نگاه

اغراق در ابعاد و تقدم ارائه به اثر هنری در جهان تکنولوژی و سرمایه

فاروق مظلومی

اگر وجود اثر هنری را وابسته به فرایند تولید و ارائه بدانیم می‌توان گفت آثار هنری قبل از انقلاب صنعتی و رشد تکنولوژی وابستگی‌شان به ارائه خیلی کمتر از آثار بعد از انقلاب صنعتی و خصوصا آثار صد سال اخیر است

منظورم از ارائه، توجه به ابعاد اثر، قاب، مکان و زمان نمایش است. معرفی آثار در رسانه‌ها و تشکیل پنل‌های مختلف سخنرانی هم از مصادیق اغراق در ارائه است. استیتمنت‌های پرطمطراق و اشتلم‌گویی و عناوین پر از ادعای آثار هنری و نمایش‌ها هم بخشی از تقدم ارائه به خود اثر است. امکانات صنعتی جدید تولید آثار بزرگ از هر ماده‌ای (به ویژه سنگ و فلز) را راحت‌تر کرده است. این جستار سعی دارد این موضوع را به چالش بکشد که خیلی از آثاری که به اسم هنر و با ابعاد بزرگ و انباشتگی به وجود می‌آیند و در مقیاس کوچک هیچ کنش حسی ندارند آیا اثر هنری هستند؟

آثار بزرگی مثل اهرام مصر طی چندین سال توسط هزاران نفر ساخته می‌شدند. وقتی یک اثر غول‌پیکر در زمانی طولانی و توسط انسان و نه ماشین ساخته می‌شود روح بزرگی در اثر دمیده می‌شود. در این حالت اثر اصالتا بزرگ است و بزرگ‌نما نیست. مثال طبیعی این موضوع کوه است کوه‌ها طی هزاران سال با طی دوران‌های مختلف زمین‌شناسی به وجود می‌آیند، کوه نمی‌تواند بزرگ نباشد کوه اگر کوچک باشد کوه نیست تپه است.

قصد دارم بگویم اثر هنری اگر بزرگ زاده شود، بزرگی‌اش جعلی نیست، مثل دریا. ولی اگر به شکل گلخانه‌ای بزرگش کنند این بزرگی روی تن اثر زار می‌زند و فقط موجبات خنده را فراهم می‌کند. به فرد نحیفی می‌ماند که با لباس شیر جلوی رستوران برای جذب مشتری می‌کوشد.

ابعاد بزرگ از مشخصات اصالت اثر هنری نیست. آثار هنری در ابعاد مختلف ساخته می‌شوند و مسئله این است که اغلب آثار بزرگ متأخر، صرفا برای تأثیرگذاشتن روی مخاطب از ابعاد بزرگ سوءاستفاده می‌کنند.

بعضی از هنرمندان با تقلید از طبیعت آثارشان را بزرگ می‌سازند تا روی مخاطب تاثیر بگذارند. آنها با اغراق در ابعاد مخاطب را به هیجان می‌آورند و مخاطب سهل‌انگار این هیجان زودگذر را به این هنرمند و اثرش نسبت می‌دهد. غافل از اینکه این اثر هیچ عنصر فعالی غیر از اغراق و بزرگ‌نمایی ندارد که هزاران بار قبل از این اثر در طبیعت استفاده شده است. این هنرمندان حتی در استفاده از عنصر بزرگی ابعاد، کار جدیدی انجام نمی‌دهند و کاشف جزیره‌های کشف‌شده هستند.

در واقع اینجا با تولید اثر هنری مواجه نیستیم، بلکه با یک شیوه ارائه (جعل) روبه‌رو هستیم که این اثر بزرگ‌نمای بدل، عنصر بزرگی و اغراق را از آثار اصیل بزرگ به عاریت گرفته است تا دیده شود. بزرگ‌نمایی جعل بزرگی است. همان‌طورکه متفاوت‌نمایی جعل تفاوت است. با نگاهی زیبایی‌شناسانه شاید بتوان گفت آثار اصیل بزرگ مولد سکوت و احساس والا و آثار جعلی بزرگ‌نما مولد هیجان و احساسات دم‌دستی هستند؛ فیلم‌های برگمان در برابر فیلم‌های هالیوود.

بسیاری از منتقدان معاصر بزرگ‌نمایی و انباشتگی و اغراق را مشخصات هنر معاصر می‌دانند. جولیان استالا براس در کتاب هنر معاصر پس از جنگ سرد می‌گوید که اسپانسرهای هنری می‌خواهند آثار پرجلوه و پرخرجی تولید کنند که در آنها هزینه بالا یکی از ویژگی‌های بارز است.

همین عنوان جعلی هنر معاصر با مشخصات اغراق و انباشتگی و ترکیب کیچ سنت و مدرنیته موجب شد زیبایی‌شناسی قائم‌بالذات خوش‌نویسی ایرانی به محاق برود و مکتب سقاخانه هم نقش مؤثری در این جفا داشت. صلابت استتیکی خط نستعلیق نیازی به اغراق در ابعاد و تکرار بیش از حد حروف و کلمات با رنگ‌های متنوع نداشت. کتابت استادان خوش‌نویسی با قلم غبار روی یک برگ کاغذ سفید با مرکب تک‌رنگ سیاه بسیار مؤثرتر و فعال‌تر از آثار غول‌پیکری است که به اسم نقاشی‌خط تولید می‌شوند. تامه دریافت حسی این محصولات به رنگ‌های آنها مربوط می‌شود که به سرعت برق می‌آید و به سرعت باد می‌رود. یکی از آثار محمود زنده‌رودی که همین اواخر عین چلچراغ در گالری شیرین می‌درخشید نقاشی‌خطی با مشخصات مذکور بود. باید سردر گالری می‌نوشتند لطفا با عینک آفتابی وارد شوید. تاریخ هنر همواره شاهد آثار بزرگ بوده است فرسکوها مثالی خوب برای این موضوع است، اکنون هم آثار بزرگ اصیل داریم. تابلوهای بزرگ دیوید هاکنی و مجسمه‌های بزرگ الکساندر کلدر از این دسته‌اند. اما تابلوهای بزرگ‌نمای انسلم کیفر فقط نان ابعاد بزرگ و اغراق و روایت‌های تحمیلی را می‌خورند. بسیاری از آثار گالری تیت لندن و آثار هنرمند مشکوک چینی آی‌وی‌وی هم از جعل بزرگی سود می‌برند.

در پروژه محمد پرویزی در گالری ریشه علاوه بر اغراق در ابعاد با اغراق در سخنرانی هم مواجه بودیم. به تأسی از عنوان پروژه گالری گلستان که صد اثر صد هنرمند است می‌توان نام پروژه آقای پرویزی را یک اثر، صد سخنران نامید.

پویا آریانپور هم در پروژه کهریزک با تیزهوشی، در یک اثر از اغراق در ابعاد، سوءاستفاده کرد همان اثری که احجام بزرگ پولک‌نشان از سقف یک مکان سهمگین آویزان بودند. این نمایش هم مثال خوبی از تقدم ارائه به اثر است. هوش هنرمندانی مثل پویا آریانپور، جمله سوزان سانتاگ را به ذهنم متبادر می‌کند که فرمودند: هنر مفهومی انتقام آدم‌های خلاق و باهوش از هنر است.

پویا آریانپور در همه این سال‌ها برای من یک سؤال بوده است. او یک در میان چراغ امید و ناامیدی را روشن می‌کند. کیوریتینگ آثار به نمایش درآمده در کارخانه‌ای در قیامدشت توسط او مهم و جدی بود. او در همین نمایش مذکور کهریزک هم حجمی ساخته بود که مثال خوبی برای اغراق در ابعاد است. حجم بزرگ فلزی دندانه‌داری در محوطه بیرونی بود که فعالیتش از ماکت سفیدرنگ کوچکش کمتر بود. به عبارتی ما با یک مجسمه اصیل کوچک روبه‌رو بودیم که در برابر ابعاد بزرگ و جنس قلدر فلز هم موفق‌تر بود و خودش را نباخته بود. آریانپور خودِ خوبی دارد که از آن مراقبت نمی‌کند به عبارتی کیوریتور (مراقب هنری) خودش نیست.

در آثار نسرین ملک‌ثابت هم با انباشتگی ماده الیاف و اغراق در ابعاد مواجه هستیم. اما در این آثار هم انباشتگی و اغراق در ابعاد، اصالت ماهوی آثار هستند. این آثار، ارائه را از آنِ خودسازی می‌کنند و مثل آثاری که جاعل انباشتگی و تکرار هستند ارائه را مقدم بر خود اثر نمی‌کنند. در نمایش‌های مصطفی اسداللهی هم با انباشتگی و اغراق و ابعاد بزرگ روبه‌رو می‌شویم. انبوه اغراق‌آمیز بازدیدکنندگان، انبوه سیاهی، خطوط حجیم سیاه، نقوشی که به‌غایت و به شکل اغراقی پیچیده‌اند. من اغراق را در آثار اسداللهی اصیل حس می‌کنم. جهان دیو و دد و خیال و تخیل اصالتا اغراق‌آمیز است، اگر اغراق نکند دیو نیست دد نیست. درست مثل آثار علی‌اکبر صادقی. درست مثل جهانی که در آن زندگی می‌کنیم دیوان و ددان رسانه‌های مجازی امانمان را بریده‌اند. آنها به شکل اصیلی اغراق می‌کنند و دروغ می‌گویند. آنها نمی‌توانند راست‌گو باشند و اغراق نکنند. اغراق اصالت ماهوی دروغ است.

درباره نمایش آثار میرزا حمید با عنوان «پناهگاه میرزا» در پروژه‌های بیرون از دستان

میرزا حمید؛ نقاش انسانیت ازدست‌رفته

حسین گنجی

گرافیتی یک ژانر هنری معاصر است که امروزه آن‌قدر شناخته‌شده است که شاید دیگر نیاز به تشریح نداشته باشد و هر روز هم به بسط و عمق آن افزوده می‌شود. این ژانر به‌عنوان یک هنر خیابانی، از قرن ۲۰ گسترش یافت و به مرور زمان تبدیل به یک عنصر برجسته از فرهنگ شهری شد که جوهره اصلی آن بر مدار اعتراض و خروج از چارچوب‌های معمول ارائه و ترسیم اثر هنری شکل می‌گیرد. این بیرون‌زدن از قاب فقط شامل بیرون‌زدن از سبک‌ها و سیاق‌ها و مدیوم‌های پیش از خود نیست، بلکه شامل خروج از فضا و قوانین مرسوم ارائه اثر هنری هم می‌شود. در ابتدا، گرافیتی به‌عنوان خرابکاری و تخریب دیوارها شناخته می‌شد، و طبیعی است که مثل هر مدیوم دیگری از زمین خاکی و کارهای ساده و دم‌دستی و شعارنویسی و جمله‌نویسی آغاز شد. اما دیری نپایید که قوام گرفت و بر مدار هسته مرکزی شعارنویسی یعنی اعتراض به اشکال و ارائه و سبک خودش دست پیدا کرد و به‌عنوان یک هنر خلاق و انتقادی مورد توجه جدی قرار گرفت و در جوامع مختلف جهان قابل مشاهده و محل تأمل و بررسی و حتی دیگر فراتر از یک پیام و اعتراض محل تماشا و زیبایی و لذت شد. کدام لذت و زیبایی بالاتر از اینکه انسان در مسیر زندگی روزمره خود با اثری مواجه شود که معنایی را به او هدیه کند که فراموش کرده یا به آن فکر نکرده بود. هنرمندان گرافیتی از جغرافیای مرسوم ارائه اثر هنری خارج شدند و حرف و نظر و پیام و اثر خود را به جایی بردند که مخاطبان بیشتری را می‌توانست درگیر کند و درعین‌حال به منافع دیگر هم جز ارسال پیام و حرف و اندیشه خود فکر نکردند. از این نظر دیوارنگاری یا گرافیتی با تأثیر دوسویه بر یک محیط عمومی با مخاطب خود بی‌واسطه و بی‌دعوت در تعامل و گفت‌وگو قرار می‌گیرد. شن‌فون کلمپ، هنرمند خیابانی و نقاش اهل انگلستان، که به خاطر پیام‌های اجتماعی آثارش مشهور است، می‌گوید: «هنر خیابانی یک دیالوگ است، یک تعامل بین او و جامعه که بی‌وقفه جاری است». این سبک هنری به وسیله نقاشی با متریال‌های مختلف روی دیوارها، پیاده‌راه‌ها و سازه‌های عمومی، امروزه به جایگاه خاص و پیشرانی در هنر معاصر رسیده است.

ویژگی‌های بارز این ژانر هنری چیست؟

چند ویژگی بارز و متمایز این ژانر یعنی گرافیتی را می‌توان به عمومیت‌داشتن، ضد شهرت بودن، ضد انحصار و برخورداری از زبان بصری متفاوت و البته طنز و اعتراض خلاصه کرد. در جغرافیای این ژانر هنری همه می‌توانند بدون هیچ قید و شرطی مخاطب اثر قرار بگیرند و درباره آن قضاوت، داوری و همراهی یا مخالفت کنند. او ضمن اعتراض‌داشتن در پذیرفته‌نشدن هم مخاطب خود را آزاد می‌گذارد. ضد شهرت است و عموما هنرمندان این ژانر اسامی مستعاری دارند که کسی از ماهیت آنها آگاه نیست. و این گمنامی بخشی از پیام آنهاست، برای اینکه نماینده طیف وسیع‌تری از جامعه را همراه خود کنند. در مکان عمومی ارائه می‌شود که انحصار را بشکند و اجازه دهد خود این ساختارشکنی در خدمت ژانر قرار بگیرد. و در آخر مهم‌ترین ویژگی تعریف آن اعتراضی‌بودن آن است. او هنرمندی است که قرار نیست فقط به بیان احساسات خود بپردازد و خود را در نوک بُردار اعتراضی جامعه قرار می‌دهد و از سیاست تا وضعیت انسان در جامعه و محیط زیست محل گفت‌وگوی اوست. موضوعاتی که اغلب در دیوارنگاری یا گرافیتی استفاده می‌شوند، عبارت‌اند از انتقاد به قدرت، تبعیض‌های اجتماعی، زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف، نگرانی درباره محیط زیست و مسائل سیاسی و فرهنگی. از اولین هنرمندانی که با روش گرافیتی دست به خلق اثر زدند، برخلاف افرادی که هنر خیابانی را در زمان‌های اخیر مشهور کردند، نام آشنایی (منظور نام مستعار آشنا) نداریم. اما حضور گرافیتی در حدود سال ۱۹۷۰ و با پیدایش حضور گروه‌های هنر خیابانی در شهر نیویورک آغاز شد و افرادی مثل تاکارا، کورتون، بنکسی و اندون هنر خود را در این زمینه آغاز کردند. به نوع دیگر ژانر هنری گرافیتی مهم‌ترین ژانر در قالب بزرگ‌تر هنر معاصر است که به بهترین نحو توانسته از قالب هنر کلاسیک و هنر مدرن خود را خارج کند و اکثر عناصر تعریف‌کننده هنر معاصر را در خود در بر گیرد و نمایان کند. تاگرا Takashi Murakami: تاکارا هنرمندی ژاپنی است که از ترکیب هنر سنتی ژاپنی با فرهنگ پاپ آمریکایی استفاده می‌کند. او برای استفاده از رنگ‌های روشن، شخصیت‌های کارتونی و موتیف‌های جالبش شناخته می‌شود.

کورتون Curtis Kulig: کورتیس کولیگ یک هنرمند آمریکایی است که در شهر نیویورک زندگی و کار می‌کند. کورتون هنرمند گرافیتی و خالق علامت Love Me است. او از خطوط ساده و قابل فهم عمومی برای انتقال پیام‌های عمیق خود استفاده می‌کند.

بنکسی Banksy : بنکسی یک هنرمند گرافیتی بریتانیایی است که از انتقادات اجتماعی و سیاسی در آثار خود استفاده می‌کند و از طریق تصاویر قوی و طنز، پیام‌های قدرتمندی ارسال می‌کند. الس اندون Alec Andon: که با عنوان هنریِ الک مونوپولی شناخته می‌شود، یک هنرمند خیابانی است که اصالتا اهل شهر نیویورک است. امضای او پوشاندن صورت با دست یا استفاده از ماسک صورت پزشکی برای پنهان‌کردن هویت صورت است. ادعای شهرت او استفاده از شخصیت Monopoly برادران پارکر «آقای مونوپولی» از بازی تخته‌ای برند Hasbro است. هنرمندان گرافیتی در ایران نیز به سیاق دیگر کشورها اغلب تحت نام‌های مستعار فعالیت می‌کنند که ازجمله آنها می‌توان به هنرمندانی مانند الون، نفیر، سی کی وان، بِریت، بِلَک هند، ران، تنها، قلمدار، شب، خاموش، سایه و از همه نام‌آشناتر میرزا حمید اشاره کرد. در این شیوه هنری شهرت منکوب و ضد کارکرد است و صاحب اثر خود را گمنام نگه می‌دارد تا به تعبیر معروف برای خواننده و بیننده اثر، سخن و پیام اثر مهم باشد، نه کسی که آن را گفته یا خلق کرده است. او با حذف خود به نوعی اصالت را به اثر و پیام آن می‌دهد و مخاطب را در یک خلأ از پیش‌داوری و شناخت از صاحب اثر و پیش‌زمینه‌های فکری و اجتماعی و فردی او، به پیش‌زمینه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و عمومی ارجاع دهد. او با حذف خود زوم را از خود برداشته و به سمت اثر و محیط خلق آن سوق می‌دهد. البته به مرور هنرمند گمنام در این ژانر با شخصیتی که از خود می‌سازد و نام و عنوان ساختگی و سبک و سیاق و شیوه بیانی که دارد، مثل بنکسی در مقیاس جهانی، صاحب جهان‌بینی و زبان بیان منحصربه‌فرد خود و مشهور با نام و هویتی ساختگی که می‌خواسته، می‌شود. گویی هنرمند در این شیوه معاصر نه‌تنها خالق اثر بلکه خالق شخصیت خود به‌عنوان هنرمند نیز هست. بهترین نمونه ایرانی این ژانر طی سال‌های اخیر که طبیعتا زبان اختصاصی خود را دارد و آثارش را در جای‌جای شهر می‌توان مشاهده کرد، میرزا حمید است. میرزا حمیدی که برای اولین بار در جایی به‌عنوان «پناهگاه میرزا» در پروژه‌های بیرون از دستان به ارائه مجموعه‌ای از آثارش دست زد.

پناهگاه میرزا حمید، پناهگاه انسانیت ازدست‌رفته

میرزا حمید نقاش رقیق‌ترین گزارهای تصویری انسانی در مخروبه‌ها، خیابان‌ها و شهرهاست. کارهای او روی دیوارهای محلات مختلف تهران تاکنون توجه شهروندان بسیاری را به خود جلب کرده و محبوبیت زیادی برایش آفریده است. اولین ظهور و بروز نقاشی‌های میرزا حمید در محله عودلاجان تهران بود، جایی که تاریخ تهران به نوعی با آنجا معنا می‌شود.

زیبایی و معنا با تاریخ و انسان اتصالی بی‌انقطاع دارند. اگر بپذیریم این حرف و منظور است که ظرف مناسب را پیش می‌کشد تا اثر آن تأثیری که باید را بگذارد، قطعا باید گفت حرف‌های میرزا در این شیوه گرافیتی و آن هم در محیط عمومی عمق و اثرگذاری کامل‌تری می‌تواند داشته باشد. پیامی که شاید جایش در مکان خصوصی و در مواجهه با جامعه گزینش‌شده گالری‌ها قربانی شود و در میان کوچه‌ها، خرابه‌ها، خانه‌های نیمه‌ویران، دهلیزها، طاقچه‌ها و زمین‌های مناطق مرکزی تهران، مخاطبان درست خود را پیدا کنند. معانی عمیقی که میرزا حمید در آثارش با سبک و سیاقی ساده انتخاب کرده و با زمینه‌های زیبایی‌شناسی و روایی و داستانی کهن ایرانی متصل ساخته است، جایی جز فضای عمومی و بی‌گزینش هم نمی‌توانست جانمایی شود. به‌خصوص در شهری که در زشتی و خشونت و فراموشی و بی‌معنایی در حال غرق‌شدن است، مواجه‌شدن با قدری زیبایی، لطافت، معنا و پر از اشارات تاریخی و ادبی، در عین معترضانه بودن، مرهمی است برای زخم‌های ریز و درشت یک جامعه کم‌تحمل و غرق در روزمرگی. نقاشی‌های میرزا حمید که با الهام از نقاشی انسان‌های نخستین در غارها به رنگ سرخ و با استفاده از قلم‌مو آثارش را بر دیوارهای شهرها ثبت می‌کند، نمونه‌های بسیار جالبی از گرافیتی با مشخصه بارز ایرانی است. آثار او با تأثیر منحصربه‌فرد از تاریخ و فرهنگ ایران، جذابیت بالایی دارند و نشان‌دهنده استعداد و خلاقیت او در این زمینه است.

میرزا حمید، هنرمند گرافیتی و نقاش خیابانی ایرانی است که با نام هنری «Mirzaa» شناخته می‌شود. میرزا در تهران زندگی می‌کند و به همین سبب بیشتر آثارش را در همین شهر می‌توان مشاهده کرد هرچند در شهرهای محدود دیگری هم دست به خلق اثر زده است. از منظر جامعه‌شناختی، نقاشی‌های میرزا حمید به عنوان آثاری که اندیشه‌ها، احساسات و وجدان جامعه را بازتاب می‌دهند و آنها را بیدار می‌کنند و مکثی برای مخاطب در زندگی پرسرعت شهری ایجاد می‌کنند، مورد بررسی و محل تأمل است. او از یک سو انتقادات و مسائل اجتماعی مختلف را مطرح می‌کند و از سوی دیگر ارزش‌ها، اعتقادات و فرهنگ مردم را نیز نشان می‌دهد. میرزا حمید با اینکه در ژانری مدرن و معاصر کار می‌کند در عین حال بر دوش هنر کلاسیک و هنر دیرین ایرانی ایستاده است و از آن نیز اقتباس‌های درخشانی دارد که این باعث شده است یک گرافیتی‌کار ایرانی مؤلف از او ساخته شود. از منظر نشانه‌شناسی، نقاشی‌های دیواری میرزا حمید می‌توانند به عنوان نمادهایی از انتقادات، آرزوها، خواسته‌ها و تمایلات اجتماعی در جامعه مورد بررسی قرار گیرند. نشانه‌ها و نمادهای موجود در آثار او، می‌توانند به تبیین مفهوم و معناهای عمیق‌تر در زمینه مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی کمک کنند و درک بهتری از او و اثراتش در بین جامعه ایرانی فراهم کنند. اما باید توجه داشت که هنر گرافیتی به دلیل خصوصیت‌های خاص خود معمولا با محدودیت‌های قانونی روبه‌روست و برخی از مخاطبان ممکن است آثار را به‌عنوان خرابکاری ادراک کنند. طبیعی است که کشیدن هر علامت و تصویری روی دیوارها یا املاک متعلق به افراد جامعه، بدون جلب رضایت آنان کاری غیرمجاز است اما نمی‌توان از این اصل غافل شد که گرافیتی یک هنر مستقل اعتراضی است.

میرزا حمید و مسئله حق بر شهر

درباره اینکه دیوارنگاری یا گرافیتی نقض حقوق است یا نوعی بیان هنری، نظرات متفاوتی وجود دارد. برخی ممکن است استدلال کنند که این نقض حقوق شهر و شهروندان است، زیرا می‌تواند اموال عمومی را تخریب کند و به عنوان وندالیسم تلقی شود. برخی دیگر ممکن است استدلال کنند که این حق طبیعی هنرمند به عنوان یک شهروند است که از دیوارهای شهر برای انتقال پیام خود به دیگران استفاده کند. مفهوم حق بر شهر که توسط نظریه‌پرداز شهری هانری لوفور رایج شده است، بر این ایده تأکید می‌کند که شهروندان حق جمعی برای شکل‌دادن و استفاده از شهر در راه‌هایی دارند که نیازها و خواسته‌های خود را برآورده کنند. این می‌تواند شامل حق مشارکت در زندگی فرهنگی شهر، از جمله ابراز وجود از طریق هنر و خلاقیت باشد. در این زمینه، هنرمندان شهری که از دیوارهای شهر به عنوان بوم نقاشی برای انتقال احساسات و پیام‌های خود استفاده می‌کنند، می‌توانند استدلال کنند که از حق خود در شهر استفاده می‌کنند. آنها ممکن است آثار هنری خود را نوعی بیان فرهنگی و کمک مهمی به سرزندگی و تنوع شهر بدانند. با این حال، باید در نظر داشت که حق شهر شامل ایجاد تعادل بین نیازها و حقوق همه ساکنان شهر نیز می‌شود. در حالی که هنرمندان شهری حق ابراز وجود دارند، باید تأثیر آثار هنری خود را بر جامعه و حفظ فضاهای عمومی برای منافع عمومی نیز در نظر بگیرند. همکاری با مقامات شهری و ذی‌نفعان می‌تواند به این اطمینان کمک کند که هنرمندان شهری بتوانند ضمن احترام به حقوق و نیازهای دیگران در شهر، خود را ابراز کنند. هرچند هنرمندان گرافیتی معمولا با محدودیت‌های قانونی در برخی کشورها روبه‌رو هستند، اما تلاش‌های آنها برای انتقال پیام‌های جامعه‌شناختی و فرهنگی از طریق هنر خیابانی قابل تحسین است. از این رو، آثار نقاشی میرزا حمید می‌توانند در راستای نقاشی خیابانی جهان نیز ارزیابی و تحلیل شوند و به عنوان یک نمونه موفق از این هنر در ایران مطرح شوند. قانونی‌بودن و پذیرش گرافیتی ممکن است بسته به مکان و پیام خاصی که منتقل می‌شود متفاوت باشد. برخی از شهرها مناطقی را برای هنرهای خیابانی در نظر گرفته‌اند که هنرمندان می‌توانند به طور قانونی خود را بیان کنند، در حالی که برخی دیگر مقررات سختگیرانه‌ای علیه هر نوع گرافیتی دارند. هرچند در ذات این هنر خروج از مکان تعیین شده و چارچوب‌هایی ترسیم شده است و اگر این عنصر از این ژانر گرفته شود، اساسا نه تنها معنای خود را از دست خواهد داد که کارکردهای آن را که در گمنامی خالق اثر و بیان عمومی و اعتراض است نیز از دست می‌دهد.

آثار او مصداق جای خالی با کلمه مناسب در روزگار نامناسب است

با توجه به آنچه گفته شد نمایش مجموعه پناهگاه میرزا و شکل ارائه‌اش در محلی خارج از گالری، همه به درستی در خدمت اثر و پیام هنرمند قرار گرفته است. عنوانی که نه فقط پناهگاه او که پناهگاهی برای هر مخاطب اثر او و در دایره‌ای وسیع‌تر پناهگاه هرکسی است که می‌خواهد مخاطب بی‌الزام و دشواری با مفاهیم در حال ازدست‌رفتن در جامعه روبه‌رو شود. آثار او در جای‌جای شهر پناهگاه حیات و زندگی شهری ازدست‌رفته است. او به درستی می‌داند چه چیزی امروز در این شهر جایش خالی است و در جای خالی، کلمه مناسب یا بهتر بگوییم با اثر و معنای مناسب قرار می‌دهد. او هر خرابه‌ای را در این شهر به پناهگاه و هر دیوار بی‌مصرفی را به محل اثر و هر تصویر ساده‌ای را به معنای عمیق و از میان هزاران رنگ یک ترکیب رنگ ساده را برای بیان اثرگذار بدل کرده است.

کتاب

پیشواز تولد دوست؛

عباس کیارستمی و انتشار کتاب آتش

کتاب «آتش» ماحصل تلاشی ۵۰ساله است که عباس کیارستمی در خواندن و گزینش تکه‌اشعاری از کلیات شمس به انجام رسانده که در نتیجه آن ارتباطی نزدیک‌تر میان شعر کهن و جهان امروز برقرار کرده است. او دراین‌باره می‌گفت: «اگر می‌توانستم و کار با گوشی را بلد بودم این قطعه‌های کوچک را با اس‌ام‌اس برای دوستانم ارسال می‌کردم تا آنان برای دیگران بفرستند، اگر اینک کتاب آتش منتشر شده به دلیل این است که بلد نیستم به کسی اس‌ام‌اس بزنم».

در هشتادوچهارمین سالگرد تولد عباس کیارستمی میراث الهام‌بخش او را در حیات نشر نظر گرامی می‌داریم. عباس کیارستمی نام یک هنرمند بزرگ است. اما نام او در عین حال، نام چندین پدیده است؛ پدیده‌های هنری، سیاسی و تکنولوژیک، پدیده‌هایی که کیارستمی گاه حتی برخلاف میلش، به نماد آنها تبدیل شده بود. چشم او زیبایی موجود در امر واقع را می‌بیند، حتی در پیش‌پاافتاده‌ترین واقعیت‌ها؛ چراکه می‌داند چگونه به آن نگاه کند. شاید این همان «پدیده نور لو میر» یعنی قدرت بازیابی‌شده زاویه دیدی که مخترعان سینما بدون آنکه حواسشان باشد کشف کرده بودند.

عباس کیارستمی با آثار خود نشان داد چگونه می‌توان با بهره‌گیری از سادگی و زیبایی‌های نهفته در زندگی، جهانی از معنا و احساس را خالی کرد. گویی او نمادی از پیوند بی‌پایان میان هنر و زندگی است که هر لحظه از آفرینش‌هایش، تجسمی از زیبایی و عمق انسانیت بود. در دنیای ادبیات، او با گردآوری و بازآفرینی اشعار بزرگان ادبیات فارسی نشان داد که چگونه می‌توان میراث فرهنگی را به زبان امروزین بازگو کرد و مفهوم «از آن خودسازی» را در هر اثری و از جمله اثر ادبی نمایش داد. کتاب «آتش» نمونه‌ای از تلاش‌های هنرمندانه اوست که جوهری عرفانی و زیبایی ادبی آثار مولانا را به شیوه‌ای نوین به مخاطبان معاصر شناساند.

معرفی کتاب آتش اثر عباس کیارستمی

ورود به کاخ ۳۵ هزار بیتی مولانا در دیوان شمس یک حرف است و پیداکردن مسیر و راهی برای یافتن خود در کلام مولوی حرف دیگر. ابیات دشوارند و مفاهیم دشوارتر؛ از طرفی مولانا برای هر انسانی، حرفی در این دیوان مخفی کرده که مخاطب به فراخور مسیرهای ذهنی و آنچه از مفهوم زندگی می‌شناسد آن را شناسایی می‌کند.

اگر به مطالعه آتش که جزئی از کلیات شمس به انتخاب عباس کیارستمی است بنشینیم متوجه می‌شویم که چرا این نام را برای اثر مد نظر برگزیده است. اکثر شاعران و نویسندگان را تخلصی است که بارها در آثار از آن استفاده کرده‌اند. ولی از مولانا هیچ نام و نشانی در اشعار دیوان شمس نیست. در عوض ردی از آتش او بر جان اشعار باقی است.

ازاین‌رو مولانا را با لفظی نمی‌توان شناخت جز آتش. و آتش برابر است با عشق و عشق را زمانی معناست که پختگی اتفاق بیفتد و همان است که مولانا افراد را بدان دعوت می‌کند.

با حضور دوستان قدیم و جدید کیارستمی عصر پنجشنبه ۳۱ خرداد ساعت ۱۸:۳۰ در حیاط نظر گردهم می‌آییم.

خیابان ایرانشهر جنوبی، کوچه علی‌اکبر دهخدا غربی- شماره ۲