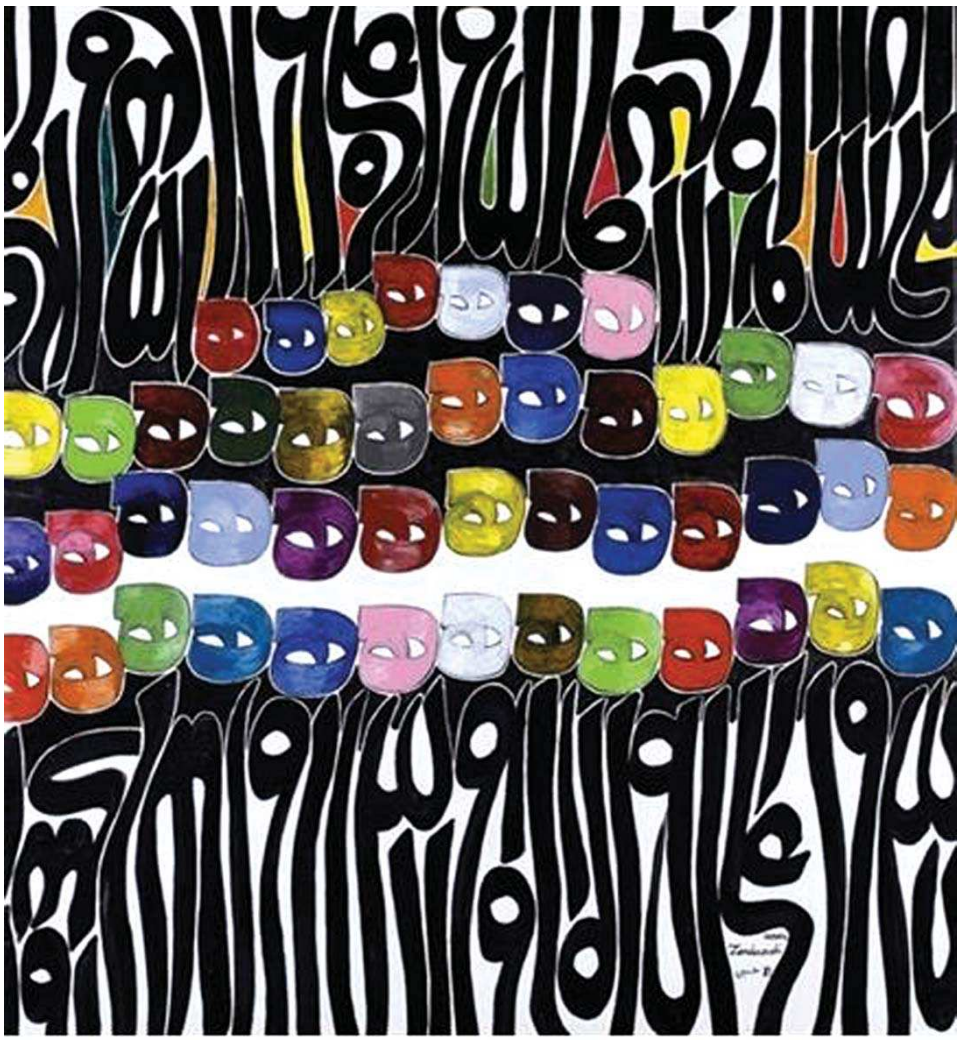


نقاشی سقاخانه ای - عنوان اثر:
چهار باغ،اثر حسین زنده رودی،
ماخذ:www.christies.com

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران بر مبنای اندیشه پسا استعماری هومی بهابها

صدیقه پورمختار* محسن مراثی**

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۲/۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۹/۱۹
صفحه ۱۰۹ تا ۱۱۹

چکیده

هومی بابا اندیشمند حوزه پسااستعماری، در روابط بین استعمارگر و مستعمره، فضای سومی را تعریف می‌کند که در آن تعامل بین این دو عنصر پدیده‌ای یکسر جدید و تازه ایجاد می‌کند که عناصر هر دو طرف را دربرمی‌گیرد. فضای سوم از نظر هومی بابا دورگه‌ای را پدید می‌آورد که می‌تواند باعث ایجاد تحول و گفتمان پس از خود شود. شکل گیری بیان در این فضا تنها نیازمند تماس دو طرف نیست؛ بلکه تولید معنا به حرکت دو مکان و یا دو فضا به سوی یکدیگر ارتباط دارد. با توجه به نقش تأثیرگذار هنر در انتقال فرهنگ‌ها، بررسی دورگه‌گی و فضای سوم در هنر به ویژه در آثاری که مستقیم و یا غیرمستقیم متاثر از هنر غرب (به عنوان یک عنصر تأثیرگذار) بوده‌اند، ضروری به نظر می‌رسد. ایجاد چنین فضایی را می‌توان راه میانبری برای تعاملات هنری و به طور گسترده‌تر تعاملات فرهنگی دانست. بسط این دیدگاه در هنر معاصر ایران موضوع این پژوهش بوده و با **هدف** شناخت بیشتر هنر معاصر ایران(از حدود صد سال پیش) تحلیل حرکتهای جدید در نقاشی معاصر ایران و ارزشیابی آنهاست. **سوال** اصلی این پژوهش اینست که: آیا تحولاتی که با تاثیر از عوامل مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در ایران معاصر بوجود آمده منجر به شکل گیری فضای سوم در نقاشی معاصر ایران گردیده است؟ روش تحقیق در این پژوهش، روش توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و از طریق فیش برداری و مشاهده آثاراست. نمونه‌های مورد بررسی از مکاتب نقاشی معاصر ایران، فرنگی سازی، کمال‌الملک، قهوه‌خانه و سقاخانه به روش انتخابی گزینش شده‌اند. **نتایج** تحقیق با بررسی نقاشی معاصر ایران از شیوهٔ فرنگی سازی تا مکتب سقاخانه، چنین می باشدکه فضای سوم در نقاشی معاصر ایران گردیده است؟ با بررسی نقاشی معاصر ایران از شیوه فرنگی سازی تا مکتب سقاخانه، چنین نتیجه گرفته شدکه فضای سوم در نقاشی معاصر ایران طی فرایندی چهار مرحله‌ای شامل: تقلیدی، غلبه عناصر ایرانی، غلبه عناصر غیرایرانی و ایجاد فضای سوم، شکل گرفته است.

واژگان کلیدی

نقاشی معاصر ایران، فرنگی سازی، سقاخانه، فضای سوم، هومی بابا

* دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
Email:s.pourmokhtar@ut.ac.ir
** استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
Email:marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

مطالعه رابطه میان مستعمره و استعمارگر یکی از موضوعات مهم اندیشمندان حوزه مطالعات پسااستعماری است. هومی کی. بابا[1] (۱۹۴۹) مانند ادوارد سعید[2] در آثار خود به به این موضوع پرداخته، اما توجه را از قدرت و عملکرد استعمارگر برداشته و به رابطه رفتاری و ذهنیتی آنان می‌پردازد. او در این رابطه به فضایی اعتقاد دارد که استعمار شونده هم می‌تواند از تجربیات و خواسته‌هایش سخن بگوید. فضایی که در آن قدرت از آن هیچ سویه‌ای نبوده و نوعی ارتباط تعاملی بین استعمارشونده و استعمارگر برقرار است. این فضا که بابا آن را فضای سوم می‌خواند، جایی است که فرهنگ‌های مختلف حتی استعمارگر و استعمارشونده هم می‌توانند با هم تعامل داشته باشند. هومی بابا در هنر، که نمودی از فرهنگ است، آثار تلفیقی- تقلیدی را از آثار دورگه که محصول فضای سوم هستند جدا می‌کند و برای آنان ویژگی گفتمان‌سازی را قائل است. در نقاشی معاصر ایران مکتب سقاخانه توانست در برخی از آثار خود این فضا را ایجاد کند؛ زیرا با هدف ایجاد یک مکتب ملی در نقاشی از یک سو دنبال نوجویی بودند و از سوی دیگر دغدغه حفظ ارزشهای ملی را در سر داشتند. بررسی و تطبیق آرای هومی بابا در ارتباط با فضای سوم با نقاشی معاصر ایران از شیوه فرنگی سازی تا مکتب سقاخانه (حدود صدسال اخیر) موضوع این پژوهش است. **هدف** اصلی پژوهش تحلیل حرکت‌های جدید در نقاشی معاصر ایران و ارزشیابی آن‌ها است. بر این اساس **سوال** اصلی این پژوهش عبارت است از: آیا تحولاتی که با تأثیر از عوامل مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی در ایران معاصر به وجود آمد، منجر به شکل‌گیری فضای سوم در نقاشی معاصر ایران گردیده است؟ **ضرورت و اهمیت تحقیق** در این پژوهش از آن جهت ضروری است که نتایج تحقیق می‌تواند در تحلیل جریان‌های نقاشی معاصر ایران و ارزشیابی آن‌ها موثر باشد.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی و با رویکردی تطبیقی به انجام رسیده است. جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و مشاهده آثار صورت گرفته است و ابزار جمع‌آوری اطلاعات از طریق فیش‌برداری است. جامعه آماری این پژوهش آثار نقاشی معاصر ایران شامل فرنگی‌سازی، مکتب قهوه‌خانه، مکتب کمال‌الملک و مکتب سقاخانه بوده و نمونه‌های مورد بررسی از هر یک سه اثر به شیوه انتخابی گزینش شده‌اند. این پژوهش به روش کیفی و با رویکرد تطبیقی شکل‌گیری و یا عدم شکل‌گیری فضای سوم و آثار دورگه در آنها بررسی می‌شود.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با هنر معاصر ایران از منظر دیدگاه‌های نقد پسااستعماری که موضوع این پژوهش است تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است، اما فضای سوم هومی بابا در هنر و ادبیات مورد بررسی و پژوهش قرار گرفته است که از آن جمله می توان به مقاله موسوی، اشرف السادات و کشمیری، مریم ، ۱۳۹۵،«مقایسه تجلی الهه زولو و خدای پدر در دیوارنگاره دوربان با تکیه بر نظریه فضای سوم هومی بابا»، مطالعات تطبیقی هنر. شماره ۱۲. اصفهان: دانشگاه اصفهان. صص ۵۷-۷۰، به بررسی آرای هومی بابا در دیوارنگاره دوربان پرداخته و به این نتیجه دست یافتند که این اثر هنری بنا بر تعریف بابا، اثری دورگه است و فضای سومی را ایجاد کرده که توانسته جریان ساز باشد و گفتمانی جدید را ایجاد کند.

«بررسی هویت پسااستعماری در رمان مملکهٔ الفراشهٔ اثر واسینی الاعرج با تکیه بر دیدگاه هومی بابا» عنوان مقاله‌ای از راحیل سن سبلی و سیدحسن فاتحی،۱۳۹۶، لسان مبین. شماره ۲۸. قزوین: دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره). صص ۱۲۹-۱۵۵، است که در این پژوهش هویت پسااستعماری شخصیت‌های رمان مملکهٔ الفراشهٔ را از دیدگاه هومی بابا و بر اساس مؤلفه‌هایی چون هویت و اصطلاحاتی همچون فضای سوم و دورگه‌گی بررسی کرده است. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که نویسنده، در این رمان، هویت پیوندخورده شخصیت‌ها را در اموری چون دین، پوشش، زبان، ملیت، نژاد، نام و هنر نشان داده و بحران هویتی شخصیت‌های مهاجر را به تصویر کشیده است.

در ارتباط با هنر معاصر ایران و تأثیر هنر غرب بر آن، پژوهش‌های مختلفی انجام پذیرفته است که از آن جمله «سرانجام مدرنیزم در غرب و تحلیلی از تأثیرات هنر مدرن بر نقاشی معاصر ایران» احمد نادعلیان، ۱۳۷۹، دانشور. دوره ۷. شماره ۲۸. تهران: دانشگاه شاهد، صص ۹۷-۱۱۲، به بررسی سرنوشت مدرنیزم در غرب پرداخته و تأثیرپذیری از بعضی شیوه‌های هنری مدرن غرب را اجتناب ناپذیر می‌داند و معتقد است حتی درمواردی این تأثیرات به تحول هنر نقاشی معاصر ما کمک می‌کند.

زهرا مسعودی امین، ۱۳۸۵، در مقاله با عنوان «فرنگی‌سازی در نگارگری مکتب اصفهان: رویکردی فرهنگی». باغ نظر. دوره ۱۳. شماره ۳۸ با هدف شناخت تأثیر ارتباطات بین فرهنگی در شکل‌گیری و تکوین نگارگری مکتب اصفهان نشان می‌دهد که ارتباطات بین فرهنگی توسط مجاری مختلف اعم از روابط اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در پیدایی شیوه‌های جدید هنری و غیر ایرانی تأثیر عمیقی داشته است. لذا فرنگی‌سازی از نظر وی نوعی نظام پویای زیبایی‌شناختی است.

نقد آثار نقاشی دوران قاجار که متاثر از غرب بودند در مقاله مصطفی لعل شاطری و همکاران،۱۳۹۰، با عنوان «نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری»، پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام.

۱.Homi k. Bhabha استاد ادبیات انگلیسی و آمریکایی و صاحب کرسی کمیته‌ی تاریخ و ادبیات در دانشکده هنر و علوم دانشگاه هاروارد

2.Edward Said

شماره ۱۹، مورد بررسی قرار می‌گیرد. از نظر نویسندگان در این دوران تلاش همزمان و در عین حال متناقض برای تقلید از سنت‌های درباری و متعاقبا دستاوردهای غربی آغاز شد که نتیجه آن نه تنها بازگشت صحیح و مستقل به روش‌های سنتی نبود بلکه هنرمندان و حامیان آنان نیز در فرا گیری صحیح و کامل دستاوردهای غربی نیز چندان موفقیتی به دست نیاوردند و صرفا نمود بصری آن به صورت التقاطی سطحی در آثار هنری بود. ثمره آن کاهش تدریجی اسلوب ایرانی و گرته‌برداری از آثار نقاشان رنسانس از سوی هنرمندان ایرانی و ایجاد سبک‌هایی تلفیقی است.

پژوهش حاضر می‌تواند در راستای پژوهش‌های پیشین قرار گیرد. از جنبه‌های نوآورانه این پژوهش می‌توان به بررسی و تحلیل آرای متفکران حوزه پسا استعمار در هنر اشاره کرد و جایگاه مهم هنر را در همه عرصه‌های جامعه و فرهنگ نشان داد. از سوی دیگر نظریات هومی بابا بیشتر در حوزه استعمار و مستعمره‌ها مصداق پیدا کرده است و بررسی آنها در هنر نقاشی ایران که به طور رسمی مستعمره نبوده است می‌تواند خوانش و پژوهشی جدید و نوآورانه محسوب شود.

مبانی نظری پژوهش

هومی‌کی بابا از اندیشمندان حال حاضر نقد پسااستعماری با انتشار مجموعه مقالات با نام جایگاه فرهنگ[1] (۱۹۹٤) جایگاه ویژه‌ای در مطالعات علوم انسانی معاصر دارد. او در دیدگاه‌های خود متاثر از اندیشمندانی چون ژاک دریدا، ژاک لکان و میشل فوکو و بیش از همه ادوارد سعید از دیگر اندیشمندان حوزه پسااستعمار بوده است.

ادوارد سعید در شرق‌شناسی بر روی روابط نظامی، قانونی و سیاسی میان استعمارگر و مستعمره متمرکز می‌شود (Said,1978:130)، در حالی‌که هومی بابا با گذار از مفاهیمی چون نژاد، طبقه، جنسیت به روابط روانشناختی میان فرهنگ غالب و فرهنگ زیردست می‌پردازد. از این منظر استعمارگر و استعمارشده برای ساخت هویت خود به یکدیگر نیازمند هستند. در واقع هومی بابا سعی دارد در این رابطه یک تعادل برقرار سازد و به مطالعه روابط بین آن دو می‌پردازد. از این منظر هومی بابا روابط فرهنگی میان غالب و فرودست را با رویکردهای روانشناختی مورد مطالعه قرار داده و آن را جانشین شیوه‌های سیاسی و یا نظامی می‌کند(Bhabha, 1994: 134). او با بهره‌گیری از تفاوت‌های فرهنگی بین استعمارگر و استعمارشونده، آن را راهی برای برقراری رابطه بین الاذهانی بین آن‌دو قلمداد می‌کند (Lane,2006: 30-35).

دورگه و فضای سوم

از نظر میشل فوکو[2] گفتمان، مجموعه‌ای قانونمند از گزاره‌هایی است که به شیوه‌های پیش‌بینی‌پذیر با دیگر گزاره‌ها درمی‌آمیزند (Mills,1999:75). فوکو در کتاب تاریخ جنسیت[3] گفتمان را واجد دو کارکرد می‌داند: ابزاری برای قدرت و نتیجه قدرت و مانعی در برابر قدرت و مقاومت در مقابل آن. (Foucault,1978:131-135). هومی بابا ویژگی‌های فضای سوم و دورگه را در بخش‌های مختلف کتاب جایگاه فرهنگ متأثر از دیدگاه فوکو، شرح داده است. او دورگه را ابژه‌ای تازه می‌داند که نه متعلق به استعمارگر است و نه مشابهتی با ناخودآگاه مستعمره دارد. در این فضا پیشینه‌ها تغییر یافته‌اند و یک موقعیت و فضای سوم خلق شده است. در این فضا قدرت مدام در حال چرخش است و به یک سویه تعلق ندارد. در نتیجه همین تعامل‌ها و بده بستان‌هاست که دورگه شکل می‌گیرد(Bhabha,1978:36-38). 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 نشانه" ای 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).

سایر ویژگی‌های این فضا را می‌توان چنین فهرست کرد:

-فضایی سیال، مبهم، و نامعین که در تعامل بین دو یا چند فرد / فرهنگ رخ می‌دهد.

-نمادها و معانی‌شان پیوستگی ازلی ندارند

-منتفی شدن ناب بودگی هر یک از فرهنگ‌ها

-مبتنی بر تقابل‌های دوگانه نیست بلکه بر اساس تعامل‌های فرهنگی بین دو فرهنگ شکل گرفته است.

-فضای سوم بیان شکافی میان مرزهای متزلزل است که فرهنگ‌های مختلف، خلوص مفروض خود را در آن از دست می‌دهند و پایشان به قلمرو یکدیگر باز می‌شود(Bhabha,1978: 111-115).

نقاشی معاصر ایران

هنر معاصر ایران و تحولات آن با با مقدمات جنبش مشروطیت همزمان بود. اما بیشتر از هنر، ادبیات و غالبا شعر و داستان از آن تأثیر گرفتند و فرصتی برای رشد و تحول یافتند (پاکباز، ۸۸۹:۱۳۸۳). فرهنگ مدرن و جایگاه آن در سیاست و جامعه ایرانی، ملی‌گرایی و هویت اسلامی/ شیعی، از نظر کشمیرشکن سه گفتمان غالب در قلمروهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران بوده‌اند به عبارت دیگر، فرهنگ ایرانی معاصر را می توان متشکل از سه مولفه "فرهنگ پیش از اسلام، فرهنگ اسلامی شیعی و فرهنگ مدرن غربی" دانست (کشمیرشکن،۱۱:۱۳۹۳). از سوی دیگر با افزایش رونق‌های اقتصادی و روابط بین المللی در سده یازدهم تا سیزدهم ورود هنرمندان اروپایی و گورکانی هند در ایران تسهیل شد و این تعامل‌ها تأثیر بسیاری بر هنر

1.Location of Culture
2.Michel Foucault
3.The History of Sexuality

معاصر ایران گذاشته است (پاکباز، ۱۳۸۵:۱۳۱).
همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، بابا فضایی را معرفی می‌کند که در آن دورگه به وجود می‌آید، چیزی جدید که عناصری از دو چیز را چنان در خود تلفیق کرده است که نمی‌تواند این باشد و یا آن. این فضای سوم و دورگه‌گی را می‌توان در هنر معاصر ایران، بررسی کرد. اما این فضا به یکباره و تصادفی در نقاشی ایران صورت نگرفته است، بلکه در طی فرایندی این پدیده روی داده است. برای بررسی این فرایند چهار مکتب در نقاشی معاصر ایران بررسی خواهد شد که به ترتیب فرنگی‌سازی، قهوه‌خانه، کمال‌الملک، و سقاخانه می‌باشند.

فرنگی‌سازی: آغاز فرایند شکل گیری فضای سوم

در عهد شاه عباس اول و جانشینانش پای اروپاییان به ایران باز شد و تأثیرات خود را بر هنر ایران برجای گذاشت. از سوی دیگر، ارتباط با هند و حضور ارمنیان در جلفا عوامل دیگر تأثیرگذار بودند. از اوایل سده ۱۷م/۱۱ق ارتباط سیاسی و مبادله تجاری وسیعی میان ایران و کشورهای دیگر برقرار شد. در این دوران شاه عباس اصفهان را پایتخت و به نوسازی آن پرداخت و جوی بین المللی از بازرگانان، گردشگران، مبلغان مذهبی، سفیران در این شهر به وجود آمد(پاکباز، ۱۳۸۴: ۵۷۹) و این باعث شد که برخی از هنرمندان ایرانی به روش بازنمایی و سطحی به طبیعت گرایی و شگردهای برجسته نمایی، ژرف نمایی و موضوعات غربی روی آورند. برای توصیف این الگوبرداری از اصطلاح "فرنگی‌سازی" استفاده می‌کنند که حدود دویست سال بسیار متداول بود.
ارتباط سیاسی - بازرگانی ایران با ممالک اروپایی در دوره صفوی به خصوص از دوره شاه عباس اول به بعد، از نظر یعقوب آژند به ارتباط فرهنگی - هنری نیز انجامید و نقاشان اروپایی در کسوت بازرگان و تاجر از همان اوایل دوره صفوی به ایران آمدند و بعضی از آنها وارد خدمت دربار صفویان شدند. آنها در دربار فنون و تکنیک هنری خود را در دیوار نگاره های کاخ‌ها و تهیه تابلوهای مستقل به کار بستند و حتی این فنون و اصول را به بعضی از شاهان و شاهزادگان صفوی نیز یاد دادند. نقاشان دربار صفوی هم به فراگیری نقاشی اروپایی از آنها پرداختند. نتیجه و برآمد تمامی این فعالیت‌ها پدیداری سبکی به نام فرنگی سازی در نقاشی ایران بود(آژند،۱۳۸۳: ۳). این روش را می‌توان شروع فرایند ایجاد فضای سوم و شکل

جدول ۱. بررسی نمونه‌های نقاشی فرنگی سازی، مأخذ: نگارندگان

ترتیب	اثر	عناصر ایرانی	عناصر غیرایرانی
۱		-وجود طاق در کادر نقاشی -چهره خنثی (بدون احساس) -لباس‌های ایرانی -حالت دست‌ها -کمرِ باریک	-وجود پرده -استفاده از سایه روشن -استفاده از سطوح عمودی و افقی برای فضاسازی -اجرای ناموفق در پرسپکتیو -استفاده از رنگ‌های کدر و تیره
۲		-وجود کادر به شکل طاق و تزیینات آن -چهره خنثی -حالت دست و پا -تکیه گاه -گردن کشیده	-تلاش در ایجاد بعد و عمق نمایی در و سینی و ظروف -سایه و روشن -کلاه اروپایی
۳		-لباس ایرانی -کمرِ باریک -حالت چهره -حالت دست و پا -گردن کشیده	-سایه و روشن -وجود ستون -وجود منظره در پس زمینه -وجود پرده -وجود حیوان (سگ) در تصویر -وجود عناصر عمودی و افقی برای فضاسازی -سعی در ایجاد پرسپکتیو

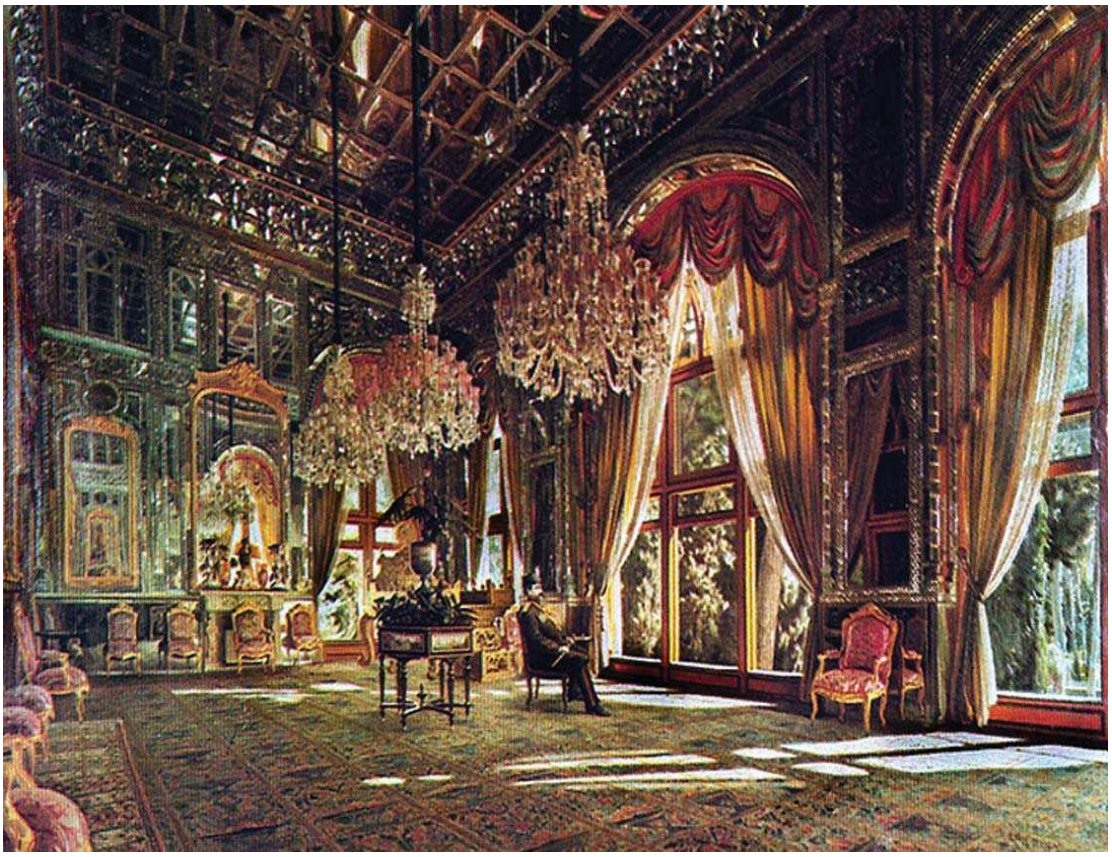
تصویر ٤. نقاشی قهوه خان های با موضوع عاشورا، اثر حسن اسماعیل زاده مأخذ: www.pinterest.dk

گیری دورگه در این فضا دانست. به تدریج به جای عناصر به هم پیوسته مکتب اصفهان را عناصرغیرایرانی می‌گیرد. در جدول شماره ۱ بررسی عناصر نقاشی ایرانی و اروپایی در آثار فرنگی سازی صورت پذیرفته است.

با توجه به جدول شماره ۱ به تدریج نفوذ و گسترش عناصر غیرایرانی در این آثار مشهود است. به عنوان نمونه در تصویر شماره ۱ و ۳ عنصر تصویری پرده را در نقاشی می‌بینیم که تا پیش از این در نقاشی ایرانی وجود نداشت. منظره در پس زمینه تصویر ۳ نوعی پرسپکتیو و عمق نمایی را نشان می‌دهد. همچنین در تصاویر ۱ و ۳ با استفاده از عناصر عمودی و افقی جداسازی فضای داخلی و بیرونی صورت گرفته است؛ همچنین سایه روشن‌های موجود در این تصاویر که شروعی برای عمق نمایی است در این تصاویر مشهود است. این روش را می‌توان آغازی برای شکل گیری فضای سوم دانست. عناصرغیرایرانی آگاهانه و یا ناآگاهانه تنها تقلید شده و در کنار عناصر ایرانی قرار گرفته‌اند ولی هنوز همبستگی لازم را به دست نیاورده‌اند. بنابر نظر هومی بابا این تنها تلفیقی از عناصر دو طرف است و مانند موزاییک کاری تنها عناصر در کنار هم قرار گرفته‌اند. شیلا کنبای معتقد است که هنرمند توانای فرنگی ساز قادر بود آگاهانه تنها اصولی خاص از نقاشی

تصویر٥. نقاشی قهوه خانه‌ای موضوع: کشته شدن سیاوش اثر حسن اسماعیل‌زاده. محل نگهداری موزه رضا عباسی مأخذ: www.rezaabbasimuseum.ir

اروپایی را دنبال کند. از نظر وی تا قرن نوزدهم میلادی سلیقه ایرانی هرگز هنر اروپایی را به طور کامل نپذیرفت؛ بلکه هنرمندان ایرانی و حامیانشان تنها آن جنبه‌هایی از هنر اروپایی را اقتباس کردند که اجازه حفظ نظام زیبایی شناسی خودشان را می‌داد(Canby,1996:57).



تصویر٦. تالار آینه،اثر: کمال الملک، ۱۲٦۱ خورشیدی. محل نگهداری کاخ موزه گلستان ماخذ: www.golestanpalace.ir

مکتب قهوه خانه: غلبه عناصر ایرانی

نقاشی قهوه‌خانه خارج از جریان‌های نقاشی رسمی و آکادمیک رشد کرد. این شیوه نقاشی روایت مدار بوده و حدودا با جنبش مشروطه در ایران بر اساس سنت‌های مردمی و مذهبی به دست هنرمندانی مکتب ندیده پدید آمد. این شیوه نقاشی را می‌توان براساس محتوای آن به دو دسته تقسیم کرد: مذهبی و ملی. در نوع اول موضوع و محتوای آثار وقایع کربلا و قصص قرآن را شامل می‌شود و آثار ملی هم براساس داستان‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی و.. می‌باشند. این تقسیم بندی همانگونه که ذکر شد براساس محتوای آثار انجام گرفته است اما از نظر شیوه ی اجرا و سایر موارد مربوط به فرم آثار تقریبا شبیه هم هستند. از نظر پاکباز شخصیت اصلی این نوع نقاشی معمولا بزرگتر از اشخاص فرعی نشان داده می شدند و یا از قرار دادهای تصویری معینی برای تاکید بر جنبه‌های مثبت و منفی شخصیت‌ها استفاده می‌شد. کمابیش از برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی استفاده می‌کردند و صحنه‌ها را با اسلوبی آزاد، و بدون رجوع مستقیم به مدل به تصویر می‌کشیدند(پاکباز،۱۳۸۵:۲۰۲).

در این شیوه از نقاشی هم از نظر موضوعی و هم از نظر شیوه اجرا غلبه عناصر ایرانی را بر عناصرغیرایرانی می‌توان مشاهده کرد. همان‌گونه که قبلا ذکر شد موضوع و محتوای این آثار یا ملی (تصویر شماره ۵) و یا مذهبی (تصویر شماره ۴) هستند، استفاده از پرسپکتیو مقامی در این آثار دیده می‌شود که شخصیت اصلی را بزرگتر از سایر شخصیت‌ها می‌کشیدند. شیوه اجرا به صورت دوبعدی است، و چهره‌ها آرام، خنثی و بدون احساس هستند. اما در این آثار تلاش برای ایجاد پرسپکتیو که از عناصر غیرایرانی است، را می‌توان مشاهده کرد. اما هنوز نمی‌توان فضای سوم را در این آثار پیدا کرد. استفاده از پرسپکتیو و عمق نمایی هرچند به صورت سطحی در میان آثار این هنرمندان غالبا مکتب ندیده، نوید تغییراتی را در نقاشی ایرانی می‌دهد.

مکتب کمال‌الملک: غلبه عناصر غیرایرانی

از نظر بازیل گری۱ زوال خاندان صفوی با زوال هنرها همراه است. زیرا نه مهاجمان افغان و نه قاجار هیچ کدام نتوانستند آن را زنده کنند و در قرن نوزدهم نیز با ظهور چاپ سنگی و دستگاه چاپ، اساس خط و نقاشی به کلی دگرگون گردید و نقاشی سنتی رو به فراموشی

تصویر ۷. حوضخانه عمارت گلستان اثر کمال الملک. ۱۲٦۸ خورشیدی. محل نگهداری : کاخ موزه گلستان .مأخذ : www. niavaranmu.ir

تصویر ۸. اثر حسین زنده رودی، مأخذ: tehranauction.com

نهاد(گِری،۱۳۸۵: ۱۵۱).

حکومت قاجار در پایان قرن هجدهم میلادی –۱۷۹۶میلادی/ ۱۲۱۰قمری– در ایران به قدرت رسید. این تاریخ تقریبا با انقلاب فرانسه و استیلای بناپارت بر تاریخ اروپا همزمان بود. از نظر شارکوزی این دوره را می توان "آخرین دوره پیشامدرن" ایران دانست. در این دوره حاکمیت کهن ایران و نظام اجتماعی، سیاسی و فرهنگی به ناتوانی خود پی برد. ازسوی دیگر دوره استعمار و تقسیم بندی سرزمین‌ها به ویژه کشورهای آسیایی بین استعمارگران بود. رقابتی سلطه‌طلبانه بین روس و انگلیس که از عثمانی تا چین و ژاپن ادامه داشت، بنابراین، ایران دوره قاجار هم که توان مقاومت در مقابل استعمارگران را نداشت، متحمل زیان‌های زیادی در خاک و اعتبارش شد.

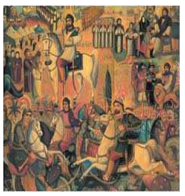
ایران در این دوران میان این سلطه‌طلبان سرگردان بود؛ با این حال این حکومت هرگز به طور رسمی مستعمره نشد. از نظر شارکوزی این به دو علت بود یکی حکومت قاجار در این کارزار می‌خواست به هر شیوه راهی برای حفظ و نگهداری حاکمیت و اقتدارش پیدا کند، و دیگری تلاش محتاطانه و در عین حال جدی برای باز کردن درهای کشور به روی جهانیان بود که هم از نظر اقتصادی و هم از نظر سیاسی ضرورت داشت. در این راستا عده‌ای از دانشجویان ایرانی برای نخستین بار به دانشگاه‌های غربی راه یافتند. از سوی دیگر در نیمه دوم قرن نوزدهم ظهور جنبش‌های روشنفکری و انجمن‌های ادبی و سیاسی ضعف‌های کشور را تشخیص می‌دادند و سعی در بازسازی آن به شیوه‌ای غربی داشتند که اوج همه این فعالیت‌ها با جنبش مشروطه در حدود سال‌های ۱۹۰۰م/۱۳۱۸ق به اوج خود رسید(Sarkozy,2010:28-37).

در این برهه از زمان علاقه به سبک‌های اروپایی در دربار رو به افزایش بود و باعث ارتباطات نزدیک دربار و اروپا شد و تأثیرات عمیقی بر ساختار محتوای تولید و آموزش هنر در ایران بود (کریم زاده، ۱۳۷۶: ۲۶-۲۵). تاسیس دارالفنون و تدریس این سبک در آن و همچنین حمایت دربار باعث رشد و پیشرفت چشمگیر آن شد. از نظر مریم اختیار نقش صنیع الملک در راه‌اندازی اولین کلاس‌های نقاشی بسیار موثر بود؛ به ویژه در چهره‌پردازی به صورت رئالیستی بسیار به سبک اروپایی نزدیک شد. از نظر مریم اختیار برای مدرسان تدریس در دارالفنون مجموعه شرایطی در نظر گرفته شد شرط اساسی آن آگاهی از قوانین نقاشی آکادمیک اروپایی و مهارت در استفاده از تجهیزات جدید بود(Ekhtiar,1999:57).

از نظر کشمیرشکن هرچند صنیع‌الملک و کمال‌الملک هر دو برای آموزش نقاشی به اروپا رفته بودند اما کمال‌الملک توانست گامی بزرگتر برای نزدیکی به طبیعت‌گرایی اروپایی بردارد و پرسپکتیو را برخلاف صنیع‌الملک نادیده نگرفت و با این روش رگه‌های جای‌گزینی تصویرگری نسخه‌های خطی و نقاشی لاکی با نقاشی روی بوم به سبک اروپایی نمایان گشت (کشمیرشکن،۱۳۹۳:۳۶).

با توجه به نمونه‌های ارائه شده مربوط به این مکتب عناصر غیرایرانی از جمله بازنمایی عکس گونه بیشتر در تصویر۶، توجه به عمق‌نمایی و پرسپکتیو درتصویر۷مشهودتر است. همچنین از نظر محتوا و موضوع آثار هم به تدریج تغییراتی به وجود آمده است و از دربار به موضوع مردم عادی رسیده است. در آثاری از کمال الملک همچون زرگر بغدادی(۱۲۷۹)، رمال(۱۲۷۳) و... این ویژگی را می‌توان مشاهده کرد.

جدول۲. فرایند شکل‌گیری فضای سوم هومی بابا در نقاشی معاصر ایران- مأخذ: نگارندگان

نام مکتب	نمونه اثر	عناصر ایرانی	عناصرغیرایرانی	فرایند شکل گیری فضای سوم
فرنگی سازی		-فضا دوبعدی -چهره خنثی - تز بینا ت لباس -حالت دستها -طرز نشستن -طاق -فرش	-وجود پرده -استفاده از سایه روشن -استفاده از سطوح عمودی و افقی برای فضاسازی -اجرای ناموفق پرسپکتیو -استفاده از رنگ‌های کدر و تیره	-آغاز فرایند ایجاد فضای سوم -تقلیدی – تلفیقی -همنشینی مکتب‌های پیشین نقاشی ایرانی و عناصر غیرایرانی بدون انسجام درونی
قهوه خانه		-فضا دوبعدی -چهره‌های خنثی -پرسپکتیو مقامی	- سایه روشن - پرسپکتیو	غلبه عناصر ایرانی هم در موضوع هم در محتوا. چون یکی از عناصر غلبه دارد فضای سوم ایجاد نشده است.
کمال الملک		- موضوع - لباسها	-فضای سه بعدی -سایه روشن -فضای محو پشت سر - وجود احساس در چهره ها - طبیعت گرایی - پرسپکتیو - طبیعت گرایی -ثبت عکس گونه	غلبه عناصرغیرایرانی در شیوه ی اجرا کار. در این شیوه هم چون یک عنصر غلبه دارد. فضای سوم تشکیل نشده است.
سقاخانه		-استفاده ازعنصر خوشنویسی - فضای دوبعدی	- استفاده‌از شکل‌های هندسی - خلاصه‌شدن فرم‌ها	در این نوع آثار هر دو عنصر در یک پیوستگی و انسجام قرار دارند و فضای سوم را تشکیل داده است.

دورگه و فضای سوم هم در این شیوه نقاشی هنوز تشکیل نشده است. زیرا یکی از عناصر، قدرت را در دست دارد و اجزا پیوستگی لازم را با هم ندارند. بنابراین این شیوه نقاشی به مانند شیوه قهوه خانه که عناصر ایرانی در آن غلبه داشت نتوانست فضای سوم را ایجاد کنند. اما فرایند شکل‌گیری این فضا در راه پیشروی به سوی مقصد می‌باشد.

مکتب سقاخانه: شکل گیری فضای سوم

از نظر پاکباز با بازگشت هنرآموزان از اروپا و تأثیراتی که مکاتب کوبیسم و اکسپرسیونیسم پذیرفته بودند، در انجمن‌هایی از جمله خروس جنگی و نگارخانه آپادانا با حضور آنان نوعی برخورد میان گرایش‌های کهنه و نو ایجاد شد و با برپایی نخستین دوسالانه تهران در سال ۱۳۳۷ ه.ش با نمایش آثار نوگرایان این جنبش به رسمیت شناخته شد (پاکباز،۱۳۸۳:۲۰۵ -۲۰۶). در دهه ۱۳۳۰ هنرمندانی با استفاده از گنجینه هنرهای تزیینی عامیانه و خوشنویسی فارسی به عنوان عناصری از هنری ایرانی سعی بر حفظ هویت هنری داشتند. آنان می‌خواستند

تصویر ۹. نقاشی خط. بدون عنوان. اثر: فرامرز پیلارام. ماخذ: arthibition.net

مکتبی را پایه گذاری کنند که هم هنر ملی را حفظ کند و در هم به روز باشد. این مکتب در واقع نوعی بازسازی میراث گذشتگان در قالب امروزی بود و تلاش می‌کرد تا از سوی محافل ملی و بین المللی مورد پذیرش قرار گیرد (جهانبگلو،۱۳۷۹:۱۴۷).

هنرمندان این مکتب به سطح ظاهری و لایه‌های رویی تابلو توجه بیشتری داشتند تا مخاطبان در نگاه آنی خود هنر ایرانی را تشخیص دهند به خصوص استفاده از خوشنویسی فارسی بسیار رایج شد زیرا بازتابی از هنر ایرانی بود (پاکباز،۱۳۷۹:۲۱۵). مکتب سقاخانه از نظر آغداشلو نقش‌مایه‌های هنر عامیانه ملی مذهبی را در کنار مدرنیسم آزاد و تزیینی و گاهی انتزاعی غربی قرار داده و در برخی آثار هم رگه‌هایی از مکتب‌های هنری پاپ‌آرت و اکسپرسیونیسم انتزاعی مشهود است(آغداشلو،۱۳۷۸:۴۷).

با این توصیفات از مکتب سقاخانه‌ای در ایران می‌توان نتیجه گرفت که این آثار به ویژگی‌های دورگه در فضای سوم هومی بابا نزدیک شده‌اند و به ویژه آثاری که در آن از نوشتار و خوشنویسی فارسی استفاده شده است. زیرا یکی از ویژگی‌های دورگه ابژه‌ای تازه است که عناصر هر دو طرف در آن ادغام شده‌اند و وجودی سرتاسر تازه ایجاد کرده است. در این آثار عنصر حروف و یا خوشنویسی به عنوان یک عنصر شاخص از هنر ایرانی است که توانسته است با عناصر برگرفته از اروپا دورگه گی را به انسجام برساند.

آثاری مانند تصاویر ۸ و ۹ این دورگه‌گی و پیوستگی را در خود نشان می‌دهند. بنابراین، این آثار از نظر هومی بابا این توانایی را دارند که ایجاد گفتمان کنند و پس از خودشان به تحول بیانجامد. دیگر هیچ یک از عناصر ایرانی و اروپایی در این سبک صاحب قدرت نیستند. هر دو در هم ادغام شده و پیکره‌ای واحد را تشکیل داده‌اند. شاید در برخی آثار این شیوه و پیروان آن همچون حسین زنده رودی و ژازه طباطبایی بتوان به جرات ویژگی دورگه را اطلاق نمود. اما ادامه این سبک اگر با همراهی منتقدانش همراه شود می‌توانست پویایی را ایجاد کرده و تحولاتی را در پی داشته باشد. از یک سو ارزش‌های ملی خود را حفظ کند و از سوی دیگر پابه‌پای حرکت‌های نوین جهانی حرکت کند. جدول شماره ۲ شکل گیری فضای سوم هومی بابا و تشکیل آثاری به قول وی "دورگه" را نشان می‌دهد.

نتیجه

بر اساس نظریه هومی بابا، شکل‌گیری دورگه در فضای سوم نتیجه تکه چسبانی گزاره‌های پیشین نیست بلکه برآمدی جدید از عناصر است که در ظهور گفتمانی جدید سهیم می‌شود. این پژوهش به دنبال مطالعه درباره شکل گیری این فضا و محصول آن در نقاشی معاصر ایران است. در شیوه فرنگی سازی که از اواخر صفویه آغاز و تقریبا تا اواخر دوران قاجار ادامه داشت، آثار نقاشی تنها تقلیدی از عناصر ایرانی و اروپایی را داشت و به قول بابا شبیه یک موزاییک کاری است که عناصر را با لحیم در کنار هم قرار داده اند. در این روش انتخاب عناصر راوپایی توسط هنرمند ایرانی، چه آگاهانه و یا ناآگاهانه صورت گرفته بود نتوانست فضای سوم را ایجاد کند اما آغاز این فرایند بود.

در نقاشی قهوه‌خانه در موضوع، محتوا و همچنین شیوه اجرا عناصر پیشین نقاشی ایرانی که از پیشینیان خود به ارث برده بودند بیشتر خودنمایی می‌کند، هرچند استفاده‌های سطحی و ابتدایی از فضا سازی و بعد و پرسپکتیو به عنوان عناصرغیرایرانی در آن به چشم می‌خورد. سبک طبیعت‌گرا و رئالیسم کمال‌الملک هم بیشتر عناصر غیرایرانی را نمایان می‌کند که تا آن زمان بدین شیوه در نقاشی ایران سابقه نداشت. کشیدن موضوع با تمام جزییات و عکس گونه، فضای سه بعدی، پرسپکتیو، قرار گرفتن عامه مردم به عنوان موضوع نقاشی و مواردی از این دست باعث شد که عناصرغیرایرانی بر رقیب خود پیروز شوند. بنابراین، در این دو شیوه نقاشی چون یکی بر دیگری برتری دارد و انسجام و پیوستگی بین آن دو نمایان نیست، فضای سوم تشکیل نشده است اما بسیار به آن نزدیک شده است و به نظر می‌رسد این شیوه‌ها مقدمه‌ای برای ایجاد آن فضا در نقاشی معاصر ایران است. اما در نقاشی‌های مکتب سقاخانه که هم در جستجوی احیا و توجه به ارزش‌های ملی و هم‌همگامی با سبک‌های روز در هنر بودند، با توجه با بررسی انجام گرفته بر روی نمونه‌ها، فضای سوم ایجاد شده است. به عنوان مثال، آثاری چون پیلارام و زنده‌رودی که از خط و خوشنویسی به عنوان یکی از عناصر اصلی استفاده شده، فضای سوم را نشان می‌دهد زیرا عناصر به انسجام رسیده‌اند.

منابع و مآخذ

آغداشلو، آیدین، ۱۳۷۸، از خوشی‌ها و حسرت‌ها، امروز. تهران: زرین و سیمین.

پاکباز، رویین، ۱۳۸۳، دائره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

جهانبگلو، رامین. ۱۳۷۹، «ایران و مدرنیته». پیشگامان نقاشی مدرن ایران. تهران: گفتار.

حسینی، مهدی، هادی سیف و دیگران، ۱۳۹۵، سقاخانه: یک جنبش ملی، تهران: موسسه فرهنگی هنری صبا.

فاتحی، سیدحسن. سن سبلی، بی بی راحیل، ۱۳۹٦، «بررسی هویت پسااستعماری در رمان مملکۀ الفراشۀ اثر واسینی الاعرج با تکیه بر دیدگاه هومی بابا». لسان مبین. شماره ۲۸. قزوین: دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره). صص ۱۲۹-۱۵۵

کشمیرشکن، حمید، ۱۳۹٤، هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین. تهران: نظر.

کریم زاده تبریزی، محمدعلی،۱۳۷٦، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر هند و عثمانی. تهران:انتشارات مستوفی.

گری، بازیل،۱۳۸۵، نقاشی ایرانی. مترجم: عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.

لعل شاطری، مصطفی. و همکاران، ۱۳۹۰، «نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری» پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام. شماره ۱۹. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان. صص ۱۸۵-۲۱۰.

مسعودی امین، زهرا. (۱۳۸۵). «فرنگی‌سازی در نگارگری مکتب اصفهان: رویکردی فرهنگی». باغ نظر. دوره ۱۳. شماره ۳۸. تهران: پژوهشکده نظر، صص ۳۷-٤٤.
موسوی، اشرف السادات، کشمیری مریم،۱۳۹۵، «مقایسه تجلی الهه زولو و خدای پدر در دیوارنگاره دوربان با تکیه بر نظریه فضای سوم هومی بابا»، مطالعات تطبیقی هنر. شماره ۱۲. اصفهان: دانشگاه اصفهان. صص ۵۷-۷۰.
نادعلیان، احمد، ۱۳۷۹، «سرانجام مدرنیزم در غرب و تحلیلی از تأثیرات هنر مدرن بر نقاشی معاصر ایران»، دانشور. دوره ۷. شماره ۲۸. تهران: دانشگاه شاهد، صص ۹۷-۱۱۲.

Babaie, Sussan, 1989, Persian Drawing in Metropolitan Museum. New York: Metropolitan Museum.
Bhabha, H. K,1994, The Location of Culture. London & New York: Routledge.
Diba, Layla S,1999, Royal Persian Paintings: the Qajar Epoch. New York.
Ekhtiyar, Maryam,1999, From Workshop to Bazzar to Academy: Art Training and Production in Qajar in Royal Persian Painting. New York.
Keshmirshekan, Hamid,2005, Iranian Studies. “Neo-traditionalism and modern Iranian painting:TheSaqqa-khanehschoolinthe1960s”.38(4):607-630.London:IranianStudies.
Huddart, D,2006, Homi K Bhabha. London & New York: Routledge.
Lane, Richard J,2006, Fifty Literary Theorists. New York: Routledge.
Said, Edward. E,1978, Orientalism. New York: Penguin Books.

can be seen here. Kamal Al-Molk's school was the culmination of a trend towards the adaptation of a European naturalistic style in Persian art, which led to the emergence of a Euro-Persian style in Iran. This approach began to take shape during the latter half of the 17th century. In this style, the subject with all the details was shown as a photo. Furthermore, in this style, European elements such as the three-dimensional space and perspective are dominant. Therefore, in these two styles, Coffee House painting and Kamal Al-Molk's school, one element dominates another element, and therefore the third space is not formed. The term "Saqqā-Qāna" was initially applied to the works of artists, both in painting and sculpture, who used already existing elements from votive Shiite art in their own modern works. It gradually came to be applied more widely to various forms of modern Persian painting and sculpture that used traditional-decorative elements. The Saqqā-Qāna movement in the sixties tried to found and establish a "national" or "Iranian" school of art. On the other hand the attention was paid to modernism. The general perception was based on the belief that the artists could achieve a "modern-traditional" synthesis that included an Iranian identity and character. So, in this style the formation of the third space is evident. Therefore, the process of formation of the third space is evident in four stages in contemporary Iranian painting: Qajar-European style, the start point, Coffee House style and Kamal Al-Molk's style are respectively the domination of Iranian and European elements and finally its formation in Saqqā-Qāna school.

Keywords: Contemporary Iranian Painting, Third Space, Homi Bhabha, European School, Coffee House School, Kamal Al-Molk School, Saqqā-Qāna School

References :

Aghdashloo, Aydin,1999, From Joys and Sorrows. Tehran: Atieh.

Fatehi, Seyed Hassan. Sen Sabeli, Bibi Raheel,2017, «A Study of Postcolonial Identity in the Novel of Al-Farash Country by Vasini Al-Araj, Based on Homay Baba's View». Explanatory language. No. 28. Qazvin: Imam Khomeini International University, pp 129-155.

Gary, Basil.2006, Iranian painting. Translator: Arab Ali Sherveh. Tehran: New World.

Hosseini, Mehdi. Hadi Seif and others,2016, Saqakhaneh: A National Movement. Tehran: Saba Cultural and Artistic Institute.

Jahanbegloo, Ramin,2000, «Iran and Modernity». Pioneers of Modern Iranian Painting. Tehran: Goftar.

Karimzadeh Tabrizi, Mohammad Ali,1997, Statements and Works of Ancient Iranian Painters and Some Famous Indian and Ottoman Celebrities. Tehran: Mostofi Publications.

Keshmirshekan, Hamid,2015, Contemporary Iranian Art, Modern Roots and Perspectives. Tehran: Comment.

Lal Shateri, Mustafa. Et al,2011, «Western Influence in Iranian Painting from the Beginning of the Qajar Rule to the End of the Naseri era.» Historical Research of Iran and Islam. No. 19. Zahedan: Sistan and Baluchestan University, pp 185-190.

Masoudi Amin, Zahra,2006, «Westernization in Isfahan School of Painting: A Cultural Approach». Garden Comment. Volume 13. Number 38. Tehran: Nazar Research Institute. pp37-44.

Mousavi, Ashraf Sadat, Keshmiri Maryam,2016, «Comparison of the manifestation of the goddess Zulu and the god of the father in Durban's mural, based on the theory of the third atmosphere of the Bahamas». Comparative Art Studies. No. 12. Isfahan: University of Isfahan. pp 57-70.

Nadalian, Ahmad,2000, «Finally, Modernism in the West and an Analysis of the Effects of Modern art on Contemporary Iranian Painting.» Daneshvar. Course 7. Number 28. Tehran: Shahed University. Pp 97-112.

Pakbaz,Ruyin,2006,IranianPaintingfromAncientTimestothePresentDay.Tehran:ZarrinandSimin.

Pakbaz, Royin ,2004, Encyclopedia of Art. Tehran: Farhang Moaser.

Analysis of Third Space Possibility in Iranian Contemporary Painting Based on Homi K. Bhabha's Post-Colonial Thoughts

Sediqeh Pourmokhtar, MA in Art Research, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran.
Mohsen Marasy, Assistant Professor, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran.

Recieved: 2020/2/22 Accepted: 2020/12/9

Homi K. Bhabha is a Professor of English and American Literature and Language, and one of the most important figures in contemporary post-colonial studies who has developed a number of the field's neologisms and key concepts, such as hybridity, mimicry, difference, and ambivalence which describe ways in which colonized people have resisted the power of the colonizer. The term 'hybridity' has been most recently associated with the work of Bhabha, whose analysis of colonizer/colonized relations stresses their interdependence and the mutual construction of their subjectivities. Bhabha contends that all cultural statements and systems are constructed in a space that he calls the 'Third Space of enunciation' which makes the claim to a hierarchical 'purity' of cultures untenably. For him, the recognition of this ambivalent space of cultural identity may help us to overcome the exoticism of cultural diversity in favor of the recognition of an empowering hybridity. It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. Descending willingness into that alien territory may open the way to conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity. It is the 'in-between' space that carries the burden and meaning of culture, and this is what makes the notion of hybridity so important. Homi Bhabha has developed his concept of hybridity from literary and cultural theories to describe the construction of culture and identity within conditions of colonial antagonism and inequity. For Bhabha, hybridity is the process by which the colonial governing authority undertakes to translate the identity of the colonized within a singular universal framework. As used in horticulture, the term refers to the cross-breeding of two species by grafting or cross-pollination to form a third, 'hybrid' species. By generalizing this theory into different aspects, hybridization can be studied in different spaces. For example, in the field of art, the effects of different cultures on the artwork of other cultures can be examined. This study examines the impact of European elements on Iran's painting. The result of this research indicates that the third Space and Hybridity of Bhabha have been formed in contemporary Iranian painting, but through a process. The Qajar artistic style, like the Timurid school centuries before that, had its origins outside the historical period from which it derives its name. It was in the late Safavid period that a thoroughgoing Europeanized style began to oust the old native traditions, and by the beginning of the 12th/18th century the new style was completely dominant. The works were only mimicry of Iranian and European elements, whether consciously or unknowingly, they could not create the third space and hybridity, but it can be the beginning of this process. The theme and content, in terms of which the elements of previous Iranian painting have been inherited from their predecessors, are more evident in Coffee House paintings. But, the primitive usages of space, dimension and perspectives as European elements