DOI:10.22034/jaco.2025.504021.1450

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
Identity and Resistance: An Analysis of Mona Hatoum's "Light Sentence" Installation through the Lens of Foucault's Panopticism Theory
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

هویت و مقاومت: تحلیل چیدمان «حکم نوری» مونا حاتوم در پرتو نظریهٔ پانوپتیسم فوکو

مجید اسدی فارسانی[1*]، راضیه مختاری دهکردی[1]
۱. گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شهرکرد، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۶ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۷/۰۹

چکیده
چیدمان «حکم نوری» اثر «مونا حاتوم»، هنرمند فلسطینی- بریتانیایی، با بهره‌گیری از عناصر بصری و نمادین، مفاهیم نظارت، هویت و مقاومت را در بستر تجربهٔ فلسطینی بازنمایی می‌کند اما تحلیل‌های مبتنی بر نظریهٔ پانوپتیسم «میشل فوکو» در این اثر محدود است. این پژوهش با هدف تحلیل دقیق عناصر بصری حکم نوری و تبیین نقش آن‌ها در بازنمایی هویت و مقاومت به سه سؤال پاسخ می‌دهد: ۱) چگونه عناصر بصری و نمادین این چیدمان، مفاهیم هویت و مقاومت را منتقل می‌کنند؟ ۲) چگونه نظریهٔ پانوپتیسم فوکو سازوکارهای نظارت در این اثر را روشن می‌سازد؟ ۳) چگونه تجربهٔ زیستهٔ حاتوم به‌عنوان یک فلسطینی در تبعید در این اثر بازتاب می‌شود؟ روش پژوهش تحلیلی- بصری است و داده‌ها از طریق تحلیل کیفی عناصر بصری اثر (قفس‌های مشبک فلزی، نور متحرک، سایه‌های متغیر) و مطالعهٔ اسناد مرتبط جمع‌آوری شدند. تجزیه‌وتحلیل با تلفیق چهارچوب پانوپتیسم فوکو و تفسیر نمادپردازی‌های بصری انجام شد. نتایج نشان می‌دهند قفس‌های مشبک، استعاره‌ای از حصارهای سرزمین‌های اشغالی و محدودیت‌های هویتی و نور متحرک، نمادی از نظارت نظامی فراگیر است. حرکت بیننده میان قفس‌ها و مواجهه با سایه‌های پویا، مقاومتی نمادین بازآفرینی می‌کند که ریشه در تجربهٔ تبعید حاتوم دارد. این چیدمان، هویت فلسطینی را با نقد جهانی ساختارهای قدرت پیوند می‌دهد و بیننده را به بازاندیشی در شرایط انسانی معاصر ترغیب می‌کند. این پژوهش بینش نوینی به نقش هنر معاصر در نقد قدرت و بازنمایی مقاومت ارائه می‌دهد.

واژگان کلیدی: *مونا حاتوم، حکم نوری، پانوپتیسم فوکو، هویت فلسطینی، مقاومت، میشل فوکو.*

مقدمه
هنر معاصر، به‌ویژه در دوران جهانی‌شدن و پیچیدگی‌های سیاسی- اجتماعی قرن ۲۱، به عنوان ابزاری قدرتمند برای بازنمایی مسائل هویتی و مقاومت در برابر ساختارهای سلطه عمل می‌کند. در این میان، هنرمندان با پیشینه‌های فرهنگی و سیاسی خاص، مانند «مونا حاتوم»، هنرمند مفهومی فلسطینی- بریتانیایی، از طریق آثار خود به مفاهیمی چون هویت، تبعید، مرزها و مقاومت می‌پردازند. حاتوم که خود تجربهٔ تبعید و بی‌ثباتی را در زندگی شخصی‌اش داشته، در آثارش به بازتاب این تجربیات و ارتباط آن‌ها با مسائل جهانی‌تر می‌پردازد. چیدمان «حکم نوری» (۱۹۹۲) یکی از آثار شاخص حاتوم است که با استفاده از نور، سایه و ساختارهای فلزی، فضایی تأمل‌برانگیز خلق می‌کند که مفاهیم نظارت، کنترل و مقاومت را به‌صورت نمادین بیان می‌کند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، تحلیل چیدمان حکم نوری در پرتو نظریهٔ پانوپتیسم «میشل فوکو» و بررسی نقش هویت و مقاومت در این اثر است. پانوپتیسم که به سازوکارهای نظارت و کنترل در جوامع مدرن اشاره دارد، چهارچوب نظری مناسبی برای فهم این اثر فراهم می‌کند، زیرا قفس‌های مشبک و نور متحرک در حکم نوری به‌طور بصری و نمادین بازتاب‌دهندهٔ نظارت دائمی و محدودیت‌های هویتی‌اند که با تجربهٔ فلسطینی حاتوم از تبعید و سرکوب هم‌خوانی دارد. انتخاب این نظریه به‌دلیل توانایی آن در تبیین پیوند میان ساختارهای قدرت و تجربهٔ زیستهٔ هنرمند، به‌ویژه در بازنمایی نظارت نظامی و مقاومت فرهنگی در بستر فلسطین، صورت گرفته است. بااین‌حال تاکنون تحلیل‌های محدودی در مورد ارتباط این اثر با مفاهیم هویت و مقاومت در بستر تجربهٔ فلسطینی و شرایط جهانی معاصر انجام شده است. این پژوهش با هدف پرکردن این خلأ، به بررسی این موضوع می‌پردازد و هدف اصلی آن، تحلیل چیدمان حکم نوری مونا حاتوم در چهارچوب نظریهٔ پانوپتیسم فوکو و بررسی نقش هویت و مقاومت در این اثر است. به‌طور خاص، این پژوهش قصد دارد با تمرکز بر عناصر بصری و نمادین اثر، درک عمیق‌تری از پیوند میان تجربهٔ زیستهٔ هنرمند و مفاهیم مطرح‌شده در آن ارائه دهد. سؤال‌های پژوهش به این شرح است: ۱) چگونه مونا حاتوم در چیدمان حکم نوری از فرم‌های هنری و نمادین برای بیان مفاهیم هویت و مقاومت استفاده می‌کند؟ ۲) چگونه نظریهٔ پانوپتیسم فوکو به فهم بهتر مفاهیم نظارت و کنترل در این اثر کمک می‌کند؟ ۳) چه ارتباطی بین تجربهٔ زیستهٔ حاتوم به‌عنوان یک فلسطینی در تبعید و بازنمایی مفاهیم هویت و مقاومت در حکم نوری وجود دارد؟ ضرورت و اهمیت این پژوهش از چند جهت قابل توجه است. نخست، با توجه به کمبود مطالعات عمیق در مورد ارتباط آثار

* نویسندهٔ مسئول: majid.asadi@sku.ac.ir، ۰۹۱۳۴۸۳۹۵۸۹

حاتوم با نظریه‌های قدرت و نظارت، این پژوهش می‌تواند به غنای ادبیات موجود در این حوزه کمک کند. دوم، تحلیل این اثر در بستر تجربهٔ فلسطینی، به‌ویژه در شرایطی که مسائل هویتی و مقاومت در سرزمین‌های اشغالی اهمیت ویژه‌ای دارد می‌تواند درکی جدید از نقش هنر در بازنمایی مسائل سیاسی و اجتماعی ارائه دهد. سوم، این پژوهش با ترکیب تحلیل بصری، نظریهٔ فوکو و بستر تاریخی-اجتماعی، رویکردی چندوجهی برای فهم آثار هنری معاصر پیشنهاد می‌کند که می‌تواند الگویی برای مطالعات مشابه باشد. در نهایت، این پژوهش نشان می‌دهد هنر معاصر، به‌ویژه در آثار هنرمندانی مانند مونا حاتوم، می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای بیان هویت و مقاومت در برابر ساختارهای سلطه عمل کند و بیننده را به تأمل در مورد شرایط انسانی در جهان معاصر دعوت کند.

پیشینهٔ پژوهش

چیدمان حکم نوری (۱۹۹۲) مونا حاتوم به‌دلیل توانایی منحصربه‌فردش در بازنمایی نظارت، هویت و مقاومت از طریق عناصر بصری و نمادین به‌ویژه در بستر تجربهٔ فلسطینی، اثری برجسته در کارنامهٔ این هنرمند است. سعید (Said, 2000)، نظریه‌پرداز برجستهٔ پسااستعماری، در تحلیل آثار حاتوم می‌نویسد، چیدمان‌های او، از جمله حکم نوری، «با خلق فضایی که اشیاء آشنا را بیگانه و در عین حال تهدیدآمیز جلوه می‌دهد، بیننده را به‌مواجهه با تضادهای عمیق هویتی و سیاسی دعوت می‌کند». این اثر به‌دلیل ترکیب مینیمالیسم بصری با مفاهیم سیاسیِ عمیق و ایجاد فضایی فراگیر که تجربهٔ تبعید و نظارت را مستقیماً به بیننده منتقل می‌کند، برای این پژوهش انتخاب شد. حکم نوری، برخلاف دیگر آثار حاتوم که اغلب بر بدن یا اشیاء روزمره تمرکز دارند، با قفس‌های مشبک و نور متحرک، استعاره‌ای قدرتمند از نظارت نظامی و مقاومت فرهنگی ارائه می‌دهد و از این‌رو به‌عنوان یکی از شاهکارهای حاتوم شناخته می‌شود که قابلیت تحلیل چندلایه در پرتو نظریهٔ پانوپتیسم میشل فوکو دارد. پژوهشی باعنوان «بررسی رسانه‌های هنری جدید در آثار چهار هنرمند زن بین‌المللی معاصر» به نقش رسانه‌های جدید در بیان دغدغه‌های زنان هنرمند پرداخته و بخش کوتاهی را به آثار حاتوم اختصاص داده است اما به‌طور خاص به حکم نوری نپرداخته است (Esmaili & Hassanvand, 2018). همچنین در پژوهش پورکسمایی و همکاران (Pourkasmaei et al., 2020)، باعنوان «مفهوم بدن در پرفورمنس آرت براساس نظریات ژیل دلوز» بدون تمرکز بر چیدمان‌های حاتوم مانند حکم نوری، بدن را در آثار او ابزاری برای بازاندیشی مفاهیم اجتماعی و سیاسی دانسته. کتاب مونا حاتوم به تحلیل آثار اولیهٔ حاتوم پرداخته و بر استفادهٔ او از مواد صنعتی برای بیان مفاهیم هویتی تأکید دارد اما به‌طور خاص به حکم نوری یا پانوپتیسم اشاره‌ای ندارد (Brett, 1997). به‌طور مشابه، کتاب «مونا حاتوم: کل جهان به‌مثابهٔ سرزمینی بیگانه» (Said, 2000) تجربهٔ تبعید و بی‌ثباتی را در آثار حاتوم بررسی می‌کند (بدون تمرکز مستقیم بر این چیدمان یا چهارچوب نظری فوکو). مطالعهٔ «مونا حاتوم: آشوب» (Ayad, 2015) به نقش نور و سایه در آثار حاتوم، از جمله حکم نوری، اشاره کرده و آن را بازتاب‌دهندهٔ بی‌ثباتی سیاسی می‌داند اما تحلیل نظری عمیقی ارائه نمی‌دهد. پژوهش دیگری باعنوان «مونا حاتوم: حکم نوری» (Corwin, 2016) این اثر را به‌عنوان نمونه‌ای از ترکیب مینیمالیسم و مفاهیم سیاسی توصیف می‌کند و به شباهت‌های آن با ساختارهای نظارتی اشاره دارد اما ارتباط آن با پانوپتیسم فوکو را کاوش نکرده است. کتاب «مونا حاتوم: بازنگری» (Nayeri, 2015) نیز به‌عنوان مروری جامع بر آثار حاتوم، به حکم نوری به‌عنوان اثری چندلایه اشاره می‌کند اما بیشتر بر جنبه‌های بصری و زندگی‌نامه‌ایِ تا تحلیل نظری تمرکز داشته است. برخلاف این مطالعات که عمدتاً بر جنبه‌های بصری، زندگی‌نامه‌ای یا زمینه‌های ژئوپلیتیکی آثار حاتوم تمرکز دارند، این پژوهش با بهره‌گیری از نظریهٔ پانوپتیسم فوکو، به‌طور خاص چیدمان حکم نوری را تحلیل کرده و ارتباط آن با مفاهیم هویت و مقاومت را در بستر تجربهٔ فلسطینی و شرایط جهانی معاصر بررسی می‌کند. نوآوری این پژوهش در ارائهٔ تحلیلی میان‌رشته‌ای است که برای اولین بار حکم نوری را به‌عنوان بیانیه‌ای سیاسی و فرهنگی در بستر تجربهٔ فلسطینی و با استفاده از چهارچوب پانوپتیسم فوکو تحلیل می‌کند درحالی که مطالعات پیشین یا به جنبه‌های بصری و زندگی‌نامه‌ای پرداخته‌اند یا فاقد تحلیل نظری عمیق در این زمینه بوده‌اند (جدول ۱).

روش پژوهش

این پژوهش با هدف تحلیل چیدمان حکم نوری (۱۹۹۲) اثر مونا حاتوم در چهارچوب نظریهٔ پانوپتیسم[1] میشل فوکو[2]، از روش‌شناسی کیفی با رویکرد تحلیلی-بصری بهره می‌گیرد. این رویکرد بر تفسیر مفهومی اثر با تمرکز بر عناصر بصری و نمادین آن در بستر نظریه‌های قدرت، نظارت و هویت استوار است. داده‌ها از طریق مطالعهٔ کتابخانه‌ای و بررسی منابع اولیه و ثانویه، شامل متون نظری، نقدهای هنری و اسناد مرتبط با اثر و زمینه تاریخی-اجتماعی آن، گردآوری شده‌اند. در گام نخست، ویژگی‌های بصری و ساختاری اثر، شامل قفس‌های مشبک فلزی، نور متحرک و سایه‌های پویا، به‌صورت توصیفی تحلیل می‌شوند تا نقش آن‌ها در ایجاد حس نظارت و مقاومت مشخص شود؛ سپس، با روش تحلیلی-بصری، این عناصر در پرتو نظریهٔ پانوپتیسم فوکو که بر سازوکارهای نظارت دائمی و خودنظارتی در جوامع مدرن تأکید دارد، تفسیر می‌شوند. مفاهیمی چون قدرت، نظارت، هویت و مقاومت با تمرکز بر پیوندهای بصری و نمادین اثر (مانند قفس‌ها به‌عنوان محدودیت هویتی و نور به‌عنوان نظارت نظامی) بررسی می‌شوند. همچنین، با بهره‌گیری از روش زمینه‌یابی، شرایط سیاسی-اجتماعی دههٔ ۱۹۹۰، به‌ویژه در بستر تجربهٔ فلسطینی و تبعید حاتوم، تحلیل می‌شود تا تأثیر آن بر مفاهیم اثر روشن گردد. در نهایت، تلفیق یافته‌های تحلیل بصری، تفسیر نظری پانوپتیسم و زمینهٔ تاریخی-اجتماعی، تفسیری جامع از حکم نوری ارائه می‌دهد که پیوند میان فرم هنری، مفاهیم نظری و بستر اجتماعی-سیاسی را آشکار می‌سازد.

جدول ۱. خلاصهٔ منابع بررسی‌شده در پیشینهٔ پژوهش. مأخذ: نگارندگان.

منابع	موضوع اصلی	ارتباط با «حکم نوری»	محدودیت‌ها
Esmaili & Hassanvand, 2018	نقش رسانه‌های جدید در بیان دغدغه‌های زنان هنرمند	اشارهٔ مختصر به آثار مونا حاتوم	عدم تمرکز بر حکم نوری یا نظریهٔ پانوپتیسم
Pourkasmaei et al., 2020	نقش بدن در پرفورمنس آرت با تکیه بر نظریات ژیل دلوز	بررسی آثار بدنی حاتوم	عدم توجه به چیدمان‌های حاتوم مانند حکم نوری و پانوپتیسم
Brett, 1997	تحلیل آثار اولیهٔ مونا حاتوم	تأکید بر استفاده از مواد صنعتی برای بیان مفاهیم هویتی	عدم اشارهٔ خاص به حکم نوری یا نظریهٔ پانوپتیسم
Said, 2000	تجربهٔ تبعید و بی‌ثباتی در آثار حاتوم	بررسی کلی آثار حاتوم	عدم تمرکز مستقیم بر حکم نوری یا چهارچوب نظری فوکو
Ayad, 2015	نقش نور و سایه در آثار حاتوم	اشاره به حکم نوری به‌عنوان بازتاب بی‌ثباتی سیاسی	فقدان تحلیل نظری عمیق با پانوپتیسم
Corwin, 2016	ترکیب مینیمالیسم و مفاهیم سیاسی در حکم نوری	توصیف حکم نوری به‌عنوان اثری با شباهت به ساختارهای نظارتی	عدم کاوش ارتباط با نظریهٔ پانوپتیسم فوکو
Nayeri, 2015	مرور جامع آثار مونا حاتوم	اشاره به حکم نوری به‌عنوان اثری پویا	تمرکز بر جنبه‌های بصری و زندگی‌نامه‌ای، بدون تحلیل پانوپتیسم

مبانی نظری

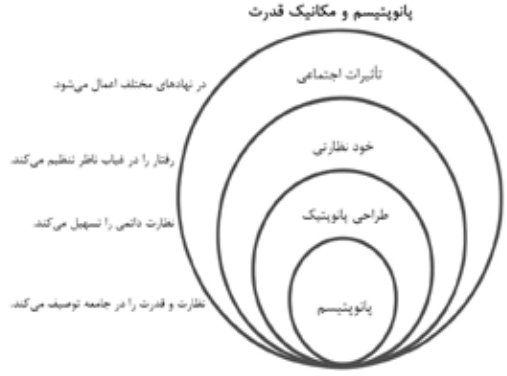
•نظریهٔ پانوپتیسم فوکو

نظریهٔ پانوپتیسم که توسط میشل فوکو در کتاب «مراقبت و تنبیه: تولد زندان» مطرح شده است، به بررسی سازوکارهای قدرت و نظارت در جامعه می‌پردازد (Foucault, 1977). این مفهوم از طراحی زندان پانوپتیک[۳] که توسط جرمی بنتام[۴] پیشنهاد شد، الهام گرفته است. در این طراحی، زندانیان تحت‌نظارت دائمی قرار می‌گیرند اما خود قادر به دیدن ناظر نیستند. این وضعیت باعث می‌شود افراد حتی در غیاب ناظر، خود را تحت‌نظارت احساس کنند و رفتار خود را تنظیم کنند. فوکو از این مفهوم برای توضیح شیوه‌های اعمال قدرت در جامعه استفاده می‌کند. او استدلال می‌کند، پانوپتیسم تنها محدود به زندان نیست بلکه در نهادهای مختلف مانند مدارس، بیمارستان‌ها، و محیط‌های کاری نیز اعمال می‌شود. این نظارت دائمی و نامرئی، افراد را به خودنظارتی[۵] وادار می‌کند و قدرت را در سطح جامعه نهادینه می‌کند. فوکو در کتاب خود می‌نویسد:

«پانوپتیک ماشینی است برای جداسازی دیدن/دیده‌شدن: در حلقهٔ پیرامونی، فرد کاملاً دیده می‌شود، بدون اینکه هرگز ببیند؛ در برج مرکزی، فرد همه چیز را می‌بیند، بدون اینکه هرگز دیده شود» (ibid., 202). او همچنین اشاره می‌کند که «اثر اصلی پانوپتیک این است که در زندانی حالتی از آگاهی و مرئیت دائمی ایجاد کند که عملکرد خودکار قدرت را تضمین می‌کند» (ibid., 201). فوکو تأکید می‌کند این مکانیسم‌های نظارتی تنها محدود به زندان نیستند بلکه «پانوپتیک نباید به‌عنوان یک ساختمان رویایی فهمیده شود بلکه نموداری از مکانیسم قدرت است که به‌شکل ایده‌آل کاهش یافته است» (ibid., 205) (تصویر ۱).

•مونا حاتوم: از تبعید تا هنر مفهومی

مونا حاتوم در سال ۱۹۵۲ در بیروت، لبنان، در خانواده‌ای با اصالت فلسطینی متولد شد. او پس‌از تحصیل در رشتهٔ طراحی گرافیک در دانشگاه بیروت، به‌دلیل جنگ داخلی لبنان در سال ۱۹۷۵ به لندن مهاجرت کرد و در مدرسهٔ هنر اسلید به تحصیل پرداخت (Archer, 2002, 67). حاتوم در ابتدا با اجراهای خیابانی و ویدئوآرت به مسائل سیاسی و هویتی پرداخت اما از دههٔ ۱۹۹۰ به‌طور فزاینده‌ای به ساخت مجسمه‌ها و چیدمان‌های تعاملی روی آورد. حاتوم از همان سال‌های نخست زندگی، با جنبه‌های تاریک سیاست و جنگ آشنا شد. تجربهٔ زندگی در منطقه‌ای که تحت‌تأثیر درگیری‌های سیاسی و اجتماعی بود، تأثیر عمیقی بر شکل‌گیری هویت و دیدگاه‌های هنری او گذاشت. برای دوری از تنش‌ها و وحشت‌های ناشی از جنگ، حاتوم به لندن مهاجرت کرد، جایی که فرصت یافت تا به‌طور جدی به کاوش



تصویر ۱. پانوپتیسم فوکو و مکانیسم های قدرت. مأخذ: نگارندگان.

در اشکال مختلف هنر و طراحی بپردازد (Spence, 2016, 45). این مهاجرت نه تنها به او امکان داد تا آزادانه‌تر خود را بیان کند، بلکه زمینه‌ساز کشف زبانی هنری شد که از طریق آن بتواند دیدگاه‌ها و احساسات خود را دربارهٔ مسائل جهانی و شخصی انتقال دهد. آثار او که از دههٔ ۱۹۸۰ به بعد خلق شدند، بازتاب‌دهندهٔ طیف وسیعی از تنش‌ها و درگیری‌هایی هستند که در جهان معاصر رخ می‌دادند (Ayad, 2015, 12).

پیشینهٔ فرهنگی و تجربیات شخصی حاتوم، از جمله تبعید و مهاجرت، نقش بسزایی در شکل‌گیری علاقهٔ او به مسائل سیاسی و اجتماعی داشت. او به‌ویژه به بررسی تأثیر این مسائل بر افراد و جوامع علاقه‌مند بود. در طول دوران فعالیت هنری خود، حاتوم آثاری خلق کرد که نه‌تنها به‌دلیل کیفیت بصری بلکه به‌دلیل محتوای مفهومی عمیق و انتقادی‌شان تحسین شدند. بسیاری از آثار او به مسائل سیاسی و اجتماعی می‌پردازند و از این طریق، مخاطب را به تأمل در مورد واقعیت‌های پیچیدهٔ جهان معاصر دعوت می‌کنند. به گفتهٔ لیندن (Linden, 2016, 23)، «آثار حاتوم، ژئوپلیتیک، جنسیت، تاریخ هنر و گذشتهٔ شخصی او را بررسی می‌کنند تا جهانی ترسناک و پیچیده آشکار سازند».

در آثار حاتوم، مکان و جابه‌جایی به‌صورت پارادوکسیکال در کنار هم قرار می‌گیرند. او در کارهایش به زادگاه، سرزمین و مکان تولدش ارجاع می‌دهد اما این مکان‌ها سیال و بی‌ثبات هستند. مرزهای فلسطین به‌دلیل جنگ‌های طولانی و بی‌ثباتی سیاسی، همواره در حال تغییر و تحول بوده‌اند و هیچ مرز قطعی و ثابتی برای آن تعریف نشده است. این سیالیت مرزها و هویت سرگردان، در آثار حاتوم به‌وضوح بازتاب یافته است. علاوه‌بر این، او به‌عنوان یک مهاجر، نوعی جابه‌جایی مکانی و روانی تجربه می‌کند که در آثارش به‌شکل سرگردانی و بی‌قراری مکانی و درونی دیده می‌شود (Brett, 1997, 12). همچنین او در آثارش به‌طور مداوم به مفاهیمی مانند تعلق، هویت، تبعید و بی‌خانمانی می‌پردازد و از طریق هنر خود، تجربه‌های شخصی و جمعی فلسطینی‌ها را بازتاب می‌دهد و به‌طور نمادین به مکان‌هایی اشاره می‌کند که هم واقعی و هم خیالی هستند. این مکان‌ها در عین حال که ریشه در خاطرات و تاریخ دارند، به‌دلیل شرایط سیاسی و اجتماعی، همواره در حال تغییر و تحول هستند. به این ترتیب، آثار حاتوم نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ تجربه‌های شخصی او به‌عنوان یک فرد آواره هستند، بلکه بیانگر شرایط کلی‌تری هستند که بسیاری از فلسطینی‌ها و دیگر افراد بی‌تابعیت در سراسر جهان با آن مواجه‌اند.

آثار اولیهٔ مونا حاتوم به‌طور عمده بر خود هنرمند و بدن او متمرکز بوده‌اند. در دههٔ ۱۹۸۰، حاتوم با اجراهای خود توجه جامعهٔ هنری را به خود جلب کرد. او در این دوره، چیدمان‌ها و مجسمه‌هایی خلق کرد که از مواد و اشیاء متنوعی مانند قفس‌های فولادی، دیوارهای کیسه‌شنی، سیم‌ها و اشیاء خانگی استفاده می‌کردند. این آثار، با ترکیب فرم‌های صنعتی و روزمره، معنایی چندلایه و پیچیده خلق می‌کردند که بازتاب‌دهندهٔ درگیری‌های اجتماعی-سیاسی زمانهٔ او بودند. یکی از برجسته‌ترین آثار او، حکم نوری، نمونه‌ای از این رویکرد است. این اثر با استفاده از ساختاری پیچیده و الگوهای سایه، فضایی رمزآلود و تأمل‌برانگیز ایجاد می‌کند که بیننده را به تفکر در مورد مفاهیمی مانند نظارت، کنترل و مقاومت وامیدارد (Archer, 2002, 67).

• چیدمان «حکم نوری»: نور، سایه و حرکت در فضای مینیمال

حکم نوری به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین چیدمان‌های مونا حاتوم، در سال ۱۹۹۲ خلق شد و به‌عنوان یکی از نخستین آثار شاخص او شناخته می‌شود. این چیدمان، با بهره‌گیری از اصول هنر مینیمال، اثری سه‌بعدی و مبتنی بر فرم‌های هندسی ساده و تکرارشونده خلق کرده است. این اثر از دو قفسهٔ مشبک فلزی موازی تشکیل شده که به‌صورت خطی و تکراری در فضا چیده شده‌اند و در فاصله‌ای مشخص از یکدیگر به‌شکل U مانند قرار گرفته‌اند. این دو مجموعهٔ قفسهٔ مشبک گالوانیزه، یک موتور الکتریکی و یک لامپ متحرک در فضایی به ابعاد ۱۹۸ در ۱۸۵ در ۴۹۰ سانتی‌متر قرار گرفته‌اند (تصویر ۲). لامپ که به آرامی بالا و پایین حرکت می‌کند، سایه‌هایی پویا و چندلایه بر روی دیوارهای اطراف ایجاد می‌کند و فضایی رمزآلود و تأمل‌برانگیز خلق می‌کند (Corwin, 2016, 34). این اثر برای اولین بار در مرکز پمپیدو، بخشی از موزهٔ ملی هنر مدرن در پاریس، به نمایش درآمد و در سال ۲۰۱۶ نیز در نمایشگاه آثار حاتوم در موزهٔ تیت مدرن لندن حضور یافت (Nayeri, 2015, 12).

حکم نوری با ترکیب عناصری ساده مانند نور، سایه و ساختارهای فلزی، فضایی پیچیده و چندبعدی ایجاد می‌کند که بیننده را به تجربه‌ای بصری و ذهنی دعوت می‌کند. قفسه‌های فلزی مشبک که به‌صورت موازی و خطی چیده شده‌اند، نور را از میان شبکه‌های خود عبور می‌دهند و سایه‌هایی هندسی و متحرک روی سطوح اطراف ایجاد می‌کنند. این سایه‌ها که با حرکت لامپ تغییر می‌کنند، فضایی دینامیک و زنده خلق می‌کنند که بیننده را به تأمل در مورد مفاهیمی مانند نور، سایه، فضا و زمان وامی‌دارد.

شیوه‌ای که یک اثر چیدمان، فضا را شکل می‌دهد و فعال می‌کند، بر پایهٔ تحلیل هنرمند از مکان فیزیکی اثر و همچنین زمینه‌های مرتبط با آن مانند زمینه‌های اجتماعی، تاریخی، سیاسی، نهادی و نظری است.

تصویر ۲. مونا حاتوم، حکم نوری، ۱۹۹۲، قفسه‌های توری سیمی، لامپ متحرک کننده، ابعاد ۱۹۸×۱۸۵×۴۹۰ سانتی‌متر، مرکز پمپیدو، پاریس.
مأخذ: https://www.artsy.net/artwork/mona-hatoum-light-sentence

حکم نوری به‌عنوان نمونه‌ای از این رویکرد تحلیل می‌شود. همانند دیگر آثار حاتوم، حکم نوری نیز با سادگی شکلی مشخص می‌شود که نشان از تأثیر عمیق مینیمالیسم و هنرمندانی مانند «وا هسه» بر زبان هنری حاتوم دارد (Archer, 2002, 45). بااین‌حال، الهام از هنر مفهومی و فمینیسم، حاتوم را به‌سمت رویکردی سوق داده که در آن محتوا و بدن (چه بدن بیننده و چه بدن خود هنرمند) به‌عنوان عناصر اصلی اثر مطرح می‌شوند. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: «از همان نخستین اجراهایم، بدن به هستهٔ مرکزی آثارم تبدیل شده است. من همواره از آثاری که صرفاً به جنبهٔ ذهنی مخاطب می‌پردازند و او را به‌طور فیزیکی درگیر نمی‌کنند، احساس ناخشنودی می‌کردم. برای من، تجسم یک اثر هنری در قلمروی ملموس و جسمانی است؛ بدن محور اصلی درک ما از جهان است، پس چگونه می‌توان هنر را نادیده گرفت که این واقعیت بدیهی را به‌عنوان نقطهٔ آغاز خود قرار نداد؟ ما از طریق حواسمان با جهان پیرامون ارتباط برقرار می‌کنیم. اولین برخورد ما با یک اثر هنری، تجربه‌ای جسمانی است. من علاقه‌مندم که آثارم هم‌زمان بر ابعاد حسی و ذهنی مخاطب تأثیر گذارند. معانی و مفاهیم پس از این تجربهٔ اولیهٔ جسمانی شکل می‌گیرند» (Hatoum, 1995a, 23).

علاوه‌بر این حاتوم در آثار خود، از جمله حکم نوری، از فرم‌های انتزاعی و نمادین برای بیان مسائل هویتی و سیاسی استفاده می‌کند. این آثار نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ تجربهٔ شخصی او به‌عنوان یک فلسطینی در تبعید هستند بلکه به‌طور گسترده‌تری به مسائل جهانی‌تری مانند قدرت، نظارت و مقاومت می‌پردازند. به گفتهٔ آچر (Archer, 2002, 70)، «حاتوم از طریق ترکیب مواد صنعتی و فرم‌های انتزاعی، فضایی خلق می‌کند که در آن، مفاهیم شخصی و سیاسی درهم می‌آمیزند و بیننده را به تأمل در مورد موقعیت‌های انسانی در جهان معاصر دعوت می‌کنند». این اثر، با وجود سادگی ظاهری و مینیمال‌گونه، مفاهیم عمیق و متضاد دارد. نور و سایه، انزوا و وحدت و کوچک و بزرگ، همگی در این چیدمان به‌صورت هم‌زمان حضور دارند. هر سلول از قفسه‌های مشبک، سایه‌ای بزرگ‌تر و پیچیده‌تر ایجاد می‌کند که نمادی از قدرت جمعی و اتحاد در برابر ساختارهای سلطه است. این مفهوم به‌ویژه در بستر جنبش‌های اجتماعی-سیاسی قرن بیستم که در آن افراد مختلف برای حقوق بشر و آزادی مبارزه می‌کردند، قابل تأمل است (Linden, 2016, 23).

حکم نوری نه‌تنها به‌عنوان یک اثر مینیمال و مفهومی بلکه به‌عنوان بیانیه‌ای سیاسی نیز تفسیر می‌شود. حاتوم در این اثر، با استفاده از نور و سایه، به بررسی مفاهیمی مانند نظارت، کنترل و مقاومت می‌پردازد. نور که در عین حال روشن‌کننده و محدودکننده است، نمادی از قدرت و امید در دل تاریکی است. این اثر، با ایجاد فضایی آزاردهنده و در عین حال جذاب، بیننده را به تجربهٔ حس زندانی‌بودن و ناتوانی در کنترل شرایط دعوت می‌کند (Spence, 2016, 45). حاتوم در حکم نوری، از تجربیات شخصی خود به‌عنوان یک فلسطینی در تبعید و همچنین از شرایط سیاسی- اجتماعی زمانهٔ خود الهام گرفته است. این اثر، با اشاره به جنگ‌ها و درگیری‌های قرن بیستم، به‌ویژه جنگ خلیج‌فارس و زندانی‌سازی‌های بی‌دلیل در کشورهای غربی، پرسش‌های مهمی را دربارهٔ ماهیت جنگ، امید و انسانیت مطرح می‌کند. به گفتهٔ آیاد (Ayad, 2015, 14)، «حاتوم در این اثر، با ترکیب فرم‌های صنعتی و نمادین، فضایی خلق می‌کند که در آن مفاهیم شخصی و سیاسی درهم می‌آمیزند و بیننده را به تأمل در مورد موقعیت‌های انسانی در جهان معاصر دعوت می‌کنند».

• بازتاب تفکر دادائیستی در چیدمان «حکم نوری» مونا حاتوم

جنبش دادا که در طول جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸) شکل گرفت و در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ادامه یافت، به‌عنوان یک جنبش ضدهنری و اعتراضی علیه ذهنیت‌های حاکم بر جامعه‌ای که به اعتقاد دادائیست‌ها عامل اصلی جنگ بود، شناخته می‌شود. این جنبش با استفاده از اشکال مختلف هنری، به‌دنبال شورش علیه جامعه‌ای بود که آن را غیرمنطقی و غیرمتمدن می‌دانستند (Richter, 1965, 45). آثار تولیدشده توسط دادائیست‌ها اغلب شوکه‌کننده، بی‌معنی و غیرعقلانی بودند و به‌عنوان ابزاری برای بازتاب سردرگمی و پوچی حاکم بر جهان آن زمان به کار می‌رفتند (Tzara, 2003, 12). مارسل دوشان (Duchamp, 1957, 32)، یکی از چهره‌های شاخص این جنبش، با خلق آثار «حاضرآماده[۶]» مانند «چشمه» (۱۹۱۷) که یک شیء روزمره بود و با امضای او به‌عنوان اثر هنری معرفی شد، مفهوم هنر و ارزش آن در جامعه را به چالش کشید. این رویکرد به هنر که در آن اشیای معمولی به‌عنوان آثار هنری عرضه می‌شدند، نه‌تنها ارزش‌های سنتی هنر را زیر سؤال می‌برد بلکه به نقدی بر مصرف‌گرایی و اقتصاد جنگی تبدیل شد (Jones, 2004, 78). مونا حاتوم، هنرمند معاصر، در اثر خود به نام حکم نوری (۱۹۹۲) به شیوه‌ای مشابه با دادائیست‌ها عمل می‌کند. او با استفاده از قفسه های سیمی حاضرآماده چیدمان مفهومی را خلق می‌کند. این رویکرد که در آن هنرمند از مواد ساده و در دسترس استفاده می‌کند، یادآور روش‌های دادائیستی است که در آن هر ماده‌ای می‌توانست به‌عنوان ابزار هنری به کار رود (Ball, 1916, 23). اثر حکم نوری نه‌تنها از نظر مواد و روش ساخت بلکه از نظر محتوا نیز به جنبش دادا مرتبط است. این اثر که به‌شکل یک قفس سیمی است، نمادی از به دام‌افتادن انسان‌ها در شرایطی است که خارج از کنترل آن‌هاست. حاتوم در این اثر، شهروندانی را به تصویر می‌کشد که به اشتباه درگیر جنگ‌ها و درگیری‌های داخلی شده‌اند و به‌عنوان زندانیانی نمادین در قفس‌های خود محبوس شده‌اند (Hatoum, 1995b, 58). این تصویر که یادآور شرایط پس از جنگ جهانی دوم و بحران‌های سیاسی آن دوران است، به‌خوبی بازتاب‌دهندهٔ سردرگمی و استرسی است که از جنگ متولد می‌شود (Adorno, 1978, 34). رویکرد حاتوم در حکم نوری و استفادهٔ او از مواد ساده و در دسترس، همچنین محصول نهایی که به‌شکلی معماگونه و تأمل‌برانگیز ارائه می‌شود، تفکر دادائیستی را در زمان معاصر منعکس می‌کند. این اثر، مانند بسیاری از آثار دادائیستی، به‌دنبال به‌چالش کشیدن مفاهیم سنتی هنر و بازتاب شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه است (Foster, 1996, 89). در نتیجه، حکم نوری مونا حاتوم را می‌توان به‌عنوان ادامه‌ای بر جنبش دادا در نظر گرفت. این اثر، با استفاده از مواد ساده و روش‌های ضدهنری،

به‌خوبی بازتاب‌دهندهٔ سردرگمی و پوچی حاکم بر جهان معاصر است و به‌عنوان نمادی از به‌دام‌افتادن انسان‌ها در شرایطی خارج از کنترل آن‌ها عمل می‌کند (Hatoum, 1995a, 60). این رویکرد که در آن هنرمند از هر ماده‌ای برای بیان مفاهیم عمیق اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کند، یادآور روش‌های دادائیستی است که در آن هنر به‌عنوان ابزاری برای شورش علیه جامعهٔ غیرمنطقی و غیرمتمدن به کار می‌رفت (Richter, 1965, 50).

• پانوپتیسم فوکو و بازنمایی نظارت در چیدمان «حکم نوری»

همانطور که گفته شد، حکم نوری از یک لامپ برهنه که از سقف آویزان است و در چهارچوبی U شکل از کابینت‌های مشبک فلزی تولید انبوه قرار گرفته، تشکیل شده است. این کابینت‌ها به‌صورت پلکانی اطراف فضای داخلی U شکل چیده شده‌اند و مانند دیوارهایی بلندتر از قد انسان عمل می‌کنند. این محوطه به اندازه‌ای تنگ است که بتوان در آن ایستاد اما در عین حال آنقدر تنگ و کور کننده است که انسان به‌سختی جرأت می‌کند وارد شود، مگر در عالم تخیل. مکان واقعی بیننده، گذرگاهی بین فضای بیرونی کابینت‌ها و دیوارهای واقعی اتاق است. با بالا و پایین رفتن آهستهٔ لامپ توسط یک موتور، سایه‌های دراماتیک و مشبک که مش فلزی روی دیوارهای اتاق نمایش می‌اندازد، به‌طور بی‌قرار حرکت می‌کنند. لامپ برهنه یادآور فضای داخلی سرد و بی‌روحی است که در آن محرومیت و رنج حاکم است؛ کابینت‌های فلزی بی‌هویت یادآور قفس، زندان، سرکوب و حبس هستند. با این حال، از آنجایی که بسیاری از درها باز هستند، این کابینت‌ها همچنین می‌توانند نماد آزادی، رهایی و امکان فرار باشند (Deutsche, 1998, 67). شاید برای درک عنوان حکم نوری، باید به مفاهیم چندگانهٔ کابینت‌ها توجه کنیم. این عنوان می‌تواند در ابتدا به‌عنوان اشاره‌ای مثبت به دریافت حکمی سبک تلقی شود، در حالی که لامپ برقی ما را به یاد اینکه، نور همچنین نماد روشنایی و امید است، می‌اندازد اما عبارت حکم نوری می‌تواند به‌همان اندازه به‌عنوان بازی با کلمات «حکم ابد» دیده شود که بر مفاهیم شوم سلول‌های زندان و حبس تأکید می‌کند (Foucault, 1977, 200). در واقع در ارتباط با این اثر، تأکید شده است که هنرمند، الهام گرفته از نظریهٔ میشل فوکو دربارهٔ نظارت همه‌جانبه و کنترل‌گر، پیش از خلق این اثر تحت‌تأثیر این نظریه بوده است (Hatoum, 1995b, 34).

بنابراین، حکم نوری ممکن است تا حدودی بازتابی از یک بافت فرهنگی-تاریخی گسترده‌تر باشد؛ بازتابی که همتای خود را در مطالعات فرهنگی و تاریخی معاصر، به‌ویژه در شناسایی دیسجالینی (یا دگرگونی‌های دیداری) می‌یابد. دیسجالینی به تغییرات تاریخی در شیوه‌های تجربهٔ بصری اشاره دارد که فیلسوفانی همچون فوکو و مارتین جی، مورخ ایده‌های آمریکایی، به بررسی آن پرداخته‌اند. جی (Jay, 1993, 45) در کتاب «چشم‌های پایین‌افتاده: تحقیر بینایی در اندیشهٔ فرانسهٔ قرن بیستم» نشان می‌دهد چگونه جدایی فلسفی رنه دکارت، فیلسوف عصر روشنگری، بین بدن و عقل همچنان بر تفکر غربی تأثیرگذار است. در نوشته‌های فوکو، (باز) کشف پرسپکتیو مرکزی در رنسانس اروپا نمایانگر عقلانی‌سازی بینایی است که می‌تواند در ارتباط با ساختارهای قدرت، ظالمانه به نظر رسد (Foucault, 1977, 150).

پرسپکتیو مرکزی با قراردادن ناظر در موقعیتی ایده‌آل و همه‌جانبه، جاییکه بر همه‌چیز احاطه دارد، به اعمال قدرت کمک می‌کند. این موقعیت، به ناظر اجازه می‌دهد تا بر آنچه می‌بیند، کنترل کامل داشته باشد. یکی از مشهورترین مثال‌های فوکو از قدرت نگاهی که ساختار فضایی پرسپکتیو مرکزی تک‌نقطه‌ای نشان می‌دهد و امروزه در فناوری‌های بصری و کنترل رفتار در «جامعهٔ نظارتی» دیده شده است، طرح زندان قرن هفدهم فیلسوف «جرمی بنتام»، «پانوپتیکون» است. فوکو پانوپتیکون را به‌عنوان اولین بیان از نظارت همه‌جانبه و ایجاد نظم و انضباطی که بخش بزرگی از جامعهٔ مدرن را فرا گرفته است، می‌دید (ibid., 200). او از پانوپتیکون به‌عنوان مدرکی اصلی برای اثبات این فرضیه استفاده کرد که جامعهٔ مدرن بر پایهٔ قدرت نهادهای اجتماعی در فردزدایی بنا شده است. پانوپتیکون به‌گونه‌ای طراحی شده بود که سلول‌های آن به‌صورت نیم‌دایره‌ای اطراف یک برج نگهبانی قرار گرفته باشند و نگهبانان بتوانند از آن برج، زندانیان را تحت‌نظر داشته باشند. در مقابل، زندانیان به‌دلیل وجود یک سیستم پیچیدهٔ نور و کرکره، نمی‌توانستند نگهبانان را ببینند. اصل حاکم بر این نهاد کیفری الهام گرفته از عصر روشنگری این بود که زندانیان نباید می‌دانستند چه زمانی و توسط چه کسی تحت‌نظر قرار می‌گیرند. همین عدم‌قطعیت باعث می‌شد آن‌ها احساس کنند دائماً تحت‌نظارت نامرئی قرار دارند؛ نه چشم همه‌بین خدا، بلکه قدرت همه‌بین دولت. با اعمال این نوع قدرت روانشناختی و همچنین زندگی در انزوا و تحت‌نظر بودن، زندانیان مجبور به اطاعت و خودتنظیمی می‌شدند (ibid., 202).

شباهت‌های معماری بین حکم نوری و معماری نظارتی نیم‌دایره‌ای بنتام آشکار است: در اثر حاتوم، زندان نمادین قفس‌ها به‌صورت نعل اسبی اطراف چشم لامپ چیده شده است؛ چشمی که از مرکز خود، همه را با نورش می‌پاید. در عین حال، شبکهٔ سایه‌هایی که از همه‌سو مخاطب را احاطه کرده‌است، زندان خیالی پدید می‌آورد؛ استعاره‌ای فضایی مناسب برای زندان ذهنی خودتنظیمی که می‌توان به‌راحتی به آن محکوم شد. این استعاره به موقعیت مخاطب در مسیر حرکت در چیدمان اثر نیز تعمیم می‌یابد: مخاطب خارج از سلول‌های فیزیکی قفس‌ها اما درون سلول‌های خیالی زندان سایه قرار می‌گیرد (Deutsche, 1998, 70).

حکم نوری به‌گونه‌ای طراحی شده که فضای فیزیکی اطراف خود را به درون می‌کشد اما این اثر هنری برای یک مکان خاص و ویژه ساخته‌نشده‌است. این چیدمان هنری در مکان‌های مختلفی به‌نمایش گذاشته شده است و بنابراین، دقیق‌تر است اگر بگوییم حکم نوری در نسخه‌های مختلفی که با هر مکان سازگار شده‌اند، اجرا شده‌است. حکم نوری خود را با توجه به هر اتاقی که در آن قرار می‌گیرد، تغییر می‌دهد. هرچه اتاق بزرگ‌تر باشد، سایه‌ها روشن‌تر و شاعرانه‌تر و مرموزتر به نظر می‌رسند (Tate, 2013). در فضاهای کوچکتر، سایه‌های تیره‌تر بر جنبه‌های تهدیدآمیز اثر تأکید می‌کنند. در نسخه‌ای که در نمایشگاه «بینش و واقعیت: چشم‌اندازهای قرن بیستم» در موزهٔ هنر مدرن لوئیزیانا دانمارک در سال ۲۰۰۰ به نمایش گذاشته شد، حکم نوری

در یک راهروی باریک چیدمان شده بود و مخاطبان ازطریق فضاهای باریک در امتداد کناره‌های سازه هدایت می‌شدند (Archer, 2002, 89). در فواصل نامنظم و غیرقابل پیش‌بینی، حرکت آرام بالا و پایین لامپ با جهش‌های ناگهانی و تکان‌های شدید قطع می‌شد. این امر باعث می‌شد سایه‌ها روی دیوار با حرکاتی خطرناک و نوسانی از یک طرف به طرف دیگر تاب بخورند، به‌گونه‌ای که بیننده احساس اضطراب شدیدی می‌کرد و گویی خود سازه و کل اتاق اطراف او در حال تکان خوردن است. حرکت سایه‌ها توهمی ایجاد می‌کرد که همهٔ ارتباطات ثابت از بین رفته‌اند و زمین زیر پای انسان در حال لرزیدن است. ازآنجایی که به نظر می‌رسید اتاق ماهیت جامد و پایدار خود را از دست داده است، بدن انسان هنگام حرکت در فضای متغیر و غیرقابل پیش‌بینی اطراف، احساس آسیب‌پذیری و بی‌دفاعی شدیدی می‌کرد (Hatoum, 1995a, 45).

این ویژگی بارز آثار مونا حاتوم است که بی‌ثبات‌سازی فضا در چندین سطح معنایی رخ می‌دهد. می‌توان این اثر را به‌عنوان یک زیرکنی انتقادی از فضای فیزیکی مشخص، یعنی همان مکعب سفید معروف مؤسسات هنری، تفسیر کرد. در عین حال، استفادهٔ تحول‌آمیز حاتوم از اصول سازماندهی کاملاً منطقی مینیمالیسم (شبکه و تکرار سریالی)، تفسیرهای وجودی بیشتری از ساختار فضایی این چیدمان هنری دعوت می‌کند. ساختار ثابت شبکه، معمولاً با نظم ثابت و تمایل به کنترل فضای فیزیکی و بدن‌هایی که در آن قرار دارند، مرتبط است. شاید بارزترین بیان این تمایل را بتوان در نحوهٔ استفاده از شبکهٔ مربعی برای سازماندهی تصویر واقعیت از زمان مطالعات پرسپکتیو هنرمندان رنسانس مشاهده کرد (Krauss, 1979, 50). طرح ساختار منظم شبکه‌ها به‌شکل سایه‌های مورب و تحریف‌شده بر دیوارهای سفید و منظم فضای نمایشگاه، تضادهایی چون نظم و بی‌نظمی، عقلانیت و غیرعقلانیت و کنترل و بی‌کنترلی را به درون اثر هنری حکم نوری می‌کشد. در عین حال، دیوار U شکل، چیدمان را به دو بخش «داخل» (فضای داخلی که لامپ در آن روشن، آرام و بدون سایه می‌درخشد) و «خارج» (گذرگاهی تاریک و مبهم که سایه‌ها در آن بازی‌های نامنظم انجام می‌دهند) تقسیم می‌کند. تضاد بین نور و تاریکی، ثبات و بی‌ثباتی، بیننده‌ای که خود را در سایه‌ها می‌یابد، به این سمت سوق می‌دهد که این موقعیت را به منزلهٔ طردی تفسیر کند (Deutsche, 1998, 72).

این نوع روابط ساختاری باعث شده است اثر هنری حکم نوری اغلب به‌عنوان یک تأمل بر شرایط زیستی تبعیدیان، تحت‌تأثیر تجربیات شخصی مونا حاتوم، تفسیر شود. وجود چنین معنایی قابل‌قبول به نظر می‌رسد، حتی با وجود رد منطقی مونا حاتوم از تفسیرهایی که تلاش می‌کنند تا پتانسیل غنی تفسیر این اثر را با زندگی‌نامهٔ شخصی او مرتبط کنند (Hatoum, 1995a, 56). تفسیر زندگی‌نامه‌ای به‌راحتی به‌عنوان تفسیر نهایی و «واقعی» پذیرفته می‌شود، زیرا دیدگاه پایدار و بیان گرایانه‌ای را تقویت می‌کند که اثر هنری را بازتابی از شکوفایی عاطفی تجربیات شخصی و درونی هنرمند می‌داند. این ایده توسط باور مشکوکی دیگر نیز پشتیبانی می‌شود که زندگی معنوی هنرمند را منبع اصلی و مهم‌ترین محتوای اثر می‌داند (Krauss, 1979, 60).

• هویت، تبعید و نظارت: خوانشی از چیدمان «حکم نوری» مونا حاتوم در پرتو تجربیات زیسته

مونا حاتوم در سال ۱۹۴۸، همزمان با تأسیس رژیم صیهونیسم و خشونت‌های ناشی از آن، مجبور به ترک خانهٔ خود در حیفا و پناهندگی به لبنان شد. او در لبنان بزرگ شد و همواره احساس دوری از وطن و بی‌پناهی داشت، زیرا پیشینهٔ فلسطینی و لهجه‌اش او را از دیگران متمایز می‌کرد و به‌نوعی بیگانه می‌انگاشت. در سال ۱۹۷۵، هنگامی که به لندن سفر کرد، جنگ داخلی لبنان آغاز شد و او نتوانست به کشورش بازگردد. در نتیجه، تصمیم گرفت در یک مدرسهٔ هنر ثبت‌نام کند و در انگلستان به‌عنوان هنرمند به کار خود ادامه دهد (Hatoum, 1995b, 23). او در این‌جا آکادمی هنر را پناهگاهی امن در برابر جنگ خاورمیانه یافت اما در عین حال، به‌عنوان فردی از دنیای غیرغربی، احساس تفاوت می‌کرد. همان‌طور که سید (Said, 2000) توضیح می‌دهد، مونا حاتوم دریافت، اعتمادبه‌نفس و اطمینانی که دانشجویان بریتانیایی از خود نشان می‌دادند، ریشه در احساس تعلق و ریشه‌داشتن آن‌ها داشت؛ احساسی که بسیار متفاوت از بی‌قراری و ریشه‌نداشتنی بود که او تجربه می‌کرد. با توجه به این پیشینهٔ زندگی، اثر هنری حکم نوری را می‌توان به‌عنوان تصویری یا صحنه‌آرایی فضایی از تجربهٔ ریشه‌نداشتگی، بی‌ثباتی، آسیب‌پذیری، آوارگی و فقدان یک تبعیدی تفسیر کرد. این اثر هنری، به‌واسطهٔ فضایی محصور از نور، نمادی از دو نوع طرد است: اولی طرد از وطن است که امکان بازگشت به آن وجود ندارد و دومی طرد از فرهنگ بیگانه‌ای است که فرد هرگز نمی‌تواند عضوی ریشه‌دار و کاملاً یکپارچه از آن شود (Deutsche, 1998, 67).

حاتوم در توصیف تجربهٔ خود می‌گوید: «من در کشوری جنگ‌زده بزرگ شدم؛ خانواده‌ام، یک خانوادهٔ فلسطینی، مجبور به ترک خانه و زندگی در تبعید در لبنان شدند. این تجربه، بر نحوهٔ درک من از جهان تأثیر گذاشته است. این احساس بی‌ثباتی در کارهای من دیده می‌شود؛ احساسی که هیچ‌چیزی را بدیهی نمی‌داند، حتی استحکام زمینی که روی آن قدم می‌زنیم. در چیدمان حکم نوری، بیننده احساس می‌کند زمین زیر پایش در حال لغزش است» (Hatoum, 1995a, 34).

این تجربهٔ بی‌ثباتی که حاتوم آن را با بسیاری دیگر به اشتراک می‌گذارد، به‌عنوان یک تجربهٔ مشترک مدرن در نظر گرفته می‌شود. همان‌طور که سید (Said, 1990, 12)، نویسندهٔ فلسطینی، در مورد تبعید نوشته است: «در آن سوی مرز میان ما و دیگران، سرزمینی خطرناک از بی‌پناهی گسترده است: جایی که در دوران باستان، مردمان به آن تبعید می‌شدند و در عصر نوین، انبوهی از انسان‌ها به‌عنوان پناهنده و آواره در آن سرگردانند».

اثر حکم نوری نمونهٔ بارزی از این است که چگونه چیدمان‌های حاتوم، بسیاری از ویژگی‌های تئاتری و پویایی اجراهای زنده، ازجمله حضور فیزیکی و جسمانی که مشخصهٔ اجراهای شخصی او بود را حفظ کرده‌اند (Said, 2000). سید (ibid.,52) توضیح می‌دهد چگونه حاتوم، حتی پس از کنارگذاشتن اجراهای زنده در سال ۱۹۸۹، موفق شد شدت فیزیکی و تجربهٔ زمانی را که مشخصهٔ آثار قبلی او بود، در آثار

بعدی خود حفظ کند. براساس نظر سید، حاتوم به‌جای اینکه بیننده را به‌عنوان یک ناظر منفعل در نظر بگیرد، او را به مشارکت در تجربهٔ هنری دعوت می‌کند. در آثار چیدمان‌شدهٔ حاتوم، بیننده با بهره‌گیری از تمام حواس خود، به‌ویژه بینایی و لامسه، در تعامل با فضا، نور، مواد و صدا قرار می‌گیرد و به این ترتیب، تجربهٔ هنری به‌صورت شخصی و درونی برای هر فرد رقم می‌خورد.

حاتوم جدایی ذاتی غرب بین جسم و ذهن را رد می‌کند. این جدایی که او هنگام مهاجرت به لندن به‌شدت آن را احساس کرد و با فرهنگ ریشه‌های فلسطینی و لبنانی‌اش در تضاد می‌دید، به‌محرکی اصلی برای تلاش‌های مداوم او در جهت پیونددادن حواس و تفکر تبدیل شد. به گفتهٔ حاتوم: «وقتی برای اولین‌بار به انگلستان آمدم، متوجه شدم مردم کاملاً از بدن خود جدا شده‌اند، انگار عقل‌هایی بدون بدن هستند. بنابراین، من همیشه بر جنبهٔ فیزیکی در کارهایم تأکید می‌کردم. می‌خواستم تجربه‌ای کامل باشد که شامل بدن، حواس، ذهن، احساسات و همه‌چیز شما باشد» (Hatoum, 1995b, 45).

در اثر هنری حکم نوری، این بلندپروازی به‌شکلی تحقق یافته که چیدمان هنری همزمان از دیدگاه پدیدارشناسی و از نظر ارتباط با زمینه و بافت پیرامونی خود معنا پیدا می‌کند. این اثر بازدیدکنندگان را در سطحی بنیادین و همه‌جانبه، از نظر فیزیکی، عاطفی و فضایی درگیر می‌کند و همزمان، به مخاطب فرصت می‌دهد تا دربارهٔ موضوعات مختلف فرهنگی، نظری و تاریخی همچون قدرت، تبعید، اسارت، نظم‌دهی رفتاری، بی‌ثباتی اجتماعی و روانی به تفکر عمیق بپردازد (Deutsche, 1998, 70).

درگیرشدن عمیق و مستقیم بیننده به‌عنوان یک شرکت‌کنندهٔ فعال در اثر هنری، تا حد زیادی به سازماندهی فضایی حکم نوری وابسته است. حاتوم عملاً بازدیدکننده را مجبور می‌کند در فضایی خاص از چیدمان، یعنی گذرگاهی بین قفس و دیوار، حضور داشته باشد. این اثر به بیننده اجازه نمی‌دهد از یک فاصلهٔ امن و بی‌طرف، خارج از فضا، به آن نگاه کند و به همین دلیل، نمونه‌ای کامل از زیبایی‌شناسی پذیرش در هنر چیدمان است. همان‌طور که گراولیچ (Grave, 2001, 34) بیان کرده است: «هنر چیدمان، اساساً در مورد بودن با، در و درون اثر هنری است».

در اثر هنری حکم نوری، بیننده به‌طور همزمان در چنگال اسارت فیزیکی و روانی گرفتار می‌شود. این تجربه، به‌روشنی در سایه‌های قفس‌هایی که الگوهای مشبکی روی صورت و بدن مخاطبان انداخته‌اند، عیان می‌شود. این سایه‌ها، ساختار قفس را روی مخاطب حک کرده و او را به‌طور نمادین در آن محصور می‌کنند. بدین ترتیب، حکم نوری نمونه‌ای از چیدمان هنری است که در آن، تجربهٔ جسمانی بیننده به‌عنوان یک شرکت‌کننده فعال، نه به‌عنوان مکمل تعبیری نشانه‌شناختی اثر بلکه به‌عنوان پایهٔ اولیه و اجباری برای تفسیر این اثر انتقادی عمل می‌کند (Deutsche, 1998, 72). چیدمان حکم نوری بیننده را به مشارکت فعال دعوت می‌کند و او را در موقعیتی قرار می‌دهد که احساس می‌کند تحت‌نظارت دائمی است، مشابه نظریهٔ پانوپتیک فوکو. حاتوم در این اثر، جدایی ذهن و جسم را رد می‌کند و بر تجربه‌ای کامل تأکید دارد که شامل بدن، حواس و احساسات است. حکم نوری نه‌تنها بازتابی از تجربهٔ تبعید و بی‌پناهی است، بلکه بیننده را به تفکر دربارهٔ قدرت، نظارت و هویت وادار می‌کند که در مجموع می‌توان تجربیات هویتی و نظارت را در تصویر ۳ به‌طور خلاصه مشاهده کرد.

• مقاومت در چیدمان «حکم نوری» مونا حاتوم از منظر فوکو

فوکو در نظریه‌های خود به این موضوع اشاره می‌کند که قدرت همواره با مقاومت همراه است و هر ساختار نظارتی، امکان مقاومت را در خود ایجاد می‌کند (Foucault, 1982, 221). در این چیدمان، حاتوم با استفاده از قفس‌های مشبک و نور متحرک، فضایی خلق می‌کند که بیننده را در موقعیتی قرار می‌دهد که همزمان احساس نظارت و اسارت می‌کند. این فضا می‌تواند به‌عنوان استعاره‌ای از شرایط سرزمین‌های فلسطین که توسط رژیم صهیونیست اشغال شده است، تفسیر شود. فوکو در نظریهٔ پانوپتیک، به این موضوع اشاره می‌کند که نظارت دائمی و نامرئی، افراد را به خودنظارتی وادار می‌کند (Foucault, 1995, 202). در حکم نوری، نور متحرک و سایه‌های قفس‌ها نمادی از این نظارت دائمی هستند. بیننده احساس می‌کند تحت‌نظر است، حتی اگر ناظر فیزیکی وجود نداشته باشد. این شرایط مشابه وضعیت فلسطینی‌ها در سرزمین‌های اشغالی است، جایی که آن‌ها تحت نظارت شدید نظامی و اجتماعی قرار دارند و هر حرکت آن‌ها کنترل می‌شود (Khalidi, 2010, 45).

ازطرفی فوکو معتقد است هر ساختار قدرت، امکان مقاومت را در خود ایجاد می‌کند (Foucault, 1982, 225). در حکم نوری، بیننده با قرارگرفتن در فضای اثر، به‌طور ناخودآگاه به مقاومت در برابر این نظارت دعوت می‌شود. این مقاومت می‌تواند به‌عنوان نمادی از مقاومت مردم فلسطین در برابر اشغال و سرکوب تفسیر شود. فلسطینی‌ها با وجود نظارت شدید و محدودیت‌های فراوان، همواره به شیوه‌های مختلف، ازجمله مقاومت مدنی، فرهنگی و هنری در برابر اشغال ایستاده‌اند (Pappe, 2006, 112).

حاتوم نیز به‌عنوان یک هنرمند فلسطینی تبار، تجربهٔ شخصی خود از تبعید و اشغال را در آثارش بازتاب می‌دهد. حکم نوری می‌تواند به‌عنوان استعاره‌ای از سرزمین‌های فلسطین دیده شود که توسط رژیم صهیونیستی اشغال شده‌اند. قفس‌های مشبک نمادی از مرزها و محدودیت‌هایی هستند که بر زندگی فلسطینی‌ها تحمیل شده

تصویر ۳. تجزیه و تحلیل تجربیات هویتی و نظارت در چیدمان مونا حاتوم. مأخذ: نگارندگان.

است. درحالی که نور متحرک نشان‌دهندهٔ نظارت دائمی و سرکوب است (Shohat, 2006, 78). بااین‌حال، حضور بیننده در این فضا و تعامل او با اثر، نمادی از مقاومت و پایداری است. فلسطینی‌ها، با وجود تمام محدودیت‌ها، هویت و فرهنگ خود را حفظ کرده‌اند و به مقاومت ادامه می‌دهند (Khalidi, 2010, 56) (تصویر ۴).

فوکو (Foucault, 1980, 142) به مقاومت فرهنگی و هنری به‌عنوان شکلی مهم از مقاومت در برابر قدرت اشاره می‌کند. حاتوم، با خلق آثاری مانند حکم نوری، نه‌تنها به بیان تجربیات شخصی خود می‌پردازد بلکه صدای مردم فلسطین را نیز به جهانیان می‌رساند. این اثر به‌عنوان شکلی از مقاومت هنری، توجه بینندگان را به شرایط فلسطین جلب می‌کند و آن‌ها را به تفکر دربارهٔ بی‌عدالتی‌ها و اشغال سرزمین‌های فلسطین دعوت می‌کند (Said, 1993, 23).

نتیجه‌گیری

چیدمان حکم نوری اثر مونا حاتوم، هنرمند فلسطینی-بریتانیایی، فضایی پویا خلق می‌کند که در آن عناصر بصری مانند قفس‌های مشبک فلزی و نور متحرک، به‌عنوان استعاره‌هایی از محدودیت و نظارت در جوامع مدرن عمل می‌کنند. این اثر با قراردادن بیننده میان ساختارهایی که سایه‌های متغیر بر دیوارها و بدن او می‌اندازند، تجربه‌ای جسمانی و ذهنی را رقم می‌زند که حس تحت‌نظر بودن را القا می‌کند. قفس‌ها، با درهای باز و طراحی مشبک، نه‌تنها نمادی از حصارها و موانعی هستند که هویت افراد را محدود می‌کنند بلکه با دعوت به ورود و تعامل، امکان بازپس‌گیری فضا و ایستادگی در برابر این محدودیت‌ها را فراهم می‌آورند. نور متحرک که به‌طور مداوم تغییر جهت می‌دهد، مانند نگهبانی نامرئی عمل می‌کند که حضورش احساس می‌شود اما قابل رؤیت نیست؛ این ویژگی به‌خوبی با مفهوم نظارت دائمی در جوامع امروزی هم‌راستا است و بیننده را به تأمل در مورد سازوکارهای قدرت و کنترل وامی‌دارد. این تجربهٔ بصری و حسی، ریشه در زندگی حاتوم به‌عنوان فردی دارد که تبعید و اشغال را تجربه کرده است. قفس‌ها یادآور مرزهای فیزیکی و روانی‌اند که بر زندگی فلسطینی‌ها در سرزمین‌های اشغالی تحمیل شده‌اند، درحالی که نور متحرک، نظارت بی‌وقفه‌ای را بازنمایی می‌کند که هر جنبه از زندگی روزمره را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بااین‌حال، این چیدمان تنها به بازنمایی محدودیت‌ها بسنده نمی‌کند؛ حضور فعال بیننده و حرکت او در این فضا، به‌شکلی نمادین، پایداری و مقاومت مردمی را تداعی می‌کند که با وجود سرکوب، هویت و فرهنگ خود را حفظ کرده‌اند. از منظری دیگر، این اثر با بهره‌گیری از چهارچوب نظری پانوپتیسم که بر نظارت نامرئی و خودنظارتی تأکید دارد، نشان می‌دهد حتی بدون حضور ناظر فیزیکی، افراد چگونه در مواجهه با قدرت، خود را محدود می‌کنند. نور و سایه‌ها در حکم نوری این ایده را به‌صورت ملموس درمی‌آورند. سایه‌های مشبک که بر بدن بیننده نقش می‌بندند، حس محصورشدن را تقویت می‌کنند و او را به بخشی از اثر تبدیل می‌کنند. این تعامل، تجربه‌ای انتقادی را شکل می‌دهد که نه‌تنها شرایطی خاص را بازتاب می‌دهد بلکه به مسائل گسترده‌تری مانند سلطه و کنترل در جهان معاصر اشاره دارد. حاتوم با خلق این فضا، تجربهٔ شخصی خود از زندگی در تبعید را با روایت جمعی پیوند می‌زند و هنر را به ابزاری برای بیان مقاومت فرهنگی تبدیل می‌کند. این چیدمان، با ترکیب مواد صنعتی و فرم‌های انتزاعی، بیننده را به تأمل در مورد پیوند میان هویت فردی و جمعی دعوت می‌کند و نشان می‌دهد، چگونه هنر می‌تواند صدای کسانی باشد که تحت‌ستم قرار گرفته‌اند. در این اثر، مقاومت نه به‌صورت آشکار و مستقیم، بلکه ازطریق تعامل ظریف و نمادین بیننده با فضا شکل می‌گیرد؛ او با قدم‌زدن در میان قفس‌ها و احساس سایه‌ها بر خود، به‌طور ناخودآگاه در برابر نظارت ایستادگی می‌کند و این فرایند، بازتابی از تلاش برای حفظ هویت در برابر نیروهای سرکوبگر است. بدین ترتیب، حکم نوری به‌عنوان بیانیه‌ای هنری و سیاسی عمل می‌کند که توجه جهانی را به شرایط انسانی جلب می‌کند و هنر معاصر را به عرصه‌ای برای نقد ساختارهای قدرت تبدیل می‌سازد. این اثر نشان‌دهندهٔ توانایی هنر در بازنمایی مسائل عمیق انسانی است و با خلق تجربه‌ای فراگیر، بیننده را از ناظری منفعل به شرکت‌کننده‌ای فعال بدل می‌کند که در خلال این تعامل، به درک عمیق‌تری از مقاومت و هویت دست می‌یابد.

برای پژوهش‌های آینده، پیشنهاد می‌شود تحلیل چیدمان حکم نوری و دیگر آثار مونا حاتوم از نظر دیدگاه‌های نظری متنوع‌تری مانند، نظریه‌های پسااستعماری، فمینیستی یا روان‌کاوانه بررسی شود تا ابعاد گسترده‌تری از پیوند میان هنر، هویت و مقاومت روشن گردد. به‌طور خاص، کاوش نقش جنسیت در بازنمایی هویت در آثار حاتوم می‌تواند درک عمیق‌تری از تجربهٔ زیستهٔ او به‌عنوان یک زن فلسطینی در تبعید ارائه دهد. همچنین، مطالعهٔ تطبیقی آثار حاتوم با هنرمندان معاصر دیگر از خاورمیانه که به مسائل نظارت و مقاومت می‌پردازند، می‌تواند به شناسایی الگوهای مشترک و تفاوت‌های فرهنگی در بیان هنری منجر شود. علاوه‌بر این، بررسی تأثیر فناوری‌های دیجیتال و رسانه‌های جدید بر چیدمان‌های مشابه حکم نوری می‌تواند چگونگی تحول ابزارهای نظارت در هنر معاصر را روشن کند. در نهایت، پیشنهاد می‌شود پژوهش‌هایی با رویکرد کیفی و میدانی، مانند مصاحبه با بینندگان این اثر، انجام شود تا تأثیرات عاطفی و ادراکی آن بر مخاطبان جهانی و محلی سنجیده شود و نقش هنر در ایجاد گفت‌وگوهای بین‌فرهنگی برجسته گردد.

تصویر ۴. مقاومت در چیدمان «حکم نوری» مونا حاتوم. مأخذ: نگارندگان.

پی‌نوشت‌ها

۱. Panopticism، ۲. Michel Foucault، ۳. Panopticon، ۴. Jeremy Bentham، ۵. Self-regulation، ۶. Readymade

فهرست‌منابع

• Adorno, T. W. (1978). *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Verso.

• Archer, M. (2002). *Art Since 1960*. Thames & Hudson.

• Ayad, M. (2015). *Mona Hatoum: Turbulence*. Art Asia Pacific.

• Ball, H. (1916). *Dada Manifesto*. Cabaret Voltaire.

• Brett, G. (1997). *Mona Hatoum*. Phaidon.

• Corwin, W. (2016). *Mona Hatoum*. The Brooklyn Rail. https://brooklynrail.org/2016/06/artseen/mona-hatoum

• Deutsche, R. (1998). *Evictions: Art and Spatial Politics*. MIT Press.

• Duchamp, M. (1957). *The Creative Act. Art News*. Art News.

• Esmaili, N., & Hassanvand, M. K. (2018). A Study on new art media in the works of four contemporary international female artists. *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 10*(1), 21-33. https://doi.org/10.22051/jjh.2017.221.

• Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press.

• Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.

• Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Pantheon Books.

• Foucault, M. (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry, 8*(4), 777-795. https://doi.org/10.1086/448181

• Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.

• Grave, G. (2001). *Installation Art: A Critical History*. Thames & Hudson.

• Hatoum, M. (1995a). *Measures of Distance*. Whitechapel Gallery.

• Hatoum, M. (1995b). *Interview with Mona Hatoum*. Whitechapel Gallery.

• Jay, M. (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. University of California Press.

• Jones, A. (2004). *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*. MIT Press.

• Khalidi, R. (2010). *Palestinian Identity: The Construction of Modern National Consciousness*. Columbia University Press.

• Krauss, R. (1979). *Grids*. MIT Press. https://www.jstor.org/stable/778321

• Linden, S. (2016). *The Political in Contemporary Art: A Critical Analysis*. Retrieved August 16, 2025, from https://ivypanda.com/essays/hatoums-light-sentence-and-the-20th-century-art/

• Nayeri, F. (2015). *Mona Hatoum: A Retrospective*. Tate Publishing.

• Pappe, I. (2006). *The Ethnic Cleansing of Palestine*. One world Publications.

• Pourkasmaei, P., Nadalian, A., & Marasy, M. (2020). The concept of body in performance art based on Gilles Deleuze's theories. *Journal of Fine Arts: Performing Arts & Music, 25*(2), 15-24. https://doi.org/10.22059/jfadram.2020.270598.615270

• Richter, H. (1965). *Dada: Art and Anti-Art*. Thames & Hudson.

• Said, E. (1990). *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press.

• Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. Knopf.

• Said, E. (2000). *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*. Harry N. Abrams.

• Shohat, E. (2006). *Taboo Memories, Diasporic Voices*. Duke University Press.

• Spence, R. (2016). *Mona Hatoum: A Journey Through Exile*. Tate Publishing.

• Tate. (2013). *Mona Hatoum: Light Sentence*. Retrieved August 16, 2025, from https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365

• Tzara, T. (2003). *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Calder Publications.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article disributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله

اسدی فارسانی، مجید و مختاری دهکردی، راضیه. (۱۴۰۴).هویت و مقاومت: تحلیل چیدمان «حکم نوری» مونا حاتوم در پرتو نظریهٔ پانوپتیسم فوکو. *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۳(۴۹)، ۴۴-۵۳.

DOI: 10.22034/jaco.2025.504021.1450

URL: https://www.jaco-sj.com/article_225921.html