

سازمان فرهنگ و تفریح

نشریه، تئاتر - گرافیک
سال اول - شماره یک
فروردین ۱۳۰۰



موضوع این شماره: هنر خیابانی

شناسنامه

هیئت تحریریه به ترتیب حروف الفبا:

پارسا امیرسلیمانی، رامین ایمانی، ابوالفضل حسن زاده،
رامیار خاطری، مصطفی درویش گوهری، سیامک ڈری،
امیرمحمد ذبیحی، محمد رفیعی، احسان رنجبران،
مجید سعیدپور، سینا علی تبار، طیبہ مونسان، محمد
هداوند و فریما یداللہی
گرافیست، طراح نشان نوشتہ و جلد: رامین ایمانی

فصلنامه هنری تئاتر - گرافیک

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: ابوالفضل رضانی
سر دبیر: پارسا امیرسلیمانی
دبیر سرویس تئاتر: مصطفی درویش گوهری
دبیر سرویس گرافیک: مجید سعیدپور
ویراستار: ابوالفضل رضانی

فهرست

گرافیک

- ۳۲ نقش گرافیک محیطی در شناسایی فضاهای عمومی شهری / مجید سعید پور
- ۳۴ هنری به گستره شهر (گفتگو با هدی رفاهی) / احسان رنجبران
- ۴۰ دیوار به مثابه بوم / رامین ایمانی
- ۴۴ بنکسی و هنر اعتراض / امیر محمد ذبیحی
- ۵۲ گرافیتی از بیان اعتراضی تا خلق سبک هنری / فریما بداللهی
- ۵۸ تئاتر-گرافیک / سینا علی تبار
- ۶۰ این چهار برگ / محمد هداوند

بخش تئاتر

- ۶ چند پاراگراف درباره یک خیابان / محمد رفیعی
- ۱۰ تئاتر، تمرین دموکراسی / سیامک دری
- ۱۴ خیابان صحنه است / طیبه مونسان
- ۱۸ «هملتِ داگ، مکبثِ کاهوت» (سیاست، خیابان) / مصطفی درویش گوهری
- ۲۴ مطالعه نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان از عملکرد خیابانی پست مدرن / رامیار خاطری
- ۲۸ عابرن تماشاگران (گفتگو با محسن اردشیر) / پارسا امیرسلیمانی

سخن سردبیر

در این برهه زمانی - با توجه به شیوع کرونا - که تئاتر کشورمان به سمت فرسودگی می‌رود بتواند این هنر با ارزش را از معضلی که در آن قرار دارد نجات دهد.

در بخش گرافیک نیز به شاخه خیابانی آن می‌پردازیم. اولین ردپاهای این هنر کهن را می‌توان در سنگ‌نبشته‌های غارها و زیستگاه‌های بشر اولیه یافت. با گذشت هزاران سال، اکنون در کوچه‌ها و خیابان‌ها بر روی دیوارها به زندگی خود ادامه می‌دهد و نه تنها تضعیف نشده است بلکه هر روز پایدارتر از دیروز در مسیر خود پیش می‌رود. گرافیک خیابانی امروز از دو کاربرد مهم در جامعه برخوردار است، اول: راهکاری است برای تبلیغات، فعالیت‌های تجاری و جذب افراد. و دوم: اعتراض و بیان آمال و رویاهای به جایی نرسیده.

نشریه تئاتر گرافیک در حوالی شهریور ماه سال نود و نه به همت عده‌ای از دانشجویان ادبیات نمایشی و تلویزیون و هنرهای دیجیتال دانشگاه دامغان با هدف بررسی و عملکرد تئاتر و گرافیک به صورت جداگانه و تاثیر گرافیک بر تئاتر برپا گردید زیرا کمتر پیش آمده است تا این دو هنر را موازی با یکدیگر مورد بررسی قرار دهند. در این شماره از نشریه تئاتر گرافیک قصد داریم به موضوع خیابانی این دو هنر بپردازیم. در بخش تئاتر برآنیم تا به تئاتر خیابانی که توان دارد برای تمامی اقشار به ویژه قشر ستم‌دیده جامعه که از رفتن به تماشاخانه به دلایل مالی یا مشغله کاری محروم هستند فرصتی ایجاد کند تا از هنر تئاتر فاصله نگیرند؛ بپردازیم. تئاتر خیابانی شاید تنها بستری باشد که



چند پاراگراف درباره یک خیابان

نویسنده: محمد رفیعی

وقتی از خیابان حرف می‌زنیم دقیقا منظورمان چیست؟ خیابان مکانی است که اجتماعی از توده‌های مختلف جامعه در آن زیست می‌کنند و همواره صحنه‌ای بوده است برای امرار معاش و سپری کردن اوقاتی از زندگی. خیابان اشغال‌کننده مکان است. خیابان به معنای کهن آن محلی برای عبور نیست. بلکه در تعاریف امروزی، محلی بوده است برای احیا و خلق زندگی جدید. همچنین خیابان را می‌توان در معنای سیاسی و اجتماعی آن، صحنه‌ای به میدان آمدن توده‌ی مردم برای بازستاندن حقوق اجتماعی خود و در اغلب تعاریف، اعتراض‌های سیاسی و مدنی دانست. این بدین معنا است که توده‌های اجتماعی برای رفع نیازهای خود یا دیده‌شدن در معنای روانشناسانه‌ی آن، اصطلاحا به خیابان می‌آیند؛ چنانچه در انقلاب‌های بزرگ نیز دیده شده



تئاتر خیابانی در کوچه و معابر می‌گردند. به تعبیر بیضایی، جایی که حامیان نمایش مردم‌اند نه اشراف، طبعاً محیط نمایش فاقد نظم و آداب اشرافی است. ولی همانقدر که شلوغ‌تر و بی‌نظم‌تر است، صمیمانه‌تر و بی‌دروغ‌تر نیز است. انسجام و همدلی عنصری ارزشمند در زندگی گروهی خیابانی محسوب می‌شود و میان اعضای نمایش و تماشاگران هیچ گونه از هم‌گسیختگی وجود ندارد و هر لحظه، تماشاگر و اجراگر در مسیر اجرای نمایش یکی می‌شوند. به تعبیر دوستی گرامی این همان بخت انقلابی است. این بدین معناست که تماشاگر این بخت و اقبال را دارد، که از نقش سنتی و منفعل خود بیرون بیاید و در مسیر فرایند خلق اثر قرار بگیرد. حضور او مفهومی به نمایش اضافه می‌کند و درپچه‌های جدیدی به زندگی‌اش گشوده می‌شود. او خود را در آیین خویشتن می‌بیند، خود را بازی می‌کند و شرایط زندگی خود را در ترازوی قضاوت قرار می‌دهد. این مواجهه امکان حضور او را مهم جلوه می‌دهد و برای لحظاتی از زیست روزانه خود فاصله می‌گیرد و در حقیقت مشارکت او تبدیل به کنشی انقلابی می‌شود. کنشی که به نقد می‌کشد و باعث تجربه‌ای جدید در زندگی واقع‌گرایانه خود می‌شود. نمایشگران خیابانی به مثابه انسان‌هایی که از غار افلاطونی بیرون رفته‌اند با پهن کردن بساط نمایش خود در خیابان و معابر، در تلاش هستند تا از نور و

است که خیابان تماماً صحنه نمایش است و به طبع در معنای سیاسی آن صحنه انقلاب. تعاریفی از این دست در مورد خیابان به خوبی نشانگر اهمیت و جایگاه خیابان در عصر حاضر است. همانطور که می‌دانید قرن بیستم به سبب تغییرات شگرف اقتصادی، سیاسی و اجتماعی در جوامع گوناگون، محملی مناسب برای پدیداری شکل‌ها و اجزای مختلف خیابانی شد؛ که تئاتر خیابانی یکی از این شکل‌های بخصوص است. نمایش در خیابان را اگر بخواهیم بی‌پرده و به دور از هر گونه اضافه‌گویی تعریف کنیم، تئاتر مواجهه است. مواجهه‌یی عریان و رو در رو میان نمایشگر و تماشاگر. این شکل از بیان، ارجاع به ذات و اصالت هنر نمایش است. همان جوهری که خاستگاه تئاتر بوده و مبنایش اجراگر و تماشاگر بوده است. همان اصلی که «بروک» و «گروتوفسکی»^۱ سالیان دراز از عمر خود را به آن اختصاص داده بودند. تئاتر در خیابان دیداریست مستقیم و به دور از تجمل‌گرایی و اشرافی‌طلبی سالن‌های نمایشی. این شیوه‌ی ارتباط، جایگاه‌های سمبلیستی و سنتی نمایشگر-تماشاگر، که سالن‌های پر زرق و برق شهری در آن نقش داشت را فرو می‌ریزد و با ایجاد روحیه‌ای جمعی و مشارکت همه‌جانبه‌ی تماشاگر در اجرا به روندی انقلابی‌تر از نمایش می‌رسد. تئاتر خیابانی هنری است دموکراتیک و مردمی، که خود را در یک فضای عمومی عرضه می‌کند. جایی که برخلاف نمایش‌های صحنه‌ای که مردم آن را انتخاب نموده و برای دیدار آن برنامه و بودجه خاصی منظور می‌کنند، خود شکار



روشنایی حرف بزنند. آنها خورشید معرفت را دیده‌اند و در راه بازگشت به این غار، سعی می‌کنند حقیقتی دیگر را جایگزین واقعیت دروغین بکنند. آنها ایده حقیقی را بازشناخته‌اند و اکنون انسان‌های ایده‌مندی شده‌اند. به عبارتی دیگر، بازگشته‌اند تا افرادی را که در تاریکی این غار به زنجیر بسته شده‌اند ایده‌آل کنند. آنها می‌دانند که راه بازگشت به این غار بسیار تاریک است و ممکن است در این مسیر خسته و دلزده شوند؛ پس باید با تلاشی قهرمانانه برای این دیدار گام برداشت. این مواجهه شکلی دیگر از زیستن است، که با مشارکت جمعی در آن، انسان تجربه‌های آموزشی، تربیتی و فرهنگی را لمس می‌کند و در انتقال این تجربه‌ها نیز همواره تلاش می‌کند. به قول «آنتونن آرتو»^۱: «در دورانی که زندگی دیگر هیچ معنایی ندارد، باید درباره زندگی از نو اندیشید. پس چاره‌ای نیست جز اینکه به نمایش دادن تن داد.»

پاورقی:

Peter Brook: ۱

Jerzy Grotowski: ۲

Antonin Artaud: ۳

منابع:

نمایش در چین / بهرام بیضایی / نشر روشنگران و

مطالعات زنان

فرهنگ، تئاتر و طاعون / آنتونن آرتو / نشر مرکز



تئاتر، تمرین دموکراسی

نویسنده: سیامک دُری

الف: اصل تناقض

در شرایطی که قیمت هر چیزی افسارگسیخته بالا می‌رود، در وضعیتی که دارای‌هایی مالی عده زیادی دسته‌جمعی شده و جایی که می‌شنوی زنی برای گرفتن شیر خشک بچه‌اش مجبور به هر کاری می‌شود، یا هم صنفانت، دانشجویان فارغ‌التحصیل تئاتر که سرگرم شغل‌های پرت‌وپلا هستند و یا اساتید - بعضاً قابل احترام - با دست مزد حق‌التدریسی ناچیز امرار معاش می‌کنند حرف‌زدن از تئاتر شوخی‌ای بیش نیست، اما در دل همین وضعیت مسئله‌ای نهفته که پرداختن به آن بیش از پیش ضروری است؛ ضرورت اندیشیدن و آگاهی. ضرورت اندیشیدن به آنچه که می‌تواند باشد و نیست به تغییر با انگیزه و استدلال.

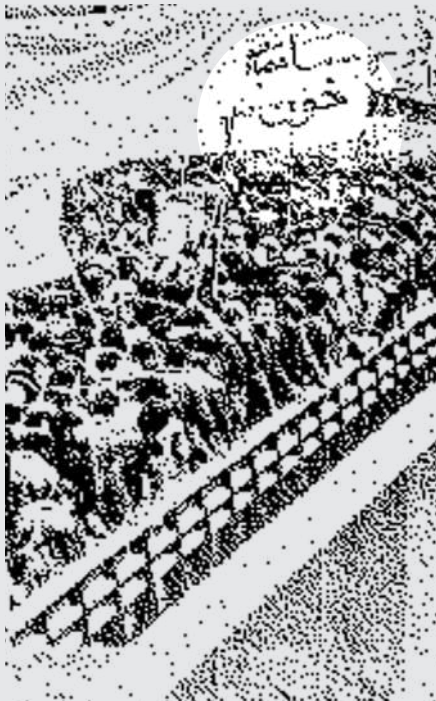
را سترون نکنند، {که این خود تاریخی کهن دارد} و آن‌های که توانسته‌اند در طول تاریخ میله فولادی لای چرخ استبداد نهند...

ج: تئاتر کار

یکی از معدود تئاترهای معاصری که کار می‌کند تئاتری است که «اگوستوبوال» پایه‌های آن را گذاشت، تئاتری که تمرین دموکراسی می‌کند، در میان مردم از هر قشر. هرچند نباید تاثیر او از «پائلو فریره» فقید را نادیده گرفت. اینکه بوال در سال ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۶ در شورای شهر ریودوژانیرو یکی از اعضا بوده خود جای تامل دارد، که آیا ما روزی می‌توانیم چنین شانس

ب: زنده باد مجرم
بستر جرم و جنایت پهن است برای عده زیادی، امثال من و شما و باید تا آنجا که می‌شود حواسمان باشد که چه می‌گوییم، به که می‌گویم و اصلاً چرا می‌گوییم؟ نظارتی وجود دارد که باید و حتماً جلوی اینطور لاطائلات را بگیرد! بی‌آنکه نظارتی احیاناً به ورود یا خروج پول‌های رانتی و غیررانتی احتمالی باشد، اصلاً دولت را چکار با تئاتر؟ ولشان کنید فقط حواستان باشد که پایشان را از گلیمشان درازتر نکنند.

(آنچه در اینجا مصداق مجرم است: آنان که اندیشیده‌اند و بر این ساختمان آجری افزوده‌اند، آنان که توانسته‌اند خود و اثرشان





اسکلت که به زعم این جانب اندیشه نهفته در اثر است. و دو: پوسته ظاهری، فرمی که اثر به خود می‌گیرد. ما در اینجا ابزار را وارد نکردیم آنچه ارسطو مفصل در بوطیقا شرح می‌دهد، که البته حیاتی‌ترین آنها در اجرای خیابانی بازیگر است. در مورد اندیشه فکر یا موضوع خیلی بیشتر از من و بهتر از من گفته‌اند اما به اعتقاد اینجانب ارائه اثر بر فرم آن تاثیر مستقیم می‌گذارد. آنچه که فرم اسم‌گذاری می‌کنم از درون موارد زیر استخراج می‌شود:

۱: نگرش دولت به تئاتر خیابانی

۲: فضای حاکم بر روابط اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی

آنچه از نگرش دولت (تیم نظارت و ارزشیابی) به تئاتر خیابانی حرف می‌زنم، به معنی رد یا پذیرش آن است که اساساً رابطه مستقیم با طرح یا اندیشه‌ای دارد که در اثر نهفته. با این فرضیات اگر اجرایی داشته باشی که دولت حاکم آن را برنتابد، این اثر با تصمیم کارگردان و گروه اجرایی سرنوشتی دیگر پیدا می‌کند، یا به کل قید اجرا را خواهی زد و پرونده نمایش را می‌بندی یا آنکه با تیم اجرایی تصمیم به اجرای آن با عواقب احتمالی آن می‌گیرید، پس گروه در ابتدا با هم‌چین احتمالی روبه‌رو است و این احتمالات در ابتدا ایده‌های فرم اجرایی را در ذهن کارگردان یا اگر گروهی باشد در ذهن تیم اجرایی شکل می‌دهد.

داشته باشیم که یک کنشگر تئاتری‌مان بتواند در چنین جایگاهی باشد! اینکه اگر حتی شرایطش مهیا شد اصلاً خود او ورود می‌کند یک مسئله است اینکه خودمان او را ترور شخصیتی نکنیم هم موضوعی دیگر است و در آخر بعد از اینکه از همه این خوان‌ها رد شد باید منتظر باشیم که آیا ساز و کار قدرت او را فاسد می‌کند یا نه... از احتمالاً بگذریم.

مجلس خیابانی، نوعی از اجراست که او مبدع آن است از طریق آن قانون تعیین می‌کند، طرحی که در ریودوژانیرو اجرا شد با همین نام، مجلس خیابانی (توضیح کامل آن در کتاب خیابان صحنه است، مقاله آخر آن: تئاتر قانون‌گذار و مجلس خیابانی آمده است)، به این ترتیب که مسئله وضع کردن قانونی است توسط شورای شهر که ارائه راهکار را در یک مجلس خیابانی می‌بینند، مردم از همه قشری در آن جلسه نمایش شرکت پیدا می‌کنند و در مورد مسئله‌ای که اعضای شورای شهر مطرح کرده‌اند پیشنهاد می‌دهند. و در نهایت قوانینی وضع می‌شود که با پیشنهادات آنان سنخیت دارد در واقع برای وضع قوانین جدید، مردمی کارکرد آن را می‌دانند که مستقیم با آن در ارتباط هستند نه قانون‌گزاران در اتاق‌های بسته‌شان!

آنچه که در ادامه می‌آید محلی است برای مناقشه.

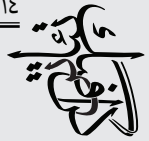
در مورد ارائه تئاتر (در اینجا خیابانی) با دو مقوله کلی روبرو هستیم؛ یک: زیربنا و

پاورقی

Agusto Boal.1

Paulo Freire.2





خیابان صحنه است

نویسنده: طیبه مونسان

قرن‌ها از تاریخ شکل‌گیری درام و زمانی که مردمان به تماشای قربانی کردن انسان‌ها می‌نشستند گذشته است. مخاطب در آن روزگار از دیدن کشتار انسانی دیگر، دچار کاتارسیس می‌شد و در نهایت، لذت و سرگرمی که از ویژگی‌های قطعی و حتمی درام است اتفاق می‌افتاد.

هزاران سال از آن روزگار گذشته و قطعا می‌بایست همچنان که آثار هنری چه در فرم و چه در محتوا رشد کرده‌اند - یا لاقلا امیدواریم که کرده باشند! - شعور و درک مخاطب نیز در مواجهه با یک اثر هنری - که در اینجا منظور ما به طور اخص تئاتر است - دچار تغییر و تحول و شاید پیشرفتی شده باشد. به جرات می‌توان گفت که در هیچ یک از شاخه‌های هنری به اندازه تئاتر، مخاطب اثر، عنصر مهم و پایه‌ای محسوب نمی‌شود. بسیاری معتقدند



در درام قرن بیستم به بعد مخاطب خود یکی از عناصر شکل‌گیری درام است که اگر نباشد آنچه که به آن کنش دراماتیک می‌گوییم شکل نمی‌گیرد. سطح شعور مخاطب و اثر بی‌شک علت و معلول یکدیگرند. مخاطب اندیشمند تاب دیدن اثری نحیف و سخیف را ندارد و بالعکس تئاتری که از نقطه شروع تا لحظه روشن شدن چراغ‌های صحنه و تشویق مخاطب، خود را مسئول آنچه که می‌گوید و نشان می‌دهد می‌داند، تاب هر مخاطبی را نداشته و ندارد. در این میان تئاتر خیابانی ارتباط و تاثیرپذیری و تاثیرگذاری‌اش از مخاطب و بر مخاطب بیشتر است چرا که ارتباط تنگاتنگی در این میان بین هر دو وجود دارد که در تئاتر صحنه‌ای کمتر شاهد آن هستیم. حال سوال اینجاست بعد از گذشت قرن‌ها آیا مخاطبی که روزگاری با دیدن کشتار انسانی دیگر دچار کاتارسیس و حتی لذت می‌شده آیا امروزه و در قرن بیستم دیدن رنج انسانی دیگر او را می‌آزارد و اساساً آنچه که به عنوان خوراک دراماتیک مخاطب امروزی را تغذیه می‌کند، آیا از نوعی دیگر و از جنسی دیگر شده است؟

چندی پیش کتابی را دیدم با این عنوان که «خیابان صحنه است». کاری با مضمون و محتوای کتاب ندارم اما اگر این گزاره را بپذیریم که خیابان صحنه است پس باید عناصر درام را در همان خیابان جستجو کنیم و عابران را که در حال گذر از پیاده‌روها و خیابان‌ها به ناگهان برای دیدن اتفاقی خاص می‌ایستند و صف می‌کشند و دور هم حلقه می‌زنند، مخاطبان تئاتر در نظر بگیریم. اگر

در خانه نشسته‌اند سهیم شود. زد و خورد مردم توسط پلیس، خودکشی وسط خیابان و روی پل عابر پیاده، دیگر گُشی، مراسم بسیار جذاب و دیدنی به دار کشیده شدن ارادل و اوباش وسط شهر و... تصاویری است که توسط همین مخاطب باشعور و فرهیخته قرن بیستمی ضبط و منتشر می‌شود. گاهی حتی دیدن این تئاترهای مهیج خیابانی که امروزه در نقطه نقطه شهرهای کوچک و بزرگ در حال اجراست برای مخاطب قرن بیستم آنقدر جذاب است که برای دیدن آن برنامه‌ریزی می‌کند و دست کودک و همسر و رفقاییش را هم می‌گیرد و به خیابان می‌آید.

به‌عنوان یک ناظر بیرونی گوشه‌ای از یک پیاده رو چند ساعتی بایستیم و به این تئاترهای خیابانی و مخاطبینش نگاه کنیم به سرعت متوجه خواهیم شد که انسان بعد از گذر قرن‌ها هنوز هم با شوق به تماشای رنج انسانی دیگر می‌نشیند و بیش از آنکه دچار کاتارسیس شود از آن حظ می‌برد. مخاطب همان مخاطب است، فقط کمی شیک‌تر شده، کت و شلوار می‌پوشد، گوشی موبایل دستش می‌گیرد و می‌تواند حظ و لذتش را با دیگرانی که



اگر انسان‌ها در یونان باستان در سال فقط یکبار و طی یک مراسم و آیین خاص شاهد قربانی‌شدن انسانی دیگر بودند، انسان امروز، مخاطبی است که هر روز شاهد رنج کشیدن و قربانی‌شدن انسانی دیگر است. جنگ و کشتار انسان‌ها، خیابان‌ها را تبدیل به صحنه‌ای ابدی کرده. صحنه‌ای که هر روز و هر لحظه در گوشه و کنارش شاهد اجرای یک «تئاتر خیابانی» هستیم.

از سویی دیگر تکلیف تولیدکنندگان این نوع از تئاتر نیز با مخاطبانش روشن است. می‌داند که انسان امروز در خیابان، چشم می‌گرداند و جستجو می‌کند، هر جا که فریادی باشد و انسانی که زیر پای ظلمی له می‌شود، به تماشا می‌ایستد. پس بازاری که تقاضایش زیاد است تولید و عرضه‌اش نیز خواه ناخواه چند برابر می‌شود.





«هملتِ داگ، مکبثِ کاهوت» (سیاست، خیابان)

نویسنده: مصطفی درویش‌گوهری

تام استوپارد^۲، نمایشنامه‌نویس اهل انگلستان است. که در سال ۱۹۶۴ با نوشتن نمایشنامه روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند^۳ توانست جایزه تونی را بگیرد. تقریباً ۱۵ سال بعد استوپارد با اقتباس از دو نمایشنامه بزرگ شکسپیر، هملت‌داگ، مکبث‌کاهوت را نوشت. در اصل این اقتباس شامل دو نمایشنامه است؛ ولی خود نویسنده در مقدمه کتابش مینویسد: «تنها ویرگول است که این دو متن را از هم جدا کرده وگرنه نمایشنامه دوم (مکبث‌کاهوت) بدون نمایشنامه اول (هملت‌داگ) به تنهایی نمایشنامه نیست، و این دو را نمی‌شود جداگانه اجرا کرد.» روند تکمیل نمایشنامه تقریباً ۸ سال یعنی از سال ۱۹۷۱ تا سال ۱۹۷۹ به طول انجامید. استوپارد اول هملت‌داگ را نوشت و بعداً در سال ۱۹۷۸ مکبث‌کاهوت



اول به چه چیزی فکر می‌کنید؟ آیا درباره مضمون اثر فکر می‌کنید؟ فرض کنید اثر را دوست نداشتید. یا برعکس، از اثر خوشتان آمده است. حال این سوال مطرح می‌شود: «چرا خوشم آمد؟» شاید چون با عقیده‌ام همسو بود. «چرا بدم آمد؟» شاید چون مخالف عقیده‌ام بود اکنون می‌گویید: «عقیده چیست؟» «اصلاً خوب یا بد چیست؟» چیزی که واضح است این است که آیا بعد از اجرا تأثیر اجرا دیده می‌شود یا نه. نظریه‌پردازانی هستند که ادعا می‌کنند تئاتری تأثیرگذار است که سیاسی باشد. چرا؟ «چون عقیده از سیاست نشأت می‌گیرد.» اول باید دید آنها به چه چیزی سیاسی می‌گویند؟ شاید آنها فقط صحبت در مورد اقتصاد، جامعه و دولت را سیاسی می‌دانند. تعریف فوق تعریف درستی نیست بلکه باید گفت: «هرگاه تئاتری به دولت پردازد یا دارای جهت‌گیری سیاسی باشد قطعاً آن اثر، اثری است سیاسی.» پس همه‌ی تئاترها را نباید با معیار سیاسی بودن سنجید. حال چرا از سیاست صحبت به میان آمده؟ دلیلش این است که خیلی‌ها فکر می‌کنند اگر تئاتر از مکان مجلسی خودش که از عوام فاصله دارد جدا شود و به روی صحنه خیابان پا بگذارد تحت تأثیر جو قرار می‌گیرد و به سمت سیاسی شدن پیش می‌رود. دقیقاً مانند آنچه که در مکتب کاهوت می‌بینیم. دولت اجازه اجرا نمی‌داد اما پاول کاهوت تسلیم نشد و تئاترش را به میان عام و خارج از چارچوب اجرا کرد. و

را بر اساس نامه‌ای از طرف پاول کاهوت^۴ شخصی که در چکسلواکی تئاتر کار می‌کرد نوشت. کاهوت از وضعیت بد و رو به انقراض تئاتر چکسلواکی بعد از تصویب منشور ۷۷ گفته بود و این که با گروهی کوچک درخانه‌ای مکتب شکسپیر را در خفا اجرا کرده است. هملت داگ از دو بخش کلی تشکیل می‌شود؛ در آغاز مدرسه‌ای را می‌بینیم که در حال آماده ساختن سکویی برای جشن هستند. مدیر مدرسه آقای داگ است. اشخاص درون مدرسه به زبان داگ صحبت می‌کنند. کمی که جلوتر می‌رویم با شخصی به نام ایزی راننده کامیون آشنا می‌شویم او از درک زبان داگی عاجز است؛ ولی به هر سختی‌ای شده به بچه‌ها کمک می‌کند و سکو را می‌سازند. بخش دوم، اجرایی کوتاه از صحنه‌های مهم هملت است.

مکتب کاهوت، نیز از دو بخش کلی تشکیل شده؛ بخش اول اجرایی کوتاه از مکتب. و بخش دوم ماجرای بازرس و اعضای اصلی گروه است. بازرس قصد دارد اجرا را کنسل کند. او بازیگران را نسبت به جایگاه اجتماعی‌شان تحقیر می‌کند. اما نکته اصلی در این است که وقتی پلیس‌ها می‌خواهند اجرا را کنسل کنند، ایزی راننده کامیون وارد می‌شود و با زبان داگ شروع به صحبت کردن می‌کند. بازیگران اجرا را با زبان داگ به پایان می‌رسانند. ماموران که از زبان داگ چیزی نمی‌فهمند و کاملاً گیج شده‌اند، در آخر با بقیه همراه می‌شوند و شروع به ساختن دیوار می‌کنند.

متن یا اجرا را به انتها رسانده‌اید. قبل از اینکه بخواهید نظرتان را با کسی در میان بگذارید

شدن بود؛ ولی کسی بنام پاول کاهوت و گروهش مکتب را در هشت هفته تمرین می‌کنند و بالاخره موفق می‌شوند در یک هفته و در اتاق نشیمن خانه‌ای آن را اجرا کنند. اینکار پاول کاهوت، شاید تنها اقدامی بود که به حیات تئاتر آن روزگار چکسلواکی کمک کرد. اروین پیسکاتور، تئاتر را کامل‌ترین راه ارتباطی بین انسان‌ها می‌دانست پیسکاتور تئاتر بورژوایی را رد کرد و تئاتر را به نزد طبقه عام آورد. تأثیر پیسکاتور را در متن استوپارد می‌توان پیدا کرد. اول آنکه تئاتر کامل‌ترین وسیله ارتباطی است. چیزی که مشخص است، نقش

اینگونه بود که تئاتر چکسلواکی توانست نفس بکشد.

همینطور که اشاره شد تام استوپارد ایده هملت داگ، مکتب کاهوت را از شرایط حاکم در چکسلواکی دهه ۷۰ گرفته بود. در آن شرایط سیاسی تئاتر در حال فراموش





دست بر روی تاثیر جایگاه قدرت در فرآیند رابطه زبانی تمرکز می‌کند ولی استوپارد دست به تاویل معنایی خودش از زبان می‌زند مثلاً او در اثرش از اعداد «یک، دو، سه» استفاده نمی‌کند بلکه بجایش از کلمات «خورشید، بارانداز و عقب‌مانده» استفاده کرده است. شاید زبان داگ در اوایل کمی مخاطب را سردرگم می‌کند ولی با جلورفتن اثر مخاطب معانی واژگان را خواهد فهمید و در ادامه به درک درستی از روایت اثر می‌رسد این تکنیکی که استوپارد استفاده کرده برداشتی از بازی‌های زبانی فیلسوف و زبان‌شناس معروف ویتگنشتاین^۸ است

زبان در ارتباط بین انسان‌هاست. گویی اولین پایه ارتباطی زبان است کاری که تام استوپارد با زبان ارتباطی در راستای زبانی سیاسی می‌کند قابل ستودن است او زبانی خلق می‌کند زبانی مخصوص اشخاص نمایش زبانی به اسم داگ و اشخاص با آن صحبت می‌کنند و این زبان قابل یادگیری نیست بلکه باید درک شود بازرس از کاهوت می‌پرسد ایزی زبان داگ را از کجا آموخته؟ کاهوت جواب می‌دهد: «یادش نمی‌گیری بدستش میاری.»

استوپارد مانند نمایشنامه‌نویسان هم عصرش که در حوزه زبان خلاقیت‌هایی داشتند، دست به چنین نوآوری‌هایی می‌زند اما تفاوت استوپارد این است که مخاطب در تاویل زبان‌شناسی در آثار هارولد پینتر^۹ یا دیوید ممت^۷ دچار مشکل عدم درک نخواهد شد. مثلاً در نمایشنامه اولئانا دیوید ممت





تنزل جایگاه تئاتریون است بازرس از اول تا آخر نمایشنامه هدفش ایجاد هنجارسازی است بازرس نماینده‌ی فضای دیکتاتوری است که بازیگران را مجبور به اجرایی از مکبث در اتاق نشیمن با ظرفیتی محدود کرده است. و حتی بازیگران در آخر نمایش بخاطر ترسشان از دستگیری هر چه سریعتر و با استفاده از زبان داگ اجرا را تمام می‌کنند.

و در آخر هر اثری بر اساس عقیده ذهنی مخاطبش سنجیده می‌شود. تفسیر سیاسی از هر اثر بستگی به عقیده مخاطب و دانش سیاسی‌اش دارد و این دانش سیاسی با دانش تئاتری (که لزوم قضاوت یک اثر است) متفاوت است. این تفاوت دانش غلط در سنجیدن یک اثر باعث پدید آمدن نظامی قضاوتی بر پایه جهل می‌شود. فردی که تمام تئاترها اعم از خیابانی یا صحنه‌ای را سیاسی برداشت می‌کند او قطعاً مطالعه‌ی تئاتر را به نفع مطالعه‌ی سیاست رها کرده است. در ذهن این فرد اثر هنری یا خوب است یا بد. اثری که بد است دلیلش مغایرت داشتن موضع عقیدتی و اثری که خوب است موافق عقیده سیاسی فرد است.

سوال: تئاتر تا چه حد تاثیرگذار است؟ به راستی تئاتر تا کجا می‌تواند بر تغییر و یا ثبت عقاید جلو برود؟

برتری تئاتر عنصر زنده و قابل لمس بودنش است مخصوصاً تئاتر خیابانی که به دور از تجملات و عناصر بورژوازی است. نزدیک‌ترین رابطه با مخاطبش را دارد و به قول پیسکاتور می‌تواند در جهت خودآگاهی جامعه قدم

کاری که استوپارد با زبانشناسی در اثرش می‌کند یک جنبه مهم دارد و آن این است که مخاطب منفعل نیست بلکه فاعل است (مانند عناصری که در تئاتر خیابانی از طرف پیسکاتور وجود داشت) و این المان رابطه تماشاگر و مخاطب را در تئاتر خیابانی نیز می‌توان پیدا کرد تماشاگران مکبث کاهوت منفعل نیستند بلکه هر کدام نماینده قشری از جامعه هستند که حال با آمدن دولت جدید تنزل یافته‌اند. شخصیت میزبان نمود شخص عامی است که در برابر ظلم می‌ایستد. در آخر همه با هم با زبانی جدید حتی ظالم را با خود همراه می‌کنند و این تاثیر استفاده از زبان در رابطه بین انسان‌هاست.

وقتی که دولت‌ها تئاتر را رد کنند و آن را محدود سازند تئاتر شاید از قالب بورژوازی خود بیرون بیاید ولی از بین نمی‌رود و در فضای بیرونی مثل خیابان یا در این نمایشنامه در اتاق نشیمن به حیات خود ادامه می‌دهد. در مکبث کاهوت فضای خفقان و رو به نابودی هنر دیده می‌شود. نمود شخصیت بازرس گواهی بر این مدعاست

«عالیه عالیه و چه خوب که نمایشی با پایان شاد برای تغییر داشته باشیم.» این دیالوگ بازرس فضایی مشترک بین مکبث و چکسلواکی را به ما نشان می‌دهد بازرس فکر می‌کند هرچه را که بگوید بشود، می‌شود. او از قانون دم می‌زند یا حتی زمانی که از طرز استفاده از کلمات صحبت می‌کند. در تثبیت جایگاه خود و

بردارد نمونه‌ای از این قدم برداشتن وقتی در سال ۱۸۳۰ در بروکسل در اواسط اجرا جمله‌ی عشق به وطن مقدس است. شنیده شد هیجانی بر سالن حاکم شد که تماشاگران، بازیگران و هر آن کس که در آن شب در «سالن مونه» حضور داشت از فرط هیجان و شور به خیابان‌های بروکسل رفت و اینگونه بود که انقلاب بلژیک شروع شد

و همینطور مکبث کاهوت که به لطف تام استواپارد، ما پاول کاهوت و سایر بازیگران رنج دیده آن دوره چکسلواکی که با تمام سختی‌ها اجرایی در اتاق نشیمنی ترتیب دادند را شناختیم. همچنین کارشان در دنیا دیده شد و مورد تمجید قرار گرفت. تئاتر شاید با آمدن عقاید سیاسی ضد هنر از سوی دولت‌ها تضعیف شود ولی وقتی به میان مردم قدم بگذارد می‌تواند به حیات ادامه دهد.

پاورقی:

Dog's Hamlet, Cahoot's Macbeth : ۱

Tom Stoppard : ۲

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead : ۳

Pavel Kahout : ۴

Erwin Piscator : ۵

Harold Pinter : ۶

David Mamet : ۷

Ludwig Wittgenstein : ۸



عملکرد خیابانی پست مدرن

نویسندگان:

(Mimi Miyoung Lee- Sheng Kuan Chung)

مترجم: رامیار خاطری

بخش‌هایی از مقاله «مطالعه نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان از عملکرد خیابانی پست مدرن»

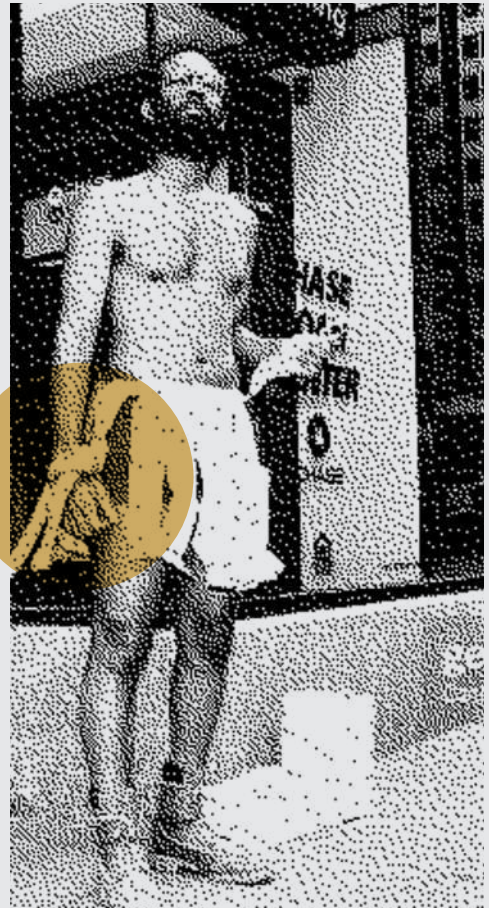
نمایش خیابانی پست‌مدرن ریشه در جنبش هنری فعال و فمینیستی در دهه ۱۹۶۰ دارد. فارغ از هنرمندان در دنیای هنر نهادینه شده، هنرمندان خیابانی پست‌مدرن ارتباطات چریکی و روش‌های مداخله عمومی را برای انتشار کار خود با هدف تولید گفتمان عمومی در مورد شیوه‌های مختلف اجتماعی اتخاذ می‌کنند. برای رسیدن به این هدف بسیاری از قطعات مخصوص را در موضوعات بحث‌برانگیز در خیابان‌های شهری اجرا کرده‌اند که هدف آنها روشن‌سازی، شوک و گاهی گیج کردن مخاطب است. به عنوان مثال، اجرای «دیوید هامونزاورا» نشان داد، کسی در گوشه‌ای از خیابان برفی در شهر نیویورک به فروش گلوله‌های برفی ایستاده است، که در حقیقت اظهاراتی بسیار عمومی و تا حدودی سرگرم‌کننده درباره هنر به عنوان کالا ارائه



تنها نیستند. به عنوان مثال: «ویلیام پاپ.ل.»؛ هنرمند آمریکایی آفریقایی تبار، در به چالش کشیدن کلیشه‌های نژادی مشهور است. در واقع مجموعه‌ای از نمایش‌های خیابانی تحریک‌آمیز و آزردهنده او، اغلب با دستگیری پایان یافته است. در اجرای ۱۹۹۷ پاپ.ل نیمه برهنه در یکی از خیابانهای شهر نیویورک ایستاد. او دامنی از اسکناس‌های دلار پوشید و خود را با سوسیس به درب یکی از بانک‌های شهر نیویورک زنجیر کرد. پاپ.ل به جای التماس پول از عابرین، همانطور که دست‌اندرکار معمولی شهر نیویورک در مقابل بانک انجام داد، مردم را ترغیب می‌کرد تا اسکناس‌های دلار خود را سلب کنند. (پولاک ۲۰۰۳).



می‌دهد به عنوان مثالی دیگر، هنرمند «تانیا بروگوئرا» با اجرای نیمه برهنه، تنها پوشیدن لاشه بره و نشان دادن گله گوسفندان در خیابانهای گنت بلژیک، مسائل خشونت، سانسور و مقاومت انسانی را به چالش کشید (بایلیس ۲۰۰۴). هامونزو و بروگوئرا در تلاش خود برای به چالش کشیدن نهادهای هنری و پیش‌فرض‌های پیش‌بینی شده از طریق تفکر ابتکاری، شوخ‌طبعی و عبارات جایگزین





تمایز بین زن و مرد همانند هنر فمینیستی، در هنر کنش‌گر نیز شاخه‌ای از جنبش هنری مفهومی است که از اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۹۰ نشأت گرفته است (ماشین ۱۹۹۵) طبق گفته مورخ هنر، نیئافلشین (۱۹۹۵) هنر کنش‌گر، هر شکل و شیوه‌ای که داشته باشد، فرایند محور است. هنر کنش‌گر دیگر پاسخگوی نیازهای دنیای هنر (یا نخبگان هنری) نیست. در عوض هنرمندان فعال در سایت‌های عمومی قطعات اولیه را در چند رسانه می‌سازند تا گفتگوی مدنی را درباره موضوعاتی که تاثیر مستقیم بر زندگی مردم دارد آغاز کنند. هنرمند فعال برای ارسال پیام‌های خود به مخاطبان بسیار بزرگ‌تر از تکنیک‌های جریان اصلی رسانه‌ها، مانند استفاده از بیلبوردها، پوستره‌های چسبیده به هم؛ تبلیغات مترو و اتوبوس و درج اخبار برای ارائه پیام‌هایی که اهداف معمولی اشکال تجاری را برانداز می‌کنند استفاده می‌کند. (فلشین، ۱۹۹۵ ص ۱۰).

نمایانگر این تلاش‌ها برای قرار گرفتن در معرض توجه، خیابان‌های شهری راه اصلی هنرمندان خیابانی پست‌مدرن برای ورود به گفتمان سیاسی است که خواستار تغییر است. چنین هنر خیابانی و فعال‌گرایی پست مدرن را می‌توان در مجموعه‌ای از عملکردهای معروف خیابان توسط «میرل لادر من اوکلس» مشاهده کرد، که نمونه‌ای از نگرانی خود در مورد مسائل بهداشتی و دفن زباله‌ها در شهر نیویورک است (فیلیپس ۱۹۹۵).

اوکلس و کارگران بهداشت نیویورک همکاری کردند تا به ساکنان شهر انگیزه دهند تا

ستیزه‌جویی علیه محرومیت تاریخی زنان از سیاست معلوم، پزشکی، تاریخ و هنر و انقیاد سنتی زنان که هنوز هم در بسیاری از فرهنگ‌ها رایج است، جنبش هنر فمینیستی است که روش‌های اشباع جامعه با کلیشه‌های جنسیتی را نقد می‌کند، تاثیر بر تحولات نقش زن و مرد، برای انتشار این پیام‌ها در مورد تعصب یا تبعیض مبتنی بر جنسیت. هنرمندان فمینیست از خیابان‌های شهری برای رسیدن به مخاطبان گسترده استفاده می‌کنند. هنرمندان فمینیست مانند سوزان مسی، لزی لایوویتز، باربارا کروگر و دختران چریکی کاملاً از چگونگی ساختار جامعه مدرن برای انجام برخی وظایف و اشکال و انواع مشکلات ناشی از چنین ساختاری آگاهی دارند - این هنرمندان برای مقابله با مسائل و نگرانی‌های مربوط به نابرابری جنسیتی از رسانه‌های زیبایی‌شناختی مختلفی استفاده کرده‌اند. از نظر این هنرمندان تجربه شخصی روزمره سیاسی باید مورد گفتمان عمومی قرار بگیرد. به گفته‌ی لوسی لپارد، یکی از استراتژی‌های زیبایی‌شناختی فمینیست شامل همکاری، گفتگو، پرسش مداوم از مفروضات زیبایی‌شناختی و اجتماعی و احترام جدید به مخاطب است. دیگر هنرمندان فمینیست تلاش می‌کنند مفهوم مشترک جنسیت را بسیار فراتر ببرند، فراتر از دیالکتیک بین زیبایی و وحش و فراتر از شکاف بین طبیعت و فرهنگ خود جنسیت. تعاریف بارز و



عنوان یک تلاش زیبایی‌شناختی نشان داد که باید شناخته و مورد توجه عموم قرار بگیرد.

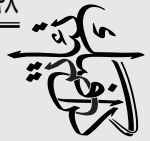
نکته مهم؛ از طریق چنین بیانات و نمایش‌های خلاقانه‌ای، وی توانست در مسائل زیست محیطی شهری تاثیر بگذارد و هم‌زمان از طریق نمایشگاه‌های عکاسی، تلاش‌های خود را در نیویورک به شهرهای سراسر جهان تبلیغ کند.

هنرمندان خیابانی پست‌مدرن روش انعطاف‌پذیر و دموکراتیک از نظر تعریف و تفسیر هنر را برای ما فراهم می‌کنند. این هنرمندان از طریق تصاویر و اجرا ارتباط برقرار می‌کنند.

عنوان اصلی مقاله:

A semiotic Reading and Discourse Analysis of Postmodern Street Performance.

محیط خود را بهبود بخشند و از آن مراقبت کنند. اوکلس به عنوان بخشی از اجرای خود، به عنوان یک بانوی نظافت خیابان، در محل‌هایی شناخته شد که خیابان‌هایش به آلودگی شهرت زیادی دارند. در طول اجرای او صاحبان مغازه‌های اطراف پارچه‌های قدیمی را برای شستشوی خیابان‌ها و پیاده‌روها پیشنهاد دادند. و بعد از حدود یک ساعت، عده‌ای از حاضران در پارک «زی» به او پیوستند. فیلیپس (۱۹۹۵) قصد زیبایی‌شناختی اوکلس را چنین شرح می‌دهد: از نظر اوکلس، هنر عمومی باید یک گفتگوی مدنی را تحریک و حفظ کند. بی حد و حصر و فوری بودن مسائلی که وی درگیر آن است (زننده ماندن شهر - شهروندی فعال - آگاهی از محیط زیست) نشان می‌دهد که، از نظر وی فعالیت معاصر به معنای پاسخی جامع و دلسوزانه به جهانی پیچیده و چند ظرفیتی است (ص ۶۸۱). یکی دیگر از موارد مهم از عملکرد اوکلس ۵۰۰۰ کارگر بهداشت را لرزاند. اوکلس به گفته خودش، اهمیت دست دادن با کارگران بهداشت شهر نیویورک را توضیح می‌دهد: من در مورد دست، رسیدگی به زباله‌ها، کنترل، فشارها و مشکلات کار زیاد صحبت کرده‌ام، و سرانجام درباره لرزش، لرزش، لرزش دست. این یک اثر هنری درمورد انرژی دست است شما چه در کاری که هر روز انجام می‌دهید متخصص هستید. من می‌خواهم یک زنجیره دست درست کنم ... یک زنجیره دستی که تمام شهر را نگه دارد. (فلیپس، ۹۹۵۱، ص ۸۳۱) اوکلس در مجموعه کارهای هنری خود در زمینه نگهداری کار کارگران بهداشت را به



گفتگو با محسن اردشیر، پیرامون تئاتر خیابانی

مصاحبه‌گر: پارسا امیرسلیمانی

- محسن اردشیر، نویسنده و کارگردان نام‌آشنای آملی است. چند کلامی با او درباره تئاتر خیابانی و فضای آن به گفتگو نشستیم ...

• از پیشینه تئاتر خیابانی در ایران بگویید. آیا تئاتر خیابانی معاصر ایران در ادامه تعزیه‌ها و نقالی‌هاست یا سیری جداگانه و وارداتی دارد؟ تئاتر خیابانی به جهت شکل و شیوه اجرایی قدمت طولانی دارد و پیش از شکل‌گیری تئاتر رسمی و یا ایجاد مکان‌هایی ثابت جهت اجرای تئاتر، نمایش‌های مختلف و یا حتی مراسم آیینی و بومی در مکان‌های عمومی اجرا می‌شد. در اروپا نمایش‌های واگنی یا کمدی‌های هجوآمیز و در ایران تعزیه و خیمه‌شب‌بازی، معرکه‌گیری و پیش‌تر همین عاشورا که بزرگترین تئاتر خیابانی است. تئاتر خیابانی در ایران به صورت رسمی و به همین شکلی که می‌بینیم معطوف به ۴۰ سال اخیر است. اما حتماً اگر به آیین‌های سرزمین مادریمان بنگریم، آیین‌ها و رسوماتی چون قاشق‌زنی، شیلونا، مونگ بهیتی هر کدام دارای سابقه‌ای



بپرسد تئاتر را برای چه کسی اجرا می‌کند؟ در جامعه اکنون ما متاسفانه مخاطب از حیث آماری در بدترین وضعیت ممکن قرار دارد و علت آن در واقع این است که نتوانستیم تئاتر را آنچنان که باید و شاید به مردم معرفی کنیم. حضور تئاتر خیابانی در دل جامعه می‌تواند وسیله معرفی بهتر



است. شاید نتوان به این شکل از واژه «واردات» استفاده کرد، ولی تحت تاثیر سایر ملل، تئاتر خیابانی در ایران نیز جایگاهی برای خود پیدا کرده است.

• **تا چه میزان تصور می‌کنید فرهنگ تئاتر خیابانی در فضای تئاتر دانشجویی جا باز کرده باشد؟ باید برای ترویج آن چه کرد؟**

تا همین هشت سال پیش جشنواره تئاتر دانشجویی بخشی را به خود اختصاص داده بود اما متاسفانه با کم لطفی یکی از همین کارگردان‌های تئاتر خیابانی حذف و کم‌کم خارج شد. باید حتما برای معرفی تئاتر خیابانی در دانشگاه از واحدهای درسی گرفته تا عملی تدریس شود و اضافه شود به بدنه تئاتر کشور. این امر در تمام دنیا در حال انجام است جز ایران.

• **برای کسی که می‌خواهد تئاتر کار کند چه توجیهی وجود دارد که فضای پایدار و منظم و رسمی پلاتوراها کند و به خیابان بیاید؟ اگر بخواهم طوری دیگر بپرسم، اصلا چرا تئاتر خیابانی؟**

بخش دوم را اول جواب می‌دهم، امروزه در تمام جهان هنرمندان به این نتیجه رسیده‌اند که باید هنر را از دل چارچوب‌های رایج، بیرون آوریم و به درون جامعه ببریم یعنی منتظر این نباشیم که مردم را به طرف خود بکشانیم بلکه خود به درون جامعه و دل جامعه برویم. یک نگاه کوچک به جهان پیرامون اجراهای موسیقی در وسعت چند صد هزاری در فضای باز آیا می‌تواند چهارچوب را برای خود متصور شود؟ تئاتر بدون مخاطب یعنی مرگ تئاتر. اما کسی که می‌خواهد تئاتر کار کند باید از خود



برای تئاتر که در این شرایط کرونا رو به فراموشی است دانست؟

جهان هنوز راهی برای نجات خود از دست ویروس کرونا پیدا نکرده است و حتی واکسن‌هایی که آمده معلوم نیست تا چند ماه یا سال قدرت حفاظت از بدن انسان را دارند. از این رو هیچ چیزی قابل پیش‌بینی نیست. و متأسفانه به خاطر اینکه طیف کمی از بدنه تئاتر در این بخش مشغول به فعالیت هستند کودکانه است که بگوییم این بخش می‌تواند راه نجات تئاتر باشد. قبل‌تر باید به حال اکنون ما فکر می‌شد که حتما در آن صورت این گره به دستان تئاتر خیابانی باز می‌شد.

تئاتر باشد و سبب آشنایی بیشتر مردم با آن شود.

• اجرای تئاتر خیابانی ملزم به داشتن مجوز است. آیا این یکی از اصول تئاتر خیابانی که اعتراض است را زیر سوال نمی‌برد؟

ببیند در هیچ جای جهان نمی‌توان بدون مجوز از شهرداری و یا ارگان‌های مربوط به اجرای نمایش بردازی. یکی از الزامات اجرا تئاتر خیابانی مجوز است. اما باید قبول کنیم ما در این جغرافیا در هر صورت آنچه را که خود دوست داریم بگوییم از لحاظ محتوایی نه اجازه‌اش است و نه اینکه تاب زندان داریم. پس ما باید در پنل‌های ساندویچی و زیر لایه‌ها حرف‌هایمان را بزنیم و یا به نوعی تن دهیم که تئاتر خیابانی را ساده و خنثی اجرا کنیم اگرچه در بسیاری از موارد حرف‌ها زده می‌شود. اگر ما بتوانیم از شیوه‌های تئاتر آگستو بوال استفاده کنیم، نیازی به مجوز نیست به طور مثال در پاریس، بوال با گروه بازیگران خود در یک فروشگاه بزرگ بابت گرانی و کمبود پوشاک که مساله روز مردم شده بود و مردم هم می‌نالیدند، معضلات و مشکلاتی را مطرح کرد. این قضیه در فروشگاه از دست بازیگران خارج شد بدون آنکه مردم متوجه حضور بازیگران بشوند این مساله به عنوان یک مساله عمومی مطرح شد و مسئولان شهری را مجبور کرد تا به این به مشکل مردم رسیدگی کنند. آیا بوال مجوز گرفته بود؟

• آیا تئاتر خیابانی را می‌توان راهی نجات





نقش گرافیک محیطی در شناسایی فضاهای عمومی شهری

نویسنده: هانیه اسحاقزاده تربتی
مترجم: ابوالفضل حسنزاده
تخلیص: مجید سعیدپور

گرافیک محیطی یکی از ابزارهای مفید برای طراحی فضا و ایجاد هویت شهری است. این هویت، بر اساس رابطه و هماهنگی بین شاخه‌های مختلف هنر و علوم، مانند روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، اقتصاد، شهرسازی، معماری، طراحی گرافیک و... شکل می‌گیرد. به عنوان یک موضوع میان رشته‌ای می‌توان گفت که این شاخه از گرافیک، با توجه به ظرفیت‌ها، می‌تواند بر اصلاح هویت شهری تاثیر بگذارد.



برای شناسایی هویت شهری، باید جنبه‌های عینی شهر، مانند ساختار و شکل شهری، عملکرد اقتصادی، فضاهای عمومی و... و همچنین جنبه‌های ذهنی مانند درک و سطح آگاهی اجتماعی، وضعیت شهروندی، انتظارات و خواسته‌های آنها و جنبه‌های دیگر مورد مطالعه و بررسی قرار بگیرند.

با توجه به استفاده آزادانه و مکرر گروه‌های مختلف مردم از فضاهای عمومی، تعیین هویت برای این فضاها مهم‌تر از فضاهای خصوصی است. به همین دلیل استفاده از گرافیک محیطی برای ایجاد یا اصلاح هویت فضاهای عمومی، در صورتی که ارتباط بین آنها حفظ شود، می‌تواند روش مناسبی باشد.

مؤلفه‌های گرافیک محیطی را با توجه به کاربرد و جایگاه آنها، می‌توان به مؤلفه‌های ساختاری، کاربردی و زیبایی‌شناختی تقسیم کرد. بنابراین، طراحی گرافیک برای محیط شهری باید با آگاهی و شناخت نسبت به جامعه صورت بگیرد. از این رو اگر یک مؤلفه به فضای شهری اضافه می‌شود باید در راستای شناخت از جامعه باشد نه تقلید کورکورانه از دیگر جوامع، زیرا باعث ایجاد هویت جعلی در فضای شهری می‌شود. به عبارت دیگر، همانطور که مخاطب تحت تاثیر آثار هنری قرار می‌گیرد، آثار محیطی نیز بر فرهنگ شهروندان تاثیر می‌گذارد.

عنوان انگلیسی مقاله

The Role of Environmental Graphic in the Identification of Urban Public Spaces

Hanie Eshaghzade Torbati



هنری به گستره شهر

گفتگو با سرکار خانم هدی رفاهی
پیرامون گرافیک شهری
مصاحبه‌گر: احسان رنجبران

یک انسان سالم به طور طبیعی در هر دقیقه دوازده بار نفس می‌کشد و این اساسی‌ترین نیاز هر انسان است. اما به راستی هر کدام از ما در هفته یا حتی در ماه چند دقیقه به این احتیاجمان که دائماً با آن مواجه هستیم فکر می‌کنیم؟! شاید جواب اکثرمان صفر باشد...! این قصه، مختص تنفس نیست و چیزهای زیادی وجود دارند که در زندگی هر یک از ما نقش تأثیرگذاری را ایفا می‌کنند؛ اما همیشه در دسترس بودن و تکراری شدنشان باعث شده به آن‌ها توجهی نداشته باشیم. یکی از این موارد که روزانه با ده‌ها و حتی شاید صدها نمونه از آن‌ها برخورد می‌کنیم اما به سادگی از کنار آن‌ها می‌گذریم، آثار گرافیک شهری است. اگر شما نیز هنوز به این شاخه از هنر توجهی نداشته‌اید پیشنهاد می‌کنم مصاحبه پیش رو با سرکار خانم هدی رفاهی، کارشناس ارشد پژوهش هنر در مورد گرافیک شهری را از دست ندهید.

احسان رنجبران



• در ابتدا اگر ممکن است به صورت مختصر برای کسانی که آشنایی ندارند توضیح بدهید گرافیک شهری چیست؟

وقتی یک اثر هنری در یک عرصه عمومی مثل عرصه شهری به نمایش گذاشته شود، جدای از اینکه با پیکره شهری که منظور همان معماری و شهرسازی است مواجه می‌شود بخاطر اینکه مخاطبان گسترده‌ای را پیش روی خودش می‌بیند ناخواسته وارد حوزه‌های ارتباطات اجتماعی هم می‌شود؛ پس گرافیک شهری آن عوامل بصری است که توسط یک انسان شهرنشین برای پیوند زدن سه حوزه «هنر»، «معماری و شهرسازی» و «ارتباطات اجتماعی» تولید می‌شود. به طور خلاصه شاید بتوان گرافیک شهری را گونه‌ای اجتماعی از هنر تعریف کرد.

• گرافیک شهری را به چه بخش‌هایی می‌توان تقسیم کرد؟

از مناظر مختلف تقسیم‌بندی‌های زیادی چه از لحاظ مواد و مصالح، چه از لحاظ رویکردهای تاریخی، زمینه‌های اجتماعی و... تاکنون صورت گرفته است؛ ولی در کلی‌ترین تقسیم‌بندی فکر می‌کنم می‌توانیم گرافیک شهری را به دو گونه کلی فضای باز و فضای بسته تقسیم کنیم. فضای باز شامل نقاشی دیواری، نمای ساختمان‌ها، طراحی نور شهر، حجم‌های هنری مثل تندیس‌ها و آبنماها و دیگر آثار هنرمندان که به صورت حجم و مجسمه است. و در قسمت فضای بسته می‌شود به فضاهای داخلی ساختمان‌ها مثل ویتترین نمایشگاه‌ها، فضای مغازه‌ها یا حتی فضای



و کارکردهای خاص خودشان را داشته‌اند. گاهی مضامین سیاسی داشتند، گاهی مضامین فرهنگی و مذهبی را منتقل می‌کردند، گاهی کارکرد کاملاً اقتصادی و تبلیغاتی دارند و گاهی کارکرد صرفاً تزئینی دارند؛ بنابراین در تعامل میان انسان و شهر او، محیط بصری به مثابه فصل مشترک میان این دو است و تاثیرات بسیار عمیقی بر روابط اجتماع و شهر می‌گذارد.

• گرافیک شهری تا چه اندازه می‌تواند در شکل‌گیری هویت شهری نقش داشته باشد؟

هویت یک امر تاریخی است و وقتی بحث هویت پیش می‌آید ناخواسته مجبوریم نگاه تاریخی داشته باشیم. چند قرن پیش، ما تفاوت‌ها در شهرها را به صورت بارز می‌توانستیم ببینیم. سبک‌های معماری هم به لحاظ تاریخی در مقاطع مختلف و هم به لحاظ سبک شناختی در سبک‌های متفاوت، مختص هر شهر با توجه به نیازهای روزمره شهروندان به وجود می‌آمدند اما امروزه این قضیه متفاوت شده است و ما خیلی به دنبال هویت خاصی نبوده‌ایم و از عناصر بصری موجود، شاید بشود گفت بی دلیل استفاده کرده‌ایم. قسمت‌هایی از شهر، شمایی بسیار مدرن و قسمت‌های دیگری از همان شهر شکلی کاملاً سنتی دارند و این‌ها بدون هیچ‌گونه نظم و به هم پیوستگی در کنار هم قرار گرفته‌اند. بنابراین آن یکپارچگی و سبک ویژه‌ای که هویت هر شهر را مشخص می‌کرد، امروزه دیگر وجود ندارد یا حداقل بسیار کم شده است. پس این یک مسئله نسبی است

داخلی ساختمان‌های اداری اشاره کرد.

• نقش و کاربردهای گرافیک شهری را چه می‌دانید؟

شهروندان برای زندگی شهری خودشان نیاز دارند محیط زندگی خود را از لحاظ بصری آرام کنند و این مسئله بسیار مهمی است چون تاثیر مستقیمی بر روح و روان انسان‌ها می‌گذارد. برای مثال فکر کنید در تونل‌های سرد و سیمانی مترو که در عمق زمین قرار دارد هیچ یک از این تزئینات هنری وجود نداشت. با وجود اینکه این همه در طول روز با مترو مواجه هستیم و از آن استفاده می‌کنیم اما رد شدن کنار این دیوارهای عاری از آثار هنری حقیقتاً روح و روان ما رو از بین می‌برد. بنابراین اگرچه ما یک مواجهه مستقیم و تعمدی با محیط‌هایی که هر روز از کنارشان رد می‌شویم نداریم؛ اما این عناصر بصری دائماً به چشم ما برخورد می‌کنند و در روان ما تاثیر می‌گذارند. آثاری که در شهر قرار می‌گیرند هم پیام‌ها و نشانه‌های زیبایی‌شناختی را در اختیار شهروندان قرار می‌دهند و هم می‌توانند اطلاع‌رسانی کنند.

• گرافیک شهری چه تاثیری می‌تواند بر اجتماع بگذارد؟

گرافیک شهری یک مسئولیت بسیار پیچیده‌ای دارد که ایده‌ها را هم در قالب تصویر و هم نوشتار به مخاطب منتقل کند. این ایده‌ها خیلی متفاوت هستند و حتی در دوران‌های متفاوت تاریخی وظایف



هم بخاطر مواجهه روزانه با این آثار، سطح توقع و سطح سلیقه‌شان بسیار بالاتر رفته است.

• تا چه اندازه «فرهنگ ایرانی» در آثاری که امروزه در شهرهای ایران دیده می‌شود وجود دارد؟

سابقه تلاش برای متمایز کردن هنر ایرانی از هنر دیگر کشورهای جهان به چندین دهه قبل‌تر از امروز بر می‌گردد و به عنوان مثال این را در جنبش سقاخانه می‌توانیم ببینیم. می‌شود هنری داشته باشیم که هم امروزی و برگرفته از هنر مدرن باشد و هم وجه شاخص فرهنگی خود را حفظ کرده باشد. این تلاش‌ها تا امروز نیز ادامه داشته است مثل اتفاقاتی که در نوشتار فارسی می‌افتد و به عرصه شهری کشیده می‌شود یا استفاده از ایمان‌های فرهنگ سنتی خودمان در نقاشی دیواری‌ها، نقش برجسته‌ها و تندیس‌ها که نمونه‌های آن به وفور دیده می‌شود. بنابراین فکر می‌کنم حداقل بتوان گفت تلاش برای این اتفاق صورت گرفته است.

• با توجه به شرایط موجود، هنرجو‌ها را به کار در این رشته دعوت می‌کنید؟

قطعاً! با قدرت تمام و نهایت اشتیاق از تمامی هنرمندان در همه‌ی حوزه‌ها دعوت می‌کنم. چون فکر می‌کنم فقط هنر است که می‌تواند ما را از تمام خستگی‌ها و مشکلاتمان نجات دهد و هنر راه‌هایی ما است. به نظرم تمام کسانی که در این

و باید گفت در دوران‌های متفاوت، شهرها کاربرد خاص خود را از گرافیک خیابانی برداشت کرده‌اند و خیلی آنچنان نمی‌شود گفت یک هویت منسجم و کلی وجود دارد چون اساساً چنین امر کلی دیگر امروزه به طور عینی دیده نمی‌شود.

• گرافیک شهری در شهرهای ایران را از لحاظ کیفی چگونه ارزیابی می‌کنید؟

تا پیش از دهه هفتاد هم به دلیل انقلاب و هم بعد از آن بخاطر جنگ، وضعیت ایدئولوژیکی بر گرافیک شهری حاکم بود. عناصر گرافیک شهری حول مضامین سیاسی، فرهنگی و مذهبی می‌گذشت و کاربردهای مشخصی داشت اما در دهه‌های هفتاد و هشتاد، ما طرح‌های فراگیری به جهت زیباسازی شهری در کشورمان داشتیم و از هنرمندان برای ارتقا وضعیت بصری شهرها و به نمایش گذاشتن آثارشان در عرصه عمومی دعوت صورت گرفت. هنرمندان نیز آمدند و با کار در سطح شهرها، چهره شهرها را عوض کردند تا وضعیت گرافیک شهری از آن زمان بهبود پیدا کند.

• به نظر شما سطح آگاهی عموم مردم نسبت به اهمیت این شاخه از گرافیک امروزه تا به چه اندازه است؟

به نظر من خیلی ارتقا پیدا کرده؛ از این جهت که با توجه به تلاش‌های صورت گرفته در دهه‌های هفتاد و هشتاد یعنی فراخوان‌ها و شرکت دادن هنرمندان در امر سر و سامان دادن گرافیک شهری، فکر می‌کنم عموم مردم



• حرف آخر...

مخاطب گرافیک شهری، به گستردگی عموم شهروندان و عرصه ارائه آثارش، به پهنای شهر است و طیف وسیعی از آثار هنرمندان ناشناس با آثار بسیار شخصی تا هنرمندان مشهور با آثاری بسیار ساختارمند را در بر می‌گیرد. پس این عرصه‌ای بسیار گشوده است و در عین حال بسیار مهم زیرا به جهت مواجهه عمومی با آثار، بخشی از تعامل میان انسان و شهر به لحاظ بصری به وسیله این زمینه اتفاق می‌افتد. بنابراین لازم است تلاش زیادی در جهت هماهنگی میان عناصر بصری و آرامش بصری شهروندان صورت گیرد تا بتوانیم محیطی آرام، دلپذیر و به دور از آلودگی‌های بصری در شهرهایمان داشته باشیم.

رشته کار می‌کنند حتماً باید قرارگیری در عرصه‌های عمومی را تجربه کنند و اتفاقات ذهنی خودشان را به عرصه‌های عمومی بکشانند.

• آینده این شاخه از هنر را چگونه پیش‌بینی می‌کنید؟

فکر می‌کنم آن مسئله فراگیر در گرافیک شهری که نهادها یکسری کاربردهای مشخص از عناصر شهری می‌خواستند و همه همان چیز را انتقال می‌دادند کم شده است و گرافیک شهری از مضامین مشخص و کاربردهای ایدئولوژیک و پیام‌های آموزشی و اخلاقی که همواره از آن توقع می‌رفته دارد فارغ می‌شود. کم‌کم آثار دارند به سمت شخصی‌تر شدن می‌روند و عرصه برای هنرمندان باز شده است. این تکثری که پیش آمده به نظرم خوشایند است و در ادامه باعث روشنایی راه می‌باشد.





دیوار به مثابه بوم

نویسنده: رامین ایمانی

چهره شهر مملو است از تابلو و اعلان‌ها؛ گرافیک خیابانی شامل همه عناصر بصری شهر می‌شود. خیابان را می‌توان نماد شهر دانست و عناصر گرافیکی داخل خیابان را گرافیک شهری. هر آن چیزی که در داخل شهر دیده می‌شود بخشی از گرافیک آن شهر است که هویت شهر را شکل می‌دهد. اما عمده کارایی این گرافیک در رفع و رجوع نیازهای روزمره شهروندان است؛ هر اثر گرافیکی با کاربردی بخصوص توسط مدیران و یا شهروندان تعبیه شده است اما بخشی از این گرافیک که صرفاً برای مصرف روزانه نیست و گاهی حاوی یک پیام است، پیامی عمدتاً انتقادی برای مخالفت و نقد رویکرد نظام حاکم که از دل مردم بر دیوار نقش می‌بندد؛ گرافیتی.



در ذات خود منتقد است برای همین در اکثر کشورهای جهان به بهانه‌ی وندالیسم ممنوع شده است.

دیوار در فضای شهری حائلی است بین مردم که نظام حاکم از آن به عنوان واسطه‌ای برای کنترل مردم استفاده می‌کند اما هنرمند گرافیتی این دیوار را به عنوان بوم خود برمی‌گزیند و فضایی جدید را در شهر ایجاد می‌کند. دیواری که برای ندیدن به وجود آمده است این بار برای به نمایش گذاشتن استفاده می‌شود و این فضایی است که برای مخاطب ناآشناست. دیواری در دل همین جامعه که همه‌ی اقشار بدون آن که نیاز باشد به گالری بروند بتوانند با اثر ارتباط برقرار کنند.

هنرمند گرافیتی دیوار را برای انتقال پیام خود انتخاب می‌کند چرا که تریبونی ندارد و با این وسیله صدای خود را به گوش دیگران می‌رسد. گرافیتی فضایی تاریک و تیره از روزگار را نشان می‌دهد و شاید این، تاثیر تبلیغات منفی علیه آن باشد. اما با این همه، نکته مثبتی در دل این عمل است آن هم ایجاد ارتباط بین مردم و شکل‌گیری حس مشترک و همینطور رساندن پیام مردم به گوش نظام؛ که این پل می‌تواند شکاف‌های طبقاتی فرهنگی را التیام بخشد.

هنرمند گرافیتی در نوعی از گرافیتی بیشتر به جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر می‌پردازد. در این آثار فرم هنری بر نقد غلبه دارد و جنبه‌هایی از خودنمایی طراح در آن مشهود

گرافیتی را می‌توان یک هنر عامه‌پسند دانست که اکثر هنرمندان و طرفدارانش را قشر جوان تشکیل می‌دهند و گرایشات نزدیک به هیپ‌هاپ و رپ دارند. این هنر خیابانی در نیویورک و لندن شکل گرفت و در دل شهرهای بزرگ گسترش یافت. گرافیتی پس از فراز و فرود فراوان با وجود این که در ابتدا هنرمندان از هنر خواندن آن ابا داشتند، توانست خود را به عنوان هنر به جهانیان ثابت کند.

گرافیتی به معنای امروزی از دهه‌ی ۸۰ شمسی در ایران شروع به شکل‌گیری کرد اما هنوز نتوانسته تصویری ماندگار در دیوارهای شهر نقش ببندد. گرافیتی در ایران ممنوع، زیرزمینی و عمدتاً در بین اقشار متوسط شهرهای بزرگ دیده می‌شود که شامل دیوارنوشته‌های عاشقانه، نوشته‌های سیاسی و جنسی در درب سرویس‌های بهداشتی عمومی، طرح و نوشته‌های روی نیمکت مدارس و دانشگاه‌ها، «استنسپیل‌هایی» با موضوعات اجتماعی و سیاسی در جریان مبارزات و همینطور گرافیتی‌هایی با جنبه‌های هنری غنی‌تر می‌شود. گرافیتی در ایران ابتدا با مضامین عاشقانه و خودنمایانه شروع شد و اما رفته‌رفته با تحولات سیاسی چهره منتقد بر خود گرفت.

برخلاف نقاشی دیواری که تاریخی طولانی دارد، گرافیتی در دهه‌های اخیر با رویکردی متفاوت راه خود را شروع کرده، نقاشی دیواری با توجه به مضامین محافظه‌کارانه و یا حتی به نفع نظام حاکم ممنوعیتی نداشته و به همین سبب ماندگاری بیشتری هم دارد اما گرافیتی

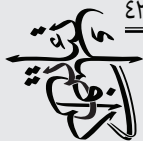
متهم شود؛ نظام حاکم نیز به بهانه این نوع گرافیتی‌ها مانع از گسترش کل گرافیتی در سطح شهر می‌شود و به نوعی تر و خشک را باهم می‌سوزاند.

در مبارزات خیابانی فشار نظام حاکم بر طراحان گرافیتی باعث می‌شود تا فرصت کافی برای طراحی نداشته باشند و به سمت تکنیکی بروند که سرعت بیشتری داشته باشد؛ از این رو استنسپل کردن بهترین گزینه است چرا که هم سرعت طرح‌زدن بالا می‌رود و هم امکان تکثیر را بدون نیاز به حضور فیزیکی شخص طراح به معترض می‌دهد. این کشمکش‌ها باعث شده در کشورهای



است. این نوع طراحی بیشتر به صورت «تروآپ ۲» طراحی می‌شود. در این نوع از طرح‌ها ما شاهد امضا هنرمند هستیم چیزی که در تکنیک استنسپل کردن کمتر شاهد آن هستیم. با امضاهایی غالباً به صورت اسم مستعار که دلیل اصلی آن را می‌توان در ممنوعیت این هنر دانست. علاوه بر کاربرد انتقادی، گروهی از تبهکاران نیز برای مشخص کردن محدوده خود دست به طراحی گرافیتی‌هایی خاص می‌زنند و به وسیله‌ی آن با سایر تبهکاران ارتباط برقرار می‌کنند. این گرافیتی‌ها طرح‌هایی هستند که جامعه شهری برای مقابله با آن بسیج می‌شود چرا که احساس ترس از جرم را افزایش می‌دهند و باعث می‌شوند گرافیتی به وندالیسم





پاورقی:

۱. *Stencil*: در تکنیک استنسیل با ایجاد برش بر روی تلق، شابلونی ساخته می‌شود که به وسیله اسپری بر روی آن طرح در دیوار شکل می‌گیرد، این تکنیک سرعت بالاتری نسبت به سایر تکنیک‌ها دارد برای همین در تظاهرات از آن استفاده می‌شود.
۲. *Throw up*: در این تکنیک ابتدا خطوط دور حروف با اسپری و ماژیک رنگ و بعد داخل آن به سرعت پرمی‌شود.

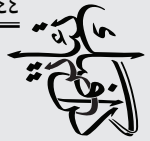
منابع:

- گرافیتی ایرانی مقاومت و خودبیانگری از طریق دیوارهای شهری، حامد طاهری‌کیا، محمد رضایی
- گرافیتی به منزله‌ی هنر اعتراض، مسعود کوثری
- گرافیتی هنر اعتراضی یا اعتراض هنری، فرید محسنی‌نژاد، عباس اکبری

که هنرمند با ممنوعیت طرح گرافیتی مواجه است آثار خود را در حوالی شهر بر دیواری نقش ببندد و با استفاده از عکسبرداری آن را در فضای مجازی بارگذاری کنند تا قبل از پاکسازی توسط مدیران شهری هنرشان ثبت شود. دوربین عکاسی، اینترنت و سوشال‌مدیا هویت تازه‌ای به آثار گرافیتی می‌دهند هویتی که از سر اجبار است اما هر چه باشد باز هنرمند می‌تواند پیام خود را مخابره کند.

گرافیتی، دیوارنویسی و یا هر چیزی، صدای مردمی است که دور انداخته شده‌اند و تریبونی ندارند، فریاد خود را بر دیوار نقش می‌بندند تا هم حس مشترک میان مردم را تقویت کنند و هم صدای خود را به گوش نظام حاکم برسانند.

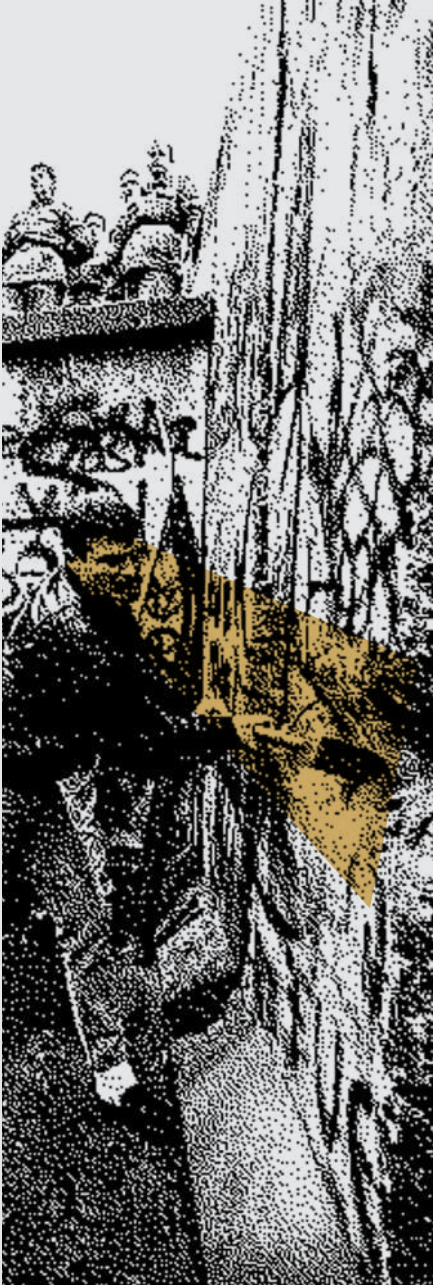




بنکسی! و هنر اعتراض

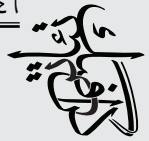
نویسنده: امیرمحمد ذبیحی

دیوار برلین یا پرده‌ی آهنین، نماد و نمود ظلم و بیداد، بیست و هشت سال مردم یک شهر را از یکدیگر جدا کرد. رنج، ترس، غربت، اختناق و خشم آفرید و جان‌های زیادی را آزرده و چشم‌های بی‌شماری را تر کرد. و برای سال‌ها دست بر گردن صلح و آزادی گذاشت. در همان دوران شوم که مردم برلین شرقی در خفقان مطلق، بدون ابزاری برای ابراز عقاید خود و تحت کنترل شدید نیروهای سوسیالیست تمامیت‌خواه، در فضایی که اعتراض مترادف «مرگ» بود می‌زیستند، مردم برلین غربی، با مبارزه، نوشتن و کشیدن دردها و حرف‌هایشان بر دیوار برلین، صدای خود و هم‌دردهای خود را به جهانیان رساندند و اعتراض کردند. در این مبارزات سخت،



«گرافیتی^۲» قدرت خود را به عنوان یک هنر اعتراضی خیابانی و براندازنده فرهنگ‌ها و جنبش‌های محل آرامش و آزادی ثابت کرد. حتی پس از تخریب دیوار برلین نیز بقایای دیوار به محل اصلی گرافیتی‌های اعتراضی بدل شد.

اگر بخواهیم عمر این هنر را تخمین بزنیم، احتمالاً گذرمان به نقاشی‌های دیواری غارها و تمدن‌های کهن می‌افتد اما آنچه امروز وجود دارد و ماحصل فرهنگ «هیپ هاپ^۳» است و برخاسته از عصر طلایی «اسپری»، به دهه‌ی هفتاد میلادی و شهر نیویورک بازمی‌گردد. گرافیتی از دل محله‌های حاشیه‌ای و از میان جوانان طرد شده و قشر ضعیف اجتماع برخاست و خیلی زود توانست نشانه‌هایش را در گوشه‌گوشه‌ی شهرها حک کند. گرافیتی را می‌توان تعاملی میان شهر و هنرمند دانست، بسیاری معتقدند در گرافیتی هنرمند چیزی از شهر می‌گیرد و چیزی به آن می‌افزاید. به گمانم این بده بستان همان چیزی است که سبب گستردگی و همه‌گیری این هنر در دهه‌های اخیر شده است. چرا که خیابان چیزهای زیادی برای ارائه دارد و این چیزها را بی‌تشریفات و دردسر و منت در اختیار هنرمند مطرود و معترض قرار می‌دهد که ارائه‌ی آن توسط هنرمند نیز رایگان است و این علتی دیگر است که آن را به هنری مردمی بدل می‌کند. عده‌ای معتقدند، گرافیتی مانند یک آیین نمادین است که خط بطلانی بر همه‌ی نشانه‌های تبلیغاتی و رسانه‌ای می‌کشد و مقابله‌ای جانانه با قدرت‌های سرکوبگر است.



نبوده و اینکه «ترنس لیندال»^۵ آن را انقلابی مانند هنر سورئال می‌داند بیراه و دور از ذهن نیست.

در میان هنرمندان گرافیتی که تعدادشان در سراسر کره‌ی زمین کم نیست و اتفاقاً هر روز شاهد رشد چشمگیرشان هستیم، بنکسی، از چهره‌های شناخته شده است. بنکسی، هنرمند گرافیتی، کارگردان و فعال سیاسی اهل «بريستول» انگلستان را شاید بتوان از مهم‌ترین هنرمندان جریان‌ساز معاصر دانست که با فعالیت‌هایش نقش بسیار مهمی را در فراگیر شدن این هنر داشته است. بنکسی فعالیت خود را از اوایل دهه‌ی نود میلادی به عنوان عضو گروهی به نام «Bristol's Dry Bread Z Crew» آغاز کرد و از آن زمان تا کنون آثار تاثیرگذار زیادی را در نقاط مختلف جهان خلق کرده است.

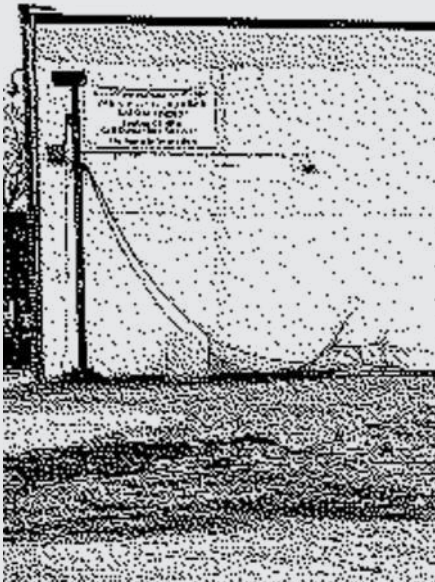
در مواجهه با آثار بنکسی اولین چیزی که با آن روبرویم صراحت و سادگی است. آثار بنکسی نیاز به فعالیت‌های پیچیده‌ی ذهنی و بصری ندارند، لقمه را نمی‌پچانند و مانند یک نوشته‌ی خوانا قابل فهم هستند. از نقاشی «دختر با بادکنک» که یکی از معروفترین آثارش است گرفته، تا تصویر «موش‌ها»، «بوسیدن مردان پلیس» و «مرد برهنه» و... از صراحت و سادگی برخوردارند. به گمانم برای این ویژگی در آثار بنکسی دو دلیل عمده بتوان پیدا کرد؛ یکی از دلایل در نفس گرافیتی نهفته است؛ چراکه این هنر از مردم و برای مردم است و همین عام بودن، سادگی و قابل درک بودن را به همراه دارد، چراکه برای توده‌های ظلم‌دیده‌ی از ظلم به تنگ آمده

نگاه اعتراضی و نقادانه به جهان برجسته‌ترین دغدغه‌ی هنر گرافیتی و هنرمندان آن است. در مورد پیوند اعتراض با نام گرافیتی روده‌درازی بی‌فایده است چرا که نگاهی به تاریخ این هنر به ویژه در دهه‌های اخیر به ما نشان می‌دهد که حتی در خلق آن نوعی اعتراض و شورش نهفته است. از زمان تولد این هنر تا کنون هنرمندان برای انجام فعالیت هنری خود با محدودیت‌هایی روبرو بودند و هستند. این محدودیت‌ها مشخص می‌سازد که نفس عمل یک هنرمند گرافیتی در اعتراض و مقابله است. جوامع و حکومت‌ها سال‌هاست که آنها را به «وندالیسم»^۶ متهم می‌کردند و می‌کنند. آنان این بهانه را مانند مانعی مقابل این هنرمندان و فعالیت‌هایشان قرار داده‌اند. از طرفی، مردم عادی نیز این هنر را نوعی هنجارشکنی دانستند و تا مدت‌ها در برابر پذیرش آن مقاومت کردند. جامعه‌ی هنرمندان و منتقدان نیز در ابتدا گرافیتی را مانند برخوردی که با هنر پاپ داشتند به رسمیت نشناختند و آن را دارای مشروعیت برای «هنر خواندن» ندانستند و این تردید در هنر خواندن گرافیتی، خود عرصه‌ی تنگ را تنگ‌تر کرد و در این میان هنرمندانی که منتقدان عصیان‌گری بودند با روحیه‌ای انقلابی به فعالیت خود ادامه دادند و در برابر تمام مخالفت‌ها و محدودیت‌ها ایستادند. با نگاه به تاریخ مختصر و سراسر تنش این هنر در می‌یابیم اتصال نام آن با واژه‌ی اعتراض بی‌علت و سرسری



آنجایی که بنکسی تا به حال هویت خود را مشخص نکرده است این سرعت عمل اهمیت بیشتری برایش پیدا می‌کند. اما سادگی آثار بنکسی تنها در فرم و شکل خلاصه می‌شود (البته که در اینجا منظور ما از سادگی معنای بی‌ارزش یا خام‌دستانه بودن نیست) و مضمون آثار او مسائل عمیق و اساسی هستند. بنکسی به عنوان یک کنش‌گر سیاسی، وقایع را رصد می‌کند و هر کدام که با معیارهای انسانی هم‌خوانی نداشته باشد را دستمایه‌ی آثارش می‌کند. در آثار او درونمایه‌های ضد فاشیسم، ضد جنگ، ضد امپریالیسم و همچنین دغدغه‌های محیط زیستی مشاهده می‌شود. از این منظر می‌توانیم بنکسی را یک معترض بی‌طرف و یک کنش‌گر چندبعدی در نظر بگیریم که

خلق می‌شود. دلیل دیگر به نظر می‌رسد در روش کار بنکسی نهفته است؛ تکنیک اصلی مورد استفاده‌ی بنکسی «گرده برداری» است. در این تکنیک هنرمند طرح‌هایی را از پیش آماده می‌کند که داری فضای مثبت و منفی هستند (مانند شابلون) و بعد با استفاده از فضاهای منفی اثرش را رسم می‌کند. از آنجایی که بنکسی پیش از روش گرده برداری آثارش را به روش «دست آزاد خلق» می‌کرد؛ که به گفته‌ی خودش در آن بسیار کند بوده و به همین دلیل توسط پلیس گرفتار می‌شده یا مجبور می‌شده در چند مرحله اثرش را تکمیل کند. دلیل انتخاب گرده برداری برای او سرعت در کشیدن بوده و این سریع‌تر شدن سادگی را نیز به همراه دارد؛ چرا که جزئیات تا حد قابل توجهی کم می‌شوند و هدف که اتمام هر چه سریع‌تر اثر است را عملی می‌سازد و از





قدرت را سرنگون می‌سازد. برد «پاتس»^۷ (نوازنده‌ی گروه واز آیز و اهل دیترویت) در مورد پیوند شهر و هنرخیبانی می‌گوید: «دیترویت یک تکه آشغال است. اما این تکه آشغال از آن ماست و ما به آن افتخار می‌کنیم. به همین دلیل است که دیوارهای آن را نقاشی می‌کنیم، از آن عکس می‌گیریم و برای آن موسیقی می‌سازیم. این کار، آن را از آن ما می‌کند». همچنین «مارگاریتا کورول»^۸ در مقاله‌ی «هنرمند در برابر نظام» در همین مورد می‌گوید: «در فضای سیاسی که حقوق فردی را به چالش کشیده است، گرافیتی به مثابه‌ی ابزاری قدرتمند است که می‌تواند شهر را مجدداً برای شهروندان آن احیا کند و از سیستمی متناقض‌نما رهایی بخشد.»

کنش‌گری بنکسی و دغدغه‌ی انسانی‌اش به ما می‌تواند از این جمله‌اش درک کرد: «گاهی وضع موجود جهان اونقدر حالم رو بد می‌کنه که نمی‌تونم بقیه‌ی پای سیبم رو بخورم». اگر طنز این جمله را نادیده بگیریم و نگاهی به آثار بنکسی بیندازیم به خوبی می‌توانیم چنین دغدغه‌ای را مشاهده کنیم. اوضاع جهان بر بنکسی تأثیر می‌گذارد. جنگ او را عصبانی می‌کند. فقر برای او کابوسی است که سرمایه‌داری آن را پدید آورده است. عشق را در دست کودکان می‌گذارد و به جهانیان هدیه می‌دهد. برای صلح می‌جنگد و همانقدر که انسان و دغدغه‌هایش برای او اهمیت دارد حیوانات نیز اهمیت دارند. حتی در برخی از آثارش با صفات انسانی مواجه می‌شویم، صفات مذمومی که در انسان‌ها حضور دارد و بروزشان منشأ مشکلات بی‌شمار جهان.

زیر پرچم یک ایدئولوژی خاص فعالیت نمی‌کند. هر چه مذموم است را به نقد می‌کشد و به آن معترض می‌شود. به زعم «بودریار»^۱ فیلسوف و جامعه‌شناس فرانسوی، گرافیتی و نشانه‌هایش به این دلیل ساخته می‌شوند که هنرمند بگوید: «من اینجا زندگی می‌کنم» یا «ما وجود داریم». این عمل نوعی اعلام حضور است. عملی که در آن هنرمند سعی می‌کند خودش را ابراز کند و بگوید که هست. این بودن و ماندن در گرافیتی معنادار می‌شود؛ چرا که برخاسته از همان جایی است که نادیده گرفته می‌شده و حذف شده بوده. بنکسی نیز دقیقاً در چنین فضایی فعالیت می‌کند و حرف‌هایش نیز حرف مردم حذف شده‌ای است که دیگر تحمل ندارند و زمان آن رسیده که طغیان کنند. بنکسی در ابتدا اعلام هویت می‌کند و می‌گوید که حضور دارد و بعد نقد و جنگش را آغاز می‌کند. شاید بتوان گرافیتی را زبان بی‌زبانان در نظر گرفت، چرا که معمولا هنرمندان گرافیتی از همان قشر بی‌زبان و ضعیف برمی‌خیزند. از طرفی هنرمندان گرافیتی معتقدند با کشیدن بر در و دیوار شهرها، شهر را از آن خودشان و مردم می‌کنند و آن را از چنگ قدرت حاکم بیرون می‌کشند و این خود نوع دیگری از اعتراض و حق‌خواهی است. به گفته‌ی بودریار گرافیتی گونه‌ای از اقدام تروریستی و ضدنوشته‌ای بر دیوارها و معماری شهر بود. این اقدام تروریستی که بودریار از آن یاد می‌کند مانند کودتایی است که



چنین نگاه گسترده‌ای از او یک معترض تمام‌عیار ساخته است؛ معترضی که هنرش به راستی به این جمله‌ی «آلبر کامو» نزدیک است: «شرف هنر در مخالفت با این جهان و رد آن است. اثر هنری به صرف وجودش، پیروزی‌های مسلک را نفی می‌کند». هنر بنکسی به راستی چنین است. هنری که دارای شرافت است و مخالفت می‌کند.

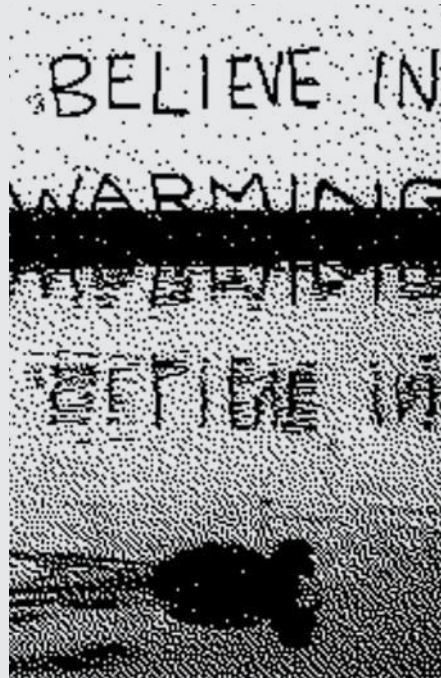
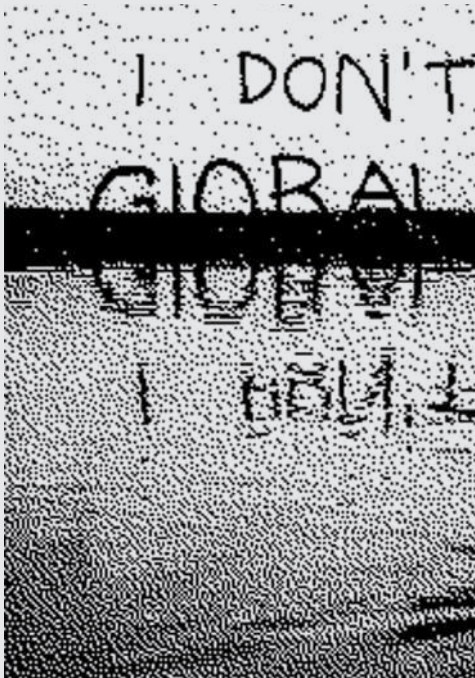
در سال ۲۰۰۵ بنکسی به سرزمین‌های فلسطینی که محل نزاع فلسطین و اسرائیل است سفر کرد و ۹ گرافیتی بر دیوارهای آنجا با مضامین ضد جنگ و خشونت و خونریزی کشید. این حرکت او واکنش‌های زیادی را برانگیخت اما چیزی که جالب توجه است این است که او برای رسم تصاویرش سفر کرد و در دل جنگ آواز صلح سرداد. از معروف‌ترین این تصاویر، تصویر مردی فلسطینی و مبارز است که به جای سنگ، دسته گلی در دست دارد و می‌خواهد آن را پرتاب کند. نگاه ساده‌انگارانه‌ی بنکسی و پرهیزش از جزئیات ویژگی مثبتی است که اضافه‌گویی را از میان می‌برد و اجازه می‌دهد هنرمند خواسته‌اش را مستقیم و سریع به مخاطبش برساند. این ایجاز به گمانم همان چیزی است که کیفیت اثر هنری را تعیین می‌کند؛ نوعی حذف اضافات.

یکی از ویژگی‌های برجسته‌ی آثار بنکسی، انتخاب سطوح و دیوارهاست. او برای انتقال حس و پیام خود تلاش می‌کند ویژگی‌هایی برای بافت سطح و همچنین مکان آن در نظر بگیرد که انتقال پیام را به بهترین شکل انجام دهد. برای مثال دیوار حائل در آثار او

جای بانک انگلستان روی پول نوشت بنکسی انگلستان. این شوخی سر و صدای زیادی به راه انداخت. او این اسکناس‌ها را میان مردم پخش کرد و حتی عده‌ای سعی کردند با این اسکناس‌ها خرید کنند. چنین به نظر می‌رسد که بنکسی در عملی بسیار ساده ملکه و سیستم سلطنتی انگلستان را به سخره می‌گیرد و همزمان زودباوری و فریب‌پذیری مردم را به نقد می‌کشد. این نوع شوخی‌ها در آثار بنکسی به کرات دیده می‌شوند. برای مثال در پایان کنفرانس تغییرات اقلیمی سازمان ملل در سال ۲۰۰۹ میلادی، بنکسی چهار اثر را به نمایش گذاشت، که یکی از این گرافیتی‌ها چنین عبارتی بود: «من به گرمایش زمین اعتقاد ندارم». نکته‌ی حائز اهمیت و طنز

اهمیت زیادی دارد و این دیوار به عنوان سطح پذیرنده‌ی طرح و نقش از آنجایی که دیواری نگه‌دارنده است و نوعی تکیه‌گاه محسوب می‌شود حاوی معانی سیاسی است. می‌بینیم که هنر خیابانی بنکسی، از پختگی برخوردار است و ابداً تبدیل به یک فعالیت سرسری و بی‌هدف نمی‌شود. توجه به کوچک‌ترین نشانه‌ها و نگاهی ژرف به اطراف خصیصه‌ای است که هنر او را در اعتراض موفق می‌کند؛ چرا که استانداردهای بصری و زیبایی‌شناسانه را رعایت می‌کند.

بنکسی در سال ۲۰۰۴ با اسکناس‌های ۱۰ پوندی شوخی کرد. به جای سر ملکه‌ی انگلیس، سر پرنسس دایانا را قرار داد و به





این عبارت این بود که حروف این گرافیتی در حال آب شدن بودند. بنکسی در یکی از آخرین آثارش دنیای هنر و حراج‌های هنری را نقد کرد. در یکی از حراج‌های مهم هنری، اثر دختری با بادکنک خود را برای فروش گذاشت (نسخه‌ای که روی تابلو بود). زمانی که اثرش به ارزش یک میلیون دلار به فروش رسید، با دستگاه خرد کن کاغذی که زیر تابلو تعبیه کرده بود اثر را نابود کرد. این عمل او باز هم سر و صدا به پا کرد و بسیاری از منتقدان و هنرمندان را وادار به صحبت در این مورد کرد.

ما را به مبارزه وامی‌دارد.» بر اساس این تعبیر در نهایت نباید به صرف کنش‌های سیاسی بنکسی، هنر او را نادیده بگیریم و تنها در سطح سیاسی به آن توجه کنیم بلکه شایسته است در ابتدا او را به عنوان یک هنرمند و سپس یک کنش‌گر و فعال سیاسی در نظر بگیریم و بشناسیم. اینطور است که با هنرمندی معترض مواجه می‌شویم. هنرمندی که هنر اعتراض را می‌شناسد.

پاورقی

Banksy:۱

Graffiti:۲

hip_hop:۳

Vandalism:۴

Terrance Lindall:۵

Jean Baudrillard:۶

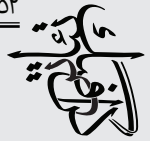
Potts:۷

Margarita Korol:۸

Grikas:۹

در همه‌ی مواردی که به آن‌ها اشاره کردیم، روحیه‌ای جستجوگر، مبارز، معترض، خلاق و تحلیل‌گر حضور دارد که مجموعاً برای ما شخصیت گنگ و نامشخص بنکسی را می‌سازند. هنرمندی که احتمالاً قدرت‌ها از آن بیزاراند و این بیزاری نه تنها به شخص بلکه به شکل ریشه‌ای‌تر به هنر گرافیتی مربوط می‌شود، همانطور که «گریگاس^۹» (هنرمند و فیلم‌ساز اهل شیکاگو) می‌گوید: «چه تاج بر سر بگذارند یا صلیبی شکسته یا داس و چکش در دست بگیرند، پادشاهان مستبد، هرگز علاقه‌ای به گرافیتی نشان نخواهند داد.» و این امر بی‌شک به دلیل آن است که این هنر سر سازگاری با هیچ قدرتی ندارد.

بنکسی، در دنیای معاصر ما، نمونه‌ای درست و ارزشمند از یک هنرمند متعهد است. و شاید این‌جا بد نباشد اگر دوباره از کامو نقل کنیم که در سخنرانی‌اش با عنوان گواه آزادی می‌گوید: «ما همه متعهدیم اگرچه خود آن را نخواسته باشیم. در نهایت، مبارزه نیست که ما را هنرمند می‌سازد بلکه هنر است که



گرافیتی از بیان اعتراضی تا خلق سبک هنری

نویسنده: فریما یداللهی

«هنر خیابانی»^۱ به نوعی از آثار هنری گفته می‌شود که در مقابل آثار هنری رسمی موزه‌ها، گالری‌ها و کلیسا سر برآورده است. گاهی این هنر با «هنر گرافیتی»^۲ به اشتباه یکسان پنداشته می‌شود. در صورتی که هنر گرافیتی اصطلاحی است که به ویژه برای توصیف آثار شماری از هنرمندان نیویورکی (باسکیا^۳، هرینگ^۴ و شارف^۵) به کار می‌رود. آنها از اواخر دهه ۱۹۷۰، اعتراضات خود را با نوشته یا تصویر بر دیوار خیابان‌ها و راهروهای زیرزمینی نشان می‌دادند. منبع الهام آنها علایم و نقوش خاص دار و دسته‌های رنگین پوست، و وسیله کارشان قوطی رنگ‌پاش بود. آنان با این کار ظهور نوعی فرهنگ زیرزمینی و عامیانه را اعلام کردند. باید دانست گرافیتی تنها زیرمجموعه‌ای از هنر خیابانی است.

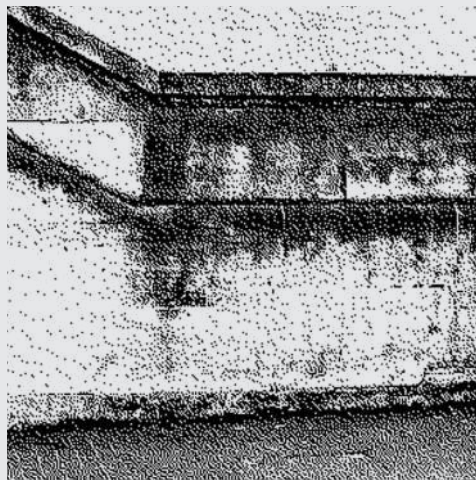


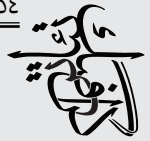
«دختر با بادکنک^۱» یکی از مهم‌ترین آثار بنکسی است. گرافیتی کار شده با تکنیک استنسیل که بنکسی در سراسر جهان با آن مشهور شده است. این اثر که همیشه با نقل و قول: «همیشه امید وجود دارد.» همراه بود؛ دختری جوان را به تصویر می‌کشد که مو و لباسش در باد می‌وزد. یک بادکنک قرمز و قلبی شکل را که از دست او لیز خورده است می‌گیرد یا آزاد می‌کند. ژست دختر و بادکنک قرمز، نمادی کهن از کودکی و آزادی است. و پیامی ارائه می‌دهد که به روش‌های مختلفی قابل خواندن است. اگر دخترک را در حال گم کردن بادکنک ببینید و یا در شرف گرفتن آن، معنا می‌تواند به عنوان معصومیت از دست رفته یا رسیدن امید



در میان هنرمندان خیابانی، «بنکسی^۱» در انگلستان مورد توجه قرار گرفت. هنر خیابانی او طعنه‌آمیز و هجویه‌هایش خرابکارانه است. آثار هنری او با محتوای سیاسی و اجتماعی در خیابان‌ها، دیوارها و پل‌ها در شهرهای مختلف دنیا به تصویر درآمده است. اگرچه تلاش‌های آزادانه اولیه او شایسته بود اما تا زمانی که تکنیک «استنسیل^۲» را به کار نگرفت، قابل توجه نبود.

هنرمندان خیابانی اغلب توسط دولت به عنوان مجرم و خرابکار شناخته می‌شدند. و در صورت مشاهده شدن هنگام خلق اثر در سطح شهر، توسط نیروهای دولتی دستگیر شده و مورد بازخواست قرار می‌گرفتند. فرم در هنر اعتراضی متناسب با عملکرد است. هنرمند باید به سرعت اثری برجای بگذارد و نوع بیانش تحت تاثیر سرعت عمل قرار می‌گیرد. به همین علت از تکنیک‌های برچسب، تروآپ، استنسیل، امضازنی، پوستر چسبانی، و... استفاده می‌کند.





اسم هنرمند است که مایل به فاش کردن هویت اصلی خودش نیست و مثل اکثر هنرمندان زیرزمینی به خاطر ترس از سرکوب شدن و برای حفظ استقلال کارش، به طور ناشناس و با نام مستعار فعالیت می‌کند. او معتقد است که عکاسی یک هنر جهانی است که در چهارچوب گالری‌ها و موزه‌ها اسیر شده است: «با نمایش عکس‌ها در فضای باز، همه مردم امکان دیدن این تصویرها را دارند و گذشته از این، گالری خیابانی من بیست و چهار ساعته به روی مردم باز است. تنها چیزی که نمی‌شود پیش‌بینی کرد تاریخ خاتمه نمایشگاه است.» جی‌آر تا کنون پروژه‌های زیادی را اجرا کرده است که در این میان می‌توان از پروژه ۲۸ میلی‌متری «پرتزه‌های یک نسل^۹»، «رو در رو^{۱۰}»، «زنان قهرمان هستند^{۱۱}»، «چین و چروک شهر^{۱۲}» و «پروژه در داخل و بیرون^{۱۳}» نام برد که در این نوشتار به توضیح دو مورد از این پروژه‌ها می‌پردازیم. در سال ۲۰۰۵ جی‌آر پروژه‌ای به نام «پرتزه‌های یک نسل» را آغاز کرد که در آن پرتزه‌های سیاه و سفیدی را که از جوانان شهرک‌های مهاجرنشین در حومه پاریس گرفته بود، در اندازه‌های بسیار بزرگ چاپ کرد و بر دیوارهای شهر و همچنین روی دیوارهای مؤسساتی چون خانه عکس اروپا و یا شهرداری پاریس چسباند. هدف او از این نمایشگاه افشاکردن موقعیت جوانان حاشیه‌نشین پاریس بود و همچنین اعتراض به تصاویر کلیشه‌ای که از طریق جوامع خبررسان در ذهن عموم شکل می‌گیرند. در سال ۲۰۰۷، در جریان پروژه «رو در رو»، جی‌آر و

و عشق جدید تعبیر شود. تصویری که به راحتی در ذهن‌ها می‌ماند، پس‌زمینه‌ی تلفن‌های همراه می‌شود، نسخه‌های دارای امضای هنرمند آن در فضای وب به فروش می‌رسد. و اینگونه وجه کالاگون از وجه هنری اثر پیشی می‌گیرد و پیام یا ایده‌ی اصلی هنرمند لابه‌لای این دست به دست شدن‌ها از دست می‌رود. با این همه بنکسی را می‌توان «گرافر» به شمار آورد؛ چرا که ویژگی اغلب هنرمندان فعال در این زمینه را دارد. بنکسی معترض است، گمنام است و نیز همانند گرافرهای اصیل تمایلی به آشکار ساختن هویت خود ندارد. با این حال سطح هنری که ارائه می‌دهد جای بحث و بررسی دارد. ایرادی که می‌توان به بنکسی گرفت رو بودن تمامی کارهایش است. اثر در لحظه حرف خود را که اساسا چیز پیچیده‌ای هم نیست می‌زند و بعد از آن چیزی برای اندیشیدن باقی نمی‌گذارد. آثار بنکسی مورد پسند عامه و جریان‌ساز اما سطحی و زودگذر هستند. در مقایسه با بنکسی، «جی‌آر» گرافری است که سطح بالاتری از هنرگرافیتی را ارائه می‌دهد. جی‌آر نام مستعار هنرمندی است که در اطراف فرانسه زندگی می‌کند. او عکاس زیرزمینی است که به خاطر عکس گرفتن از رهگذران عادی در کوچه و خیابان، و نمایش عکس‌هایش در قطعات بسیار بزرگ، که به طور مخفیانه آن‌ها را بر روی در و دیوار بر سطح شهر می‌چسباند، به شهرت رسیده است. جی‌آر حروف مختصر



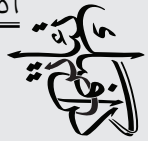
فلسطینی‌ها و اسرائیلی‌ها نمی‌توانند راهی برای زندگی در صلح و آرامش کنار یکدیگر پیدا کنند. پس بدون اتلاف وقت سفرمان را به شهرهای مختلف اسرائیل و فلسطین آغاز کردیم. فقط با تعجب و شگفتی به این دنیا نگاه می‌کردم. این مکان مقدس برای یهودیان، مسیحیان و مسلمانان، این منطقه کوچک که می‌توانید کوه‌ها، دریا، بیابان‌ها و دریاچه‌ها، عشق و نفرت، امید و ناامیدی را در کنار هم ببینید.»

بعد از یک هفته به نتیجه دقیقاً یکسانی رسیدیم. این افراد ظاهری یکسان دارند. آنها تقریباً به یک زبان صحبت می‌کنند. همانند برادران دوقلویی که در خانواده‌های مختلفی بزرگ شده‌اند. یک زن با پوشش مذهبی (حجاب) خواهر دوقلوی خود را در

«مارکو» بزرگترین نمایشگاه عکاسی غیرقانونی را ترتیب دادند. جی‌آر به همراه دوستش مارکو با استفاده از یک لنز ۲۸ میلی‌متری یا «Wide Angle» که به خاطر زاویه دید وسیع، امکان نزدیک شدن هرچه بیشتر به موضوع را بدون تار شدن تصویر به عکاس می‌داد، از مردم کوچه و خیابان در فلسطین و اسرائیل عکاسی کرد. آن‌ها از فلسطینی‌ها و اسرائیلی‌هایی که شغل یکسان داشتند، خواستند تا در مقابل دوربین آن‌ها شکلک در بیاورند و عکس‌های گرفته شده را به صورت پوسته‌های گول‌آسا بر روی «دیوار حائل» در کرانه باختری در کنار هم چسبانند.

جی‌آر در رابطه با این پروژه در وبسایت شخصی‌اش می‌گوید: «وقتی در سال ۲۰۰۵ یکدیگر را ملاقات کردیم، تصمیم گرفتیم باهم به خاورمیانه برویم تا بفهمیم چرا





می‌توان سطوح ساده را با طرح‌های زیبا رنگ آمیزی کرد: کاغذ، مقوا، دیوار، پارچه، پرده، چرم، چوب و...

Girl with the balloon - ۸

PORTRAIT OF A GENERATION - ۹

FACE ۲ FACE - ۱۰

WOMEN ARE HEROES - ۱۱

THE WRINKLES OF THE CITY - ۱۲

INSIDE OUT - ۱۳

منابع:

با تشکر از سرکار خانم نجیبه رحمانی

دایرةالمعارف هنر، رویین پاکباز

مجله هنرهای تصویری چیدمان/سال سوم/ شماره ۷/

بررسی و تحلیل آثار گرافیتی جی آر، هنرمند معاصر

فرانسوی/ علی ذباح

وبسایت جی آر: <http://www.jr-art.net>

<http://www.jr-art.net/projects/israel-palestine>

[/https://en.wikipedia.org](https://en.wikipedia.org)

[/https://fa.wikipedia.org](https://fa.wikipedia.org)

[banksy-۲۰۲۰-https://the critic.co.uk/issues/january](https://the critic.co.uk/issues/january)

[and-the-triumph-of-banalit](https://the critic.co.uk/issues/january)

طرف دیگر دارد. یک کشاورز، یک راننده تاکسی، یک معلم، برادر دوقلوی خود را در مقابل خود دارد. و او بی‌وقفه با او می‌جنگد. و این واضح است، اما آنها این را نمی‌بینند. ما باید آنها را «رو در رو» قرار دهیم تا متوجه شوند.

نمی‌توان دیوارنگاری‌ها و تزئینات شهری که توسط دولت‌ها سفارش داده و تهیه می‌شوند را تحت عنوان هنر خیابانی به حساب آورد. ذات هنر خیابانی با اعتراض همراه است. اعتراض علیه سرمایه‌داری، جنگ، تبعیض‌های جنسیتی، رعایت نشدن حقوق مدنی، سانسور، تسلط رسانه بر اذهان و افکار جمعی و... هنرمند خیابانی دغدغه‌مند است. او با نگاه تیزبین و موشکافانه خود چیزهایی را می‌بیند و با خلق اثر در سطح شهر گویی رو به هر عابر که درگیر زندگی روزمره خویش است فریاد می‌زند: «هی! نگاه کن. اصلاً حواست به این مسئله هست؟»

پاورقی:

street art - ۱

Graffiti art - ۲

Jean-Michel Basquiat - ۳

Keith Haring - ۴

kenny Scharf - ۵

Banksy - ۶

stencil - ۷: استنسیل یا شابلون یک صفحه پیش

ساخته است که برای رنگ آمیزی و ایجاد طرح روی

سطوح از آن استفاده می‌شود. در واقع استنسیل

یکی از ابزارهای ساده و ارزان برای ایجاد طرح روی

سطوح است. از استنسیل در تکنیک‌های مختلف

چاپ و پتینه استفاده می‌شود و به کمک آن





تئاتر-گرافیک

نویسنده: سینا علی‌تبار

«تئاتر» و «گرافیک»، ارتباط این دو واژه شاید در نگاه اول کمی دور از ذهن تلقی شود؛ یکی هنری است جمعی و دیگری فردیت محور. ابزارهای ارائه اثر هم از زمین تا آسمان با یکدیگر تفاوت دارد.

اما دقیق‌تر که بشویم، می‌بینیم زمان‌هایی که گرافیک و تمهیدات گرافیکی به کمک تئاتر آمده کم نیست. برای روشن شدن موضوع

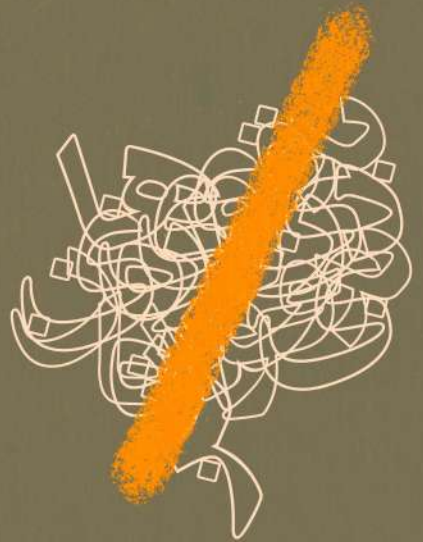


نقاشی‌های کلاسیک و حتی مدرن گرفته‌اند را منکر شویم؟ و یا در بخش تبلیغات تئاتر و پوستره‌های نمایش نقش گرافیک‌ها و گرافیک را نادیده گرفت؟ البته تعداد نشریات و مقاله‌های که منحصر به تئاتر و یا گرافیک پردازند کم نیست. اما مسئله‌ای که شاید مهجور مانده و نیازمند بررسی است، ارتباط و تاثیرگذاری‌های هنر گرافیک بر تئاتر است. هدف ما در این بخش پرداخت به این درآمیختگی‌هاست و طرح این مسئله که آیا یک هنرمند فارغ از علاقه شخصی می‌تواند به طور کامل، از یکی از این دو چشم‌پوشی کند؟

در این شماره، فقط به توضیحاتی در مورد چگونگی پیش‌برد این بخش بسنده می‌کنیم. از شماره بعد این بخش نیز همانند قسمت‌های دیگر مجله، به صورت تخصصی به موضوع می‌پردازد...

مورد بحثمان می‌توانیم به تاریخ تئاتر و سیر تحولات این رخداد نگاهی بیندازیم. به طور مثال قبل از قرن نوزدهم صدها سال صحنه تئاتر نقاشی می‌شد. اگر نمایش در جنگل یا کاهی می‌گذشت، این نقاش‌ها بودند که برای کمک به فضا سازی بهتر، به کار گرفته می‌شدند. حتی بعد از آن، در دوره معاصر هم به طور کامل از تئاتر حذف نشده‌اند و در گوشه و کنار، هنوز شمایل‌ها و نقاشی‌ها را در تئاتر می‌بینیم و ممکن است زمانی که به طرح و یا ماکتی از صحنه نیازمندیم از یک گرافیکست کمک بگیریم.

از طرف دیگر آیا می‌شود الهام و تاثیراتی که کارگردانان معاصر و یا متاخر تئاتر از



//

بدقواره‌ها در خیابانی بدقواره‌تر



فردهای فردگرا، در جمعی بی معنی، بی منطق، زشت و ناجور

این بدقواره‌های به ظاهر در فرد زیبا، قرار است چیزی از یک کل باشند

هر کس به زیبایی فردی خویش فکر می‌کند که در جمع زیبایی نداشته‌ی خود را هم گم می‌کند

به خیابان برو تا بلوی چلنیوم اکبر قصاب را کنار تابلوی خار و بار فروشی رئال مادرید ببین

اعلامیه‌ی حاج نصرت ملکی را که روی دیوار آنقدر اطلاعیه خورده و گنده شده، ببین

فونت تیتراز فرم در آمده‌ی اعلامیه را ببین که نوشته:

به علت شرایط کرونایی مجلس ختمی بر گزار نمیگردد

ز

و این تکراری ست مدام

این گذر از هر خیابانی ست

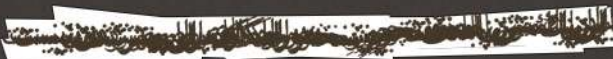
این چهار برگ با هدف تجویز نسخه و راهکاری برای بهتر شدن نیست.



به صفحه‌ی سفید قبل نگاه کن دارد فرد بودن را تمرین می‌کند

این قبل از هر چیزی است

به تو فرصت داده تا رهایش کنی



اگر
انسان‌ها در یونان
باستان در سال فقط یک
بار و طی یک مراسم و آیین
خاص شاهد قربانی شدن انسانی
دیگر بودند، انسان امروز، مخاطبی
است که هر روز شاهد رنج کشیدن
و قربانی شدن انسانی دیگر است.
جنگ و کشتار انسان‌ها، خیابان‌ها
را تبدیل به صحنه‌ای ابدی کرده.
صحنه‌ای که هر روز و هر لحظه
در گوشه و کنارش شاهد اجرای
یک «تئاتر خیابانی» هستیم