بازخوانی اشکال موجود در هنر ترنس مدرن اسلامی: وجوه مشترک میان مفاهیم خوشنویسانه و هندسه در آثار هنرمندان معاصر خاورمیانه بر پایه الگوی فلدمن

چکیده

بیش از دو دهه از هنر معاصر خاورمیانه می گذرد. این هنر در دوره جهانی شدن، در پی یک روایت کامل از "خود بودگی" است که بعد از درآمدن از سایه "دیگربودگی"، رشد و نما پیدا کرده است. پژوهش حاضر به بازخوانی اشکال موجود در آثار هنرمندان ترنس مدرن می‌پردازد. در این راستا، چند پرسش مد نظر است؛ اشکال موجود در هنر ترنس مدرن اسلامی در آثار هنرمندان خاورمیانه، دارای چه وجوه هویتی هستند؟ این اشکال حاصل چه تجربه‌هایی است؟ پژوهش حاضر از نوع کیفی و در حوزه مطالعات توصیفی- تحلیلی قرار می گیرد. هدف آن، تحلیل ساختار طراحی و عناصر بصری در آثار هنرمندان دیاسپورای معاصر خاورمیانه است. شیوه جمع آوری اطلاعات، کتابخانه ای و روش توصیف و تحلیل آثار نیز بر اساس نظریه چهار مرحله‌ای فلدمن انجام گرفته است. ماحصل پژوهش چنین است که؛ به نظر می رسد وجوه اشکال خاص مانند خوشنویسی، هندسه با مرکزگرایی احجام در آثار، به عنوان یک واحد انتزائی که می تواند نمادی از حقانیت و ایمان و بازگشت احوال هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه، به خویشتن باشد اما از طرفی، آموزه ها و علقه هایی که در هنر غرب با آن نشو و نما پیدا کرده اند، به کل نمی تواند از بین رود.

واژگان کلیدی: ترنس مدرنیسم، هنر خاورمیانه، هنرمند معاصر، خوشنویسی، هندسه

مقدمه

از شکل گیری جریان هنر معاصر خاورمیانه، بیش از دو دهه می گذرد. به دلیل پراکندگی و عدم یک دست سازی در هنر این منطقه، هر کدام از پژوهشگران، در دوره های متعدد و بنا به پارادایم های مسلط بر جوامع مسلمانان، در آثارشان، عنوان مخصوصی برای آن بکار گرفته‌اند. عناوینی همچون؛ هنر مسلمانان، هنر اسلامی، هنر عرب و نهایتا هنر خاورمیانه به آن اطلاق شده، که به اندازه خود خاورمیانه، مناقشه برانگیز بوده است. هنر خاورمیانه تحت دو عامل ۱. ورود استعمار و مدرنیته غربی به کشورهای مسلمان ۲. خروج هنرمندان سرشناس به قصد یادگیری، یا ماندگاری آنان در غرب، به واسطه شرایط بعد از یازده سپتامبر در این کشورها، به حیات خود ادامه داد. سیلویا

نف (۲۰۰۳)، به منظور بررسی تاریخی، هنر مدرن و معاصر عرب را به سه دوره ۱.پذیرش ۲. اقتباس و ۳. جهانی شدن تقسیم می کند (Naef, 2003)، که آن را می توان به هنرمندان ایرانی نیز تعمیم داد. در دوره ورود و آشنایی با هنر غرب، هنرمندان مسلمان سعی در منش و رفتار عین به عین رئالیستی غرب داشتند. در ایران، پذیرش این افکار از محمدزمان شروع و سپس به محمود صبا، کمال الملک و نهایتا شاگردانش ختم گردید. در دوره اقتباس، هنرمندان فرنگ رفته، با حفظ میراث فرهنگی و پیشینه ملی، سعی در خلق یک هنر مدرن داشتند، در ایران هنرمندانی مانند جلیل ضیاء پور، حسین زنده رودی با جنبش سقاخانه و اقتباس از هنر سنتی و تلفیق آن با هنر مدرن، به سبک "نقاشیخط" منتهی و در حومه هنرمندان عرب، مانند مدیحه عمر، کمال بلاطه و... به "جنبش حروفیه"، ختم گردید. اما در دوره جهانی شدن، بعد از حملات ۱۱ سپتامبر و در طول دو دهه از گذشت آن، به واسطه مهاجرت هنرمندان جوان خاورمیانه به غرب، دو جریان از تجربیات خود را در سرزمین های جدید، به منصحه ظهور رساندند. اولی به واسطه تجربه های تروماتیک، هنری انتقادی و پست مدرنیستی، آثاری دورگه خلق کردند اما دومی در پی یک روایت کامل از "خود بودگی" است که بعد از درآمدن از سایه "دیگربودگی"، رشد و نما پیدا کرده که بازتابی تراملی با هنری ترنس مدرنیستی پدید آورده است.

این پژوهش بر آن است، ضمن تبیین هنر خاورمیانه، با تاکید بر رویکرد نظری هنر ترنس مدرن، به بازخوانی اشکال موجود در آثار هنرمندان ترنس مدرن که در میان آنها چهار هنرمند سرشناس از چهار حوزه کشوری متفاوت انتخاب شدند و با تکیه بر الگوی چهار مرحله ای فلدمن مورد تحلیل و بررسی قرار گیرند. برای دست یابی به این هدف، چند پرسش اساسی مد نظر است؛ اشکال موجود در هنر ترنس مدرن اسلامی در آثار هنرمندان خاورمیانه، دارای چه وجوه هویتی هستند؟ این اشکال حاصل چه تجربه هایی است؟ و در آخر با پاسخ دادن به سوالات مد نظر، پرسشی که مورد بحث این مقاله نیست، مطرح و بدون پاسخ باقی می ماند اینکه؛ آیا هنر خاورمیانه، در حال تکرار تجربیات گذشته خود، با رویکردی نو برآمده و این خسران محسوب می شود یا پیشرفت؟

روش شناسی پژوهش

با توجه به ماهیت این پژوهش از نوع کیفی و پژوهشی/توسعه ای، در حوزه مطالعات توصیفی- تحلیلی قرار می گیرد. هدف آن، تحلیل ساختار طراحی و عناصر بصری در آثار هنرمندان دیاسپورای معاصر خاورمیانه است. شیوه جمع آوری اطلاعات به روش کتابخانه ای انجام شده است. جامعه آماری، حجم نمونه و گستره مکانی آن آثار هنرهای تجسمی هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه از ۱۹۹۰ تا به امروز -که در اینجا چهار هنرمند لولو الحمود،

کامران یوسف زاده، لارا بلدی و سوزان حفونه از کشورهای مختلف، به عنوان هنر معاصر شناخته می شود- است اما تاکید اصلی بر هنر ترنس مدرن می باشد که در دو دهه اخیر، به جریان افتاده است، اختصاصا آثار هنری این دو دهه را مورد توصیف و تحلیل قرار می دهد. روش نمونه‌گیری، هدف‌دار و غیراحتمالی است که با توجه به اهداف پژوهش و در جهت پاسخ‌گویی به سوالات انتخاب می‌شود و به دلیل این‌که پژوهش از نوع کیفی است، «نمونه‌گیری احتمالی [...] جایی ندارد و معمول نیست» (بلیکی،۱۳۸۷، ۳۲۸). روش انتخاب هنرمندان نیز از منظر حرفه ای بودن با ویژگی ترنس مدرنیستی، سرشناس بودن، برگزیده بودن و میزان شرکت در نمایشگاه ها و بینال های بین المللی انتخاب گردیده است. روش توصیف و تحلیل آثار نیز بر اساس نظریه چهار مرحله توصیف[۱] تجزیه صوری[۲] تعبیر[۳] ارزیابی و داوری[۴] ادموند بورکه فلدمن (۱۳۹۷)، انجام گرفته است. از نگاه فلدمن «نقد هنر، فرآیندی است مبتنی بر یک رشته موازین مقرر، فرآیند اجرایی نقد به چهار مرحله بخش بندی شده است: توصیف، تجزیه صوری، تعبیر، ارزیابی و داوری» (فلدمن،۱۳۹۷، ۵۳۳). مرحله اول توصیف است که؛ «مشتمل است بر شرح و توصیف آنچه دیده می شود، عناصر و مواد و شرح کیفیات بصری اثر. مرحله دوم، تجزیه فرمالیستی پرسش این مرحله این است، اثر از نظر تجسمی و ترکیب بندی چگونه ظاهری دارد و اجزای آن چگونه در کنار هم قرار گرفته اند در این مرحله سبک و موضوع اثر باید مشخص شود، بیننده می کوشد تشخیص دهد عناصر اثر چه رابطه ای با یکدیگر برقرار می کنند. در مرحله تفسیر و تعبیر، به این می اندیشیم که چرا هنرمند این گزینه ها را درباره ابزار، ترکیب بندی، موضوع و امثال آن انتخاب کرده و سعی دارد چه بگوید. مرحله چهارم داوری و ارزیابی اثر است که با ارزش سرو کار دارد از خود می پرسیم این اثر در مقایسه با آثار مشابه چه ویژگی ها و چه جایگاهی دارد، آیا هنرمند انتخاب های درستی انجام داده، آیا اثر در بیان آنچه مد نظر دارد موفق است، آیا اثر از کیفیت بالایی برخوردار است، هنرمند چگونه و با چه کارهایی می تواند اثر را ارتقا بخشد؟ آیا اثر ایده های نو و مهمی را مطرح می کند و آیا احساسات بیننده را با موفقیت برمی انگیزد» (حسینی و دارابی، ۱۳۹۴، ۵۳).

پیشینه پژوهش

تعیین پیشینه تحقیق، با رویکرد مورد نظر در این پژوهش با عناوینی که در ارتباط مستقیم با موضوع پژوهش باشند، یافت نشد. در اینجا به بیان مهمترین مطالب چاپ شده که مرتبط با موضوع هستند، اکتفا گردید.

در طول دو دهه گذشته، مطالعات منطقه ای هنر، چه از نظر صاحب نظران غربی و چه از دیدگاه پژوهشگران مهاجر مسلمان، توسعه پیدا کرده است. محمد رضا مریدی (۱۴۰۰) در یک مقاله مفصل، با عنوان «بررسی و ارزیابی منابع مطالعات منطقه ای هنر مدرن و معاصر در کشورهای اسلامی»، منابع مورد نظر را در پنج دسته بررسی کرده است. ۱. کتاب هایی که هنر این منطقه را ذیل مفهوم «هنر اسلامی مدرن» مطالعه کرده اند، ۲. کتاب هایی که هنر منطقه را زیر عنوان «هنر خاورمیانه» مطالعه می کنند، ۳. کتاب هایی که هنر اسلامی را زیر عنوان «هنر عرب» دنبال کرده اند، ۴. منابعی که به «هنر در مرزهای ملی» پرداخته اند و بر روایت ایرانی-عربی و ترکی تاکید کرده اند و ۵. کتابهایی که زیر عنوان های کلی تر همچون «فرهنگ بصری اسلامی» به هنر مدرن در سرزمین های اسلامی پرداخته اند (مریدی،۱۴۰۰، ۴۲۱). در این مقاله، هرکدام از موضوعات کلی، با استفاده از منابع مورد نظر، بیان و مورد بررسی قرار گرفته اند. اگاهی نسبت به این منابع، می تواند چراغ راه مطلوبی برای اولا فهم کلی از مساله و دوم تبیین و بررسی هرچه بهتر از مفهوم آنچه که رویکرد ترنس مدرن در هنر خاورمیانه است، باشد.

در ایران، مقاله ای مستخرج از پایان نامه، جهت اخذ درجه دکتری مهدی حامدی و همکاران (۱۴۰۱)، با عنوان «بازاندیشی در هنر معاصر خاورمیانه: مطالعه هنر معاصر عرب بر پایه مفهوم دیگر بودگی در گفتمان ایران» که پرسش از زمینه های شکل گیری جریان های هنر خاورمیانه را پیگیر می شود و چنین نتیجه می گیرد که؛ بخش قابل توجهی از هنرمندان معاصر خاورمیانه تلاش می کنند از رویکرد پست مدرنیستی که نگاه انتقادی و مسدود کننده به جریان مدرنیته بومی دارد، فراتر رفته و با رویکرد ترنس مدرنیستی، نوع تازه ای از هنر معاصر با دلالت های بومی و محلی فارغ از نگاه غیریت ساز خود/دیگری شکل دهند.

در مقاله حجت امانی و همکاران (۱۴۰۰) با عنوان «خوشنویسی اسلامی، نماد مقاومت در برابر غربی شدن (با تکیه بر نظریه مطالعات پسا استعماری)»، چنین استنباط می کند که؛ هنرمندان اسلامی برای یافتن هویت خود، رهایی از پیامدهای استعمار، و بازتولید فرهنگ بومی، دوباره به خوشنویسی به عنوان سمبل مقاومت و عنصری زاییده از بطن تمدن اسلامی رجوع کردند و چنین نتیجه گیری کرده که دو عامل عمده و اساسی در این روند موثر هستند: نخست، شرایط اجتماعی و جستجوی هویت حاصل از نگاه پسااستعماری که با بازگشت به خود و نظریه مقاومت سنت خوشنویسی را از اندیشه های استعمار و امپریالیسم فرهنگی مصون نگه داشته است.

مقاله مستخرج از پایان نامه جهت اخذ درجه دکتری شکیبا شریفیان و همکاران (۱۳۹۶)، با عنوان «تداوم فرهنگی در نقاشی مدرن عراق بین سال های ۱۹۵۰ و ۱۹۸۰» به توصیف و تحلیل آثار منتخب هنرمندان عراقی

و سیر تکوین هنر مدرن در عراق با استفاده از آراء روبرت وسنو را مورد بررسی قرار داده و نتیجه گرفته است که؛ سیر تکوینی این جنبش ریشه در "بسیج منافع" دارد، اما محتوا و جهت گیری هنری این جنبش نقاشی، تحت تاثیر عواملی همچون "افق اجتماعی"، "بافت گفتمانی موجود" و "سرمایه فرهنگی" این نقاشان دارد. در بخش المان های موجود در آثار این هنرمندان، کاربرد حروف و خوشنویسی اسلامی را هم مد توجه قرار داده است.

در منابع خارجی کتابی با عنوان «هنر معاصر در خاورمیانه» از مونم و همکاران (۲۰۰۹)، مجموعه مقالاتی از چندین نویسنده آورده است که به معرفی جریان های نوظهور در خاورمیانه اشاره دارند. از میان این هنرمندان طیف متنوعی از ایرانیان و عرب خاورمیانه وجود دارد که کلیشه های رایج را کنار گذاشته اند و شیوه جدیدی در خصوص بازنمایی موضوعات و مسائل منطقه ارائه کرده اند.. ایگنر و حدید (۲۰۱۰) در کتاب خود با عنوان «هنر خاورمیانه: هنر مدرن و معاصر جهان عرب و ایران» مروری بر هنر معاصر ایران و عرب خاورمیانه از سال ۱۹۴۵ تاکنون دارد که آثار برجسته این هنرمندان را ذیل ادبیات، پرتره و بدن، سیاست، نزاع و جنگ، دسته بندی کرده است. در سال ۲۰۰۷، شبوط کتابی تحت عنوان «هنر مدرن عرب: شکل گیری زیبایی شناسی عرب» با هدف پژوهش در تاریخ نگاری هنر منطقه دارد که به مطالعه تمایز میان هنر اسلامی و هنر عربی و ارتباط آن با فرآیندهای سیاسی و هنری در تاریخ مدرنیته عرب پرداخته است. عمده ترین وجه تمایز این پژوهش با نمونه های داخلی، در رویکرد، روش تحلیل و بررسی آثار هنرمندان و انتخاب منحصر به فرد آنان و همچنین نتیجه گیری، نسبت به پژوهش های اندک دیگر است.

چارچوب نظری

برای تولد واژه ترنس مدرن در دو دهه اخیر، پیشینه های مختلفی درنظر گرفته اند و هر یک از پژوهشگران، آن را به شخص و یا نظریات نظریه پردازان خاصی ربط داده واز دیدگاه خود، واژه ای به آن اطلاق کرده اند. مفاهیمی مانند «مدرنیته دوم» یا «جامعه ریسک» (بک، ۱۹۹۲)، «جامعه شبکه‌ای» (کاستلز، ۱۹۹۶)، «مدرنیته متاخر» یا «والا» (گیدنز، ۱۹۹۱)، «مدرنیته سیال» (باومن، ۲۰۰۰)، «فرامدرنیته» (لیپوتسکی و چارلز، ۲۰۰۵)، «ترنس‌مدرنیته» (رودریگز مگدا، ۲۰۰۵؛ داسل، ۱۹۹۵)، «سوپرمدرنیته» (آژه، ۱۹۹۵) و غیره را می‌یابیم. همه این دیدگاه‌ها، به تعبیرها و درجات مختلف، ظهور گفتمان‌های جدیدی را نشان می‌دهند که پسامدرنیته را یک مرحله تاریخی مشخص یا واقعیت جامعه‌شناختی با ویژگی‌های خاص خود می‌دانند که به نوعی فراتر از مؤلفه‌های اجتماعی، سیاسی و زبانی «زمان مدرن» پیش می‌رود. در ایران اما حامدی و همکاران (۱۴۰۱)، در مقاله خود آن را به «تعدادی از فیلسوفان موسوم به جنوبی [انریکه داسل، فیلسوف، مورخ و متاله آرژانتینی-مکزیکی (۱۹۳۴)]» (حامدی و همکاران،۱۴۰۱، ۳)، و آراء و تفکرات آنان نسبت می دهد و از این منظر در تحلیل و نتیجه گیری

مطالب، متکی به آن است، در حالی‌که فرهنگی و همکاران (۱۴۰۱) ترنس مدرنیسم را برآمده از جنبش فرهنگی-فلسفی می داند که ابتدا در مقاله ماریا رودریگز سربرآورده است (فرهنگی و همکاران،۱۴۰۱، ۲۲۳). فارغ از اینکه این مفهوم یک پارادایم[۵] رویکرد[۶] گفتمان[۷]و یا شکلی از سبک[۸]زندگی نامیده شود، این مقاله برای چارچوب نظری خود و فهم کلی تر از واژه ترنس مدرن، در تلاش برای انتقال مفهوم فوکویی "نگرش" به یک سطح گفتمانی، اشاره دارد که "نگرش" به عنوان «شیوه تفکر و احساس»، «کنش و رفتار» ساز و کاری از تعامل با واقعیت معاصر را از طریق اشکال نمادین زبان منعکس می کند و خوانشی گفتمان محور از مقوله ترنس مدرن را برجسته می کند.

برای درک بیشتر جابجایی های میان سه مقوله سنت، مدرنیته و فرامدرنیته و اینکه چگونه و در اثر چه مفاهیمی، جاهایشان را به همدیگر واگذار می کنند، بایستی به مفهوم گفتمانی توجه داشت. از نظر لاکلائو (۲۰۰۶)، می توان «گفتمان را به عنوان یک کلیت داستانی یا کلیتی ساختاریافته که عناصر زبانی و غیر زبانی را به هم پیوند می دهد» (Laclau, 2006, p. 13). توصیف کرد. این واژگان زبانی با در بر گرفتن منظومه‌های خاصی از دال‌ها و بازنمایی‌های گفتمانی، هنگامی که شیوه‌های بیانی جدید به کار گرفته می‌شوند، جذابیت نمادین خاصی نیز از خود نشان می‌دهند. به عنوان مثال یک رویداد تاریخی تصادفی در یک زمینه اجتماعی/سیاسی خاص - مثلا، فوران استعمار در خاورمیانه- ممکن است باعث جابجایی موقت گفتمان‌ها در آن محیط شود و ظهور مفصل‌بندی‌های جدید را ارتقا دهد. «در اینجا، ارنستو لاکلائو به طرز جالبی از مفهوم هوسرلیِ رسوب‌زدایی برای توضیح چنین جابجایی استفاده می‌کند. در حالی که ادموند هوسرل مفهوم "رسوب‌زدایی" را به معنای تثبیت و انباشت معنا به کار برده بود، لاکلائو امر اجتماعی را به عنوان فضای کردارهای گفتمانی "رسوب‌گذاری‌شده" تعریف می‌کند که نهادینه‌سازی "محتمل" آنها در نتیجه‌ی همان روتین شدنشان فراموش می‌شود. در چنین حالت بسته‌ای همیشه در معرض بحران، جابجایی یا رسوب‌زدایی است که از طریق آن طبیعی‌سازی کردارهای گفتمانی مورد مناقشه قرار می‌گیرد، روابط اجتماعی بی‌ثبات می‌شود، وحدت یک حوزه‌ی خاص از گفتمان از هم می‌پاشد و معانی از حالت تثبیت خارج می‌شوند. در اینجاست که دوباره یک رقابت هژمونیک جدید بین کردارهای گفتمانی امکان‌پذیر می‌شود» (Mura,2012, p. 5). به عبارتی، تمامی معانی، مفاهیم و گفتمان های یک دوره، به کل منسوخ می شوند و در اصطلاح، مفاهیم رسوب شده جایشان را به یک تفکر، اندیشه و پارادایم نو می دهد و اصطلاحا از تمامی مفاهیم قبل از خود رسوب زدایی می کند. اکنون در پرتو چنین چارچوبی است که می توان منسوخ شدن سنت در برابر مدرنیته را ترسیم کرد. به عبارتی، مدرنیزاسیون در محیط‌های غربی به عنوان رویداد رسوب‌زدایی، فرآیندی از توسعه فزاینده فناوری و اقتصادی (صنعتی شدن و مکانیزاسیون) و رشد بیان اجتماعی که مختصات نمادین سنت را مختل می‌کرد، به تصویر کشیده شد. با همین استدلال نیز می توان وجود ظهور ترنس مدرن را توجیه کرد. فرامدرنیته به عنوان یک فرآیند رسوب‌زدایی جدید، ساختار نمادین مدرنیته را به

چالش کشید و توانایی آن را در ارائه مختصات ایدئولوژیک و گفتمانی استاندارد در بازنمایی جهان، از حالت مرکزی خارج کرد و اجازه ظهور و بروز جهان پیرامونی مدرنیته را فراهم نمود. این فرآیند، به نوبه خود، با ظهور گفتمان‌های ترنس‌مدرن همراه است که بار دیگر خوانشی جایگزین از واقعیت جهان ارائه می‌دهد.

به اعتقاد مورا (۲۰۱۲) ترنس مدرن محصول سه اصل جهانی شدن، ۱.جابجایی ۲. مجازی بودن و ۳. چندپارگی است که در رسوب زدایی از بازنمایی نمادین گفتمان های مدرن نقش داشته اند (Mura,2012, p. 73). در بحث جابجایی مکانی «مدرنیزاسیون سرمایه‌داری به افزایش سرعت و شتاب در سرعت فرآیندهای اقتصادی و در نتیجه، زندگی اجتماعی» (Harvey,1990, p. 230). صورت گرفت و مجازیت را باید به عنوان روشی جدید برای درک واقعیت بر اساس استقرار و تعامل مصنوعات تکنولوژیکی و کامپیوتری در نظر گرفت جایی که ایمیل ها و نرم افزارهای اشتراک گذاری، بی واسطگی اتاق های گفتگو، که در آن شکل‌گیری افکار عمومی [برخلاف معنای کلاسیک آن که امور عمومی اداری، مذهبی و حقوقی، در قلمرو زندگی عمومی معنا پیدا می کرد] به همتای "خصوصی" خود یعنی "خانه" منتقل شده است. در حالی که تأکید مدرن بر تقابل «فرد-جامعه» در ابتدا باعث ایجاد اتمیسم شد، توسعه بیش از حد درونی آن باعث ناپدید شدن این تقابل و ظهور متناظر چندپارگی شده است. هنگامی که ذهنیت مدرن در نتیجه محو شدن دوتایی‌هایی که در پشت ساختار آن قرار دارند، دچار شکستگی، در نتیجه چندپارگی به عنوان یک موجودیت باقیمانده پدیدار می‌شود (Mura,2012, p. 73). به نظر می رسد نقش فضای مجازی و برهم خوردن شکل ساختاری فضا/مکان، (که نقشی موثر در تغییر احوالات انسانی ایجاد کرده) بیشترین تاثیر را در رسوب زدایی مدرنیزاسیون، به سوی گفتمان ترنس مدرن ایجاد کرده باشد.

اکنون می شود با این تفاسیر، هر نظریه پردازی که در مورد شرایط حاکم شدن بر فرامدرنیته و یا ترنس مدرن، شرحی بر آن نگاشته است بخشی از عملی شدن این پروسه به حساب آورد نه خود کلیت آن.

درواقع در اینجا بحث از توصیف ظرفیت "ترنس مدرنیته یا فرامدرنیته" برای تبدیل شدن به عنوان بافت گفتمانی است که در دهه های اخیر، صورت بندی جدیدی از "خودبودگی" و "اجتماع" در آن ظهور کرده اند تا جایی که نقش گفتمان های مدرن و سنتی را به چالش کشیده است. در این فرآیند شناخت از ترنس مدرن است که می شود هویت هنرمند دیاسپورای خاورمیانه را معرفت شناسی کرد. «به نظر می رسد خاورمیانه در وضعیتی ترنس مدرن قرار دارد. تاسیس نهادهای هنری خاورمیانه، بر تلاش برای انتقال فرهنگی جهانی نه تنها از طریق جهان خاورمیانه ای، بلکه در ارتباط با غرب و نیز بهره گیری از رویکردهای جهانی به هنر و تاریخ دلالت دارد. سیاست های موزه ای در کشورهای منطقه همچون امارات و قطر، به دنبال رویکردی هستند که با وجود مدرن بودن پذیرای سنت نیز باشند؛ و نگرش ترنس مدرن این امکان را برای آنها فراهم می کند... از سویی برای هنرمندان دیگر کشورهای عرب خلیج فارس به دلیل اینکه با چند دهه تاخیر به جریان هنر منطقه پیوستند و تجربه جریان

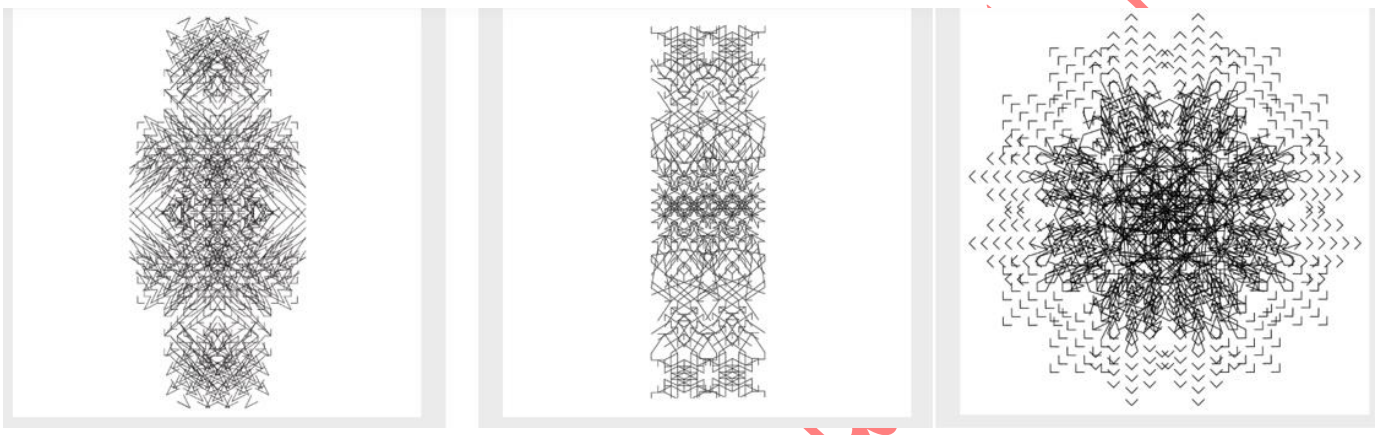
مدرن را از سر نگذاشتند، ترنس مدرن امکان تجربه مدرن را برای آنها میسر می سازد» (حامدی و همکاران،۱۴۰۱، ۵). در سال ۱۹۹۰ استوارت هال در مقاله ای با عنوان "هویت فرهنگی و دیاسپورا" (Hall, 1990)، مسئله هویت و رابطه آن با کنش و تولید فرهنگی را مطرح کرد. وی در این تحقیق به این نتیجه رسید که افراد دیاسپورای کارائیب، بیش از یک هویت دارند «آنها از طرفی دارای یک هویت هستند که مبتنی بر شباهت ها و وحدت ناشی از تعلق به یک فرهنگ مشترک است و از سویی، هویتی مبتنی بر یک فرآیند هویتی فعال دارند که مسبب تفاوت هاست» (حامدی و همکاران،۱۴۰۱، ۵). بر پایه این تحقیق می توان گفت هنرمندان دیاسپورای ایران و عرب خاورمیانه نیز، التقاطی از هنر کشورهای غربی (که در آن فرهنگ زندگی می کنند) و بومی گرایی (کشوری که در آن زاده و یا بزرگ شده اند)، با اشکال پست مدرنیستی و چند پاره ای که مورا از آن نام می برد، شکل می دهند. به عنوان مثال در آثار پست مدرنیستی در تصویر شماره۱، هنرمند ضمن قراردادن نمادها و نشانه هایی از هویت سنتی، تکه ای از پرچم کشوری غربی را نیز به نماد التقاط و خود را بخشی از فرهنگ غرب دانستن، بازنمایی کرده است. اما در رویکرد ترنس مدرن، این التقاط فرهنگی، جایش را به هویت شرقی بودن (و نه صرفا مسلمان بودن) می دهد.

تصویر ۱ .سارا رهبر، پرچم،۲۰۱۸ (URL:1)

معرفی آثار و هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه مورد مطالعه

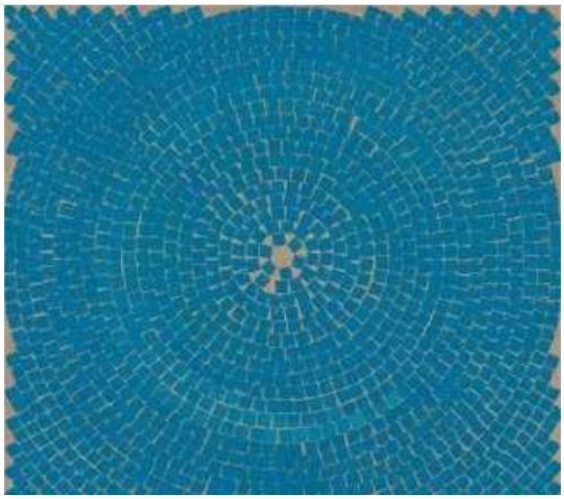
آماده انتشار هنرهای زیبا

۱- **لولو الحمود**، متولد ۱۹۶۷ در ریاض، هنرمند و کیوریتور بین‌المللی، آثار او در میان مجموعه دائمی موزه‌های بین‌المللی مانند لاکما[۹] موزه بریتانیا، موزه پنج قاره، موزه ججو و موزه گرین باکس و همچنین در بسیاری از موسسات هنری بین‌المللی مشهور، از جمله بنیاد هنر نوشتاری در آلمان، بنیاد هنر بارجیل در امارات متحده عربی و بنیاد هنر راس الخیمه بحرین قرار دارد. او بنیانگذار بنیاد هنری لاحاف‌مُستقر در ریاض است. آثار مورد مطالعه؛ الواحد سال ۲۰۱۳، الرحمن ۲۰۰۸ و ملک الملک ۲۰۰۸.

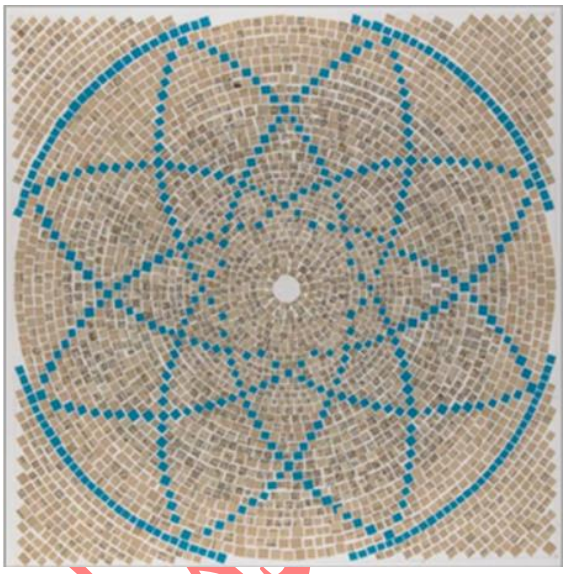


تصویر ۲ . لولو الحمود، به ترتیب از راست به چپ:الواحد(۲۰۱۳)، الرحمن(۲۰۰۸)، ملک الملک(۲۰۰۸)URL2

۲- **کامران یوسف‌زاده** متولد (۱۳۳۵) در ایران، و با نام مستعار «وای زی کامی» در فضای هنری امریکا (نیویورک) شناخته می‌شود. از آثار او، دو مجموعه «گنبدها و دست‌های نمازگزاران۱» و «عبادت‌های بی‌پایان۲»، است. آثارکامران یوسف‌زاده در مهم‌ترین موزه‌ها، گالری‌ها و بینال‌های بین‌المللی (همچون بینال ونیز) به نمایش درآمده و نمایشگاهای قبلی او در گالری پارسول یونیت در لندن (۲۰۰۸) و آخرین نمایشگاه انفرادی‌اش در سال ۲۰۱۵ در گالری گاگوسیان نیویورک که یکی از معتبرترین گالری‌های جهان است، مورد توجه شناخته‌شده‌ترین منتقدان و مجموعه‌داران هنر معاصر جهان قرار گرفته است. آثار مورد مطالعه؛ گنبد آبی، رنگ روغن روی لینن (۱۳۹۳)، مناجات های بی پایان، ترکیب مواد روی کاغذ (۱۳۸۶).



تصویر 3 . کامران یوسف زاده، گنبد آبی (۱۳۹۳): URL3



تصویر ٤ . کامران یوسف زاده، مناجات های بی پایان (۱۳۸۶) URL 4

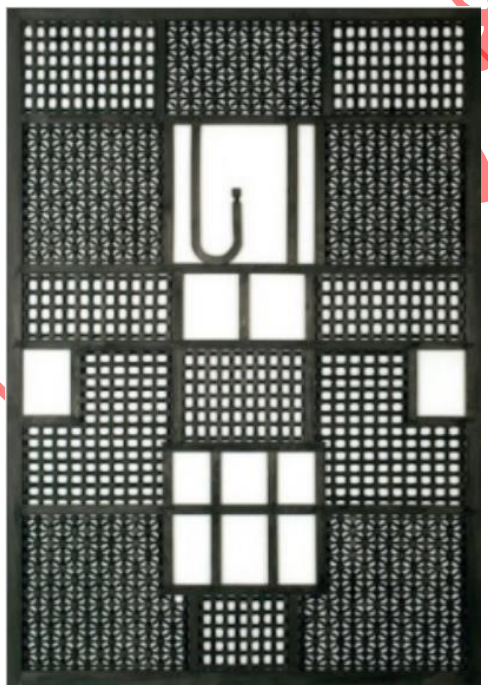
۳- **لارا بلدی**، هنرمند مصری-لبنانی متولد (۱۹۶۹)، آثار او از عکاسی، ویدئو، چاپ، مونتاژهای بصری، چیدمان‌ها و سازه‌های معماری گرفته تا فرشینه‌ها و عطر را شامل می‌شود. او در دوسالانه قاهره ۲۰۰۹/۲۰۰۸ جایزه بزرگ نیل را دریافت کرد. آثار لارا بلدی توسط گالری تاون‌هاوس، گالری برانکولینی و گریمالدی و گالری ایزابل ون دن آینده در دبی به نمایش گذاشته شده است. بلدی در دوسالانه قاهره مورد تحسین منتقدان قرار گرفت و جایزه بزرگ نیل را برای پروژه "برج الامل" (برج امید) دریافت کرد. اثر مورد مطالعه؛ بی نام، موزه بوخوم آلمان، ۲۰۱۰.

انتشارات هنرهای زیبا

تصویر ۵ . لارا بلدی، موزه بوخوم آلمان، ۲۰۱۰ URL5

۴- **سوزان حفونه** هنرمند چندرسانه ای مصری-آلمانی متولد (۱۹۶۲)، وی نمایشگاه‌های انفرادی در گالری سرپنتین و موزه زیگموند فروید و اکثر گالری ها و نمایشگاه های معتبر جهانی داشته است. آثار او در دوسالانه ونیز، دوسالانه قاهره و دوسالانه بین‌المللی ... به نمایش گذاشته شده است. آثار مورد مطالعه؛ «ردپای مصر» ۲۰۲۳، "انا" (من) ۲۰۱۰.

تصویر 6 . سوزان حفونه، رد پای مصر، ۲۰۲۳ . URL6



تصویر 7 . سوزان حفونه، انا (من)، ۲۰۱۰ . URL7

یافته های پژوهش بر پایه چهار الگوی ادموند فلدمن

توصیف:

در توصیف آثار لولو الحمود (تصویر۲)، فرم های هندسی پیچیده، که حاوی آبستره کلمات خوشنویسی در عربی هستند، دقیق و تکرار شونده و هدایت شونده به مرکز ثقل اثر، به عنوان واحد در حرکت هستند. لولو بکارگیری خطوط درهم شکننده عربی و اصول ریاضی را در آثارش به نمایش می گذارد.

در تصاویر ۳و ۴ از کامران یوسف زاده، ترکیبی از آجر و هندسه که یادآور معماری ایرانی – اسلامی و به‌ویژه آجرکاری گنبدخانه‌ها در بناهای مذهبی و تاریخی را تداعی می کند، به صورت واضح و شفاف مشاهده می گردد. در این آثار نیز، همه چیز به نقطه ثقل مرکز هدایت و گردانیده شده اند. «این نمونه ها با چسپاندن تعداد زیادی از قطعات آجرمانند بسیار ریز، از اشعار یا متون ادعیه بر روی بوم به صورت دوار یا بر اساس اشکال معماری اسلامی در گنبدها سازمان دهی شده اند» (کشمیرشکن،۱۳۹۳، ۳۷۱).

تک اثر لارا بلدی (تصویر۵) نیز ترکیبی از نقطه های منظم با اشکال و احجام تکرار شونده در حاشیه کار، حول یک دایره که به شکل هندسی، لایه لایه هایی از نقطه و احجام و اشکال به صورت منظم، به سمت مرکز واحد چیده شده اند.

در چیدمان "ردپای مصر" (تصویر۶)، از سوزان حفونه، بزرگداشتی از سنت صنایع دستی مصری "خیامیه"[۱۱] است که قدمت آن به قرن‌ها پیش برمی‌گردد. در اینجا هنرمند از تجربه گسترده خود در کار با منسوجات و همکاری با صنعتگران محلی برای خلق مجموعه‌ای از ۲۸ لباس ساخته شده از پنبه مصری که ادای احترامی به سنت خیامیه است، بهره می‌برد. و در "انا" (تصویر۷)، اثری با هندسه مشبک که یادآور نورگیرهای مساجد اسلامی و خانه های مسلمانان است، با استفاده از خوشنویسی دیده می شود. اثر به مربع و مستطیل های هدفمند و تکرار شونده تقسیم شده که تقارن و توازن آن را حفظ کرده است.

تحلیل:

خوشنویسی، با استفاده از موتیف های منظم تکرار شونده، محور اصلی آثار الحمود است که پیچیدگی‌های سیستم‌های زبانی، ریاضی و بصری ارتباطات را بررسی می‌کند. آثار هنری او در شبکه ای از هنر و هندسه اسلامی، حاوی زبانی معنوی هستند. الحمود فرم های خوشنویسانه عربی را به شیوه آبستره خلاصه کرده و درنتیجه به فرم های هندسی مدور و مکرر، به نمایش درآورده است.

آماده انتشار هنرهای زیبا

کارهای یوسف زاده، فرمی کاملا انتزاعی و تکرارشونده دارند. آن چنان که از نمای نزدیک تابلوهایش شدیدا آثاری انتزاعی هستند، اما وقتی از آنها عکاسی یا با فاصله زیادی به آنها نگاه شود آثار بیش از هر زمان فیگوراتیو به‌نظر می‌رسند. این خاصیت یا همان مفهومی است که دقیقاً در مواجهه با معماری ایرانی/ اسلامی و به‌ویژه آجرکاری گنبدخانه‌ها در بناهای مذهبی و تاریخی به چشم می‌آید.

موتیف و تفارن چهار بخشی اثر لارا بلدی، عمده کار ایشان را تشکیل می دهد. موضعی که در میراث و آثار اسلامی به وفور یافت می گردد، مانند چهارطاقی، چهار ایوان و چهار ستون تکرار شونده معماری اسلامی. در شکل هندسی بلدی، به وفور نقطه که یکی از ارکان اصلی خوشنویسی عربی را شکل می دهد، به دور هشت ضلعی ها، ۱۲ ضلعی ها، تکرار شده است.

خلق آثار حفونه، بر روی کدهای بین فرهنگی و تجربیات شخصی زندگی در فرهنگ های مختلف تمرکز دارد. آثار پارچه‌ای او از زیبایی‌شناسی آفریقا و ژاپن، هنر سنتی لحاف‌های آمریکایی و داستان‌سرایی، با وصله‌های پارچه‌ای لایه‌ای نمادینشان، و همچنین میراث مصری چادربافی یا خیامیه، از قاهره قدیم، الهام گرفته شده است. او با استفاده از لباس‌ها، چیدمان‌ها و قطعات دیواری پارچه‌ای، از تأثیرات و سنت‌های متنوعی از سراسر جهان بهره می‌برد و با این کار، زبان هنری منحصر به فرد خود را توسعه داده است. در تابلوی "انا" به شکلی استعاره وار به مسائل فرهنگی و تاریخی ارجاع دارند. این اثر به شکلی یادآور مربع و مستطیل های رنگی (ترکیب بندی در قرمز و آبی و زرد ۱۹۳۰) موندریان است و کارهای این هنرمند را در ذهن تداعی می کند.

تفسیر:

آثار لولو الحمود از هنرمندان غربی مانند کاندینسکی، پل کلی و موندریان الهام گرفته شده است. «او با ساختارشکنی خط عربی و به کارگیری برخی اصول ریاضی، زبان معنوی خود را ایجاد می کند که از دغدغه او در برقراری از طریق زبان و ارتباط آن با هستی شناسی نشات می گیرد. با درک اینکه حروف عربی دارای نسبت هایی هستند که نشان دهنده کدهای ریاضی است، الحمود از این کدها برای تجزیه یا شکستن حروف به خطوط ساده تر مانند مصالح ساختمانی برای طرح های هندسی جدید استفاده می کند» (حامدی و همکاران،۱۴۰۱، ۱۰). در آثار الحمود، بازگشتی آبستره وار به جنبش حروفیه عربی مشاهده می گردد که هم مفاهیم معاصر را در خودش جا داده و هم بدین شیوه، ابراز خودبودگی به هویت پیشین خود را نمایش داده است. حتی هنرمند برای نامگذاری آثار خود نیز، معانی ایمان و یکتایی را برگزیده، در اثر "الرحمن" (۲۰۰۸)، هندسه خطوط طوری کنار هم گذاشته شده اند که در نهایت پایه یک ستون تزئینی مساجد اسلامی را تشکیل داده اند.

در تفسیر آثار یوسف زاده، مخاطب انگار در زیر گنبد دوار یکی از مسجدهای اسلامی، خیره به بالای سرش، حرکت دوار افلاک را می نگرد. خلق همین تصویر رازآلود و شگفت‌انگیز از آجرکاری و کاشیکاری‌های گنبدهاست که چنین تجربه و دیدگاه بصری را به مخاطب القاء می‌کند. در آثاری که به رنگ سفید و دوار خلق کرده است، یادآور آثار نقاشان مینیمالیست همچون رابرت ریمن و اگنس مارتین نیز هست. در همین راستاست که نور و رنگ نیز نقشی اساسی در آثار هنرمند بازی می‌کنند و به دلیل ترکیب‌بندی و ابعاد بزرگ تابلوهای وای زی کامی، آثار او تأثیر احساسی خاصی بر مخاطبان آن می‌گذارد.

اثر لارا بلدی را می توان به بشقاب های دوران سلجوقیان ایران و آناتولی نسبت داد جایی که هم تصویر گرفت و گیرهای جانوری حضور دارند و هم خطوط کوفی که نقطه در آن به حالت برجسته ظاهر می شدند. و همچنین ریزه کاری های نهفته در اثر، یادآور تذهیب اشکال هندسی و یا شمسه قرآن های نفیس دوران اسلامی است. در آثار بلدی ارجاعات اسطوره‌ای و نظام‌های نمادین با هم تلاقی می‌کنند و همزمان از میراث اسلامی، شمایل‌نگاری مصری و تصاویر عامه‌پسند یا طبقه متوسط وام می‌گیرند.

عنوان برگزیده برای چیدمان خفونه، یعنی "رد پای مصر" گویای تعلق این هنرمند به فرهنگ اجتماعی است که در آن زاده شده است. حفونا با پنبه مصری کار و طرح‌هایی از نقاط و خطوط متصل به هم خلق می‌کند که یادآور نقاشی‌های چندلایه او و تداعی‌کننده سازه‌های معماری است که به خاطر آنها شناخته شده است، مانند پرده‌های چوبی بزرگ مشربیه. این نقاط و خطوط سفید متصل به هم مانند صورت‌های فلکی، شبکه‌ای ستاره‌ای که در برابر آسمان شب پنبه سیاه کشیده شده است، کهکشانی از اشکال و رنگ‌ها، به نظر می‌رسند. کلاژ رنگارنگ کلمات، ساختارها یا تصاویر در پارچه‌های منحصر به فرد، احساسات و عواطف مختلفی را در مورد با هم بودن برمی‌انگیزد. استفاده مداوم از رنگ فیروزه ای که در باور اسلامی به صداقت و پاکی نام برده شده، نقاط و خطوط متصل به هم یادآور این مفاهیم هستند که همه چیز در این سیاره به هم متصل است.

ارزیابی:

در مورد کارهای لولو الحمود، می توان حوزه هنری او را ادامه "جنبش حروفیه" عربی دانست که با استفاده از ابزار نو و خلاصه نگاری حروف عربی، و با کمی تغییر در چگونگی پرداخت، صورت گرفته است. عمده کارهایی که انجام داده حول هندسه و خوشنویسی صورت گرفته است. اشکال نمادینی که مرکز، مهمترین نقطه ثقل اثر را تشکیل می دهد. به نظر می رسد تصاویر در آنچه مد نظر دارد، موفق بوده است و اما اینکه در برانگیختن احساس هنری مخاطب، موفق عمل کرده است یا خیر، بسته به نظرات میدانی آنان دارد. اما آنچه مشهود است، حس تکرار

در اکثر کارهای این هنرمند، (با توجه به اینکه بین دو اثر هنرمند، پنج سال فاصله است)، از ذوق مخاطب می کاهد.

حوزه و دوره های متفاوت کاری کامران یوسف زاده، ضمن اینکه به آثارش تنوع داده است، اما این روند می تواند شکافی در روند منسجم هنری‌اش ایجاد نماید. به عنوان مثال، کارهای انتزاعی که در این پژوهش، دو نمونه از آن آورده شده است، آثاری کاملا فیگوراتیو و رئال نیز از ایشان برجای مانده است. شاید مهمترین وجه تشابه این دو حوزه (انتزاعی و فیگوراتیو)، رازهای نهفته در پس یک تصویر باشند. ویژگی برجسته دیگر در کارهای یوسف زاده، استفاده متنوع از ابزار بکار رفته در کارهایش است. مجموعه "مناجاتهای بی پایان" ایشان نیز به مانند الحمود، وابسته به مرکز، هندسه و معماری سنتی اسلامی و تکرار موتیف وار اشکال در آن است. به نظر می رسد با تغییر و ایجاد تنوع در این دو مجموعه، می توان استنباط کرد که در این موضوع از الحمود بهتر کار کرده باشد.

با توجه به حوزه های مختلفی که لارا بلدی در آن مشغول به خلق هنر بوده است، تنوع اثر هنری او نیز بالاتر باشد که این کار منجر به بالاتر بردن کیفیت نیز می شود اما اشکال مورد نظر در این رویکردها، می تواند منجر به عدم انسجام هنری در هنرمند گردد.

به نظر می رسد کارهای سوزان حفونه از پس تفکرات و علقه های وابسته به فرهنگی باشد که در آن رشد و نما پیدا کرده است. همچنین برای هر یک از مجموعه آثارش، سعی دارد با وسواس خاص، از تمامی نمادها و نشانه های فرهنگ مصری بهره ببرد. استفاده او از تکنیک‌های صنایع دستی مصر مانند خیامیه، خراطی چوب مشربیه و همچنین نقاشی و ارتباط آن با هنر معاصر، از ویژگی های مثبت و در عین حال عمیق هنرمند از فرهنگ غنی پیشین مصر است. با توجه به این رویکرد، هنرمند انتخاب های درستی انجام و در این راه عملکرد خوبی در سطح محلی و جهانی از خود بروز داده، که احساسات مخاطب را با موفقیت برانگیخته است.

نتیجه گیری

تلاش این تحقیق بر پایه شناساندن سه جریان مهم و اصلی که هنر خاورمیانه یا کشورهای مسلمان را تشکیل می دهد، انجام گرفته شد. با ورود انواع تابلوهای اروپایی دراوایل قرن هجدهم، هنرمندان مسلمان با سبک رئالیستی آشنایی پیدا کردند، در دوره مدرن هنرمندان به دنبال نوعی مدرنیته که ریشه هایش در سنت خاورمیانه وجود داشت، تلفیقی از مدرن و سنت را با هم ترکیب کردند که حاصل آن "جنبش حروفیه" در میان هنرمندان عرب و "سقاخانه" در ایران شکل گرفت. اما در دوره جهانی سازی، هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه، دو رویه و گفتمان را تجربه کردند؛ اولی نگاهی سیاسی و انتقادی به سیاست ها و سرزمین های اسلامی وجود داشت که این هویت

به نوعی از "دیگربودگی" و شیوه هایی همچون التقاط و دورگه ای خلق گردید، اما جریانی نوخاسته تحت پارادایم ترنس مدرن، نگاهی جهانی به هنر و محتوای فرهنگی سرزمینی که از لحاظ هویتی به آن وابسته اند، نوعی از "خودبودگی" را به نسبت با هنر غربی، یا حداقل کمتر از آثار پیشین‌شان به منصه ظهور رسانده اند. اگرچه بسیاری از نظریه پردازان، این نوع هنر را نیز نوعی برساخته از هنر غرب می دانند که ممکن است تحت تاثیر شرایط خاص گفتمانی، گذرا و لحظه ای شکل گرفته باشد، اما مفاهیم هویتی در تمامی آثار این چهار هنرمند، به وفور نمایان است. هندسه، خوشنویسی و مرکزگرایی، مفاهیم مشترک هر چهار هنرمند را تشکیل داده اند که به تمامی بار تصویر را به دوش می کشند و مفاهیمی همچون شکل و محتوا که ویژگی هندسه حروف در خوشنویسی اسلامی استف به کار برده شده است. بنابراین در پاسخ به سوال اصلی پژوهش، و با توجه به مباحث و تحلیل و تفسیرهایی که از نمونه مورد مطالعاتی انجام گرفت، به نظر می رسد وجوه اشکال خاص مانند خوشنویسی، هندسه با مرکزگرایی احجام در آثار، به عنوان یک واحد انتزائی و تجریدی که می تواند نمادی از حقانیت و ایمان و بازگشت احوال هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه، به خویشتن باشد، مشاهده می گردد اما از طرفی، آموزه ها و علقه هایی که در هنر غرب با آن نشو و نما پیدا کرده اند، به کل نمی تواند از بین برود، همانطور که در کارهای بنیادین با ریشه های عمیق فرهنگ مصری از سوزان حفونه خلق شده است، در نهایت تحت یک آموزه غربی و معاصر هنر غرب است. اما اینکه، آیا هنرمندان خاورمیانه، در این بازگشت به خودبودگی، توانسته اند به خلق مفاهیم جدیدتر از پیشینیان خود، موفق تر عمل کنند یا خیر؟ جوابی است که این پژوهش به دنبال آن نبوده است اما می تواند منجر به خلق یک پژوهش جدید گردد.

پس نوشت:

[1] . Describe
[2] . Analyze
[3] Interpretation
[4] . Judgment
[5] Paradigm
[6] Approach
[7] . Discourse
[8] . Lifestyle
[9] . LACMA
[10] . LAHAF
[11] . به طور سنتی، خیامیه‌ها به عنوان سازه‌های پارچه‌ای موقت برای جشن‌هایی مانند عروسی، تشییع جنازه و ماه رمضان استفاده می‌شوند.

منابع:

امانی، حجت، بلخاری قهی، حسن، جباری کلخوران، صداقت. (۱۴۰۰). «خوشنویسی اسلامی، نماد مقاومت در برابر روند غربی شدن (با تکیه بر نظریه مطالعات پسااستعماری)» مجله باغ نظر، ۱۰۰، ۳۰-۲۱.

بلیکی، نورمن. (۱۳۸۷). *طراحی پژوهش های اجتماعی*. ترجمه حسن چاوشیان، چاپ دوم، تهران، سروش.

حامدی، مهدی و مریدی، محمدرضا و کامرانی، بهنام. (۱۴۰۱). *هنر خاورمیانه در پارادایم ترنس مدرن: تحلیل تطبیقی سه جریان در هنرهای تجسمی معاصر خاورمیانه*. مجله مطالعات تطبیقی هنر، ۱۱ (۲۲)، ۱۷-۱.

حسینی، مهدی و دارابی، هلیا. (۱۳۹۴). معرفی الگوهایی برای آموزش دانشگاهی نقد هنر تجسمی. مجله مطالعات تطبیقی هنر، ۵ (۱۰)، ۵۰-۳۵.

فلدمن، ادموند بورک. (۱۳۹۷). تنوع تجارب تجسمی. ترجمه پرویز مرزبان، چاپ سوم، سروش، تهران.

فرهنگی، علی اکبر و یعقوبی، مهدی و طبیبی، سید جمال الدین. (۱۴۰۱). *اخلاق و معنویت در سینما به روایت پارادایم ترنس مدرنیسم مطالعه موردی: تحلیل گفتمان انتقادی فیلم "ثور"*. مجله الهیات هنر، ۹ (۲۱)، ۲۴۰-۲۱۷.

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۳). هنر معاصر ایران: ریشه ها و دیدگاه های نوین. چاپ اول، تهران، نظر.

شریفیان، شکیبا، محمدزاده، مهدی، نف، سیلویا، مهرآیین، مصطفی. (۱۳۹۶). «تداوم فرهنگی در نقاشی مدرن عراق بین سال های ۱۹۵۰ و ۱۹۸۰»، مجله باغ نظر، ۱۴ (۴۷)، ۴۸-۳۹.

مریدی، محمدرضا. (۱۴۰۰). بررسی و ارزیابی منابع مطالعات منطقه ای هنر مدرن و معاصر در کشورهای اسلامی. پژوهش نامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۲۱ (۵)، ۴۲۱-۴۴۴.

مقنی‌پور، رضا و ظفرمند، سید جواد (۱۳۹۹). ارائه الگویی برای شکل‌دهی موضوع در مطالعات و پژوهش‌های تطبیقی در حوزه هنر با تاکید بر مطالعات میان رشته‌ای. مجله مطالعات تطبیقی هنر، ۱۰ (۱۹)، ۱۲۱-۱۳۵.

منسفیلد، پیتر. (۱۳۸۸). *تاریخ خاورمیانه*. ترجمه عبدالعلی اسپهبدی، تهران، علمی فرهنگی.

آماده انتشار هنرهای زیبا

Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. New York, NY: Verso.

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, UK: Polity Press.

Beck, U. (1992). Risk society: *Towards a new modernity*. London, UK: Sage.

Castells, M. (1996). *The information age: economy, society and culture*: Vol. 1. The rise of the network society. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.

Dussel, E. (2005). *The invention of the Americas: Eclipse of "the other" and the myth of modernity*. New York, NY: Continuum.

Eigner, S. & Hadid, Z. (2010). *Art of the Middle East: modern and contemporary art of the Arab world and Iran.* London: Published by Merrell.

Giddens, A. (1991). *Modernity and self identity*. Cambridge, UK: Polity Press.

Hall, S. (1990). Cultural Idntity and Diaspora. Identity: Community, Culture, Difference. In Rutherford, J. (Ed.). London: Lawrence & Wishart. 222237-.

Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford, UK: Blackwell.

Laclau, E. 2006. *On populist reason*. London, UK: Verso.

Lipovetsky, G., & Sebastien, C. (2005). *Hypermodern times*. Cambridge, UK: Polity.

Monem, N. & othrs. (2009). *Contemporary Art in the Middle East.* London: Black Dog Publishing.

Mura, A. (2012). A genealogical inquiry into early Islamism: The discourse of Hasan al- Banna. *Journal of Political Ideologies*, 17(1), 61-85. DOI: 10.1080/13569317.2012.644986ISBN: 1469-9613

Naef, S. (2003). Between the Search for "Authenticity" and the Temptation of Neo- Orientalism: Arabs Painting (1950-1990). Asiatische Studien, 57, 351-365.

Shabout, N. (2007). *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics. Gainesville*: Univercity press of Florida.

Rodríguez Magda, R. M. (2005). *Transmodernidad. Barcelona*, Spain: Anthropos.

URL 1: https://www.sothebys.com/sararahbar (access date: 2022/06/11).

URL 2: https://www.metmuseum.org (access date:2025/03/11).

URL 3: http://islamicartsmagazine.com (access date:2025/03/01).

URL 4: http://islamicartsmagazine.com (access date:2025/03/01).

URL 5: https://universes.art/en/nafas/articles/2010/unexpected/photos/04-lara-baladi

URL 6: https://www.artspace.com/artists/susan_hefuna

URL 7: https://www.artspace.com/artists/susan_hefuna

Rereading the Forms in Transmodern Islamic Art: Commonalities between Calligraphy and Geometry in the Works of Contemporary Middle Eastern Artists Based on Feldman's Model

Abstract

More than two decades have passed since the formation of the contemporary art movement of the Middle East. Due to the dispersion and lack of uniformity in the art of this region, each researcher has used a special title for it in their works in various periods and according to the paradigms dominant in Muslim societies. Middle Eastern art continued to exist under two factors: 1. The entry of Western colonialism and modernity into Muslim countries 2. The departure of famous artists to learn, or their permanence in the West, due to the conditions after September 11 in these countries. Sylvia Neff (2003), for the purpose of historical research, divides modern and contemporary Arab art into three periods: 1. Acceptance 2. Adaptation and 3. Globalization (Naef, 3003), which can also be generalized to Iranian artists. During the period of introduction and familiarity with Western art, Muslim artists tried to imitate the realist style and behavior of the West. In Iran, the acceptance of these ideas began with Mohammad Zaman, then ended with Mahmoud Saba, Kamal al-Molk, and finally his students. In the period of adaptation, artists who had gone abroad tried to create a modern art by preserving the cultural heritage and national background. In Iran, artists such as Jalil Ziapour and Hossein Zanderudi, with the Saqakhaneh movement and the adaptation of traditional art and its combination with modern art, led to the "Calligraphy" style, and in the suburbs of Arab artists, such as Madiha Omar, Kamal Balata, and... to the "Hurufiya Movement". However, in the period of globalization, after the September 11 attacks and during the two decades that followed, due to the migration of young Middle Eastern artists to the West, two streams of their experiences in new lands emerged. The former created hybrid works through traumatic experiences, critical art, and postmodernism, but the latter seeks a complete narrative of "selfhood" that has grown and emerged after emerging from the shadow of "otherness," which has created a trammel reflection with transmodernist art.

This research object to reinterpret the forms found in the works of modern trans artists while explaining Middle East art, emphasizing the theoretical approach of modern trans art. To achieve this goal, several basic questions are considered; What identity aspects do the forms found in modern Islamic trans art in the works of Middle East artists have? What experiences are these forms the result of? The present research is qualitative and falls within the field of descriptive-analytical studies. Its object is to analyze the design structure and visual elements in the works of contemporary Middle East diaspora artists. The method of collecting information by library method and the method of describing and analyzing the works were also based on the theory of four stages of description, formal analysis, interpretation, evaluation and judgment of Edmund Burke Feldman. Also, the selection of works was selected from the perspective of professionalism, renown of the artists, and the level of participation in international exhibitions and biennials.

Keywords: Transmodernism, Middle Eastern art, contemporary artist, calligraphy, geometry