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 formation of contemporary Middle Eastern art. In the era of globalization, artists from the region and its diaspora have sought to articulate a narrative of "selfhood" after emerging from the shadow of "otherness." This study reconsiders the visual forms employed by some transmodern artists, with attention to calligraphy, geometry, volume, and other elements associated with Islamic visual traditions. It asks two questions: What aspects of identity are reflected in the forms found in Islamic transmodern art produced by Middle Eastern artists? What experiences have contributed to the formation and transformation of these forms? The study is qualitative and descriptive-analytical in nature. Its objective is to analyze the compositional structures and visual elements of selected works by contemporary Middle Eastern diaspora artists. Data were collected through library research, including scholarly literature and sources. The selected artworks are examined according to Edmund Burke Feldman's four-stage model of art criticism: description, analysis, interpretation, and evaluation. This framework enables a movement from formal observation toward interpretation of cultural and identity-related significance. The development of contemporary Middle Eastern art has been accompanied by terminological and conceptual diversity. Because artistic production in the region is heterogeneous and has developed under different political and historical conditions, researchers have employed terms such as Muslim art, Islamic art, Arab art, and Middle Eastern art. The instability of these categories reflects the complexity of the region itself. Modern art in the Middle East has been influenced by two interconnected processes: the introduction of Western colonialism and modernity into Muslim societies, and the migration of artists to Western countries for education or because of political and social circumstances, especially after the September 11 attacks. Sylvia Naef (2003) divides the development of modern Arab art into three stages: acceptance, adaptation, and globalization. This framework can also be applied, with modifications, to modern Iranian art. During the stage of acceptance and encounter with Western art, artists in Muslim societies adopted Western realist techniques and conventions. In Iran, this process can be traced from Muhammad Zaman through Mahmoud Saba, Kamal al-Mulk, and their followers. During the stage of adaptation, artists who had studied or lived abroad sought to construct modern forms while maintaining connections with cultural heritage and national identity. In Iran, artists such as Jalil Ziapour and Hossein Zenderoudi contributed to the Saqqakhaneh movement, incorporating traditional motifs, symbols, and materials into modern practices and contributing to calligraphic abstraction. In the Arab context, artists such as Madiha Omar and Kamal Boullata similarly explored the transformation of Arabic letters into modern visual structures, contributing to the Hurufiyya movement. The globalization stage became increasingly significant after the September 11 attacks, when the migration of Middle Eastern artists to Western cultural centers intensified. Their experiences produced diverse responses. Some developed hybrid practices shaped by displacement, trauma, postmodernism, and critical approaches to identity and politics. Others turned toward a renewed search for cultural selfhood, revisiting forms and symbols rooted in Islamic and Middle Eastern traditions while engaging with contemporary Western art. This second tendency provides the principal context for the present research. Rather than interpreting the return to calligraphy, geometry, and other traditional forms as a simple revival of the past, the study understands these elements as part of a transmodern process in which cultural memory and contemporary artistic experience intersect. To investigate this process, four contemporary artists from different Middle Eastern backgrounds are selected: Lulu Al-Hamoud, Kamran Yousefzadeh, Lara Baladi, and Suzanne Hafouneh. Their works represent approaches to reconstructing cultural identity within contemporary and diasporic contexts. The sampling is purposeful and non-probabilistic, with artists selected according to their relevance to the research questions and their engagement with forms associated with Islamic visual culture. The temporal scope encompasses works produced from 1990 to the present, with particular emphasis on the last two decades, when transmodern approaches have become visible. The analysis suggests that forms such as calligraphy and geometry, together with the centrality of volume and abstract visual units, can function as carriers of cultural memory, spirituality, legitimacy, and identity. Their presence may indicate a return to the artists' cultural and historical selves, but this return does not necessarily represent rejection of Western modernity. Rather, these forms are transformed through techniques, conceptual strategies, and experiences acquired in Western artistic environments. Consequently, the resulting works occupy a space between inherited traditions and contemporary global art. The study argues that transmodern Middle Eastern art should not be understood as repetition of earlier artistic experiences or as a return to tradition. Instead, it is a process of reinterpretation in which inherited forms are reactivated, transformed, and given new meanings through migration, globalization, memory, and intercultural encounter. In this sense, the recurrence of Islamic calligraphy and geometry may represent neither cultural regression nor mere nostalgia, but a strategy for negotiating identity in a transmodern condition.

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

Received: 30 Aug 2025
Received in revised form: 11 Sep 2025
Accepted: 24 Sep 2025

Seiran Choupan[1] iD (Corresponding Author)
PhD Candidate in Art Research, Department of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
E-mail: dastan.neyestan@yahoo.com

Golale Rahmani[2] iD
Master of Arts in Performing Arts, Department of Drama and Digital Arts, Faculty of Art, Nabi Akram (PBUH) Higher Education Institute, Tabriz, Iran. E-mail: golalaerahmani@gmail.com

Monir Mohabati[3] iD
Master of Graphics, Department of Visual Arts, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: monir7274.m@gmail.com

Farkhonde Sadoughi[4] iD
Master Student in Handicrafts, Department of Handicrafts, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
E-mail: farkhondesadoghi@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.401161.667555

Citation: Choupan, Seiran; Rahmani, Golale; Mohabati, Monir, & Sadoughi, Farkhonde. (2026). 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. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *31*(3), 11-20. (In Persian)

© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۵

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

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۰۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۷/۰۲

سیران چوپان[۱] (نویسنده مسئول): دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
E-mail: dastan.neyestan@yahoo.com

گلاله رحمانی[۲]: کارشناس ارشد هنرهای نمایشی، گروه نمایش و هنرهای دیجیتال، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی نبی‌اکرم(ص)، تبریز، ایران.
E-mail: golalaerahmani@gmail.com

منیر محبتی[۳]: کارشناس ارشد گرافیک، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان، هنرهای زیبا دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: monir7274.m@gmail.com

فرخنده صدوقی[۴]: کارشناسی ارشد صنایع‌دستی، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
E-mail: farkhondesadoghi@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.401161.667555

چکیده

هنر خاورمیانه، در قرن بیست و یکم به‌مانند سایر هنرهای غیر غربی در جهان مطرح شد. این هنر در دوره جهانی‌شدن، 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 دیاسپورای خاورمیانه (ترنس مدرنیته، فرامدرنیته، پسامدرنیته) می‌پردازد. در این راستا، چند پرسش مدنظر است؛ اشکال موجود در هنر پسامدرنیته 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 می‌گیرد. هدف آن، تحلیل ساختار طراحی و عناصر بصری در آثار هنرمندان دیاسپورای معاصر خاورمیانه است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای و روش توصیف و تحلیل آثار نیز بر اساس نظریه چهار مرحله‌ای فلدمن به‌عنوان ابزار «تحلیل لایه‌های صوری و فرمال» در نظر گرفته شده است. ماحصل پژوهش چنین است که؛ وجوه اشکال خاص مانند خوشنویسی، هندسه با مرکزگرایی احجام در آثار، به‌عنوان یک واحد انتزاعی که می‌تواند نمادی از حقانیت و ایمان و بازگشت هویت هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه، به خویشتن باشد، در نظر گرفت اما از طرفی، آموزه‌ها و علقه‌هایی که در هنر غرب با آن نشو و نما پیدا کرده‌اند، به تمامی نمی‌تواند نادیده گرفته شود.

واژه‌های کلیدی: ترنس مدرنیته، هندسه و خوشنویسی انتزاعی، هنر معاصر خاورمیانه، هنرمندان دیاسپورا، هویت بینابینی

استناد: چوپان، سیران؛ رحمانی، گلاله؛ محبتی، منیر و صدوقی، فرخنده. (۱۴۰۵). بازخوانی اشکال موجود در هنر ترنس مدرن اسلامی: وجوه مشترک میان مفاهیم خوشنویسانه و هندسه در آثار هنرمندان معاصر خاورمیانه بر پایه الگوی فلدمن. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۱(۱)، ۱۱-۲۰.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

از شکل‌گیری جریان هنر معاصر خاورمیانه، بیش از دو دهه می‌گذرد. به دلیل پراکندگی و عدم یکدست‌سازی در هنر این منطقه، هرکدام از پژوهشگران، در دوره‌های متعدد و بنا به پارادایم‌های مسلط بر جوامع مسلمانان، در آثارشان، عنوان مخصوصی برای آن بکار گرفته‌اند. عناوینی همچون؛ هنر مسلمانان، هنر اسلامی، هنر عرب و نهایتاً هنر خاورمیانه به آن اطلاق شده که به اندازه خود خاورمیانه، مناقشه‌برانگیز بوده است (حامدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۲). سیلویا نف (۲۰۰۳)، به‌منظور بررسی تاریخی، هنر مدرن و معاصر عرب را به سه دوره ۱. پذیرش، ۲. اقتباس و ۳. جهانی‌شدن تقسیم می‌کند (Naef, 2003) که آن را می‌توان به هنرمندان ایرانی نیز تعمیم داد. در دوره ورود و آشنایی با هنر غرب، هنرمندان مسلمان سعی در منش و رفتار عین به‌عین رئالیستی غرب داشتند. در ایران، پذیرش این افکار از محمد زمان شروع و سپس به محمود صبا، کمال‌الملک و نهایتاً شاگردانش ختم گردید (مهاجر و حامدی،۱۳۹۳، ۶). در دوره اقتباس، هنرمندان فرنگ‌رفته، 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 (مسیبی دهکردی،۱۴۰۴، ۱۹)؛ اما در دوره جهانی‌شدن و در طول دو دهه از گذشت آن، به‌واسطه مهاجرت هنرمندان جوان خاورمیانه به غرب، دو جریان از تجربیات خود را در سرزمین‌های جدید، به منصه ظهور رساندند. اولی به‌واسطه تجربه‌های تروماتیک، هنری انتقادی و پست‌مدرنیستی، آثاری دورگه خلق کردند اما دومی در پی یک روایت کامل از «خودبودگی» است که بعد از درآمدن از سایه «دیگربودگی»، رشد و نما پیدا کرده که بازتابی تراملی با هنری ترنس مدرنیستی پدید آورده است (حامدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۳).

این پژوهش بر آن است، ضمن تبیین هنر خاورمیانه، با تأکید 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 روش توصیف و تحلیل آثار نیز بر اساس نظریه چهار مرحله‌ای فلدمن به‌عنوان ابزار «تحلیل لایه‌های صوری و فرمال» در نظر گرفته شده است. برای دست‌یابی به این هدف، چند پرسش اساسی مدنظر است؛ اشکال موجود در هنر ترنس مدرن اسلامی در آثار هنرمندان خاورمیانه، دارای چه وجوه هویتی هستند؟ این اشکال حاصل چه تجربه‌هایی است؟ و در آخر با پاسخ‌دادن به سؤالات مدنظر، پرسشی که موردبحث این مقاله نیست، مطرح و بدون پاسخ باقی می‌ماند اینکه؛ آیا هنر خاورمیانه، در حال تکرار تجربیات گذشته خود، با رویکردی نو برآمده و این خسران محسوب می‌شود یا پیشرفت؟

روش پژوهش

با توجه به ماهیت این پژوهش از نوع کیفی و پژوهشی/توسعه‌ای، در حوزه مطالعات توصیفی- تحلیلی قرار می‌گیرد. هدف آن، تحلیل ساختار طراحی و عناصر بصری در آثار هنرمندان دیاسپورای معاصر خاورمیانه است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای کتابخانه‌ای 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، به‌عنوان هنر معاصر شناخته می‌شود- است اما تأکید اصلی بر هنر ترنس مدرن می‌باشد که در دو دهه اخیر، به جریان افتاده است، اختصاصاً آثار هنری این دو دهه را مورد توصیف و تحلیل قرار می‌دهد. روش نمونه‌گیری، هدف‌دار و غیراحتمالی است که با توجه به اهداف پژوهش و در جهت پاسخ‌گویی به سؤالات انتخاب می‌شود و به دلیل این‌که پژوهش از نوع کیفی است، «نمونه‌گیری احتمالی [...] جایی ندارد و معمول نیست» (بلیکی، ۱۳۸۷/۲۰۰۰، ۳۲۸). روش انتخاب هنرمندان نیز از منظر حرفه‌ای‌بودن با ویژگی ترنس مدرنیستی، سرشناس‌بودن، برگزیده‌بودن و میزان شرکت در نمایشگاه‌ها و بینال‌های بین‌المللی انتخاب گردیده است. روش توصیف و تحلیل آثار نیز بر اساس نظریه چهار مرحله‌ای توصیف[۱]، تجزیه صوری[۲]، تعبیر[۳]، ارزیابی و داوری[۴] فلدمن (۱۳۹۷/۱۹۷۲) به‌عنوان ابزار «تحلیل لایه‌های صوری و فرمال» در نظر گرفته شده است. از نگاه فلدمن «نقد هنر، فرآیندی است مبتنی بر یک رشته موازین مقرر، فرآیند اجرایی نقد به چهار مرحله بخش‌بندی شده است: توصیف، تجزیه صوری، تعبیر، ارزیابی و داوری» (فلدمن، ۱۳۹۷/۱۹۷۲، ۵۳۳). مرحله اول توصیف است که؛ «مشتمل است بر شرح و توصیف آنچه دیده می‌شود، عناصر و مواد و شرح کیفیات بصری اثر. مرحله دوم، تجزیه فرمالیستی پرسش این مرحله این است، اثر از نظر تجسمی و ترکیب‌بندی چگونه ظاهری دارد و اجزای آن چگونه در کنار هم قرار گرفته‌اند در این مرحله سبک و موضوع اثر باید مشخص شود، بیننده می‌کوشد تشخیص دهد عناصر اثر چه رابطه‌ای با یکدیگر برقرار می‌کنند. در مرحله تفسیر و تعبیر، به این می‌اندیشیم که چرا هنرمند این گزینه‌ها را درباره ابزار، ترکیب‌بندی، موضوع و امثال آن انتخاب کرده و سعی دارد چه بگوید. مرحله چهارم داوری و ارزیابی اثر است که با ارزش سروکار دارد از خود می‌پرسیم این اثر در مقایسه با آثار مشابه چه ویژگی‌ها و چه جایگاهی دارد، آیا هنرمند انتخاب‌های درستی انجام داده، آیا اثر در بیان آنچه مدنظر دارد موفق است، آیا اثر از کیفیت بالایی برخوردار است، هنرمند چگونه و با چه کارهایی می‌تواند اثر را ارتقا بخشد؟ آیا اثر ایده‌های نو و مهمی را مطرح می‌کند و آیا احساسات بیننده را با موفقیت برمی‌انگیزد» (حسینی و دارابی، ۱۳۹۴، ۵۳).

پیشینه پژوهش

در بررسی پیشینه پژوهش، مطالعه‌ای با رویکرد مشابه که ارتباط مستقیمی با موضوع تحقیق حاضر داشته باشد، یافت نشد؛ ازاین‌رو در این بخش، تنها به مرور مهم‌ترین آثار مرتبط پرداخته شده است. در طول دو دهه گذشته، مطالعات منطقه‌ای هنر، چه از نظر صاحب‌نظران غربی و چه از دیدگاه پژوهشگران مهاجر مسلمان، توسعه پیدا کرده است. محمدرضا مریدی (۱۴۰۰) در پژوهشی مفصل، با عنوان «بررسی و ارزیابی منابع مطالعات منطقه‌ای هنر مدرن و معاصر در کشورهای اسلامی»، منابع این حوزه را به پنج دسته ساختاری تبیین کرده است: نخست، آثاری که هنر این منطقه را ذیل مفهوم «هنر اسلامی مدرن» مطالعه می‌کنند؛ دوم، منابعی که هنر منطقه را تحت عنوان «هنر خاورمیانه» بررسی می‌کنند؛ سوم، کتاب‌هایی که هنر اسلامی را به‌عنوان «هنر عرب» دنبال کرده‌اند؛ چهارم،

متونی که به «هنر در مرزهای ملی» پرداخته و بر روایت‌های ایرانی، عربی و ترکی تأکید دارند و پنجم، آثاری که تحت عناوین کلی‌تری همچون «فرهنگ بصری اسلامی» به هنر مدرن در سرزمین‌های اسلامی می‌پردازند (ص. ۴۲۱). در این مقاله، هرکدام از موضوعات کلی، با استفاده از منابع موردنظر، بیان و موردبررسی قرار گرفته‌اند. آگاهی نسبت به این منابع، می‌تواند چراغ راه مطلوبی برای اولاً فهم کلی از مسئله و دوم تبیین و بررسی هرچه بهتر از مفهوم آنچه که رویکرد ترنس مدرن در هنر خاورمیانه است، باشد.

در ایران، مقاله‌ای برگرفته از پایان‌نامه دکتری مهدی حامدی و همکاران (۱۴۰۱)، با عنوان «بازاندیشی در هنر معاصر خاورمیانه: مطالعه هنر معاصر و عرب بر پایه مفهوم دیگربودگی در گفتمان ایران» که پرسش از زمینه‌های شکل‌گیری جریان‌های هنر خاورمیانه را پیگیر می‌شود و چنین نتیجه می‌گیرد که؛ بخش قابل توجهی از هنرمندان معاصر خاورمیانه تلاش می‌کنند از رویکرد پست‌مدرنیستی که نگاه انتقادی و مسدودکننده به جریان مدرنیته بومی دارد، فراتر رفته و با رویکرد ترنس مدرنیستی، نوع تازه‌ای از هنر معاصر با دلالت‌های بومی و محلی فارغ از نگاه غیریت‌ساز خود/دیگری شکل دهند.

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

مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری شکیبا شریفیان و همکاران (۱۳۹۶)، با عنوان «تداوم فرهنگی در نقاشی مدرن عراق بین سال‌های 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 موردبررسی قرار داده و نتیجه گرفته است که؛ سیر تکوینی این جنبش ریشه در «بسیج منافع» دارد، اما محتوا و جهت‌گیری هنری این جنبش نقاشی، تحت تأثیر عواملی همچون «افق اجتماعی»، «بافت گفتمانی موجود» و «سرمایه فرهنگی» این نقاشان دارد. در بخش المان‌های موجود در آثار این هنرمندان، کاربرد حروف و خوشنویسی اسلامی را هم مد توجه قرار داده است.

در منابع بین‌المللی کتابی با عنوان *هنر معاصر در خاورمیانه* از مونم و همکاران (۲۰۰۹)، مجموعه مقالاتی از چندین نویسنده آورده است که به معرفی جریان‌های نوظهور در خاورمیانه اشاره دارند. از میان این هنرمندان طیف متنوعی از ایرانیان و عرب خاورمیانه وجود دارد که کلیشه‌های رایج را کنار گذاشته‌اند و شیوه جدیدی در خصوص بازنمایی موضوعات و مسائل منطقه ارائه کرده‌اند.. 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، دسته‌بندی کرده است. در سال ۲۰۰۷، شبوط کتابی با عنوان *هنر مدرن عرب: شکل‌گیری زیبایی‌شناسی عرب* با هدف پژوهش در تاریخ‌نگاری 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. عمده‌ترین وجه تمایز این پژوهش با نمونه‌های داخلی، در رویکرد، روش تحلیل و بررسی آثار هنرمندان و انتخاب منحصربه‌فرد آنان و همچنین نتیجه‌گیری، نسبت به پژوهش‌های اندک دیگر است.

مبانی نظری پژوهش

برای تولد واژه ترنس مدرن در دو دهه اخیر، پیشینه‌های مختلفی در نظر گرفته‌اند و هر یک از پژوهشگران، آن را به شخص و یا نظریات نظریه‌پردازان خاصی ربط داده و از دیدگاه خود، واژه‌ای به آن اطلاق کرده‌اند. مفاهیمی مانند «مدرنیته دوم» یا «جامعه ریسک» (بک، ۱۹۹۲)، «جامعه شبکه‌ای» (کاستلز، ۱۹۹۶)، «مدرنیته متأخر» 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 به‌نوعی 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 حکیم آرژانتینی-مکزیکی (۱۹۳۴)]» (حامدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۳) و آراء و تفکرات آنان نسبت می‌دهد و از این منظر در تحلیل و نتیجه‌گیری مطالب، متکی به آن است، درحالی‌که فرهنگی و همکاران (۱۴۰۱) ترنس مدرنیسم را برآمده از جنبش فرهنگی-فلسفی می‌داند که ابتدا در مقاله ماریا رودریگز سر برآورده 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 کلی‌تر از واژه ترنس‌مدرن، در تلاش برای انتقال مفهوم فوکویی «نگرش» به یک سطح گفتمانی، اشاره دارد که «نگرش» به‌عنوان «شیوه تفکر و احساس»، «کنش و رفتار» سازوکاری از تعامل با واقعیت معاصر را از طریق اشکال نمادین زبان منعکس می‌کند و خوانشی گفتمان محور از مقوله ترنس مدرن را برجسته می‌کند.

برای درک بیشتر جابجایی‌های میان سه مقوله سنت، مدرنیته و فرامدرنیته و اینکه چگونه و در اثر چه مفاهیمی، جاهایشان را به همدیگر واگذار می‌کنند، بایستی به مفهوم گفتمانی توجه داشت. از نظر لاکلائو (۲۰۰۶)، می‌توان «گفتمان را به‌عنوان یک کلیت داستانی یا کلیتی ساختاریافته که عناصر زبانی و غیرزبانی را به هم پیوند می‌دهد» (Laclau, 2006, p. 13). توصیف کرد. این واژگان زبانی با در برگرفتن منظومه‌های خاصی از دال‌ها و بازنمایی‌های گفتمانی، هنگامی که شیوه‌های بیانی جدید به کار گرفته می‌شوند، جذابیت نمادین خاصی نیز از خود نشان می‌دهند. به‌عنوان‌مثال یک رویداد تاریخی تصادفی در یک زمینه اجتماعی/سیاسی خاص – مثلاً، 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 هوسرلی رسوب‌زدایی برای توضیح چنین جابجایی استفاده می‌کند. درحالی‌که ادموند هوسرل مفهوم «رسوب‌زدایی» را به معنای تثبیت و انباشت معنا به‌کار برده بود، لاکلائو امر اجتماعی را به‌عنوان 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 گفتمان‌های یک دوره، به کل منسوخ می‌شوند و در اصطلاح، مفاهیم رسوب‌شده جایشان را به یک تفکر، اندیشه و پارادایم نو می‌دهد و اصطلاحاً از تمامی مفاهیم قبل از خود رسوب‌زدایی می‌کند. اکنون در پرتو چنین چارچوبی است که می‌توان منسوخ شدن سنت در برابر مدرنیته را ترسیم کرد. به عبارتی، مدرنیزاسیون در محیط‌های غربی به‌عنوان 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 می‌توان وجود ظهور ترنس مدرن را توجیه کرد. فرامدرنیته به‌عنوان 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، به‌نوبه 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 جهانی‌شدن، ۱. جابجایی، ۲. مجازی‌بودن و ۳. چندپارگی است که در رسوب‌زدایی از بازنمایی نمادین گفتمان‌های مدرن نقش داشته‌اند (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 به‌عنوان روشی جدید برای درک واقعیت بر اساس استقرار و تعامل مصنوعات تکنولوژیکی و کامپیوتری در نظر گرفت جایی که ایمیل‌ها و نرم‌افزارهای اشتراک‌گذاری، بی‌واسطگی اتاق‌های گفتگو که در آن شکل‌گیری افکار عمومی [برخلاف معنای کلاسیک آن که امور عمومی اداری، مذهبی و حقوقی، در قلمرو زندگی عمومی معنا پیدا می‌کرد] به همتای «خصوصی» خود یعنی «خانه» منتقل شده است. درحالی‌که تأکید مدرن بر تقابل «فرد–جامعه» در ابتدا باعث ایجاد اتمیسم شد، توسعه بیش‌ازحد درونی آن باعث ناپدید شدن این تقابل و ظهور متناظر چندپارگی شده است. هنگامی‌که ذهنیت مدرن در نتیجه محو شدن دوتایی‌هایی که در پشت ساختار آن قرار دارند، دچار شکستگی، در نتیجه چندپارگی به‌عنوان یک موجودیت باقیمانده پدیدار می‌شود (Mura, 2012, p. 73). به نظر می‌رسد نقش فضای مجازی و برهم خوردن شکل ساختاری فضا/مکان، (که نقشی مؤثر در تغییر احوالات انسانی ایجاد کرده) بیشترین تأثیر را در رسوب‌زدایی مدرنیزاسیون، به‌سوی گفتمان ترنس مدرن ایجاد کرده باشد.

اکنون می‌شود با این تفاسیر، هر نظریه‌پردازی 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 تبدیل‌شدن به‌عنوان بافت گفتمانی است که در دهه‌های اخیر، صورت‌بندی جدیدی از «خودبودگی» و «اجتماع» در آن ظهور کرده‌اند تا جایی که نقش گفتمان‌های مدرن و سنتی را به چالش کشیده است. در این فرآیند شناخت از ترنس مدرن است که می‌شود هویت هنرمند دیاسپورای خاورمیانه را معرفت‌شناسی کرد.

به نظر می‌رسد خاورمیانه در وضعیتی ترنس مدرن قرار دارد. تأسیس نهادهای هنری خاورمیانه، بر تلاش برای انتقال فرهنگی جهانی نه‌تنها از طریق جهان خاورمیانه‌ای، بلکه در ارتباط با غرب و نیز بهره‌گیری از رویکردهای جهانی به هنر و تاریخ دلالت دارد. سیاست‌های موزه‌ای 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 می‌کند... از سویی برای هنرمندان دیگر کشورهای عرب خلیج‌فارس به دلیل اینکه با چند دهه تأخیر به جریان هنر منطقه پیوستند و تجربه جریان مدرن را از سر نگذاشتند، ترنس مدرن امکان تجربه مدرن را برای آن‌ها میسر می‌سازد. (حامدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۵)

در سال ۱۹۹۰ استوارت هال در مقاله‌ای 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 شباهت‌ها و وحدت ناشی از تعلق به یک فرهنگ مشترک است و از سویی، هویتی مبتنی بر یک فرآیند هویتی فعال دارند که مسبب تفاوت‌هاست» (حامدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۵). بر پایه این تحقیق می‌توان گفت هنرمندان دیاسپورای ایران و عرب خاورمیانه نیز، التقاطی از هنر کشورهای غربی (که در آن فرهنگ زندگی می‌کنند) و بومی‌گرایی (کشوری که در آن زاده و یا بزرگ شده‌اند)، با اشکال پست‌مدرنیستی و چندپاره‌ای که مورا از آن نام می‌برد، شکل می‌دهند. به‌عنوان‌مثال در آثار پست‌مدرنیستی در تصویر ۱، هنرمند ضمن قراردادن نمادها و نشانه‌هایی از هویت سنتی، تکه‌ای 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 شرقی‌بودن (و نه صرفاً مسلمان بودن) می‌دهد.

معرفی آثار و هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه موردمطالعه

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 مؤسسات هنری بین‌المللی مشهور، از جمله بنیاد هنر نوشتاری در آلمان، بنیاد هنر بارجیل در امارات متحده عربی و بنیاد هنر رأس‌الخیمه بحرین قرار دارد. او بنیان‌گذار بنیاد هنری لاحاف[۱۰] مستقر در ریاض است. آثار موردمطالعه؛ الواحد (۲۰۱۳)، الرحمن (۲۰۰۸) و ملک‌الملک (۲۰۰۸).

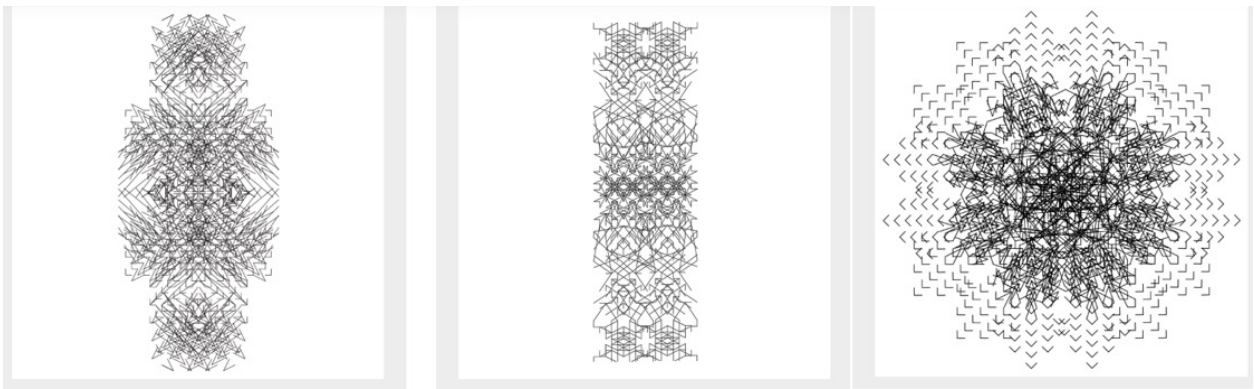
تصویر ۱. *سارا رهبر، پرچم (۲۰۱۸)* (حامدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۹)

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 نمازگزاران ۱» و «عبادت‌های بی‌پایان ۲»، است. آثار کامران یوسف‌زاده در مهم‌ترین موزه‌ها، گالری‌ها و بینال‌های بین‌المللی (همچون بینال ونیز) به نمایش درآمده و نمایشگاه‌های 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، موردتوجه شناخته‌شده‌ترین منتقدان و مجموعه‌داران هنر معاصر جهان قرار گرفته است. آثار موردمطالعه؛ *گنبد آبی*، رنگ‌روغن روی لینن (۱۳۹۳)، *مناجات‌های بی‌پایان*، ترکیب مواد روی کاغذ (۱۳۸۶).

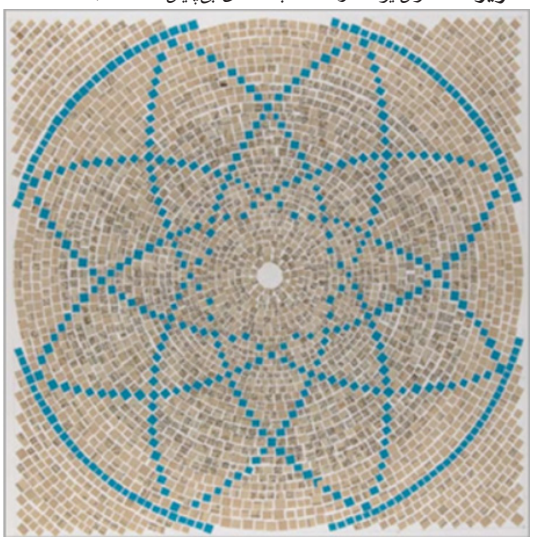
۳. لارا بلدی، هنرمند مصری–لبنانی متولد (۱۹۶۹)، آثار او از عکاسی، ویدئو، چاپ، مونتاژهای بصری، چیدمان‌ها و سازه‌های معماری گرفته تا فرشینه‌ها و عطر را شامل می‌شود. او در دوسالانه قاهره (۲۰۰۹/۲۰۰۸) جایزه بزرگ نیل را دریافت کرد. آثار لارا بلدی توسط گالری تاون‌هاوس، گالری برانکولینی و گریمالدی و گالری ایزابل 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 موردمطالعه؛ بی‌نام، موزه بوخوم آلمان (۲۰۱۰).

۴. سوزان حفونه هنرمند چندرسانه‌ای مصری–آلمانی متولد (۱۹۶۲)، وی نمایشگاه‌های انفرادی در گالری سرپنتین و موزه زیگموند فروید و اکثر گالری‌ها و نمایشگاه‌های معتبر جهانی داشته است. آثار او در دوسالانه

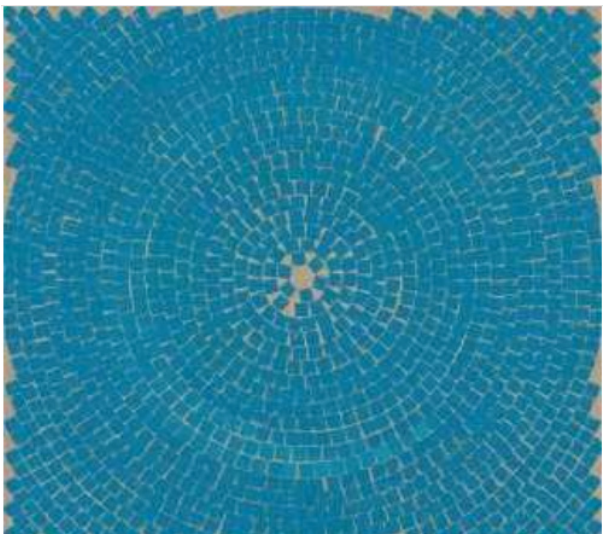
تصویر ۲. *لولو الحمود، به ترتیب از راست به چپ: الواحد (۲۰۱۳)، الرحمن (۲۰۰۸)، ملک الملک (۲۰۰۸)* (Lulwah Al Homoud, n.d)



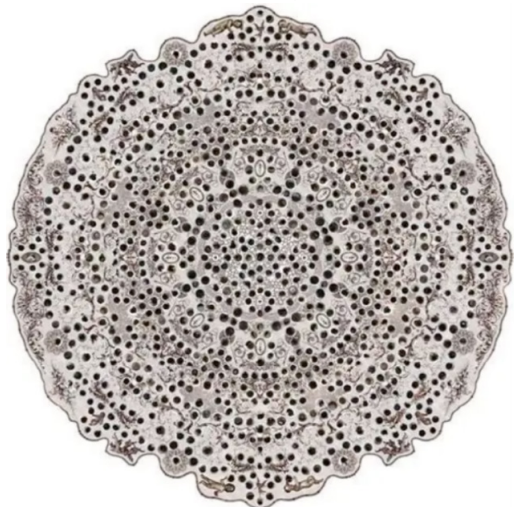
تصویر ۳. *کامران یوسف‌زاده، مناجات‌های بی‌پایان (۱۳۸۶)* (ArtChart, n.d. -b)



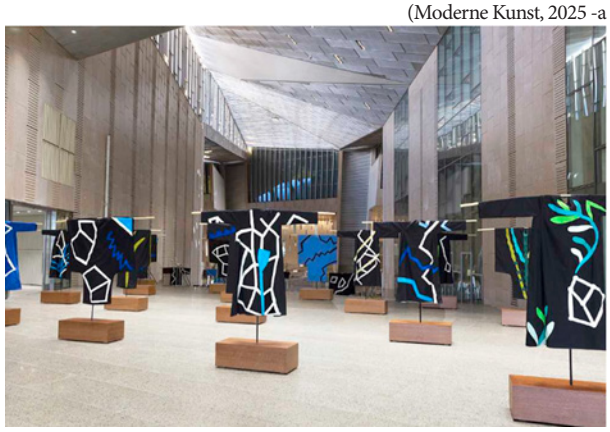
تصویر ۴. *کامران یوسف‌زاده، گنبد آبی (۱۳۹۳)* (ArtChart, n.d. -a)



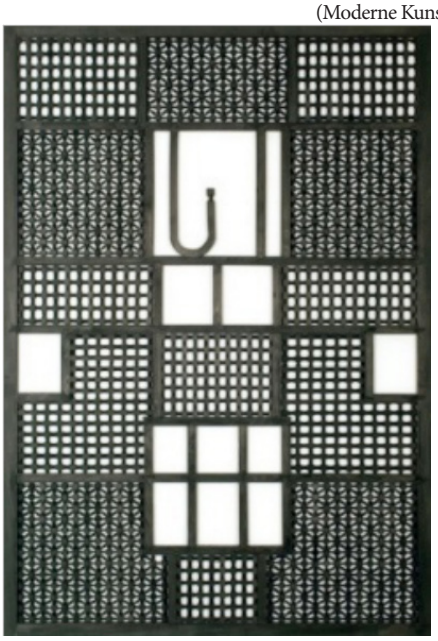
تصویر ۵. *لارا بلدی، موزه بوخوم آلمان (۲۰۱۰)* (The Farjam Foundation, 2023)



تصویر ۶. *سوزان حفونه، رد پای مصر (۲۰۲۳)* (MKM Museum Küppersmühe für Moderne Kunst, 2025 -a)



تصویر ۷. *سوزان حفونه، انا (من) (۲۰۲۱)* (MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, 2025 -b)



و نیز، دوسالانه قاهره و دوسالانه بین‌المللی بنیاد هنر معاصر دانیل و فلورانس گرلن نمایش گذاشته شده است. آثار مورد مطالعه؛ *ردپای مصر* (۲۰۲۳)، *انا* (من) (۲۰۱۰).

یافته‌های پژوهش بر پایه چهار الگوی ادموند فلدمن

توصیف: در توصیف آثار لولو الحمود (تصویر ۲)، فرم‌های هندسی پیچیده که حاوی آبستره کلمات خوشنویسی در عربی هستند، دقیق و تکرارشونده و هدایت‌شونده به مرکز ثقل اثر، به‌عنوان واحد در حرکت هستند. لولو به کارگیری خطوط درهم‌شکننده عربی و اصول ریاضی را در آثارش به نمایش می‌گذارد.

در تصاویر ۳-۴ 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 می‌کند، به‌صورت واضح و شفاف مشاهده می‌گردد. در این آثار نیز، همه‌چیز به نقطه ثقل مرکز هدایت و گردانیده شده‌اند. «این نمونه‌ها با چسپاندن تعداد زیادی از قطعات آجرمانند بسیار ریز، از اشعار یا متون ادعیه بر روی بوم به‌صورت دوار یا بر اساس اشکال معماری اسلامی در گنبدها سازمان‌دهی شده‌اند» (کشمیرشکن،۱۳۹۳، ۳۷۱).

تک اثر لارا بلدی (تصویر ۵) نیز ترکیبی از نقطه‌های منظم با اشکال و احجام تکرارشونده در حاشیه کار، حول یک دایره که به شکل هندسی، لایه‌لایه‌هایی از نقطه و احجام و اشکال به‌صورت منظم، به سمت مرکز واحد چیده شده‌اند.

در چیدمان «ردپای مصر» (تصویر ۶)، 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 ساخته‌شده از پنبه مصری که ادای احترامی به سنت خیامیه است، بهره می‌برد؛ و در «انا» (تصویر ۷)، اثری با هندسه مشبک که یادآور نورگیرهای مساجد اسلامی و خانه‌های مسلمانان است، با استفاده از خوشنویسی دیده می‌شود. اثر به مربع و مستطیل‌های هدفمند و تکرارشونده تقسیم‌شده که تقارن و

توازن آن را حفظ کرده است.

تحلیل: خوشنویسی، با استفاده از موتیف‌های منظم تکرارشونده، محور اصلی آثار الحمود است که پیچیدگی‌های سیستم‌های زبانی، ریاضی و بصری ارتباطات را بررسی می‌کند. آثار هنری او در شبکه‌ای از هنر و هندسه اسلامی، حاوی زبانی معنوی هستند. الحمود فرم‌های خوشنویسانه عربی را به شیوه آبستره خلاصه کرده و درنتیجه به فرم‌های هندسی مدور و مکرر، به نمایش درآورده است.

کارهای یوسف زاده، فرمی کاملاً انتزاعی و تکرارشونده دارند. آن‌چنان‌که از نمای نزدیک تابلوهایش شدیداً 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 چهاربخشی اثر لارا بلدی، عمده کار ایشان را تشکیل می‌دهد. موضعی که در میراث و آثار اسلامی به‌وفور یافت می‌گردد، مانند چهارطاقی، چهار ایوان و چهار ستون تکرارشونده معماری اسلامی. در شکل هندسی بلدی، به‌وفور نقطه که یکی از ارکان اصلی خوشنویسی عربی را شکل می‌دهد، به دور هشت‌ضلعی‌ها، ۱۲ضلعی‌ها، تکرار شده است.

خلق آثار حفونه، بر روی کدهای بین فرهنگی و تجربیات شخصی زندگی در فرهنگ‌های 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 منحصربه‌فرد خود را توسعه داده است. در تابلوی *انا* به شکلی استعاره‌وار به مسائل فرهنگی و تاریخی ارجاع دارند. این اثر به شکلی یادآور مربع و مستطیل‌های رنگی (ترکیب‌بندی در قرمز و آبی و زرد ۱۹۳۰) موندریان است و کارهای این هنرمند را در ذهن تداعی می‌کند.

تفسیر: آثار لولو الحمود از هنرمندان غربی مانند کاندینسکی، پل کلی و موندریان الهام گرفته شده است.

> *او با ساختارشکنی خط عربی و به‌کارگیری برخی اصول ریاضی، زبان معنوی خود را ایجاد می‌کند که از دغدغه او در برقراری از طریق زبان و ارتباط آن با هستی‌شناسی نشأت می‌گیرد. با درک اینکه حروف عربی دارای نسبت‌هایی هستند که نشان‌دهنده کدهای ریاضی است، الحمود از این کدها برای تجزیه یا شکستن حروف به خطوط ساده‌تر مانند مصالح ساختمانی برای طرح‌های هندسی جدید استفاده می‌کند.* (حامدی و همکاران، ۱۴۰۱، ۱۰)

در آثار الحمود، بازگشتی آبستره‌وار به جنبش حروفیه عربی مشاهده می‌گردد 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 شده‌اند که در نهایت پایه یک ستون تزئینی مساجد اسلامی را تشکیل داده‌اند.

در تفسیر آثار یوسف‌زاده، مخاطب انگار در زیر گنبد دوار یکی از مسجدهای اسلامی، خیره به بالای سرش، حرکت دوار افلاک را می‌نگرد. 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 می‌توان به بشقاب‌های 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 می‌شدند؛ و همچنین ریزه‌کاری‌های نهفته در اثر، یادآور تذهیب اشکال هندسی و یا شمسه قرآن‌های 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 متصل‌به‌هم 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 متصل‌به‌هم 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 منحصربه‌فرد، احساسات و عواطف مختلفی را در مورد با هم بودن برمی‌انگیزد. استفاده مداوم از رنگ فیروزه‌ای که در باور اسلامی به صداقت و پاکی نام‌برده شده، نقاط و خطوط متصل‌به‌هم یادآور این مفاهیم هستند که همه‌چیز در این سیاره به هم متصل است.

ارزیابی: در مورد کارهای لولو الحمود، می‌توان 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 می‌دهد. به نظر می‌رسد تصاویر در آنچه مدنظر 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 می‌کاهد.

حوزه و دوره‌های متفاوت کاری کامران یوسف زاده، ضمن اینکه به آثارش تنوع داده است، اما این روند می‌تواند شکافی در روند منسجم هنری‌اش ایجاد نماید. به‌عنوان‌مثال، کارهای انتزاعی که در این پژوهش، دو نمونه از آن آورده شده است، آثاری کاملاً 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 بی‌پایان» ایشان نیز به‌مانند الحمود، وابسته به مرکز، هندسه و معماری سنتی اسلامی و تکرار موتیف‌وار اشکال در آن است. به نظر می‌رسد با تغییر و ایجاد تنوع در این دو مجموعه، می‌توان استنباط کرد که در این موضوع از الحمود بهتر کار کرده باشد.

با توجه به حوزه‌های 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 می‌شود اما اشکال موردنظر در این رویکردها، می‌تواند منجر به عدم انسجام هنری در هنرمند گردد.

به نظر می‌رسد کارهای سوزان حفونه از پس تفکرات و علقه‌های 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 نشانه‌های فرهنگ مصری بهره ببرد. استفاده او از تکنیک‌های صنایع‌دستی مصر مانند خیامیه، خراطی چوب مشربیه و همچنین نقاشی و ارتباط آن با هنر معاصر، از ویژگی‌های مثبت و درعین‌حال عمیق هنرمند از فرهنگ غنی پیشین مصر است. با توجه به این رویکرد، هنرمند انتخاب‌های 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.

نتیجه‌گیری

تلاش این تحقیق بر پایه شناساندن سه جریان مهم و اصلی که هنر خاورمیانه یا کشورهای مسلمان را تشکیل می‌دهد، انجام گرفته شد. با ورود انواع تابلوهای اروپایی در اوایل قرن هجدهم، هنرمندان مسلمان با سبک رئالیستی آشنایی پیدا کردند، در دوره مدرن هنرمندان به دنبال نوعی مدرنیته که ریشه‌هایش 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 جهانی‌سازی، هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه، دورویه و گفتمان را تجربه کردند؛ اولی نگاهی سیاسی و انتقادی به سیاست‌ها و سرزمین‌های اسلامی وجود داشت که این هویت به‌نوعی از «دیگربودگی» و شیوه‌هایی همچون التقاط و دورگه‌ای خلق گردید، اما جریانی نوخاسته تحت پارادایم ترنس مدرن، نگاهی جهانی به هنر و محتوای فرهنگی سرزمینی که از لحاظ هویتی به آن وابسته‌اند، نوعی از «خودبودگی» را به نسبت با هنر غربی، یا حداقل کمتر از آثار پیشینشان به منصه ظهور رسانده‌اند. اگرچه بسیاری از نظریه‌پردازان، این نوع هنر را نیز نوعی برساخته از هنر غرب می‌دانند که ممکن است تحت تأثیر شرایط خاص گفتمانی، گذرا و لحظه‌ای شکل گرفته باشد، اما مفاهیم هویتی در تمامی آثار این چهار هنرمند، به‌وفور نمایان است. هندسه، خوشنویسی و مرکزگرایی، مفاهیم مشترک هر چهار هنرمند را تشکیل داده‌اند که به تمامی بار تصویر را به دوش می‌کشند و مفاهیمی همچون شکل و محتوا که ویژگی هندسه حروف در خوشنویسی اسلامی استف به کار برده شده است؛ بنابراین در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش و با توجه به مباحث و تحلیل و تفسیرهایی که از نمونه مورد مطالعاتی انجام گرفت، وجوه اشکال خاص مانند خوشنویسی، هندسه با مرکزگرایی احجام در آثار، به‌عنوان یک واحد انتزاعی و تجریدی که می‌تواند نمادی از حقانیت و ایمان و بازگشت هویت هنرمندان دیاسپورای خاورمیانه، به خویشتن باشد، در نظر گرفت اما از طرفی، آموزه‌ها و علقه‌هایی که در هنر غرب با آن نشو و نما پیدا کرده‌اند، به تمامی نمی‌تواند نادیده گرفته شود، همان‌طور که در کارهای بنیادین با ریشه‌های 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، توانسته‌اند به خلق مفاهیم جدیدتر از پیشینیان خود، موفق‌تر عمل کنند یا خیر؟ جوابی است که این پژوهش به دنبال آن نبوده است اما می‌تواند منجر به خلق یک پژوهش جدید گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Describe.
2. Analyze.
3. Interpretation.
4. Judgment.
5. Paradigm.
6. Approach.
7. Discourse.
8. Lifestyle.
9. Lacma.
10. Lahaf.

۱۱. به‌طور سنتی، خیامیه‌ها به‌عنوان سازه‌های پارچه‌ای موقت برای جشن‌هایی مانند عروسی، تشییع‌جنازه و ماه رمضان استفاده می‌شوند.

References

Al Homoud, L. (n.d.). *Gallery*. Retrieved July 22, 2026, from https://lulwahalhomoud.com/gallery/

ArtChart. (n.d.-a). گنبد کبود ۲ [Blue Dome II]. Retrieved May 2023 ,16, from https://artchart.net/fa/artists/kamran-yousefzadeh-yz-kami/artworks/VYqYD

ArtChart. (n.d.-b). *Kamran Yousefzadeh (YZ Kami) artworks*. Retrieved May 16, 2023, from https://artchart.net/fa/artists/kamran-yousefzadeh-yz-kami/artworks/VYqYD

Amani, H., Balkhari Ghehi, H., & Jabbari Kalkhoran, S. (2021). Islamic calligraphy as a symbol of resistance against the process of Westernization (Based on postcolonial studies theory) [Khoshnevisi-ye Eslami, nemad-e moghavemat dar barabar-e ravand-e gharbi shodan (ba tekyeh bar nazariyeh-ye motale'at-e pasaeste'mari)]. *Bagh-e Nazar*, *18*(100), 21–30. https://doi.org/10.22034/ra.2025.2050959.1512 (In Persian)

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

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

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

Bleikie, N. (2008). *Designing social research[Tarrahi-ye pazhuhesh-haye ejtema'i]* (H. Chavoshian, Trans., 2nd ed.). Soroush. (Origonal work published 2000) (In Persian)

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

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

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

Farhangi, A. A., Yaghoubi, M., & Tabibi, S. J. (2023). Ethics and spirituality in cinema from the perspective of the transmodern paradigm: A case study of critical discourse analysis of the film Thor [Akhlaq va ma'naviyat dar cinema be revayat-e paradaym-e transmodernism: Motale'eh-ye moredi: Tahlil-e gofteman-e enteghadi-ye film-e Thor]. *Theology of Art, 9*(21), 217–240. https://el.itaihe.ac.ir/arti-

Hefuna – passage. https://museum-kueppersmuehle.de/en/ausstellung/susan-hefuna-passage/

Naef, S. (2003). Between the search for authenticity and the temptation of neo-Orientalism – Arabs painting Arabs (1950–1990). *Asiatische Studien - Études Asiatiques*, *57*(2), 351–365.

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

Shabout, N. M. (2007). *Modern Arab art: Formation of Arab aesthetics*. University Press of Florida.

Sharifian, S., Mohammadzadeh, M., Naef, S., & Mehraein, M. (2018). Cultural continuity in modern Iraqi painting between 1950 and 1980 [Tadavom-e farhangi dar naghashi-ye modern-e Iraq beyn-e salhaye 1950 ta 1980]. *Bagh-e Nazar, 14*(47), 39–48. https://www.bagh-sj.com/article_45083_ed1fc02e7c8dd71f71cded7ca5f29345.pdf (In Persian)

The Farjam Foundation. (2023, December 27). *Experiencing the aromatic artistry of the East: "Rose" by Lara Baladi at the "Parfums d'Orient" exhibition*. https://www.farjamcollection.com/2023/12/27/experiencing-the-aromatic-artistry-of-the-east-rose-by-lara-baladi-at-the-parfums-dorient-exhibition/

امانی، حجت؛ بلخاری قهی، حسن و جباری کلخوران، صداقت. (۱۴۰۰). خوشنویسی اسلامی، نماد مقاومت در برابر روند غربی‌شدن (با تکیه بر نظریه مطالعات پسااستعماری). *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۰)، ۲۱–۳۰. https://doi.org/ 10.22034/ra.2025.2050959.1512

بلیکی، نورمن. (۱۳۸۷). *طراحی پژوهش‌های اجتماعی* (حسن چاوشیان، مترجم؛ چاپ دوم). سروش. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)

حامدی، مهدی؛ مریدی، محمدرضا و کامرانی، بهنام. (۱۴۰۱). هنر خاورمیانه در پارادایم ترنس‌مدرن: تحلیل تطبیقی سه جریان در هنرهای تجسمی معاصر خاورمیانه. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۱۱(۲۲)، ۱–۱۷. https://ensani.ir/fa/article/541576

حسینی، مهدی و دارابی، هلیا. (۱۳۹۴). معرفی الگوهایی برای آموزش دانشگاهی نقد هنر تجسمی. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۵(۱۰)، ۳۵–۵۰. https://www.ensani.ir/fa/article/475791

فلدمن، ادموند بورک. (۱۳۹۷). *تنوع تجارب تجسمی* (پرویز مرزبان، مترجم؛ چاپ سوم). سروش. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۲)

فرهنگی، علی‌اکبر؛ یعقوبی، مهدی و طیبی، سید جمال‌الدین. (۱۴۰۱). اخلاق و معنویت در سینما به روایت پارادایم ترنس‌مدرنیسم: مطالعه موردی تحلیل گفتمان انتقادی فیلم *ثور*. *الهیات هنر*، ۹(۲۱)، ۲۱۷–۲۴۰. https://el.itaihe.ac.ir/article_706990_69bbac2f3077e27478c80474e362dcf8.pdf

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۳). *هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین* (چاپ اول). نظر.

شریفیان، شکیبا؛ محمدزاده، مهدی؛ نف، سیلویا و مهرآیین، مصطفی. (۱۳۹۶). تداوم فرهنگی در نقاشی مدرن عراق بین سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۸۰. *باغ نظر*، ۱۴(۴۷)، ۳۹–۴۸. https://www.bagh-sj.com/article_45083_ed1fc02e7c8dd71f71cded7ca5f29345.pdf

مریدی، محمدرضا. (۱۴۰۰). بررسی و ارزیابی منابع مطالعات منطقه‌ای هنر مدرن و معاصر در کشورهای اسلامی. *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ۲۱(۵)، ۴۲۱–۴۴۴. https://www.ensani.ir/fa/article/462162

مقنی‌پور، رضا و ظفرمند، سید جواد. (۱۳۹۹). ارائه الگویی برای شکل‌دهی موضوع در مطالعات و پژوهش‌های تطبیقی در حوزه هنر با تأکید بر مطالعات میان‌رشته‌ای. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۱۰(۱۹)، ۱۲۱–۱۳۵. https://mth.aui.ac.ir/article-1-1424-fa.pdf

مسیبی دهکردی، فاطمه. (۱۴۰۴). شناسایی اصول زیبایی‌شناسی نقاشی‌خط در آثار هنری کنونی. *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۸(۳)، ۱۹–۲۸. https://www.doi.org/10.22034/ra.2025.2050959.1512

مهاجر، شهروز و حامدی، محمدحسن. (۱۳۹۳). *مکتب کمال‌الملک*. پیکره.

cle_706990_69bbac2f3077e27478c80474e362dcf8.pdf (In Persian)

Feldman, E. B. (2018). *Varieties of visual experience* [Tanavo'-e tajareb-e tajassomi] (P. Marzban, Trans., 3rd ed.). Soroush. (Origonal work published 1972) (In Persian)

Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity*. Polity Press.

Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.

Hamedi, M., Moridi, M. R., & Kamrani, B. (2023). Middle Eastern art in the transmodern paradigm: A comparative analysis of three movements in contemporary Middle Eastern visual arts [Honar-e Khavarmiane dar paradaym-e transmodern: Tahlil-e tatbighi-ye se jaryan dar honarhaye tajassomi-ye mo'aser-e Khavarmiane]. *Comparative Art Studies, 11*(22), 1–17. https://ensani.ir/fa/article/541576 (In Persian)

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

Hosseini, M., & Darabi, H. (2016). Introducing models for university education in visual art criticism [Mo'arefi-ye olguhayi baraye amuzesh-e daneshgahi-ye naghd-e honar-e tajassomi]. *Comparative Art Studies, 5*(10), 35–50. https://www.ensani.ir/fa/article/475791 (In Persian)

Kashmirshekan, H. (2015). *Contemporary Iranian art: Roots and new perspectives* [Honar-e mo'aser-e Iran: Risheha va didgahhaye novin]. Nazar. (In Persian)

Laclau, E. (2005). *On populist reason*. Verso.

Lipovetsky, G., & Charles, S. (2005). *Hypermodern times*. Polity Press.

Masibi Dehkordi, F. (2025). Identifying the aesthetic principles of calligraphic painting in contemporary artworks [Shenasaei-ye osul-e zibaei-shenasi-ye naghashi-khat dar asar-e honari-ye konuni]. *Rahpouyeh of Visual Arts, 8*(3), 19–28. https://www.doi.org/10.22034/ra.2025.2050959.1512 (In Persian)

Mohajer, S., & Hamedi, M. H. (2015). *The Kamal al-Molk School* [Maktab-e Kamal al-Molk]. Peykareh. (In Persian)

Moghanipour, R., & Zafarmand, S. J. (2020). Presenting a model for topic formation in comparative studies and research in the field of art with an emphasis on interdisciplinary studies [Era'eh-ye olguii baraye shekl-dehi-ye mozoo' dar motale'at va pazhuheshhaye tatbighi dar hozeh-ye honar ba ta'kid bar motale'at-e mian-rashtei]. *Comparative Art Studies, 10*(19), 121–135. https://mth.aui.ac.ir/article-1-1424-fa.pdf (In Persian)

Monem, N., et al. (2009). *Contemporary art in the Middle East*. Black Dog Publishing.

Moridi, M. R. (2021). A review and evaluation of regional studies resources on modern and contemporary art in Islamic countries [Barrasi va arzyabi-ye manabe'-e motale'at-e manteqei-ye honar-e modern va mo'aser dar keshvarhaye Eslami]. *Critical Studies in Humanities Texts and Programs, 21*(5), 421–444. https://www.ensani.ir/fa/article/462162 (In Persian)

Mura, A. (2012). A genealogical inquiry into early Islamism: The discourse of Hasan al-Banna. *Journal of Political Ideologies, 17*(1), 61–85. https://doi.org/10.1080/13569317.2012.644986.

MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst. (2025 -a). *Susan Hefuna – passage*. https://museum-kueppersmuehle.de/en/ausstellung/susan-hefuna-passage/

MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst. (2025 -b). *Susan*