تحلیل مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در آثار سیامک فیلی‌زاده بر اساس آرای فوکو

(مطالعه موردی: نمایشگاه اندر گراند)

فریده آفرین*

تاریخ ارسال: ۱۳۹۷/۰۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۵/۳۰

چکیده

با توجه به رواج فرم‌های رویت‌پذیر هنر دوره قاجار در آثار برخی از هنرمندان معاصر ایران، هدف تحقیق، تحلیل مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در ٦ اثر نمایشگاه آندرگراند سیامک فیلی‌زاده است. سؤال تحقیق درباره چگونگی نگاه به مؤلفه‌های این مکانیسم در آثار یادشده در دو بخش نظام سلطنتی/حکومتی و سرمایه‌داری است. روش خوانش آثار توصیفی-تحلیلی با بهره‌گیری از آرای میشل فوکو و رویکرد «تبارشناسی» است. در این رویکرد مؤلفه‌هایی چون کارکرد یا هدف؛ شیوه، ابزار یا تکنیک و نظام تمایزگذاری در مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند، تحلیل می‌شود. خوانش توصیفی مؤلفه‌های

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان. f.afarin@semnan.ac.ir

بصری، نوشتاری و پس‌زمینه آثار یادشده سلطه خطوط عمودی و سطوح کشیده، رنگ‌های سرد؛ تیره و گرفته، استفاده اندک از نوشته و تأکید بسیار بر عناصر معماری در پس‌زمینه را نشان می‌دهد. در این آثار از بسیاری از قوانین نمادین هنر درباری نماد زدایی و در شخصیت‌های تاریخی دستکاری صورت گرفته است. خوانش تحلیلی ترکیب‌بندی آثار فیلی‌زاده با وجود این‌که حاکی از نیرویِ گسست دوره قاجار یعنی هنر نمادین درباری از جریان هنر اعتراضی و بازاری است؛ گسست سنت و مدرنیته و آغازه‌های گسست سلطنت مشروطه از مشروعه را نشان می‌دهد. در این عکس‌ها خوانش توصیفی جزییاتی چون لباس برند و مارک شخصیت بدمن و سوپرمن ناصرالدین‌شاه، لباس پاپ آرتی و دستبند و گردن بند طلای او، مانکن‌ها، زنان لاغراندام و... به تأثیر سرمایه‌داری از طریق فرهنگ بر جامعه هنرمند اشاره می‌کند. نتیجه این‌که در این آثار همراهِ تأکید بر ابزار و تکنیک و هدف قدرت حاکمیت‌مند در یک نظام سلطنتی، از مؤلفه‌های قدرت حاکمیت‌مند در نظام سرمایه‌داری نیز پرده برداشته می‌شود.

واژه‌های کلیدی: *نوقاجارگرایی، هنر معاصر، قدرت حاکمیت‌مند، تاریخ، سلطنت ناصرالدین‌شاه.*

مقدمه و بیان مسئله

در اوایل دوره قاجار حمایت و هم‌راستایی سیاست و هنر، هنر درباری و شمایل سازی را رقم زد. هنر درباری به دلیل نمایش شکوه شاه، شاهزاده و تصویر جامعه درباری به‌عنوان پراکسیس این جامعه کارکرد کاملاً مشخصی داشت (مثال: هنر دربار لویی چهاردهم)، همان‌گونه که هنر دینی بخشی از پراکسیس زندگی جامعه مؤمنان محسوب می‌شد (بورگر، ۱۳۹٤: ۱۱۰). در این دوره، به همین موازات، جنبه‌های بازاری هنر قاجاری هم پررنگ شد و عده‌ای به هنرهایی چون قلمدان‌سازی پرداختند (آژند، ۱۳۸۷:

۷٤). در انشعاب دیگری از هنرها مانند هنرهای نمایشی و کاریکاتورهای روزنامه‌ها، اصلاحاتی کارکردی خلاف انتظار حکومت رواج یافت. در این صورت برخی هنرها به‌جای این‌که ابزاری برای افزایش مشروعیت سلطنت باشند، راهی برای ایجاد فاصله و شکاف میان حاکم و تابع باز می‌کنند. بنابراین رابطه سیاست و هنر از کارکرد تعاملی تا کارکردی تقابلی و از حمایت تا عدم‌حمایت نوسان دارد. به‌ویژه هنگامی‌که نهضت مشروطه تعداد زیادی از هنرمندان و روشنفکران را در دوره دوم قاجار با خود همراه کرد، هنر با فاصله بیشتر از مؤلفه‌های حمایتی حاکمیت‌مند، قدم در راهی نهاد که از آن به «عصر بیداری» یا «تجدد و نوزایی» یاد شد.

در دوره قاجار انقلاب مشروطه به‌منزله رویدادی است که لحظه پس‌وپیش دو نوع سلطنت مشروعه و مشروطه را رقم زد. بعد از گسست، دو لحظه متفاوت روی منحنی فرم‌های گزاره‌پذیر و فرم‌های رویت‌پذیر به وجود آمد. کردارهای گفتاری و غیرگفتاری مدافع سلطنت، به‌طور مداوم بر روی سرمنشأهای این گسست سرپوش می‌گذاشت. نمونه‌ای از اقدام یادشده، در عرصه گفتاری این‌چنین گزارش‌شده: «میرزا ملکم خان [...] روزنامه به زبان فارسی ایجاد کرد موسوم به **قانون** که تماماً شیطنت و خیانت و فساد و بدذاتی است که خود را در آن روزنامه زبان اهل ایران قلمداد کرده و می‌گوید قانون می‌خواهیم. همه‌کس می‌دانند که یک نفر ارمنی [...] چگونه می‌شود برای مملکتی مثل ایران که مملکت اسلام است و حال آن که خود مسلم نیست محض خیرخواهی قانون بخواهد. کدام قانون بهتر از **قرآن مجید** است که پیغمبر صلی‌الله و علیه و آله گذاشته و الآن معمول دولت و ملت است.» (کهن، ۱۳٦۰: ۱٦۱) بدین ترتیب روایت‌ها و فرم‌های گزاره‌پذیری در عصر مشروطه ساخته شد که در آن کثرتی از بدن‌ها یا هستی اجتماعی را در دو جهت تعین داد. در یک‌جهت پیدایش مفاهیم جدید در عصر قاجار، ترکیبات و تعبیرات تازه‌ای چون «حکومت ملی»، «حقوق بشر»، «دولت ملی»، «حریت یا آزادی فردی»، «حریت جمعی»، «اتحاد ملی»، «قشون ملی»، «تصنیف وطنی»، «مساوات»، «عدالت»، «مجلس»، «قانون» را به وجود آورد. (آجودانی، ۱۳۸۲: ۷)

همین عبارات باوجود سرکوب شدید درهم‌پیچیده در روایات مشروطه، به نیروهایی که از میدان سلطنت‌طلب و از سازوکار نمادین آن بیرون می‌ماندند جهت داد. نیروی مازاد بر امور نمادین در هر دو عرصه، آنچه دیدنی و شنیدنی بود را تعین می‌بخشید و کارکرد آن‌ها را مشخص می‌کرد.

محل تأکید این مقاله بیشتر حول رابطه حاکم و تابع برای تعیین عناصر قدرت حاکمیت‌مند، سازمان‌یافته است. در قدرت حاکمیت‌مند به شرح کارکرد، هدف، نظام تمایزها، تکنیک و تبیین آن‌ها در آثار نمایشگاه آندرگراند سیامک فیلی‌زاده به‌عنوان هنرمندی نوقاجارگرا خواهیم پرداخت. سیامک فیلی‌زاده نقاش و طراح گرافیک معاصر آثار این نمایشگاه را به شیوه میکس مدیا از عکاسیِ صحنه‌آرایی شده و فوتومونتاژ ایجاد کرده است. از مهم‌ترین افتخارات هنری او افزودن اثر «بازگشت رستم پس از سی سال» وی به مجموعه موزه متروپولیتن نیویورک است. لیندا کومارف مسئول بخش هنرهای اسلامی موزه لاکمای لس‌آنجلس با پیگیری سرنوشت هنر اسلامی، اثر «رستم آرپی‌جی به دست» فیلی‌زاده را امتدادی بر سنت هنر اسلامی و ایران ارزیابی کرده است (نقل از اخگر، ۱۳۹۳: ۱۱۰). با این توصیف، پژوهش حاضر معطوف به آثار نمایشگاه «آندرگراند» برگزارشده در گالری آران در اردیبهشت ۱۳۹۳ است. موضوع نمایشگاه سلطنت و وقایع عصر ناصری چون تبعید مهد علیا به قم و شهادت امیرکبیر، سرکوب زنان توسط میرزا محمود خان کلانتر و ماجرای نان، توطئه مهد علیا، مرگ مشکوک امیر قاسم فرزند جیران، جیران غزال گریزپای، بازگشت از فرنگ و ترور ناصرالدین‌شاه قاجار و ... بوده است.

هنرمندان معاصر بنا به دلایلی گرایش نوقاجارگرایی را برای بیان ایده‌های خود به کار گرفته‌اند. با بررسی انواع عناصر قدرت حاکمیت‌مند در نمایشگاه آندر گراند، موضع هنرمند را نسبت به مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند نشان می‌دهیم. هدف تحقیق پاسخ به این سؤال‌هاست: آیا نوقاجارگرایی سیامک فیلی‌زاده در دوره معاصر هم‌راستای

همان گسست از عرصه نمادین هنر قاجار ارزیابی می‌شود؟ آیا هنرمند با بهره از لحظات گسست از چارچوب نمادین هنر یک دوره تاریخی، به بازسازی آن در بستر وضعیت معاصر می‌پردازد؟ آیا حاصل همبودی گذشته و اکنون در آثار هنرمند یادشده، امر معاصری است که نور جدیدی بر وضعیت معاصر می‌تاباند؟ پاسخ به سؤال‌ها مشروط به تمرکز بر خود آثار است زیرا بنا به گفته فوکو در «*نظم چیزها*»، نظام بازنمایی در آستانه مدرنیته، نه به هنرمند و نه به مخاطب، بلکه به آثار متکی است (Foucault, 1966: 5, XXiV).

به عنوان پیشینه، باید از برخی مقاله‌ها و نوشته‌های فوکو، کتاب «فوکو»ی دلوز و نیز کتاب «تبارشناسی خاکستری است» یادکرد که مبنای چارچوب نظری تحلیل‌ها را فراهم کرده اند.

گذشته از این موارد، با توجه به سؤال‌های یادشده، پژوهش دقیقاً مرتبط با عنوان تحقیق یافت نشد. نظر به ابعاد معنایی عنوان، می‌توان نوشته‌ای مجمل از حجت امانی در روزنامه شرق منتشرشده در آذر ۱۳۹٤ با عنوان «زایش سیاست در تابلو» را معرفی کرد که نویسنده در آن به تعریف و ذکر انواع نوقاجارگرایی در هنر معاصر می‌پردازد. مقاله حاضر از جنبه تمرکز بر قدرت حاکمیت‌مند بر اساس آرای فوکو در آثار یک هنرمند با پیشینه یادشده تفاوت‌های بسیاری دارد. در مورد آثار فیلی‌زاده هم مصاحبه‌ها و نقدنوشته‌هایی کوتاه و مختصر به رشته تحریر در آمده است. برای نمونه مجید اخگر در «رستاخیز روی فرش ایرانی» در این آثار نوعی خنثی‌بودگی به واقعیت پیرامونی را تشخیص می‌دهد که از نظر سبکی دارای چند ویژگی مانند: تلفیق نشانه‌های تاریخی ناهمزمان (تاریخی و معاصر)، وجودِ ژست‌های اغراق‌شده، نمایشی و اتکا به تصویرپردازیِ حوزه تبلیغات مد، ویدئو کلیپ‌ها و متکی به صنعت سکس است. این آثار را مملو از ارجاعات بصری و رنسانسی و مسیحی تا ارجاع به آثار ژاک لویی داوید و دیگران می‌بیند (اخگر، ۱۳۹۳: ۱۰۹). نتیجه پژوهش حاضر حاکی از آن است که آثار نمایشگاه، مسائل وضعیت دوران خود را به‌طور ضمنی بیان می‌کند.

مفاهیم نظری پژوهش

در این بخش به تعریف مفاهیم و واژگان مهم مقاله چون نوقاجارگرایی بر اساس حدود زمانی، قدرت، قدرت حاکمیت‌مند و تاریخ در آرای فوکو خواهیم پرداخت.

نوقاجارگرایی

منظور از دوره معاصر، در نظر گرفتن بازه زمانی است که از دوره قاجار به بعد تقسیم‌بندی شده است: دوره اول (۱۳۲۰-۱۲۸۹)، دوره دوم (۱۳۳۷-۱۳۲۰)، دوره سوم (۱۳۵۷-۱۳۳۷)، دوره چهارم (۱۳۵۷ تاکنون) (پاکباز، ۱۳۷۸: ۷۸). موج جدیدی از نوعی «قاجارگرایی» یا نوقاجارگرایی با بازنگری در مفاهیم دوره قاجار در برخی آثار هنری دوره معاصر آغاز شده است و هنرمندان از این طریق به بیان انتقادات و یا بازنگری و نیز به دستکاری؛ تغییر تاریخ و حتی تکرار آن پرداخته‌اند. «واژه «نوقاجارگرایی» در برابر آثار هنری و گرایش‌های معاصر و جدیدی قرار دارد که از ویژگی‌های دوران قاجاریه در سطوح مختلفی بهره گرفته‌اند. نوقاجارگرایی فراتر از هنر شامل همه واقعیات اجتماعی اعم از فرهنگی، اعتقادی، دینی، سیاسی و ... است. اما به هر صورت دربردارنده ژن‌هایی است که در خلق آثار هنری و ادبی بی‌تأثیر نبودند.» (امانی، ۱۳۹٤: ۹) از مهم‌ترین مؤلفه‌های فرمی و محتوایی منشعب از این مفاهیم در هر دو حوزه سیاسی و اجتماعی می‌توان به مفهوم سلطنت با تأکید بر نقش شاهان قاجار اشاره کرد. تا جایی که مطالعات پژوهش حاضر نشان می‌دهد چنین دغدغه‌ای فراتر از ارزش‌گذاری، در آثار آیدین آغداشلو، کامبیز درمبخش، اردشیر محصص، سیامک فیلی‌زاده، سعید خضری، هادی فراهانی، محمدعلی بنی اسدی، حامد صدر ارحامی، امین فخارزاده، بهنام کامرانی، امیر شایان و بزرگمهر حسین پور به نحوی از انحا دیده می‌شود.

قدرت

از دیگر مفاهیم کلیدی این پژوهش «**قدرت**» است. از قدرت فوکویی به‌عنوان کانون تحلیل‌های تبارشناسانه یاد می‌کنند. قدرت بیشتر از این‌که مایملک باشد استراتژی مشتمل بر آرایش‌ها، مانورها، تاکتیک‌ها، تکنیک‌ها و عملکردها است. با نظارت بر این مؤلفه‌ها «واژه قدرت دلالت دارد بر روابط میان طرف‌ها». (فوکو، ۱۳۸۹ ب: ٤٢٢) به دلیل امکان سرپیچی، روابط قدرت در هر میدانی وجود دارد. «برای درک این‌که روابط قدرت چیست شاید باید شکل‌های مقاومت و تلاش‌هایی برای گسستنِ این روابط را تحلیل کنیم» (فوکو، ۱۳۸۹ ب: ٤١١) تلاش‌هایی که هدفشان حمله بردن به نهادی از قدرت یا یک گروه و یک طبقه نیست بلکه هدفشان آشکار کردن تکنیکی در مکانیسم روابط قدرت است (فوکو، ۱۳۸۹ ب: ٤١٤). در نهایت این‌که، قدرت در سه نوع امنیتی، انضباطی و حاکمیت‌مند، صرفاً کارکردش مراقبت کردن، در کمین نشستن و غافل‌گیر کردن نیست؛ چه در این صورت به سطح نازلی در می‌غلتید و تخریبش بسیار آسان می‌گشت. مازاد بر آن؛ قدرت تحریک می‌کند برمی‌انگیزد و تولید می‌کند. قدرت فقط چشم دیدن و گوش شنیدن نیست، قدرت وادار به عمل کردن و سخن گفتن می‌کند (فوکو، ۱۳۸۹ د: ۲۳۱-۲۳۲). در نهایت باید قدرت را، همچون شبکه‌ی سازنده‌ای در نظر گرفت که از تمامی بدنه اجتماعی گذر می‌کند و بدین ترتیب فراتر از امری منفی است که کارکردی جز سرکوبگری ندارد (فوکو ، ۱۳۸۹ الف: ۳۲۸).

قدرت حاکمیت‌مند

با علم به سه نوع قدرت فوکویی، برای این‌که بتوانیم روابط قدرت حاکمیت‌مند را بشناسیم با ذکر این نکته که «فرمانروایی کردن و حکومت کردن متفاوت‌اند» بحث را پیش می‌بریم. قدرت حاکمیت‌مندِ سلطنتی، فرمانروایی می‌کند. در حقیقت منظور از حاکمیت‌مندی به تعبیری فرمانروایی کردن هم هست. در مکانیسم قدرت روابط حاکمیت‌مند فرمانروایی کردن، **گرفتن** از رعایا در یک قلمرو با **وضع قانون** یا صدور

فرمان است. ابژه اساسی فرمانروایی قلمرو است. اتباع از آن جنبه که در یک قلمرو هستند اهمیت دارند. در فرمانروایی از نقض‌کننده فرمان شاهی انتقام گرفته می‌شود. کار یک شاه فرمانروایی، اما کار یک حاکم حکومت کردن است[۱].

تاریخ

برای بررسی قدرت حاکمیت‌مند گویی باید به‌صورت زمانی به عقب برگردیم، اما این عقب‌گرد به معنایِ جستجوی خاستگاه نیست. زیرا تاریخ از نظر فوکو، شدن یا صیرورت و به عبارتی خندیدن به شکوه خاستگاه است. عزیمت تبارشناسی از خاستگاه ارزش‌ها، اخلاق، زهد و شناخت نیست. تاریخ و یا آغاز تاریخی بدین معنا، مطایبه‌گون و مناسبِ برای دور کردنِ توهم خاستگاه و شکستِ تمام خودپسندی‌ها است. تبارشناسی تمام اپیزودهای تاریخ به‌منزله چیزهایی دست‌نیافتنی را نادیده نمی‌گیرد (فوکو، ۱۳۸۹ ب: ١٤٤ و ١٤٨). ازاین‌رو تاریخ نه به معنای رویدادهای گذشته که به معنی بازشناسی لحظات گسست، شگفتی، شکست، بدگواری، پیروزی و تغییر است.

چارچوب نظری پژوهش

چارچوب نظری پژوهش بنا به مقاله «سوژه و قدرت» متکی به پنج مؤلفه **کارکرد، آماج یا موضوع، تکنیک و نظام تمایزگذاری‌ها و هدف** است (فوکو، ۱۳۸۹ ب: ٤٣٠). قدرت حاکمیت‌مند با اتکا به‌حق الهی، نسبت قدرتی است که حاکم و تابع را در یک رابطه دوسویه نامتقارن به هم پیوند می‌دهد. این نسبت نیرو وقتی میان بدن‌ها فعلیت می‌یابد، طرفی را «حاکم» و طرف دیگر را «تابع» می‌گرداند. در مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند، کارکردِ قدرت حاکی از نسبت نیرویی چون «برداشت کردن و گرفتن»

۱- سلطنت شیعی در دوره قاجار حکومت غیر معصوم را روا می‌دارد و هویتی برای شاهان رقم می‌زند که وجه تمایزشان از ایرانیان باستان و اهل سنت را بارزتر می‌کند.

است. قدرت حاکمیت‌مند می‌دهد و می‌گیرد. حاکم به کشتن می‌دهد و یا زنده نگه می‌دارد. ارباب در سیستم فئودالی نه‌تنها مالک زمین وقت زمان و بدنِ رعیت است بلکه مالک جان اوست. هر چه بخواهد می‌دهد و می‌ستاند. عملکردش، از یک‌سو **گرفتن** و از سوی دیگر **بذل و بخشش** است. حاکم محصولات، اشیا ساخته‌شده، نیروی کار و شجاعت در جنگ، زمان و خدمات را می‌گیرد و چیزی را برنمی‌گرداند. بذل و بخشش حاکم به شکل هدیه‌ای درمی‌آید که در مراسم آیینی مانند رویدادی شادی‌برانگیز به‌منزله هدیه اعطا می‌شود یا به شکل یک خدمت به‌گونه‌ای اعلام وفاداری است، مانند حفاظت و نیز دفاع یا خدمت دینی که کلیسا آن را تضمین می‌کند (Foucault, 2003: 44 نقل از مشایخی، ۱۳۹۵: ۱۱۲) و در مقابل شخص، متعهد می‌شود یا چیزی شبیه حقوق خونی برای او پیش می‌آید. قدرت حاکمیت‌مند ممکن است بر چیزی جز کثرات انسانی مثلاً بر زمین، راه و ابزار تولیدی چون آسیاب اعمال شود. در این رابطه «باید حاکمی وجود داشته باشد که بدنش مانند نقطه‌ای عمل می‌کند که همه روابط کثیر، متمایز و آشتی‌ناپذیر در آن به یکدیگر برسند.» (مشایخی، ۱۳۹۵: ۱۱٤) در رابطه شاه و رعیت، بدنِ شاه در اعلی‌ترین درجه حاکم است، اما این بدن، بدنی مطلقاً کثیر و متفاوت از بدن جسمانی است و دامنه معنایی آن تا استحکام تاج‌وتخت نوسان دارد.

آماج، موضوع یا ابژه قدرت، چیزی است که قدرت بر آن اعمال و در رابطه تابع و حاکم داده و گرفته می‌شود. آماج قدرت حاکمیت‌مند جان؛ مال؛ محصول؛ کار؛ زمان و نیرویِ فرد و هر چیزی است که بتوان از تابع گرفت. **تکنیک** اصلی در مکانیسم حاکمیت‌مند، وضع قانون، اطاعت طلبیدن و مجازاتِ خاطی در ازایِ خطا یعنی تعرض به شخص شاه است. به‌علاوه، در نظام تمایز گذاری تمایز حقوقی میان شأن اجتماعی شاه و رعیت به‌عنوان شرط و نتیجه اعمال قدرت در نظام استبدادی حاکم است. در نظام حاکمیت‌مند هرچقدر هم تداوم جایگاه سلطنت مستقل از این یا آن شاه رقم بخورد، باز شخص شاه، اهمیت دارد. در نهایت **هدف** در مکانیسم حاکمیت‌مند، از

کارکرد متفاوت است. در تحلیل مکانیسم‌های قدرت هر جامعه باید پرسید هدف از سوق دادن بدن‌ها به دسته‌ای از امکان‌ها چیست؟ پرسش رویکرد تبارشناسانه این است که در یک رابطه حاکمیت‌مند، قدرت چگونه اعمال می‌شود؟ اعمالِ قدرت، سوق دادن بدن به‌سوی امکان‌هایی خاص است و به همین دلیل همراه قدرت امکان مقاومت هم وجود دارد (Emerling, 2005: 149). روابط قدرت از ابتدا شرایط تولید معنا هم هستند. تبارشناسی جداکردنِ مناسباتِ قدرت از کردارها در یک تحلیل استراتژیک است. حکومت‌مندی و نهادهای کیفری از تکنولوژی‌های قدرت هستند. هدف، آماج و تکنیک مکانیسم حاکمیت‌مند نسبت بدن کثیر شاهی، به بدن رعایا را نسبتی از نیروها می‌داند که در آن قدرت بیشتر از آنکه سرکوب کند، حقیقت تولید می‌کند. واقعیت‌هایی که در امر رویت‌پذیر و امرگزاره‌پذیر حقیقت می‌یابند (دلوز، ۱۳۸۹: ٥٤). قدرت محقق در رابطه حاکم و تابع، موجب تولید معنا یا نسبت نیروها جدا از عملکردها یا دینامیسم‌های مکانی-زمانی می‌شود.

روش‌شناسی پژوهش

روش گردآوری اطلاعات اسنادی است. این پژوهش از نظر نوع داده‌ها، کیفی با تمرکز بر مطالعه موردی است. تحلیل کیفی به مطالعه اکتشافی جزییات می‌پردازد و نیازمند استدلال عقلی در خصوص موضوع مورد مطالعه است. این روش، جستجوگر و مبتنی بر پردازش داده‌های واقعی، معتبر، غنی و عمیق بامطالعه مواردی محدود و نتایجی غیرقابل تعمیم و البته عمیق است (بلکسترو دیگران، ۱۳۹۱: ٨٤-٨٥). ازاین‌رو برای تعمق بخشیدن به نتایج حاصل از پژوهش به مطالعه موردی اتکا می‌شود. مطالعه موردی یکی از روش‌های کیفی مرسوم است و روی یک، دو یا سه مجموعه متمرکز می‌شود به‌نحوی‌که محقق با آن‌ها ارتباط دارد (بلکسترو دیگران، ۱۳۹۱: ٨٤-٨٥). یک مطالعه موردی به زبان ساده از منابع اطلاعاتی هرچه بیشتری برای بررسی نظام‌مند افراد، گروه‌ها، سازمان‌ها، مجموعه‌ها یا

رویدادها استفاده می‌کند. مطالعات موردی هنگامی انجام می‌شوند که پژوهشگر نیازمند فهم یا تبیین یک پدیده است و افزایش اعتبار مطالعه پژوهشگر به افزایش منابع داده‌ها بستگی دارد (ویمر و دومینیک، ۱۳۸٤: ۲۰۰ و ۲۰۲)

مطالعه موردی شامل چهار مرحله است: بیان مسئله و انتخاب «مورد»، انجام عملیات میدانی و گردآوری داده‌ها، سازمان‌دهی داده‌ها، تدوین گزارش (طبیبی، ملکی و دلگشایی، ۱۳۸۸: ۱۳۹) با این توضیح تمرکز در روش مطالعه موردی، از بین آثار حاوی فرم‌های رویت‌پذیر هنر دوره قاجار، بر ٦ عکس از نمایشگاه آندر گراند فیلی‌زاده است؛ **اما رویکرد** این تحقیق، تبارشناسانه است. کار تبارشناسی تمرکز بر رویکرد درزمانی- تاریخی و شناسایی حضور گذشته در اکنون نیست. کار تبارشناسی تحمیل شکلی از یک آغاز معین بر فراز و نشیب‌های راه، شناسایی تحول یک‌گونه، سرنوشت یک ملیت نیست. تبارشناسی شناسایی پیشامدها؛ انحراف‌های ناچیز خطاها، اشتباه‌های ارزیابی و محاسبه‌های نادرستی است که آنچه وجود دارد و برای ما ارزشمند است را رقم می‌زند (فوکو، ۱۳۸۹ ج: ۱۵۱). تبارشناس باید بتواند رویدادهای تاریخ، تکان‌ها؛ شگفتی‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌های بدگواری که گزارشگر آغازها و میراث‌هایند را بازشناسد (فوکو، ۱۳۸۹ ج: ۱۵۱). بدین ترتیب، تبارشناسی در زیر مفهوم سلطنت/فرمانروایی مطلقه، کثرت رویدادها؛ نبرد و آرایش نیروهایی را مشاهده می‌کند که از طریق آن‌ها این مشخصه یا مفهوم سلطنت شکل‌گرفته‌اند. آثار اندرگراند فیلی‌زاده بدون این‌که به ورطه اگزوتیک بغلتند، حاکی از نیروی گسست دوره قاجار یعنی هنر نمادین درباری از جریان هنر اعتراضی و بازاری است و گسست سنت و مدرنیته و آغازه‌های گسست سلطنت مشروطه از مشروعه را نشان می‌دهد. همچنین، به‌عنوان بخشی از منحنی هنر معاصر، با این بازگشت قادر می‌شود خود را از سایر آثار معاصر و در گرایش نوقاجارگرا متمایز کند. در برخی از این آثار، با برملا کردن بخشی از سازوکار سرمایه‌داری، نوعی مقاومت موقت شکل می‌گیرد که در صورت ابقا و حفظ شدن، قاعده یا ضرورتی الگووار برای آثار هنرمندان دیگر به دست می‌دهد. بنا به این دلایل و

با توجه به رویکرد تبارشناسی این آثار به‌عنوان موارد مطالعه در این پژوهش مناسب تشخیص داده‌شده و مورداستفاده قرار گرفته‌اند.

یافته‌های پژوهش

نمایشگاه آندرگراند مشتمل بر ۲۷ عکس صحنه‌ای[۱] و با تمرکز بر رویدادهای مختلف دوران سلطنت ناصرالدین‌شاه در ۲۷ لحظه کنشمند ثبت‌شده است. هر عکس در خود گویای روایت مشخصی است و با سایر عکس‌ها هم، رابطه دراماتیک و روایی می‌یابد. عناصر میزانسن این عکس‌ها با دستکاری توسط نرم‌افزارهای رایانه‌ای احیاگر سنت‌های نگارگری، مرقع‌نگاری و گل و مرغ در قلمدان کاری هم شده‌اند. به‌علاوه هنرمند با دقتی فراوان با بهره از نقاشی رنسانس، نقاشی مسیحی، کلیسایی، گرافیتی، تبلیغات، نمادهای گرافیکی، ارجاعات تئاتری، سینمایی[۲] و با فراخ کردن مجموعه مرزهای دلالت‌های آثارش، از صحنه‌هایی برای یک تئاتر صامت یا داستان کمیک متحرک، عکاسی کرده است[۳]. در حقیقت این عکس‌ها بر پیوند نقاشی و تئاتر به همان اندازه تأکید می‌کنند که بر رابطه عکاسی و تئاتر. این تأکید نه برای یادآوری خاستگاه‌های عکاسی است بلکه یادآوردِ وضعیت چیرگیِ نیروی مرگ به‌صورت مشترک در عکاسی و تئاتر است. ازاین‌رو، هنرمند به وسیله نیروی مرگ و با به‌کارگیری رنگ‌های سرد و خنثی، چهره‌هایی را نشان می‌دهد که هم به تاریخ تکیه دارند و هم به ریخت‌شناسی انسان معاصر (امیر حاجبی و فیلی‌زاده، ۱۳۹۳: ۹). انسان تاریخی در زیر نقاب مرگ

---

۱. Staged photography

۲- طنزگونگی این آثار به فضای سورئال فیلم *ناصرالدین‌شاه آکتور سینمای* محسن مخملباف نزدیک است.

۳- اعضای اجراگر صحنه‌های دراماتیک و تکنیسین‌های تکمیل‌کننده نهایی نمایشگاه عبارت‌اند از: رامین مصیبی: ناصرالدین‌شاه. رضا ثروتی: امیرکبیر. زروان روح‌بخشان: میرزارضا کرمانی. اصغر پیران: میرزا آقاخان نوری. الهه خادمی: جیران. آناهیتا میر: انیس الدوله. آذر تجلی: مهد علیا. مهرداد ناعمی: سفیر روس. مسعود انتظاری: سفیر انگلیس. بهروز کاظمی: کلانتر. بیژن سراجی: گارد. کارگردان حرکات تئاتری: رضا ثروتی.

آن‌قدر می‌رقصد که نیست می‌شود و انسان معاصر از خاکستر رقص مرگ او برمی‌خیزد. بنابراین هنرمند با استفاده از دانش بصری خود و با انتخاب رنگ‌های سرد؛ خنثی و القای فضاهای تیره در فرم و ظاهر اثر و بهره از فرهنگ‌عامه، نیت تفسیر انتقادی وضعیت معاصر را داشته است. سیامک فیلی‌زاده در این نمایشگاه به‌خصوص در این ٦ عکس با عناوین رستاخیز، کابوس شاه، بر سرنهادن تاج کیانی، رضای شاه شکار، شمع‌آجین و اعدام به‌گونه‌ای به کاوش در سنت‌ها و شیوه‌های در حال تغییر زندگی اجتماعی پرداخته که از فرهنگ بصری کشور برخاسته و یا در ژرفنای بیان شخصی‌اش تجلی‌یافته است. هنرمندانی مشابه او از طریق بازنمودهای هنری خود، تصویر متناقضِ مقدس، شمایلی و تجاری‌ای که اغلب با ترکیبی از عناصر فرهنگی عامیانه و عناصر معاصر جهانی نمادسازی شده‌اند، آثارشان را ارائه می‌کنند (کشمیرشکن، ١٣٩٤: ٣٣١).

در مجموع این ویژگی‌های سبکی/شمایل‌شناختی به‌نوعی زبان طنز می‌انجامد که هجو اصطلاح مناسبی برای آن است (اخگر، ۱۳۹۳: ۱۰۹). به تعبیری فیلی‌زاده معتقد است که شاه قصه، هرکدام از ما می‌تواند باشد با همان شیوه استبدادی در مقیاسی متفاوت. درنتیجه هنرمند در این نمایشگاه متوجه رابطه حاکمیت‌مندی است که به شاه نیاز ندارد و هر نسبت نیرویی با مکانیسم مشترک می‌تواند آن را اجرا و پیاده کند. «شخصیت مذبذب نه‌چندان پیچیده ناصرالدین‌شاه به مدد عکس‌های اصل، این امکان را به ما داده است که تخیلاتمان را وسعت دهیم و «ناصرالدین‌شاه درون ما» بیش از شاهان دیگر روایت بسازد و ذهنمان را خیال‌باف کند.» (تسبیحی،۱۳۹۳) بنابراین گویی این شاه درون هر یک از ماست که در یک رابطه حاکمیت‌مند بر بدن‌های دیگر، کنش و یا اثر وارد می‌کند و باعث می‌شود به‌حکم رابطه‌ای حاکمیت‌مند جان و مال و زمان و آرزو و آمال طرف دیگر را ضبط کنیم. «روایت‌های تصویری جدید فیلی‌زاده اما در نفی دوره‌های تاریخی که بدان پرداخته، نیستند. آن‌ها همچنین با توجه به بازیگوشی‌های انجام‌شده، اصالت روایی خود را حفظ کرده‌اند و خود را از ورطه افتادن به یک شوخی یا طنز دم‌دستی به سمت پیوندی ممتد با عصر ما سوق می‌دهند.» (شاهد، ۱۳۹۳)

همزمانی تنش‌دارِ گذشته و اکنون که این اثر را معاصر کرده به ما می‌گوید از هجوم گذشته، در امان نیستیم. میدان نیروی گذشته اکنون ما را رها نمی‌کند. نسبت حاکمیت‌مند، نیروی گذشته را در ارتباط با میدان نیروی اکنون قرار می‌دهد. درنتیجه باید قدرت را، همچون شبکه سازنده‌ای در نظر گرفت که از تمامی بدنه اجتماعی گذر می‌کند و بدین ترتیب فراتر از امری منفی است که کارکردی جز سرکوبگری ندارد (فوکو، ۱۳۸۹ الف: ۳۲۸).

مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در نظام سلطنتی

۱- بدن شاه: ابزار در یک رابطه حاکمیت‌مند

تصویر ۱- رستاخیز، آندرگراند، سیامک فیلی زاده، ۱۳۹۳، میکس مدیا، گالری آران، (نیوال، ۱۳۹۳: سایت)

در تصویر ۱، سلطه خطوط، سطوح عمودی و کشیده و رنگ‌های تیره، نمودگر ناصرالدین‌شاه با تاجی طره‌دار است که گلوله‌ای بر بدن او نشسته، درحالی‌که دست چپش را به‌منزله قابی دور گلوله و خون جاری، گرفته با انگشت سبابه با ژستی آشنا بدان اشاره می‌کند. او با بدن آبیِ خاکستری و کلاه‌سیاه و چروک‌های صورتش، مشابه

غول سالخورده چراغ جادوی قصه‌ها و غول‌های نگارگری ایرانی به نظر می‌رسد. وی با هیچ اسلحه و تمهیدی، از بین نمی‌رود و مانند شبح هولناک یا زامبی و یا مرده زنده مدام بازمی‌گردد و چون هادس[۱]، ساکن سرزمین زیرِین می‌شود و به حیات خود ادامه می‌دهد. این بازگشت نشان می‌دهد مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند هیچ‌گاه از بین نمی‌روند و مدام به انحا مختلف جلوه می‌کند. همچنان بدن متکثر شاه، یعنی عمارت، تاج کیانی و تختش، پابرجا است؛ تقرر دارد و بر شئونات زندگی رعایا سایه افکنده است. فرشته‌هایی که بالای سر او هستند با چاشنی هجو این آثار را بیشتر به افسانه پریان شبیه می‌کنند. دو فرشته، بال‌های چادری او را گرفته‌اند و حرکت روح او را برای خروج تسریع می‌بخشند. این بال‌ها او را همتراز کاذب سوپرمن[۲] ساخته‌اند. نگاه تبارشناس به مبادی نه برای جستجوی خاستگاه انسان بالدار که برای نقد هزل‌آمیز بال‌های شاهان با نگاه به شخصیت سوپرمن است. سابقاً گوی بالدار جایگاه شاه را در تمدن ایران در مقام خورشید و همه‌چیزدان تعیین می‌کرد که شرق و غرب قلمرو شاهی وی را تحت پوشش قرار می‌داد. اما بال‌های شُل ناصرالدین‌شاه نه‌تنها نماد فقدانِ فره ایزدی در او است که شرق و غرب عالم و البته هیچ کجای قلمروی پادشاهی وی را تحت سیطره‌اش قرار نمی‌دهد. بال‌های چادری در این تصویر، استعاره‌ای از نفوذ تدبیر و سیاست زنانی چون مهد علیا[۳] در رأی شاه است. ازاین‌رو علامت گرافیکی بالای تصویر ۱ راه خروج اضطراری او را پیشنهاد می‌کند. در اغلب عکس‌های این مجموعه، دو فرشته بالدار بالباس‌هایی به رنگ سیاه، سفید و میمیک صورتشان، به سنجش اعمال ملوکانه شاه مشغول‌اند. این دو، با ریشه در گاهان، نماد فرشته اشی[٤] و آتنا، با الهام از

۱- یکی از اساطیر یونانی و فرمانروای جهان زیرزمینی و مردگان.

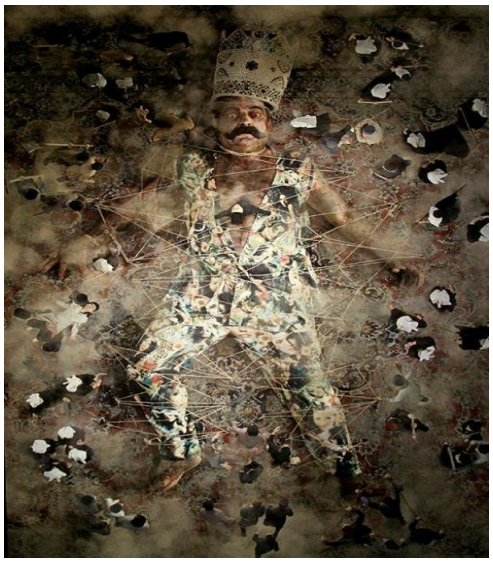
۲- شخصیت ابرقهرمان کتاب‌های کمیک و مصور آمریکایی خلق‌شده توسط جری سی گل و جوشوستر که دست‌مایه خلق بسیاری از بازی‌های ویدیویی و فیلم‌ها (برای نمونه بتمن علیه سوپرمن: طلوع عدالت از زک استاینر در سال ۲۰۱۷) قرار گرفته است.

۳- امیربانوی ایرانی مادر ناصرالدین شاه و همسر محمد شاه ملقب به ملک جهان خانم و نواب علیه.

٤- کلمه‌ای اوستایی بمعنی فرشته توانگری و نماینده بخشایش ایزدی.

هنر غرب و برگرفته از طرح تلفیقی اشکانی ملهم از فرشته نیکه یونانی و نماد پیروزی و حمایت از الوهیت؛ مشروعیت الهی پادشاه و دهنده دیهیم همراه بخت و اقبال‌آوری (بویس، ۱۳۸۱: ۱۱۱) خوانده می‌شوند. آن‌ها اغلب در دوره اسلامی در قالب سروش با الهام از فرشته‌های بالدار موجود در نقاشی‌های غربی بالای تخت شاهان ترسیم شده‌اند. این دو فرشته در این عکس‌ها از کارکرد نمادین‌شان خالی شده‌اند. در ادامه نشان می‌دهیم که بدن شاهی، شهر، عمارت و تاج‌وتخت او را هم در برمی‌گیرد، زیرا بدن شاه صرفاً بدن جسمانی او نیست.

۱-۱ شهر و عمارت شاهی: ابزاری در مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند



تصویر ۲: کابوس شاه، آندرگراند، سیامک فیلی زاده، ۱۳۹۳، میکس‌مدیا. (تیوال، ۱۳۹۳: سایت)

در نظام حاکمیت‌مند شاکله و چارچوبی برای رقم زدن سرشت شهر وجود دارد. حاکم در شهر باید جایگاهی متناسب با شأنش در نسبت قدرت حاکمیت‌مند داشته باشد. اهمیت پایتخت در سازمان‌دهی فضاهای شهری با رعایت ساختار طبقاتی کشور، با حفظ شباهت، به عمارتی چند طبقه اهمیت بیشتری می‌یابد. رابطه حاکم- قلمرو رقم‌زننده کارکردهای پایتخت به‌عنوان زیور قلمرو حاکم به‌گونه‌ای است که به گردش قانون‌ها، فرمان‌ها و آیین‌ها در اطراف و گوشه‌های قلمرو می‌انجامد. همچنین قلمرو باید سرمشق رفتارهای پسندیده باشد و با نمایش شکوه، تجمل و رفاه قطب جذب کالاهایی باشد که از بیرون قلمرو می‌آید. مسئله یک مکانیسم حاکمیت‌مند ایجادِ

مرکز گردش قوانین، فرامین و آیین‌هاست. (مشایخی، ۱۳۹۵: ۱۲٤) مانند بدنی که قلب/مرکز باعث پمپاژ جریان خون در آن می‌شود. این شهر را هنرمند آندرگراند نامیده است که دارای پلان دایره‌ای است.[۱] شهر و عمارت شاهی، ابزاری در تکنیک مکانیسم حاکمیت‌مند در دوره قاجار است، زیرا نه‌تنها موقعیت آن در داخل، بلکه به‌عنوان مؤلفه‌ای ژئوپلیتیک دوری و نزدیکی به رقبای سیاسی برای انتخاب آن مدنظر قرار می‌گرفته است.

کاخ صاحبقرانیه یکی از عمارت‌های ناصری است که زیرزمین آن با عنوان حوض‌خانه محل ورود ناصرالدین‌شاه به حرمسرایی با ٤۰ اتاق مزین به گچ‌بری و ارسی‌هایی زیبا بوده و بعد از تالار آیینه موجب حظ بصری بیننده می‌شود. کاخ گلستان با تالار آیینه و کاخ سلام نیز از کاخ‌های سلطنتی مؤید قدرت و جلوس ناصری است. شاید بتوان کاخ‌ها را به‌منزله قلب یا مرکز در یک قلمرو در نظر گرفت که باعث گردش سیاسی و تجاری حول یک مرکز یا تختگاه می‌شود. در تصویر شماره ۲، در یک فضای سوررئال عمق کابوس شاه خودبزرگ‌بین مجسم شده است. ناصرالدین‌شاه مانند گالیور در سرزمین لی‌لی‌پوتها یا کوتوله‌ها[۲] بالباس مذبذبش روی فرش فاخری به بند کشیده شده و در مراسمی مشابه قالی تکانی در حال فلک‌شدن و حتی بدتر کلنگ خوردن، به نظر می‌رسد. این فرش نمونه فرش‌های کاخ‌های ناصری به‌خصوص در تالار آیینه کاخ گلستان است. گالیور/ ناصرالدین‌شاه در نقش ناخدای کشتی از عهده مسئولیت اداره شهر و حکومت بر رعایا عاجز شده و گرفتار طوفان و گرداب مجازات متقابل آن‌ها

۱- نقل به مضمون بیانیه نمایشگاه: «شهر بزرگی در اعماق تاریک زمین، آرام نفس می‌کشد. شهری سالخورده، با دیواری بلند و بزک شده با نقش عشق به‌فرمان پادشاه و دستخوش تکرار، سیری به‌مانند یک دایره دارد و نقطه شروع و پایان آن‌یکی است.»

۲- بخشی از داستان اثری به نام «*سفرهای گالیور* یا *سفرهایی به برخی ممالک دورافتاده جهان در چهار بخش، نوشته لموئل گالیور*» اثر جاناتان سویفت نویسنده ایرلندی به زبان انگلیسی نشر در سال ۱۷۲٦ و تجدیدنظر شده در سال ۱۷۳۵.

آمده است. چنین شاهی مستحقِ مجازات است. گویی مردم آمده‌اند در یک مراسم آیینی قالی‌شان را بتکانند اما همان نخ‌های قالی، شاه، با لباس‌خواب پاپ‌آرتی‌اش را به بند کشیده است. این لباس دارای تصویر هنرمندان و خوانندگان زن داخلی و خارجی است. همین سبک زندگی[۱]، او را از عرش به فرش کشانده و از قامت ایستاده و مسلط به حالت خوابیده و تحت سلطه درآورده است. لباس مضحک شاه نه‌تنها حاکی از شأن ملوکانه او نیست، بلکه به ضد شأن او تبدیل‌شده است و در این صورت حتی دیگر آن تاج کیانی نیز نمی‌تواند شأن دونِ شاه را از دست این قالی گوشتِ شاه‌خوار نجات دهد. گویی شاه در نقش‌های اسلیمی خطایی و لچک ترنجیِ فرش در حال ذوب شدن است.

در این تصویر پدر تاجدار وطن بیشتر به پدر خاردار شبیه شده است. رابطه استعاری شاه و مردم با عنایت به عناوینی چون «ظل الله فی الارضین»، «اوالوالامر» و «مالک الرقاب»، که برای شاهان به کار می‌رفته چندان بر اتباع نیرو وارد می‌کرده که شأن آن‌ها را به گوسفندان سلاطین و وزرا تقلیل می‌داده و قدرت دخالت در امور سیاسی و اظهار حیات و رأی در امور مربوط به خودشان، را از آن‌ها سلب می‌نموده است (توکلی طرقی، ۱۳۹۵: ۹۵). به‌علاوه این اثر گویای پیشگویی‌های دیگری است. این‌که شاید اگر ناصرالدین‌شاه در زمانه ما می‌زیست، هنر درباری را تا آخرین حد ممکن به مؤلفه‌های هنر پاپ‌آرت نزدیک می‌کرد. زیرا او از هیچ کاری برای همگانی شدنِ هیبت پادشاهی‌اش فروگذار نکرد، اما همین اقداماتش متضاد آنچه باید عمل می‌کرد، تأثیر گذاشت و ابهت شاهی وی را از بین برد. در این عکس، به‌جای این‌که شاه، برای مردم یا رعایا تعیین تکلیف کند، آن‌ها برای خودشان تصمیم گرفتند تا شاه‌شان را از صفات ضاله بتکانند. در این صورت دیگر آن‌ها رمه، رعیت یا برده نبودند و سرنوشتشان را خودشان به دست گرفته بودند. اما به این بیداری، چندان امید نمی‌توان داشت، زیرا تاج

---

۱. Life style

کیانی از یک سربه‌سر دیگر جابجا خواهد شد و نیروهای آزاد، به بند کشیده می‌شوند. در عکس ۳ اورنگ؛ تاج و عمارت پادشاهی و سلسله‌مراتب مناصب درباری نشان داده‌شده است. عمارت شاهی بسیار مرهون بناهایی است که در نگارگری ایرانی در دوره‌های مختلف به تصویر درآمده‌اند. کف عمارت از بالا تصویر شده و این ویژگی در اغلب عکس‌های این مجموعه دیده می‌شود. با سیر نزولی در طبقات عمارت از سطح رجل سیاسی مانند امیرکبیر و میرزا آقاخان نوری به سفرای انگلیس و روس و سپس به زنانِ تأثیرگذار بر تصمیم‌گیری‌های دربار، حرکت صورت گرفته است. در مرکز این عمارت زیر سایه طبقات، تخت شاهی را می‌بینیم.

۲-۱- تاج‌وتخت شاهی

در مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند از نسبت نیرو بر نیرو بحث می‌شود. میدان بدن شاهی بر کثرتی از انسان‌ها بدون توسل به ایدئولوژی، خشونت و سرکوب، نیرو وارد می‌کند. در این مورد؛ مهم نیست که کدام شاه، بدنِ این رابطه را به عهده بگیرد، مهم این است که رابطه یادشده ثبوت و تقرر دارد و هر بار در قالب جدید برمی‌گردد. نسبت حاکمیت‌مند به نام شاه در یک رابطه حاکمیت‌مند در بدنی کثیر چون تاج کیانی، تخت طاووس، حق الهی، نشان شاهی، تمثال‌های شاهی، قلمرو شاهی؛ رعایا و زنان حرمسرا امتداد و استمرار دارد. اما بدنِ جدایِ از رعایا، خلعت، تاج و عصای شاهی چیزی جز بدن جسمانی نیست که با بدن یک رعیت هیچ تفاوتی نمی‌کند. به قول فوکو از زبان کانتروویچ شاه دو بدن داشته است. یکی بدن جسمانی که با مرگ او از بین می‌رفته و دیگری بدنی مطلقاً کثیر که ربطی به بدن جسمانی او ندارد. «باید وقتی شاه می‌میرد سلطنت باقی بماند این بدن شاه که همه این رابطه‌های حاکمیت را کلیت می‌بخشد بعد از مرگ این یا آن شاه نباید از بین برود. بنابراین گونه‌ای پابرجاییِ بدنِ شاه ضروری است. بدن شاه باید نه صرفاً بدن جسمانی منحصربه‌فردش بلکه چیزی علاوه بر آن بدن یعنی استحکام تاج‌وتختش باشد.» (مشایخی، ۱۳۹۵: ۱۱٤).

بااین‌که در دوره ناصری در جریان نمادین هنر درباری، به دلیل رواج صندلی به‌جای تخت یا قالیچه، مخده و کلاه جقه‌دار به‌جای تاج کیانی (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۳۶) خللی وارد شد، اما هنوز تا برافتادن کامل قدرت حاکمیت‌مند نظام سلطنتی با تکیه به بدن شاهی راه زیادی مانده است. بدین دلیل که شاه ترور شده، خاکستر می‌شود و چون لازاروس[۱] یا ققنوسی از خاکستر زاده می‌شود و دوباره تخت طاووس[۲] را تصرف می‌کند[۳]. در عکس ۳ شمس‌های طلایی و مشعشع پشت سر شاه در میانه تختی، مشحون از برگ‌های پرطمطراق کنگره‌ای پرپیچ‌وتاب با الهام از طراحی آرت دکو قرارگرفته است. بالای دسته‌های این تخت/مبل، از به‌هم‌پیوستگی نقوش تزیینی، طرحی شبیه سر طاووس به وجود آمده است. پایه‌های تخت شاهی به‌جای این‌که مانند تمدن ایلام و هخامنشی از پنجه شیر باشد به‌صورت پاهای کشیده و باریک مانکن‌های ساپورت پوشیده‌ای درآمده‌اند که پایه‌های تخت را مستحکم‌تر کرده‌اند. پاها و دست‌های ظریف مانکن‌ها، زنان حاضر، و خرگوش استعاره‌ای از طبع جنسی سیری‌ناپذیر ناصرالدین‌شاه دائم التمنا است. با این ضریب اطمینان که به پشتوانه زادوولد و نه به قوتِ کفایت و لیاقت شاه، این تخت و تاج هرگز فرونمی‌افتد. گویی هر چه زن‌بارگی شاهان بیشتر، پایه‌های تخت طاووس و چفت تاج کیانی‌شان مستحکم‌تر و متداوم‌تر خواهد شد. در این تصویر مردی باریش و موی بلند کنار تخت شاهی با تپانچه پنج لول ایستاده و قصد جان شاه را کرده است. شاه با یک لباس شبه‌نظامی، شلواری منقش به بته‌جقه و نیز چکمه‌هایی مخصوص شکار بسیار بزرگ‌تر

۱- شخصیتی در کتاب انجیل یوحنا مربوط به عهد جدید که بعد از چهار روز گذر از مرگش توسط مسیح زنده می‌شود.

۲- تخت فتحعلی‌شان که ابتدا تخت خورشید نام داشت و بعد از ازدواج با طاووس خانم تاج الدوله بر روی این تخت ملقب به تخت طاووس شد.

۳- بخشی از بیانیه نمایشگاه: پادشاهی بعد از پنجاه سال ترور می‌شود و هر بار برمی‌گردد. می‌گویند با فرشته مرگ معامله کرده است.

از تمام افراد حاضر درصحنه، اما درعین‌حال کوتوله ترسیم‌شده است. آن‌قدر کوتوله که برای بالا رفتن از تخت شاهی زیر پای او صفه‌ای گذاشته‌اند.

۲- نظام تمایزگذاری‌ها

تصویر ۳- بر سرنهادن تاج کیانی، آندرگراند، سیامک فیلی زاده، ۱۳۹۳، میکس مدیا.
(تیوال، ۱۳۹۳: سایت)

تمایزهای درباری عکس ۳ به‌صورت سلسله‌مراتبی ریشه در نقش برجسته‌های ایلامی و هخامنشی دارد. بسیاری از قوانین حاکم بر نقش برجسته‌ها در این تصویر دیده می‌شود. در این عکس بزرگی اندازه شاه و ترتیب قرار گرفتن در نظام تمایزگذاری، تفاوت در درجه و سطح افراد باعث سوق دادن تعدادی از بدن‌ها به سمت امکان‌های خاصی می‌شود. این رسم تا تصویرهای نگارگری مکاتب دوره‌های مختلف به‌خصوص

نگاره‌های شاهنامه بایسنقری تیموری و شاهنامه شاه‌تهماسبی صفوی ادامه دارد. این عکس، نمایانگر جشن نیم‌قرن دیگری از سلطنت ناصرالدین‌شاه است، اما در شاه عبدالعظیم برگزار نمی‌شود، بلکه در سرزمینی شبیه سرزمین پریان و غول‌ها استمرار می‌یابد. بنابراین نه‌تنها قلمرو و سرزمین، که طبقات زیرزمینی اشباح، غول‌ها، پریان و ارواح مردگان، نیز زیر سیطره شاه قرار دارند. این عکس، به‌درستی افراد متمایز از شاه؛ هر یک در نقش و جای خود را در طبقات مختلف یک عمارت نشان می‌دهد. امیرکبیر، میرزا آقاخان نوری، سفیر انگلیس و روسیه، جیران، مهد علیا، انیس الدوله، نوازنده‌ها به همراه دو بدن بدون سر، به شناخت نظام تمایزگذاری بیشتر کمک می‌کنند.

بررسی این نظام نشان می‌دهد در آن دوره، رقابت رجل سیاسی به حدی بود که گاه منافع ملی بر سرآن زیر سؤال می‌رفت. حوادثی چون جنگ ایران و روس و مسئله هرات و نیز امتیاز رویتر از رقابت‌های سیاسی این دوره تأثیر پذیرفته بود. شاهان قاجار نیز به این رقابت‌ها دامن می‌زدند. در این تصویر جای‌گیری و اندازه بزرگ شاه، نشان می‌دهد چگونه تخت و جسم او، بر مقام و اعمال دیگران اثر می‌گذارد. این‌که چگونه مقام متمایز بدن شاهی بر اعمال سایر زیردستان از دربار گرفته تا بیرون از حصارهای دربار فرمان می‌راند. چگونه تمایزهای جایگاهی، دسته‌ای از امکان‌ها، موقعیت‌ها و هم الگویی‌ها را به وجود می‌آورد. در این تصویر دستگاه پخش موسیقی ادغام‌شده در تخت سلطنت، وجود نوازنده‌ها با شلوار لی و جین با گیتارهای الکترونیکی و نیز نوازنده درامز امتدادی بر اجرای مراسم آیینی همراه نواختن موسیقی از دوره ایلام میانی به‌حساب می‌آیند (آفرین، ۱۳۹۷: ۱۲۲). موسیقی درباری یکی از ارکان مهم بدن شاهی به‌حساب می‌آمده و همین‌طور که در این تصویر دیده می‌شود ناصرالدین‌شاه در عمارتی قلعه مانند و مدور هنوز از نحوه مدرن این رسم تبعیت می‌کند. بدن شاهی بر کثرتی از بدن‌ها از موسیقیدان، دلقک و مباشر گرفته تا دبیر و خازن و .... چون نیرویی بر یک بس‌گانگی دیگر نیرو وارد می‌کند. نیرویی بر نیروهای دیگر اعمال می‌شود برای جمع و ترکیب

کردن، برای کسر کردن و برای تقسیم کردن توده‌ها، برای تبعید کـردن (دلـوز، ۱۳۸۹: ٦۳) در بزنگاه سرپیچی. نظام تمایزگذاری موقعیت‌هایی به وجود می‌آورد که می‌توان بـا توجـه به آن از افکندن به امکان‌هایی مانع شد و موجب سوق دادن به امکان‌هایی گردید.

۳- سرپیچی و مجازات: تکنیک مکانیسم حاکمیت‌مند

خودکامگی شاه از بالا به پایین به‌منزله صفتی از قدرت متعالی او نیست، بلکه دون‌پایه‌ترین‌ها، خویشاوندان و همسایگان و همکارانِ خواستار حبس اخلالگری خُرد، به آن متوسل می‌شوند و از سلطنت مطلقه به‌منزله یک موسسه عمومی حرفه‌ای استفاده می‌کنند (دلوز ۱۳۸۹: ۵۳) تا بتوانند توده یا عامه را کنترل کنند.

تصویر ٤- میرزا رضا کرمانی (رضای شاه شکار)، آندرگراند، سیامک فیلی‌زاده، ۱۳۹۳، میکس مدیا.
(تیوال، ۱۳۹۳: سایت)

سلاطین قاجار از راه‌هایی چون پوست کندن، سربریدن و نیز نوشانیدن قهوه آغشته به زهر یا سیانور و شمع‌آجین‌کردن تا فلک کردن برای مجازات خاطی‌ها و مجرمان استفاده می‌کردند. در عکس ۲ با تأکید بر اعمال نیروی ترکیب لغویِ پدر تاجدار، رعایا یا اهل منزلِ وی به‌جای این‌که تحت تعلیم و تربیت پدرشان دربیایند و

تدبیر منزل را از او بیاموزند، در عملکردی معکوس به تأدیب و مجازات او، پرداخته‌اند. بعد از فلک کردن مفصل، زنده‌زنده او را لقمه قالی گوشتِ شاه خوار نموده‌اند. در این تصویر نقش و کارکرد هر یک از سویه‌های طرفین رابطه حاکمیت‌مند عوض‌شده است. به‌جای این‌که شاه مجازات کند، بخشی از بدن شاهی یعنی قالی و مردم مجازات‌گر شده‌اند تا انتقام کودکی که در اثر فلک شدن جان‌باخته را به همان شیوه بگیرند. همچنین عملکرد جادویی قالی از سخنگویی و پرواز کردن به گوشتِ شاه خواری و عملکرد رعایا از اطاعت به تعرض تغییریافته است. در عکس ۳ روبروی ناصرالدین‌شاه دو نفر سربریده خود را بر طَبَق یا سینی، در دست گرفته‌اند و سرهایشان را با پای خودشان برای شاه، هدیه آورده‌اند. اینجا کارکرد رابطه حاکمیت‌مند به بهترین نحو نشان داده‌شده است. ارباب نه‌تنها مالک زمین وقت زمان و بدنِ رعیت است بلکه مالک جان اوست. هر چه خواهد می‌دهد و هر چه خواهد می‌ستاند (مشایخی، ۱۳۹۵: ۱۰۷). به‌گونه‌ای که حتی اگر بگوید زهر را سرکش در دم اطاعت امر می‌شود. در این عکس، با دست‌کاری در وقایع تاریخی نشان داده شده میرزارضا چندین مرتبه، قصد جانِ ناصرالدین‌شاه را کرده است. تبارشناسی در زیر مفهوم سلطنت؛ کثرت رویدادهایی را مشاهده می‌کند که از طریق آن‌ها این مشخصه یا مفهوم سلطنت شکل‌گرفته‌اند. یکی از نیروها میرزارضا کرمانی است. کنش ترور؛ میرزا رضا در کسوت مسیح را چون نیروی آزاد و چینی بنده نشده کنشگر، در میدان نیروی حاکمیت‌مندی نشان می‌دهد. از سویی میرزا رضا به‌منزله نماینده قدرت شبانی[۱]؛ آن‌قدر در روابط حاکمیت‌مند سلطنت قاجاری مستحیل شده که نمی‌تواند با تأکید بر جنبه‌ها و عناصر مثبتش بر قدرت حاکمیت‌مند مسلط شود و نمی‌تواند به صورت مجزا با قدرت شبانی هدایت گله را به دست گیرد. از سوی دگر، دگردیسی نقش استعاری پادشاه از شبان به «پدر تاجدار» رابطه جدیدی را پی ریخته که زمینه‌ساز دانش و کنش متجددانه «سیاست» و «حاکمیت»

۱. Pouvoir pastoral/pastoral power

شده است. وظیفه شاه در مقام شبان نگاه‌داشتن میش از گرگ و رساندن گله به مراتع آباد و بیشتر هدایتشان با «شمشیر سیاست» بود، اما در مقام «پدر مهربان وطن» نقش او تعلیم و تربیت وطن تلقی شد (توکلی طرقی، ۱۳۹۵: ۹۶).

تصویر ۵- شمع‌آجین، آندرگراند، سیامک فیلی‌زاده، ۱۳۹۳، میکس مدیا.

(تیوال، ۱۳۹۳: سایت)

قدرت شبانی از همان ابتدا، نه به قلمرو که بر رمه یا بر کثرتی در حال حرکت اعمال می‌شده و در قالب وظیفه نه حشمت و شوکت حاکمانه تجلی می‌کرده است. قدرت شبانیِ عبرانی هدفش رستگاری به معنیِ بقا و غذای تضمین‌شده و مرتع خوب بوده. این قدرت، کارکردش تیماری و پرستاری رمه، محافظت گوسفندان و بره‌ها از رنج، آسیب و گم‌شدن تعریف شده است. در این سیستم، جرم دیگر نه اعتراض یا مخالفت با شخص حاکم و برهم‌زدن رابطه نامتقارن حاکم – رعیت بلکه اذیت کردن یکی از رمه‌ها محسوب می‌شده است. مجازات هم مجازات گوسفند مریض یا هر

موجودی که سلامت و سعادت گله را به خطر اندازد. تکنیک در این سیستم بیدار ماندن و مراقبت برای پیش‌بینی احتمال خطرها است. دغدغه شبان معطوف به رمه است (مشایخی، ۱۳۹۵: ۱۲٦–۱۳۰). قدرت شبانی بیشتر یک مکانیسم امنیتی است که زندگی را اداره می‌کند. بنابراین مسیح با تکیه به قدرت شبانی بیشتر از کارکرد یک رابطه حاکمیت‌مند تلاش می‌کند تا هدایت کند (فوکو، ۱۳۸۹ ب: ٤۱٦–٤۱۷) در روایت فیلی‌زاده میرزا رضا/مسیح در تصویر ۳ با کارکرد هدایت‌گر خود قبل از ترور از شاه قاجار عاجزانه خواست که با جلوس بر تخت ساده‌تری، بیشتر از مسائل حرمسرا، بر اوضاع هِرَمسرایِ جغرافیای زمانِ خود تمرکز و آن‌قدر بر آن تأمل کند تا اگر تاریخ به هر طریقی تکرار شد به‌قصد باروری مجدد مجبور به پاشیدن خون شاه «ترور شده» بر زمین‌های خشکیده قلمرو خود نباشیم (آفرین، ۱۳۹٦: ۳۷). اما همین حرکت سرنوشت میرزا رضا/مسیح به سمت مرگ و نیستی را رقم می‌زند. بااین‌که عملاً در تصویر ۳ به علت فاصله زیاد شاه از او، این ترور ناموفق به نظر می‌رسد اما او سرانجام گلوله خود را بر سینه شاه می‌چکاند (یکی از ۲۷ عکس این نمایشگاه روایتگر این ترور است) و موفق به ترور شاه و البته مستحقِ مجازات می‌شود.

میرزارضایِ شاه شکار در تصویر ٤، سرگردان روبروی اولین سینمای شهر زیرزمینی آندرگراند با اشاره‌ای به اولین سینمای ایران یعنی گراند سینما (سال ۱۳۰۵) شگفت‌زده و متأثر ایستاده است. در این عکس پوستر فیلم‌های عصیانی دهه ٤۰ و ۵۰ ایران مانند *قهرمان شهر ما*، *صادق کُرده*، *تنگسیر* و *سفرسنگ*[1] و نیز *راننده تاکسی* فیلم عصیانی دهه ۸۰ آمریکا، حاکی از این است که منبع الهام میرزا و به‌نوعی همدستان او در ترور شاه به سینما استحاله یافته است. فیلم راننده تاکسی از مارتین اسکورسیزی

۱– به ترتیب فیلم‌هایی از محمدرضا فاضلی مربوط به سال ۱۳٤٦؛ ناصر تقوایی مربوط به سال ۱۳۵۱، امیر نـادری مربوط به سال ۱۳۵۲ و مسعود کیمیایی مربوط به سال ۱۳۵٦ با موضوع و تمِ عصـیان علیـه عوامـل ظلـم و سـتم هستند.

مربوط به سال ۱۹۷٦، بعد از جنگ ویتنام، روایت عصیان یک راننده به سرسلسله یک سیستم حکومتی است و تمام روابط حاکمیت‌مند را چه از بالا و چه از پایین به انتقاد می‌کشد. در ستیز نیروهای حاکمیت‌مند؛ نیروی شبانی با فقدان شاه موقتاً چیره می‌شود و نظم موجود، آسایش یک شهر و امنیت کشور یعنی میثاق وعده شده نظام سلطنتی را به هم می‌ریزد. میرزا به‌منزله قدرت شبانی تنها تن جسمانی شاه را به گورستان روانه و اما بدن شاهی را به آندرگراند گِرد، فرستاده است. کنش شکار این نیروی آزاد چینه‌بندی نشده، در حرم شاه عبدالعظیم، در نهایت سرکوب می‌شود، در این آشوب نیروها، نیروی دیگری به نام مشروطه از این فرصت چیرگی سر برمی‌آورد.

عکس ۵ با القایِ شباهت آشکارِ میرزا رضا به شخصیت سالواتورموندی (به معنای منجی جهان) اثر لئونادروداوینچی[1]، نشان می‌دهد قدرت شبانی فقط مختص کلیسا نیست، کارکردهای قدرت شبانی در شخصیت هیبریدی –مسیح /میرزا رضا کرمانی/ راننده تاکسی، هم می‌تواند حلول کند. در این عکس، ضمن سلطه خطوط عمودی، رنگ‌های تیره و سرد، روبروی ضریح یک امامزاده دست‌های میرزا را از پشت با طناب به دار چوبی بسته‌اند. او را به‌صورت ایستاده بر زمین یا افقی با زاویه دید از بالا، با شمع‌های نذری امامزاده شمع‌آجین کرده‌اند و بر اثر آب شدن شمع، پوست بدنش لایه‌لایه از بین رفته است. اعتراض و مقاومت قدرت شبانی رضای شاه شکار در گرافیتی مشت اعتراض کرده خود را نشان می‌دهد. مجازات از همبسته‌های جوامع سلطنتی است. جوامع سلطنتی درباره مرگ یا زندگی؛ کشتن یا زنده گذاشتن افراد تصمیم می‌گیرند که البته امری متفاوت از تدبیر زندگی یا اداره زندگی است. (دلوز، ۱۳۸۹: ۱۲۸)

۱– با حفظ شباهت به خودنگاره اثر آلبرشت دورر.

تصویر ٦- اعدام، آندر گراند، سیامک فیلی زاده، ۱۳۹۳، میکس مدیا. (هنر آنلاین، ۱۳۹۳: سایت)

در عکس ٦، با ارجاعات فراوان به صحنه مصلوب شدن و از صلیب پایین آوردن مسیح در انواع پیتاها[۱]ی تاریخ هنر[۲] میرزا رضا در هیبت مسیح درحالی‌که بدنش شمع آجین و خونین شده، در پس‌زمینه یک سه لته قرون‌وسطایی به دار آویخته شده است. زنان روبنده‌دار و مردانِ ملبس به انواع لباس‌های مرتبه‌ای قاجاری چون یک‌شی عتیقه یا یک تابلوی گران‌بها در مقام یک سه‌لته گل و مرغ‌دار از سه مرحله زندگی مسیح مجسم، او را می‌نگرند. آن‌ها از چشم دوربین، با عکس گرفتن و فیلم‌برداری از او در

۱- سوگواری و رثای اطرافیان مسیح بر جنازه او.

۲- چون اثر روسو فیورنتینو، عزاداری پتروس کریستوس و تصلیب فراآنجلیکو و تصلیب توماس ایکینز و ...

حال تماشا و ارسال زجر و مصیبت وی برای هم هستند، تا هر چه بیشتر، قبح اعدام و زجر فداکاری او را پیش چشم ناظران بی‌اثر نمایند. حتی اگر میرزا رضا در هیبت مسیح هم یک سر رابطه ارباب –رعیت را ببرد، قطع گردن کند و مجازات نماید، آنچه فرمان می‌راند، قدرت حاکمیت‌مندی است که سرانجام تحقق می‌یابد. از فردا قدرت حاکمیت‌مند نظام سلطنتی در خلعت تازه حکومتش را از سر می‌گیرد. گویی این مردم بااین‌که صدسال نارضایتی را به دل‌سپرده بودند اما در گوشه دیگری از ته دلشان دعا کردند خداوند شاه را برگرداند و این دعای از ته دل حتی اگر دیگر دعاگویی نداشته باشد دائم الاستجابه شده است[۱]. ازاین‌رو ظل السلطان فرزند او به‌جای شاه می‌نشیند و بعد از او هم سایه ظلِ ظل‌السطان. سازوکارهای قدرت، رویدادهای زمان را با تقلیل به زمان تقویمی به دست فراموشی می‌سپرند، اما رویداد شکاف برداشتنِ یک دوسویگی بین سنت و مدرن، رویداد اعتراض نیروی شبانی و چیره شدن مشروطه یک‌بار اتفاق نمی‌افتد بلکه خودش را در بسترهای متفاوت و در آثار دیگری بازسازی می‌کند.

هدف، ابزار و تکنیک قدرت حاکمیت‌مند در نظام سرمایه‌داری

مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در نظام سرمایه‌داری نیز دیده می‌شود. یک‌طرف سرمایه است و طرف دیگر نیروی کار. رابطه یا نسبت نیرو، برهم‌کنش عمل روی عمل است. در سرمایه‌داری به‌منزله یک استراتژی، هدف تولید و تحقق کسب ارزش‌افزوده یا کسب سود است. شیوه؛ راه‌هایی است که سرمایه‌داری برای کسب سود و افزایش بهره‌وری در پیش‌گرفته است. سرمایه‌داری از ابزارهای افزایش بهره‌وری و تبلیغات و وعده برای برآوردنِ هدف تحقق ارزش‌افزوده و نیز افزایش میزان جذب بیشتر مصرف و درنتیجه افزایش تولید کمک می‌گیرد. (مون، ۱۳۸۷ : ٤٠٧–٤١١). سرمایه‌داری، علاوه بر مکانیسم

۱– بخشی از بیانیه نمایشگاه: عده‌ای بر این عقیده‌اند که مردمان شهر در دل خود نام او را صدا می‌زنند و از خداوند می‌خواهند پادشاه را به آنان بازگرداند.

قدرت حاکمیت‌مند، از دیگر تکنیک‌ها در قدرت انضباطی برای تربیت و کنترل نیروی کار و مصرف‌کننده بهره می‌برد. سرمایه‌داری با تولید بدن‌های رام و فیزیولژیکِ[1] کارگر نیروی آنها را به منزله کثرتی از افراد در مدار میدان آرایش نیروهای خود چون عضو یا اندامی از یک ارگانیسم نگه می‌دارد. به علاوه سرمایه‌داری با سازمان‌دهی انضباطی و تربیت و کنترل جمعیت‌های متحرک درهم و برهم و بی‌فایده‌ی بدن‌ها و نیروها به صورت کثرت‌هایی از عنصرهای فردی با آنها همچون اقتصادی محاسبه شده اما همیشگی عمل می‌کند (فوکو، ۱۳۹۳ : ۲۱۳). به‌طوری‌که ظاهراً نظام سرمایه‌داری و تولید سرمایه‌دارانه نیست که دارای سلسله مراتب است بلکه در واقع این تولید انضباطی است که سرمایه‌دارانه است. سازمان‌دهی انضباطی نیروی کار حتی اگر تولید سرمایه‌دارانه‌ای در کار نباشد همچنان باقی می‌ماند (Paton, 1979 : 124؛ نقل از میلز، ۱۳۸۹ : ۷۶).

ناصرالدین‌شاه در این تصاویر مختلف به‌خصوص عکس ۱ لباس ویژه، برند و با نگاهی به کاراکترهای پرفروش عرصه سینما بر تن دارد. با این تمهید هیچ تفاوتی در خیر و شر کارکرد رابطه حاکمیت‌مند به وجود نمی‌آید. تفاوت در این است که اگر ناصرالدین‌شاه در زمانه ما می‌زیست به‌سرعت خود را با مد روز همراه می‌کرد و برای افزایش بهره‌وری، خام‌دستانه به ابزار تبلیغات و وسیله‌ای برای تحقق اهداف سرمایه‌داری تبدیل می‌شد. این امر را چادری که به‌جای بال‌های ناصرالدین‌شاه در تصویر ۱ بر شانه‌های او به علامت فره ایزدی و قوای فوق بشری‌اش دوخته‌شده، نشان می‌دهد. شخصیت ناصرالدین‌شاه به گواه دو فرشته بالدار هر دو وجه سوپرمن و بتمن یا قهرمان و ضدقهرمان یک ستاره یا محبوب هنری در کمیک‌ها، کارتون‌ها، مجموعه‌های تلویزیونی و فیلم‌هایی از این قبیل را دارد. در عکس ۲ لباس پاپ آرتی شاه؛ گردنبند و دستبند طلای او، تبعیت او از مد و نفوذ سازوکار سرمایه‌داری یا

---

۱. Physiologic علم به عملکرد اعضای بدن ، بدن دارای عملکرد کنترل شده

رئالیسم کاپیتالیستی را نشان می‌دهد. در عکس‌ها با استفاده از انواع برندها و فرهنگ شهروندپسند چنین القا می‌شود که ناصرالدین‌شاه، در مقام یک فرد مشهور یا ستاره سینما است. اینجا دیگر ستاره هنر، به شاهنشاهی و دوام فرمانروایی او کمک نمی‌کند شخصیت شاهنشاه همپوشان باشخصیت ستاره سینما یا هنر قرارگرفته است.

در عکس ۳ (و عکس‌های دیگری مانند جیران غزال گریزپای) زنان مانکن‌وار و لاغراندامی چون جیران و حتی انیس‌الدوله صنعت زیباساز زنانِ روز را متفاوت از زنان درشت، چاق و سبیل‌دارِ دوره قاجار نشان می‌دهند. همچنین جایگزینی موسیقی پاپ با ابزارآلات الکترونیک به‌جای موسیقی سنتی درباری نیز از سازوکار سرمایه‌داری بی‌بهره نیست. در عکس ٤ بر نقش سینما در جهت‌دهی به افکار شخص معترض به‌جای واعظان کاریزماتیک یعنی سید جمال‌الدین اسدآبادی تأکید شده است. گرافیتی در عکس ۵ اعتراض پنهان به وضع موجود و سلطه سرمایه‌داری را القا می‌کند. در عکس ٦ بدن مثله شده اعدامیِ معترض چون یک ابژه هنری روی لته‌های فلزی نَوَرد و برش‌خورده، آویخته شده و اکسید شدگیِ آن با دستکاری نرم‌افزاری، نقش گل و مرغ را به وجود آورده است. توربین سیاه و پره‌دار تهویه صنعتی، به هاله قدسیِ پشت سر او تبدیل‌شده است. این هاله سیاه، قبح فعل تماشاگرانی را نشان می‌دهد که از زجر و درد و شکنجه یک انسان، موضوعی تماشایی و توریستی ساخته‌اند.

این آثار علاوه بر مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند متجلی در تمایز شاه و رعیت، شاه و زنان حرمسرا، حاکم و رجل سیاسی، با گسترش رابطه حاکم و تابع، رابطه صنعت مد – شخصیت مشهور/شهروند، سلطه روش‌های تماشایی توریستیِ نگریستن از طریق موبایل و دوربین فیلم‌برداری به‌جای چشم، را از نوع حاکمیت‌مند می‌داند. قدرتی که مکانیسمش گرفتن و دادن است. پول، زمان و انرژی و سرمایه انسانی را می‌گیرد و در ازای آن امتیازاتی چون گارانتی یک‌ساله و یا تعمیرات رایگان محصول را ارائه می‌دهد. پول، زمان و نیروی انسان را می‌گیرد و کارخانه رویاسازی هدیه می‌دهد. زمان را می‌گیرد و حس زیبایی، خاص بودن، ابژه میل دیگری شدن و لایک ارائه می‌دهد. هدف هم ایجاد حس تفاوت و تمایز در بین درجات شهروندان و ایجاد احساسی چون

شخصیت مشهور/شاه است. بالاترین درجه رابطه حاکمیت‌مند در رابطه شاه و رعیت متجلی می‌گردد، اما ممکن است حتی نظام‌های دیگری چون سرمایه‌داری در نسبت حاکم و تابع تعیین سرنوشت مردم/شهروندان را در دست خود بگیرند. درنتیجه، این عکس‌ها تکنیک، اهداف و شیوه سرمایه‌داری در افزایش سود و بهره را با تمرکز بر شیوه‌هایی چون تبلیغات و بهره از مدگرایی، سینما، صنعت سکس و زیبایی را آشکار می‌کنند. بدین ترتیب، در نظام سرمایه‌داری، مصرف است که در جایگاه حقیقت قرار می‌گیرد و تبلیغات شناخت کاذب تولید می‌کند. شناخت حاصل مصرف‌گرایی و میل به مصرف است و تولید در این گفتمان چیزی جز افزوده کیف نیست که به لذت بیشتر و مصرف بیشتر منجر می‌شود (تربتی، ۱۳۹۵ : ۲۸و۲۹و۳۲).

جهانی‌سازی به‌منزله یکی از وضعیت‌های چیرگی در میدان استراتژیک سرمایه‌داری[۱]؛ در ستیز نیروهای خود، تاریخِ جامعه یا لحظه‌های گسست و تغییر را خنثی می‌کند، تا سلطه بر امور را به دست بگیرد. ازآنجاکه در این تصاویر از امور نمادین سلطنتی دوره قاجار نماد زدایی شده، مدعی هستیم این آثار با زنده کردن و حاد کردن گسست‌های آن دوره، به‌عنوان بخشی از منحنی اکنون قادر می‌شود با بیرون کشیدن امر معاصر خود را از سایر آثار معاصر و حتی در گرایش نوقاجارگرا متمایز کند. این آثار در میدان نیروهای معارض گذشته و اکنون، چون چیرگیِ موقت، به‌عنوان امر معاصر، الگو یا قاعده تولیدِ کمپوزسیون‌های هنر نوقاجارگرا را معرفی می‌کند و داعیه عوض کردن مسیر منحنی هنر معاصر را هم دارد.

بحث و نتیجه‌گیری

فراتر از ارزش‌گذاری آثار فیلی‌زاده، هدف این پژوهش واکاویِ مؤلفه‌های قدرت حاکمیت‌مند در آن‌ها بوده است. نگاه توصیفی به مؤلفه‌های بصری، نوشتاری و پس‌زمینه

۱- منظور بیشتر سرمایه‌داری چندملیتی یا پساصنعتی است که به قول جیمسون منطق فرهنگی بر آن حاکم است و از طریق فرهنگ، تأثیر می‌گذارد.

آثار نشان می‌دهد که ضمن سلطه رنگ‌های سرد خنثی و تیره، بر خطوط و سطوح عمودی و کشیده در کل آثار تأکید بیشتری شده است. در این آثار به علاوه کاربرد اندک نوشته، در پس‌زمینه اغلب آن‌ها عناصر معماری و زمین از زاویه بالا دیده می‌شود. در ٦ عکس منتخب، اغلب شخصیت‌های تاریخی دوره ناصری در زمانه و زمینه دیگری نشان داده‌شده‌اند. نمادها با نگاهی به معنای سنتی‌شان، اغلب نمادزدایی و از معنای رایجشان تهی شده‌اند. (نتایج جدول). نگاه تحلیلی با تکیه به مؤلفه‌های قدرت حاکمیت‌مند فوکویی نشان می‌دهد (برقراری رابطه تحلیلی نتایج پژوهش و تفکر فوکو) ترکیب‌بندی آثار فیلی‌زاده بیانگر نیروی گسست دوره قاجار یعنی گسست هنر نمادین درباری از جریان هنر اعتراضی و بازاری؛ بیانگر گسست سلطنت مشروطه از مشروعه و گسست سنت و مدرنیته است. در این آثار چندی از مؤلفه‌های حاکمیت‌مند در نظام سلطنتی مانند کارکرد و هدف برداشت کردن و گرفتن از نیروی تابع، ابزار و تکنیک با مجازات و به بند کشیدن نیروی چینه‌بندی نشده ترورگر و نیز نظام تمایزگذاری دیده می‌شود. با رجعتی به دوره قاجار، می‌توان در آن‌ها، به رابطه حاکم و تابع، شاه و رعیت، شاه و زنان حرمسرا، شاه و سایر رجل سیاسی با جایگاه‌های از پیش تعیین شده‌شان پی برد. همچنین، به‌عنوان بخشی از منحنی هنر معاصر، فیلی‌زاده با این بازگشت قادر می‌شود فضا، شیوه‌ها و اهداف سرمایه‌داری حاکم بر جامعه امروزی، را رصد کند و آن را به فرصتی برای شناخت انواع دیگر روابط قدرت حاکمیت‌مند تبدیل نماید. در این عکس‌ها لباس برند و مارک شخصیت بدمن و سوپرمن ناصرالدین‌شاه، لباس پاپ آرتی و دستبند و گردن بند طلای وی، مانکن‌ها، زنان لاغراندام، موسیقی پاپ و ابزار الکترونیک، تأثیر سینمای هالیوود و نیز فیلم‌ها و پوستر فیلم‌های عصیانی ایرانی؛ به تأثیر سرمایه‌داری از طریق فرهنگ بر جامعه اشاره می‌کند. این نکات تحلیلی با تاباندن نورِ پنج مؤلفه مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند نزد فوکو نشان می‌دهد در این عکس‌ها افزون بر تأکید بر ابزار، تکنیک و هدف قدرت حاکمیت‌مند در یک نظام سلطنتی، از ابزار، تکنیک، هدف و شیوه قدرت حاکمیت‌مند در نظام سرمایه‌داری نیز پرده برداشته می‌شود (نتایج جدول). نظام سرمایه‌داری از طریق صنعت مد/ستاره هنری و شهروند، سلطه

روش‌های سرسری و توریستیِ نگریستن با موبایل و دوربین فیلم‌برداری بر چشم، سلطه و جهت‌دهی سینما و شبکه‌های اجتماعی به افکار مردم فرمانروایی و حاکمیت می‌کند. درنتیجه این عکس‌ها بیشتر از سازوکارهای قدرتِ امنیتی و انضباطی بر مؤلفه‌های مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در دو نظام سلطنتی و سرمایه‌داری متمرکزند. بدین ترتیب حتی اگر امروز سلطنت به شکل بارز وجود نداشته باشد مکانیسم قدرت حاکمیت‌مند در درجات متفاوتی از بدن حاکم در نظام سرمایه‌داری متجلی می‌شود (بسط نتایج جدول).

جهانی‌سازی به‌منزله یکی از وضعیت‌های چیرگی در میدان استراتژیک سرمایه‌داری؛ در ستیز نیروهای خود، تاریخِ جامعه یا لحظه‌های گسست و تغییر را خنثی می‌کند، تا سلطه امور را به دست بگیرد. ازآنجاکه در این تصاویر از امور نمادین سلطنتی دوره قاجار نمادزدایی شده، مدعی هستیم آن‌ها با زنده کردن گسست‌های آن دوره، به‌عنوان بخشی از منحنی اکنون قادر می‌شوند خودشان را از سایر آثار گرایش نوقاجارگرا متمایز کنند. آثار فیلی‌زاده با چنین مکانیسمی به کثرت بدن‌های در معرض تماشایش نیرو وارد می‌کند و بر چگونه دیدن آن‌ها تأثیر می‌گذارد. آن‌ها در میدان نیروهای معارض گذشته و اکنون، چون چیرگیِ موقت، الگو یا قاعده تولیدِ (امر معاصر) کمپوزسیون‌های هنر نوقاجارگرا را معرفی می‌کنند و داعیه عوض کردن مسیر منحنی هنر معاصر را هم دارند. (پیوست به نتایج ذکرشده پاسخ سؤال‌های مطرح‌شده در مقدمه اینجا داده‌شده است) نتایج مقاله به محققان عرصه هنر معاصر پیشنهاد می‌کند که برای جلوگیری از توصیف‌های سطحی و تکراری؛ چارچوب نظری مناسب و چند جانبه‌ای برای تحلیل‌های عمیق‌تر آثار اتخاذ کنند. پیشنهاد دیگر این‌که، هر اثر یا نمایشگاهی با گرایش نوقاجارگرا را بدون در نظر گرفتن جوانب چندگانه تحلیل آن، به‌سرعت اگزوتیک نخوانند.

جدول ۱- تحلیل مؤلفه‌های قدرت حاکمیت‌مند در ٦ اثر سیامک فیلی‌زاده

شماره تصاویر	اثر مورد بررسی	مؤلفه‌های بصری و نوشتاری	زمینه	شخصیت‌ها و نمادها	مؤلفه‌های قدرت حاکمیت مند در نظام سلطنتی	مؤلفه‌های قدرت حاکمیت مند در نظام سرمایه‌داری
۱	رستاخیز	غلبه خطوط عمودی بر خط های افقی، و رنگ‌های خنثی و خاکستری و تیره -علامت خروج اضطراری	طاق و طاقچه ضربی	شخاص: ناصرالدین‌شاه نمادها: تاج با کلاه طره دار، نماد سلطنت -فرشتگان اعمال نیک و بد و بال‌های چادری نماد سوپرمن و بت من-لباس مارک‌دار	ابزار در مکانیسم حاکمیت‌مند در نظام سلطنتی: بدن شاهی	شیوه در مکانیسم قدرت سرمایه‌داری: لباس برند و مارک شخصیت بدمن و سوپرمن ناصرالدین‌شاه مورد اشاره در کمیک‌ها، کارتون‌ها و فیلم‌ها
۲	کابوس شاه	غلبه خطوط عمودی، پراکندگی نقاط سفید و سیاه‌روی سطح قالی -عنصر نوشتاری ندارد.	فرش و نقوش اسلیمی و خطایی	شخاص: ناصرالدین‌شاه و مردم معترض نمادها: تاج کیانی نماد سلطنت- فرش نماد ثروت و شکوه -مراسم قالی تکانی و لباس پاپ آرتی شاه نماد فرهنگ‌عامه	ابزار و تکنیک مکانیسم حاکمیت مند: عمارت شاهی و مجازات	-شیوه سرمایه‌داری: لباس پاپ آرتی شاه، دستبند و گردن بند طلا مدگرایی

۳	 بر سرنهادن تاج کیانی	ناسب خطوط عمودی و فقی در اجزای میزانسن، غلبه رنگ‌های خنثی، تیره و سرد بر انرژی رنگ‌های صورتی، نارنجی و قرمز عنصر نوشتاری ندارد.	عمارت شاهی	شخاص: ناصرالدین‌شاه، میرزا آقاخان نوری، میرکبیر، سفیر انگلیس و روسیه، انیس الدوله، جیران و مهد علیا نمادها: تخت شاهی – عمارت شاهی خرگوش پاهای مانکن به جای پایه صندلی نماد زادوولد	ابزار و نظام تمایز گذاری: – تخت و دربار شاهی و سلسله‌مراتب درباری، اعمال قدرت بر افراد دیگر	هدف قدرت حاکمیت‌مند در نظام سرمایه‌داری: مانکن‌ها، زنان لاغراندام، موسیقی پاپ و ابزار لکترونیک نشان از تأثیر سرمایه‌داری بر سبک زندگی نسان معاصر دارد.
٤	 میرزا رضای کرمانی (رضای شاه شکار)	توازن خطوط و سطوح افقی و عمودی، غلبه رنگ‌های سرد و تأثیر زیاد رنگ نارنجی و زرد عناصر نوشتاری–آندر گراند سینما و شوفرتاکسی و نام چند فیلم سینمایی دهه ٤٠ و ٥٠	سردر سینما و تاکسی	اشخاص: میرزا رضا کرمانی نمادها: تاکسی قرمز و فیلم راننده تاکسی اسکور سیزی نماد عصیان، شمایل میرزا نماد قدرت شبانی	تکنیک قدرت حاکمیت‌مند در نظام سلطنتی : قدرت شبانی علیه قدرت حاکمیت‌مند،	–سازوکار سرمایه‌داری: تأثیر سینمای هالیوود و نیز فیلم‌های عصیانی ایرانی با تعریف تیپ ایده آل و جهت دهنده به قدرت شبانی

۵	 شمع آجین	غلبه سطوح کشیده عمودی در ستون، بدن مصلوب و ضریح بر خطوط افقی –عنصر نوشتاری ندارد.	پنجره ضریح یک امامزاده، گرافیتی بر دیوار ضریح، زمین از زاویه بالا	شخصیت: میرزا رضا کرمانی نمادها: ضریح و شمع نماد تقدس، ستون چوبی نماد تصلیب، مشت گره‌خورده نماد اعتراض	هدف و تکنیک قدرت حاکمیت‌مند در نظام سلطنتی: مجازات با هدف ایجاد رعب در دیگران	نظام سرمایه‌داری: گرافیتی نشان از اعتراض پنهان و در قالب‌های متفاوت از انقلاب کارگری به وضع موجود حاکی از سلطه سرمایه‌داری است.
٦	 اعدام	غلبه خطوط عمودی بر افقی در اندام اعدامی و سلطه رنگ‌های تیره خنثی و سرد –عنصر نوشتاری ندارد.	سه لته‌هایی که مانند قوس‌های جناقی به نظر می‌رسند.	شخصیت: میرزا رضا کرمانی نمادها: سه لته نماد سه مرحله زندگی مسیح، خورشید پشت سر نماد هاله تقدس، زجر و درد نماد لذت تماشای‌دیگران،تماشایی شدن نماد سرمایه‌داری	تکنیک قدرت حاکمیت مند نظام سلطنتی: مجازات در انظار عمومی	تماشایی بودن همه وجوه زندگی بشر حتی مرگ و زجر دیگران، سلطه دیدتوریستی، کالایی شدن هنر
نتیجه‌گیری	بررسی ٦ اثر نشان می‌دهد:	رنگ‌های سرد خنثی و تیره بر کل آثار غلبه دارد. در این آثاربرخطوط‌وسطوح عمودی و کشیده تأکید بیشتری شده است. در این شش اثر کاربرد نوشته بسیار اندک است.	در پس‌زمینه اغلب آثارعناصر معماری دیده می‌شود. زمین از زاویه بالا نشان داده‌شده است.	در ٦ عکس اغلب شخصیت‌های تاریخی دوره ناصری اما در زمانه و زمینه دیگری‌دیده‌می‌شوند. نمادها با نگاهی به معنای سنتی، اغلب نماد زدایی و معنا زدایی شده‌اند.	در این عکس‌ها از ابزار و تکنیک و هدف قدرت حاکمیت‌مند در یک نظام سلطنتی پرده برداشته می‌شود.	در این شش عکس ابزار و تکنیک و هدف و شیوه قدرت حاکمیتمند در نظام سرمایه‌داری دیده می‌شود.

منابع

- آجودانی، ماشاالله. (۱۳۸۲). ***مشروطه ایرانی***، تهران: اختران.
- آفرین، فریده. (۱۳۹۷). «مطالعه رابطه بینامتنی در سنت‌ها و نقشمایه‌های مشترک هنری تمدن ایلام و همخامنشی». ***دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر***. سال هشتم، ش. ۱۵.
- آفرین، فریده. (۱۳۹٦). «ضیافت قجری با اندکی شعبده در وضعیت معاصر». ***ماهنامه هنر آگه***. آذر و دی، ش ۲۰.
- امیرحاجبی، علیرضا؛ فیلی‌زاده، سیامک. (۱۳۹۳). «حافظه‌هایی که پاک می‌شوند. گفتگو با سیامک فیلی زاده»، ***روزنامه شرق***. اردیبهشت، سال یازدهم، شماره ۲۰۲۱.
- اخگر، مجید. (۱۳۹۳). «رستاخیز روی فرش ایرانی»، ***فصلنامه حرفه هنرمند***. تابستان، ش ۵۱.
- امانی، حجت. (۱۳۹٤). «زایش سیاست در تابلو»، ***روزنامه شرق***. آذر، سال سیزدهم، شماره ۲٤٦۵.
- بلکستر، لورن؛ هیوز، کریستانا؛ تایت، ملکم. (۱۳۹۱). ***چگونه تحقیق کنیم؟***. مترجمان: عیسی ابراهیم‌زاده، ابوالفضل فراهانی و محمدرضا سرمدی، تهران: انشارات دانشگاه پیام‌نور. چاپ چهارم.
- بورگر، پیتر. (۱۳۹٤). ***نظریه هنر آوانگارد***. ترجمه: مجید اخگر، تهران: مینوی خرد.
- بویس، مری. (۱۳۸۱). ***زردتشیان: باورها و آداب دینی آن‌ها***. ترجمه: عسکر بهرامی، تهران: ققنوس.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). «هنرمعاصرایران»، ***فصلنامه طاووس*** (۱).
- تربتی، سروناز. (۱۳۹۵). «بررسی ارتباط نگاه محور در فیس بوک: برساخت فانتزی و گفتمان هیستریک (بارویکرد لکان)»، ***فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین***. سال دوم، ش. ۸.
- توکلی طرقی، محمد. (۱۳۹۵). ***تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ***. تهران: پردیس دانش.
- تسبیحی، صالح. (۱۳۹٤). «پرندگان باغشاه، بازخوانی تاریخ»، ***فصلنامه چیدمان***. سال چهارم، ش ۱۲.
- تیوال. (۱۳۹۳). «نمایشگاه آثار سیامک فیلی زاده با نام آندِر گراند»، بازنشانی شده: ۱۳۹۷/۳/۲۲: https://www.tiwall.com/p/under-ground
- دلوز، ژیل. (۱۳۸۹). ***فوکو***. ترجمه: افشین جهاندیده و نیکو سرخوش، تهران: نی.
- دل‌زنده، سیامک. (۱۳۹٦). ***تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی***. تهران: نشر نظر.
- شاهد، امین. (۱۳۹۳). «بازخوانی در پستو»، مهرماه، ***مجله الکترونیکی پله***. بازنشانی شده ۱۳۹۷/۳/۳: www.pellemag.com

- طیبی، سید جمال‌الدین؛ ملکی، محمدرضا؛ دلگشایی، بهرام. (۱۳۸۸). ***تدوین پایان‌نامه، رساله، پروژه پژوهشی و مقاله علمی***. تهران: انتشارات فردوس
- فوکو، میشل و دیگران. (۱۳۸۹ الف). ***«حقیقت و قدرت»، سرگشتگی نشانه‌ها***. ترجمه: بابک احمدی، تهران: مرکز.
- فوکو، میشل. (۱۳۸۹ ب). ***«سوژه و قدرت»، تئاتر فلسفه***. ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- فوکو، میشل. (۱۳۸۹ ج.) ***«نیچه تبارشناسی تاریخ»، تئاتر فلسفه***. ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- فوکو، میشل. (۱۳۸۹ د). ***«زندگی آدم‌های بدنام»، تئاتر فلسفه***. ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- فوکو، میشل. (۱۳۹۳). ***مراقبت و تنبیه، تولد زندان***. ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹٤). ***هنر معاصر ایران؛ ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین***. تهران: چاپ و نشر نظر.
- کهن، گوئل. (۱۳٦۰). ***تاریخ سانسور در مطبوعات ایران***. تهران: آگاه.
- مشایخی، عادل. (۱۳۹۵). ***تبارشناسی خاکستری است***. تهران: ناهید.
- مون، سایمون. (۱۳۸۷). «سرمایه»، ***فرهنگ‌نامه اندیشه مارکسیستی***. ویراسته تام باتامور و دیگران، ترجمه: اکبر معصوم بیگی، تهران: بازتاب نگار.
- میلز، سارا. (۱۳۸۹). ***میشل فوکو***. ترجمه: داریوش نوری، تهران: مرکز
- ویمر، راجر دی. و دومینیک، جوزف آر. (۱۳۸٤). ***تحقیق در رسانه‌های جمعی***. ترجمه: کاووس سید امامی. تهران: انتشارات سروش و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای.
- هنر آنلاین. ۱۳۹۳. «نمایشگاه آندرگراند در گالری آران».. بازنشانی شده: ۱۳۹۷/۳/۱۰: http://www.honaronline.ir

- Emerling, Jae. (2005). "Michel Foucault", ***Theory for Art History***. New York: Routledge.
- Foucault, Michel. (2003). ***le pouvoir psychiatrique***. Paris : Seuil/Gallimard.
- Patton, P. Michel Foacault, Meagan Morris. (1979). "of power & Prisons" in Michel Foucault, Power, Truth & Strategy, pp.109-146.