[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

مطالعات تاریخ اسلام
سال پانزدهم، شماره ۵۶، بهار ۱۴۰۲، مقاله علمی و پژوهشی، صفحات ۸۳-۱۱۰

:20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4

رویکرد تاریخ فرهنگی به هنر خاورمیانه

(مفهوم دیگربودگی در آثار هنرمندان ایران و عرب)[۱]

مهدی حامدی[۲]

محمدرضا مریدی[۳]

بهنام کامرانی[۴]

چکیده: هنر خاورمیانه در بستر تحولات سیاسی قرن ۲۱ مورد توجه رسانه‌ها، موزه‌ها و نهادهای هنری قرار گرفت، اما نمی‌توان هنر خاورمیانه را به تاریخ سیاسی تقلیل داد، ؛ زیرا تاریخ فرهنگی هنر خاورمیانه نیز سوی دیگری از سازوکار شکل‌گیری این جریان هنری را نشان می‌دهد. تاریخ فرهنگی نشان می‌دهد که چگونه هنرمندان این منطقه تلاش می‌کنند از نگاه غیریت‌ساز غرب خارج شوند. در مقالهٔ حاضر این پرسش دنبال شده است که هنرمندان خاورمیانه چگونه می‌توانند از دوگانه‌سازی خود/دیگری یا دیگربودگی غرب در مواجهه با هنر خاورمیانه فراتر روند؟ در پاسخ به این پرسش، به این نتیجه رسیدیم که گذار از پارادایم پست‌مدرن به ترنس‌مدرن چگونه زمینهٔ عبور از دوگانه‌سازی خود/دیگری را در تجربهٔ هنرمندان پدید آورده است. با تحلیل محتوا و مضمون نمونه‌هایی از آثار هنرمندان منطقه، نتایج نشان می‌دهد که بخشی از هنرمندان معاصر با استفاده از دلالت‌های بومی، محلی و سنتی در آثارشان، جریان تازه‌ای را در هنر معاصر خاورمیانه دنبال می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: دیگربودگی، ترنس‌مدرنیسم، هنر خاورمیانه، هنر معاصر ایران و عرب، تاریخ فرهنگی

شناسه دیجیتال(Doi): 10.52547/pte.15.56.1

۱ این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری مهدی حامدی با عنوان «واسازی هنر معاصر خاورمیانه: مطالعه هنر معاصر ایران و عرب بر پایه مفهوم دیگربودگی در گفتمان ترنس‌مدرن» به راهنمایی دکتر محمدرضا مریدی و مشاوره دکتر بهنام کامرانی در دانشگاه هنر تهران است.

۲ دانشجوی دکترای پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران mehdihamedi1980@gmail.com

۳ دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول) moridi.mr@gmail.com

۴ استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران kamranib@gmail.com

نادیخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۴ تاریخ تأیید: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

A Quarterly Journal Of HISTORICAL STUDIES OF ISLAM
Vol 15, No 56, Spring 2023
Research Center for Islamic History, http://journal.pte.ac.ir/
Scientific-Research, pp. 83-110

Cultural History Approach towards the Art of the Middle East: The Concept of Otherness in the Works of Iranian and Middle Eastern Arab Artists

Mehdi Hamedi[1]

Mohammadreza Moridi[2]

Behnam Kamrani[3]

Abstract: The art of the Middle East has received the attention of the media, museums and art institutions in the context of the political developments of the 21st century. However, the art of this region cannot be reduced to political history, but the cultural history of the art of the Middle East shows another aspect of the formation mechanism of this art movement. Cultural history shows how the artists of this region try to get out of the alienating view of the West. In this paper, the following question is pursued: How can Middle Eastern artists overcome the dualism of self/other or the otherness of the West in the face of Middle Eastern art? It is shown how the transition from the post-modern to the trans-modern paradigm has created a context for crossing self/other dualism in the experience of artists. Results of analyzing the content and themes of the works of regional artists indicate that some of the contemporary artists follow a new path in the contemporary art of the Middle East by using indigenous, local and traditional meanings in their works.

Keywords: Otherness, Trans-Modernism, art of Middle East, Iranian and Arab contemporary art, cultural history.

1 PhD Candidate, Faculty of Art Studies, Art University of Tehran mehdihamdi1980@gmail.com

2 Associate professor, Faculty of Art Studies, Art University of Tehran (Corresponding Author) moridi.mr@gmail.com

3 Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Art University of Tehran kamranib@gmail.com

Receive Date: 2022/09/26 Accept Date: 2023/03/6

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

مقدمه

از شکل‌گیری جریان هنر معاصر خاورمیانه کمی بیش از دو دهه می‌گذرد. پیش از آن، عناوینی چون هنر اسلامی، هنر مسلمانان و نظیر آن به هنر این منطقه اطلاق می‌شد که خود به اندازهٔ هنر خاورمیانه مناقشه‌برانگیز بود. اصطلاح خاورمیانه را نخستین بار آلفرد ماهان در سال ۱۹۰۲م. به منظور تشریح منطقهٔ اطراف خلیج فارس به کار برد. حدود جغرافیایی خاورمیانه بعد از جنگ جهانی دوم مشخص‌تر شد. در ادبیات سیاسی معاصر، کشورهای میان ایران و مصر، تحت این عنوان قرار می‌گیرند (درایسدل و بلیک، ۱۳۸۶: ۲۰). اگرچه اصطلاح خاورمیانه در تاریخ سیاسی منطقه کاربرد ژئوپلیتیکی دارد، اما در تاریخ فرهنگی به مواجههٔ سرزمین‌های اسلامی با جهان مدرن اشاره دارد که تحولات مذهبی، سیاسی، اجتماعی و هنری درهم‌تنیده‌ای را در منطقه ایجاد کرد.

مواجههٔ جهان اسلام و جهان غرب، تقابل‌های تازه‌ای همچون مواجههٔ هنر سنتی و هنر مدرن را پدید آورد. در این رویارویی، روابط قدرت نامتوازن غرب و دیگر سرزمین‌ها موجب شد سایهٔ مفهوم دیگربودگی بر همه عرصه‌های فرهنگی، از جمله هنر مدرن منطقه خاورمیانه گسترش یابد. تجربهٔ دیگربودگی به‌ویژه در تجربه‌های آغازین هنر مدرن و نسل اول هنرمندان مدرنیست در خاورمیانه بیشتر بود. در آن دوران، غرب به دیگری‌سازی دیگر فرهنگ‌های پیرامونی پرداخت، اما هنرمندان خاورمیانه به‌ویژه در دهه ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰ تلاش کردند نوع دیگری از هنر مدرن را تجربه کنند. این تجربه‌های «دیگر» مورد غفلت تاریخ‌نگاری هنر قرار گرفته است. البته این غفلت نه تنها در مورد خاورمیانه، بلکه دربارهٔ مناطقی که سهم آنها در شکل‌گیری مدرنیته، به تازگی مورد ارزیابی قرار گرفته، صادق است. این مدرنیته‌های بدیل یا «سایر»، مدت‌هاست که به عنوان تقلیدی کم‌رنگ از الگوی غربی تلقی شده و به این ترتیب، شایسته توجه نبوده است (Naef, 2016: 1011)، اما بسیاری از محققان معتقدند که مدرنیته می‌تواند معانی متفاوتی در بافتارهای مختلف داشته باشد؛ به همین دلیل ایدهٔ غربی مدرنیته را به عنوان ایدهٔ انحصاری متعلق به غرب به چالش می‌کشند.

در دههٔ پایانی قرن بیستم و آغاز قرن ۲۱ دوره تازه‌ای در تاریخ هنر منطقه آغاز

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

شد که با عنوان هنر معاصر از آن یاد می‌شود. خاورمیانه در این دوره صحنهٔ کشمکش‌های سیاسی و جریان‌هایی اجتماعی بود که بر هنر این منطقه تأثیر زیادی گذاشت. جنگ‌ها و خشونت‌ها، قدرت گرفتن بنیادگرایی اسلامی، تغییر ساختارهای اجتماعی و به دنبال آن مهاجرت بسیاری از هنرمندان به غرب، موجب شد جریان هنر معاصر خاورمیانه وارد مرحلهٔ تازه‌ای شود. از این رو، به مفاهیم و نظریه‌های تازه‌ای نیاز است که جریان هنر معاصر خاورمیانه شناخته و تحلیل شود. جریان هنر خاورمیانه، متأثر از پارادایم پست‌مدرن، هنر منطقه را بازتاب آشفتگی‌های سیاسی - اجتماعی منطقه نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، هنر خاورمیانه اغلب بازنمودی از مسائل ژئوپلیتیکی بوده است. البته امروزه جریان تازه‌ای از هنرمندان با عبور از پارادایم پست‌مدرن و تحت پارادایم نوخاستهٔ ترنس‌مدرن تلاش می‌کنند از دیگری‌سازی فرهنگی عبور کنند. پژوهش حاضر در پی تبیین این موضوع است که مفهوم دیگربودگی و دوگانه‌سازی‌های فرهنگی در برساخت مفهوم هنر خاورمیانه نقشی اساسی داشته است. برای دستیابی به این هدف پرسش‌های زیر دنبال شده است:

مفهوم دیگربودگی و دوگانه‌سازی‌های فرهنگی چه تأثیری در شکل‌دهی هنر خاورمیانه داشته است؟ زمینه‌های عبور از پارادایم پست‌مدرن به ترنس‌مدرن و فراروی از دوگانه‌سازی‌های خود/دیگری چیست؟ جریان هنر خاورمیانه در این تحول پارادایمی چه تغییراتی را تجربه کرده است و می‌کند؟

مقالهٔ حاضر با تکیه بر روش تحلیل محتوای کیفی، آثار هنرمندان معاصر منطقهٔ خاورمیانه را مورد بررسی قرار می‌دهد. بر همین اساس، به جای پرداختن به تاریخ سیاسی هنر خاورمیانه که اغلب معطوف به تأثیر تغییرات ژئوپلیتیک بر تجربه هنرمندان است، به تاریخ فرهنگی هنر خاورمیانه توجه شده است. برای پیشبرد بحث، ابتدا به بررسی تاریخی مفهوم دیگربودگی[1] و نسبت آن با هنر خاورمیانه پرداخته‌ایم؛ سپس با در کانون قرار دادن پارادایم ترنس‌مدرن، به تحلیل آثار هنرمندان معاصر ایران و عرب خاورمیانه پرداخته‌ایم. در ادامه با ذکر مصداق‌ها و نمونه‌هایی از آثار هنری نشان داده‌ایم که این پارادایم چه تأثیری بر شکل‌دهی تجربه‌های تازه در هنرمندان معاصر خاورمیانه داشته است. رویکرد تاریخ فرهنگی

1 Otherness

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

عمدتاً بر تولید دانش از نظرگاه‌های فراموش‌شده و زیردست فرهنگی و گوش سپردن به صداهای دوردست یا حاشیه‌ای تأکید دارد و بر پایهٔ یک نظریهٔ فلسفی، ادبی، اجتماعی، فرهنگی و یا گاه ترکیبی از آنها استوار است (میرزایی، ۱۳۹۳: ۵ -۶). تاریخ فرهنگی جدید رویکردی میان‌رشته‌ای است که با اتکا بر بنیادهای نظری، در پی راه یافتن به لایه‌های زیرین و معنای مستتر در رویدادهاست (برک، ۱۳۸۹: ۳۱-۳۸). گفتمان ترنس‌مدرن نیز همسو با رویکرد تاریخ فرهنگی، با نقد اروپامداری و جریان مسلط فرهنگی غرب، می‌کوشد به مدرنیته‌های متکثر و چندگانه در سرزمین‌های غیراروپایی و حاشیه‌ای بپردازد.

گسترهٔ پژوهش حاضر، مطالعه آثار هنرمندان مدرن خاورمیانه از سال ۱۹۵۰ تا هنر معاصر در چند دههٔ اخیر است. به لحاظ تاریخی می‌توان با اندکی مسامحه سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰ را دورهٔ شکل‌گیری هنر مدرن منطقه دانست که محتوای آثار عمدتاً همسو با سیاست‌های ملی‌گرا در منطقه بود، اما از سال ۱۹۹۰ تا به امروز که با عنوان هنر معاصر شناخته می‌شود، صحنهٔ هنر منطقه شاهد طیف وسیعی از تجربه‌های متنوع، هم از نظر مدیوم (رسانه) و هم به لحاظ محتوایی بوده است. با توجه به اینکه پژوهش پیش‌رو رویکرد تبیینی دارد نه تعمیمی؛ لذا به منظور تحلیل اهداف پژوهش، نمونه‌های پژوهش به صورت موردی گزینش و تحلیل شده‌اند. روش گزینش نمونه‌ها، آثار شاخص هر دوره است که به سبب ارائه توسط نهادهای هنری، اعم از موزه‌های مهم و نیز مؤسسه‌هایی چون کریستیز[1] و ساتبیز[2] و خانه‌های حراج، شناخته شده‌اند؛ آثاری که در تاریخ‌نگاری هنر منطقه با عنوان هنر مدرن و معاصر خاورمیانه تثبیت شده‌اند.

دربارهٔ هنر و نسبت آن با دیگربودگی منابع متعددی منتشر شده است؛ مانند توماس مک ایویلی در کتابی با عنوان *هنر و دیگربودگی: بحران در هویت فرهنگی*[3] که در پی رهایی هنر از قضاوت‌های ارزشی قوم‌گرایانه است؛ و یا کتاب ویلیام دسموند با عنوان *هنر، خاستگاه، دیگربودگی*[4] که در آن نسبت هنر و دیگربودگی را در سنت فلسفی غرب مورد بررسی قرار داده است. بختیاریان در مقاله‌ای با عنوان

1 Christie's

2 Sotheby's

3 Thomas Mc Evilley (1995) Art & Otherness: Crisis in Cultural Identity, New York: McPherson.

4 William Desmond (2005), Art, Origins, Otherness, New York: State University of New York press.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

«رویکردی متفاوت به دیگری در هنر: با یک رویکرد لومانی»[۱] و نیز مقاله نوروزی و حاتمی با عنوان «دیگربودگی، چندصدایی و گفتگومندی در هنر تعاملی»[۲] مقالهٔ حاضر رویکرد متفاوتی نسبت به دیگر مقالات و منابع در پیش دارد.

در مقالهٔ پیش رو تلاش شده است با تمایز رویکرد پست‌مدرنیستی و ترنس‌مدرنیستی به جریان‌شناسی تحلیلی از آثار هنر خاورمیانه و نسبت آن با دیگربودگی پرداخته شود که در این زمینه پیشینهٔ پژوهش قابل اشاره‌ای به دست نیامد.

نگاهی گذرا به تاریخ مفهوم دیگربودگی

پیش از آنکه مسئلهٔ دیگربودگی و نقش آن در شکل‌گیری هنر خاورمیانه را مورد بررسی قرار دهیم، نخست به شکلی اجمالی به تاریخ تطور مفهوم «دیگری» نظر می‌افکنیم و این مفهوم را در دیگر سنت‌های فکری، از جمله مطالعات پسااستعماری و مطالعات فرودست که سهم مهمی در پرداخت این مفهوم دارند، مورد بررسی قرار می‌دهیم. سپس به وجوه تفاوت مفهوم دیگربودگی در پارادایم‌های پست‌مدرن و ترنس‌مدرن می‌پردازیم.

در بررسی تاریخی، در آثار هومر مرزبندی چندان روشنی میان یونان و شرق دیده نمی‌شود. در هیچ جای *ایلیاد* (که احتمالاً در قرن هشتم پیش از میلاد پدید آمده است) اهل تروا بربر انگاشته نمی‌شوند و مانند بربرها با آنها رفتار نمی‌شود. یکی از چیزهایی که در این دورهٔ آغازین مانع از طرح تقابل فرضی یونانی و بربر می‌شد این بود که در یونان باستان هیچ واژه‌ای برای مفهوم یونانی وجود نداشت. گرایکی[۳] (به معنی یونانی) را بعدها رومی‌ها وضع کردند، اما مفهوم هلن و فرهنگ هلنی در زمان هرودوت رایج بود (اروین، ۱۳۹۹: ۲۸). برنارد لوئیس شرق‌شناس مشهور، در بحث دربارهٔ خودی و غیرخودی در عهد قدیم، اشاره کرده است که گرایش به برقراری

---

۱ مریم بختیاریان (پاییز ۱۳۹۲)، «رویکردی متفاوت به دیگری در هنر: با یک رویکرد لومانی» ، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۱۸، ش۳.

۲ نسترن نوروزی و مجید حاتمی (اسفند ۱۳۹۹)، «دیگربودگی، چندصدایی و گفتگومندی در هنر تعاملی»، *مجله جهانی رسانه*، دورهٔ ۱۵، ش۲.

3 Graeci

چنین تمایزهایی در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها وجود داشته است، اما تمایزها لزوماً ثابت و لایتغیر نبوده‌اند (همان، همان‌جا). در اواخر قرون وسطای اروپا و آغاز عصر مدرن، اردوکشی بزرگ اروپا برای فتح جهان، به برده گرفتن دیگری و تاراج دارایی‌هایشان، فصلی خونین و ظالمانه در تاریخ کره زمین رقم زد. «تصویری که اروپاییان از دیگری داشتند، هنگامی که کرهٔ زمین را به تسخیر خود درآوردند، تصویر افرادی بدوی، درنده‌خو و غیرمسیحی بود؛ کسانی که تحقیر و سرکوب آنها حق الهی و وظیفهٔ اروپاییان بود؛ همان اروپایی‌هایی که سفیدپوست و مسیحی‌اند» (کاپوشچینسکی، ۱۳۹۵: ۲۷). علاوه بر بررسی تاریخی، مفهوم دیگری در اونتولوژی و فلسفه نیز جایگاه برجسته‌ای دارد که تبار آن را می‌توان از فلسفه یونان باز جست. دکارت با نگرشی استعلایی به سوژه، عصر فلسفه‌های سوژه‌محور مدرن را بنیان گذاشت و به بحث دربارهٔ خود و دیگری دامن زد (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۳۰۹)، اما به شکل مشخص ریشه‌های اصطلاح دیگری و مفاهیم مرتبط با آن را باید نخستین بار در اندیشه‌های هگل بازجست. این مفهوم در معرفت‌شناسی، نظریات مربوط به هویت، روانکاوی (به‌ویژه آرای لکان)، اگزیستانسیالیسم سارتر، واسازی دریدا، گفتمان پسااستعماری و پس از آن مطالعات فرودست ساخته و پرداخته شده است (ادگار و سج‌ویک، ۱۳۸۷: ۱۳۹). یکی از مهم‌ترین مباحث موجود دربارهٔ مفهوم دیگری را باید در اندیشهٔ امانوئل لویناس[1] جست‌وجو کرد. دیدگاه او دربارهٔ مسئولیت اخلاقی در قبال دیگری که او در آثار مهم خود *تمامیّت و بی‌کرانگی*[2] و *زمان و دیگری*[3] بدان پرداخته، چندین نسل از فیلسوفان نظیر انریکه داسل مهم‌ترین نظریه‌پرداز ترنس‌مدرن را که شاگرد او بود، تحت تأثیر قرار داده است، اما دربارهٔ پرداخت مفهوم دیگری در آرای نظریه‌پردازان غربی، می‌باید دو نکته را یادآور شد. نخست اینکه آنها دربارهٔ آن دیگری‌ای صحبت کرده‌اند که از همان نژاد سفید است و درون چارچوب فرهنگی غرب قرار دارد. برای مثال، لویناس دربارهٔ موقعیت‌هایی صحبت نمی‌کند که در آنها شخص سفیدپوست با آن دیگری روبه‌رو می‌شود که

1 Emmanuel Levinas
2 Totality and Infinity
3 Time and the Other

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]
[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

رنگین‌پوست است، به خدایان دیگری اعتقاد دارد و به زبان‌هایی تکلم می‌کند که از فهم او خارج است. نکتهٔ دوم اینکه در تحلیل آنها دیگری یک فرد است؛ یک شخص یگانه. آنها همچون لویناس دربارهٔ دیگری به مثابه یک امر جمعی بحث نکرده‌اند (کاپوشچینسکی، ۱۳۹۵: ۳۸).

بازتاب مفهوم دیگری در مطالعات پسااستعماری

شاید بتوان گفت نخستین پژوهش‌های مدوّن دربارهٔ مفهوم دیگربودگی و نسبت آن با اروپامداری، در مطالعات پسااستعماری شکل گرفت. در دوران پس از جنگ سرد و به دنبال انحلال امپراتوری‌های استعماری اروپا، چهره‌هایی چون فرانتس فانون، ابراهیم ابولغد و اقبال احمد ظهور کردند تا در شکل‌گیری پسااستعمارگرایی به عنوان یک گفتمان انتقادی سهیم باشند. *شرق‌شناسی* ادوارد سعید -که یکی از دستیاران ابولغد و احمد بود - مطالعه‌ای دربارهٔ بازنمایی نادرست غرب از شرق بود. در این کتاب، سعید از تصویرهای غربی از شرق به عنوان یک «دیگری ایدئال» و «مشرق بی‌زمان» سخن گفته است که برخلاف غرب، توسعه نمی‌یابد و برای همیشه در یک وحشی‌گری فاقد آینده‌نگری و در عین حال رمانتیک‌شده فرو می‌رود؛ ایجاد تصویری برای همیشه «خارج از تاریخ» (سعید، ۱۳۸۳). بیشتر گفتمان‌های پسااستعماری جنوب به‌طور عمده درگیر مسئلهٔ توجیه فلسفی دیگری دربارهٔ استعمار در شکل تاریخی آن است. مسئلهٔ این گفتمان‌ها این است که چگونه می‌توان معیار دیگری را بدون در نظر گرفتن تحمیل تاریخی «خود» اروپایی توسط ابداع هویت خود به منزلهٔ امری جهانی در رابطه با هویت دیگریَ به صورت عقلانی توجیه کرد. به بیان دیگر، به لحاظ تاریخی در استعمارگرایی، «خود» اروپایی، خود را معیار عینی هر هویتی فرض می‌کند. به زعم انریکه داسل[1] نظریه‌پرداز ترنس‌مدرن، امپراتوری استعمار اروپا از اواسط قرن پانزدهم شروع به نمایاندن موجودیت عام استعمار به عنوان دیگری کرد. او معتقد است مردم و فرهنگ مناطق استعمارشده «کشف» نشده‌اند، بلکه بیشتر توسط اروپا اختراع شده‌اند (Dussel, 1995). نظریه‌پردازان پسااستعماری اغلب روش‌ها و نظریه‌های گوناگونی را به کار می‌برند

1 Enrique Dussel

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

و آن را در قالب اقدامی قاطع، علیه سنت‌های تمامیت‌بخش اروپایی صورت‌بندی می‌کنند. رویکرد گروه اول مطالعات پسااستعماری، همچون رویکرد ادوارد سعید، به بیان نواقص و نارسایی‌های مطالعات غربیان دربارهٔ فرهنگ‌های غیرغربی می‌پردازد. روش سعید در *شرق‌شناسی*، با روش فوکو قرابت فراوان دارد. او نیز همانند فوکو یک بایگانی کاو است. سعید آرشیوی را واکاوی می‌کند که مربوط به شرق است. همان‌طور که فوکو در میان پرونده‌های مربوط به دیوانگان، بیماران و محکومان به جست‌وجو می‌پرداخت، کار سعید نیز اصولاً با آرشیوی از «متن»ها در ارتباط بوده است. کار فوکو بررسی جایگاه انسان اروپایی (غربی) در گفتمان‌های مختلف و سوژه و اُبژه‌شدگی او توسط معارف و دانش‌های گوناگون بود. دربارهٔ ادوارد سعید نیز می‌توان گفت که او به جایگاه انسان البته در مکانی به لحاظ جغرافیایی متفاوت و در گفتمانی خاص می‌پردازد. او به این مسئله می پردازد که چگونه از دل یک سری متون به‌ظاهر توصیفی سیاحان، داستان‌ها، اشعار و گزارش‌های غربیان دربارهٔ شرق، دانشی منسجم به نام شرق‌شناسی پدید می‌آید و چگونه از دل این دانش که مدعی شناخت موضوع خویش است، انقیاد[1] بیرون می‌آید. کوتاه سخن اینکه سعید درست روش تبارشناسی و دیرینه‌شناسی فوکو در کنار تحلیل گفتمان را برای پرداختن به مسئلهٔ برساخت مفهوم دیگری به کار می‌برد، اما در مقابل، روش اسپیواک و دیگر متفکران نحلهٔ دوم، نقطهٔ مقابل رویکرد سعید است. آنها بیشتر متأثر از نظریه‌های روانکاوی‌اند تا نظریهٔ گفتمان. یکی از مهم‌ترین متونی که در ذیل مطالعات فرودست به مسئلهٔ دیگربودگی پرداخته است، مقالهٔ معروف گایاتری چاکروارتی اسپیواک با عنوان «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟»[2] است. عنوان اصلی جستار اسپیواک نخست «قدرت»، «میل» و «بهره»[3] بود. او در این مقاله، در مسیری غیرمستقیم در پی آن است تا تلاش‌های رایج در تفکر غربی دربارهٔ مسئله‌ساز کردن سوژه را مورد نقد قرار دهد؛ اینکه سوژهٔ جهان سومی در گفتمان غربی چگونه بازنمایی می‌شود. می‌توان این را پرسش و

1 subjection
2 Can Subaltern Speak?
3 Power, Desire, Interest

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

مسئلهٔ اصلی اسپیواک در این مقاله دانست. او برای پیشبرد مسئلهٔ طرح‌شده، به مرکزیت‌زدایی سوژه دست می‌زند که هم در مارکس و هم در دریدا مستتر است (مورتون، ۱۳۹۲: ۹۲-۹۷). به زعم اسپیواک، تولیدات فکری غرب از بسیاری جهات همدست با منافع اقتصادی بین‌المللی غرب است. او در پایان تحلیلی بدیل از روابط بین گفتمان غرب و امکان سخن گفتن فرودست در شکل اعم و زن فرودست در شکل اخص و یا سخن گفتن به جای او ارائه داده است. اسپیواک در این اثر، دلوز و فوکو را بدان سبب که جهان غیرغربی را دیگری می‌نمایانند، مورد نقد قرار داده است. او خاطرنشان کرده است که: «بخشی از رادیکال‌ترین نقدی که امروزه از جانب غرب صادر می‌شود، نتیجهٔ میل آلوده به منافعی برای حفظ سوژهٔ غربی و یا غرب به مثابه سوژه است» (Spivak, 1988: 66). اسپیواک به فوکو دربارهٔ برساخت دیگری غیراروپایی نقدهای جدی وارد کرده است. او در نقل از فوکو که «انسان در فرایند نابودی است؛ زیرا هستی زبان در افق ما می‌درخشد»، نوشته است: آن «ما»یی که چنین افقی را تصور می‌کند یا داراست، کیست؟ به باور اسپیواک، فرودست چه در شکل سوژهٔ پسااستعماری و چه در شکل زن به مثابه فرودست، قادر به سخن گفتن و مشروعیت بخشیدن به خود نیست؛ مگر اینکه فرایند تبدیل خود به سوژه در نظام پسااستعماری را متوقف سازد. بسیاری از نقدهایی که در پی پرداختن به صداهای سرکوب‌شده در دل تاریخ استعماری، هویت‌های به حاشیه رانده شده، هویت‌های ممزوج (آستانه‌ای) هستند، در سنت پست‌مدرنیستی نوشته شده‌اند. برای مثال، نظریه‌پردازان پسااستعماری اغلب روش‌ها و نظریه‌های گوناگونی را به کار می‌برند و آن را در قالب اقدامی قاطع علیه سنت‌های تمامیت‌بخش اروپایی صورت‌بندی می‌کنند، اما در میان سه متفکر تأثیرگذار پسااستعماری یعنی ادوارد سعید، گایاتری چاکراورتی اسپیواک و هومی بابا، سعید از مفاهیم و اندیشه‌های مطرح‌شده در نظریه‌های فوکو بسیار بهره گرفته است. اسپیواک ترکیب خاصی از مارکسیسم آلتوسری و واسازی دریدایی را به کار گرفته است و بابا بر آرای محققان بریتانیایی مجلهٔ *اسکرین* دربارهٔ «نشانه‌شناسی و بازنمایی» تکیه داشته است (میلز، ۱۳۸۸: ۱۵۳). البته نقدهای بسیاری بر این مطالعات، به‌خصوص شرق‌شناسی سعید وارد شده است که در این مجال قابل پرداختن نیست.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

دیگربودگی و گفتمان ترنس‌مدرن

یکی از مهم‌ترین مواجهاتی که با مفهوم دیگربودگی و نسبت آن با فرهنگ‌های غیراروپایی شده، در جنبش ترنس‌مدرن نمود یافته است. مطابق با آرای متفکران ترنس‌مدرن، می‌توان گفت که رویکرد پست‌مدرن در تبیین فرهنگ‌های غیراروپایی و به تبع آن فرهنگ و هنر معاصر خاورمیانه توانا نیست. از این رو، گفتمان ترنس‌مدرن از منظر تجربیات فرهنگی خود که متمایز از تجربیات اروپایی/آمریکای شمالی است، توانایی بیشتری در پاسخ‌گویی به چالش‌هایی دارد که برای یک فرهنگ منحصراً مدرن، غیرممکن می‌نماید. ترنس‌مدرنیسم پرورش کامل ایده‌هایی است که براساس انتقاد از مدرنیته و پست‌مدرنیته بنا نهاده شده است: اسطوره مدرنیته، ناکامی‌های اروپا در شناخت و برقراری ارتباط در گفت‌وگوی مناسب با دیگری و محدودیت‌های پست‌مدرنیسم (Goizueta, 2000: 183). انریکه داسل چهرهٔ شاخص ترنس‌مدرن، با برساخت نظریهٔ رهایی‌بخشی، نسبت جدیدی با مفهوم دیگری ایجاد کرده است. او در *فلسفهٔ رهایی‌بخشی* (۱۹۸۵م) به نقد ساختارهای استعماری، نظام سلطه، جهانی‌سازی، نژادپرستی و تبعیض جنسیتی اهتمام داشته و گفتمان‌های فلسفی اروپایی - آمریکای شمالی را مورد چالش قرار می‌داده است. داسل در دیگر کتاب مهم خود به نام *زیربنای مدرنیته*[1] (۱۹۹۶م) که انتقادی به فلسفهٔ اروپایی و توجه به فرهنگ‌های مقدم بر مدرنیته است، دیگری را شامل تمامی انسان‌هایی دانسته است که به زعم وی در معرض افسانهٔ نامعقول فداکارانهٔ مدرنیته قرار دارند؛ کسانی که مستعمرهٔ استعمارگرایی و امپریالیسم شده‌اند و از عقلانیت و کنش ارتباطی سرمایه‌داری معاصر بیرون رانده شده‌اند. داسل مدعی است که نظریهٔ رهایی‌بخشی از فهم جهان‌وطنی[2] غرب‌آیین[3] و مشکلات جهانی انسان معاصر و راه حل‌های آنها فراتر می‌رود. داسل همچنین پست‌مدرنیسم را ابزاری بی‌خطر برای «نقد سنجش‌گرانه» می‌دانست؛ جایی که گفت‌وگوهای رادیکال به نتایج رادیکال منجر نمی‌شود (Marsh, 2000: 61). نقد داسل از پست‌مدرنیسم این است که به عنوان ابزاری نقادانه برای دیگری، شکست

1 The Underside of Modernity
2 Cosmopolitan
3 Occidental

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

خورده است. وی معتقد است پست‌مدرنیسم از این جهت که یک تئوری یک‌طرفه است، ادامهٔ مدرنیته و از این رو، غرب‌محور است. داسل معتقد است «[پیش‌وند] پست در پست‌مدرنیته اروپامحوری آن را کنار نمی‌گذارد. پست‌مدرنیته فرض می‌کند که بشریت آینده به شکلی بدیهی بهَ یک وضعیت فرهنگی یکسان همچون اروپا و ایالات متحدهٔ پست‌مدرن می‌انجامد؛ تا آنجا که بشریت با فرایند جهانی‌سازی مدرنیزه می‌شود (که بازگشت‌ناپذیر و اجتناب‌ناپذیر است). این اعتقاد به مدرنیزه کردن اجتناب‌ناپذیر، پست‌مدرنیته را شدیداً اروپامحور می‌کند» (Dussel, 2002: 233). درواقع، مرکزیت اروپا در رابطه دیالکتیکی با دیگری یا پیرامونی[1] ایجاد می‌شود. به زعم داسل، اروپا در بسط و گسترش تمدن خود و به دنبال آن حذف و نادیده انگاشتن فرهنگ‌های مقدم بر خود و نیز تمدن‌های معاصر که از نظر فرهنگ غربی ارزش توجه نداشتند، خود را ذی‌حق دانسته است. این فرایند با توسل به عقل مدرن، هر آنچه را که از منظر ارزش‌های مدرن، بی‌ارزش تلقی می‌شد، کنار گذاشت، نفی کرد و به حاشیه راند (Dussel, 2012: 28). مواجههٔ ترنس‌مدرنیسم، هم در روش‌شناسی خود و هم در پنداشت «دیگری به مثابه امر جمعی»، با دیگر رویکردهای پست‌مدرنیستی چون شرق‌شناسی و مطالعات فرودست در این باره متفاوت است. داسل بحث خود را در نسبت با مدرنیسم پیش برده است؛ به عبارتی می‌توان او را ادامهٔ هابرماس دانست. به زعم داسل، آنجایی که هابرماس[2] مدرنیته را پروژه‌ای ناتمام تلقی کرده، موضوع او انتقاد از کنار گذاشتن توسعهٔ عقلانی روشنگری در شکل رادیکال آن توسط پست‌مدرنیست‌هاست (Dussel, 1996: 54). هابرماس با وجود نقد پست‌مدرنیه، همچنان آن را تجربه‌ای اروپایی می‌دانست، اما داسل «دیگری»های غرب را نیز به رسمیت می‌شناخت.

دیگربودگی در آثار هنر خاورمیانه

هنر معاصر غیراروپایی را می‌توان از دو منظر نگریست. نخست اینکه آن را با عنوان هنر جهان نام‌گذاری کرد. این ذهنیت، هنر معاصر جهان را در ادامهٔ سنت

1 Peripheral

2 Jurgen Habermas

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

مدرنیستی اروپایی می‌داند و خوانشی اروپامحور از هنر معاصر جهان ارائه می‌دهد. دوم اینکه در راستای پارادایم ترنس‌مدرنیستی، عنوان هنر جهانی[1] را دربارهٔ آن به کار برد و از منظری دیگر به آن نگریست. عنوانی که بسیاری از نظریه‌پردازان و مورخان هنر معاصر به کار می‌گیرند تا سایهٔ سنگین اروپامحوری را از روی هنر معاصر جهان بردارند؛ هرچند نقدهایی را بر آن وارد می‌دانند. این دو مفهوم که گاه به صورت مترادف به کار می‌روند، از نظر محتوا یا مواد آن‌قدر با هم تفاوت دارند که نباید به عنوان مترادف به کار روند. هانس بلتینگ[2] در *کتاب هنر معاصر به منزلهٔ هنر جهانی؛ یک ارزیابی انتقادی*[3] توضیح داده است که چگونه مفهوم هنر جهانی از اواخر دههٔ ۱۹۸۰ از درک سنتی ما نسبت به تاریخ هنر، آرمان‌های مدرنیسم دربارهٔ «پیشرفت و برتری» و مفروضات تاریخی اروپامحور و همچنین چگونگی تأثیر نیروهای بازار و منطقه‌گرایی بر هنر معاصر در عصر جهانی شدن، تخطی کرده است. به زعم بلتینگ، هنر معاصر دیگر بر ایجاد یک بافتار و یا ذوق تازه‌ای از زیبایی‌شناسی دلالت ندارد، بلکه نشان‌دهندهٔ «از دست رفتن بافتار» است. با توجه به اینکه امروزه بسیاری از آثار هنری را دیگر نمی‌توان در چارچوب تاریخ هنر اروپا قرار داد، می‌توان گفت که بر چارچوب منطقه‌گرایی و ماهیت مشارکت ناهمگون تمام سنت‌های فرهنگی جهان استوار است. بلتینگ توضیح داده است که با جهان‌شمول‌گرایی خودگماشتهٔ[4] مدرنیسم، به این دلیل که همیشه مبتنی بر «تصور هژمونی» از هنر بوده، مخالف است (Belting, 2009: 2). بلتینگ در بیان تفاوت معنایی میان مدرن و معاصر نوشته است: «هنر جهانی دیگر مترادف با هنر مدرن نیست، مدرن با اروپامحوری و معاصریت با نوظهور بودن مرتبط است» (Ibid: 3). علاوه بر آن، اندیشهٔ بسیاری از نظریه‌پردازان رادیکال هنر معاصر، اساساً بر تمایز میان اصطلاحات هنر جهانی (GA) و هنر جهان (WA) متکی است و به بررسی این موضوع استوار است که چگونه اولی در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ جایگزین دومی شد. به زعم بلتینگ، اینکه هر فرم و یا اثری را که بشریت خلق می‌کند، باید به عنوان هنر

1 global art
2 Hans Belting
3 Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate
4 self-appointed universalism

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

در نظر گرفت، پارادایمی مدرنیستی بود. با این حال، این نیز ادعای مدرنیسم بود که هنر جهان برای همیشه به عنوان اَشکال اولیهٔ هنر و از نظر قوم‌نگاری تاریخی «دیگری» باقی بماند، اما هرگز معاصر تلقی نشود. بلتینگ در کتاب خود به بررسی این موضوع پرداخته است که آیا مفهوم تاریخ هنر جهان در شکل سنتی اروپامحور آن می‌تواند به درستی شامل طیفی از تاریخ‌های منطقه‌ای غیرغربی باشد که در توسعهٔ آثار هنری دنیای جهانی‌شدهٔ ما نقش داشته است؟ یا اینکه آیا تاریخ هنر جهانی مشروع، لزوماً «خروج جمعی» از تاریخ هنر به دلیل فهم ناهمگون از تاریخ‌نگاری هنری را در خود دارد؟ او پدیده‌های جدیدی چون موزه هنرهای معاصر را مورد بررسی قرار داده است؛ به‌ویژه در آسیا که چنین موزه‌ها و دوسالانه‌هایی به‌طور فزاینده‌ای در حال ظهور می‌باشند. وی معتقد است در این مکان‌ها هنر باید معنایی محلی پیدا کند و استدلال کرده است که در برخی موارد محتوا، مجموعه‌ها و رویدادهای آنها هیچ رابطهٔ معناداری با فرهنگ اجتماعی که آنها را در بر گرفته است، ندارد. به دلیل عدم تثبیت یک تعریف محلی از هنر، با توجه به هژمونی مدرنیسم اروپایی، تاریخ هنری که با آن همراه است، عمدتاً وارداتی از غرب محسوب می‌شود و مدل اروپامحور تاریخ هنر، با سیستم طردهای هژمونیک خود، نمی‌تواند به درستی ارائه‌دهندهٔ این آثار باشد. بلتینگ با استناد به آثار آرتور دانتو[1] دربارهٔ پایان تاریخ هنر و سپس مقایسهٔ آن با آثار خود، به عنوان مقایسه‌ای با موضع پساتاریخی، یعنی موقعیت هنرمند غیرغربی به منزلهٔ امر پساقومی، بار دیگر استدلال کرده است که رابطهٔ میان مفاهیم «معاصر بودن» و «جغرافیا» بود که برای همیشه نگاه خیرهٔ غرب را از «دیگری» استعماری و بدوی جدا کرد (Belting, 2009: 5). داسل در کتاب *اختراع آمریکا*[2] (۱۹۹۵) استدلال می‌کند که قارهٔ آمریکا توسط اروپا، نه کشف، بلکه اختراع شد. وی در تعمیم این موضوع دربارهٔ استعمار جهان توسط اروپا، معتقد است که اروپا با قدرت سیاسی و اقتصادی خود، هویت دیگری را طراحی و تعیین می‌کند. بدین ترتیب، بر پایهٔ نظریات داسل می‌توان گفت که فرهنگ‌های غیراروپایی از جمله خاورمیانه، نه تنها از منظر اروپا نگریسته،

1 Arthur Danto

2 The Invention of Americas

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

خوانش، تحلیل و یا تفسیر شده، بلکه برساخته هم شده‌اند. هنر معاصر خاورمیانه را از این منظر می‌توان تحلیل و تفسیر کرد.

به منظور بررسی و تحلیل هنر معاصر[۱] خاورمیانه، باید نخست هنر مدرن مورد مداقه قرار گیرد؛ جریانی که میراث دهه‌های اوج‌گیری هنر مدرن در ایران، عراق، سوریه، لبنان و مصر طی دهه‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۰ است. بررسی تاریخی سیر تحولات رونگاری از آن تا تغییر در پارادایم‌ها، از طرد هنر اسلامی تا بازکشف آن، ما را در فهم فرهنگ و هنر این حوزه و نسبت آن با مدرنیسم و نیز هنر معاصر جهان یاری می‌کند. دورهٔ مدرن در هنر این منطقه به دلیل این تلقی که تقلیدی کم‌رنگ از الگوی غربی است، چندان شایسته توجه نبوده است. البته دیدگاهی دربارهٔ این موضوع وجود دارد که به ما امکان می‌دهد آثار هنری را در زمینهٔ خود ببینیم. این منطق ارتباط نزدیکی با مفهوم انتقال فرهنگی دارد که توسط مورخانی چون میشل اسپان[۲] بسط یافته است. انتقال یک فرهنگ به «دیگری» اگرچه بخشی از معنای اصلی را با خود می‌برد، اما در بافت جدید خود، معنای تازه‌ای به دست می‌آورد. از این رو، به جای اینکه تولیدات هنری خاورمیانه را به عنوان «پس‌قراول آوانگارد»[۳] تصور کنیم، پنداشتن آن به عنوان نوعی انتقال فرهنگی، ما را قادر می‌سازد تا معنای آن را در زمینه‌های موجود درک کنیم. سپس می‌توانیم دلیل وجودی جدید یا متفاوتی را که در یک حوزهٔ‌خاورمیانه به دست می‌آورد، تشخیص دهیم (Naef, 2016: 1011). برای مثال، در این دوره رجوع به سنت و گذشتهٔ تصویری را می‌توان در یکی از مهم‌ترین رویدادهایی که در هنر خاورمیانه به وقوع پیوست، یعنی جنبش موسوم به حروفیهٔ مدرن[۴] و نظرگاه هنرمندان آن، به خوبی

۱ بنا به عقیدهٔ بسیاری از مورخان هنر، هنر معاصر از فرطِ پیچیدگی و تنوع، به‌طور دقیق غیرقابل‌تعریف است، اما نظریه‌پردازان این حوزه متفق‌القول‌اند که معاصریت در اصطلاحِ هنر معاصر صرفاً نه ارجاع به معاصریت تاریخی و متعلق به امروزی بودن در معنای کرونولوژیک آن، بلکه فراتر از آن، در معنای گسست از اَشکال هنریِ قبل از خود، از جمله هنر مدرن کاربرد دارد (استالابراس، ۱۳۸۸: ۱۵۲). به لحاظ تاریخی آغاز این جریان را باید از دههٔ ۱۹۶۰ دنبال کرد. از دههٔ ۱۹۸۰ مفهوم هنر معاصر فراگیر شد (Smith, 2011: 16-36).

2 Michel Espagne

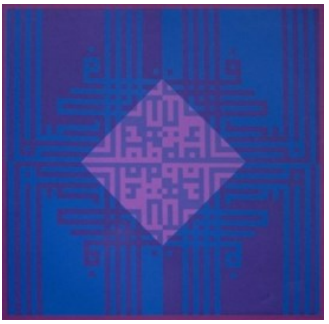
3 rearguard of the avant-garde

۴ جنبشی زیبایی‌شناسانه که در کشورهای عربی شکل گرفت. هنرمندان این جنبش از طریق قواعد موجود در هنر مدرن، گونه‌ای هنری خلق کردند که مبتنی بر کالیگرافی عربی- اسلامی بود. این جنبش گاه با عنوان «لتریسم عربی» نام برده می‌شود.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]
[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

درک و دریافت کرد. این جنبش که قصد داشت یک زبان بصری خاص فرهنگی را توسعه دهد تا حس هویت ملی را القا کند، در کشورهای عربی شکل گرفت و زمینه‌ساز اتفاقات جدیدی در هنر مدرن خاورمیانه شد (Shabout, 2007: 15-16).

در ایران نیز هنرمندان جنبش سقاخانه با استفاده از عناصر هنر ایرانی – اسلامی تجربه‌ای مشابه داشتند و به دنبال ایجاد یک مکتب هنر ملی بودند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۲۱۵) (تصاویر ۱ تا ۳). داسل بر این باور بود که پرداختن به مباحث موجود در یک فرهنگ، در نسبت آن با مدرنیسم است که بازتعریف می‌شود و مستلزم دیالوگ بینافرهنگی میان منتقدان موجود در آن فرهنگ است. به زعم وی، دیالوگ بینافرهنگی نه تنها دیالوگ میان توجیه‌گرانی است که برای اثبات ارزش‌های فرهنگی خود مبادرت می‌ورزند، بلکه به شکل خاص، دیالوگی است میان منتقدان نوآور و نکته‌سنج فرهنگی؛ یعنی روشنفکران مرز میان فرهنگ خود و مدرنیته. این دیالوگ، میان آنهایی نیست که صرفاً از فرهنگشان در مقابل دشمنان آن دفاع می‌کنند، بلکه میان کسانی است که با فاصله گرفتن از تظاهر نقادانه، آن را جایی میان فرهنگ خود و جهانی‌سازی بازآفرینی می‌کنند (Dussel, 2012: 48). از این رو، فهم صحیح فرهنگ و هنر معاصر خاورمیانه و تبیین محتوای آن نیازمند گفت‌وگوی درون‌فرهنگی است. چیزی که به نظر می‌رسد این است که پست‌مدرنیسم با محوریت اروپا و آمریکای شمالی قادر به انجام آن نیست.



تصویر۱. کمال بلاطه، ۱۹۸۲
(https://whttps://www.milleworld.com/palestines)

تصویر۲. حسین زنده‌رودی، ۱۹۶۹
(https://www.christis.com)

تصویر۳. جمیل حمودی، ۱۹۸۵

(https://www.barjeelartfoundation.org)

با آغاز قرن ۲۱ میلادی، جریان‌های هنر خاورمیانه متأثر از پارادایم پست‌مدرن، رنگ و بوی سیاسی به خود گرفت. بر این اساس، انگارهٔ خاورمیانه‌بودگی،[1] به منزلهٔ حاکمیت ترور و وحشت در زیست جهانی، باعث عرضهٔ طیف وسیعی از موضوعات به صحنهٔ هنر معاصر شد. پس از عصر جنگ علیه تروریسم در ادامهٔ حملات ۱۱ سپتامبر، تهاجم آمریکایی-انگلیسی به افغانستان و عراق، ظهور دولت اسلامی عراق و سوریه (داعش) و جنایات پی‌درپی گروه‌های بنیادگرا، خاورمیانه‌بودگی به موضوع اصلی دیگربودگی و به گفتمان جریان غالب (استریوتایپ) تبدیل شده است. این اتفاقات و جریان‌های سیاسی-ایدئولوژیک به شدت بر ساختارهای اجتماعی منطقه تأثیر گذاشت. نمود این آشفتگی‌ها که در حوزه‌های مختلف سیاسی، اقتصادی و روابط بین‌الملل رخ داد، بر هنر معاصر منطقه انکارناپذیر است. در این دوره واژه‌هایی چون سیاست، مذهب، جنسیت، شرق، غرب، ترس، محور شرارت، سلاح‌های کشتار جمعی، جنگ و آزادی، بر هنر معاصر خاورمیانه سایه افکنده است. با رهبری ایالات متحده و بریتانیا و مبارزه علیه ترور، خاورمیانه عمدتاً با تصاویر جنگ و ویرانی نشان داده می‌شود (Kerboua, 2016: 21-26). در دنیایی که توسط تصاویر نشان داده می‌شود، با استفاده از این کلیشه‌های رایج، غالباً فرهنگ‌های خاورمیانه به عنوان یک «دیگری» همگون بازنمایی می‌شود، اما در ترسیمی کلی‌تر می‌باید هنر این دوره را در زمینهٔ مباحث مرتبط با

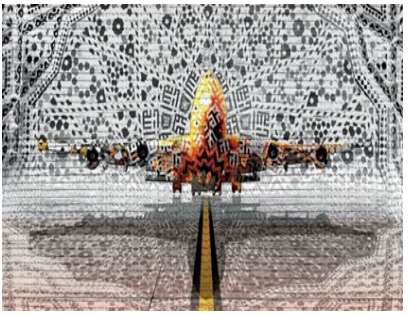
1 Middleeastnness

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]
[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

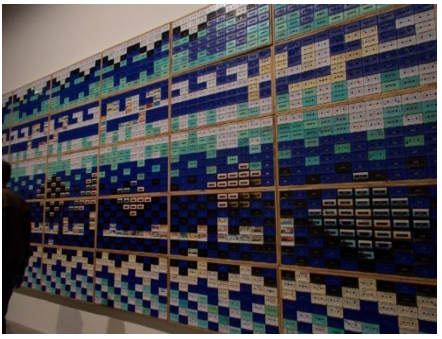
جهـانی شـدن و تـأثیرات فرهنگـی آن نیـز ارزیـابی کـرد. بـا گسـترش دیاسـپورای خاورمیانه در غرب، در پی اتفاقات سیاسی، از جمله گسترش بنیادگرایی اسـلامی در منطقه، جنگ‌ها و نزاع‌های فرقه‌ای و غیره، خاورمیانه مسائلش را با خود به غـرب برد و از این طریق سطح جدیدی از فرهنگ منطقه‌ای را بازتولید کرد که بـه شـدت سیاسی بود. نمود این امر در هنر خاورمیانه که پس از آن به الگووارهای تبدیل شد و هنر سراسر منطقه را فرا گرفت، اغلب در نقد سنت، مذهب و ایدئولوژی‌های حاکم صبغه‌ای سیاسی دارد. برای مثال، عبدالناصر قارم[1] هنرمند سـعودی (متولـد ۱۹۷۳) در آثار خود عناصری از فرهنگ اسلامی را با نگاهی آیرونیـک ارائـه می‌کنـد تـا بـه پارادوکس‌های موجود در جامعهٔ اسلامی و سـنتی عـرب و نیـز بازتولیـد قـدرت در نهادهای ایدئولوژیک و سیاسی انتقاد کند. او در مجموعهٔ کمانه،[2] تصاویری فشرده از جت‌های جنگندهٔ مسلّح ارائه کرده است که به بیننده نزدیک می‌شود. این اثر که بـا اَشکال موزائیکی موجود در تزئینات بناهای مذهبی لایه‌بندی شده است، چشم‌اندازی ترسناک از جنگ واقعی ارائه می‌کند کـه در حـال حاضـر در جهـان عـرب آن را شاهدیم (تصویر ۴). یا در نمونهٔ دیگر، هنرمند زن عرب، محـا ملـوح[3] اشـیائی نظیـر نوارهای کاست سخنرانی‌های مذهبی را در شکل الگوهای اسـتفاده شـده در بناهـای مذهبی، ظروفَ لعابی، بشکه‌های دور ریختـه شـدهٔ نفـت و درهـای فلـزی بطری‌هـا چیدمان کـرده و از طریـق آن قصـد داشـته اسـت بـه مبـارزات اجتمـاعی از دوران پیشانفت (پیشامدرنیته) به دورهٔ پسانفت اشاره کند. این دوره‌ها مهم‌تـرین دوره‌هـای تاریخی را در رابطه با هنجارهای اجتماعی ماننـد دورهٔ صـحوه در دهـهٔ ۱۹۸۰ کـه همزمـان بـا جنـگ افغانسـتان بـا اتحـاد جمـاهیر شـوروی رخ داد، در برمی‌گیـرد (تصویر ۵).

1 Abdulnasser Gharem
2 Ricochet
3 Maha Malluh

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]
[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]



تصویر ۴. عبدالناصر غارم (۲۰۱۵)
(https://www.irenebrination.com5/maha-malluh)



تصویر ۵. محا ملوح، چیدمان نوارهای کاست
(https://www.Abdulnassergharem.com)

یکی از شناخته‌شده‌ترین آثار منال الضویان دیگر هنرمند سعودی، با عنوان «آویخته با هم» چیدمانی متشکل از دویست کبوتر فایبرگلاس سفید را نشان می‌دهد که از سقف آویزان شده‌اند. بر روی هر کبوتر که در شکل سنتی خود نماد آزادی است، سندی دربارهٔ اجازه سفر که همه زنان سعودی برای مسافرت باید داشته باشند، وجود دارد. این گواهی باید توسط قیّم مرد منصوب آنها اعم از پدر، برادر یا شوهر صادر و امضا شود. اسناد از سوی زنان مختلف سعودی برای او فرستاده شده بود. این گواهی‌ها که مربوط به زنان شش ماه تا شصت سال است، تاریخچه‌ای از نابرابری حقوق زنان را مستند می‌کند. او دربارهٔ کارش گفته است: «در این چیدمان، طیف بسیاری از زنان برجستهٔ سعودی، اعم از ساینتیست‌ها، مربیان، مهندسان، هنرمندان و رهبران، اسناد خود را برای استفاده در این اثر به من اهدا کرده‌اند. زنان در حال یافتن مسیرها و دستاوردهای جدیدی برای جامعه خود هستند، اما وقتی نوبت به سفر می‌رسد هنوز با آنها همچون گله‌ای از کبوترهای معلق رفتار می‌شود» (Mossalli, 2011) (تصویر ۶). آثار سارا رهبر هنرمند ایرانی که در نیویورک کار و زندگی می‌کند، به برساخت هویت‌های دورگه و مسائل مربوط به دیاسپورا و دیگربودگی فرهنگی اشاره دارد. در آثار متنوع او، از عکاسی تا مجسمه و چیدمان، می‌توان این التقاط را دید. «در مجموعه پرچم، پارچه‌ها و اشیائی سنتی به گونه‌ای متفاوت و در قالب کلاژهایی به کار گرفته شده‌اند که تجسم متنوعی از پرچم به مثابه انگاره‌های مالکیت ملی و نیز نقش اختلاف‌برانگیز پرچم‌ها به عنوان

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]
[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

سمبل‌هایی از خشونت ایدئولوژیک و ملی‌گرایانه را در خود دارد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۳۷۷) (تصویر ۷). بخش عمدهٔ آثار معاصر در خاورمیانه در نقد نهادهای قدرت و ایدئولوژی حاکم و همچنین مسائل مربوط به زنان و حوزه‌های اجتماعی است. این دسته از اَشکال هنری که در آن زمان تازگی داشت و مورد تأیید و همسو با سیاست‌های نهادهای فرهنگی غربی بود، استریوتایپ هنر این دوره شد و به دلیل بازار اقتصادی نسبتاً خوبی که برای هنرمندان ایجاد کرد، تا به امروز همچنان تداوم داشته است. این گروه از هنرمندان عمدتاً شیوه‌ها و پارادیم‌های پست‌مدرنیستی را اختیار می‌کنند و هنری التقاطی و دورگه به وجود می‌آورند که به شکلی پارودیک در پی انتقاد به سیاست‌های موجود است.

تصویر ۶. منال الزویان، آویخته با هم، ۲۰۱۱ (بخشی از اثر)

(https://www.manaldowayan.com)

تصویر ۷. سارا رهبر، از مجموعهٔ پرچم، ۲۰۰۶-۲۰۰۸

(https://www.saatchigallery.com/artist/sararahbar)

از یک سو، به کارگیری نمادها و نشانه‌هایی از تاریخ معاصر کشورشان و از سوی دیگر، بازنمایی تاریخی- فرهنگی دست‌مایهٔ کار این گروه از هنرمندان بوده است. اما آنچه که نباید از نظر دور داشت، نقش نهادهای هنری غرب در شکل‌دهی و بازتولید این آثار است. سامرز کاکس[1] در مقاله انتقادی خود با عنوان «آیا ما هنر خاورمیانه را استعمار می‌کنیم؟»[2] حمایت نهادهای غربی از هنر معاصر خاورمیانه را در راستای پروژهٔ استعماری غرب تلقی کرده و نوشته است: «با توجه به اینکه

1 Somers cocks

2 Are we colonialising Middle Eastern art?

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

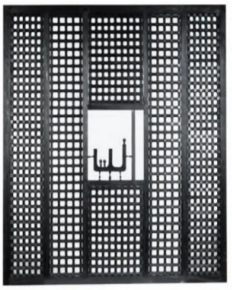
خاورمیانه به نحو فزاینده‌ای به تولیدکننده و مصرف‌کنندهٔ هنر معاصر تبدیل شده است، نقش غرب به عنوان معیار ذوق[1] رفته رفته نگران کننده‌تر می‌شود» (cocks, 2009). به زعم او، هنر معاصر خاورمیانه مانند نهالی شکننده است و بیم آن می‌رود که توسط نهادهای خارجی از مسیر خود خارج شود و در مسیر مقاصد سیاسی و اقتصادی آنها ریل‌گذاری شود. منتقدان، کیوریتورها، دلال‌های هنری (دیلرها)، خانه‌های حراج، بنیادها و موزه‌ها همه و همه در این بازی در حال رقابت‌اند [...]. هنر معاصر خاورمیانه به راحتی می‌تواند توسط خارجی‌ها به یک سمت جهت داده شود. چرا خارجی‌ها؟ زیرا هنوز نهادهای هنری غربی و پول‌های آنهاست که چه در شکل تجاری و چه در نوع عام‌المنفعهٔ آن، به هنر معاصر در هر جای جهان اعتبار می‌بخشند. کمک مالی از بنیاد فورد و یا نمایش در موزهٔ نیویورک، می‌تواند مسیر حرفه‌ای یک هنرمند را به کلی تغییر دهد (Ibid).

در دههٔ اخیر جریانی ترنس‌مدرنیستی در خاورمیانه شکل گرفته است که سعی دارد از دوگانه‌سازی فرهنگی و دیگری‌سازی در گذرد. برای مثال، سوزان حفونه هنرمند چندرسانه‌ای مصری (متولد ۱۹۶۲) آثاری خلق کرده است که بر روی کدهای بین فرهنگی و تجربیات شخصی زندگی در فرهنگ‌های مختلف تمرکز دارد. مشربیه (صفحه‌های مشبّک که از عناصر هنر و معماری اسلامی است) موتیف تکرار شونده در آثار اوست. البته آثار او فراتر از عناصر معماری (که عناوین آثار اوست) به شکلی متافوریکال به مسائل فرهنگی و تاریخی ارجاع دارد؛ مسائلی چون تأثیر و تأثر اندیشه، فرهنگ و هنر غربی و اسلامی (تصویر ۸) و یا بازکشف و پیوند با هنر اسلامی در کارهای وای. زد. کامی در مجموعه‌ای با عنوان «ادعیه بی‌پایان» (تصویر ۹) که با قطعات کاغذ ساخته شده، قابل ملاحظه است. «این نمونه‌ها با چسباندن تعداد زیادی از قطعات آجرمانند بسیار ریز، از اشعار یا متون ادعیه بر روی بوم به صورت دوار یا براساس اَشکالَ معماری اسلامی در گنبدها سازماندهی شده‌اند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۳۷۱)، ارجاع به تارخ فرهنگی ایران دارد. آثار لولوه الحمود هنرمند عربستانی، وجوه مشترک میان ریاضیات و خوشنویسی اسلامی را در هم می‌آمیزد و در نتیجه الگوها و فرم‌های هندسی پیچیده و دقیقی

1 Taste maker

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]
[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

ایجاد می‌شود. او با ساختارشکنی خط عربی و به کارگیری برخی اصول ریاضی، زبان معنوی خود را ایجاد کرد که دغدغهٔ او در برقراری ارتباط از طریق زبان و ارتباط آن با هستی‌شناسی است. با درک این نکته که حروف عربی دارای نسبت‌هایی است که نشان دهندهٔ کدهای ریاضی است، لولوه الحمود از این کدها برای تجزیه یا شکستن حروف به خطوط ساده‌تر مانند مصالح ساختمانی برای طرح‌های هندسی جدید استفاده کرده است. گلن لاوری از مدیران موزه هنرهای مدرن (MOMA) ، پیچیدگی هویت هنر معاصر اسلامی را مورد بحث قرار داده است. از منظر وی، هنرمندان در یک گفت‌وگو و مذاکرهٔ پیوسته میان ارزش‌های جهانی و محلی می‌باشند؛ و این مبارزه برای بیان‌گرایی در هنر، بسیاری را قادر می‌سازد تا در یک نظام جهانی کار کنند و به آنها اجازه می‌دهد در دسته‌بندی جهان‌وطنی و بنابراین معاصر قرار گیرند: «با نگاهی متفاوت، این هنرمندان آماده‌اند تا باور خود را به جهان‌وطنی که فراتر از وابستگی‌های ملی یا مذهبی است، به عنوان پیش‌زمینه‌ای برای مبادلات آزاد و روان ایده‌ها و تصاویر قرار دهند. پای فشردن بر معاصریت تصدیقی است به دسترسی و آشنایی آنها با مترقی‌ترین شیوه‌ها و ایده‌های هنری موجود در هر نقطه از جهان» (Lowry, 2008: 12). اشارهٔ لاوری به‌طور عمده به هنرمندان خاورمیانه‌ای است. او اصطلاح «هنرمندان مسلمان» را برنمی‌تابد و از این رو، اصطلاح هنرمندان معاصر را ترجیح می‌دهد.



تصویر ۸. سوزان حفونه (۲۰۱۰)

https://www.susanhefuna.com

تصویر۹. کامران یوسف‌زاده (۲۰۰۹)

https://www.artsy.net/artist/yz-kami

تصویر ۱۰. محمد احصایی، سماع، ۲۰۱۷ https://artchart.net/en/artists

نتیجه‌گیری

با بررسی جریان‌های هنری خاورمیانه می‌توان سه جریان را از یکدیگر باز شناخت و شکل‌گیری این دوره‌ها را در نسبت با مفهوم دیگربودگی ارزیابی کرد. جریان نخست، هنر مدرن منطقه است که به دلیل نگاه اروپامدار به تاریخ فرهنگی جهان به عنوان فرهنگ حاشیه، چندان شایستهٔ توجه قرار نگرفته است، اما هنرمندان در این دوره اگرچه متأثر از جریان مدرن غرب بودند، تلاش کردند تجربه‌ای بومی ارائه دهند و در پی نوعی مدرنیته ملی بودند که ریشه در سنت داشته باشد. جنبش زیبایی‌شناسی حروفیه مدرن در هنر عرب و نیز جنبش سقاخانه در ایران تلاش‌هایی برای تحقق این موضوع بود. جریان دیگر که اغلب گفتمان غالب و حاکم در خوانش هنر معاصر خاورمیانه تلقی می‌شود، با به کارگیری پارادایم‌های پست‌مدرنیستی و تلاش برای همسویی با مباحث جهانی‌سازی هنر، به موضوع دیگربودگی دامن زد. این گروه نگاهی سیاسی به خاورمیانه و سیاست‌های دولت‌های اسلامی منطقه داشتند. آنها اغلب سنت را هجوآمیز کردند. اما به زعم داسل و دیگر نظریه‌پردازان ترنس‌مدرن، این مدل از جهانی‌سازی همچنان فرهنگ غرب (اروپا و آمریکا) را استانداردسازی کرده و همچنان بر مدار اروپامداری استوار است و در ادامهٔ پروژهٔ استعماری غرب است. البته در این میان، می‌توان از جریان نوخاسته‌ای تحت پارادایم ترنس‌مدرن یاد کرد که هنرمندان آن با وجود تأثیر از مسائل و روایت‌های محلی، فراتر از مسائل مربوط به خاورمیانه در شکل ژئوپلیتیکی آن، نگاهی جهانی به هنر و محتوای فرهنگی دارند. آنها مفاهیم کلیشه‌ای مرتبط با خاورمیانه را به چالش

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]
[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

کشیدند و در برابر تعریف غربی و پایبندی به این انتظارات مقاومت کرده‌اند. از این رو، می‌توان گفت این گروه از هنرمندان از به کارگیری رویکردهای پست‌مدرنیستی در کارشان پرهیز کرده‌اند. آثار آنها اغلب بازنمودی از مضامین محلی و سنتی فرهنگ‌های منطقه‌ای است که دستخوش تغییرات قابل توجهی در زمینه‌های فرهنگی، اقتصادی و ژئوپلیتیکی شده است. موضوعات این دسته از هنرمندان بر جهانی بودن هنر، فراتر از زمینهٔ سیاسی و اجتماعی که اغلب از طریق رسانه‌ها وانمایی می‌شود، تأکید دارد؛ اما همچنان دلالت‌های بومی، سنتی، محلی و منطقه‌ای دارند. این آثار را نمی‌توان تنها در بستر تاریخ سیاسی خاورمیانه بازخوانی کرد، بلکه برای فهم و درک آن باید به تاریخ فرهنگی منطقهٔ خاورمیانه رجوع کرد.

منابع و مآخذ

- ادگار، اندرو و پیتر سج‌ویک (۱۳۸۷)، *مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
- اروین، رابرت (۱۳۹۹)، *دانش خطرناک: شرق‌شناسی و مصائب آن*، ترجمهٔ محمد دهقانی، تهران: نشر ماهی.
- استالابراس، جولیان (۱۳۸۸)، *هنر معاصر*، ترجمهٔ احمدرضا تقاء، تهران: نشر ماهی.
- برک، پیتر (۱۳۸۹)، *تاریخ فرهنگی چیست؟*، ترجمهٔ نعمت‌الله فاضلی و مرتضی قلیچ، تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- درایسدل، آلاسادیر و جرالد بلیک (۱۳۸۶)، *جغرافیای سیاسی خاورمیانه و شمال آفریقا*، ترجمهٔ دره میرحیدر (مهاجرانی)، تهران: انتشارات دفتر مطالعات سیاسی و بین‌الملل وزارت امور خارجه.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳)، *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نشر نی.
- سعید، ادوارد (۱۳۸۳)، *شرق‌شناسی*، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- کاپوشچینسکی، ریشارد (۱۳۹۵)، *دیگری*، ترجمهٔ هوشنگ جیرانی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴)، *هنر معاصر ایران؛ ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: نشر نظر.
- مورتون، استفان (۱۳۹۲)، *گایاتری چاکروارتی اسپیواک*، ترجمهٔ نجمه قابلی، تهران: نشر بیدگل.

– میرزایی، حسین (۱۳۹۳)، *درآمدی بر روش‌شناسی مطالعات فرهنگی*، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
– میلز، سارا (۱۳۸۸)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

منابع لاتین

– Alasdair Drysdale,Gerald H. Blake(1985), *The Middle East and North Africa: A Political Geography*, Oxford University Press.
– -Belting, Hans (2009), *Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate*, In Belting, H. and Buddensieg, A. (Eds.). *The Global Art World:* Audiences, Markets, and Museums, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, pp38-73.
– Bisharat, Wijdan Ali and Suhail (1989), *Contemporary Art from the Islamic World*. London on behalf of The Royal Society of Fine Arts, Amman, Jordan: Scorpion.
– -Blair, Shiela, and Jonathan Bloom (1989), The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study If an Unwieldly Field." The Art Bulletin 85, no. 1: 84-152.
– Burk, Peter (1997), What is Cultural History, New York: Cornell University Press.
– Cocks, samers (2009), *Are we colonialising Middle Eastern art?* No one needs western-style “fine art” with some orientalist flourishes, Published in The Art Newspaper, issue 204, July/August, Published online 8 Jul, http://www.theartnewspaper.com
– Dussel, Enrique (1985), *Philosophy of Liberation*, New York: Orbis
– ……. (1995), *The Invention of the Americas*, NewYork: Continuum.
……. (1996), *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*, Eduardo Mendieta (ed), NewJersey: Humanities press.
– ……. (2002), *World-System and “Trans”-Modernity*, Duke University Press.
– ……. (2012), *Transmodrnity and Interculturality: An Interpretation from the Perspective of Philosophy of Liberation*, Metropolitan University.
– Edgar, Andrew and Peter sedgwich (2002), *Cultural Theory: The Key Concepts*, London: Routledg.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]
[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

- Eigner, Saeb; Hadid, Zaha (2010), *Art of the Middle East: modern and contemporary art of the Arab world and Iran*, Published by Merrell.
- Foster, Hal (1995), *The artist as ethnographer?* In The traffic in culture. Refiguring art and anthropology, ed. G. Marcus and F. Myers, 302–309. Berkeley, LA and London: University of California Press.
- George, Kenneth M (2010), *Picturing Islam: Art and Ethics in a Muslim Lifeworld West Sussex*, United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- Goizueta, R. S. (2000), *Locating the Absolutely Absolute Other: toward a Transmodern Christainity:* 81-193, in eds Alcoff, L M, Mendieta, E, (2000), *Thinking from the underside of history: Enrique Dussel's philosophy of liberation*, Rownan and Littlefield Publishers, New York.
- Grabar, Oleg(1973), *The Formation of Islamic Art*, New Haven and London Yale University, p.1. 119 Shiela Blair and Jonathan Bloom (1989), The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study If an Unwieldly Field, The Art Bulletin 85, no. 1.
- -Irvin, Robert (2008), *Dangerous Knowledge*, New York: The Overlook Press.
- Kapuscinski, Ryszard (2008), *The Other*, New York: Verso.
- Kenneth M. George (2010), *Picturing Islam: Art and Ethics in a Muslim Lifeworld (West Sussex*, United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- Kerboua, Salim (2016), *From Orientalism to neo-Orientalism: Early and contemporary constructions of Islam and the Muslim world*, access in: https://www.researchgate.net/publication/305554944.
- Lowry, Glenn (2008), *Oil and Sugar: Contemporary Art and Islamic Culture*, In Eva Holtby lecture on contemporary culture, No.3, 2008.
- Marsh, James L (2000), *The Material Principle and the Formal Principle in Dussel's Ethics*: 51-68, in eds Alcoff, L M, Mendieta, E, (2000), Thinking from the underside of history: Enriqu Dussel's philosophy of liberation, Rownan and Littlefield Publishers, New York.
- Mills, Sara (1997), *Discours*, London: Routledge.
- Morton, Stephn (2003), *Gayatri Chakravorty Spivak*, London: Routledge.
- Mossalli, Marriam (23 March 2011), *Arab News*, Retrieved from: https: //www.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

arabnews .com /node/371888

- Naef, Silvia (2003), Between the Search for "Authenticity" and the Temptation of Neo- Orientalism: Arabs Painting (1950-1990), *Asiatische Studien,* 57, pp. 351-365. Retrieved from: http://doi.org/10.5169/seals-147603.
- Naef, Silvia (spring 2003), Reexploring Islamic Art: Modern and Contemporary Creation in the Arab World and Its Relation to the Artistic Past, *Anthropology and Aesthetics,* 43, pp. 164-174. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/20167596.
- ……. (2016), Visual Modernity in the Arab World, Turkey and Iran: Reintroducing the "Missing Modern", *Asiatische Studien*, 70(4), pp. 1005–1018. doi: 10.1515/asia-2016-0043
- Piotrovsky, Mikhail B.and John Vrieze (1999), Earthly Beauty, Heavenly Art: Art of Islam, Amsterdam: De Nieuwe Kerk Amsterdam Lund Humphries Publishers.
- Said, Edward (1979), *Orientalism*, New York: Pantheon Books.
- Shabout, Nada M (2007), *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville: University Press of Florida.
- Slater, David (1998), *Post-Colonial Questions for Global Times*, Review of International Political Economy 5, No. 4: 647-678.
- Smith, Terry (2011), *Contemporary Art: World Currents*, London: U.K. Laurence King Publishing Ltd.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), *Can Subaltern Speak,* From C. Nelson and L. Grossberg (eds), Marxism and Interpretation of Culture, Macmillan Education: Basingstoke.
- Stallabrass, Julian (2006), *Contemporary Art*, New York: Oxford University Press.
- https://www.Abdulnassergharem.com (access date: 2022/6/15).
- https://artchart.net/en/artists (access date: 2022/6/15).
- https://www.artsy.net/artist/yz-kami (access date: 2022/8/10).
- https://www.barjeelartfoundation.org (access date: 2022/7/11).
- https://www.christis.com(access date: 2022/7/11).
- https://www.irenebrination.com5/maha-malluh (access date: 2022/6/15).

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-09-07]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1402.15.56.1.4]

[DOI: 10.52547/pte.15.56.1]

- https://www.milleworld.com/palestines(access date: 2022/8/10).
- https://www.manaldowayan.com (access date: 2022/7/11).
- https://www.saatchigallery.com/artist/sararahbar(access date: 2022/7/11).
- https://www.susanhefuna.com (access date: 2022/8/10).

List of Sources with English Handwriting

- Bakhtiārīan, Maryam (2014), A Different Approach to Other in Art: With a Luhmannian Approach, in *Honarhāye-Zibā Journal*, Volume 18, Issue 3, February 2014, Pages 1-10, Tehran: Tehran Univrsity, (In Persian).
- Keshmīrshekan, Hamīd (2015), *Contemporary Iranian art*, Tehran: Nazar Press (In Persian).
- Rashīdiān, Abdolkarim (2015), *Postmodern Culture*, Tehran: Ney Press (In Persian).
- Pākbaz, Rūīn (2002), *Iranian Painting from Ancient Times to Today*, Tehran: Zarīn va sīmīn (In Persian).
- Mīrzei, Hossein (2014), *An introduction to the methodology of cultural studies*, Tehran: Institute of Cultural and Social Studies (In Persian).