DOI: 10.22067/jss.v16i1.66949

بازنمایی رخدادهای اجتماعی روزمره در گرافیتی‌های شهری اصفهان

حمیدرضا صادقی (مربی گروه علوم اجتماعی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، نویسنده مسئول)
sadeghipnu@gmail.com
عظیمه السادات عبداللهی(استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران)
a_abdelahi@pnu.ac.ir

چکیده

در پژوهش حاضر به بررسی نحوهٔ بازنمایی رخدادهای اجتماعی روزمره در گرافیتی-های شهری شهر اصفهان پرداخته می‌شود و این مسئله بررسی می‌شود که کدام مسائل اجتماعی بیشتر از همه در گرافیتی‌های شهر اصفهان بازنمایی شده‌اند و این بازنمایی چه معنی‌های مستقیم و غیرمستقیمی می‌تواند داشته باشد؟ روش پژوهش ازنوع تحلیل مضمونی است و برای تحلیل داده‌ها از روش نشانه‌شناسی رولان بارت استفاده شده است که در دو سطح اول مرتبهٔ نشانه (سطح زبانی) و دوم مرتبهٔ نشانه (سطح اسطوره‌ای) تصاویر را تحلیل می‌کند. یافته‌ها بیانگر این هستند که هشت مسئلهٔ اجتماعی که به‌صورت روزمره اجتماع شهری ایران به‌ویژه اصفهان با آن روبه‌رو است، در این گرافیتی‌ها بیشتر از مضمون‌های دیگر بازنمایی شده‌اند. این مسائل اجتماعی عبارت‌اند از: فساد اقتصادی و اختلاس، کیفیت پایین خودروها و مرگ، مجازی‌شدن نمایش «خود»، خشونت علیه زنان، مرگ طبیعت و ویرانی اجتماع، درمعرض خطر قرارگرفتن کودکی، کالایی‌شدن دانش و ژست‌گرفتن فرهنگی. این مسائل بنیادی بازنمایی‌شده در گرافیتی‌ها هستند که بیشتر از دیگر مسائل بازنمایی شده‌اند. همچنین، گرافیتی‌های شهر اصفهان هم‌زمان که شیوه‌ای اعتراضی نسبت به برخی از مسائل اجتماعی دارند، در برخی موارد نیز درراستای همدردی با رخدادهای اجتماعی مهم و روزمره در شهر اصفهان حرکت می‌کنند و به‌نوعی به انسجام اجتماعی کمک می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، گرافیتی، رخدادهای اجتماعی، شهر اصفهان.

مجلّهٔ علوم اجتماعی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص ۱۸۷- ۲۲۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۲۸ تاریخ تصویب: ۱۳۹۸/۰۲/۲۹

۱. مقدمه

گرافیتی[1] یکی از هنرهای مردم‌پسند جدید است که به‌ویژه ازنظر ارتباط با خرده‌فرهنگ‌ها، جوانان و هنر خیابانی، در شهرهای بزرگ به آن توجه شده است. گرافیتی، راهی برای بیان عقاید و دیدگاه‌های گروه‌ها نیز به‌شمار می‌آید. گرافیتی به تصاویر یا حروف به‌کاربرده‌شده در اماکن عمومی روی سطوحی نظیر دیوارها یا پل‌ها که برای عموم قابل‌رؤیت باشد، گفته می‌شود (کوثری، ۱۳۸۹، ص. ٦٥). دیوارنوشتهٔ خام‌دستانه و گاه زننده، نقاشی‌های مخط، یادگاری روی دیوار مانند یادگاری‌نویسی‌های مرسوم بر در و دیوار، دیوارنوشته‌های مبهم و نامنظم، شعارهای دیواری که از نقوش خطی و نوشتارهای نامنظم و مبهم تشکیل شده‌اند (مهاجری، ۱۳۸٤، ص. ١٤٠) و همچنین، کلمات یا طرح‌هایی که روی دیوارها و غیره و معمولاً در مکان‌های عمومی به‌صورت بدخط خراشیده می‌شوند، گرافیتی نامیده می‌شوند.گرافیتی اصولاً کنشی در فضای شهری است. زندگی شهری زادگاه بسیاری از جنبش‌های هنری، موسیقی و فرهنگی بوده است که این پدیده اتفاقی نیست. تمرکز روبه‌انفجار انواع مختلف سبک زندگی، ایده‌ها و شرایط اقتصادی متفاوت به‌مثابهٔ نیرومحرکه‌ای هستند که صرفاً در زندگی شهری دیده می‌شوند؛ جایی که هر اتفاقی ممکن است به‌وقوع بپیوندد. جای تعجب ندارد که این نیروی محرکهٔ نوین و البته خام که به طرق مختلف درمقابل نیرومحرکهٔ قدیمی قرار می‌گیرد، نفوذ بیشتری در ساختار قدرت داشته باشد. کورول[2] (۱۳۹۰) دراین‌زمینه می‌پرسد که اگر شما در سیستمی که منسوب به آن هستید، یک بیگانه و خارجی تلقی شوید و تنها سلاح شما هنر باشد، چه خواهید کرد؟ بی‌شک، گرافیتی تعاملی میان هنرمند و شهر است؛ هنرمند گرافیتی چیزی از شهر می‌گیرد و چیزی به آن می‌افزاید. هنر گرافیتی در شهرها رشد می‌کند و همان‌طورکه لوفور[3] (۲۰۰۹)

1. Graffity
2. Korol
3. Lefebvre

معتقد است، فضاهای شهری محل تعامل مردم و حکومت است و نحوهٔ شکل‌گیری فضاها امری کاملاً اجتماعی است. گرافیتی حاصل چنین تلقی‌ای از فضا در شهر است. وارنر[1] (۲۰۰۷، ص. ۱٦۱) بر اهمیت فضا برای جوانان و نشان‌دادن فرهنگشان تأکید می‌کند و آن را محل منازعه میان فرهنگ رسمی و خرده‌فرهنگ‌های جوانان می‌داند (کوثری، ۱۳۸۹، ص. ٦۹)؛ بنابراین، گرافیتی را می‌توان هنری و ابزاری برای تقابل با قدرت و منطق اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حاکم تلقی کرد؛ البته این امر نمی‌تواند مطلق باشد؛ بلکه در برخی موارد گرافیتی‌ها به ابزارهایی برای خدمت به قدرت نیز تبدیل می‌شوند. شاید درست‌تر آن باشد که بگوییم، اساساً گرافیتی در ارتباط تنگاتنگ با ایدئولوژی قرار دارد و ممکن است یک ایدئولوژی را زیرسؤال ببرد یا خود به یک حامی ایدئولوژی دیگر تبدیل شود.

در ایران، شکل‌های عام گرافیتی پیشینه‌ای طولانی، حداقل پیشینه‌ای به‌اندازهٔ سابقهٔ شکل نوین شهرنشینی دارند. نوشته‌هایی که دربارهٔ روابط عاشقانه روی دیوار نوشته شده‌اند یا روی درختان حکاکی شده‌اند، نمونه‌هایی از آن‌ها هستند. همچنین، باید به عبارت‌هایی که دربارهٔ اقوام متفاوت در مدح یا ذم آنان نوشته شده است، اشاره کرد؛ اما شاید شکل‌های خاص گرافیتی که در جریان و دوران پس از انقلاب شکل گرفته‌اند، از اولین تجربه‌هایی باشند که به گرافیتی به‌معنی امروزی آن نزدیک‌تر می‌شوند. ساده‌ترین شکل گرافیتی که در جریان و دوران پس از انقلاب تولید شد، استنسیل‌کردن[2] بود. تولید استنسیل به‌سادگی امکان‌پذیر است و یکی از شکل‌های شناخته‌شدهٔ گرافیتی در جهان به‌شمار می‌رود؛ بنابراین، با توجه به ماهیت و کارکرد این شیوه می‌توان به آثار، تصاویر و نوشته‌های روی دیوار طی سال‌های انقلاب ایران به‌عنوان اولین نمونه‌های گرافیتی اشاره کرد (کوثری، ۱۳۸۹، ص. ۷۱). در ایران این کار با استفاده از تلق فیلم‌های رادیوگرافی که تصویر موردنظر درون آن بریده می‌شد، انجام می‌شد. کار با این استنسل‌ها با استفاده از قلم‌موی رنگی یا اسپری رنگ امکان‌پذیر بود.

1. Varner
2. Stencil

هنوز برخی نمونه‌های این تصاویر از آن روزگار بر در و دیوار شهرها باقی مانده است. شکل‌های دیگر گرافیتی به‌صورت نقاشی‌های دیواری بزرگی است که روی دیوارهای شهر خودنمایی می‌کنند و درواقع، به پوسترهای سیاسی در مقیاس بزرگ شبیه است؛ بااین‌وجود، اولین نمونهٔ گرافیتی نوین در ایران به سال ۱۳۷۳ مربوط است که فردی به نام اسنس[1] آن را اجرا کرد؛ بااین‌حال، به نظر برخی از محققان، گرافیتی نوین و امروزی در ایران به‌صورت رسمی از سال ۱۳۸۲ و با گرافری با اسم مستعار «تنها» که دانشجوی هنر بود، آغاز شد. گرافیتی‌های «تنها» ابتدا در شهرک‌های غرب تهران، بیشتر در شهرک آپادانا دیده می‌شدند و بعد از گذشت مدتی کوتاه، افراد دیگری به او پیوستند (کوثری، ۱۳۸۹ ، ص. ۸۷). گرافیتی در شهر اصفهان برخلاف شهرهای بزرگ دیگر مانند تهران، مشهد و کرج سابقهٔ چندان زیادی ندارد و به‌اندازهٔ این شهرها گسترده نیست؛ باوجوداین، در سال‌های اخیر این مسئله گسترش پیدا کرده است و گرافیتی در اصفهان نیز رونق پیدا کرده است. برخی فضاهای شهری خاص مانند آمادگاه، مسجد جامع عباسی و غیره بیشتر از فضاهای دیگر در اصفهان مورداستقبال گرافیتی‌کارها قرار گرفته‌اند. با اینکه شهرداری اصفهان تقریباً همهٔ این گرافیتی‌ها را به‌سرعت پاک می‌کند و اساساً آن را نوعی جرم قلمداد می‌کند، در سال‌های اخیر برخی از گرافیتی‌کارهای اصفهانی نمایشگاه‌هایی رسمی دراین‌زمینه برگزار کرده‌اند. به‌هرحال، گرافیتی در شهر اصفهان در مراحل اولیهٔ خود قرار دارد؛ اما به‌سرعت درحال‌رشد است. این گرافیتی-ها عموماً بازنمایی‌کنندهٔ سبک‌های زندگی خاصی هستند که وقتی مخاطبان آن‌ها را خوانش می‌کنند، احتمالاً تحت‌تأثیر آن‌ها قرار می‌گیرند و به سبک زندگی بازنمایی‌شده در آن گرایش پیدا می‌کنند. آمادگاه و محوطهٔ عباسی را می‌توان فضایی دانست که اهالی هنر و هنرمندان در اصفهان را گرد هم می‌آورد. افزون‌براین، نزدیکی آن به اماکن تاریخی و توریستی در اصفهان ازجمله سی‌وسه‌پل سبب شده است که از آن استقبال شود. درواقع، در اینجا شاهد فضایی هستیم که درحال جزیره‌ای‌شدن در اصفهان است و سبک خاصی از زندگی روزمرهٔ هنری را

1. ECNC

تولید می‌کند؛ باوجوداین، در یک نگاه کلی، زندگی روزمره در شهر اصفهان به‌عنوان مسئلهٔ پژوهش حاضر، تفاوت چندانی با زندگی روزمره در دیگر کلان‌شهرهای ایران ندارد؛ هرچند برخی ویژگی‌های فرهنگی اصفهان ازجمله سبک‌های ازدواج خاص می‌توانند تفاوت ایجاد کنند. علاوه‌براین، تضادها و تعارض‌هایی بین نهادهای شهری و گرافیتی‌کارها در اصفهان شکل گرفته‌اند که در نسبت به شهرهای دیگر شدت بیشتری دارند. این مسئله به ویژگی‌های متفاوت اصفهان برمی‌گردد. اصفهان را می‌توان یکی از توریستی‌ترین شهرهای ایران قلمداد کرد که هم‌زمان پایتخت فرهنگی جهان اسلام نیز محسوب می‌شود. این مسئله سبب شده است که نهادهای مرتبط گرافیتی‌ها را به‌عنوان عملی وندالیستی تلقی نمایند که سبب زشت-شدن چهره‌ی شهر و ناخوشنودی توریست‌ها می‌شود (البته واقعیت این‌گونه نیست) و همچنین، گرافیتی را هنری غربی و بیگانه قلمداد کنند که با ویژگی‌های اسلامی و فرهنگی شهر اصفهان هم‌خوانی ندارد. این مسئله وقتی پررنگ‌تر می‌شود که این را درنظر بگیریم که بیشتر گرافیتی‌های اصفهان در مراکز اصلی حضور توریست‌ها اجرا می‌شوند و فضای فرهنگی آمادگاه نیز تضادهای فرهنگی بین نهادهای رسمی و گرافیتی‌کارها را تشدید کرده است. درواقع، به‌نظر می‌رسد که در اینجا بحث بر سر حقِ بر فضای شهری باشد. هرکدام از دو طرف این تضاد، خود را در حق داشتن بر فضای شهر مستحق‌تر می‌دانند. کاربرد جدید گرافیتی در ایران، برخلاف گذشته، با کاربرد انتقادی و خرده‌فرهنگی آن بیشتر مطابق است. درواقع، گرافیتی در ایران را می‌توان نوعی منطق مقاومت تلقی کرد که دربرابر رخدادهای اجتماعی واکنش انتقادی نشان می‌دهد. این مسئله همیشه موفقیت‌آمیز نبوده است و هنگامی‌که گرافیتی‌ها جنبهٔ انتقادی، اعتراضی و مقاومت‌گرایانه داشته باشند، با واکنش‌های رسمی بیشتری مواجه می‌شوند. برخی از گرافیتی‌کارهای اصفهانی که نمایشگاه‌هایی دراین‌زمینه برگزار نموده‌اند، عموماً مجبور شده‌اند که گرافیتی‌هایی با مضامین غیرانتقادی و غیراعتراضی به‌نمایش بگذارند. به‌هرحال، انتقادی‌بودن گرافیتی‌ها یک قاعدهٔ کلی نیست و ممکن است برخی از گرافیتی‌ها درراستای تعامل و همبستگی با منطق و فرهنگ غالب

ترسیم شوند. به‌هرحال، آنچه اهمیت دارد، این است که گرافیتی دربرابر رخدادهای اجتماعی که به‌صورت روزمره در اجتماع شهری اتفاق می‌افتند، بی‌تفاوت نیست و موضع‌گیری می‌کند؛ اما مسئلهٔ مهم این است که چنین موضع‌گیری‌ای به چه صورتی است؟ برای پاسخ به این پرسش و حل‌شدن این مسئله، نیازمند این هستیم که به چگونگی بازنمایی این رخدادها در گرافیتی‌های مختلف بپردازیم. پژوهش حاضر نیز درهمین‌راستا انجام شده است. درواقع، پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که رخدادهای اجتماعی روزمره به چه صورتی در گرافیتی‌های شهری در شهر اصفهان بازنمایی می‌شوند؟ انتخاب شهر اصفهان بدین‌دلیل بوده است که در سال‌های اخیر گرافیتی‌های متنوعی در سطح این شهر مشاهده شده‌اند و این امر درحال تبدیل‌شدن به یک مسئلهٔ اجتماعی و شهری است. این امر قبلاً در کلان‌شهرهایی چون تهران، کرج، مشهد، رشت و تبریز رخ داده است؛ اما در سال‌های اخیر شهر اصفهان نیز به این جمع پیوسته است. تعداد گرافیتی‌های شهر اصفهان شاید درحد این شهرها و به‌ویژه شهر تهران نباشد، اما باز هم می‌تواند یک مسئلهٔ اجتماعی و شهری تلقی شود.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲. ۱. پیشینهٔ تحقیق

گرافیتی دارای تاریخی طولانی است؛ اما تاریخچهٔ مطالعات علمی این حوزه سابقه‌ای چندان طولانی ندارد؛ البته این امر به‌معنی فقر مطالعاتی این حوزه نیست. پژوهش‌های بسیار و نسبتاً منسجمی در این حوزه هم در داخل ایران و هم در خارج از ایران انجام شده‌اند. دیکینسون[1] (۲۰۰۸) در پژوهش خویش از تقابل‌های شهری درزمینهٔ گرافیتی سخن می‌گوید و معتقد است که مجرم‌سازی جوانان گرافیتی‌کار تجربه‌ای تاریخی بوده است که زیر پرچم بازسازی نئولیبرالی اجتماع آمریکایی رخ داده است؛ باوجوداین، تجربهٔ هنر گرافیتی علاوه‌بر تقابل و منازعه بر سر فضای شهری، یک تقابل بنیادی دیگر را در اجتماع آمریکایی شکل

1. Dickinson

داده است: تقابل بین روایت فرهنگی مقاومت و گفتمان نژادپرستی. کارینگتون[1] (۲۰۰٤) گرافیتی را به‌مثابهٔ شیوه‌ای از هویت و اظهار «خود» قلمداد می‌کند و معتقد است که گرافیتی می‌تواند روایتی جمعی از خود و جامعه در فضاهای محلی روزمره را برای جوانان به ارمغان آورد. کرامر[2] (۲۰۱۰) با مردم‌نگاری گرافیتی‌های شهر نیویورک به این نتیجه رسیده است که بیشتر گرافیتی‌ها موضعی انتقادی نسبت به سیاست و اجتماع آمریکایی و نیویورکی دارند؛ هرچند در سال‌های ابتدایی هزارهٔ سوم، گرافیتی‌هایی قانونی با موضعی غیرانتقادی نیز در این شهر شکل گرفته‌اند. درواقع، گرافیتی در سال‌های اخیر دارای فرهنگی پیچیده شده است و وجهی سیال ازلحاظ معنایی به خود گرفته است. هالسی[3] و یونگ (۲۰۰٦) در مطالعهٔ گرافیتی در محیط‌های شهری با طرح چهار موضوع انگیزهٔ گرافیتی، آستانهٔ تفکیک هنر از جرم، واکنش گرافیتی‌نویس‌ها به سطوح فانتزی کنش‌هایشان و ارتباط گرافیتی با جرم و جنایت به این نتیجه رسیده‌اند که گرافیتی‌نویس‌ها برای ترویج ابعاد عاطفی و اعتراضی کارهای خودشان در جامعه، از فضای شهری استفاده می‌کنند و درواقع، فضای شهری را بخشی از حق خود تلقی می‌کنند که می‌توانند در آن خود را به‌نمایش بگذارند؛ البته قبل از اینکه چنین حقی برای حضور در فضای شهری قائل شویم، لازم است که تفکیک گرافیتی به‌مثابهٔ هنر و گرافیتی به‌مثابهٔ جرم و بزهکاری مشخص شود. به‌طورکلی، می‌توان گفت که گرافیتی‌نویس‌ها درحال حضوریافتن هرچه‌بیشتر در فضای شهری و البته فضای دانشگاهی هستند. بریتنی[4] (۲۰۱۰) با مطالعهٔ گرافیتی‌های شمال شرقی ایتالیا به این نتیجه رسیده است که گرافیتی در محیط‌های شهری نیازمند درک ارتباط بین سه مسئله است: روابط اجتماعی، حوزهٔ عمومی و دیوار. درواقع، برای نویسندگان گرافیتی، دیوار میدانی است برای برقراری روابط اجتماعی و درنهایت، حضور در حوزهٔ عمومی. این کار نیازمند این است که «دیوار» به‌عنوان یک پدیدهٔ

1. Carrington
2. Kramer
3. Halsey & Young
4. Brighenti

تاریخی درک شود و پس از آن، رابطهٔ بین دیوار به‌مثابهٔ پدیده‌ای تاریخی با حوزهٔ عمومی یک پیکربندی مادی درنظر گرفته شود. درواقع، گرافیتی رابطه‌ای میان دیوار و حوزهٔ عمومی است؛ بنابراین، می‌توان آن را یک کنش بینابینی درنظر گرفت که دارای یک شیوه طولی و افقی است و نه عمودی؛ بدین‌معنی‌که چنین رابطه‌ای یک رابطهٔ افقی بین سه پدیدهٔ ذکرشده است. کامپوس[1] (۲۰۱۳) گرافیتی‌های شهر لیسبون پرتغال را بررسی کرده است. وی معتقد است که گرافیتی برای جوانان به‌مثابهٔ راهبردی[2] پیچیده برای مدیریت هویت و زندگی روزمره عمل می‌کند. برای بسیاری از جوانان لیسبون، گرافیتی‌ها میدانی برای مبارزه، اعتراض و قانون‌شکنی و مخالفت با ارزش‌های طبیعی و دارای هژمونی در جامعه هستند. گرافیتی عرصه‌ای است که در آن جوانان هیجان، خطر، رفتار قهرمانانه و گاهی اوقات رفتارهای خشن و دردناک را در اوقات‌فراغت تجربه می‌کنند. در جوامعی که هر روز امنیتی‌تر می‌شوند، گرافیتی را جوانان مجالی برای به‌چالش‌کشیدن محدودیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌دانند. بسیاری از جوانان از گرافیتی برای آزادی، استقلال و رهایی از کنترل‌های انضباطی و مرزهای هنجاری استفاده می‌کنند. گرین[3] (۲۰۰۳) در تحلیل جنسیتی گرافیتی‌ها به این نتیجه رسیده است که مردان تمایل بیشتری به مسائل اقتصادی و سیاسی دارند؛ درحالی‌که زنان بیشتر به موضوع‌های مربوط به عشق، فلسفه و مذهب علاقه دارند. علاوه‌براین، در محیط‌هایی که ازلحاظ جنسیتی مختلط هستند، چنین تفاوت‌هایی به‌شدت تقلیل پیدا می‌کنند. اوبانگ[4] (۲۰۰۰) در بررسی گرافیتی‌های غنا به این نتیجه رسیده است که نگرش زبانی به ابزاری برای بیان هویت در نقاشی‌های دیواری و گرافیتی‌ها تبدیل شده است. راهبردهای عملی برای دستیابی به این هدف عبارت‌اند از: شمارهٔ تماس، جوک و توهین‌های موجود در زبان عامیانه علیه دیگر گروه‌های قومی. استفاده از سیگنال‌های زبانی

1. Campos
2. strategy
3. Green
4. Obeng

موافق و استفاده از سیگنال‌های زبانی مخالف دو ویژگی اصلی گرافولوژیکال[1] هستند. به‌عبارت‌دیگر، سیگنال‌های زبانی مثبت برای بیان ویژگی‌های مثبت گروه قومی خودی و توهین به گروه‌های قومی دیگر استفاده می‌شوند و سیگنال‌های زبانی منفی برای بیان نقاط‌ضعف و منفی گروه‌های قومی دیگر به‌نفع گروه قومی خودی به‌کار برده می‌شوند. مونتو، ماچالک و اندرسون[2] (۲۰۱۳) در بررسی گرفیتی‌های اورگان به این نتیجه دست پیدا کرده‌اند که گرافیتی هم‌زمان که به‌عنوان یک نسخه برای نمایش مردانگی عمل می‌کند، به‌عنوان یک منبع معنایی برای برساخت هویت مردانه و دستیابی به موقعیت قابل‌احترام درمیان اجتماع مردان تعریف می‌شود. این گرافیتی‌ها ارزش‌هایی مردانه همچون شجاعت، خطر، تمرد و سرپیچی، ابتکار و خلاقیت، تعهد و فداکاری را به‌نمایش می‌گذارند. همچنین، آن‌ها سبکی زیبایی‌شناختی از صورتی زرق‌وبرق‌دار از ویژگی‌های زیبایی مردان را شکل می‌دهند. ویلسون[3] (۲۰۰۸) در تحلیل نقش قدرت و جنسیت در گرافیتی‌ها به این نتیجه رسیده است که مردان عمدتاً گرافیتی را برای هویت‌یابی شخصی، قدرت و انتقام‌جویی به‌کار می‌برند؛ اما زنان گرافیتی را برای ایجاد شبکه‌های ارتباطی با هدف کنارآمدن با مشکلات زندگی در داخل زندان هم‌راستا با ساختار اجتماعی‌شان به‌کار می‌برند. برخلاف مردان، زندانیان زن زندان را یک مرحلهٔ موقتی در زندگی‌شان تلقی می‌کنند؛ بنابراین، بیشتر به‌دنبال تقویت شبکه‌های ارتباطی هستند؛ در حالی‌که مردان معمولاً دارای حبس‌های بلندمدت هستند و به‌همین‌دلیل به‌دنبال این هستند که هویت‌یابی را در زندان برای خود شکل دهند. فرل[4] (۱۹۹۵) با بررسی گرافیتی‌ها در شهرهای دنور[5] و کولرادو[6] در ایالات متحدهٔ آمریکا به این نتیجه رسیده است که تولید گرافیتی‌ها برای جوانان نوعی مقاومت دربرابر تبعیض نژادی و

1. Graphological
2. Monto, Machalek & Anderson
3. Wilson
4. Ferrell
5. Denver
6. Colorado

کنترل محیط‌های شهری ازسوی نهادهای دولتی است. اعضای گروه‌های گرافیتی زیرزمینی درراستای تضعیف تلاش‌های مقام‌های حقوقی و سیاسی برای کنترل فضاهای فرهنگی و شهری فعالیت می‌کنند. علاوه‌براین، یافته‌های پژوهش بیانگر این هستند که گرافیتی یک فعالیت جمعی تلقی می‌شود که نه‌تنها نوعی از مقاومت دربرابر ترتیب‌ها و نظم‌های موجود را شکل می‌دهد، بلکه نوعی از ترتیب‌ها، مناسبات و نظم‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جایگزین را نیز معرفی می‌کند.

مطالعهٔ علمی و پژوهشی گرافیتی در داخل ایران تقریباً از اواخر دههٔ ۱۳۸۰ شکل جدی به خود گرفته است. تحریریان و مرادی‌مقدم (۱۳۹۲) در تحلیل بینافرهنگی گرافیتی‌ها به‌مثابهٔ گفتمانی خاموش، به این نتیجه رسیده‌اند که گرافیتی‌ها دارای نظام معنایی خاصی هستند که قابلیت بررسی در چهارچوب زبان‌شناسی فرهنگی را کسب می‌کنند. تفاوت‌هایی در اهداف زبانی و گرایش دیوارنوشته‌ها در زبان‌های فارسی و انگلیسی وجود دارند. در دیوارنوشته‌های فارسی، نقش‌های ابزاری، تخیلی و تعاملی بیشتر هستند. در دیوارنوشته‌های انگلیسی نیز نقش‌های فردی و تنظیم‌کننده به نسبت زبان فارسی بیشتر هستند که این تفاوت‌ها نیز به شاخص‌های فرهنگی دو زبان مربوط هستند. جمالی (۱۳۹۲) با مطالعهٔ نشانه‌شناختی آثار گرافیتی یک دههٔ اخیر ایران چند مضمون و رویکرد عمده را در این آثار استخراج کرده است. این مقوله‌ها عبارت‌اند از: موضوع‌های اعتراضی مانند فقر، کودکان کار، جنگ و غیره؛ موضوع‌های آرمانی مانند ملی و میهنی، زندگی، محیط‌زیست و غیره؛ موضوع‌های هشداری مانند انسانیت، کودکان و آزادی و موضوع‌های زیبایی‌شناسانه. کوثری (۱۳۸۹) در تحلیل نشانه‌شناختی گرافیتی‌های تهران، شیراز، مشهد و کرج به این نتیجه رسیده است که گرافیتی نوعی بیان فرهنگی متعلق به بخشی از جوانان است که تحت‌تأثیر «جوانان جهانی» قرار گرفته‌اند و در آن‌ها نشانه‌های بسیاری از اعتراض فرهنگی و فرهنگ سیاسی به‌چشم می‌خورد. هنوز نشانه‌های قاطعی دربارهٔ رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی و جنسیت با گرافیتی به‌دست نیامده است؛ بااین‌حال، می‌توان گفت که گرایش به گرافیتی درمیان جوانان طبقهٔ

متوسط و پسران، بیشتر قابل‌مشاهده است. طاهری‌کیا و رضایی (۱۳۹۲) نیز در مطالعهٔ خود درزمینهٔ گرافیتی‌های تهران به این نتیجه رسیده‌اند که گرافیتی ایرانی شکلی از مقاومت در خود دارد که خود را دربرابر ساختار رسمی و یک‌سویهٔ تملک فضاهای شهری تعریف می‌کند. ازسوی‌دیگر، مقاومت ازطریق گرافیتی، آمیخته با خودبیانگری کارگزاران گرافیتی است که درپی تعریف دیگری از هویت خود و زندگی شهری هستند. برای گرافیتی‌کارهای تهران، مهم‌ترین وجه مشخصهٔ مقاومت، حضور در خیابان است؛ واکنشی لذت‌بخش با هیجان آدرنالین که بر سبک متفاوتی از گذران زندگی روزمره ناظر است. اخوییان (۱۳۹۳) نیز در مطالعهٔ گرافیتی‌های شهر تهران شیوه‌ای از مقاومت و اعتراض را نتیجه گرفته است؛ با این تفاوت که مقاومت موردنظر وی، دارای بعد جهان‌محوری و شرق‌شناسانه نیز است.

به‌هرحال، همان‌طورکه نمونه‌های زیادی از پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه ذکر شدند، می‌توان گفت که این حوزه ازلحاظ تجربی یک حوزهٔ غنی است. در طرح مسئله ذکر شد که گرافیتی در شهر اصفهان تاحدودی دیرتر از دیگر کلان‌شهرهای ایران گسترش پیدا کرد؛ ازهمین‌رو، پژوهش منسجمی که در آن به مطالعهٔ گرافیتی‌های شهر اصفهان پرداخته شده باشد، هنوز انجام نشده است و در مطالعهٔ حاضر سعی بر این است که درحدامکان این خلأ پژوهشی برطرف شود. در سطحی وسیع‌تر، مطالعات تجربی انجام‌شده در داخل و خارج از کشور بیشتر از آنکه زندگی روزمره را به‌عنوان یک مضمون[1] و موضوع بنیادی بازنمایی‌شده درنظر بگیرند، آن را بعدی خرد درنظر گرفته‌اند و عموماً در لابه‌لای تحلیل‌های خویش بحثی مختصر از زندگی روزمره را ارائه داده‌اند. این درحالی است که زندگی روزمره و سبک خاصی از زندگی که در این گرافیتی‌ها بازنمایی می‌شود، در وضعیت کنونی دارای اهمیت اساسی است؛ زیرا، می‌تواند کنشگران شهری را تحت‌تأثیر قرار دهد و آن‌ها را در قبول سبک زندگی بازنمایی‌شده در گرافیتی‌ها ترغیب کند. مسئلهٔ دیگری که در مطالعات وجود دارد، تأکید بیش‌ازحد آن‌ها بر روابط قدرت و جنسیت است؛ به‌گونه‌ای‌که به‌نظر می‌رسد، نقش

1. Theme

عاملیت در گرافیتی‌ها به حاشیه رفته است؛ البته تأکید بر نقش جنسیت می‌تواند تحلیلی دقیق‌تر به‌دست دهد؛ اما در جامعهٔ ایران و به‌طور خاص شهر اصفهان، عموم گرافیتی‌کارها مرد هستند و به‌دلیل نبود گرافیتی‌کارهای زن نمی‌توان ادعای تحلیل دقیق جنسیتی از گرافیتی با درنظرگرفتن نقش عاملیت دربرابر ساختار ارائه داد؛ هرچند تحلیل‌های جنسیتی از گرافیتی‌های بازنمایی‌شده امکان‌پذیر هستند.

۲. ۲. چارچوب مفهومی: گرافیتی؛ بازنمایی، قدرت و تقابل‌های ایدئولوژیک

برای نخستین بار در سال ۱۷۳۱، هورلو ثرامبو[1] گرافیتی را به‌عنوان مضمونی پژوهشی با جمع‌آوری گرافیتی‌های توالت آغاز کرد (استال، ۱۳۸۹، ص. ٤٥). قدیمی‌ترین مؤسسهٔ تحقیقاتی پیشگام درزمینهٔ تحلیل گرافیتی، مؤسسهٔ بررسی مقایسه‌ای وندالیسم اسکاندیناوی[2] در سال ۱۹٦۱ است. طبق تحقیق‌های این مؤسسه، نخستین نظریه‌پردازی‌ها دربارهٔ گرافیتی ریشه در افکار و اندیشه‌های هنرمندان آوانگارد داشته است؛ ازاین‌رو، برخلاف دیدگاه‌های اولیه که گرافیتی را نوعی خرابکاری می‌دانستند، بسیاری از تحلیلگران معاصر و حتی منتقدان هنری کوشیده‌اند ارزش‌های هنری را در برخی از نمونه‌های گرافیتی کشف کنند و آن را همچون شکلی از هنر عمومی یا هنر محیطی معرفی کنند. طبق نظر بسیاری از پژوهشگران هنر، به‌ویژه در هلند و لوس‌آنجلس، گرافیتی نوعی هنر مردمی است و درحقیقت، ابزاری مؤثر برای رهایی اجتماعی یا دستیابی به اهداف سیاسی به‌شمار می‌رود. عموماً، مدیران شهری گرافیتی را نوعی خرابکاری تلقی می‌کنند. آن‌ها بر این باور هستند که گرافیتی به تخریب اموال عمومی(دیوار منازل و ساختمان‌های دولتی و خصوصی، پل‌ها و معابر عمومی) منجر می‌شود؛ اما به‌جز آن، گرافیتی به‌منزلهٔ شیوه‌ای برای ارسال پیام‌های اجتماعی و سیاسی و شکلی از تبلیغات نیز استفاده می‌شود. همچنین، از گرافیتی همچون شکل هنری نوین یاد می‌شود و اکنون درسراسر دنیا، آثار گرافیتی در گالری‌ها به‌نمایش درمی‌آیند. این دیدگاه‌های

1. Hurlo Thrumbo
2. Scandinavian Institute of Comparative Vandalism

متفاوت و گاه متعارض نسبت به گرافیتی سبب شده‌اند که طی دو دههٔ اخیر، گرافیتی به‌منزلهٔ پدیده‌ای جدید موردتوجه قرار گیرد (کوثری، ۱۳۸۹، صص. ٦٨-٦٩). بنابراین، دو نگاه کاملاً متضاد به گرافیتی وجود دارد: ازیک‌سو، گرافیتی هنری مردمی و خیابانی قلمداد می‌شود که می‌تواند بازنمایی‌کنندهٔ مضامین انتقادی، اعتراضی، روزمره و غیره باشد؛ ازطرف‌دیگر، گرافیتی کنشی مجرمانه است که سبب تجاوز به ساحت نمادین شهری می‌شود. نگاه اول نگاهی اجتماعی- هنری است و نگاه دوم نگاهی حقوقی- شهری.

آنچه در این پژوهش از اهمیت نظری بیشتری برخوردار است، نگاه اول است. درواقع، فرض نظری ما این است که گرافیتی هنری مردمی و خیابانی است که مضامین اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را بازنمایی می‌کند و این فرایند و ماهیت بازنمایی می‌تواند بر زندگی اجتماعی واقعی شهروندان تأثیرگذار باشد. به عقیدهٔ هال[1] (۲۰۰۷)، دراساس، بازنمایی کنشی ایدئولوژیک است که در مناسبات قدرت قرار دارد. تعارض‌های بین سطوح قدرت و ایدئولوژی را به‌خوبی می‌توان در بازنمایی و به‌طور خاص، در بازنمایی زندگی روزمره در گرافیتی مشاهده کرد. ازیک‌طرف، با قدرتی مواجه هستیم که ماهیتی حقوقی- شهری دارد و با تلقی جرم‌گرایانه از گرافیتی، مانع از تحقق آن می‌شود و ازطرف‌دیگر، با قدرتی اجتماعی- هنری مواجه هستیم که گرافیتی را یک هنر مردمی می‌داند و سعی می‌کند در تقابل با قدرت حقوقی- شهری قرار گیرد. این تقابل‌ها در سطوح پنهان‌تری در خود گرافیتی و مضامین بازنمایی‌شدهٔ آن نیز وجود دارند. به‌هرحال، از دیدگاه هال (۲۰۰۷)، نفس بازنمایی امری ایدئولوژیک است که در ارتباط با قدرت قرار دارد. افزون‌براین، بازنمایی رابطهٔ بین زبان، معنی و فرهنگ را موردتوجه قرار می‌دهد. از این جنبه نیز می‌توان گرافیتی را کنشی اجتماعی قلمداد کرد که با بازنمایی زندگی روزمره به‌عنوان امری معنایی و فرهنگی می‌شود و با بهره‌گیری از رمزگان زبان، وارد مناسبات قدرت و ایدئولوژی می‌شود. هال (۲۰۰۷) برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنی، زبان و فرهنگ سعی می‌کند برداشت‌های

1. Hall

متفاوت از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی بیان کند. از این منظر، نظریه‌های بازنمایی در سه دستهٔ کلی قرار می‌گیرند: ۱- نظریه‌های بازتابی؛ ۲- نظریه‌های تعمدی؛ ۳ - نظریه‌های برساختی.

در رهیافت بازتابی، چنین تصور می‌شود که معنی در شیء، شخص یا ایدهٔ رویداد در جهان واقعی وجود دارد و زبان همانند آینه‌ای عمل می‌کند تا معنی واقعی را همان‌گونه‌که در جهان وجود دارد، بازتاب دهد (هال، ۲۰۰۷، به نقل از احمدزاده نامور و ربیعی، ۱۳۸۷، ص. ٤٦). رویکرد بازتابی معتقد است که کارکرد زبان مانند یک آیینه، بازتاب معنی درست و دقیقاً منطبق از جهان است. رهیافت تعمدی استدلال می‌کند، این مؤلف است که معنی منحصربه‌فرد خود را ازطریق زبان تحمیل می‌کند. واژه‌ها همان معنی را منتقل می‌کنند که نویسنده یا گوینده مدنظر داشته است (هال، ۲۰۰۷، به نقل از احمدزاده نامور و ربیعی، ۱۳۸۷، ص. ٤٦). هال (۲۰۰۷) رویکرد سوم را بر ویژگی عمومی و اجتماعی زبان منطبق می‌داند. برمبنای این رویکرد، چیزها هیچ معنی خودبسنده‌ای ندارند؛ بلکه ما معانی را می‌سازیم و این عمل را به‌واسطهٔ نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. برساختگرایی، وجود جهان مادی را نفی نمی‌کند؛ ولی معتقد است که آنچه معنی را حمل می‌کند، جهان مادی نیست؛ بلکه نظام زبانی یا نظامی که ما برای بیان مفاهیم از آن‌ها استفاده می‌کنیم، حمل‌کنندهٔ معنی هستند و این کنشگران اجتماعی هستند که از نظام مفهومی فرهنگ خود، نظام زبان‌شناختی و سایر نظام‌های بازنمایی برای ساخت معنی استفاده می‌کنند تا جهانی معنی‌دار و در ارتباط با دیگران را بسازند. براساس دیدگاه برساختی، نباید جهان مادی را که حاوی چیزها و افراد هستند، با کنش‌های نمادین و فرایندهای بازنمایی، معنی‌سازی و عمل زبانی مغشوش کرد؛ زیرا، معنی نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکردهای نمادین نشانه‌ها بستگی دارد (هال، ۲۰۰۷، به نقل از احمدزاده نامور و ربیعی، ۱۳۸۷، ص. ٤٧).

به‌طورکلی، می‌توان گفت که گرافیتی هنری مردمی و کنشی اجتماعی است که در ارتباط با قدرت و ایدئولوژی قرار دارد. همان‌طورکه ذکر شد، تعارض‌ها و تقابل‌های معنایی و عینی بین نگاه‌های مختلف (نگاه حقوقی- شهری و نگاه اجتماعی- هنری) به گرافیتی وجود دارند که درون مناسبات قدرت و ایدئولوژی بازنمایی را تعریف می‌کنند. در نگاه هال، بازنمایی ارتباط بین معنی، فرهنگ و زبان است. وقتی از بازنمایی زندگی روزمره در گرافیتی صحبت می‌کنیم، این مؤلفه‌ها را می‌توانیم مشاهده کنیم. مؤلفه‌ها و مضامین زندگی روزمره نوعی معنی هستند که در بافت‌ها و ساختارهای فرهنگی شکل گرفته‌اند و وقتی درقالب گرافیتی طراحی می‌شوند، «زبان بیان» پیدا می‌کنند؛ بنابراین، گرافیتی را می‌توان کنشی اجتماعی در درون مناسبات ایدئولوژیک و قدرت قلمداد کرد که بازنمایی معنی‌های فرهنگی را ازطریق رمزگان زبانی میسر می‌کند. افزون‌براین، این امکان وجود دارد که گرافیتی و معنی بازنمایی‌شده در آن بر زندگی روزمرهٔ شهروندان و ذهنیت اجتماعی آنان تأثیر بگذارند.

۳. روش تحقیق

روش پژوهش ازنوع تحلیل مضمون است. تحلیل مضمون، روشی برای شناخت، تحلیل و گزارش الگوهای موجود در داده‌های کیفی است. این روش، فرایندی برای تحلیل داده‌های متنی است و داده‌های پراکنده و متنوع را به داده‌های غنی و تفصیلی تبدیل می‌کند (براون و کلارک[1]، ۲۰۰۶). جامعهٔ آماری، تمامی گرافیتی‌های شهر اصفهان در سال‌های ۱۳۹٤ تا نیمهٔ اول سال ۱۳۹۷ بودند که گرافیتی‌کاران اصفهانی در شهر اصفهان ترسیم کرده‌اند. به‌دلیل‌اینکه گرافیتی‌ها پس از طراحی و ترسیم توسط نهادهای شهری پاک می‌شوند، آمار دقیقی از تعداد آن‌ها دردسترس نیست؛ باوجوداین، از ۱۳۲ گرافیتی استفاده شده است که ۹ مورد از آن‌ها براساس روش نمونه‌گیری هدفمند به‌عنوان نمونهٔ موردتحلیل انتخاب شده‌اند. این مطلب به‌منزلهٔ این نیست که از نمونه‌های دیگر استفاده نشده است؛ بلکه منظور این است که نمونه-

1. Braun, Clarke

های مختلف بررسی و تحلیل شده‌اند؛ اما تحلیل نشانه‌شناختی کامل روی این ۹ مورد صورت گرفته است. جمع‌آوری گرافیتی‌ها به‌عنوان داده‌های پژوهش، ازطریق صفحه‌های شخصی گرافیتی‌کارهای اصفهانی در اینترنت، شبکه‌های اجتماعی مجازی و صفحه‌های اینترنتی مرتبط با گرافیتی‌های ایرانی انجام شده است. برای تحلیل داده‌ها که داده‌هایی تصویری هستند، از روش تحلیل نشانه‌شناسی و به‌طور خاص، از تحلیل اسطوره‌ای رولان بارت استفاده شده است. برای دستیابی به این هدف، ابتدا دال‌ها و مدلول‌های اولیهٔ گرافیتی-های انتخاب‌شده مشخص شدند. سپس، گرافیتی‌ها در سطح اول مرتبهٔ نشانه تحلیل شدند. در دیدگاه بارت، تحلیل اسطوره‌ای، تحلیل در سطح دوم مرتبهٔ نشانه نیز است. آنچه در نظام اول مرتبهٔ نشانه است، در نظام دوم مرتبه، صرفاً یک دال می‌شود؛ بنابراین، در این مرحله، نشانه‌ای که از رابطهٔ دال و مدلول در سطح اول مرتبهٔ نشانه به‌دست آمده است، به یک دال تبدیل می‌شود و به‌دنبال درک مدلول آن در زنجیرهٔ نشانه‌شناسی رفته‌ایم. بارت، این سطح دوم مرتبه را سطح تحلیل اسطوره‌ای می‌نامد و در این سطح است که ایدئولوژی و تحلیل نقش آن در بازنمایی نشانه‌ای، وارد تحلیل می‌شوند. مبنای تحلیل ذکرشده در بالا، مدلی است که رولان بارت از تحلیل اسطوره طراحی کرده است؛ براین‌اساس، ابتدا تصاویر در سطح اول مرتبه تحلیل شدند. در این مرحله، معنی ظاهری و سطحی تصاویر گرافیتی‌ها مدنظر بوده است و به‌نوعی، توصیفی اولیه از گرافیتی‌ها ارائه شده است. آنچه در این مرحله اهمیت داشته است، معنی اولیه‌ای است که در یک تصویر گرافیتی برمبنای نشانگان و رمزگان موجود در آن وجود داشته است. در مرحلهٔ بعد سعی شده است تا ازیک‌طرف، با لحاظ‌کردن مناسبات ایدئولوژیک و قدرت و ازطرف‌دیگر، رابطهٔ معنی، فرهنگ و زبان تحلیلی عمیق‌تر و منسجم‌تر از تصاویر گرافیتی‌ها ارائه شود. درواقع، این مرحله کشف معنی پنهان موجود در گرافیتی‌ها بوده است؛ بنابراین، روش تحقیق غالب و منطق تحقیق، تحلیل مضمون بوده است که برمبنای روش تحلیل نشانه‌شناسی (تحلیل اسطوره‌ای رولان بارت)

سعی شده است، مضامین عمده در گرافیتی‌ها استخراج شوند و فرایند بازنمایی معنی در آن-ها مطالعه شود.

برای ارزیابی اعتبار و کیفیت تحلیل‌های نشانه‌شناختی سعی شده است که تحلیل‌های صورت‌گرفته از گرافیتی‌ها به سه متخصص در این زمینه (دو جامعه‌شناس و یک متخصص در هنر گرافیتی) نشان داده شوند تا تحلیل‌ها را بررسی کنند. نتایج نشان داد که هر سه نفر تاحدود زیادی تحلیل‌ها را تأیید کردند. همچنین، از چند نفر دیگر خواسته شد که چند نمونه از تصاویر را تحلیل نشانه‌شناختی کنند تا مشخص شود که تحلیل‌ها دیدگاه شخصی محقق نباشند. نتایج این روش نیز نشان داد که تحلیل‌های این افراد با تحلیل‌های محقق دارای اشتراکات فراوانی بودند و به‌نوعی، تحلیل‌ها تأیید شدند.

٤. یافته‌های تحقیق

برمبنای تحلیل یافته‌های حاصل از نشانه‌شناسی گرافیتی‌های انتخاب‌شده، هشت مضمون اصلی را می‌توان درزمینهٔ بازنمایی رخدادها و مسائل اجتماعی روزمره در گرافیتی‌ها بازشناسی کرد. در این بخش، دربارهٔ هرکدام از این مضمون‌ها همراه با نمونه‌هایی از تحلیل نشانه‌شناسی گرافیتی‌ها بحث قرار می‌شود.

الف- فساد اقتصادی و اختلاس

یکی از مضمون‌های اصلی و بنیادی که در گرافیتی‌های موردبررسی در شهر اصفهان بازنمایی شده‌اند، مفهوم فساد اقتصادی است. در سال‌های اخیر، فساد اقتصادی در عرصهٔ عینی جامعهٔ ایرانی به یک مسئلهٔ اجتماعی مهم تبدیل شده است و ازآنجایی‌که گرافیتی یکی از وظایف و کارکردهای خود را اعتراض به وضعیت موجود می‌داند، نسبت به بازنمایی این مسئله در گرافیتی‌ها بی‌تفاوت نبوده است. از مجموع گرافیتی‌های موردبررسی، ۱۳ مورد به بازنمایی این مسئله پرداخته‌اند که در این بخش یکی از این گرافیتی‌ها تحلیل نشانه‌شناختی می‌شود.

شکل ۱. اصفهان، چهارباغ (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (۱) در چهارباغ اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌طورکه در تصویر مشخص است، با یک برچسب مواجه هستیم که در آن یک مرد با کت‌وشلوار مرتب و مشکی دست‌به‌سینه ایستاده است. درکنار این تصویر، واژهٔ «مخلصیم» نوشته شده است. این گرافیتی به‌صورت گسترده در نقاط مختلف شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. این گرافیتی به‌عنوان یک تصویر نشانه‌ای، دارای یک دال است (تصویر یک مرد شیک‌پوش میان-سال و واژهٔ «مخلصیم»). احترام‌گذاشتن به دیگران می‌تواند مدلول باشد و خود طرح گرافیتی که محصول رابطهٔ دال و مدلول است، نشانه محسوب می‌شود؛ اما مسئلهٔ مهم این است که این روابط تنها در سطح اول مرتبهٔ نشانه هستند که اتفاق می‌افتند. این فرایند دلالتی، درواقع، همان دلالت مستقیم و آشکار است (تحلیل در سطح زبانی). در تحلیل نشانه‌شناختی بارتی و برای درک معنی پنهان این گرافیتی، نیاز است که روابط نشانه‌ای را در سطح دوم مرتبهٔ نشانه نیز بررسی نماییم (تحلیل در سطح اسطوره‌ای). این سطح از دلالت، دلالت ضمنی است. درواقع، دلالت مستقیم چیزی است که به تصویر درآمده است و دلالت ضمنی، شیوهٔ

به‌تصویرکشیدن آن و معنی‌های نهان آن است. برای درک و فهم این مسئله، ابتدا لازم است که خود نشانهٔ اول و معنی اول سطح آن را به‌عنوان دال درنظر بگیریم و به‌دنبال مدلول آن بگردیم. عنوان این گرافیتی می‌تواند کمک زیادی به ما کند. عنوان اثر، «اختلاس» است. در فرهنگ روزمرهٔ ایرانی، معمولاً اختلاس و فساد اقتصادی هم‌زمان با رفتارهایی چون احترام‌گذاشتن ظاهری به دیگران و تجربه در حوزهٔ کاری داشتن (سن مرد دال بر این مطلب می‌تواند باشد) اتفاق می‌افتند و این رفتارها به‌صورت هم‌زمانی درکنار هم قرار می‌گیرند و ممکن است یک معنی خاص به نام اختلاس را تولید کنند. واژهٔ «مخلصیم» نیز در این فرایند هم‌زمانی دال‌ها، نقش دارد. به‌هرحال، همهٔ این دال‌ها در یک قالب نشانه‌ای به‌عنوان یک دال محسوب می‌شوند که بر وجود و رخداد «اختلاس» دلالت دارند. خود واژهٔ «مخلصیم» می‌تواند بر این دلالت داشته باشد که اختلاسگر هم‌زمان که اجتماع را فریب می‌دهد، ظاهرسازی نیز می‌کند. درواقع، اختلاس به‌عنوان یک کنش، کنش‌های دیگری را با خود همراه می‌کند تا اتفاق بیفتد. این گرافیتی، در مخالفت با چنین وضعیتی ترسیم شده است و سعی دارد که اختلاس را به‌عنوان یک مسئلهٔ اجتماعی و ایدئولوژیک به‌چالش بکشد.

ب- کیفیت پایین خودرو و مرگ

مسئله و مضمون دیگری که در چندین گرافیتی بازنمایی شده و بر آن تأکید شده است، مسئلهٔ کیفیت پایین خودروهای داخلی و مرگ‌های ناشی از آن است. در سال‌های اخیر، مسئلهٔ کیفیت پایین خودروهای داخلی و تصادف‌های منجر به مرگ به یک مسئلهٔ اجتماعی تبدیل شده است و حتی ایجاد کمپین‌های اعتراضی را نیز به‌دنبال داشته است. به این امر در گرافیتی‌های شهر اصفهان نیز توجه شده و بازنمایی شده است.

شکل ۲. اصفهان، آمادگاه (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (۲) در خیابان آمادگاه اصفهان طراحی و اجرا شده است. در این گرافیتی، با نماد شرکت‌های خودروسازی سایپا و ایران‌خودرو مواجه هستیم که با یک زنجیر به همدیگر متصل شده‌اند. در پایین تصویر با عبارت «قاتلین زنجیره‌ای» روبه‌رو هستیم و درمیان تصویر نیز امضای طراح گرافیتی آمده است. این تصویر در سطح اول مرتبهٔ نشانه بر این دلالت دارد که دو شرکت خودروسازی درحال‌همکاری با همدیگر هستند. جهت حرکت نمادها به‌گونه‌ای است که بیشتر از آنکه با رقابت روبه‌رو باشیم با همکاری مواجه هستیم؛ وجود زنجیر می‌تواند بر این امر دلالت داشته باشد. عبارت «قاتلین زنجیره‌ای» در پایین تصویر نیز می‌تواند بر این امر دلالت داشته باشد که مرگ‌هایی عمدی به‌صورت زنجیره‌ای اتفاق افتاده‌اند. این مسئله همان دلالت مستقیم است؛ اما در سطحی مهم‌تر و بنیادی‌تر، این گرافیتی به‌عنوان یک دال، بر این امر دلالت می‌کند که کیفیت پایین خودروهای داخلی و به‌طور خاص، سایپا و ایران‌خودرو سبب شده است که بسیاری از انسان‌های ایرانی جان خودشان را ازدست بدهند. واژهٔ «قاتلین» بر این دلالت دارد که چنین مرگ‌هایی عمدی هستند و درعمل، ذنوعی قتل عمد محسوب می‌شوند که به‌صورتی زنجیره‌ای اتفاق افتاده‌اند. اگر در این فرایند دلالتی

به‌دنبال متهم اصلی این قتل‌های زنجیره‌ای بگردیم، زنجیری که دو نماد خودروسازی ایران‌خودرو و سایپا را به همدیگر متصل کرده است، مهم‌ترین دال است. این دال بیانگر این است که این دو شرکت خودروسازی با همکاری یکدیگر خودروهای بی‌کیفیت تولید می‌کنند (در تولید خودروهای بی‌کیفیت با همدیگر رقابت می‌کنند) و اتحاد و همکاری آن‌ها در این است که سبب رخداد قتل‌های زنجیره‌ای دراثر تصادف‌های رانندگی شده است. در این سطح، این گرافیتی هم‌زمان بر اهمیت وجود رقابت در تولید خودروی داخلی و نه همکاری و اشتراک منافع بین شرکت‌های خودروسازی تأکید می‌کند. در سطح هم‌زمانی، دال‌های مختلف موجود در گرافیتی (۲) این معنی را می‌رسانند که یک فرایند دلالتی در سطح دلالت ضمنی است. به‌هرحال، آنچه این گرافیتی نسبت به آن اعتراض دارد، کیفیت پایین خودروهای تولید داخل و مرگ‌های رخ‌داده دراثر این مسئله است.

ج- مجازی‌شدن نمایش «خود»

در سال‌های اخیر، مجازی‌شدن هویت و اظهار «خود» به مسئله‌ای بنیادی در سبک زندگیِ جوانان ایرانی تبدیل شده است. در این وضعیت، جوانان و سوژه‌های شهری وجود خودشان را ازطریق نمایش در شبکه‌های اجتماعی مجازی نشان می‌دهند. این مسئله یکی از مسائلی است که در بسیاری از گرافیتی‌های موردبررسی در این پژوهش بازنمایی شده است. درواقع، یکی از دغدغه‌های گرافیتی‌کاران اصفهانی، رسانه‌ای‌شدن و مجازی‌شدن زندگی روزمره و به‌طور خاص، نمایش خود است.

پرتال جامع علوم انسانی

شکل ۳. اصفهان، آمادگاه (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (۳) در خیابان آمادگاه اصفهان طراحی و اجرا شده است. در این گرافیتی، با تصویر یک دختر جوان روبه‌رو هستیم که یک کاپ قهرمانی را بالای سر برده است. بالابردن کاپ بر این دلالت دارد که وی در یک مسابقه برنده شده است. شیوه پوشش و نمایش بدن وی بر این دلالت دارد که وی در زمینه‌ای برنده شده است که در ارتباط با نمایش بدن و وجودش است. نماد شبکهٔ اجتماعی اینستاگرام نشان‌دهندهٔ این است که برنده‌شدن ازطریق این شبکهٔ اجتماعی اتفاق افتاده است. نوشتهٔ «هر هفته یک برنده» نیز بر این دلالت دارد که این کاپ قهرمانی، برنده‌شدن و مسابقه هر هفته یک بار برگزار می‌شود. تاکنون، تنها دلالت مستقیم را در سطح اول مرتبهٔ نشانه دنبال کرده‌ایم؛ اما این گرافیتی قطعاً معنی‌های پنهان بسیار مهم‌تر و بیشتری درون خودش دارد. اگر در این سطح به گرافیتی (۳) نگاه کنیم، مشخص می‌شود که با مسئله‌ای عمیق به نام «نمایش لحظه‌ای بدن در اینستاگرام» مواجه هستیم. این امر را به‌خوبی می‌توان با «دال» قراردادن تحلیل سطح اول مرتبهٔ نشانه مشاهده کرد. درواقع، اینستاگرام و مجازی‌شدن، به‌طورکلی سلیقه‌ها و فانتزیِ سوژه‌های جوان را مدیریت می‌کنند و بر آن‌ها نظارت می‌کند و سوژه‌ها برمبنای نگاهِ دیگری هستند که خودشان را شکل می‌دهند. این امر در جامعه این قدر گسترده شده است که درعمل به یک مسابقه و

رقابت جدی و روزمره تبدیل شده است و انسان‌ها در این مسابقه برای هرچه‌بیشتر به‌نمایش‌درآمدن خودشان در اینستاگرام رقابت می‌کنند. کنار هم قراردادن دال‌های مختلف موجود در گرافیتی بالا در شیوه هم‌زمانی ما را به نتیجهٔ یادشده می‌رساند. به‌هرحال، با درنظرگرفتن این نکته که این گرافیتی دراساس وجه اعتراضی دارد، می‌توان گفت که چنین وضعیتی از دیدگاه گرافیتی ذکرشده در بالا ناپسند است و این گرافیتی سعی دارد تا چنین وضعیت و شیوه‌ای از نمایشِ بدن و وجودِ خویشتن را زیرسؤال ببرد.

د- خشونت علیه زنان

در کشورهای مختلف (هم کشورهای غربی و هم کشورهای جهان سوم)، خشونت علیه زنان هنوز یک مسئلهٔ اجتماعی بنیادی است. این امر در کشورهای جهان سوم و به‌ویژه در ایران تاحدودی گسترده‌تر بوده است. نمود این امر را می‌توان در خشونت خانگی علیه زنان، اسیدپاشی و غیره مشاهده کرد. در گرافیتی‌های موردبررسی این امر به‌صورت گسترده‌ای نشان داده شده و بازنمایی شده است. درواقع، یکی از دغدغه‌های موردنظر گرافیتی‌های موردبررسی، خشونت علیه زنان بوده است.

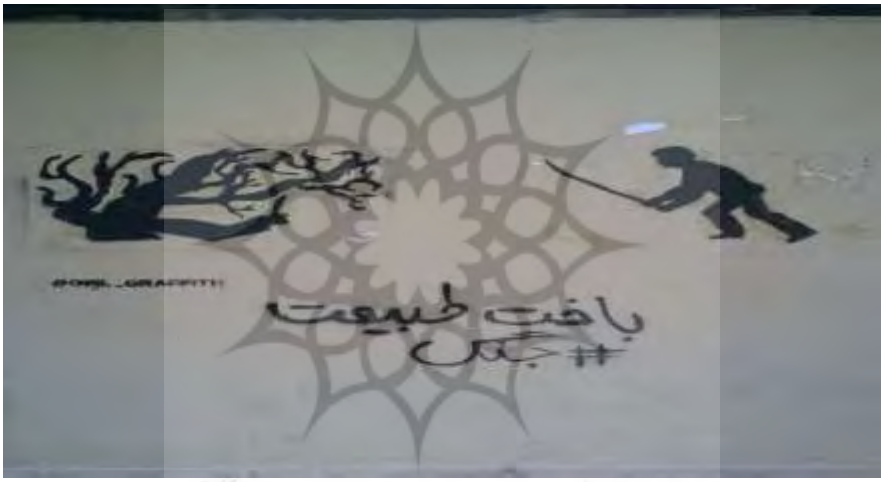
شکل ٤. اصفهان، خیابان توحید (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (٤) اثر «میخ» از گرافیتی‌کارهای اصفهانی است که در خیابان توحید اجرا و طراحی شده است. در این گرافیتی، تصویر زنی را مشاهده می‌کنیم که از چیزی فرار می‌کند؛ حرکت پاهای زن بر این دلالت دارد. زن دستانش را روی صورتش گرفته است که بر هراس و ترس وی از چیزی دلالت دارد. روی صورت دختر، خون پاشیده شده است که بر حمله‌ای خونین به وی دلالت دارد. در تصویر صورت زن را نمی‌بینیم که می‌تواند بر این دلالت داشته باشد که صورت وی لازم است پوشانده شود و دیده نشود. همهٔ این دلالت‌ها، در سطح اول مرتبهٔ نشانه قابل‌بحث هستند و به‌نوعی، دلالت مستقیم محسوب می‌شوند. این دلالت، محصول هم‌زمانی دال‌های ذکرشده درکنار همدیگر هستند؛ اما برای اینکه معنی پنهان و ضمنی این گرافیتی را درک کنیم، لازم است که از سطح زبانی گذر کنیم و در روایت بارتی وارد سطح دوم مرتبهٔ نشانه و سطح تحلیل اسطوره‌ای شویم. در این سطح، مهم‌ترین معنی و مدلولی که از تصویر بالا و نظام نشانه‌ای سطح اول مرتبهٔ آن به‌عنوان یک دال، می‌توان کشف کرد، خشونت علیه زنان است. همهٔ دال‌های ذکرشده به‌نوعی این مسئله را نشان می‌دهند. مهم‌ترین نشانه دراین‌زمینه، خون است. درواقع، خون یک ابردال در نظام نشانگانی گرافیتی (٤) است که نشان‌دهندهٔ برخوردی ایدئولوژیک با مسئلهٔ زنان است. وقتی این دال را درکنار دال‌های دیگر به‌ویژه «پوشاندن صورت زن» قرار دهیم، به این نتیجه می‌رسیم که خشونت و بدن تعامل بنیادی با هم دارند. درواقع، خشونت به‌نوعی حمله به تن زنانه و به‌ویژه صورت زنانه، به‌عنوان مهم‌ترین نماد ظاهری زنانگی محسوب می‌شود. به‌هرحال، در این سطح، خشونت علیه زنان به‌عنوان یک معنی ضمنی برداشت می‌شود و این گرافیتی سعی دارد، هم‌زمان که این مسئله را بازنمایی می‌کند، علیه آن نیز واکنش نشان دهد. درواقع، این گرافیتی اعتراضی به وضعیت خشونت علیه زنان در اجتماع ایرانی دارد.

٥- مرگ طبیعت و ویرانی اجتماع

یکی دیگر از مضمون‌های اصلی که در گرافیتی‌های موردبررسی بازنمایی شده و به آن توجه شده است، مسئلهٔ بی‌توجهی به محیط‌زیست و طبیعت است. در سال‌های اخیر، این امر

در سطح جهانی و به‌طور خاص، در جامعهٔ ایرانی به یک مسئلهٔ جدی اجتماعی تبدیل شده است که با بقای تمدن ایرانی، اجتماع و فرهنگ ایرانی سروکار دارد. وضعیت توجه به محیط‌زیست در ایران چندان مناسب نیست و از هم‌اکنون بحران‌های اجتماعی ناشی از آن آغاز شده‌اند. بحران آب، ریزگردها و غیره را می‌توان نمودهایی عینی از این مسئله قلمداد کرد. به‌هرحال، در گرافیتی‌های موردبررسی در شهر اصفهان، به این مسئله به‌صورت جدی توجه شده و بازنمایی شده است.



شکل ۵. اصفهان، روبه‌روی هتل عباسی (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (۵) یکی دیگر از گرافیتی‌هایی است که در شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌طورکه در تصویر مشخص است، در این گرافیتی با چند دال مشخص مواجه هستیم. در سمت راست تصویر، یک مرد را مشاهده می‌کنیم که شمشیری در دست دارد که بر این دلالت دارد که وی درحال‌حمله‌کردن به چیزی است. ژست بدن و پاهای مرد نیز بر همین مطلب دلالت دارند. درمقابل، درختی را مشاهده می‌کنیم که درحال‌خشکیده‌شدن است و به‌طرف مردی که درحال‌حمله است، افتاده است. برمبنای نوشتهٔ پایین گرافیتی (باخت

طبیعت = جنگ)، این درخت بر جنگل به‌طور خاص و طبیعت به‌طورکلی دلالت دارد. جهت حرکت مرد و درخت که به‌سوی همدیگر است، بر این دلالت دارد که بین این دو قرار است جنگ و درگیری اتفاق بیفتد؛ اما با دقت بیشتر می‌توان به این نتیجه رسید، مرد که بر انسان دلالت دارد، درحال‌حمله‌کردن به درخت است که می‌تواند بر ویرانی طبیعت توسط انسان دلالت داشته باشد. این دلالت‌ها و معنی‌ها در سطح اول مرتبهٔ نشانه هستند و دلالتی مستقیم محسوب می‌شوند؛ اما در سطح دوم مرتبهٔ نشانه می‌توان گفت که معنی بنیادی گرافیتی (۵) این است که ویرانی طبیعت به‌طور مستقیم سبب ویرانی و نابودی خود انسان نیز خواهد شد. به عقیدهٔ این گرافیتی، این اتفاق ازطریق جنگ روی خواهد داد. این جنگ، جنگ انسان علیه طبیعت است. درنهایت، این طبیعت است که بازنده می‌شود؛ اما آنچه ویران می‌شود، تنها طبیعت نیست؛ بلکه خود انسان نیز ویران می‌شود. اگر نقش ایدئولوژی را در اینجا وارد کنیم، مشخص می‌شود که توسعه‌طلبی انسان‌ها و جوامع بدون توجه به عواقب بهره‌برداری بی‌رویهٔ آن‌ها از منابع طبیعی و محیط‌زیست درکنارِ رفتارهای زیست‌محیطی نامناسب، درنهایت، سبب نابودی اجتماع انسانی خواهند شد؛ بنابراین، گرافیتی (۵) را دراصل می‌توان اعتراضی نسبت به ایدئولوژی توسعه‌طلبی انسان‌ها بدون توجه به منابع زیست‌محیطی قلمداد کرد.

و- درمعرض خطر قرارگرفتن کودکی

کودکی مسئله‌ای بنیادی است که اساس آیندهٔ جوامع مختلف را شکل می‌دهد و از این حیث بسیار حساس دارد؛ اما در سال‌های اخیر، این پدیده با خطرهای بسیاری مواجه شده است. آوارگی کودکان در جنگ، کودکان کار، قاچاق کودکان، خشونت علیه کودکان، بیماری‌های کودکان و غیره ازجملهٔ این موارد هستند. در بررسی گرافیتی‌های شهر اصفهان مشخص شد که دو مسئله بیش‌ازهمه بازنمایی شده‌اند: خشونت علیه کودکان و کودکان بیمار و مسائل مرتبط با آن‌ها.

خشونت علیه کودکان مسئله‌ای است که در تاریخ همیشه وجود داشته است؛ اما در سال-های اخیر، ابعاد وسیع‌تری به خود گرفته است. براساس گزارش جهانی خشونت علیه کودکان، سالانه نزدیک به ۲۵۰ میلیون کودک به‌نوعی درمعرض خشونت قرار می‌گیرند. آمار دقیقی از خشونت علیه کودکان در ایران وجود ندارد؛ اما شواهد غیررسمی نشانگر ابعاد وسیع این مسئله در ایران نیز هستند. به‌هرحال، این مسئله‌ای اجتماعی است که در گرافیتی-های شهر اصفهان به آن توجه شده و بازنمایی شده است.

شکل ٦. اصفهان، سی‌وسه‌پل (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (٦) در سی‌وسه پل شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌گونه‌که در تصویر مشخص است، با تصویر دختربچه‌ای مواجه هستیم که با حالتی گریان به نقطه‌ای یا چیزی اشاره می‌کند. طرز پوشش، موها و صورت بر این دلالت دارند که با یک دختربچه مواجه هستیم. حالت صورت دختربچه بر این دلالت دارد که وی به‌شدت از چیزی یا کسی ترسیده است و هراسی وحشتناک در صورتش قابل‌مشاهده است. حرکت دست وی که به‌صورت اشاره است، بر این دلالت دارد که وی می‌داند چه کسی یا چه چیزی وی را

ترسانده و به‌وحشت انداخته است و به آن اشاره می‌کند. همچنین، این امر می‌تواند بر درخواست کمک ازسوی وی دلالت داشته باشد. این معنی‌ها و دلالت‌ها در سطح اول مرتبهٔ نشانه قابل‌بحث هستند و به‌نوعی دلالت‌های مستقیم محسوب می‌شوند؛ اما در سطح دوم مرتبهٔ نشانه، با دلالت ضمنی خشونت علیه کودکان مواجه هستیم. درواقع، آنچه از نظام نشانه‌ای اول مرتبهٔ نشانه برداشت می‌شود (به‌عنوان یک دال)، این است که خشونت علیه کودکان در سطحی وسیع درحال‌روی‌دادن است. این دختربچه به‌نوعی نماد تمام کودکان است و بر مفهوم کودکی دلالت دارد. درواقع، یک منطق، درحال‌اعمال خشونت علیه کودکان است. فراتر از اینکه منبع این منطق کجاست و چه کسی آن را نمایندگی می‌کند، می‌توان گفت که «کودکی» در جامعهٔ ایرانی همانند جامعهٔ جهانی درحال‌تبدیل‌شدن به پدیده‌ای هراس‌انگیز است که در آن خشونت به شدیدترین شیوهٔ ممکن اعمال می‌شود. با درنظرگرفتن اینکه در کودکی است که نطفهٔ فرهنگی و اجتماعی جامعه بسته می‌شود، این مسئله می‌تواند عواقب بسیار ناگواری برای جامعهٔ ایرانی داشته باشد. این گرافیتی، چنین موقعیت و وضعیتی را به‌نقد می‌کشد و نسبت به آن اعتراض دارد.

علاوه‌بر خشونت علیه کودکان، درگیرشدن کودکان با بیماری و عواقب و مسائل مرتبط با آن مفهوم و مضمون دیگری است که در گرافیتی‌های موردبررسی تاحدودزیادی به آن توجه شده است. بیماری سرطان کودکان اصلی‌ترین این بیماری‌ها است. کودکان در سنینی هستند که درک چندانی از بیماری و به‌ویژه سرطان ندارند و درصورت بی‌توجهی بزرگسالان ممکن است تجربه‌های بسیار ناخوشایندی داشته باشند.

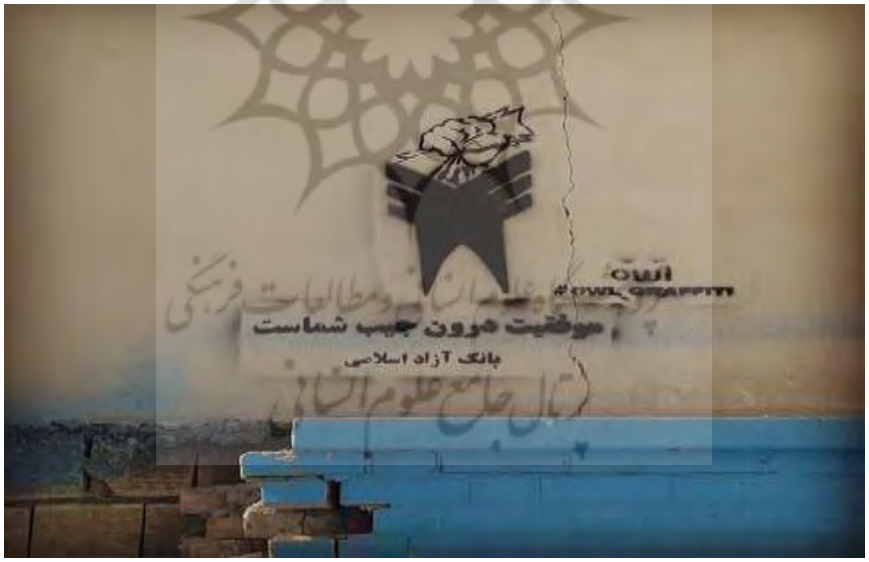
شکل ۷. اصفهان، آمادگاه (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (۷) در خیابان آمادگاه اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌طورکه مشخص است، در تصویر کودکی را مشاهده می‌کنیم که موهای سرش را تراشیده است. این مسئله بر این دلالت دارد که وی به بیماری سرطان گرفتار شده است. تنها با بالاتنهٔ کودک روبه‌رو هستیم که می‌تواند بر این دلالت داشته باشد که وی در مشکلاتی که ناشی از سرطان هستند، گرفتار آمده است. در قسمت دیگر، تصویر یک طناب دار را مشاهده می‌کنیم که بر این دلالت دارد که مرگ درانتظار کودک است. طناب دار، دالی است که بر مرگ دلالت دارد. کودک با مشتی گره‌شده به طناب دار حمله می‌کند که بر مقاومت و مبارزهٔ کودک با بیماری و درواقع، مرگ دلالت دارد. این معنی‌های مستقیم، در سطح اول مرتبهٔ نشانه و سطح زبانی هستند. در سطح دوم مرتبهٔ نشانه، با مسئله‌ای به نام «مقاومت دربرابر بیماری» ازسوی کودک که نمادی از خود کودکی است، مواجه هستیم. درواقع، مسئله و معنی اصلی در این گرافیتی، در سطح دوم مرتبهٔ نشانه، مفهوم «مقاومت» است. این مقاومت دربرابر مرگ است که اتفاق می‌افتد. کودکی درمعرض نابودی است و دربرابر آن مقاومت می‌کند. این گرافیتی را نمی‌توان یک گرافیتی اعتراضی قلمداد نمود؛ بلکه بیشتر نوعی گرافیتی آموزنده است که به ترویج فرهنگ مقاومت دربرابر بیماری در کودکان می‌پردازد. به‌هرحال، آنچه در این گرافیتی

بر آن تأکید شده است، مقاومت کودک دربرابر مرگ است. این مقاومت لازم است که ازسوی جامعه در کودک ایجاد شود؛ اما در تصویر به‌صورت مستقیم چنین مسئله‌ای لحاظ نشده است؛ هرچند پیام اصلی گرافیتی را می‌توان همین مسئله قلمداد کرد.

ز- کالایی‌شدن دانش

در سال‌های اخیر، در جامعهٔ ایران، دانش وضعیتی نامناسب پیدا کرده است و مناسبات سرمایه‌داری و مفنعت‌محور بر آن حاکم شده‌اند و درعمل با پدیده‌ای به نام «کالایی‌شدن دانش» مواجه هستیم. درواقع، دانش به یک کالای فروشی برای کسب سود تبدیل شده است. نماد این امر را می‌توان در پذیرش غیرمنطقی و بی‌رویهٔ دانشجو به‌ویژه در سطح تحصیلات تکمیلی مشاهده کرد. این مسئله‌ای است که در گرافیتی‌های موردبررسی تاحدودزیادی بازنمایی شده است.



شکل ۸. اصفهان، مکان نامشخص (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (۸) در مکانی نامشخص در شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. آنچه از تصویر این گرافیتی نمایان است، نماد و نشانِ یکی از دانشگاه‌های اصلی کشور (دانشگاه آزاد اسلامی) است. این مسئله بر آن دانشگاهِ خاص دلالت دارد. در بالای نمادِ دانشگاه، یک دست را مشاهده می‌کنیم که کاغذی را دردست گرفته و آن را مچاله کرده است. این کاغذ بر مدرک تحصیلی دلالت دارد و مچاله‌کردن آن نیز بر بی‌ارزش‌شدن مدرک تحصیلی دلالت دارد. در پایین تصویر، جملهٔ «موفقیت درون جیب شماست» نوشته شده است که بر این دلالت دارد که این پول و سرمایه است که موفقیت را تضمین می‌کند؛ نه خود تحصیلات. جیب بر پول و سرمایه دلالت دارد. این معنی‌های مستقیم، در سطح زبانی و سطح اول مرتبهٔ نشانه هستند؛ اما در سطح دوم مرتبهٔ نشانه، با معنی‌های عمیق‌تری مواجه هستیم. مفهوم اصلی و معنی بنیادی این گرافیتی در این سطح، کالایی‌شدن دانش است. درواقع، کسی که سرمایه و پول داشته باشد، می‌تواند ازطریق تحصیلات به موفقیت دست پیدا کند و اگر چنین امتیازی نداشته باشد، حتی درصورت کسب بالاترین مدارج علمی نیز نمی‌تواند به موفقیت دست یابد. این گرافیتی به‌صورت مستقیم ایدئولوژی و منطق توسعهٔ کمّی تحصیلات دانشگاهی در ایران را به‌چالش می‌کشد و معتقد است که آنچه حرف اول و آخر را می‌زند، پول و سرمایه است؛ نه تحصیلات. علاوه‌براین، در این گرافیتی به مسئلهٔ پولی‌شدن و اقتصادی و تجاری‌شدن دانشگاه نیز اعتراض شده است و نسبت به آن واکنش نشان داده شده است؛ بنابراین، مضمون اصلی و معنی ضمنی گرافیتی (۸)، به‌طورکلی در سطح اسطوره‌ای و دوم مرتبهٔ نشانه، اعتراض نسبت به کالایی‌شدن دانش است.

ح- ژست‌گرفتن فرهنگی

ژست‌گرفتن، به‌ویژه ازنوع فرهنگی آن که می‌تواند نمادی از ارتقای سطح پرستیژ اجتماعی باشد، درحال‌تبدیل‌شدن به یک مسئلهٔ اجتماعی مهم در جامعهٔ ایران است. درواقع، مسئله این است که برخی از افراد که معمولاً از طبقه‌های بالا و متوسط جامعه هستند، بدون اینکه ابزارهای سرمایهٔ فرهنگی داشته باشند، با ژست‌گرفتن و به‌نوعی نقاب بر چهره زدن

سعی دارند که پرستیژ اجتماعی خود را بالا ببرند. این یک مسئلهٔ اجتماعی است که می‌تواند عواقب ناخوشایندی برای جامعه داشته باشد و در گرافیتی‌های موردبررسی بازنمایی شده و به آن توجه شده است.

شکل ۹. اصفهان، مکان نامشخص (پورتال ایران‌گرافیتی)

گرافیتی (۹) در شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌طورکه مشخص است، در این گرافیتی با چند دال نمایان مواجه هستیم. دو مرد در این تصویر دیده می‌شوند: یکی از آن‌ها کتابی را روی سرش گذاشته است که می‌تواند بر این دلالت داشته باشد که کتاب می‌تواند سبب رشد و توسعهٔ فکری انسان شود؛ اما درکنار این مرد، مرد دیگری را مشاهده می‌کنیم که دوربین گوشی را دردست گرفته است و از خودش و مردی که کتاب را بر سرش گذاشته است، عکس سلفی می‌گیرد. این مطلب بر این دلالت دارد که مرد می‌خواهد وانمود کند، وی آدمی است که کتاب می‌خواند و یک سوژهٔ فرهنگی است؛ اما درواقع، این‌طور نیست و تنها شیوه‌ای از ظاهرفریبی را مشاهده می‌کنیم. سلفی‌گرفتن با دوربین از خود و

کتاب می‌تواند بر صورتی از تفاخر دلالت داشته باشد. درواقع، مرد می‌خواهد با نمایش هم‌زمان خود و کتاب درکنارهم، این‌گونه وانمود کند که یک آدم کتاب‌خوان است. نوشتهٔ پایین گرافیتی نیز به‌خوبی این مطلب را نشان می‌دهد. دلالت‌های یادشده، در سطح زبانی؛ یعنی در سطح اول مرتبهٔ نشانه رخ داده‌اند و شیوه‌ای از دلالت مستقیم هستند. برای درک عمیق‌تر گرافیتی باید وارد سطح تحلیل اسطوره‌ای شویم. در این سطح، آنچه از گرافیتی (۹) برداشت می‌شود، این است که ژست‌گرفتن با کتاب (به‌عنوان یک کالای فرهنگی) سبب ارتقای سطح پرستیژ اجتماعی فرد می‌شود؛ هرچند درواقع، این‌گونه نیست. پیام اصلی این گرافیتی در این سطح این است که این عمل؛ یعنی ژست‌گرفتن به‌عنوان یک آدم کتاب‌خوان و نقاب کتاب‌خوان و فرهنگی‌بودن برچهره‌زدن، مسئله‌ای ناپسند و نادرست است؛ فعل منفی نوشتهٔ زیر گرافیتی به‌خوبی این مسئله را نشان می‌دهد. همچنین، می‌توان این گرافیتی را نوعی اعتراض به وضع موجود فرهنگی و آموزشی جامعه نیز تلقی نمود؛ اینکه چنین آدم-هایی که با کالاهای فرهنگی ژست می‌گیرند، محصول چنین گفتمانی هستند. به‌هرحال، این گرافیتی را می‌توان نوعی اعتراض به این مسئله قلمداد کرد.

۵. نتیجه‌گیری

گرافیتی شهری اصفهان همانند گرافیتی‌هایی که در دیگر شهرهای ایران طراحی و اجرا می‌شوند، نسبت به مسائل اجتماعی روزمره به‌شدت حساس است و نسبت به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. مشاهده‌های میدانی پژوهشگران و بررسی مسئلهٔ گرافیتی در شهر اصفهان در فضای مجازی بیانگر این هستند که مسئولان شهری اصفهان هنوز با گرافیتی شهری به‌مثابهٔ یک رفتار مجرمانه برخورد می‌کنند و در سریع‌ترین زمان ممکن، به پاک‌سازی گرافیتی‌ها اقدام می‌کنند. این مسئله در شهرهای دیگر به‌ویژه تهران، کرج و شیراز به این شدت وجود ندارد. درمقابل، خود گرافیتی‌کاران و بسیاری از افراد دیگر این گرافیتی‌ها را یک هنر اعتراضی قلمداد می‌کنند (مصاحبه‌های کوتاه با شهروندانی که چنین گرافیتی‌هایی را مشاهده

نموده‌اند، این مطلب را تأیید می‌کند)؛ بنابراین، در شهر اصفهان همانند دیگر شهرهای ایران، اما با شدتی بیشتر، ما با شیوه‌ای از تقابل معنایی بین مجرمانه تلقی‌نمودن گرافیتی و اعتراضی تلقی‌نمودن آن روبه‌رو هستیم. این مسئله سبب شده است که گرافیتی‌های شهری در اصفهان به‌سختی مشاهده شوند و درعمل، کنش گرافیتی در اصفهان خیلی توسعه‌نیافته است و تنوع زیادی همانند آنچه در شهرهای دیگر همچون تهران می‌بینیم، وجود ندارد. این تقابل‌ها و تعارض‌ها را می‌توان در رویکردهای نظری به مفهوم بازنمایی نیز مشاهده کرد. آنچه در بازنمایی اهمیت دارد، مناسبات قدرت و ایدئولوژیک است که هال (۲۰۰۷) به آن اشاره می‌کند. در درون این مناسبات است که تقابل موجود در گرافیتی‌ها شکل می‌گیرد و مفصل‌بندی می‌شود. همان‌طورکه ذکر شد، تقابلی بین قدرت نهادهای شهری- حقوقی با قدرت اجتماعی- هنری در گرافیتی‌ها وجود دارد که در شهر اصفهان نیز به‌شدت بر گرافیتی تأثیر گذاشته است. مسائل مختلفی سبب شده‌اند که چنین تقابلی در شهر اصفهان نسبت به شهرهای دیگر شدیدتر باشد. یکی از این مسائل این است که عموماً گرافیتی‌های شهر اصفهان در فضاهایی طراحی شده‌اند که گردشگران داخلی و خارجی به آن‌ها رفت‌وآمد می‌کنند و شهرداری و نهادهای مرتبط بر این باور هستند که چنین گرافیتی‌هایی چهرهٔ شهر را زشت می‌کنند و بر جذب گردشگر به این فضاها تأثیر می‌گذارند. علاوه‌براین، گرافیتی‌های شهر اصفهان در فضاهایی فرهنگی نیز طراحی می‌شوند (برای نمونه آمادگاه) که این مسئله احتمالاً نهادهای حقوقی و فرهنگی رسمی را با واکنش مواجه کرده است. دراساس، آنان گرافیتی را هنر قلمداد نمی‌کنند و با آن به‌عنوان کنشی مجرمانه برخورد می‌کنند. در سال‌های اخیر، نمایشگاه‌های معدودی در شهر اصفهان برگزار شده‌اند؛ اما بیشتر گرافیتی‌های به‌نمایش‌درآمده ماهیتی غیرانتقادی و غیراعتراضی داشته‌اند. به‌هرحال، ماهیت انتقادی گرافیتی‌های طراحی‌شده در فضاهای فرهنگی و توریستی شهر اصفهان احتمالاً نقشی بنیادی در تشدید این تقابل داشته است. این مسئله را در کشورهای دیگر نیز می‌توان مشاهده نمود. درواقع، تقابل بین نهادهای قدرت و هنرمندان گرافیتی و شکل‌گیری شیوه‌ای از هنر مقاومت

در آنان، ویژهٔ جامعهٔ شهری اصفهان و ایران نیست و کم‌وبیش در کشورهای دیگر نیز وجود دارد. دیکینسون[1] (۲۰۰۸) معتقد است که مجرم‌کردن جوانان گرافیتی‌کار تجربه‌ای تاریخی بوده است که زیر پرچم بازسازی نئولیبرالی اجتماع آمریکایی رخ داده است؛ باوجوداین، تجربهٔ هنر گرافیتی علاوه‌بر تقابل و منازعه بر سر فضای شهری، یک تقابل بنیادی دیگر را در اجتماع آمریکایی شکل داده است: تقابل بین روایت فرهنگی مقاومت و گفتمان قدرت. کرامر[2] (۲۰۱۰) با مردم‌نگاری گرافیتی‌های شهر نیویورک به این نتیجه رسیده است که بیشتر گرافیتی‌ها موضعی انتقادی نسبت به سیاست و اجتماع آمریکایی و نیویورکی دارند. فرل (۱۹۹۵) با بررسی گرافیتی‌های دنور[3] و کولرادو[4] در ایالات متحدهٔ آمریکا معتقد است که تولید گرافیتی‌ها برای جوانان نوعی مقاومت دربرابر تبعیض نژادی و کنترل محیط‌های شهری ازسوی نهادهای دولتی است. اعضای گروه‌های گرافیتی زیرزمینی، درراستای تضعیف تلاش-های مقام‌های حقوقی و سیاسی، برای کنترل فضاهای فرهنگی و شهری فعالیت می‌کنند. اخوییان (۱۳۹۳) در مطالعهٔ گرافیتی‌های شهر تهران شیوه‌ای از مقاومت و اعتراض را نتیجه گرفته است. رضایی (۱۳۹۲) نیز با بررسی گرافیتی‌های شهر تهران معتقد است که گرافیتی ایرانی شکلی از مقاومت را در خود دارد که خود را دربرابر ساختار رسمی تعریف می‌کند. ازسوی‌دیگر، مقاومت ازطریق گرافیتی آمیخته با خودبیانگری کارگزاران گرافیتی است که درپی تعریف دیگری از هویت خود و زندگی شهری هستند.

مسئلهٔ بنیادی دیگر این است که برخلاف بسیاری از گرافیتی‌های شهرهای دیگر ایران به‌ویژه شهر تهران که موقعیتی اعتراضی دارند، برخی از گرافیتی‌های شهری اصفهان موضعی انتقادی ندارند؛ بلکه بیشتر در مسیر همدردی و همراهی با وضعیت حاکم بر مسائل اجتماعی خاص حرکت می‌کنند؛ به‌عنوان‌مثال، گرافیتی‌هایی که به مسئلهٔ کودکان یا گروه‌های

1. Maggie Dickinson
2. Kramer
3. Denver
4. Colorado

به‌حاشیه‌رانده‌شده می‌پردازند، بیشتر در مسیر خود جامعه و اندیشهٔ حاکم و غالب آن حرکت می‌کنند. مسائل اجتماعی مرتبط با کودکان، مسئله‌ای است که همهٔ جامعه با آن درگیر هستند و به‌نوعی خود را دربرابر آن مسئول می‌دانند. گرافیتی‌های شهری اصفهان نیز درهمین‌زمینه عمل می‌کنند. یا گرافیتی‌هایی که درزمینهٔ همدردی با سربازان شهید و شهدا به‌صورت‌کلی طراحی و اجرا شده‌اند، بیشتر از آنکه اعتراض نسبت به وضعیت موجود باشند، درراستای همدردی و تقویت انسجام اجتماعی عمل می‌کنند. درنهایت، می‌توان این ایده را طرح کرد که گرافیتی‌های شهری اصفهان هم‌زمان که وجه اعتراضی دارند و نسبت به برخی از مسائل اجتماعی اعتراض شدید دارند، وجهی انسجام‌بخش نیز به خود می‌گیرند و در برخی موارد به تقویت انسجام اجتماعی و هویت اجتماعی کمک می‌کنند؛ بنابراین، می‌توان گفت که در اصفهان گرافیتی علاوه‌بر موضع انتقادی، دارای معنایی هویت‌بخش نیز است. این معنی هویت‌بخش را از دو جنبه می‌توان بررسی کرد: جنبهٔ اول این است که گرافیتی درحال‌تبدیل‌شدن به کنشی معنی‌بخش برای بخش‌هایی از جامعهٔ شهری اصفهان است. بسیاری از هنرمندان گرافیتی‌کار و شهروندان با چنین گرافیتی‌هایی احساس معنی می‌کنند. به‌عبارت‌بهتر، می‌توان گفت که گرافیتی درحال‌تبدیل‌شدن به یکی از منابع معنایی درمیان بخشی از جامعهٔ شهری اصفهان است. درواقع، «دیوار» به فضایی برای معنی‌یابی هویتی تبدیل شده است. این مسئله‌ای است که در مطالعات پیشین نیز به آن توجه شده است. بریتنی (۲۰۱۰) با مطالعهٔ گرافیتی‌های شمال شرقی ایتالیا دریافت که برای گرافیتی‌کاران، «دیوار» به میدانی برای برقرار روابط اجتماعی و حضور در حوزهٔ عمومی تبدیل شده است. کامپوس (۲۰۱۳) نیز در نگاهی مشابه، با بررسی گرافیتی‌های شهر لیسبون پرتغال به این نتیجه رسیده است که گرافیتی برای جوانان به‌مثابهٔ یک راهبرد پیچیده برای مدیریت هویت و زندگی روزمره عمل می‌کند؛ جنبهٔ دوم، انسجام‌بخشی هویتی است که گرافیتی‌های شهر اصفهان شکل می‌دهند. مضامین بازنمایی‌شده در گرافیتی‌های شهر اصفهان فراتر از ابعاد صرف انتقادی حرکت می‌کنند و به انسجام‌بخشی هویتی نیز می‌پردازند. این مطلب

تأییدکنندهٔ یافته‌های برخی پژوهش‌های دیگر ایرانی است. جمالی (۱۳۹۲) معتقد است که مضامین بازنمایی‌شده در گرافیتی‌های ایرانی حتماً انتقادی نیستند؛ بلکه به مسائل اجتماعی روزمره‌ای که معنی انتقادی ندارند نیز توجه می‌کنند و آن‌ها را بازنمایی می‌کنند. این مسئله‌ای است که به‌وضوح در گرافیتی‌های شهر اصفهان نیز مشاهده می‌شود.

در نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت که تقابل بین نهادهای حقوقی- شهری و قدرت اجتماعی- هنری در شهر اصفهان که تقابلی شدیدتر نسبت به شهرهای دیگر ایران به‌نظر می‌رسد دارد، فضایی حداقلی را برای طراحی و اجرای هنر گرافیتی در شهر اصفهان باقی گذاشته است؛ باوجوداین، شاهد بازنمایی مسائل و مضامینی در گرافیتی‌های شهر اصفهان هستیم که هم‌زمان که موضع انتقادی و اعتراضی را در خود دارند، مضامین هویت‌بخش ملی و انسجام‌بخش را نیز نمایش می‌دهند و آن‌ها را بازنمایی می‌کنند. هم‌زمان با این رخدادها، گرافیتی در شهر اصفهان درحال‌تبدیل‌شدن به یکی از منابع هویت‌بخش، به‌ویژه درمیان نوجوانان و جوانان است؛ هرچند به قول برخی از گرافیتی‌کاران اصفهانی، گرافیتی در این شهر هنوز در دوران کودکی خود قرار دارد.

کتابنامه

۱. اخویان، م. (۱۳۹۳). *صورت‌بندی دیوارنگاره‌های شهر تهران به‌مثابهٔ مقاومت*. تهران: سایت هنر مقاومت.

۲. آسابرگر، آ. (۱۳۸۷). روش‌های تحلیل رسانه‌ها. ترجمه پرویز اجلالی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

۳. آلن، گ. (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

٤. تحریریان، م. ح.، و مرادی‌مقدم، م. (۱۳۹۲). بررسی گرایش‌ها و تحلیل بین‌فرهنگی دیوارنوشته‌ها: گفتمان خاموش. *دوماهنامهٔ جستارهای زبانی*، (۱۹)، ۱۹۳-۲۱۱.

۵. جمالی، ن. (۱۳۹۲). *تحلیل نشانه‌شناسانه آثار گرافیتی ایران با نگاهی به دو دههٔ اخیر* (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد منتشرنشدهٔ رشتهٔ پژوهش در هنر). دانشگاه علم و فرهنگ تهران، ایران.

٦. **جونز، ا. (۱۳۸۹). *هنر خیابانی*. ترجمه سامان هزارخانی. تهران: فخراکیا.**

۷. **چاندلر، د. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه شناسی*. ترجمه فرزان سجودی. تهران: نشر سوره مهر.**

۸. **حیدری، ی. و شعاعی احمدآباد، ط. (۱۳۹۱). دیوارنوشته‌ها همیشه به پنچری ختم نمی‌شود، *دوماهنامه گزارش*، (۲۴۰)، ۲۵ — ۲۰.**

۹. ربیعی، ع.، و احمدزاده نامور، ف. (۱۳۸۷). نظریهٔ بازنمایی رسانه‌ای و تحلیل افکار عمومی متقابل آمریکایی‌ها و ایرانی‌ها. *دانش سیاسی*، (۸)، ۳۷-٦۲.

۱۰. طاهری‌کیا، ح.، و رضایی، م. (۱۳۹۲). گرافیتی ایرانی: مقاومت و خودبیانگری ازطریق دیوارهای شهری. *جامعه‌شناسی ایران*، *١٤*(۱)، ۹۸-۱۲۷.

۱۱. کوثری، م. (۱۳۸۹). گرافیتی به‌منزلهٔ هنر اعتراض. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲(۱)، ٦۵-۱۰۲.

۱۲. کورول، م. (۱۳۹۰). هنرمند دربرابر نظام (ر. مرزانی، مترجم). *ماهنامهٔ سوره*، (۵۲ و ۵۳)، ۲۱۷-۲۲۲.

۱۳. مهاجری، ع. (۱۳۸٤). *فرهنگ هنر*. تهران: نشر دانشیار.

١٤. هال، ا. (۱۳۸۷). گزیده‌هایی از عمل بازنمایی. در شاقاسمی، ا. (ویراستار). *نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات فرهنگی و رسانه* (صص. ۳٤۹-۳۸۱). تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

15. Campos, R. (2013). Graffiti writer as superhero. *European Journal of Cultural Studies*, *16*(2), 155-170.
16. Carrington, V. (2009). I write, therefore I am: texts in the city. *Visual Communication*, *8*(4), 409-425.
17. Dickinson, M. (2008). The making of space, race and place: New York City's war on graffiti, 1970—the present. *Critique of Anthropology*, *28*(1), 27-45.
18. Ferrell, J. (1995). Urban graffiti: Crime, control, and resistance. *Youth and Society*, *27*(1), 73-92.
19. Green, J. A. (2003). The writing on the stall: Gender and graffiti. *Journal of Language and Social Psychology*, *22*(3), 282-296.

20. Gyasi Obeng, S. (2000). Speaking the unspeakable: Discursive strategies to express language attitudes in Legon (Ghana) graffiti. *Research on Language and Social Interaction, 33*(3), 291-319.
21. Hall, S .(2007). *Representation and the media*. Northampton, England: Media Education Foundation.
22. Halsey, M., & Young, A. (2006). 'Our desires are ungovernable' writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*, *10*(3), 275-306.
23. Harvey, D. (2008). The right to the city. *New Left Review*, (53), 23- 40.
24. Kramer, R. (2010). Painting with permission: Legal graffiti in New York City. *Ethnography*, *11*(2), 235-253.
25. Lefebvre, H. (2009). *State, space, world: Selected essays*. Minnesota, MN: University of Minnesota Press.
26. Lefebvre, H. (2009. *State, Space, World: Selected Essays*. Minnesota: University of Minnesota Press.
27. Monto, M. A., Machalek, J., & Anderson, T. L. (2013). Boys doing art: The construction of outlaw masculinity in a Portland, Oregon, graffiti crew. *Journal of Contemporary Ethnography*, *42*(3), 259-290.
28. Mubi Brighenti, A. (2010). At the wall: Graffiti writers, urban territoriality, and the public domain. *Space and Culture*, *13*(3), 315-332.
29. Tunç, G. (2003). *Transformation of public space: the case of Migros Akköprü shopping center* (Unpublished doctoral dissertation). Middle east Technical University, Turkey.
30. Varner, S. (2007) .Youth claiming space: The case of Pittsburgh's Mr. Roboto Project. In P. Hodkinson, & W. Deicke (Eds.), *Youth cultures: Scenes, subcultures and tribes* (pp. 161-174). London, England: Routledge.
31. Wilson, J. Z. (2008). Pecking orders: Power relationships and gender in Australian prison graffiti. *Ethnography*, *9*(1), 99-121.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی