مقاله پژوهشی

HSA
HERITAGE OF SOUTHWEST ASIA
میراث جنوب‌غربی آسیا
دوره ۲، شماره ۲
https://www.hsaj.ir

تحلیل بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان بر مبنای الگوی نقد ارزیابانه برون‌نگر، مستخرج از آراء صدرالدین شیرازی

رضا رفیعی‌راد [۱]، مهدی محمدزاده [۲]، پریساد شاد قزوینی [۳]

۱. محقق پسادکتری، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
۲. استاد دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه.
۳. دانشیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

چکیده: میراث هنری افغانستان ریشه در مکاتب هنری گاندهارا، ماتورا و هرات دارد. با این حال، در دوره معاصر، اصلاحات امانی، تأسیس نهادهای رسمی آموزش هنر و گسترش آموزش هنر به شیوه غربی، فرهنگ بصری این کشور را به‌طور بنیادین دگرگون ساخت و پرسش‌های پیچیده‌ای را درباره هویت فرهنگی پدید آورد. این چالش‌ها با تنوع قومی، تنش‌های مذهبی و پویایی‌های سیاسی قوم‌محور در افغانستان تشدید شد؛ عواملی که شکل‌گیری یک هویت ملی منسجم را با دشواری مواجه کردند. با وجود این، مسئله هویت همچنان یکی از برجسته‌ترین مضامین نقاشی معاصر افغانستان به شمار می‌رود. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از رویکردی توصیفی-تحلیلی، به بررسی چگونگی بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان پرداخته و از الگوی چهارمرحله‌ای نقد ارزشیابانه برون‌گرا، مبتنی بر چارچوب فلسفی صدرالدین شیرازی (ملاصدرا)، بهره گرفته است. جامعه پژوهش شامل آثار نقاشی تولیدشده از آغاز دوره اصلاحات دوم امانی تا پایان دوره ریاست‌جمهوری حامد کرزی است که از میان آن‌ها، آثار بیست‌وشش هنرمند به شیوه نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سنت‌های باستان‌شناختی، شکل‌گیری گرایش هنری موسوم به «بین رئالیسم و نگارگری»، نقش عنایت‌الله شهرانی و بکتاش عارفی، و نیز تأسیس رشته نگارگری توسط شاگردان سعید مشعل، مهم‌ترین عوامل مؤثر در شکل‌گیری بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان بوده‌اند. به‌ویژه، شاگردان سعید مشعل در دانشگاه هرات نقشی اساسی در احیا و بازخوانی میراث تصویری افغانستان ایفا کرده‌اند. تحلیل‌ها همچنین نشان می‌دهد که هویت افغانستان از طریق شانزده رویکرد هنری و در قالب پنج راهبرد اصلی بازنمایی شده است: تلفیق فنون نگارگری با نقاشی معاصر، نوسازی نگارگری، ترکیب سنت‌های نگارگری و نقاشی غربی، به‌کارگیری اصول هنر غربی در نگارگری، و اتخاذ رویکردهای تقلیدی. با وجود این تحولات، آرمان شکل‌گیری یک نقاشی معاصر ملی و متمایز در افغانستان، به دلیل ابهام‌های نظری، تحولات اجتماعی ـ سیاسی دوره کرزی و چالش‌های وارد بر هویت مردسالارانهٔ نهفته در سنت نگارگری تیموری، همچنان تحقق نیافته است.

کلیدواژگان:
نقاشی معاصر افغانستان
نگارگری معاصر هرات
هویت
بازنمایی هویت در نقاشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۹/۳۰

© ۲۰۲۵/۱۴۰۴ نویسنده(گان). این مقاله یک اثر دسترسی آزاد است که تحت مجوز CC BY 4.0 منتشر شده است. استناد و انتشار مجدد این اثر با ذکر منبع درست مجاز است.

https://doi.org/10.22034/hsaj.2026.557229.1020

۱. مقدمه

افغانستان، با نام باستانی آریانا، از پیشینه‌ای دیرینه در عرصه هنرهای تصویری، از جمله نقاشی دیواری، نگارگری و دیگر گونه‌های نقاشی، برخوردار است و در دوران معاصر نیز آثاری ارزشمند و منحصربه‌فرد به جهان هنر عرضه کرده است؛ آثاری که متأسفانه به دلایل گوناگون کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌اند. از زمان استقلال افغانستان در سال ۱۹۱۹ تا روی کار آمدن حامد کرزی در سال ۲۰۰۱، حکومت این کشور به دلیل تحولات سیاسی، جنگ با اتحاد جماهیر شوروی و سایر بحران‌های داخلی، سیزده بار تغییر کرد و پرچم ملی آن نیز نوزده بار دگرگون شد. افزون بر این، در جوامع چندقومیتی همچون افغانستان، عواملی نظیر شکاف‌های قومی، ستیزهای مذهبی و قوم‌مداری، دستیابی به هویتی ملی و یکپارچه را با دشواری مواجه ساخته‌اند. هر یک از این تحولات، به‌گونه‌ای بر روند شکل‌گیری و تحول نقاشی معاصر افغانستان تأثیرگذار بوده است.

بخش عمده‌ای از آثار هنری پیش از اسلام در افغانستان، بیانگر مهارت و تخصص مردمان این سرزمین در سده‌های نخست میلادی در زمینه پیکرتراشی و نقاشی است. همچنین نقاشی‌های فراوانی در غارهای بامیان کشف شده است (برشنا، ۱۳۳۳: ۱۵–۱۹؛ رحیمی، ۱۳۸۹: ۵؛ شهرانی، ۱۹۷۱: ۱۳). افزون بر این، آثار برجای‌مانده از مکاتب هنری ماتورا و گاندهارا نیز از مهم‌ترین میراث هنری این دوره به شمار می‌روند. پس از اسلام نیز، در عصر تیموری هرات، به همت سلطان حسین بایقرا و امیرعلی‌شیر نوایی، شهر هرات به یکی از مهم‌ترین مراکز تمدن، هنر و ادب جهان اسلام تبدیل شد و مکتب هرات، به‌عنوان کانون رنسانس تیموری، شکل گرفت (خواندمیر، ۱۳۸۰، ج. ۱: ۳–۴؛ مردانوف، ۱۳۸۷: ۴۷؛ حبیبی، بی‌تا: ۵۵۸). در دوره‌های بعد نیز، سنت نگارگری، با وجود فرازونشیب‌های فراوان، تداوم یافت و تا پیش از اصلاحات امانی، آثار قابل توجهی در حوزه نگارگری و هنرهای سنتی پدید آمد.

با آغاز اصلاحات امان‌الله‌شاه و مواجهه افغانستان با جریان مدرنیسم غرب، نخستین مکتب هنرها و صنایع، مدرسه صنایع مستظرفه و نیز مرکز دارالمعلمین با بهره‌گیری از آموزه‌های استادانی همچون غلام‌محمد میمنگی، عبدالغفور برشنا و شماری از استادان خارجی، بر پایه نظام‌نامه‌های آموزشی جدید تأسیس شد. بعدها، در دوران محمد داوود خان نیز دانشکده هنرهای زیبای کابل بنیان گذاشته شد. با این حال، جنگ‌های داخلی، اشغال افغانستان توسط شوروی و درگیری‌های پس از آن، افزون بر وارد آوردن آسیب‌های گسترده به ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشور، خسارت‌های جبران‌ناپذیری بر میراث فرهنگی افغانستان وارد کرد؛ از جمله تخریب سازمان‌یافته تندیس‌های بودای بامیان، آسیب به مجسمه‌های موزه ملی کابل و تخریب نقش‌برجسته منحصربه‌فرد صخره‌ای «راک بی‌بی». همچنین، با گسترش جنگ‌های داخلی، آموزش هنر در دانشگاه‌ها و مدارس به‌طور کامل متوقف شد (رفیعی‌راد و امیرپور، ۱۴۰۰: ۳۰؛ عمرزاد، ۱۳۹۷: ۱۵؛ Simpson, 2011: 98). این وضعیت تا آغاز دوران ریاست‌جمهوری حامد کرزی ادامه داشت و در این دوره، بار دیگر زمینه‌هایی برای احیای فعالیت‌های هنری فراهم شد.

بر این اساس، در تاریخ نقاشی معاصر افغانستان می‌توان سه گرایش عمده را تشخیص داد: گرایش به سنت‌های هنری و آموزه‌های بومی، گرایش به هنر مدرن غرب و رویکرد مبتنی بر نفی کامل هنر. مسئله اصلی آن است که نقاشان معاصر افغانستان، که بسیاری از آنان دانش‌آموخته دانشکده‌های هنر دانشگاه‌های کابل و هرات بودند، در مواجهه با این سه رویکرد و با اتکا بر میراث غنی هنرهای تصویری افغانستان، از جمله سنت نگارگری و دستاوردهای مکاتب هنری ماتورا و گاندهارا، چگونه در آثار خود به بازنمایی و حفظ هویت ملی و فرهنگی پرداخته‌اند.

ازاین‌رو، هدف پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان با تأکید بر عناصری است که ریشه در فرهنگ، تاریخ، هنر و سنت‌های این سرزمین دارند. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش آن است که هویت چگونه در آثار نقاشی معاصر افغانستان بازنمایی شده است؟

۲. پیشینه پژوهش

۲.۱. پژوهش‌های مرتبط با معرفی نقاشان و آثار نقاشی معاصر افغانستان

در حوزه شناخت و تحلیل نقاشی معاصر افغانستان، پژوهش‌های متعددی به بررسی تاریخ، تحولات و ویژگی‌های این هنر پرداخته‌اند. از جمله مهم‌ترین این آثار می‌توان به کتاب *مدرسه صنایع مستظرفه افغانستان* نوشته عبدالغفور برشنا، کتاب *هنر و هنرهای زیبا در افغانستان* تألیف محمداکبر سلام و عزیزه خوش‌نصیب، و کتاب *هنر نقاشی و سیر تاریخی آن در افغانستان* نوشته فتانه بکتاش عارفی اشاره کرد.

در میان پژوهش‌های دانشگاهی نیز رساله دکتری رضا رفیعی‌راد با عنوان *تحلیل گفتمان‌های نقاشی معاصر افغانستان* و رساله دکتری نویدالحق فضلی با عنوان *تحولات نقاشی معاصر افغانستان از آغاز دوره نوگرایی تا امروز* از مهم‌ترین تحقیقات این حوزه به شمار می‌روند. همچنین پایان‌نامه کارشناسی ارشد معصومه میرزایی با عنوان *زمینه‌های شکل‌گیری مرحله سوم یا مکتب معاصر نگارگری هرات* که در دانشگاه الزهرا تدوین شده است، ضمن بررسی روند تحولات نگارگری، آثار و شیوه هنری پنج تن از هنرمندان هرات را نیز تحلیل کرده است (میرزایی، ۱۳۹۸: ۱۶۵).

از دیگر پژوهش‌های قابل توجه می‌توان به مقاله عبدالواسع رهرو عمرزاد با عنوان «هنر افغانستان در سده اخیر» (۱۳۹۷) و مقاله رضا رفیعی‌راد و همکاران با عنوان «کارکرد پیکره در نقاشی دو دهه افغانستان» (۱۳۹۶)، منتشرشده در *نشریه هنرهای زیبای دانشکده هنرهای زیبا*، اشاره کرد. این پژوهش‌ها با رویکردی سبک‌شناسانه، تاریخ نقاشی افغانستان را در قالب دوره‌هایی همچون «پیش از اسلام»، «پس از اسلام»، «دوره رئالیسم» و «پس از پایان جنگ‌های داخلی» (رفیعی‌راد و تومیریس، ۱۳۹۶: ۱۹–۲۰) یا در تقسیم‌بندی دیگری شامل «پیش از اسلام»، «دوره طلایی نخست (مکتب هرات)»، «دوره طلایی دوم (حکومت امانی)» و «دوره نوگرایی (دو دهه اخیر)» (عمرزاد، ۱۳۹۷: ۱۶) بررسی کرده‌اند. افزون بر این، برخی پژوهشگران نیز تاریخ هنر افغانستان را در سه دوره «یونانوباختر»، «قرون وسطی» و «دوره تیموری هرات» تقسیم‌بندی کرده‌اند (پوگاچینکوا، ۱۳۵۷: ۷–۹).

۲.۲. پژوهش‌های مرتبط با معرفی نقاشان و آثار نقاشی معاصر افغانستان

بخش دیگری از مطالعات انجام‌شده به معرفی هنرمندان و آثار نقاشی معاصر افغانستان اختصاص یافته است. از جمله می‌توان به کتاب *هنر په افغانستان کی* نوشته استاد شهرانی که در پاکستان منتشر شده است، اشاره کرد. همچنین عبدالقدیر سروری در مقاله «مطالعه هنر نقاشی در کابل» ضمن معرفی شماری از نقاشان معاصر، با تمرکز بر هنرمندان کابل، به معرفی آثار آنان پرداخته است (Sarwary, 2020: 18). پایان‌نامه آزیتا ابراهیمی با عنوان *بررسی و مقایسه آثار دو هنرمند از دو دیار (استاد غلام‌محمد میمنگی از افغانستان و استاد کمال‌الملک از ایران)* نیز پس از معرفی زندگی و فعالیت هنری این دو نقاش، به مقایسه ویژگی‌های صوری و محتوایی آثار آنان پرداخته است (ابراهیمی و شادقزوینی، ۱۳۹۷: ۱۲۵–۱۳۰). در ادامه، رضا رفیعی‌راد و مهدی محمدزاده در مقاله «راهبردهای زنان نقاش افغانستان در بازآفرینی و احیای میراث تصویری نگارگری در نقاشی معاصر این کشور» که در *پژوهشنامه خراسان بزرگ* (۱۳۹۸) منتشر شده است، به افزایش حضور زنان هنرمند و نقش آنان در شکل‌گیری نوعی زیباشناسی متمایز در نقاشی معاصر افغانستان پرداخته‌اند (رفیعی‌راد و محمدزاده، ۱۳۹۸: ۱۶). همچنین همین پژوهشگران در مقاله «مقایسه شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر ایران و افغانستان» که در *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی* (۱۳۹۹) منتشر شده است، ضمن ارائه مروری کوتاه بر تاریخ نقاشی افغانستان، آثار نقاشان زن معاصر دو کشور را از منظر فرمی و محتوایی تحلیل کرده‌اند (رفیعی‌راد و محمدزاده، ۱۳۹۹: ۱۰۴–۱۰۵).

از دیگر پژوهش‌های مرتبط، مقاله «تحلیل مضمون‌شناسانه نقاشی معاصر افغانستان» نوشته رضا رفیعی‌راد، مهدی محمدزاده و محمدرضا مریدی است که در *نشریه علمی رهپویه هنر* (۱۴۰۲) منتشر شده و با بهره‌گیری از روش تحلیل مضمون، ضمن معرفی شماری از نقاشان معاصر افغانستان، مضامین اصلی آثار آنان را بررسی کرده است (رفیعی‌راد و همکاران، ۱۴۰۲: ۶۵–۶۶). همچنین مقاله «نقد نقاشی بر مبنای الگوی نقد ارزیابانه برون‌نگر، مستخرج از آراء صدرالدین شیرازی (نمونه موردی: نقاشی تاج‌گذاری احمدشاه درّانی اثر عبدالغفور برشنا)» که در *نشریه مطالعات سیستان و بلوچستان* (۱۴۰۴) منتشر شده است، به تحلیل یکی از آثار شاخص عبدالغفور برشنا بر اساس رویکردی فلسفی و زیبایی‌شناختی پرداخته است (Rafiei Rad & Shad Ghazvini, 2026: 21–33).

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که هر یک از مطالعات انجام‌شده، بخشی از تاریخ نقاشی معاصر افغانستان را از منظرهایی همچون تاریخ‌نگاری، زندگی‌نامه‌نگاری، سبک‌شناسی، تحلیل گفتمان، تحلیل مضمون و نقد هنری بررسی کرده‌اند. با این حال، تاکنون پژوهشی که به‌صورت نظام‌مند و با بهره‌گیری از یک چارچوب نظری مشخص، به تحلیل بازنمایی هویت در آثار نقاشی معاصر افغانستان بپردازد، انجام نشده است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر درصدد است با تمرکز بر مفهوم هویت و نحوه بازنمایی آن در آثار نقاشان معاصر افغانستان، این خلأ پژوهشی را تا حد امکان برطرف سازد.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر، مطالعه‌ای کیفی است که با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی انجام شده است. به‌منظور پاسخ‌گویی به پرسش پژوهش و دستیابی به اهداف آن، از الگوی نقد نقاشی برای تحلیل آثار منتخب استفاده شده است. این الگو در چهار مرحله اجرا می‌شود و در هر مرحله، اثر بر اساس چارچوب نظری مشخصی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در مرحله نخست، بر پایه الگوی پژوهشی صدرالمتألهین، تحلیل اثر با تکیه بر «امور عامه» شامل ماهیت، کلی ذاتی و کلی عرضی، و نیز «علل ناقصه» انجام می‌شود (**جدول ۱**). در مرحله دوم، همسو با سفر دوم حکمت متعالیه و حوزه علم طبیعی، اثر بر اساس مقولات فلسفی شامل کم، کیف، وضع، أین، متی، مِلک، أن‌یفعل و أن‌ینفعل تحلیل می‌شود (**جدول ۲**). مرحله سوم به تحلیل و تلفیق یافته‌های دو مرحله پیشین اختصاص دارد. در این مرحله، با تکیه بر دستاوردهای حاصل، ماهیت اثر در قالب «قیام صدوری» تبیین شده و فرضیه وحدت‌بخش و غایت اثر استخراج می‌شود. در نهایت، مرحله چهارم به ارزیابی اثر اختصاص دارد. در این مرحله، سه ساحت اصلی شامل ساحت ساختاری، ساحت تاریخی ـ زمینه‌ای (تعیین جایگاه اثر در بستر تاریخی، نهادی، فرهنگی و مرسومات هنری) و ساحت قصد هنرمند بررسی می‌شود. هدف از این مرحله، آشکار ساختن ابعاد ارزشمند اثر و نزدیک کردن ارزش دریافتی مخاطب به ارزش دستاوردی آن است. در مرحلهٔ سوم از الگوی نقد با توجه به نظریه مختار ملاصدرا در باب علم و ادراک در سفر سوم، ایجاد و انشاء ماهیت اشیاء که قیام صور به نفس، قیام صدوری است، در این سفر صفات حق یعنی جهان آن‌چنان که هست نه آنچه بر مبنای حواس به نظر می‌آید، مورد بحث قرار می‌گیرد.

جدول ۱: الگوی نقد نقاشی بر مبنای اسفار اربعه در مرحله اول

		دسته بندی				سوالات حوزه پژوهش
سفر اول امور عامه	علل ناقصه	ماهیت	کلی	ذاتی	نوع	* این اثر متعلق به کدام نوع هنر یعنی هنرهای کاربردی یا هنرهای زیبا است؟ * این اثر از التقاط کدام انواع هنر پدید آمده است؟ * این اثر در کدام نوع شاخه هنری (هنرهای تجسمی ، هنرهای نمایشی، هنرهای آوایی ، هنرهای ترکیبی می‌گنجد؟
					جنس	* از میان انواع هنر، این اثر متعلق به کدام صورت هنری است؟
					فصل	* این اثر متعلق به کدام سبک، جنبش، تکنیک (دیواری، تابلو، بادی آرت، نقاشی روی شیشه و ....) و ... هنری است؟
				عرضی	عرض خاص	* مشخصات سبکی که این اثر متعلق به آن است کدام است. * تکنیک های اجرایی معمول در این سبک کدام است؟ * اثر را می توان در کدام شکل فیگوراتیو، پرداخت گرا، منظره‌سازی و .... دسته‌بندی نمود؟
					فاعلی	* نقاش اثر کیست؟ شاگرد کدام استاد بوده است؟ * نقاشی به دستور یا خواست یا تقاضای کدام سازمان یا دیگر نهادها انجام گرفته است؟ * چه کسانی(مانند شاگردان یا استادکاران حوزه‌های دیگر و دیگر عوامل فاعلی) در اجرای نقاشی دخیل بوده‌اند؟
					عنصری	* عناصر و مواد تشکیل دهنده اثر مانند انواع رنگ های بکار رفته، بوم، چوب و یا موارد دیگر چگونه‌اند؟ * آیا نقاش در تهیه مواد و مصالح، روش‌ها و بداعت‌های خاصی بکار برده است یا از مصالح رایج استفاده کرده است؟ * این اثر نقاشی، در سبک و تکنیک خود، از نظر مصالح و مواد، چه تفاوت‌ها، نوآوری‌ها و بدعت‌هایی با آثار مشابه خود داشته است؟
					صوری	* در اثر چه نوع صور و نقوشی مانند اشکال، اجسام، فیگور، گیاه، حیوان و دیگر عناصر صوری، به کار رفته است؟ (توضیح در این قسمت به صورتی کاملا ابژکتیو ارائه شده و فاقد بیان هرگونه تفسیر، نمادگرایی یا تاویل است.) * آیا اثر در حال روایت داستان است؟ چه داستانی؟ * آیا اثر بازنما یا فرمالیستی یا بیان‌گرا و .. است؟ اگر بازنماست، بازنمایی از چه چیزی؟ * چه نمادهای تصویری در اثر به کار رفته و مفهوم آنها چیست؟ * قراردادهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی که در ارتباط با برخی صور موجود در تابلو وجود دارند، کدامند؟
					غایی	* انگیزه نقاش، از ترسیم این نقاشی چه بود؟ * آیا نقاش بدون انگیزهٔ خاصی اثر نقاشی را به پایان برده است؟ * انگیزه نهادهای سفارش‌دهنده از انجام این نقاشی چه بود؟

جدول ۲: الگوی نقد نقاشی بر مبنای اسفار اربعه در مرحله دوم

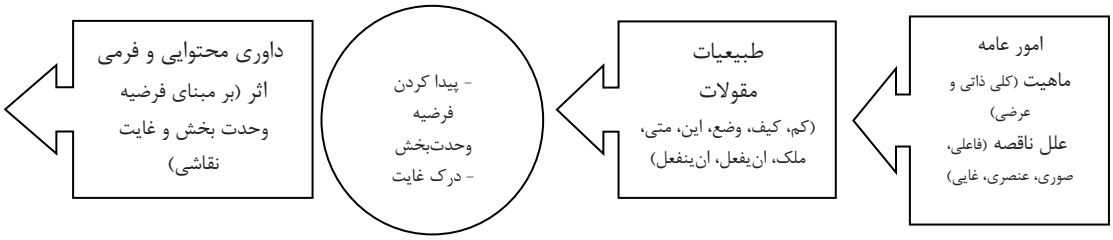
		دسته بندی	سوالات حوزهٔ پژوهش
سفر دوم مراتب خلقی، طبیعیات	مقولات	کم	* ابعاد اثر نقاشی چقدر است؟ * عداد رنگ‌های اصلی، ثانویه و درجات بعدی در اثر چقدر است؟ * تعداد فیگورها، اشیاء، نقوش گیاهی، نقوش حیوانی و ... چقدر است؟ * تعداد اشکال هندسی و اشکال آلی در اثر چقدر است؟ * تعداد کلی پلان‌ها در اثر چند تاست؟ * تعداد کلی سطوح که اثر را به بخش‌های بزرگ تقسیم کرده چند تاست؟ * تعداد نقاط تاکید و تعداد نقاط گریز در تابلو چند تاست؟
		کیف	* کلیت اثر از نظر حالت کلی را در کدام دسته کانستراکتیویسم یا اکسپرسیونیسم می‌توان قرار داد؟ * حالات رنگ‌های به کار رفته از نظر اشباع رنگی چگونه است؟ * استیلای رنگ‌های غالب در اثر ممکن است حاوی دریافت چه احساساتی باشد؟ * حالات فیگورها از قبیل اغراق، خمیدگی، القای حالت قدرت یا ضعف، رنج یا شادی، رقص یا انجماد و انبوهی از حالاتی که می‌توان در نظر گرفت، چگونه است؟ * حالات اشیاء از قبیل ایستا، معلق، شکسته، معکوس، محو، بی‌ثبات و ... چگونه است؟ * حالات مناظر، فضای باز یا فضای داخلی، فضای غیر واقعی، تخت و بدون عمق، وسیع و دلگشا، بسته، دلگیر، روشن و پر نور، تاریک و از این دست حالات چگونه است؟ * نور و جهت آن در تابلو دارای چه حالاتی نظیر غیر واقعی، نور تند با سایه‌های شدید، نور Omni، نور طبیعی و ... می‌باشد؟ * خط (یا سایر عناصر بصری مهم در اثر) چه حالاتی نظیر اغراق‌آمیز، شکسته، بریده بریده، منحنی و خمیده، کنستراکتیو یا اکسپرسیو و ... دارد؟
		وضع	* کنتراست‌های رنگی(کنتراست وسعت سطح، کنتراست رنگهای مکمل، کنتراست تیرگی و روشنایی، کنتراست رنگهای اشباع، کنتراست سرد و گرم، کنتراست همزمانی، کنتراست فام) به کار رفته در اثر کدامند؟ * اثر شامل چه تضادهای فرمی است؟ * اثر از نظر هر یک از کیفیات بصری مانند ترکیب‌بندی، ریتم، توازن، تعادل، تناسب و تقارن چگونه است؟ * همچنین مسائلی نظیر سلامت اثر، وضعیت مرمت آن، وضعیت چگونگی رویت اثر در مورد نقاشی دیواری و وضعیت قرار گیری آن در محل و مسائلی از این دست نیز باید مورد بررسی دقیق قرار گیرند.
		این	* اثر هم اکنون در کجا قرار گرفته است؟ * اثر بازنمایی چه مکان یا مکان‌هایی است؟ * اجزاء اثر مانند فیگور، شیئ و ابژه‌های دیگر در کجای منظره واقع شده‌اند؟ * اجزاء اثر مانند فیگور، شیئ و ابژه‌های دیگر در کدام قسمت یا نیمه از تابلو واقع شده‌اند؟ * نورها و تاریکی‌ها، وضوح و محوی و نظایر این‌ها در کدام قسمت از تابلو واقع شده‌اند؟ * نقطه گریز در کدام قسمت تابلو قرار دارد؟ * جهات خطوط، سطوح، اشکال یا نیروهای آنها به کدام قسمت تابلو چشم را هدایت می‌کنند؟ * اشیاء، فیگورها، مناظر و بطور کلی ابژه‌های اثر مربوط به کدام مناطق می‌باشند؟ * اگر تابلو داستانی را روایت می‌کند یا مربوط به آداب و رسوم و یا محتواهایی نظیر این‌هاست، داستان یا آداب و رسوم متعلق به کدام منطقه و مکان است؟
		متی	* این تابلو در چه زمانی(سال، قرن، سده و....) خلق شده است؟ * یا نقاش در زمان خلق اثر، جوان یا میان‌سال یا پیر بوده است؟ * آیا مجموعه ترسیم شده در تابلو، بازنمایی زمان یا زمان‌های خاصی است؟ * وضعیت سنی فیگورها، اشیاء(قدمت)، گیاهان و جانوران در اثر چگونه است؟ * اشیاء نو یا کهنه، قدیمی یا جدید و .... هستند؟ * توالی نقاشی شدن بخش‌ها و اجزاء (عناصر بصری، نقوش، رنگ‌ها و ...) در تابلو، چگونه بوده است؟ * آثار قبلی و بعدی نقاش مورد بررسی قرار گرفته و نسبت آنها با اثر مذکور بررسی شود.
		ملک	* متعلقات اثر هنری نظیر قاب، عنوان، بیانیه اثر، کاتالوگ نمایشگاه و مواردی از این دست،
		ان ینفعل	* کلیه شرایط و اقتضائات هنری، فرهنگی، سیاسی، خانوادگی، گفتمانی، حقوقی و مواردی مانند آنها که بر خلق اثر تاثیر داشته‌اند مورد بررسی قرار می‌گیرند. * کلیه قراردادها و نمادهایی که در اثر موجود است، به عنوان مفاهیم خارجی بر اثر تاثیر می‌گذارند، بیان شده و مورد بررسی قرار می‌گیرند.
		ان یفعل	* اثر چه تاثیراتی در دوران خود یا بعد از آن در نقاشان، تاریخ هنر، مدیوم‌ها و یا تکنیک‌های هنری و مواردی از این دست باقی گذاشته‌است؟

همان‌گونه که عارف، با وجود کثرت، تعارض، تضاد و هماهنگی میان اجزای عالم، همه آن‌ها را در وحدتی بسیط و یکپارچه ادراک می‌کند، در مرحله سوم الگوی نقد نیز اثر هنری در قالب یک تحلیل نقادانه، به‌مثابه کلیتی منسجم بررسی می‌شود. در این مرحله، چگونگی تعامل و کارکرد عناصر مختلف اثر، اعم از هماهنگی‌ها، تضادها، کنتراست‌های رنگی و فرمی و سایر روابط ساختاری، در راستای تحقق غایت و مقصود نهایی اثر تحلیل می‌شود. این تحلیل بر پایه دستاوردهای دو مرحله نخست و دوم، که به‌منزله علل مُعِدّه برای تبیین ماهیت اثر به شمار می‌روند، انجام می‌گیرد. این مرحله نشان می‌دهد که اجزای اثر تا چه اندازه در جهت تحقق غایت آن سازمان یافته‌اند و نیز مشخص می‌سازد که آیا عناصر یا ویژگی‌های برجسته‌ای در اثر وجود دارند که با غایت نهایی آن ناسازگار، نامرتبط یا متعارض باشند (**جدول ۳**). همچنین، **شکل ۱** شمای کلی مراحل الگوی نقد ارزیابانه برون‌نگر را که بر اساس فرایند چهارمرحله‌ای یادشده استخراج شده است، ارائه می‌کند.

جدول ۳: مرحله سوم و چهارم در الگوی نقد اثر نقاشی بر مبنای سفر سوم و چهارم و مواردی که بررسی شوند.

سفر سوم (مرحله سوم الگوی نقد)	توجه به یافته های پیشین به عنوان علل معدّه	سفر چهارم حسن و قبح (مرحله چهارم الگوی نقد)	رستاخیز و معاد جسمانی و روحانی
	ارائه فرضیه وحدت بخش		
	کشف غایت اثر هنری		داوری و ارزیابی بر مبنای میزان تطابق اجزاء (کیفیات بصری و کارکرد عناصر بصری و ...) با غایت و فرضیهٔ وحدت‌بخش
	مرگ بدن عنصری اثر هنری و زیست عقلانی آن در نقد با بدن جدید		

شکل ۱: شمای کلی مراحل الگوی نقد ارزیابانهٔ برون‌نگر مستخرج از اسفار اربعه صدرالدین شیرازی
(Rafiei Rad & Shad Ghazvini, 2025: 62)



جامعه آماری پژوهش حاضر شامل آثار نقاشی معاصر افغانستان در فاصله زمانی آغاز اصلاحات امانی (حدود سال ۱۹۲۳) تا پایان دوره ریاست‌جمهوری حامد کرزی (۲۰۱۴) است. نمونه‌گیری به‌صورت غیرتصادفی و با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند انجام شد و آثار متعلق به بیست‌وشش هنرمند برای تحلیل انتخاب گردید. معیارهای انتخاب نمونه‌ها شامل برخورداری آثار از بیشترین شاخص‌ها و مؤلفه‌های هویت، دانش‌آموخته بودن هنرمند در رشته‌های هنری، انتشار زندگی‌نامه یا آثار وی در منابع معتبر، کسب موفقیت در جشنواره‌های معتبر هنری و یا برگزاری دست‌کم یک نمایشگاه انفرادی یا گروهی بود. بر این اساس، نمونه‌های انتخاب‌شده، نماینده شاخص‌ترین جریان‌های هویت‌محور در نقاشی معاصر افغانستان به شمار می‌روند.

۴. نقاشی معاصر افغانستان

از زمان اصلاحات امانی، هنرمندان افغانستان، بیش از آنکه از اکنونیت تاریخی و اجتماعی خویش فراتر روند، به فراگیری اصول زیبایی‌شناسی سرزمین‌های دیگر، به‌ویژه هنر مدرن غرب، و نیز تداوم سنت نگارگری یا تلفیق آن با مبانی نقاشی غربی روی آوردند. از این منظر، معاصریت در نقاشی افغانستان نه صرفاً به معنای هم‌زمانی تاریخی، بلکه به معنای پذیرش ضرورت تحول، رویارویی با مدرنیته و پذیرش عدم امکان بازگشت کامل به گذشته است. بر همین اساس، آغاز نقاشی معاصر افغانستان با مرحله دوم اصلاحات امانی هم‌زمان دانسته می‌شود (رفیعی‌راد، ۱۴۰۱الف: ۴۴–۵۰). ازاین‌رو، بازه زمانی پژوهش حاضر نیز از آغاز اصلاحات دوم امانی تا پایان دوره ریاست‌جمهوری حامد کرزی را دربر می‌گیرد. در این چارچوب، معاصریت به معنای پذیرش الزامات مدرنیته و پیامدهای آن است؛ فرآیندی که بازگشت به گذشته را ناممکن می‌سازد و جامعه را ناگزیر به مواجهه با جریان‌های فکری و هنری برآمده از بیرون مرزهای جغرافیایی و فرهنگی خود می‌کند. این جریان‌ها، هرچند گاه با سنت‌ها و ارزش‌های بومی در تعارض قرار می‌گیرند، اما پذیرش آن‌ها و یافتن راهکارهایی برای انطباق با پیامدهایشان، از ویژگی‌های اساسی تجربه معاصر در هنر افغانستان به شمار می‌آید.

۵. هویت (تعاریف)

هویت را می‌توان مجموعه ویژگی‌های بنیادینی دانست که یک فرد، گروه یا ملت را از دیگران متمایز می‌کند. در سطح ملی، هویت پیونددهنده هویت‌های محلی با هویت‌های فراملی است و فرایند پاسخ‌گویی آگاهانه یک ملت به پرسش‌هایی درباره گذشته، خاستگاه، قلمرو تمدنی و عناصر وحدت‌بخش فرهنگی، تاریخی و اجتماعی خود را دربر می‌گیرد. از این منظر، هویت ملی مجموعه‌ای از گرایش‌ها، ارزش‌ها و الگوهای معنابخش و انسجام‌آفرین در سطح یک واحد سیاسی است (فکوهی، ۱۳۸۰: ۶۴؛ حاجیانی، ۱۳۷۹: ۱۷۹؛ نیازی و شفائی مقدم، ۱۳۹۱: ۱۰۷؛ صنیع‌اجلال، ۱۳۸۴: ۱۰۴).

پژوهش‌های مختلف، ابعاد متنوعی برای هویت ملی برشمرده‌اند. برای نمونه، سادوسکی و چرنیاوسکا (۱۹۹۹) مؤلفه‌هایی همچون منافع مشترک بین‌المللی، ویژگی‌های مشترک ملی، تاریخ اجتماعی مشترک، همبستگی ملی، ارزش‌های سیاسی و فرهنگ مشترک را از ارکان هویت ملی می‌دانند (Sadowski & Czerniawska, 1999: 135). حاجیانی (۱۳۷۹: ۱۹۹–۲۰۷) نیز هویت ملی را در هفت بُعد اجتماعی، تاریخی، جغرافیایی، سیاسی، دینی، میراث فرهنگی و زبانی ـ ادبی تبیین کرده است. همچنین، خرمشاد و همکاران (۱۳۹۷: ۲۵) هویت را بر پایه سه دسته نشانه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی تحلیل کرده‌اند.

در افغانستان، اصلاحات امان‌الله‌شاه نقطه عطفی در شکل‌گیری گفتمان هویت ملی محسوب می‌شود؛ چراکه مفاهیمی همچون دولت، ملت، استقلال، تمامیت ارضی، پیشرفت و هویت را به‌طور هم‌زمان وارد عرصه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی کرد. اقداماتی نظیر اعلام استقلال افغانستان، تشکیل کابینه، برقراری روابط دیپلماتیک با کشورهای مختلف، تدوین نخستین قانون اساسی، تشکیل مجلس سنا (لویه جرگه)، تثبیت مرزهای سیاسی، تعیین واحد پول ملی، طراحی پرچم و انعقاد قراردادهای گسترده باستان‌شناسی، همگی در چارچوب مؤلفه‌های هویت سیاسی، تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی و فرهنگی قابل تفسیر و تحلیل هستند.

۶. مراحل نقد ارزیابانه برون‌نگر، مستخرج از آراء صدرا

۶.۱. مرحله نخست الگوی نقد: بررسی ماهیت و علل ناقصه آثار

در مرحله نخست الگوی نقد ارزیابانه برون‌نگر، آثار بر اساس مقولات مربوط به ماهیت و علل ناقصه مورد بررسی قرار گرفتند. از نظر نوع، تمامی نمونه‌ها در زمره هنرهای زیبا و در شاخه هنرهای تجسمی قرار می‌گیرند. از حیث جنس، صورت هنری آثار شامل نقاشی و نگارگری است و از نظر فصل، همه آثار در قالب نقاشی‌هایی با ابعاد کوچک (کمتر از ۱۰۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر) و با بهره‌گیری از تکنیک‌های متنوع خلق شده‌اند. بررسی عرض خاص آثار نشان می‌دهد که غالب آن‌ها دارای رویکردی بیان‌گرایانه هستند و در میان نمونه‌های مورد مطالعه، اثری با رویکرد صرفاً فرمالیستی مشاهده نمی‌شود.

از منظر علت فاعلی، آثار متعلق به بیست‌وشش نقاش معاصر افغانستان شامل عبدالغفور برشنا، محمدارشد بهزاد سلجوقی، یوسف کهزاد، یزدگرد کوهی سمنگانی، احمدعلی شاهداد، عبدالکریم رحیمی، لطیف‌احمد غفوری، غلام جیلانی، محمدهمایون اعتمادی، عنایت‌الله شهرانی، فتانه بکتاش عارفی، محی‌الدین شبنم غزنوی، محمد سعید مشعل، سراج‌الدین سراج، عبدالناصر صوابی، محمدتوفیق رحمانی، اکبر خراسانی، نویدالحق فضلی، کریم عرب‌زاده، خادم علی، رضا هزاره، امین تاشه، حامد حسن‌زاده، عارف بهادری، ندیما یوسفی و صالحه وفا جواد است.

از حیث علت عنصری، آثار با رسانه‌ها و مواد متنوعی همچون رنگ‌روغن روی بوم، آب‌مرکب روی مقوا، آبرنگ و اکریلیک روی بوم اجرا شده‌اند. همچنین، بررسی علت صوری نشان می‌دهد که مضامین و عناصر تصویری متعددی در این آثار بازنمایی شده‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان به معماری اسلامی، روایت‌ها و متون دینی و قرآنی، تصاویر عارفان و بزرگان دین، آیین‌ها و رقص‌های سنتی، زنان افغانستان، نمادهایی همچون سرو، نقوش هندسی اسلامی، الگوهای فیگوراتیو نگارگری، و نیز عناصر نمادینی مانند دیو، زن، شتر، آهو، دلدادگان و روایت زندگی بودا اشاره کرد.

در نهایت، بررسی آثار از منظر علت غایی نشان می‌دهد که بر اساس شواهد مکتوب و مستندات موجود، انگیزه اصلی بسیاری از این هنرمندان، احیا، بازخوانی و بازنمایی فرهنگ، تاریخ و میراث هنری افغانستان بوده است؛ هدفی که در انتخاب مضامین، عناصر بصری و شیوه‌های بیانی آثار نیز به‌وضوح انعکاس یافته است.

۶.۲. مرحله دوم الگوی نقد(بررسی مقولات در اثر)

۶.۲.۱. بررسی اثر از نظر مقولهٔ کمّ و کیف

در مجموع، سی‌وچهار اثر از بیست‌وشش هنرمند شاخص افغانستان، که بر اساس معیارهای نمونه‌گیری هدفمندِ تشریح‌شده در بخش روش پژوهش انتخاب شده‌اند، مورد تحلیل قرار گرفت. این آثار در بازه زمانی هشتادوهشت‌ساله خلق شده‌اند. به‌جز یک اثر، ابعاد تمامی نمونه‌ها کمتر از یک متر در یک متر است. همچنین، بیشتر آثار از سه پلان تصویری تشکیل شده‌اند و در نمونه‌های دارای نقوش انسانی، تعداد فیگورها از حداقل یک تا حداکثر بیست‌وسه پیکره متغیر است.

از منظر مقوله کیف، تمامی آثار در زمره آثار بیان‌گرا قرار می‌گیرند و هیچ نمونه‌ای با رویکرد صرفاً فرمالیستی مشاهده نمی‌شود. آثاری که صرفاً از نقوش گیاهی بهره گرفته‌اند، با زبانی برگرفته از سنت نگارگری، تصویری آرمانی و بهشت‌گونه از باغ را بازنمایی می‌کنند. همچنین، آثاری که واجد نقوش جانوری هستند، عمدتاً بر پایه روایت‌های دینی و مضامین اسطوره‌ای شکل گرفته‌اند. در مقابل، آثار فیگوراتیو طیف متنوعی از مضامین و حالات بیانی، از جمله عشق میان دلدادگان، عشق به میهن، مضامین بودایی، رنج و مظلومیت زنان افغانستان و دیگر مفاهیم انسانی، فرهنگی و معنوی را به تصویر می‌کشند.

۶.۲.۲. بررسی اثر از نظر مقولهٔ وضع، اَین، متی و ملک

بیشتر کنتراست‌های رنگی آثار، عمدتاً بر تقابل رنگ‌های آبی و نارنجی استوار است. در برخی آثار، به‌ویژه نمونه‌های متأثر از سنت نگارگری، نور بدون منشأ مشخص بازنمایی شده است؛ در حالی که در برخی دیگر، نور دارای منشأ طبیعی (خورشید) یا منشأ داخلی است. همچنین، در آثاری که با الهام از ویژگی‌های نگارگری خلق شده‌اند، ترکیب‌بندی‌ها غالباً به‌صورت منتشر و گسترده سازمان یافته‌اند، در حالی که در آثاری که به واقع‌گرایی گرایش دارند، ترکیب‌بندی‌ها بیشتر متمرکز و مبتنی بر یک کانون بصری مشخص هستند.

بررسی آثار از منظر مقوله أین (مکان) نشان داد که آثار انتزاعی عمدتاً در فضاهایی مانند باغ یا زمینه‌هایی متشکل از نقوش هندسی، با آرایشی منظم و مبتنی بر تکرار الگوها در فضایی ریاضی‌وار، شکل گرفته‌اند. در سایر آثار، مکان‌های بازنمایی‌شده شامل بیابان، بیابان همراه با چادرهای عشایری، اقیانوس متلاطم، خانه و حیاط، اندرونی دربارهای شرقی، شکارگاه، مکان‌های مراقبه و بناهای معماری است. افزون بر این، نشانه‌هایی از آداب و رسوم افغانستان، از جمله رقص چوب‌بازی و پوشش زنان با برقع، نیز در برخی آثار مشاهده می‌شود.

بررسی آثار از منظر مقوله متی (زمان) نشان می‌دهد که نمونه‌های مورد مطالعه در فاصله زمانی ۱۹۳۳ تا ۲۰۲۱ خلق شده‌اند و بستر تاریخی آن‌ها پنج نظام سیاسی شامل پادشاهی، جمهوری، جمهوری دموکراتیک افغانستان، امارت اسلامی افغانستان و جمهوری اسلامی افغانستان را دربر می‌گیرد؛ دوره‌ای که با حکومت دو پادشاه و پانزده امیر یا رئیس‌جمهور هم‌زمان بوده است. بیشتر فیگورهای انسانی در این آثار جوان هستند و تنها در مواردی که پیر طریقت یا مراد به تصویر کشیده شده، چهره‌های سالخورده دیده می‌شود. همچنین، حیوانات و گیاهان نیز غالباً در نهایت طراوت، جوانی و شادابی بازنمایی شده‌اند.

از منظر زمان درونی اثر، تنوع قابل توجهی مشاهده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که برخی آثار به دوران باستان، برخی به عصر حافظ و مولانا، گروهی به زمان پیامبرانی چون حضرت ابراهیم(ع)، تعدادی به دوره پادشاهان مغول و صحنه‌های شکار، و شماری نیز به زمان معاصر، از جمله در بازنمایی فیگور زنان با پس‌زمینه‌ای تک‌رنگ، ارجاع دارند.

بررسی آثار بر اساس مقوله مِلک نیز نشان می‌دهد که اگرچه اغلب آثار فاقد بیانیه هنرمند هستند، اما بیشتر آن‌ها دارای عنوان‌اند که در انتقال دلالت‌های معنایی و مفهومی اثر نقش مؤثری ایفا می‌کند.

۶.۲.۳. بررسی اثر از نظر مقوله ان‌ینفعل

با آغاز اصلاحات امانی، به‌ویژه از سال ۱۹۲۳ به بعد، نقاشی افغانستان به‌تدریج به سوی آموزش نظام‌مند هنر غربی در مکاتب و مراکز آموزشی گرایش یافت و در نتیجه، سنت‌های بومی نقاشی و نگارگری تا حد زیادی به حاشیه رانده شدند. با این حال، پایان گفتمان مسلط نقاشی آکادمیک غربی در حدود سال ۱۹۸۷، نقطه عطفی در تاریخ هنر معاصر افغانستان به شمار می‌آید؛ دوره‌ای که زمینه را برای نوعی خودکاوی فرهنگی و تلاش در جهت بازنمایی هویت ملی در نقاشی این کشور فراهم ساخت. البته این تحول به‌صورت ناگهانی رخ نداد، بلکه حاصل مجموعه‌ای از عوامل تاریخی، فرهنگی و اجتماعی بود که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

اصلاحات امانی، قراردادهای باستان‌شناسی و تأثیر یافته‌های باستان‌شناختی بر نقاشی افغانستان

یکی از مهم‌ترین اقدامات فرهنگی امان‌الله‌شاه، امضای تفاهم‌نامه باستان‌شناسی فرانسه ـ افغانستان در سال ۱۹۲۲ و تأسیس موزه ملی افغانستان در کاخ دارالامان در همان سال بود. این اقدامات، زمینه را برای آغاز پژوهش‌های نظام‌مند باستان‌شناسی و شناخت علمی میراث فرهنگی افغانستان فراهم کرد.

در دهه‌های بعد، کاوش‌های گسترده‌ای در محوطه‌های مختلف افغانستان انجام شد که بخش مهمی از پیشینه هنری و فرهنگی این سرزمین را آشکار ساخت. در حوزه پیش از تاریخ، می‌توان به کشفیات عصر پارینه‌سنگی قدیم در دشت ناور غزنی توسط لوییس دوپری (۱۹۷۴)، یافته‌های پارینه‌سنگی میانی در غار مرده‌گوسفند در نزدیکی فاریاب (۱۹۷۰)، پژوهش‌های انجام‌شده در بدخشان، کاوش‌های هیئت دانشگاه کیوتو در محوطه هزارسم سمنگان (۱۹۵۹–۱۹۶۷)، تحقیقات کارلتون کون در غار قره‌کمر سمنگان (۱۹۵۴)، کاوش‌های اس. ام. پوگلیزی در دره کلان (۱۹۶۳) و همچنین یافته‌های پارینه‌سنگی جدید در محوطه آق‌کپرک در نزدیکی بلخ توسط لوییس دوپری (۱۹۶۶) اشاره کرد.

در ارتباط با دوره‌های تاریخی نیز، کاوش‌های ژان ماری کزل در محوطه‌های سیدقلعه و مندیگک در نزدیکی قندهار (۱۹۶۱)، پژوهش‌های رومن گریشمن در محوطه‌های سرخ‌دک و سفیدک سیستان (۱۹۳۶)، کاوش‌های هیئت ایتالیایی به سرپرستی مائوریتسیو توزی در سیستان (۱۹۶۷) و تحقیقات هیئت مشترک افغان ـ شوروی به سرپرستی ویکتور سریانیدی در محوطه‌های عصر مفرغ افغانستان (۱۹۷۳)، از مهم‌ترین فعالیت‌های باستان‌شناختی این دوره به شمار می‌روند که نتایج آن‌ها، همراه با پژوهش‌های پوگاچنکوا و کروگلیکوا، در نشریات آکادمی علوم اتحاد شوروی منتشر شد.

از دیگر پژوهش‌های شاخص می‌توان به مطالعات دکتر عبدالرئوف وردک، کاوش‌های عصر آهن به سرپرستی ساریانیدی (۱۹۷۳)، پژوهش‌های انجام‌شده در محوطه آق‌کپرک توسط پل برنارد، ژان کزل، ژاک مونیه، ریه هاکن و رومن گریشمن در فاصله سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۷۰، و نیز حفاری‌های محوطه هده توسط هیئت مشترک افغان ـ ژاپنی به سرپرستی میزونو در سال ۱۹۶۶ اشاره کرد.

یافته‌های این کاوش‌ها، به‌ویژه آثار مربوط به هنر بودایی، نقش مهمی در بازشناسی میراث تصویری افغانستان ایفا کردند. بر اساس مطالعات انجام‌شده، در دوران حیات بودا، تصویرپردازی و پیکره‌سازی او ممنوع بود و ازاین‌رو، بودا در ابتدا به‌صورت نمادین مورد پرستش قرار می‌گرفت. با شکل‌گیری دو مکتب هنری گاندهارا و ماتورا در دوره امپراتوری کوشانی، بازنمایی تصویری بودا به‌تدریج رواج یافت و آثار برجسته‌ای در زمینه

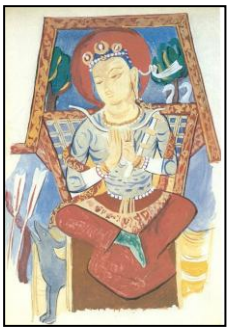
مجسمه‌سازی و نقاشی پدید آمد. نقاشی‌های کشف‌شده از این محوطه‌ها (**شکل ۲**) از مهم‌ترین شواهد شکل‌گیری سنت‌های تصویری در افغانستان به شمار می‌روند و در تبیین ریشه‌های تاریخی نقاشی معاصر این کشور اهمیت ویژه‌ای دارند.

شکل ۲: سمت راست (ردیف اول) نقاشی دیواری یکی از سرداران یا شاهزادگان، نقاشی دیواری و تزئینات دیوار شمالی، (Kruglikova: 1979: 12) سمت چپ: در بالای سر بودا در سقف رواق، یک بودیستوا را نشان می‌دهد. بامیان، قرن اول میلادی (Hackin, 1933: 197) نقاشی بودا، دره ککرک، بامیان، (Hackin, 1933: 211)، نقاشی دیواری در غارهای بامیان. عکاس: علی ماندگار، سمت راست (ردیف دوم) نقاشی بر روی سفال با رنگ گواش، عصر کوشانی، موزه متروپلیتن، ابعاد H. 56.8 cm, W. 52.3 cm, D. 5.4 cm، (URL 1)، نقاشی‌های به دست آمده از مس عینک و سوات (باوری، ۱۳۹۹: ۱۵) فرسک شاه تپه، (عکس از خیرزاده، ۱۳۶۳)، نقاشی دیواری، دوره مسعود، عصر غزنوی، لشکری بازار، افغانستان (Necipoğlu & Bailey, 2006: 74)

پس از این دوره، در عصر غزنوی نیز شواهدی از تداوم سنت نقاشی در افغانستان مشاهده می‌شود. منابع تاریخی از وجود نقاشی‌های دیواری در سربازخانه‌ها، کاخ‌ها و اقامتگاه‌های شاهزادگان و درباریان، به‌ویژه در مجموعه تاریخی لشکری‌بازار، گزارش داده‌اند که نشان‌دهنده استمرار سنت‌های تصویری در این دوره است (Porfeiz, 2016: 68؛ جلالی، ۱۳۵۱: ۱۰۴؛ باسورث، ۱۳۸۴: ۱۰۷). در چنین بستری، اصلاحات امانی فرصت مناسبی برای بازنگری و بازشناسی میراث هنری افغانستان فراهم ساخت. افزون بر دستاوردهای باستان‌شناختی، میراث نگارگری مکتب هرات، که همواره از حمایت دربارهای تیموری برخوردار بود، بار دیگر مورد توجه قرار گرفت و علاوه بر احیای عملی، از منظر نظری نیز موضوع پژوهش و بازخوانی قرار گرفت. همچنین، فعالیت پژوهشگران افغانستانی، به‌ویژه احمدعلی کهزاد، در حوزه باستان‌شناسی و انتشار نتایج کاوش‌ها و مطالعات مربوط به نقاشی، پیکره‌سازی، معماری و اشیای فرهنگی، نقش مهمی در بازشناساندن ابعاد گوناگون میراث تاریخی و هنری افغانستان ایفا کرد. این دستاوردها، بخش مهمی از مؤلفه‌های هویت تاریخی و فرهنگی را در برابر هنرمندان و دیگر اقشار جامعه قرار داد و زمینه را برای تقویت شاخص‌هایی همچون افتخار به پیشینه تاریخی، احساس تعلق به گذشته، ارزیابی دوباره میراث فرهنگی و ضرورت حفظ و احیای آن فراهم ساخت. از این منظر، یافته‌های باستان‌شناختی و بازخوانی میراث هنری، فراتر از تولید دانش تاریخی، به منابع الهام‌بخش نقاشان معاصر تبدیل شدند. این فرایند، افغانستانِ نوین، که در سال ۱۷۴۷ میلادی به‌عنوان یک واحد سیاسی شکل گرفته بود، را به پیشینه تمدنی کهن آریانا پیوند داد و بدین‌ترتیب، زمینه‌های شکل‌گیری حافظه تاریخی مشترک و ماده خام بازنمایی هویت ملی را در نقاشی معاصر افغانستان فراهم ساخت.

ظهور شیوهٔ نقاشی «بین رئالیسم و نگارگری»

از دیگر عوامل مؤثر در تجلی هویت در نقاشی معاصر افغانستان، شکل‌گیری شیوه‌ای تلفیقی در سال‌های آغازین استقرار گفتمان نقاشی آکادمیک غربی بود. در این دوره، گروهی از نقاشان که آموزش‌های هنری خود را بر اساس اصول نقاشی آکادمیک غربی فراگرفته و آثارشان را مطابق با معیارهای زیبایی‌شناختی آن خلق می‌کردند، در عین حال بر سنت نگارگری نیز تسلط داشتند. ازاین‌رو، آنان آثاری پدید آوردند که ضمن بهره‌گیری از دستاوردهای نقاشی غربی، از ارزش‌های زیباشناختی نگارگری، هنر بودایی و مکتب نگارگری هرات نیز تأثیر پذیرفته بود. از جمله شاخص‌ترین هنرمندان این جریان می‌توان به عبدالغفور برشنا، محمدارشد بهزاد سلجوقی و یوسف کهزاد اشاره کرد که در هر دو شیوه، یعنی نقاشی آکادمیک غربی و نگارگری، فعالیت داشته و با تلفیق این دو سنت هنری، زمینه‌های تازه‌ای برای بازنمایی هویت فرهنگی در نقاشی معاصر افغانستان فراهم ساختند.



شکل ۳: نقاشی عبدالغفور برشنا، زندگی بودا، آبرنگ، چپ: نقاشی استاد یوسف کهزاد، طرح برای نقاشی دیواری رواق بودای کبیر بامیان، آبرنگ (رفیعی‌راد، ۱۴۰۱الف: ۱۵۲)

از اوایل دهه ۱۹۷۰، به‌ویژه از سال ۱۹۷۱ به بعد، اصطلاح «بین نگارگری و رئالیسم» در ادبیات نقاشی معاصر افغانستان رواج یافت. استاد شهرانی این اصطلاح را برای توصیف گروهی از آثار به‌کار برد که از تلفیق نقاشی غربی، به‌ویژه آثار با گرایش واقع‌گرایانه، با سنت نگارگری افغانستان پدید آمده بودند. اگرچه این اصطلاح از منظر نظری و تاریخ‌نگاری هنر چندان دقیق به نظر نمی‌رسد، اما بیانگر تداوم و پویایی سنت نگارگری در حاشیه گفتمان مسلط نقاشی آکادمیک غربی است؛ سنتی که با وجود به حاشیه رانده شدن، همچنان در آثار برخی هنرمندان استمرار یافت و به حیات خود ادامه داد. در این شیوه، ساختار بازنمایانه و طراحی مبتنی بر اصول نقاشی غربی با سازمان‌دهی انتزاعی فضا، رنگ و ترکیب‌بندی در نگارگری درهم آمیخت و زبانی تصویری جدید پدید آورد که میان دو سنت هنری پیوند برقرار می‌کرد (**شکل ۳**).

نوآوری‌های دو نقاش افغان در سال‌های سیطره سوسیالیسم

از دیگر تلاش‌های صورت‌گرفته در راستای بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان، آثاری هستند که در آن‌ها دو تن از نقاشان، با به‌کارگیری آگاهانه هندسه و ساختار فضایی نگارگری در بستر نقاشی غربی، به خلق شیوه‌ای تلفیقی دست یافتند. عنایت‌الله شهرانی و فتانه بکتاش عارفی (که بعدها با نام محی‌الدین شبنم غزنوی شناخته شد)، از شاخص‌ترین هنرمندان این جریان به شمار می‌روند. آنان در بحبوحه هژمونی گفتمان نقاشی آکادمیک غربی و هم‌زمان با سیطره اندیشه‌های سوسیالیستی در افغانستان، در پی دستیابی به بیانی شخصی و هویت‌مند، برخاسته از میراث تاریخی و هنری سرزمین خود بودند و در این مسیر به دستاوردهای قابل توجهی دست یافتند.

شکل ۴: راست: عنایت‌الله شهرانی، اثر او چاپ شده در روزنامه کابل تایمز در ۱۹۶۵، وسط: فتانه بکتاش‌عارفی، سبک هندسیسم، رنگ و روغن روی بوم ، ۱۹۸۵ (رفیعی‌راد، ۱۴۰۱الف: ۱۵۶).

ابداع شهرانی بر بهره‌گیری از ابزارهای سنتی، یعنی قلم فلزی و قلم خوشنویسی، و بازنمایی موضوعات مرتبط با افغانستان، از جمله فضای چادرنشینی، پیرمردان افغان و دیگر مضامین بومی استوار است. نقاش دیگری که در این دوران ظهور کرد، اما در افغانستان چندان مورد توجه قرار نگرفت، فتانه بکتاش عارفی بود. وی در کابل متولد شد و در سال ۱۹۸۳ از مکتب صنایع نفیسه و در سال ۱۹۸۷ از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه کابل فارغ‌التحصیل شد. بکتاش عارفی در سال ۱۹۸۵ مانیفست سبک جدید خود با عنوان «هندسیسم» را ارائه کرد. از نظر او، هندسیسم روشی دوبعدی در نگارگری است که ترکیب صوری آن بر پایه اصول فنی سبک رایج رئالیسم و امتزاج آن با قواعد و قوانین علم هندسه استوار است (**شکل ۴**).

تأسیس رشتهٔ نگارگری دانشگاه هرات

اما بیشترین تأثیر در زمینه بازنمایی هویت در نقاشی، با تأسیس رشته نگارگری در دانشگاه هرات در سال ۲۰۰۳ و با راهبرد احیا و روزآمدسازی نگارگری هرات آغاز شد. بنیان‌گذاران گروه نگارگری دانشگاه هرات، که از شاگردان استاد سعید مشعل، نگارگر و سناتور برجسته افغانستان، بودند، با توجه به

شاخص‌های گوناگون هویت و برجسته‌سازی هنر دوره تیموری، کوشیدند زمینه وحدت میان اقوام و مذاهب مختلف را فراهم آورند و تفاوت‌های قومی و مذهبی را به حاشیه برانند.

در نقشه راهبردی دانشکده هنر این دانشگاه، مؤلفه‌هایی همچون «پیشینه درخشان هنری هرات» و جایگاه آن به‌عنوان «مهد پرورش هنر» و «مرکز تشعشع اندیشه‌ها و تبادل فرهنگ‌ها»، توجه به «استعدادهای بالقوه و بالفعل هنرجویان و هنرمندان این شهر»، تأکید بر احیای «گذشته درخشان هنری هرات»، «همگام شدن با معیارهای روز هنر»، «جهانی‌سازی هنر هرات» و نیز «دفاع از ارزش‌های هنر مینیاتور در زندگی فرهنگی و فکری دانشگاه و جامعه معاصر» در شمار مهم‌ترین اهداف و اولویت‌های این برنامه راهبردی قرار گرفت.

۶.۲.۴. بررسی اثر از نظر مقوله انفعل

اگرچه استاد سعید مشعل در پی احیای سنت نگارگری مکتب هرات بود، اما شاگردان او، از جمله عبدالناصر صوابی، محمدتوفیق رحمانی و دیگر استادان، که پیش‌تر تجربه گفتمان نقاشی آکادمیک غربی را نیز پشت سر گذاشته بودند، با تأسیس رشته نگارگری در دانشکده هنر، درصدد برآمدند تا با هماهنگ‌سازی معیارهای هنر معاصر با سنت نگارگری هرات، زمینه شکل‌گیری مکتب نگارگری معاصر هرات را فراهم آورند.

در راستای تحقق اهداف گروه نگارگری این دانشگاه، استادان و دانشجویان این رشته فعالیت‌های ارزنده‌ای را به انجام رساندند. از جمله مهم‌ترین این اقدامات می‌توان به برگزاری نُه دوره متوالی دوسالانه نگارگری در دانشکده هنر، با همت استادان و مسئولان این مجموعه، اشاره کرد. در همین دوره، استادانی چون معصومه میرزایی، صالحه وفا جواد، نویدالحق فضلی، رهگذر، مشعوف، حساس و تورپیکی نبی‌زاده، و نیز دانشجویانی همچون ندیما یوسفی، آثار خود را در این دوسالانه‌ها و همچنین در نمایشگاه‌های داخلی و بین‌المللی ارائه کردند (**شکل ۵**، **شکل ۶**، **شکل ۷** و **شکل ۸**).

شکل ۵: عبدالناصر صوابی، آبرنگ بر روی مقوا، ۲۰۱۳، آبرنگ روی مقوا، ۳۵×۳۵ سانتی‌متر، عبدالناصر صوابی، گواش بر روی مقوا، از مجموعهٔ شتران (رفیعی‌راد، ۱۴۰۱الف: ۱۶۶)

شکل ۶: محمد توفیق رحمانی، زمزمه، ابعاد: ۵۰×۸۰ سانتی‌متر، ۱۳۹۷، محمد توفیق رحمانی: نوای‌عشق، ۸۰×۱۰۰سانتی‌متر، ۱۳۹۳، اکریلیک، دانشکده هنر کابل (رفیعی‌راد، ۱۴۰۱الف: ۱۶۴).

شکل ۷: اکبر خراسانی. ۴۰×۵۰ سانتی‌متر، رنگ و روغن بر روی بوم (رفیعی‌راد، ۱۴۰۱ب: ۲۰، ش. ۱۳).

شکل ۸: خادم‌علی. ۱۰۰×۱۵۰سانتی‌متر، گواش بر روی مقوا، نمایشگاه تحت عنوان
Transition/Evacuation, 2016, Gandhara-Art gallery Hong Kong

۶.۳. مرحله سوم الگوی نقد

یافته‌های پیشین در این قسمت به مثابه علل معدّ هستند و برای کشف غایت اثر، ارائه یک فرضیهٔ وحدت‌بخش شامل رأی یا پیام یا مضمون به کار می‌آیند. در ادامه به ارائهٔ این دو دستاورد پرداخته خواهد شد:

فرضیه وحدت‌بخش: بررسی آثار نشان داد که نقاشان معاصر افغانستان، با عبور تدریجی از گفتمان نقاشی آکادمیک غربی، از اتکای صرف به آموزه‌های نقاشی غربی فاصله گرفته و کوشیده‌اند با رجوع به میراث بصری گذشته، از مکاتب گاندهارا و ماتورا و مکتب هرات گرفته تا آموزه‌های آبا و استادان پیشین، هویت افغانستان را در آثار خود بازنمایی کنند. ازاین‌رو، به‌روشنی می‌توان سه نوع تحول، شامل تغییر در سبک، مضمون و مصالح، را در آثار نمونه‌برداری‌شده نسبت به آثار دوره‌های پیشین مشاهده کرد.

تطبیق مؤلفه‌ها و شاخص‌های هویت با پنج عامل اصلی مؤثر در بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان نشان می‌دهد که تمامی این عوامل در تقویت ابعاد تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی هویت نقش داشته‌اند؛ با این حال، تأسیس رشته نگارگری در دانشگاه هرات، به دلیل توجه هم‌زمان به تمامی مؤلفه‌های هویت در ساختار نظری، آموزشی و سازمانی خود، بیش از سایر عوامل در تحقق شاخص‌های هویت مؤثر بوده است (**جدول ۴**).

جدول ۴: مقایسهٔ میزان تأثیرگذاری رویدادها بر بازنمود هویت در آثار نقاشی در مقولهٔ ان‌ینفعل

مقوله ان‌ینفعل (عواملی که بر بازنمایی هویت ملی در نقاشی تاثیرگذار بودند)					
مولفه‌ها/ شاخص ها	اقدامات باستان‌شناسی از دوره اصلاحات و کشف پیشینهٔ نقاشی در افغانستان	تلاش نقاشان برای تلفیق نقاشی غربی و نگارگری	ظهور دو نقاش و کاربست عامدانه هندسه نگارگری در نقاشی غربی	احیای نقاشی تیموری سعید مشعل و شاگردانش	تأسیس رشتهٔ نگارگری در دانشگاه هرات
هویت ملی اجتماعی	–	–	–	–	* باورهایی در باب ریشه‌های اجتماع ملی که در عهد تیموری تبلور یافته است * اعتقاد راجع به سرنوشت و آینده جامعه ملی در وجه هنر که سبب شد تا رویکرد معاصرسازی نگارگری را برگزینند.
هویت ملی تاریخی	تعریف و تعیین دوره تاریخی ملت * احساس تعلق به دوره‌های تاریخی * احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقه تاریخی	* احساس تعلق به دوره‌های تاریخی * احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقه تاریخی	* احساس تعلق به دوره‌های تاریخی (تیموری) * احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقه تاریخی	* احساس تعلق به دوره‌های تاریخی (تیموری) * احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقه تاریخی	* احساس تعلق به دوره‌های تاریخی خصوصا عهد تیموری * احساس افتخار نسبت به تعلق و سابقه تاریخی
هویت ملی جغرافیایی	* تصور محدوده جغرافیایی ملت * نگرش مثبت نسبت به آب و خاک * نگرش نسبت به جایگاه سرزمین در کره زمین	نگرش مثبت نسبت به آب و خاک	* نگرش مثبت نسبت به آب و خاک	* تصور محدوده جغرافیایی ملت * نگرش مثبت نسبت به آب و خاک	* تصور محدوده جغرافیایی ملت افغانستان * نگرش مثبت نسبت به آب و خاک * نگرش نسبت به جایگاه سرزمین (افغانستان خصوصا هرات) در کره زمین * نگرش مناسب بودن سرزمین برای زندگی و سعادت * دلبستگی و تعلق به سرزمین * آمادگی برای دفاع از آب و خاک * علاقه‌مندی به یکپارچگی سرزمین در آینده که هنر وجه مهمی از این وحدت را تامین می‌نمود.
هویت ملی فرهنگی	* ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به میراث گذشته * اعتقاد نسبت به حفظ و تقویت میراث فرهنگی	* ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به میراث گذشته * اعتقاد نسبت به حفظ و تقویت میراث فرهنگی	* ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به میراث گذشته * اعتقاد نسبت به حفظ و تقویت میراث فرهنگی	* ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به میراث گذشته * اعتقاد نسبت به حفظ و تقویت میراث فرهنگی	* ارزش‌گذاری و قضاوت نسبت به میراث گذشته * اعتقاد نسبت به حفظ و تقویت میراث فرهنگی
هویت ملی سیاسی	–	–	–	–	* جایگاه کشور در نظام بین‌المللی * دفاع از تصمیم‌گیری‌های سیستم سیاسی کشور (غلط یا درست) * حمایت از سیاست‌های کلان کشور

شاگردان استاد سعید مشعل، که از بنیان‌گذاران اصلی جریان نگارگری معاصر افغانستان به شمار می‌آیند، این جنبش را از دانشگاه آغاز کرده و با تربیت نسل جدیدی از هنرمندان، در گسترش و تداوم آن نقش مؤثری ایفا کردند. فرضیه وحدت‌بخش حاکم بر این آثار را می‌توان در اهداف این نگارگران معاصر جست‌وجو کرد؛ اهدافی که بر دفاع از ارزش‌های هنر نگارگری، بیان خلاقانه در قالب سنت‌های این هنر، دستیابی به پیشرفت‌های زیبایی‌شناختی متناسب با ارزش‌های هنر معاصر و تأکید بر جایگاه نگارگری هرات استوار است. مجموعه این رویکردها، «بازنمایی هویت افغانستان در نقاشی» را به مهم‌ترین هدف و افق فعالیت آنان تبدیل کرده است.

غایت آثار نقاشی: نقاشان معاصر هرات، تصویری آرمانی از هنر هرات در عصر تیموری را به‌مثابه منشأ رشد و توسعه هنر افغانستان در عرصه هنر معاصر جهان ترسیم کرده‌اند. واکنش به خلأها و حاشیه‌رانی سنت‌های بصری و آموزه‌های هنری افغانستان در گفتمان نقاشی آکادمیک غربی، زمینه مقاومت در برابر این گفتمان و برجسته‌سازی ارزش‌های بصری و محتوایی مکتب نگارگری هرات را فراهم ساخت و در مقابل، برخی دال‌های مسلط گفتمان پیشین را به حاشیه راند. بدین‌ترتیب، گفتمانی نو شکل گرفت که از یک سو بر معاصریت و همسویی با هنر مدرن تأکید داشت و از سوی دیگر،

بر هویت تاریخی و فرهنگی افغانستان استوار بود. تحول در سبک، مضمون و مصالح آثار نیز نشان می‌دهد که غایت جدید هنر، بر پایه اندیشه معاصرسازی نگارگری و در امتداد پروژه مدرنیزاسیونی که از دوره امان‌الله‌شاه آغاز شده بود، پس از تجربه گفتمان نقاشی آکادمیک غربی، در قالب «نقاشی معاصر ملی افغانستان» به‌عنوان غایت آثار هنری و افق مطلوب هنرمندان تبلور یافته است.

۶.۴. مرحله چهارم الگوی نقد (داوری)

در این مرحله، بر پایه یافته‌های مراحل پیشین، می‌توان «بازنمایی هویت افغانستان در نقاشی» را به‌عنوان فرضیه وحدت‌بخش و «دستیابی به نقاشی معاصر ملی افغانستان» را به‌عنوان غایت آثار، مورد ارزیابی قرار داد. بررسی آثار نشان می‌دهد که بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان، به‌ویژه با توجه به دستاوردهای شاگردان استاد سعید مشعل و نسل‌های بعدی آنان در دانشگاه هرات و دیگر مراکز هنری افغانستان، در قالب پنج راهبرد کلی تحقق یافته است: به‌کارگیری شگردهای نگارگری در نقاشی معاصر، اعمال تغییرات در نگارگری با هدف معاصرسازی آن، اتخاذ رویکرد تلفیقی میان نگارگری و نقاشی غربی، بهره‌گیری از شگردهای نقاشی غربی در نگارگری و نیز رویکردهای تقلیدی از سنت نگارگری. بنابراین، اگرچه نسبت میان معاصریت ــ به مفهوم رایج آن در افغانستان ــ و نگارگری، به‌ویژه مکتب هرات، در آغاز شکل‌گیری جنبش نگارگری معاصر چندان روشن و تبیین‌شده نبود، اما تلاش برای بازنمایی هویت، موجب شد برخی دال‌های هنر سنتی از حاشیه گفتمان پیشین خارج شده و در قالب راهبردهای جدید، هم در حوزه فرم و هم در حوزه محتوا، به کار گرفته شوند. ازاین‌رو، هنرمندان در برخی آثار، شگردهای نگارگری را در نقاشی غربی به کار بردند و در مواردی دیگر، از شگردهای نقاشی غربی در نگارگری بهره گرفتند. همچنین، در برخی نگاره‌ها تغییراتی با هدف معاصرسازی سنت نگارگری اعمال کردند؛ در حالی که گروهی دیگر، تلفیق نگارگری و نقاشی غربی را دنبال نمودند و شماری نیز رویکردی تقلیدی نسبت به سنت نگارگری ایران در پیش گرفتند.

۷. نتیجه‌گیری

نقاشی معاصر افغانستان، اگرچه هنری نوپا و متأثر از تحولات سیاسی، فرهنگی و اقتصادی این کشور است، ریشه‌هایی عمیق در تاریخ هنر سرزمین آریانا دارد. مکاتب هنری گاندهارا، ماتورا و هرات، به‌عنوان مهم‌ترین میراث‌های تصویری این سرزمین، همواره بر هنرهای تجسمی افغانستان تأثیر گذاشته و الهام‌بخش هنرمندان این حوزه بوده‌اند. با آغاز اصلاحات امانی و تأسیس مکتب صنایع مستظرفه، مرکز دارالمعلمین و سپس دانشکده هنرهای زیبای کابل در دوره داوودخان، مفهوم معاصریت با تأکید بر ضرورت تغییر، پذیرش مدرنیته و عدم امکان بازگشت به گذشته، موجب غلبه آموزه‌های آکادمیک غربی بر نظام آموزش هنر شد و در نتیجه، هنر سنتی و شیوه‌های بومی آموزش هنرهای تجسمی به حاشیه رانده شدند. از سوی دیگر، در تاریخ نقاشی معاصر افغانستان، سه گرایش عمده قابل تشخیص است: گرایش به آموزه‌های سنتی، گرایش به هنر مدرن غرب و نفی کامل هنر، اعم از سنتی و مدرن. با این حال، بررسی آثار شاخص‌ترین نقاشان افغانستان در بازه زمانی نودویک‌ساله، از آغاز مرحله دوم اصلاحات امانی (۱۹۲۳) تا پایان دوره حامد کرزی (۲۰۱۴)، نشان داد که نقاشان معاصر این کشور، علی‌رغم شرایط بحرانی و پرتحول افغانستان، به‌طور مستمر کوشیده‌اند میراث غنی هنرهای تجسمی سرزمین خود را به شیوه‌های گوناگون در آثارشان بازنمایی کنند.

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش چهارمرحله‌ای نقد ارزیابانه برون‌نگر، مستخرج از آراء صدرالدین شیرازی، به بررسی چگونگی بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان پرداخت. در مرحله نخست، ماهیت آثار از طریق بررسی کلیات ذاتی و عرضی، شامل نوع، جنس، فصل و عرض خاص، و نیز علل فاعلی، صوری، عنصری و غایی تحلیل شد. در مرحله دوم، آثار بر اساس مقولات فلسفی کم، کیف، وضع، أین، متی، ملک، أن‌ینفعل و أن‌یفعل مورد بررسی قرار گرفتند. در مرحله سوم، با اتکا به یافته‌های دو مرحله پیشین به‌عنوان علل معدّه، «دستیابی به نقاشی معاصر ملی افغانستان» به‌عنوان غایت آثار و «بازنمایی هویت افغانستان در نقاشی» به‌عنوان فرضیه وحدت‌بخش استخراج شد. در نهایت، در مرحله چهارم، آثار بر مبنای این دو یافته مورد ارزیابی قرار گرفتند.

نتایج پژوهش نشان داد که عواملی همچون قراردادهای باستان‌شناسی، ظهور آثاری موسوم به «بین رئالیسم و نگارگری»، و تلاش‌های هنرمندانی چون عنایت‌الله شهرانی و فتانه بکتاش عارفی، نقش مهمی در تقویت گرایش «بازگشت به خویشتن» در میان نقاشان افغانستان ایفا کرده‌اند. با این حال، بیشترین تأثیر در بازنمایی هویت را می‌توان به تأسیس رشته نگارگری در دانشگاه هرات توسط شاگردان استاد سعید مشعل نسبت داد. این جریان، ضمن بهره‌گیری از ظرفیت‌های هنر معاصر، راهبردهایی خلاقانه برای بازنمایی هویت ارائه کرد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به به‌کارگیری شگردهای نگارگری در نقاشی معاصر، اعمال تغییراتی در نگارگری با هدف معاصرسازی آن، تلفیق نگارگری و نقاشی غربی، استفاده از شگردهای نقاشی غربی در نگارگری و نیز رویکردهای تقلیدی اشاره کرد. با وجود این، پروژه دستیابی به «نقاشی معاصر ملی افغانستان» که به‌عنوان غایت این جریان هنری دنبال می‌شد، به تحقق کامل نرسید. از یک سو، چگونگی همسویی سنت‌های نگارگری با معیارهای هنر معاصر به‌طور نظری و عملی به‌روشنی تبیین نشد و از سوی دیگر، پذیرش کنوانسیون‌های بین‌المللی حقوق زنان در دوره حامد کرزی، که زمینه مشارکت گسترده زنان در عرصه هنرهای تجسمی را فراهم ساخت، موجب دگرگونی بخشی از الگوهای هویتی پیشین شد و هویت مردسالارانه حاکم بر نگارگری دوره تیموری، به‌عنوان خاستگاه نگارگری معاصر هرات، را با چالش مواجه کرد. در نتیجه، اگرچه جریان نگارگری معاصر هرات در بازنمایی هویت فرهنگی افغانستان به دستاوردهای مهمی دست یافت، اما تحقق کامل ایده «نقاشی معاصر ملی افغانستان» همچنان به‌عنوان پروژه‌ای ناتمام باقی ماند.

مشارکت نویسندگان

این پژوهش با مشارکت هر سه نویسنده در ایده‌پردازی، تحلیل و نگارش به سهم برابر انجام شده است.

تضاد منافع

نویسندگان هیچ تضاد منافعی در این مقاله ندارند.

حمایت مادی

این پژوهش بدون حمایت مالی به انجام رسیده است.

دسترسی به داده‌ها

دسترسی به داده‌ها از طریق مکاتبه با نویسنده مسئول مقدور است.

منابع

ابراهیمی، آزیتا. (۱۳۹۷). *بررسی و مقایسه آثار دو هنرمند از دو دیار (استاد غلام‌محمد میمنگی از افغانستان و استاد کمال‌الملک از ایران)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشرنشده، دانشگاه الزهرا.

باسورث، کلیفورد ادموند. (۱۳۸۴). *تاریخ غزنویان* (ترجمه حسن انوشه، ج. ۱–۲). تهران: امیرکبیر.

باوری، رسول. (۱۳۹۹). کشفیات جدید در حوزه گندهارای قدیم با تأکید بر هنر نقاشی در افغانستان. در *کنفرانس سیر تاریخ نقاشی افغانستان*. کابل: مؤسسه اکو.

برشنا، عبدالغفور. (۱۳۳۳). مدرسه صنایع مستظرفه افغانستان. *سالنامه افغانستان*. کابل.

پوگاچینکوا، گالینه. (۱۳۵۷). *تاریخ صنایع افغانستان* (ترجمه محمد صدیق طرزی). مسکو: سازمان نشراتی صنایع.

جلالی، غلام جیلانی. (۱۳۵۱). *غزنه و غزنویان*. کابل: د بیهقی کتاب خپرولو موسسه.

حاجیانی، ابراهیم. (۱۳۷۹). تحلیل جامعه‌شناختی هویت در ایران و طرح چند فرضیه. *فصلنامه مطالعات ملی*، ۲(۵)، ۱۹۳–۲۲۸. https://doi.org/20.1001.1.1735059.1379.2.5.7.7

حبیبی، عبدالحی. (بی‌تا). *هنر عهد تیموری و متفرعات آن*. کابل: بنیاد فرهنگ ایران.

خرمشاد، محمدباقر، کلانتر مهرجردی، علیرضا، و صولتی، حسین. (۱۳۹۷). گفتمان هویت جریان ناسیونالیسم قبل و بعد از انقلاب اسلامی (با تطبیق اندیشه احمد کسروی و عزت‌الله سحابی). *جستارهای سیاسی معاصر*، ۹(۱)، ۲۱–۴۸. https://doi.org/10.30465/cps.2018.3174

خواندمیر، غیاث‌الدین همام‌الدین. (۱۳۸۰). *تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر* (مقدمه جلال‌الدین همایی؛ به کوشش محمد دبیرسیاقی). تهران: خیام.

رحیمی، عبدالکریم. (۱۳۸۹). سیر تاریخی نقاشی و نگارگری در افغانستان. *افق*، (۳۸)، ۵–۲۰.

رفیعی‌راد، رضا. (۱۴۰۱الف). *تحلیل گفتمان‌های نقاشی معاصر افغانستان* [رساله دکتری، دانشگاه هنر اسلامی تبریز].

رفیعی‌راد، رضا. (۱۴۰۱ب). تحلیل بازنمایی معماری در نقاشی‌های چهار دههٔ اخیر افغانستان. *هنر و تمدن شرق*، ۱۰(۳۵)، ۱۳–۲۲. https://doi.org/10.22034/jaco.2022.330463.1235

رفیعی‌راد، رضا، و امیرپور، احسان. (۱۴۰۰). تطبیق بازنمایی تصویر زن در نقاشی معاصر افغانستان و تاجیکستان. *پیکره*، ۱۰(۲۴)، ۲۶–۳۹. https://doi.org/10.22055/pyk.2021.17179

رفیعی‌راد، رضا، و تومیریس، تهمینه. (۱۳۹۶). کارکرد پیکره در نقاشی دو دهه افغانستان. *هنرهای زیبا*، (۶)، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه کابل.

رفیعی‌راد، رضا، و محمدزاده، مهدی. (۱۳۹۸). راهبردهای زنان نقاش افغانستان در بازآفرینی و احیای میراث تصویری نگارگری در نقاشی معاصر این کشور. *پژوهشنامه خراسان بزرگ*، (۳۹)، ۱–۱۶. https://doi.org/20.1001.1.22516131.1399.10.39.1.3

رفیعی‌راد، رضا، و محمدزاده، مهدی. (۱۳۹۹). مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان. *پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی*، ۳(۵)، ۹۱–۱۰۷. https://doi.org/10.22051/pgr.2020.32007.1069

رفیعی‌راد، رضا، محمدزاده، مهدی، و مریدی، محمدرضا. (۱۴۰۲). تحلیل مضمون‌شناسانه نقاشی معاصر افغانستان. *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۵(۲)، ۵۷–۶۸. https://doi.org/10.22034/ra.2021.525042.1015

شهرانی، عنایت‌الله. (۱۹۷۱). *په افغانستان کی هنر*. کابل: د حکومت مطبعه.

صنیع اجلال، مریم. (۱۳۸۴). *درآمدی بر فرهنگ و هویت ایرانی*. تهران: مؤسسه مطالعات ملی تمدن ایرانی.

عمرزاد، عبدالواسع. (۱۳۹۷). فراز و فرود هنر افغانستان در سده اخیر. *هنرهای زیبا*، (۹)، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه کابل.

فکوهی، ناصر. (۱۳۸۰). *زن ایرانی: هویتی تعریف‌ناشده* (جلد ۴). تهران: جامعه و فرهنگ.

مردانوف، یزدان‌علی. (۱۳۸۷). هنر و فرهنگ کتاب و کتاب‌سازی در عهد تیموری. *کتاب ماه هنر*، (۱۱۷)، ۴۶–۴۹. http://noo.rs/wr3Fw

میرزایی، معصومه. (۱۳۹۸). *زمینه‌های شکل‌گیری مرحله سوم یا مکتب معاصر نگارگری هرات* [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا].

نیازی، محسن، و شفائی‌مقدم، الهام. (۱۳۹۱). بررسی تأثیر رسانه‌های جمعی در گرایش به هویت ملی (مطالعه موردی شهروندان شهرستان کاشان در سال ۱۳۹۰). *مطالعات بین‌رشته‌ای در رسانه و فرهنگ*، ۲(۱)، ۹۹–۱۲۷. https://civilica.com/doc/1359892

Hackin, J. (1933). *Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān*. Paris, France: G. van Oest.

Kruglikova, I. T. (1979). *Drevnjaja Baktrija: Materialy Sovetsko-Afganskoj arkheologicheskoj ekspeditsii* (Vol. 2). Moscow, USSR. (In Russian).

Necipoğlu, G, & Bailey, J. (2006). *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*. Leiden, Netherlands: Brill.

Porfeiz, A. (2016). The art of architecture in Ghaznavid palaces. *Afghanistan Archaeological Review*.

Rafiei Rad, R., & Shad Ghazvini, P. (2025). Correspondence of the components of external evaluative art criticism with Mulla Sadra's four intellectual journeys in transcendent philosophy. *Paykareh, 14*(41), 51–64. https://doi.org/10.22055/pyk.2025.20225

Rafiei Rad, R., & Shad Ghazvini, P. (2026). An exegetical evaluation of painting based on the outward-oriented critical framework derived from the philosophical views of Ṣadr al-Dīn Shīrāzī (A case study: *The Coronation of Ahmad Shah Durrani* by Abdul Ghafoor Breshna). *Journal of Sistan and Baluchistan Studies, 6*(1), 21–33. https://doi.org/10.22034/jsbs.2025.528241.1091

Sadowski, A., & Czerniawska, M. (1999). *Tożsamość Polaków na pograniczach*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Sarwary, A. Q. (2020). A study of the art of painting in Kabul. *Shanlax International Journal of Arts, Science and Humanities, 8*(2), 16–26. https://doi.org/10.34293/sijash.v8i2.3422

Simpson, S. J. (2011). Afghanistan: Crossroads of the ancient world. *Asian Affairs, 42*(1), 98–106. https://doi.org/10.1080/03068374.2011.541714

URL: Metropolitan Museum of Art. (2014, November 23). *Panel with the god Zeus/Serapis/Ohrmazd and Worshiper*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327830

رفیعی‌راد، رضا، محمدزاده، مهدی، شاد قزوینی، پریسا (۱۴۰۴). تحلیل بازنمایی هویت در نقاشی معاصر افغانستان بر مبنای الگوی نقد ارزیابانه برون‌نگر، مستخرج از آراء صدرالدین شیرازی. میراث جنوب غربی آسیا، ۲(۲)، کد۵.

https://doi.org/10.22034/hsaj.2026.557229.1020