نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/ph.14.28.15 doi

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۰۹

هتروتوپیا در آثار نوقاجارگرای هنرمندان معاصر ایران*

مرضیه‌السادات باشتنی** محمدرضا مریدی*** بهنام کامرانی****

چکیده

برای هنرمندان، تاریخ مجموعه‌ای از مستندات ثابت و روایت‌های خطی از رویدادها نیست، بلکه همچون متنی برای بازخوانی و بازتفسیر است. هنرمندان معاصر ایران در آثارشان بارها به تاریخ ارجاع داده‌اند؛ به‌ویژه به دوره قاجار. چراکه دورهٔ قاجار، آستانه مواجههٔ ایران با تجدد و شکاف در هویت‌های سنتی و آغاز شکل‌گیری هویت مدرن بود. در مقاله حاضر، هنرمندانی که در آثارشان به بازتفسیر مضامین و نقوش دوران قاجار در بستری معاصر پرداخته‌اند، «نوقاجارگرا» خوانده شده‌اند. این هنرمندان با درهم‌شکستن و دست‌کاری نشانه‌های دوران قاجار و بازسازی بریکولاژگونه از آنها، به تضادهای بیرون و درون دورهٔ قاجار و درواقع مواجهه ایران با تجدد، پرداخته‌اند و فضایی پرچالش و پرتنش را تصویر کرده‌اند که به تعبیر میشل فوکو، می‌توان آن‌ها را هتروتوپیک دانست. هتروتوپیا اشاره به فضاهای بحرانی، مخدوش، ناآرام و گاه وارونه می‌کند که تداوم و هنجارمندی فضاهای معمول و شناخته‌شده را مختل می‌کنند. فضای هتروتوپیک اغلب زمان‌پریش است و عناصر و نشانه‌هایی از گذشته را با نشانه‌هایی از زمان حال سرِ هم بندی می‌کند تا تزلزل هویت‌های معاصر و ناپایداری و سیالیت تجربه‌های مدرن را نشان دهد. بر این مبنا، در مقاله حاضر این پرسش دنبال شده است که چه ویژگی‌های هتروتوپیایی در هنر نوقاجارگرا وجود دارد؟ هنرمندان معاصر چگونه با دست‌کاری و بازسازی نشانه‌ها و خاطره‌های جمعی دوره قاجار، به بازخوانی تاریخ تجدد در ایران پرداخته‌اند؟ برای پاسخ، ابتدا به مؤلفه‌های هتروتوپیا از دیدگاه فوکو پرداخته، سپس با روش‌شناسی تحلیل تفسیری، مجموعه آثار برخی از هنرمندان معاصر بررسی شده است. نتایج نشان داد چگونه هنرمندان با ویژگی‌هایی همچون گسست مکانی و زمانی، ارتباط دیالکتیکی با گذشته، مجاورت و هم‌پوشانی تناقض‌ها، خلق فضاهای استعاری، دست‌کاری انتقادی نشانه‌ها، و سیالیت و گشودگی در تفسیر، فضایی هتروتوپیک در آثار نوقاجارگرا خلق کرده‌اند. در این آثار، هنرمندان با سرِ هم بندیِ مجدد از گذشته و دست‌کاری هویت تاریخی، نوعی طعنه و آیرونی نقادانه به پریشانی در هویت معاصر ایران وارد می‌سازند.

واژگان کلیدی: هنر نوقاجارگرا، هنر معاصر ایران، هتروتوپیا، نقاشی معاصر

---

* این مقاله، برگرفته از رساله دکتری مرضیه‌السادات باشتنی «نوقاجارگرایی در هنر ایران: تحلیل زمینه‌های گرایش به هنر قاجار در آثار هنرمندان معاصر از دهه ۱۳۷۰ تا اکنون»، به راهنمایی دکتر محمدرضا مریدی و مشاورهٔ دکتر بهنام کامرانی است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران (نویسنده مسئول). marziyeh.bashtani@yahoo.com
*** دانشیار، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران. moridi@art.ac.ir
**** استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، تهران. .kamranib@gmail

مقدمه

در میان شیوه‌ها، سبک‌ها و رویکردهای گوناگون هنر معاصر ایران، تمایل فراوانی به استفاده از پیکره‌ها، شمایل‌ها و نقش‌مایه‌های قاجاری دیده می‌شود. آنچه در این پژوهش به‌عنوان "نوقاجارگرایی" در هنر مطرح می‌شود، به شیوه‌های احیاگرانه و تقلیدگونه از هنر قاجار اشاره نمی‌کند، بلکه محور اصلی آن، بازتفسیر مضامین تاریخی و نقوش دوران قاجار در بستری معاصر است. برای هنرمندان، تاریخ مجموعه‌ای از مستندات ثابت و روایت‌های خطی از رویدادها نیست، بلکه همچون متنی برای بازخوانی و بازتفسیر است. هنرمندان معاصر ایران نیز در آثارشان شخصیت‌ها و رویدادهای تاریخی و خاطره‌های جمعی قاجار را دست‌مایه خلق آثار معاصر کرده‌اند؛ چراکه دورهٔ قاجار آستانهٔ مواجههٔ ایران با تجدد و شکاف در هویت‌های سنتی و آغاز شکل‌گیری هویت مدرن بود. نوقاجارگرایی نه به‌عنوان بازسازی هنر قاجار بلکه همچون آستانهٔ مواجههٔ امری نو با امری تاریخی است. از همین رو، آثار هنرمندان معاصر نوقاجارگرا، نشانگر شکاف‌ها، تنش‌ها و همچنین، پرسش‌هایی دربارهٔ هویت ایرانی است.

گرچه در دهه‌های گذشته نیز می‌توان نمونه‌هایی از به‌کارگیری نشانه‌های دوران قاجار را در آثار هنرمندانی چون اردشیر محصص و ناصر اویسی یافت؛ اما دست‌مایه قرار دادن نشانه‌های قاجار پس از دهه ۱۳۷۰ ه.ش. شکل گسترده به خود گرفت. جریانی که همچنان ادامه دارد. هنرمندان در دهه‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰ ه.ش.، به‌دنبال جست‌وجوی تجربه‌های معاصر بودند. همین، راه را برای شکل دادن به زبانِ بصری تازه در بازتفسیر نشانه‌های تاریخی به‌ویژه نشانه‌های دوران قاجار، باز کرد. البته تنها هنرمندان معاصر ایران نبوده‌اند که به تفسیر دوباره نشانه‌های تاریخی پرداخته‌اند بلکه بسیاری از هنرمندان معاصر به‌ویژه با گرایش پست‌مدرن، چنین رویکردی را دنبال کرده‌اند. هنرمندان پست‌مدرن زیادی در چین، ترکیه، هند و دیگر کشورها، نشانه‌های تاریخی و نقش‌مایه‌های برگرفته از میراث فرهنگی را دست‌مایه خلق آثار معاصر کرده‌اند. جذابیت نشانه‌های تاریخی و میراثی برای هنرمند معاصر نه صرفاً ناشی از نوستالژی‌گرایی، بلکه امکانی برای نقد معاصریت و بیان تعارض‌ها و تنش‌های جهان معاصر بوده است. هنرمند معاصر به‌دنبال اجرا و احیای موبه‌موی هنر گذشته نیست، بلکه برای طرح ایدهٔ خود عناصری از گذشته را اقتباس کرده، کدگذاری نموده و آن‌چنان که نیروی تخیل و دیدگاه سیاسی و اجتماعی او ایجاب می‌کند، دست به تغییر و بازنمایی مجدد گذشته می‌زند. این برزخ حال و گذشته اثری چندساحته، آناکرونیک[1] و هتروتوپیک می‌آفریند.

پیشینهٔ ویژگی تلفیقی، کلاژگونه و چندرگهٔ آثار نوقاجاری، به فرنگی‌سازی در دوران قاجاری برمی‌گردد. فرنگی‌سازی با تلفیق نقش‌مایه‌های هنر سنتی ایرانی و تصاویر و نگاره‌های هنر غربی، بازتابندهٔ فضای متغیر سیاسی- اجتماعی دوره قاجار بود. در همان دوران بود که تصاویر زنان فرنگی با نقوش اسلیمی یا گل و مرغ تلفیق شد و نه‌تنها در تابلو، بلکه در کاشی‌کاری‌ها و گچ‌بری‌های خانه‌ها ظاهر گردید. هنرمندان معاصر، این فرنگی‌سازی را بازخوانی و بازسازی مجدد کرده و دست‌مایهٔ خلق آثار معاصر متناسب با دوران کنونی، قرار داده‌اند. بدین معنا، نوقاجارگرایی با تلفیق و همنشین‌سازی نشانه‌های متناقض، و با درهم شکستن و دست‌کاری نشانه‌های قاجاری به آشکارسازی تضادهای هویت تاریخی و سنتی در مواجهه با هویت مدرن، می‌پردازد. از همین رو، آثار نوقاجارگرا فضایی پرچالش و پرتنش را تصویر می‌کنند که به تعبیر میشل فوکو می‌توان آن‌ها را آثار هتروتوپیک دانست. هتروتوپیا به فضاهای بحرانی، مخدوش، ناآرام و گاه وارونه اشاره می‌کند که تداوم و هنجارمندی فضاهای معمول و شناخته‌شده را مختل می‌سازد. فضای هتروتوپیک اغلب زمان‌پریش است و عناصر و نشانه‌هایی از گذشته را با نشانه‌هایی از زمان حال سرِ هم بندی می‌کند تا تزلزل هویت‌های معاصر و ناپایداری و سیالیت تجربه‌های مدرنیته را نشان دهد. بر این مبنا، در مقالهٔ حاضر این پرسش‌ها دنبال می‌شود: چه ویژگی‌های هتروتوپیایی در آثار هنری نوقاجارگرا وجود دارد؟ هنرمندان معاصر چگونه با دست‌کاری و بازسازی نشانه‌ها و خاطره‌های جمعی دورهٔ قاجار، به بازخوانی تاریخ تجدد در ایران پرداختند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها ابتدا، به مؤلفه‌های هتروتوپیا از دیدگاه میشل فوکو پرداخته می‌شود، سپس با روش‌شناسی تحلیلِ تفسیری به بررسی مجموعه آثار هنرمندان معاصر (همچون سیامک فیلی‌زاده، سعید خضایی و وحید چمانی) پرداخته خواهد شد.

پیشینه پژوهش

درباره گرایش هنرمندان معاصر به استفاده از نقوش قاجاری و جریان هنر نوقاجارگرا، پژوهش‌هایی اندک و محدود انجام شده است. ازجمله می‌توان به مقاله‌ای از حجت امانی (۱۳۹۴) با عنوان "نوقاجارگرایی در هنر معاصر ایران" اشاره کرد که به مناسبت نمایشگاهی در دوحه با عنوان "قاجاریات" منتشر کرد. حجت امانی (۱۴۰۱) در مقاله "نوقاجارگرایی در هنرهای تجسمی معاصر و جدید ایران" به‌طور مفصل، به شرح مقاله پیشین خود پرداخته است.

بهناز زنگی (۱۳۹۳) در "حضور سنت‌های تصویری قاجار در نقاشی معاصر ایران"، فاطمه قاسمی سمسکنده (۱۳۹۶)

در "چرایی بازتولید مفاهیم دوره قاجار در جریان‌های هنر معاصر ایران" و منا حجتی‌نیا (۱۳۹۰) در "تأثیر هنرهای تصویری دوره قاجار بر تصویرسازی معاصر ایران"، به بررسی استفادهٔ هنرمندان معاصر از نقوش قاجاری در آثار معاصر، پرداخته‌اند. البته بیش از اینکه به تحلیل علل و عوامل پیدایش نوقاجارگرایی و چگونگی شکل‌گیری آن در هنر معاصر ایران بپردازند، به دسته‌بندی و معرفی آثار و هنرمندان این گرایش پرداخته‌اند.

عباس دانشوری (۲۰۲۴) در مقالهٔ "رنگ تاریخ در هنر معاصر ایران" به این پرداخته است که چگونه هنرمندان معاصر لحظه‌های خاص و مهم تاریخ ایران را در آثارشان بازسازی کرده تا روایت خودشان را از تاریخ بسازند. دانشوری این رویکرد را انتقادی- خلاق توصیف می‌کند که می‌تواند روایت‌های مطلق و متافیزیکی از تاریخ را در رویکردهای سیاسی، مذهبی و فلسفی، تضعیف کند. مقاله ایشان از سطح توصیف و دسته‌بندی آثار فراتر می‌رود و با استفاده از مفهوم هتروتوپیا به تحلیل بینامتنیت تاریخ و هنر معاصر ایران، می‌پردازد.

مفهوم هتروتوپیا می‌تواند بیانگر فضاهای چندگانه و بغرنج در هنرهای معاصر باشد. ازاین‌رو، پژوهشگرانی به شرح این مفهوم در حوزه‌های مختلف هنر ایران پرداخته‌اند؛ همچون ندا کیانی و نادر شایگان‌فر (۱۴۰۱) در مقالهٔ "تبیین انتقادی نهاد موزه با ابتنای بر نگره هتروتوپیای میشل فوکو".

رزیتا صفری‌صدیق (۱۴۰۲) در رساله دکتری خود "بازنمایی تصویری زنان معاصر ایران در عکس‌های اینستاگرام با تکیه بر مفهوم هتروتوپیای رسانه" نیز، به این موضوع پرداخته است.

البته مطالعات هتروتوپیا در حوزهٔ هنرهای تصویری کمتر است و بیشتر مقالات فضای هتروتوپیا، در حوزه‌های معماری، ادبیات و سینما تحلیل شده است.

ازجمله می‌توان به این مقاله‌ها اشاره کرد: ساهره غلامی (۱۳۹۲) "بررسی سینمای هتروتوپیایی با رویکردی به مفهوم گفتمان قدرت فوکو"، کلثوم میری‌اصل (۱۴۰۲) "صادق چوبک و فضاهای هتروتوپیک با تأکید بر هویت و جنسیت زنانه" و سارا تدین و سحر طوفان (۱۴۰۱) "بازخوانی مفهوم هتروتوپیا در باغ شاهزاده ماهان".

همچنین، پژوهشگران متعددی مفهوم هتروتوپیا را برای تبیین و بازخوانی فضاهای چندگانه در هنر و ادبیات به کار برده‌اند. همچون مقاله‌ای از کوهلک، هو و سووا[۲] (۲۰۲۲) که در آن پیوندهای فضاهای هتروتوپیایی و نئوویکتوریایی بررسی شده است. آن‌ها در پژوهش خود نشان داده‌اند که چگونه هنرمندان و نویسندگان با بازسازی فضاهای ویکتوریایی و خلق فضاهای نئوویکتوریایی، مقاومت در برابر ایدئولوژی‌های غالب و ساختن فضاهای انتقادی را ممکن می‌سازند.

بررسی مطالعات انجام‌شده نشان می‌دهد نه‌تنها پژوهش‌هایی محدود پیرامون گرایش هنرمندان معاصر به استفاده از نقوش و میراث تصوری قاجار یا جریان نوقاجارگرا انجام گرفته، بلکه این پژوهش‌ها اغلب توصیفی هستند و تحلیل نظری و منسجمی از دلایل این گرایش را در هنرهای تجسمی ایران ارائه نکرده‌اند. ازاین‌رو، در پژوهش حاضر تلاش می‌شود با اتکا بر مفهوم هتروتوپیا، تحلیل نظری عمیق‌تری از این جریان ارائه شود.

روش پژوهش

روش پژوهش، مبتنی‌بر تفسیر و تحلیل تصویر است. هر نوع تفسیرِ تصویر شامل کدگذاری نشانه‌ها، مقوله‌سازی، مفهوم‌سازی و تحلیل نظری است.[۳] در این مقاله نیز به تحیل نشانه‌ها، دسته‌بندی، مفهوم‌سازی و در نهایت تحلیل نظری آثار نوقاجارگرا می‌پردازیم. برای درک کلاژهای تصویری و لایه‌لایه‌های نشانه‌ها در آثاری که هنر معاصر را با نشانه‌های قاجاری تلفیق و ترکیب کرده‌اند، مفهوم نظری هتروتوپیا را به کار خواهیم برد. این مفهوم می‌تواند فضاهای گسسته، شکاف‌ها و گسست‌های معنایی را توضیح‌پذیرتر کند. لذا در ادامه ابتدا به شرح مفهوم هتروتوپیا در دیدگاه فوکو پرداخته خواهد شد.

نمونه‌های مطالعاتی، طیف متنوعی از آثار هنرمندان معاصر را شامل می‌شود. ازآنجاکه گسترهٔ این آثار وسیع است، انتخاب نمونه‌ها، از نوع معیار- محور یا هدف‌مند بود؛ یعنی تحلیل نمونه‌ها تا بدان‌جا دنبال شد که مفهوم‌سازی‌ها به اقناع در استدلال و اشباع نظری رسیدند. براین‌اساس، در این مقاله آثاری از خسرو خسروی، وحید چمانی، بهنام کامرانی، سیامک فیلی‌زاده، شادی قدیریان، سعید خضایی، حامد صدرارحامی و عبدی اسبقی، انتخاب و تحلیل شدند. آثار این هنرمندان به‌طور برجسته‌ای نشانگر جریان نوقاجارگرا در هنر معاصر ایران است.

رویکرد نظری: کاوشی در مفهوم هتروتوپیا

هنر معاصر، به‌دنبال آشکارسازی تعارض‌های هویتی در جهان کنونی است. تعارض‌های ناشی از مواجهه سنت با مدرنیته که به‌صورت تقابل‌های سیاسی، کشمکش‌های دینی، تنش‌های فرهنگی و اختلاف‌های اجتماعی در دوران معاصر ظاهر شده‌اند. هنرمندان معاصر این تعارض‌ها و گسست‌های هویتی را در مرکز آثارشان قرار داده‌اند. آثاری که فضایی مبهم،

چندپهلو، پرآشوب و به تعبیر میشل فوکو هترتوپیایی[۴] دارند.

از دیدگاه فوکو، هتروتوپیا به "ضد- فضاهایی"[۵] اطلاق می‌شود که هنجارهای اجتماعی، فرهنگی و فضایی تثبیت‌شده را به چالش می‌کشند یا مختل می‌کنند. هتروتوپیاها فضاهای متمایز و جایگزینی هستند که برخلاف نظم اجتماعی مسلط عمل می‌کنند و غالباً قوانین، معانی و اعمال متفاوتی را در بر می‌گیرند. هتروتوپیاها تنها فضاهای فیزیکی را در بر نمی‌گیرند، بلکه می‌توانند فضاهایی مفهومی باشند که در کنار، درون یا خارج از فضاهای معمولی وجود دارند. از منظر فوکو هتروتوپیاها به‌عنوان فضاهایی تعریف می‌شوند که در وجوه گوناگون زندگی ما تعبیه شده و به‌نوعی منعکس‌کنندهٔ فضاهایی مخدوش، ناآرام یا وارونه هستند. فوکو، مفهوم هتروتوپیا را به‌عنوان فضایی که تداوم و عادی بودن مکان‌های معمول روزمره را مختل می‌کند، تشریح کرده است. زیرا آن‌ها مرزهای درون و بیرون مکان‌ها را به فضای غیریت تغییر می‌دهند (Rymarczuk & Derksen, 2014: 3).

فوکو در توصیف سیستماتیک "هتروتوپولوژی" خود، به بیان ۶ اصل می‌پردازد:

۱. هتروتوپیاها در تمام فرهنگ‌ها و تمدن‌ها به شکل‌های متفاوتی وجود داشته‌اند؛ اما می‌توان آن‌ها را در دو دسته قرار داد: الف. هتروتوپیاهای بحرانی،[۶] ب. هتروتوپیاهای انحراف.[۷]

هتروتوپیاهای بحرانی، مکان‌هایی ثروتمند، مقدس یا ممنوعه هستند که افرادی که در حالتی از بحران هستند را در خود جای می‌دهند، مانند نوجوانان، زنان حائض، زنان باردار و سالخوردگان. به عقیده فوکو این هتروتوپیاها در جوامع ابتدایی اهمیت داشت و در جامعه کنونی درحال ناپدید شدن هستند. شمار اندکی از آن‌ها مانند مدرسه‌های شبانه‌روزی به شکل قرن نوزدهمی آن و یا خدمت سربازی، باقی مانده‌اند. درحال‌حاضر، هتروتوپیاهای بحرانی، جای خود را به "هتروتوپیاهای انحراف" داده‌اند. در این‌گونه هتروتوپیاها، افرادی زندگی می‌کنند که رفتارشان مطابق با هنجارها و اعتدال لازم نیست؛ مانند آسایشگاه‌های سالمندان، بیمارستان‌های روانی و زندان. فوکو حتی مجامع بازنشستگان را هم در این حوزه قرار می‌دهد و به عبارتی آن‌ها را مرز بین هتروتوپیای بحرانی و هتروتوپیای انحراف می‌داند؛ زیرا بیکاری و بطالت نوعی انحراف محسوب می‌شود (Foucault, 1986: 24-25). هتروتوپیاهای انحراف مستلزم جدایی و نظارت هستند. «فوکو در در آثارش شرح می‌دهد که چگونه این جدایی و نظارت در شکل‌های نهادی انتظام می‌یابند و شیوه‌های دانش- قدرت چگونه در فضاهای خاص مانند بیمارستان، تیمارستان، زندان برای اَعمال جدایی و نظارت اعمال می‌شوند.» (تانکیس، ۱۳۸۸: ۲۰۸).

۲. در هتروتوپیاها، اشکال متفاوت و متضادی از فضا کنار هم قرار می‌گیرند که جامعه ممکن است آن‌ها را به گونه‌های مختلف شکل و نحوهٔ استفاده از آن‌ها را درطول زمان تغییر دهد. همچون گورستان؛ در جوامع غربی گورستان تا پایان قرن هجدهم، نزدیک به کلیسا و در مرکز شهر قرار داشت. سلسله‌مراتبی از مقبره‌ها در آن وجود داشت. چندین گور انفرادی، خانه چارنل (جایی که اجساد آخرین بقایای فردیت خود را از دست داده بودند)، و مقبره‌های کلیسا وجود داشت. اما به‌تدریج گورستان‌ها به حاشیه شهرها برده شدند. طبق عقاید موجود در افسانه‌ها، مردگان بیماری را به زندگان منتقل می‌کنند و نزدیکی مردگان به خانه‌ها، کلیساها و ساختمان‌های دیگر -تقریباً در مرکز خیابان- چیزی است که خود مرگ را گسترش می‌دهد. بنابراین، گورستان به‌جای مرکز مقدس و ابدی کلان‌شهر، جایی ناگوار گردید. هرچند تثبیت مرگ به‌عنوان یک "بیماری" در ارتباط با فردی شدن مرگ و مالکیت بورژوازی بر گورستان‌ها، شکل گرفت (Foucault, 1986: 25).

۳. در هتروتوپیا، این قابلیت وجود دارد که در یک مکان واقعیِ واحد، چندین مکان یا چندین موقعیت مکانی را که با هم ناسازگارند، در کنار هم قرار داد. نمونهٔ آن سینماست؛ در انتهای اتاقی مستطیل‌شکل بر پرده‌ای دو بعدی، انسان می‌تواند ناظر به نمایش در آمدن مکانی سه‌بعدی باشد. تئاتر مجموعه‌ای از مکان‌ها را یکی پس از دیگری به مستطیل صحنه می‌آورد که با یکدیگر بیگانه هستند. شاید یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های این نوع هتروتوپیاها، باغ ایرانی است که جمعی از موقعیت‌های مکانیِ ضد و نقیض را در خود دارد. از نگاه ایرانیان گذشته، باغ چهار گوشه دارد که چهار پاره از جهان را به نمایش می‌گذارد. در قلب آن حوض و فواره‌ای قرار دارد. باغ، کوچک‌ترین بخشی از جهان است که کلیت دنیا را در خود دارد.

«باغ سنتی ایرانیان فضای مقدسی بود که در داخل مستطیل خود، چهار قسمت را که نمایانگر چهار قسمت جهان بودند، با فضایی مقدس‌تر از بقیه که مانند ناف (در مرکز) بود، گرد هم آورد، نافِ جهان که در مرکز آن حوض و چشمه آب قرار داشت و تمام پوشش گیاهی باغ در این فضا جمع می‌شد، در این نوع از جهان خُرد. همچنین در مورد فرش‌ها، آن‌ها دراصل بازتولید باغ‌ها بودند (باغ، فرشی است که تمام دنیا روی آن می‌آید تا کمال نمادین خود را به نمایش بگذارد؛ و فرش، نوعی باغ است که می‌تواند در فضا حرکت کند). باغ، کوچک‌ترین قطعهٔ جهان و سپس، کل جهان است. این باغ، از آغاز دوران باستان نوعی هتروتوپی شاد بوده است (باغ‌های

جانورشناسی مدرن غربی از آن منبع سرچشمه می‌گیرند)» (Foucault, 1986: 25-26).

۴. فضاهای هتروتوپیک، زمان خطی یا متوالی و منظم ندارند، بلکه انقطاع زمان، گسست یا به تعبیر فوکو «برش‌هایی در زمان» دارند. چیزی که می‌توان آن را "دگرزمانی"[۸] یا هتروکورون توصیف کرد. هتروتوپیا، به‌دلیل تلاقی و فازبندی فضا و زمان، می‌تواند منجر به "گسست مطلق" از درک متعارف زمان شود. وقتی بشر با زمان سنتی خویش به نوعی گسست مطلق می‌رسد، هتروتوپیا با تمام قدرت کار خود را آغاز می‌کند. در اینجا نیز فوکو گورستان را مثال می‌زند. برای فرد گورستان با این دگر زمانی‌ای غریب آغاز می‌شود؛ یعنی از دست رفتن حیات. گسست مطلق از زمان معمول، زوالی که نوعی شبه‌جاودانگی را رقم می‌زند. در اینجا فوکو از دو نوع هتروتوپیا نام می‌برد: الف. "هتروتوپیای انباشت دائمی زمان" که زمان را در خود انباشت می‌کند، مانند موزه‌ها و کتابخانه‌ها که در مکانی واحد، همهٔ زمان‌ها، اعصار، اشکال و سلیقه‌ها را گرد هم می‌آورند. این نوع هتروتوپیا، اندیشه‌ای است که می‌خواهد جایی را بنا کند که متعلق به همه زمان‌هاست و خود، بیرون زمان ایستاده و از تاراج زمان درامان است. میل به جمع‌آوری همه چیز، ایجاد نوعی آرشیو جهانی، میل به محصور کردن همهٔ دوران‌ها، فرم‌ها و سلیقه‌ها در یک مکان، به‌نوعی مکانی برای انباشت بی‌پایان است. ب. "هتروتوپیای جشنواره‌ها" که نقطه مقابل هتروتوپیای انباشت زمان است. این نوع هتروتوپیا با زمان در زودگذرترین، ناپایدارترین و بی‌ثبات‌ترین حالت آن در ارتباط است. زمانی که به شیوه و شکل جشنواره‌هاست. موقعیتی موقتی هستند. برای نمونه، میدان نمایشگاه را در نظر بگیرید. این فضاهای خارق‌العاده و خالی، در حاشیهٔ شهرها گهگاه با غرفه‌ها، نمایشگاه‌ها، چیزهای عجیب و غریب، کشتی‌گیران، فال‌گیران و هنرمندان دیگر زنده می‌شوند. شهرهای تعطیلات، مانند جوامع پلی‌نزی[۹] که در سه هفتهٔ فشرده، برهنگی بدوی و همیشگی را برای ساکنان شهر فراهم می‌کنند، نوع جدیدی از هتروتوپی موقت هستند که اخیراً ایجاد شده‌اند. همچنین کلبه‌های جربا،[۱۰] که تا حدودی به کتابخانه‌ها و موزه‌ها مرتبط هستند. زیرا دو هتروتوپیا در آنجا با هم برخورد می‌کنند: هتروتوپیای جشنواره و هتروتوپی ابدیت زمان انباشته (Foucault, 1986: 26).

۵. در هتروتوپیا، سامانه‌ای برای ورود و خروج وجود دارد. این سامانه، هم دگرمکان‌ها را از سایر مکان‌ها جدا می‌کند هم آن‌ها را نفوذپذیر می‌سازد. موقعیت‌های مکانی هتروتوپیاها مثل مکان‌های عمومی آزادانه، در دسترس نیستند. ورود به آن‌ها یا اجباری است؛ مثل ورود به سربازخانه یا زندان، یا مشروط به آدابی خاص مانند تطهیر، شناسایی، ثبت‌نام، پرداخت یا عبادت است. قسمتی از تطهیر، مذهبی و قسمتی، بهداشتی است. مانند حمام مسلمان‌ها یا سونا نزد مردم اسکاندیناوی. هرکسی می‌تواند به این موقعیت‌های مکانی هتروتوپیک وارد شود. اما به‌واقع توهمی بیش نیست؛ چراکه گمان می‌کنیم به جایی که هستیم وارد شده‌ایم اما درحقیقت از ورود ما جلوگیری شده است. به‌دلیل این حقیقت است که ورود اتفاق افتاده، ولی از ورود ما جلوگیری شده است. برای نمونه، در اتاق‌خواب‌هایی که در مزرعه‌های بزرگ برزیل و جاهای دیگر آمریکای جنوبی وجود داشت درِ ورودی، مسافر را به اتاق اندرونی و مرکزی خانه، یعنی جایی که خانواده زندگی می‌کرد، هدایت نمی‌کرد. این نوع از هتروتوپیاها عملاً از تمدن ما حذف شده‌اند (Foucault, 1986: 26-27).

۶. کارکرد هتروتوپیاها در میان منتها درجهٔ دو، قطب، جلوه‌گر می‌شود. نقش هتروتوپیا گاه این است که مکانی پندارگونه و وهم‌آلود را بیافریند، مانند روسپی‌خانه‌ها. گاهی هم برعکس است، نقش هتروتوپیاها ایجاد مکانی دیگر است. مکانی واقعی از نوعی دیگر است. این مکان به همان میزان که مکان ما نامنظم، بیمارگونه و درهم و برهم است، کامل، دقیق و منظم است. این نوع هتروتوپیا از وهم خالی است و به سمت اصلاح و بازسازی متمایل است. نمونه آن، مستعمراتی است که انگلیسی‌ها در سده هفدهم، در قارهٔ آمریکا جامعه‌هایی از پاک‌دینان را بنیان نهادند. یا مستعمره‌های یسوعیان که در آمریکای جنوبی شکل گرفت. روسپی‌خانه‌ها و مستعمره‌ها، دو حد هتروتوپیاها هستند.

فوکو برای شرح بیشتر مفهوم هتروتوپیا، استعارهٔ "کشتی" و "آینه" را به کار می‌برد. کشتی به‌عنوان "مکان اما بی‌مکان" و آینه به‌عنوان فضایی "واقعی اما غیرواقعی". فوکو "کشتی" را بی‌مانندترین هتروتوپیا می‌داند. «اگر کشتی را شناور در نظر آوریم، می‌بینیم کشتی محلی است بی‌محل. کشتی به خودی خود وجود دارد، محیط بر خویش است و درعینِ‌حال، خود را به بی‌نهایتِ دریا سپرده است. از روسپی‌خانه‌ای به روسپی‌خانهٔ دیگر می‌رود، آن قدر می‌رود تا به دورترین مستعمره‌ها برسد. آنجا در جست‌وجوی گنج‌های باارزشی است که در بوستان‌های مستعمره‌ها پنهان‌اند. اینجاست که می‌فهمیم چرا کشتی از سده شانزدهم تا به حال، برای تمدن ما به‌مثابهٔ بزرگ‌ترین وسیلهٔ رشد اقتصادی بوده است. باز در می‌یابیم که این وسیله هم‌زمان به‌مثابهٔ بزرگ‌ترین اندوختهٔ پندارپروری بوده است. ازاین‌رو، می‌توان گفت کشتی بی‌مثال‌ترین هتروتوپیا محسوب می‌شود.» (Ibid: 27).

فوکو برای نشان دادن دوگانگی و تضادها، حقیقت و غیرواقعی بودن اتوپیا و هتروتوپیا، از استعاره "آینه" استفاده

کرد. «اگر گورستان بهترین نمونه از اختلال در زمان است، شاید ارجاع فوکو به آینه واضح‌ترین نمونه از اختلال در فضا باشد» (Johnson, 2006: 81) ؛ زیرا «آینه مکانی بی‌مکان است. من در آینه خود را می‌بینم، خودی که در آنجا نیست، خودی که در مکانی غیرواقعی و مجازی در دل آینه و ورای سطح آن شکل گرفته است. من آنجایم؛ جایی که آنجا نیستم. تو گویی سایه‌ای از من در آینه افتاده و نمودی از مرا به خودم نشان می‌دهد. آرمان‌شهرگونگی آینه ازاین‌روست. بااین‌همه، آینه مادامی که در عالم واقع وجود دارد، هتروتوپیا (دگرمکان) نیز هست. آینه کاری می‌کند تا مکانی که در آن ایستاده‌ام، همان‌جا که خود را در آینه می‌بینم، بی‌هیچ کم‌وکاستی واقعی و در ارتباط با همهٔ مکانی که آن را احاطه کرده، به نظر آید. ازطرفی همهٔ آنچه به تصویر می‌کشد، به‌طور کلی غیرواقعی است؛ چراکه اگر بنا باشد آن را مشاهده کنیم باید از دایرهٔ محیط مجازی که در دل آینه است، عبور کنیم» (Foucault, 1986: 24).

این تخریب و نشان دادن تفاوت در فضاهای هتروتوپیایی برهم‌زنندهٔ اطمینان درونی ما نسبت به شرایط موجود و به چالش کشاننده آن‌هاست. هتروتوپیا هیچ راه‌حلی ارائه نمی‌دهد، فقط با آشنایی‌زدایی از مفاهیم، آن‌ها را در معرض سنجش ما قرار می‌دهد. فضاهای متفاوتی که فوکو از آن‌ها یاد می‌کند، فضاهایی برای مقاومت در برابر فرهنگ مسلط است. به‌گونه‌ای حاشیه‌ای و غیررسمی و در فضایی پست‌مدرن با مقاومت در برابر آن، ایستادگی می‌کنند. این فضاها همانند آنچه باختین از کارناوال ارائه می‌دهد، در عین اینکه مخرب هستند، سازندهٔ نوعی گفتمان جدیدند و به غنای گفتمان فرهنگی، کمک می‌کنند. نینا وربنر[۱۱] در مقدمه کتاب «درباره دورگه‌گی فرهنگی»[۱۲] می‌گوید: «نظریه مدرنیستی دورگه یا هیبریدی، همچون تحلیل فوکو از فضای هتروتوپیک، به فضاهای مقاومت و طرد توجه دارد. به‌طور مشابه بارت، بوردیو و باختین، فرهنگ توده‌ای عامه‌پسند و کارناوال را به دگرگونی‌هایی تشبیه می‌کنند که مخرب و درعین‌حال، از نو حیات‌بخش گفتمان‌های رسمی، اشکال زیبایی‌شناختی والا یا سبک زندگی منحصربه‌فرد نخبگان غالب است.» (Werbner, 1997: 2)

«بدین‌ترتیب، هتروتوپیاها در نهایت به پرسش از قدرت می‌رسند. آن‌ها نه تظاهری از قدرت که در جایگاه پروبلماتیک کردن مقاومت و عصیان می‌نشینند. هتروتوپیا تا حدودی بازتاب پرسش بزرگ‌تر فوکو درباره پیچیدگی مقاومت در روابط قدرت است. برای فوکو، "شرط امکان قدرت" نباید جایگاه مرکزی و بنیادین در نظر داشته باشد، بلکه ماهیتی محلی، نامتعادل، پرتنش، ناهمگن و ناپایدار دارد» (Foucault, 1981: 95). «هتروتوپیاها از بعضی جهات، راه گریز از قدرت را فراهم می‌کنند. بدین‌ترتیب، هتروتوپیاها بر میدانی فضایی نور می‌افکنند که شامل مجموعه روابطی می‌شوند که اگرچه از ساختارها و ایدئولوژی مسلط جدا نیستند، ولی خلاف میل آن‌ها جریان دارند و مسیرهای گریز را ارائه می‌دهند. هتروتوپیاها هیچ راه‌حل یا تسلایی ارائه نمی‌دهند، فقط در مفاهیم آشنای ما از خودمان خلل ایجاد می‌کنند و آن‌ها را می‌سنجند. این فضاهای متفاوت که با اشکال پیش‌گویانهٔ آرمان‌گرایی به ستیز بر می‌خیزند، حاوی هیچ وعده یا فضای آزادی نیستند. هتروتوپیاها با درجات مختلفی از شدت و حدّت و تنوعی نامتجانس با یکدیگر برخورد می‌کنند و نوری را در مسیر تخیل و تصور ما روشن می‌کنند.» (Johnson, 2006: 87-88) این، کارکرد انتقادی فضاهای هتروتوپیک است.

ویژگی‌های هتروتوپیایی در هنر نوقاجارگرای معاصر ایران

هنرمندان بسیاری نقش‌مایه‌های هنر دوران قاجار را دست‌مایهٔ خلق آثار هنری معاصر کرده‌اند. دورهٔ قاجار نقطه عطف تاریخی ایران و آستانه ورود به دوران مدرن است. انقلاب مشروطه همچون گذر از نظام سنتی و آمدن به نظامی تازه بود. اما این گذر و مواجهه، با تنش‌ها، مقاومت‌ها و کشمکش‌های زیادی همراه بود. هنرمندان معاصر به دوره قاجار، همچون فرایند تجربهٔ تجدد ایرانی نگریسته‌اند. فرایندی که در کشمکش با استبداد تاریخی و نزاع با نهادهای سنتی قرار گرفت و تلاشی ناتمام، تلفیقی و گاه ناکارآمد از سنت و مدرنیته را رقم زد. گذر از دورهٔ قاجار و تجربهٔ مشروطه، دستاوردی بزرگ بود که از دید منتقدان ایران، این دورانِ گذار با چندپارگی و گسست مواجه شد. جهانِ معنایی ایرانی دچار بحران گشت و آنچه از مدرنیته به دست آورد، در درون خود، تعارض‌ها و تنش‌ها را افزایش داد. هنرمندان معاصر به اشکال مختلف با دست‌مایه قرار دادن نقش‌های قاجار یا ارجاع به شخصیت‌های قاجاری، به این لحظهٔ بحرانی، گسسته و پرتنش در ساخت هویت مدرن ایران اشاره کرده‌اند. آن‌ها نه یکپارچگی هویت بلکه هویت‌پریشی یا هتروتوپیای هویت ایرانی را آشکار می‌سازند. در ادامه، شرح داده می‌شود که هنرمندان با چه شگردهای بصری و هنرمندانه‌ای، این فضای هتروتوپیک را نشان داده‌اند.

هنرمندان بسیاری عناصر و نقش‌مایه‌های قاجاری را به زبانی نو درآورده‌اند. جریانی که آن را "نوقاجارگرایی" خواندیم. در

آثار هنرمندانی همچون: اردشیر محصص، ناصر اویسی، آیدین آغداشلو، بهمن جلالی و برخی دیگر در دهه‌های گذشته، همچنین، حجت‌الله شکیبا، بهنام کامرانی، حامد صدرارحامی، سعید خضایی، سیامک فیلی‌زاده، عبدی اسبقی، بزرگمهر حسین‌پور، هومن بیات، پگاه لاری، مسعود نوح‌پیشه، شادی قدیریان، خسرو خسروی، هومن بیات و بسیاری دیگر در سال‌های اخیر. اگرچه این هنرمندان ویژگی و رویکرد خاص خود را دارند، لیکن در این مسئله که هیچ‌کدام به تقلید یا بازسازی یا احیای هنر دورهٔ قاجار نپرداخته‌اند، با هم مشترک‌اند. آن‌ها به اقتباس و بازتفسیر و دست‌کاری هنر قاجار پرداخته‌اند تا گفت‌وگویی انتقادی با تاریخ و هویت ایرانی داشته باشند.

بنابر آنچه از تعاریف فوکو دربارهٔ ابعاد مکانی و زمانی هتروتوپیا می‌توان دریافت کرد، هتروتوپیاها نه‌تنها مکان‌های فیزیکی همچون گورستان‌ها، زندان‌ها، موزه‌ها و مواردی این‌چنین را شامل می‌شوند، بلکه فضاهایی مفهومی مانند هنر، ادبیات و آیین‌ها را نیز در بر می‌گیرند. همچنین، ازنظر زمانی می‌توانند دائمی و یا گذرا باشند. در نتیجهٔ این برداشت، در فضای آثار هنری نیز می‌توان به‌دنبال هتروتوپیا گشت. در برداشتی از نظریات فوکو، می‌توان اصولی را برای بیان ویژگی‌های هتروتوپیایی در هنر نوقاجارگرا بیان کرد که در ادامه به ذکر آن‌ها خواهیم پرداخت.

گسست مکانی و زمانی

هنر مرزشکن نوقاجارگرا، در درون خود از زمان و مکان متعارف و چارچوب‌های سنتی، گسسته است. بسیاری از هنرمندان نوقاجارگرا، نقش‌ها، شخصیت‌ها و رویدادهای قاجار را از بستر و زمینه‌شان جدا کرده و آن‌ها را در فضایی معلق، زمینه و بستری مبهم قرار داده‌اند. همان‌گونه که فوکو در اصل چهارم و در ارتباط هتروتوپیا و هتروکرونیا، از مکان‌پریشی و زمان‌پریشی سخن به میان آورده است، در این آثار نیز با فروپاشی روایت‌های خطی از زمان و مکان، روبه‌رو هستیم. این هتروتوپیاها با بر هم زدن پیشرفت خطی زمان و ارائهٔ لحظات گسست، حالت‌های جایگزین وجود و تجربه واقعیت را امکان‌پذیر می‌سازند. فضاهایی هتروکرونیک و آناکرونیک که اختلال و بحران را نشان می‌دهند. در این ابهام‌های فضایی باوجود آشنا بودن نشانه‌های قاجاری برای مخاطب، درک و شناخت ارجاعات دشوار است. در نتیجه، موجب برانگیختگی در دریافت می‌شود. فضاهایی دوقطبی که هم واقعی و هم خیالی هستند، هم در یک فضای محصور بسته‌اند و هم به‌سوی جهانی بی‌پایان باز هستند. با توجه به مثال فوکو از آینه به‌عنوان یک هتروتوپیا، آثار هنری به‌مثابه آینه‌ای هستند که تاریخی از حیات پیچیدهٔ اجتماعیِ درحال گذار را با بهره بردن از نشانه‌های تاریخی، باز می‌نمایانند. دگرمکان‌هایی که با تلفیق عناصری از زمان کنونی و گذشته، در یک دگرزمانی، هویتی ایرانی را چنان نشان می‌دهند که هم واقعی هم غیرواقعی هم آشنا و هم بیگانه است.

در اثری از "خسرو خسروی" (تصویر۱)، تصویری از مظفرالدین‌شاه قاجار و چهره هنرمند، ازطریق گردن‌آویزی به‌صورت آینه‌ای به یکدیگر متصل گشته‌اند. درواقع دو دورهٔ تاریخی متفاوت، دو شخصیت متفاوت و دو طبقهٔ اجتماعی به یکدیگر پیوسته شده‌اند. درعینِ‌حال، فاصله و گسستی میان آن‌ها وجود دارد. گویا نوعی جبر تاریخیِ گریزناپذیر این دو را به یکدیگر متصل کرده است. عنوان اثر "خیال روی تو در هر طریق همره ماست" نیز، به این اجبار اشاره می‌کند. این اثر را می‌توان معکوس کرد و هربار معنای متفاوتی از آن برداشت کرد. یک‌بار شاه قاجار می‌تواند هم‌سو با چهرهٔ مخاطب بوده و هنرمند چنان آویزه‌ای سرنگون بر گردن او، سنگینی کند یا در چرخشی دیگر، هنرمند شاه را در وضعیتی سرنگون بر گردن خود حمل کند. در هر حال، هردوی آن‌ها از هم جدانشدنی به نظر می‌رسند. اثر، فضایی زمان‌پریش را تصویر کرده که دو مقطع زمانی در پیوندی باریک اما ظاهراً ناگسستنی، با یکدیگر ارتباط دارند. به‌واقع، رابطهٔ ما در دوران کنونی و قاجار نیز، چنین است.

"وحید چمانی" در مجموعهٔ "آمینو اسید" (تصویر۲)،

تصویر۱. خیال روی تو در هر طریق همره ماست، خسروی، ۱۴۰۱، طراحی روی کاغذ بوم، ۴۰×۳۰ س.م (URL: 1)

در فضایی وهم‌آلود، از چهره‌ها و اندام‌های گروتسکی در آثار خود بهره برده است. آثار او هیچ‌گونه اطلاعاتی از مکان و زمان، حالات روحی و هویت پرتره‌ها به مخاطب نمی‌دهد. در تصویر۲، تعلیق و بحران فضایی در سراسر اثر موج می‌زند. برای مخاطب، حس قرابت و غرابت توأمان تجربه می‌شود و مرز میان واقعی و غیرواقعی، در فضایی سوررئال مخدوش می‌شود. چهره‌های قاجاری همچون مردگانی ازگوربرخاسته، با چشمانی تاریک، بی‌هیچ کلامی بیننده را به گفت‌وگو و پرسشی مبهم فرا می‌خوانند. در این اثر، دورهٔ قاجار همچون روح سرگردان تاریخ ایران در دوران مدرن است که هر بار در برابر ما ظاهر می‌شود و همچون وهم و پرسشی مبهم در برابر ما قرار می‌گیرد.

کارکرد دیالکتیکی با گذشته

هنر قاجارمآب معاصر همچون پرسه‌زنی بازی‌گوشانهٔ هنرمند در گذشته است. هنرمند در این گذرهای بازی‌گوشانه به گفت‌وگوی انتقادی یا نوستالژیک با تاریخ می‌پردازد. گویا مسئلهٔ قاجار همانند ژنی که در گذار زمان، از نسلی به نسلی دیگر منتقل می‌شود، در زیرلایه‌های هنرِ معاصر همچنان زنده است. ازسویی، براساس اصل دوم هتروتوپیا، امکان تغییر کارکرد یک هتروتوپیا در اثر گذشت زمان و تغییر فرهنگ نیز وجود دارد. دقیقاً همانند آنچه در هنر اتفاق می‌افتد؛ کارکرد و ارزش یک تم یا نماد در هنر دوره‌ای از تاریخ، می‌تواند در دورهٔ بعد به کلی دگرگون شده یا توسط هنرمند دورهٔ بعد، به پرسش گرفته شود.

"بهنام کامرانی"، با استفاده از پیکره‌های قاجاری در بیانی که گاه به طنز پهلو می‌زند، به آمدوشدی میان حال و آینده می‌پردازد. در مجموعه‌ای از آثارش "آنجا که جایی نیست"، فیگورهای قاجاریِ معلق، در پس‌زمینه‌ای خلوت هستند. تعلیق مکانی و زمانی آن‌ها، فضای نامتناهی ذهن و اندیشه را متبادر می‌سازد. همچون تداعی‌های سوررئالیستی از تاریخ هستند که به‌سرعت از حافظهٔ تاریخی می‌گذرند (تصویر۳).

او آثاری نیز با محوریت کوتوله‌های قاجاری به تصویر در آورده است (تصویر۴). ملیجک‌ها و کوتوله‌های درباری اشاره‌ای فانتزی به نقد قدرت هستند؛ و چون در حاشیهٔ قدرت بودند، زبان تند و نقد تلخ آنان در نظر سلطان همچون مضحکه‌های بی‌اهمیت فقط موجب خنده می‌شد. در آثار کامرانی، کوتوله‌ها ثابت و ساکت‌اند. چنان ناتوان‌اند که در حاشیه اسکناس‌های او تصویر شده‌اند. در اثری با عنوان "در کاخ گلستان"، سوژه‌های طردشده و فرودستی را می‌بینیم که گویی از بستر زمانی و مکانی خود (دورهٔ قاجار و کاخ گلستان) خارج شده‌اند. فیگورها، همچون ارواح سرگردانی هستند که هنوز دور آشیانه‌شان می‌گردند و گاه‌به‌گاه ظهور می‌یابند و دوباره ناپدید می‌شوند. به چهره تماشاگر خیره شده تا به او چیزی بگویند. مخاطب را در تعلیق می‌گذارند و از هجرتی ناخواسته و حسرت بازگشت به آشیانه، سخن می‌گویند. چراکه روزگاری همین قشر فرودست، سوژهٔ عکاسی

تصویر۲. وحید چمانی، از مجموعهٔ آمینو اسید، ۱۳۹۰، رنگ روغن روی بوم، ۲۵۰×۹۰A۱ س.م (URL: 2)

تصویر۳. بهنام کامرانی، از مجموعه آنجا که جایی نیست، ۱۳۹۳، رنگ روغن و اکریلیک روی بوم، ۱۵۰×۱۰۰ س.م(URL:3)

و سرگرمی شاه بوده‌اند و گویی هویت خود را از همین طریق می‌یافتند. کاخ گلستان در اینجا، هتروتوپوسی است که کانون تمام پارادوکس‌های دورهٔ قاجار است.

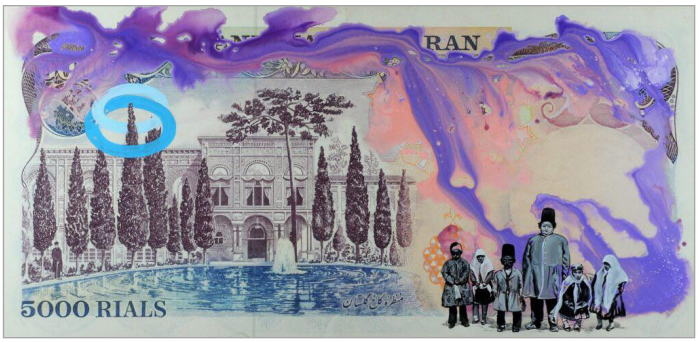
کامرانی در مجموعه‌ای دیگر نیز "آتش در..."، که از تصویرسازی‌های دیجیتال است (تصویر۵)، به موضوع قاجار پرداخته است. حضور پرتوهای نور چه به‌صورت حلقه‌های نورانی و چه شعله‌سان، نه‌تنها بیننده را در تعلیقی از گذشته و حال سرگردان می‌کند، بلکه او را با حسی ماوراگونه مواجه می‌سازد. طیف‌های نوری که عکس را می‌پوشانند و تأثیر روانی رنگ آن‌ها، زبانی گویاتر از زبان سوژه‌ای دارد که مورد هجوم قرار گرفته است. نقش فعالانهٔ هنرمند و انفعال کامل سوژهٔ تاریخی، واکنشی فروخورده در طول تاریخ را نشان می‌دهد. واکنشی که دیگر هنرمند آنچه نهاد قدرت از او می‌خواهد، نیست بلکه می‌تواند در جهان هنرش، قدرت را آن‌چنان که خود می‌خواهد بسازد و دست‌خوش تغییر قرار دهد. از او قدیس بسازد یا ابلیس.

مجاورت و هم‌پوشانی تناقض‌ها

فوکو در اصل سوم شرح می‌دهد که هتروتوپیاها اغلب فضایی هموژنیک و همگن نیستند بلکه می‌توانند فضاهای گوناگون و گاه با هویت‌ها و کارکردهای مختلف را کنار هم و در هم‌پوشانی با هم در یک فضای واحد، داشته باشند. تمایزات دوتایی بین واقعی و خیالی، عمومی و خصوصی و مقدس و ناپسند را به چالش کشند و به‌عنوان فضاهای واژگون‌کننده و برهم‌زنندهٔ نظم اجتماعی فضاهای غالب، عمل کنند. برای نمونه، همان‌گونه که هنرمندان پست‌مدرن اغلب عناصری ناهم‌خوان و نامتجانس با یکدیگر را در بریکولاژی موزائیک‌وار گرد هم می‌آورند. آن‌ها با کنار هم قرار دادن عناصر نامتجانس و به‌ظاهر متناقض و متضاد، تداعی‌های تثبیت‌شدهٔ ما را به چالش کشیده و مرزهای تاریخی و سنتی را بر هم زده یا ادغام می‌کنند.

هم‌نشینی و هم‌زیستی سنت و مدرنیته و درمجموع تناقضات تاریخی در یک قاب، علاوه‌بر ایجاد جذابیت بصری، هتروتوپیاهایی می‌سازد که در خود به انباشت زمان پرداخته است. در چنین حالتی، هنرمند همچون نظم‌دهنده و چیدمان‌کننده‌ای، بیرون از تابلو ایستاده است. او با کنار هم قرار دادن زمان‌ها و مکان‌های ضدونقیض، مخاطب را درگیر بحرانی پیچیده می‌کند. او را به این وامی دارد تا جایگاه خود را در روایت تاریخ و پیشرفت، زیر سؤال ببرد. این تعامل پویا بین سنت و نوآوری باعث تقویت شدن درک فراگیرتر و چندوجهی‌تر هویت فرهنگی است. افراد را تشویق می‌کند در گفت‌وگوهای معناداری شرکت کنند که فراتر از قلمرو هنر است. در هنر نوقاجارگرا نوعی سرِ هم بندی هویت‌های مختلف و در آمیختن نمادها دیده می‌شود. هنرمند، به‌عنوان خالق اثر، در مرجع قدرت قرار می‌گیرد و شخصیت‌های تاریخی را که زمانی ابزار قدرت و سلطه را در دست داشتند، به‌عنوان ابژه‌های خویشتن، در چیدمانی که خود ترتیب داده است، کارگردانی می‌کند. در هنر نوقاجارگرا، بریکولاژی[۱۳] چندلایه رخ می‌دهد. بدین‌ترتیب که هنرمند بنابر جهان فکری و تجربهٔ زیستهٔ خود، از عناصر تاریخی، فرهنگی و بصری بهره برده و هویتی جدید خلق می‌کند.

هنرمند در مقام تلفیق‌گر هویت‌های چندگانه، به انسجام و خلوص متن یا اثر خود، اهمیتی نمی‌دهد. داریوش شایگان برای این‌گونه ترکیب‌ها، اصطلاح "مرقع‌پردازی" را به کار می‌برد. از نظر او «مرقع‌پردازی، سرگرمی انسانی است که هویت‌های چندگانه دارد. انسانی که با بهره‌گیری از منابع بی‌کرانی که ارتباطات فرهنگی در اختیارش می‌گذارد، قادر



تصویر۴. در کاخ گلستان، بهنام کامرانی، ۱۳۸۹، اکریلیک روی بوم پرینت‌شده، ۱۷۱×۸۲ س.م(URL: 3)

تصویر۵. بهنام کامرانی، از مجموعه آتش در...، ۱۳۹۱، چاپ دیجیتال روی کاغذ، ۱۸×۱۳ س.م (URL: 3)

به ترکیب چیزها و دادنِ ترتیبی تازه به آن‌هاست. او از این طریق به جهان مطابق خواست خود، شکلی دوباره می‌دهد و به یمن وجود عناصر مختلفی که در اختیار دارد، برای خود زیست‌گاهی می‌آفریند که بیش‌ازپیش شخصی و هماهنگ و

تصویر۶. بر سر نهادن تاج کیانی، از مجموعه آندر گراند، سیامک فیلی‌زاده، ۱۳۹۲، کلکسیون موزه لاکما، لس‌آنجلس(URL: 4)

منطبق با وجود اوست. به‌عبارتِ‌دیگر، در چارچوب مجموعه‌ای که از خودِ او نیز ناهمگون‌تر است، خود جوهر فردی خویش را می‌سازد (شایگان، ۱۳۸۱: ۱۷-۱۶).

در برخی از این آثار، مانند مجموعه کارهایی که "سیامک فیلی‌زاده" به تصویر درآورده است، مرزهای بیان هنری جابه‌جا می‌شوند (تصویر۶). فضاهایی شبیه به آسایشگاه‌های روانی که در آن دیوانگانی که توسط نهادهای طرد و اخراج، از فضای معقول جامعه خارج شده‌اند، در فضایی هتروتوپیک، خود را که در حقیقت ابژه‌های قدرت هستند، نه سوژه‌ها، در جایگاه سلطه قرار می‌دهند و هریک نقشی از امیال پنهان خود را ایفا می‌کنند. یکی در هیئت پادشاه، دیگری وزیر، فرشته و غیره صحنه‌ای نمایش‌گونه ایجاد می‌کنند.

در این فضاهای هتروتوپیایی، هنرمند از سلسله‌مراتب منطقی و تاریخی مرکززدایی کرده و در جهانی برزخ‌گونه، ساختارشکنی می‌کند. این بی‌زمانی، فاصله میان گذشته و حال را پر می‌سازد و ما را به مکان‌هایی می‌برد که فراتر از محدودیت‌های زندگی روزمره است. این خصلت تکثر و چندوجهی، از ویژگی‌های اصلی هنر نوقاجارگرای معاصر است.

"شادی قدیریان" از دیگر هنرمندان معاصر است که با مجموعه عکس‌هایش در "پروژهٔ قاجار" با موضوع زنان، شهرت دارد (تصویرهای ۷ و ۸). این مجموعه، نخستین‌بار سال ۱۳۷۷ در گالری گلستان، پس از آن سال ۲۰۰۰ میلادی

تصویرهای ۷ و ۸. بدون عنوان، از مجموعه قاجار، شادی قدیریان، ۱۳۷۷، چاپ دیجیتال، ۱۰۰×۷۰ س.م(URL: 5)

در دانشگاه گیلدهال لندن و سال ۲۰۱۲ در موزه ویکتوریا و آلبرت، به نمایش درآمد. او با صحنه‌پردازی از زنانی که لباس قاجاری بر تن دارند، در فضایی بازسازی‌شده از دورهٔ قاجار، ابزار و وسایل معاصری را گنجانده یا به دست این زنان داده است. او سرگردانی هویتی میان سنت و مدرنیته، گذشته و حال، مواجهه با محدودیت‌ها و سانسورها را با کنار هم قرار دادن تضادهای زمانی و مکانی، به زیبایی به تصویر کشیده است. این تصاویر که فضاهایی ساختگی و دربردارندهٔ انحراف از هنجارها هستند، با نگاه خیرهٔ سوژه‌ها، گویا به مخاطب می‌فهمانند که باوجود گذر زمان و ایجاد تغییرات فرهنگی و همچنین افزایش توانایی‌های زن امروزی در همگام بودن با مدرنیته، دید کلی جامعه به زن، همان است که در دورهٔ قاجار بود. تنها اسباب و لوازم، تغییر کرده است. حتی در تصویری که زن سوار بر دوچرخه است، از او انتظار می‌رود که باوجود برخورداری از امکانات جدید، محدود در فضای خانه باشد. زنی که در قید و بند کلیشه‌های سنتی گرفتار آمده است.

فضاهای استعاری

فوکو در مثال‌های خود از هتروتوپیا، استعاره‌های آینه و کشتی را به کار می‌برد. هتروتوپیاها اغلب اهمیتی نمادین و استعاری دارند؛ چراکه نشان‌دهندهٔ اضطراب‌ها، خواسته‌ها، تجسم ترس‌ها، خیالات و رویاهای جمعی، آرمان‌های اتوپیایی و یا دیدگاه‌های دیستوپیایی هستند. آن‌ها مرزهای ثابت واقعیت را به چالش کشیده و فرصت‌های جدیدی را برای تفسیر باز می‌کنند. قدرت استعاری آن‌ها در روش‌هایی است که نظم غالب را بر هم می‌زنند و دوباره تصور می‌کنند، یا بر هم می‌زنند و به تفکر انتقادی دعوت می‌کنند. خود اثر هنری نیز همچون آینه‌ای است که آنچه باز می‌نمایاند، هم هست و هم نیست. در هنر معاصر نیز بیان نمادین و استعاری، جایگزین صراحت و وضوح می‌گردد. فضای هنر معاصر، همانند آنچه در اصل ششم هتروتوپیای فوکویی آمده و هتروتوپیاها را گاه آفریننده فضایی وهم‌آلود می‌داند، نوعی رازآلودگی و وهم‌آلودگی با خود دارد. که به فراخور آن از زبانی رمزآمیز و استعاری نیز بهره برده می‌شود. اگر از زبان خود فوکو اقتباس کنیم که از دگر فضاها و دگر زمان‌ها سخن می‌گوید، هر عنصری در این آثار هنری می‌تواند سازندهٔ یک "دگرمعنایی" باشد.

در بافت هتروتوپیایی هنر نوقاجارگرا، نمادها و نشانه‌ها به شکل استعارگونه‌ای، کلیدهایی برای راه یافتن به زیرمتن‌ها و معانی پنهان‌اند. آن‌ها در فرایندی پویا، محدودیت‌های زمانی را در می‌نوردند و می‌توانند به‌عنوان بیانی عمیق و شخصی از هویت و تجربیات هنرمند، عمل کنند.

در آثار "سعید خضایی"، هتروتوپیا به مفهومی محوری تبدیل می‌شود. آثار او، پژواک دوره‌های تاریخی مختلف را نه چون یک روایت نوستالژیک، بلکه با ضمیمهٔ نمادهایی چندوجهی، در ترکیبی از گذشته و حال، با نقوش پیچیده و درهم‌تنیدهٔ باغ‌گونه با فیگورها و بدن‌های گروتسکی و غول‌آسا، به گوش مخاطب می‌رساند.

این ازدحام و در هم تنیدگی ویژگی بارزی در آثار سعید خضایی و نشانی از پیچیدگی قضاوت بر تاریخ است. یکی از برجسته‌ترین نمادها در کارهای خضایی، نمادهایی است که با شکوه شاهانه در ارتباط است، همچون تخت سلطنت، تاج کیانی و شمشیر که با تلفیق آن‌ها با نشانگان مذهبی، فرهنگی، ادبی و گاه با اشیا و پوشش روزمره و معاصر، مرزهای ثابت تاریخی و فرهنگی را بر هم می‌زنند. همچنین، نگاه‌های خیره به مخاطب ما را به انکشاف معنای پنهان در اثر فرا می‌خواند.

در تابلوی "فتحعلی‌میرزا و مرغ دست‌آموز"، (تصویر۹)، فتحعلی‌شاه اگرچه در شمایلی همچون دیگر پیکرنگاری‌های قاجاری، در حالت نشسته بر تخت، مشاهده می‌شود اما تمامی نشانگان تصویری از جهانی باژگونه و فراواقعی حکایت می‌کنند. در این تابلو تخت از شبکه‌ای رعب‌آور و دوزخ‌گونه از پیکره‌های

تصویر۹. فتحعلی‌میرزا و مرغ دست‌آموز، سعید خضایی، ۱۳۹۵، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۰×۱۰۵ س.م(URL: 6)

غریب‌المنظر و طناب‌هایی شبیه امعا و احشای درونی بدن و گل‌های شیپوری‌شکلی که بیش از لطافت، ترسناک و گوشت‌خوار به نظر می‌رسند، ساخته شده است. این تخت، به پرده‌ای متصل شده که در قسمت فوقانی، شبیه به اسکلت قفسه سینه شده است. دست‌های تکثیرشدهٔ او، هرکدام نشانه‌ای را حمل می‌کنند و یادآور اساطیر چند دست هندو همچون شیوا، دورگا، کالی، سرسوتی و لاکشمی هستند. نخستین جفت از دست‌های او قابل تأمل است. یکی عصای پادشاهی در دست دارد، و به‌جای دست دیگر، بال کشیده شده است. بال، به فرّه ایزدی اشاره می‌کند که در تصاویر دوره باستانی ایران دیده می‌شود. همچنین، می‌تواند نشان‌دهندهٔ گرایشات باستان‌گرایی فتحعلی‌شاه و خداگونه پنداری او باشد. ازسویی یک بال، نماد ناتوانی در پرواز و صعود است. سنگینی پیکره به حدی است که یک بال، قدرت جنباندن او را ندارد. در جفت دست میانی او مرغی آرمیده و در دستان شاه، تخم گذاشته است. درواقع، تخم‌مرغی است که نطفهٔ نسل بعد را در خود دارد. نسلی که شاید در جفت دست‌های پایینی با نمادی از سر صادق هدایت زاده شده که خود، از نوادگان قاجاری و از نویسندگان نماد روشنفکری در ایران است. نسلی که از آنچه فتحعلی‌میرزا در دامن خود پرورده، سر بر آورده است.

در مقابل فتحعلی‌میرزا، شمشیری وا نهاده شده که در غالب پرتره‌سازی‌ها از فتحعلی‌شاه بر کمر او بسته شده است. شمشیر، این نماد قدرت، بر زمین گذاشته شده و مرغی دست‌آموز و سری بی‌تن در بر گرفته شده است. تناقض دیگر، در عنوان اثر مشاهده می‌شود. سوژهٔ اصلی و مرکزی، اگرچه هیبت و نشان سلطانی دارد، اما با نام "فتحعلی‌میرزا" از او یاد شده است. نکتهٔ بعدی، "مرغ دست‌آموز" است که بیننده را در تعلیق می‌گذارد که آیا منظور مرغی است که در دست‌های فتحعلی‌میرزا تخم گذاشته، یا سر تخم‌مرغی‌شکل صادق هدایتی است که در جفت دست‌های دیگرش قرار دارد و به‌عنوان نسل دست‌آموز فتحعلی‌شاه معرفی می‌شود. این دگرگونی‌ها و انحراف از واقعیت‌ها، همگی نشانه‌هایی رمزگان از معنایی است که هنرمند سعی می کند آن را بیان کند.

در تابلوی "ناصرالدین‌شاه و محبوبش"، (تصویر۱۰)، ناصرالدین‌شاهِ منفعلی را می‌بینیم که فکر و قلب او توسط خیل عظیمی از زنان توطئه‌گر با چهره‌هایی عبوس، تسخیر شده است. از مهدعلیا، مادرش، گرفته تا زنان حرم‌سَرا. بالاپوش او چنان پردهٔ نمایشی کنار رفته است. خیل بازیگران (زنان حرم‌سَرا) حول سر بریدهٔ محبوبی با رگ‌هایی خون‌چکان که سلطان در دست گرفته و خون او را در قدح ریخته است، نشسته‌اند. دست‌هایی که از دل تاریک صحنه نمایش بیرون آمده است. چهرهٔ محبوب و جام شرابی که یادآور تصویرگری‌های محمد تجویدی در کتاب‌هایی چون رباعیات خیام و فال‌نامه حافظ و مواردی مشابه است، با نگاهی خشمگین، مخاطب را می‌نگرد. جام بر میانهٔ شمشیرهایی قرار گرفته است که نشان‌دهندهٔ قدرت هستند. اما این ظاهر امر است چراکه قدرت اصلی، پشت پرده‌های حرم‌سَراست. کارگردانان این نمایش در هیبتی بزرگ‌تر از سایر زنان و بر اریکه قدرت نشسته‌اند آن چنان که بر کلاه همایونی تکیه زده و به سر که جایگاه تفکر است، نزدیک‌ترند. آنان رقم‌زنندهٔ سرنوشت شوم و سیاه محبوبان سلطانند. نقش شیر و خورشید نیز که نماد دیگری از قدرت است، به‌جای روی کلاه سلطان، بر بالای آن و بین دو زن صاحب قدرت، قرار گرفته است. بر تمام سطح بوم لکه‌هایی همچون خون خشکیده بر کاغذ دیده می‌شود که از وقوع جنایتی هولناک حکایت می‌کند.

دست‌کاری انتقادی

هتروتوپیاها اهداف گوناگونی را دنبال می‌کنند و در ذات خود پیامدهای اجتماعی و سیاسی دارند. زیرا درون و علیه ساختارهای قدرت عمل می‌کنند. آن‌ها می‌توانند فضاهایی برای به چالش کشیدن گفتمان‌های مسلط و روابط قدرت، مقاومت، رقابت و یا آزادی و رهایی باشند. سلسله‌مراتب را بر هم بزنند و به افراد یا گروه‌های به حاشیه رانده‌شده، مجالی

تصویر۱۰. ناصرالدین‌شاه و محبوبش، سعید خضایی، ۱۳۹۴، ۷۰×۵۰ س.م (URL: 6)

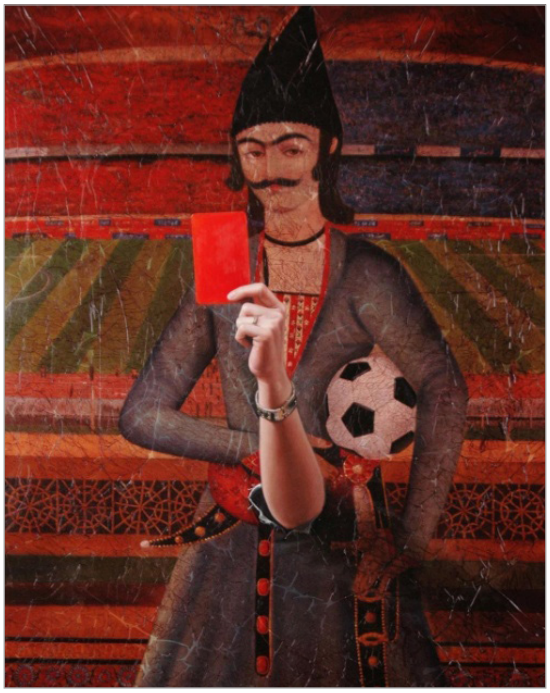
برای بیان عقاید و خواسته‌های خود ارائه دهند. «یک تحلیل هتروتوپیک می‌تواند در خدمت چیزی باشد که فوکو آن را "اخلاق انتقادی" می‌نامد، سبکی از تفکر انتقادی که بر ارتباط متقابل تأکید می‌کند و از فرض "یک علت اساسی، جهانی، خودمختار یا درونی" اجتناب می‌کند.» (Rymarczuk, 2014: 5-6).

بسیاری از هنرمندان معاصر با دست بردن در هنجارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، مخاطب را به اندیشه‌ای انتقادی دعوت می‌کنند تا مخاطب با رمزگشایی از پیام‌های پنهان در لایه‌های نمادگرایی، انتقادی فکر کند. آنچه ممکن است یک پرترهٔ سنتی قاجاری به نظر برسد، درواقع ممکن است تفسیر و نقدی از هویت مدرن ایرانی را بیان کند. درحقیقت، هنرمند در هنر نوقاجارگرا به دنبال انقلاب و تغییر فرهنگی و یا نقد آرمان‌گرایانه و عصیانگر نیست. او با اشاراتی هنرمندانه در پی گوشزد و تلنگر برای هوشیاری است. این خود، کاتالیزوری برای تغییرات اجتماعی می‌باشد.

ازجمله این هنرمندان، "حامد صدرارحامی" است که به‌طرز گسترده‌ای، با بیانی انتقادی از شیوهٔ تلفیق عناصر قاجاری و معاصر بهره جسته است (تصویرهای ۱۱ و ۱۲). او هشدارهای خود را در اعتراض به مسائل روز جامعه و آگاهی دادن نسبت به تکرار تاریخ، در مجموعه‌های گوناگون خود همچون "قطعنامه" و "شاه‌مهره" به تصویر می‌کشد. در کارهای او اندام‌هایی که بوم را دریده و از میان آن بیرون زده‌اند، به‌نوعی میان مخاطب و اثر فاصله‌گذاری می‌کنند. همچنین، توجه مخاطب را درست به پشت صحنه‌ای که نمی‌بیند، جلب می‌کنند. درست جایی که فکر نمی‌کند، نیرویی پنهان شده که قادر است، نظم موجود را بر هم بزند و اختیار را به دست بگیرد. همان سیاست پشت پرده‌ای که تاریخ را می‌سازد. این اندام بیرون‌زده بسیار واقعی‌تر از آن چیزی است که با هویدا شدن بر پرده می‌بینیم. می‌فهمیم آنچه تاکنون دیده‌ایم، نقش و نمایشی بیش نبوده و اتفاقاً تاریخ، همان فاصلهٔ نانوشته بین خطوط کتاب است. او با دریدن تصویر و شکستن خنده‌آور شوکت شاهانه ما را از مسخ‌شدگی در برابر آنچه تاریخ نشان داده است، برحذر می‌دارد. برعکس، فیگور منفعل و ظاهراً اصلی، اندام کنشگر است که سازندهٔ پیام اصلی اثر است.

سیالیت و گشودگیِ تفسیری: طبق اصل دوم فوکو، هتروتوپیاها فضاهایی پویا و دگرگون‌شونده هستند، می‌توانند به‌مرور زمان تغییر کنند و با تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه دستخوش تغییر شوند. همچنین، ممکن است شکل برخی از هتروتوپی‌ها تغییر یابد. مانند تبدیل شدن "هتروتوپی‌های بحران" به "هتروتوپی‌های انحراف". در نتیجه،

تصویر ۱۱. حامد صدرارحامی، از مجموعه شاه‌مهره، ۱۳۹۰، رنگ روغن روی بوم، ۲۲۰×۸۰ س.م(URL: 7)



تصویر ۱۲. حامد صدرارحامی، ای کاش قضاوتی در کار بود، ۱۳۹۳، رنگ روغن روی بوم، ۱۶۰×۱۰۷ س.م(URL: 7)

هتروتوپی‌ها هرگز پایدار نیستند. آن‌ها دائماً همراه با مرزهای همواره متغیرِ قدرت- دانش، تغییر می‌کنند. همین ویژگی سیالیت و انعطاف‌پذیری، راه را برای گشودگی تفسیری می‌گشاید.

هنر هتروتوپیک معاصر نیز فضایی گشوده برای تفسیرهای متنوع دارد. برای این تفسیر، آن‌چنان که در اصل پنجم هتروتوپیا بیان شده است، سامانهٔ ورود و خروج به هتروتوپیا آداب و مناسکی دارد. برای تفسیر یک اثر هنری معاصر نیز، داشتن شرایطی ازجمله آشنایی با زبان و جهان فکری اثر و شناخت دورهٔ تاریخی الزامی است. نزدیک شدن به قلب هنر، مستلزم آگاهی و آداب خاصی است.

مانند بسیاری از هتروتوپیاها، آثار هنری نوقاجارگرا تفاسیر متعددی را ارائه می‌دهند و مضامین پیچیدهٔ مختلفی را ایجاد می‌کنند. انحراف از وضعیت عادی در آثار هتروتوپیک نوقاجارگرا و سرراست نبودن روایت‌گری و بیان‌گری، ابزاری به‌منظور تفسیر متنوع اثر به دست می‌دهد. گشودگیِ تفسیری و عدم تحمیل یک تفسیر مشخص، به بیننده این آزادی را می‌دهد تا با اثر هنری درگیر شود و در ذهن خود هتروتوپیایی دیگر بسازد. بدین‌گونه، هر ناظری می‌تواند روایت خود را بیابد، پیوندهای خود را ترسیم کند و معنای خود را از آن هنر استخراج کند. این دست‌کاری‌های تاریخی، مخاطب را نیز به مشارکت در معناسازی دعوت می‌کند. معنا در بسته‌بندی‌های معیّن به مخاطب داده نمی‌شود، بلکه او را به چالش می‌کشاند. دانش مخاطب و قدرت تحلیل او از گذشته و حال، میزان درک اثر را تعیین می‌کند.

ازسویی، درهم‌تنیدگی و بی‌مرزی جهان واقع و فراواقع در آثار هنری نوقاجارگرا می‌تواند خطری در فهم صحیح تاریخی باشد که شاید بتوان گفت، صحت خودش هنوز ثابت نشده است. چراکه از بین رفتن این مرز، نوعی روایت‌گری از تاریخی نیمه‌واقعی- نیمه‌خیالی است. روایتی که بعید نیست در آینده به صفحات جعلی تاریخ بیفزاید و مخاطب به‌تدریج این وانموده‌ها را به‌جای واقعیت بپذیرد. زیرا مخاطب عموماً به‌دنبال تفکیک آن نیست که کدام بخش از روایت واقعی و کدام، وانموده است.

تصویر۱۳. شاه بی کفن ماند، از مجموعه آندرگراند، سیامک فیلی‌زاده، ۱۳۹۲ (URL: 8)

تصویر۱۴. عبدی اسبقی، اکریلیک روی بوم، ۱۴۰۱، ۱۴۰×۱۰۰ س.م (URL: 9)

جدول ۱. خلاصه‌ای از ویژگی‌های هتروتوپیایی در هنر معاصر ایران

اصول تحلیلی	مبانی هتروتوپیایی	ویژگی هنر نوقاجارگرا
گسست مکانی و زمانی	فوکو در اصل چهارم و در ارتباط با هتروتوپیا و هتروکرون، از مکان و زمانی دیگر سخن به میان می‌آورد که نظم خطی و عادی زمان را بر هم می‌زند.	در آثار نوقاجارگرا با فروپاشی روایت‌های خطی از زمان و مکان روبه‌رو هستیم. همچون تصویرهای ۱ و ۲ که عدم تجانس نشانه‌های زمان در آن‌ها هویداست.
کارکرد دیالکتیکی با گذشته	براساس اصل دوم هتروتوپیا، امکان تغییر کارکرد یک هتروتوپیا در اثر گذشت زمان و تغییر فرهنگ وجود دارد.	کارکرد و ارزش یک تم یا نماد در هنر دوره‌ای از تاریخ، می‌تواند در دوره بعد به کلی دگرگون شده یا هنرمند دورهٔ بعد آن را به پرسش گیرد. همانند آنچه در هنر نوقاجارگرا رخ می‌دهد (تصویرهای ۳، ۴ و ۵).
مجاورت و هم‌پوشانی تناقض‌ها	فوکو در اصل سوم شرح می‌دهد هتروتوپیاها اغلب یک فضای هموژنیک و همگن نیستند، بلکه می‌توانند فضاهایی گوناگون و گاه با هویت‌ها و کارکردهای مختلف را در کنار هم و در هم‌پوشانی با هم، در یک فضای واحد داشته باشند.	در هنر نوقاجارگرا نیز شاهد هم‌نشینی و هم‌زیستی تناقضات تاریخی، زمانی و مکانی در یک قاب هستیم (تصویرهای ۶، ۷ و ۸).
فضاهای استعاری	هتروتوپیاها اغلب اهمیتی نمادین و استعاری دارند. همانند آنچه در اصل ششم هتروتوپیای فوکویی آمده که هتروتوپیاها را گاه آفریننده فضایی وهم‌آلود می‌داند. نوعی رازآلودگی و وهم‌آلودگی با خود دارند که به فراخور آن‌ها از زبانی رمزآمیز و استعاری نیز بهره برده می‌شود.	در بافت هتروتوپیایی هنر نوقاجارگرا، نمادها و نشانه‌ها به شکل استعارگونه‌ای کلیدهایی برای راه یافتن به زیرمتن‌ها و معانی پنهان‌اند. آن‌ها در فرایندی پویا، محدودیت‌های زمانی را درمی‌نوردند و می‌توانند به‌عنوان بیانی عمیق و شخصی از هویت و تجربیات هنرمند، عمل کنند (تصویرهای ۹ و ۱۰).
دست‌کاری انتقادی	هتروتوپیاها در ذات خود پیامدهای اجتماعی و سیاسی دارند. زیرا درون و علیه ساختارهای قدرت عمل می‌کنند. آن‌ها به‌عنوان فضاهای به چالش کشاننده، واژگون‌کننده و برهم‌زنندهٔ نظم اجتماعیِ فضاهای غالب معمولاً در تضاد با فضاها هستند.	در آثار نوقاجارگرا هنرمند با دست بردن در هنجارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، مخاطب را به اندیشه‌ای انتقادی دعوت می‌کند. در این فرایند، مخاطب با رمزگشایی از پیام‌های پنهان در لایه‌های نمادگرایی، به‌گونه‌ای انتقادی فکر می‌کند (تصویرهای ۱۱ و ۱۲).
سیالیت و گشودگی تفسیری	در نتیجهٔ اصل دوم، هتروتوپی‌ها هرگز پایدار نیستند. آن‌ها دائماً همراه با مرزهای همواره متغیرِ قدرت- دانش، تغییر می‌کنند. این سیالیت و انعطاف‌پذیری، راهی برای گشودگی تفسیری است.	آثار هنری نوقاجارگرا تفاسیر متعددی را ارائه می‌دهند و مضامین پیچیدهٔ مختلفی را ایجاد می‌کنند. انحراف از وضعیت عادی در آثار نوقاجارگرا و سرراست نبودن روایت‌گری و بیان‌گری، ابزاری به‌منظور تفسیر متنوع اثر به دست می‌دهد. (تصویرهای ۱۳ و ۱۴).

(نگارندگان، ۱۴۰۳)

نتیجه‌گیری

در قلمرو هنر معاصر در ایران، جریان نوقاجارگرا، که عناصر قاجاری را نه به شکل احیاگرانه یا بازگشت‌گرایانه، بلکه در ترکیب با هنر عصر خود، در فرم و مضمونی نوین به تصویر در می‌آورد، با در هم تنیدن رشته‌های تاریخ و فرهنگ، ضمن انعکاس هنر گذشته، فضایی زمان‌پریش و مکان‌پریش می‌سازد. جایی که روایت‌های جایگزین رشد می‌کنند و وضعیت موجود را به چالش می‌کشند.

در این آثار، ویژگی‌های هتروتوپیکی مشاهده می‌شود که به‌عنوان وضعیت و نیرویی قدرتمند و دگرگون‌کننده، ظاهر می‌شوند. براساس شش اصلی که میشل فوکو درباره هتروتوپیا بیان کرده است، در این پژوهش، ویژگی‌های برجستهٔ هتروتوپیایی در آثار هنری نوقاجارگرا استخراج شد. این ویژگی‌ها شامل گسست مکانی و زمانی، کارکرد دیالکتیکی با گذشته، مجاورت و هم‌پوشانی تناقض‌ها، فضاهای استعاری، دست‌کاری انتقادی، و سیالیت و گشودگی تفسیری است. به‌دنبال ویژگی‌های یادشده، نمونه‌هایی از هتروتوپیا در هنر نوقاجارگرای معاصر ایران همراه با تحلیلی مختصر آورده شد.

نتایج نشان می‌دهد هنرمندان معاصر با خلق فضاهایی هتروتوپیایی و آمیختگی ماهرانهٔ گذشته و حال، سنت و نوآوری، نوستالژی و رویکرد انتقادی، توانسته‌اند روایت‌هایی پایدار و ثابت را از گذشته بر هم زنند. همچنین، با به چالش کشیدن ادراکات برای فراتر رفتن از سطح اثر و تفکر در لایه‌های چندوجهی که درک ما را از جهان شکل می‌دهند، میراثی را بسازند که بسیار فراتر از بوم نقاشی گسترش می‌یابد و فرصتی برای درون‌اندیشی ایجاد می‌کند. فضاهای یادشده، به گفتمان هنری جامعه ایران غنا می‌بخشند و به مخاطب لنز منحصربه‌فردی را ارائه می‌دهند که ازطریق آن، بتواند پیچیدگی‌های هویت و تکامل اجتماعی را کشف کند.

پی‌نوشت

۱. آناکرونیسم (Anachronism)، به معنی زمان‌پریشی و نابه‌هنگامی است.

2. Marie-Luise Kohlke, Elizabeth Ho & Akira Suwa.

۳. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به: فلیک، اووه. (۱۳۹۳). **درآمدی بر تحقیق کیفی**. ترجمه هادی جلیلی، چاپ هفتم، تهران: نی.

۴. "هتروتوپیا" (Heterotopia)، از دو واژهٔ یونانی "هتروس" (heteros) به معنی "دیگری" و "توپوس" (topos) به معنی "مکان"، مشتق شده است. در اصل، اصطلاحی پزشکی است که به بافت خاصی اشاره می‌کند که در محلی غیر از محل معمول، رشد می‌کند. این بافت، یک بیماری یا به‌طور مشخص خطرناک نیست. فقط در جای دیگری قرار گرفته است، نوعی جابه‌جایی (Janson cohen, 2020). مفهوم جامعه‌شناسانهٔ هتروتوپیا، توسط میشل فوکو توسعهٔ نظری یافت.

5. Counter-Spaces
6. Crisis heterotopias
7. Heterotopias of deviation
8. Heterochrony

۹. نام گروهی از جزایر اقیانوس آرام است.

۱۰. کلبه‌هایی است که در جربا، جزیره‌ای در تونس، قرار دارند.

11. Pnina Werbner
12. Debating Cultural Hybridity
13. Bricolage

منابع و مآخذ

- امانی، حجت. (۱۳۹۴). نوقاجارگرایی در هنر معاصر ایران، زایش سیاست در تابلو. *روزنامه شرق*، کد خبر: ۶۳۰۳۰۳.
- _____. (۱۴۰۱). نوقاجارگرایی در هنرهای تجسمی معاصر و جدید ایران. *هنر و تمدن شرق*، سال دهم (۳۵)، ۱۲-۵.
- تانکیس، فرن. (۱۳۸۸). **فضا، شهر و نظریه اجتماعی**. ترجمه حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- تدین‌سعیدی، سارا و طوفان، سحر. (۱۴۰۱). بازخوانی مفهوم هتروتوپیا در باغ شاهزاده ماهان. *دوفصلنامه تعالی*، سال اول (۱)، ۱۵۹-۱۴۷.
- حجتی‌نیا، منا. (۱۳۹۰). *تأثیر هنرهای تصویری دورهٔ قاجار بر تصویرسازی معاصر ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گروه تصویرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی ایران، واحد تهران مرکزی.
- زنگی، بهناز. (۱۳۹۳). *حضور سنت‌های تصویری قاجار در نقاشی معاصر ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، تهران: دانشگاه الزهرا.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۱). **افسون‌زدگی جدید، هویت چهل‌تکه و تفکر سیار**. ترجمه فاطمه ولیانی، چاپ سوم، تهران: فرزان‌روز.
- صفری‌صدیق، رزیتا. (۱۴۰۲). *تحلیل محتوای بازنمایی تصویری زنان معاصر ایران در عکس‌های اینستاگرام با تکیه بر دو مفهوم حاد واقعیت و هتروتوپیا رسانه‌ای*. رسالهٔ دکتری پژوهش هنر، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- غلامی، ساهره. (۱۳۹۲). بررسی سینمای هتروتوپیایی با رویکردی به مفهوم گفتمان قدرت فوکو. *کیمیای هنر*، سال دوم (۸)، ۵۸-۴۵.

- فلیک، اووه. (۱۳۹۳). **درآمدی بر تحقیق کیفی**. ترجمه هادی جلیلی، چاپ هفتم، تهران: نی.
- فوکو، میشل. (۱۳۹۸). **نظم اشیا، دیرینه‌شناسی علوم انسانی**. ترجمه یحیی امامی. چاپ سوم، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- قاسمی سمسکنده، فاطمه. (۱۳۹۶). *چرایی بازتولید مفاهیم دوره قاجار در جریان‌های هنر معاصر ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، سمنان: دانشگاه سمنان.
- کیانی اجگردی، ندا و شایگان‌فر، نادر. (۱۴۰۱). تبیین انتقادی نهاد موزه با ابتنای بر نگره هتروتوپیای میشل فوکو. *متافیزیک*، سال چهاردهم (۱)، ۱۹-۱.
- مرادی، معین و نجومیان، امیرعلی. (۱۴۰۰). هتروتوپیاهای نوار و گفتمان فضا در رمان‌های خواب‌گران، بدرود، محبوبم و خداحافظی طولانی اثر ریموند چندلر. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره هجدهم (۲۶)، ۲۶۵-۲۴۷.
- میری‌اصل، کلثوم. (۱۴۰۲). صادق چوبک و فضاهای هتروتوپیک با تأکید بر هویت و جنسیت زنانه، *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*، سال سوم (۱)، ۱۶۲-۱۳۷.

- Daneshvari, Abbas. (2024). The color of history in contemporary Iranian art: intertextuality and its envisioned heterotopia. *Journal of Visual Art Practice*, (23)1, 15-30.
- Foucault, Michel. (1981). The Will to Knowledge. Vol.1, **The History of Sexuality**. Harmondsworth, Mx: Penguin.
- Foucault, Michel. (1986). Of other spaces. Translated from the French by Jay Miskowiec, *Diacritics*, 1(16), 22–27.
- Janson Cohen, Barbara & A. Jones, Shirely. (2020). **Medical Terminology: An Illustrated Guide**. 9th Edition,
- Johnson, Peter. (2006). Unravelling Foucault's Different Spaces. *History of the Human Sciences*,4(19), 75-90.
- Kohlke, Marie-Louise; Ho, Elizabeth & Suwa, Akira. (2022). Heterotopic and Neo-Victorian Affinities: Introducing the Special Issue on Neo-Victorian Heterotopias. *Humanities*, 11(1), 1-10.
- Rymarczuk, Robin, & Derksen, Maarten. (2014). Different spaces: Exploring Facebook as heterotopia. *First Monday*, 6(19) .
- Werbner, Pnina. (1997). Introduction: The Dialectics of Cultural Hybridity, in P. Werbner and T. Modood. (eds) *Debating Cultural Hybridity*, London: Zed Books, 1-26.
- URL1: https://www.instagram.com/khosrokhosravi.j (2023).
- URL 2: http://www.vahidchamani.ir/index.php/gallery_2 (2021).
- URL 3: https://artchart.net/fa/artists/behnam-kamrani/artworks/o908r (access date:2024/08).
- URL 4: https://siamakfilizadeh.com/118/my-works/visualart/underground-2014/ (2023).
- URL 5: https://www.shadighadirian.com/qajar (2023).
- URL 6: https://asarartmagazine.ir/17726/artist/%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%DB%8C-%D9%88-%D8%A2%D8%AB%D8%A7%D8%B1-%D9%85%D8%B1%D8%AD%D9%88%D9%85-%D8%B3%D8%B9%DB%8C%D8%AF- D8%AE%D8%B6%D8%A7%DB%8C%DB%8C%D8%8C-%D8%AA%D8%B5%D9%88%DB%8C%D8%B1%DA%AF%D8%B1 / (2019).
- URL 7: http://hamedsadrarhami.com/the-king-nut (2017).
- URL 8: https://siamakfilizadeh.com/118/my-works/visualart/underground-2014/ (2020).
- URL 9: https://www.instagram.com/sohrabartgallery (2022).

Received: 2024/10/30
Accepted: 2024/06/29

Heterotopia in the Neo-Qajarist works of contemporary Iranian artists*

Marziyeh Sadat Bashtani** **Mohammad Reza Moridi***** **Behnam Kamrani******

Abstract

For contemporary artists, history is not a fixed archive or a linear narrative of events, but rather a text open to reinterpretation. Iranian contemporary artists often refer to history in their work, particularly the Qajar period, which marks Iran's initial confrontation with modernity and the fragmentation of traditional identities. In this study, artists who reframe Qajar themes and motifs within a contemporary context are termed "Neo-Qajarists." These artists critically manipulate and reconstruct Qajar symbols through a bricolage approach, exposing the internal and external tensions of the Qajar era and, more broadly, Iran›s encounter with modernity. This process generates tense and unstable spaces that, following Michel Foucault's concept, may be classified as heterotopias. Heterotopias are spaces of crisis, dislocation, and inversion that disrupt the continuity and norms of conventional spaces. They often embody temporal disjunctions, combining elements from different historical moments to reflect the instability and fluidity of modern identity. The article explores how heterotopic characteristics manifest in Neo-Qajar art. It asks how contemporary Iranian artists engage with Qajar symbols and collective memories to rethink the narrative of Iran's modernization. First, Foucault's notion of heterotopia is outlined. Then, through an interpretive-analytical methodology, the study examines selected contemporary artworks. Findings reveal that Neo-Qajar artists create heterotopic spaces through spatial and temporal ruptures, dialectical relations with the past, the juxtaposition of contradictions, metaphorical constructions, critical manipulation of symbols, and interpretive fluidity. By recombining and reinterpreting historical elements, these artists articulate a critical irony that reflects the disjointed and fragmented character of contemporary Iranian identity.

Keywords: Neo-Qajarist art, contemporary Iranian art, heterotopia, contemporary painting

---

* This article is taken from Marziyeh Sadat Bashtani's PhD dissertation entitled: "Heterotopia in the Neo-Qajarist Works of Contemporary Iranian Artists" under the supervision of Dr. Mohammad Reza Moridi and the guidance of Behnam Kamrani.

** PhD student of art research, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author).
marziyeh.bashtani@yahoo.com

*** Associate Professor, University of Art, Tehran, Iran. *moridi@art.ac.ir*

**** Assistatn Professor, University of Art, Tehran, Iran. *kamranib@gmail.com*