Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 2 / Issue 2 / pages 183-204 e-ISSN: 2980-7875

Original Research

10.30486/PIA.2023.1993915.1049

Revisiting Identity and the Formation of the Third Space in Contemporary Art of Isfahan, with an Emphasis on the Theory of the Third Space by Homi Bhabha (Case Study: Works by Hossein Tahvilian, Mohammad Khalili, Seyed Mahmoud Hosseini, and Mehdi Hamedi)

Seyed Mahmood Hosseini Dehmiri[1], **Hossein Tahvilian**[2], **Mohammad Khalili**[3]

1 Lecturer at Farhangian University of Isfahan, Shahid Bahonar Campus, Isfahan, Iran (corresponding author)

2 Faculty of Farhangian University of Isfahan, Shahid Bahonar Campus, Isfahan, Iran

3 Master of Painting, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

The art of painting in Isfahan has a historical background dating back to cave dwellings in this region, playing a significant role in the evolution of Iranian painting and maintaining its structure throughout governmental changes. Isfahan's geographical location, situated in the center of Iran, has provided Iranian artists with the opportunity to engage with both Eastern and Western transformations. This characteristic, coupled with the migration and establishment of art universities in Iran, has had a profound impact on cultural and artistic relationships, leading to innovative movements in contemporary Isfahan painting. Drawing on the concept of hybridity and the third space, Homi Bhabha effectively describes the formation of this space in postcolonial critique and emphasizes its significance in generating new cultural and artistic interactions. One of the key factors contributing to the creation of such a space in contemporary Isfahan painting is the presence of migrant artists and graduates from art universities in other cities who have contributed to the emergence of a new visual space in Isfahan's art scene. This article aims to review the identity and formation of the third space in contemporary painting in Isfahan, with a focus on Homi Bhabha's theory. The central question of this research is: What impact have immigrant artists had on the reinterpretation of identity and the formation of the third space in Isfahan's contemporary painting? The research methodology employed is primarily a combination of a fundamental-applicative approach in terms of its objective and a descriptive-analytical approach in terms of its nature. The sampling method utilized is purposeful, involving the selection of four artists who have studied both in Tehran and in universities and schools in Isfahan, particularly in the field of painting. The research findings demonstrate that immigrant artists in Isfahan have successfully contributed to the creation of a new intercultural space within the city, closely aligning with Homi Bhabha's conceptualization of the third space

Keywords: Keywords: Contemporary Painting, Contemporary Painters of Isfahan, Homi Baba, The third Space.

Received: 2023-06-23 Accepted: 2023-11-27 smhdehmiri@yahoo.com

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال دوم / شماره دوم / تابستان ۱۴۰۲/ ص ۲۰۴-۱۸۳

پژوهشی

10.30486/PIA.2023.1993915.1049

بازخوانی هویت و شکل‌گیری فضای سوم در نقاشی معاصر اصفهان با تأکید بر نظریه‌ی فضای سوم هومی بابا (مورد پژوهشی: آثار حسین تحویلیان، محمد خلیلی، سید محمود حسینی، مهدی حامدی)

سید محمود حسینی ده‌میری[۱]، حسین تحویلیان[۲]، محمد خلیلی[۳]

۱ مدرس دانشگاه فرهنگیان اصفهان، پردیس شهید باهنر، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)

۲ هیات علمی دانشگاه فرهنگیان اصفهان، پردیس شهید باهنر، اصفهان، ایران

۳ کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

قرارگیری موقعیت مکانی اصفهان به عنوان شهری واقع در مرکز ایران، به هنرمندان اصفهانی این امکان را داده است تا با تحولات شرق و غرب همراه شوند. این ویژگی به همراه مهاجرپذیری و شکل‌گیری دانشگاه‌های هنر در ایران، تأثیر بیشتری بر روابط فرهنگی و هنری گذاشته است تا جایی که باعث ایجاد حرکت‌های نوینی در نقاشی معاصر اصفهان شده است. هومی بابا با طرح مسئله دو رگه بودگی و فضای سوم به مسئله شکل‌گیری این فضا در نقد پسااستعماری می‌پردازد. هدف این مقاله بازخوانی هویت و شکل‌گیری فضای سوم در نقاشی معاصر اصفهان با تأکید بر نظریه‌ی فضای سوم هومی‌بابا است. سوال اصلی این پژوهش این است که هنرمندان مهاجر چه تأثیری در بازخوانی هویت و شکل‌گیری فضای سوم نقاشی معاصر اصفهان داشته‌اند؟ روش پژوهش، از نظر هدف، بنیادی - کاربردی و از نظر نوع توصیفی- تحلیلی است و روش نمونه‌گیری در این مقاله به صورت هدفمند با انتخاب چهار هنرمند که همه در تهران تحصیل نموده‌اند، انتخاب شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که هنرمندان مهاجر اصفهان در شکل‌گیری فضای بینافرهنگی جدید در شهر اصفهان موفق بوده‌اند و این فضای جدید با تعریف فضای سومی که هومی‌بابا از آن یاد می‌کند، بسیار نزدیک است.

کلمات کلیدی: فضای سوم، نقاشی معاصر، نقاشان معاصر اصفهان، هومی بابا

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۶

smhdehmiri@yahoo.com

۱. مقدمه/بیان مسئله

یکی از حوزه‌های مطالعاتی جدید در زمینه فرهنگ کشورهای در حال توسعه، مطالعات پسااستعماری است که بر رابطه فرهنگ و امپریالیسم، بویژه در جهان سوم تأکید دارد و به تحلیل وضعیت استعمار و به چالش‌کشیدن کاربست‌های فرهنگی و روشنگرانه غرب در زمینه‌های ادبی و هنری، در سرزمین‌های مستعمره می‌پردازد. نقطه‌ی روشن این جریان در نوشته‌های ادوارد سعید(۱۳۸۱) با کتاب شرق شناسی شکل گرفت که به مقوله‌های فرهنگی می‌پردازد تا توهمات غرب در بازتعریف شرق و در نهایت تعریف نادرست غرب از شرق را برای همگان آشکار سازد. با معرفی نقدهای پسااستعماری، مفاهیم و رویکردهای دو قطبی و تقابل‌های مفهومی میان شرق و غرب شکل گرفت و به ایجاد مرزهای معرفت‌شناسانه فی‌مابین آن دو انجامید. در ادامه هومی‌بابا، فرانتس فانون، ایلان کاپور، اسپیواک و دیگران، شرق‌شناسی را در زمینه‌های دیگر ادبی گسترش دادند. در این بین هومی بابا تعریفی جدید از این نقد بیان نمود. وی با تعریف دورگه بودگی و مشخص نمودن ویژگی‌های فضای سوم و دورگه ایجاد ابژه‌های جدید را نه متعلق به استعمارگر و نه مشابه با ناخودآگاه مستعمره می‌داند. در این فضا پیشینه‌ها تغییر می‌یابند و یک موقعیت و فضای سوم خلق می‌گردد که مدام در حال چرخش بین مستعمره و استعمارگر است و به هیچ وجه به یک سویه تعلق ندارد؛ در نتیجه همین تعامل‌ها و بده بستان‌هاست که دورگه شکل می‌گیرد (Bhabha,1978, 36-38). هومی بابا از دورگه به عنوان "چیزی جدید، نه این و نه آن" که برخاسته از فضای سوم است تعریف می‌کند؛ یعنی آنچه که از هر دو نشانه‌ای دارد و بازتابی از آن دو است. دورگه را نمی‌توان مانند یک قطعه موزاییک‌کاری زیبا کنار هم بچینیم و با لحیم سنتهای فرهنگی متفاوت، فرهنگی یکپارچه به دست آوریم (Bhabha,1994, 119).

از دیگر ویژگی‌های این فضا می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: فضایی سیال، مبهم و نامعین که در تعامل بین دو یا چند فرد یا فرهنگ ایجاد می‌گردد و ناب‌بودگی هر یک از فرهنگ‌ها را مورد تردید قرار می‌دهد. این تبادل فرهنگی در ابتدا با تقلید صرف هنرمندان از فرهنگ غالب اتفاق می‌افتد؛ اما در ادامه هنرمندان با ایجاد فضای دورگه‌ای (فضای سوم) دست می‌یابند که در آن سعی می‌شود به ویژگی‌های اصیل و سنتی هنر بومی خود توجه نمایند. هومی‌بابا بازتعریفی جدید از نقد پسااستعماری بیان نمود که برای بیان واقعیت-های جهان سوم مورد کاربرد قرار گرفت و محصولات تولید شده در جهان سوم را ماحصل تقلید، دنباله‌روی، پیوندخوردگی و حاشیه-سازی توصیف نمود. وی با مطالعه آثار ادبی و هنری مهاجر، بر تفاوت نگاه مهاجر و نیز پیوندخوردگی فرهنگی ایجادشده در نگاه مهاجر تأکید نمود. این نگاه با شکل‌گیری فضای سوم در آثار ایجاد شده بینافرهنگی در تمامی فرهنگ‌ها قابل پیگیری است و از طریق توسل به آن می‌توان مقوله‌هایی همچون قومیت، نژاد و هویت فرهنگی را مورد بررسی قرار داد (شاهمیری، ۱۳۸۱،۵۰).

مهاجر به دنیای درون و خاطرات گذشته خود پناه می‌برد و خاطره‌نویسی و بیان این نوستالژی‌ها به صورت دیداری در کار هنرمندان نقاش جلوه‌گر می‌شود. مهاجر در ترجمان زندگی روزانه، همواره با مسائلی همچون، زبان، ترجمه، آوارگی، هویت، نژاد، اسطوره‌های سرزمین مادری و تفاوت‌های فرهنگی دست و پنجه نرم می‌کند و این موضوعات تأثیری اساسی بر هویت کاری هنرمند می‌گذارند. وی با دوباره‌سازی روایت‌های گذشته به ساختن هویت جدیدی دست می‌یابد که میان گذشته وحال در رفت و آمد است و روایت سیالی را بازتولید می‌کند (شاهمیری،۱۳۸۱، ۵۳).

در نقاشی معاصر اصفهان این فضای سوم با مهاجرت هنرمندان از شهرهای دیگر به اصفهان، ورود فارغ التحصیلان دانشگاه‌های هنر تهران و دیگر شهرهای ایران به اصفهان، ورود هنرمندان ایرانی ساکن دیگر کشورهای اروپایی و آمریکایی به اصفهان و تبادل افکار بین آن‌ها و قشر هنردوست و هنرمند در اصفهان شکل جدیدی به خود گرفت؛ به طوری که در ادامه شاهد ایجاد یک فضای سوم تجسمی در اصفهان هستیم که به دنبال تلفیق ایده‌های گوناگون و سپس رسیدن به یک سیاق با رویکردهای ملی منطقه‌ای - جهانی و رسیدن به یک هویت فرهنگی غنی با تأکید بر اختلاط‌های فرهنگی دارد. این فضای سوم که در نقاشی اصفهان شکل گرفت، پیشینه‌ای بس کهن دارد و هنرمندان این شهر با توسل‌جستن به این پیشینه غنی سعی در به‌وجود آوردن فرهنگ جدید التقاطی نمودند که در ادامه باعث شکل‌گیری فضای سوم در نقاشی اصفهان شد. از نقاشانی که در این پژوهش به آن‌ها پرداخته می‌شود، حسین تحویلیان، محمد

خلیلی، سید محمود حسینی و مهدی حامدی، در شکل‌گیری این فضای سوم تصویری در اصفهان نقش اساسی را دارند و این مقاله بر آن است تا با بررسی نقش این چهار هنرمند مهاجر اصفهان، به مسئله پیوندخوردگی فرهنگی فضای تجسمی اصفهان و شکل‌گیری فضای سوم تجسمی در اصفهان بپرازد. سوال اصلی این پژوهش این است که: بازخوانی هویت و شکل‌گیری فضای سوم، چگونه با هنرمندان مهاجر، در فضای تجسمی معاصر اصفهان شکل گرفته است؟

۲. روش پژوهش

این مقاله توصیفی- تحلیلی و از نظر هدف بنیادی - کاربردی است. رویکرد این پژوهش پسااستعماری و با تأکید بر نظریات هومی‌بابا به بررسی نقاشی معاصر اصفهان می‌پردازد. روش نمونه‌گیری در این مقاله به صورت گزینشی و هدفمند با انتخاب چهار هنرمند که هریک در تهران تحصیل نموده و در دانشگاه و مدارس به تدریس نقاشی پرداخته‌اند، می‌باشد. جامعه آماری این پژوهش، ده نمونه از کارهای هر یک از این اساتید است که از دوره‌های کاری مختلف این هنرمندان به صورت گزینشی و هدفمند انتخاب شده است و با تحلیل و مطالعه موردی بر روی آثار سعی خواهد شد تا ویژگی‌های تجسمی خاص موجود در کار هریک از این اساتید مشخص گردد.

۳. ادبیات پژوهش (مبانی نظری /پیشینه پژوهش)

نقد پسااستعماری از نقدهای جدید است که در حوزه ادبیات، سیاست، جامعه شناسی، فرهنگ و نظایر آن استفاده شده‌است. درمورد این نقد و ادبیات مهاجرت می‌توان به آثاری همچون: شرق‌شناسی اثر ادوارد سعید، نظریه‌های نقد ادبی معاصر اثر لویس تایسن، نظریه و نقد پسااستعماری اثر آزاده شاهمیری، رویکرد جامعه شناختی به شرق‌شناسی، پست‌مدرنیسم و جهانی‌شدن اثر برایان اس. ترنر و نظایر آن اشاره نمود؛ که نویسندگان نام‌برده در آن‌ها به بررسی چهارچوب‌های نظری و دسته‌بندی عوامل مختلفی که در شکل-گیری نقد پسااستعماری نقش دارند، می‌پردازند و آن‌ها را به طور مجزا معرفی می‌کنند. مقاله شیرزادیان (۱۳۸۸) با عنوان: مطالعات پسااستعماری، نقد و ارزیابی دیدگاههای فرانتس فانون، ادوارد سعید و هومی‌بابا، به بررسی اندیشه‌های فانون، سعید و هومی‌بابا و تأثیر و تأثر آن‌ها پرداخته است و فرهنگ کشورهای در حال توسعه و رابطه آن‌ها را با امپریالیسم مورد بررسی قرار می‌دهد. مقاله خورشیدیان و زاهدی(۱۳۹۶) به بررسی شکل‌گیری جریان سقاخانه و تأثیر اندیشه‌های پسااستعماری در ایجاد این مکتب دارد و مکتب سقاخانه را تلاشی موفق برای همراهی هنرمندان ایرانی با هنر پست‌مدرن غربی با نگاه ملی می‌داند. مقاله سمیعی، خدابخشی و فروتن(۱۳۹۵) به مطالعه تطبیقی بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار نقاشی و معماری معاصر پرداخته است و با بررسی بازنمایی و برداشت هنرمند نقاش و معمار از معماری سنتی، به رابطه و پیوند بین فضای نقاشی و معماری (پرویز کلانتری و هادی میرمیران) با هنر معاصر پرداخته است. مقاله حیدری و ربیع زاده (۱۳۹۵) پس از بررسی اصول و نظریه‌های نقد پسااستعماری و مولفه‌های آن، بازتاب این مولفه‌ها همچون مهاجرت، هویت فردی، زبان و مکان را در آثار روح‌انگیز شریفیان به عنوان یک نویسنده مهاجر که در هلند ساکن است را مورد بررسی قرار می‌دهد. مقاله پورمختار و مراثی (۱۳۹۹) به نقش دورگه‌گی و فضای سوم در آثاری که به طور مستقیم از هنر غرب تأثیر گرفته‌اند، تأکید دارد و با بررسی نقاشی معاصر ایران از زمان فرنگی‌سازی تا مکتب سقاخانه به این نتیجه می‌رسد که فضای نقاشی معاصر ایران طی فرایند تقلید، غلبه بر عناصر ایرانی، غلبه بر عناصر غیرایرانی به سمت ایجاد فضای سوم حرکت نموده است. کتاب بررسی نقاشی اصفهان از ۱۳۶۰تا ۱۳۹۰ نوشته (تحویلیان،حسینی، حشمتی نژاد)(۱۳۹۹) که در زمینه نقاشی معاصر اصفهان صورت گرفته است، به معرفی، توصیف، تحلیل و تفسیر آثار هنرمندان اصفهان پرداخته؛ اما تاکنون هیچ تحقیق جامع و مشخصی در مورد شکل‌گیری فضای سوم در نقاشی معاصر اصفهان صورت نگرفته است و تحقیق حاضر با دیدگاه پسااستعماری به این موضوع می‌پردازد.

۱-۳- نقاشی و رابطه آن با نقد

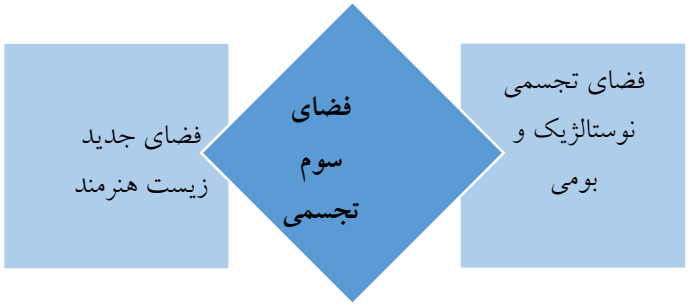
گستردگی و رابطه نزدیک مباحث نقد و نقاشی باعث گردیده است تا پژوهشگران معاصر از نقد در حوزه‌های گوناگون بهره ببرند. یکی از این رویکردهای جدید که امروزه در حوزه هنرهای تجسمی و نقاشی شکل گرفته است به مباحث نقد پسااستعماری و رابطه هنرمند و محیط اجتماعی در تغییر مکان و جغرافیای زیستی هنرمند می‌پردازد. این تغییر جغرافیای زیستی هنرمند، باعث تغییر نگاه و هویت فردی هنرمند در مقابله با موطن جدید می‌گردد. زبان، تغییر فرهنگ هنرمند و رودرویی وی با مفاهیمی همچون، غربت، دیگری، فرودست، حاشیه و غیره وی را به مقابله با آن‌ها فرا می‌خواند و در فرهنگی جدید که از اختلاط بین فرهنگ مهاجر و سرزمین مهاجرت کرده اتفاق می‌افتد، نوعی هویت اختلاطی و دورگه شکل می‌گیرد که هنرمندان در این فرهنگ جدید همواره درحال بازیابی و بازخوانی فرهنگ بومی خود هستند تا از سرگردانی هویت در وطن جدید رهایی یابند. (Bhabha,1978, 36-38)

۲-۳- مهاجرت

یکی از مشخصه‌های نقد پسااستعماری که با جابجای انسان در مکان و تأثیر و تأثرات فرهنگ‌های مختلف بر شخص مهاجر و چگونگی مواجهه شخص مهاجر با این فرهنگ‌ها می‌پردازد، مهاجرت نام دارد. مهاجرت، پدیده‌ای بسیار پیچیده و چندگانه است که موجب بازتاب‌های گوناگون و حتی متضاد درمیان مهاجران می‌گردد (احمدزاده، ۱۳۹۱ ،۷) و باعث ایجاد دورگه‌های فرهنگی در مکان جدید می‌شود که شخص مهاجر آن‌ها را از فرهنگ بومی با خود به همراه برده است و در ادامه به پیوندخودگی فرهنگی و شکل‌گیری فضای دورگه کمک می‌نماید.

مهاجرت هویت فردی را ذوب کرده و زبان، مکان و برخوردهای اجتماعی با شخص مهاجر را مورد تأثیر قرار داده و آن‌ها را دستخوش تغییر و تحول می‌کند. در ادبیات مهاجرت مفاهیمی همچون دیگری، فرودست، حاشیه و شرق، وقتی با مولفه‌های غربت، هویت، وطن، حسرت و گم‌گشتگی درهم می‌آمیزد: سبب آفرینش و خلق آثاری می‌گردد که برگرفته از موطن جدید است و با فضای سرزمین آباء و اجدادی هنرمند پیوند دارد و این درهم آمیختگی را می‌توان هویت سرگردان هنرمند نامید (تفرشی مطلق، ۱۳۸۹، ۲۱۹). هومی‌بابا تعامل وجود میان استعمارگر و استعمارشده را مربوط به موقعیت پیوندخوردگی می‌داند که این تعامل به ایجاد اشکال مختلف فرهنگی می‌انجامد. جابجایی‌های مکانی در قلمرو فرهنگ یک کشور مفاهیمی همچون زبان، نژاد، تجربه‌های زیستی مشترک و ... را دستخوش تغییر می‌دهد و هویت جدیدی در مواجهه با دیگری ایجاد می‌شود و هنرمند با جابجایی مکانی خود، در این دوگانه خود و دیگری، هویت ملی خویش را بازسازی می‌کند و یا با جایگزینی فرهنگ مقصد به رد آن می‌پردازد. آثار ایجاد شده در پیوندخوردگی فرهنگی ویژگی‌های مشترکی را ایجاد می‌کنند و باعث ایجاد فضای سوم می‌شوند تا از دید اقلیت، ویژگی‌های ثابت و مشخص هویت که توسط غرب و شرق مورد تأکید واقع می‌شوند را به چالش بکشد. دیدگاه پسا استعماری حاصل تقابل و تعامل کلان فرهنگ‌ها بویژه فرهنگ غربی در مقابل فرهنگ شرقی است؛ اما این روابط ایجاد شده در این کلان فرهنگ‌ها همواره بر خرده فرهنگ‌ها نیز اثر می‌گذارد. از سوی دیگر کلان فرهنگ‌ها خود حاصل ترکیب و اثرگذاری متقابل جزء فرهنگ‌ها هستند و ما همواره شاهد رابطه سیال و فعال بین کلان فرهنگ‌ها با جزء فرهنگ‌ها و کلان فرهنگ‌ها با هم هستیم (Bhabha,1990,23).

به گفته سوجا: فضای سوم، اشاره‌ای به شیوه تفکر در مورد فضای اجتماعی است که جغرافیای انسانی که ما در آن زیست می‌کنیم به اندازه ابعاد تاریخی و اجتماعی، مهم و حساس در نظر گرفته می‌شوند (سوجا، ۱۳۹۶، ۱۷) و تلاقی دو فضای استعماری و پسااستعماری، فضای جدیدی را از لحاظ فرهنگی- اجتماعی شکل می‌دهد که همان فضای سوم است و در نظریه هومی‌بابا به آن پرداخته شده است. این فضای جدید گفتمان‌های مختلفی را در خود جای می‌دهد که گفتمان فضای سوم تجسمی بخشی از این گفتمان است که قسمتی از آن ریشه در فضای استعماری و بخشی دیگر ریشه در فضای پسااستعماری دارد. شکل شماره ۱ شکل‌گیری فضای تجسمی را به صورت واضح نشان می‌دهد.



شکل شماره ۱: شکل‌گیری فضای سوم تجسمی، منبع نگارندگان

فضای سوم تجسمی یک فضای بینابینی است که برپایه نوستالژی‌های تجسمی، زادبوم هنرمند و ترکیب آن‌ها با دانش و معرفت هنرمند از فضای تجسمی جدید شکل می‌گیرد؛ از این رو می‌توان به هنر نقاشان اصفهان در دوران معاصر با دیدگاه پسا استعماری نظر کرد و از این منظر آثار هنرمندان این شهر را تحلیل نمود. بررسی کنش هنری نقاشان شهر اصفهان از این جهت مهم می‌نماید.

۳-۳- تقلید

تقلید از موضوعات کلیدی در نظریه هومی‌بابا است و در نظریه پسااستعماری اهمیتی ویژه دارد؛ چون به تشریح رابطه بین استعمارگر و استعمار شده می‌پردازد. زمانی که گفتمان استعمارگر دست به منع‌کردن عادت‌ها، انگاره‌ها، زبان و ارزش‌های نهادی فرهنگ سوژه مستعمره می‌پردازد، استعمارشده با فرایند تقلید، به تقلید از استعمارگر تشویق می‌شوند و نتیجه هرگز باز تولید هدف این ویژگی‌ها نیست و نتیجه اغلب نسخه بدلی مبهم و تیره و تار از استعمارگر است که برای وی بسیار تهدیدآمیز است(شاهمیری، ۱۳۸۹ ، ۱۹۶). تقلید استعماری، میلی برای دیگری است (دیگری بزرگ) قابل شناسایی و بازسازی شده به عنوان یک سوژه‌ی متفاوت که تقریباً همان است؛ اما نه کاملاً، در واقع گفتمان تقلید حول دوسوگرایی ساخته می‌شود؛ براین مبنا تقلید باید به طور مداوم لغزش، افراط و تفاوتش را تولید کند تا تأثیرگذار باشد (BhaBha, 1994,86). در تقلید همواره استعمارزده، مجبور به ترک باورهای سنتی و هویت ملی خود می‌گردد، هویت خود را به سخره گرفته و اغلب از اربابان خود تقلید می‌کند. هنرمند نقاش با مقاومت در برابر قدرت استعمارگر هویت وی را فاش می‌کند و این تقلید رونوشت مبالغه آمیزی از اصل نیست و عادت‌ها، انگاره‌ها و ارزش‌های فرهنگی استعمارشده را که توسط استعمارگر منع شده است را در نتیجه تقلید جابجا نموده و تقابل و هم‌آمیزی فرهنگ‌های غربی و غیر غربی به گونه‌ای اختلاط و هم‌جوشی مسالمت‌آمیزی در فضای سوم مبدل گشته است و سرانجام به فرهنگ سومی که برآیندی از ویژگی‌ها و خصایص فرهنگی قبلی است شکل بخشیده است (کورنول، ۱۳۸۳، ۴۸۲).

۳-۴- فضای سوم

فضای آستانه‌ای که در تعاملات بین فرهنگی بین فرهنگ‌های مهاجر و مهاجر پذیر به‌وجود می‌آید، موجب شکل‌گیری و رشد فرهنگی جدید و غیر قابل شناخت می‌گردد که هویت‌های فرهنگی جدیدی را دوباره‌سازی و در موقعیتی دیگر معرفی می‌نماید. در این‌جاست که فضای سوم شکل می‌گیرد و نسبت به هویت و فرهنگ جدید در تعارض قرار می‌گیرد. روی هم افتادن دو پارادایم یا نحوه دیدن جهان از منظر هومی‌بابا و دیگران فضای سوم نام گرفته است (Meredith, 1998. 91) که به طور مشخص پارادایمی جدید و متفاوت را به‌وجود می‌آورد. هومی‌بابا؛ پیوند خوردگی را فضای سوم می‌داند که در آن وضعیت‌های دیگر امکان پدیدار شدن می‌یابد و این فضای سوم پیشینه‌هایی که آن را تشکیل می‌دهند را جابجا می‌کند و ساختارهای جدید قدرت و ابتکارهای جدید سیاسی‌ای را می‌سازد که به‌طور معمول درک مناسبی از آن‌ها وجود ندارد (Huddart.2006.126).

آثار ایجاد شده در فضای سوم بیشتر در وضعیت بینابینی به‌وجود می‌آیند و نمایش‌دهنده تضادهایی همچون، بیرون و درون، هنر ایران ، هنرغرب، سکون و حرکت، آشوب و مدنیت هستند که در ادامه هنر و فلسفه شرق و غرب و حکمت ایرانی به یکدیگر پیوند می‌خورند و پیوندخوردگی فرهنگی در موقعیت پیچیده جدید، شکل می‌گیرد. عناصر نامتجانس و ناهمگون در آثار در تداخلی که در مرز میان دو فرهنگ (فرهنگ سرزمین مادری و فرهنگ دیگر) ایجاد شده به‌وجود می‌آیند و دارای ابهام هویتی هستند و بیگانگی، غریب وارگی، دودلی و تردید از مشخصه‌های دیگر این فضا است و در این آثار احساس عدم تعمق و تعجیل حکم فرماست (پورمختار و مراثی، ۱۳۹۹، ۱۱۴).

۳-۵- فضای تجسمی جدید

فضای تجسمی جدید: ذهنیت و عینیت هویت سوژه‌های تصویری را تحت الشعاع قرار می‌دهد و در آن دو فرهنگ در فرایند ترجمه، تقلید و گاه تکرار می‌شوند که این تقلید باعث گسست و جابه‌جایی شده و به زمینه‌ای جدید ترجمه و پیوند می‌خورند. ذهن هنرمند نقاش مابین دو فرهنگ، همانند پاندولی در نوسان است؛ در حالی که این نگاه از سوی دیگر تحت تأثیر گذشته، فرهنگ و هویت ملی است که همواره هژمونی فرهنگی غالب خود را حفظ می‌کند و آمیختگی فرهنگی و آمیختگی هویت‌های جدید در کنار فضاهای ملی، یک هنرجدید، ویژه و زاینده را به‌وجود می‌آورد.

۳-۶- پیوند خوردگی فرهنگی

هنر نقاشی معاصر اصفهان، در پیوندخوردگی فرهنگی و تجربه‌های جدید فرمی به صورت هویتی جدید در این دوره شکل می‌گیرد و در این چشم انداز، مفاهیمی همچون، سنت، اصالت، همگنی، پیشرفت، مورد توجه قرار می‌گیرند و درک نوینی از هویت ملی و اصالت فرهنگی به‌وجود می‌آید. در این دوره، هویت هیچ‌یک از طرفین مهاجر و میزبان به‌طور مجزا اصیل دانسته نمی‌شود و هریک از این فرهنگ‌ها در هویتی جدید، در دیگری تأثیر گذاشته و نیازمند دیگری است. تأثیرگذاری و تأثیرپذیری بر فرهنگ جامعه میزبان، باعث به‌وجود آمدن هویت تراملّی و ترافرهنگی جدیدی می‌گردد که دربرگیرنده هویت ملّی بوده و با تأکید بر هنر ملّی صورت می‌پذیرد. هیچ فرهنگی بدون تعامل با دیگر فرهنگ‌ها و به صورت منفرد شکل نمی‌گیرد و نمی‌تواند به رشد و بالندگی برسد و بالاجبار با دیگر فرهنگ‌ها در تعامل یا تضاد قرارخواهد گرفت و با رودررو شدن و ترکیب، هویتی جدید به‌وجود می‌آید که در پیوندخوردگی با دیگر فرهنگ‌ها به سمت جلو حرکت خواهد کرد و در این تعامل، فرهنگ غنی‌تر هژمونی فرهنگی خواهد یافت و عناصر دیگر را در سایه خود در برخواهد گرفت. فرایند پیوندخوردگی و زیبایی‌شناسانه در هنر اصفهان، رابطه مشخص هنر اصفهان را در گفتمانی جدید تعریف می‌کند که همواره با تقابل‌های بین سنت و مدرنیته دست و پنجه نرم می‌کند و هنرمندان معاصر با بهره‌گیری از پیشینه سنتی هنر اصفهان و ترکیب آن با عناصر معاصر به عاریت گرفته شده از هنر غرب، دست به ابتکار و نوآوری می‌زنند؛ از جمله عوامل عمده موثر بر کنش هنری هر هنرمند به ترتیب می‌توان به شخصیت فردی، محیط رشد فیزیکی و معنوی و آموزش اشاره کرد. میزان این سه عامل هر چند در شکل‌دهی شخصیت هنری افراد مساوی نیست؛ اما حضور هر کدام غیرقابل انکار است. جهان هنری تمامی هنرمندان، از مجموعه‌ای از آموزش‌ها شکل می‌گیرد که از طریق همین رهیافت‌ها، خلوص می‌یابد و سبک و سیاق خاص هنرمند را می‌سازد. فضای سوم تجسمی، در حقیقت یک فضای تداخلی شکل‌گرفته بین دو فرهنگ متفاوت است که بخشی از آن در فضای تجسمی نوستالژیک و بومی هنرمند شکل می‌گیرد و بخش دیگری از آن در فضای جدید زیست هنرمند (که در بردارنده هویتی جدید با فعالیت‌ها و نمادهای تصویری متفاوت) شکل می‌گیرد.

این ویژگی‌ها در کار هر یک از هنرمندان مهاجر اصفهان به گونه‌ای شخصی نمود یافته است که در این بررسی کارهای تحویلیان، خلیلی، حسینی و حامدی از منظر شکل‌گیری فضای سوم مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. در جدول شماره ۱ این ویژگی‌ها آورده شده است.

جدول شماره ۱: ویژگی‌های خاص تجسمی آثار نقاشان مورد پژوهش، منبع نگارندگان.

عناصر مشترک در کار همه این نقاشان	دغدغه فرهنگ، سنت و پاسداشت آن درک ویژگی‌های فرمی و تصویری شهر اصفهان پیوند بین فضای سنتی، فرهنگ ایرانی و نقاشی اصفهان و نقاشی غربی استفاده از خاطره‌ها، نوستالژی‌ها و خاطرات زیست‌بوم گذشته
عناصری که باعث ایجاد فضای سوم تجسمی در نقاشی اصفهان شده است	استفاده از آبرنگ و فضاهای روحی به شکل نوین استفاده از لایه‌های رنگی استفاده از نقوش سنتی و ایجاد نقوش جدید با تکرار یک موتیف بازگشت به نوستالژی‌های کودکی استفاده از نماد و نمادگرایی به شکلی نوین رویکرد جدید و بر پایه اندیشه‌های نقاشی سنتی ایران ترکیب فضای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و هنری در آثار و بهره‌گیری از آن‌ها در گفتمانی جدید

۴. معرفی نمونه‌های موردی پژوهش

۴-۱- بررسی کارهای حسین تحویلیان از لحاظ شکل‌گیری فضای سوم تجسمی

فضای بینافرهنگی عموماً بین دو یا چند فرهنگ یا نگرش فکری فرهنگی متفاوت و گاه متضاد، شکل می‌گیرد؛ اما در کارهای تحویلیان، این فضا در یک فرهنگ و در مواجهه هنرمند با جریان‌های فکری جدید شکل گرفته است. تحویلیان تجربیات متنوعی در زمینه نقاشی و هنرهای محیطی، اینستالیشن، ویدئوآرت، هنرجدید و چیدمان دارد. کارهای تحویلیان در گذار از نقاشی مدرن اروپایی و خصوصاً نقاشی آبستره و انتزاعی که ریشه‌های آن را در کارهای موندریان و پل کله می‌توان یافت، شکل می‌گیرد. جایی که هنرمند با شاگردی اساتیدی همچون ابراهیم جعفری و جواد حمیدی با فلسفه ذن و نگاه شرقی و نیز نقاشی‌های پل کله، آزادی خیال هنرمند، هنر غربی و سبک‌های هنر آشنا می‌شود و سعی در تقلید و بازنمایی دوباره این گونه فضاها دارد، به نوعی آسودگی خیال و راحتی در عمل دست می‌یابد که این آسودگی خیال تا کارهای اخیر هنرمند ادامه می‌یابد. ویژگی‌های خاص نقاشی‌های تحویلیان را می‌توان: ۱- بهره‌گیری از تخیلات کودکانه و به پرواز درآوردن ذهن ۲- استفاده از متریال آبرنگ و ایجاد فضاهای روحی با این متریال ۳- بهره‌گیری از فضاهای انتزاعی و آبستره ۴- بهره‌گیری آزاد از متریال‌های مختلف ۵- درگیر نشدن در ایجاد فضای فیگوراتیو صرف ۶- استفاده از لایه‌های رنگی به صورت لایه لایه و شکنج وار بر روی یکدیگر برای ایجاد فضای مورد نظر ۷- استفاده از لایه‌های رنگی به صورت بافت‌های بسیار ریزقلمو که با تکرار یک نقطه، خط یا سطح، بافت تصویری را در صحنه ایجاد می‌کنند. ۸- پل زدن بین گذشته و حال (خاطرات نوستالژیک و زندگی معاصر هنرمند) ۹- استفاده از قلم‌گیری‌های مشخص و متمایزکننده فرم. ۹- بهره‌گیری از ویژگی‌های خاص نقاشی ایران (به_خصوص قلم‌گیری‌های دوره صفویه) ۱۰- عموماً ارجاعات فرمی آثار تحویلیان بر نوستالژی تأکید دارد. ۱۱- بهره‌گیری پریمیتیو و آزاد هنرمند از فیگورهای دوره صفوی که در جای جای شهر اصفهان به وفور یافت می‌شود در

ترکیب با دیگر عناصر نقاشی‌های تحویلیان دیده می‌شود. این ویژگی در مجموعه نه آویز برای خانه صفوی که در(شکل شماره ۲) آورده شده است دیده می‌شود.

شکل شماره ۲: حسین تحویلیان، نه آویز برای خانه صفوی، اکرلیک بر روی پارچه، ۱۰۰*۷۰ سانتیمتر، بهار ۱۴۰۰

این ارجاعات حتی پای را فراتر می‌گذارد و متریال و نوع ارائه آثار که به صورت پرده‌های عمودی با آبرنگ و اکریلیک بر روی پارچه، کار شده است، به خوبی پرده‌های نقاشی دوره صفویه را برایمان تداعی می‌کند. در نمایشگاه مجموعه فرشته‌ها که در گالری دیدار برگزار گردید، استفاده از چاپ قلم‌کار و پارچه‌های کتان و بهره‌گیری از فرشته‌های برگرفته شده از نقاشی‌های غربی و ایرانی در ترکیبی سیال که ارجاعات نوستالژیک قوی به فرهنگ و زادبوم اصفهان دارد
(شکل شماره ۳) دیده می‌شوند.

شکل شماره ۳: حسین تحویلیان، از مجموعه فرشته‌ها، ۱۰۰*۷۰ سانتیمتر، رنگ و روغن بر روی بوم، ۱۳۸۷

در مجموعه مرحوم حسین تحویلیان: استفاده از طبیعت بی‌جان در کارها دیده می‌شود که رویکردی جدید در کارهای تحویلیان محسوب می‌گردد و هنرمند این اشیاء را را در فضایی مملو از بافت و رنگ به صورت نمادین به تصویر می‌کشد. انتخاب عناصر و

اشیاء قدیمی که حس نوستالژیک قوی دارد، ما را به یاد پیاله‌های دوره قاجار، تُنگ‌های دوره صفویه و ... می‌اندازد و ارجاعات غیر مستقیم به مرگ دارد. (شکل شماره ۴)

شکل شماره ۴: از مجموعه مرحوم حسین تحویلیان، ۵۰ *۷۰ سانتیمتر، کلاژ و رنگ روغن، ۱۴۰۰

تحویلیان اگرچه مهاجر نیست؛ اما در گذر از مدرنیته و پیوند با سنت نقاشی ایرانی، با بازگشت به نوستالژی‌های کودکی و قدم‌زدن در خاطره‌های نوجوانی، موضوعات نقاشی‌های خود را می‌یابد. جایی که هنرمند با رجوع به گذشته و خاطرات کودکی به ایجاد فضای بینابینی جدیدی که نه این است و نه آن، دست می‌یابد. فضای تصویری اصفهان، همچون نقوش، معماری، بافت سنتی و ... در کار تحویلیان به صورتی دیگر هویدا می‌شود و نمود آن‌ها را می‌توان در رنگ‌های لاجورد، آبی اولترامالین و شیشه‌های رنگی دوره صفویه که به صورت لکه‌های رنگی با شدت بالا ایجاد شده‌اند، جستجو نمود؛ چرا که این الگوی تصویری در تداخل با فرم‌های آبستره و انتزاعی شکل نوینی از روابط فرمی و رنگی را در صحنه به نمایش می‌گذارند. در مجموعه هزار مرغ آبی این فضاهای انتزاعی در خدمت بیان فرم و نشان دادن فضای نوستالژیک اصفهان توسط هنرمند مورد بهره‌گیری قرار گرفته است.(شکل شماره ۵).

شکل شماره ۵: حسین تحویلیان، از مجموعه هزار مرغ آبی، ۱۰۰*۱۲۰ سانتیمتر، ترکیب مواد بر روی بوم، ۱۳۹۲

جدول شماره ۲ : عناصر موجود در آثار حسین تحویلیان، منبع نگارندگان

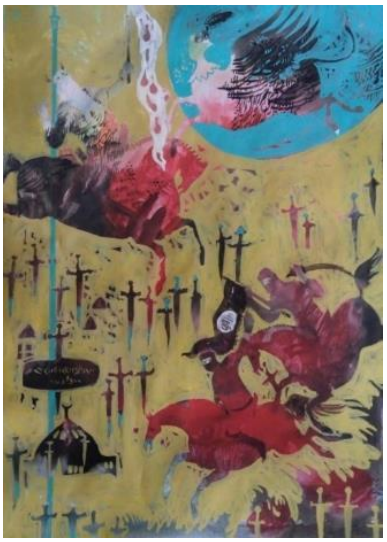
عناصر موجود در آثار هنرمند	تصاویر ونمونه‌های آثار	عناصر موجود در آثار هنرمند	تصاویر و نمونه‌های آثار
پل زدن بین گذشته و حال نمایش معماری گذشته به شیوه‌ای جدید بهره‌گیری از نقاشی اروپایی و ترکیب آن با نقاش ایرانی		بهره‌گیری از رنگ‌های شفاف نوستالژی استفاده از فضاهای آبرنگی حس کودکی پل زدن به گذشته کاربرد نگارگری به شیوه جدید	
بهره‌گیری از فضای تجسمی و طبیعت اصفهان با نگاهی جدید		استفاده از نقاشی غربی و ایرانی در ترکیبی جدید	
بهره‌گیری پریمیتیو و آزاد از فیگورهای انسانی تلفیق نقاشی ایرانی و نقاشی غربی		ترکیب فضای گذشته و حال و ایجاد تعلیق برای بیننده	
استفاده از قلم‌گیری‌های متمایز کننده فرم		ارجاعات نوستالژیک به فرهنگ و زادبوم بهره‌گیری نمادگرایانه از رنگ‌های لاجورد، آبی اولترامالین	

حسین تحویلیان متولد ۱۳۴۰ اصفهان

۲-۴- بررسی کارهای محمد خلیلی از لحاظ شکل‌گیری فضای سوم تجسمی

محمد خلیلی کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس تهران است و از نقاشان مهاجر اصفهان محسوب می‌گردد. در کارهای وی تقابل بین دیدگاه‌های اساتید دوران تحصیل و تفکر شخصی وی به وضوح مشخص است. خلیلی پس از شاگردی اساتیدی همچون محمد ابراهیم جعفری و جواد حمیدی با نگاه غربی در نقاشی آشنا شد و تحت تأثیر تفکرات شاعرانه استادش ابراهیم جعفری کارهای احساسی و آبستره‌ای شکل داد که با تفکرات شرقی بسیار نزدیک است. در کارهای این دوره خلیلی عناصری همچون ۱- رنگ‌های ملایم با تونالیته‌های رنگی نزدیک به هم ۲- حرکت به سمت انتزاع شاعرانه ۳- استفاده از ترکیب‌بندی‌های پر و خالی دیده می‌شود. پس از مهاجرت به اصفهان ویژگی کارهای قبلی خلیلی تغییر می‌کند و مهاجرت، نقش مهمی در تغییر فضای استاد و شاگردی وی دارد. در این دوره برای جدا شدن از این فضا، خلیلی به ۱- استفاده از رنگهای با شدت بالا ۲- توجه بیشتر به نماد و نمادگرایی ۳-

بازگشت به نمادهای ایران باستان ۴- بهره‌گیری از عناصر تجسمی موجود در فضای تجسمی اصفهان (گلدسته‌ها، طاق‌ها و غیره در ترکیبی جدید) ۵- شکل‌گیری نمادهای جدید توسط هنرمند (سواران مشکی پوش با پرچم سیاه که نشانه گروه افراطی اسلام‌گرای داعش) (شکل شماره ۶).



شکل شماره ۶: محمد خلیلی، عنوان اثر داعش، اکرلیک بر روی مقوا، ۳۵*۵۰ سانتیمتر، ۱۴۰۰

۶- توجه به ویژگی‌های نقاشی ایرانی و استفاده از نقوش به شکل تزئینی ۷- نمادگرایی و بازگشت به نوستالژی‌های کودکی (گوسفند، خروس، اسب) ۸- پلان‌بندی کارهای خلیلی بر اساس تفکر و مطالعه نقاشی ایرانی شکل جدیدی می‌یابد. ۹- استفاده آگاهانه از عمق‌نمایی، بدون استفاده از پرسپکتیو غربی ۱۰- بهره‌گیری از رنگ‌ها به صورت لایه لایه و یکی پس از دیگری بر روی یکدیگر ۱۱- استفاده از آبرنگ که در بیشتر کارها به صورت متریال اصلی یا متریال پایه استفاده می‌شود ۱۲- ایجاد فضاهای روحی و بافت‌های سیال با آبرنگ و ترکیب آن با متریال‌های دیگر (شکل شماره ۷). ۱۳- بهره‌گیری از پردازهای نقطه در کارهای این هنرمند ارتباط نقاشی‌های وی را با سنت نقاشی ایرانی بیشتر نمایان می‌کند.

شکل شماره ۷: محمد خلیلی، بدون عنوان، اکرلیک بر روی مقوا، ۳۵*۵۰ سانتیمتر، ۱۴۰۰

مهاجرت و قرارگیری در فضای تجسمی اصفهان باعث گردیده است تا عناصر فرمی و تصویری بیشتری از محیط، معماری و سنت نقاشی ایرانی، در کارهای خلیلی رخنه کند و این عناصر به شکل جدیدی در کنار هم چیدمان یابند. تغیر زیست بوم فرهنگی،

وی را با عناصر جدیدی آشنا نمود که هر یک از آن‌ها، نقش بسیار مهمی در ایجاد فضای تجسمی وی دارند؛ از سوی دیگر آموزش نقاشی غربی در دانشگاه و تعالیم استاد شاگردی در تقابل و گاه تعامل با آموخته‌های جدید، رنگ و بوی نویی به آثار خلیلی بخشیده است و آن را با سنت نقاشی ایرانی پیوند داده و شکل نوینی از فضای تجسمی را ایجاد نموده است که آن را می‌توان با فضای سومی که هومی‌بابا از آن یاد می‌کند، مقایسه نمود. این فرم‌های تصویری نو در یک موقعیت و فضای جدید خلق شدند که در آن بازتاب سنت‌های فرهنگی متفاوت در بستر جدید به صورت یکپارچه و نو به تصویر در آمده است که نه نشان از فرهنگ و سنت دارد و نه کاملاً به فرهنگ مهاجرشبیه است و نه به موطن اصلی نقاش. این فضای جدید، مبهم و مبتنی بر تعامل فرهنگی و بین دو یا چند فرهنگ شکل می‌گیرد و این فضای بینافرهنگی قلمرو میان دو یا چند فرهنگ را در ترکیبی جدید برایمان به نمایش می‌گذارد.

جدول شماره ۳ : عناصر موجود در آثار محمد خلیلی، منبع نگارندگان

محمد خلیلی متولد ساوه ۱۳۴۲

عناصر موجود در آثار هنرمند	تصاویر ونمونه‌های آثار	عناصر موجود در آثار هنرمند	تصاویر و نمونه‌های آثار
پل زدن بین گذشته و حال استفاده از نمادهای جدید استفاده از پرسپکتیو ایرانی		لایه‌لایه بودگی آثار استفاده از رنگ‌های تخت نمادگرایی	
ایجاد تعلیق برای بیننده بهره‌گیری از نمادگرایی استفاده از ارجاعات فرمی جهت ارتباط بیشتر بین گذشته و حال		بازگشت به نوستالژی‌های کودکی استفاده از نمادگرایی استفاده از قرینه‌سازی و ترکیب بندی‌های ایرانی	
استفاده از نمادگرایی به شیوه نوین پل زدن بین گذشته و حال		ترکیب فضای گذشته و حال استفاده از نمادهای گذشته در شکلی نوین	
بهره‌گیری از عناصر تجسمی موجود در فضای تجسمی اصفهان		توجه به ویژگی‌های نقاشی ایرانی نمادسازی با عناصر جدید	

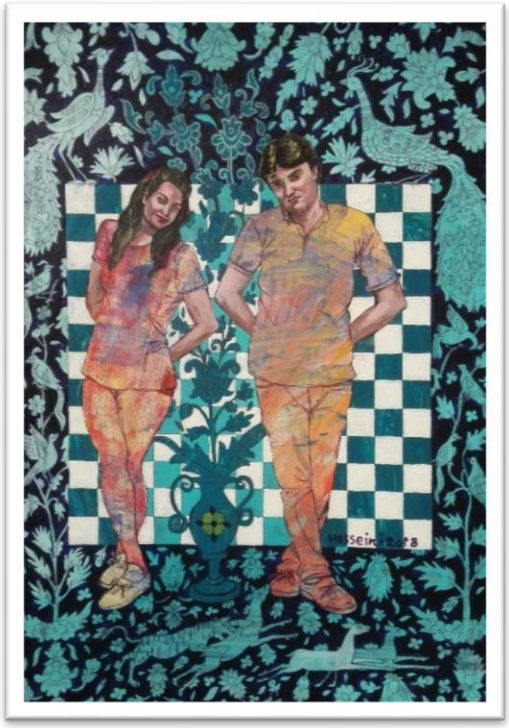
۴-۳- شکل‌گیری فضای سوم تجسمی در آثار نقاشی سید محمود حسینی

حسینی متولد ۱۳۵۷ کرمان است که به عنوان یک مهاجر زندگی در شهرهای مختلف ایران را تجربه نموده است. لایه‌های موجود در کارهای حسینی که از روی هم قرار گرفتن سطوح رنگی شکل می‌گیرد و نقوشی که در این سطوح از تفاوت‌های رنگی ایجاد می شود به نوعی فضای سومی را در نقاشی این نقاش ایجاد کرده است که یادآور گفته‌های هومی بابا در ایجاد فضای دورگه بودگی و فضای سوم است. نخستین بار زهرا فنایی در کتاب بررسی نقاشی اصفهان به این گفته اشاره نمود و لایه‌های شکل گرفته در نقاشی‌های حسینی را با گچ‌بری‌ها و نقوش قالی‌های سنتی مقایسه کرد (تحویلیان، حسینی، حشمتی نژاد، ۱۳۹۸، ۱۸۶). استفاده از فیگورهای انسانی در فضایی مملو از نقوش و سطوح پر از بافت، از ویژگی‌های منحصربه‌فرد نقاشی‌های حسینی است که این فضای سوم را یادآور می‌شود. این نقوش برگرفته از نقوش قالی‌های سنتی ایران، نقوش هندسی و نقوش کاشی‌کاری‌های مساجد هستند که با تغییر کارکرد و تغییر مکانی و زمانی خود هویتی جدید را شکل می‌دهند و پیوند عمیق با سنت فرهنگی ایرانی دارند. (شکل شماره ۸). تغییر روند در آثار حسینی، با بهره‌گیری از تغیرات فضایی و فرمی متفاوت در تجاربی آزاد از فرم و نقش مشاهده می‌شود. وی همانند نقاشان فیگوراتیو دیگر شهرهای ایران در ابتدا سعی در نقش نمودن فیگورهای انسانی به صورت فرمالیستی دارد که در این مقوله نیز به موفقیت‌هایی دست یافته است؛ اما با مهاجرت هنرمند به اصفهان فیگورهای انسانی شکل نمادین و احساسی می‌یابند که با ویژگی‌های فرمالیستی آن‌ها ترکیب می‌شود. شناخت کامل سبک‌های مختلف نقاشی، به هنرمند کمک نموده است که هنرمند بنا به نیاز خود از هر یک از ویژگی‌های این سبک‌ها استفاده نماید و ترکیبی از این سبک‌ها را در نقاشی‌های خود استفاده کند و در آخر مُهر و امضا شخصی خود را به آن‌ها اضافه کند. احساس‌گرایی کارهای حسینی با عقلانیت کلاسیک ترکیب شده است و هنرمند با ایجاد فضاهای مبهم در اکثر کارهای خود، با تقسیمات سطوح رنگی سعی در ترکیب این سطوح با فیگورهای انسانی دارد. فیگورها عموماً فیگورهایی هستند که از مدیاهای روز برگرفته شده‌اند و این امر معاصریت کارها را افزایش می‌دهد. همین‌طور استفاده از متریال‌های جدید همچون خودکار و آکرلیک و میکس مدیا در کنار یکدیگر به توافقی جدید دست یافته‌اند که بداهت، سرعت عمل و دم‌دستی بودن آن‌ها را بیشتر برایمان گوشزد می‌کند. استفاده از خودکار در طراحی فیگورها بداهت طرح را افزوده است و هنرمند هرگز از این متریال برای سایه زدن‌های رئالیستی استفاده نکرده است. این متریال به فی‌البداهگی کارها افزوده است و امکان اجرای کارها را سرعت بخشیده است و به نوعی در تقابل با فضای فیگورهای قلم‌گیری شده‌ی سنتی اصفهان است. هنرمند گرچه تسلط بر اجرای آبرنگ دارد؛ اما از این تکنیک در نقاشی‌های خود بیشتر برای ایجاد یک بستر اولیه و ایجاد بافت‌های رنگی و تغییر سطوح استفاده نموده است. این شیوه(آبرنگ) عموماً با متریال آکرلیک ایجاد می‌گردد و نقاشی‌ها کاملاً از فضای آبرنگ‌کاران اصفهان جدا شده است و فضای سومی را در نقاشی ایجاد نموده است که بدعت جدیدی را برایمان تعریف می‌نماید. استفاده از نقوش سنتی و نقوش هندسی در آثار اصفهان بیشتر برای تزیین کاشی‌کاری‌های مساجد و دیگر آثار باستانی مورد استفاده قرار می‌گیرد، درصورتی که در کارهای حسینی این نقوش برای پرکردن تمامی فضا، از آسمان و زمین و لباس و ... مورد استفاده قرارمی‌گیرد و این نقوش در کارهای حسینی در بیشتر جاها نقش بافت را برای پرکردن بعضی از سطوح به خود می‌گیرند (شکل شماره ۹). تعداد زیاد کارهای نقاش و کار مداوم وی به او اجازه داده است که همه نوع تجربه اندوزی را در سطح بوم و مقوا و ... داشته باشد و فضایی را در نقاشی‌های وی ایجاد نموده است که سرشار از زندگی و بداعت است. این ویژگی نیز در ایجاد فضای سوم در کارهای وی نقش اساسی‌ای را دنبال می‌کند. فضای سوم ایجاد شده در کارهای حسینی نه این و نه آن است (نه ربطی به نقاشی دیگر شهرهایی که حسینی در آن‌ها زندگی کرده است (کرمان، شیراز، بندرعباس،تهران) دارد و نه کاملاً اصفهانی است؛ بلکه فضای سومی است که ویژگی‌های خاص خود را دارد. در آثار حسینی با شکستن کلیشه‌ها، نقوش سنتی و نقوش تزئینی و هندسی، برای تزیین و پرکردن بافت فضای در و دیوارو آسمان و زمین و انسان و ... مورد استفاده قرار می‌گیرند و محدودیت‌های متداول در کلیشه‌های فرهنگی نقاشی اصفهان را درهم می‌شکنند و هویت-سازی بصری جدیدی را تعریف می‌کند که رابطه زیادی با خیال پیدا می‌کند. در (شکل شماره ۱۰) نقوش حیوانی چنان با بقیه نقوش

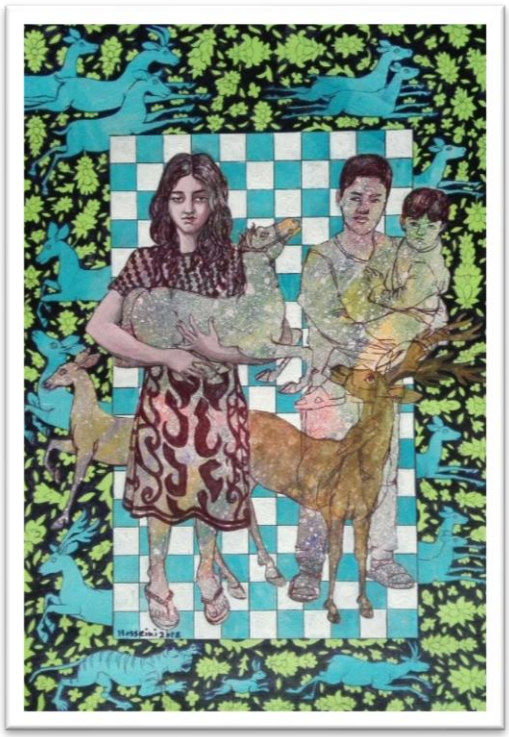
گیاهی و فیگورها ترکیب شده‌اند که بافت تصویری منسجمی را در تصویر ایجاد کرده و فضای بی‌زمان و مکانی برای عناصر تصویری دیگر صحنه به‌وجود آورده‌اند.

گله آهوان ما را به یاد قالی‌های شکارگاه می‌اندازد و استفاده از رنگ‌های متضاد در کنار یکدیگر نیز یکی دیگر از ارجاعات هنرمند به قالی‌ها و دست‌بافته‌های سنتی است. فضاهای ایجاد شده در نقاشی‌های هنرمند هیچ همانندی با نمونه‌های سنتی ندارد و در استفاده از متریال، رنگ، ترکیب مواد جدید، ترکیب‌بندی، تنوع و شیوه پرداخت کاملاً متفاوت است. داستان‌ها و موضوعات کارها عموماً از فضای اطراف و روزمره گرفته می‌شود و با نوستالژی‌ها و خاطرات گذشته در هم می‌آمیزد و بی‌محابا روزمره‌گی را در شکلی نوین برایمان آشکار می‌کند. پیوند میان آموزه‌های دانشگاهی نقاشی که عموماً غرب گرایانه بوده است، هنرمند را به شناخت کامل از تکنیک و سبک‌های مختلف نقاشی آشنا ساخته است و از سوی دیگر ممارست و عشق و علاقه به نقاشی ایرانی او را به تکنیک‌های فضاسازی ایرانی در نقاشی و آشنایی با نقوش و تزئینات سنتی آشنا ساخته است وترکیب این دو منظر مختلف در کنار یکدیگر، فضای سومی را ایجاد نموده است که در آن با بهره‌گیری از تکنیک‌ها و فنون غربی و شرقی فضای جدید تجسمی ایجاد شده که بیشتر به سمت هویت‌یابی و نمایش ایرانیت متمایل است و هیچ‌گاه خود را محدود به به‌کارگیری یا عدم استفاده از خصیصه‌های نقاشی شرق و غرب ننموده است؛ بلکه با در کنار هم قرار دادن آن‌ها و استفاده از ویژگی‌های خاص، هریک به بیانی جدید در ارائه موضوعات و مفاهیم خاص خود در نقاشی رسیده است. حسینی در مقابل اعمال فشار الگوهای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی که برکارش وارد می‌شود، همواره عکس‌العمل نشان داده و به دنبال دست‌یابی به هویتی جدید است. هویتی که هنرمند آن را در جغرافیای زیست جدیدش جستجو می‌نماید و از طرفی معطوف به گذشته و تحت تأثیر مفاهیم حال و روزمره شکل می‌گیرد و همواره در حال ترجمان بین این دو فضا است. هنرمند در این موقعیت جدید، بی‌درنگ و بی‌وقفه در حال ترجمه است. ترجمه بین گذشته و حال، و این ترجمه در گستره تصویر، زبان، مفاهیم و... توسط وی صورت می‌گیرد و لذا نقاشی‌های تولید شده در این فضا، ناگزیر پیوندخوردگی فرهنگی شدیدی با سنت و گذشته‌ی وی و موقعیت اکنون پیدا می‌کند؛ زیرا این آثار در وضعیت آستانه هم این و هم آن و نه این و نه آن تولید شده‌اند و عناصر نامتجانس و ناهمگون در این آثار (هنرمندان مهاجر) در کنار هم به ایجاد فضای سوم دورگه‌ای می‌انجامد که خود محصول آن نیست. این فضای سوم در مرز میان دو فرهنگ (سرزمین مادری و سرزمین میزبان) شکل می‌گیرد و به علت وجود فضای آشنا - غریبی که برای هنرمند مبهم، نامتجانس، ناهمگون، پرتعارض و غریب است تخیل هنرمند فضای تصویری بینابینی برای خود می‌سازد که از آن برای شکل‌گیری آثارش بهره می‌برد.

شکل شماره ۸: سید محمود حسینی، بدون عنوان، میکس مدیا روی بوم، ۵۰ *۵۰ سانتیمتر، ۱۳۹۹

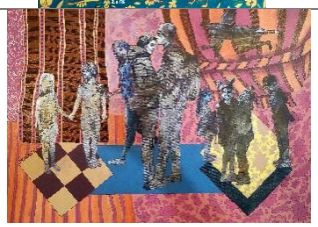


شکل شماره ۹: سید محمود حسینی، عشاق، ۳۵*۵۰ساتیمتر ، ترکیب مواد بر روی مقوای فابریانو، ۱۳۹۷.



شکل شماره ۱۰ : سید محمود حسینی، نوستالژی، ۳۵*۵۰ سانتیمتر، ترکیب مواد بر روی مقوای فابریانو، ۱۳۹۷

جدول شماره ۴: بررسی عناصر موجود در آثار سید محمود حسینی، منبع نگارندگان.

عناصر موجود در آثار هنرمند	تصاویر ونمونه‌های آثار	عناصر موجود در آثار هنرمند	تصاویر و نمونه‌های آثار
پل زدن بین گذشته و حال		لایه‌لایه بودگی آثار و بهره‌گیری از پوشش رنگی و تضادهای نزدیک	
ارجاع آثار به قالی‌ها و دست بافته‌های سنتی		بازگشت به نوستالژی‌های کودکی	
استفاده از موضوعات روزمره در ترکیبی جدید		ترکیب فضای گذشته و حال و ایجاد تعلیق برای بیننده	
بهره‌گیری از عناصر تجسمی موجود در فضای تجسمی اصفهان		استفاده از رنگ‌های تخت و ویژگی های خاص نقاشی ایرانی	

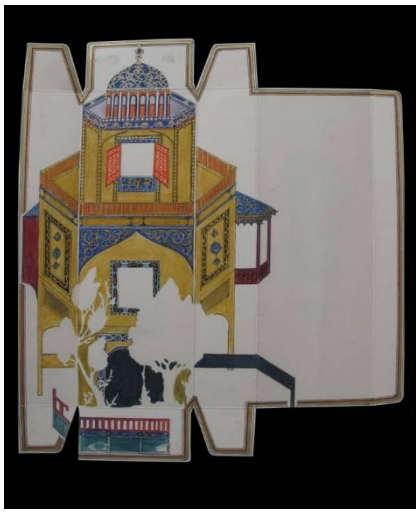
سید محمود حسینی متولد کرمان ۱۳۵۷

۴-۴- بررسی کارهای مهدی حامدی از لحاظ شکل‌گیری فضای سوم تجسمی

مهدی حامدی از هنرمندان مهاجر شهر اصفهان است که نزدیک به دو دهه در این شهر به تدریس نقاشی مشغول بوده است. وی در آثارش نوستالژی زادبوم‌اش را با خود به همراه دارد و آثارش عموماً علاقه وافر او را به معماری به نمایش می‌گذارد. آنجایی که معماری مفهوم ابژه خود را از دست می‌دهد و تبدیل به سطوح رنگی یا خاکستری شده است نیز می‌توان علاقه وی را به راحتی به این موضوع جستجو نمود؛ البته باید اذعان داشت که بخشی از آثار حامدی را می‌توان در حوزه نقاشی فیگوراتیو (شکل‌گرا) جای داد؛ چرا که همچنان ارجاعات قوی به واقعیت دارد؛ ولی آثار در ادامه به سوی تجرید و مینی‌مال شدن، پیش می‌روند. نقاشی فیگوراتیو (بازنمایی) از ارتباط تصویر با شیء حکایت می‌کند که نقاش، ملزم به تصویرگری آن بوده است؛ اما همچنان حاوی ارتباط یک تصویر با تصاویر دیگر در کلیتی ترکیبی است که شئ خاص با هر یک از این تصاویر متناظر است، روایت همبسته‌ی تصویرگری است (دلوز، ۱۳۸۹، ۱۸).

سطوحی که از سویی به فرهنگ دیداری نقاشی ایرانی گره می‌خورند و از سوی دیگر کارکردگرایی معماری را به سخره گرفته و در ترکیب با متریال‌های جدید مثل پاکت و جعبه‌های سیگار، دلالت‌های معنایی جدیدی می‌یابند و زندگی روزمره را در نقدی تلخ برایمان هویدا می‌کند. در نقاشی‌های حامدی معماری جنبه بازنمایی صرف خود را از دست می‌دهد و با نگاهی مینی‌مال، عناصر گزینش و چیدمان می‌شوند. این گزینش‌ها که از فرم مناره، گنبد؛ دیوار، بقعه‌ها، آجرکاری دیوارها ومعماری آرامگاهی، سنگ قبرها و ... بهره می‌برند و در ترکیبی نو به چیدمانی جدید دست می‌یابند. (شکل شماره ۱۱). این تصاویر با اینکه کاملاً ابداعی نیستند؛ ولی ما را به ابژه‌ای خاص رهنمون نمی‌کنند و مابه‌ازای خارجی ندارند و بازتولید ذهن هنرمند هستند که نویسندگان معتقد هستند این فضاهای ابداعی عموماً با معماری خانه‌های بوشهر در هم آمیخته‌اند و صورتی نو را پدید آورده‌اند که پر و بال ذهن را به سمت پرواز بلند خیال به حرکت در می‌آورند. استفاده از جعبه‌های سیگار به عنوان شیئی که سیگار را در خود جای می‌دهد نیز، می‌تواند نگاهی منتقدانه و خاص به زندگی، معماری و انسان معاصر داشته باشد و در ادامه ترکیب این جعبه‌ها و استفاده از خطوط تای این جعبه‌ها و نشان دادن وجوه بعدنمایانه معماری، ایده‌ای خلاق را رقم زده است. (شکل شماره ۱۲) عنوان نمایشگاه و استیتمنت نمایشگاه تلاش هنرمند برای بهره‌گیری از طنز و پارودی را (آنچه سخت است دود می‌شود) برایمان به تصویر می‌کشد و پوچی زندگی را به سخره می‌گیرد. در مجموعه اصفهان که عموماً طراحی‌های خودکاری و آبرنگ به صورت تکرنگ با یکدیگر ترکیب شده‌اند هنرمند به معماری سنتی آرامگاهی، بقعه‌ها و مناره‌ها و سنگ قبرهای آرامستان اصفهان که دارای نقوش متعدی هستند، ارجاع می‌دهد؛ اما این ارجاع به صورت مستقیم و عکس‌گونه نیست؛ بلکه هنرمند با انتخاب دیتیلی از یک بقعه یا مزار و ترکیب آن با عناصر فرمی دیگری که در این مجموعه یافت می‌شود، کارکردگرایی آن‌ها را به تعویق می‌اندازد و مخاطب را دعوت می‌کند تا به صورت فرمالیستی به این آثار بنگرند و حتی در ادامه با تلخیص و جداسازی و یا ترکیب و چیدمان جدید ما را به لذت بصری حاصل از دیدن این آثار دعوت می‌کند. مناره‌ها در چیدمانی پر از نقش و نگار در کنار یکدیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند و نمادی فالیک از آلت‌های مردانه را به خود می‌گیرند که به صورت سمبل‌های پر نقش و نگاری با هم ترکیب شده‌اند. (شکل شماره ۱۳) آثار حامدی به گونه‌ای تحسین برانگیز، جسورانه، راحت و در عین حال غیرکلیشه‌ای و ساده هستند. در بعضی از آثار نوعی حرکت فرمالیستی فرم دیده می‌شود که با تکرار یک واگیره تجسمی، به طور مفرط در چیدمانی هندسی، حاصل می‌گردد. این واگیره که عموماً آجر است در چرخش و کنار هم قرارگیری، عناصر فرمی جدیدی را برای بیننده به‌وجود می‌آورد. گویی هنرمند با سیالیت تمام فرم آجر را در فضا حرکت می‌دهد و به گفته تحویلیان، همانند معمار مسجد جامع اصفهان که با آجر رقص‌کنان این اثر ساخته است، حامدی نیز با رقص آجرها در فضا به چیدمان جدیدی از فرم و طرح دست یافته است که برای اذهان بسیار آشنا و از سوی دیگر بسیار غریب هستند، دست می‌یابد. رهیافت هنرمند در نوع نگاه به محیط پیرامون با نگاه سیا ارمجانی نزدیک است و در به‌کارگیری فرمالیستی ابژه، هم راستا با نگاه این هنرمند قرار می‌گیرد؛ اما از سوی دیگر برداشت شخصی هنرمند و ارتباط بین خاطرات و نوستالژی‌های کودکی و دوقطبی معناگریزی و معنادهی، کار هنرمند را در نوع خود شاخص می‌نماید. معاصریت اجتماعی در کارهای حامدی، در حال تغییر و نوشدن است و روابطش با تقابل بین نقاشی ایرانی و سایر فرهنگ‌ها، روزبه‌روز در حال پیچیده‌ترشدن است و این دگرگونی‌ها باعث به‌وجود آمدن گونه‌های متفاوتی از هنر معاصر در نقاشی اصفهان گردیده که بنیان آن از تلفیق میان فرهنگ‌های بومی و غیر بومی پدیدار می‌گردد. در دوران معاصر این هنرمند نیست که خالق اثر شناخته می‌شود؛ بلکه هنر وی محصول زبان و گفتمانی است که از طریق وی به ظهور رسیده است و هنرمند فقط رابطی است که گفتمان عصر خود را بروز می‌دهد.

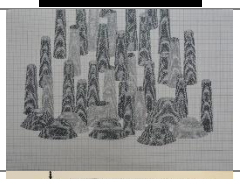
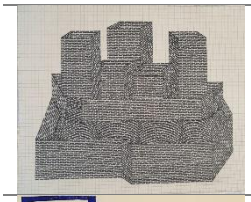
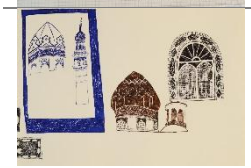
شکل شماره ۱۱: مهدی حامدی، گنبدها، آبرنگ بر روی مقوا، ۵۰*۷۰ سانتیمتر، ۱۳۹۸ .



شکل شماره ۱۲: مهدی حامدی، ترکیب مواد روی جعبه سیگار، ۳۰*۳۸ سانتیمتر، ۱۳۹۴

شکل شماره ۱۳: مهدی حامدی، گنبد ها و مناره‌ها ، آبرنگ بر روی مقوا، ۳۵*۲۵ سانتیمتر ، ۱۳۹۸

جدول شماره ۵: بررسی عناصر موجود در آثار مهدی حامدی، منبع نگارندگان

	عناصر موجود در آثار هنرمند	تصاویر ونمونه‌های آثار	عناصر موجود در آثار هنرمند	تصاویر و نمونه‌های آثار
مهدی حامدی متولد ۱۳۵۹ بوشهر	پل زدن بین گذشته و حال و استفاده از نقوش آشنای نقاشی ایرانی استفاده از متریال‌های مبتذل و دم دستی		تلفیق میان فرهنگ‌های بومی و غیر بومی	
	حرکت فرمالیستی فرم		بازگشت به نوستالژی‌های کودکی	
	استفاده از نمادگرایی به شیوه‌ای نوین		ترکیب فضای گذشته و حال و ایجاد فضاهای ابداعی عموماً با بهره‌گیری از معماری خانه‌های بوشهر	
	بهره‌گیری از عناصر تجسمی موجود در فضای تجسمی اصفهان		توجه به ویژگی‌های نقاشی ایرانی	

۵. تحلیل یافته‌ها

تطبیق آثار هنرمندان مورد پژوهش در دست‌یابی به فضای سوم

با توجه به مطالب ذکر شده و بررسی کارهای این چهار نقاش، می‌توان اذعان داشت که هریک از این هنرمندان در شکل‌گیری فضای سوم تجسمی در اصفهان از جنبه‌های متفاوتی سود برده‌اند که در این‌جا به آن‌ها پرداخته می‌شود:

حسین تحویلیان: بهره‌گیری از طبیعت و عناصر زادبوم و ترکیب آن‌ها با نقاشی آبستره

محمد خلیلی: بهره‌گیری از نمادهای ایرانی و ترکیب آن‌ها با نوستالژی‌های کودکی

سیدمحمود حسینی: بهره‌گیری از نقش و رنگ دست‌بافته‌ها و قالی‌های کرمان و ترکیب آن‌ها با پیکره‌ها و فیگورهای انسانی

مهدی حامدی: بهره‌گیری از فضاهای معماری مدرن و ترکیب آن‌ها با فضای معماری بوشهر

۶. نتیجه گیری

مهاجرپذیری و شکل‌گیری دانشگاه‌های هنر در ایران، حرکت‌های نوینی در نقاشی معاصر اصفهان به‌وجود آورد. هومی‌بابا با طرح مسئله دورگه‌بودگی و فضای سوم، مسئله شکل‌گیری این فضا را در نقد پسااستعماری به خوبی تشریح نموده است و ایجاد این فضا را باعث تغییر و تحول و شکل‌گیری تعامل فرهنگی و هنری جدید می‌داند. در پاسخ به سوال اصلی این پژوهش؛ یعنی اینکه هنرمندان مهاجر ،چه تأثیری در بازخوانی هویت و شکل‌گیری فضای سوم نقاشی معاصر اصفهان داشته‌اند؟ باید گفت که ایجاد چنین فضایی در نقاشی معاصر اصفهان با مهاجرین و فارغ‌التحصیلان دانشگاه‌های هنر سایر شهرها که به اصفهان مهاجرت نموده‌اند، شکل گرفت و این نقاشان که عموماً دغدغه فرهنگ، سنت و پاسداری از آن را دارند، با درک ویژگی‌های فرمی و تصویری شهر اصفهان و استفاده

و بهره‌گیری از آن‌ها، برای پیشبرد اهداف هنری خود بهره بردند و این پیوند بین فضای سنتی، فرهنگ ایرانی، نقاشی اصفهان و نقاشی غربی که با این هنرمندان مهاجر به اصفهان وارد شده بود، در ترکیب با نوستالژی‌ها و خاطرات زیست‌بوم گذشته، ترکیب گشت و باعث ایجاد پیوندخوردگی فرهنگی و شکل‌گیری فضای سوم تجسمی در شهر اصفهان شد که در آثار این هنرمندان قابل پیگیری است. هر چهار هنرمند، دانش‌آموخته‌ی دانشگاه‌های هنر در تهران هستند و سالیان متمادی به آموزش هنر در دانشگاه و مدارس پرداخته‌اند و علاوه بر پرورش دانش‌آموزان و دانشجویان متعدد در دانشگاه‌های مختلف و مدارس اصفهان، سالانه تعداد زیادی، هنرجوی آزاد را تربیت نموده‌اند که تأثیر زیادی در تغییر نگاه تجسمی اصفهان داشته است. مهاجرت و تغییر زاد بوم این چهار نقاش نگاه متفاوتی را در برداشت از محیط فرهنگی اصفهان در کارهای آن‌ها به‌وجود آورده و هریک با شیوه‌ی شخصی و به صورت متمایز به برون‌ریزی احساسات درونی خود پرداخته‌اند که در ادامه منجر به شکل‌گیری فضای سوم تجسمی در اصفهان شده است؛ از سوی دیگر عضویت در انجمن نقاشان اصفهان و برگزاری جلسات نقد و بررسی نقاشی معاصر در اصفهان سبب نزدیکی بیشتر این چهار نقاش شده است و زمینه‌ای را برای پذیرش تفاوت‌ها و ویژگی‌های فردی آن‌ها در اصفهان، به‌وجود آورده است. از ویژگی‌های این فضای سوم تجسمی می‌توان به نکات زیر اشاره نمود استفاده از آبرنگ و فضاهای روحی به شکل نوین، استفاده از لایه‌های رنگی، استفاده از نقوش سنتی و ایجاد نقوش جدید با تکرار یک موتیف، بازگشت به نوستالژی‌های کودکی، استفاده از نماد و نمادگرایی در معنایی جدید، در کارها دیده می‌شود. با توجه به نکات اشاره‌شده در بالا، می‌توان شکل‌گیری فضای سوم تجسمی را در کار این اساتید، با رویکرد جدید و بر پایه‌ی اندیشه‌های نقاشی سنتی ایران، دنبال نمود. فضای سوم تجسمی‌ای که در تعاملات بین‌فرهنگی در اصفهان شکل گرفته است، بر پایه رشد فرهنگی جدید و غیرقابل شناخت بین فرهنگ‌های مهاجر و مهاجرپذیر، در موقعیتی جدید و با هویتی نو، در پارادایمی جدید شکل گرفته است و منظر جدیدی از جهان را برایمان روشن می‌سازد که با فضاهای سنتی گذشته متفاوت است. این فضای بینابینی برپایه نوستالژی‌های تجسمی زادبوم هنرمند و در ترکیب با دانش معرفتی هنرمند از فضای تجسمی جدید اصفهان شکل می‌گیرد.

پی‌نوشت

هومی‌بابا (Homi Bhabha)، متولد ۱۹۴۶ میلادی، هند، استاد زبان انگلیسی و ادبیات هند و مدیر مرکز علوم انسانی دانشگاه هاروارد آمریکا.

فرانتس فانون (Frantz Fanon)،متولد ۱۹۵۲ میلادی، فرانسه، فیلسوف سیاسی مارکسیست، مقاله‌نویس، روانپزشک حوزه‌ی مطالعات پسااستعماری.

ایلان کاپور (Ilan Kapoor)، متولد ۱۹۵۹ میلادی، هند، استاد مطالعات توسعه انتقادی در دانشکده مطالعات محیط زیست دانشگاه یورک تورنتو کانادا.

گایاتری چاکراورتی اسپیواک (Gayati Chakravorty Spivak)، متولد ۱۹۴۲میلادی، هند، عضو بنیانگذار انستیتو ادبیات تطبیقی و جامعه دانشگاه کلمبیا.

منابع

احمدزاده، رشید،۱۳۹۱، مهاجرت در ادبیات و هنر؛ مجموعه مقالات نقدهای ادبی -هنری، تهران، نشر سخن.

آیتون، جان،۱۳۸۶، فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی. ترجمه حمید کاشانیان. فرهنگ نشر نو، تهران، معین.

بابا، هومی،۱۳۹۲، فضای سوم؛ مصاحبه با هومی‌بابا، ترجمه‌ی شیما کاشی. دوماهنامه سیاسی چشم‌انداز ایران. تهران (۷۷) :۸۲ ۸۷.

پورمختار، صدیقه، مراثی، محسن،۱۳۹۹، تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران بر مبنای اندیشه های هومی‌بابا، نگره، شماره ۵۶، صفحات: ۱۰۹ تا ۱۲۰.

ترنر، برایان .اس، ۱۳۹۰ ، رویکردی جامعه‌شناختی به شرق‌شناسی، پست‌مدرنیسم و جهانی‌شدن. ترجمه محمد علی محمدی. تهران، شرکت بین‌المللی پژوهش و نشر یادآوران.

تفرشی مطلق، لیلا، ۱۳۸۹، مطالعات پسااستعماری در ادبیات مهاجرت، فصلنامه تخصصی علوم سیاسی، شماره‌ی دهم، صفحات ۲۰۸ ۲۲۳.

حیدری، فاطمه، ربیع‌زاده، رویا، ۱۳۹۵، نقد پسااستعماری آثار روح‌انگیز شریفیان، فصل‌نامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان ادبیات فارسی، شماره ۲۷، بهار ۹۵، صفحات: ۲۹ تا ۵۲.

خورشیدیان، رانیکا، زاهدی، حیدر، ۱۳۹۶، مکتب سقاخانه، نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه، سال چهاردهم، شماره ۵۳، صفحات: ۴۱ تا ۵۲.

دلوز، ژیل، ۱۳۸۹، فرانسیس بیکن؛ منطق احساس، ترجمه حامد علی آقایی، تهران، نشر حرفه هنرمند.

سوجا، ادوارد، ۱۳۹۶، نظریه‌ی انتقادی اجتماعی(تاریخ، جغرافیا، مدرنیته)در کتاب مجموعه مقالات مطالعات فرهنگی با سرویراستاری سایمون دیورینگ، ترجمه‌ی نیما ملک محمدی و شهریار وقفی‌پور، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

سعید، ادوارد،۱۳۸۶، شرق شناسی، ترجمه‌ی لطفعلی خنجی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

سمیعی، امیر، خدابخشی، سحر، فروتن، منوچهر، ۱۳۹۵، مطالعه‌ی تطبیقی بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار نقاشی و معماری معاصر ایران، نمونه موردی آثار نقاشی پرویز کلانتری و آثار معماری هادی میرمیران، نشریه معماری و شهرسازی آرمانی، شماره ۱۷، صحات: ۶۳ تا۷۸.

شاهمیری، آزاده، ۱۳۸۹. نظریه و نقد پسااستعماری.تهران، نشر علم.

شیرزادیان، رضا، ۱۳۸۸، مطالعات پسااستعماری، نقد و ارزیابی دیدگاههای فرانتس فانون، ادوارد سعید و هومی بابا، نشریه مطالعات سیاسی، دوره ۲ شماره ۵، صفحات: ۱۴۹ تا ۱۷۴.

کاپور، ایلان؛ ۱۳۹۹، سیاست‌های پسااستعماری توسعه (نقد پسااستعماری توسعه)، ترجمه رشید احمدرش، مصطفی احمدزاده، تهران، انتشارات اندیشه احسان.

کورونول، الیزابت، ۱۳۸۳، مکتب پسااستعماری، مترجم، عباس مخبر، دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی، تهران، مرکز تحقیقات هنری وزارت ارشاد اسلامی.

Bahabha, Homik. (1990) Nation and Narration. London: Routledge.

Bhabha, H. K, (1994) The Location of Culture. London & New York: Routledge.

Castle, Gregory. (2001) Postcolonial Discourses an Anthology. UK: Blackwell

Huddart, David. (2006). Homik.Bhabha, London and New York: Routledge.

Meredith, Paul. (1998).Hibridity in the Third Space. Rethinking Bi Cultural Politics in Aotearoa/ New Zealand. The our Rangahau Maori Reserch and Development Conference, Massey University.