تأثیر هنر موضوعی بر بیان اعتراضات اجتماعی

ترجمه: آزاده فرامرزی‌ها و تارا نجد احمدی

«هنر هر فردی، خود آن فرد است همچنان‌که، هنر هر جامعه‌ای، خود آن جامعه»
«مارتا گراهام»

این جمله را می‌توان نمونه‌ای از شعارهای قرن بیستمی دانست که در نتیجه آن‌ها هنر به طور وسیعی از کارکرد زینتی و اشرافی خود، فاصله گرفته و پیوسته تلاش می‌کند نقشی متعهدانه را، نسبت به انسان و جامعه انسانی در پیش گیرد. در واقع می‌توان گفت، تا پیش از این دوره بخش زیادی از تاریخ هنر، ادبیات و موسیقی ما، تاریخ سلحشورانه و محافظه‌کاری است که به تمجید از خود می‌پردازد و کمتر به کنش اجتماعی و رویکرد جمعی به عنوان یک برون‌رفت واقعی نگاه می‌کند.

این فرایند اجتماعی شدن هنر، باعث برقراری نوعی دیالگ و گفت‌وگو بین هنر و هنرمند، با جامعه و افراد شد. در واقع هنر قرن بیستمی به شدت به دنبال تأثیرگذاری بر مخاطب بوده که موضع‌گیری‌های هنری در مسائل مختلف اجتماعی، گواهی بر آن به شمار می‌رود. جالب اینکه در دوره‌های مختلف تاریخ مدرن، اثرگذاری موضع هنر به قدری قابل توجه می‌شود که حرکت‌ها و جنبش‌های متعددی را به دنبال داشته و دارد. تأکید روزافزونی که در این دوره بر «اهمیت موضوع» در یک اثر هنری صورت می‌گرفت، به طور طبیعی جریان هنر را در مقابل الگوهای شخصی و شیوه‌های هیجان‌نمایی قرار می‌داد[1]. این بدان معنی بود که هنرمند معاصر برای بیان درونیات خود، نیازمند همنوایی جمع است. پس وقتی شرایط را نامساعد می‌بیند سعی در به اشتراک گذاردن آن، با جامعه دارد و این به معنای ایجاد یک رابطه دیالکتیک هنرمند - مخاطب است که در آن، من، به عنوان هنرمند مسئله‌ای را بازنمایی می‌کنم و تو، به عنوان مخاطب، راهی برای پاسخ به آن می‌یابی. در چنین رابطه‌ای مخاطب یا تماشاگر، از شکل منفعل خارج می‌شود و با عکس‌العمل‌های برخاسته از شور و شعور خود، در روند شکل‌گیری هنر یا اثر هنری تأثیر خواهد گذاشت.

بدین گونه است که در قرن بیستم، گونه‌های مختلف هنر اجتماعی، سیاسی، انقلابی، جنبشی و غیره، به منظور نفوذ در لایه‌های اجتماع، تأثیرگذاری بر رویدادهای جامعه و ایجاد ارتباط تنگاتنگ با مخاطب پدید می‌آیند؛ در هنرهای بصری گونه‌هایی مانند هنر محیطی یا رویداد[2]

و در هنرهای نمایشی پرفورمنس‌ها یا تئاترهای خیابانی و میدانی.

نکته بارز و آشکار همه این نمونه‌ها، بیرون آمدن و شکستن فضای بسته و به ظاهر نخبه‌گرای هنرمندانه و ارتباط با طیف وسیع‌تر و متنوع‌تری از جامعه است که سعی دارد خود را به مردم کوچه و خیابان تحمیل کند.

یکی از امتیازات چنین عرصه وسیعی از فضا و مخاطب، فرصتی مغتنم برای هنرمند است تا نارضایتی‌ها، اعتراضات و دل‌مشغولی‌های ـ عمدتاً اجتماعی ـ خود را عرضه کند و سهم خود را در فعالیت‌های مدنی بپردازد و حتی در مواقعی جریان اعتراضات اجتماعی را در دست گیرد. هر چند خیابان‌ها و حضور معترض در آن، در دولت‌های غیر مردم‌گرا، به شدت سیاسی و مهارشده و محدود است. اما در شکل عام، خیابان به عنوان تنها مکان هندسی بروز حرکت جمعی، برای قشرهایی که از لحاظ ساختاری، فاقد هر گونه جایگاه نهادی، برای بیان اعتراضشان هستند، مکان مناسبی برای ابراز وجود است.

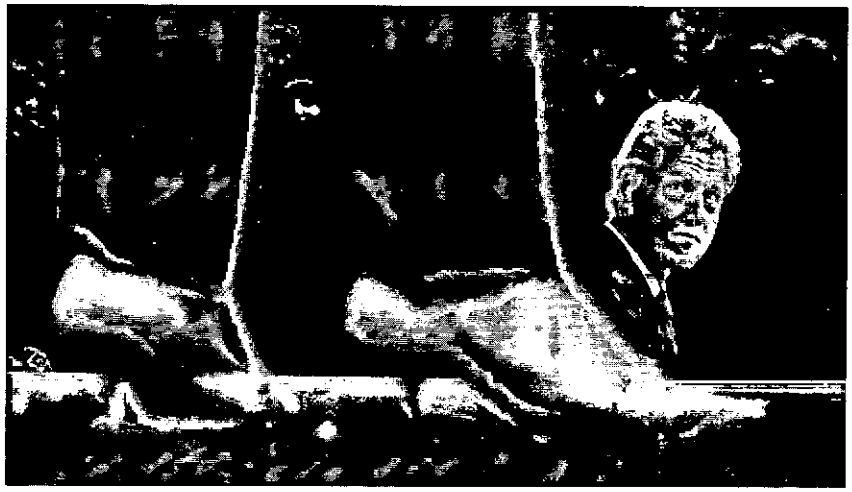
قصد نداریم که در این مجال کوتاه، به شرح یا تحلیل تاریخی هنر اجتماعی (یا اعتراضی) بپردازیم، بلکه هدف اصلی ما یادآوری این نکته است که بیان نارضایتی‌ها و اعتراض به شرایط و قواعد یک اجتماع مدرن، نه فقط تابو نبوده، اساساً یکی از دستاوردهای عمده تمدن بشری است و در این بین وجود عنصری مانند خلاقیت هنری این پدیده اجتماعی را زیباتر، مسالمت‌آمیزتر و عاری از هر نوع خشونتی می‌سازد. چنان‌که در بسیاری از نقاط جهان امروز، عموم گردهمایی‌های اعتراضی، با عناصر خلاقانه هنری (و به‌خصوص نمایشی) همراه می‌شوند.

اصولاً هنر نمایش، به دلیل ارتباط زنده خود با مخاطب، جایگاهی جدیدتر و وسیع‌تر، در عرصه اجتماع دارد. تئاتری که از فضای محدود سالن‌های نمایش بیرون می‌زند، برای بیان دل‌مشغولی‌های اجتماع، به میان مردم می‌آید و با سرک کشیدن در گوشه و کنار جامعه، سعی می‌کند زبانی ساده و مشترک، با مخاطب کوچه و بازار بیابد، گونه‌ای هنری مناسبی برای جریان‌های مدنی به نظر می‌رسد.

موفقیت هنر تئاتر، در نمایش اختلاف‌نظرها و بیان نارضایتی‌ها تا جایی پیش می‌رود که در طول تاریخ تئاتر، بسیاری از حکومت‌ها، با پارامترهای استبدادی، مانع وجود این هنر در جوامع خود می‌شدند و به شدت با آن برخورد می‌کردند. اما در عصر حاضر، خصیصه‌هایی مانند بهره‌گیری از فضاهای متنوع، برای به صحنه آوردن نمایشنامه‌ها، انعطاف بیشتر در صحنه‌پردازی، غیر رسمی شدن و صمیمیت بیشتر تماشاگران و تحقق یافتن ارتباط هوشمندانهٔ مخاطب و بازیگر، به اموری عادی در این هنر، بدل شده است و نمونه‌های بسیاری از این دست نمایش‌ها ـ موضوع‌محور ـ را می‌توان در خلال جنبش‌ها و حرکت‌ها و گردهمایی‌های اجتماعی مشاهده کرد که بزرگ‌ترین هدف آن‌ها، القا مفهوم مورد نظر خود، به شکلی مستقیم و بی‌واسطه به تماشاگر است. به قول جولین بک، مؤسس گروه تئاتر زنده، «اگر ما فقط بتوانیم در یک مراسم عمومی، تماشاگر را به درد آوریم، این می‌تواند راهی باشد که از طریق آن او را قادر ساخته‌ایم تا راه بازگشت به احساساتش را بازیابد؛ چنان که دیگر دست به خشونت نزند».[3]

این توضیح لازم به نظر می‌رسد که منظور از تئاتر، نه تعریف آن به شیوه متداول صحنه‌ای، بلکه استفاده از عناصر نمایشی یا بهره‌گیری از نمادها و نشانه‌های مقرر تئاتری، در حضور عموم و برای انتقال مفهوم مورد نظر است. نمونه‌های گردآوری‌شده در این نوشتار، سعی در توضیح واضح‌تر این شیوه دارد:

دادائیست‌ها (۱۹۱۵ ـ ۱۹۲۲) برای نخستین بار، اعتراض و مخالفت خود را با جریان‌های موجود هنری، در قالب حضور در مکان‌های عمومی و اعمال مخالف عرف، و ارائه آثاری که بعدها در تاریخ هنر، به آن‌ها ضد هنر[4] گفته شد آغاز کردند. آن‌ها همواره در برابر مردم حاضر می‌شدند و با وجود مخالفت‌های سالن‌ها و نمایشگاه‌ها، با سماجت زیاد حضور متفاوت خود را به مکان‌های عمومی، تحمیل، و در گروه‌های کوچک و بدون ذکور و صحنه و حتی متن مشخص، شروع به حرف زدن می‌کردند. نطق‌هایی که در مخالفت آشکار با نظام رایج بورژوایی هنر بود و هر زمان هم که امکان اجرا یا ارائه کار را نداشتند از «بدن خودشان» به عنوان مجموعه‌ای از لباس‌ها و رفتارهایی که با عرف مستقر و مقبول اجتماعی در تضاد بود، استفاده می‌کردند. آن‌ها، در بین تئاترهایشان، بریده روزنامه و نطق‌های جدی سیاستمداران را دوباره می‌خواندند، بی هیچ تغییری، اما مردم از خنده روده‌بر و حتی گاهی با آن‌ها درگیر می‌شدند که درگیری‌ها منجر به زد و خورد و دستگیری توسط پلیس می‌شد. دادائیست‌ها، با رویکرد خلاق، زنده و حتی مخرّبشان، به نفی و هجو جزئیات نظام مستقر می‌پرداختند. با جسارت تمام، به خود و دیگران می‌خندیدند و با اجراهای نامألوف، و شوخی‌های مداومشان، تهدیدی جدی برای ارزش‌های زیبایی‌شناسی



و هنر والای ویژه موزه‌ها و تئاترهای ثروتمند و بورژوایی دوران خود می‌شدند. تئاترها، نمایشنامه‌ها و اشعارشان، لبریز از اتفاقات عجیب و تکان‌دهنده بود به طوری که برای نخستین بار، دست به مخالفت جدی با «زیبا بودن هنر» به عنوان شرط اصلی ارزش‌گذاری یا مفید دانستن اثر هنری زدند و این مخالفت را نیز، با تحمیل حضور معترض و متمایز خود به همه نشان دادند. در نهایت جریان‌های معترض این‌چنینی، در پی ایجاد و تبلیغ هنر خودجوش، کم‌خرج و خلاقانه بود، هنری «از جنس خود جنبش» که روایت‌های تازه و کوچکی از آنچه دیده نمی‌شود یا عموماً «مهم» دانسته نمی‌شود ارائه می‌دادند. طرفداران هپنینگ، ارزش‌های هنری رایج و بورژوایی را که در نهایت منجر به تثبیت منافع نظام موجود و مستقر است رد می‌کردند و به نظر آن‌ها اثر هنری، چندان قابل استفاده و پایدار نیست، بلکه از آن باید «رویداد» ساخت.

یکی دیگر از گروه‌های تئاتر معترض، که در سال‌های ۱۹۶۰ در آمریکا فعالیت می‌کرد، گروه تئاتر نان و عروسک بود. تئاتر نان و عروسک، به الگویی برای گروه‌های نمایشی بی‌شمار و جوانی بدل شد که سعی در خروج از نهادهای جاافتاده و رسمی هنری داشتند تا به طور مستقیم به زندگی واقعی و اتفاقات موجود بپردازند. این تئاتر، به ویژه، با جنبشی که با نژادپرستی و جنگ مقابله می‌کرد در ارتباط بود. آن‌ها به نظامی که کلیه شکل‌های هنری را در نهادهای مشخص و ثابت خود (کافه تئاترها و کلیساها) جذب می‌کرد، پشت کردند. در واقع شکلی از خروج از ساختار همیشگی نمایش و خلق «تئاتر حاشیه». هیچ یک از گروه‌های هنری رادیکال، کمک مالی از بنیادها دریافت نمی‌کردند. آن‌ها از دکور و لباس و طراحی صحنهٔ پرخرج و نور استفاده نمی‌کردند. بازیگرانشان آزادانه، نقش‌های خود را بازی می‌کردند. متن مشخصی که خود را به آن محدود سازند در کار نبود. متن معمولاً در جریان کار و در کوتاه‌ترین شکل ممکن ساخته می‌شد.

در این تئاتر، گروه شیوه‌های مختلفی برای اجرا داشت، یک شیوهٔ آن، اجرایی کاملاً فی‌البداهه و برنامه‌ریزی‌نشده در خیابان بود، در برخی موارد نیز، گروه به مناسبت اتفاق‌های مختلف، در خیابان حاضر می‌شد و دست به اعتراضات کوچک و نمادینی می‌زد که شاید تأثیر بزرگ و رسانه‌ای خاصی نداشت، اما در همان مقیاس کوچک نیز با بازی گرفتن نظم و فشار مستقر، خدشه‌پذیری و حتی مضحک بودن جزئیات و اهرم‌های قدرت را نشان می‌داد. برای مثال، تظاهرکنندگان، کیسه‌های پلاستیکی کوچکی، پر از خون را، با خود حمل می‌کردند و در زمان مناسب، هنگامی که پلیس باتوم خود را بلند می‌کرد، آن را روی سر خود می‌ریختند. در واقع تئاتر حاشیه، با نفی ساختار رایج و تئاترگونه خود می‌کوشید تا با واقعیت بیامیزد. نمایش، الزاماً نشان دادن یک واقعه نیست، بلکه عمل است، خلق یک رویداد است. در اینجا خون ریخته‌شده روی سر عابران، ماهیت سرکوبگر نظام مستقر را، به مستقیم‌ترین شکل ممکن با کنایه به عابران نشان می‌داد و تفاوت لحظه و اراده‌ای که بین باتوم فرودنیامده، تهدیدگر، و باتوم فرودآمده، در عمل، به هیچ تبدیل می‌شد. یا مثلاً تئاتر چریکی، بدون بازیگر مارک استرین که در آن، به تغییر صندوق‌های پست آمریکا، به پرچم جبهه ملی آزادی ویتنام یا نوشتن شعار روی صورت غذای رستوران‌ها، رنگ‌آمیزی اتومبیل‌ها و... دست می‌زدند.

در ۱۹۷۰ بخشی از تئاتر نان و عروسک جدا شد، و تئاتر خیابانی درد دل ایجاد شد. این گروه دوازده نفره، در خیابان‌ها حرکت می‌کرد و به سادگی با رهگذران درد دل می‌کرد. آنان با هدف خلق نمایش‌هایی که برای دفاع از حقوق زنان باشد در خیابان اجرا داشتند و همچون گروه نان و عروسک، عروسک‌هایشان را خودشان می‌ساختند. اعلان‌هایی تهیه و روزنامه‌هایی را مصور می‌کردند و آن‌ها را در شهر پخش می‌کردند.

شیوه این اعتراض‌ها برخلاف دادائیست‌ها بحث و مجادله و جنجال نبود، وقتی اعضای شورای محلی برای بحث درباره نمایش، به آنجا می‌رفتند گروه، مکان را ترک می‌کرد، چون وظیفه خود را بحث کردن نمی‌دانستند. بلکه تلاششان در جهت «شروع بحث» در فضایی بود که بحث و نقد در آن فراموش شده بود. راهپیمایی اعتراضی‌شان پر از رنگ بود و از طنز و هجو، برای دست انداختن نظام و سیاستمداران جدی و خشکی، که به آن‌ها نقد داشتند، استفاده می‌کردند. می‌خواستند به هنر، کارکردی اجتماعی ببخشند که آن را از توهمی زیبا به شاهدی جانبدار برای زندگی واقعی تبدیل کنند. کار عملی واقعی و خواست اثر در تأثیر آن، روی مخاطب و نهایتاً در ابتکارهای افراد برای بیان اعتراض در رویکردهای اجتماعی‌شان بود و نه صرفاً ارائه یک اجرای خوب روی صحنه.

ویژگی دیگر این هنر نیز در شکل ارائه آن است. شکل ارائه این آثار نیز، بخش بزرگی از هویت و اثرگذاری و ماهیت اعتراضی آن است. در حقیقت، از آنجایی که همه این تئاترهای معترض، از لحاظ اقتصادی فقیرند، فقر برای آن‌ها، به روشی ویژه، جهت مقابله با وضعیت کنونی تبدیل می‌شود. آن‌ها از محل‌های ارزان، مثل گاراژ یا سالن‌های ارزان عمومی یا خانه‌های خالی و نیمه‌خرابه و، در صورت امکان، خیابان استفاده می‌کردند. این شیوه اجرای تئاتر سبب جر و بحث می‌شد، دگرگونگی بینندگان، از تماشاچی به بازیگر، نقش اساسی تئاتر خیابانی و عنصری در کل، نوعی انقلاب فرهنگی بود. این شیوه اجرای تئاتر، از آنجایی که با فقدان تفاهم و گاه خصومت، از سوی تماشاچیان روبه‌رو می‌شد عمر کوتاهی داشت، شاید این خود، نشان از قدرت اثرگذاری بالای آن در مقیاسی هر چند کوچک باشد، چون هدف این شیوه از اجرا نیز، ایجاد همان جرقه اندیشه‌ای است که در مخالفت و برآشفتن اولیه مخاطب با آن عینی می‌شود. مخاطبی که به باورهای بدیهی‌اش در قالب طنز و بازی، حمله شده است. بازی در ذات خود، هیچ فایده مشخصی ندارد. هیچ منفعت خاصی را دنبال نمی‌کند. این شیوه، بی‌فایده بودن در بازی، بسیار قابل تقدیر است چرا که در بازی، به شیوه‌ای انقلابی با تفکر اقتصادی، به حداکثر رساندن سود مخالفت می‌کند و بازی کردن بر ضد قدرت پول، بر ضد عقلانیت مفید و در نهایت بازی و شوخی با قدرت سیاسی و نظم مستقر است.

گروه‌های اجتماعی (و غیر هنری) نیز از این شیوه‌ها بی‌بهره نبوده‌اند؛ به عنوان مثال،

جنبش‌های فمینیستی معاصر سعی کرده‌اند موارد و مشکلات خود را در قالبی دراماتیک و شورآفرین به همگان ارائه کنند. از جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد:

سال ۱۹۶۸، برندهٔ جایزه دختر شایسته آمریکا، با ایجاد تظاهراتی به استفاده ابزاری و رسانه‌ای از زن اعتراض می‌کند. در طول این تظاهرات، زنان در اقدامی نمایشی، سطل‌های زباله بزرگی در دست می‌گیرند و اشیایی از قبیل پاشنه کفش، گل سر، سگک‌های کیف یا کمربند، لباس‌های تنگ، جوراب‌های نایلونی و غیره را در آن‌ها می‌اندازند. این عمل نمایشی با مردم، در خیابان‌ها به اشتراک گذارده می‌شود و آن‌ها نیز پاسخ مثبت می‌دهند و در آن شرکت می‌کنند.

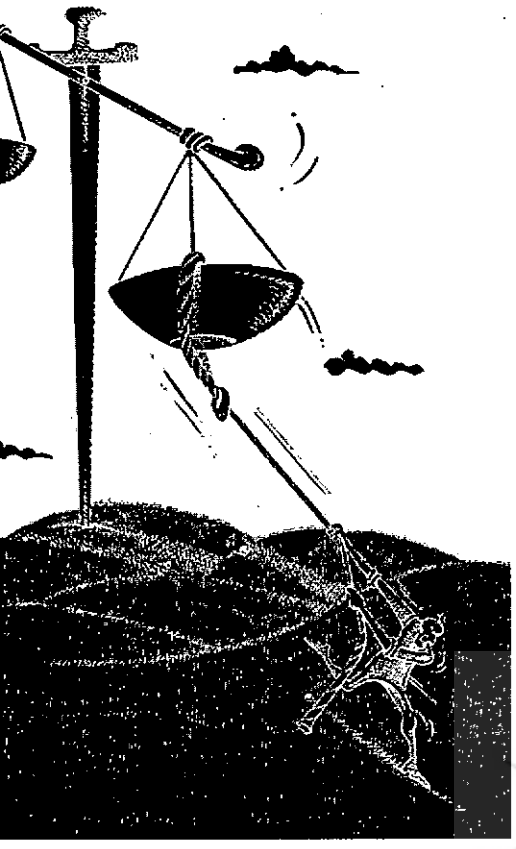
در دهه نود میلادی، گروهی از زنان هنرمند، نویسنده و شاعر، پروژه‌ای به نام شهادت خاموش[5] را در اعتراض به افزایش میزان قتل زنان به دست همسرانشان به راه انداختند. آن‌ها حدود بیست و هفت مجسمه چوبی بسیار ساده ساختند و بر روی هر یک، نام یکی از زنان قربانی خشونت خانگی را حک کردند. سپس این مجسمه‌ها را در خیابان‌های شهر به حرکت درآوردند. موفقیت این پروژه به حدی بود که تا سال ۱۹۹۷ پنجاه ایالت آمریکا، مجموعه‌ای از این مجسمه‌ها داشتند. به گفته اعضای این حرکت، هدف اصلی آنان رساندن میزان خشونت‌ها و قتل‌های خانگی به صفر تا سال ۲۰۱۰ می‌باشد. ائتلاف زنان کنش‌گرا نیز در اعتراض به سیاست جنگ‌طلبی آمریکای و معضلات آن برای زنان در سال ۲۰۰۳ دست به اقدام جالبی زدند. آنان با تهیه نسخه‌های کپی، از برگه‌های مالیات شخصی شهروندان آمریکایی، نوشتن ارقامی دقیق بر روی آن‌ها و پخش کردن آن‌ها در شهر نیویورک، از سویی مردم را از میزان درآمد هر نفر که صرف هزینه جنگ می‌شود آگاه کردند و از سوی دیگر، این نکته را یادآوری کردند که این میزان تا چه حد می‌تواند نیازهای زنان فقیر جامعه و کودکانشان را برآورده کند.

و یکی از جدیدترین نمونه‌ها، در سپتامبر ۲۰۰۷ مقابل کنگره آمریکا در واشنگتن اتفاق افتاد. در این پرفورمنس که باز هم اعتراضی به جنگ به شمار می‌آمد، حدود چهل نفر، لباس‌هایی به شکل گوسفند پوشیده بودند و در طول تجمع سعی می‌کردند با رهگذران ارتباط نمایشی برقرار کنند.

نافرمانبرداری موجود در بازی و ابراز آن در برابر دید عموم، برای لحظاتی کوتاه، خود نشان‌دهنده شکستن نگاه مردسالارانه و ارزش‌گذار است. بازی نیاز به دانش ندارد و در نهایت نیز، از تجربه زیسته شده افراد بیرون می‌آید که با ابراز آن در برابر دید عموم ـ حتی به شکلی کاملاً غیر زیبایی‌شناسانه ـ اثر هنری آزاردهنده اما تأثیرگذاری ایجاد خواهد شد؛ به قول فردریش گرنشتاین: «هنر انعکاس نیست، پتک است!»

تئاتر ایران، از زمان به وجود آمدنش، بیشتر درگیر مسائل اساطیری و ازلی ـ ابدی بوده و و خود را از مسائل و معضلات اجتماعی دور نگه داشته است. هرچند بی‌انصافی است اگر حضور پررنگ‌تر اجتماع و شرایط اجتماعی را در سال‌های اخیر، در قالب‌های مختلف هنری (به‌خصوص تئاتر خیابانی) نادیده انگاریم، اما شدت بخشیدن به سرعت حرکت چنین فرایندی، مسلماً به نفع هنر و اجتماع ما خواهد بود. باید پذیرفت که جامعه بزرگ ما نیز، مسائل و مشکلات خود را دارد و یکی از بهترین و شاید صمیمانه‌ترین راه‌های عبور از آن‌ها، به اشتراک گذاردن آن‌ها با خود جامعه، ایجاد یک فضای انتقادی مسالمت‌آمیز و استفاده از شیوه‌های هنری خلاقانه است.

تجربه مثبت چنین فعالیت‌هایی نشان می‌دهد که پتانسیل طرح مسئله، بر اساس زیبایی‌شناسی ذهن مخاطب در هنر موجود بوده و از سوی دیگر آمادگی پاسخ‌گویی امری بالقوه، در ذهنیت مخاطب محسوب می‌شود. بهره‌گیری صحیح از این امکانات نهفته، برای ابراز عقاید، اظهار نظرات و طرح اعتراضات حرکتی قابل توجه است که هم به بیان مشکلات و یافتن راه‌حل‌ها می‌انجامد و هم به تدریج فرهنگ به زبان آوردن نارضایتی‌ها و دل‌مشغولی‌ها، به شکلی دوستانه و عاری از هر نوع خشونت را رواج می‌دهد که ظاهراً در میان ما به فراموشی سپرده شده است.



منابع:

تئاتر نان و عروسک، فرانسو از کوریلسکی، نشر قطره، ۱۳۸۳.

Dada art and anti art، Hans Richter، Thames & Hadson، ۲۰۰۱.

Dada and Surrealism. Mattew Gale، PHAIDON، ۲۰۰۲.

مبارزه علیه وضع موجود، سابینه فون دیرکه، طرح نو، ۱۳۸۱.

سیاست‌های خیابانی، آصف بیات، شیرازه، ۱۳۷۹.

پی‌نوشت:

۱ . *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن*. بیستم، ادوارد لوسی اسمیت، علی‌رضا سمیع‌آذر، نظر، ۱۳۸۰.

2 . Happening

۳ . *تئاتر تجربی*، جیمز روز اونز، مصطفی اسلامیه، سروش، ۱۳۷۶.

4 .antiart

5 . Silent Witness