به نام خدا

بازتاب عناصر سنتی در هنرهای تجسمی معاصر، بر پایهٔ گفتمان جهانی‌سازی و آمیزه‌های فرهنگی

با تکیه بر بازخوانی نقش فرش

چکیده

با فراگیر شدن جهانی‌سازی و افزایش مهاجرت‌های بین‌المللی، هنرهای تجسمی شاهد بروز آمیزه‌های ترافرهنگی و ترکیبات فراقومیتی شده‌اند. در این بستر، هنرمندان دیاسپورا با چالش بازتعریف هویت بومی در مواجهه با گفتمان جهانی روبرو شده‌اند و می‌کوشند به انحاء مختلف از عناصر سنتی در آثار خود برای این منظور بهره گیرند. این پژوهش با **روش** توصیفی–تحلیلی و با **هدف** تبیین رویکردها و اهداف هنرمندانی با خاستگاه‌های فرهنگی متفاوت که از فرش یا نقش آن به عنوان عنصر هویت‌بخش استفاده کرده‌اند، به چرایی و چگونگی این پدیده می‌پردازد. **پرسش‌های اصلی** پژوهش عبارتند از: ۱. تأثیر جهانی‌سازی و بنیادهای فکری پست‌مدرن بر کاربرد عناصر قومیتی همچون فرش در هنر معاصر چیست؟ ۲. هنرمندان معاصر، به‌ویژه هنرمندان دیاسپورا، با چه اهداف و رویکردهایی این عناصر را در آثارشان به کار گرفته‌اند؟ **یافته‌های پژوهش** بر مبنای تحلیل آثار هنرمندانی چون حاتوم، هامونز، احمد، مشیری، گلکار، گوکچه‌باغ، السورت، رانا، تیرافکن و جان، نشان می‌دهد که این آثار، علیرغم تنوع خاستگاه‌ها، دارای ویژگی‌های مشترکی همچون جهانی‌سازی، اقتباس و التقاط فرهنگی هستند. اهداف اصلی آن‌ها شامل هویت‌سازی بومی از طریق خلق آمیزه‌های جدید هنری، به چالش کشیدن تقابل‌های دوگانه و بازنمایی ناپایداری هویت در عصر حاضر است. همچنین، فرش در این آثار به‌مثابه ابزاری برای بیان مفاهیمی چون دیگری‌سازی، و رابطه مرکز–حاشیه به کار رفته‌است.

کلیدواژگان: هنر معاصر، هنر و جهانی‌سازی، فرش، هویت، تقابل‌های دوگانه، هنر اقلیت.

مقدمه

یکی از مشخصه‌های هنر معاصر، بهره‌گیری از عناصر بومی و عناصر سنتی است، که عموماً با اهدافی نظیر بازیابی هویت، تأکید بر فرهنگ اقلیت، جهانی‌سازی عناصر بومی و نظایر آن به کار گرفته می‌شود. تحولات وسیع هنری در عصر حاضر، راه را برای حضور عناصر بومی در بافتار (کانتکست) جدید، که عموماً افاده کنندهٔ محتوای جدید هستند، فراهم آورده است. فرش نیز به مثابهٔ یکی از مهم‌ترین شاخه‌های هنر ـ صنعت شرقی در بازارهای جهانی حضوری چند صد ساله داشته و هنری کاملاً شناخته شده در عرصهٔ بین‌المللی محسوب می‌گردد که به نوعی معرف اصالت، هویت و فرهنگ شرقی است. اما هنر مفهوم-گرای معاصر با بهره‌گیری معنایی از فرش با رویکردی نوین، دایرهٔ معنایی این هنر سنتی را با چالش‌های مفهومی هنر معاصر پیوند داده است. تعمق در آثار برخی هنرمندان معاصر از جمله مونا حاتوم[۱] دیوید هامونز[۲] فائق احمد[۳] فرهاد مشیری[۴] بابک

گلکار[5] شاکر گوکچه‌باغ[6] دیوید چالمرز السورت[7]، راشد رانا[8] صادق تیرافکن[9] و رمضان جان‌که فرش را به عنوان بستری معناساز در آثار هنر جدید به کار گرفته‌اند نشان می‌دهد که اولاً استفاده از فرش خارج از ساختار سنتی آن به کرّات و با رویکردهای مختلف موضوع هنر معاصر قرار گرفته است، ثانیاً فرش در بافتار هنر معاصر کاملاً در جهتی متفاوت از هنر سنتی گام برداشته و ثالثاً هنر معاصر عموماً از فرش به عنوان عنصری هویت‌بخش در تعریف هنر اقلیت ایرانی_ اسلامی (یا شرقی) در عرصه جهانی بهره‌گرفته است. معهذا به سبب تنوع در بهره‌گیری از عناصر تصویری سنتی همچون نقش فرش در آثار هنری معاصر، این سوالات مطرح می‌شود که رویکردهای جهانی‌سازی و برخی بنیادهای فکری در دورهٔ پست‌مدرن، چه تأثیراتی در کاربرد عناصر قومیتی همچون فرش در هنر معاصر داشته‌اند؟ و همچنین هنرمندان معاصر، خصوصاً هنرمندان دیاسپورای اسلامی با چه اهداف و رویکردهایی به بهره‌گیری از این عناصر، در آثار خود پرداخته‌اند؟

روش تحقیق

مقالهٔ حاضر به روش توصیفی_ تحلیلی انجام گرفته است و به لحاظ هدف در دسته پژوهش‌های بنیادی قرار می‌گیرد. جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی بوده است و نهایتاً برای تجزیه و تحلیل داده‌های جمع‌آوری شده از روش استقرائی استفاده شده؛ بدین معنا که با کنار هم نهادن اطلاعات جزئی نتایج کلی‌تر حاصل گردیده است. نمونه‌های مورد مطالعه به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند.

پیشینه تحقیق

عباس اکبری و مبینا زواری (۱۳۹۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «نقش و جایگاه قالی در زبان‌های جدید هنری» به مطالعهٔ نمونه هایی از کاربرد قالی در هنر معاصر پرداخته‌اند، با تحلیل نمونه‌های مورد مطالعه، یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که قالی به عنوان یک هنر ـ صنعت، همواره جایگاه و کارکرد خود را در رفع نیازهای مادی و معنوی جامعه حفظ کرده است. نگارندگان بر این باورند که هنرمندان معاصر قالی را اغلب به عنوان یک عنصر در هنرهای مفهومی به کار می‌برند، و بنابراین مفاهیم مستخرج از این هنر ـ صنعت به کارکرد و معنای گذشته آن ارتباطی ندارد.

گرچه مقالهٔ مذکور در پاره‌ای از نمونه‌های مورد مطالعه با مقاله حاضر اشتراکاتی دارد، لکن نوشتار حاضر دارای مبانی نظری کاملاً متفاوتی بوده و به تحلیل عوامل هویت‌زا، تقابل‌های دوگانه و هویت اقلیت در آثار مورد بحث پرداخته و از این منظر می‌کوشد نسبت آن را با جهانی شدن مشخص گرداند؛ علاوه بر آن عمده آثار مورد بحث در نوشتار حاضر متفاوت با نمونه‌های مورد مطالعه در مقالهٔ مذکور است. آثار هنرمندانی چون دیوید هامونز، رمضان جان، چالمرز السورت و شاکر گوکچه‌باغ صرفاً در پژوهش حاضر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

علی بخشی (۱۳۸۸) در نقد کوتاهی با عنوان «دار امروز و قالی دیروز» به تحلیل مختصری از آثار ارائه شده در یک نمایشگاه هنری در گالری اثر تهران اشاره می‌کند که این آثار همگی از فرش در بیان معاصر بهره گرفته‌اند. از آنجا که متن مذکور بسیار مختصر و نقد و بررسی آثار است؛ ماهیتاً با نوشتار حاضر ارتباط مفهومی نداشته و صرفاً به نقد چند اثر پرداخته است. ضمناً هیچ‌کدام از این آثار در نمونه‌های مورد مطالعهٔ نوشتار حاضر قرار ندارند.

تقوی و گودرزی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تکوین گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر غرب» به این امر تأکید دارند که در دورهٔ پسامدرن مسائلی چون جنسیت، نژاد و هویت به مسائل اصلی مطالعات فرهنگی و موضوع آثار هنری تبدیل شده‌اند و نهایتاً استدلال می‌کنند که در دورهٔ معاصر، هنر از چارچوب گذشته خود خارج شده، به عنوان یک کنش اجتماعی، هنرمند

را در نقش یک کنش‌گر قرار داده است. نمونه‌های مورد مطالعه در این مقاله با موضوع هنر جنگ و صلح در رسانه‌های مختلف انتخاب شده‌اند و صرفاً به جهت بخشی از مبانی نظری با مقاله حاضر قرابت موضوعی دارد.

نیکاس پاپسترگیادس[۱](۲۰۰۵) در مقاله «دورگه و دوسوگرایی: مکان‌ها و جریان‌ها در هنر و فرهنگ معاصر» به این امر تأکید دارد که پویایی فرهنگی ناشی از جهانی‌شدن، چالش‌های جدیدی را در تبیین اشکال تعلق و الگوهای مبادله‌ای ایجاد نموده است. هیچ فرهنگی دیگر به تنهایی و به صورت گسسته امکان وجود ندارد. هیبریداسیون و قلمروزدایی فرهنگ‌ها، هنر را نیز به عرصه فعالیت و بازنمایی مجموعه‌ای از نشانه‌ها و کدهای متضاد یا رقیب بدل کرده است.

پیتر وایبل[۲](۲۰۱۷) در مقاله‌ای با عنوان «جهان معاصر و ظهور دنیای هنر جدید، جهانی شدن و هنر معاصر» ضمن توجه به اهمیت بازنگری در امر محلی و منطقه‌ای در سایهٔ جهانی‌شدن، استدلال می‌کند که اکنون ما دوره‌ای از بازنویسی‌ها را تجربه می‌کنیم؛ بازنویسی تاریخ هنر، بازنویسی تاریخ سیاسی و اقتصادی و... ترجمه و انتقال از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر، در دنیای چند جانبه و چند قطبی معاصر، دیگر به دنبال ایجاد هژمونی بین‌المللی نیست، بلکه امروزه از طریق هنر ما شاهد ورود بخش‌های فراموش شده و پیش‌بینی نشدهٔ تاریخ و جغرافیا در جهان هنر هستیم، هنری که بازتاب تلاقی‌ها و تأثیرات فرهنگ‌ها را بیان می‌کند و نهایتاً ما را در شرایط پساقومیت و خلق هنر پساقومی قرار می‌دهد.

سوکانتی ویزاگپرومل[۳](۲۰۲۲) در مقالهٔ «آمیزه‌گرایی فرهنگی: بیان جدید ناسیونالیسم در هنر معاصر» بر این مسئله تأکید دارد که امروزه جهانی شدن را نباید به عنوان همگام‌سازی فرهنگی در نظر آورد، بلکه بیشتر زمینه‌ای برای ادغام منابع فرهنگی و ترکیبات خلاقانه و هیبریدیسم (آمیزه‌گرایی) است.

مقالهٔ پیش‌رو گرچه در مبانی نظری و در رویکرد پژوهش، در پاره‌ای موارد با منابع ذکر شده، اشتراکاتی دارد، لکن از جهت تحلیل آثار هنر معاصر با محوریت فرش، بر پایهٔ برخی از اصول بنیادین اندیشه پست مدرن، همچون تقابل‌های دوتایی، جهانی‌سازی و هویت اقلیت پیش از این سابقه‌ای نداشته و در نوع خود نگاهی تازه به این موضوع محسوب می‌شود.

جهانی سازی و هنر

جهانی‌سازی به عنوان یک پدیدهٔ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی تأثیرات قابل توجهی بر هنر داشته است. جهانی‌سازی، با ایجاد ارتباطات بین‌المللی، تبادل فرهنگ و تکنولوژی، و نفوذ رسانه‌ها به شکل گسترده، در قلمرو هنر باعث ایجاد رویکردها، فرصت‌ها و چالش‌های جدیدی شده‌است.

یکی از اثرات جهانی‌سازی بر هنر، افزایش تعاملات فرهنگی بین‌المللی است. این تعاملات فرهنگی، باعث غنی شدن هنر از یکسو و تأثیرپذیری و التقاط هنرها از سوی دیگر شده است. از طرفی، جهانی‌سازی با تأثیرات اقتصادی و سیاسی خود، در هنر فرصت‌های فراملی تازه‌ای ایجاد نموده است. بازارهای بین‌المللی و امکانات ارتباطی جدید، هنرمندان را قادر می‌سازد که آثار خود را در مقیاسی بزرگ‌تر و با ریشه‌هایی متنوع‌تر خلق نمایند اما در همان حال مخاطراتی همچون کالاشدگی و تجاری‌سازی هنر و بی‌هویتی آن را نیز در پی داشته است.

در چنین شرایط ویژه‌ای، نیاز به توجه به مسائل فرهنگی، هویت ملی و حفظ تنوع فرهنگی در مقابل تسلط فرهنگی جهانی از اهمیت بسیار بالایی برخوردار می‌گردد.

کتاب *شرق شناسی*[۴](۱۹۷۸) اثر ادوارد سعید[۱۵]تفسیر روشنی از گفتمان‌های غربی در زمینه‌های اعمال سلطه و اقتدار امپریالیستی را تبیین می‌کند. این اثر «با به چالش و معارضه علیه انجماد و عقیم‌سازی «شرق»، «شرقی» در قالب یک «غیر»

یا «دیگریِ» فاقد زمان، فاقد تاریخ، فاقد فرهنگ و... برخاسته است. یعنی چالش علیه قالبی که تمام ویژگی‌های مفروضاً واحد و یکدست آن صرفاً در خدمتِ برجسته ساختن تفاوت‌ها و برتری‌های «غرب» در امور فرهنگی، سیاسی، اخلاقی، اقتصادی و تکنولوژیک قرار دارد.» (نوذری، ۱۳۷۹، ۴۲۰) این اثر عقیم سازی فرهنگی شرق را در قالب دیگریِ فاقد تاریخ، فاقد زمان و فرهنگ مورد نقد قرار می‌دهد.

اما در دورهٔ جهانی‌سازی با عنایت به این امر که، جوهر مشترک تمام اندیشه‌های جهان‌وطنانه مبتنی بر این ایده است که همهٔ انسان‌ها، فارغ از وابستگی‌های ملی، خصایص نژادی و باورهای دینی خود شهروندان یک اجتماع واحد هستند، و یا باید باشند؛ قاعدتاً در چنین فضایی زبان‌های ارتباطی همچون هنر دارای اشتراکات قابل توجهی باهم خواهند شد. گرچه ایدهٔ اجتماع واحد تا اندازه‌ای مبهم و غیرواقعی می‌نماید، اما موجد پاره‌ای اندیشه‌های تأثیرگذار و غیر قابل انکار ـ حداقل در حوزهٔ نظری ـ گردیده است.

جهانی‌سازی و هویت ملی

در *دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد*،[۱۶] در توصیف جهان‌وطنی آمده است: «کلمهٔ cosmopolitan [جهان‌وطن / جهان‌وطنانه] که از کلمهٔ یونانی kosmopolitês («شهروند جهان») مشتق شده، در توصیف دیدگاه‌های مهمِ بسیار گوناگونی در فلسفهٔ اخلاق و فلسفهٔ اجتماعی ـ سیاسی به کار رفته است. هستهٔ مبهم تمام دیدگاه‌های جهان‌وطنانه این ایده است که همهٔ انسان‌ها، بدون توجه به وابستگی‌های سیاسی‌شان، شهروندان یک اجتماع واحد هستند (یا می‌توانند و باید باشند). صورت‌های متفاوت جهان‌وطنی این اجتماع واحد را به شیوه‌های متفاوتی در نظر می‌گیرند؛ برخی بر نهادهای سیاسی تمرکز می‌کنند، برخی بر هنجارها یا روابط اخلاقی، و برخی دیگر بر بازارهای مشترک یا جلوه‌های فرهنگی مشترک.» (کلاینگلد و همکاران، ۱۳۹۴، ۱۳) دربارهٔ جلوهٔ اشتراکات فرهنگی در دورهٔ جهانی‌سازی، آنچه بیش از همه چالش‌برانگیز خواهد بود، مسئلهٔ هویت است که در اشکال فردی و اجتماعی با جهانی‌سازی و روند آن در تقابل قرار می‌گیرد. «از آنجا که هویت هم در شکل فردی و هم در شکل اجتماعی خود برآیند تعاملی اجتماعی است، با شناخت و بازیابی آن می‌توان زمینه رشد و توسعه را هموار ساخت و برای حل مسائل خرد و کلان جامعه، الگوهای عملی مناسبی به دست داد. از این رو، شاخصه‌های هویت ملی در منابع و بسترهای گوناگون و در مؤلفه‌هایی متفاوت مانند نژاد، سرزمین، دین، فرهنگ، اخلاق و آداب و رسوم، زبان و مبانی فکری و فلسفی قابل بررسی است.» (حیاتی و حسینی‌مؤخر، ۱۳۸۶، ۱۲)

در دهه‌های اخیر به سبب افزایش منازعات، خشونت‌ها و جنگ‌ها در کشورهای شرقی و به ویژه اسلامی، موجی از مهاجرت، تبعید و آوارگی پدید آمده که هویت و حیات جمعیت بالایی از مردمان (خصوصاً مسلمانان) را عمیقاً متأثر ساخته است. جماعت‌های تازه به گونه‌های مختلف تجربیاتی از قبیل تشنج، تقابل، محلی‌گرایی، سازگاری و چندفرهنگی را در جامعهٔ مقصد (عموماً کشورهای غربی) از خود نشان دادند. از سوی دیگر، باید به این نکته نیز توجه داشت که جهانی شدن با مفهوم قلمروزدایی[۱۷] مرتبط است. عموماً جهانی‌سازی بیم یکسان‌سازی فرهنگ‌ها را نیز به همراه داشته است.

«دوره‌ای که در کل می‌توان «اکنون» خطابش کرد، دوره‌ای که تمامیتش ترکیبی است و در برابر سنت‌گرایی و نوگرایی، دوره‌ای که ماهیتاً روی به سوی گذشته دارد و در حالی که نمای کلی آن بسیار رو به آینده می‌نماید[...] پست‌مدرن در تمامیت خود بر وضعیتی مرکب یا حتی مغشوش متکی است که در نظر دارد تاریخی‌ترین مناسک و شعائر هنری را در قالب نوترین

آئین‌های هنری به اجرا درآورد و نتیجه را با اجتناب از هرگونه مضمون یا محتواگرایی در مجاری ارتباطی شبکه‌ها انتشار دهد.» (ککلن، ۱۳۹۴، ۲۳۹)

از سوی دیگر، «در حوزه‌ی هنر، جهانی شدن به معنای مواجهه‌ی مفاهیم غربی و غیرغربی است که با هم می‌تواند به امتزاج یا دورگه شدن این دو منجر شود، و هم می‌تواند دیدگاه ما نسبت به اشکال سنتی آفرینش، معنا و نمایش آثار هنری را دگرگون سازد» (پوک و نیوال، ۱۳۹۴، ۲۸۷).

لیندا هاچن در کتاب *نظریه‌ای در باب اقتباس*، در عین حال که اذعان دارد هر هنری از هنر دیگر نشأت گرفته بر این باور است که امروزه آثار اقتباسی، هم در نقدهای دانشگاهی و هم در نقدهای ژورنالیستی، غالباً آثاری درجه دو، برگرفته، عقب‌مانده، و از لحاظ فرهنگی میان‌مایه تلقی می‌شوند که با خصایصی همچون دستکاری، مداخله، بی‌حرمتی، تحریف، وفادارنبودن و از شکل انداختن همراه شده‌اند.[۸] گویا این آمیختگی تلاش دارد تقابل فرهنگی شرق/غرب را که در نظر اول خصلتاً متضاد و مانعه‌الجمع به نظر می‌رسند در یک تقابل مغایر[۹]با امکان جمع جلوه دهد. به بیان دیگر، تقابل‌ها و تفاوت‌های شرق و غرب فاقد اعتبار ذاتی و صرفاً برساختهٔ فرهنگ اجتماعی غرب تلقی می‌شوند.

استیون بست[۲۰] و داگلاس کلنر[۲۱] در کتاب *نظریه‌ی پست مدرن: سؤالات انتقادی*[۲۲] می‌نویسند: «آنچه امروزه برای تصمیم گیری لازم است، ایده کلیت یا وحدت یا جسم نیست. بلکه صرفاً ایده تکثر یا تنوع است.» (وارد، ۱۳۸۹، ۲۳۸)

هنر اقلیت در فرهنگ جهانی

مطالعات پسااستعماری[۲۳] مشخصاً بر تحلیل گفتمان استعماری و مسائل کشورهای جهان سوم پیرو پیامدها و عواقب استعمارگرایی متمرکز می‌شود. در این حوزه، نظریه‌پردازان معتقدند که برای ایضاح وضعیت کنونی، باید از طریق بازنگری در تاریخ گذشته، به ویژه تاریخی که به دلیل تفسیرهای تخیلی و داوری‌های یک‌طرفه مستشرقان غربی، بازنمایی نادرست و مبهمی از شرق به دست داده است، تبیین صحیحی ارائه دهند. حوزه‌هایی که در آن مطالعات پسااستعماری انجام می‌شود، بسیار گسترده هستند و شامل زمینه‌هایی از جمله زبان، هنر، فرهنگ و سیاست می‌شوند. اما محور اصلی و اساسی تمامی این حوزه‌ها در تعریف هویت انسان شرقی استعمار شده توسط غرب استعمارگر خلاصه می‌شود. در دهه‌های اخیر، طرح و گسترش نظریات پسااستعماری، به مرور باعث گردید تا اقلیت‌های اجتماعی، نژادی و مذهبی نسبت به احقاق حقوق از دست رفته خود توجه ویژه مبذول دارند و در این جهت آثاری را وارد عرصه موضوعات هنری کنند که با تمرکز بر مسئلهٔ هویت، صدای آن اقلیت‌های طرد شده را به سطح گفتمان جاری هنر ارتقا بخشد. در حوزهٔ هنر جهان اسلام نیز، هدف چنین آثاری، بازنمایی فرهنگ شرقی ـ اسلامی به عنوان یکی از فرهنگ‌های کمتر دیده شده و تمرکز بر آن به عنوان یک اقلیت طرد شده است. تأکید بر زبان هنر به عنوان زبانی فراتر از ملیت و نژاد و تلاش در جهت از بین بردن مرزهای میان رویکرد سنتی و معاصر در بازنمایی، موجد یک ضدروایت و واکنش در برابر ساختار قدرت است.

نمونه‌های مورد مطالعه، تحلیل آثار

جهانی سازی و رابطهٔ حاشیه و مرکز

مونا حاتوم، هنرمند شناخته شده فلسطینی، متولد بیروت و تحصیلکرده لندن است. او از جمله هنرمندانی است که در آثار خود عمدتاً بر ساختار قدرت، اقلیت‌های قومی و مسئلهٔ مهاجرت تأکید ویژه دارد. همانطور که زندگانی شخصی‌اش در چند فرهنگ و سرزمین مختلف شکل گرفته، عموماً آثارش نیز نمودی از تبادلات فرهنگی متقابل را نمایش می‌دهند. با توجه به موضوع بحث حاضر، اثری با عنوان *بخارا (قرمز)*[۲۴] تصویر شمارهٔ (۱)، قابل بررسی است. این اثر بازنمایی نقشه جغرافیای زمین را بر

روی یک فرش نشان می‌دهد، به قسمی که سرزمین‌ها با جدا کردن تار و پود فرش حالت خشک، تخریب شده و بدون نقش را در مقایسه با بستر اصلی نمایش می‌دهند. در اینجا صراحتاً مفهوم اقلیت و حاشیه در قیاس با فرهنگ و گفتمان غالب دیده می‌شود، اقلیتی که اصالت و زیبایی آن تحت سلطه، تهدید و تخریب قرار گرفته، رنگ باخته و به «دیگری» بدل شده است. نکته جالب توجه در این اثر آن است که مونا حاتوم در صدد ترسیم و نمایش نقشه جغرافیایی با تناسبات نامعمول آن است. همانطور که در این اثر نقشه خشکی‌های زمین با نقشه‌هایی که در سطح عموم شناخته می‌شوند، تا حدی متفاوت دیده می‌شود. این امر در نوع نقشه برداری و مقیاس‌بندی‌های مرسوم نهفته است. لازم به یادآوری است که «در عمل نقشه‌برداری، پروژکشن نقشه به سیستمی اطلاق می‌شود که عرض و طول جغرافیایی را از سطح منحنی کره زمین به صفحه دوبعدی منتقل می‌کند. بیشتر نقشه‌ها بر پایه پروژکشن مرکاتور[۲۵]ساخته می‌شوند که تصویری نادرست از اندازه‌های نسبی قاره‌ها ارائه می‌دهد و در آن نیمکره شمالی به طور نسبی بزرگتر ظاهر می‌شود. اما در اثر *بخارا (قرمز)*، حاتوم از پروژکشن گال–پیترز[۲۶] استفاده کرده است که قاره‌ها را به صورت دقیق‌تر مقیاس‌بندی می‌کند و نشان می‌دهد که نیمکره جنوبی تقریباً دو برابر اندازه نیمکره شمالی است. این اثر نمایش می‌دهد که چگونه تمرکز فرهنگ اروپایی (یوروسانتریک)[۲۷]بر تفوق و وسعت نیمکره شمالی تأکید می‌کند و در عین حال نمایش و اهمیت نیمکره جنوبی را کاهش می‌دهد»[۲۸].

بدین ترتیب می‌توان گفت در این اثر، مسئلهٔ تقابل میان مرکز و حاشیه موضوع اصلی بوده که با نمایش طردشدگی جامعهٔ اقلیت، نوعی ضدروایت را در بستر فرهنگ هژمونیک مدرن نمایش می‌دهد.

تصویر شماره (۱): *بخارا (قرمز)*، مونا حاتوم، ۲۶۱ سانتی متر، ۲۰۰۷. (منبع: URL11)

از سوی دیگر می‌توان گفت آنچه هنر معاصر در خصوص بهره‌گیری و سامان‌بخشی عناصر هنر پیشین به کار می‌گیرد، باعث منتزع و منفک کردن آن هنر از بافت‌ها و کاربردهای اصلی خود می‌گردد که سرانجام به نوعی دگردیسی در کارکرد و معنا می‌انجامد. بدین شکل در پی تغییر بافت و تکرار اثر سنتی در هنر معاصر «اثر هنری، در عین این که (به قول والتر بنیامین)[۲۹] «ارزش آیینی»اش به «ارزش نمایشی» استحاله می‌یابد[...] از این رهگذر ضامن تداوم بین حال و گذشته است[...] آثار متعلق به گذشته، هنگامی که از کاربردهای اولیه‌شان فاصله می‌گیرند، می‌توانند به جرگهٔ آثار جدیدی بپیوندند که اختصاصاً در مقام اثر هنری و برای نمایش تولید شده‌اند.» (نلسون و شیف، ۱۳۹۵، ۱۷۷)

در چنین فضای التقاطی، خصلت خودبسندگی هنر در اندیشه مدرن، دچار تردید می‌شود، معناهای متکثر در کنار هم قرار گرفته و نهایتاً مفهوم چندارزشی؛[۳۰]به عنوان یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های دوره پست مدرن جای قطعیت دوره مدرن را می‌گیرد.

با محوریت مسئلهٔ هویت و اقلیت های قومی و نژادی، یکی از نخستین آثاری که بر زمینه فرش خلق شده است مربوط به سال ۱۹۹۰م. با عنوان *فرش پرنده*[۳۱](تصویر شمارهٔ ۲)، از هنرمند آمریکایی آفریقایی‌تبار، دیوید هامونز است؛ هامونز در این اثر تعدادی بال مرغ سرخ شده را به وسیلهٔ قلاب ماهی‌گیری بر روی سطح یک فرش متصل نموده است. اثر به گونه‌ای طراحی

و ساخته شده است که در نگاه اول شناسایی بال‌های مرغ برای مخاطب مشکل و دور از انتظار می‌نماید. بال‌ها در اشکالی همچون فیگورهای درهم رفته انسان یا اشکال منحنی بصری دیده می‌شوند. فاصله‌ای که میان سطح فرش و قرارگیری بال‌ها وجود دارد، آنها را در موقعیت نقش برجستهٔ مرصع‌گونه قرار می‌دهد و *قالی پرنده* هامونز را مشخصاً به یک اثر تزئینی نزدیک می‌کند. انتخاب عنوان *قالی پرنده*، برای این اثر، علاوه بر آنکه نوعی جناس معنایی را در واژهٔ «پرنده» دربردارد به دوگانگی مفاهیم در اندیشه شرق و غرب نیز اشاره می‌کند؛ روایت شرقی داستان اساطیری سلیمان(ع) از پرواز و هجو مفهوم پرواز با بال مرغ سرخ‌شده، به عنوان یک غذای مرسوم خیابانی که خصوصاً در میان فرهنگ عامهٔ آمریکایی پرطرفدار و در دسترس است. هنرمند با چنین برخورد هجوآمیزی، علاوه بر آنکه توجه مخاطب را نسبت به تداخلات فرهنگی و هویت‌های در حاشیه جلب می‌کند «به اقتدار و تجاری بودن دنیای هنر نیز حمله می‌کند[...] هامونز عموماً به طور دوره‌ای خود را از ساختار اصلی هنر دور می‌کند و بیشتر به سمت کنش خیابانی[۳۲]تمایل می‌یابد. چنین حرکت‌هایی حاکی از آن است که هامونز به جای به چالش کشیدن و تغییر ساختارهای از پیش موجود هنر، علاقه‌کمتری به تناسب با آن‌ها را دارد» (Heartney, 2013, 246). بدین ترتیب در چنین آثاری مفاهیم تاریخی و همچنین ارزش‌ها و روایت‌های قومی در بستر تداخلات فرهنگی جامعهٔ جهانی رنگ می‌بازند و سرانجام محو و نابود می‌شوند. با آنکه هامونز آثاری را خلق کرده که بسیاری از آنها به کرّات از اشیاء بازیابی شده و مرتبط با واقعیت و یا کلیشه‌های سیاهپوستان آمریکا استفاده می‌کنند اما با این وجود، به عنوان یک هنرمند اقلیت، به نقطه‌ضعف بزرگ هنر مبتنی بر هویت نیز اشاره می‌کند که در دل خود خطرحاشیه‌نشینی و گتویی[۳۳]شدن را به همراه دارد.

تصویر شماره (۲): دیوید هامونز، *قالی پرنده*، ۱۹۹۰، فرش ایرانی، قلاب ماهیگیری و بال مرغ سرخ شده.
منبع: (Heartney, 2013, 249)

جهانی سازی و ناپایداری هویت‌های قومی

علاوه بر *بخارا (قرمز)* اثر حاتوم، آثار دیگری از جمله آثار فائق احمد، هنرمند آذربایجانی، نیز با ایجاد اعوجاج و فروریختگی در نقوش قالی، اضمحلال فرهنگ سنتی در قبال وضعیت معاصر را نمایش می‌دهند. فائق احمد نیز همچون حاتوم با آنکه در آثار خود نوعی هجو را در کاربست فرش به عنوان هنری فاخر، تاریخی و هویت‌آفرین به کار می‌گیرد، اما همزمان در ارائهٔ تصویری امروزی از سنت‌های بصری گذشته نیز موفق عمل می‌کند. روش‌های این هنرمند در به کارگیری فرش از مجسمه-سازی، تا پیکسل‌سازی دیجیتال، سه بعدنمایی، جداسازی، ترکیب و همچنین طراحی با نخ و دوخت تنوع دارند.
فائق احمد با وجود آنکه از رسانه‌های متنوعی چون نقاشی، مجسمه، اینستالیشن و... استفاده می‌کند اما شهرت هنری او عمدتاً به فرش‌های معاصرش مربوط می‌شود، آثاری که با برهم زدن فرم‌های سنتی نشان می‌دهند که چگونه «ایده‌هایی که از دیرباز شکل گرفته‌اند، می‌توانند در لحظه تغییر یابند»[۳۴]مجموعه‌ای از این آثار فائق احمد را در ۲۰۱۳ نامزد جایزه جمیل

نمود.[۳۵] در تصویر شمارهٔ (۳) یک فروپاشی بصری کامل دیده می‌شود عدم قطعیت در فرم‌ها و نقوش هزار ساله، جداسازی و درهم آمیزی مجدد رنگ‌ها در شکلی جدید، که فرش را از ساختاری باثبات به تصویری سیال و متغیر تبدیل می‌کند. حسی از ذوب شدگی و درهم آمیختگیِ توأم با زوال در فرش‌های احمد، این آثار را به عنوان نشانه‌ای از فروپاشی فرهنگ‌های قومی در جهان معاصر قرار می‌دهد. این آثار ما را به یاد گفته‌های بودریار[۳۶] در کتاب *امریکا*، می‌اندازد که در توصیف وضعیت جوامع معاصر با حسرت از زوال نظم و ناپایداری معنا در رخدادهای امروزی و همچنین از دوام ناپذیری وقایع یاد می‌کند؛ «چیزها بیش از مدت زمان وقوع خود دوام نمی‌آورند.[...] امکان بازگشت ابدی در حال متزلزل شدن است: آن چشم‌انداز شگفت‌آور مستلزم این است که چیزها با نظم و ترتیبی از پیش مقدر و ضروری رخ دهند، نظم و ترتیبی که معنایی فراتر از خود آن‌ها داشته باشد. امروز چنین نیست؛ چیزها صرفاً با نظم و ترتیبی متزلزل از پس یکدیگر می‌آیند، نظم و ترتیبی که به جایی نمی‌انجامد.» (بودریار،۱۳۸۴، ۹۷) شاید اصطلاح «نظم متزلزل» که بودریار از آن یاد می‌کند را بتوان تعریف مناسبی برای آثار فائق احمد دانست.

تصویر شمارهٔ (۳): فائق احمد، *گوتاما*، فرش بافته شده، ۲۰۱۷. (منبع: URL6)

فرهاد مشیری نیز در اثری، چندین فرش ایرانی (۳۲ عدد) را بر روی هم قرار داده و با ایجاد برش مکانیکی به شکل یک جت جنگنده بخش میانی فرش‌ها را جدا کرده است. این اثر مشیری که یکی از تأثیرگذارترین آثار اوست، موجی از مفاهیم را در خود جای داده است. از یک سو به صدور جنگ به جای صدور فرهنگ و از سوی دیگر به عزم ایرانیان به جلوگیری و مقاومت در برابر حملات نظامی خارجی اشاره دارد.[۳۷] همچنین در این اثر، فضای خالی داخلی را به عنوان بخش مهم و معناآفرین اثر در مرکز قرار داده است، به بیان دیگر، فضایی که وجود واقعی ندارد، موضوع اصلی اثر قرار گرفته است. این خالی بودن اشاره به پوچی برخی برداشت‌های جنگ‌طلبانه شرق در نگاه غرب دارد و از سوی دیگر نسبت و رابطهٔ میان مرکز و حاشیه را نیز در گفتمان قدرت به چالش می‌کشد. عنوان *قالی پرنده*(تصویر شمارهٔ ۴)، مشابه اثر هامونز انتخاب شده است؛ در اینجا نیز همچون اثر هامونز روایت اسطوره‌ای قالیچه پرنده هجو گردیده است؛ با این تفاوت که در اثر هامونز افزوده‌های بر زمینه اصلی فرش معناساز بودند و در اثر مشیری، برای معناسازی از عمل کاستن از بافت اصلی استفاده شده است. در اینجا نیز با تقابل‌هایی همچون گذشته و حال، واقعیت و توهم، جنگ و صلح، مقدس و نامقدس، پر و خالی (مثبت و منفی) و شرق و غرب مواجه می‌شویم. تقابل‌هایی که حکایت از باینری‌های فرهنگی در عصر جهانی‌سازی دارند. (در ادامه به شرح تقابل‌های دوگانه پرداخته خواهد شد.)

برخی متفکران از جمله خالد رمضان[۳۸]بیان این دوگانگی‌ها، اختلافات فرهنگی و هویتی را نقد کرده و آن را دچار انسداد فکری می‌دانند؛ «دغدغهٔ اختلاف فرهنگی امروز به طرزی نهادینه به واسطهٔ ساخت دیگریِ پسااستعماری مشروع به نظر می‌رسد؛ دیگری‌ای که تنها تا آن زمان که از دیگری بودن خود حرف می‌زند، اجازهٔ بیان خود را دارد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳، ۳۲۵).

تصویر شمارهٔ (۴): فرهاد مشیری، قالی پرنده، ۳۲ قالی ماشینی برش داده شده، ۲۰۰۷. ۴۴ × ۱۸۰ × ۲۷۵ سانتیمتر. منبع: (URL9)

تقابل‌های دوگانه[۳۹]

با توجه به دیدگاه دریدا؛[۴۰]تاریخ متافیزیک غرب در دوره‌های طولانی، بسیاری از ساختارهای فرهنگی را در تقابلات دوتایی دسته‌بندی کرده و کنش انسان را بر اساس آن تعریف نموده است. «تقابل‌های دوگانه به معنای زوجی از ضدهای نظری است که معمولاً با برتری یکی نسبت به دیگری در نوعی سلسه مراتب سازمان یافته‌اند و متقابلاً طردکنندهٔ یکدیگرند، یعنی عضویت در یک گروه مانع عضویت در گروه دیگر می‌شود.[...] نمونه‌های مهم این تقابل دوتایی در فرهنگ غربی مانند تقابل عقل و احساس، حضور و غیاب، مذکر و مؤنث، گفتار و نوشتار، اروپایی و غیراروپایی و غیره که در آن‌ها یکی فرادست و دیگری فرودست است» (رشیدیان، ۱۳۹۴، ۲۱۰–۲۰۹).

دریدا معتقد است که این تقابلات دوتایی، به بسیاری از جوانب فلسفه پدیدارشناسی تعمیم یافته و بشر نیز به این الگوی دوتایی خو کرده است، بدون اینکه دلایل محکمی برای انتخاب همیشگی یک قطب نسبت به دیگری وجود داشته باشد. به عنوان مثال، گفتار بر نوشتار، مرد بر زن، حضور بر غیاب، روز بر شب و بسیاری از تقابل‌های دیگر که بیانگر این الگوی دوتایی هستند. دریدا باور دارد که این نظام دسته‌بندی دوتایی نیازمند بازنگری و بازسازی است. او این دسته‌بندی‌ها را به عنوان نتیجه‌ای از ساختار محصول فرهنگی تفکر غربی می‌داند و برجستگی جنبه مغلوب را بیشتر شایسته توجه می‌داند. بر اساس این دیدگاه، اگر ما به عنوان مثال به روز بر شب افتخار دهیم، در واقع از جنبه‌ای از حقیقت، یعنی شب که وجود روز به آن بستگی دارد، غافل می‌شویم. دریدا این مسئله را به اصل توسعه تقابل‌های دوتایی نسبت می‌دهد.

در دنیای تئوری هنر، این تقابل به عنوان یک بن‌بست نظری میان ذات‌گرایان؛[۴۱]که به دنبال ارائهٔ تعریفی پایدار از هویت هستند، و شالوده‌شکنان[۴۲]که هویت را ساختاری اجتماعی برمی‌شمرند که می‌تواند بنا به ملاحظات سیاسی دستخوش تغییرات شود، بیان می‌گردد. در اواسط دههٔ ۱۹۹۰و با اهداف اجتماعی، استقبال بی‌رویه از «هنر هویت»[۴۳] توسط متصدیان و منتقدان هنر واکنش‌هایی را ایجاد نمود. این هنر به تعبیر برخی و با نگاهی استهزاءآمیز با عنوان «هنر قربانی»[۴۴] نامیده می‌شد، هنری که اعتبار و شهرت خود را صرفاً از مسیر شکایت از جامعه به دست می‌آورد و در این میان مفسران استدلال می‌کردند که

آماده ارسال هنرهای زیبا

مسئلهٔ «تفاوت» و «دیگری» به خودی خود به کالاهایی بدل شده‌اند که توسط متصدیان و منتقدان به منظور اهداف حرفه‌ای خود بت‌واره[۴۵]شده‌اند؛ حتی برخی به این اشاره می‌کنند که مفهوم «دیگری» نوعی باینری نادرست ایجاد می‌کند؛ چرا که «دیگری» تنها می‌تواند در رابطه با چیزی تصور شود که به صورت پیش‌فرض کامل‌تر، باثبات‌تر و معتبرتر باشد، همچنین «تفاوت» متضمن قیاس با چیز دیگری است که وجود آن قائم به خود نیست و مستقلاً نمی‌تواند طرح شود. در نتیجه این مفاهیم در واقع بیشتر تقویت‌کنندهٔ سلسله مراتبی هستند که ادعا می‌کنند نادرست است و باید در جهت تضعیف آن کوشید. بدین سان «دیگری بودن» همواره به معنای پایین‌تر و کمتر از مرد یا فرد سفیدپوست اروپایی تلقی شدن است، این امر مصداق یک نمایش فرعی و حاشیه‌ای در روایت بزرگ تاریخ جهان محسوب می‌شود. (Heartney, 2013, 246-248)

بازنمود تقابل میان دوگانه‌ها در حوزهٔ هنرهای تصویری را شاید بیش از همه بتوان در آثار موریس اشر،[۴۶]هنرمند هلندی سده بیستم مشاهده کرد. دوگانه‌هایی چون سیاه و سفید، بالا و پایین، متن و زمینه و یا حتی پرنده و ماهی. اشر این دوگانه‌ها را در قالب نظام صرفاً تصویری در تقابل باهم قرار داده و به واسطهٔ آن نوعی توهم بصری ایجاد می‌کند که ردپای سوررئالیسم[۴۷] نیز در آن مشهود است. اما در هنر معاصر، به سبب خصلت نامحدود و ظهور هنر پسارسانه‌ای،[۴۸]برخی هنرمندان از تقابل‌های دوگانه در هنرهای چندرسانه‌ای بهره گرفتند. از آن جمله می‌توان از مجموعه‌ای با عنوان *زمینه‌های ایستادن و تفاهم*[۴۹](۲۰۱۲) از بابک گلکار، هنرمند معاصر ایرانی، نام برد که با محوریت نقوش فرش خلق شده است، در این اثر (تصویر شمارهٔ ۵) هنرمند با زبانی معاصر نمایشی از تقابل دوگانهٔ دوبعدی/سه بعدی را که دریدا آن را تطبیق ناپذیر برمی‌شمرد، به اجرا درآورده است. گلکار نقوش دوبعدی فرش را به احجامی همچون سازه‌های معماری بدل می‌کند، این سازه‌ها مانند طرح‌هایی از برج‌ها و آسمان‌خراش‌های امروزی‌اند که در پلان اصلی شکل و تناسبی از نقوش اسلامی را تداعی می‌کنند. به تعبیر هنرمند، این احجام یادآور برخی از سبک‌های معماری اولیه مدرنیستی مانند بروتالیسم،[۵۰]سازه‌گرایی روسی[۵۱]و آرت دکو[۵۲]هستند و همچنین به ساختمان‌هایی اشاره می‌کنند که اخیراً در بخش‌هایی از آسیا و خاورمیانه ساخته شده‌اند.[۵۳]

تصویر شماره (۵): بابک گلکار، *زمینه‌های ایستادن و تفاهم* (۲۰۱۲)، ونکوور. منبع: (URL5)

این سازه‌های مدرن شبه معمارانه، در پلان اصلی شکل و تناسبی از نقوش اسلامی را تداعی می‌کنند که بر روی طرح‌های سنتی فرش ارتفاع گرفته‌اند. نقوش مسطح رنگین در فرش به احجام بی‌رنگ و مرتفع بدل شده‌اند تا دوگانه‌های سنت و مدرن، گذشته و حال، خیال و واقعیت، سطح و حجم، و همچنین اصالت و خلاقیت را بازآفرینی کنند. علاوه بر آن، تقابل‌های دیگری را نیز می‌توان در این اثر بازیافت: سادگی و پیچیدگی، سکون و رشد، رنگ و بی‌رنگی، درون و بیرون و نهایتاً زنانه و مردانه. تلویحاً معنای ریشه و جوهر نیز قابل برداشت است. عباس دانشوری،[۵۴]استاد تاریخ هنر در دانشگاه کالیفرنیا، در خصوص این مجموعه می‌نویسد: «گلکار، از طریق شبیه‌سازی مختلف از طرح های فرش، و در رگه‌های

مشابه با تفکر فلسفی اواخر قرن بیستم، نشان می‌دهد که خلوص مدرن هیچ گاه اصیل نیست بلکه همواره مشتق[۵۵]است».[۵۶]
در اینجا، خلوص رنگ و فرم در سازه‌های معماری برآمده از فرش نشان می‌دهد که نقوش پیچیده و نمادین در نظام‌های تصویری سنتی، ریشهٔ دستاوردهای جدید هنر مدرن هستند. حتی اگر ظاهراً هنر امروز مینیمال و خالص جلوه کند.
این خصایص علاوه بر آنکه بر رابطه و وابستگی حال با گذشته تأکید دارد بر برخی مفاهیم پایه‌ای همچون درون و برون و تلاقی آنها نیز اشاره می‌کند. فرش به درون تعلق دارد، به فضای اندرونی و زنانه و سازهٔ معماری به فضای بیرونی، عمومی و مشخصاً مردانه مرتبط می‌شود. به بیان دیگر، فرش به مثابهٔ محصولی زنانه و هنری در حاشیه، زمینِ رویش معماری، به عنوان هنری در مرکز، اصیل و ماهیتاً مردانه قرار گرفته است. به این ترتیب اثر مذکور را از حیث مطالعات زنانه‌محور در هنر نیز می‌توان مورد توجه قرار داد. بنابراین می‌توان گفت در این اثر، فرش از درون به بیرون و از حاشیه به مرکز گسترده شده و در این گستردگی استحالهٔ فرمی پیدا کرده است. نکتهٔ آخر دربارهٔ این اثر وجه استعاری و زبانی مستتر در عنوان آن است. دو واژه «Standing» و «Understanding» که در عنوان وجود دارند گرچه از نظر معنایی ظاهراً ارتباطی با هم ندارند، اما از آنجا که Understanding را می‌توان به دو جز معنادار under و standing تجزیه کرد، بنابراین دو کلمهٔ «ایستادن» و «در زیر-ایستادن» با شکل ظاهری اثر ارتباط دقیق‌تری پیدا می‌کنند. البته قابل ذکر است که در تبارشناسی واژهٔ «Understanding» نیز این معنا به نحوی دیده شده است.[۵۷]استعاره کلامی دیگری که در خوانش این اثر به ذهن خطور می‌کند، در معنای واژه «نشستن» در زبان فارسی محاوره‌ای نهفته است؛ از آنجا که در فرهنگ معاصر ایرانی واژه «نشستن» گاه به معنای «سکونت داشتن» و «زندگی کردن» نیز به کار گرفته می‌شود،[۵۸]می‌توان گفت در اینجا کاربرد اولیه و اصلی فرش به مثابهٔ محل نشستن انسان به سکونتگاه بدل شده است و عمل نشستن را در هر دو معنا توأماً القا می‌کند.
لیوتار[۵۹]«در کتاب *سخن، تصویر*»(۱۹۷۱)، دو مقولهٔ دیدنی، بصری و سه بعدی («تصویری») و خواندن، متنی و دو بعدی («سخنی») را از یکدیگر متمایز می‌کند. لیوتار در اینجا از دو رژیم و دو مجموعه قانون صحبت می‌کند که در الگوهای نشانه‌شناختی و ساختگرایی متن‌گرا نادیده گرفته شده‌اند، زیرا قلمروهای فضایی و دیداری اشیاء به گونه‌ای خودکار و بلاواسطه به متن مسطح سپرده شده‌اند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷، ۲۳۰-۲۲۹).
رویکرد مشابه اثر بابک گلکار در تلفیق فضای حجمی و سطحی را می توان در اثر *بدون عنوان* هنرمند معاصر، شاکر گوکچه‌باغ نیز مشاهده کرد. (تصویر شماره ۶) در اینجا نیز حجم سه بعدی صندلی سفید در تقابل با سطح سایه‌وار فرش قرار گرفته است.

تصویر شمارهٔ (۶): شاکر گوکچه باغ، *بدون عنوان*، صندلی و فرش، ۵۲ ×۸۵ ×۱۹۴ سانتیمتر، ۲۰۱۲. منبع: (URL13)

در این اثر نیز، همچون اثر گلکار، صندلی، نمودی از زندگی مدرن است که در قالب حجمی بی‌رنگ مقابل سطح نقشین فرش سنتی قرار گرفته است. تقابل در نشستن روی صندلی و نشستن روی فرش، تقابل میان زندگی دیروز و امروز است. در اینجا هنرمند رنگ و نقش را در فضای دو بعدی محصور نگه داشته است. فرش به عنوان سایه و نه اصل دیده شده است. سایه‌ای از گذشته که در ذیل دستاوردهای بی‌رنگ مدرن قرار می‌گیرد و موقعیتی عَرَضی و وابسته دارد. تقابل‌هایی چون گذشته و حال، سنت و مدرنیته، شرقی و غربی، حجم و سطح، بی‌رنگ و رنگین، بالا و پایین و... در این اثر به کار گرفته شده است تا مقصود هنرمند را در تبیین وضع حاضر در جوامع غیرغربی نشان دهد.

دورگه‌ها و آمیزه‌ها در هنر معاصر

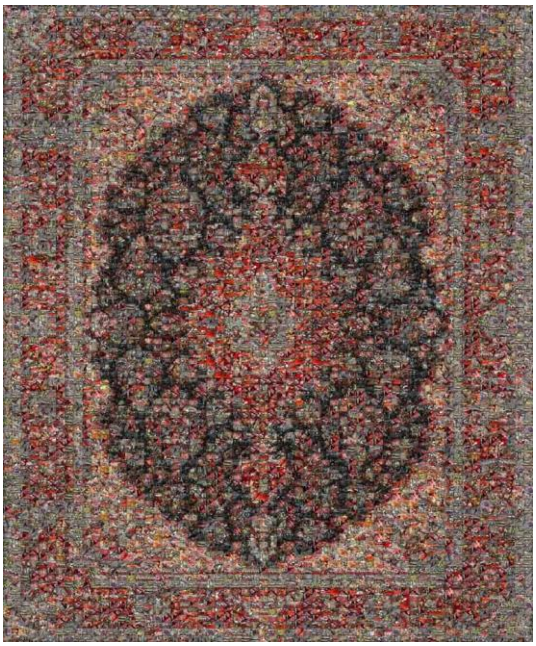
گلن وارد[۶۲] در تعریف آمیزه یا پیوند در پست‌مدرنیسم می‌نویسد: «حالت ترکیبیِ عناصر متفاوت پست‌مدرنیته را می‌توان تجربه‌ی نوعی آمیزه دانست، مانند هویت‌های آمیخته، فرهنگ‌های آمیخته و اشکال هنری آمیخته. آمیزه‌ها همیشه غیرقطعی هستند، زیرا جوهر یا اساسی ندارند.» (وارد، ۱۳۸۹، ۲۷۹)

دیوید چالمرز السورت هنرمند بریتانیایی (متولد ۱۹۵۷) در مجموعه آثاری که مشخصاً بر بستر فرش انجام داده است و از آنها با عنوان مداخلات بافتی[۶۳] یاد می‌کند،[۶۴] ترکیب دوگانه‌ای از هنر شرق و غرب، از گذشته و حال و آمیزه‌ای از درون و برون را نمایش می‌دهد. در اثری با عنوان *باغ پالمیسست*،[۶۵] هنرمند بر روی یک قالی قدیمی کرمان (حدود ۱۵۰ ساله) طرحی را گلدوزی نموده، این طرح برگرفته از نقشهٔ باغ کاخ ورسای[۶۶] است که توسط آبه ژان دلاگریو[۶۷] در سال ۱۷۴۶ اجرا شده است. کاخ ورسای که نماد پادشاهی اروپایی است بر باغ خیالی و طبیعت ایرانی گسترده شده است. تصویر شماره (۷)، اثر دیگری از السورت با نام *هاید پارک کاشان ۱۸۶۲* (۲۰۱۱-۲۰۱۰) را نشان می‌دهد. هنرمند در اینجا قطعه‌ای از نقشه استنفورد[۶۸] مربوط به سال ۱۸۶۲ که بخشی از نمایشگاه بزرگ بین‌المللی آن سال را به تصویر می‌کشد را بر روی قالی کاشان گلدوزی نموده است.

تصویر شماره (۷): دیوید چالمرز السورت، *هاید پارک کاشان ۱۸۶۲*، گلدوزی نقشه استنفورد بر روی فرش قدیمی کاشان، ۲۰۱۰-۲۰۱۱. منبع: (URL1)

السورت در توصیف این اثر می‌گوید: «من این مناظر نمادین غربی را به عنوان پنهان‌کننده طرح‌های اصیل فرش نمی‌بینم، بلکه آنها را به‌عنوان طرحی با ریشه‌ای دورافتاده در بافت این فرش‌های باغی در نظر دارم که از مناظر اصلی زیرین رشد می‌کنند.»[۶۹] به طور کلی می‌توان گفت، هنر پست‌مدرن، به سبب خصلت جهانی و خاصیت کثرت‌گرایی‌اش، از کنارهم قرار دادن ارزش‌ها، سلیقه‌ها و جهان‌بینی‌ها به شدت استقبال می‌کند. والتر

بنیامین[۷۰] در مقالهٔ «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» بر این امر تأکید داشت که «تکثیر یک چیز یعنی جدا کردن آن از محلش و قلمروزدایی از آن. تکثیر اثر هنری را به شبکهٔ گردش فاقد قطعیت مکانی منتقل می‌کند» (گرویس، ۱۴۰۰، ۱۷۳).
از سوی دیگر، می‌توان این دوگانگی را به مثابهٔ لایه‌های همپوشاننده تمدن انسانی فارغ از حدود مکانی آن در نظر آورد. و یا اشاره به زیرساخت‌های فرهنگ شرقی به عنوان خاستگاه و مهد تمدن بشری از دورهٔ باستان تا سده‌های گذشته اشاره نمود. همچنین می‌توان آن را در حوزهٔ مطالعات جنسیت نیز مورد خوانش قرار داد. چرا که عموماً فرش و سایر انواع دستبافت‌ها به عنوان هنرهای زنانه شناخته می‌شوند و معماری خصلتی مردانه دارد؛ بنابراین سلطه و نمای حضور عنصر مردانه و غلبه آن بر بستری زنانه قابل تأمل خواهد بود. از سوی دیگر در مطالعات فمینیستی_ شرق شناسانه، شرق به عنوان دامنهٔ زنانهٔ هویت(دیگری) در مقابل غرب به عنوان دامنهٔ مردانهٔ هویت (خود) قرار داده می‌شود در اینجا دوگانه‌های فرش ـ معماری و شرق ـ غرب را می‌توان به عنوان عناصر ساخت هویت اقلیت و روابط قدرت و سلطه نیز برشناخت.
راشد رانا هنرمند دیگری است که در برخی از آثارش از نقش فرش استفاده نموده است، او در اکثر آثار خود، از تقابل‌های دوگانه با رویکردی انتقادی بهره می‌گیرد. این هنرمند پاکستانی، در اثری با نام *فرش قرمز*، تصاویر متکثری را در کنار هم قرار می‌دهد، که در مجموع یک فرش قرمز با طرح شناخته شده را نشان می‌دهند. تصاویر تشکیل دهنده اما در نمای نزدیک صحنه‌هایی از حیوانات کشته شده‌اند و قرمزی فرش برآمده از رنگ خون و بعضاً امعاء و احشاء آنهاست. «فرش قرمز-۱» (تصویر شمارهٔ ۸) در سال ۲۰۰۸ در حراج ساتبی نیویورک[۷۱] به قیمت ۶۲۳،۰۰۰ دلار آمریکا به فروش رسید، که بالاترین قیمتی بود که تا آن زمان برای یک اثر تولید شده توسط هنرمندی پاکستانی پرداخت شده بود.[۷۲]
راشد رانا به دوگانه‌هایی چون فضا ـ زمان و سنت ـ فرهنگ علاقه‌مند است و معمولاً با استفاده از تکنیک پیکسل‌سازی،[۷۳] به تنش میان دوگانه‌های مورد نظر در آثارش می‌پردازد. در آثار رانا، تصاویر چندگانه به‌طور همزمان در یک ترکیب قرار می‌گیرند؛ عموماً تصاویر بزرگ‌تری که از تصاویر کوچک‌تر تشکیل شده‌اند، در معنایی متفاوت از تصاویر کوچک شکل گرفته‌اند. تصاویر دوگانه رانا از لحاظ معنا نوعی تضاد را دربردارند به عبارت دیگر، تصاویر جزئی کاملاً متضاد و ناقض با تصویر بزرگی هستند که در نمای کلی کار دیده می‌شود. در مجموعه *فرش قرمز*، بافت کلی اثر، تصویری زیبا، دارای بافتی نرم، دلنشین و مطبوع از فرش را به مخاطب ارائه نموده است، که این امر با تصویر خون، کشتار و قطعات سلاخی شده بدن حیوانات تضادی مبالغه‌آمیز و ساختارشکنانه را به وجود آورده است. بدین ترتیب هنرمند با نوعی زیرکی، استروتایپ‌های[۷۴] (تفکرات قالبی) فرهنگی و پیش‌فرض‌های معنایی جامعه را به چالش می‌کشد. شناخت، قضاوت و ارزش‌گذاری‌ها بدین شکل از قطعیت خود خارج می‌شوند و قلمرو ادراک با چالش بنیادین مواجه می‌گردد.
تصاویر قرمز شده از خون، که در دین اسلام، نجس دانسته می‌شود، فرشی را شکل داده که در فرهنگ شرقی ـ اسلامی بستری برای زندگی، استراحت، آسایش، عبادت و صرف غذا محسوب می‌شود، که این امر مصداق دیگری در بیان تضادهای معنایی در این اثر است.
در اینجا از فرش به عنوان رسانه‌ای برای نقد فرهنگی استفاده شده است، تضادهای موجود در جوامع امروزی (خصوصاً جوامع شرقی که آنها را به شکلی مضاعف تجربه می‌کنند) در این اثر لحاظ شده است. نکتهٔ دیگر در این دسته آثار رانا، ضدیت میان جز و کل است، معمولاً اجزای تصویر از لحاظ مفهوم و کارکرد در تناقض با تصویر کلی قرار دارند. به گونه‌ای که می‌توان آن را به دیالکتیک بصری تعبیر نمود. هر تز، آنتی تزی در درون خود پرورش می‌دهد.



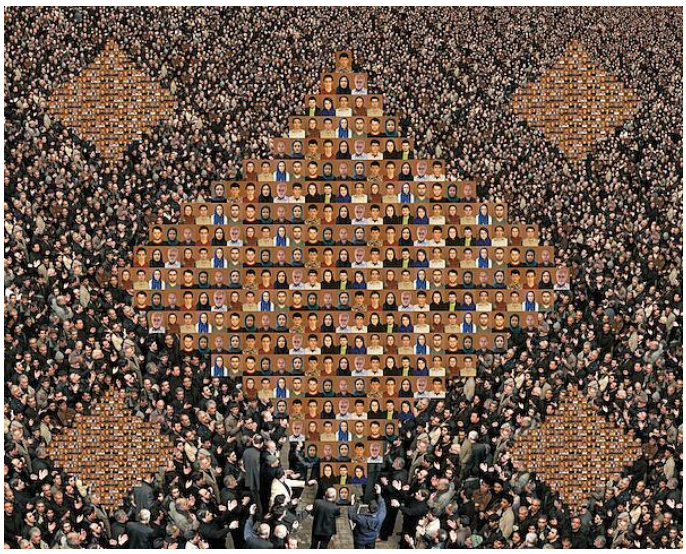
تصویر شمارهٔ ۸: راشد رانا، *فرش قرمز ۱*،

پرینت دیجیتال، ۱۵۲×۱۸۲ سانتیمتر، ۲۰۰۸–۲۰۰۷ منبع: (URL7)

در آثار رانا، با نزدیک شدن مخاطب به اثر، شکل اصلی محو و نابود می‌شود و عموماً تصاویر پیکسلی کوچک که قبلاً نامشخص بودند، معنا می‌یابند. تصویر اصلی که عموماً با معنای تصاویر جزئی (پیکسل‌ها) در تقابل و یا تضاد قرار دارد، با دوری و نزدیکی مخاطب به اثر، تغییر معنا می‌یابد. اتفاق قابل توجهی که می‌توان آن را به وضعیت فرد مهاجر و معنای جامعه در نظر او از دور و از نزدیک نیز تعبیر کرد. اجتماع پیکسلی در نمای کلی و از فاصله دور عموماً معنایی را متبادر می‌کند که مغایر و حتی نقیض واقعیات جزئی افراد تشکیل دهندهٔ آن جامعه است. این ویژگی در آثار دیگر رانا نیز مشهود است؛ خصوصاً در تصاویری که از زنان با حجاب در ابعاد بزرگ خلق کرده است و متشکل از پیکسل‌های برهنه‌نگارانه است. در این تصاویر معمولاً تصویر بزرگ، نمایی از پدیدارهای عرفی و پسندیده را نمایش می‌دهد (فرش، حجاب، دریا، نمای شهر و...) و پیسکل‌ها به عنوان اجزای تشکیل دهنده آن کل، از تصاویر و صحنه‌های نامطلوب ساخته شده‌اند (صحنه‌های کشتارگاه، تصاویر برهنه، زباله، بیقوله و...). بنابراین آنچه از یک جامعه از فاصلهٔ دور قابل رؤیت است با آنچه در بطن آن جریان دارد کاملاً متضاد است و این تضاد تنها در صورت نزدیکی زیاد به آن اجتماع قابل تشخیص می‌شود. بدین ترتیب می‌توان گفت، آثار مذکور تلویحاً به نوعی یادآور نقش جایگاه مخاطب در معناسازی اثر نیز هستند.

رویکردی نزدیک به رویکرد ساخت تصویر در آثار رانا را می‌توان در آثار صادق تیرافکن، هنرمند فقید ایرانی، نیز مشاهده کرد. تیرافکن در مجموعه‌ای با عنوان *فرشینهٔ انسانی*، (تصویر شمارهٔ ۹) تصویر فرش را با قطعات کوچک از تصاویر چهره بی‌شمار انسان اجرا نموده است. در اینجا نیز همچون آثار راشد رانا، از تکنیک پیکسل‌سازی تصویر استفاده شده، با این تفاوت که در این مجموعه تقابل و ضدیت بین جز و کل دیده نمی‌شود، بلکه هر دو در پی بیان یک موضوع مشترک هستند: یعنی هویت. تیرافکن در این مجموعه، جمعیت انسانی را به عنوان تار و پود فرش قرار می‌دهد، که می‌توان آن را به تنوع جمعیتی و تعدد هویت در کشوری مثل ایران نسبت داد؛ که علیرغم تنوع بالای جمعیتی و هویت‌های متکثر آن، کلیت آن طرحی منسجم و وحدت‌بخش را نشان می‌دهد. از سوی دیگر، کاربست تصویر اشخاص به مثابهٔ پیسکل‌های تصویری، مسئلهٔ فردیت در فرهنگ معاصر را نیز به پرسش می‌گیرد، فردیتی که در سایهٔ هویت جمعی، خصوصاً در جوامع شرقی، رنگ می‌بازد. در مجموعه *فرشینهٔ انسانی*، علاوه بر اینکه بر موضوع هویت فرهنگی و ساختار جمعی آن تأکید شده است، شئ‌شدگی انسان معاصر نیز

دیده می‌شود. هویت جمعی در گرو شئ هنری و در سایهٔ آن قرار گرفته است. جمعیت پرشمار انسانی به جهت برساخت هویت خود به نمای یک فرش درآمده است. انسان جز و فرش به عنوان کل تعریف شده، به بیان دیگر انسان در استیلای شئ فرهنگی قرار گرفته است. از سوی دیگر این سؤال نیز به ذهن متبادر می‌شود که آیا انسان‌ها سازنده هویت قومی خود هستند و یا دست‌ساخته ها و آثار هنری شان این نقش را ایفا می‌کنند؟



تصویر شمارهٔ (۹): صادق تیرافکن، *فرشینهٔ انسانی*، ۱۳۸۸، ۱۰۰×۱۲۰ سانتیمتر. منبع: (URL12)

در بحث دوگانه‌ها و ایجاد آمیزه‌ها در هنر معاصر، گاه پیوند دو رسانهٔ کاملاً متفاوت نیز دیده می شود؛ تصویر شماره ۱۰ اثری از رمضان جان، هنرمند چندرسانه‌ای اهل ترکیه را نشان می‌دهد. او با بهره‌گیری از فرش و نئون در کنار هم، گذشته و امروز، خاموش و روشن، اصیل و روزآمد و مقدس و نامقدس را در تقابل با هم قرار می‌دهد.

تصویر شمارهٔ ۱۰: رمضان جان، *همیشه منتظر فردا بودم*، ۱۶×۲۳۳×۱۴۳سانتیمتر، فرش، نئون، پلکسی گلاس، ۲۰۱۹. منبع: (URL3)

هنرمند در این اثر با تقابل تفکر سنتی شرقی و دستاوردهای تکنولوژیک غربی، تعاریف تازه‌ای از رابطهٔ میان واقعیت و مجاز و تقابل فرهنگی را به مخاطب ارائه می‌دهد. در این اثر نقش مسلط و تعیین کنندهٔ ابزارهای نوین تصویری در جهان امروز آشکار شده است. به طور کلی رمضان جان، در مجموعه آثاری که با ترکیب فرش و لامپ‌های نئونی در سال‌های اخیر خلق کرده است، می‌کوشد ضمن بازنمایی نقش مسلط و تعیین کنندهٔ ابزارهای نوین تصویری، از جمله لامپ‌های نئونی، به عنوان نشانه‌ای از فرهنگ جامعهٔ مصرفی امروز، آثار سنتی گذشته را در یک رابطهٔ دوگانه و تقابلی مورد بازخوانی قرار دهد.

به تعبیر دیگر می‌توان گفت، این اثر نشان می‌دهد که در شرایط فعلی حتی نگاه به گذشته نیز تنها به مدد فضا و ابزارهای جدید امکان‌پذیر است. عنوان اثر، *همیشه منتظر فردا بودم*، نیز بر چنین مفهومی تأکید دارد؛ آینده‌ای که هرگز نمی‌آید و انتظار رسیدن به آن بی‌پایان است. علامت بارگذاری (Loading) در میانهٔ فرش به صورت نیمه پر شده، حاکی که از آن است که ابزارهای امروزی و تکنولوژی‌های موجود در حال فراگیری صورت‌های گذشته‌اند، این روند هر چه جلوتر می‌آید، صورت‌های گذشته را محوتر می‌کند تا نهایتاً تمام آن را فراگیرد. این امر یادآور نظریات بودریار است که با دیدگاهی ظریف و البته مبالغه‌آمیز در توصیف جامعهٔ معاصر، بیان داشت که «اکنون ناپدید شدن زیبایی‌شناسی و ارزش‌های والا در کار هنری باسمه‌ای و حادواقعیت امری جذاب است، درست مثل ناپدید شدن تاریخ و امر واقعی در امر تلویزیونی. ما باید از همین کاربرد شناسی آزاد ارزش‌ها لذت ببریم. اگر صرفاً دلبستهٔ معیار رایج فرهنگ والا باقی بمانید، به مطلب ضروری و ذاتی پی نمی‌برید» (بودریار، ۱۳۸۴، ۱۳۳).

به باور بودریار امروزه معنا تماماً توسط دنیای تصاویر مجازی ایجاد می‌گردد؛ و حتی زیبایی‌شناسی نیز صورتی آزاد همچون تصاویر مجازی پیدا کرده است. در دهه‌های اخیر، با ظهور و گسترش ابزارهای دیجیتال، نظریات بودریار در حوزهٔ تسلط رسانه بر ارزش‌های زیباشناختی، ابعاد بسیار وسیع‌تری به خود گرفته است. هنرمندان پرشماری از دستاوردهای جدید تکنولوژیک برای بیان اندیشه‌های هنری خود بهره جستند. «به طور کلی باید گفت، در دهه‌های اخیر تکامل خیره‌کننده تکنولوژی‌های تصویری و بسط رسانه های نوین، ماهیت هنر را به طرزی وسیع و غیرقابل پیش‌بینی دگرگون ساخته است» (محمدی وکیل، ۱۴۰۲، ۱۱۷). این امر علاوه بر تولید آثاری که ماهیتاً متکی به ابزار و رسانه‌های نوین بودند، در برخی آثار کهن تاریخ هنر نیز ـ از منظر گسترش ابعاد ادراکی مخاطب ـ مؤثر واقع شدند. اثر ایستا و ثابت گذشته به واسطهٔ امکانات رسانه‌ای جدید به بستری برای تجربه‌هایی مبتنی بر تکثر زمانی و مکانی و همچنین روابط تازه بصری بدل گردیده است.

جهان پستمدرن از نظر بودریار، «جهانی [است] که در آن واقعیت، واقعیت زدایی شده است، تا جایی پیش رفته که تفاوت قائل شدن میان حقیقت و نادرستی را ناممکن کرده است. هر وانموده جای اصل را می‌گیرد و از آنجا که این دو از هم تمییز داده نمی‌شوند، تمامی اعتماد به اصلیت و بی‌مانندی اشیاء از میان می‌رود» (قره‌باغی، ۱۳۸۰، ۴۰). برداشتی که رمضان جان، در اثر خود از عدم تداوم در نظم امور بازتاب می‌دهد، هم‌جهت با آرای بودریار، و البته با زبانی متفاوت، نشان می‌دهد که در دنیای امروز معنا و واقعیت مداماً در حال محو شدن هستند و مفاهیمی چون زمان و مکان در حال تزلزل.

از سوی دیگر، دیدگاه بودریار دربارهٔ عصر مدرن، قویاً با مفاهیمی چون تکرار، تقلید و التقاط پیوند خورده است؛ «آنچه از دیدگاه‌های او دربارهٔ جامعه، نظریه و هنر استنباط می‌شود، ترکیب مجدد، تکرار، و سرهم کردن دوبارهٔ قطعات پراکندهٔ گذشته‌ای از دست رفته است. لذا زیبایی شناسی تردیدناپذیر مورد نظر او از نوع التقاطی یا تقلیدی است و به نظر می‌رسد که همواره به تقلید از خود[۷۵]مشغول است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷، ۲۲۹). اساساً هنرمندانی که با رویکردهای جدید از عناصر فرهنگی گذشته بهره می‌گیرند، ضمن بازتاب زیباشناسی التقاطی و تقلید از گذشته، تضارب میان واقعیت و وانموده و همچنین گذشته و حال را بیان می‌کنند.

بدین ترتیب می‌توان گفت، در چنین آثاری نشانه‌ها به شکلی قراردادی، گزینشی و فارغ از ارتباط با کارکرد واقعی‌شان شکل می‌گیرند. در این دوره، به تعبیر بودریار، شکل‌گیری نظامی تحت عنوان وانمایی، چهره‌ای متفاوت به انسان معاصر و جامعهٔ پستمدرن بخشیده است. در نظام وانمایی، نشانه‌های واقعی در عرصه‌هایی چون سیاست، هنر، مد و پوشاک و... بی‌اعتبار شده و ساخت نشانه‌های جدید به یک اصل کلیدی بدل گشته است. بدین ترتیب در این عصر دیگر دستیابی به واقعیت ناممکن می‌گردد و بدین‌سان قدرت تشخیص بین امر واقعی و امر تخیلی از بین رفته و تفاوت بین آنها محو می‌گردد. «سلطه‌ی

نشانه‌ها، تصاویر، و بازنمودها در دنیای معاصر به گونه‌یی است که امر واقعی اساساً محو شده، و حقیقت مرجع و علل عینی دیگر وجود ندارند» (پین، ۱۳۸۲، ۱۶۶)

بهره‌گیری از نقش فرش در هنر معاصر، با اهداف و رویکردهایی که عنوان شد، صرفاً به آثار و هنرمندان مورد مطالعه در این مقاله محدود نمی‌شود؛ بی‌شمار هنرمند دیگر از جمله حسین والامنش، هبا امین[۷۶]محمود بخشی مؤخر، رادولف استینگل[۷۷] پارادولیوب ایوانو[۷۸]ویم دلوی[۷۹]سارا رهبر، جلال سپهر، ندا رضوی‌پور، بابک کاظمی، ابوالفضل شاهی، محبوبه کرمعلی و برخی دیگر از فرش و یا نقش آن در آثار خویش بهره گرفته‌اند و امید است آثار این هنرمندان در پژوهش‌های آتی مورد نظر قرار گیرند.

جدول زیر، ویژگی آثار مورد مطالعه، رویکردها و اهداف آنها را نشان می‌دهد.

جدول شمارهٔ ۱. رویکردها و اهداف به کارگیری فرش در آثار هنرمندان مورد مطالعه، منبع: نگارنده.

شماره تصویر	نام هنرمند	نام اثر	جهانی‌سازی	تقابل‌های دوگانه	هویت قومی	دیگری سازی	آمیزه	هجو
۱	مونا حاتوم	*بخارا (قرمز)*	❋		❋	❋		❋
۲	دیوید هامونز	*قالی پرنده*	❋		❋	❋	❋	❋
۳	فائق احمد	*گوتاما*			❋	❋		❋
۴	فرهاد مشیری	*قالی پرنده*	❋	❋	❋	❋		❋
۵	بابک گلکار	*زمینه‌های ایستادن و تفاهم*		❋	❋		❋	
۶	شاکر گوکچه‌باغ	*بدون عنوان*		❋	❋			❋
۷	دیوید چالمرز السورت،	*هاید پارک کاشان ۱۸۶۲*	❋	❋	❋	❋	❋	
۸	راشد رانا	*فرش قرمز ۱*		❋	❋	❋	❋	❋
۹	صادق تیرافکن	*فرشینهٔ انسانی*		❋	❋		❋	
۱۰	رمضان جان	*همیشه منتظر فردا بودم*		❋	❋		❋	❋

انتشار هنرهای زیبا

نتیجه

در هنر پست‌مدرن بهره‌گیری از عناصر سنتی، امری شناخته شده است که عموماً با اهدافی چون بازخوانی گذشته، تکرار، هجو و التقاط به کار گرفته می‌شود. از سوی دیگر، جهانی‌سازی که پیشتر بستری برای ظهور عناصر سنتی و نمادهای قومی فراهم آورده بود، در سال‌های اخیر در کنار نقد یکسان‌سازی فرهنگی دورهٔ مدرن، و همچنین واکنش در برابر دیگری شدگی ـ خصوصاً در میان هنرمندانی با خاستگاه غیرغربی ـ موجب ظهور آثاری شد که با بهره‌گیری از عناصر سنتی خلق می‌شوند. این آثار عموماً معطوف به مفاهیمی چون تلفیق‌سازی، آمیزه‌های چندگانه و هویت‌های ترکیبی هستند. در این روند هنرمندان انگاره‌ها و ارجاعات خود را از مکان‌ها و زمان‌های مختلف اخذ و در اشکال جدید بازآفرینی می‌کنند. ترکیبات جدید در بافتار معاصر عموماً محتوایی متفاوت نسبت به گذشته را بیان می‌دارند. فرش و یا نقش آن به عنوان یکی از شناخته‌شده‌ترین عناصر فرهنگ شرقی که حضوری تاریخی در بازارهای جهانی داشته و هنری کاملاً شناخته شده در عرصهٔ بین‌المللی محسوب می‌شود، معرف اصالت، فرهنگ و هویت شرقی است. هنر معاصر با بهره‌گیری مفهومی از فرش با رویکردی تازه، دایرهٔ معنایی این هنر سنتی را با چالش‌های مفهومی در هنر معاصر پیوند داده است. یافته‌های تحقیق نشان داد که جهانی‌سازی و بنیادهای فکری پست‌مدرن، تأثیرات عمیقی بر کاربرد عناصر قومیتی مانند فرش در هنر معاصر داشته‌اند. در **پاسخ به پرسش اول** تحقیق، مشخص گردید که این رویکردها، بستر را برای ورود عناصر بومی به بافتارهای جدید هنری فراهم آورده و باعث به چالش کشیدن مفاهیم سنتی و ایجاد دایره‌های معنایی نوین برای این عناصر شده‌اند. هنرمندان با بهره‌گیری از فرش، آن را از ساختار سنتی و کارکرد اولیه خود خارج کرده و در جهت بازنمایی مفاهیم پیچیده‌ای چون هویت، جهانی‌شدن، التقاط فرهنگی و تقابل‌های دوگانه به کار گرفته‌اند. این آثار، اغلب به نقد گفتمان‌های سلطه‌گرایانه غربی و بازنمایی نادرست شرق می‌پردازند و در عین حال، امکان امتزاج و دورگه شدن مفاهیم غربی و غیرغربی را در بستر هنر معاصر نشان می‌دهند.

ایجاد آمیزه‌ها در هنر معاصر و بهره‌گیری از مفهوم تقابل‌های دوگانه به عنوان زوجی از ضدهای معنایی که مشخصاً با تفوق و سلطهٔ یکی نسبت به دیگری ایجاد می‌شوند از جملهٔ موضوعات مورد توجه هنرمندان معاصر با خاستگاه‌های غیرغربی به حساب می‌آید. فرش در هنر معاصر به عنوان نماد در تقابل‌های دوگانه‌ای همچون زنانه در مقابل مردانه، شرقی در مقابل غربی، گذشته در مقابل حال، دوبعدی در مقابل سه بعدی، مقدس در برابر نامقدس، سنت در برابر مدرنیته و... در آثار متعددی از هنر معاصر معناساز بوده است. یافته‌ها نشان می‌دهد، در آثار مورد مطالعه در این پژوهش، با وجود تفاوت‌های چشمگیر در فرم و محتوا، آثار دارای رویکردهای مشترکی به شرح زیر هستند: تعلق به گفتمان پست‌مدرنیسم، نقد یکسان‌سازی فرهنگی در بستر جهانی‌سازی، بهره‌گیری از آمیزه‌ها و تقابل‌های دوگانه، و قطب‌های معنایی متضاد، بازتاب هویت قومی و دیگری‌سازی فرهنگی، هجو و نهایتاً بهره‌گیری از رسانه‌های مختلف. اهداف عمدهٔ مطرح شده در این آثار مسئلهٔ بحران هویت، تبیین تضادهای و تقابلات فرهنگی، نقد دیگری‌انگاری هنرمندان غیراروپایی و مسئلهٔ رابطهٔ مرکز و حاشیه است.

در **پاسخ به پرسش دوم**، اهداف و رویکردهای هنرمندان معاصر، به‌ویژه هنرمندان دیاسپورا، در بهره‌گیری از عناصر سنتی نشان می‌دهد این هنرمندان می‌کوشند تا با بازخوانی گذشته، التقاط فرهنگی و اقتباس، به هویت‌سازی بومی در بستر جهانی دست یابند. آثار مورد مطالعه، همگی دارای ویژگی‌های مشترکی همچون جهانی‌سازی، اقتباس و التقاط فرهنگی بوده و اهدافی چون هویت‌سازی بومی از طریق ایجاد آمیزه‌های جدید هنری، نمایش تقابل‌های دوگانه (مانند مرکز/حاشیه، شرق/غرب، سنت/مدرنیته، مردانه/زنانه) و بیان ناپایداری هویت در عصر حاضر را دنبال می‌کنند. این هنرمندان با خلق آثاری که گاه جنبه هجوآمیز دارند، با به چالش کشیدن ساختارهای قدرت به نقد کالاشدگی هنر و بیان پیچیدگی‌های هویت اقلیت

در یک جهان چندفرهنگی می‌پردازند. استفاده از فرش در این آثار، نه تنها به عنوان یک عنصر هویت‌بخش، بلکه به عنوان بستری برای بازتعریف جایگاه شرق در گفتمان جهانی، عمل می‌کند.

به طور کلی، **دستاورد این پژوهش**، تبیین چگونگی تبدیل فرش از یک هنر-صنعت سنتی به یک رسانه قدرتمند در هنر مفهومی معاصر است که فراتر از کارکرد و معنای گذشته خود، به ابزاری برای بیان دغدغه‌های هویتی، فرهنگی و سیاسی در عصر جهانی‌سازی تبدیل شده است. این تحقیق نشان می‌دهد که هنر معاصر با بهره‌گیری از عناصر بومی، نه تنها به بازیابی هویت می‌پردازد، بلکه با ایجاد آمیزه‌های هنری جدید، به گفتگوی بین‌فرهنگی و به چالش کشیدن سلسله‌مراتب‌های موجود در نظام‌های معرفتی و هنری یاری می‌کند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

منابع و مآخذ

بودریار، ژان (۱۳۸۴). *امریکا*. ترجمهٔ عرفان ثابتی، نشر ققنوس.

پوک، گرنت و نیوال، دیانا (۱۳۹۴). *مبانی تاریخ هنر*. ترجمهٔ هادی آذری، حرفه نویسنده.

پین، مایکل (۱۳۸۲). *فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز.

حیاتی، زهرا و حسینی‌مؤخر، سیدمحسن (۱۳۸۶). *از هویت ایرانی* (سلسله مقالات و گفتارها). سوره مهر.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴). *فرهنگ پسامدرن* (چاپ دوم). نشر نی.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر* (چاپ دوم). ترجمهٔ عباس مخبر، طرح نو،

قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰). *تبارشناسی پست مدرنیسم*. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

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

ککلن، آن (۱۳۹۴). *نظریه هنر معاصر*. ترجمهٔ بهروز عوض پور، انتشارات نگاه.

کلاینگلد، پاولین و همکاران (۱۳۹۴). *جهان وطنی و جهانی‌شدن در دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد*. ترجمهٔ مهدی پارسا، ققنوس.

گرویس، بوریس (۱۴۰۰). *در جریان، جستارهایی در باب سیالیت هنر* (چاپ دوم). ترجمهٔ اشکان صالحی، هنوز.

محمدی وکیل، مینا. (۱۴۰۲). نگاهی به تعریف معنا و واقعیت نزد ژان بودریار و بازتاب آن در هنر پست مدرن، *نشریه جلوه هنر*، ۱۵ (۳)، ۱۲۳-۱۰۶ https://doi.org/10.22051/jjh.2023.35851.1633

نلسون، رابرت اس و شیف، ریچارد (۱۳۹۵). *مفاهیم بنیادی تاریخ هنر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، مینوی خرد.

نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹). *پست مدرنیته و پست مدرنیسم، تعاریف ـ نظریه‌ها و کاربست‌ها*. نقش‌جهان.

هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی، مرکز.

وارد، گلن (۱۳۸۹). *پست‌مدرنیسم* (چاپ سوم). ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و بوذر کرمی، نشر ماهی.

Heartney, Eleanor. (2013). *Art & Today*. Phaidon press.

Shelton, Nicole. (2012). Mona Hatoum and the Biographical Influence on Cross-Cultural Exchange, Journal of Undergraduate Research at Minnesota State University, Mankato: Vol. 12 , Article 10. https://doi.org/10.56816/2378-6949.1018

آماده انتشار هنرهای زیبا

URL1: Alesworth, D. (n.d.). *David Alesworth*. Retrieved May 25, 2024, from http://davidalesworth.com
URL2: Alesworth, D. (n.d.). *Texts*. Retrieved May 28, 2024, from http://davidalesworth.com/texts
URL3: Anna Laudel Gallery. (n.d.). *Ramazan Can*. Retrieved May 28, 2024, from https://annalaudel.gallery/artists/ramazan-can/
URL4: ArtReview. (n.d.). *Feature: Rashid Rana*. Retrieved May 31, 2024, from https://artreview.com/feature-rashid-rana/
URL5: Golkar, B. (n.d.). *Grounds for standing and understanding*. Retrieved June 12, 2024, from https://babakgolkar.ca/grounds-for-standing-and-understanding
URL6: Ahmed, F. (n.d.). *Faig Ahmed*. Retrieved May 29, 2024, from https://faigahmed.com/
URL7: Rana, R. (n.d.). *Red carpet 2 (2007-08)*. Retrieved June 14, 2024, from https://rashidrana.com/portfolio_page/red-carpet-2-2007-08/
URL8: Art Gallery NSW. (n.d.). *327.2008 [Artwork]*. Retrieved June 8, 2024, from https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/327.2008/
URL9: Christie's. (n.d.). *Lot 5305220 [Auction listing]*. Retrieved June 13, 2024, from https://www.christies.com/en/lot/lot-5305220
URL10: Online Etymology Dictionary. (n.d.). *Understand*. Retrieved May 31, 2024, from https://www.etymonline.com/word/understand
URL11: Galleria Continua. (n.d.). *Undercurrent (Red #111)*. Retrieved June 14, 2024, from https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/undercurrent-red-111
URL12: One Art. (n.d.). *Sadegh Tirafkan: Human tapestry (2010)*. Retrieved June 6, 2024, from https://www.oneart.org/galleries/sadegh-tirafkan-human-tapestry-2010
URL13: Tique. (n.d.). *Şakir Gökçebağ*. Retrieved June 12, 2024, from https://www.tique.art/features/sakir-gokcebag
URL14: Victoria and Albert Museum. (n.d.). *Jameel Prize 3*. Retrieved May 27, 2024, from https://www.vam.ac.uk/articles/jameel-prize-3

Reflection of Traditional Elements in Contemporary Visual Arts, Based on the Discourse of Globalization and Cultural Amalgamation, with Emphasis on the Reinterpretation of The Carpet Pattern

One of the characteristics of contemporary art is the use of indigenous elements and traditional components, often employed with objectives such as identity recovery, emphasizing minority cultures, globalizing indigenous elements, and similar goals. The extensive artistic transformations in the present era have paved the way for the presence of indigenous elements in a new context, which generally convey new content. With the dominance of globalization and the parallel increase in international migrations, a wave of transcultural blends and interethnic combinations has emerged in art. Artists who experience a new life outside their homeland within diasporic communities often aim to establish a kind of interaction between the national heritage of art and the global discourse. They use reinterpretation of the past, cultural eclecticism, and adaptation to shape their artistic identity in their works.

The Iranian carpet, as one of the most important branches of Iranian art and industry, has had a presence in global markets for several centuries and is considered a well-known art in the international arena, representing the authenticity, identity, and culture of Iran. However, contemporary conceptual art, by semantically utilizing the Iranian carpet with a new approach, has linked the semantic scope of this traditional art with the conceptual challenges of contemporary art. A deep dive into the works of some contemporary artists, including Mona Hatoum, David Hammons, Faig Ahmed, Farhad Moshiri, Babak Golkar, Sakir Gökçebağ, David Chalmers Alesworth, Rashid Rana, Sadegh Tirafkan and Ramazan Can who have used the Iranian carpet as a meaning-making platform in new art, shows that firstly, the use of the carpet outside its traditional structure has repeatedly and with various approaches become a subject of contemporary art. Secondly, the carpet in the context of contemporary art has taken a completely different direction from traditional art. Thirdly, contemporary art generally uses the carpet as an identity-forming element in defining Iranian (or Eastern) minority art in the global arena. Nevertheless, due to the diversity in the use of traditional visual elements such as carpet patterns in contemporary art works, questions arise about the impacts of globalization approaches and some foundational thoughts in the postmodern era on the application of ethnic elements such as carpets in contemporary art. Additionally, what goals and approaches do contemporary artists, especially Islamic diaspora artists, pursue in utilizing these elements in their works?
These artists strive to achieve local identity construction in a global context by utilizing traditional arts. This article, using a descriptive-analytical method, studies the works of artists with different cultural backgrounds who have used the carpet or its patterns as an identity-forming element. In most of these works, the carpet is used in a form of dual oppositions in meaning-making. The research findings indicate that the discussed works, with different origins and approaches, all share common features such as globalization, adaptation, and cultural eclecticism, and pursue goals such as local identity construction through creating new artistic blends, dual oppositions, and identity instability.

Keywords: Contemporary Art, Contemporary Art in the Islamic World, Art and Globalization, Carpet, Identity, Binary Opposition, Minority Art.

پی‌نوشت

[1] Mona Hatoum
[2] David Hammons
[3] Faig Ahmed
[4] Farhad Moshiri
[5] Babak Golkar
[6] Sakir Gökçebağ
[7] David Chalmers Alesworth
[8] Rashid Rana
[9] Sadegh Tirafkan
[10] Ramazan Can
[11] Nikos Papastergiadis
[12] Peter Weibel
[13] Sukanthy Visagapperumal

[1] Orientalism [4]
[1] Edward Wadie Said (1935-2003) [5]
[1] *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [6]
[1] Deterritorialization [7]

[۱۸] هاچن، ۱۳۹۶، ۱۴ و ۱۵.

[1] contrast [9]
[2] Steven Best [0]
[2] Douglas Kellner [1]
[2] *Postmodern Theory: Critical Interrogations* (1991) [2]
[2] Post colonialism [3]
[2] Bukhara (red), 2007 [4]
[2] Mercator projection [5]
[2] Gall-Peters projection [6]
[2] Eurocentric [7]
[2] URL8 [8]
[2] Walter Benjamin [9]
[3] multivalency [0]
[3] *Flying Carpet* [1]
[3] «The street» [2]
[3] Ghettoize ناگزیر به زندگی در گتو (محله ی اقلیت ها و فقرا) کردن [3]
[3] URL14 [4]

[۳۵] جایزه *جمیل* یک جایزه بین المللی برای هنر و طراحی معاصر با الهام از سنت‌های اسلامی است که هدف آن بررسی رابطه میان سنت‌های هنر اسلامی و خلق آثار معاصر، به عنوان بخشی از بحث گسترده‌تر فرهنگ اسلامی و نقش آن در جهان امروز است که توسط موزه ویکتوریا و آلبرت در لندن اهدا می‌شود.

[3] Jean Baudrillard [6]

URL9 [۳۷]

[3] Khaled D. Ramadan [8]
[3] Binary Opposition [9]
[4] Jacques Derrida [0]
[4] essentialists [1]
[4] deconstructionists [2]
[4] Identity art [3]
[4] Victim art [4]
[4] Fatish [5]
[4] Maurits Cornelis Escher [6]
[4] Surrealism [7]
[4] Post-media art [8]
[4] *Grounds for Standing and Understanding* [9]
[5] Brutalism [0]
[5] Russian Constructivism [1]
[5] Art Deco [2]
[5] URL5 [3]
[5] Abbas Daneshvari [4]
[5] derivative [5]
[5] Abbas Daneshvari "*On the Thin Ice of Order*" *in:*https://babakgolkar.ca/on-the-thin-ice-of-order-catalogue-essay [6]
[5] URL10 [7]

[۵۸] به عنوان مثال: «ما در این محله می نشینیم.»

[5] Jean-François Lyotard (1924-1998) [9]
[6] *Discourse, figure* [0]
[6] hybridity [1]
[6] Glenn Ward [2]
[6] textile interventions [3]

URL2 [۶۴]

[6] Garden Palimpsest [5]
[6] Château de Versailles [6]
[6] Abbe Jean Delagrive [7]
[6] Stanford [8]

URL2 [۶۹]

[7] Walter Benjamin [0]

7 Sotheby’s New York 1

URL4 ۷۲

7 pixilation 3
7 stereotype 4
7 Self-pastiche 5
7 Heba Amin 6
7 Rudolf Stingel 7
7 Pravdoliub Ivanov 8
7 Wim Delvoye 9

آماده انتشار هنرهای زیبا