«بررسی فرم و محتوا در گرافیتی معاصر مصر در دهه ۲۰۰۵-۱۵»

سید محمد طاهری قمی*

چکیده:

در میان ممالک اسلامی، کشور مصر به جهت پیشینه کهن و غنی فرهنگی و سابقه مدنیت باستانی خویش، و نیز جایگاه راهبردی و حائز اهمیتش در جغرافیا و تاریخ پس از اسلام، یکی از مهم ترین تمدن های اسلامی محسوب می گردد. صرف نظر از تاریخ پر طمطراق مصر در سده ها و هزاره های متمادی، که در جای خود شایسته مطالعه دقیق و نگاه تیزبینانه متفکران و پژوهشگران است، هنر این کشور در دوران تحولات دهه اخیر (۲۰۱۵-۲۰۰۵) مدّنظر قرار گرفته و با درنظرگیری تحولات اجتماعی سیاسی رخ داده در این کشور در دهه یاد شده، تأثیرات محتوایی و مضمونی و نیز سبک شناسی فرمی و زیبایی شناسی بصری در این دوران، در عرصه هنرهای تجسمی مورد مطالعه و پژوهش قرار می گیرد. از میان زمینه های تکنیکی و هنری معاصر، رویکرد اصلی بر هنر دیوارنگاری اعتراضی یا گرافیتی استوار است؛ چرا که گرافیتی هنری خودانگیخته و برخاسته از بطن بافت های اجتماعی و مردمی بوده و اصالتاً از ماهیّت حمایتی دولتی (پروپاگاندا) برخوردار نبوده و بدین سبب بازتابی شفاف از تحوّلات فکری و ارزش های جامعه ارائه می دهد. در این پژوهش ضمن تبیین معانی و خاستگاه های هنر دیوارنگاری و پیشینه تاریخی آن به گرافیتی اعتراضی معاصر مصر پرداخته خواهد شد و با بررسی مصداقی یکی از هنرمندان تأثیرگذار این عرصه به نام " علاء عوض " ریشه های تاریخی و اعتقادی نهفته در این آثار و چگونگی تأثیرگذاری آن بر فرهنگ انقلابی و اعتراضی مصریان واکاوی و مطالعه خواهد شد.

کلیدواژگان: فرم، محتوا، گرافیتی، هنر معاصر، هنر مصر، علاء عوض

---

* دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

مقدمه

چیستی و کارکرد هنر، همواره در طول تاریخ یکی از مسائل بنیادین زندگی بشر بوده و در ادوار مختلف به شکل های متنوّعی رخ نموده است. خصلت های جادویی و رمزوارگی هنر در میان انسان های غارنشین و هنر مقدّس و تعبّدی در میان جوامع و تمدن های بشری از عصر سنگ تا کنون، مؤید این مطلب است. این ویژگی کاربردی هنر، البته با طرح نظریه « هنر برای هنر » که ریشه در ایده آلیسم استعلایی آلمان و مکتب رمانتی سیسم و به دنبال آن رشد و بالندگی هنر مدرن داشت، به میزان قابل ملاحظه ای دچار چالش و نقد جدّی شد. امّا کارکرد اَشکال خاصی از هنر، در خدمت پیشبرد اهداف ایدئولوژیک و تبلیغاتی، همچنان مسیر خویش را ادامه داده و در جوامع و ادوار مختلف و قالب هایی متعدّد به ظهور رسیده است. در این میان، « هنر دینی »، ویا به بیان واضح تر، « هنر در خدمت دین»، یکی از صورت های قابل تأمل از هنر کاربردی محسوب می گردد که در راستای پیشبرد اهداف متعالی ادیان مختلف و عموماً در جهت تبلیغ، نشر و بیان اصول و اعتقادات مذاهب به نوع بشر و با دستیازی به شیوه های گوناگون هنری به کار گرفته شده است. به یک معنا، هنر دینی، ابراز امر مقدّس با درنظرگیری شرایط مضمونی و اعتقادی تبیین شده در متن کتب آسمانی است، که با انتظام فضای زیباشناختی سازگار با آن مضامین، طرح ریزی شده است. نکته قابل اعتناء در این میان آن است که هنر دینی تنها بر پایه اصول ادیان استوار نیست؛ بلکه دستاوردهای هنری و فرهنگی جوامع و تمدّن های پذیرنده آن ادیان، بی تردید در تدوین نظام زیباشناسانه آن نقشی حائز اهمیّت داشته و همین امر سبب ساز تنوّع و تعدّد سبک ها و شیوه های مختلف هنری مرتبط با یک دین واحد می گردد؛ و شاید در برخی عرصه ها خصایص اقلیمی و بومی هنر یک سرزمین بر ویژگی های ایدئولوژیک و مذهبی آن چیرگی یابد. یکی از مصادیق بارز این امر، «هنر اسلامی» ، و یا به اعتبار موارد ذکر شده، «هنر سرزمین های اسلامی» است؛ که در عین اعتقاد و التزام به بسیاری از اصول و عقاید مشترک مربوط به دین اسلام، در عمل و به شکل تجسمی تفاوت های ساختاری و زیباشناختی قابل تأملی در میان آن سرزمین ها یافت می شود. امّا در عین حال، وجوه اشتراک و شباهت های مهم و مؤثری نیز در آن ها مشاهده می گردد که می تواند ناشی از چارچوب های اعتقادی مشترک، ارتباطات بینامتنی، تبادلات فرهنگی و یا امتزاج ها و مهاجرت های میان قومی باشد.

هنر و تمدن مصر، به عنوان یکی از کهن ترین سرزمین های اسلامی، در طول سده های ورود اسلام به این سرزمین، شاهد ورود انواع نظام های حکومتی و ساختارهای اعتقادی و مذهبی و به تبع آن، شیوه ها و سبک های هنری بوده است. حکومت هایی چون امویان، مملوکیان، طولونیان، فاطمیان و مملوکیان تا عصر استعماری معاصر، که سایه سنگین قدرت های سیاسی جهانی، به ویژه انگلستان را بر سر این کشور افکنده اند، به نوعی ساختار فکری و فرهنگی و سلایق هنری مردمان این سرزمین را در طیّ چندین سده دستخوش تغییرات و تحوّلاتی بنیادین نموده اند. در این میان، یکی از نقاط عطف تاریخ سرزمین مصر، که دارای ابعادی فرامنطقه ای و جهانی گشته است، جنبش انقلابی این کشور در طی سال های ۲۰۱۱ تاکنون است، که تحت عناوینی چون «بهار عربی» و یا جنبش «بیداری اسلامی» از آن یاد می شود. هنر انقلابی و اعتراضی مردم مصر، که البته ریشه در پویه های ضدّاستعماری ابتدای قرن بیستم دارد، در طیّ سال های اخیر رنگ و بویی تازه یافته و یکی از بدیع ترین قالب های هنری جهان معاصر را، تحت عنوان

دیوارنگاری اعتراضی یا «گرافیتی» بر قامت خود پوشانده است. پژوهش حاضر سعی بر آن دارد تا ضمن آشنایی با مفاهیم و کارکردهای گرافیتی، به مطالعه ویژگی های فرمی و محتوایی این هنر در کشور مصر، در طیّ سال های دهه اخیر و جستجوی ریشه های اعتقادی، دینی، تاریخی و اسطوره ای مصریان در این شکل معاصر هنری بپردازد. متن پیش رو در راستای پاسخگویی به این پرسش ها تدوین شده است:

۱. ساختار محتوایی گرافیتی مصر، در دوران تحوّلات اجتماعی سیاسی دهه اخیر، و نظام فرمال تصویری متناسب با آن، در چه سمت و سویی قرار گرفته است؟

۲. گرافیتی مصر تا چه میزان وامدار پیشینه زیباشناختی تصویری کهن و تاریخی خود می باشد؟

در میان هنرمندان متعدّد عرصه گرافیتی مصر، که برخی نامدار و گروهی گمنام هستند، به منظور مطالعه مصداقی و عینی تر، آثار هنرمند جوان مصری، «علاء عوض»، مورد تحلیل و بررسی قرار خواهد گرفت.

شیوه پژوهش حاضر به صورت توصیفی، تحلیلی بوده و در عین حال رویکردی تاریخی را نیز با خود به همراه خواهد داشت. گردآوری مطالب نیز به روش کتابخانه ای و اینترنتی صورت گرفته است.

فرم[۱]

واژه «فرم» یا «صورت»، یکی از بنیادی ترین واژگان هنر، به ویژه هنرهای تجسّمی، بوده و دارای معانی و کاربردهای مختلفی است. فرهنگنامه واژگان آکسفورد[۲] «فرم» را اینگونه تعریف می کند: «شکل تصویری و یا پیکربندی اشیاء» و در جایی دیگر برای معانی مشابه و مترادف آن چنین ذکر می کند: «سبک، طراحی و چیدمان در یک اثر هنری، صرف نظر از محتوای آن» و «راه و روشی که به واسطه آن، چیزی پدید آمده یا به ظهور می رسد». (www.oxforddictionaries.com)

روئین پاکباز در دائره المعارف هنر واژه فرم را در عرصه همه هنرها معرفی می کند: « در هنر بصری به معنای شکل دوبعدی یا سه بعدی، توپر یا میان تهی است. به طور عام، در هنرها با دو معنای متفاوت کاربرد دارد: ۱. قالب پذیرفته شده برای بیان (مثلاً : غزل در شعر فارسی؛ سونات در موسیقی اروپایی) ۲. کیفیت های ساختاری موجود در یک اثر هنری (مثلاً: تناسب هماهنگ بخش های مختلف و ترتیب اجزای آن به منظور ایجاد کشش و اوج)» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۴۳)

از لحاظ ریشه شناسی، واژه form از واژه لاتین forma گرفته شده و در کشورهای اروپایی تقریباً با همین ساختار و معنا به کار رفته است. « در زبان های ایتالیایی و اسپانیایی و لهستانی و روسی، به همان صورت به کار می رود، و در زبان های دیگر با اندکی تغییر همراه است. در فرانسوی به صورت forme، در انگلیسی form، در آلمانی Form.» (عبدی، ۱۳۹۰: ۳۷) نکته حائز اهمیّت آن است که این واژه در تمامی تعاریف ارائه شده دارای دو وجه بیرونی و درونی

است. وجه بیرونی اشاره بر شکل و سازمان تصویری اشیاء دارد و وجه درونی ناظر بر نسبت های درونی و متقابل تمامی اجزاء و کلیّت سازمان فراگیر است که شکل ها تنها یک جنبه از آن هستند. در واقع کیفیات مستتر در سازمان درونی شکل چیزها به نوعی نمایانگر وجه درونی فرم آنهاست. « واژه لاتینی forma، از همان ابتدا جایگزین دو کلمه یونانی morphe و eidos شده است؛ کلمه morphe را بیشتر به فرم های مشهود اطلاق می کردند، و eidos را در مورد فرم های ذهنی (مفهومی) به کار می بردند. این میراث دوگانه تا حدّ زیادی در گوناگونی معانی فرم مؤثر بوده است». (همان) نوئل کارول در کتاب *درآمدی بر فلسفه هنر* در تعریف فرم می نویسد: « هرچند اهمیّت فرم (صورت) خصوصاً با گرایش هنر مدرن به تجرید (انتزاع) بروز یافت، گفته می شود که داشتن فرم (صورت) دلالت گر ویژگی همه آثار هنری، چه در گذشته و چه در حال و آینده، است. فرم (صورت) دلالت گر از نحوه آرایش خطوط، رنگ ها، اشکال، حجم ها، بردارها و مکان (مکان دوبعدی، مکان سه بعدی و برهم کنش آنها) حاصل می شود». (کارول، ۱۷۳:۱۳۸۶) همچنین «رودلف آرنهایم» در کتاب *هنر و ادراک بصری* ضمن اشاره به ویژگی های تصویری فرم از قبیل انحناء و تیزی، قدرت و سستی، هماهنگی و ناهماهنگی شکل اشیاء عینی، در یک رویکرد نمادین، این ویژگی ها را فراتر از کارکرد تجسمی عملی دانسته و به نوعی آنها را قرائتی از شرایط زندگی بشری می داند.

در نهایت به منظور دستیابی به یک چشم انداز منسجم از تعریف فرم در حیطه هنرهای تجسمی، به تعاریف چندگانه ای که «چارلز جنسن» از آن ارائه می دهد، نظر می افکنیم: « ۱. فرم، در دقیق ترین معنا، مترادف است با واژه شکل؛ یعنی یکی از عناصر بصری ... ۲. فرم همچنین به معنای نوع یا شکل خاصی از هر چیزی است. اصطلاح «فرمی از نقاشی» همین معنا را می رساند ... ۳. فرم، در کلّی ترین معنایش، به عناصر بصری ای اشاره می کند که تشکیل دهنده یک اثر و روابط بین این عناصر است، و ظاهر ویژه یک اثر هنری را به آن می بخشد.» (جنسن، ۲۰:۱۳۹۳)

محتوا[۳]

واژه «محتوا»، همواره به عنوان یک مکمّل لفظی در نقد آثار ادبی و هنری، در کنار واژه «فرم» ذکر می شود و اصطلاح دوتایی «فرم و محتوا» یکی از مشهورترین و محبوب ترین اصطلاحات مربوط به نقد هنری محسوب می گردد. همین تقارب و به هم پیوستگی لفظی و صوری، دلالت کافی را برای تقارب و پیوستگی معنایی میان این دو واژه فراهم آورده و معیّن می سازد که دستیابی به معنا و مفهوم یکی، مخاطب را به فهم دیگر رهنمون می کند. در فرهنگ واژگان آکسفورد، واژه content (به عنوان برابرنهاد انگلیسی واژه محتوا) بدین صورت تعریف می شود: « چیزهایی که مشمول چیزی دیگر می شوند – موادّی که در ارتباط با یک گفتار، اثر ادبی یا هنری و یا غیره، فارغ از فرم یا سبک آن قرار دارند».(www.oxforddictionaries.com)

همچنین ریشه واژه content، از واژه لاتین contentum به معنای «شامل شدن» و مترادف واژه contein استخراج شده است. (همان). براساس تعریف فوق، محتوا به درونمایه یک اثر هنری اطلاق شده و فرم (بر اساس آنچه

از نظر گذشت) به شکل ظاهری و صوری آن دلالت می کند. به یک معنا می توان از محتوا به عنوان عامل مفهومی و هدف و معنای مدّ نظر هنرمند یاد نمود که بر محمل فرم به صورت پیامی تصویری به مخاطب رسانیده می شود. به تعبیری « پیام عاطفی یا عقلانی یک اثر هنری محتوای آن است. محتوا گزاره، بیان یا حال و هوایی است که بیننده به این امید که مطابق مقصود هنرمند باشد، در اثر تشخیص می دهد». (استینسون و کایتون،۱۳۹۰:۲۹)

محتوای اثر هنری می تواند بر صورت های آشنا و مفاهیم ساده دلالت گر شود و یا آنکه از طریق فرم های تجریدی، تداعی گر مفاهیم انتزاعی و فرامادّی گردد. در حالت اخیر، ساختار ذهنی هنرمند در ایجاد ارتباط میان مفهوم و فرم انتزاعی، منجر به محتوایی درونی در اثر شده و انتقال این ارتباط به مخاطب به شیوه ای غیرمستقیم و بر اساس فاکتورهای حسّی، اساطیری، نمادین و یا چارچوب های منطقی صورت می پذیرد. « در تکمیل یک اثر هنری، محتوا سیر تکاملی معیّنی را طی می کند. هنرمند به واسطه احساساتش از یک موضوع برانگیخته می شود (که ما آن را چه چیز می خوانیم). موضوع ممکن است شباهتی بازنمایانه داشته باشد یا نداشته باشد. سپس هنرمند از عناصر هنری (خط، شکل و نظایر آن) استفاده می کند تا نوعی فرم را خلق کند (چگونگی) که منجر به محتوای مورد نظر خواهد شد (چرایی). محتوا عواطف هنرمند را بیان می کند.» (همان: ۳۰) نکته قابل تأمّل آنکه محتوای اثر، با در نظرگیری شرایط مکانی و یا زمانی، ممکن است دستخوش تغییر و تطوّر گشته و حتّی در مواردی معنایی کاملاً متفاوت با آنچه هنرمند در ذهن داشته، به خود بگیرد و به شیوه ای متفاوت تأویل گردد. بدین سبب علم هرمنوتیک[۴] یا تأویل و تفسیر اثر هنری، در هر عصر و زمان و شرایط جغرافیایی، یکی از راهکارهای موجود در جهت دریافت ارتباط با اثر هنری از دیدگاهی نقّادانه و زیباشناختی خواهد بود. «محتوا ممکن است به ایده هایی هم اطلاق شود که هنگام تفسیر در ارتباط با دیگر آثار همعصرش یا آثار اعصار بعد در ذهن مخاطب ایجاد شود.» (جنسن، ۱۳۹:۲۹) که این رویکرد به سبب ارتباط بینامتنی میان آثار هنری، به نظر قابل اجتناب می نماید.

به منظور جمع بندی در رابطه با مفهوم و کارکردهای معنایی «محتوا» در اثر هنری به برشماری جنبه های محتوای آثار هنری می پردازیم:

«۱. تأثیرات درونی یا روانشناسانه: شامل گرایش های خاصّ هنرمند ارزش ها و باورها و نیز انگیزه ها و اهداف خاصّ هنرمند.

۲. تأثیرات بیرونی از محیط خارج: شامل ویژگی های جغرافیایی و اقلیمی و همچنین ساختار اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و نیازها و علایق فرهنگی که به صورت اهداف و فعالیت ها در می آیند و به تعهّدات مذهبی و دیدگاه های فلسفی مرتبط می شوند؛ رسوم و تأثیرات ماندگار از گذشته نیز شامل این بخش می گردند.

۳. تفسیر اثر هنری بر اساس تأثیرات و نگرش هایی که در آینده بر آن تأثیر می گذارند.» (همان)

گرافیتی[۵]

« واژگان «گرافیتی» (Graffiti) و شکل مفرد آن «گرافیتو» (Graffito) از لغت «گرافیاتو» (Graffiato) به معنای «حک شده» گرفته شده اند. «گرافیتی» در تاریخ هنر در رابطه با آثار هنری ای که به صورت حک شدن یک طرح بر روی یک سطح پدید آمده اند، به کار می رود. اصطلاح مرتبط با آن «اسگرافیتو» (Sgraffito) است که دربرگیرنده روش خراش دادن یک سطح رنگی به منظور آشکار کردن لایه زیرین است. این تکنیک در ابتدا توسّط سفالگرانی استفاده می شد که ابتدا سطح کارشان را می پوشاندند و سپس طرحی را روی آن حک می نمودند. در دوران باستان، گرافیتی بر روی دیوارها توسط اشیاء نوک تیز کنده کاری می شد، چنانکه از گچ و زغال نیز بهره گرفته می شد. واژه فوق از کلمه یونانی «گرافین» (Graphein) به معنای «نوشتن» سرچشمه گرفته است.» (Grant,۱۹۸۳:۱-۲)

در واژه نامه آکسفورد در تعریف گرافیتی می خوانیم: «نوشتن یا طراحی خط خطی، حک شده و یا اسپری شده به صورت غیرمجاز بر روی دیوار و سطوح دیگر در فضای عمومی». همچنین جانز استالز در کتاب *هنر خیابانی* می نویسد: «گرافیتی از کلمه ایتالیایی «اسگرافیره» مشتق شده است. «اسگرافیره» تکنیکی برای دکوراسیون نمای خارجی است که در آن لایه های گچ متضاد روی یکدیگر قرار می گیرند و سپس طراحی خطوط و الگوها در لایه مرطوب بالایی رسم می شود. این کار نمای فوق العاده پر دوامی را ایجاد می کند که هنوز می تواند در مکان های بسیاری مشاهده شود.» (استالز،۱۳۹۴:۶)

آنچه در مسیر مطالعه معنای واژه گرافیتی به چشم می خورد، طیفی وسیع از اطلاعات تاریخی، ریشه شناختی و حتّی کارکرد امروزین آن است، که به نوعی در فرهنگ های واژگان و دانشنامه ها وارد شده و ساختاری کلاسیک از تعریف آن به دست می دهد. مسعود کوثری در تعریف گرافیتی می نویسد: «گرافیتی به تصاویر یا حروف به کار برده شده در اماکن عمومی بر روی سطوحی نظیر دیوارها یا پل ها که برای عموم قابل رؤیت باشند، گفته می شود.» (کوثری،۱۳۸۹:۶۶) همچنین با توجّه به اینکه برابرنهاد فارسی برای گرافیتی، البتّه در معنای عامّ آن، واژه «دیوارنگاری» می باشد، به ریشه شناسی این واژه می پردازیم. واژه «دیوارنگاری» از سه بخش «دیوار» و «نگار» و «ی» تشکیل شده که واژه «دیوار» به معنای «حصار دور خانه و هر بنای دیگر، باره » (هُرن و هوبشمان،۱۳۹۴:۲۳۳) بوده و واژه «نگار» به معنای «تصویر» از ریشه مصدر «نگاشتن» به معنای «نقاشی کردن و صورت واداری نگریدن و نگریستن است و معنی لفظی آن «پدیدار کردن» است.»(همان:۴۰۴) همچنین حرف «ی» در نقش مصدرساز عمل نموده و در مجموع «دیوارنگاری» به معنای نگاشتن یا نقاشی کردن تصویری روی دیوار یا حصار دورخانه یا بناهای دیگر می باشد.

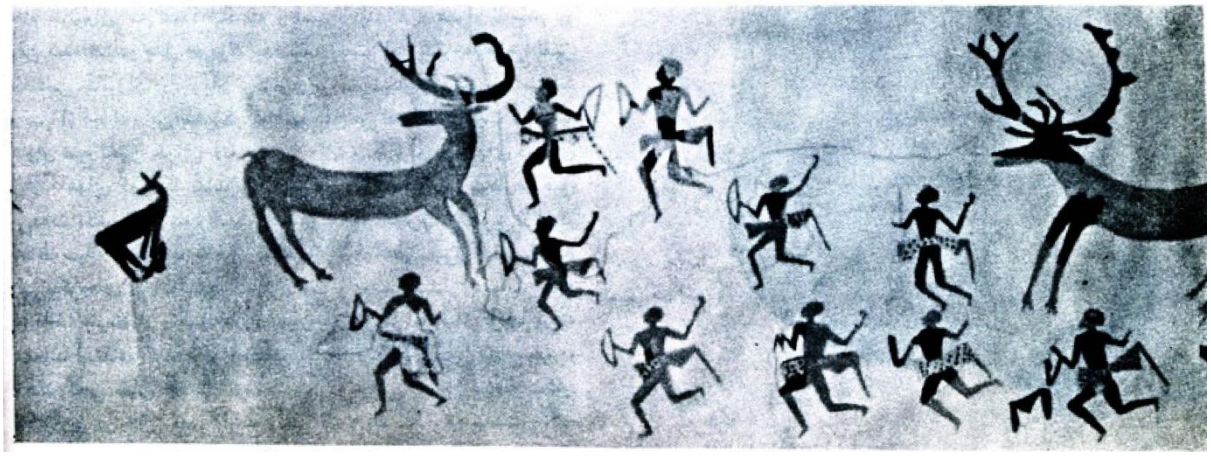
البته در تعاریفی که از گرافیتی ذکر شده است، علاوه بر صورت های تصویری نقاشی شده، علائم و نمادها، حروف، الگوها و کلمات نیز بخشی از فضای دیوار را به خود اختصاص می دهند، که عموماً کارکردی اجتماعی در فضاهای عمومی و معابر شهری داشته و حاوی اطلاعات، اعتراضات، دغدغه ها و پیام های قشر و گروهی خاص هستند که به

نوعی علاقه مندند در معرض دید مردم قرار گرفته و با آنان ارتباطی بی واسطه برقرار نمایند. از این رو، گرافیتی را هنری خیابانی معرّفی می کنند که به کلّی از فضاهای گالری های هنری و نمایشگاه های رسمی، که تنها اقشاری خاص از جامعه در آن ها حضور می یابند، فاصله داشته و این بی واسطگی در ارتباط با مخاطب، یکی از ویژگی های بنیادین هنر گرافیتی به شمار می آید. به همین سبب، و نیز به دلیل خصلت اعتراضی نهفته در ماهیّت آن، که در اغلب موارد نیز نه تنها از حمایت رسمی حاکمیّت (پروپاگاندا)[۶] برخوردار نبوده، بلکه نوعی شکل غیرقانونی، و به تعبیر مخالفانش، تخریب گری یا «ونداليسم»[۷] نیز به خود می گیرد، از اصطلاح «هنر اعتراضی»[۸] برای تعریف و توصیف آن استفاده می شود.

مختصری در باب پیشینه دیوارنگاری

در سیر مطالعه درباره خاستگاه ها و چیستی گرافیتی، لزوم مروری هر چند اجمالی بر پیشینه هنر دیوارنگاری در ادوار تاریخی اجتناب ناپذیر می نماید. بدین سبب در ادامه سعی بر آن خواهد شد تا به صورت خلاصه به این امر پرداخته شود. با نگاهی بر متون و منابع موجود درباره تاریخ حیات بشری، درخواهیم یافت که سپیده دمان زیست انسان ها، بر اساس شواهد باستان شناسی، در آثار به جای مانده از آنان بر روی دیواره غارها جلوه گر شده و از همین روی، دیوارنگاری، نه لزوماً به عنوان یک شاخه هنری، بلکه به مثابه بخشی جدایی ناپذیر از زندگی بشر از همان آغازین روزها تا ادوار بعد و دوره های تاریخی متأخّرتر با وی همراه بوده است. البته در تعریف و ماهیّت و کارکرد، دچار تحوّل و تطوّر گشته، امّا از جهت پایستگی تاکنون به عنوان شیوه ای از ابراز وجود، و القاء تفکّرات و بیم ها و امیدها، هویّت خویش را حفظ نموده است. نمونه های متعدّدی از نقاشی ها و حکّاکی های موجود در غارهای عصر پارینه سنگی در فرانسه، اسپانیا و ایران حاکی از چنین امری است.(تصویر ۱) همچنین نقاشی های دیواری و نقوش برجسته در تمدّن های باستان، به سبب القاء مفاهیم اساطیری و تاریخ نگاری تصویری به همراه کاربست نوشتارهایی برای توضیح و تشریح تصاویر ذکرشده، وجهی دیگر را از اهمیّت و جایگاه دیوارنگاری باز می نمایانند. (تصاویر ۲)

تصویر۱. بخشی از نقاشی های غار آلتامیرا، اسپانیا (منبع: کتاب انگیزه آفرینندگی)



تصویر۲. بخشی از دیواره نگاره های مربوط به چتل هویوک واقع در شمال غربی عراق کنونی (منبع: دائره المعارف هنر)

از جمله نمونه های معتبر و قابل اعتنای کاربست اسلوب دیوارنگاری در بیان اندیشه ها و انتشار اعتقادات مذهبی، دیوارنگاره های مقابر دخمه ای مسیحیان سده های سوّم و چهارم میلادی، موسوم به «کاتاکومب»[۹] است که در نخستین سال های گرایش مخفی به آیین مسیحیت، و به منظور تبلیغ اصول اعتقادی این آیین در گوردخمه های زیرزمینی و بر روی دیوارها و سقف آن ها، به شکلی نمادین و بدون بهره گیری از شمایل های واقعگرایانه از حضرت عیسی (ع) و حضرت مریم (ع)، به نقاشی نقشمایه های سمبلیک مرتبط با آن دین نوظهور پرداخته اند. یکی دیگر از درخشان ترین نقاط عطف تاریخ دیوارنگاری مربوط به دوره رنسانس در ایتالیا در قرن شانزدهم میلادی است که به طور بارز یکی از بزرگترین شاخص های آن، نقاشی های دیواری سقف *نمازخانه سیستین رم* است که توسط «میکل آنژ»، نقاش، شاعر و پیکرتراش شهیر آن عصر به تصویر کشیده شده اند.(تصویر ۳)

تصویر۳. بخشی از سقف نگاره های نمازخانه سیستین رم اثر میکل آنژ (منبع: سایت رسمی موزه واتیکان)

در رابطه با سرزمین مصر، که به طور ویژه مورد بحث حاضر است، تاریخچه هنر دیوارنگاری به درازای تاریخ این تمدّن بوده و از نخستین نمونه های اهرام دوران پادشاهی کهن، متعلّق به هزاره سوم پیش از میلاد، و تصاویر نقاشی و نقر شده بر روی دیواره های داخلی مقابر این اهرام تا به امروز مصادیق بسیاری از این هنر را با خود به همراه دارند. در این

نمونه ها ویژگی های محتوایی، چون اعتقاد به جهان پس از مرگ، مقام الوهیّت پادشاه و نیز خصایص فرمی نظیر پرهیز از پرسپکتیو خطی و حجم نمایی و سایه روشن پردازی، استفاده از خطوط کناره نما و بهره گیری از نقشمایه های نمادینی چون مار کبری، شاهین، گرگ و نظایر آن، و نیز رویّه انتخاب و ترکیب گویاترین زوایای اعضای بدن برای ترسیم پیکره های انسانی به چشم می خورند. ارنست گامبریچ در کتاب *تاریخ هنر* در توصیف نقاشی های مصر باستان می نویسد: «برای آن ها زیبایی آن قدر مهم نبوده که واضح و کامل بودن اهمیّت داشته است. وظیفه هنرمندان این بوده است که همه چیز را حتّی الامکان واضح و ثابت حفظ کنند. بنابراین آنها با هرگونه طرح برداری از طبیعت، به گونه ای که از زاویه ای گذرا و تصادفی دیده شده باشند، بیگانه بودند.» (گامبریچ،۱۳۷۹:۴۹) (تصویر ۴)

تصویر ۴. بخشی از دیوارنگاره های مصر دوره پادشاهی کهن، حدود ۲۸۰۰ ق.م (منبع: انگیزه آفرینندگی)

در ادوار پس از استیلای مسلمانان بر سرزمین مصر، خصایص زیباشناختی هنر، همچون تمدّن های دیگر، دچار تغییرات و تحوّلاتی شد. این امر به سبب محتوای اصول فقهی و محدودیّت های شرعی موجود در دین اسلام مبنی بر تحریم شمایل نگاری و پرهیز از تصاویر شرک آمیز عصر فراعنه بود. امّا نقوش گیاهی و حیوانی به تدریج در امتزاج با کتیبه های خوشنویسی جلوه ای تازه از هنر مصر اسلامی به نمایش گذاردند. در سده های سوّم و چهارم هجری قمری، قسمت های شمالی آفریقا و مصر، میان سلسله های قدرت یافته از بطن خلافت بنی عباس تقسیم شده و ایشان هر یک بر بخشی از این سرزمین ها حکمرانی نمودند. یکی از این سلسله های محلی، «بنی اغلبه» نام داشت که از جمله دستاوردهای سیاسی حکومتی اش تسخیر جزیره سیسیل در جنوب ایتالیا در سال ۲۴۵ هجری قمری بود. به سبب این فتح، رهیافتی نو در ایجاد ارتباطات فرهنگی هنری میان هنرمندان مصری در رواج سبک و سیاق هنر رایج در عصر

عباسیان در سرزمین های جنوبی اروپا پدید آمد. این سنت ها در طول سده های متمادی تداوم داشته و البته به سبب تحوّلات در نظام های حکومتی در ادوار بعدی و رویکردهای فرهنگی و مذهبی حاکمان وقت، دستخوش تغییراتی شده

اند، که ذکر همگی آن موارد در موضوعیّت و حوصله بحث حاضر نمی گنجد. از این رو در سطرهای پیش رو به ذکر خاستگاه های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هنری دیوارنگاری معاصر مصر، در قالب گرافیتی خواهیم پرداخت.

زمینه های بیداری اسلامی در مصر

کشور مصر، به سبب موقعیّت جغرافیایی استراتژیک و حساس خویش و همجواری با دریای مدیترانه و دریای سرخ و نیز قرارگیری در میان کشورهای شمال آفریقا و خاورمیانه و ارتباط با جنوب اروپا، در جغرافیای سیاسی منطقه نقشی مؤثر ایفاء می نماید. از دیگر سو، این سرزمین، چه در دوران باستان و چه در عصر پس از اسلام، دارای ساختاری مذهبی بوده و خاستگاه بسیاری از ادیان به شمار می رود. از این رو یکی از مهم ترین مراکز فرهنگی و مذهبی جهان اسلام بوده و نقشی مهم در رشد و پرورش مراکز و علماء دینی عهده دار بوده است. تاریخ معاصر مصر همزمان با دوران استعمار انگلستان از سال ۱۸۸۶ میلادی است. «از سال ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۱ ش/ ۱۹۲۲–۱۹۱۸ م تحت تأثیر تحوّلات ناشی از جنگ جهانی اوّل، کوشش مصری ها برای رهایی از سلطه استعماری انگلستان بیشتر شد و در اسفند ۱۳۲۰ ش/ فوریه ۱۹۲۲ م، انگلیس به وضعیّت تحت الحمایگی این کشور پایان داد و در این کشور نظام سلطنتی مشروطه اعلام کرد. سرهنگ جمال عبدالناصر در ۳۱ تیر ۱۳۳۱/ ۲۳ جولای ۱۹۵۲ به کمک ژنرال نجیب و همکاری اخوان المسلمین قدرت را به دست گرفت و نظام مصر را جمهوری اعلام کرد و ناسیونالیسم عربی را ایدئولوژی حکومتی خود قرار داد.» (ولایتی،۱۳۹۲:۳۱)

پس از این موج ضدّ استعماری، که در نهایت به پیروزی جمهوری گرایی ناسیونالیستی مصری انجامید، و پس از دوران ریاست جمهوری جمال عبدالناصر، حکومت مصر به دست «حسنی مبارک» افتاد. فارغ از هرگونه گرایشات سیاسی و مناسبات بین المللی، دوران ریاست جمهوری حسنی مبارک در دوره های اولیّه به نوعی تداوم سیاست های عبدالناصر محسوب می شد. امّا در دو دهه نخستین سده بیستم ، به تدریج با تغییر رویکردهای سیاسی و اجتماعی و فشار بر اقشار متوسط جامعه مصری، اعتراضات پراکنده ای بر علیه نظام حاکم آغاز شد. نخستین جرقه بیداری اسلامی در واقع در تاریخ ۱۵ ژانویه ۲۰۱۱ میلادی و در پی تظاهرات مردم مصر در مقابل سفارت کشور تونس در حمایت از انقلاب مردم این کشور زده شد. سرانجام در ۲۸ ژانویه ۲۰۱۱ پس از فشار معترضان با حضور در تظاهرات گسترده در مصر، حسنی مبارک مجبور شد با اعلام حکومت نظامی در شهرهای قاهره، اسکندریه و سوئز به مقابله با موج اعتراضات برود. پس از چندین روز کشمکش و خونریزی در تاریخ ۱ فوریه ۲۰۱۱، ارتش رسماً اعلام بی طرفی نموده و خواسته های مردم را علیه دولت این کشور قانونی دانست. در نهایت حسنی مبارک و وزیر کشور، حبیب العدلی، به دلیل عدم توقف کشتارها در طی روزهای آغازین سال ۲۰۱۱ به حبس ابد محکوم شدند و محمّد مرسی، به عنوان نخستین رئیس جمهور برآمده از انتخابات دموکراتیک در مصر، در برابر قضات دادگاه عالی قانون اساسی مصر، سوگند یاد نمود.

در میان درگیری ها و کشمکش های میان اقشار مختلف مردمی که در پی تحقّق عدالت اجتماعی و آزادی و حقوق برابر با دولت مبارزه نمودند، پیوند میان شعائر فرهنگی، مذهبی و بروندادهای هنری به اَشکال مختلفی چون موسیقی اعتراضی رپ و هنر دیوارنگاری اعتراضی «گرافیتی» در خیابان های مصر در کنار گسترش فراگیر پیامدهای اجتماعی این رخداد در شبکه های اجتماعی و فضای مجازی، موجی همه گیر از زنجیره اطلاعات دیداری و شنیداری و چند رسانه ای را در جهان ایجاد نمود، که به نوعی در ایجاد جنبش های اعتراضی دیگر در اقصی نقاط جهان، از جمله جنبش «وال استریت»[۱۰] آمریکا، و اعترضات مردم بحرین و یمن تأثیرگذار بوده و به تحرّکات سیاسی، مذهبی و اجتماعی کشورهای منطقه، پویایی و انگیزشی ویژه بخشید.

در سال ۲۰۱۳ موجی جدید از تظاهرات علیه محمّد مرسی، رئیس جمهور وقت، بهانه ای برای کودتای نظامی ارتش این کشور شد و برخی صاحب نظران، آن را حرکتی بر ضدّ انقلاب نخبگان سابق دوره حسنی مبارک به شمار آوردند. به نظر می رسد این پرسش بجا باشد که رهاورد انقلاب مصر در سال ۲۰۱۱ برای این کشور و منطقه چه بوده است؟ و شاید پاسخ این پرسش این باشد: «هنر خیابانی».

گرافیتی انقلابی در مصر

الف. انگیزش های اولیه

یکی از نمادهای به یادماندنی و غیر قابل پیش بینی در تحوّلات فرهنگی اجتماعی انقلاب ۲۰۱۱ مردم مصر، تولّد یک جنبش هنری بود که در واقع در خیابانی در نزدیکی محلّ اصلی اعتراضات، خود را به نمایش گذارد. از دیوارهای پادگان «شیخ ریحان» و «محمّد محمود» در نزدیکی میدان «التحریر» گرفته تا کانال سوئز و بندر اسکندریه همه جا با موجی ناگهانی و انبوه از گرافیتی های سیاسی مواجه شد و هنرمندان جوانی که بسیاری از آنان به طور مستقیم در شورش ها دخالت داشتند، خشم، امید و نارضایتی های خود را در آن ها ابراز می نمودند. «میا گروندال»[۱۱] در مقدّمه مجموعه عکس های *گرافیتی انقلابی: هنر خیابانی مصر نوین* می نویسد: «مردم مصر خواستار آزادی، نان و عدالت اجتماعی هستند، تقاضاهایی که گرافیتی کارهای جدید، آن را به استنسیل و نقاشی ترجمه کرده و مانند آتشی در خیابان های مصر منتشر می کنند.» (D.Hoff,۲۰۱۳:۲۵۳) در واقع خیابان به مکان انتخابی نسل جوان ناامید از طرد از ساختارهای سیاسی سنّتی کشور مصر تبدیل شده و خودداری نظام از اصلاح یا مدرن کردن شرایط، به منظور برآوردن نیازهای اجتماع در قرن بیست و یکم، نیز مزید بر علّت بود. لذا هنرمندان جوان از گرافیتی برای ابراز نظرات خود و گفتگو با نسلی جدید از فعّالان سیاسی استفاده کردند و در نهایت نقشی محوری در انقلاب این کشور ایفا نمودند.

ب. گرافیتی به مثابه ابراز آزادی تفکّر

محدودیّت های پیش روی شهروند جوان و هنرمند معترض مصری از دو جنبه او را به سوی بهره گیری از امکانات گرافیتی رهنمون می سازد. از سویی عدم بهره مندی از حمایت های آکادمیک و گالری های معتبر، برای نمایش ایده های هنری منبعث از تفکرات اجتماعی، و از سویی دیگر عدم حمایت از سوی دستگاه حاکم، و حتّی در بسیاری موارد

سرکوب شدن توسط آن، عرصه را در زمینه هنر رسمی و آکادمیک برای این قشر تنگ تر نموده و انگیزه های کافی برای روی آوردن به هنر خیابانی را برای او فراهم می آورد.در هنر خیابانی هیچ یک از مقدّمات بروکراسیک و گزینش های سلیقه ای اوّلیّه برای انتخاب آثار، چه از جهت رویکرد فرم محور و چه از نقطه نظر محتوایی و ارزش گذاری مضامین و مفاهیم، در پیش روی هنرمند قرار نداشته و می تواند آزادانه تفکّرات و ایده های خویش را برروی دیوارهای شهر، به نمایش بگذارد. او به نوعی از نقاشی به عنوان ابزاری برای مبارزه با نظام سرکوب استفاده نموده و بدین صورت در برابر محدودیّت های اعمال شده قد علم می نماید. در بخشی از یک گرافیتی واقع در قاهره شعری بدین مضمون نوشته شده است: «ای رژیمی که از مداد و قلم می ترسی، ستمگر بودی و کسانی را پایمال کردی که از جور و ستمت رنج می بردند. اگر صداقت داشتی از نقاش نمی ترسیدی. تنها کاری که از تو بر می آید، جنگ روی دیوارهااست برای نشان دادن تسلّط خود بر نقش ها و نگاره ها. درونت پر از ترس است و از بازآفرینی آنچه خراب کرده ای ناتوانی.»

این بیان پرشور هنرمندانه حاکی از کنشگری سیاسی در هنر، به مثابه ابزاری مؤثر برای نیل به اهداف خودیافته و کشف موضوع عاطفی دامنه دار اجتماعی در اوضاع سیاسی حاکم بر جامعه است.

ج. بهره گیری از مؤلّفه های مذهبی

بخشی بزرگ از محتوای دیوار نگاره های انقلابی مصر را نمادهای دینی تشکیل می دهند. البتّه این امر در سرزمینی با پیشینه دینی و اعتقادی مانند مصر، دور از ذهن به نظر نمی رسد. امّا نکته قابل اعتناء در این میان، رویکرد به مصادیق و نمادپردازی دینی به منظور ایجاد وحدت ملّی میان معترضین است.به نظر می رسد بهره گیری از محتوای دینی، نه به منظور مطرح نمودن شعائر یک دین خاص، بلکه نمایش اتّحاد میان فرقه ها و ادیان و مذاهب مختلف در راستای اعتراض به وضعیّت موجود در کشور و قدرت بخشیدن به آن پیام می باشد.«هانا روبه لن»، استاد زبان های شرقی و اسلام شناسی دانشگاه ارلانگن، در این باره می نویسد:« اخوّت مسلمانان و قبطیان، یکی از مضامین متداول در هنر خیابانی مصر است. منظور، غلبه بر نفاق بین ادیان و مذاهب است. گاهی صلیب را در آغوش هلال ماه نشان می دهند و زمانی حتّی با استفاده از نماد قلب یا آوردن عنوان «اخوان». در دیوارنگاره بسیار زیبایی که از کلمات Take Care (T به صورت صلیب و C به صورت هلال ماه) دو دست همدیگر را گرفته اند، مانند دیوارنگاره مشهور میکل آنژ از آفرینش آدم. در این تصویر، مفصل یک دست، صلیبی خالکوبی شده (به عنوان نماد دین مسیحی) در حالی که روی مفصل دست دیگر تسبیحی (به عنوان نماد دین اسلام) گذاشته شده است. این تصویر، نزدیکی و آشتی را تلقین می کند و نشان می دهد که نمادهای دینی برای مقاصد انقلابی مورد استفاده قرار می گیرند.» (روبه لن، ۲۰۱۳:۱۰۰)

از جمله دیگر مصادیق رویکرد دینی در گرافیتی مصر، استفاده از عنوان «شهید» برای توصیف تصاویر جان باختگان حوادث انقلاب است که به شکلی گسترده و عموماً با تکنیک استنسیل (چاپ تصاویر به شکل تک رنگ و با استفاده از کلیشه های آماده شده) بر روی دیوارها به تصویر کشیده شده اند. از جمله نمونه های یاد شده، تصاویر کشته شدگان

انقلاب در خیابان محمّد محمود است، که به همین سبب، برای مردم در طول مبارزات به یک مکان متبرّک مذهبی تبدیل شده است. شاید تعریفی که در اینجا از «شهید» توسط انقلابیون در وصف جان باختگان صورت گرفته، با معنای سنّتی آن در دین اسلام قدری متفاوت باشد؛ امّا در هر حال از جهت مبارزه آنان در راه آزادی وطن از یوغ حکومت وقت، عنوان «شهید» و بهره گیری از مفهوم و کاربرد معنوی آن در ایجاد انگیزه مبارزه تأثیر بسزایی داشته است. (تصویر ۵)

تصویر ۵. بخشی از گرافیتی دیوارهای خیابان محمّد محمود، قاهره، ۲۰۱۲ م (منبع: اینترنت)

نکته حائز اهمیّت دیگر در این میان، بهره گیری مستقیم از آیات قرآن کریم در بطن دیوارنگاره ها است که به نحوی از آیاتی استفاده گشته که می توانند محتوای پیام انقلابی مردم معترض را تأیید و حمایت نمایند. از جمله می توان به آیه ۴۲ از سوره مبارکه «ابراهیم» اشاره نمود که می فرماید: «ولا تَحسَبَنَّ الله غافلاً عمّا یعمَل الظالمون» (و مپندار که خدا از آنچه ستمکاران می کنند، غافل است). همچنین در دیوارنگاره ای دیگر، آیه های ۶۷ و ۶۸ سوره احزاب به چشم می خورد: « و قالوا ربّنا اطَعنا سادَتنا و کُبرآءنا فأضلّونا السبیلا* ربّنآ ءاتِهم ضِعفَینِ من العذابِ و العَنهم لعناً کبیراً» (و می گویند: پروردگارا ما از سران و بزرگان خود اطاعت کردیم و آنان ما را گمراه ساختند. پروردگارا آنان را عذاب دو چندان ده و آن ها را لعن بزرگی فرما).

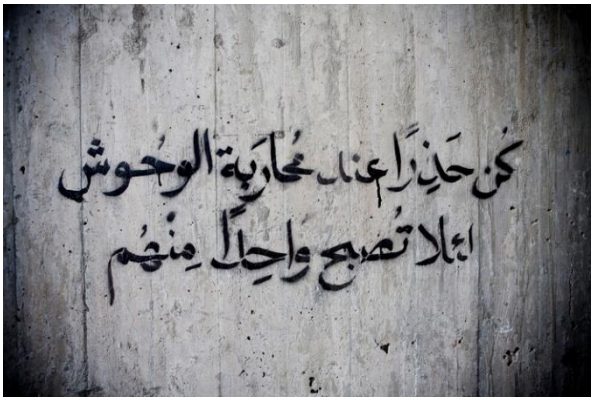
چنانکه از مصادیق گفته شده بر می آید، لایه های اعتقادی و بافت مذهبی فکری مردم مصر، در هنری نوین مانند گرافیتی رخ نموده و به نوعی بر محتوای انقلابی و اعتراضی این فرم هنری به نحوی شایسته تأثیر می گذارد. این امر، اهمیّت پایدار دین را در شکل گیری هویّت مصری نشان می دهد.

گرافیتی به مثابه ابزاری برای اطلاع رسانی

یکی دیگر از کارکردهای عامّ گرافیتی، که به طور ویژه در انقلاب مصر رخ نمود، کارکرد اطلاع رسانی است. «گرافیتی در کنار انتقال ایده های معترضان، نقشی عملی نیز در اطلاع رسانی به مردم و تظاهر کنندگان داشت. به طور مثال در روزهای منتهی به ۲۵ ژانویه ۲۰۱۱، یکی از مهم ترین روزهای اعتراضی انقلاب، گرافیتی در همه جای شهر از مردم می خواست آن روز در اعتراضات شرکت کنند.» (Farrell,۲۰۱۵:۴۶) این گونه اطلاع رسانی ها، با وجود فقر کامل در دسترسی به رسانه های ارتباط جمعی، صرفاً به شیوه ای محلّی صورت گرفت؛ امّا با بهره گیری از شبکه های اجتماعی و انتشار تصاویر گرافیتی هایی با محتوای اطلاع رسانی و اعلان ها، به سرعت به ابزاری برای ایفای نقش هماهنگ شده و سازمان دهنده جریان های اعتراضی و نیز به مدلی برای انعکاس خبری رویدادهای انقلابی در شهر قاهره و شهرهای دیگر، که موج تظاهرات به آن ها نیز نفوذ کرده بود، بدل شده و جهانیان را به واکنش در برابر مخابره این اطلاعات محلّی وا می داشت.

کاربست خط و خوشنویسی در گرافیتی

گرافیتی به تدریج به محملی برای پذیرش فرم های گوناگون هنری تبدیل شده و در این میان، کاربست هوشمندانه خط و خوشنویسی به یکی از پویاترین واگویه های معنایی و فکری و محتوایی این آثار بدل شد. «مثلاً گروهی از هنرمندان خیابانی با خطّاطان سنّتی عرب همکاری کرده و شعارهایی را در سراسر شهر به تصویر کشیدند. یکی از این آثار، عبارت «من عاشق کشورم هستم» بود که به شکل قلبی ساخته شده و برخی از کسانی که در اعتراضات شرکت داشتند، آن را روی پیراهن شان نقاشی کردند». (همان: ۴۷) این رویکرد به خوشنویسی در کنار بهره گیری از آیات قرآن، به شکل شعارنویسی در قالب اَشکال و فرم های خطّی محاط در فرم های تصویری رخ نموده است. البته گاهی نیز شعارهایی با مضامین اجتماعی به نحوی نوشته می شدند که تداعی گر متن قرآن باشند. از سویی دیگر، به کار بردن نوشتار در کنار تصاویر بر روی دیوارنگاره ها، به نوعی رویکرد به پیشینه باستانی دیوارنگاری مصری در دوران فراعنه نیز محسوب می گردد، که در آن تصاویر به همراه توصیفات مرتبط با آنان به صورت خط هیروگلیف مصری بر روی دیواره مقابر و نیایشگاه های فراعنه حکاکی و نقاشی می شدند. (تصویر ۶)



تصویر۶. کاربست خوشنویسی در گرافیتی یک دیوار در میدان التحریر قاهره

تقسیم بندی فرمال گرافیتی های انقلابی مصر

در کنار تحلیل محتوایی گرافیتی های انقلابی مصر، که از نظر گذشت، با مشاهده فرم های بصری به کار رفته و به منظور ارائه اجمالی یک تحلیل زیباشناختی از مصادیق عینی مربوط به آن، به تقسیم بندی آثار مذکور از منظری فرمالیستی و تصویری خواهیم پرداخت.

۱. گرافیتی های چهره نگارانه: این دسته از آثار که مشخصاً به صورت نقاشی چهره اشخاص خلق شده اند، به دو دسته تقسیم می گردند:

۱-۱ چهره نگاری واقعگرایانه: در این گونه دیوارنگاره ها، چهره اشخاص به منظور قابلیّت شناسایی توسط همگان به صورت واقعگرایانه به تصویر کشیده شده اند. چهره جان باختگان و شهدای انقلاب، و از سویی چهره حاکمان وقت و سران نظام، که مورد غضب مردم قرار گرفته اند، در این دسته قرار می گیرند. تکنیک اجرایی این گونه گرافیتی ها متفاوت بوده امّا به طور خاص برای نقاشی چهره شهداء، بیشتر از تکنیک چاپ استنسیل استفاده شده است.چهره های واقعگرای دیگری نیز به عنوان نمادهایی از آزادی مدنی با این تکنیک به تصویر کشیده شده اند.(تصویر ۷)

۱-۲ چهره نگاری کاریکاتوری: در این گونه آثار، چهره های سران نظام در قالبی کژنمایی شده و طنزآمیز و یا در ترکیب با جانوران واقعی یا اساطیری مانند مار به تصویر کشیده شده اند. در دسته ای دیگر، کنایه هایی نمادین و طنزآلود از اساطیر باستانی و تاریخی، به صورت ترکیب با نقشمایه های اجتماعی و سیاسی در فضایی وهم انگیز و یا گاه مغشوش از نقطه نظر ترکیب بندی به تصویر کشیده شده اند. در این گونه ترکیب ها، از تک چهره های کشته شدگان به عنوان مکمّل فضا و پر کردن سطح دیوار و یا از رنگ ها و خطوط آبستره بهره گیری شده است.(تصویر ۸)

۲. گرافیتی های چندپیکره ای: وجه غالب این دسته از گرافیتی ها تصویر گروهی از پیکره های انسانی و نشان دادن تجمّعاتی از شهروندان است که عمدتاً در حال مبارزه هستند. امّا در مواردی معدود نیز مضامینی چون پیکره های اساطیری مصری، در قالبی اعتراضی و کژنمایی شده (همچون آثار علاء عوض) و یا صحنه هایی از انسان های شاد و آزاد، به عنوان نمادی از مدینه فاضله مصریان معترض، به چشم می خورد. تکنیک های اجرایی رایج در میان این آثار متنوّع بوده، امّا بیشتر به صورت تک رنگ سیاه و سفید، سایه نما (سیلوئت)، چاپ استنسیل و در مواردی نیز با رنگ و روغن و یا رنگ اکریلیک به صورت چندرنگی نقاشی شده اند. در برخی از آثار ذکر شده، پرسپکتیو خطّی کلاسیک و در دسته ای دیگر، پرسپکتیو مقامی و در ترکیب با خوشنویسی دیده می شود. همچنین به لحاظ سبک شناسی، گونه هایی از گرافیتی های چند پیکره ای به صورت واقعگرایانه، برخی در فضایی سوررئالیستی و تعدادی معدود نیز به صورت کاریکاتوری ترسیم شده اند. (تصویر ۹)

۳. گرافیتی های نوشتاری: مشخّصه ویژه این نوع از دیوارنگاری ها استفاده صرف از حروف، کلمات، نوشته ها و خوشنویسی است. در میان این آثار، برخی در فضایی آشفته و بدون انتظام تصویری و بعضاً با تکنیک ها و رنگ های ناهمگون، تنها شامل شعارهایی پراکنده هستند. در دسته ای دیگر، از نمادهای تصویری که شباهت هایی با حروف

داشته و به نوعی کامل کننده کلمات هستند، بهره گیری شده است. در تعدادی از این آثار، آیات قرآن و یا شعارهایی به سبک و سیاق خط نسخ رایج در خوشنویسی آیات قرآن نوشته شده و یا استنسیل شده اند. همچنین در برخی از آثار این دسته، حروف عربی و یا لاتین به کار گرفته شده، به شکل فرم تصویری خاصی مانند چهره یا پیکره انسان و یا پیکتوگرام های تصویری در آمده اند و محمل پیام های دو وجهی نوشتاری و تصویری گشته اند. (تصویر ۱۰)

۴. گرافیتی های اساطیری: این دسته از گرافیتی ها، به سبب بهره گیری از نقوش و نقشمایه های اساطیری، که عمدتاً متعلّق به مصر باستان و عصر فراعنه هستند، از سایرین متمایز می گردند. نمونه های ذکر شده، خود به گونه های مختلفی از نقطه نظر شیوه اجرا و گزینش نقشمایه ها قابل تقسیم هستند. در دسته ای از آنها، در ترکیب بندی اثر، به تمامی از نقشمایه های باستانی و اساطیری بهره گیری شده است. در حالی که در تعدادی دیگر، صرفاً از تک نقش ها به عنوان نمادهایی از دیکتاتوری فراعنه، در ترکیب با صورت اشخاص و در کنار آن از سمبل های تقدّس بخش مانند بال شاهین برای شهداء بهره گیری شده است. (تصاویر ۱۱)

۵. گرافیتی های ترکیبی: درصد زیادی از دیوارنگاره ها را به خود اختصاص داده و از تمامی عناصر بصری ذکر شده به فراخور محتوا و مضمون مورد نظر بهره گرفته اند. تکنیک های اجرایی به کار رفته در آن ها نیز متناسب با تنوّع مضامین و نقوش به کار رفته، گوناگون است. به طوری که در یک دیوار می توان همزمان ردّپایی از رنگ و روغن، نقش برجسته، اسپری رنگی، استنسیل و یا اسلوب های دیگر را مشاهده نمود. نقشمایه ها نیز می توانند در یک ترکیب بندی شامل چهره های واقعگرایانه و کاریکاتوری، پیکره های جمعی، پیکتوگرام ها، خوشنویسی، نقوش سوررئال و یا اساطیری باشند. (تصویر ۱۲)

تصویر ۷. بخشی از گرافیتی های قاهره، ۲۰۱۲ م

تصویر ۸. بخشی از گرافیتی های قاهره، ۲۰۱۲ م

تصویر ۹. بخشی از گرافیتی های قاهره، ۲۰۱۲ م

تصویر ۱۰. بخشی از گرافیتی های قاهره، ۲۰۱۲ م

تصویر ۱۱. بخشی از گرافیتی های قاهره، ۲۰۱۲ م

تصویر ۱۲. بخشی از گرافیتی های قاهره، ۲۰۱۲ م

علاء عوض

علاء عوض، نقاش و هنرمند فعّال در عرصه گرافیتی مصر می باشد. وی متولّد سال ۱۹۸۲ در شهر لوکسور مصر بوده و به سبب آثار گرافیتی اش در قاهره و لوکسور، به چهره ای شناخته شده بدل گشته است. او نامدارترین هنرمند دیوارنگاره های خیابان محمّد محمود قاهره است. آثار گرافیتی او در سال ۲۰۱۲ و پس از ورودش به قاهره، در پی کشتار ورزشگاه «پورت سعید» بیشتر شناخته شده و مورد توجّه قرار گرفته است. از آن پس آثار او بیشتر متمایل به گسترش اعتراضات علیه شورای عالی نیروهای نظامی مصر شد.

علاء عوض در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه South Valley در لوکسور و در مقطع کارشناسی تحصیل کرده و در سال ۲۰۰۴ فارغ التحصیل شده است. از آن زمان به عنوان استاد در دانشکده هنرهای زیبا در گروه نقاشی دیواری عضویت داشته است. آثار گرافیتی او در اواخر سال ۲۰۱۱ و اوایل ۲۰۱۲، پس از آنکه تدریس را رها کرده و به دنبال واقعه ورزشگاه «پورت سعید» به قاهره رفته و شروع به نقاشی یادمان های دیواری نمود، به خوبی شناخته شد.

آنچه در قاهره در مدّت زمانی کوتاه رخ داد، منجر به دوره ای از فعّالیت های طولانی و پرکار برای علاء عوض شده و در این دوران آثار بسیاری را بر روی دیوارهای خیابان محمّد محمود قاهره به تصویر کشید. بر خلاف دیگر هنرمندان گرافیتی، به جای استفاده از استنسیل و اسپری، از قلم مو و رنگ اکریلیک برای نقاشی بهره گرفت. نقاشی های پیچیده و ترکیب های بغرنج آثار او، گاهی هفته ها برای اجرا زمان می برند و این موضوع نه فقط به دلیل ابزار مورد استفاده او، بلکه به دلیل پیچیدگی طرح های اوست. شیوه علاء عوض در نقاشی، به معترضان در پاسداشت میراث های گذشته و در درجه بعد، ثبات قدم آنان در حفظ هویّت مصری یاری می رساند. دیوارنگاری های او عموماً چند وجهی و چند لایه هستند، که هریک روایتی متفاوت ارائه می کنند. (http://en.wikipedia.org/wiki/Alaa_Awad)

دغدغه او برای احیاء هویّت مصر در آثارش به سبک پیکرنگاری با عنوان « نئو فرعونی »[۱۲] مشهود است. وی با استفاد از میراث مصری، موضوعات سیاسی جاری در این کشور را در خط سیر تاریخ آن قرار می دهد. حاکم و محکوم، ظالم و مظلوم و مفاهیمی از این دست در آثار او بیش از هنرمندان همطرازش آشکار شده و به چالش کشیده شده اند.

مشهورترین اثر او، «صحنه خاکسپاری» در خیابان محمّد محمود است. در این دیوارنگاره، گروهی از زنان مصر باستان را نشان می دهد که از رنج درگذشت یکی از بستگانشان، دست به سوی تابوتی دراز کرده اند که از درون آن ارواح مردگان برخاسته و تسلیم الهه هنر می شوند. این صحنه، نماد سوگواری برای جوانانی است که طی کشتاری در بازی فوتبال ورزشگاه «پورت سعید» قاهره در اوایل سال ۲۰۱۲ جان سپرده اند (تصویر۱۳). واقعه غم انگیزی که در مباحثات سیاسی کشور مصر، از آن به عنوان اقدام ضدّ انقلابی رژیم سابق یاد می کنند. این اثر نه فقط شیوه نقاشی مصر باستان را تقلید می کند، بلکه عناصری از مراسم سوگواری دوران فراعنه را نیز، به صورتی که همچنان نیز در شمال مصر معمول است، نشان می دهد. عوض، نمادهای مصر باستان را برای بیان برتری و حکمت به کار می گیرد تا بدین وسیله به نحوی هوشمندانه و ظریف، سیاست رژیم وقت را بی اعتبار سازد. بسیاری از نمادهای تصویری مهمّ هنر مصر باستان، امروزه از دل موزه ها بیرون آمده و در دیوارنگاری های علاء عوض خودنمایی می کنند. بازگشت به عصر دیرپای فرعونی مصر، بیشتر به انگیزه بازسازی غرور ملّی به واسطه تأمّل در گذشته صورت می پذیرد. اتّفاقی که به نوعی یادآور نهضت نئوکلاسی سیسم در فرانسه سده ۱۸ میلادی است؛ جایی که هنرمندان و متفکّران و اندیشمندان با ایجاد رویکردی به دوران طلایی یونان و روم باستان، احساس غرور ملّی و اصالت اروپایی کلاسیک را در جان مردمان روزگار خویش بارور ساخته و در ایجاد تحرّکات اجتماعی آن دوران تأثیری شایسته اعتناء گذاردند.

تصویر ۱۳. گرافیتی «صحنه سوگواری» اثر: علائ عوض، قاهره، ۲۰۱۲ (منبع: www.alaa-awad.com)

ویژگی های سبک شناختی آثار علاء عوض

صرف نظر از مضامین و محتوای مفهومی و موضوعات مورد علاقه علاء عوض، در رویکردی فرمالیستی، در رابطه با آثار وی چند ویژگی قابل برشماری است:

۱. اغراق و کژنمایی در حالات پیکره های انسانی در راستای نیل به ترکیب بندی های پیچیده و نیز دستیابی به بیانی عاطفی و برون افکنی احساسی انتقادی و اعتراضی. (تصویر ۱۴)

۲. استفاده همزمان از تیپ های باستانی در کنار مردمانی با لباس ها و ظاهر امروزین (مانند مردانی با ریش بلند و سر تراشیده و یا زنانی با حجاب اسلامی) در کنار کاربست نقشمایه های کهن و اساطیری دوران پادشاهی فراعنه. (تصویر ۱۵)

۳. بهره گیری از پیکره های مشابه و گروهی در جهت القاء تصویری از تجمّع و توده های مردمی در قالب نمادها و نشانه های تصویری غیر مستقیم، که شباهتی بسیار به دیوارنگاره های مصر باستان داشته امّا از جهت مضمون و فضاسازی در قالبی نوین ارائه شده اند. (تصویر ۱۶)

۴. ایجاد ترکیب بندی های پیچیده و سرشار از عناصر تصویری مختلف (به پیروی از سنّت مصر باستان) و بهره گیری از پلان بندی با ساختار رو به بالا و نیز ایجاد حسّ تعلیق و نوعی بی مکانی و بی زمانی که ناشی از پرهیز وی از به کار گیری پرسپکتیو خطّی و چیدمان لایه های مختلف تصویری در زیر و رو و بالا و پایین یکدیگر است. (تصویر ۱۷)

۵. رویکرد دوگانه در ایجاد ترکیب بندی های رنگی در آثار مختلف؛ بدین صورت که در تعدادی از آثار، که ماهیّتی سوگوارانه و یا خشم معترضانه دارند، از ترکیب رنگ های ملایمتری همچون آبی روشن، سفید، سیاو و نخودی (رنگ های رایج در بسیاری از دیوارنگاره های مصر باستان) استفاده شده و در دسته ای دیگر از آثار، به بهره گیری گسترده از رنگ های گرم و پرانرژی و یا حتّی رنگ های متباین و مکمّل پرداخته شده است. (تصویر ۱۸)

در مجموع به نظر می رسد که آثار گرافیتی علاء عوض در تلفیقی از گرایشات اکسپرسیونیستی و بهره مندی از دانش روز هنرهای تجسمی و ابزارهای روزآمد نقاشی و همچنین شناخت جامع از هویّت سرزمین مادری اش، و از سویی دیگر، درک سیاسی و اجتماعی از شرایط روز کشور مصر و همنوایی با صدای جامعه انقلابی که در آن زیست می کند، به مجموعه ای از خصایص مضمونی، محتوایی و فرمی بدل شده اند که در عین همراستایی با دیگر هنرمندان عرصه گرافیتی و تفکرات رایج در بطن ساختار اجتماعی، سیاسی و فرهنگی این کشور، به لحاظ ارزش های زیباشناختی و لحن و بیان هنری در مسیری متمایز و منحصر به فرد حرکت می کند.

تصویر ۱۴. بخشی از یک گرافیتی واقع در خیابان محمّد محمود قاهره، اثر علاء عوض، ۲۰۱۲ م

تصویر ۱۵. بخشی از یک گرافیتی واقع در خیابان محمّد محمود قاهره، اثر علاء عوض، ۲۰۱۲ م

تصویر ۱۶. بخشی از یک گرافیتی واقع در خیابان محمّد محمود قاهره، اثر علاء عوض، ۲۰۱۲ م

تصویر۱۷. بخشی از یک گرافیتی واقع در خیابان محمّد محمود قاهره، اثر علاء عوض، ۲۰۱۲ م

نتیجه گیری

با توجّه به آنچه در سطور پیش از نظر گذشت و با در نظر گیری پرسش های مطرح شده در مقدّمه این پژوهش، می توان به موارد زیر به عنوان نتایج به دست آمده اشاره نمود:

۱. محتوا و مضمون همگی آثار گرافیتی خلق شده بر روی دیوارهای مصر، به ویژه در قاهره، اعتراضی بوده و با وجود آنکه از متن بافت های متفاوت و متنوّع فرهنگی، اجتماعی و حتّی مذاهب مختلف برخاسته است، امّا در جهت همسویی و همگرایی در پیشبرد شعارهای انقلابی و اعتراضی در مخالفت با شرایط موجودقرار گرفته و به نوعی وحدت محتوایی دست یافته است.

۲. مضامین دینی و مذهبی به عنوان هدف غایی آثار گرافیتی مطرح نیستند، امّا نقشی پررنگ در ایجاد وحدت ملّی و از سویی دیگر، مشروعیّت بخشیدن به جریان اعتراضات انقلابی ایفاء نموده اند. بهره گیری مستقیم از آیاتی از قرآن کریم، که از جهت محتوای مفهومی تأیید کننده جوشش های انقلابی و پویه های مبارزات مردمی هستند، و همچنین استفاده از عنوان «شهید» در نامگذاری جان باختگان انقلاب، که تصویرشان بر روی دیوارهای شهر قاهره به تصویر کشیده شده است، در کنار به کارگیری تصاویر نمادین مرتبط با شعائر ادیان اسلام و مسیحیت در کنار یکدیگر، از مصادیق بارز کاربست محتوای دینی در جهت قدرت بخشیدن به بیان پرشور اعتراضی گرافیتی های مصر هستند.

۳. انتخاب زبان و بیان هنری و شیوه اجرایی گرافیتی برای هنرمندان جوان سرزمینی با پشتوانه های غنی در هنر دیوارنگاری، حاکی از در هم تنیدگی عقبه تاریخی و فرهنگی نیاکان مردم مصر با نسل امروزین و جوانی دارد که

هرچند از نقطه نظر سبک زندگی و شرایط حاکم بر شیوه نگرش و تفکّر، با پیشینیان خود فرسنگ ها فاصله دارند، امّا میراث های آیینی و تاریخی و هنری خویش را کنار نگذاشته ودر جهت بیان معترضانه خویش و تأثیرگذاری مثبت بر محتوای پیام انقلابی شان از آن بهره می برند.

۴. در گرافیتی مصر، و به ویژه آثار علاء عوض، انتخاب و به کارگیری نمادهای باستانی و اساطیری در کنار کاربست سمبل های دینی و نمادهای تصویری مذهبی، نه تنها ایجاد تعارض و تزاحم نکرده، بلکه به نحوی هوشمندانه در راستای اثربخشی هرچه بیشتر یکدیگر چیدمان شده اند. به نظر می رسد علّت این امر، آن باشدکه گاه محتوای دینی در فرم اساطیری به نمایش در آمده و در جایی دیگر محتوای تاریخی و اسطوره ای در فرم شمایل دینی و مذهبی خودنمایی می کند. امّا وجه مشترک تمامی آین آثار، ماهیّت اعتراضی و بیان خشم و انزجار و حق طلبی هنرمندان برخاسته از بطن جامعه است.

۵. از نقطه نظر به کار گیری شیوه های هنری و فرم های تصویری، گرافیتی های مصری از گستره وسیعی از اسلوب های هنری بهره گرفته اند. از دیوارنویسی به شکل کاربست صرف حروف و کلمات گرفته تا خوشنویسی آیات قرآن، چهره نگاری واقعگرایانه تا ترسیم چهره های کاریکاتوری و بهره گیری از پیکتوگرام های استنسیلی تا خلق ترکیب های سوررئالیستی و اساطیری در طیف گسترده شیوه های اجرایی برخاسته از سلیقه ها و نحله های فکری متفاوت قرار می گیرند.

پی نوشت ها:

---

[۱] Form
[۲] Oxford
[۳] Content
[۴] Hermeneutics
[۵] Graffiti
[۶] Propaganda
[۷] Vandalism
[۸] Protest Art
[۹] Catacomb
[۱۰] Wall Street
[۱۱] Mia Grundtal
[۱۲] Neo-Pharonic

منابع فارسی:

آرنهایم، رودلف؛ هنر و ادراک بصری؛ ترجمه: مجید اخگر؛ تهران: سمت، ۱۳۹۲
استالز، جانز؛ هنر خیابانی؛ ترجمه: سامان هزارخانی؛ تهران: فخراکیا، ۱۳۹۴
استینسون، اوکویرک و کایتون، ویگ.بون؛ مبانی هنر، نظریه و عمل؛ ترجمه: محمرضا یگانه دوست، تهرا: سمت، ۱۳۹۰
برند، باربارا؛ هنر اسلامی؛ ترجمه: مهناز شایسته فر؛ تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۳
پاکباز، روئین؛ دایره المعارف هنر؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰
جنسن، چارلز؛ تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی؛ ترجمه: بتی آواکیان؛ تهران: سمت، ۱۳۹۳
عبدی، ناهید؛ درآمدی بر آیکونولوژی؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰
کارول، نوئل؛ درآمدی بر فلسفه هنر؛ ترجمه: صالح طباطبائی؛ تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶
کوثری، مسعود؛ «گرافیتی به منزله هنر اعتراض»؛ نشریه جامعه شناسی هنر و ادبیات؛ سال دوم، شماره اوّل، بهار و تابستان ۸۹
گامبریچ، ارنست؛ تاریخ هنر؛ ترجمه: علی رامین؛ تهران: نشر نی، ۱۳۷۹
ولایتی، علی اکبر؛ بیداری اسلامی؛ تهران: سازمان پژوهش و برنامه ریزی وزارت آموزش و پرورش، ۱۳۹۲
هُرن، پاول و هوبشمان، هاینریش؛ فرهنگ ریشه شناسی فارسی؛ ترجمه و تألیف: جلال خالقی مطلق؛ تهران: مهرافروز، ۱۳۹۴

منابع لاتین:

Grant,Alison (۱۹۸۳), North Devon Pottery, The Seventeenth Century, University Of Exeter Press.

منابع اینترنتی:

http://www.goethe.de
http://www.oxforddictionaries.com