی تغییرات اساس کرد.

هنر نوگرا و گفتمان ملی‌گرایی: شاکر علی و خالد اقبال

تأسیس پاکستان در ۱۹۴۷ ضرورت ساخت یک هویت ملی و ساخت تصویری از ملت تازه را پدید آورد. سرزمینی که از هند جدا شد نیاز داشت اندیشه تازه، زبان تازه، دین تازه و هنر تازه‌ای داشته باشد. این برعهده هنرمندان مدرن بود که با زبان هنر جدید آشنا بودند و با مفاهیمی چون پیشرفت و توسعه همسویی داشتند و بتوانند هنری خلق کنند که هم دلالت بر نوگرایی و مدرنیته، و هم دلالت بر هویت بومی و ملی داشته باشد.

چهار هنرمند در این سال‌ها اثرگذار، تعیین‌کننده و جریان‌ساز شدند که عبارت بودند از: آنا مولکا احمد[۲۳]، شاکر علی[۲۴]، خالد اقبال[۲۵] و کولین دیوید[۲۶]. آنا مولکا احمد سبک نقاشی اکسپرسیونیست آلمانی و تاحدی امپرسیونیست را برگزیدند؛ شاکر علی سبک کوبیستی و انتزاع را دنبال کرد. خالد اقبال و کولین دیوید[۲۷] به واقع‌گرایی و نقاشی آکادمیک در هنر پرداختند. بنابراین هنرمندان پاکستانی تأثیر از این سه جریان عمده شدند: ۱) کوبیسم و اکسپرسیونیسم، ۲) انتزاع‌گرایی و ۳) واقع‌گرایی و امپرسیونیسم (ارشد، ۲۰۱۶: ۵۹). اما آنچه به هنر پاکستان هویت ملی می‌داد تلاش این هنرمندان در تلفیق سبک‌های هنر مدرنیستی با بازنمایی زندگی مردم بومی، و منظره‌های مناطق و سرزمین پاکستان بود.

تصویر ۲. استاد الله بخش، مردم روستایی، احتمالا دهه ۱۹۳۰

شاکر علی شاخص‌ترین هنرمند در این دوران بود. او سه سال را در مدرسه هنری سلاید[۲۸] انگستان (از ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۹) گذراند؛ جایی که دیگر هنرمندان پاکستانی همچون آنا مولکا نیز آموزش می‌دیدند. سپس به آکادمی آندره لوت[۲۹] در فرانسه رفت و آنجا دلبسته کوبیسم شد. آندره لوت تفسیر خاصی از کوبیسم داشت و آن را برای تجزیه و ترکیب دوباره واقعیت آموزش می‌داد. از این رو کوبیسم امکانی برای تجزیه، بازسازی و پیوند سوژه‌های سنتی با فرمالیسم مدرن فراهم می‌کرد. روش لوت «اغراق، تقلیل و حذف» عناصر بصری از سوژه و ترکیب‌بندی دوباره آن‌ها با شیوه‌ای کوبیستی بود» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۹۳۶). این شیوه به هنرمندان این امکان را می‌داد که ترکیب‌بندی‌های کوبیستی را با موضوعات بومی و محلی و میهنی تلفیق کنند. این ایده الهام‌بخش ضیاءپور در ایران و شاکر علی در پاکستان بود. «تأثیر روش آندره لوت را در تابلو نقاشی «روستا» که شاکر علی در سال ۱۹۶۲ (تصویر ۳) تصویر کرد به خوبی دیده می‌شود» (ویل[۳۰] ، ۲۰۲۰: ۱۹۸).

شاکر علی اگرچه هنرمندی مدرنیست بود اما بر جستجوی هویت و بازنمایی هویت ملی تأکید داشت. در دوره مدیریت شاکر علی (۱۹۶۱ تا ۱۹۷۳) بر آکادمی ملی هنر پاکستان هنرجویان را بیشتر به بیشتر متوجه میراث ملی و سنتی کرد. حتی مدتی به شاگردی استاد محمد شریف که استاد مینیاتور بود رفت. همچنین «حروف‌نگاری عربی و اردو را به ریتم بصری تبدیل کرد و گاه سمت و سوی کوبیستی داد» (بروکبائر[۳۱]، ۲۰۱۵: ۷۶). ظهور اخلاق[۳۲] و جمیل نقش[۳۳] از جمله مهم‌ترین هنرجویان بودند که در همین مسیر پا گذاشتند. در این دوره هنرمند اثرگذار دیگر خالد اقبال بود که پس از تحصیل در انگلستان به دانشکده هنر دانشگاه پنجاب پیوست و رئالیسم و امپرسیونیسم را توسعه داد. او با الهام از زندگی مردم بومی و مناظر محلی نوعی امپرسیونیسم بومی را دنبال کرد. «روش او نه رئالیسم کوربه، نه فرانسوا میه و نه کانستابل بلکه شیوه سزان بود» (ارشد، ۲۰۱۶:

تصویر ۳. شاکر علی، روستا، ۱۹۶۲

۶۷). منظره‌نگاری خالد اقبال چشم‌اندازی سرزمینی داشت و جنبه‌های اقلیمی هنر ملی را تصویر می‌کرد (تصویر ۴).

تصویر ۴. خالد اقبال، نهر لاهور، ۱۹۸۵

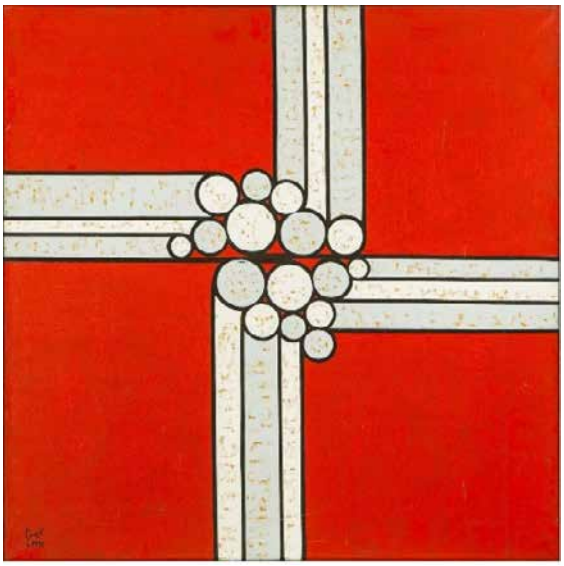
فرمالیسم هنری و گفتمان مذهبی: حنیف رامی و صادقیون

پاکستان اولین «جمهوری اسلامی» را تاسیس کرد. اسلام هم جنبه اعتقادی داشت و هم جنبه هویت ملی؛ چرا که اسلام وجه تمایز پاکستان از هند بود. حتی هنرمندان نوگرا و سکولار نیز آثاری توأم با احترام به میراث اسلامی خلق کردند؛ چراکه آن را بخشی از میراث پاکستان می‌دانستند. برخی هنرمندان نوگرا تلاش کرد حروف‌نگاری عربی و قرآنی را به‌مثابه میراث و پیشینه هویتی این کشور با تجربه‌های هنر مدرن تلفیق کند. «محمد حنیف رامی[۳۴]، اقبال جعفری[۳۵]، انور جلال شمزا[۳۶]، صادقیون از آغازکنندگان خوشنویسی مدرن و نقاشی با خطوط قرآنی بودند» (دادی، ۲۰۰۹: ۴۶). اقبال جعفری در دهه ۱۹۶۰ خوشنویسی را در فضایی اکسپرسیونیستی تجربه کرد[۳۷]. انور جلال شمزا متأثر با حرف‌نگاری عربی آثار فرمالیستی تازه‌ای ابداع کرد. مجموعه «میم» در سال ۱۹۶۷ در موزه تیت لندن به نمایش درآمد. «میم» اشاره به اول نام پیامبر اسلام حضرت محمد دارد و قابلیت بصری منعطف برای ترکیب‌بندی جدید به خوشنویسی مدرن داد[۳۸] (تصویر ۵).

محمد حنیف رامی از آغاز کنندگان خوشنویسی مدرن یا هنر مدرن با هویت اسلامی بود. همچنین به‌عنوان فعال سیاسی اندیشه سوسیالیسم اسلامی را دنبال کرد. اما پس از به‌قدرت‌رسیدن ضیاء الحق در ۱۹۷۸ مجبور به ترک پاکستان شد. دوران حکومت ضیاء الحق (از ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۸) دوران پر چالشی برای هنر پاکستان بود. در خاطره جمعی هنرمندان پاکستان این دوران با محدودیت و سانسور یاد می‌شود. سیاست‌های اسلامی‌سازی کشور توأم با نظامی‌گری بود لذا دستورهای دینی و نظام‌های شریعت الزامی و گاه اجباری شدند. در پیش گرفتن اسلامی‌سازی واکنشی به قدرت‌یافتن کمونیست‌ها در افغانستان بود. پاکستان به پایگاهی برای تقویت مجاهدان افغان شد که در جنگ با شوروی بودند. لذا همسویی میان پاکستان و آمریکا در مقابله با کمونیسم ایجاد شد. پشتیبانی سیاسی کشورهای غربی و کمک‌های مالی کشورهای عربی به پاکستان امتیاز توسعه اتمی و هسته‌ای داد. اما نظامی‌گری در عرصه سیاست موجب اقتدارگرایی در عرصه فرهنگ شد و سیاست‌های سانسور غلبه پیدا کرد. هر نوع تمایل به کمونیسم سرکوب می‌شد و هر نوع نقاشی با مضامین سوسیالیستی و کمونیستی امکان نمایش نمی‌یافتند. به جای آن دو نوع هنر تأکید شد: انتزاع‌گرایی و سنت‌گرایی.

جریان فرمالیسم و انتزاع‌گرایی در برابر مضمون‌گرایی بیشتر از سوی سیاست‌گذاران فرهنگی و هنری مورد توجه و تاکید قرار گرفت. همچنین با شعار بومی‌سازی مدرنیته بر تلفیق فرمالیسم و بومی‌گرایی، یا تلفیق انتزاع‌گرایی با تداعی‌هایی از سنت تأکید شد. برخی پژوهشگران چون سید و عبدالله (۲۰۱۵: ۴۱) این جریان را «فرمالیسم اجباری» توصیف کرده‌اند. در همین بستر بود که فرمالیسم خط‌نگارانه و خوشنویسی اسلامی در هم‌تنیده شدند و آثار هنرمندانی چون صادقیون بیشتر مورد توجه قرار گرفت.

صادقیون تجربه‌های خوشنویسی مدرن را در دهه ۱۹۶۰ آغاز کرد و در دهه ۱۹۷۰ هنرمندی برجسته و مشهور شد که هم جایگاهی مدرن داشت و هم آثارش با سیاست‌های اسلامی‌سازی هنر هم‌خوانی بود. «او به ایدئولوژی زیبایی‌شناسی ملی که سیاست‌های اسلامی‌سازی را در دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ تبلیغ می‌کرد نزدیک بود. اگرچه آثار او گفتگوی میان تصوف هندی‌پارسی با مدرنیسم فراملی بود» (دادی، ۲۰۰۹: ۴۷). آثار صادقیون جایگاهی فراتر از سیاست‌های فرهنگی قهری و نظامی ضیاء الحق داشت اما در آن دوران نیز به‌عنوان هنرمند ملی فرصت خلق آثار زیادی



تصویر۵. انور جلال شمزا، مجموعه میم، ۱۹۶۴

در حوزه عمومی پیدا کرد. صادقیون هم حروف نگاری قرآنی می‌کرد و هم بر پایه اشعاری از اقبال لاهوری و میرزا غالب دهلوی نقاشی‌خط آفرید (تصاویر ۶).

تصویر ۶. صادقیون، خوشنویسی آبی، ۱۹۶۲

سیاست‌های فرهنگی دوران ضیاء الحق با افزایش سانسور و کنترل نسبت به سوژه‌های سوسیالیستی و نقاشی متاثر از اندیشه‌های کمونیستی مقابله می‌کرد. همچون حذف و نادیده گرفتن نقاشی‌های علی امام[۳۹] که عضو حزب کمونیست پاکستان بود و آثارش مضامینی درباره کارگران و کشاورزان داشت. «سیاست آن‌ها ترویج هنر تبلیغاتی، حذف هنر غیرحکومتی، ممنوعیت هنر فیگراتیو بود و در مقابل بر خوشنویسی و منظره‌نگاری تأکید می‌شد» (عمران، چولا و اعوان، ۲۰۱۷: ۲۳۰). «در مجموعه فشارها و کنترل‌های فرهنگی سه جریان هنری را به‌عنوان هنر مشروع و مقبول سیاست شکل داد: ۱. خوشنویسی مدرن و نقاشی‌خط، ۲. مکتب منظره‌نگاری پنجاب که متأثر از این سیاست‌ها بیشتر به امپرسیونیسم گرایش یافت، ۳. پرتره‌های رسمی از شخصیت‌های سیاسی» (سید و عبدالله[۴۰]، ۲۰۱۵: ۴۱-۴۲).

تاکید بر فرمالیسم غرب‌گرا یا «فرمالیسم اجباری» دو تناقض در خود داشت؛ از یک‌سو این غرب‌گرایی با سیاست‌های اسلامی‌سازی همسویی نداشت و از سوی دیگر فرمالیسم در خود آزادی و فردگرایی دارد که با سیاست‌های الزام‌آور و سانسور هم‌خوان نبود. با این حال همه هنرمندان با این سیاست‌ها همسو نشدند. برخی به خلق آثار سیاسی و انتقادی پرداختند. اگرچه این هنرمندان مجالی برای نمایش آثارشان نداشتند اما آثار خلق‌شده پس از دوران ضیاءالحق مجال ارائه و نمایش یافتند.

بازگشت به مینیاتور و گفتمان میراث: محمد شریف و بشیر احمد

هنر مدرن جریان هنر سنتی و مینیاتور را به حاشیه برد. اما «مدرسه مایو» که در سال ۱۹۴۵ تأسیس شد همچنان روش سنتی را حفظ کرد. در سال ۱۹۵۸ که مدرسه مایو به «آکادمی هنر ملی پاکستان» تغییر کرد، استاد محمد شریف نیز در آکادمی بود. او از نسل نقاشان خانواده سلطنتی بود که پدر و پدربزرگش در دربار مهاراجه پاتیالای پنجاب نقاش بودند. اگرچه تحصیلات رسمی در هنر نداشت اما از نسل استادانی بود که خودشان و آثارشان نماینده سنت و اصالت تلقی می‌شدند. محمد شریف دو دهه در محاصره جریان نوگرایی و احیاء هنر بود اما کارش را بر سبک و روش سنتی ادامه داد. آثارش در محافل آکادمیک مورد توجه نبود چراکه تکرار گذشته و فاقد ویژگی فردی هنرمند تلقی می‌شدند. او در کالج ملی هنر پاکستان صنعتگری میان هنرمندان بود. اما در دهه ۱۹۶۰ بار دیگر توجه به او و آثارش جلب شد.

«برگزاری نمایشگاه استاد محمد شریف در سال ۱۹۶۲ با استقبال رسانه‌ها مواجه شد. کارهای او در مکتب گورکانی به‌عنوان منبع الهام هنرمندان و صنایع دستی مورد توجه قرار گرفت. او آخرین بازمانده مکتب گورکانی و سبک درباری و میراث هنر هند در پاکستان بود که اکنون به‌عنوان میراث ملی پاکستان اهمیت داشت. ایوب خان رئیس جمهور پاکستان به بازدید نمایشگاه رفت. مقداری مقرری برای زندگی بهتر برایش تأمین شد؛ از دانشگاه بازنشسته شد و از او خواستند برای تربیت هنرجویان سنتی کارگاه تأسیس کند. از جمله هنرمندانی که نزد او شاگردی کردند شاکر علی[۴۱] و جمیل نقش[۴۲] بودند که هر دو از نقاشان مدرن و آوانگارد شناخته می‌شدند. شریف در سال ۱۹۸۷ از دنیا رفت و شخصیت افسانه‌ای در هنر سنتی ماند. میراث او یک دهه بعد توسط شاگردانش و هنرمندان نوگرای مورد توجه قرار گرفت و مینیاتور به مرکز هنر نوگرای پاکستان آمد» (ترار، ۲۰۱۷: ۵۸۲-۵۸۷). مینیاتور به نماد میراث فرهنگی پاکستان تبدیل شده و در مرکز گفتمان میراث قرار دارد.

آثار چغتای، استاد شریف، استاد شیخ شجاع همچون گنجینه‌ای از میراث مینیاتور بود که هنرمندان پاکستان در دهه ۱۹۷۰ دوباره به آن توجه کردند؛ از جمله این هنرمندان بشیر احمد بود. «بشیر احمد[۴۳]، شاگرد شیخ شجاع که خود شاگرد حاج محمد شریف بود، دپارتمان مینیاتور را از دیگر هنرهای زیبا در سال ۱۹۸۵ تفکیک کرد و به آن استقلال داد» (ویلز[۴۴]، ۲۰۱۰: ۵۸). کار مهم تبدیل هنر سنتی به برنامه درسی به بشیر احمد سپرده شد. «آموزش‌های او طی سه دهه از ۱۹۸۰ تا ۲۰۱۴ که مدیر دپارتمان هنر ملی لاهور بود بر آموزش مینیاتور غالب شد. شاگردان او به کپی‌برداری از سنت نقاشی پارسی و مغول پرداختند و کمی بعد به مکتب نقاشی راجپوت[۴۵] و پاهاری[۴۶] متمایل شدند» (بروکبائر، ۲۰۱۵: ۷۶). توجه به سنت نقاشی گورکانی برای ایجاد تمایز هویت هنری پاکستان از هند بود.

بشیر احمر احمد احترام و اعتبار زیادی میان هنرمندان و شاگردانش دارد؛ آثارش به دقت در نسخه‌برداری معروف بود.

تصویر ۷. بشیر احمد، پرنسس کانگرا، ۱۹۹۴

گاه جزئیات آثار کلاسیک را بزرگ‌تر تصویر می‌کرد و بر برخی ابعاد و شخصیت‌ها تاکید می‌کرد (تصویر ۷). تأثیر آموزش او هنرمندان مدرن دیگر را نیز متوجه گنجینه مینیاتور کرد. او پل میان هنرمندان سنتی و هنرمندان پسامدرنیستی است. با این حال در پیروی از قواعد سنتی سختگیر بود؛ نکته‌ای که موجب واکنش شاگردانش شد و برخی راه را از او جدا کردند.

شاگردان دپارتمان مینیاتور لاهور به دو دسته تفکیک شدند: گروه تجربه‌گرا و گروه اصول‌گرا که ویرجینا ویلز (۲۰۱۰: ۶۰) آن را گروه x و o می‌نامد[۴۷]. هنرمندان تجربه‌گرا به دنبال راهی برای فراتر رفتن از مینیاتور سنتی بودند. شهزیا سکندر در گفتگو با هومی بابا اشاره می‌کند که آموزش هنر نزد بشیر احمد نه تنها سختگیرانه بلکه مقلدانه بود. در حالی که او و دیگر هنرجویان به دنبال تجربه تفاوت فرهنگی در متن هنر بودند (سکندر و بابا، ۲۰۰۱: ۱۶۵). این آغاز تازه برای هنر مینیاتور در دوره مدرن و پسامدرن بود. نسل تازه‌ای از هنرمندانی همچون شهزیا سکندر و عمران قریشی مینیاتور را به عرصه هنر معاصر آوردند.

هنر معاصر[۴۸] و گفتمان هنر انتقادی: عمران قریشی و شهزیا سکندر

سیاست‌های محدودکننده دهه ۱۹۸۰ هنرمندان زیادی را منفعل کرد اما برخی چون ایجاز الحسن[۴۹] و عبدالرحیم نگوری[۵۰] نماینده جریان هنر مقاومت شدند (عمران، چولا و اعوان[۵۱]، ۲۰۱۷: ۲۳۰).

آن‌ها هنری سمبولیک با مضامین انتقادی در تقابل با هنر رسمی در پیش گرفتند؛ ایجاز الحسن در اثری با عنوان «دسته گل سال جدید» (۱۹۸۱) دسته گلی از سیم خاردار را در گلدان قرار داد که اشاره به حکومت نظامی ضیاء الحق و طعنه به دسته گل‌های (اشتباهات) سیاسی و برملا کردن فساد داشت. هنرمندان زن نیز به فضای محدودکننده اعتراض کردند و به دنبال طرح دیدگاه‌های فمینیستی بودند. به‌ویژه سلیمه هاشمی[۵۲] و لارا رخ[۵۳] که نقش پیش‌برنده اعتراض‌های زنان هنرمند داشتند.

هنر مقاومت و هنر اعتراضی در دهه ۱۹۸۰ آغاز راهی بود که در دهه ۱۹۹۰ در پی باز شدن فضای فرهنگی توسعه یافت. پایان یافتن حکومت ضیاء الحق در ۱۹۸۸، پایان جنگ افغانستان و شوروی در ۱۹۸۹، فروپاشی شوروی در ۱۹۹۱ و پایان یافتن پیامدهای جنگ سرد در منطقه موجب شد که پاکستان به دوران آرام‌تر از نظر سیاسی وارد شود. البته این آرامش پس از یک دهه و با حمله اسلام‌گراهای تندرو به ساختمان تجارت جهانی در آمریکا در سال ۲۰۰۱ سمت و سوی دیگری گرفت. پاکستان در هم‌پیمانی حمله آمریکا به افغانستان حامی مبارزه با تروریسم شد. فروپاشی حکومت طالبان در افغانستان موجب شد نیروهای اسلام گرا به پاکستان هجرت کنند. طی دهه بعد پاکستان هم پایگاهی برای نظامی‌های آمریکا در حمله به افغانستان بود و هم پناهگاهی برای نیروهای مبارز طالبان. این دوگانگی هم موجب تنش در سیاست و هم تنش در جامعه شد.

در پی باز شدن فضای فرهنگی طی دهه ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ نمایشگاه‌های بیشتری برگزار شد. «همچون نمایشگاه «چشم‌انداز دیگر: ۵۰ سال نقاش و مجسمه پاکستان» که سال ۲۰۰۰ توسط خانه آسیا و هنر جهان اسلام در لندن برگزار شد. هنرمندان معرفی‌شده در این نمایشگاه نسل تازه‌ای از هنرمندان معاصر پاکستان بودند که به تدریج جایگاه جهانی یافتند. هنرمندانی چون شهزیا سکندر، عمران قریشی، نصیره لطیف[۵۴]، عایشه خلید[۵۵] و طلحه راثور[۵۶] در این نمایشگاه حضور داشتند که به نماینده‌های هنر مدرن پاکستان و مینیاتور معاصر این کشور تبدیل شدند» (بروکبائر، ۲۰۱۵: ۱۷). دیگر نمایشگاه‌های مهم عبارتند از «مشق مینیاتور» که سال ۲۰۰۱ در دهلی برگزار شد، نمایشگاه «پروژه کارخانه» سال ۲۰۰۳ در آمریکا، نمایشگاه «مینیاتور معاصر پاکستان» سال ۲۰۰۴ در ژاپن، نمایشگاه «فراتر از صفحه» سال ۲۰۰۶ در انگلستان و ادامه این نمایشگاه در سال ۲۰۱۰ در آمریکا (دوهد والا[۵۷]، ۲۰۱۳: ۸۶). در واقع پس از فروپاشی برج‌های دوقلو در ۲۰۰۱ نمایشگاه‌های بیشتری از هنر پاکستان و خاورمیانه در غرب به نمایش در آمد. اکنون پاکستان نه به‌عنوان هنر آسیای مرکزی بلکه به‌عنوان هنر خاورمیانه مورد توجه موزه‌ها و گالری‌های اروپا و آمریکا بود. آثاری در نمایشگاه‌ها و موزه‌های غرب اقبال بیشتری برای نمایش داشتند که هم معرف فرهنگ ملی یا بومی و قومی و محلی بودند و هم راوی تنش‌های بنیادگرایان

اسلامی و چالش‌های خاورمیانه بودند. مینیاتور بستری برای روایت این تنش‌های منطقه‌ای شد.

آثار شهزیا سکندر و موفقیت‌های او در موزه‌ها و گالری‌های غرب الهام‌بخش هنرمندان معاصر بسیاری در پاکستان شد. شهزیا سکندر (متولد ۱۹۶۹، لاهور) از کالج ملی هنر در لاهور فارغ‌التحصیل شد و تلاش کرد به مینیاتور بیانی معاصر دهد. گاهی ابعاد مینیاتور سنتی را بسیار بزرگ کرد که همچون تابلو نقاشی باشد و گاهی آن را به متن دیجیتال و اثر تعاملی و چیدماتی تبدیل کرد. «شهزیا سکندر با دخل و تصرف در مینیاتور و دگردیسی نقش مایه‌ها به آن بیان معاصر می‌دهد. آثار سکندر خصلتی دارد که غالبا در همه آثارش به چشم می‌خورد. این ویژگی به چالش کشیدن خلوص و قطعیت در آثارش است که از تفکر نسبی‌گرا و عدم قطعیت او سرچشمه می‌گیرد.» (کفشچیان مقدم، قجاوندی، ۱۳۹۷: ۸۷).

هومی بابا (که به‌عنوان نظریه‌پرداز هندی پسااستعماری شناخته می‌شود) در گفتگو با شهزیا سکندر درباره یکی از آثارش می‌نویسد: شما یک فیگور از دورگا (ایزدبانوی نیرو و توان زنانگی)، و یک فیگور کالی (ایزدبانوی مرگ و هراس) از معابد هندی تصویر کرده و دوباره روی آن را با زن محجبه مرموز پوشانده‌اید. به نظر این کار شما نه شرق و غرب بلکه جالب‌تر این که شرق و شرق را به هم نزدیک می‌کنید (بابا و سکندر، ۲۰۰۱: ۱۷۰). در دیگر آثار نیز «پوشش سنتی اسلامی در پاکستان را با الهه‌های چند دست هند می‌آمیزد. او در این باره می‌گوید چنین مجاورت و امتزاجی از پیکره‌های هندی و اسلامی گرفته شده و به شکلی موازی معضل و مشخصه تاریخی هند و پاکستان بوده است» (کامرانی، ۱۳۹۱: ۳۹). در اثری دیگر با عنوان «اتوپیا» نیز اشاره به هم‌نشینی و تعارض‌های فرهنگی غرب و شرق دارد. در این اثر روی پرچم آمریکا فرشتگان شرقی سرگردان هستند (تصویر ۸).

عمران قریشی (متولد ۱۹۷۲ لاهور) دیگر هنرمند مهم معاصر پاکستان است؛ او مینیاتور را از سطح کاغذ به ابعاد چیدمان، اجرا و فضاسازی در معماری برد. پیشینه فعالیت هنری او در تئاتر به او ایده اجرای مینیاتور به‌عنوان یک هنر اجرا یا پرفورمنس را داد. آثار او بیانیه و اشارات سیاسی را با مینیاتور تلفیق می‌کند.

تصویر ۸. شهزیا سکندر، اتوپیا، ۲۰۰۲

در مجموعه‌ای با عنوان «موشک‌ها» که در فاصله سال ۱۹۹۹ تا ۲۰۰۰ کار کرد به برنامه‌های هسته پاکستان پرداخت. برنامه‌ای که سایه‌اش سنگینش در همه ابعاد زندگی سیاسی و اقتصادی جامعه پیدا بود؛ حتی در نقاشی‌های مینیاتور. این طنزی انتقادی از خودبزرگ‌بینی رهبران پاکستان بود. در این مجموعه، موشک‌ها در تصویرهای مینیاتوری ظاهر شدند.

آثار او بعد از حوادث یازده سپتامبر ۲۰۰۱ سیاسی‌تر شد. قریشی در واکنش به خشونت‌های جهان اسلامی چیدمانی با عنوان «برکت در سرزمین عشق من» در دوسالانه هنر ۲۰۱۱ شارجه اجرا کرد. این پروژه، در سال ۲۰۱۳ به دعوت موزه متروپولیتن، روی پشت بام موزه تکرار شد و چیدمانی از نقش گل‌های قرمز با رنگ خون پاشیده را اجرا کرد که فضای ابروباد مینیاتورهای مغول را بازسازی می‌کرد. این چیدمان با عنوان «و چقدر باران باید برای پاک شدن لکه‌ها ببارد»، اشاره به جنگ‌های خاورمیانه اشاره داشت. این خون‌ها نشانه‌ای از خشونت در پاکستان بود و این گل‌ها نشانه‌ای از آرزوهای مردم این سرزمین که در خون دفن می‌شوند. رنگ و رد خون در دیگر آثار قریشی نیز دیده می‌شود. چه مینیاتورهای او روی کاغذ با ابعاد کوچک و چه روی دیوار با ابعاد بزرگ. در مجموعه «تو عشق من و دشمن من هستی» (در ۲۰۱۱) پاشیدن رنگ خون روی کاغذ هم اشاره به انفجار بمب داشت و هم ظرافت گل‌های مینیاتور را بازسازی می‌کرد (تصویر ۹). مهم‌ترین «مشخصه کارهای او شالوده‌شکنی از نشانه‌های سنتی مینیاتور است» (همان: ۱۴۷).

تصویر ۹. عمران قریشی، برکت در سرزمین عشق من، ۲۰۱۱

وسیم احمد[۵۸] دیگر هنرمند معاصر (متولد ۱۹۷۶ لاهور) پاکستان است. آثار مینیاتور او نه فقط از میراث اسلامی مکتب گورکانی و راجستانی بلکه از افسانه‌های هندی نیز برخاسته است. آثار او مرز و تمایز مینیاتور هندی و پاکستانی که در مکتب ملی پاکستان تاکید می‌شود را کمتر مورد اعتنا قرار می‌دهد. آثاری که اغلب به مضامین سیاسی و اجتماعی می‌پردازند.

یکی از مجموعه آثار او «برقع» است؛ در این مجموعه پرده و پوششی نازک و شفاف بر تصویرهای برهنه و مهم تاریخ هنر غرب پوشانده شده است. نمایش و ارائه این آثار که هم‌زمان با رویداد یازده سپتامبر ۲۰۰۱ بود، مورد توجه نمایشگاه‌ها و مجموعه‌های غرب قرار گرفت. همچون استفاده از نقاشی حوا در تابلو «آدم و حوا» اثر هانس بلدینگ[۵۹] که آن را در بستری شرقی و مینیاتور مغول قرار داده است. همین ایده را دربار «المپیا» اثر مانه نیز انجام داد. وسیم احمد المپیای برهنه را در بستر نقاشی مینیاتور قرار داد و از نشانه‌های نقاشی هندی استفاده کرد. همچنین در کارهای دیگر همچون «ناهار در چمنزار» اثر ادوارد مانه که از فضاسازی طبیعت و تپه و ابرهای مکتب مغول استفاده کرد و آثار دیگری با ارجاع به «حمام ترکی» ژان انگر و دیگران خلق کرد. کریستین بروکبائر (۲۰۱۵: ۸۱) در تفسیر این مجموعه از آثار وسیم احمد می‌نویسد، پیش از

تصویر ۱۰. وسیم احمد، از مجموعه ملاها، ۲۰۱۰

این، زنان شرقی در نقاشی‌های شرقی‌گرایانه (اوریانتالیستی) قرن نوزدهم سوژه نگاه مردان غرب بودند، این بار در آثار پسااستعماری وسیم احمد، زنان غربی (یا زنان در آثار نقاشی‌های غربی) به سوژه نگاه مردان شرق تبدیل شده‌اند. لذا هنرمند با قراردادن سوژه‌های زنان غربی در بستر شرقی، انتقامی تاریخی گرفته است.

مجموعه «ملاها» شامل مردانی با لباس سفید و ریش بلند می‌شد که در بستر نقاشی‌های مکتب مغول یا نقاشی غربی تصویر می‌شدند (تصویر ۱۰). این چهره‌ها پس از حملات یازده سپتامبر به نماد دشمن یا دیگری در فرهنگ غرب تبدیل شدند از این رو تصویر آن‌ها در نقاشی غرب خوانشی چالش‌برانگیز و چندگانه به وجود می‌آورد. مراقبه و آرامش ملاها که در زمینه طبیعت مکتب نقاشی مغول یا راجپوت دراز کشیده‌اند در حالی که سلاح دارند و جلیقه انتحاری دارند کنایه به بهشتی است که در ذهن بنیادگراهای مذهبی ساخته شده و تناقضی از تصویر آرامش (در آن دنیا) و خشونت (در این دنیا) را پدید می‌آورد.

عبدالله سید[۶۰] از نسل هنرمندان جوان معاصر پاکستان است. آثارش مضامین پسااستعماری، سیاسی و انتقادی دارد. در اثری با عنوان «فرش پرنده» یا ناوگان کاغذی، مجموعه‌ای اسکناس‌های دلار را به هم چسبانده است. سایه این صفحه معلق الگوی نقش‌داری را بر دیوار می‌سازد که شبیه نقش فرش است. این ناوگان کاغذی بین غرب و پاکستان در حرکت است که اشاره به هواپیماهای بدون سرنشین دارد که اغلب برای مبارزه با تروریسم از سوی آمریکا ارسال می‌شود و البته اشاره به مداخلات

تصویر ۱۲. عبدالله سید، فرش پرنده، ۲۰۰۸

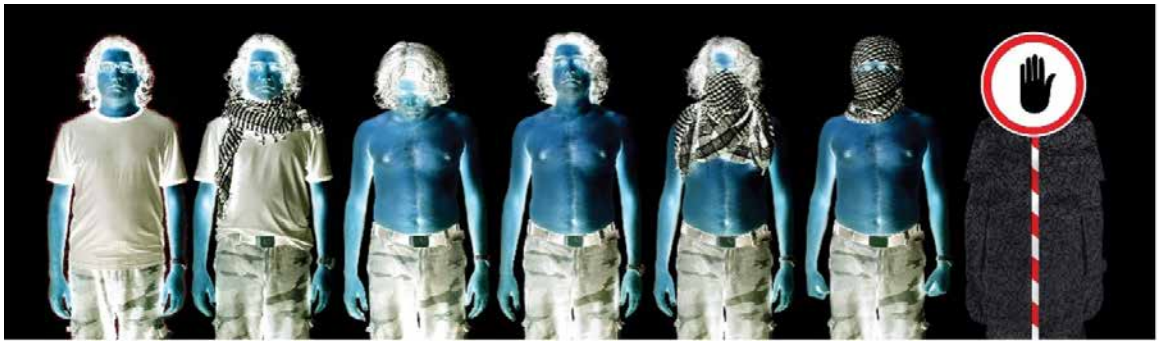
امپریالیستی آمریکا در منطقه دارد (تصویر ۱۲). هنرمند درباره این اثر اشاره می‌کند که بر اساس یک تخمین، هواپیماهای بدون سرنشین از سال ۲۰۰۴ تا کنون بیش از ۱۰۰۰ غیرنظامی پاکستانی را کشته‌اند. بسیاری از غیرنظامیان برای فرار از حملات از مناطق مرزی و قبیله‌ای فرار کرده و در کراچی مستقر شده‌اند، هجومی که تنش‌های سیاسی شهر را شدیدتر کرده است (کانینگهام[۶۱]، ۲۰۱۶).

نسل جدید هنرمندان پاکستان از دهه ۲۰۱۰ به میدان هنر آمدند و تجربه‌های متنوعی در هنر مفهومی، چیدمان، دیجیتال و با مضامین انتقادی، سیاسی، زیست‌محیطی ارائه داده‌اند. آن‌ها در نمایشگاه‌های داخلی و خارجی مستمر شرکت دارند و این پویایی هنر پاکستان را بیشتر کرده است. اما آنچه نگران‌کننده است، هژمونیک شدن بازار هنر است. بازار هنر از یک سو پشتیبان هنرمندان است تا بتوانند مستقل از دولت‌ها و نهادهای رسمی به خلق هنر بپردازند و از سوی دیگر بازار مواجهه گزینشی و سلیقه‌ای با آثار هنری و هنرمندان دارد. این موجب شده آثار هنرمندان جوان معاصر سمت و سوی تصنعی بازار بگیرد یا حداقل این نگرانی میان منتقدان وجود دارد که چنین روی دهد. البته هنرمندانی چون نعیم تلاش دارند گرایش مستقل و انتقادی داشته باشند (تصویر ۱۳)؛ اما تمایل بازار به آثار اگزوتیک از فرهنگ اسلامی و اسلامی سیاسی به طیفی از هنرمندان جهت داده است.

نتیجه‌گیری

مدرنیته پاکستانی همچون «دیگر مدرنیته‌ها» مانند مدرنیته ایرانی، ترکی، عربی این مسئله را در خود دارد که آیا امکانی برای پدید آمدن مدرنیته‌های غیرغربی وجود دارد؟ یا آن‌ها نسخه‌های ناقص و ناتمام مدرنیته هستند؟ از منظری باید گفت مدرنیته نه به‌عنوان «محصول» بلکه باید به‌عنوان «فرآیند» دیده شود. فرآیندی که به تدریج در پیوند با زمینه‌های فکری و سازمان سیاسی یک جامعه سنتی قرار می‌گیرد و موجب بازاندیشی و تغییر می‌شود. انسان‌شناسان معاصر الگوی واحد مدرن‌شدن را نقد می‌کنند. مدرن شدن به معنای انکار سنت نیست؛ بلکه مدرن‌شدن فرایندی متکثر است که امکان پیوند آن با سنت و تجربه‌های ملی و بومی وجود دارد. در واقع به جای بحث از مدرنیته جهان‌شمول باید به تجربه‌های کشورهای مختلف در «مدرنیته بومی» پرداخت.

مطالعه مدرنیته‌های دیگر همچون مدرنیته پاکستانی نیاز به شناخت تحولات سیاسی و اجتماعی این کشور در دوران مدرن دارد تا روشن شود چگونه مدرنیته و فرهنگ بومی و سنتی در این سرزمین‌ها با یکدیگر ستیز کرده‌اند یا همساز و همسو شده‌اند. به این منظور در این پژوهش به نقاط تاریخی مهم هنر این منطقه در دوران مدرن و معاصر پرداختیم. روند مطالعه حاضر بدین ترتیب بود:۱) پیش از جدایی از هند که فرهنگ این منطقه متأثر از میراث



تصویر ۱۲. عبدالله سید، فرش پرنده، ۲۰۰۸

گفتمان‌ها و جریان‌های هنری پاکستان

گفتمان	زمینه اجتماعی و سیاسی	جریان هنری	هنرمندان شاخص
هنر شرقی و گفتمان شرق‌گرایی	هنر کمپانی و شرقی در نیمه آغاز قرن بیستم	مکتب بنگال با تاکید بر میراث مینیاتور ایرانی و گورکانی	چغتای و تاگور
هنر نوگرا و گفتمان ملی‌گرایی	استقلال پاکستان و سیاست‌های ملی‌گرایی از ۱۹۴۷	مکتب لاهور و جریان هنر ملی با تاکید بر تلفیق کوبیسم و مضامین بومی و قومی و ملی	شاکر علی و خالد اقبال
انتزاع‌گرایی و گفتمان مذهب‌گرایی	پیوند نظامی‌گری و سیاست اسلامی سازی از ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۸	نقاشی‌خط و انتزاع‌گرایی معنوی در برابر هنر رئالیسم با مضامین اجتماعی و انتقادی	صادقین و حنیف ریمی
بازگشت به مینیاتور و گفتمان میراث	از پایان دهه ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰	جریان مینیاتور سنتی و صنایع دستی مکتب پنجاب و کراچی	محمد شریف و بشیر احمد
هنر معاصر و گفتمان هنر انتقادی	از ۲۰۰۱ تا کنون	جریان مینیاتور معاصر با مضامین انتقادی و رویکرد پست‌مدرنیستی	عمران قریشی و شهزیا سکندر

هنر شرق بود، ۲) استقلال پاکستان و تاسیس این کشور که موج هنر ملی و بومی را تقویت کرد، ۳) جدایی بنگلادش از پاکستان و افول ملی‌گرایی و تقویت اسلام‌گرایی در سیاست که موجب افزایش سانسور در هنر و رونق هنرهای اسلامی چون نقاشی‌خط گردید، ۴) دوران آرامش نسبی سیاسی پس از پایان جنگ شوروی و افغانستان و فروپاشی شوروی که موجب توسعه گفتمان میراث و بازگشت به مینیاتور گردید، ۵) دوران پرتنش اسلام‌گرایی رادیکال پس از حمله به برج‌های تجارت جهانی و حمله آمریکا به افغانستان که موجب توسعه جریان هنر انتقادی و اعتراضی گردید. همان‌گونه که قبلا اشاره شد برای مطالعه این تغییرات رویکرد روش‌شناسی گفتمان در پیش گرفته شد تا تحولات هنر و تغییرات سیاسی در پاکستان به گونه‌ای درهم‌تنیده روایت و دوره‌بندی شود. جدول بعد خلاصه‌ای از مباحث را نشان می‌دهد.

هنر پاکستان از جهات زیادی به هنر ایران شباهت دارد. هنرمندان مدرن در هر دو کشور تلاش کرده‌اند مدرنیسم را با میراث گذشته پیوند دهند و سنت‌های هنر اسلامی و میراث ملی را در هنر مدرن بازیابی کنند. آثار معاصر در هر دو کشور نیز سمت و سوی انتقادی دارند و سیاست‌های اسلام سیاسی و تعارض‌های فرهنگی جوامع اسلامی در دوران معاصر را تصویر می‌کنند. مطالعه تطبیقی هنر مدرن و معاصر سرزمین‌های اسلامی باید توسط دیگر پژوهشگران توسعه یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. Iftikhar Dadi
2. Anwar Jalal Shemza
3. Naqvi, A
4. Tarar, N. O
5. Marcella Sirhandi
6. Salima Hashmi
7. Sadia Arshad
8. Anna Molka Ahmad
9. Shakir Ali
10. Aakif Suri
11. R.M. Naeem
12. Syed and Abdullah
13. Imran, Chawla and Awan
14. Samina Sheikh
15. Sanjay Kumar
16. Dilip Gaonkar
17. Sadia Arshad
18. Ernest Binfield Havell
19. Abanindranath Tagore
20. Nadeem Omar Tarar
21. Abdur Rahman Chughtai
22. Allah Bakhsh
23. Anna Molka Ahmed (1917-1994)
24. Shakir Ali (1916-1975)
25. Khalid Iqbal (1929)
26. Colin David (1937-2008)
27. Colin David (1937-2008)
28. slade school of art
29 . Andre Lhote (1885-1962)
30. Simone Wille
31. Christine Bruckbauer
32. Zahoor ul Akhlaq
33. Jamil Naqsh
34. Hanif Ramay
35. Iqbal Geoffrey
36. Anwar Jalal Shemza

۳۷. البته تدریج به موتیف‌های ذن و هندی گرایش یافت و به‌عنوان هنرمند آسیایی نمایشگاه‌هایی در لندن برگزار کرد.

۳۸. در مجموعه‌ای دیگر متأثر از پل کله به ترکیب‌بندی مدرن از نقوش قالی پرداخت.

39. Syed Ali Imam
40. Kanwal Syed and Sarena Abdullah
41. Shakir Ali
42. Jamil Naqsh
43. Bashir Ahmed
44. Virjina Whiles
45. Rajput school

۴۶. در جدال میان هند و پاکستان بر سر کشمیر، بر میراث مشترک فرهنگی پاکستان و کشمیر تأکید شد به این ترتیب مکتب نقاشی پاهاری (Pahari school) نیز در پاکستان مورد توجه قرار گرفت. از نظر جغرافیایی مکتب راجپوت به پاکستان و مکتب و پاهاری به کشمیر نزدیک است اگرچه هر دو متاثر از مکتب مغول بودند.

47. Group Experience and Group Original

۴۸. هنر «معاصر» تنها به هنر دوران «کنونی» یا «امروزی» اشاره ندارد؛ بلکه معاصریت همچون یک «وضعیت» است که بیشتر دلالت بر پست‌مدرن دارد؛ برخلاف هنر مدرن که با حرکت به سوی فرمالیسم و انتزاع‌گرایی از دلالت‌های اجتماعی و سیاسی دور شد، هنر معاصر به مضامین اجتماعی و جریان‌های انتقادی مثلا در حوزه زیست‌محیطی و فمینیستی، نژادی و پسااستعماری می‌پردازد. هنر معاصر با نقد میراث اروپامحوری هنر مدرن مجال بیشتری به هنرمندان غیراروپایی و پیرامونی برای حضور در جریان جهانی هنر می‌دهد.

49. Ijaz ul Hassan
50. Abdul Rahim Nagori
51. Imran, Chawla and Awan
52. Salima Hashmi
53. Lala Rukh
54. Nusra Latif
55. Aisha Khalid
56. Talha Rathore
57. Durriya Dohadwala
58. Waseem Ahmed (1976-)
59. Hans Baldung (1485 -1545)
60. Abdullah Syed
61. Eleanor Cunningham

فهرست منابع فارسی

کفشچیان مقدم، اصغر؛ قجاوند، مریم (۱۳۹۷). بررسی شاخصه‌های ساختاری نگارگری در آثار سه تن از هنرمندان دوران پست مدرن: بامطالعه ی موردی آثار فرح اصولی، دوقلوهای سینگ و شاهزیا سکندر. *فصلنامه رهپویه هنر*. دوره اول. شماره ۱. ص ۸۱- ۹۵.

آغا، عبدالحمید (۱۳۴۷). عبدالرحمن چغتائی. *مجله هلال*. شماره ۸۲. ص ۵۱ - ۵۳.

پاکباز، رویین (۱۳۹۴). *دایره المعارف هنر*. جلد سوم. تهران: انتشارت فرهنگ معاصر.

چلونگر، محمدعلی؛ منتظر قائم، اضفر؛ قنبری، محمدرضا (۱۳۹۸). سیاست اسلامی‌سازی در پاکستان: مطالعه موردی از ۱۹۵۸ تا ۱۹۸۸. *فصلنامه مطالعات تاریخ اسلام*. سال یازدهم. شماره ۳۳. ص ۳۳ - ۵۸.

دریفوس، هیوبرت (۱۳۷۹). *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*. ترجمه: حسین بشیریه. تهران: نشر نی.

کامرانی، بهنام (۱۳۸۳). شهزیا سکندر؛ عرصه تازه برای مینیاتورها، *مجله تندیس*. شماره ۳۵. صفحه ۱۶.

کامرانی، بهنام (۱۳۸۳). نقاشی؛ عرصه تازه‌ای برای میناتور پاکستان، *مجله تندیس*. شماره ۳۸. ص ۴- ۵.

کامرانی، بهنام (۱۳۹۱). بازگشت به خود در مینیاتورهای معاصر پاکستان، *نقدنامه هنر*. خانه هنرمندان. شماره ۳. ص ۲۶- ۴۲.

کانتا، بالراج ؛کورتا، عزیز (۱۳۹۵). *هنر هند معاصر*؛ ترجمه: مریم یزدان‌پناه. تهران: نشر نظر.

هزاوه‌ای، هادی (۱۳۸۸). هنر معاصر پاکستان. *مجله تندیس*. شماره ۱۶۲. ص ۱۰ - ۱۲.

فهرست منابع لاتین

Arshad, Sadia (2016). Artists who created art movements in Pakistan. *Journal of Arts and Social Sciences (JASS)*, Lahore college for Women University Lahore, Vol. 3, No. 5, pp. 59-75.

Arshad, Sadia (2016). The Development of Surrealistically Flavored Expressionism in the Paintings of R.M. Naeem. *Journal of Arts and Social Sciences (JASS), Lahore college for Women University*, volume 3, Issue 1 ,pp. 154-177.

Arshad, Sadia (2017). Innovative Ideas of Aakif Suri in the Field of Miniature Painting. *Asian Journal of Multidisciplinary Studies*, 5(6) June, pp. 237-142.

Bruckbauer, Christine (2015). How come Vajrapani meets a Taliban Warrior in the Woods of North India? *Indo-Asiatische Zeitschrift: Mitteilungen der Gesellschaft fur Indo-Asiatische Kunst*, No.19, pp.77-90.

Cunningham, Eleanor (2016). Ten Contemporary Pakistani Artists. The culture Trip. https://theculturetrip.com/asia/pakistan/articles/artistic-awakening-ten-contemporary-pakistani-artists/

Dadi, Iftikhar (2006). Imagining South Asian Craft Under Modernity. *In Mapping Art South Asia*.pp.130-139. Manchester: Shisha.

Dadi, Iftikhar (2006). the Pakistani Diaspora in North America. In Gita Rajan and Shailja Sharma(Eds.), *New Cosmopolitans: South Asians in the US* .Stanford: Stanford University Press.

Dadi, Iftikhar (2007) Political Posters in Karachi, 1988-1999. *South Asian Popular Culture*, South Asian Popular Culture, Vol. 5, No. 1, April 2007, pp. 11-30.

Dadi, Iftikhar (2008). Contemporary Pakistan: Investigating Tradition, Interrogating the Popular.In Serpentine Gallery Catalog. London: Serpentine Gallery.

Dadi, Iftikhar (2010). *Modernism and the Art of Muslim South Asia*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Dadi, Iftikhar (2010). Tarjama/Translation: Contemporary art from the Middle East, Central Asia, and its Diasporas. In Leeza Ahmady, Iftikhar Dadi, & Reem Fadda (Eds.) Exhibition catalog. Queens Museum of Art, NY: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.

Dadi, Iftikhar (2015). *Anwar Jalal Shemza*. London: Ridinghouse Press.

Dadi, Iftikhar (2017) A brief history of form and meaning in Pakistani art, In Celebration of Pakistan's first 70 years as an independent state, access in: https://herald.dawn.com/news/1153861/a-brief-history-of-form-and-meaning-in-pakistani-art

Dohadwala, Durriya (2013) THE AGENCY OF INTERNATIONAL EXHIBITIONS AND CURATORIAL PROJECTS IN THE POSITIONING

فهرست منابع تصویری

تصویر ۱. عبدالرحمان چغتای، مادر کشمیری، آبرنگ، بین ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰، دسترسی در صفحه هنرمند در آدرس: www.artnet.com

تصویر ۲. استاد الله بخش، مردم‌روستایی، احتمالا دهه ۱۹۳۰، دسترسی در صفحه هنرمند در آدرس: www.artnet.com

تصویر ۳. شاکر علی، روستا، ۱۹۶۲، به نقل از ویل، ۲۰۲۰، صفحه ۲۰۰.

تصویر ۴. خالد اقبال، نهر لاهور، ۱۹۸۵، دسترسی در آدرس زیر: http://www.marcellasirhandi.com/ContemporaryPakistan.html

تصویر 5. انور جلال شمزا، مجموعه میم، 1964، برگرفته از سایت موزه تیت لندن، دسترسی در آدرس زیر: Anwar Jalal Shemza 1928-1985 | Tate

تصویر ۶. صادقیون، خوشنویسی آبی، ۱۹۶۲، دسترسی در صفحه هنرمند در آدرس: www.artnet.com

تصویر ۷. بشیر احمد، پرنسس کانگرا، ۱۹۹۴، دسترسی در آدرس زیر: http://www.marcellasirhandi.com/ContemporaryMiniature.html

تصویر ۸. شهزیا سکندر، اتوپیا، ۲۰۰۲، دسترسی در آدرس زیر: https://www.shahziasikander.com/artworks/utopia

تصویر ۹. عمران قریشی، برکت در سرزمین عشق من، ۲۰۱۱، گواش و ورقه طلا روی کاغذ دست‌ساز، از کاتالوگ مجموعه بانک دویچه، ۲۰۱۳، صفحه ۱۴۹

تصویر ۱۰. وسیم احمد، از مجموعه ملاها، ۲۰۱۰، دسترسی در آدرس زیر: www.gowencontemporary.com

تصویر ۱۲. عبدالله سید، فرش پرنده، ۲۰۰۸، دسترسی صفحه هنرمند در آدرس: http://abdullahmisyed.com

تصویر ۱۳. آر.ام. نعیم، ۲۰۱۰، دسترسی در آدرس زیر: https://www.pinterest.com/pin/147352219028146242/

OF PAKISTAN'S CONTEMPORARY MINIATURE ART. Unpublished master's thesis, LASALLE College of the Arts.

Gaonkar, Dilip P. (2001). *Alternative Modernities*. Durham, NC: Duke University Press.

Hashmi, Salima (2003). *Unveiling the Visible: Lives and Works of Women Artists of Pakistan*. Lahore: Sang-e-Meel Publications.

Hashmi, Salima (2009). *Hanging Fire: Contemporary Art from Pakistan*. New York: the Asia Society Museum Press.

Imran, Mohammad, Chawla, Muhammad Iqbal, & Awan, Sajid Mahmood (2017). A HISTORY OF VISUAL ART IN PAKISTAN: STUDYING THE RESISTANCE AGAINST ZIA-UL-HAQ'S MILITARY. Journal of the Research Society of Pakistan, Volume No. 54, No. 2 (July-December, 2017).

Kumar Sanjay, Mohanty, Satya P. , Kumar, Archana & Kumar, Raj (2019). CHINA, INDIA AND ALTERNATIVE ASIAN MODERNITIES. London: Routledge

Malik, Almas Fatima (2018). Promoting Awareness about Traditional Motifs and Patterns of Pakistan in Truck Art through Textile and Fashion Design for the Local and Global Market. *International Journal of Art and Art History*, June 2018, Vol. 6, No. 1, pp. 40-45.

Naqvi, A.)1998(. Image and identity: *Fifty years of painting and sculpture in Pakistan*. Karachi: Oxford University Press.

Sheikh, Samina Zia (2017). Postmodern Conceptual approach in Contemporary Art of Pakistan. *International Journal of Multidisciplinary and Current Research*, Vol.5, pp. 1351-1361.

Sikander, Shahzia & Bhabha, Homi K. (2001). Miniaturizing Modernity: Shahzia Sikander in Conversation with Homi K. Bhabha. In Kumar Sanjay and other (2019), *CHINA, INDIA AND ALTERNATIVE ASIAN MODERNITIES*. London: Routledge.

Sirhandi, Marcella Nesom (1992). Contemporary painting in Pakistan. Lahore: Ferozsons Ltd.

Syed, Kanwal, & Abdullah, Sarena (2015). Chronicling Pakistan's Art Movements from Traditional to Contemporary: 1960-2011. *Wacana Seni Journal of Arts Discourse*, Vol.14. pp. 31-58.

Tarar, N. O (2008). Aesthetic modernism in the post–colony: The making of a National College of Art in Pakistan (1950-1960s). *International Journal of Art & Design Education*, 27(3): 332-345.

Wille, Simone (2020). South Asian Artists at the Academie Andre Lhote. In Zeynep Kuban & Simone Wille (Eds.), *Andre Lhote and His International Students*. Innsbruck: . Innsbruck university press.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)