

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

Abstract

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 contem-

Received: 22 Aug 2024

Received in revised form: 10 Dec 2024

Accepted: 27 Aug 2025

Mina Mohammadi Vakil [iD](#)

Assistant Professor, Department of Painting and Sculpture, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: mvakil@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfava.2025.381287.667328>

porary 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.

Keyword: carpet, contemporary art, cultural amalgamation, globalization, identity

Citation: Mohammadi Vakil, Mina. (2026). 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. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 31(1), 57-71. (in Persian)



بازتاب عناصر سنتی در هنرهای تجسمی معاصر، بر پایه گفتمان جهانی سازی و آمیزه‌های فرهنگی

چکیده

بافراگیرشدن جهانی سازی و افزایش مهاجرت‌های بین‌المللی، هنرهای تجسمی شاهد بروز آمیزه‌های ترافرنگی و ترکیبات فراقومیتی شده‌اند. در این بستر، هنرمندان دیاسپورا با چالش بازتعریف هویت بومی در مواجهه با گفتمان جهانی روبه‌رو شده‌اند و می‌کوشند به

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱
مینا محمدی و کیل: استادیار گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: mvakil@ut.ac.ir
<https://doi.org/10.22059/jfava.2025.381287.667328>

انحاء مختلف از عناصر سنتی در آثار خود برای این منظور بهره‌گیرند. فرش به‌عنوان یکی از نمادین‌ترین این عناصر سنتی، به سبب قابلیت جابه‌جایی و همچنین پیوند با مفهوم خانه، بیش از سایر عناصر مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، با ابتناء به رویکردهای پسااستعماری انجام شده است و با هدف تبیین رویکردها و اهداف هنرمندانی با خاستگاه‌های فرهنگی متفاوت که از فرش یا نقش آن به‌عنوان عنصر هویت بخش استفاده کرده‌اند، به چرایی و چگونگی این پدیده می‌پردازد. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از: ۱. تأثیر جهانی سازی 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 ده هنرمند جهان اسلام که به‌صورت هدفمند انتخاب شدند، نشان می‌دهد که این آثار، علیرغم تنوع خاستگاه‌ها، دارای ویژگی‌های مشترکی همچون جهانی سازی، 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 دیگری سازی و رابطه مرکز-حاشیه به کار رفته و نهایتاً از یک شیء کاربردی - تزئینی به یک رسانه هویتی - اجتماعی تبدیل شده است.

واژه‌های کلیدی: آمیزه‌های فرهنگی، جهانی سازی، فرش، هنر معاصر، هویت

استناد: محمدی و کیل، مینا (۱۴۰۵). بازتاب عناصر سنتی در هنرهای تجسمی معاصر، بر پایه گفتمان جهانی سازی و آمیزه‌های فرهنگی. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۳۱(۱)، ۵۷-۷۱.

مقاله

پیشینه پژوهش

عباس اکبری و مبینا زواری (۱۳۹۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «نقش و جایگاه قالی در زبان‌های جدید هنری» به مطالعه نمونه‌هایی از کاربرد قالی در هنر معاصر پرداخته‌اند. با تحلیل نمونه‌های مورد مطالعه، یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که قالی به عنوان یک هنر-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-صنعت به کارکرد و معنای گذشته آن ارتباطی ندارد.

گرچه مقاله 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 هویت‌زاه، تقابل‌های دوگانه و هویت اقلیت در آثار مورد بحث پرداخته و از این منظر می‌کوشد نسبت آن را با جهانی‌شدن مشخص گرداند؛ علاوه بر آن عمده آثار مورد بحث در نوشتار حاضر متفاوت با نمونه‌های مورد مطالعه در مقاله مذکور است. آثار هنرمندانی چون دیوید هامونز، رمضان جان، چالمرز السورت و شاکر گو کچه‌باغ 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 ارائه‌شده 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 هیچ کدام از این آثار در نمونه‌های مورد مطالعه 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 دوره پسامدرن مسائلی چون جنسیت، نژاد و هویت به مسائل اصلی مطالعات فرهنگی و موضوع آثار هنری تبدیل شده‌اند و نهایتاً استدلال می‌کنند که در دوره معاصر، هنر از چارچوب گذشته خود خارج شده، به عنوان یک کنش اجتماعی، هنرمند را در نقش یک کششگر 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^{۱۱} (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 با رقیب بدل کرده است.

پیتر وایبل^{۱۲} (۲۰۱۷) در مقاله‌ای با عنوان «جهان معاصر و ظهور دنیای هنر جدید، جهانی‌شدن و هنر معاصر» ضمن توجه به اهمیت بازنگری در امر محلی و منطقه‌ای در سایه 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

جهانی‌سازی، به مثابه یکی از مؤلفه‌های اصلی عصر حاضر، نه تنها مرزهای اقتصادی و سیاسی را دنور دیده، بلکه عرصه فرهنگ و هنر را نیز دستخوش تحولات بنیادین ساخته است. این فرآیند، از یک سو به یکسان‌سازی فرهنگی و غلبه گفتمان‌های مسلط انجامیده و از سوی دیگر، عکس‌العملی را برانگیخته که طی آن، ملت‌ها و فرهنگ‌های اقلیت برای بازیابی هویت خویش و حفظ تمایز خود در صحنه بین‌المللی، به بازتعریف و بازنمایی عناصر بومی و سنتی روی آورده‌اند. در چنین بافتی، «در دنیای هنر، برخی از هنرمندان با گرایش به کنار نهادن تفاوت‌های فرهنگی به دنبال ظهور نوعی اسپرانتوی سبکی سوق یافته و گروه دیگر با مقاومت در برابر این روند، به بت‌واره کردن هویت‌های قومی و ملی خود گرایش می‌یابند» (Heartney, 2013, p. 292). به همین سبب بهره‌گیری از عناصر بومی و عناصر سنتی در هنر معاصر، 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 افاده‌کننده محتوای جدید هستند، فراهم آورده است. فرش نیز به مثابه یکی از مهم‌ترین شاخه‌های هنر-صنعت شرقی در بازارهای جهانی حضوری چند صدساله داشته و هنری کاملاً شناخته‌شده در عرصه 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، دایره معنایی این هنر سنتی را با چالش‌های مفهومی هنر معاصر پیوند داده است. تعمق در آثار برخی هنرمندان معاصر از جمله مونا حاتم^{۱۳}، دیوید هامونز^{۱۴}، فائق احمد^{۱۵}، فرهاد مشیری^{۱۶}، بابک گلکار^{۱۷}، شاکر گو کچه‌باغ^{۱۸}، دیوید چالمرز السورت^{۱۹}، راشد رانا^{۲۰}، صادق تیرافکن^{۲۱} و رمضان جان^{۲۲} که 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 کرات 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 دیاسپورای ایرانی-اسلامی (شرقی) در عرصه جهانی بهره گرفته 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 دوره 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 پژوهش

مقاله حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر رویکردهای پساستعماری انجام گرفته است و به لحاظ هدف در دسته پژوهش‌های بنیادی قرار می‌گیرد. جمع‌آوری اطلاعات با مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی بوده است و نهایتاً برای تجزیه و تحلیل داده‌های جمع‌آوری‌شده 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.

دیگر، در دنیای چندجانبه و چندقطبی معاصر، دیگر به دنبال ایجاد هژمونی بین‌المللی نیست، بلکه امروزه از طریق هنر ما شاهد ورود بخش‌های فراموش‌شده و پیش‌بینی‌نشده 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^{۱۳} (۲۰۲۲) در مقاله «آمیزه‌گرایی فرهنگی: بیان جدید ناسیونالیسم در هنر معاصر» بر این مسئله تأکید دارد که امروزه جهانی شدن را نباید به‌عنوان همگام‌سازی فرهنگی در نظر آورد، بلکه بیشتر زمینه‌ای برای ادغام منابع فرهنگی و ترکیبات خلاقانه و هیبریدیسم (آمیزه‌گرایی) است.

مقاله 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 پایه برخی از اصول بنیادین اندیشه پست‌مدرن، همچون تقابل‌های دوتایی، جهانی‌سازی و هویت اقلیت پیش‌از این سابقه‌ای نداشته و در نوع خود نگاهی تازه به این موضوع محسوب می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

جهانی‌سازی و هنر

جهانی‌سازی به‌عنوان یک پدیده 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 شده است.

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 فرامی‌تازهای 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 شرق‌شناسی^{۱۴} (۱۹۷۸) اثر ادوارد سعید^{۱۵}، تفسیر روشنی از گفتمان‌های غربی در زمینه‌های اعمال سلطه و اقتدار امپریالیستی را تبیین می‌کند. این اثر «به چالش و معارضه علیه انجماد و عقیم‌سازی «شرق»، «شرقی» در قالب یک «غیر» یا «دیگری» فاقد زمان، فاقد تاریخ، فاقد فرهنگ و غیره برخاسته است؛ یعنی چالش علیه قالبی که تمام ویژگی‌های مفروضاً واحد و یکدست آن صرفاً در خدمت برجسته ساختن تفاوت‌ها و برتری‌های «غرب» در امور فرهنگی، سیاسی، اخلاقی، اقتصادی و تکنولوژیک قرار دارد» (نوذری، ۱۳۷۹، ۴۲۰). این اثر عقیم‌سازی فرهنگی شرق را در قالب دیگری فاقد تاریخ، فاقد زمان و فرهنگ مورد نقد قرار می‌دهد.

اما در دوره جهانی‌سازی با عنایت به این امر که جوهر مشترک تمام اندیشه‌های جهان‌وطنانه مبتنی بر این ایده است که همه انسان‌ها، فارغ از وابستگی‌های ملی، خصایص نژادی و باورهای دینی خود شهروندان یک

جهانی‌سازی و هویت ملی

در دانشنامه فلسفه استنفورد^{۱۶}، در توصیف جهان‌وطنی آمده است؛ کلمه *cosmopolitan* [جهان‌وطن / جهان‌وطنانه] که از کلمه یونانی *kosmopolitēs* (شهروند جهان) مشتق شده، در توصیف دیدگاه‌های مهم بسیار گوناگونی در فلسفه اخلاق و فلسفه اجتماعی - سیاسی به کار رفته است. هسته مبهم تمام دیدگاه‌های جهان‌وطنانه این ایده است که همه انسان‌ها، بدون توجه به وابستگی‌های سیاسی‌شان، شهروندان یک اجتماع واحد هستند (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، ۱۳۹۴/۱۹۹۵، ۱۳).

درباره جلوه اشتراکات فرهنگی در دوره جهانی‌سازی، آنچه بیش از همه چالش برانگیز خواهد بود، مسئله 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 بازبینی 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 حسینی مؤخر، ۱۳۸۶، ۱۲)

در دهه‌های اخیر به سبب افزایش منازعات، خشونت‌ها و جنگ‌ها در کشورهای شرقی و به‌ویژه 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 جامعه مقصد (عموماً کشورهای غربی) از خود نشان دادند. از سوی دیگر، باید به این نکته نیز توجه داشت که جهانی‌شدن با مفهوم قلمروزدایی^{۱۷} مرتبط است. عموماً جهانی‌سازی بیم یکسان‌سازی فرهنگ‌ها را نیز به همراه داشته است.

دوره‌ای که در کل می‌توان «آکنون» 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 احتیاط از هرگونه مضمون یا محتواگرایی در مجاری ارتباطی شبکه‌ها انتشار دهد. (ککلن، ۲۰۰۷/۱۳۹۴، ۲۳۹)

از سوی دیگر، «در حوزه هنر، جهانی‌شدن به معنای مواجهه‌ی مفاهیم

آثارش نیز نمودی از تبادلات فرهنگی متقابل را نمایش می‌دهند. با توجه به موضوع بحث حاضر، اثری با عنوان بخارا (قرمز)^{۲۴}، تصویر 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، رنگ‌باخته 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 تناسب 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 نقشه‌برداری 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 به‌طور نسبی بزرگ‌تر ظاهر می‌شود؛ اما در اثر بخارا (قرمز)، حاتوم از پروژکشن گال-پیترز^{۲۶} استفاده کرده است که قاره‌ها را به‌صورت 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، مسئله تقابل میان مرکز و حاشیه موضوع اصلی بوده که با نمایش طردشدگی جامعه اقلیت، نوعی ضدروایت را در بستر فرهنگ هژمونیک مدرن نمایش می‌دهد.

تصویر ۱. مونا حاتوم، بخارا (قرمز)، ۲۰۰۷، ۲۶۱ × ۱۴۸ سانتی‌متر [نمایی از اینستا‌لیشن] (Galleria Continua, n.d.)



از سوی دیگر می‌توان گفت آنچه هنر معاصر در خصوص بهره‌گیری و سامان‌بخشی عناصر هنر پیشین به کار می‌گیرد، باعث متنوع و منفک کردن آن هنر از بافت‌ها و کاربردهای اصلی خود می‌گردد که سرانجام به نوعی دگرگونی در کارکرد و معنا می‌انجامد. بدین شکل در پی تغییر بافت و تکرار اثر سنتی در هنر معاصر «اثر هنری، در عین اینکه (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،

غربی و غیرغربی است که 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، ۲۰۰۸، ۱۳۹۴، ۲۸۷).

لیندا هاجن در کتاب نظریه‌ای در باب اقتباس (۱۳۹۶/۲۰۰۶)، در عین حال که اذعان دارد هر هنری از هنر دیگر نشئت 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، وفادار نبودن و از شکل انداختن همراه شده‌اند.^{۱۸} گویا این آمیختگی تلاش دارد تقابل فرهنگی شرق/غرب را که در نظر اول خصلتاً متضاد و مانعه‌الجمع به نظر می‌رسد در یک تقابل مغایر^{۱۹} با امکان جمع جلوه دهد. به بیان دیگر، تقابل‌ها و تفاوت‌های شرق و غرب فاقد اعتبار ذاتی و صرفاً بر ساخته فرهنگ اجتماعی غرب تلقی می‌شوند.

استیون بست^{۲۰} و داگلاس کلنر^{۲۱} در کتاب نظریه‌ی پست‌مدرن: سؤالات انتقادی^{۲۲} می‌نویسند: «آنچه امروزه برای تصمیم‌گیری لازم است، ایده کلیت یا وحدت یا جسم نیست. بلکه صرفاً ایده تکثر یا تنوع است» (وارد، ۲۰۰۳، ۱۳۸۹، ۲۳۸).

هنر اقلیت در فرهنگ جهانی

مطالعات پسااستعماری^{۲۳} مشخصاً بر تحلیل گفتمان معماری و مسائل کشورهای سوم پیر و پیامدها و عواقب استعمارگرایی متمرکز می‌شود. در این حوزه، نظریه‌پردازان معتقدند که برای ایضاح وضعیت کنونی، باید از طریق بازنگری در تاریخ گذشته، به‌ویژه 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، به‌مرور باعث گردید تا اقلیت‌های اجتماعی، نژادی و مذهبی نسبت به احقاق حقوق از دست‌رفته خود توجه ویژه مبذول دارند و در این جهت آثاری را وارد عرصه موضوعات هنری کنند که با تمرکز بر مسئله هویت، صدای آن اقلیت‌های طردشده را به سطح گفتمان جاری هنر ارتقا بخشد. در حوزه هنر جهان اسلام نیز، هدف چنین آثاری، بازنمایی فرهنگ شرقی - اسلامی به‌عنوان یکی از فرهنگ‌های کمتر دیده‌شده و تمرکز بر آن به‌عنوان یک اقلیت طردشده است. تأکید بر زبان هنر به‌عنوان زبانی فراتر از ملیت و نژاد و تلاش در جهت از بین بردن مرزهای میان رویکرد سنتی و معاصر در بازنمایی، موجب یک ضدروایت و واکنش در برابر ساختار قدرت است.

نمونه‌های مورد مطالعه، تحلیل آثار

جهانی‌سازی و رابطه حاشیه و مرکز

مونا حاتوم، هنرمند شناخته‌شده فلسطینی، متولد بیروت و تحصیل کرده لندن است. او از جمله هنرمندانی است که در آثار خود عمدتاً بر ساختار قدرت، اقلیت‌های قومی و مسئله مهاجرت تأکید ویژه دارد. همان‌طور که زندگانی شخصی‌اش در چند فرهنگ و سرزمین مختلف شکل گرفته، عموماً

یک هنرمند اقلیت، به نقطه ضعف بزرگ هنر مبتنی بر هویت نیز اشاره می‌کند که در دل خود خطر حاشیه‌نشینی و گتویی^{۳۳} شدن را به همراه دارد.

جهانی‌سازی 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 کار بست فرش به‌عنوان هنری فاخر، تاریخی و هویت‌آفرین به کار می‌گیرد، اما هم‌زمان در ارائه تصویری امروزی از سنت‌های بصری گذشته نیز موفق عمل می‌کند. روش‌های این هنرمند در به کارگیری فرش از مجسمه‌سازی 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 غیره 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»^{۳۳} مجموعه‌ای از این آثار فائق احمد را در ۲۰۱۳ نامزد جایزه جمیل نمود^{۳۴}. در تصویر ۳، یک فروپاشی بصری کامل دیده می‌شود عدم قطعیت در فرم‌ها و نقوش هزارساله، جداسازی و درهم‌آمیزی مجدد رنگ‌ها در شکلی جدید که فرش را از ساختاری باثبات به تصویری سیال و متغیر تبدیل می‌کند. حسی از ذوب‌شدگی و درهم‌آمیختگی توأم با زوال در فرش‌های احمد، این آثار را به‌عنوان نشانه‌ای از فروپاشی فرهنگ‌های قومی در جهان معاصر قرار می‌دهد. این آثار ما را به یاد گفته‌های بودریار^{۳۴} در کتاب آمریکا (۱۹۷۰/۱۳۸۴)، 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 مدت‌زمان 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 مقرر 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، ۱۹۷۰/۱۳۸۴، ۹۷)

شاید اصطلاح «نظم متزلزل» که بودریار از آن یاد می‌کند را بتوان

تصویر ۳. فائق احمد، گوتاما، ۲۰۱۷ [فرش بافته‌شده] (Ahmed, F., n.d.)



هنگامی که از کاربردهای اولیه‌شان فاصله می‌گیرند، می‌توانند به جرگه آثار جدیدی بپیوندند که اختصاصاً در مقام اثر هنری و برای نمایش تولید شده‌اند» (نلسون و شیف، ۲۰۰۳/۱۳۹۵، ۱۷۷).

در چنین فضای التقاطی، خصلت خودبستگی هنر در اندیشه مدرن، دچار تردید می‌شود، معناهای متکثر در کنار هم قرار گرفته و نهایتاً مفهوم چندارزشی^{۳۵}، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های دوره پست‌مدرن جای قطعیت دوره مدرن را می‌گیرد.

با محوریت مسئله هویت و اقلیت‌های قومی و نژادی، یکی از نخستین آثاری که بر زمینه فرش خلق شده است مربوط به سال ۱۹۹۰ م با عنوان فرش پرنده^{۳۶} تصویر ۲، از هنرمند آمریکایی آفریقایی تبار، دیوید هامونز است؛ هامونز در این اثر تعدادی بال مرغ سرخ‌شده را به وسیله قلاب ماهی‌گیری بر روی سطح یک فرش متصل نموده است. اثر به‌گونه‌ای 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 درهم‌رفته انسان یا اشکال منحنی بصری دیده می‌شوند. فاصله‌ای که میان سطح فرش و قرارگیری بال‌ها وجود دارد، آن‌ها را در موقعیت نقش برجسته 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 واژه «پرنده» در بردارد به دوگانگی مفاهیم در اندیشه شرق و غرب نیز اشاره می‌کند؛ روایت شرقی داستان اساطیری سلیمان^{۳۷} از پرواز و هجو مفهوم پرواز با بال مرغ سرخ‌شده، به‌عنوان یک غذای مرسوم خیابانی که خصوصاً در میان فرهنگ عامه 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 به‌طور دوره‌ای خود را از ساختار اصلی هنر دور می‌کند و بیشتر به سمت کنش خیابانی^{۳۸} تمایل می‌یابد. چنین حرکت‌هایی حاکی از آن است که هامونز به‌جای به چالش کشیدن و تغییر ساختارهای از پیش موجود هنر، علاقه کمتری به تناسب با آن‌ها را دارد» (Heartney, 2013, p. 246). بدین ترتیب در چنین آثاری مفاهیم تاریخی و همچنین ارزش‌ها و روایت‌های قومی در بستر تداخلات فرهنگی جامعه جهانی رنگ می‌بازند و سرانجام محو و نابود می‌شوند. با آنکه هامونز آثاری را خلق کرده که بسیاری از آن‌ها به کرات از اشیاء بازیابی شده و مرتبط با واقعیت و یا کلیشه‌های سیاه‌پوستان آمریکا استفاده می‌کنند اما با این وجود، به‌عنوان

تصویر ۲. دیوید هامونز [فرش بافته‌شده، قلاب ماهی‌گیری و بال مرغ سرخ‌شده] قالی پرنده، ۱۹۹۰ (Heartney, 2013, 249)



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، ۲۰۹-۲۱۰).

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. به‌عنوان 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 به‌عنوان نتیجه‌ای از ساختار محصول فرهنگی تفکر غربی می‌داند و برجستگی جنبه مغلوب را بیشتر شایسته توجه می‌داند. بر اساس این دیدگاه، اگر ما به‌عنوان 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 به‌عنوان یک بن‌بست نظری میان ذات‌گرایان^{۳۱} که به دنبال ارائه تعریفی پایدار از هویت هستند و شالوده‌شکنان^{۳۲} که هویت را ساختاری اجتماعی برمی‌شمرند که می‌تواند بنا به ملاحظات سیاسی دستخوش تغییرات شود، بیان می‌گردد. در اواسط دهه ۱۹۹۰ و با اهداف اجتماعی، استقبال بی‌رویه از «هنر هویت»^{۳۳} توسط منتقدان و منتقدان هنر واکنش‌هایی را ایجاد نمود. این هنر به تعبیر برخی و با نگاهی استهزاء آمیز با عنوان «هنر قربانی»^{۳۴} 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 مسئله «تفاوت» و «دیگری» به‌خودی‌خود به کالاهایی بدل شده‌اند که توسط منتقدان و منتقدان به‌منظور اهداف حرفه‌ای خود بت‌واره^{۳۵} شده‌اند؛ حتی برخی به این اشاره می‌کنند که مفهوم «دیگری» نوعی باینری نادرست ایجاد می‌کند؛ چراکه «دیگری» تنهایی تواند در رابطه با چیزی تصور شود که به‌صورت 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 تقویت‌کننده سلسله‌مراتبی هستند که ادعا می‌کنند نادرست است و باید در جهت تضعیف آن کوشید. بدین‌سان «دیگری‌بودن» 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, pp. 246-248).

بازنمود تقابل میان دو گانه‌ها در حوزه هنرهای تصویری را شاید بیش از همه بتوان در آثار موریس اشرف^{۳۶}، هنرمند هلندی سده بیستم مشاهده کرد. دو گانه‌هایی چون سیاه و سفید، بالا و پایین، متن و زمینه و یا حتی پرنده و ماهی. اثر این دو گانه‌ها را در قالب نظام صرفاً تصویری در تقابل باهم قرار داده و به واسطه آن نوعی توهم بصری ایجاد می‌کند که ردپای سوررئالیسم^{۳۷} نیز در آن مشهود است؛ اما در هنر معاصر، به سبب خصلت نامحدود و ظهور هنر پسا‌سازانه‌ای^{۳۸} برخی هنرمندان از تقابل‌های دو گانه

تعریف مناسبی برای آثار فائق احمد دانست.

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 به‌جای 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 به‌عنوان 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 رابطه میان مرکز و حاشیه را نیز در گفتمان قدرت به چالش می‌کشد. عنوان *قالی پرنده*، تصویر ۴، مشابه اثر هامونز انتخاب شده است؛ در اینجا نیز همچون اثر هامونز روایت اسطوره‌های قالیچه پرنده هجو گردیده است؛ با این تفاوت که در اثر هامونز افزوده‌های بر زمینه اصلی فرش معنا ساز بودند و در اثر مشیری، برای معنا سازی 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 دو گانه 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؛ «دغدغه اختلاف فرهنگی امروز به طرز نهادینه به واسطه ساخت دیگری پس‌استعماری مشروع به نظر می‌رسد؛ دیگری‌ای که تنها تا آن زمان که از دیگری بودن خود حرف می‌زند، اجازه بیان خود را دارد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳، ۳۲۵).

تقابل‌های دو گانه^{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 دو گانه به معنای زوجی از ضدهای نظری است که معمولاً با برتری یکی نسبت به دیگری در نوعی سلسله‌مراتب سازمان یافته‌اند و متقابلاً طردکننده یکدیگرند، یعنی

تصویر ۴. فرهاد مشیری، *قالی پرنده*، ۲۰۰۷، ۴۴ × ۱۸۰ × ۲۷ سانتی‌متر / مجسمه، ۳۲ *قالی ماشینی برش داده شده* / (Christie's, n.d.)



ترتیب اثر مذکور را از حیث مطالعات زنانه محور 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 گسترده‌گی استحاله فرمی پیدا کرده است. نکته آخر درباره 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 کلمه «ایستادن» و «در زیر-ایستادن» با شکل ظاهری اثر ارتباط دقیق‌تری پیدا می‌کنند. البته قابل ذکر است که در تبارشناسی واژه «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 ردن» نیز به کار گرفته می‌شود^{۵۸}، می‌توان گفت در اینجا کاربرد اولیه و اصلی فرش به مثابه محل نشستن انسان به سکونتگاه بدل شده است و عمل نشستن را در هر دو معنا توأم القیامی کند.

لیوتار^{۵۹} در کتاب سخن، تصویر^{۶۰} (۱۹۷۱)، دو مقوله دیدنی، بصری و سه‌بعدی (تصویری) و خواندن، متنی و دوبعدی (سخنی) را از یکدیگر متمایز می‌کند. لیوتار در اینجا از دو رژیم و دو مجموعه قانون صحبت می‌کند که در الگوهای نشانه‌شناختی و ساختگرای متن‌گراندیده گرفته شده‌اند، زیرا قلمروهای فضایی و دیداری اشیاء، به گونه‌ای خودکار و بلاواسطه به متن مسطح سپرده شده‌اند. (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷/۱۹۹۳، ۲۲۹-۲۳۰)

رویکرد مشابه اثر بابک گلکار در تلفیق فضای حجمی و سطحی را می‌توان در اثر بدون عنوان هنرمند معاصر، شاکر گو کچه‌باغ نیز مشاهده کرد. در اینجا نیز، تصویر ۶، حجم سه‌بعدی صندلی سفید در تقابل با سطح سایه‌وار فرش قرار گرفته است.

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 دوبعدی محصور نگه داشته است. فرش به‌عنوان 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^{۶۱} در تعریف آمیزه یا پیوند در پست‌مدرنیسم می‌نویسد: «حالت ترکیبی 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، ۲۰۰۳/۱۳۸۹، ۲۷۹).

دیوید چالمرز السورت هنرمند بریتانیایی (متولد ۱۹۵۷) در مجموعه آثاری که مشخصاً بر بستر فرش انجام داده است و از آن‌ها با عنوان

در هنرهای چندرسانه‌ای بهره گرفتند. از آن جمله می‌توان از مجموعه‌ای با عنوان *زمینه‌های ایستادن و تفاهم*^{۶۲} (۲۰۱۲) از بابک گلکار، هنرمند معاصر ایرانی، نام برد که با محوریت نقوش فرش خلق شده است، در این اثر، تصویر ۵، هنرمند با زبانی معاصر نمایشی از تقابل دو گانه دوبعدی/سه‌بعدی 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 پروتالیسم^{۶۳}، سازه‌گرایی روسی^{۶۴} و آرت دکو^{۶۵} هستند و همچنین به ساختمان‌هایی اشاره می‌کنند که اخیراً در بخش‌هایی از آسیا و خاورمیانه ساخته شده‌اند.^{۶۶}

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 دو گانه‌های 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 باز یافت: 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^{۶۷}، استاد تاریخ هنر در دانشگاه کالیفرنیا، در خصوص این مجموعه می‌نویسد: «گلکار، از طریق شبیه‌سازی مختلف از طرح‌های فرش و در رگه‌های مشابه با تفکر فلسفی اواخر قرن بیستم، نشان می‌دهد که خلوص مدرن هیچ‌گاه اصیل نیست بلکه همواره مشتق^{۶۸} است.»^{۶۹} در اینجا، خلوص رنگ و فرم در سازه‌های معماری برآمده از فرش نشان می‌دهد که نقوش پیچیده و نمادین در نظام‌های تصویری سنتی، ریشه 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 سازه معماری به فضای بیرونی، عمومی و مشخصاً مردانه مرتبط می‌شود. به بیان دیگر، فرش به‌مثابه محصولی زنانه و هنری در حاشیه، زمین رویش معماری، به‌عنوان هنری در مرکز، اصیل و ماهیتاً مردانه قرار گرفته است. به این

تصویر ۵. بابک گلکار، *زمینه‌های ایستادن و تفاهم*، ۲۰۱۲ [نمایی از اینستا لیشن] (Gol- (kar, B., n.d.



تصویر ۷. دیوید چالمرز السورت، هاید پارک کاشان ۱۸۶۲، ۲۰۱۰-۲۰۱۱ [گلدوزی نقشه استنفورد بر روی فرش قدیمی کاشان] (Alesworth, D., n.d.)



زیرساخت‌های فرهنگ شرقی به‌عنوان خاستگاه و مهد تمدن بشری از دوره باستان تا سده‌های گذشته اشاره نمود. همچنین می‌توان آن را در حوزه مطالعات جنسیت نیز مورد خوانش قرار داد. چراکه عموماً فرش و سایر انواع دست‌بافت‌ها به‌عنوان 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 به‌عنوان دامنه زنانه هویت (دیگری) در مقابل غرب به‌عنوان دامنه مردانه هویت (خود) قرار داده می‌شود در اینجا دو گانه‌های فرش-معماری و شرق-غرب را می‌توان به‌عنوان 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 دو گانه با رویکردی انتقادی بهره می‌گیرد. این هنرمند پاکستانی، در اثری با نام فرش قرمز، تصاویر متکثیری را در کنار هم قرار می‌دهد که در مجموع یک فرش قرمز با طرح شناخته‌شده را نشان می‌دهند. تصاویر تشکیل‌دهنده 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 ۸، در سال ۲۰۰۸ در حراج ساتی نیویورک^{۷۱} به قیمت ۶۲۳,۰۰۰ دلار آمریکایا به فروش رسید که بالاترین قیمتی بود که تا آن زمان برای یک اثر تولیدشده توسط هنرمندی پاکستانی پرداخت شده بود^{۷۲}.

تصویر ۶. شاکر گوکچه باغ، بدون عنوان [صندلی و فرش]، ۲۰۱۲، ۵۲ × ۱۸۵ × ۱۹۴ سانتی‌متر (Gökçebağ, Ş., n.d.)



مداخلات بافتی^{۶۳} یاد می‌کند^{۶۴}، ترکیب دو گانه‌ای از هنر شرق و غرب، از گذشته و حال و آمیزه‌ای از درون و برون را نمایش می‌دهد. در اثری با عنوان باغ پالمپست^{۶۵}، هنرمند بر روی یک قالی قدیمی کرمان (حدود ۱۵۰ ساله) طرحی را گلدوزی نموده، این طرح برگرفته از نقشه 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 ۷، اثر دیگری از السورت با نام هاید پارک کاشان ۱۸۶۲ (۲۰۱۰-۲۰۱۱) 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.

السورت در توصیف این اثر می‌گوید: «من این مناظر نمادین غربی را به‌عنوان 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} به‌طور کلی می‌توان گفت، هنر پست‌مدرن، به‌سبب خصلت جهانی و خاصیت کثرت‌گرایی‌اش، از کنار هم قرار دادن ارزش‌ها، سلیقه‌ها و جهان‌بینی‌ها به‌شدت استقبال می‌کند. والتر بنیامین^{۷۰} در مقاله «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» بر این امر تأکید داشت که «تکثیر یک چیز یعنی جدا کردن آن از محلش و قلمرو دایمی از آن. تکثیر اثر هنری را به شبکه گردش فاقد قطعیت مکانی منتقل می‌کند» (گرویس، ۲۰۱۶/۱۴۰۰، ۱۷۳).

از سوی دیگر، می‌توان این دوگانگی را به مثابه لایه‌های هم‌پوشاننده تمدن انسانی فارغ از حدود مکانی آن در نظر آورد؛ و یا اشاره به

تصویر ۸. راشد رانا، فرش قرمز ۱ [پرینت دیجیتال] / ۲۰۰۸-۲۰۰۷، ۱۵۲x۱۸۲ سانتی متر (Rana, R., 2007-2008)



راشد رانا به دو گانه‌هایی چون فضا-زمان و سنت-فرهنگ علاقه‌مند است و معمولاً با استفاده از تکنیک پیکسل‌سازی^۳، به تنش میان دو گانه‌های مورد نظر در آثارش می‌پردازد. در آثار رانا، تصاویر چند گانه 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 دو گانه رانا از لحاظ معنا نوعی تضاد را در بردارند به عبارت دیگر، تصاویر جزئی کاملاً متضاد و ناقص 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، استرو تایپ^۴‌های

(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-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 به‌عنوان 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. نکته 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 ترز، آنتی‌تری در درون خود پرورش می‌دهد.

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 تشکیل‌دهنده آن جامعه است. این ویژگی در آثار دیگر رانا نیز مشهود است؛ خصوصاً در تصویری 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 پیکسل‌ها به‌عنوان اجزای تشکیل‌دهنده آن کل، از تصاویر و صحنه‌های نامطلوب ساخته شده‌اند (صحنه‌های کشتار گاه، تصاویر برهنه، زباله، بی‌قوله و...)؛ بنابراین آنچه از یک جامعه از فاصله 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 به‌نوعی 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 فرشینۀ انسانی، تصویر 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 به‌عنوان تاروپود 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 مثابه پیکسل‌های تصویری، مسئله فردیت در فرهنگ

نوبین 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 تعیین‌کننده ابزارهای نوبین تصویری، از جمله لامپ‌های نئونی، به عنوان نشانه‌ای از فرهنگ جامعه مصرفی امروز، آثار سنتی گذشته را در یک رابطه دوگانه و تقابلی مورد بازخوانی قرار دهد.

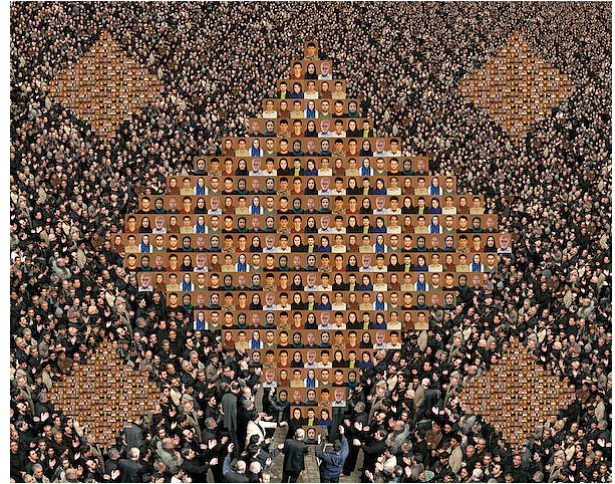
به تعبیر دیگر می‌توان گفت، این اثر نشان می‌دهد که در شرایط فعلی حتی نگاه به گذشته نیز تنها به مدد فضا و ابزارهای جدید امکان‌پذیر است. عنوان اثر، همیشه منتظر فردا بودم، نیز بر چنین مفهومی تأکید دارد؛ آینده‌ای که هرگز نمی‌آید و انتظار رسیدن به آن بی‌پایان است. علامت بارگذاری (Loading) در میانه فرش به صورت 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 محو تر می‌کند تا نهایتاً تمام آن را فرا گیرد. این امر یادآور نظریات بودریار است که با دیدگاهی ظریف و البته مبالغه‌آمیز در توصیف جامعه معاصر، بیان داشت که «اکنون ناپدید شدن زیبایی‌شناسی و ارزش‌های والا در کار هنری با سمة‌ای و حاد واقعیت امری جذاب است، درست مثل ناپدید شدن تاریخ و امر واقعی در امر تلویزیونی. ما باید از همین کاربردشناسی آزاد ارزش‌ها لذت ببریم. اگر صرفاً دلبسته معیار رایج فرهنگ والا باقی بمانید، به مطلب ضروری و ذاتی پی نمی‌برید» (بودریار، ۱۳۸۴/۱۹۷۰، 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 حوزه 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 رسانه‌های نوبین، ماهیت هنر را به طرز وسیع و غیرقابل پیش‌بینی دگرگون ساخته است» (محمدی و کیل، ۱۴۰۲، ۱۱۷). این امر علاوه بر تولید آثاری که ماهیتاً متکی به ابزار و رسانه‌های نوبین بودند، در برخی آثار کهن تاریخ هنر نیز - از منظر گسترش ابعاد ادراکی مخاطب - مؤثر واقع شدند. اثر ایستا و ثابت گذشته به واسطه امکانات رسانه‌ای جدید به بستری برای تجربه‌هایی مبتنی بر تکرار زمانی و مکانی و همچنین روابط تازه بصری بدل گردیده است.

جهان پست مدرن 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، هم جهت با آرای بودریار و البته با زبانی متفاوت، نشان می‌دهد که در دنیای امروز معنا و واقعیت مدام در حال محو شدن هستند و مفاهیمی چون زمان و مکان در حال تزلزل.

از سوی دیگر، دیدگاه بودریار درباره عصر مدرن، قویاً با مفاهیمی چون تکرار، تقلید و التقاط پیوند خورده است؛

تصویر ۹. صادق تیرافکن، فرشینه انسانی [عکس]، ۱۳۸۸، ۱۰۰×۱۲۰ سانتی‌متر (Ti-rafkan, S., 2009)



معاصر را نیز به پرسش می‌گیرد، فردیتی که در سایه هویت جمعی، خصوصاً در جوامع شرقی، رنگ می‌بازد. در مجموعه فرشینه انسانی، علاوه بر اینکه بر موضوع هویت فرهنگی و ساختار جمعی آن تأکید شده است، شیء‌شدگی انسان معاصر نیز دیده می‌شود. هویت جمعی در گرو شیء هنری و در سایه آن قرار گرفته است. جمعیت پر شمار انسانی به جهت بساخت هویت خود به نمای یک فرش درآمده است. انسان جز و فرش به عنوان کل تعریف شده، به بیان دیگر انسان در انقیاد شیء فرهنگی قرار گرفته است. از سوی دیگر این سؤال نیز به ذهن متبادر می‌شود که آیا انسان‌ها سازنده هویت قومی خود هستند و یا دست‌ساخته‌ها و آثار هنری‌شان این نقش را ایفا می‌کنند؟

در بحث دوگانه‌ها و ایجاد آمیزه‌ها در هنر معاصر، گاه پیوند دو رسانه کاملاً متفاوت نیز دیده می‌شود؛ تصویر 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.

هنرمند در این اثر با تقابل تفکر سنتی شرقی و دستاوردهای تکنولوژیک غربی، تعاریف تازه‌ای از رابطه میان واقعیت و مجاز و تقابل فرهنگی را به مخاطب ارائه می‌دهد. در این اثر نقش مسلط و تعیین‌کننده ابزارهای

تصویر ۱۰. رمضان جان، همیشه منتظر فردا بودم، ۲۰۱۹، ۱۶×۲۳۳×۱۴۲ سانتی‌متر [فرش، نئون، پلکسی گلاس] (Anna Laudel Gallery, n.d.)



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 زیبایی‌شناسی 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، ۱۳۷۷/۱۹۹۳، ۲۲۹)

اساساً هنرمندانی که با رویکردهای جدید از عناصر فرهنگی گذشته بهره می‌گیرند، ضمن بازتاب زیبایی‌شناسی 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 باز نمودها در دنیای معاصر به گونه‌ای است که امر واقعی اساساً محو شده و حقیقت مرجع و علل عینی دیگر وجود ندارند» (پین، ۱۳۸۲/۲۰۰۹، 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 رضوی پور، 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 ۱، ویژگی آثار مورد مطالعه، رویکردها و اهداف آن‌ها را نشان

جدول ۱. رویکردها و اهداف به‌کارگیری فرش در آثار هنرمندان مورد مطالعه

شماره تصویر	نام هنرمند	نام اثر	جهانی‌سازی	تقابل‌های دوگانه	هویت قومی	دیگری‌سازی	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 گو کچه‌باغ	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		*	*		*	*

می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در هنر پست‌مدرن بهره‌گیری از عناصر سنتی، امری شناخته‌شده 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 دیگری‌شدگی - خصوصاً در میان هنرمندانی با خاستگاه غیر غربی - 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 به‌عنوان یکی از شناخته‌شده‌ترین عناصر فرهنگ شرقی که حضوری تاریخی در بازارهای جهانی داشته و هنری کاملاً شناخته‌شده 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 به‌چالش کشیدن مفاهیم سنتی و ایجاد دایره‌های معنایی نوین برای این عناصر شده‌اند. هنرمندان با بهره‌گیری از فرش، آن را از ساختار سنتی و کارکرد اولیهٔ 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

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 هویت بخش، بلکه به عنوان بستری برای بازتعریف جایگاه شرق در گفتار 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 گفت‌وگوی بین‌فرهنگی و به چالش کشیدن سلسله‌مراتب‌های موجود در نظام‌های معرفتی و هنری یاری می‌کند.

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 سلطه یکی نسبت به دیگری ایجاد می‌شوند از جمله موضوعات مورد توجه هنرمندان معاصر با خاستگاه‌های غیرغربی به حساب می‌آید. فرش در هنر معاصر به عنوان نماد در تقابل‌های دوگانه‌های همچون زنانه در مقابل مردانه، شرقی در مقابل غربی، گذشته در مقابل حال، دوبعدی در مقابل سه‌بعدی، مقدس در برابر نامقدس، سنت در برابر مدرنیته و غیره در آثار متعددی از هنر معاصر معنا ساز 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 گفتار 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 عمده مطرح شده در این آثار مسئله بحران هویت، تبیین تضادهای و تقابلات فرهنگی، نقد دیگری‌انگاری هنرمندان غیراروپایی و مسئله رابطه مرکز و حاشیه است. در پاسخ به پرسش دوم، اهداف و رویکردهای هنرمندان معاصر، به‌ویژه هنرمندان دیاسپورا، در بهره‌گیری از عناصر سنتی نشان می‌دهد

پیوست‌ها

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.
14. Orientalism.
15. Edward Wadie Said (1935-2003).
16. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
17. Deterritorialization.
۱۸. هاجن، ۲۰۰۶/۱۳۹۶، ۱۴-۱۵.
19. Contrast.
20. Steven Best.
21. Douglas Kellner.
22. *Postmodern Theory: Critical Interrogations* (1991).
23. Post colonialism.
24. Bukhara (red), 2007.
25. Mercator projection.
26. Gall-Peters projection.
27. Eurocentric.
28. Art Gallery of New South Wales. (n.d.). 327.2008 [Artwork]. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/327.2008/>
29. Walter Benjamin.
30. Multivalency.
31. *Flying Carpet*.
32. The street.
۳۳. Ghettoize ناگزیر به زندگی در گو (محل‌های اقلیت‌ها و فقرا) کردن.
34. Victoria and Albert Museum. (n.d.). *Jameel Prize 3*. <https://www.vam.ac.uk/articles/jameel-prize-3>
۳۵. جایزه جمیل یک جایزه بین‌المللی 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.
36. Jean Baudrillard.
37. Christie's. (n.d.). Lot 5305220 [Auction listing]. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5305220>
38. Khaled D. Ramadan.
39. Binary Opposition.
40. Jacques Derrida.
41. essentialists.
42. deconstructionists.
43. Identity art.
44. Victim art.
45. Fatish.
46. Maurits Cornelis Escher.
47. Surrealism.
48. Post-media art.
49. Grounds for Standing and Understanding.
50. Brutalism.
51. Russian Constructivism.
52. Art Deco.
53. Golkar, B. (n.d.). *Grounds for standing and understanding*. Babak Golkar. <https://babakgolkar.ca/grounds-for-standing-and-understanding>
54. Abbas Daneshvari.
55. Derivative.
56. Daneshvari, A. (n.d.). *On the thin ice of order*. Babak Golkar. <https://babakgolkar.ca/on-the-thin-ice-of-order-catalogue-essay>
57. Online Etymology Dictionary. (n.d.). Understand. In Online Etymology Dictionary. Retrieved May 31, 2024, from <https://www.etymonline.com/word/understand>
۵۸. به عنوان مثال: «ما در این محله می‌نشینیم»
59. Jean-François Lyotard (1924-1998).
60. Discourse, Figure.
61. Hybridity.
62. Glenn Ward.
63. Textile Interventions.
64. Alesworth, D. (n.d.). *Texts*. David Alesworth. <http://davidalesworth.com/texts>
65. Garden Palimpsest.
66. Château de Versailles.
67. Abbe Jean Delagrave.
68. Stanford.
69. Alesworth, D. (n.d.). *Texts*. David Alesworth. <http://davidalesworth.com/texts>
70. Walter Benjamin.
71. Sotheby's New York.
72. Mooney, C. (2014, December 17). *Rashid Rana*. ArtReview. <https://www.artreview.com>

- artreview.com/feature-rashid-rana/
73. pixilation. 74. stereotype.
75. Self-pastiche. 76. Heba Amin.
77. Rudolf Stingel. 78. Pravdoliub Ivanov.
79. Wim Delvoye.
- فهرست منابع**
- Ahmed, F. (n.d.). *Faig Ahmed*. Faig Ahmed. <https://faigahmed.com/>
- Alesworth, D. (n.d.). David Alesworth. David Alesworth. <http://davidalesworth.com>
- Alesworth, D. (n.d.). *Texts*. David Alesworth. <http://davidalesworth.com/texts>
- Anna Laudel Gallery. (n.d.). *Ramazan Can*. Anna Laudel. <https://annalaudel.gallery/artists/ramazan-can/>
- Art Gallery of New South Wales. (n.d.). 327.2008 [Artwork]. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/327.2008/>
- Baudrillard, J. (2005). *America* [Amrika] (E. Sabeti, Trans.). Ghoghnoos. (Original work published 1986) (in Persian)
- Can, R. (2019). *I was always waiting for tomorrow*. Anna Laudel. <https://annalaudel.gallery/artists/ramazan-can/>
- Cauquelin, A. (2015). *Contemporary art theory* [Nazariyeh-ye honar-e moaser] (B. Avazpour, Trans.). Negah. (Original work published 2007) (In Persian)
- Christie's. (n.d.). *Lot 5305220*. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5305220>
- Galleria Continua. (n.d.). *Undercurrent (Red #111)*. <https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/undercurrent-red-111>
- Gharebaghi, A. (2001). *Genealogy of postmodernism* [Tabarshenasiyeh-ye postmodernism]. Daftar-e Pazhooheshha-ye Farhangi. (in Persian)
- Golkar, B. (n.d.). *Grounds for standing and understanding*. Babak Golkar. <https://babakgolkar.ca/grounds-for-standing-and-understanding>
- Gökçebağ, Ş. (n.d.). *Untitled*. Tique. <https://www.tique.art/features/sakir-gokcebag>
- Groys, B. (2021). *In the flow: Essays on the fluidity of art* [Dar جریان jostarha-yi dar bab-e sayaliyat-e honar] (A. Salehi, Trans.; 2nd ed.). Hanooz. (Original work published 2016) (in Persian)
- Hatoum, M. (2007). *Bukhara (red)*. Galleria Continua. <https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/undercurrent-red-111>
- Hayati, Z., & Hosseini-Mokhar, S. M. (2007). *On Iranian identity: A series of articles and lectures* [Az hoviyaat-e irani: Selseleh maghalat va goftarha]. Sooreh-Mehr. (in Persian)
- Heartney, E. (2013). *Art & Today*. Phaidon Press.
- Hutcheon, L. (2017). *A theory of adaptation* [Nazariyeh-i dar bab-e eghtebas] (M. Khodakarami, Trans.). Markaz. (Original work published 2006) (in Persian)
- Kellner, A. (2015). *Theory of contemporary art* (B. Avazpour, Trans.). Negah Publications. (in Persian)
- Keshmirshekan, H. (2014). *Contemporary Iranian art: New roots and perspectives* [Honar-e moaser-e iran: Risheha va didgah-ha-ye novin]. Nazar. (in Persian)
- Kleingeld, P., et al. (2015). *Cosmopolitanism and globalization in the Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Jahan-vatan-i va jahani-shodan dar daneshnameh-ye falsafeh-ye stanford] (M. Parsa, Trans.). Ghoghnoos. (Original work published 1995) (in Persian)

- Mohammadi Vakil, M. (2023). A look at the definition of meaning and reality by Jean Baudrillard and its reflection in postmodern art [Negahi be tarif-e mana va vagheiyat nazd-e jean baudrillard va baztab-e an dar honar-e postmodern]. *Jelveh-e Honar Journal*, 15(3), 106-123. <https://doi.org/10.22051/jjh.2023.35851.1633> (in Persian)
- Mooney, C. (2014, December 17). *Rashid Rana*. ArtReview. <https://artreview.com/feature-rashid-rana/>
- Moshiri, F. (2007). *Flying carpet* [Artwork]. Christie's. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5305220>
- Nelson, R. S., & Shiff, R. (2016). *Critical terms for art history* [Mafahim-e bonyadi-ye tarikh-e honar] (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Minoye Kherad. (Original work published 2003) (in Persian)
- Nozari, H. (2000). *Postmodernity and postmodernism: Definitions, theories, and applications* [Postmoderniteh va postmodernism: Taarif, nazariyeha va karbast-ha]. Naghsh-e Jahan. (in Persian)
- One Art. (n.d.). *Sadegh Tirafkan: Human tapestry (2010)*. One Art. <https://www.oneart.org/galleries/sadegh-tirafkan-human-tapestry-2010>
- Online Etymology Dictionary. (n.d.). Understand. In *Online Etymology Dictionary*. Retrieved May 31, 2024, from <https://www.etymonline.com/word/understand>
- Payne, M. (2003). *A dictionary of cultural and critical theory: From enlightenment to postmodernity* [Farhang-e andisheh-ye enteghadi az roshangari ta pasamoderniteh] (P. Yazdanjo, Trans.). Markaz. (Original work published 1996) (in Persian)
- Pook, G., & Newall, D. (2015). *Basics of art history* [Mabani-ye tarikh-e honar] (H. Azari, Trans.). Herfeh-Nevisandeh. (Original work published 2008) (in Persian)
- Rana, R. (2007-2008). *Red carpet 2* [Artwork]. Rashid Rana. https://rashidrana.com/portfolio_page/red-carpet-2-2007-08/
- Rashidian, A. (2015). *Postmodern dictionary* [Farhang-e pasamodern] (2nd ed.). Ney. (in Persian)
- Selden, R., & Widdowson, P. (1998). *A reader's guide to contemporary literary theory* [Rahnamay-e nazariyeh-ye adabi-ye moaser] (A. Mokhber, Trans.; 2nd ed.). Tarh-e No. (Original work published 1993) (in Persian)
- Shelton, N. (2012). *Mona Hatoum and the Biographical Influence on Cross-Cultural Exchange*. *Journal of Undergraduate Research at Minnesota State University, Mankato*, 12, Article 10. <https://doi.org/10.56816/2378-6949.1018>
- Tique. (n.d.). *Şakir Gökçebağ*. Tique. <https://www.tique.art/features/sakir-gokcebag>
- Tirafkan, S. (2009). *Human tapestry* [Artwork]. One Art. <https://www.oneart.org/galleries/sadegh-tirafkan-human-tapestry-2010>
- Victoria and Albert Museum. (n.d.). *Jameel Prize 3*. <https://www.vam.ac.uk/articles/jameel-prize-3>
- Ward, G. (2010). *Postmodernism* [Postmodernism] (G. Fakhr Ranjbari & B. Karami, Trans.; 3rd ed.). Mahi. (Original work published 2003) (in Persian)
- بودریار، ژان. (۱۳۸۴). آمریکا (عرفان ثابتي، مترجم). نشر ققنوس. (چاپ اثر اصلي ۱۹۷۰) پوک، گرنت و نیوال، دیانا. (۱۳۹۴). مبانی تاریخ هنر (هادی آذری، مترجم). نشر حرفه نویسنده. (چاپ اثر اصلي ۲۰۰۸)
- پین، مایکل. (۱۳۸۲). فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته (پیام یزدانجو، مترجم). نشر مرکز. (چاپ اثر اصلي ۲۰۰۹)

مترجم؛ چاپ دوم). نشر هنوز. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۶)
محمدی وکیل، مینا. (۱۴۰۲). نگاهی به تعریف معنا و واقعیت نزد ژان بودریار و
بازتاب آن در هنر پست‌مدرن. 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 (مهران مهاجر و
محمد نبوی، مترجمان). نشر مینوی خرد. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۳)
نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تعاریف- نظریه‌ها و
کاربست‌ها. نشر نقش جهان.
هاچن، لیندا. (۱۳۹۶). نظریه‌ای در باب اقتباس (مهسا خداکرمی، مترجم). نشر مرکز.
(چاپ اثر اصلی ۲۰۰۶)
وارد، گلن. (۱۳۸۹). پست‌مدرنیسم (قادر رنجبری و بوذر کرمی، مترجم؛ چاپ
سوم). نشر ماهی. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۳)

حیاتی، زهرا و حسینی مؤخر، سید محسن. (۱۳۸۶). از هویت ایرانی (سلسله مقالات و
گفتارها). سوره مهر.
رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۴). فرهنگ پسامدرن (چاپ دوم). نشر نی.
سلدن، رمان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). راهنمای نظریه ادبی معاصر (عباس مخبر،
مترجم؛ چاپ دوم). نشر طرح نو. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳)
قره‌باغی، علی اصغر. (۱۳۸۰). تبارشناسی پست‌مدرنیسم. دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۳). هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین. نشر نظر.
ککلن، آن. (۱۳۹۴). نظریه هنر معاصر (بهروز عوض پور، مترجم). نشر نگاه. (چاپ اثر
اصلی ۲۰۰۷)
کلاینگلد، پاولین و همکاران. (۱۳۹۴). جهان‌وطنی و جهانی‌شدن در دانشنامه فلسفه
استنفورد (مهدی پارسا، مترجم). نشر ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۵)
گرویس، بوریس. (۱۴۰۰). در جریان، جستارهایی در باب سیالیت هنر (اشکان صالحی،